

Plastik Sanatlar: Teori, Metodoloji ve Uygulama

Editör
Prof. Dr. Kader Sürmeli
Dr. Öğr. Üyesi Betül Serbest Yılmaz

Plastik Sanatlar: Teori, Metodoloji ve Uygulama

Editörler

Prof. Dr. Kader Sürmeli

Dr. Öğr. Üyesi Betül Serbest Yılmaz

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editörler
Prof. Dr. Kader Sürmeli & Dr. Öğr. Üyesi Betül Serbest Yılmaz

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Ekim, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-7689-89-2

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1.....	5
Topolojik Bir Yüzey Olarak Seramiğin Mekânla İlişkisi	
Nizam Orçun Önal & Ayşenur Ceren Asmaz	
BÖLÜM 2.....	23
Mülkiyeli Ressam Mazhar Safi Aykut	
Erdem Ünver	
BÖLÜM 3.....	35
Resim Sanatında Transhümanist Paradigmalar	
Sümeyra İlhan Cıvız	
BÖLÜM 4.....	67
Toplumsal Eleştirininin Disiplinlerarası Estetiği	
Merve Duydu	



BÖLÜM 1

Topolojik Bir Yüzey Olarak Seramiğin Mekânla İlişkisi

Nizam Orçun Önal¹ & Ayşenur Ceren Asmaz²

Giriş

Seramik, modern sanatla birlikte yalnızca işlevsel ya da dekoratif bir nesne olmaktan çıkarak, düşünsel sorgulamanın etkin bir aracı haline gelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren Batı'da yükselen malzeme-merkezli yaklaşımlar, sanat-zanaat ayrımının yeniden değerlendirilmesini beraberinde getirmiş; bu da seramiğin, biçim üretmenin ötesine geçerek kavramsal ve mekânsal düzlemlerde yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Geleneksel işlevlerine bağlı biçimsel yapısından uzaklaşan seramik, çağdaş sanatın elinde yüzey, boşluk ve beden arasında geçiş sağlayan geçirgen bir ortam niteliği kazanmıştır.

Bu dönüşüm, yerleştirme sanatının gelişimiyle daha da belirginleşir. Sanat nesnesinin yalnızca kendi varlığı üzerinden değil, bulunduğu çevreyle olan ilişkisiyle de anlam kazandığı bu pratiklerde, seramik artık sabit ve kapalı bir form olarak değil; mekâna yayılan, ona eklenen ve onu yeniden yapılandıran bir yüzey olarak değerlendirilir. Boşluk, burada edilgen bir alan değil; seramiğin hareketine yön veren aktif bir bileşene dönüşür. İzleyicinin bedeniyle kurulan etkileşim ise seramik yüzeyin sadece görsel değil, mekânsal ve deneyimsel olarak da işleyen bir form üretim stratejisine evrilmesini sağlar.

Bu bağlamda topolojik düşünce, seramik yüzeyin çağdaş sanat içindeki rolünü yeniden düşünmek için güçlü bir kavramsal çerçeve sunar. Sabit ve ölçülebilir biçim anlayışını terk eden topoloji; kıvrılabilirlik, süreklilik ve geçirgenlik gibi ilkeler aracılığıyla yüzeyi yalnızca geometrik değil, dinamik ve ilişkisel bir düzlem olarak tanımlar. Seramik form bu yaklaşımla, sabit hacimlerden çok, boşlukla ve bedenle etkileşim içinde katmanlaşan ve evrilen bir yapı olarak kavranır. Böylece seramik, topolojik yüzey kavramı içinde sadece fiziksel değil; düşünsel ve zamansal bir varlık kazanır.

Bu çalışma, seramiğin çağdaş sanatta kazandığı topolojik potansiyeli analiz etmeyi amaçlamaktadır. Nesne-merkezli yaklaşımların ötesine geçerek, seramiğin nasıl yüzeye, boşluğa ve bedene yönelik etkileşimli bir stratejiye dönüştüğü; nasıl mekân içinde devinen, kıvrılan, yerle temas eden ve deneyim

¹ Doç., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi., Orcid: 0000-0002-2022-1498

² Doç., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi., Orcid: 0000-0002-3352-4551

alanı yaratan bir organizma gibi çalıştığı incelenmektedir. Topolojik düşüncenin sunduğu kavramsal esneklik üzerinden seramik formun yeniden yorumlanması, çağdaş sanatın yüzey, algı ve mekân anlayışını dönüştüren etkili bir araç haline geldiğini göstermektedir.

Seramiğin Nesneden Yüzeye Evrimi

Modern sanatın gelişimiyle birlikte, seramik materyal tarihsel olarak ait olduğu zanaatkâr üretim bağlamından çıkarak sanatsal düşüncenin bir aracı hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, yalnızca kullanılan tekniklerin ya da biçimlerin çeşitlenmesiyle değil, daha çok seramiğin bir düşünce nesnesi olarak ele alınmaya başlanmasıyla ilgilidir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat nesnesinin üretiminde işlevsel, gündelik ve geleneksel malzemelere yönelen eğilimler, seramiği salt biçimsel değerlerin ötesine taşıyarak kavramsal sanatın bir uzantısı hâline getirmiştir. James Elkins, seramiğin artık yalnızca estetik bir yüzey ya da el işçiliği örneği değil, teorik olarak ele alınması gereken, felsefi bir potansiyele sahip bir alan olduğunu vurgular (Elkins, 2009).

Bu genişlemeye paralel olarak, seramik heykel, performans ve yerleştirme sanatıyla kesişen çok katmanlı bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Gustavo Teodoro De Assis, seramiğin genişlemiş sanatsal alan içerisindeki yerini tartışırken, bu malzemenin artık form değil, ilişkisel bir yüzey olarak kurgulandığını söyler (Assis, 2024). Sanat nesnesi olarak seramik; üretildiği bağlamdan çok, sergilendiği, mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu perspektif, seramiğin nesne kimliğinden sıyrılarak zaman içinde yüzey ve ardından mekânla bütünleşen dinamik bir eleman hâline gelmesini açıklar. Wendy Tuxill'in post-minimalist seramik pratikleri üzerine yaptığı çalışma, bu evrimin yalnızca estetik bir yenilenme değil, sanat nesnesinin ontolojik statüsünde köklü bir değişimi temsil ettiğini ileri sürer (Tuxill, 2010).

Bu dönüşüm, yerleştirme sanatının sanat tarihinde kazandığı ağırlıkla doğrudan ilişkilidir. 1960'lardan itibaren ortaya çıkan yerleştirme pratiği, sanat yapıtını çevresinden yalıtılmış bir nesne olarak görmek yerine, mekânla ve izleyiciyle etkileşim içinde tanımlar. Sanatın yalnızca görsel değil, mekânsal bir deneyim olduğu fikri, seramik malzemenin yalnızca biçim üretmekle kalmayıp, aynı zamanda bir yüzey ve yerleştirme elemanı olarak işlev kazanmasını sağlar. Rosalind Krauss'un önerdiği genişletilmiş heykel alanı, bu bağlamda seramiğin klasik nesnellikten koparak mimarileştiği ve mekân kurucu bir stratejiye dönüştüğü düşüncesini temellendirir (Krauss, 1979).

Bu süreçte yüzey, sadece bir biçim veya dış kaplama değil, içerik taşıyan ve çevreyle etkileşen bir düzlem olarak işlev kazanmaya başlar. Laura Gray, çağdaş Britanya seramiklerinde yüzeyin formdan bağımsızlaşarak anlam üreten bir düzeye çıktığını belirtir (Gray, 2018). Bu doğrultuda seramik yüzey; dokusu,

ışıkla kurduğu ilişki, çatlağı, boşlukla teması ve izleyiciyle kurduğu mesafe ile salt estetik değil, düşünsel bir mesajın taşıyıcısı olarak ortaya çıkar. Yüzey artık tamamlanmış bir form değil, yorumlanabilir bir süreç, yani oluş hâlinindedir. Bu dönüşüm, seramiğin klasik tanımlarını aşarak kavramsal sanatın temel ilkeleriyle örtüşmesini sağlar.

Yüzeyin bu kavramsal genişlemesi, topolojik düşüncenin sanat kuramı içinde yarattığı açılımlarla daha da derinleşir. Topoloji, klasik geometriyle sınırlı olmayan, biçimlerin bükülmesini, katlanmasını, içe ve dışa geçişlerini merkezine alan bir alandır. Ostermann, seramik yüzeylerin ışık, boşluk ve dokuyla kurduğu ilişkilerin, onları sabit yüzeyler olmaktan çıkararak dinamik ve sürekli bir yeniden oluşum süreci içinde kavranabilir kıldığını ileri sürer (Ostermann, 2022). Bu bağlamda, seramik yüzeyler topolojik bir okuma ile anlam kazandığında, iç-dış, yukarı-aşağı, içbükey-dışbükey gibi ikilikleri kırarak yüzeyin sürekliliğine odaklanmak mümkün olur.

Topolojik düşüncenin sanat felsefesine açtığı bu alan, Gilles Deleuze'un katlanma (le pli/fold) kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Deleuze'e göre katlanma yalnızca fiziksel değil, ontolojik bir süreçtir: "Katlama, yalnızca bir formun içe doğru eğilmesi değil, düşüncenin de içine katlanmasıdır" (Deleuze, 1992:3). Seramik yüzey bu bağlamda yalnızca fiziksel bir yapı değil, düşüncenin mekânda katlandığı bir yüzey olarak işler. Katlanan seramik, yalnızca biçim değil, süreklilik, boşluk ve zamansallık gibi kavramları da içerir hâle gelir. Yüzey artık yalnızca görülen değil, bedeninin mekânda algıladığı, hareket ettikçe yeniden kurduğu bir düzleme dönüşür. Bu bağlamda seramik yüzey, topolojik düşüncenin görsel ve mekânsal karşılığıdır.

Seramik malzemenin yüzeye evrilmesi, yalnızca fiziksel bir değişim süreci değil; sanat düşüncesinde biçimin yerini sürece, nesnenin yerini katmanlı deneyime bıraktığı daha büyük bir estetik paradigma değişiminin parçasıdır. Seramiğin bu evrimi, sadece bir malzemenin sanatsal kullanımıyla ilgili değildir; aynı zamanda mekânın, boşluğun ve yüzeyin kavramsal olarak yeniden tarif edilmesidir. Bu süreç, "formun geçici, yüzeyin kalıcı temsil gücüne evrilmesi" olarak tanımlanabilir (Tuxill, 2010). Malzeme, nesne olmaktan çıkıp, mekânla bütünleşen bir aktöre dönüşür. Bu, yüzeyin temsili değil; yüzeyin temsilin ta kendisi olmasıdır.

Bu bağlamda seramiğin çağdaş sanat içindeki yeri, yalnızca üretim teknikleriyle değil, yüzeyin felsefi anlam katmanlarıyla da ilgilidir. Seramik artık bir şeyin kabuğu, taşıyıcısı, tamamlayıcısı değil; anlamın başladığı, düşüncenin katlandığı, boşluğun dolaylı biçimde temsil edildiği bir düzlemdir. Elkins, seramik yüzeylerin sadece göze değil, düşünceye de hitap etmesi gerektiğini vurgularken, bu yüzeylerin duyuşal olduğu kadar felsefi alanlara da nüfuz ettiğini

belirtir (Elkins, 2009). Yüzey artık yalnızca görülen değil, sezilen, çözümlenen, dolaşılan ve yeniden kurulan bir yapıdır.

Seramik bu noktada yalnızca bir sanat malzemesi değil, mekânsal bir organizma, düşünsel bir sistem hâline gelir. Yüzey, içine girilebilen, dokunulabilen, geçilebilen bir düzlemdir ve topolojik kavrayışla birlikte yalnızca fiziksel değil, kavramsal olarak da eğilir, katlanır ve devinir. Bu çok katmanlı yapı, izleyiciyle kurduğu ilişkide hem estetik hem de deneyimsel bir alan yaratır. Seramik artık bir sınır değil, geçiştir. Boşlukla birleşen, formdan ayrışan, mekânla bütünleşen bir ara yüzeydir. Bu çok yönlü dönüşüm, sanat nesnesine dair klasik kabulleri sarsmakla kalmaz; yüzeyi, temsilin değil oluşun alanı olarak ele alan yeni bir düşünce rejimi kurar. Seramik artık sabitlenmiş bir obje değil, süreklilik içinde devinen bir yapı olarak mekâna yazılır. Bu yazı, bir malzemenin öyküsünden çok, çağdaş sanatın biçim ve anlam ilişkisini yeniden kurma çabasının bir parçasıdır. Böylece seramiğin yüzey olarak evrimi, hem sanat tarihi hem de sanat felsefesi açısından, formun ötesine geçişin en somut örneklerinden birini oluşturur.

Topolojik Düşünce Bağlamında Sanatsal Yüzeyin

Dönüşümü

Topoloji, klasik geometrinin ötesinde yer alan, nesnelerin şekil değiştirme potansiyellerini sabitlik yerine süreklilik ilkesiyle ele alan bir düşünme biçimidir. Noktalar, yüzeyler, eğriler ve hacimlerin kırılmadan, kopmadan birbirine dönüşebilmesini mümkün kılan bu alan, özellikle 20. yüzyılda matematik dışı alanlarda da yoğun biçimde etkili olmuştur. Süreklilik (continuity), bükülme (flexibility), eğrilik (curvature) ve dönüşüm (transformation) gibi temel ilkeleriyle topoloji, yalnızca bir soyut matematiksel alan değil, aynı zamanda estetik, mekânsal ve kavramsal düşüncenin yeniden yapılandırılmasına olanak tanır. Bu kavramsal esneklik, onu özellikle mimarlık ve sanat kuramı içinde üretken bir düşünsel araç haline getirmiştir.

Topolojik düşüncenin sanatla kesiştiği nokta, formun sabit bir temsil olmaktan çıkıp bir süreç ve potansiyel olarak kavranmasıdır. Bir yapıt artık belirli bir formu temsil etmez; sürekli dönüşüm, katlanma, iç içe geçme ve eğilme süreçleriyle anlam kazanır. Bu durum özellikle yüzey kavramında belirginleşir. Sanat yapıtındaki yüzey, artık salt görsel olanın taşıyıcısı değil, bükülebilir, katlanabilir ve geçirgen bir alan olarak yeniden yorumlanmaktadır. “Yüzey, iç ve dışı birbirine geçiren geçirgen bir katman olarak, anlamın çoklu eksenlerde olduğu bir alan halini alır.” (Lynn, 1999:35). Greg Lynn’ın animate form kavramsallaştırması, mimarlık ve sanat yapıtlarının artık sabit hacimler değil, akışkan organizmalar gibi tasarlandığını öne sürer. Bu bağlamda topolojik yüzey, sadece formu değil, zaman, boşluk ve hareketi de içerir.

Topolojinin sanatta kavramsal olarak kullanılmaya başlanmasında Gilles Deleuze'ün düşüncesi belirleyici olmuştur. Deleuze, Leibniz'in matematiksel kavrayışlarından ilhamla geliştirdiği katlanma (le pli) kavramı üzerinden, yüzeyin düşünsel olarak içe katlanabilir bir yapı olduğunu öne sürer. "Her kat, başka bir katı doğurur ve katmanlar birbirine içkin bir süreklilik içinde var olur" (Deleuze, 1992:6). Bu ifade, sanat yapısındaki yüzeyin de katmanlı, geçişli ve sürekli devinen bir yapıda tasarlandığını işaret eder. Deleuze'ün katlanma düşüncesi, klasik heykel ya da resim yüzeylerinin sabitliğini reddederek, onların zaman içinde evrilen, boşlukla yeniden şekillenen bir oluş alanı olduğunu ortaya koyar. Sanat artık dış dünyayı temsil eden değil, iç ve dışın sınırlarının belirsizleştiği bir yüzey oyunudur.

Bu düşünce biçiminin mimarlıkta somut karşılıklarını Greg Lynn ve Jesse Reiser gibi isimlerin çalışmalarında görmek mümkündür. Lynn'in dijital algoritmalarla oluşturduğu akışkan hacimler, eğrilmiş ve katlanmış topolojik yüzeylerdir. "Biçim, işlevin sonucu değil, performansın bir ifadesidir" (Lynn, 1999:12). Burada performans, yapıların yalnızca işlevsel değil, çevresel, bedensel ve zamansal olarak değişkenliğe açık olmasıdır. Jesse Reiser ve Nanako Umemoto'nun Atlas of Novel Tectonics adlı kitabında da bu anlayış devam eder: "Yüzey, artık bir kaplama değil, yapının kendisidir... katlanır, çözülür, yeniden yapılır" (Reiser & Umemoto, 2006:54). Yüzey burada temsil değil, üretimsel bir güç haline gelmiştir. Bu durum, sanat nesnesinin üretiminde de yapısal bir dönüşümün habercisidir.

Topolojik düşünceyle birlikte sanat nesnesi, geleneksel temsiliyet rejimlerinden uzaklaşarak, kavramsal bir geçirgenliğe ulaşır. Yüzey, dışı değil içi de taşıyan; geçmiş ve geleceği bir arada katlayabilen çoklu bir yapı olarak belirir. Deleuze'ün ifadesiyle, "katlama, yüzeyi yalnızca eğmekle kalmaz; zamanın katmanlarını da birbirine geçirir" (Deleuze, 1992:11). Bu yaklaşım, sanat yapısını zamansal katmanlarıyla birlikte sürekli yeniden şekillenen bir süreç olarak düşünmemizi sağlar. Dolayısıyla sanat yüzeyi yalnızca görülen değil, yaşanan, geçilen, yeniden biçimlenen bir ortamdır.

Topoloji, yüzeyi durağanlıktan uzaklaştırarak bir süreklilik alanı haline getirir. Geleneksel sanat biçimlerinde yüzey, çoğunlukla sabit ve tanımlı bir sınırdır. Ancak topolojik kavrayışta yüzey, içbükey ve dışbükey arasındaki ayrımı silerek; iç ve dış arasında bir akışkanlık üretir. Bu nedenle "yüzey artık bir bölünme çizgisi değil, bir geçiş alanıdır" (Kwinter, 2002:89). Bu geçiş alanı, izleyiciyle eser arasında fiziksel olduğu kadar zihinsel bir ilişki kurar. Sanat eseri, izleyicinin mekânsal ve bedensel deneyimiyle birlikte var olan bir etkileşim alanına dönüşür.

Topolojik yüzeylerin sanatta üretim aracı olarak kullanılmasının bir başka yönü de dijital tasarım teknikleriyle ilgilidir. Greg Lynn ve benzeri mimarlar,

parametrik tasarım ilkeleriyle sürekli dönüşen ve bükülen yüzeyler inşa ederken, sanatçılar da benzer bir biçimde dijital modelleme ve seramik üretim tekniklerini birleştirerek, katlanmış formlar üretmektedir. Bu pratikler, yüzeyin artık hem fiziksel hem de algoritmik olarak tanımlandığı bir üretim rejimi sunar. “Dijital ortam, yüzeyin katmanlarını açar, yeniden yazar ve geleceğe uzatır” (Carpo, 2011:23). Yüzey artık bir temsil aracı değil, bir veri alanıdır.

Bu veri alanı, aynı zamanda bedensel deneyimi de içerir. Sanat yapıtının yüzeyi, izleyicinin bedensel hareketiyle biçimlenir; ışıkla, bakışla ve zamanla değişir. Bu durum, sanat yapıtını tamamlanmış bir ürün olmaktan çıkarak, sürekli bir deneyime dönüştürür. Jesse Reiser’in topolojik yapılar için kullandığı ifade çarpıcıdır: “Yüzeyler artık yalnızca göz için değil, beden içindir... bedenle temas eden, ona cevap veren, onu katlayan yüzeyler” (Reiser & Umemoto, 2006:61). Bu düşünce, çağdaş sanatın nesne merkezli değil, süreç merkezli üretim anlayışını da temellendirir.

Topolojik yüzeylerin yalnızca biçimsel değil, düşünsel olarak da katmanlı olması, onların felsefi anlamda da derinlemesine çözümlenmesini gerektirir. Deleuze’un katlanması yalnızca fiziksel bir eylem değil, düşüncenin kendi üzerine kıvrılması, kendi içinden yeniden açılmasıdır. “Düşünce, kendi kıvrımlarından geçmeden başka bir şeye ulaşamaz” (Deleuze, 1992:15). Sanat da bu bağlamda, tek katmanlı bir temsil değil, çoklu, geçişli ve süreksizliğin içindeki sürekliliği taşıyan bir yapıdır. Bu anlayış, özellikle çağdaş seramik, cam, tekstil ya da dijital medya ile çalışan sanatçıların üretimlerinde görünürlük kazanır.

Topolojik düşünceyle kurgulanan yüzeyler, yalnızca biçimsel bir yenilik değil, sanatın kavramsal çerçevesinin yeniden düzenlenmesidir. Sanat yapıtı, izleyiciyle kurduğu etkileşimle mekânsal sabitlikten uzaklaşır; anlam üretimi sabit sınırların ötesine taşar. Yüzey artık anlamın sadece taşıyıcısı değil, anlamın üretildiği etkin bir oluş düzlemidir. “Katlanan yüzey, sadece mekânın değil, zamanın da yapısını bükerek içeriyle dışarının birbirine katıldığı bir süreklilik alanı yaratır” (Kwinter, 2001:94). Bu çok katmanlı yapı, yalnızca fiziksel değil; kavramsal, zamansal ve algısal bir örgü olarak işlev kazanır.

Bu bağlamda topolojik düşünce, yalnızca bir tasarım mantığı değil; sanatın ne olduğuna dair ontolojik bir sorgulama biçimi olarak ele alınmalıdır. Sanatsal yüzey, görsel algının ötesinde kavramsal yorumlama gerektiren bir düşünsel yüzey olarak işler. Sürekli değişen, katlanan, iç içe geçen yüzeyler, klasik sanatın temsilci yüzeyinden farklı olarak, temsilin kendisini de katlayan bir yapı olarak ortaya çıkar. Bu da sanat yüzeyinin artık yalnızca dışsal bir estetik alan değil, içkin bir düşünce yapısı haline geldiğini ortaya koyar.

Sanatsal Pratiklerde Topolojik Yüzeyler

Sanatsal üretim, 20. yüzyıl sonrasında biçimsel sabitliğin ötesine geçerek, kavramların devinimsel niteliğiyle şekillenen çok katmanlı yapılara yönelmiştir. Bu bağlamda topoloji, yüzey anlayışının yalnızca fiziksel değil, zamansal, mekânsal ve bedensel boyutlarda yeniden düşünülmesini mümkün kılan temel bir kuramsal çerçeve sunar. Klasik geometrinin ölçülebilir sınırlarına karşılık, topolojik yaklaşım süreklilik, kıvrım, geçirgenlik ve dönüşüm ilkeleriyle biçimlenen esnek yapılara odaklanır. Yüzey, burada sabit bir sınır değil; iç ve dışın, boşluk ve hacmin, zaman ve mekânın sürekli olarak yeniden örgütlendiği dinamik bir alan olarak kurulur.

Bu alanın yapısal temeli, belirli bir formu temsil etmektense, formlar arası dönüşümün taşıyıcısı olan süreklilik ilkesiyle tanımlanır. Yüzeyin kıvrılması, katmanlaşması ya da eksilmesi; yalnızca biçimsel değil, düşünsel olarak da yeniden kurulan organizasyonları ifade eder. Zaman ve boşluğun bu yapı içinde eşzamanlı olarak temsil edilmesi, hem yapıtın hem de izleyicinin sabit bir merkezden uzaklaşmasına neden olur. Katmanlar, yalnızca biçimlerin ardışık dizilimleri değil, tarihsel, kavramsal ve duysal süreksizliklerin üst üste bindirilmiş halidir.

Deleuze'un katlanma kuramı, bu geçişkenliği açıklamak adına önemli bir zemin sağlar. Burada katlanma, fiziksel bir eylem olmanın ötesinde; zamanın kıvrımı, düşüncenin yoğunlaşması ve içkin yapının yeniden biçimlenmesidir (Deleuze, 1992:6). Kat, sabit bir sonuca değil; sonsuz potansiyele açılır. Dolayısıyla sanat yapıtı da sabit bir formdan çok, anlamın potansiyel katmanlarını taşıyan bir üretim alanı haline gelir. Bu durum, özellikle sabit sınırların geçersizleştiği dijital, parametrik ve yerleştirme tabanlı üretimlerde belirginleşir.

Mekânla kurulan ilişki, topolojik yüzeyin kavramsal derinliğini açığa çıkaran bir başka düzlemdir. Yapıtın çevresiyle kurduğu ilişki, yüzeyin sınırlarını sabitlemek yerine genişletici bir yönelime sahiptir. Katmanlar, zeminle temas ederek yukarı doğru yönelir ya da duvardan ayrılarak mekâna yayılır; bu sayede hem yerçekimiyle hem de bakışla yeniden tanımlanan mekânsal bir düzen oluşur. Sabit hacimlerin yerini alan geçirgen organizasyonlar, yapıtı durağanlıktan uzaklaştırarak bir devinim alanına dönüştürür. Bu düzen, yalnızca optik değil; taktil, işitsel ve yönelimsel duyuyla da deneyimlenebilir hale gelir. İzleyiciyle kurulan ilişki ise, bu yapılar içinde yalnızca görsel bir etkileşimle sınırlı kalmaz. Işıkla değişen yüzeyler, sesle yankılanan boşluklar ve hareketle dönüşen yapılar, bedeni yapıtın pasif gözlemcisi değil; algısal katılımcısı haline getirir. İzleyici, yüzeyin yönelimiyle çağrılır; eğilerek bakar, çevresinde döner, geçer, durur ya da uzaklaşır. Böylece deneyim yalnızca göze değil; hareketin, mesafenin ve sesin

duyumsanmasına da açılır. Katlanan, bükülen ya da kırılan formlar, yalnızca görselliği değil, bedensel zamanlamayı da düzenleyen birer aktör haline gelir.



Şekil 1. Sarah Oppenheimer, Project D-33, 2012, Alimünyum ve Cam yerleştirme (Oppenheimer, 2012)

Yerleştirme sanatında bu ilkelerin somut karşılıklarını görmek mümkündür. Sarah Oppenheimer'ın yapıları, mekânın sınırlarını dönüştüren müdahalelerle optik algıyı yeniden kurar (Bkz. Şekil 1). Bir yüzeyin açılması ya da bükülmesiyle oluşan boşluk, hem iç mekân hem dış mekân olarak algılanır; izleyici farklı noktalardan eşzamanlı bakış imkânı kazanır. Burada yüzey, görünmeyi görünür kılan geçirgen bir organizasyona dönüşür. Tara Donovan'ın endüstriyel malzeme ile oluşturduğu modüler sistemler ise topolojik sürekliliği ritim ve yoğunluk yoluyla kurar (bkz. Şekil 2). Yapıt, belirli bir biçimi temsil etmektense, etrafı kuşatan bir atmosfer olarak işlev kazanır.



Şekil 2. Tara Donovan, Styrofoam Cups, 2008, strafor bardaklardan yerleştirme (solda); İsimsiz, 2014, akrilik liflerden yerleştirme (sağda) (Donovan, 2008-2014)

Bu tür yapılarda biçimin sabit olmayışı, zamanın yapısal bir öge olarak dâhil edilmesine olanak tanır. Donovan'ın ya da Oppenheimer'ın işleri sabit değil; ışıkla, gölgeyle ya da izleyiciyle değişen ve her bakışta yeniden kurulan üretimlerdir. Zaman, burada izleyicinin bedensel dolaşımıyla eşzamanlı biçimde deneyimlenir. Bu yaklaşım, klasik temsilin aksine, algının sabitlikten uzak bir

düzlemde oluştuğunu ortaya koyar. Kavramsal olarak topolojik olan bu yapıların fiziksel karşılıkları da seramik, metal, cam, silikon ya da dijital projeksiyon gibi farklı malzeme türlerinde karşılık bulabilir.

Parametrik dijital tasarım teknikleriyle üretilen yüzeyler, bu geçişkenliğin dijital düzlemdeki uzantılarını sunar. Bu tür üretimlerde biçim, yazılım ortamında verisel ilişkilerle tanımlanır; yüzey, bir modelin dış kabuğu değil, verinin mekânsal karşılığı olarak biçimlenir. Özellikle üç boyutlu modelleme ve algoritmik tasarım araçları, katlanma, kıvrım, çatallanma gibi süreçleri sistematik hale getirerek, yapıtın önceden belirlenmiş biçimler değil, parametrik varyasyonlar üzerinden gelişmesini sağlar (Carpo, 2011:23). Bu üretim tekniği, yüzeyin sonsuz olasılık taşıyan bir organizmaya dönüşmesini mümkün kılar.



Şekil 3. Zaha Hadid, Thallus Installation -White in the City, 2017 (Hadid, 2017)

Zaha Hadid'in sergi odaklı yerleştirmeleri, dijital topolojinin sanatsal karşılıklarını içeren nitelikli örneklerdir. Yapı ölçeğinin ötesine taşan bu işler, biçimin sürekliliği kadar, izleyicinin yapıtla fiziksel olarak kurduğu etkileşimi de göz önünde bulundurur. Yüzeyin kıvrıldığı yerlerde boşluklar, geçişler, gölgelenmeler oluşur; her biri hem görsel hem dokunsal bir eşik olarak işlev kazanır (bkz. Şekil 3). Cerith Wyn Evans'ın ışıkla ürettiği mekânsal yapılar ise hem zamansal hem sesle ilişkilenen topolojik deneyimler sunar. Işık, sabit bir yüzeyde değil, mekâna yayılan çizgisel devinimler olarak hareket eder. Bu hareketlilik, yalnızca görsel bir jest değil, mekânsal anlamın zamansallıkla birlikte yeniden üretilmesidir (bkz. Şekil 4).



Şekil 4. Cerith Wyn Evans, No realm of thought... No field of vision, 2020 (Evans, 2020) (Solda), *Composition in Panes (on Reflection)*, 2017 (Evans , Cerith Wyn Evans, 2020-2017)(Sağda)

Yüzeyin yalnızca biçimsel değil; ses, ışık ve hareket gibi duyuşsal kanallarla deneyimlenebilir hale gelmesi, yapının ontolojisini de dönüştürür. Yüzey, bu bağlamda estetik bir kabuktan çok, anlamın eşzamanlı olarak üretildiği bir ilişkisel alandır. Katmanlılık, burada yalnızca malzeme farklılıkları ya da geometrik geçişlerle değil, kavramsal eşzamanlılıklarla da üretilir. Algı, zaman, boşluk ve beden bu yapı içinde çakışması, yüzeyin çok boyutlu bir deneyim alanı haline gelmesini sağlar.

Topolojik yüzey anlayışı, sanatsal üretimde yalnızca biçimsel yeniliklerin değil; temsil, algı ve anlam üretimi biçimlerinin derinlemesine dönüşümünü ifade eder. Yüzey, artık sınır çizen bir kabuk değil; geçişleri mümkün kılan, ilişkileri açığa çıkaran ve düşünsel üretimi destekleyen bir yapıdır. Bu yapı, durağanlığı reddederek izleyiciyi mekânın aktif bir bileşeni haline getirir; zamanla değişen, çevreyle birlikte evrilen ve bedensel olarak karşılaşılan bir sistem olarak işler. Sanat, bu bağlamda yalnızca izlenen değil; içinde hareket edilen, duyumsanan ve her temasla yeniden inşa edilen bir deneyime dönüşür.

Seramiğin Yüzeye ve Mekâna Dönüşümü

Seramik, tarih boyunca işlevsel obje üretimiyle özdeşleşmişken, çağdaş sanatla birlikte bu sınırları aşarak kavramsal ve mekânsal bir yüzey olarak yeniden konumlanmıştır. Artık yalnızca gözle algılanan bir biçim değil; mekânla etkileşim içinde yerleşen, çevresiyle ilişkisel bir yapı sergileyen bir düzleme dönüşmüştür. Bu dönüşüm, seramiği statik bir nesne olmaktan çıkararak, mekânla karşılıklı etkileşim içinde varlık kazanan düşünsel bir stratejiye taşır. Topolojik olarak biçimlenen bu yüzeyler, yalnızca fiziksel formu değil; zaman, boşluk ve hareketi katmanlar hâlinde taşıyan, eğrilik ve süreklilik ilkeleriyle örgülenen geçirgen yapılardır. Duvardan ayrılıp zemine yayılan bu tür yüzeyler, sabit hacimler değil; mekânla birlikte evrilen oluş alanlarıdır. Böylece seramik yüzey, yalnızca bir taşıyıcı değil, anlamın mekânsal olarak üretildiği dinamik bir düzlem hâline gelir.

Topolojik düşünce, seramiğin nesneden yüzeye evrilen bu dönüşümünü kuramsal olarak temellendiren bir çerçeve sunar. Klasik geometrinin sabitlik ve kesin sınırlar üzerinden tanımladığı form anlayışının tersine, topoloji; bükülme, süreklilik, eğrilik ve dönüşüm gibi dinamik ilkeler üzerine kuruludur. Greg Lynn’ın ifadesiyle, “yüzey artık yalnızca biçimi saran bir kabuk değil; içerikle dışarının birbirine aktığı, katmanlı bir düzlemdir” (Lynn, 1999:35). Seramikle inşa edilen bu yüzeyler, artık sadece nesne olarak değil; boşlukla ilişki kuran, mekânla birlikte var olan ve çevresiyle etkileşim içinde yeniden şekillenen organizmalar gibi işlev görür. Böylece yüzey, taşıyıcı ya da temsilci bir düzlem olmaktan çıkar; anlamın mekân içinde üretildiği etkin bir yapı hâline gelir.

Bu genişleyen yüzey anlayışı, boşluk kavramının da yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar. Klasik anlamda nesneler arasındaki ayrım olarak düşünülen boşluk, çağdaş sanatta negatif mekân ya da oluş-boşluk (becoming-space) gibi dinamik kavramlarla ele alınır. Seramik yüzeyin topolojik olarak mekâna yayılması, boşluğu yalnızca iki nesne arasındaki eksiklik değil, anlamın üretildiği potansiyel bir oluş alanı olarak biçimlendirir. Yüzeyin uzaması, katlanması ya da kırılması gibi eylemler, bu oluş alanını görünür kılar. Reiser ve Umemoto’nun ifadesiyle, “yüzey, artık bir kaplama değil, yapının kendisidir... katlanır, çözülür, yeniden yapılır” (Reiser & Umemoto, 2006:54). Seramik yüzey, bu bağlamda yalnızca yerleştirilen bir nesne değil; dağılım biçimi, yönelimi ve boşlukla kurduğu ilişkiler üzerinden mekânda aktif rol alan bir bileşen haline gelir. Bu durum, seramiğin mimarileşmesini değil; mimarlığın kavramsal mekân örgüsüne düşünsel bir katkı sunmasını ifade eder. Seramik artık taşıyıcı bir yapı malzemesi değil, mekânın düşünsel örüntüsünü inşa eden topolojik bir düzlemdir.

Bu mimari düşünüşün sanatla kurduğu bağ, Deleuze’ün katlanma kavramı üzerinden düşünsel bir açıklık kazanır. Deleuze’e göre yüzey, sabit ve yekpare bir düzlem değil; zamanla kıvrılan, çoğalan ve yeniden açılan bir oluş alanıdır. “Her kat, başka bir katı doğurur ve katmanlar birbirine içkin bir süreklilik içinde var olur” (Deleuze, 1992:6). Buradaki katman, yalnızca üst üste gelen biçimsel düzlemler değil; geçmiş, şimdi ve geleceğin eşzamanlı var olduğu zamansal bir süreklilik olarak işler. Bu yaklaşımda seramik yüzey, yalnızca bükülebilir bir form değil; zamanın içkin bir yapısına sahip, tepki veren ve kendini yeniden kurabilen bir organizasyon hâlini alır. Katlanma, fiziksel bir hareketin ötesinde; düşüncenin, biçimin ve zamanın iç içe geçerek yeniden yapılanmasıdır.

Seramiğin yüzeye dönüşerek mekâna yayılması, izleyicinin algılayıcı konumunu da dönüştürür. Sanat yapıtı artık sadece gözle değil, bedensel bir dolaşım ve deneyim aracılığıyla algılanır; üzerine eğilmek, çevresinde gezinmek, mekânda onunla temas kurmak bir parçası haline gelir. Reiser ve Umemoto’nun belirttiği gibi; “Yüzeyler artık yalnızca göz için değil, beden içindir... bedenle temas eden, ona cevap veren, onu katlayan yüzeyler” (Reiser & Umemoto,

2006:61). Bu tür yüzeyler, yalnızca biçimsel olarak değil, izleyiciyle kurduğu etkileşimle de mekânın bir parçası hâline gelir. Bu çalışmada beden, birincil bir tema olmaktan çok; yüzeyin mekânsal devinimini anlamayı kolaylaştıran yardımcı bir kavramsal çerçeve olarak değerlendirilmiştir.



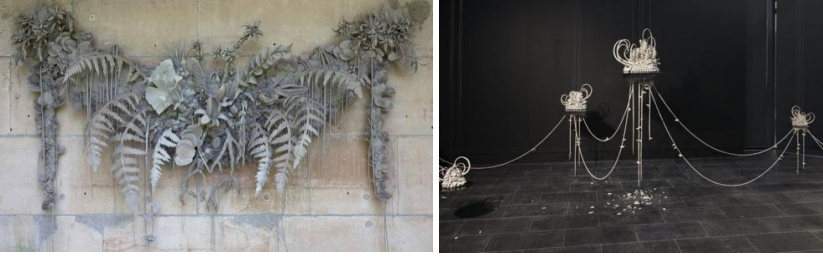
Şekil 5. Edmund de Waal, library of exile, 2020, seramik ve kitap yerleştirme (de Waal, library of exile, 2020)



Şekil 6. Edmund de Waal, a thousand hours, 2012, seramik yerleştirme (de Waal, a thousand hours, 2012)

Yüzeyin mekânla kurduğu bu etkileşim, çağdaş seramik üretiminde somut karşılıklar bulur. Seramik sanatçısı ve yazar olan Edmund de Waal'ın library of exile (bkz. Şekil 5) ve a thousand hours (bkz. Şekil 6) gibi projelerinde kitaplar ve seramik, ritmik bir yüzey kurgusu içinde boşluğu organize eden bir yapıya dönüşür (de Waal, 2021). Bu yapılarda yüzey, yalnızca kitap rafı ya da kutu olarak değil; zeminle temas eden, duvara yayılan ve mekânda yönlendirici bir akış oluşturan bir elemandır. Mekân artık yüzeyi taşımaz; yüzey mekânın anlamını üretir, zaman ve sessizlikle örülmüş bir doku oluşturur. Benzer şekilde Phoebe Cummings ve Ruth Ju-shih Li'nin geçici seramik yerleştirmeleri (bkz.

Şekil 7), kilin doğal kırılğanlığı ve geçiciliği üzerinden mekânsal ilişkiyi zaman boyutuyla birlikte işler.



Şekil 7. Phoebe Cummings, Antediluvian Swag, 201, kil ve çelik yerleştirme (Cummings, 2016) (Solda), Ruth Ju-shih Li, Still Life from a Distant Memory, 2023, porselen yerleştirme (Ju-shih Li, 2023) (Sağda)

Seramik yüzeyler yapıldığı andan itibaren kurumaya, çatlamaya ve parçalanmaya başlar; böylece formun sürekliliği değil, dönüşüm süreci vurgulanır. Bu yapıtlar, boşlukla birlikte yaşayan ve izleyiciyle birlikte dönüşen varlıklar üretir. Cummings'ın işleri, yüzeyi yerin, zamanın ve materyalin birlikte ördüğü bir oluş düzlemi olarak konumlandırır. Alev Ebüzziya Siesbye'nin üretiminde ise formun yalın geometrisi, yüzeyin mekânsal etkisini artıran bir stratejiye dönüşür (bkz. Şekil 8. Sanatçının ince cıdarlı, kusursuz eğriliğe sahip kapları, sadece nesne olarak değil; çevreyle kurduğu hizalanma, aralık ve yönelim yoluyla boşluğu organize eder. Bu nesneler, mekân içinde konumlandırıldıklarında çevrelerindeki alanı biçimlendirir, izleyicinin bakışını ve mesafesini yönlendirir. Siesbye'nin seramikleri böylece, yüzeyin kendisini değil, onun çevresel etkisini merkeze alan bir yerleştirme pratiğine dönüşür. Bu yaklaşım, seramiği topolojik bir ilişki ağının aktif unsuru hâline getirir; nesne olarak değil, mekânın algısal yapısına müdahil olan bir oluş olarak konumlandırır.



Şekil 8. Alev Ebüzziya Siesbye, Seramik yerleştirme, 2025 (Ebüzziya Siesbye, 2025)

Bu kavramsal biçimlenme, dijital üretim tekniklerinin katkısıyla daha da çoğullaşır. Mario Carpo'nun *The Alphabet and the Algorithm* adlı çalışmasında vurguladığı üzere, “dijital ortam, yüzeyin katmanlarını açar, yeniden yazar ve geleceğe uzatır” (Carpo, 2011:23). Bu ifade, seramik yüzeyin artık yalnızca fiziksel müdahaleyle değil, veriye dayalı algoritmik süreçlerle biçimlendiğini gösterir. Dijital modelleme yazılımları aracılığıyla üretilen yüzeyler, parametrik verilerle katlanabilir, bükülebilir ve boşluğa adapte olabilir hale gelir. Bu yapıların mekâna yerleşmesi bir yerleştirme eylemi değil; mekânla birlikte evrilen bir sistem kurma sürecidir. Böylece yüzey, sabit bir form olmaktan çıkarak, sürekli dönüşen ve çevresel etkenlere tepki veren bir yapıya dönüşür.

Bu dönüşüm yalnızca biçimsel değil; düşünsel ve ontolojik bir yeniden yapılanmadır. Seramik yüzey artık belirli bir formun temsilcisi değil, bir oluş sürecinin katmanlı yapısıdır. Deleuze'ün şu ifadesi bu düşüncüyü özetler: “Düşünce, kendi kıvrımlarından geçmeden başka bir şeye ulaşamaz” (Deleuze, 1992:15). Bu bağlamda seramiğin yüzeyi de düşüncenin mekânsal karşılığı olarak kavranabilir; kıvrılan, katlanan, süreksizliğin içinde süreklilik taşıyan bir varlık biçimidir. Yüzey, bir anlatıyı betimlemekten çok, anlatının bizzat zeminine dönüşür; anlamın oluştuğu topolojik bir düzlem haline alır.

Seramiğin yüzey ile mekân arasında kurduğu ilişki, yalnızca fiziksel bir yerleştirme eylemi değil; çok katmanlı, zamansal ve algısal bir etkileşim biçimidir. Bu etkileşim, yüzeyin mekâna doğru açılarak boşluğu dönüştürmesi, zaman içinde katmanlaşması ve izleyiciyle kurduğu bedensel karşılaşmalarla sürekli yeniden şekillenmesiyle işler. Seramik, bu bağlamda mimari bir kaplama olmaktan çıkar; mekânla birlikte düşünülen, onunla kıvrılan ve zamana yayılan topolojik bir düzleme dönüşür. Görselliğin ötesine geçen bu yüzey, yalnızca gözle değil, bedenle ve düşünceyle deneyimlenen; biçimden çok anlam üreten dinamik bir oluş alanı haline gelir.

Sonuç

Seramik, çağdaş sanatın yüzey ve mekân ilişkisini dönüştüren bir düşünsel yapı olarak, nesne temelli okumalardan uzaklaşmakta; geçirgen, devinimsel ve çok katmanlı bir sistemin parçası hâline gelmektedir. Bu yapı, biçimin sabit temsiliyetini aşarak, süreklilik, boşlukla iç içelik ve topolojik kıvrım gibi ilkelerle yeniden tanımlanır. Seramik yüzey, artık yalnızca biçimi taşıyan bir çeper değil; yönelim, eğrilik ve dağılım yoluyla mekânı yeniden kuran etkin bir organizasyondur. Burada yüzeyin kıvrılması, yalnızca bir biçimsel hareket değil; mekânsal yönelimleri, içerisi ve dışarısı arasındaki geçişleri, yukarı ve aşağı gibi hiyerarşileri çözerek yeni bir oluş zemini yaratır. Seramiğin kavramsal gücü, bu kıvrımların düşünsel sürekliliğiyle ilgilidir.

Bu sistemde seramik, üretildiği nesnel biçimden çok, bulunduğu bağlamla kurduğu ilişkiler, zamanla geçirdiği dönüşümler ve izleyiciyle oluşturduğu deneyim alanları üzerinden anlam üretir. Yüzeyin ritmik kurgusu, yalnızca görsel değil; aynı zamanda bedensel, dokunsal ve mekânsal bir deneyim alanı açar. İzleyici, bu yüzeyle yalnızca bakarak değil, yaklaşarak, eğilerek, yön değiştirerek ilişki kurar; böylece seramiğin sunduğu anlam, yalnızca temsil edilen içerikle değil, karşılaşmanın kendisiyle kurulur. Bu yapılar tamamlanmış objeler değil; beden devinimiyle sürekli yeniden kurulan açık sistemlerdir. Her yerleştirme, seramiğin biçimini ve kavramsal bağlamını yeniden tanımlar. Formun görünürlüğü kadar boşlukla, zamanla ve bedenle kurduğu ilişkiler de bu yapının taşıyıcısı olur.

Bu bağlamda seramik yüzey, artık içeriği taşıyan bir kabuk değil; içeriği üreten ve mekânla birlikte çalışan geçirgen bir düzleme dönüşür. Malzeme, burada yalnızca fiziksel değil; düşünsel ve zamansal bir varlık kazanır. Seramik, yüzeyin katmanlı yapısında görünürleşen ilişkiler aracılığıyla, izleyicinin algısını yeniden biçimlendiren bir ara-katman işlevi üstlenir. Bu yüzeyde biçim, tamamlanmaz; devinir. Algı, temsilin ardına geçerek oluşun ritmini izler.

Topolojik eğilimlerin seramikle kurduğu bu ilişkisel alan, çağdaş sanatın yüzey, form ve mekân üretimi konusundaki varsayımlarını radikal biçimde yeniden tartışmaya açar. Yüzey, bir sınır olmaktan çıkar; geçişin kendisine dönüşür. Temsil, sabit bir zemin değil; beden, boşluk ve zamanla sürekli yeniden kurulan bir oluş alanı hâline gelir. Seramik, bu geçişkenlik içerisinde artık yalnızca estetik bir form değil; anlamın üretildiği, deneyimle katmanlaşan ve mekânla birlikte düşünsel olarak örülen bir sistem olarak işler.

Kaynakça

- Assis, G. T. (2024). *The Expanded Field of Ceramics: Bridging Artistic Practices from Past to Present*. Universidade Nova de Lisboa, Master of Science and Art of Glass and Ceramics, Lisbon.
- Carpo, M. (2011). *The Alphabet and the Algorithm*. Massachusetts: MIT Press.
- Cummings, P. (2016). *Interview: Phoebe Cummings*. Retrieved 07 02, 2025 from Symbioscene: <https://symbioscene.com/phoebe-cummings/>
- Deleuze, G. (1992). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minnesota: University Of Minnesota Press.
- de Waal, E. (2021). *Letters to Camondo*. Londra: Chatto & Windus-Penguin Books.
- de Waal, E. (2012). *a thousand hours*. Retrieved 07 02, 2025 from Cristea Roberts Gallery: <https://cristearoberts.com/exhibitions/82-edmund-de-waal-a-thousand-hours/>
- de Waal, E. (2020). *library of exile*. Retrieved 07 02, 2025 from infoteca: <https://libraryofexile.infoteca.it/about>
- Donovan, T. (2008-2014). *Tara Donovan*. Retrieved 07 02, 2025 from Aware WomenArtists: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/tara-donovan/>
- Ebüzziya Siesbye, A. (2025). *Alev Ebüzziya Siesbye*. Retrieved 07 02, 2025 from Galeri Nev İstanbul: https://www.galerinevistanbul.com/exhibitions/315/installation_shots/image_standalone4647/
- Elkins, J. (2009). *Two Ways of Looking at Ceramics*. Retrieved 06 30, 2025 from James Elkins Writing: <https://jameselkins.com/two-ways-of-looking-at-ceramics/>
- Evans, C. W. (2020). *No Realm of Thought...No Field of Vision*. Retrieved 07 02, 2025 from <https://www.newexhibitions.com/e/52254>
- Evans, C. W. (2020-2017). *Cerith Wyn Evans*. Retrieved 07 02, 2025 from Marian Goodman Gallery: <https://www.mariangoodman.com/content/feature/2666/de-tail/artworks41414/>
- Gray, L. (2018). *Contemporary British Ceramics and the Influence of Sculpture: Monuments, Multiples, Destruction and Display*. Oxfordshire: Routledge.
- Hadid, Z. (2017). *Thallus Installation*. Retrieved 07 02, 2025 from Zaha Hadid Architects: <https://www.zaha-hadid.com/design/thallus-installation/>
- Ju-shih Li, R. (2023). *Artist*. Retrieved 07 02, 2025 from Mansfield Ceramics: <https://www.mansfieldceramics.com/artist/ruth-ju-shih-li/>

- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8(8), 30-44.
- Kwinter, S. (2002). *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*. . Massachusetts: MIT Press.
- Lynn, G. (1999). *Animate Form*. New York: Princeton Architectural Press.
- Oppenheimer, S. (2012). *Project D-33*. Retrieved 07 02, 2025 from Sarah Oppenheimer: <https://sarahoppenheimer.com/projects/D-33>
- Ostermann, M. (2022). *The Ceramic Surface*. Londra: A. & C. Black.
- Reiser, J., & Umemoto, N. (2006). *Atlas of Novel Tectonics*. New York: Princeton Architectural Press.
- Tuxill, W. (2010). *A Re-Conceptualisation of Contemporary Sculptural Ceramics Practice From a Post-Minimalist Perspective*. University of Hertfordshire.



BÖLÜM 2

Mülkiyeli Ressam Mazhar Safi Aykut

Erdem Ünver¹

Giriş

Adı, ebced hesabına göre doğum tarihi 1327 (6 Mart 1911) yılına denk gelen Mazhar Safi Aykut, Uzunköprü’de dünyaya geldi. Babası Süvari Zabiti Uzunköprülü Hüsnü Aykut, annesi Lüleburgazlı Ayşe Hanım’dır. Okul öncesi dönemde Fatma Hanım’dan aldığı dersler nedeniyle İlkokula 2. sınıftan başlayan Aykut’un yaşamı, analitik düşünme ve bilinçli çalışmaya bağlı başarılarla doludur.

1924 yılında İlkokulu birincilikle bitirdi, 1931 yılında Edirne Erkek Lisesinden ikincilikle mezun oldu. Bu ikinciliği, lise öğrenciliği döneminde gördüğü uzun süreli zatürre tedavisine rağmen kazandı. Bu süre içinde resim yapmaya ve fotoğraf çekmeye başladı.

1931 yılında İstanbul Mülkiye Mektebini kazandı, 21 Kasım 1933 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisine misafir öğrenci olarak kayıt yaptırdı ve 2 yıl sanat eğitimi aldı. Empresyonist anlayışla yapılmış resmi ilk defa 1933 yılında Bükreş’te gördü. Empresyonist serginin İstanbul’da Çallı kuşağı tarafından 1914 yılında açıldığı düşünüldüğünde, Batı orijinli bir empresyonist eserle ilk kez karşılaştığı anlaşıyor.

1936 yılında Mülkiye’yi dördüncülükle bitirdi, 1937 yılında yedek subay okulundan birincilikle mezun oldu, tabanca atışlarında birinci oldu. Ziraat Bankası Müfettişlik adaylığı sınavını birincilikle kazandı. Anadolu’nun birçok ilinde ve ilçesinde müfettiş yardımcısı ve müfettiş olarak teftişlerde bulundu.

1930- 1940 yıllarında fotoğraf çekimlerini yoğunlaştırdı. 1941-1942 yıllarında 2. Dünya Savaşı nedeniyle ihtiyaten askerliğe alındı.

1947 yılında İlk resmini İstanbul Yıldız Sarayı Parkında Van Gogh etkisinde yaptı. Altı ay süresince yaptığı resimleri Devlet Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer’e götürdü ve beğeni aldı.

1950 yılında Ankara’ya taşındı. 1952, 1954, 1959 ve 1969 yıllarında Avrupa’ya sanat gezileri yaptı. Yunanistan, İtalya, İsviçre, Fransa, Avusturya, Almanya, Belçika, Hollanda, İngiltere’de müzelerde incelemeleri oldu. Günlüğüne yazdığı bir notta; “*Müzelerde bilhassa eserlerin ifade ettiği manalar üzerinde duracağım. Ne diyorlar? Büyüklükleri nereden geliyor? Neden üzerimizde tesir bırakıyorlar? Bir resmi tanımam kâfi değil. Ne için beğendiğimi*

¹ Prof. Dr., Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Ankara/Türkiye, 0000-0003-4432-8983

ve takdir edildiğini de araştıracağım” diyerek sanat eserlerine analitik bir yöntemle yaklaşacağını ima etti. Avrupa müzelerinde eser incelemeleri için gittiği yıllarda, Türkiye’de bulunmayan çok sayıda sanat kitabı aldı, 1952 yılında birçok Avrupa sanat dergisine abone oldu.

1952 yılı itibariyle sanat yazıları ve şiirlerini *Ilgaz, Sesimiz, Ankara Sanat, Yeni Adam, Kemalist Ülkü ve Hisar* gibi sanat dergilerinde yayımladı.

1955-1956-1957 yıllarındaki araştırmaları ve çalışmaları resimlerini olgunlaştırdı ve 1958-1959 yıllarında resimleri uluslararası sergilere kabul edilmeye başladı. 1959 yılında Nuray Hanımla evlendi, 1959 ve 1969 Avrupa gezilerine eşiyle birlikte gitti. Kendisiyle yaptığım sohbetlerde Nuray Hanım, Avrupa’da tüm günlerinin müzelerde geçtiğini ifade etti.

1959 yılında Ankara Ressamlar Birliğine, 1970 yılında Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneğine (BRHD) üye oldu. Her yıl bu iki kuruluşun sergilerine düzenli olarak katıldı. 1962 yılında T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü Para ve Tahvil işleri Müdürlüğüne getirildi.

1958 ve 1964’te California Stanford Üniversitesi resim yarışmalarına katıldı. Liyakat sertifikaları aldı. Ressam ve gazeteci Jane Carter’ın ilgilenmesiyle 36 resmi Amerika’da 3 kentte sergilendi. Paris’te sergilere kabul edildi. Sergiler, radyo ve gazetelerde haber oldu. Fizik, kimya ve fizyoloji bilimlerinin renk değerlendirmelerinden hareketle, rengin resimdeki kullanım şifresini çözdü.

Şiirlerini 1973 yılında *Şiir Denemelerim* adıyla kitaplaştırdı. 1978 yılında *Soylu Resim Yolları* başlıklı kitabı basıldı.

Mazhar Safi Aykut’un Sanatı ile İlgili Söylemler

Sanatçının 1971 yılında açtığı sergiyi değerlendiren Turan Erol: “*Bir serginin muvaffak olması için 3 veya 4 resmin başarılı olmasını kâfi bulurum. Fakat senin serginde hepsi başarılı, candan tebrik ederim,*”

Hamiye Çolakoğlu: “*Resimlerinizi çok kuvvetli buldum. Çok beğendim. Leke ve renk konuları çok muvaffak bir şekilde halledilmiş. Ne zevkli dokularınız var, hayranım*” demişlerdir.

13 Mart 1976 günü Eşref Üren, Mazhar Aykut’u evinde ziyaret eder. Mazhar Aykut’un 300 civarında eserini inceler. Üren özetle şunları söyler: TRT genel müdür muavini ve Sanat Ansiklopedisi yazarı Muharrem Taşcıoğlu bana “*Mazhar Aykut’un dünya çapında bir sanat düşünürü olamamasının tek nedeni Müslüman oluşudur*” demişti. Haklıymış. Daha sonra, Eşref Üren aşağıdaki sözleriyle Aykut’un sanatçı kimliğine duyduğu saygıyı dile getirmiştir:

“*Bu resimler karşısında hayretler içinde kaldım. Bir temayı ısrarla sürdüren ve en ileri noktalara ulaştıran ressam az bulunur. Resimlerin birçoğu cüret ve*

cesaretle yapılmış ve hemen hemen hepsi de güçlü ve güzel. Sulu boyacılar sergisinde sizden başka sanatçı yoktu. Diğerleri hava cıva. Okuyarak bir insanın bu kadar büyük bir sanatçı olabileceğine ilk defa inanıyorum. Çok şeyler öğrendim, çok teşekkür ederim. Bu resimlerden; suluboyalar, desenler, figüratif ve nonfigüratiflerle ayrı sergiler açmak lazım. Görenler istifade etsin.”

Eşref Üren bu ziyaretteki izlenimlerini geniş bir şekilde *Ankara Sanat* dergisine yazdığı bir makalede de aktarmış ve Mazhar Aykut’un resimlerinden övgüyle söz etmiştir.

Ressam Nüzhet İslimyeli, 1977 yılında “*Türk Resim Sanatında Desenler*” başlıklı yazısında: “*Resimde en sadık dostumuz desendir. Unutmayalım ki düşmanımız da odur. Mazhar Aykut da böyle söyler desen üzerine ve bütün eserlerinde desen ön plandadır. Üç yabancı dil bildiği için çok zengin olan sanat kitaplığının ışığı altında sağlam ve soylu sanat yollarına yönelen, estetiği iyi kavramış olan ve sanatın değerlerini yitirmeyen kural ve kuramlarına uygun olarak çabalarını sürdüren bu sanatçımızın ürünleri, yarınlara kalacak bütünlüktedir*” demiştir.

Sanat Eleştirmeni Kaya Özsezgin, 1995 yılında *Milliyet Sanat* Dergisinde; “*Mazhar Aykut’un Ziraat Kültür Merkezinde düzenlediği retrospektif sergi, kanımca bu tür bir tercihin, ciddi kıstaslar üzerinde geliştiği sürece anlamlı sonuçlar verebileceğini kanıtlaması yönünden tipik bir örnek niteliğindedir. Sanata gönül vermekle, sanat gönüldeşi olmak arasındaki derin ayrım, bu sergide, otodidakt geçinen pek çok kişiye örnek oluşturacak bir mesajla da yüklü bulunmaktadır*” ifadelerini kullanmıştır.

Münip Özben, Mazhar Aykut’un 2001 yılındaki Kişisel Sergisi için; “*Mazhar Aykut, sanatını en üst derecede yapan değerli kişiliğe, özgün kimliğe sahip bir sanatçıdır. Pentürlerinde her an ölçülü, disiplinli renk ve çizgilerini iç içe tuvallerine yerleştirme ve dizayna önem vermekte ve isterse onları spontan bir biçimde bırakmaktadır. Tüm bu ölçülü düzeni kimi kez deformasyon uğruna saptırmaktan çekince duymamaktadır. Aykut’un özgün pentürleri, desenleri, akvarelleri hemen sanatçısını ele vermekte ve onu en üst yerlere oturtmaktadır. Sanatçının derin kültürü ve engin sanat deneyimleri sonucunda 1978 yılında Soylu Sanat Yolları adını verdiği önder olabilecek bir kitabı yayımlanmıştır. Lekelerle tablolarına kübist anlatım öğeleri koymakta ve yapıtları kendilerini uzaklardan bize tanıtmaktadır*” şeklinde değerlendirmelerde bulunmuştur.

Başarıyı Hazırlayan Süreç

Mazhar Aykut, çocukluk çağlarından gelen resim tutkusuyla, lise yıllarında yaptığı resimler ve çektiği fotoğraflarla, Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde aldığı derslerle, teftişe gittiği yerlerde yaptığı çizimlerle, yıllık izinlerini biriktirip Avrupa müzelerine yaptığı analize dayalı sanat gezileriyle, çıplak model,

natürmort, doğa çizimleriyle, varlığı doğru yansıtmaya becerisini geliştirirken, renkle ilgili araştırmalar ve uygulamalarla renk duyarlılığı kazandı.

Aykut'un resimleri, yurt dışı sergilerde binlerce resim arasında ilk yüze girerek sergilere kabul edildi. Çiçekler adlı eseri müzeye kabul edildi. Mazhar Aykut, bir ressam, ödüllü bir fotoğrafçı, sanat kitabı ve sanat yazıları yayımlayan bir yazar ve şairdi. 1930 yılında Kodak Firmasının fotoğraf yarışmasında mükâfat kazanarak, 1973 yılında *Şiir Denemelerim* adlı şiir kitabını, 1978 yılında *Soylu Resim Yolları* başlıklı kitabı, dergilerde sanat üzerine yazdığı yazılarla ve verdiği konferanslarla sanatın pratik ve teorik boyutlarında kendini kanıtladı.

Resimlerinde karakalem (desen), mürekkep, suluboya, guaj ve yağlı boya tekniklerini, portre, natürmort, peyzaj ve nonfigüratif gibi farklı konularda başarıyla uyguladı.

Müze Araştırma Yöntemi



1952- 1954, 1959 ve 1969 yıllarında yaptığı Avrupa müze gezilerinde çok sayıda ressamın eserini desen olarak çizdi, kompozisyon kurgusunu şematize ederek renk analizleri yaptı. Her eserle ilgili hızlı yazması nedeniyle Osmanlıca notlar aldı.

Andre Lothe'nin sanat araştırması önerilerine bağlı olarak yaptığı bu çalışmaların arka planında, sanatçıların yaşamları ve temsil ettiği akımlarla ilgili bilgiler vardı. 9 Haziran 1952 tarihli günlüğünde; "*Rengi farklı tekniklerde usta mertebesinde kullanmak lazım.*" 10 Ağustos 1953 tarihli günlüğünde; "*Paletindeki mevcut her rengin beyazla degrade olmuş nüanslarının hâkim olduğu bir resim...*" şeklinde ifade ettiği renge yönelik ilgisi, müze araştırmalarında da devam etti.

Karakalem Desen alışmaları



Portre



Nü



Nü



Doğadan Desen

Lise döneminde başladığı resim çalışmalarını takip eden, 1933-1935 yılları arasındaki Güzel Sanatlar Akademisindeki misafir öğrencilik dönemi amatörlükten profesyonelliğe geçişin ilk aşamasıydı. Görev nedeniyle gittiği yurt gezilerinde doğadan desenlerle döndü. Akademide yaptığı çizimler yanında yurt dışında akademik ortamlardaki desen çalışmalarıyla anatomi bilgisine sahip oldu, sağlam bir desen anlayışı geliştirdi.

Kısa süreli ve etüde dayalı çizimlerini portre, nü, natürmort ve doğa şeklinde geniş bir alana yaydı. Bu çalışmalarda çizgisellik, ışıık- gölge ya da lekesele etkileri

başarıyla kullandı. Desen çalışmalarında karakalem dışında mürekkep tekniğinde de yeteneğini kanıtladı.

Natürmort Çalışmaları



Natürmort 1



Natürmort 2



Natürmort 3



Natürmort 4

Aykut'un sanatındaki değişim sürecini en kolay görebileceğimiz çalışmaları natürmortlarıdır. Empresif etkiler veren ilk dönem çalışmaları (Natürmort 1), ikinci aşamada perspektif kaygıdan uzaklaşır. Bu iki dönemde ana renk olarak sarı, mavi ve ikisinin karışımından elde ettiği yeşil rengi, beyazlarla elde ettiği tonlamalarla kullanır. Renk kontrastını güçlendirecek kırmızı rengi, açık- koyu kontrastını elde etmek için de siyah ve beyaz renkleri ekledi.

Üçüncü aşamada biçimler kübik formlara dönüşür ve konturlar devreye girer. Objelerde kullanılan renkler yüzeysel bir etki verecek şekilde sürülür. Dördüncü aşama natürmort çalışmalarında obje biçimleri keskin hatlarını ve konturlarını kaybeder. Son aşamada soyut resme geçişin ilk örneklerini görmek mümkündür. Bu aşamada renk kontrastı, kalite kontrastı ve açık-koyu kontrastlarını izlemek mümkündür.

Peyzaj Çalışmaları



Peyzaj 1



Peyzaj 2



Peyzaj 3



Peyzaj 4



Peyzaj 5



Peyzaj 6

14 Nisan 1959 tarihli günlüğünde; “*Bu defa iyice renklendirmek, formları belli etmek, daha temiz bir stil seçmek, icrada daha basiretli hareket ederek esere daha başka olgunluk vermek lazım*” diyerek resim sanatında rengin önemini bir kez daha vurgulamaktadır.

“*Mühim olan resimlerde birlik ve ahenk temin etmek olmakla beraber, bundan daha mühim bir keyfiyet de esere spontanlığı, bir kerede yapılmış olma tesirini vermektir*” ifadesinden, resmin içten gelen duygularla yapılmasını, resim sanatında zorlama olmaması gerektiğini önemsedğini anlıyoruz. Aykut’un her resmi bu değerlendirmenin birer örneği niteliğindedir.

Peyzaj çalışmalarındaki sağlam kompozisyon kurgusu, ilk dönem natürmort çalışmalarında gördüğümüz renk skalası ile tam bir uyum içinde verilmiştir.



Non Figüratif Çalışma

“*İcradaki samimiyet artist ile seyirci arasındaki köprüyü kurar. Eseri samimi ve şairane olduğu için severiz. Olgun ve sanatkârane olduğundan dolayı da takdir ederiz ve sanat yaşar.*” söylemlerini nonfigüratif çalışmaları desteklemektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Mazhar Safi Aykut, düzenli, bilinçli, ısrarlı çalışmalarını analitik özelliğiyle birleştirerek, sahip olduğu yetinin üstün bir yeteneğe dönüşmesini sağladı.

Karakalem, mürekkep, sulu boya, guaj boya ve yağlı boya tekniklerini, desen, portre, natürmort, peyzaj ve soyut çalışmalarda kendine özgü bir duyarlılıkla ve renk skalasıyla ifade etti.

Mavi, sarı ve ikisinin karışımıyla oluşan yeşil rengi ve tonlarının yanına kırmızı rengi ekleyerek kalite kontrastını, renk kontrastı ile birleştirdi. Bu renklerin yanında beyazın ve siyah rengin kullanılması açık koyu kontrastını sağladı.

Bazı natürmortlarında perspektif ya da rakursi yerine yüzeysel anlatımı başarıyla kullanabildiğini gösterdi.

Nesnel gerçekler dünyası zıtlıkların birliğini, düzenini, dengesini (vahdet-i ezdat) sunar. İrreel dünyanın varlıkları olan estetik objeler de renklerin, biçimlerin, büyük ve küçüklerin, yönlerin ve diğer kontrastların dengesine sahiptir. Mazhar Aykut bunu da başarmış bir ressamdır.

Bu başarılarla ulaşmasında Avrupa gezilerini sanat araştırmaları olarak değerlendirmesinin payı büyüktür. Müzelerde eserler karşısında genellikle Osmanlıca (hızlı yazdığı için) notlar aldı. Eserlerin kompozisyon kurgularını not defterine çizdi.

Okuduğu ve gördüğü sanata dair her şeyi yaparak, yaşayarak dinamik öğrenmeyle kendini geliştirmeyi başardı.

“Resimde kural mural yoktur, orijinal bir şey yaratabiliyor musun, insanları şaşırtabiliyor musun ona bak. Yoksa yüzüne bakmazlar. Asıl sorun kuralları aşabilmektir. Sanatçının kişiliği, çevresinden aldığı esinlenmeler önemlidir, resim kuralları değil” diyerek sanatın öznel ve teklik yönüne vurgu yaptı. Sanatı teorik boyutuyla kavrayan, her konuyu, farklı tekniklerle estetik boyuta taşıyan sanatçı aynı zamanda sanattaki değişim gerçeğini bizlere hatırlatmaktadır.

Mülkiye mezunu olan Aykut, eğitim aldığı meslekte başarılarla imza atarken, resim sanatına, sanat eğitimi almış birçok sanatçıdan daha fazla hizmet verdi, ancak hak ettiği değerden uzak kaldı. Aykut ve benzeri değerleri sanat dünyamıza tanıtmak ve kazandırmak, kültür ve sanat insanlarının önemli bir görevidir.

Kaynakça

Mazhar Safi Aykut'un Eserleri

Mazhar Safi Aykut'un Günlükleri

Mazhar Safi Aykut'un Müze Çizimleri ve Notları

Mazhar Safi Aykut'un Sergi Kataloğundaki Eleştiri Yazıları



BÖLÜM 3

Resim Sanatında Transhümanist Paradigmalar

Sümeyra İlhan Civliz¹

GİRİŞ

İnsan içinde bulunduğu koşulları ve çevreyi yüzyıllardır kendisiyle uyumlu hale getirmeye çalışmıştır. İnsanın hayatta kalma ve varlığını sürdürme mücadelesinden doğan eylemler, hem insanın hem de doğanın değişimine ve dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Doğanın insanla uyumunun sağlanması ve temel ihtiyaçlarının karşılanması, insanda farklı yönelimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İnsanın gelişime açık potansiyel yapısı, bu sınırların sürekli yeni polemik amaçlarla aşılması ihtiyacını doğurmuştur. Bu doğrultuda insan; fiziksel, zihinsel, duyuşsal olarak kendi sınırlarını aşmaya çalışmıştır. İnsanın kendiliğine yönelik bu mücadelesi ve sınırları aşma arzusu, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren transhümanizm akımının gelişimine zemin hazırlamıştır.

Dağdelen (2021) transhümanizmi, insan yaşamına özgü fiziksel ve bilişsel yeteneklerin, gelişime bağlı ortaya çıkan sorunların, bilim ve teknolojinin sağladığı imkânlarla aşılması gerektiğini iddia eden “uluslararası ve kültürel” bir adım olarak açıklamıştır (s. 5). Şengel (2024) tarafından transhümanizm, insanın biyolojik, bilişsel ve tarihsel yaşam tecrübelerinin genişletilmesi ve yeniden yapılandırılması kapsamında olası gelecek senaryoları ortaya koyan zihinsel bir paradigma olarak değerlendirilmiştir (s. 5). Istvan (2019) akımı, insanların bilim ve teknolojiye yola çıkarak toplumsal ve kültürel yapıları iyileştirme çabasıyla şekillenen bir hareket olarak ele almıştır. İnsanın makineleşmeye yönelik arzusuyla harekete geçirilen transhümanist söylemler ve eylemler Istvan tarafından insanların sonsuza kadar yaşatılması amacını taşımaktadır (s. 5). Ağın (2022), Nick Bostrom’un transhümanist söylemlerinden yola çıkarak akımı, “hümanizmin teknolojik çocuğu” biçiminde tanımlamıştır (s. 33). Ballı’nın (2024), posthümanizmin alt kavramı olarak açıkladığı transhümanizm, insanın 2.0’a dönüştürülmesini kapsayan çok yönlü çalışmaları içermektedir. Transhümanizm kapsamında bu çalışmalar, insan aklı ve psikolojisinden yola çıkılarak sınırların aşılmasına, kapasitenin geliştirilmesine yoğunlaşan çok katmanlı üretimleri ve teknolojileri içermektedir (s. 19). Özkan (2023) transhümanizmin, hümanizm sonrasında gelişim gösteren bir yaklaşım olarak kabul edilse de daha eski kökenlere sahip olduğunu, kuramlara yönelik görüşleriyle ortaya koymuştur. İnsana özgü yapının değiştirilmesini amaçlayan transhümanist söylemler ve eylemler, insanın fiziksel ve zihinsel kapasitesinin

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-4963-076X

iyileştirilmesine yönelik süreçleri kapsamaktadır. Teknolojinin sağladığı olanaklar çerçevesinde dönüşümün izlendiği bu süreç, evrime yönelik aşamaların hızlandırılması ile ilişkilendirilmiştir (s. 26). Dağ (2022) transhümanizmin, siyaset ve güç merkezli otoritelerin etkisi altında varlık gösteren bir düşünsel yapı olduğunu vurgulamıştır. Bu kapsamda öne çıkan uygulamaların “ömür uzatma, zihin yükleme, beden dondurma” dahil olmak üzere insanın fiziksel, duyuşsal ve bilişsel düzeylerinin ve yeteneklerinin geliştirilmesi üzerine kurgulandığını iddia etmiştir (s. 18).

İnsanı ve doğayı temel alan transhümanizm, farklı disiplin alanları tarafından sıklıkla tartışılan bir akım olmuştur. Disiplin alanlarına özgü amaçlar doğrultusunda başvurulanan akım, farklı bakış açılarıyla kapsamı genişletilerek sunulmuştur. Transhümanizme başvurulanan disiplin alanlarından biri resim sanatı olmuştur. Sanatçılar, transhümanist bakış açısına özgü yaklaşımların öncül temsillerini resmin anlatım olanakları ile görsel alana taşıyarak akımın gelişimine katkı sağlamıştır. Antik Çağ’a uzanan ve transhümanizmle ilişki kuran bu temsiller, insanın farklı yönleriyle kendisini aşma çabasını yansıttığı örnekler olmuştur. Akımın; yenilikçi, değişime açık bakış açısı, sanatçıyı da etkileyerek resim sanatında yeni araç ve yöntemlerin kullanılmasına kaynaklık etmiştir. Özellikle 20. yüzyılda dünyada meydana gelen bilimsel, teknolojik ve sanatsal gelişmeler, makine, yapay zekâ, robot sistemlerinin sanatta yaygın kullanımının önünü açmıştır.

Resim sanatında başlayan transhümanist temsiller, zamanla yerini performansa, eyleme dayalı uygulamalara bırakmıştır. Resim sanatı, sanatçının doğrudan ortaya koyduğu bir eylem olmaktan uzaklaşarak, makine, robot ve yapay zekâ sistemleri ile gerçekleştirilebilen bir sanat biçimi haline gelmiştir. Sanatın, sanatçının ve izleyicinin dönüşüm yaşamasına kaynaklık eden transhümanist yaklaşımlar, sanatta resmin çağdaş konumunun ve polemik amaçlarının ortaya koyulması açısından önemli bir araştırma alanını oluşturmuştur. Bu önem doğrultusunda resim sanatında transhümanizmin, Antik Çağ’dan itibaren temsile dayalı izleri araştırılmış ve çağdaş yaklaşımlara dayalı uygulamalar ortaya koyularak, geniş bir perspektiften resim sanatında transhümanizm okuması yapılmıştır.

Transhümanizmin Düşünsel Temelleri Üzerine

İnsan yaşamının başlangıcından itibaren, akıl yürütme potansiyelini kullanarak çevresel koşulları kontrol altına almaya kendisiyle uyumlu hale getirmeye çabalamıştır. Antik çağlardan itibaren doğayla uyum sağlama ve ona hükmetme çabası içinde olan insan, teknolojik gelişmelerin öncül çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Doğaya hükmetme arzusu ile ortaya koyulan eylemler, insanın çok yönlü ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmiştir. Avlanma, sığınma, korunma ve yemek ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla ortaya koyulan üretimler,

teknolojik dönüşümün ilk aşamalarını oluşturmuştur. İnsanın fiziksel üretimlerin yanında felsefe, din, mitoloji gibi alanlarda düşünsel çalışmaların yoğunlaşması, insanın kendi sınırlarını aşarak ilerlemesini sağlamıştır.

“Antik Yunan ve Roma”da, insanın doğaya hükmetme ve rasyonel düşünme becerisi, insanın kendini aşması ve ilahi olana ulaşabilmesine yönelik görüşlerin temelini oluşturmuştur. Orta Çağ’da ise antroposantrik görüşlere karşı olarak insanın doğa üzerindeki hakimiyetini sorunsallaştıran görüşler ortaya çıkmıştır. “Semavi dinlerin”, evrene hükmetme konusunda insana özgürlük tanıyan bakış açısı, teknolojik ilerlemelerin hız kazanmasına kaynaklık etmiştir. Aydınlanma Çağı ve Rönesans anlayışında; insanın, akıl ve mantık odağında varoluş ile ilgili sınırları ortadan kaldırma çabası, antroposantrik görüşlerin tekrar gündeme gelmesine kaynaklık etmiştir ve bu gelişmeler, transhümanizmi hazırlamıştır. Yaşamın her alanına etki eden kırılmalardan birini de Sanayi Devrimi oluşturmuştur. Teknolojideki ilerlemeler ve makineleşme, insana özgü yaşam koşullarının dönüşüm yaşamasına ve yeni bir toplumsal yapılanmaya öncülük etmiştir. Topluma yön veren bu kırılmalar, insanın bilişsel, duyuşsal ve eyleme dönük süreçlerinde belirli olmuştur. Akıl, mantık ve teknoloji odağındaki gelişmeler, transhümanizmin dayanak noktalarını oluşturması yönüyle önem kazanmıştır (Şengel, 2024, s. 1-2).

Transhümanizmi hazırlayan öncül görüşlerin temelini, beden mekanizmasının algılanması, çözümlenmesi ve yeni bir bakış açısı ile yeniden yapılandırılması gibi konular oluşturmuştur. İnsan, değişen dünyanın getirdiği koşullara bağlı olarak hem çevresel etkenleri hem de kendi bedenini dönüştürme ihtiyacı hissetmiştir. Bu koşullarda bedenin nasıl işlediğine yönelik bilginin edinilmesi, sosyal ve fen bilimlerinde gerçekleştirilen çalışmalarla sağlanmıştır. Transhümanizm, bilim ve teknolojiden hareketle insanın kendini aşan bir konuma taşınması gerektiğini savunan; fiziksel ve zihinsel açıdan insanın güçlendirilmesine yönelik görüşleri destekleyen katmanlı, disiplinlerarası “girişimsel” bir düşünce sistemi olarak, insanın bu arayışlarına cevap vermiştir (Dağdelen, 2021, s. 10). İnsanın kendiliğine yöneldiği, bilinçli bir evrim tasarımının arzulandığı transhümanizm, doğal süreçlerin dışlandığı bir dizi planlı eylemler bütünü olarak çalışmalarını sürdürmektedir. İnsanın doğal yaşam dizisinin yeniden yapılandırılmasını amaçlayan bu çalışmalarda, hastalık, ölüm gibi insanın çaresiz kaldığı durumlara karşı çözüm önerilerinin geliştirilmesi misyonuyla hareket edilmektedir.

Transhümanizmde, toplumsal, fiziksel ve zihinsel iyileştirmenin yalnızca insanlar için değil, tüm canlılar için işe koşulması gerekliliğini savunulmuştur. Bu çerçevede, ideal koşulların yaratılması aracılığıyla “korkunç ölüm gerçeğine” karşıt bir güç oluşturulması amaçlanmıştır. Akım kapsamında, tüm canlıların acıdan uzak daha mutlu bir atmosfere ulaşmasını sağlamak üzere çalışmalar

gerçekleştirilmiştir. Tarihsel süreçte yaşanan gelişmeler değerlendirildiğinde resim, edebiyat ve mimari üzerinden Rönesans'ın yapılandırıldığı; bilim, akıl ve teknik kapsamında aydınlanmanın gerçekleştirildiği görülmüştür. Gelişimin bir sonraki aşamasını ifade eden transhümanizm anlayışında, insanın ilerlemesi için teknoloji ve sibernetiğin gerekliliği ortaya koyulmuştur (Dağ, 2022, s. 26). İnsan odaklı amaçların gerçekleştirilmesi aşamasında teknoloji odaklı çok yönlü çalışmalar öne çıkmıştır. Transhümanizmin bu çerçevede aktif bir şekilde başvurduğu alanlar, biyoteknoloji, nanoteknoloji ve bilişsel bilim başta olmak üzere bilimsel temelli disiplinler olmuştur.

Transhümanizmin kapsamına ve polemik amacına açıklık getiren söylemlerden biri, Humanity+ topluluğu direktörü Natasha Vita-More tarafından 1983 yılında yayınlanan “Transhümanist Manifesto” olmuştur. Manifestoda, insanın kapasitesine yönelik potansiyeli açığa çıkarma zamanının geldiği, toplumsal ve genetik kökenli çıkmazların ortadan kaldırılarak, adaletin sağlanmasının gerekliliği vurgulanmıştır. İnsan evrimine yönelik araştırmaların önemine vurgu yapan Vita-More, insan ve biyolojik evrim süreçlerinin, bu türe özgü son çıkış olduğunu ifade etmiştir. Transhümanizm kapsamında insanın fiziksel sınırlarının aşılması ve yaşam süresinin uzatılması kapsamındaki görüşler, bu alanda “yaşam sonunun” kabulüne de açık bir özgürlük alanı bırakmıştır (Şengel, 2024, s. 14).

Transhümanizm manifestosu, akımın farklı disiplin alanlarında uygulamalara yön veren ilkelerden oluşmaktadır. Manifesto kapsamında, yaşlanmanın önlenabilir olduğuna; genetik ve ekolojik gelişmelerde bilimsel etiğe bağlı kalınması gerektiğine; hafıza ve zekânın geliştirilmesi amacıyla protezlerin kullanılabileceğine; biliş, algı ve fiziksel koşulların iyileştirilmesi ile sağlığın sürdürülebilir, yaşamın uzatılabilir olacağına vurgu yapılmıştır. Transhümanizm; hastalığa, yaşamın süresine, yaşlılığa karşı, bilim ve teknolojiyle etik düzeyde bir direnç oluşturan ilk felsefe olmuştur. Akıma özgü felsefede, yalnızca insanı dönüştürmek değil, bu kapsamda disiplinlerarası gelişimin ve tartışma zemininin oluşturulması önemlidir. İnsandan başlayarak doğaya, iklime etki edecek farkındalığın yaratılması ve tüm yaşam formlarının korunması önemli hedeflerden birini oluşturmuştur. Siyasi oluşumun bir uzantısı olmaktan uzak, salt problem çözme amacına odaklanan bir yapılanma benimsenmiştir. Transhümanizm yeni bir felsefi bakış açısını ortaya koyarken Rönesans, Aydınlanma, Modernizm ve Postmodernizm başta olmak üzere öncül hareketlere doğru kapsamını genişletmiştir. Bu çerçevede, toplumsal problem alanlarına duyarlı bir bakış açısıyla çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Vita-More, 1983).

Amerika'da kurulan Transhümanist Parti'nin “Transhümanist Değerler”e açıklık getirdiği maddeler, transhümanizm kapsamında gerçekleştirilecek çalışmaların karakterinin belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Transhümanist

değerlerde, genel olarak kişisel özgürlük ve mahremiyete; din, dil, ırk ve inançlara yönelik hoşgörüyü ve kapsayıcılığa; nükleer silahsızlanmanın desteklenmesine; insan durumunu iyileştirici yeni teknolojilerin gerekliliğine; engellerin ortadan kaldırılmasında bilim ve teknolojinin önemine; insan haklarına, teknolojiye karşıt doktrinlere yönelik muhalefete vurgu yapmıştır (U.S. Transhumanist Party, t.y.).

Transhümanizm, insan yaşamına özgü koşullardan ve evrime yönelik gelişmelerden hareketle ortaya koyulan bir düşünce sistemi olmuştur. Kültürel ve düşünsel boyutuyla dikkat çeken akımın izleri, Antik Çağ'dan başlayarak Orta Çağ, Rönesans ve Aydınlanma Çağı'na kadar gelmiş, Modernizm ve Postmodernizm kapsamında da yaygınlık kazanmıştır. Dönemlere özgü düşünce sistemleri içinde oluşum gösteren transhümanist anlayış, etki alanını arttırmıştır. Aydınlanma Çağı'ndan başlayarak bilimde, sanatta yaşanan gelişmeler, 19. ve 20. yüzyılda toplumsal temaların gündeme gelmesine, insanın merkeze alınmasına kaynaklık etmiştir.

Transhümanizm üzerine incelemeler yapan Nick Bostrom, akıma yönelik bulguları, Antik Sümer'de Gılgamış Destanı'na kadar dayandırmıştır. Bu bulgular üzerinden yapılan değerlendirmeler, Tanrı ve insan arasındaki zıtlık ve çatışmanın “İsa-Mesih” üzerinden mitoloji ve Tevrat anlatılarıyla çözülmeye çalışıldığını ortaya koymuştur. Ortaçağ ve Hristiyanlık değerlendirildiğinde insan ve tanrı ilişkisinin “seküler-maddi” bir anlayışa temellendirildiği görülmüştür. Bu anlayış, pozivitizmin yarattığı kapitalist yaklaşımlar ve sanayileşme ile metafiziği reddeden ve maddi temellere dayalı bir insan profilini yaratmıştır. Tanrıdan insana dönüş anlayışını doğuran etken, “Patristik Teoloji” olmuştur. Hristiyanlık kapsamında hümanizme yönelik eksik alan Luther ve Erasmus tarafından giderilmiştir. Düşünürlerin bakış açısını tanrıdan insana yönelten hümanizme dayalı bu anlayış, Transhümanizm ile ilişki kuran önemli bir kaynak alanı oluşturmuştur (Dağ, 2022, s. 22). Rönesans'ın koşulları içinde oluşum gösteren hümanizmde, din ve teoloji odaklı yargılara karşı bireysel izlenimler ve ilkeler ile yeni bir bakış açısı geliştirilmiştir. Geliştirilen bu bakış açısı kapsamında akıl ve mantık çerçevesinde insanın çok yönlü gelişiminin sağlanabileceği ortaya koyulmuştur.

Rönesans'ta görüşleriyle transhümanizmin gelişimine katkı sağlayan düşünürlerden biri Giovanni Pico della Mirandola olmuştur. “İnsanın Yüceliği Üzerine Söylev” yapıtıyla Pico della Mirandola, insan olabilmenin koşulunun aklın kullanılması olduğunu ifade ederek, akıl ve mantık düzeyinde sınırların aşılması gerektiğini savunmuştur. Düşünürün görüşleri, insan kapasitesinin geliştirilmesini amaçlayan transhümanizme özgü anlayışının temellerini oluşturmuştur (Şengel, 2024, s. 25). Rönesans düşünce sisteminde Thomas Hobbes, İsaac Newton, İmmanuel Kant ile akılcı hümanizmin doğuşuna zemin

hazırlanmıştır. Deneyselliğe dayalı bilimin ve eleştirel aklın vurgulandığı hümanist temeller, akımın dayanaklarını oluşturan önemli gelişmeler olmuştur (Bostrom, 2005, s. 2-3).

İnsanın fiziksel ve ruhsal çözümlemelerinden yola çıkarak ortaya koyduğu görüşlerle transhümanizmin temellerini atan düşünürlerden biri Julien Offray de La Mettrie olmuştur. La Mettrie, insan bedeninin mekanik bir sistemle çalışan karmaşık bir yapıya sahip olduğunu vurgulamıştır. İnsan bedenini, sanatın işleme mekanizmasıyla ilişkilendiren Offray, insan mekanizmasının metafizik bir varoluştan öte, “maddesel, düzenlenebilir ve açıklanabilir” bir yapıya sahip olduğunu ifade etmiştir. İnsana özgü davranışların tanımlanması ve anlaşılması aşamasında, ruhsal süreçlerden çok fizyolojik işleyişin belirleyici olduğu ortaya koyulmuştur (La Mettrie, 1747, s. 42). La Mettrie’nin insanın fizyolojisi ve ruhsal bütünlüğü üzerinden yaptığı açıklamalar akımın, insanın yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil yeniden biçimlendirilebilir bir mekanik sistem olarak değerlendirildiği bakış açısı ile örtüşmektedir.

Felsefi görüşleriyle transhümanizmle bağ kuran filozoflardan biri Friedrich Nietzsche olmuştur. “Üstinsan” öğretisi ile bilinen Nietzsche, “insanın aşılması gereken bir şey” olduğuna vurgu yaparak, “üstinsan” olma yolunda yapılması gerekenlere cevap aramıştır. Nietzsche’nin üst insan tasarısında hedeflenen dönüşüm, kültürel ve kişisel gelişime dayanan özel bireylere has “yüksek” bir seviye ile açıklanmıştır (Bostrom, 2005, s. 4). Nietzsche ve transhümanizm arasında “üstinsan” kavramı çerçevesinde kurulan bağ, transhümanist insanda gerçekleşmesi planlanan dönüşüm ideali ile şekillenmiştir. Transhümanizmin insanı en iyi versiyonuna ulaştırmayı hedefleyen polemik amacı, insanın çok yönlü ve olağanüstü dönüşümünü arzulayan Nietzsche bakış açısıyla örtüşmektedir.

Resim Sanatında Transhümanist Temsiller

Değişen ve gelişen dünyanın sağladığı imkânlar; insanları, bu amaçları doğrultusunda teknolojik ilerlemelere yöneltmiştir. Teknolojik gelişmelerin ön adımları, insanın yüzyıllar öncesindeki yaşamla kurduğu ilişkiler ile atılmıştır. Kendi potansiyelinden hareketle mevcut yaşam koşullarını dönüştürme, iyileştirme ve kendine uyumlu hale getirme çabası içinde olan insan, yüzyıllardır mücadelesini sürdürmüştür. Zaman, mekân ve çevresel koşullar bağlamında gerçekleşen dönüşüm, insanı kendini üstün bir varlık olarak tasarlayabileceği eylemlere yönlendirmiştir. Bu girişimlerin insan merkezli bir problem alanını oluşturması, konunun çok farklı disiplin alanları tarafından ele alınmasına kaynaklık etmiştir. İnsanın yaşam deneyimleri ve yaşamla kurduğu ilişki ele alındığında çift yönlü bir etkileşimin olduğu ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda insan olarak sanatçının yaşamla kurduğu bağ, yeni tartışma konularına alan açmıştır. Salt insan gereksinimlerini karşılama amacının dışında sanatsal

kaygılarla yaşama yön veren insan, hem kendi potansiyeli hem de yaşam koşulları üzerinde dönüştürücü güce ulaşmıştır.

Sanatsal üretim sürecini belirleyen önemli kırılma noktaları ve kavramlar, tarihsel süreçte yeni akım, üslup, teknik ve yöntemlerin gelişimine zemin hazırlamıştır. Devingen yapısı ile evren ve insan, zamanın getirdiği koşullar doğrultusunda dönüşüm sürecine girmiştir. Hayatın sürdürülebilirliği ve fiziksel, duyuşsal, bilişsel ihtiyaçların karşılanabilmesi amacıyla mevcut koşullar yeniden yapılandırılmıştır. Bilimsel, sosyal alanlarda gelişimin zeminini oluşturan ihtiyaçlar, insanı farklı alanlarda mücadeleye sürüklemiştir. Hayatın içinde temel gerekliliklerin yerine getirilmesi ile başlayan süreç, insanın yaşamdan beklentilerini çeşitlendirmiştir. İnsanın temel gereksinimlerini karşılama aşamasında ortaya çıkan estetik arayışları, hayatın biçimlendirilmesinde sanatsal yaratımlara alan açmıştır. Bu alan, insanın yaşamla uyum sağlamasına ve kendiliğine yönelik eksiklikleri gidermesine katkı sağlamıştır. Sanatın insandan başlayarak, sanatçıyı ve hayatı iyileştirme potansiyeli, önemli bir yöntem olarak araçsallaştırılmıştır.

Bilimsel gelişmeler üzerine ortaya atılan felsefi görüşler ve akımlar, sanatın yöneliminde belirleyici olmuştur. Kökenlerine yönelik bulguların Antik Çağ'a dayandığı transhümanizm, bilim ve teknoloji temelli yaklaşımıyla sanatı etkileyen önemli akımlardan biri olmuştur. Doğa ve tüm canlıların potansiyellerinin aşılması en iyi versiyonlarına ulaştırılmasının hedeflendiği transhümanist anlayışta, ilerlemenin kaçınılmaz olduğu bir düşünce sistemi benimsenmiştir. Doğanın, sanatçının ve akımın gelişime ve ilerlemeye açık yapısı, sanatta yeni yönelimleri ortaya çıkarmıştır. Akım kapsamında özellikle başvuru alanlar, insana atfedilen üstün fiziksel, duyuşsal ve bilişsel özellikler olmuştur.

Transhümanizmin tarihsel bağları değerlendirildiğinde akımın, din, mitoloji ve edebiyatta yoğun bir şekilde ele alınan araştırma alanını oluşturduğu görülmektedir. İnsan merkezli çok disiplinli araştırma alanı, sanatta da kendini göstermiştir. Edebiyat alanında gerçekleştirilen kuramsal çalışmalar, sanatın farklı alanlarında transhümanist anlayışın gelişimine zemin hazırlamıştır. Bedeni aşmaya yönelik girişimlerin sanatta ilk örnekleri, edebiyat ve mitoloji alanında ortaya koyulmuştur. Yazılı ve sözlü eserlerin transhümanist öncül söylemleri, zamanla görsel sanatların temel meseleleri haline gelmiştir. Görsel sanatlarda resim alanında bu söylemler üzerinden sanat tarihine izlerin düşüldüğü önemli temsiller ortaya koyulmuştur. Posthümanizmin alt kavramı olarak sanatın önemli bir düşünme sistemini temsil eden transhümanizm, insan bedeninin aşılmasına yönelik söylemleriyle, yüzyıllardır resim alanında da varlığını sürdürmüştür. İnsan sınırlarının bilimsel olanaklarla aşılabileceğini savunan akımın sanattaki ilk izleri, ilahi güç odaklı dönüşüme yönelik temsillerden oluşmuştur.

İnsanın evreni açıklama çabalarından doğan mitolojik anlatılar, sanatın farklı disiplin alanları tarafından araçsallaştırılarak sanata dahil edilmiştir. İnsanlık ile yakın ilişkileri kurulan bir mitolojik kimlik olarak Prometheus'un öyküsü, sanatçılar tarafından sıklıkla başvurulmuş önemli mit olmuştur. Prometheus'un ateşi Zeus'tan çalarak insanlığa verdiği ve durumlarını kalıcı olarak iyileştirmeyi amaçladığı mit, Prometheus'un ağır bir şekilde cezalandırılması ile sonuçlanmıştır. Zeus hem Prometheus'u hem de insanlığı "acı, dert, ve hastalıklarla dolu bir son ile cezalandırmıştır (İndirkaş, 2005, s. 109). Kendi potansiyelini aşma arzusu ile öne çıkan "Antik Yunan mitleri", mevcut sınırların aşılmasına yönelik çok yönlü anlatıları barındırmıştır. Prometheus'un insanlık yararına Zeus'tan ateşi çaldığı mit, insanların koşullarını geliştirme çabası yönüyle transhümanist devrimin başlangıcına işaret etmektedir (Şengel, 2024, s. 11).



Şekil 1. Jan Cossiers, Ateşi taşıyan Prometheus, 1636-38, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182 x 113 cm, Prado Müzesi

Mitolojik anlatıların resim sanatında temsil ile görsel alana taşındığı örneklerden birini Jan Cossier'in "Ateşi Taşıyan Prometheus" isimli yapıtı oluşturmuştur (Şekil 1). Sanatçı, Prometheus'un ateşi insanlığa sunmak üzere çaldığı ve elinde taşıdığı anı resmederek mitolojik bir içerik sunmuştur. Sanatçının; mitolojik anlatıların, insana ve tanrılara atfettiği özellikleri resmettiği bu tasvirler, insanın mevcut sınırları aşması konusunda yüzyıllardır gösterdiği çabayı belgeleyen önemli temsiller olmuştur. Prometheus'un tanrısal bir kaynağa erişme çabası ve insanlığı dönüştürme arzusu, transhümanizmin insan odaklı ilerleme, gelişim ve mücadele ideali ile örtüşmektedir. Tanrısal düzene karşı çıkılan mitolojik anlatıda, insanlığın kendi kaderini ve potansiyelini aşmak üzere başvurduğu eylemler ortaya koyulmuştur. Prometheus'un yüzyıllar öncesinden gösterdiği mücadele, insan sınırlarını aşmak üzere ortaya koyulan transhümanist çalışmalarla paralellik göstermektedir.



Şekil 2. Pieter Bruegel, İkaros'un Düşüşünü Gösteren Manzara, 1560, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,5 x 112 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium

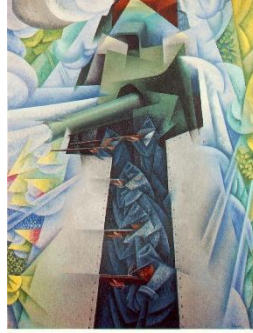
Doğal sınırların aşılmasına yönelik çabalar, tarihsel süreçte çoğunlukla “ikircikli” durumların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Antik Yunan’da mitolojik anlatılar ile ifade edilen bu durumlardan biri de İkaros’un Düşüşü miti olmuştur. Mitolojik anlatıda bazı hırsların peşinden gidilmesi yönündeki ısrarın, olumsuz sonuçları beraberinde getireceği ortaya koyulmuştur. İnsan yeteneklerini geliştirmek üzere gerçekleştirdiği eylemlerle bilinen Daedalus, transhümanist bakış açısının sanatta gelişimine katkı sağlayan öncülerden olmuştur (Bostrom, 2011, s. 2). Kral Minos’un emriyle Labyrinthos’a kapatılan Daedalus ve oğlu İkaros’un mücadelesini anlatan mit, Daedalus’un uçmak için gösterdiği mücadele ile şekillenmiştir. Kapatıldıkları yerden kaçmak için kendisi ve oğlu için kanat yapan Daedalus, bu kanatları balmumu kullanarak omuzlarına yapıştırmıştır. Bu kanatlarla ne çok alçakta ne de çok yüksekte uçulmaması gerektiği konusunda Daedalus uyarısı, İkaros tarafından dikkate alınmadığında trajik son yaşanmıştır. Yükseldikçe yükselen İkaros’un kanatları, Güneş Tanrı tarafından eritilmiş ve İkaros tepetaklak düşerek boğulmuştur (Azra, 2007, s. 153).

Antik Yunan mitlerinden yola çıkan sanatçılardan biri de Pieter Bruegel olmuştur. Bruegel’in “İkaros’un Düşüşü” temsili, mitolojik anlatının detaylı bir tasvirle ortaya koyulduğu yorumdan oluşmaktadır (Şekil 2). Döneme özgü manzara resimlerini çağrıştıran kompozisyonun ön planında, gündelik yaşama özgü bir akışı yansıtan figürlere yer verilmiştir. “Dramatik” anlatımdan uzak bir şekilde temsil edilen İkaros yorumu, sanatta çağın bakış açısına eklemlenen Antik bir eleman olarak değer görmüştür (Yavuz, 2019, s. 535). Daedalus’un bedeninin kapasitesini zorlamak, sınırları aşmak üzere gerçekleştirdiği üretim, transhümanizmin insan ve makine ilişkisi üzerinden beden sınırlarını aşan uygulamalara referans oluşturmıştır. İnsanı aşmak üzere bu yönde gerçekleştirilen teknoloji destekli üretimler, Antik Çağ’da karşılığını bulmuştur. İkaros’un tanrısal sınırları aşan kural tanımaz yönü, transhümanist perspektifte etik, ahlak konularını aşmanın olası risklerini tartışmaya açmıştır.

Sanatçı içinde bulunduğu koşulları dönüştürürken aynı zamanda da bu koşullar doğrultusunda kendisini sürekli yenilemiştir. Aydınlanma Çağı ile rasyonalizm ve bilim öne çıkmış, Sanayi Devrimi ile bilimsel gelişmeler

ilerlemiş, makineleşmenin artışıyla, sanatçı yeni düşünsel ve eylemsel süreçlere yönelmek durumunda kalmıştır. Teknolojinin, makinenin hayata girişiyle sanatçı da yaratım süreçlerinde tematik ve pratik alanda bu konulara yer vermiştir. Hayatın ve insanın sınırlarını zorlayan ve en iyiye ulaşma polemik amacıyla ortaya koyulan çok yönlü çalışmalar, özellikle Sanayi Devrimi’nden sonra ivme kazanarak sanatı ve sanatçıyı dönüştürmüştür.

Rönesans’a kadar sanatçı üretimiyle oluşum gösteren sanatsal edimler, “sanat, zanaat ve sanayi” ilişkisinin bozuma uğramasıyla Sanayi Devrimi’nin bir sonucu olan mühendisi yaratmıştır. Sanayi ve sanat alanlarında doğanın alternatif yorumlarla dönüştürülmesi, yaratıcılığa ve uygarlığa ilişkin temel işaretlerden olmuştur. Sanayi Devrimi’nin sanayileşmeyi yücelten, sanata karşıt bakış açısı, rekabetçi bir atmosfer oluşturmuştur. Bu koşullarda rasyonalistlerin “makine, mühendislik” ve sanayiye yönelmeleri doğal bir son olarak ortaya çıkmıştır. Rasyonalist bakış açısında bu yönelimlerin karşılık bulduğu alanlar, modern koşullarla dizayn edilen fabrikalar olmuştur. Sanayileşmenin bir sonucu olan fabrikalarda gerçekleşen “her madde (malzeme), her hareket, her ilişki akıcıdır, amaçlıdır, işlevseldir, yararlıdır, üretkendir”. Makineye dayalı çalışma sistemlerinin önem kazandığı bakış açılarından biri Fütürizm olmuştur. Fütürizm, makineye dayalı çalışma sistemlerinin hayat ve toplum koşullarının düzene sokulması, estetize edilmesi aşamasında öne çıkmıştır. Marinetti manifestosunda “makinelere alevi”ne vurgu yaparken “yedek parçaları olan mekanik insanın” yaratılmasına çok az kaldığını ifade etmiştir. Marinetti’nin bu sözleri, insan ve makine ilişkisinde bütünleşik bir yapının gelişeceğini vurgulaması bakımından önem taşımaktadır (Artun, 2022, s. 48-51).

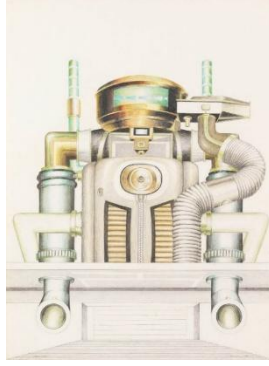


Şekil 3. Gino Severini, Zırhlı Tren, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116,8 x 87,5 cm, R.S. Zeisler Koleksiyonu, New York

Fütürizme yön veren Filippo Tommaso Marinetti’nin görüşleri, dönemin sanatçıları üzerinde de etkili olmuştur. Marinetti’nin “Savaşı resimsel olarak yaşamaya çalış, onun tüm harikulade mekanik biçimlerini incele” yönündeki sözleri, Gino Severini’yi etkilemiştir. Fütüristler tarafından modern çağı yansıtan

en önemli gösteri olarak ele alınan savaşlar, modern teknolojinin sanayi odaklı yıkım eylemi olarak değer görmüştür. Makine sistemlerinin yarattığı hız tutkusu ve hayranlığı, mekanik bir görsel anlatım dili ile resimlere taşınan örneklerden biri “Zırhlı Tren” olmuştur (Şekil 3). Parçalanmış bir kurgu ile tasvir edilen peyzaj ve tren, hızın ve makinenin gücünü ve yarattığı dinamizmi yansıtan önemli ifadeler olarak dikkat çekmiştir (Moma, t.y.). “Zırhlı Tren” yapıtının, savaş ve mekanik sistemleri yücelten bakış açısı doğrultusunda görsel alana taşınması, sanatçının teknoloji ve makine ile kurduğu estetik ve düşünsel ilişkiyi ortaya koymuştur. İnsan algısının makinelerle bütünleşmesini amaçlayan transhümanizme özgü bakış açısının fütürizm ile ilişkisini kurmak mümkündür. Modern teknolojinin yüceltildiği eser, makinenin sanatta önem kazandığı dönemi vurgulaması bakımından önemli bir yere sahiptir. “Zırhlı Tren” makine-insan ilişkisini öne çıkarması, makineye estetik ve felsefi bir bakış açısı kazandırması açısından transhümanist bir bakış açısını yansıtmıştır. Resimde insan ve makine birleşimine yönelik tasvirler, transhümanizmin siborg yapılarını akla getiren bir gerçeklik ortaya koymuştur. Savaşı anlatan kurguda kullanılan mekanik araçlar, insanın ve makinenin bütünleştiği bir çalışma sistemini yansıtmaktadır. Transhümanist çağrışımlarıyla öne çıkan resim, insan bedeninin savaş, makine arasında dönüşen bir varlık olarak tanımlanmasına zemin hazırlayan önemli bir örneği oluşturmıştır.

Soğuk Savaş döneminin yarattığı silahlanma yarışı, “Ay’a İniş” gibi gelişmelerin etkisiyle şekillenen von Arnim eserleri, insanın metal düzeneklerin içine hapsediği çağın gerçekliğini ortaya koymaktadır. Sanatçının fantastik görünümlere sahip, yapay insan ve doğa temsilleri, teknolojinin insan ve doğada meydana getirdiği yıkıcı sonuçları yansıtmaktadır. Resim, çağdaş dünyada ilerleme ve gelişim vaatlerinin getirdiği olumsuz sonuçlara gönderme yapmaktadır. İlerleme ve gelişim vaatleri ile ortaya koyulan teknolojik üretimlerin yaratacağı olumsuzluklara yönelik karşıt bir bakış açısı sunan eserler, transhümanizmin olası sonuçları konusunda düşünülmesi gerekliliğini gündeme getirmiştir (Kunsthalle Lingen, 2020). Sanatçı, “mükemmel insan” idealleriyle ilişkilendirilen transhümanist androidlerin; robot ve astronotların bireyselliğin kaybı, “tehdit” ve deformasyon olduğunu kabul ederek, “güçlü” imgelerle bu eleştirisini görsel alana taşımıştır (ArtatBerlin, 2015). Çağın problem alanlarını yine çağa özgü araç ve simgelerle ortaya koyan sanatçının bakış açısı, gelişimin ve yıkımın aynı anda yaşandığı bir gerçekliği yansıtmaması bakımından önem taşımaktadır. |



Şekil 4. Bettina von Arnim, Deformasyon, 1971, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem ve Renkli Kalem, 82,2 x 61 cm, Poll Galerie, Berlin

Bettina von Arnim, doğa tahribatına yönelik eleştirel bakışını, eserlerinde yer verdiği yapay peyzajlar ve makine yapılarıyla ilişkilendirilen figürler aracılığıyla yansıtmıştır. Ağırlıklı olarak resimsel anlatım araçlarıyla sanatına yön veren von Arnim'in ele aldığı konuları, çağın gelişen, değişen bakış açısını ve problem alanlarını ele alan içerikler oluşturmuştur. Sanatçının eleştirel anlatımında başvurduğu kompozisyon elemanları, transhümanizmin makine-insan ilişkisini yansıtan robotik temsiller ve araçlardan oluşmaktadır. Sanatçının “Deformasyon” isimli resim çalışması, insanın doğal özelliklerinden soyutlanarak mekanik bir sistem ile yeniden yapılandırıldığı bir siborg gösteriminden oluşmaktadır (Şekil 4) “Deformasyon”, değişen dünyanın getirdiği koşullarda insanın yaşadığı dönüşümü ortaya koymaktadır.



Şekil 5. Jan Astner, Transhümanist Vizyonlar, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 45 x 45 x 2 cm, The Artling Koleksiyonu

Jan Astner, resim odaklı çalışma pratiklerinde transhümanist bakış açısını yansıtan sanatçılardan olmuştur. Astner'in insan figüründen hareketle form kazandırdığı soyut çözümlemeleri, kompozisyonlara hakim şiddetli renk ilişkileri ve gerilimli biçimler ile ortaya koyulmuştur. Sanatçının transhümanizm odaklı insan soyutlamaları, birbiriyle tutarlı biçim ve içerik ilişkisi sunmaktadır. Sanatçı,

insana özgü özellikleri serbest form çözümlemeleriyle deforme ettiği resimleri, doğrudan transhümanizmle ilişkilendirmiştir. “Transhümanist Vizyonlar”, transhümanizmin ideal ve kusursuz bir varlık olarak tanımladığı; biyoteknoloji, genetik ve manipülasyonlarla yapılandırılan insan formuna yönelik eleştirel bakışı, karşı duruşu yansıtmaktadır (Şekli 5). Sanatçı, transhümanist ideallerin insanlık ile bağları koparacağını nihayetinde de yok yok edeceğini savunmuştur. Yapay bir dünya ve insan tasarımına karşı bir farkındalık yaratma amacını taşıyan eserler, gelecek konusunda edilgen bir konumda olan insanı, sanatın diliyle eleştirinin merkezine taşımayı amaçlamıştır (Astner, 2011).

Resim Sanatında Transhümanist Dönüşüm

Sanatta meydana gelen çok yönlü dönüşümü, “Sanatın Demokratikleşmesine Doğru” yazısında iki dönem üzerinden tanımlayan Vasarely, sanat tarihinde meydana gelen kırılmanın 1950 olduğuna gönderme yapmıştır. 1950 yılı öncesinde gerçekleştirilen sanatsal pratiklerin, sanatçının hissettikleri doğrultusunda şekillendiğini ifade eden Vasarely, 1950 yılı sonrasında “tasarla, ifade et ve ortaya çıkar” bakış açısıyla ortaya koyulduğuna vurgu yapmıştır. Vasarely’e göre sanatçının bakış açısında meydana gelen bu dönüşüm, sanatın sınırlarının ortadan kaldıran bir anlayışı doğurmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda, sanatta “tek ve özgün” üretimlerin yerini, teknoloji tabanlı makine ve cihazların alacağını ifade eden Vasarely, sanatçının makine desteğiyle gerçekleştirdiği üretimlerin, “sanatın zaferi” olacağını vurgulamıştır (Houston, 2007, akt. Avcı Tuğal, 2018, s. 16).

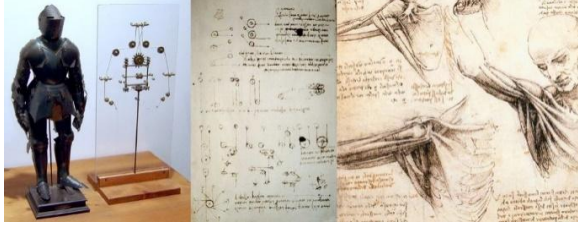
Bilim, sanat ve teknolojinin hızla gelişen ve sınırları zorlayan çağdaş bakış açısı, sanatta yeni anlatım araçlarının ve teknoloji destekli üretimlerin gündeme gelmesine kaynaklık etmiştir. Değişen ve gelişen bu çağın atmosferinde oluşum gösteren transhümanizm, bilimde, sanatta ve teknolojide gerçekleşen gelişmelerin insanlık yararına kullanılması amacıyla hareket etmiştir. Resmin dönüşümü, insanın doğal sınırlarını aşma arzusu, yazın ve görsel sanat alanlarında ortaya koyulan çalışmalarla ifade edilmiştir. Transhümanizmin öncül görüşleri niteliğini taşıyan bu pratiklerde, insan sınırlarının aşılması ile gerçekleşmesi olası senaryolar yansıtılmıştır. Antik Çağ anlayışından, çağdaş sanata uzanan transhümanizme yönelik anlatımlar, insan gelişimine dayandırılan ideal beklentilerin, iyi-kötü senaryolarından oluşmaktadır. Sanatçının, resmin anlatım olanaklarıyla aktarmaya çalıştığı transhümanist anlatımlar; çağdaş sanatın, disiplinlerarası teknolojiyi içine alan çok yönlü ifade araç ve yöntemleriyle farklı bir boyuta ulaştırılmıştır.

Akımın, insanın ve doğanın sınırlarını bilimsel temelli çalışmalarla aşmayı hedefleyen disiplinlerarası bakış açısı, sanatta nanoteknoloji, biyoteknoloji, enformatik ve bilişsel bilim alanlarının işe koşulması ile sonuçlanmıştır. Çağdaş sanatçı, transhümanist bakış açısını ve insana yönelik problemlerini bilimsel

zemine dayandırarak çözümlemeye çabalamıştır. Sanatçı, insan olarak kendi sınırlarını aşmak ve sanatın sınırlarını genişletmek üzere kendiliğine doğrudan eklenilebilecek transhümanist üretimlere yönelmiştir. İnsan olmanın sağladığı fiziksel, duyuşsal ve bilişsel kapasiteden yola çıkan sanatçı, teknolojik üretimlerin desteği alarak sanatta yeni bakış açılarının ve yöntemlerin gelişmesini sağlamıştır. Çağdaş sanatçı, makine insan ilişkisi bağlamında resmin sınırlılıklarını ortadan kaldırarak, sanatı ve sanatçıyı yeniden tanımlanması gereken tartışmalı alana çekmiştir. Sanatçının; düşünsel, duyuşsal, eylemsel süreçlere etki eden beyne dayalı çalışma sistemi ve fiziksel kapasitesinin sağladığı olanaklar, makine olarak bedensel bütünlüğünü tamamlamıştır. İşleyen mekanik bir yapı olan sanatçı bedeni, makine sistemlerine referans oluşturacak başlangıç noktasını oluşturmuştur. Bedenin bir makine gibi işleyen sisteminde yetersiz görülen özellikler, transhümanist teknolojilere dayalı sistemlerle aşılmaya çalışılmıştır.

İnsanın makine ile kurduğu ilişkiler, IV. Endüstri Devrimi'nde "robotlar ve mekanik sistemleri" yaygın hale getirmiştir. Farklı disiplinlerin birleşimiyle getirildiği ihtiyaçlar, bu "robotlar ve humanoid sistemler" aracılığıyla karşılanmıştır. Teknoloji tabanlı uygulamaların dayandığı görüşlerden biri, "Moravec Paradoksu" olmuştur. "Yüksek akıl yürütme"ye dayalı işkollarının, robotlar ve bu doğrultuda tasarlanan "humanoid sistemler" aracılığıyla gerçekleştirilebileceğini savunan görüş, bu yönde ortaya koyulacak üretimlerin düşünsel altyapısını oluşturmuştur. "Moravec Paradoksu" kapsamında dile getirilen görüşlerin öncül uygulaması olarak değerlendirilebilecek çalışma, Leonardo Da Vinci tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçının "Kurgulu Şövalye/Humanoid" tasarımı, Nasa çalışmaları için önemli bir mekanik sistem önermesi olmuştur. Çağın sınırlarını aşan robot yapısı, insanın farklı gerçekliklere yönelik yeniden yapılandırıldığı transhümanist bir yaratım olma özelliği göstermiştir (Avcı Tuğal, 2018, s. 102).

Sanat alanında çok disiplinli çalışma pratikleriyle öne çıkan Leonardo da Vinci'nin, 1495 yılında resim deneyimleri ve tasarım gücü doğrultusunda gerçekleştirdiği ilk insansı robotu, çağın koşullarında öncü bir mekanik üretimi oluşturmuştur (Şekil 6). Sanatçının "hareket bilimi" ve "anatomi" uygulamalarının bir devamı niteliğinde olan bu üretim, "Vitruvius'un orantı kanonu"na bağlı kalınarak gerçekleştirilmiştir. Zırhlı olarak tasarlanan robotun, kollarını ve başını sallayabilmesini, çenesini açıp kapatabilmesini sağlayan becerilerle donanımı güçlendirilmiştir. Leonardo çizime dayalı tasarımında, insan bedenine özgü esnek eklem bağlantılarına ağırlık vermiştir. Sanatçı, anatomi ve kordon şemaları, üzerinden harekete olanak sağlayan yapılar belirlenmiştir (Museo Galileo, t. y.).



Şekil 6. Leonardo da Vinci, Kurgulu Şövalye, Otomatik Mekanizma-Humanoid, Taslak Çizimler, 1495, Museo Galileo

Leonardo da Vinci'nin insanın fiziksel özelliklerinden yola çıkarak geliştirdiği mekanik robotu, insanın üstün özelliklerle en iyi versiyonuna ulaştırılmasını amaçlayan transhümanist anlayışla ilişki kurmaktadır. Robot tasarımına kaynaklık eden çıkış noktasının insan ve ona bağlı çalışma sistemlerine dayandırılması, insanın farklı biçimlerde yeni amaç ve yetkinliklerle donatılması arzusunun gündeme getirmiştir. Sanatçı çağının öncü tasarımında, resimden yola çıkarak farklı disiplin alanlarına açılım gösteren çok yönlü bakış açısını da ortaya koymuştur. Leonardo, insanın mevcut kapasitesini gerçeklik boyutunda aşmanın mümkün olmadığı bir çağda, farklı bir sistem üzerinde geliştirdiği ilerlemeci anlayış ile dönüşüme kaynaklık edecek zemin hazırlamıştır. İnsanın makine olarak işleyen bir sistem halinde tasarlandığı robot, transhümanizmin mekanik, ilerlemeci anlayışının öncül gösterimi olarak değerlendirilmiştir.

Leonardo da Vinci tasarımı, insan bedenine özgü mekanik çalışma sisteminin taklit edilebilirliğini ve işlevsel olarak farklı çalışma sistemleri aracılığıyla yeniden üretilebilirliğini ortaya koymuştur. Transhümanizmin bedeni mühendislik araştırma alanı olarak görmesi ile da Vinci'nin insandan yola çıkarak oluşturduğu mekanik çalışma sistemi benzerlik göstermektedir. Gelişmiş teknolojinin olanak sağladığı biyomekanik sistemler ve implantlar, Leonardo'nun tasarımında programlanabilir, iç ve dış çalışma sistemleri ile sağlanmıştır. Transhümanizmin üstünlük idealinin karşılığı, Leonardo'nun robotunda insan bedenine özgü anatomik oranlar ve çalışma sistemi olmuştur.

Resmin mekanik sistemlerle ilişkisi, Jean Tinguely tarafından da sanatın konusu olarak işlenmiştir. Sanatçının mekanik bir işleme sistemine dayalı ürettiği heykelleri, çağdaş robotik sistemlerinin öncül görüş ve uygulama örneklerini oluşturmaktadır. Tinguely'nin 1950'li yılların sonlarında üretimlerini gerçekleştirdiği "Meta-Matic" mekanik heykelleri, insan katılımlı resim üretimini sağlayan sistemler olarak, sanatta çağdaş bakış açısının gelişimine katkı sağlamıştır. "Meta-Matic"ler resim üretmek üzere tasarlanan bir sistem olarak resmin ve sanatçının sınırlarının aşılmasına ve sanatçının çağdaş sanatta konumunun yeniden düşünülmesine yönelik yeni bir tartışma alanı yaratmıştır.



Şekil 7. Jean Tinguely, Cyclograaveur, 1961, Mekanik Heykel, 225 x 410 x 110 cm, Kunsthau Zurich

Tinguely'nin 1950'li yılların sonlarında ortaya koyduğu Meta-Matic üretimleri, "resim makinelerine" karşı büyük bir yönelimin olduğu avangard sanat anlayışı içinde oluşum göstermiştir (Şekil 7). Sanatçının mekanik sisteme dayalı makineler aracılığıyla gerçekleştirdiği resimler, sanatta "Art informel ve Soyut Dışavurumculuk" akımlarıyla ilişkilendirilmiştir. "Meta-Matic"ler aracılığıyla yapılan resimler, sanatçının yetkinliğini ve sanattaki konumunu "küçümseyen" üretimler olarak değerlendirilmiştir. İzleyicinin fiziksel katılımı aracılığıyla gerçekleştirilen "Meta-Matic" üretimler, izleyicinin sınırlarını aşan transhümanist bir bakış açısını yansıtmıştır. Sanatçının "Meta-Matic" üretimleri, birbirine bağlı çalışan metal konstrüksiyonlarla yapılandırılmıştır. İzleyici tarafından harekete geçirilen metal konstrüksiyonlar, çizim kalemini ya da tebeşiri tutan "kelepečeli bir kol"u etkinleştirmekte ve resim yüzey alanının raslantısal bir şekilde boyanmasını sağlamaktadır. Mekanik sisteme dayalı bu yaratım sürecinde ortaya koyulan resimler, sanatın soyut anlayışı çerçevesinde kabul görmüştür (Hanor, 2003, s. 66-67).

İnsan-makine ile birleşimini destekleyen üretimleriyle sanatçı, 20. yüzyılın ortalarından başlayarak insanın ve doğanın yaşadığı dönüşümü farklı araç ve yöntemlerle görsel alana taşımıştır. Çağın getirdiği koşullarda insanın dönüşme ve dönüştürme gücünü tartışmaya açan bilim ve sanat odaklı transhümanist çalışmalar, sanatçıyı geleceği yapılandırma konusunda aktif alana taşımıştır. Makine, insan ve transhümanizm bağlamında gerçekleştirilen uygulamalar, sanatçının problem alanına yönelik bedene eklenildiği yeni araçlardan ve sistemlerden oluşmuştur.

Transhümanist sanata ilişkin araç ve yöntemlerde, biyoloji, zihin ve duygu konularında dönüşüm arzusunun yansıtıldığı uygulamalar, yeni bakış açılarının geliştirilmesi konusunda belirleyici olmuştur. Sanatta dönüşümün kaynağı, çağın bilimsel ve teknolojik araçları olmuştur. Bilim ve sanatın birlikte işe koşulduğu sanatsal pratikler, "interaktif ve dönüştürücü deneyimleri" kapsamıştır. Transhümanist sanat; sanatçı, izleyici ve yapıt üzerinden evrim, gelecek ve beden

konularını tartışmaya açarak sanatta yeni bakış açılarının yaratılabileceğini ortaya koymuştur (Ballı, 2024, s. 34)

Sanatta mekanik üretimlerin gelişmiş versiyonları olan robotlar, resim alanında 20. yüzyılın sonlarına doğru belirgin artış göstermiştir. 21. yüzyılın gelişen dünya koşulları, robot ve yapay zekâ uygulamalarının birlikte kullanıldığı; sanatsal bir deneyime dönüştürüldüğü yeni bir bakış açısını beraberinde getirmiştir. Sanatçının, yapay zekâyı hem de ona tanımlanmış robotu yönlendirici konumunda olduğu yaratımlar, sanatçı ile eser arasında mesafenin oluşmasına neden olmuştur. Sanatçı ile eserin dolaylı bir ilişki kurduğu üretim süreci, transhümanist bakış açısı doğrultusunda şekillenmiştir. Eserin yaratım sürecine teknolojik gelişmelerin eklenmesi, sanatçıya alternatif becerilerin ve yetkinliklerin kazandırılmasını sağlamıştır.

1970’li yıllarda sanata robotik sistemlerin dahil edilmesi, transhümanist anlayışın yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Robot altyapılı üretimler, çağın önemli bir aracı olan yapay zekâ teknolojileriyle sentezlenerek sanatta yeni yaratım biçimleri ortaya koyulmuştur. Sanatta bu yönde uygulamalarıyla dikkat çeken sanatçılardan biri Pindar Van Arman olmuştur (Şekil 8). “Bulut Ressamı” adı ile sanat alanında kazandırılan yapay zekâ destekli robot ressam, sanatçının çağdaş sanatta değişen rolünü yansıtan önemli bir transhümanist uygulamadır (Yang, 2025, 246).



Şekil 8. Pindar Van Arman, Pindar’ın robot resmi, Robot ve Yapay Zekâ Sistemleri ile Portre Uygulaması

Van Arman’ın resim yapabilen robotu, robot sistemleri, yapay zekâ destekli kodlamalar ve deneysel çalışmalar aracılığıyla hayata geçirilmiştir. Çağdaş üretim mantığının, sanatın geleneksel anlatım araçları ve yöntemleri ile sentezlendiği bu bakış açısı, sanat anlayışları arasında bir “köprü” görevi görmüştür. Geçmişe yönelik görevleri hatırlama, sinirsel bilgi ve tarz aktarımını sağlama gibi yapısına özgü bilgi ve becerilere sahip robot-ressam özel algoritmalarla resim yapma sürecini tamamlamaktadır (Soreanu, 2024, s. 228). Sanatçı, makinelerin üretim sürecine katkı sağlayan yardımcı konumunun ötesine

geçtiğini ifade ederek gelişime vurgu yapmıştır. Gelişen yapay zekâ destekli robot sisteminin yaratıcılık düzeyini geliştirdiğini ifade eden sanatçı, bu sistemin kendini yenileme gücünü de ortaya koymuştur (Dravet Syndrome Foundation, 2023). Gelişen dünyanın getirdiği teknolojik yenilikleri, sanat anlayışıyla sentezleyen sanatçının üretim süreci, transhümanizmin robot mekanizmaları ve yapay zekâ sistemlerini kapsayan ve yücelten bakış açısıyla örtüşmektedir. Sanatçının yapay zekâ destekli robot ressamların yaratıcılığını üst düzeye çıkardığını ifade etmesi, sanatçının transhümanist anlayışı benimsediğini ortaya koymuştur. Sanatçının çok yönlü, kapsayıcı üretim mantığı, sanatın çağdaş gelişiminde önemli bir kırılma oluşturmıştır.

Yaratım amacıyla tasarlanan makineler, bilgisayarın icadı, sanat alanında farklı dijital medyaların oluşum göstermesiyle yaygınlık kazandırmıştır. Sanatta bilgisayar, yapay zekâ ve makine senteziyle gerçekleştirilen çalışmalardan önce kullanılan “mekanik teknolojiler” sanatçının eserinde estetik bir araç olarak kullanılmıştır. Mekanik teknolojiler, öncüllerinden “farklı ve özerk” olsalar da “insan-yaratıcının” denetiminden kurtulamamıştır. Gelişen teknolojiler, yaratıcı sürecin insandan bağımsız bir şekilde düşünülmesinin önünü açmıştır. Çağdaş teknolojilerle değişen sanat anlayışı, sanatçı ve eser arasındaki doğrudan bağı koparmış; mekanik sistemlere özerk yaratıcı niteliği kazandırmıştır (Kluszczyński, 2016, s. 14-15)

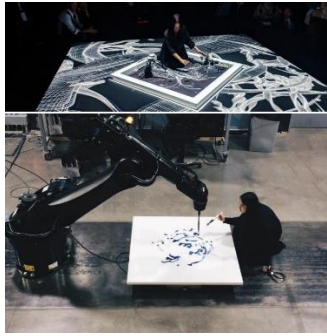


Şekil 9. Patrick Tresset, Paul Adını Taşıyan Altı Robot, 2012, Kamera Destekli Robotlar Aracılığıyla Portre Çizimi

Çağdaş sanat anlayışının sağladığı robot ve yapay zekâ sistemlerini resim uygulamalarıyla birleştiren sanatçılardan biri Patrick Tresset olmuştur. Sanatçı teknolojik sistemleri, performans, resim, yerleştirme sanatları ile sentezleyerek transhümanizme yönelik bakış açısı sunmuştur. Sanatçının “Paul Adını Taşıyan Altı Robot” çalışması, robot ressamların resim yapma performansını içine alan bir yerleştirmeden oluşmuştur (Şekil 9). Paul’ün performansı, mekânda yer alan izleyiciler ve model figürlerin katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Tresset’in yerleştirmesinde robotların gerçekleştirdiği çizimler, yapay zekâ ve mekanik sistemler ile resim sanatının anlatım olanaklarının hibrit bir yapıyla sunulduğu uygulamalar olmuştur. Robotların aynı figür üzerinden gerçekleştirdikleri

uygulamaların tarz olarak ortak bir anlatım dili gösterdiği görülmektedir. Robot Paul'ün resimleyeceği figür hakkında görsel bilgi edinmesini sağlamak üzere donanımında web kamerası eklenmiştir. Bu bilgilerin tanımlanması sonucunda algoritmaya ve robotik çalışma sistemine dayalı işlemler gerçekleştirilmektedir. Paul'ün öncül robot sistemlerinden farkı, elde edilen verileri bağımsız bir şekilde görsel alana taşımasına olanak sağlayan özerk yapısı olmuştur. Sanatın kuramsal ve uygulamaya yönelik anlatım araçları ve yöntemleri, robot tabanlı uygulamalar, bilgisayar bilimi sanatçının eserlerinde eşzamanlı işe koşulmuştur. Çizim sürecinde yapay beyin, “kamera ve gözden gelen verileri” işleyerek, robotik ele komutlar göndermekte ve gözleme dayalı çizim gerçekleştirilmektedir. Tresset yaratım sürecine edilgen bir biçimde katılım sağlarken, yapay zekâ uygulamayı aktif bir şekilde ortaya koymaktadır (Kluszczyński, 2016, s. 26-29).

Sanatçının kendi resim tarzı ile ortak özellikler gösteren sanatçının kendi resim tarzı ile ortak özellikler gösteren bu denemeler, sanatçının kendi potansiyelini geliştirmesini sağlayan yeni bakış açıları ortaya koymuştur. Sanatçının yapay zekâ, destekli robotik çalışmaları, izleyicinin de sanatta robotik bir gerçeklikle iletişim kurmasını sağlamıştır. Sanatçının yaratıcı konumunu dönüştüren uygulamalar; Tresset, Paul ve eser arasında transhümanist bir ilişkinin kurulmasına olanak sağlamıştır. Sanatçı, potansiyeline özgü yaratım gücünü, farklı disiplin alanları ve buna dayalı mekanik ve yapay sistemler aracılığıyla geliştirerek en iyi versiyonuna ulaştırmıştır. Figürlere yönelik yapının algıya dayalı aparatlarla çözümlendiği ve yapay uzuvlarla resmedildiği performanslar, sanatçının yaratım gücünü geliştiren çağdaş transhümanist uygulamalar olması yönüyle önem kazanmıştır.



Şekil 10. Sougwen Chung, Çizim Operasyonları, 2015-2019, Sanatçı ve Robot Etkileşimli Çizim Performansı, 10 Dakika

Sanatsal pratiklerini yapay zekâ, robotik sistemler ve izleyici katılımıyla gerçekleştiren sanatçılardan biri Sougwen Chung olmuştur. Sanatçı robot, insan ve makine ilişkisinden yola çıkarak işbirliğine dayalı disiplinlerarası üretimler ortaya koymuştur. Sanatçı, “Çizim Operasyonları” isimli projeye dayalı

uygulamalarında “Google” tabanlı “TensorFlow” yazılımını üretim sürecine dahil etmiştir (Şekil 10). Gelişmiş yazılım, sanatçının “çizim arşivini” sınıflandırmaya olanak sağlamaktadır. Robot, sanatçının sanatsal anlatım dili ve yaklaşımı hakkında edindiği bilgi ve becerileri, resim yapmasına olanak sağlayan “robotik bir kola” aktarmakta ve resim yapma eylemi gerçekleştirilmektedir. Elde ettiği bilgileri üst düzeye taşıyabilecek bir donanıma sahip olan Sougwen Chung’un robotu, sanatta yeni yaklaşımların önünü açmaktadır. Sanatçı uygulamalarıyla, yapay zekâ ve robotik işlemler aracılığıyla yeni bir “görme biçimi” önermiştir. Sanatçının bir diğer polemik amacı, sanatçının öznel bakış açısını ortaya koyan görsel bir yapı olarak nitelendirdiği “görsel dili”, makine davranışlarına çevirmek olmuştur. Bu doğrultuda sanatçı, insan ve makine bağlamında ortak bir öznel, paylaşılan bir içgörü yaratabilmeyi amaçlamıştır (Rea, 2018). 21. yüzyılda transhümanist yaklaşımların olanak sağladığı mekanik sistemleri ve yapay zekâyı araçsallaştıran sanatçı, hem sanatı hem de kendi üretim sürecini yeniden yapılandırmıştır. Çağdaş sanatçıyı dolaylı bir yaratıcı konumuna taşıyan transhümanist bakış açısı, teknolojik gelişmelerin, işbirlikli çalışma mantığı ile sanata dahil edilmesini sağlamıştır.

Alexander Band ve Jan Söderqvist (2012), beyni biyolojik bir makine sistemi olarak görmüş ve onun en az diğer organlar gibi mekanik bir sistem ile çalıştığını vurgulamıştır. Beynin düşünebiliyor ve bilinç düzeyinde kararlar alabiliyor oluşu, ayırım noktası olarak öne çıkarılmıştır. İnsan beyninin çalışma sisteminden yola çıkarak onun yerine getirdiği “görevleri yerine getirebilecek” makinelerin inşası, teknoloji destekli araştırmalarla sağlanmıştır. Beynin işlevini yerine getirecek ve onu aşacak çalışmaların ortaya koyulması, olası avantaj ve dezavantajları beraberinde getirmiştir. Gelişen teknolojilere ve beynin çalışma sistemine yönelik çalışmaların dinamik bir süreci kapsamı, bilim ve insan ilişkilerinde keşfedilecek ve geliştirilecek çok sayıda konuyu ortaya çıkarmıştır (s. 58).

Bilim ve insan ilişkilerinde yola çıkılarak kavramsal ve eylemsel düzeyde somut çalışmalar ortaya koyulan disiplin alanlarından biri de sanat olmuştur. Sanatçılar insan, bilim, sanat ve siborg sistemler üzerinden insan varlığını ve sanatı yeniden yapılandırmaya çalışmıştır. Sanat-makine ilişkisinin kaçınılmaz olduğu, sanatçıların kendilerini siborg yapılar olarak tanımladığı, çağın koşulları içinde sanatçı teknolojiye, sanatını geliştiren bir güç olarak yer vermiştir. Sougwen uygulamaları, sanatçının ve yapay zekâ destekli robotik sistemlerin yaratım süreçlerinin aynı anda izlenmesine olanak sağlaması yönüyle robot-sanatçı işbirliğini ortaya koymuştur. İşbirlikli üretim sürecinde çağdaş ve geleneksel resim teknikleri birlikte kullanılmıştır. Sanata eklenen robotik araçlar, sanatçının yaratım gücünü ve resmin niteliğini geliştirmek üzere sürece dahil edilmiştir. Sanatçının yaratım gücünü ve potansiyeli aşmak amacıyla

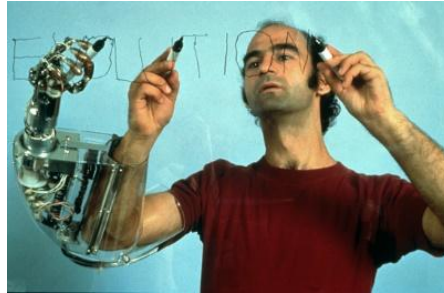
gerçekleştirilen bu eylemler, transhümanist yaklaşımlarla ilişki kurmaktadır. Robotlar, sanatçıdan bağımsız bir yapı olarak izlense ve hareket edebilse de kodlarında yer alan sanatçıya ilişkin bilgiler, sanatçıdan bağımsız bir yaratım sürecini olanaksız hale getirmektedir.

Teknoloji destekli mekanik sistemlerin, insan vücudu ile uyumlu çalışabildiği eklentilerle bedene dahil edildiği uygulamalar, sanatta siborg kavramının kuramsal ve eylemsel boyutta ele alınmasına kaynaklık etmiştir. İnsan bedeninin sınırlarını aşmak amacıyla gerçekleştirilen çok yönlü uygulamalar, sanatın sınırlarını da genişleterek yeni uygulamalara alan açmıştır. Sanat yapıtlarında “sentetik ve organik” olarak bedene eklenen uzuvlar, melez bir yapının yaratımına olanak sağlamıştır. Transhümanist sanat anlayışının karakterini yansıtan, “kendi kendine yetme becerisine sahip organizmalar, nano-organik formlar, siborglar” sanatta ve insan yaşamında köklü bir dönüşümün yaşanmasına zemin hazırlamıştır (Özer ve Dinçer, 2022, s. 48).

Haraway manifestosunda siborgu, makine ve organizmaya dayalı sentezden oluşan bir melez, sibernetik varlık, kurgusal ve “toplumsal gerçekliğe” dayalı bir yaratık olarak tanımlamıştır. Çağdaş yaşama ilişkin bilimsel-kurgusal çalışmalar, hayvan-makine sentezi, yaratım kaynağı tartışmaya açık sayısız siborgun yaratımına kaynaklık etmiştir. 20. yüzyıl sonlarının yarattığı mitik koşullar, her insanı kimeraya dönüştürmüş, makine ve insanın kuramsal temeller ile açıklandığı “fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez” yaratmıştır. Yaratılan bu siborglar insanı; teknoloji, biyoloji, yapay zekâ, dijital alanlar ile sentezlenen yeni bir varlık haline getirmiştir. Doğallıktan uzak siborg alan, insan ontolojisinin özünü oluşturmuştur (Haraway, 1991/2006, s. 2-4). İnsanın, biyoloji ve yapay zekâ kapsamında melez, siborg yapıya dönüştüğü yönündeki Haraway görüşleri, farklı alanlarda siborg kavramının kavramsal ve eylemsel boyutta ele alınmasını sağlamıştır. Siborg kapsamında yazın, düşün ve uygulama alanında çalışmaların ortaya koyulduğu alanlardan biri, sanat olmuştur. Sanatın çok yönlü yapısı içinde siborg kavramı, çağdaş anlatım araçları ve yöntemleri ile ifade edilmiştir. Sanatçı bedene eklemlediği mekanik aygıtlarla kapasitesine özgü sınırlılıkları ortadan kaldırarak melez bir yaratım gerçekleştirmiştir.

Sanat pratiklerinde siborg varoluşu merkeze alan sanatçılardan biri Stelarc olmuştur. Stelarc’ın beden sınırlarını sanat ve teknoloji ile aşma çabaları, sanatın geleneksel anlatım olanaklarını aşan çağdaş yöntemleri gündeme getirmiştir. Sanatçı, robotik aygıtlar aracılığıyla işlevini yerine getiren uzuvları, vücuduna eklemleyerek beden sınırlarını aşmayı amaçlamıştır. Sanatçının beden üzerinde gelişim ve dönüşüm arzusuyla hayata geçirdiği siborg denemeler, çağın sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sanatçının uygulamaları, bedene eklenen mekanik cihazlarla etkileşim halinde gerçekleştirilen ve karmaşık süreçleri barındıran performansla dayalı üretimlerden oluşmaktadır.

Sanatçının “El Yazısı” isimli uygulaması, beden dışındaki makinelerin, bireyin yaşamını dönüştürebilme potansiyelini araştıran önemli bir performans olmuştur. Sanatçının 1982 yılında gerçekleştirdiği performans, Stelarc’ın kendi bedenine entegre edilen üçüncü bir kol aracılığıyla ortaya koyulmuştur. Sanatçının “Evololution” yazısını yazdığı performansı, insan ve makine ilişkisinin yaratacağı alternatif sonuçlara gönderme yapmaktadır (Şekil 11). Sanatçının gerçekleştirdiği performanslarda polemik amacı, teknoloji aracılığıyla beden, algı ve hareket gibi insan potansiyeline özgü özelliklerin genişletilebileceğini ve dönüştürülebileceğini göstermek olmuştur. İnsanı, “teknolojik bir evrimin parçası” olarak değerlendiren sanatçı, çağdaş uygulamalara dayalı transhümanist performanslarla bu bakış açısını yansıtmıştır (Ballı, 2024, s. 42). Sanatçının bedene eklenen uzuvlar ile sanat alanında gerçekleştirdiği uygulamalar, farklı sanat alanları için alternatif anlatım araçları ve yöntemlerinin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Sanatçı, teknoloji ve transhümanizm kapsamında ortaya koyulan çalışmalar, resim sanat alanında gerçekleştirilen uygulamaların dönüşüm yaşamasına ortam hazırlamıştır. Stelarc’ın bedenine eklenen ve yazı yazabilen mekanik sistem, resim sanatında siborg söylemlerin ve uygulamaların gelişmesine öncülük etmiştir.



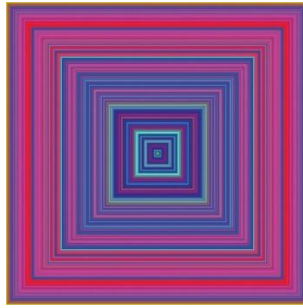
Şekil 11. Stelarc, El Yazısı, 1982, Performans, Maki Gallery, Tokyo. Fotoğraf: Keisuke Oki

Sanatsal deneyimlerini siborg sanatı ile açıklayan sanatçılardan biri Neil Harbisson olmuştur. Renkleri görmesini engelleyen akromatopsi hastalığı, sanatçının siyah beyaz bir dünya gerçekliği ile karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Hastalığın getirdiği dezavantajlı durumu aşma çabaları, transhümanizm, siborg ve sanat konularının birlikte işe koşulduğu sanat anlayışını doğurmuştur. Transhümanizmin insanın fiziksel, düşünsel ve duyuşsal potansiyeline özgü sınırları aşma, hastalıkların yol açtığı dezavantajlı durumları ve sınırlılıkları ortadan kaldırma gibi idealleri Harbisson örneğinde çok yönlü uygulamalarla hayata geçirilmiştir. Sanatçı bedeninin sınırlarını aşmak ve ideal bir varlık bütünlüğüne ulaşmak üzere başvurduğu siborg yaklaşımlar, sanatsal deneyimlerinde belirleyici bir gücü oluşturmıştır. İnsan ve mekanik sistemlerin

ortak bir biçimde üretime dahil edildiği yaratım süreci, sanatta siborg anlayışın yaygınlık kazanmasını sağlamıştır.



Şekil 12. Neil Harbisson, Siborg Sanatçı Fotoğrafı



Şekil 13. Neil Harbisson, Martin Luther King'in “Bir Hayalim Var” Konuşmasının Görsel İfadesi, Ses Analizine Dayalı Renk Çözümlemesi

Sanatçının kendini bir siborg olarak tanımlaması ve sanatını bu kavram ile açıklaması, hastalığına karşı geliştirilen tedavi yöntemiyle ilişki kurmaktadır. Bedenine entegre edilen sistemin algısında yarattı dönüşüm, sanatçının kendisini bir siborg olarak tanımlamasına yol açmıştır. Sanatçının siyah beyaz bir dünya gerçekliğinden kurtulmasını sağlayan, bilinen gerçekliği deneyimlemesine fırsat sunan mekanik sistem, üçüncü bir göz olarak nitelendirilen ve işlev gören anten olmuştur. Harbisson'un başına entegre edilen anten bağlantısı, çip ve internet sağlayıcı aracılığıyla işlevini tamamlayarak sanatçının renkleri duyarak algılamasını sağlamıştır. Renkten yayılan ışık frekanslarının çip aracılığıyla sese dönüştürüldüğü ve beyne iletildiği bir sistem aracılığıyla renklerin tanımlanması gerçekleşmiştir. Sanatçının renk ile ilgili yaşantı deneyimlerinin artması, rengi algılama konusunda gelişimini üst düzeye çıkarmıştır. Sanatçı için renk artık notalar halinde algılanan bir bilgi değil, algının his halini aldığı bir deneyime dönüşmüştür. İnternet tabanlı bağlantı sistemi, sanatçının kontrolü doğrultusunda kullanıma olanak sağlayan güvenli bir sistem olarak işlevini yerine getirmiştir (Aydoğan, 2018, 78).

Sanatçının renkler ve ses arasında kurduğu ilişkiden doğan algılama biçimi, sanatsal üretimlerinde belirleyici olmuştur. Sanatçının renkleri ses frekansları aracılığıyla algıladığı yetkinlik, gelişen algılama ve tanımlama gücü ile seslerin

renge dönüştürülebildiği yeni bir süreci getirmiştir. Sanatçı, bu yetkinliği kullanarak müzik parçalarını, tarihe yön veren önemli konuşmaları, resimsel bir yapıya dönüştürmüştür. Martin Luther King'in "Bir Hayalim Var" adlı yapıtı, siborg sanat kapsamında öne çıkan önemli bir transhümanist uygulamayı oluşturmuştur (Harbisson, 2012). Üretimlerini transhümanizm, resim ve müzik alanlarının disiplinlerarası ilişkileri doğrultusunda biçimlendiren sanatçı, çağdaş bir anlatım dili ortaya koymuştur.

Harbisson'un kendi bedenine yönelik sınırlılıkları aşma polemik amacıyla hayata geçirdiği eylemler, hem insanın hem de sanatın sınırlarının genişletilmesinde belirleyici olmuştur. Sanatçı üretimleriyle, dezavantajlı durumda olan insanların koşullarını iyileştirmeye yönelik yol gösterici bir misyon üstlenmiştir. İnsan engellerinin ve sınırlarının aşılması yönündeki sanatsal çabalar, sanatın sınırlarının da aynı oranda aşılmasını sağlamıştır. Transhümanist bakış açısıyla gerçekleştirilen uygulamalar, siborg sanatın dönüştürücü ve iyileştirici gücünü de açığa çıkarmıştır.

SONUÇ

Transhümanizm, bilim ve teknolojiye yola çıkarak insan ve ona bağlı doğa koşullarının geliştirilmesi polemik amacıyla hareket edilen bir akım olmuştur. Aydınlanma Çağı'ndan itibaren gündeme gelen gelişmeler, Sanayi Devrimi ile ivme kazanmış ve günün koşulları, makineleşen bir dünya tasavvurunu gündeme getirmiştir. Gelişen teknolojinin bütünlüklü bir biçimde transhümanizm ile açıklanması, 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Transhümanizm, insan merkezli anlayışı ile hastalık, ölüm gibi çıkmazlara karşı çözüm önerileri geliştirmeyi amaçlamıştır. İnsanın fiziksel, bilişsel ve duyuşsal kapasitelerinin modern teknolojiler aracılığıyla aşılabileceğini öngören transhümanizm, bu kapsamda nanoteknoloji, biyoteknoloji, enformatik ve bilişsel bilim gibi alanları kullanmıştır. Transhümanizm, insan bedenini sibernetik ile birleştiren ve yapay organ üretimini destekleyen, biyoteknolojik temelli çalışmalar için çağını aşan bir projeksiyon sunmuştur.

Transhümanizmin farklı disiplinler tarafından ele alınan çok yönlü bakış açısı, sanat alanına da yansımıştır. Sanat disiplinlilerinde insan sınırlarının aşılması arzusu ile ortaya koyulan Antik Çağ mitolojik temsilleri, transhümanist söylemlerin öncül gösterimlerini oluşturmuştur. Mitlerde insana tanrısal güçlerin atfedildiği anlatılar, sanatçılar tarafından yorumlanarak görsel temsillere dönüştürülmüştür. Rönesans ile bilim, akıl ve hümanizmin yükselişi, transhümanist yaklaşımın gelişiminde belirleyici temelleri oluşturmuştur. 20. yüzyılın modern yıkıcı anlayışı, eskinin yıkılarak yerine yeninin getirilmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu radikal görüşler çerçevesinde oluşum gösteren Fütürizm, makinenin yüceltildiği bir estetik anlayışı beraberinde getirmiştir. Bilimin, teknolojinin getirdiği mekanik sistemlerin modern yorumları, resim

alanında varlık göstermiştir. Fütürizm, yenilikçi, ilerlemeci anlayışıyla transhümanizm söylemleriyle örtüşen özellikler yansıtmıştır. Çağdaş sanatta transhümanist resimler; insanın siborg bir varlık olarak tasvir edildiği yorumlar ve soyut dışavurumcu anlatımlar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Akım kapsamında ortaya koyulan resimler, insanın çağdaş yaşamın getirdiği teknolojilerle yaşadığı dönüşüme gönderme yapmaktadır. Transhümanizmin gelişim, iyi üzerine temellendirdiği ideallerin yaratacağı olası olumsuzluklar da resimlerde eleştirel bir bakış açısı olarak sunulmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatta transhümanist resimlerin yerini, robot ve yapay zekâ destekli teknolojik çalışmalar almıştır. Sanatçı bu teknolojik gelişmeleri, sanatta farklı anlatım biçimleri ve söylemleri ortaya koymak üzere disiplin alanlarında kullanmıştır. Resim sanatında geleneksel anlatım olanaklarının aşılması misyonuyla hareket eden çağdaş yaklaşımlar, transhümanist anlayışın benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Sanatçı, hem resmin sınırlarını hem de sanatçının sınırlarını aşarak sanatı ve sanatçıyı transhümanizm bağlamında yeniden yapılandırmaya çalışmıştır. Çağdaş sanatta akıma yönelik yaratım süreci, bilim, teknoloji ve sanatın sentezlendiği, çok yönlü karmaşık bir yapıya ulaşmıştır. Sanatçı, uygulamalarına, robot ve yapay zekâ gibi teknolojik sistemleri dahil ederek sanatsal deneyimini en üst düzeyde gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Sanatçının üretim sürecinde kullandığı teknolojik gelişmeler, sanatçının kendi bedeni ile uyumlu çalışan ve bedene entegre edilen mekanik sistemleri kapsamıştır. Bu gelişmeler, sanatçının bir siborg olarak nitelendirildiği sanatsal bir gerçekliği yaratmıştır. Siborg sanatçılar, bedenine entegre edilen robotik uzuvlar ve cihazlar ile resmin ve sanatçının sınırlarını aşan uygulamalar ortaya koymuştur.

Sanatta transhümanist resimlerin gerçekleştirildiği yöntemlerden biri de sanatçının yönlendirici ve edilgen bir katılımcı olarak sürece dahil olduğu üretimler olmuştur. Sanatçının dolaylı katılım sağladığı üretim sürecinde resim yapma eylemi, sanatçının yönlendirdiği yapay zekâ destekli sistemlerle gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte transhümanizm, gelişen teknolojilerle sanatın ve sanatçının sınırlarının aşılmasına kaynaklık etmiştir. Transhümanist anlayış kapsamında, sanatçının dezavantajlı durumları ortadan kaldırılarak, yaratım gücünün ve fiziksel kapasitesinin iyileştirilmesi yönünde çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Sanatçının bilişsel, duyuşsal ve fiziksel alanda sınırlı potansiyelinin aşılması, transhümanizm aracılığıyla sağlanmıştır.

Transhümanizmin sanatçıyı edilgen bir konuma taşınmasına neden olan robot-sanatçılar çağı; sanatçı, eser ve izleyici kavramlarının yeniden düşünülmesi ve tanımlanması gerekliliğini ortaya koymuştur. Değişen dünyanın getirdiği koşullar, sanatçının edilgen bir biçimde sanata dahil olduğu anlayışı yaratmıştır. İzleyici, eseri izleyen pasif bir kişi olmaktan uzaklaşarak hem bedensel hem de

zihinsel bir biçimde yaratım sürecine katılım sağlamaya başlamıştır. İzleyici ve sanatçının bilindik yapısı, bu yeni bakış açısı doğrultusunda dönüşüm yaşamıştır. Resim sanatına özgü transhümanist yaratımlar ise sanatçı, izleyici ve teknolojik sistemleri içine alan çok yönlü melez bir yapıya ulaşmıştır. Çağdaş yaklaşımlara dayalı bu yaratım sürecinde sanatçının edilgen konumu, eserlerde sanatçı izinin ortadan kalkmasına zemin hazırlamıştır. Transhümanist yaklaşım ile ortaya koyulan resim sanatı uygulamaları, farklı disiplin alanlarına, sanatsal yaklaşımlara ve zaman dilimlerine ait konuları ve yöntemleri kapsamı yönleriyle katmanlı bir yapı sunmuştur. Transhümanizm kapsamında ortaya koyulan kuramsal ve uygulamaya yönelik çalışmalar; sanatın, sanatçının ve izleyicinin gelişen dünyanın getirdiği bilimsel ve teknolojik gelişmelerle değişiminin ve dönüşümünün kaçınılmaz olduğunu ortaya koymuştur ve bu sürecin hız kesmezden devam edeceğini göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Ağın, B. (2022). Posthümanizm kavram kuram bilim-kurgu. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- ArtatBerlin. (2015, 16 Eylül). Bettina von Arnim | Die Cyborgs und ihre Spuren 1968-1983 | Galerie Poll. Erişim adresi: <https://www.artatberlin.com/bettina-von-arnim-galerie-poll-kunst-in-berlin-art-at-berlin/>
- Astner, J. (2011). Transhuman portraits-Sanguine drawings. IAXAI Contemporary Art Gallery. Erişim adresi: <https://iaxai.com/jan-astner-series-of-sanguine-drawings-transhuman-portraits/>
- Artun, A. (Ed.). (2022). Sanat manifestoları avangard sanat ve direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avcı Tuğal, S. (2018). Oluşum sürecinde dijital sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Aydoğan, D. (2018). Post-human anlayışın sanata etkisi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Ballı, Ö. (2024). Posthümanizm/transhümanizm ve günümüz sanatı. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bard, A. ve Söderqvist, J. (2012). Makine bedenler. (M. Tumen, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Bostrom, N. (2005). A history of transhumanist thought. Journal of Evolution and Technology, 14(1), 1-25. Erişim adresi: <https://nickbostrom.com/papers/a-history-of-transhumanist-thought/a-history-of-transhumanist-thought.pdf>
- Dağ, A. (2022). İnsansız dünya transhümanizm. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Dağdelen, C. (2021). Post-hüman transhümanizm hareketi'nden posthümanizm'e. Konya: Tılsım Yayınevi.
- Dravet Syndrome Foundation. (2023, 11 Ağustos). Pindar Van Arman auction benefiting DSF. Erişim adresi: <https://dravetfoundation.org/pindar-van-arman-auction-benefiting-dsf/>
- Erhat, A. (2007). Mitoloji sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hanor, S. J. (2003). Jean Tinguely: Useless machines and mechanical performers, 1955-1970 (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University of Texas at Austin, Austin, TX. Erişim adresi: <https://repositories.lib.utexas.edu/items/152257a7-951e-49ab-a4ce-a429ac3d5690/full>

- Haraway, D. (2006). Siborg manifestosu: Geç yirminci yüzyılda bilim, teknoloji ve sosyalist-feminizm (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1991'de yayımlanmıştır).
- Harbisson, N. (2012, Temmuz). I Listen to color [Video]. TED. https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?subtitle=tr
- Istvan, Z. (2019). Önsöz. İçinde T.B. Edman (Ed.), Transhümanizm ve karşılaştırmalı izdüşümü. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- İndirkaş, Z. (2005). Hesiodos'tan Goethe'ye Prometheus mitologemi. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 7, 107-120. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/172542>
- Kluszczyński, R. W. (Ed.). (2016). Machines like gods. Introduction to reflections on creative machines and the art of Patrick Tresset. In R. W. Kluszczyński (Ed.) Human traits: Patrick Tresset and the art of creative machines (s. 6-37) içinde. Gdańsk: LAZNIA Centre for Contemporary Art.
- Kunsthalle Lingen. (t.y.). Bettina von Arnim: The cyborgs and their traces, 1960 to 2020. Erişim Adresi: <https://www.kunsthallelingen.de/bettina-von-arnim-the-cyborgs-and-their-traces-1960-to-2020/>
- La Mettrie, J. O. De. (1747). L'Homme Machine [PDF]. Livres & Ebooks. Erişim adresi: <https://philo-labo.fr/fichiers/La%20Mettrie%20-%20L'homme-machine.pdf>
- Museo Galileo. (t.y.). Leonardo da Vinci's humanoid robot. Erişim Adresi: <https://brunelleschi.imss.fi.it/genscheda.asp?appl=LIR&xsl=slideshow&lingua=ENG&chiave=101791>
- Özer, R.T.B. ve Dinçer (2022). Güncel sanat bağlamında transhümanizm. Art Vision, 28(49), 145-154. <https://doi.org/10.5152/ArtVis.2022.222690>
- Özkan. M. Ş. (2023). Transhümanizm felsefesi tekilliğe giden yollar. Ankara: Elis Yayınları.
- Rea, N. (2018, 6 Kasım). Studio Art B.F.A alumna Sougwen Chung featured in Artnet News. Erişim adresi: <https://eskenazi.indiana.edu/news/2018/2018-11-06-sougwen.html>
- Soreanu, C. (2024). Artificial intelligence in contemporary visuality. Review of Artistic Education, 28, 222-230. doi: 10.35218/rae-2024-0028
- Şengel, B. (2024). Edebiyatta Transhümanizm ve posthümanizm tarihi ve kuramsal bilgiler ışığında kültürel çalışmalar. Ankara: Gece Kitaplığı.
- The Museum of Modern Art. (t.y.). Armored Train in Action. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/33837>

U.S. Transhumanist Party. (t.y.).Values of the U.S. Transhumanist Party. Erişim adresi: <https://transhumanist-party.org/values/>

Vita-More, N. (1983). The Transhumanist Manifesto. Humanity+. <https://www.humanityplus.org/the-transhumanist-manifesto?rq=transhumanist%20manifesto>

Yang, H. (2025). Artificial intelligence art robots: The future of technological art or the end of the human artists? International Theory and Practice in Humanities and Social Sciences, 2(1), 243-255. doi: doi.org/10.70693/itphss.v2i1.85

Yavuz, N. (2019). Resim sanatında İkarus miti. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 6(3), 534-542. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/678353>

şEKİLLER KAYNAKÇA

Astner, J. (2018). Transhümanist Vizyonlar [Resim]. The Artling. <https://theartling.com/en/artwork/jan-astner-transhuman-visions-opus-i-15/?srsltid=AfmBOOp7Cy4GwXDqC8l3WilXDzSJUJG1XMP8nxCrn9iq0CtTd2ilhhl>

Bruegel, P. (1560). İkaros'un Düşüşünü Gösteren Manzara [Resim]. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. <https://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-%E2%80%99Chic-yanilmamistir-elem-hakkinda-eski-ustalar-%E2%80%99D/6752>

Chung, S. (2015-2019). Çizim Operasyonları [Sanatçı ve Robot Etkileşimli Çizim Performansı]. <https://sougwen.com/drawing-operations-awarded-the-lumens-art-and-technology-prize>

Cossiers, J. (1636-1638). Ateşi taşıyan Prometheus [Resim]. Prado Müzesi, Madrid. <https://www.greekmythologyinart.com/prometheus-carrying-fire-cossiers.html>

Da Vinci, L. (1495). Leonardo da Vinci, Kurgulu Şövalye, Otomatik Mekanizma-Humanoid, Taslak Çizimler [Robot Tasarımı, Mekanik Sistemi ve Taslak Çizimleri]. Museo Galileo, Floransa, İtalya. <https://blog.salvius.org/2014/01/a-history-of-robotics-da-vincis.html>

Harbisson, N. (t.y.a). Siborg Sanatçı Fotoğrafi [Fotoğraf]. https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/3160496/tom-cruise-time-travel-colour-blind-cyborg-artist-who-hears?module=perpetual_scroll_0&pgtype=article

Harbisson, N. (t.y.b). Martin Luther King'in "Bir Hayalim Var" Konuşmasının Görsel İfadesi [Ses Analizine Dayalı Renk Çözümlemesi]. <https://laist.com/shows/airtalk/cyborg-neil-harbisson-can-hear-in-color>

- Tinguely, J. (1961). Cyclograveur [Mekanik Heykel]. Kunsthau Zurich, Zürich, İsviçre. <http://cine-utopie.fr/arrivee-du-tour-11-juillet/cyclograveurtinguely/>
- Tresset, P. (2012). Paul Adını Taşıyan Altı Robot [Kamera Destekli Robotlar Aracılığıyla Portre Çizimi]. <https://www.illuminateproductions.co.uk/six-robots-named-paul>
- Severini, G. (1915). Zırhlı Tren [Resim]. R.S. Zeisler Koleksiyonu, New York. <https://www.artchive.com/artwork/armoured-train-1915-by-gino-severini/>
- Stelarc. (1982). El Yazısı [Performans]. Maki Gallery, Tokyo. <https://thequietus.com/interviews/stelarc-interview/>
- Van Arman, P. (t.y.). Pindar'ın Robot Resmi [Robot ve Yapay Zekâ Sistemleri ile Portre Uygulaması]. <https://cointelegraph.com/magazine/nft-collector-ai-art-tomorrowland/>
- Von Arnim, B. (1971). Deformasyon [Resim]. Poll Galerie, Berlin. <https://poll-berlin.de/galerie/en/gallery-artists/bettina-von-arnim/>



BÖLÜM 4

Toplumsal Eleştirinin Disiplinlerarası Estetiği

Merve Duydu¹

Giriş

Tarih boyunca farklı biçimlerle tanımlanan ve çeşitli ilkeler ışında gelişim gösteren sanat kavramı bireyin kendini ifade etme sürecinde etkili bir rolü olan yaşamsal fenomendir.

Sanatsal üretimlerin yaratı süreci, sanatçının estetik zevki, tasarım gücü ve kültürel dinamikleriyle paralellik göstermektedir. İçinde bulunduğu toplumun yansımalarına ayna vazifesi gören sanat kavramı topluma iyiyi ve güzeli sunarken toplumların gelişmişlik düzeyine bağlı olarak toplumsal eleştiriye de beraberinde getirmektedir. Sanatsal kuramların ve sanat felsefesinin temel odağında gelişen sanatın özünde, estetik tavırla beraber iyi ve güzel olana yaklaşma arzusu bulunmaktadır. Sorgulayıcı ve açıklayıcı bir kavram olarak değerlendirilen eleştiri kuramı sanatın yaratım gücü ve estetik dinamiğiyle birlikte değerlendirildiğinde, bir dünya görüşü ifadesine dönüşürken toplumsal bilincinde belleğini sunmaktadır.

İnsanlık tarihi kadar eski olan eleştiri kavramı, sanatsal uzamda ifade olanağı bulan duygusal değerleri toplumsal kırılma noktalarına yönlendirirken farklı sanatsal disiplinlerin sorgulayıcı tasarımlarına odak noktası oluşturur.

Sanatsal betimlemede, öznelci veya nesnelci yaklaşımların yanısıra bilgisel ya da duygusal değerler gözetilmiştir. Bir sanat yapıtında rol oynayan; sanatçı, eser, izleyici ve bunların tümünü içinde barındıran toplum yani dış dünya gibi dört temel öge bulunmaktadır. Sanat yapıtı, insan hayatı ve toplumu yansıtan bir aynaya benzetilebilir. Sanatsal arayışın özünde, izleyicide uyandırdığı estetik, zevk, heyecan ve etkilenme aranır (Moran, 1972: 9). Bu arayış izleyiciyi toplumsal kırılma noktalarına odakladığında estetik eleştiri tasarımsal ve kavramsal açıdan bir iletişim aracına dönüşür.

Hayatın yansımaları olan sanat eserleri toplumsal bilincinde bir ürünü konumundadır. Resim, heykel, performans sanatları, fotoğraf gibi birçok sanat disiplini aslında “bir dünya görüşü ifadesidir” (Eagleton, 2012: 75).

1. Toplumsal Eleştirinin Estetik Boyutu

İnsanlık tarihine bıraktığı anlamlı izlerle yorumlanan sanat kavramı iletişimsel yönü ön plana çıkarıldığında ait olduğu toplumdan bağımsız düşünülememektedir. Sanatsal söylemlerin salt estetik değer olmaktan çıkarak

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Cumhuriyet Üniversitesi Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000-0001-6821-752X

kavramsal yönü ön plana çıkarıldığında, eleştiri kavramından ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Topluma ait olan unsurlar estetik bir çerçeve içinde insanı düşünmeye ve sorgulamaya teşvik ettiğinde görülen biçimde görünmeyi duyumsama arzusu bizi karşılar.

Evrenin sonsuz döngüsüne bırakılan bir iz olarak sanat eserleri görünmeyi, duyulmayı veya kaçınılan gerçeklikleri ifade ederken, toplumsal olanı da estetik biçimli özelliklere kavuşturur. Düşünüleni, hissedileni veya eleştirilmesi gerekeni gerçek olanla bağ kurarak sunan sanat eserleri üzerinden yapılan toplumsal eleştiri de gözlemci bir düşünme süreci hâkimdir. Eleştirel sanat eserleriyle birlikte izleyici toplumsal bilince ulaşırken sonrası için de gözlem sürecini başlatmış olur.

Hissedileni düşleştirme sürecinde aslında gerçek olanla da bağ oluşturulur. Gözlem yeteneği doğrultusunda oluşturulan sanat eserlerinde toplumsal gerçekliğin izleri tarihsel okumalar için referans noktaları oluşturmaktadır.

Sanatın iletişimsel yönünün gücü düşünüldüğünde ve sanatın yönlendirici özelliği ön plana çıkarıldığında sanat eserlerine yüklenen toplumsal eleştiri estetiği izleyiciyi haz arayışından öteye geçirerek onun gözlem gücünü ve sorgulayıcı tavrını şekillendirmektedir.

Kitleleri yönlendirme gücü özelinde düşünüldüğünde, özellikle görsel sanatlar alanının birçok disiplini toplumsal kırıma sürecine ait olayları estetik söylemle buluşturarak sanatın konusu haline getirmiştir.

Tarihin her döneminde sanatsal üretimler doğrultusunda toplumsal uzamda dikkat çeken olaylar olumlu veya olumsuz eleştiriler dahilinde dönemin ve toplumun ruhunu yansıtan bir perspektif oluşturmuştur. Toplumsal değişim süreçlerinin anlamlandırılmasında ve toplumsal hafızanın dinamik tutumunda ön plana çıkan sanat eserleri sanatın estetik anlayışını, içeriklerini ve üretim biçimlerini köklü biçimde değiştirmiştir (Özmen, 2025: 963).

Sanatçılar açısından değerlendirildiğinde, dönemlerine eserleriyle tanıklık eden sanatçılar aynı zamanda toplumsal dönüşüm veya sarsılmalarında estetik dilini oluşturmuşlardır. Toplumsal duyguların izlerini eserlerine taşıyan sanatçılar sundukları görsel ifade biçimiyle tarihin, ideolojilerin bellek ve eleştiri unsurları olarak değerlendirilmektedir. Yaşadıkları dönemin toplumsal gerçekliklerini ve bireysel deneyimlerini eserlerine yansıtan sanatçılar toplumu anlamlandırma ve bu anlamlandırmayı görünür kılma işlevini üstlenmiştir (Kara, 2007: 108).

2. Disiplinlerarası Estetikle Sanatta Toplumsal Eleştiri Örnekleri

Duyular aracılığıyla biçimlenen düşünceler sanatsal iletişim araçlarıyla güçlü bir temsil alanı oluşturmaktadır.

Bireysel gerçekliğin yanı sıra deĐiŐken olan toplumsal gerçeklerin algılanmasına ve sorgulanmasına olanak tanıyan sanat eserleri tasarım estetiği doğrultusunda bir baŐkaldırı kaynağı olarak da kabul görmektedir. Görmezden gelinen gerçeklerin altını çizen sanat eserleri toplumsal akışı değiştirerek toplumu yönlendirebilme ve ikna edebilme gücüne sahiptir. Yaratığı estetiksel bilinç düzeyiyle dikkat çeken sanat eserleri toplumsal huzurun gereksinimlerine vurgu yaparken sanatın dönüştürücü gücünü içinde gizlemektedir. Yaşamsal pratiği dengeleyen, varoluşu sorgulayan ve kırılma dönemlerini gözler önüne seren eserler aracılığıyla sanat ve izleyici toplumdan soyutlanma sürecine bir baŐkaldırı oluşturur.

Tarihsel süreçte toplumsal eleştirinin dili konuma gelen sanat eserleri bazı sanat çevreleri tarafından tehdit unsuru olarak yorumlanıp eleŐtirilirken, bazı kesimler tarafından desteklenip daha görünür bir iletişim boyutuna taŐınmıŐtır.

Zaman zaman toplumun sesi olan eleştirel sanat eserleri izleyiciye sorgulayıcı bir bakış açısı sunarken eleştiri merkezi olan sanat eserine ve sanatçısına ayrı sorumluluklar yüklenmektedir. Yaşamsal sorgulamayı sanatçının zgr anlatımla sunduğu içerikte bulan izleyici, toplumsal olaylara tepkisini dile getirme cesaretini sanatsal üslupta keŐfetmektedir.

Toplumsal uzamdaki sanatsal eleştiri izleyiciyi toplumdan somutlayan salt estetik hazdan öte toplumsal yükümlülüğün çerçevesinde geliŐmektedir. Sanat eseri aracılığıyla topluma yöneltilen eleŐtiride de toplumdan sanata yönlendirilen eleŐtiride de toplumun ve sanatın karşılıklı etkileşimi söz konusudur.

Toplumsal gerçeklik çerçevesinde şekillenen sanatsal tutum toplumun bilişsel donanımına katkı sağlarken toplumsal yaşamı dengeye davet eden bir tutum arayıŐındadır. Sanatsal eleştiri aracılığıyla topluma sunulan bu katkı geçmiŐten günümüze azımsanamayacak derecede bir öneme sahiptir.

Geleneksel sanat kurallarının ve sanatta alıŐılagelmiŐ estetik hazzın ötesine geçerek toplumsal düzlemde alternatif birçok söylemin yer aldığı toplumsal eleştiri temelli sanat eserlerinde toplumsal sürece tanıklık etme arzusu dikkat çeker. Duygusal deneyimler doğrultusunda şekillenen sanat eserleri toplumsal gerçekliğin yansıtılmasında ve sorgulanması aşamasında toplumsal hafızanın belleği konumundadır.

Detaylı incelemenin yorumlanma biçimi olarak karŐımıza çıkan eleştiri kavramı sanatsal üretimlerde; yergi, yargı, beğeni gibi olguları içinde barındırmaktadır. Sanat eserinin toplumsal eleştiriye oluşturduğu içeriklerde zaman – uzam iliŐkiselliĐi ne çıkarken üretildiği dönemin tarihsel, kültürel ve politik verileri dikkat çekmektedir.

Söylemlerin önem kazandığı ve estetik arayıştan öte kavramsallığın ön plana çıktığı sanat eserlerinde zihinsel önermeler ve sorgulamalar kapsamında sanat alternatif söylem araçlarına kavuşmuştur. Alışlagelmiş sanat pratiklerinin biçim değiştirmesiyle toplumsal uzamda teorik alt yapısı gelişen sanat eserlerinde birçok toplumsal olay sorgulanma imkanı bulmuştur.

Sanatta ki seçkinin toplumsal düzlemdeki olaylara göre belirlendiği toplumsal eleştiri içeren sanat eserleri kimi zaman yergi kimi zaman övgü kavramlarıyla estetik algıyı şekillendirmiştir.

Tarihsel uzamda değerlendirildiğinde savaşlar, göçler, ırkçılık kavramı, cinsiyet tartışmaları vb. birçok konu eleştirel düzeyde sanatsal üretimlerin kavramsal kökenlerini oluşturmuştur.

Propagandist çalışmalar da savaşın haklılığı halkın ve ordunun gücü toplumsal uzamda övgü ve yönlendirme politikasıyla estetik eleştiriye oluştururken, savaşın arka planında kalan toplumsal yıkımlar ve politik çıkarlar yergi içeriyle toplumsal eleştiri bağlamında sanatsal içeriği oluşturmaktadır.

Sanat ve toplumsal yaşamın kesişmesinde son yıllarda ortaya çıkan küresel savaşlar ve bu savaşların yıkıcı sonuçları toplumsal eleştiri bağlamında sıklıkla sanata konu olmaktadır.

Toplumsal eleştiri çerçevesinde oluşturduğu farklı sanat eserleriyle dikkat geçen sanatçı Glenn Ligon, çalışmalarında çok katmanlı bir yaklaşımla karakterize ettiği toplumsal eleştirilerini sanatının odak noktası haline getirmiştir.

Sanatçı ırkçılığa dikkat çektiği “Another Country” çalışmasında Amerika’daki beyaz üstünlüğünü, ataerkiyi ve homofobiyi eleştirmektedir. Geleneksel sanat anlayışa meydan okuyan tavrıyla sanatçı toplumsal eleştiriye farklı bir estetik konuma taşıyarak görsellikten önce sanatta kavramın ve söylemin önemine dikkat çekmiştir.



Görsel 1: Glenn Ligon, Another Country, 2016, Metal ızgaraya monte edilmiş neon

Kaynak: <https://www.glennligonstudio.com/neons/>

Erişim Tarihi:15.09.2025

Suriye savaşı neticesinde ölen binlerce çocuktan biri olan Üç yaşında ki Aylan Kurdi'nin 2 Eylül 2015'teki ses getiren trajik ölümü, savaş sonrası göç olgusunu ve insan kaçakçılığı konularını mülteci kriziyle gündeme getirmiştir. Aylan Kurdi'nin kıyıya vuran cansız bedeninin üzücü fotoğrafı, mültecilerin, özellikle de çocukların ve kadınların içinde bulunduğu kötü duruma dair kolektif bir uyanışı tetiklemiş ve bu doğrultuda toplumsal eleştirinin yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır (Marlowe, 2019: 278).

Küçük çocuğun karaya vuran cansız bedeninin görüntüsü, sınırları aşan bir etkiyle; sanatçılara toplumsal düzeni sorgulama konusunda uyaran olmuştur.

Kavramsal sorgulamalarıyla ön plana çıkan Ai Weiwei yaşanan bu toplumsal olaya tepkisini sanatsal performansıyla dile getirmiştir. Sanatçı bu çalışmasında savaşın yıkıcı gücünü ve savaş sonrası göçlerin büyük bir yıkım yarattığını gözler önüne sermektedir. Toplumsal zorunluluklarla göçmen konumuna geçen insanların deneyimlerine ve yıkımlarına farklı bir estetik arayış ve eleştiri doğrultusunda dikkat çekmeye çalışan sanatçının çalışmalarında estetik hazdan öte kavramsal eleştiri bulunmaktadır. Aylan bebeğin ölümünü Midilli adasında duyan sanatçı bebeğin kıyıya vurduğu anda ki duruşunu tekrarlayarak bu performansını fotoğraflatmış ve toplumsal eleştirisini tepkisel bir dille gerçekleştirmiştir (Karanfil, 2025: 339).



Görsel 2: Ai Weiwei, Aylan Kurdi Performansı, 2016

Kaynak: <https://observer.com/2016/02/photo-of-ai-weiwei-aping-drowned-refugee-toddler-draws-praise-ire/>

Erişim Tarihi: 09.09.2025

Aktivist tutumla gerçekleştirdiği çalışmalarıyla ön plana çıkan ve kimliğini gizli tutarak takma ismi Banksy ile tanınan sanatçı sokak sanatını eleştirel boyuta taşıyarak dikkat çekmektedir.(Yorulmaz, 2023: 952). Çalışmalarında ki toplumsal sorgulamalar ironik anlatım estetiğiyle sanatın kavramsal boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Sanatçı oluşturduğu bu gizemli imajla sanatın estetik sorgulamasını sergi salonlarının ötesine taşıyarak içeriğini güçlendirmiştir. Irkçılık, emperyalizm ve soykırım gibi birçok konu odağında çalışan sanatçı çoğunlukla yıkılmış bina duvarlarında veya inşaat alanlarında çalışmalarını gerçekleştirmektedir.

Ukrayna savaşı sonrası yıkılan bir binanın duvara, konforlu bir şekilde banyo yapan bir yaşlı adam figürü çizen sanatçı oluşturduğu bu tezatlıkla savaşın politik alt yapısına dikkat çekerken izleyiciyi toplumsal gerçeklikle ile yüz yüze getirmektedir. Kamusal alanlara uyguladığı bu çalışmalar toplumsal eleştirinin farklı estetik boyutunu gözler önüne sermektedir(Yorulmaz, 2023: 952).



Görsel 3: Banksy, Stencil Boya, Ukrayna, 2022.

Kaynak: <https://www.graffitistreet.com/banksy-reveals-seven-new-artworks-in-war-torn-ukraine-2022/>

Erişim Tarihi: 09.09.2025

Sanatın kavramsal sorgulamasına sıklıkla konu olan cinsiyet, cinsellik, idealize edilmiş beden ve kimlik kavramları da toplumsal düzenin veya toplumsal dayatmaların odağında birçok sanatçının çalışmasına temel oluşturmuştur. Sanatsal üslubunda alternatif kavramsal söylemleriyle dikkat çeken sanatçı Mehmet Güleriyüz çalışmalarında bedenin kimliği, toplumsal ilişkiler ve politik güç ilişkilerine odaklanmıştır. Deforme figürlerini toplumsal eleştirinin estetik süzgeciyle sunan sanatçı 1974 tarihli “Şişman Adam” adlı heykelinde, beden temsili ve deformasyon üzerinden ideal insan bedenini sorgularken kimlik kavramının belirsizliğini ön plana çıkarmaktadır. Çalışma yapısında dikkat çeken deformasyon, deri dokusu ve şişman vücut yapısı “sadece fiziksel bir dönüşümü değil, bireyin ruhsal ve toplumsal baskılar altındaki kırılğanlığını da temsil eder. Eserin malzeme kullanımı ve yüzey dokusundaki sert geçişler, deformasyon hissini kuvvetlendirmektedir. Figürün pasif duruşu ve mekân içerisindeki konumu, izleyicide edilgen bir varlık izlenimi oluşturmaktadır. Bu tür grotesk beden yorumları, sadece sanatsal bir deformasyon pratiği olarak kalmaz kimlik, beden politikaları ve varoluşsal kaygılar üzerinden bir eleştiri olarak da okunabilir”(Şekerci & Karademir,2025: 85)



Görsel 4: Mehmet Güler yüz, Fat Man, Karışık teknik, 140x95x87 cm, 1974.

Kaynak: Şekerci, E. & Karademir, M. (2025)

İdealize edilmiş beden ve cinsiyet kavramları üzerinden toplumsal normları eleştiren bir başka sanatçı da Jenny Saville'dir. Çalışmalarında kadın ve erkek beden formlarını beraber kullanan sanatçı birden çok gerçekliği gözler önüne sererken toplumsal boyutta ki cinsiyet olgusunu da eleştirmektedir. Kadın ve erkek bedenlerini birbirine karışmış şekilde resmeden sanatçı çalışmaları üzerinden cinsiyet kimliğini çözülür boyuta taşımakta ve bedene yüklenen katı benlik algısını yıkmaktadır(Cebeci & Gökova, 2024: 56).



Görsel 5: Jenny Saville, Fulcrum, 1998-1999, yağlı boya, 261.6x487.7 cm

Kaynak: Cebeci, E., & Gökova, H. (2024)

Tekstil ürünlerini estetik bir ifade tarzına dönüştüren Gülsün Karamustafa 1960 sonrası değişen sanatsal tutumun öncü sanatçılarından biri olmuştur. Çalışmalarında; göç, kimlik, toplumsal cinsiyet gibi toplumsal olayları eleştiren sanatçı, sanatsal üretimlerinde ki kavramsal sorgulamaları tekstil malzemeleriyle

görünür kılarak toplumsal eleştiri estetiğine farklı bir boyut kazandırmıştır. Ülkemizde ki köyden kente düzensiz göç etme sürecini “Mistik Nakliye” isimli eseriyle eleştiren sanatçı kırsal kesimden kente yönelik göçlerin sonucunda ortaya çıkan kültürel çatışmalara ve melezleşme durumuna dikkat çekmektedir.

Sanatçının değişen yaşam biçimlerini ve kente uyum sürecini kullanmış olduğu yorganlarla ifade ettiği eserlerinde toplumsal hafıza ve kültür kavramları tekstil malzeme ile ön plana çıkmaktadır.(Çalışkan, 2019: 105)



Görsel 6: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/2101/mistik-nakliye>

Erişim Tarihi:10.09.2025

Göç konusunda, fotoğraf sanatı üzerine çalışan sanatçı Jorma Puranen eserlerinde, etnomanzara ve heterotopya kavramlarına odaklanırken, göç sonrası toplulukların kendine özgü etnik kültürünü kaybetmiş mekânlarını izleyiciye sunar. Sömürgeci anlayışa dikkat çekerek hem kendi devletini hem de sömürgeci anlayışla yerel halkı ezen politik temelleri eleştiren sanatçı estetik söylemlerinde alternatif mekânlara da dikkat çekmektedir. “Hayallerde eve dönüş” isimli fotoğraf serisinde G. Roche adında bir fotoğrafçının, 1884 yılında çektiği 400 adet fotoğrafı farklı baskı tekniğiyle yeniden üreten sanatçı bu fotoğrafları bir zamanlar Sami Halkının yaşadığı araziye yerleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmasında sömürgeciliğe maruz kalan bir topluma dikkat çekerken eser mekân ilişkiselliğinde toplumsal bir sorgulamanın da önünü açmaktadır. Kültür ve mekân üzerinden politik sorgulama yapan sanatçı yeniden işlemekten geçirerek baskı aldığı görselleri grafik filmlerle genişletmiş ve akrilik panolara

yerleştirmiştir. Sami halkının yıllar önce yaşadığı bölgeye yerleştirilen bu fotoğraflarla hem toplumsal bir eleştiri yapılmış hem de mekânda estetik bir atmosfer oluşturulmuştur (Baş, 2016: 44).



Görsel 7: Jorma Puranen, Hayallerde Eve Dönüş, baskı

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/jorma-puranen-imaginary-homecoming-1>

Erişim Tarihi:11.09.2025

SONUÇ

Yaşadığı ağın tanığı olan sanatçılar, toplumsal değişimlere ve gelişmelere paralel olarak farklı konular ve söylemler üzerine yoğunlaşmışlardır.

Toplumsal süreçlere kayıtsız kalamayan sanatçılar deneyimlerini, hissettiklerini veya eleştirme ihtiyaı duydukları kavramları estetik imgeler yoluyla izleyiciye sunarak bağımsız bir sanatsal söylem oluşturmuşlardır. Özellikle 20. Yüzyıldan sonra değişen ve alternatif söylem olanaklarına kavuşan sanatsal tutumla birlikte sanatın estetik boyutu kavramsal açıdan desteklenmiştir.

Kendi içerisinde birçok değişim/dönüşüm sürecine giren sanatsal disiplinler sadece teknik yönüyle değil, sanatçının ve izleyicinin rolünü de yeniden biçimlendirmesiyle ön plana çıkmaktadır. Üretim temeline tartışma ve sorgulama sürecini de ekleyen sanat eserlerinde sanatçı duyarlılığı izleyiciyi gözleme ve sorgulamaya yönlendirirken, sanatçıyı da çağın tanığı konumuna taşıtmaktadır.

Sonuç olarak; toplumsal sorunların, aktarımında bir araç olarak kullanılan sanatsal üretimlerin yönlendirici gücü önemli derecede dikkat çekmektedir. Alternatif malzeme ve kavramsal mesaj odaklı üretilen eserlerle toplumsal sorunlara farkındalık sağlanmakta ve sanat eserleri üzerinden yapılan toplumsal eleştirilerle insanlığın bilinçlendirilmesine katkıda bulunulacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Baş, E. (2016). *1990 sonrası göçle gelen kültürel etkileşimin disiplinlerarası sanata yansımaları* (Master's thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
- Cebeci, E., ve Gökova, H. (2024). Toplumsal ve Cinsiyet Eleştirisi Bağlamında Jenny Saville Resimlerinde Kadın İmgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(34), 45-61.
- Çalışkan, S. (2019). “Gülsün Karamustafa’nın Eserlerinde Köyden Kente Göç ve Kimlik Olgusu”, *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2): 97-106.
- Eagleton, T. (2012). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kara, D. (2007). Toplumsal Olayların Sanata Yansıması. *Yapı Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi*, 108–111.
- Karanfil, S. (2025). Sanatta Irkçılık Eleştirileri: Ölüm Sonrası Irkçılığa Karşı Güçlü Çıktışlar. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (34), 333-351.
- Marlowe, J.(2019) “Refugee Resettlement, Social Media And The Social Organization Of Difference.” *Global Networks*, 20(2). Doi: 10.1111/Glob.12233
- Moran, B. (1972). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları.
- Özmen, A. F. (2025). Toplumsal Kırılmaların Sanatsal İfadeleri: Resim Sanatında Savaş, Adalet ve Devrim Temaları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27(2), 962-974.
- Şekerci, E. ve Karademir, M. (2025). Mehmet Gülyüz’ün Eserlerinde Deforme Bedenler: Kimlik ve Toplumsal Eleştiri. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 73-88.
- Yorulmaz, M. Yeşim.(2023) “Sanatta Aktivizm: Aktivist Sanatçıların Sanata Etkisi”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 107 S. 947–957.