ULUSLARARASI

sanat sempozyumu

SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

geçmişten geleceğe sanat yolculuğu

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty

INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

A Journey of Art from the Past to the Future

TÜRKİYE PAKISTAN ROMANIA GERMANY USA EGYPT SPAIN COLOMBIA

SEMPOZYUM KİTABI

Symposium Catalogue & Proceedings

SİNOP ÜNİVERSİTESİ 2007

26-27-28
kasım - nov.
2025

gstfsempozyum@sinop.edu.tr

Sinop Üniversitesi Yayınları

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

Uluslararası Sanat Sempozyumu
“Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu”

26-28 2025 Kasım

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty International Art Symposium
“A Journey of Art from the Past to the Future”

26-28 2025 November

Bu çalışma Sinop Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince desteklenmiştir.
Proje Numarası: GSTF-1901-25-002, Yıl: 2025

This study was supported by Sinop University Scientific Research Coordination Unit.
Project Number: GSTF-1901-25-002, Year: 2025

Bu kitap Sinop Üniversitesi’nin 74. bilimsel yayınıdır.
This book 74th scientefic publication of Sinop University

ISBN: 978-625-96460-4-6

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU "GEÇMİŞTEN GELECEĞE SANAT YOLCULUĞU" SEMPOZYUM KİTABI

Sinop University Fine Arts and Design Faculty International Art Symposium "A Journey of Art from the Past to the Future" Symposium Book

ISBN: 978-625-96460-4-6

Sinop Üniversitesi Adına Sahibi / Owner on behalf of Sinop University
Prof. Dr. Şakir TAŞDEMİR

Editörler / Editors
Doç. Dr. Hatice Bahattin Ceylan
Dr. Öğr. Üyesi Elif Anbarpınar
Arş. Gör. Ekrem Erdem Tekbasan

Tasarım / Design
Doç. Dr. Hatice Bahattin Ceylan
Ayşenur Karakuş

Fotoğraf
Şerife Berra Su Eşgin
İrem Kubat

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" sempozyum kitabı Sinop Üniversitesi'nin bilimsel bir yayınıdır. Kitapta yayımlanan yazıların her türlü içerik sorumluluğu yazarlara aittir. Yazılar, yayıncı kuruluşun izni olmadan kısmen veya tamamen bir başka yerde yayımlanamaz.

İletişim
Korucuk Mahallesi Selanik Caddesi No:21C (15 Temmuz Yerleşkesi) 57000-SİNOP

ULUSLARARASI

sanat sempozyumu

SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

geçmişten geleceğe sanat yolculuğu

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty

INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

A Journey of Art from the Past to the Future

gstfsempozyum@sinop.edu.tr

TÜRKİYE PAKISTAN ROMANIA GERMANY USA EGYPT SPAIN COLOMBIA

26-27-28
kasım - nov.
2025

SİNOP ÜNİVERSİTESİ AHMET MUHİP DIRANAS UYGULAMA OTELİ
10:00



Prof. Dr. Şakir TAŞDEMİR

Rektör

Sanat; düşüncenin estetikle, kültürün üretkenlikle buluştuğu evrensel bir dildir. Geçmişten beslenen, bugünü anlamlandıran ve geleceğe yön veren bu güçlü alan, üniversitelerin bilimsel ve kültürel misyonunun ayrılmaz bir parçasıdır. Bu anlayıştan hareketle, Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi tarafından düzenlenen "Uluslararası Sanat Sempozyumu – Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu", yalnızca akademik bir etkinlik değil; aynı zamanda kültürel bir hafıza ve gelecek tasavvurudur.

26–28 Kasım 2025 tarihleri arasında gerçekleştirilen sempozyumda; farklı ülkelerden akademisyenlerin, sanatçıların ve araştırmacıların katkılarıyla zengin bir bilimsel içerik ortaya konulmuş; sözlü ve çevrim içi bildirilerin yanı sıra workshoplar, kişisel ve karma sergiler, müzik dinletileri ve disiplinlerarası etkinliklerle sanatın çok yönlü gücü başarıyla sergilenmiştir. Bu yönüyle sempozyum, yalnızca bilimsel üretimi değil, sanatın evrensel bütünleştirici rolünü de güçlü biçimde ortaya koymuştur.

Elinizde bulunan bu sempozyum kitabı; özet ve tam metin bildiriler, kişisel ve karma sergi katalogları ile birlikte sempozyum sürecinin kalıcı bir bilimsel ve sanatsal belgesi niteliğindedir. Bu eserin, alanyazına önemli katkılar sunacağına ve gelecek çalışmalar için güçlü bir kaynak oluşturacağına yürekten inanıyorum.

Bu anlamlı organizasyonun hayata geçirilmesinde emeği geçen tüm personellerimize, bilim kuruluna, katkı sunan akademisyenlere, sanatçılara, destek veren kurumlara ve özveriyle görev alan öğrencilerimize teşekkür ediyor; sempozyum kitabının sanat ve bilim dünyasına hayırlı olmasını diliyorum.



Prof. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN

Sempozyum Başkanı / Dekan

Sanatın geçmiş ile gelecek arasında kurduğu güçlü bağ, disiplinlerarası üretim alanlarını her geçen gün daha da zenginleştirmektedir. Bu anlayışla düzenlediğimiz "Uluslararası Sanat Sempozyumu – Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu", yalnızca akademik bir paylaşım ortamı değil; düşüncenin, estetiğin ve üretimin ortak bir zeminde buluştuğu nitelikli bir sanat platformu olmuştur.

26–28 Kasım 2025 tarihleri arasında gerçekleştirilen sempozyumumuzda; Türkiye'nin yanı sıra farklı ülkelerden akademisyenler, sanatçılar ve araştırmacılar bir araya gelmiş; güncel sanat pratikleri, geleneksel sanat yaklaşımları, dijital dönüşüm ve disiplinlerarası üretim biçimleri çok yönlü olarak ele alınmıştır. Bildiriler, workshoplar, kişisel ve karma sergiler, müzik dinletileri ve eşlik eden etkinlikler ile sempozyumumuz canlı, üretken ve kalıcı bir akademik atmosfer oluşturmuştur.

Bu kitap; sempozyum süresince sunulan özet ve tam metin bildiriler ile birlikte kişisel ve karma sergi kataloglarını bir araya getirerek, sadece bir etkinlik kaydı değil aynı zamanda güçlü bir akademik ve sanatsal referans kaynağı olma niteliği taşımaktadır. Her sayfasında emeğin, düşüncenin ve üretimin izleri bulunan bu eser, gelecekte yapılacak çalışmalara da ilham verecek önemli bir belgedir.

Sempozyumun planlanmasından uygulamaya dönüşmesine kadar her aşamada özveriyle çalışan tüm personellerimize, bilim kurulumuza, değerli katılımcılarımıza, destek veren kurumlarımıza, editörlerimize ve sürecin asli paydaşı olan öğrencilerimize gönülden teşekkür ediyorum. Bu anlamlı buluşmanın kitaplaşarak kalıcı hale gelmesinden büyük bir memnuniyet duyuyor; sempozyum kitabımızın sanat ve akademi dünyasına katkı sunmasını temenni ediyorum.

SEMPOZYUM ONURSAL BAŞKANI

Prof. Dr. Şakir TAŞDEMİR
Sinop Üniversitesi Rektörü

SEMPOZYUM BAŞKANI VE ETKİNLİK GENEL KOORDİNATÖRÜ

Prof. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN
Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Dekanı

SEMPOZYUM VE SANAT ETKİNLİKLERİ DÜZENLEME KURULU

OTURUM DÜZENLEME

Prof. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN

Doç. Dr. Hatice BAHATTİN CEYLAN

Dr. Öğr. Üyesi Tuba AYHAN

Dr. Öğr. Üyesi Çağrı ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi Vedat ÜNALDI

Öğr. Gör. Abdullah DEMİR

Arş. Gör. Ekrem Erdem TEKBASAN

ONLINE

Dr. Öğr. Üyesi Çağrı ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi Ebru ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan TURAN

Dr. Öğr. Üyesi Esra DERELİ ÖZTÜRK

Arş. Gör. Ekrem Erdem TEKBASAN

SERGİ & WORKSHOP

Doç. Dr. Hatice BAHATTİN CEYLAN

Doç. Reva BOYNUKALIN

Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan TURAN

Öğr. Gör. Hürriyet GENÇBAY

MÜZİK DİNLETİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Ebru ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi Çağrı ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ATA

Dr. Öğr. Giray KOÇASLAN

Öğr. Gör. Gürbüz AKYÜREK

Arş. Gör. Ekrem Erdem TEKBASAN

SEMPOZYUM KİTABI

Doç. Dr. Hatice BAHATTİN CEYLAN

Dr. Öğr. Üyesi Elif ANBARPINAR

Arş. Gör. Ekrem Erdem TEKBASAN

SEKRETERYA

Arş. Gör. Ekrem Erdem TEKBASAN

BİLİM KURULU

Adem ÖCAL	Bayburt Üniversitesi
Ahmet DALKIRAN	Selçuk Üniversitesi
Alev ÇAKMAKOĞLU KURU	Gazi Üniversitesi
Ali Atıf POLAT	Selçuk Üniversitesi
Ali SEYLAN	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Amin REFİKA	Fatih Sultan Mehmet Vakfı Üniversitesi
Aysel GÜNEY TÜRKEÇ	Amasya Üniversitesi
Aysen SOYSALDI	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bahar SOĞUKKUYU POYRAZ	Dokuz Eylül Üniversitesi
Burak TARLAKAZAN	Kastamonu Üniversitesi
Bülent SALDERAY	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Büşra ÖCAL	Bayburt Üniversitesi
Canan ÖZGÜR	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Cengiz ŞAHİN	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Çiğdem SIĞIRCI	Mersin Üniversitesi
Daniel MEİER	Germany
Didem ÇATAL	Çanakkale Üniversitesi
Ece Merve YÜCEER NISHIDA	Yıldız Teknik Üniversitesi
Egemen NADASBAŞ	Atılım Üniversitesi
Elif TARLAKAZAN	Kastamonu Üniversitesi

Esma MUTLU	Kastamonu Üniversitesi
Faruk TAŞKALE	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Fatih BAŞBUĞ	Akdeniz Üniversitesi
Felip TRAVEZ	Ecuador
Fikri SALMAN	İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Filiz Nurhan ÖLMEZ	Ahi Evran Üniversitesi
Güven MERAL	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Hasip PEKTAŞ	İstinye Üniversitesi
Haşim Arif BAĞCIVAN	Mersin Üniversitesi
Hatice ÖZ PEKTAŞ	İstinye Üniversitesi
Hikmet ŞAHİN	Selçuk Üniversitesi
Hüseyin ELİTOK	Atatürk Üniversitesi
Imran HOSSEN	Malezya
Işılay KONAK	Ankara Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
İhsan TOKTAŞ	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
İlham ENVEROĞLU	Selçuk Üniversitesi
İsa ELİRİ	Kırıkkale Üniversitesi
İsmet KARADENİZ	Ankara Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Jaspal SINGH	India
Kye Soo MYUNG	Seoul,Korea
Levent MERCİN	Kütahya Üniversitesi
Li ZHANG	Purdue University / USA

Lia VILAHUR	Escola Universitaria / Spain
Maysoon QUTP	Helwan University / Egypt
Mehmet Ali EROĞLU	Akdeniz Üniversitesi
Mehmet Ali GENÇ	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Mehmet Ali GÖKDEMİR	Dicle Üniversitesi
Mehmet SAĞ	Akdeniz Üniversitesi
Melda ÖZDEMİR	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Meltem KATIRANCI	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Merve Mehtap TUFAN	Kastamonu Üniversitesi
Muhammed SALEEM	Sabs University / Pakistan
Murat GÜRBÜZ	Bayburt Üniversitesi
Mustafa GENÇ	Süleyman Demirel Üniversitesi
Mustafa KINIK	Konya Karatay Üniversitesi
Naile ÇEVİK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Namık Kemal SARIKAVAK	Hacettepe Üniversitesi
Nasrin SHAHIDI ZONOZ	Tahran Üniversitesi / İran
Nursel KARACA	Yalova Üniversitesi
Omar FRANCO CANON	University of Nariño / Colombia
Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Raqee S. NAJMULDEEN	Iraq
Rrezeart GALICA	Kosova
Ruhi KONAK	Ankara Üniversitesi

Serkan İLDEN	Kastamonu Üniversitesi
Sevil KERİMOVA	Azerbaycan Üniversitesi
Sofya Cihan CANBOLAT	Kastamonu Üniversitesi
Şeref KOCAMAN	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Uğur ATAN	Selçuk Üniversitesi
Umut DEMİREL	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Yasin YILMAZ	Yalova Üniversitesi
Yavuz Kaan KONUK	Bayburt Üniversitesi
Yusuf KEŞ	Süleyman Demirel Üniversitesi
Zekeriya ERDİNÇ	Kocaeli Üniversitesi



gstfsempozyum@sinop.edu.tr



ULUSLARARASI

sanat sempozyumu

SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

geçmişten geleceğe sanat yolculuğu

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty

INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

A Journey of Art from the Past to the Future

26-27-28
kasım - nov.

2025

ÖZET METİN
BİLDİRİ BÖLÜMÜ

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

2025'TE CADI KAZANI'NIN YOLCULUĞU: İSTANBUL, İZMİR VE ESKİŞEHİR ŞEHİR TİYATROLARI
THE JOURNEY OF THE CRUCİBLE İN 2025: ISTANBUL, IZMİR AND ESKİSEHİR CİTY THEATRES
Pelin SARIKAYA 22

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK YAKLAŞIMINDA ATIK TEKSTİL MALZEMELERİNDEN ÜRETİLEN ÖRGÜLERLE EKOLOJİK İÇ MEKÂN TEKSTİLİ TASARIMLARI
ECOLOGICAL INTERIOR TEXTILE DESIGNS USING KNITTED FABRICS PRODUCED FROM WASTE TEXTILE MATERIALS IN A SUSTAINABILITY APPROACH
Ayşe Seçil TEKİN AKBULUT 23

MİKRO BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK PUL TASARIMLARINDA SİNOP ŞEHRİ
SINOP CITY IN STAMP DESIGNS AS A MICRO-COMMUNICATION TOOL
Burak Erhan TARLAKAZAN 24

MODERN-GELENEKSEL İKİLEMİNDE KÜLTÜREL YARATIM OLARAK SANAT
ART AS CULTURAL CREATION IN THE MODERN-TRADITIONAL DILEMMA
Serkan İLDEN 25

HEYKELDE ANA TANRIÇA FİGÜRÜNÜN EKOFEMİNİZM BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ
TRANSFORMATION OF THE MOTHER GODDESS FIGURE IN SCULPTURE IN THE CONTEXT OF ECOFEMINISM
Ece Akay ŞUMNU 26

GELENEKSEL BASKI TEKNİKLERİ İLE KÜLTÜREL TEMSİLİYET: SİNOP TEMALI DENEMELER
CULTURAL REPRESENTATİON THROUGH TRADİTİONAL PRİNTİNG TECHNİQUES: EXPERİMENTS WİTH SİNOP THEMES
Elif TARLAKAZAN 27

POSTMODERN SANAT EKSENİNDE PATAFİZİK; MARCEL DUCHAMP
PATAPHYSICS IN THE POSTMODERN ART CONTEXT: MARCEL DUCHAMP
Merve Mehtap BULUT 28

MİTOLOJİK FİGÜRDEN DİJİTAL AVATARA TALAY HAN
TALAY HAN FROM MYTHOLOGICAL FIGURE TO DIGITAL AVATAR
Cemre DEMİRÖZ & Hatice BAHATTİN CEYLAN 29

MARKA KİMLİĞİNDE GELENEKSELDEN YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ SÜREÇLERE GEÇİŞ VE ETİK BOYUTLARI
THE TRANSITION FROM TRADITIONAL TO AI-SUPPORTED PROCESSES IN BRAND IDENTITY AND THEIR ETHICAL DIMENSIONS
Ayşenur KARAKUŞ & İbrahim Gökhan CEYLAN 30

HAREKETİN ESTETİĞİ: FÜTÜRİZM AKIMININ İLKELERİ VE MODA
THE AESTHETICS OF MOVEMENT: THE PRINCIPLES OF FUTURISM AND FASHION
Sanem ODABAŞI 31

TARİHİ BİNALARDAN MÜZEYE: TOKAT MEVLEVİHANE MÜZESİ ÖRNEĞİ
FROM HISTORICAL BUILDINGS TO MUSEUM: THE EXAMPLE OF THE TOKAT MEVLEVIHANNNA MUSEUM
Ayşenur SEZGİN ÖZRİLİ 32

SİNOP'UN GÖRSEL HAFIZASI: KÜLTÜREL DEĞERLERİN YAPAY ZEKA DESTEKLİ İLLÜSTRASYONLARLA TEMSİLİ
THE VISUAL MEMORY OF SİNOP: REPRESENTATION OF CULTURAL VALUES THROUGH AI-SUPPORTED ILLUSTRATIONS
Sofya Cihan CANBOLAT 33

REKLAM STRATEJİSİ OLARAK BEDEN OLUMLAMA HAREKETİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ: DOVE ÖRNEĞİ
AN EXAMINATION OF THE BODY POSITIVITY MOVEMENT AS AN ADVERTISING STRATEGY FROM AN INDICATOR SCIENCE PERSPECTIVE: THE DOVE EXAMPLE
Züleyha YAVAN & Tarık YAZAR 34

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

MİNİMALİST GRAFİK TASARIMIN MESAJ ALGISINA ETKİSİ ve BİLİŞSEL YÜK KURAMI BAĞLAMINDA BİR İNCELEME
AN EXAMINATION OF THE EFFECT OF MINIMALIST GRAPHIC DESIGN ON MESSAGE PERCEPTION WITHIN THE CONTEXT OF COGNITIVE LOAD THEORY
Abdulkadir KÖSE & Hatice BAHATTİN CEYLAN 35

SANATIN TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMDEKİ ROLÜ: RESİM ANASANAT ATÖLYE DERSİ ÖRNEĞİ
THE ROLE OF ART IN SOCIAL TRANSFORMATION: PAINTING MAIN ART WORKSHOP COURSE EXAMPLE
İrfan Nihan DEMİREL 36

KENT KİMLİĞİNDE KÜLTÜREL MİRASIN GÖRSEL TEMSİLİ
VISUAL REPRESENTATION OF CULTURAL HERITAGE IN URBAN IDENTITY
Ecem TOKGÖZOL & İbrahim Gökhan CEYLAN 37

GÖRSEL SANATLARDA YAPAY ZEKÂ KULLANIMININ YENİLİKÇİ YÖNLERİ
INNOVATIVE ASPECTS OF THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN VISUAL ARTS
Feryal Özlem BOZKURT & İbrahim Gökhan CEYLAN 38

SOSYAL MEDYANIN SANATÇIYA ETKİSİ ve İNTERNET AKIMLARI
SOCIAL MEDIA'S EFFECT TO THE ARTISTS and INTERNET TRENDS
Mercan Şura AÇMALI & İbrahim Gökhan CEYLAN..... 39

MİTOLOJİK İMGELERİN TÜRK RESİM SANATINADAKİ YANSIMALARI
REFLECTIONS OF MYTHOLOGICAL IMAGES IN TURKISH PAINTING ART
İrem Kubat & Hatice BAHATTİN CEYLAN..... 40

15. YÜZYIL NİZÂMİ HAMSELERİNDE METİN RESİM İLİŞKİSİ
THE DYNAMİCS OF TEXT AND ILLUSTRATİON İN FİFTEENTH-CENTURY NİZAMİ KHAMSA MANUSCRİPTS
Esra AKSAY 41

DİJİTAL OYUNLARDA TÜRK MİTOLOJİSİNİN GÖRSEL VE KÜLTÜREL TEMSİLLERİ
VİSUAL AND CULTURAL REPRESENTATİONS OF TURKİSH MYTHOLOGY İN DİGİTAL GAMES
Abdullah DEMİR 42

SAHNE SANATLARINDA DİSİPLİNLERARASI BİR BEDEN OKUMASI: BİYOMEKANİK OYUNCULUK VE DANS
AN INTERDISCIPLINARY READING OF THE BODY IN PERFORMING ARTS: BIOMECHANICAL ACTING AND DANCE
Beste ERDEM & Pelin SARIKAYA..... 43

EL SANATLARININ GELİŞİMİNDE DİJİTALLEŞMENİN İNOVATİF ETKİLERİ
INNOVATIVE EFFECTS OF DIGITALIZATION IN THE DEVELOPMENT OF HANDICRAFTS
Mustafa BÜYÜKTÜRKMEN 44

GRAFİK TASARIMDA DENEYSEL AFİŞ DİLİ VE FORM, TİPOGRAFİ, KOMPOZİSYON İLİŞKİSİ
THE EXPERIMENTAL POSTER LANGUAGE IN GRAPHIC DESIGN AND THE RELATIONSHIP BETWEEN FORM, TYPOGRAPHY, AND COMPOSITION
Merve EKİZ KAYA 45

HILMA AF KLINT'İN ESERLERİNDE EZOTORİK YANSIMALAR: TAPINAK RESİMLERİ
ESAUTORICAL REFLECTIONS IN HILMA AF KLINT'S WORKS: PAINTINGS FOR THE TEMPLE
Tuba KINAY OĞUZCAN 46

PİYANO EĞİTİMİNDE KULLANILAN A. LOESCHHORN OP. 66 ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ
EXAMINATION OF A. LOESCHHORN OP. 66 ETUDE BOOK UTILIZED IN PIANO EDUCATION
Eda NERGİZ 47

MÜZİK EĞİTİMİ ve MOTİVASYON
MUSIC EDUCATION and MOTIVATION
Gamze HOPLAMAZ & Derya KAÇMAZ..... 48

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE MALZEME, KİMLİK VE BELLEK ARASINDA YENİ BİR ANLATI ARAYIŞI
THE SEARCH FOR A NEW NARRATİVE BETWEEN MATERİAL, IDENTİTY, AND MEMORY İN CONTEMPORARY TURKİSH PAİNTİNG
Hava KÜÇÜKÖNER..... 49

BİR MENDELSSOHN PARÇASININ FORMUNA ÇOK KATMANLI BAKIŞ
A MULTI-LAYERED VIEW OF A MENDELSSOHN SONG
Giray KOÇASLAN 50

İKİ MOTİFİN TEMAYA YOLCULUĞU
A JOURNEY OF TWO MOTIVES INTO A THEME
Giray KOÇASLAN 51

TÜRK MİNYATÜR SANATINDA EJDER FİGÜRÜNÜN TARİHSEL GELİŞİMİ
HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE DRAGON FIGURE IN TURKISH MINIATURE ART
Neslihan YELOĞLU & Aslıhan TURAN 52

YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ GRAFİK TASARIMDA ÖZGÜNLÜK: ETİK VE PEDAGOJİK YAKLAŞIMLAR
ORİGİNALİTY İN AI-ASSİSTED GRAPHİC DESİGN: ETHİCAL AND PEDAGOGİCAL APPROACHES
Vildan AKDEMİR 53

KADİM BEDENİN DÖNÜŞÜMÜ: AFRODİT İMGESİNİN FEMİNİST ESTETİK VE ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDEKİ YENİDEN İNŞASI
THE TRANSFORMATION OF THE ANCIENT BODY: THE RECONSTRUCTION OF THE APHRODITE IMAGE IN FEMINIST AESTHETICS AND CONTEMPORARY ART PRACTICES
Vildan AKDEMİR 54

EROS VE AGON – BİR KLASİK DÖNEM SİNOPE ÇAKILTAŞI MOZAİĞİNİN SANATSAL OKUMASI
EROS AND AGON – AN ARTISTIC READING OF A CLASSICAL PERIOD SINOPEAN PEBBLE MOSAIC
Hazar KABA..... 55

VERİDEN GÖRSELE: DATANIN SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜNDE ANLAM - ESTETİK GERİLİM
FROM DATA TO IMAGE: MEANING AND AESTHETIC TENSION IN THE TRANSFORMATION OF DATA INTO ART OBJECT
Hüseyin Ulaş GÜDEK & Mehmet Hakan MAMUŞ..... 56

ARI, PETEK FORMUNUN GÜNÜMÜZ SANATINDAKİ YERİ VE İŞLEVİ
THE ROLE AND FUNCTION OF THE HONEYCOMB FORM IN CONTEMPORARY ART
Abdurrahman GÖZ & Savaş Kurtuluş ÇEVİK..... 57

SANAT NESNESİ OLARAK KÜRE FORMU VE SANATTAKİ YERİ
THE SPHERE AS AN ART OBJECT AND ITS PLACE IN ART
Fulin KARAKUŞ & Savaş Kurtuluş ÇEVİK..... 58

MEŞK GELENEĞİNDE ZEKÂİ DEDE'NİN BESTEKÂRLIK YOLCULUĞUNUN BAŞLANGICI: "DİL HASRET-İ VASLIN İLE NÂLÂN GEL EFENDİM"
THE BEGİNNİNG OF ZEKÂİ DEDE'S COMPOSİTİONAL JOURNEY İN THE MEŞK TRADİTİON: "DİL HASRET-İ VASLIN İLE NÂLÂN GEL EFENDİM"
İbrahim Ethem UÇAR..... 59

MÜZİK KÜLTÜRÜ, KİMLİĞİ VE AİTLİK HİSSİ
MUSİC CULTURE, IDENTİTY AND SENSE OF BELONGİNG
Filiz Yaren ÇAĞLAR..... 60

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

GELENEK VE YENİLİK ARASINDA: NAKIŞ SANATININ GÜNCEL PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: AN EXAMINATION OF CONTEMPORARY PRACTICES IN EMBROIDERY ART
Zekiye ŞENTÜRK 61

ÇAĞDAŞ SANATTA "MA" KAVRAMI: BOŞLUK, ZAMAN VE MEKÂN ARASINDA GÖRÜNMEYENİN ESTETİĞİ
THE CONCEPT OF "MA" IN CONTEMPORARY ART: THE AESTHETICS OF THE INVISIBLE BETWEEN VOID, TIME, AND SPACE
Betül SEMİZOĞLU & Elif ANBARPINAR 62

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK SORUNSALI
THE PROBLEM OF IDENTITY IN CONTEMPORARY ART
Ahmet APAYDIN & Savaş Kurtuluş ÇEVİK 63

KEMAN TOPLULUKLARI VE EĞİTSEL İŞLEVLERİ
VIOLIN ENSEMBLES AND THEIR EDUCATIONAL FUNCTIONS
Ebru ŞEN 64

CHİHARU SHİOTA'NIN SANATINDA NESNE, MEKÂN VE HAFIZA İLİŞKİSİ
THE RELATIONSHIP OF OBJECT, SPACE AND MEMORY IN CHIHARU SHIOTA'S ART
Nagihan DANACI & Azize Reva BOYNUKALIN 65

DİJİTAL ÇAĞDA ANLAMIN EROZYONU: ALTKÜLTÜREL ESTETİĞİN METALAŞMASI
THE EROSION OF MEANING IN THE DIGITAL AGE: THE COMMODIFICATION OF SUBCULTURAL AESTHETICS
Mehmet Hakan MAMUŞ & Ece Büşra ERYILMAZ 66

GLITCH SANATI: POST-DİJİTAL SÖYLEMDE HATANIN YERİ
GLITCH ART: THE PLACE OF ERROR IN POST-DIGITAL DISCOURSE
Kemal AYDIN & İmre Deniz IŞIKTAŞ 67

YAKIN GELECEKTE GRAFİK TASARIMDA YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ YARATICILIK: DİL MODELLERİNİN ROLÜ
ARTIFICIAL INTELLIGENCE-SUPPORTED CREATIVITY IN GRAPHIC DESIGN IN THE NEAR FUTURE: THE ROLE OF LANGUAGE MODELS
Ramazan İNAL & Elif Arzen DEMİREL İNAL 68

TRT THM REPERTUVARINDA YER ALAN DEYİŞLERİN TÜRK MÜZİĞİ USÛL NAZARİYESİNE GÖRE İNCELENMESİ
AN EXAMINATION OF DEYİŞ IN THE TRT THM REPERTOIRE BASED ON TURKISH MUSIC USÛL THEORY
Betül TOPRAK 69

BİREYSEL HAFIZANIN SANATSAL YARATIM SÜRECİNDEKİ İZLERİ
TRACES OF INDİVİDUAL MEMORY İN THE ARTİSTİC CREATİON PROCESS
İmre Deniz IŞIKTAŞ & Kemal AYDIN 70

İKONOGRAFİDEN ANLATIYA: MEHMET SİYAH KALEM'İN FİGÜRLERİNDE İMGELEM VE KİMLİK
FROM ICONOGRAPHY TO NARRATIVE: IMAGINATION AND IDENTITY IN MEHMET SIYAH KALEM'S FIGURES
Ali ARBAĞ & Elif ANBARPINAR 71

TANBUR VE BOZUK DÜZEN BAĞLAMANIN İCRÂ ÜSLÛBU BİRLİKTELİĞİ: NECDET YAŞAR
THE UNITY OF PERFORMANCE STYLE IN TANBUR AND BOZUK TUNING BAĞLAMA: THE EXAMPLE OF NECDET YAŞAR
Tahsin YILDIZ 72

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DİJİTAL ÇAĞDA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE "DUYGUSAL OTANTİSİTE" ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME
A CONCEPTUAL EVALUATION OF "EMOTIONAL AUTHENTICITY" IN TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC IN THE DIGITAL AGE
Nusret Semih BEŞCANLAR & Yasemin ATA..... 73

ÇOCUK ANİMASYONUNDA İDEOLOJİ VE KODLAMA: LGBTQ+ TEMSİLİ ÜZERİNE BİR ANALİZ
GENDER IMPRİNT İN ANİMATİON CHARACTER DESİGN: STYLİZİNG LGBTQ+ REPRESENTATİONS
Edanur KAVAK & Cengiz ŞAHİN.....74

GELENEKSEL GİYSİ (GÖYNEK-PAÇA) NAKIŞLARININ İNCELENMESİ VE GÜNÜMÜZDE EL SANATLARI ALANINDA DEĞERLENDİRİLMESİ
AN EXAMINATION OF TRADITIONAL CLOTHING (GÖYNEK–PAÇA) EMBROIDERIES AND THEIR EVALUATION IN THE FIELD OF HANDICRAFTS TODAY
Süheyla HAYIRCI..... 75

FOTOMONTAJ VE GRAFİK TASARIM ETKİLEŞİMİ
PHOTOMONTAGE AND GRAPHIC DESIGN INTERACTION
Ozan UYANIK 76

İSTANBUL "SİNOP GÜNLERİ" AFİŞLERİNİN İNCELENMESİ VE MİNİMALİZM KAPSAMINDA TASARIM ÖNERİLERİ
ANALYSİS OF ISTANBUL SİNOP DAYS POSTERS AND DESİGN SUGGESTİONS WİTHİN THE SCOPE OF MİNİMALİSM
Rümeysa TAŞTAN & Burak Erhan TARLAKAZAN..... 77

ERİŞİLEBİLİR AMBALAJ TASARIMI: YAŞLI BİREYLER İÇİN SESLİ VE GÖRSEL DESTEKLİ BİLGİLENDİRME SİSTEMİ
ACCESSIBLE PACKAGING DESIGN AUDIO AND VISUAL SUPPORTED INFORMATION SYSTEM FOR ELDERLY INDIVIDUALS
Rozelin TOKAY & Yasin YILMAZ 78

GÖRME ENGELLİ TÜKETİCİLER İÇİN ÇOK DUYUSAL BİLGİ ERİŞİMİ: BRAİLLE VE QR KOD ENTEGRASYONU İLE AMBALAJ MODEL ÖNERİSİ
ONLİNE MULTİSENSORY INFORMATİON ACCESS FOR VİSUALLY IMPAİRED CONSUMERS: A PACKAGİNG MODEL PROPOSAL THROUGH BRAİLLE AND QR CODE INTEGRATİON
Ruken KINAY & Yasin YILMAZ 79

GEMİLİ KULA HALISI, TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİ
GEMILI KULA CARPET, TECHNICAL AND PATTERN FEATURES
Hilal BOZKURT 80

YAPAY ZEKA TEKNOLOJİLERİNİN GRAFİK TASARIM SÜREÇLERİ VE REKLAM SEKTÖRÜNDEKİ DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİLERİ
THE TRANSFORMATIVE EFFECTS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES ON GRAPHIC DESIGN PROCESSES AND THE ADVERTISING INDUSTRY
Tevfik Tahsin TURAL & Hatice BAHATTİN CEYLAN 81

GÖRSEL KİMLİĞİN KENTSEL BELLEĞE ETKİSİ GRAFİK TASARIMIN ŞEHİR KİMLİĞİ OLUŞUMUNDAKİ ROLÜ
THE IMPACT OF VISUAL IDENTITY ON URBAN MEMORY THE ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN THE FORMATION OF URBAN IDENTITY
Yasin YILMAZ 82

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

GÖRSEL İLETİŞİM VE ETKİLEŞİM: KOZMETİK MARKALARININ SOSYAL MEDYA STRATEJİLERİNİN KADIN TÜKETİCİLER ÜZERİNE ETKİSİ
VISUAL COMMUNICATION AND INTERACTION: THE IMPACT OF COSMETICS BRANDS' SOCIAL MEDIA STRATEGIES ON FEMALE CONSUMERS
Seda YILMAZ ACAR & Güven MERAL 83

ÜÇÜNCÜ DALGA KAHVE MEKÂNLARINDA MÜZİĞİN KÜLTÜREL SERMAYE ÜRETİMİNDEKİ ROLÜ ÜZERİNE BİR KAVRAMSALLAŞTIRMA ÖNERİSİ: "DUYUSAL TÜKETİM SETİ"
THE ROLE OF MUSİC İN THE PRODUCTİON OF CULTURAL CAPİTAL İN THİRD-WAVE COFFEEHOUSES: A CONCEPTUAL PROPOSAL OF THE 'SENSORY CONSUMPTİON SET'
Gonca Gül ER & Yasemin ATA 84

KURGUSAL GERÇEKLİK: TASARIM VE İLLÜSTRASYONDA "PAREİDOLİA" KAVRAMI
FICTIONAL REALITY: "PAREIDOLIA" IN DESIGN AND ILLUSTRATION
Çağlar OKUR 85

METİN VE GÖRSEL ARASINDAKİ DİYALOG: MİNYATÜR VE İLLÜSTRASYON İLİŞKİSİNE GÜNCEL BİR BAKIŞ
DIALOGUE BETWEEN TEXT AND IMAGE: A CONTEMPORARY PERSPECTIVE ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MINIATURE AND ILLUSTRATION
Esra DERELİ ÖZTÜRK 86

SELÇUKLU RESİM SANATINDA MEKÂN VE ZAMAN ANLAYIŞI: METROPOLİTAN MUSEUM OF ART, 57.61.16 NUMARALI KÂSE ÖRNEĞİ
THE CONCEPT OF SPACE AND TIME IN SELJUK PAINTING: THE EXAMPLE OF THE BOWL IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, INVENTORY NO. 57.61.16)
Ruhi KONAK & Işılay KONAK 87

WORKING AT THE INTERSECTION OF DATA, DESIGN AND TECHNOLOGY
Prof. Li Zhang ..... (Sözlü Sunum Yapmıştır.)

ARTISTIC PROCESSES IN LATIN AMERICA IN THE 20TH CENTURY AND PERSPECTIVES FOR THE 21ST CENTURY
Assoc. Prof. Omar Franco Canon..... (Sözlü Sunum Yapmıştır.)

ERGONOMICS AS A STRATEGIC TOOL FOR ACHIEVING EFFICIENCY
Prof. Dr. Maysoon Qutp..... (Sözlü Sunum Yapmıştır.)

DESIGN TALKS ESCOLA UNIVERSITARIA DE LES ARTS – ERAM COMUNİCACİON DİGİTAL
(Sözlü Sunum Yapmıştır.)
Prof. Lia Vilahur Chiaraviglio..... (Sözlü Sunum Yapmıştır.)

BRAND POSTERS SOCIAL COMPANIES AND NON-PROFIT ORGANISATIONS
Lecturer Daniel Meier..... (Sözlü Sunum Yapmıştır.)

TÜRK KÜLTÜRÜNDEN İZLER: TÜRKLER VE KIZILDERİLİLER
Mehmet Ali Eroğlu..... (Sözlü Sunum Yapmıştır.)

Yüz Yüze

2025'TE CADI KAZANI'NIN YOLCULUĞU: İSTANBUL, İZMİR VE ESKİŞEHİR ŞEHİR TİYATROLARI

THE JOURNEY OF THE CRUCİBLE İN 2025: ISTANBUL, IZMİR AND ESKİSEHİR CİTY THEATRES

Pelin SARIKAYA[1]

1. Özet

Arthur Miller'ın Cadı Kazanı adlı oyunu, 1950'li yıllarda Amerika'da Wisconsin Senatörü Joseph McCarthy'nin komünist avına dönüşen suçlamalarını ve sonrasında ülkede yaşananları eleştirmek amacıyla yazılmış olsa da, tarihsel bağlamını aşarak evrensel bir metin haline gelmiştir. 1692 yılında Salem'de iki kız çocuğunun ithamlarıyla başlayan cadı avı ve yargılamalardan yola çıkan eser, paranoya, kolektif histeri, korku siyaseti, adalet arayışı ve ötekileştirme gibi temalarıyla her dönemde güncelliğini korumaktadır. Oyunun evrenselliği, farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda yeni anlamlar üretmesine imkân tanımaktadır. Bu nedenle Cadı Kazanı, yalnızca Batı tiyatrosunun değil, farklı sosyo-politik bağlamların da repertuvarında yeniden sahnelenmeye devam etmektedir. Bu bildiri, Cadı Kazanı'nın "geçmişten geleceğe sanat yolculuğu"nu günümüz Türkiye'sindeki üç güncel sahneleme üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Oyunun İzmir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Lemi Bilgin rejisiyle ve Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Murat Karasu rejisiyle aynı dönemde sahneleniyor olması dikkat çekicidir. Ayrıca oyun, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Yiğit Sertdemir rejisiyle hâlâ repertuvarda yer almaktadır. Burada özellikle vurgulanması gereken nokta, bu üç kurumun da şehir tiyatrosu olmasıdır. Şehir Tiyatroları, yalnızca sanatsal üretim yapan kurumlar değil, aynı zamanda doğrudan şehre hizmet eden, o kentin izleyicisine hitap eden, "şehrin tiyatrosu" kimliğini taşıyan yapılardır. Bu çalışma, aynı metnin üç farklı şehir tiyatrosunda eşzamanlı sahnelenişini incelemekte ve oyun seçimlerinin arkasındaki sanatsal ve toplumsal dinamikleri araştırma problemi olarak ele almaktadır. Çalışmada şu sorulara yanıt aranacaktır: Neden bu oyun, neden şimdi, neden İzmir'de, Eskişehir'de ve İstanbul'da? Yönetmenlerin bu oyunu seçerken hangi temaları öne çıkardıkları, sahneleme estetiğinde nasıl yönelimler izledikleri ve şehir tiyatrolarının "şehre hizmet" işlevini nasıl yerine getirdikleri tartışılacaktır. Metodolojik olarak çalışma, oyunun tarihsel bağlamı ve Türkiye'deki sahnelenme geçmişine kısaca değindikten sonra üç güncel yorum üzerine yoğunlaşacak; yönetmenlerin görüşleri ve sahneleme pratikleri üzerinden tartışma yürütecektir. Beklenen sonuç, Cadı Kazanı'nın evrensel gücünün, üç büyükşehrin şehir tiyatrosunda yeniden üretilerek sanatın toplumsal işlevi ve sürekliliğine güçlü bir örnek sunduğudur.

2. Anahtar Kelimeler: Cadı Kazanı, Arthur Miller, sahneleme, şehir tiyatroları.

1. Abstract

Arthur Miller's The Crucible, written in the 1950s to criticize Senator Joseph McCarthy's anti-communist accusations, has transcended its historical context to become a universal play. Drawing on the Salem witch hunts of 1692, initiated by the accusations of two young girls, the work explores paranoia, collective hysteria, the politics of fear, the pursuit of justice, and othering—maintaining its relevance across eras. Its universality enables the play to generate new meanings in different periods and geographies. This paper examines the "journey of art from past to future" through three productions of The Crucible currently staged in Turkey. The play has been produced simultaneously by the İzmir Metropolitan Municipality City Theatres under Lemi Bilgin and the Eskişehir Metropolitan Municipality City Theatres under Murat Karasu, while also remaining in the repertoire of the İstanbul Metropolitan Municipality City Theatres in a production by Yiğit Sertdemir. It is significant that all three are city theatres—institutions that not only create art but also serve their communities, addressing local audiences and embodying the identity of "the theatre of the city." This study treats the simultaneous staging of the same play in three city theatres as a research problem, exploring the artistic and social dynamics behind this choice. It seeks to answer the following questions: Why this play, why now, and why in İzmir, Eskişehir, and İstanbul? Methodologically, the study will first outline the play's historical context and its production history in Turkey, then focus on these stagings through the perspectives of the directors and their staging practices. The expected result is that the universal power of The Crucible has been reinterpreted in the city theatres of three metropolitan municipalities, offering a strong example of the social function and continuity of art.

2. Keywords: The Crucible, Arthur Miller, staging, city theatres

[1] Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, pelinsrky@gmail.com
pelinsarikaya@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0009-0006-2367-9118

Çevrimiçi

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK YAKLAŞIMINDA ATIK TEKSTİL MALZEMELERİNDEN ÜRETİLEN ÖRGÜLERLE EKOLOJİK İÇ MEKÂN TEKSTİLİ TASARIMLARI

ECOLOGICAL INTERIOR TEXTILE DESIGNS USING KNITTED FABRICS PRODUCED FROM WASTE TEXTILE MATERIALS IN A SUSTAINABILITY APPROACH

Ayşe Seçil TEKİN AKBULUT [1]

1. Özet

Günümüzde tekstil endüstrisi, yüksek üretim hacimleri ve hızlı tüketim alışkanlıkları nedeniyle önemli bir çevresel sorun kaynağı haline gelmiştir. Atık tekstil malzemelerinin yeniden değerlendirilmesi, sürdürülebilirlik bağlamında hem çevresel yükün azaltılmasına hem de döngüsel ekonomi anlayışının güçlenmesine kritik katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada, atık tekstil parçalarının tığ ve şiş örgü teknikleriyle yeniden örülerek yaratıcı ve işlevsel çözümlerle sanatsal ürünlere dönüştürülmesi ve ekolojik iç mekân tekstil tasarımlarına dönüştürülmesi ele alınmıştır.

Araştırma kapsamında; farklı türdeki atık kumaş, iplik ve hazır giyim artıkları, yeniden kullanılabilir hammadde olarak değerlendirilmiş ve deneysel uygulamalarla masa ve koltuk örtüsü, yer yaygısı, yastık kılıfı, perde ve dekoratif tekstil aksesuarları olarak nasıl kullanıldığı ve kullanılabileceği değerlendirilmiştir. Bu süreçte, tığ ve şiş ile geleneksel el örgüsü tekniklerinin çağdaş iç mekân tasarımıyla bütünleşmesi amaçlanmış; estetik, fonksiyonel ve ekolojik değerler bir arada gözetilmiştir. Araştırmaya dahil edilen ürünler, sürdürülebilir tasarım ilkeleri doğrultusunda malzeme döngüsünün devam ettirilmesi, enerji tüketiminin minimize edilmesi ve el emeği üretiminin kültürel boyutuyla desteklenmesi bağlamında değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, atık tekstillerin el örgüsü teknikleriyle yeniden işlenmesi, yalnızca ekolojik bir çözüm sunmakla kalmayıp aynı zamanda hem ekonomik hem de yaratıcı ve kültürel açıdan zengin iç mekân tekstili alternatifleri üretmeye olanak sağladığını göstermektedir. Çalışma, sürdürülebilirlik temelli tekstil tasarımı alanında hem akademik hem de pratik katkı sunmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Atık tekstiller, örgü teknikleri, iç mekân tekstili, sürdürülebilir tasarım, ekolojik yaklaşım.

1. Abstract

The textile industry has become a significant source of environmental problems due to high production volumes and fast-changing consumption habits. Revaluing waste textile materials is crucial for reducing the environmental burden and strengthening the concept of a circular economy in the context of sustainability. This study explores the transformation of waste textiles into artistic products and eco-friendly interior designs using creative and functional crochet and knitting techniques.

The research involved evaluating different types of waste fabric, yarn and ready-to-wear clothing scraps as reusable raw materials and assessing how they could be used to create table and chair covers, floor mats, cushion covers, curtains and decorative textile accessories. The aim of this process was to integrate traditional hand-knitting techniques using crochet hooks and knitting needles with contemporary interior design, taking aesthetic, functional and ecological values into account. The products included in the research were evaluated in terms of continuing the material cycle, minimising energy consumption, and supporting the cultural dimension of handcrafted production, all in line with sustainable design principles.

The reprocessing of waste textiles using hand-knitting techniques demonstrates that it offers an ecological solution and enables the production of interior textile alternatives that are economically, creatively and culturally valuable. This study makes a valuable academic and practical contribution to the field of sustainability-based textile design.

2. Keywords: Waste textiles, knitting techniques, interior textiles, sustainable design, ecological approach.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, E-Posta: secilt@eskisehir.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5663-5898

Yüz Yüze

MİKRO BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK PUL TASARIMLARINDA SİNOP ŞEHRİ

SINOP CITY IN STAMP DESIGNS AS A MICRO-COMMUNICATION TOOL

Burak Erhan Tarlakazan [1]

1. Özet

İletişim, her dönemin en temel paydası olarak insanlık tarihinde sürekli bir gelişim göstermiş, anlam üretme ve aktarma sürecinin merkezinde yer almıştır. İlkel dönemlerde işaretler, resimler, duman gibi basit yöntemlerle başlayan iletişim pratikleri, zaman içerisinde farklı kanallar ve araçlar aracılığıyla çeşitlenmiş; günümüzde ise teknolojik ilerlemelerin etkisiyle geçmişte tahayyül edilemeyecek boyutlara ulaşmıştır. Bu bağlamda, bir posta hizmeti aracı olmanın ötesinde kültürel, sanatsal ve toplumsal mesajların taşıyıcısı niteliğiyle pul tasarımları da modern iletişimin önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Pul, yalnızca posta gönderimini mümkün kılan işlevsel bir öğe değil; aynı zamanda dönemin kimliğini, değerlerini ve toplumsal söylemlerini görsel bir dil aracılığıyla aktaran iletişim aracıdır.

Pul, üzerinde yer alan görsel ögeler aracılığıyla basıldığı ülkenin tarihî, siyasî, kültürel ve sanatsal birikimini, aynı zamanda coğrafi ve toplumsal özelliklerini yansıtan değerli kâğıt ürünlerinden biridir. Genellikle kare ya da dikdörtgen biçiminde olmakla birlikte, üçgen, altıgen veya dairesel formlarda da tasarlanabilen pullar, farklı boyut ve ölçülerde üretilebilmektedir. İlk ortaya çıktığında posta hizmetlerinde ücretin tahsil edildiğini göstermek amacıyla kullanılan posta pulları, zamanla üzerinde barındırdığı motifler, desenler, portreler ve diğer simgesel ögeler sayesinde, adına basıldığı ülkeyi tanıtan en küçük boyutlu sanatsal iletişim araçlarından biri olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Ülkelerin sahip oldukları tarihî, kültürel ve toplumsal değerler, pullar aracılığıyla dünya genelinde dolaşıma girmekte; koleksiyonerlerin katkısıyla da kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Günümüzde pullar, farklı temalar ve amaçlar doğrultusunda üretilmektedir. Bu temalar arasında yer alan "şehir" kavramı, kentlerin mimari dokusunu, kültürel mirasını, doğal güzelliklerini ve sosyo-ekonomik kimliğini yansıtarak, şehirlerin ulusal ve uluslararası ölçekte tanıtımına katkı sağlayan önemli bir görsel iletişim ögesi olarak öne çıkmaktadır.

Bu araştırmada, tarihî, kültürel ve doğal zenginlikleriyle öne çıkan Sinop şehrinin Türk filatelik tarihindeki temsili incelenerek; pul tasarımları aracılığıyla şehrin kültürel kimliğinin, toplumsal bellekteki yansımalarının ve ulusal/uluslararası tanıtımdaki rolünün ortaya konulması amaçlanmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: İletişim, Grafik Tasarım, Filateli, Pul Tasarımı, Sinop

1. Abstract

As the most fundamental common denominator of every era, communication has undergone continuous development throughout human history, occupying a central place in producing and transmitting meaning. Starting with basic methods like signs, pictures, and smoke signals in primitive times, communication practices have evolved through various channels and tools. Today, influenced by technological advancements, communication has reached unimaginable heights. In this context, stamp designs have become an important element of modern communication. They serve as not only a means of postal service, but also as carriers of cultural, artistic, and social messages. A stamp is not merely a functional element that enables postal delivery; it is also a communication tool that conveys the identity, values, and social discourse of an era through visual language.

Stamps are valuable paper products that reflect a country's historical, political, cultural, and artistic heritage, as well as its geographical and social characteristics, through the visual elements they feature. Though stamps are typically square or rectangular, they can be designed in triangular, hexagonal, or circular shapes and produced in various sizes. Postage stamps were first used to indicate that postage had been paid for postal services. Over time, thanks to the motifs, patterns, portraits, and other symbolic elements they feature, stamps have come to be regarded as one of the smallest forms of artistic expression, promoting the country in whose name they are printed.

Stamps circulate the historical, cultural, and social values of countries worldwide and pass them down from generation to generation, thanks to collectors. Today, stamps are produced with various themes and purposes. One important theme is the concept of "city," which contributes to the national and international promotion of cities by reflecting their architectural fabric, cultural heritage, natural beauty, and socio-economic identity.

This study examines how Sinop, a city distinguished by its historical, cultural, and natural riches, is represented in Turkish philatelic history. The study aims to reveal the city's cultural identity and its reflection in social memory through stamp designs, as well as its role in national and international promotion.

2. Keywords: Communication, graphic design, philately, stamp, Sinop

[1] Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi E-Posta: tarlakazan@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5826-2148

Yüz Yüze

MODERN-GELENEKSEL İKİLEMİNDE KÜLTÜREL YARATIM OLARAK SANAT

ART AS CULTURAL CREATION IN THE MODERN-TRADITIONAL DILEMMA

Serkan İLDEN[1]

1. Özet

İnsanoğlu kültürel kazanımlarını ve kültürün biçimlendirdiği bireysel düşün dünyasını günlük kullanım eşyaları olan etnografik ürünlerine ya da daha üst bir tavır olarak sanat yaratılarına dönüştürürken, içinde yaşadıkları coğrafyanın, inanç sistemlerinin, geçmiş ve şuan bağlamındaki tarihsel ve sosyolojik kazanımlarının sağlamış olduğu birikimlerden faydalanır.

Bu bağlamda toplumların, ister etnografik isterse sanatsal üretimler olsun, ortaya koymuş olduğu tüm etkinlikler hem geçmişte yaptıkları ile hem de gelecekte yapacakları, dolayısıyla da an itibariyle içinde yaşanılan süreçte ortaya koydukları üretimler ile sıkı bir ilişki içerisindedir.

Keza yaratıcı birey olarak adlandırılan sanatçı, içinden çıkmış olduğu kültürün kendine kazandırdığı birikimlerle orantılı olarak üretim yapabilen kişidir. Elbette ki sanatçı ya da zanaatkar bireylerin ortaya koydukları üretimler, yetkinliği çerçevesinde, kullanımına hakim olabildiği malzemenin yaratım ve teknik olanakları ile orantılı olarak zihinsel ve tasarımsal sürecinde hayata geçebilmektedir. Dolayısıyla eser ya da üretim olarak adlandırılan yaratının sahip olduğu her türlü fonetik, ritmik, plastik ya da tüm bunların birleşiminden meydana getirilen üretim, sanatçının kendini ifade etme tercihi ve yeteneği ile ilişkilidir. Ancak kullanılan malzeme ve bu malzemenin tasarımsal veya düşünsel aktarımındaki bazı elamanların geçmiş ya da yaşanılan anın beğenileri bağlamında kullanılması, kültürel öğretilerin bir yansımasıdır.

Fakat bu sınıflandırma çoğunlukla modern-geleneksel ikilemi içerisinde, bir diğerini ötekileştirme kaygısı ya da çabasıyla oluşturulan, bireysel bir bakış açısıyla ortaya konulan sınıflandırma olarak görülmektedir. Günümüz' de halen daha özellikle de Türkiye'de sanat dünyasında, çağdaş sanat yaratımı ve beğeni süreci içerisinde Kültürel etkiler taşıyan Geleneksel tabiri kültürel geçmişin katkısından ziyade ne yazık ki demode, modası geçmiş ve hatta gereksiz olarak görülme anlamlarında kabul edilebilmektedir. Diğer taraftan bu düşünselliğin oluşumunda geleneksel tabirinin altında gelişime açık olmayan statükocu bir tavrın var edilme çabası da çok büyük bir etkendir. Kültürün sanat yaratımına olan katkısı ve etkisini konu alan bu çalışmada literatür araştırması ve görsel araştırma yöntemleri kullanılarak sanat ve yaratım olgusu, kültürün yaratımı olarak sanat bağlamında ele alınmıştır.

2. Anahtar Kelimeler: Geleneksel Sanat, Modern Sanat, Kültür, Yaratıcılık

1. Abstract

As human beings transform their cultural achievements and the individual world of thought shaped by culture into ethnographic products—items of daily use—or, as a more sophisticated approach, into artistic creations, they benefit from the accumulated knowledge of the geography they inhabit, their belief systems, and the historical and sociological achievements of the past and present.

In this context, all activities produced by societies, whether ethnographic or artistic, are closely linked to both their past and future experiences, and therefore to the productions they produce in the current period.

Similarly, the artist, also known as a creative individual, is someone who produces in proportion to the accumulated knowledge acquired by the culture from which they originate. Of course, the productions of artists or craftspeople can be realized through the mental and conceptual processes of their competence, in proportion to the creative and technical possibilities of the materials they possess. Therefore, any phonetic, rhythmic, plastic, or a combination of these elements possessed by the creation called a work or production is related to the artist's choice and ability to express themselves. However, the use of the materials used and some elements in the design or intellectual transfer of this material in the context of past or current tastes is a reflection of cultural teachings.

However, this classification is often seen as a classification based on an individual perspective, created within the modern-traditional dichotomy, driven by a concern or effort to marginalize one from the other. Today, and particularly in Turkey, within the art world, the term "traditional," which carries cultural influences within the process of contemporary art creation and appreciation, is unfortunately often perceived as outdated, outmoded, or even unnecessary, rather than reflecting the contribution of the cultural past. Furthermore, the attempt to create a status quo attitude beneath the term "traditional," which is not open to development, is also a significant factor in the formation of this intellectuality. This study, which examines the contribution and impact of culture on artistic creation, utilizes literature research and visual research methods to examine the phenomenon of art and creation within the context of art as the creation of culture.

2. Keywords: Traditional Art, Modern Art, Culture, Creativity

[1] Prof, Kastamonu Üniversitesi, serkanilden@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9347-3733

Yüz Yüze

HEYKELDE ANA TANRIÇA FİGÜRÜNÜN EKOFEMİNİZM BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ

TRANSFORMATION OF THE MOTHER GODDESS FIGURE IN SCULPTURE IN THE CONTEXT OF ECOFEMINISM

Ece Akay Şumnu[1]

1. Özet

İnsanlığın ortak tarihine dair aşkınsal değerlerin temsiliyetlerine dair heykeller, figüratif heykel geleneğinin belleğinde hala kazılıdır. Dünyada farklı coğrafya ve kültürlerde yüzlerce yıl süren Doğa Ana kavramı ve bu kavramın ortaya koyduğu benzer tasvirlerin etkisindeki dönüşümün bugünün heykelindeki görünümleri, kadın bedenine bakışın nasıl değiştiği konusunda bilgi verir. Makale bu amaçla, günümüz heykelinde doğa ve kadın temasına Ekofemizm bağlamında odaklanırken, geçmişin kadın tanrıça, mitolojik tanrıçalar ve azizelerine dair imgelerin dönüşümlerini anlamak istemektedir. Geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkan Ekofeminist Sanat, sanat tarihinden tamamen dışlanmış kadın sanatçıların kadınlığa ilişkin ve kadını konu edilen sanatsal çalışmalarını doğa ile birleştirmesine net biçimde sağlamış, kadının toplum ve doğanın geleceğine yön vermedeki rolü üzerine yol gösterici kuramlar ortaya koymuştur. Bu perspektifte, insanlığın geçmişte Ana Tanrıça'ya neden önem verdikleri ve erkek egemen sanatın, zamanla kadın bedenini nasıl pasifize ettiği anlaşılmıştır. Yöntem olarak tarihsel süreç içerisinde iz bırakan kutsal kadın heykelleri incelenmiş, onların oluşumundaki düşünsel arka planlar araştırılarak, tarihsel sıralama ile günümüze kadar örneklerle tartışmaya açılmıştır. Makalede edinilen bulgulardan ilki, tarihte heykeli yapılmaya değer olan kadınlar hep doğa ile ilişkilendirilmiştir. Bu doğrultuda gözlenen en önemli nokta, zaman içerisinde kadının sanatsal temsiliyetinde aşkınsallık, kutsallık ve doğaya dair atıfların gitgide azalarak estetik seyir nesnesine dönüşmesidir. Diğer bir bulgu da 1960'larla başlayan Ekofeminizm ile birlikte figüratif heykelde, kadın teması, doğa ile koşulsuz biçimde yan yana yeniden kurulmuştur. Hem kavramsal hem de değişen teknik özellikleriyle yaşadığımız çağa gelindiğinde Louis Bourgeus'nın "Nature Study", (1984-1998), Pierre Huyghe'nin "Untitled", (2012), Astri Tonoian'nın "Kvitebjorn", (2024) gibi heykeller, geçmişin tanrıça imgeleriyle kadını tekrar doğanın merkezine koyarlar. Sonuç olarak, tarihten örneklerle kadın ve doğa temasına ait heykeller, bugün Ekofeminist düşüncenin eşliğinde tartışılacak, doğanın kadına atfedilen özelliklerinin sanattaki yansımaları üzerine örnekler verilecektir.

2. Anahtar Kelimeler: Ekofemizm, Heykel, Sanat, Ana Tanrıça.

1. Abstract

Sculptures representing transcendental values related to humanity's shared history are still etched in the memory of the figurative sculpture tradition. The concept of Mother Nature, which has endured for centuries across different geographies and cultures worldwide, and the transformations it evoked under the influence of similar depictions, reflected in today's sculptures, offer insights into how the perspective on the female body has changed. To this end, the article focuses on the themes of nature and women in contemporary sculpture within the context of ecofeminism, seeking to understand the transformations in images of past female goddesses, mythological goddesses, and saints. Ecofeminist art, which emerged in the last century, clearly enabled women artists, who had been largely excluded from art history, to integrate their artistic works about and featuring women with nature, and it has presented guiding theories on the role of women in shaping the future of society and nature. From this perspective, it becomes clear why humanity has historically valued the Mother Goddess and how male-dominated art has gradually pacified the female body. Methodologically, sacred female statues that have left their mark throughout history are examined, the intellectual underpinnings of their formation are explored, and examples from their chronological order are explored, leading to discussions up to the present day. The first finding in this article is that throughout history, women worthy of sculpture have always been associated with nature. The most significant observation in this regard is that, over time, references to transcendence, sanctity, and nature in the artistic representation of women have gradually diminished, becoming objects of aesthetic contemplation. Another finding is that, beginning in the 1960s, with ecofeminism, the theme of women was reestablished in figurative sculpture, unconditionally juxtaposed with nature. In our current era, sculptures such as Louis Bourgeus's "Nature Study" (1984-1998), Pierre Huyghe's "Untitled" (2012), and Astri Tonoian's "Kvitebjorn" (2024), with their evolving conceptual and technical characteristics, reposition women at the center of nature through the goddess imagery of the past. Consequently, sculptures depicting women and nature will be discussed with examples from history, in light of contemporary ecofeminist thought, and examples will be presented of the artistic reflections of the attributes of nature attributed to women.

2. Keywords: (Please enter 3 to 5 keywords, separated by commas)

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi/Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, eceakayy@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7204-3005

Yüz Yüze

GELENEKSEL BASKI TEKNİKLERİ İLE KÜLTÜREL TEMSİLİYET: SİNOP TEMALI DENEMELER

CULTURAL REPRESENTATİON THROUGH TRADİTİONAL PRİNTİNG TECHNİQUES: EXPERİMENTS WİTH SİNOP THEMES

Elif Tarlakazan[1]

1. Özet

Bu bildiri, geleneksel baskı tekniklerinin çağdaş sanat pratiklerinde kültürel temsiliyetin güçlü bir aracı olarak kullanımını incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, Türkiye'nin köklü tarihsel ve kültürel mirasa sahip kentlerinden biri olan Sinop'un mekânsal, tarihsel ve toplumsal belleğini, özgün baskı denemeleri aracılığıyla sanatın görsel dili içinde yorumlamak ve görünür kılmaktır. Özgün baskı, sanatçının doğrudan kendi tasarladığı kalıp, taş, tahta veya metal yüzey üzerine uyguladığı tekniklerle çoğaltılan, her biri sanat eseri niteliğinde kabul edilen baskı türüdür. Linol, gravür, litografi, serigrafi ve monoprint gibi farklı yöntemleri içerir; her teknik farklı malzeme ve estetik sonuçlar üretir. Bu doğrultuda geleneksel baskı teknikleri incelenmiş ve süreçte kentin coğrafi unsurları (deniz, kale, liman), kültürel simgeleri (el sanatları, gündelik yaşam pratikleri) ve tarihsel hafızası görsel motifler olarak üretilmiştir.

Metodolojik olarak araştırma, uygulama temelli nitel bir yaklaşım üzerine inşa edilmiştir. Denemeler sırasında hem teknik boyut (malzeme, kompozisyon, baskı tekniği) hem de kavramsal boyut (kültürel aktarım, kimlik ve temsil) bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Özgün baskı, çizgi, doku ve yüzey etkilerini öne çıkararak görsel anlatımı güçlü ve kendine özgü bir dil oluşturur. Tekrar eden baskılar sayesinde aynı imge farklı varyasyonlarla üretilebilir ve izleyiciye çok boyutlu bir görsel deneyim sunar. Bulgular, geleneksel baskı tekniklerinin yalnızca estetik bir üretim biçimi olmadığını; aynı zamanda kültürel sürekliliği sağlayan, yerel kimliği görünür kılan, sanatsal belleği güçlendiren ve sanat aracılığıyla toplumsal hafızayı yeniden kuran etkili bir ifade aracı olduğunu göstermektedir.

Sonuçta, Sinop temalı özgün baskılar, kentin tarihsel ve kültürel özelliklerinin çağdaş sanat ortamında temsil edilmesine olanak tanımış; kültürel aktarımın görsel bir dil üzerinden nasıl yeniden üretilebileceğine dair somut ve özgün örnekler sunulmuştur. Bu çalışma, geleneksel baskı tekniklerinin çağdaş sanatla kesişiminde kültürel temsiliyetin önemini vurgulamakta ve gelecekte yapılacak benzer sanat pratikleri için yol gösterici bir model oluşturmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Geleneksel Baskı Teknikleri, Kültürel Temsiliyet, Sinop, Tasarım, Sanat.

1. Abstract

This paper examines the use of traditional printing techniques as a powerful tool for cultural representation in contemporary art practices. The main objective of the study is to interpret and make visible the spatial, historical, and social memory of Sinop, one of Turkey's cities with a deep historical and cultural heritage, through original printing experiments within the visual language of art. Original printmaking refers to a type of print that is reproduced using techniques applied directly by the artist onto a mold, stone, wood, or metal surface designed by the artist themselves, with each print considered a work of art. It encompasses different methods such as linocut, engraving, lithography, screen printing, and monoprint; each technique produces different materials and aesthetic results. In this context, traditional printmaking techniques were examined, and the city's geographical elements (sea, castle, port), cultural symbols (handicrafts, daily life practices), and historical memory were produced as visual motifs in the process.

Methodologically, the research is built on an application-based qualitative approach. During the experiments, both the technical dimension (material, composition, printing technique) and the conceptual dimension (cultural transmission, identity, and representation) were evaluated from a holistic perspective. Original prints create a strong and unique visual narrative by emphasizing line, texture, and surface effects. Through repeated prints, the same image can be produced in different variations, offering the viewer a multidimensional visual experience. The findings demonstrate that traditional printing techniques are not merely an aesthetic form of production; they are also an effective means of expression that ensures cultural continuity, makes local identity visible, strengthens artistic memory, and reconstructs social memory through art.

Ultimately, the original Sinop-themed prints have enabled the representation of the city's historical and cultural characteristics in the contemporary art environment, providing concrete and original examples of how cultural transmission can be reproduced through a visual language. This work emphasizes the importance of cultural representation at the intersection of traditional printmaking techniques and contemporary art, and serves as a guiding model for similar art practices in the future.

2. Keywords: Traditional Printmaking Techniques, Cultural Representation, Sinop, Design, Art.

[1] Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, etarlakazan@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5381-9755

Yüzyüze

POSTMODERN SANAT EKSENİNDE PATAFİZİK; MARCEL DUCHAMP

PATAPHYSICS IN THE POSTMODERN ART CONTEXT: MARCEL DUCHAMP

Merve Mehtap BULUT[1]

1. Özet

Postmodern dönem ile sosyal yaşantıda süregelen köklü değişimler tüm alanları da etkisi altına almıştır. Zira güncel konuları içinde barındıran sanat alanında da yıkıcı gelişmelere tanık olunmuştur. Zaman içerisinde şekillenerek büyüyen sanatta "nesne" algısına meydan okunarak estetiğin nesne de var olduğu düşüncesi, estetiğin sorgulanması ile başlayarak nesnenin tahtının yıkılmasına sebep olmuştur. Artık nesne değil nesne fikrinin gündeme geldiği bir döneme geçiş yapılmıştır. Bu yeni dönemde nesne fikri üzerinden yeni kavramlar ortaya atılmış ve kavramsal olana merak başlamıştır. Tüketimin de zirveye çıktığı bu süreçte herkes, her şeyden hızlı bir şekilde sıkılmaya başlamış ve sanat alanında da bu durum ritmin bozulmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan tüm gelişmelerin ötesinde bozulan sanatın ritmi Patafizik olarak yorumlanabilecek yeni bir sanat formu ortaya çıkarmıştır; Patafizik, istisnalar bilimi olarak bilinirken sanatçıya yeni bir hayal kapısı açmış ve sanat nesnesine yeni özellikler yüklemiştir. Hayali çözümler bilimi olarak da adlandırılan patafizik, birçok sanatçıyı etkisine alırken Marcel Duchamp bu bildiri için referans alınmıştır. Bu bildiride, Marcel Duchamp üzerinden Postmodern sanatta Patafizik üzerinde durularak Duchamp ve Patafizik ilişkisi kurulması amaçlanmıştır.

2. Anahtar Kelimeler: Patafizik, Postmodern, Güncel Sanat

1. Abstract

The radical changes that have continued in social life with the postmodern era have impacted all areas. The field of art, which encompasses current issues, has also witnessed disruptive developments. The concept of the "object" in art, which has evolved and grown over time, has been challenged, and the idea that aesthetics resides in the object has led to the questioning of aesthetics in art, leading to the collapse of the object's throne. We have entered a period where the idea of the object, not the object itself, has become the focus of attention. In this new era, new concepts have emerged based on the idea of the object, and an interest in the conceptual has emerged. In this period, where consumption has also reached its peak, everyone has quickly become bored with everything, and this has also disrupted the rhythm of art. Beyond all these developments, the disrupted rhythm of art has given rise to a new art form that can be interpreted as Pataphysics. Pataphysics, known as the science of exceptions, has opened new doors to imagination for the artist and imbued the art object with new characteristics. Pataphysics, also known as the science of imaginative solutions, has influenced many artists, and Marcel Duchamp was used as a reference for this paper. This paper aims to establish a connection between Marcel Duchamp and Pataphysics by focusing on Pataphysics in Postmodern art through the work of Duchamp, known for his admiration of Alfred Jarry.

2. Keywords: Pataphysics, Postmodern, Contemporary Art

[1] Arş. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, mervetufan94@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3692-9976

Yüz Yüze

MİTOLOJİK FİGÜRDEN DİJİTAL AVATARA TALAY HAN

TALAY HAN FROM MYTHOLOGICAL FIGURE TO DIGITAL AVATAR

Cemre Demiröz[1] *& Hatice Bahattin Ceylan*[2]

1. Özet

Bu çalışma, Türk, Moğol ve Altay mitolojilerinde denizlerin ve okyanusların efendisi olarak kabul edilen; efsanelerde denizlerin birleştiği noktada hüküm sürdüğü ve deniz canlılarını koruduğu anlatılan, "Dalay Han" olarak da bilinen Talay Han figürünün çağdaş bir yorumunu ele almaktadır. Geleneksel anlatılarda Talay Han, dalgaların ve gelgitlerin hâkimi ile bilgelik sembolü olarak tanımlanır. Çalışmanın amacı, Talay Han figürünü mitolojik kökenlerinden koparmadan yeniden yorumlayarak yapay zekâ destekli sanatsal üretim sürecinde dijital bir avatara dönüştürmek ve böylece kültürel mirasın çağdaş sanat ortamında nasıl yeniden varlık gösterebileceğini ortaya koymaktır. Araştırma, sanat temelli araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüştür. Yöntem, mitolojik figürlerin çağdaş sanat ve teknoloji ekseninde yeniden temsil edilmesine yönelik deneysel ve yaratıcı bir üretim süreci olarak değerlendirilmiştir. Süreçte, literatürden elde edilen verilerden hareketle Talay Han imajı yeniden karakterize edilmiştir. Karakterin hem insan formu hem de balinaya dönüşen doğası, MidJourney ile sahnelendirilmiş, Kling AI ile hareketlendirilmiş ve TopMedia AI ile seslendirilmiştir. Ortaya çıkan imaj, farklı görsel senaryolar üzerinden kurgulanarak çeşitlendirilmiştir. Sonuç olarak, Talay Han yalnızca geçmişin kültürel mirasını temsil eden bir mit değil, aynı zamanda dijital çağın görsel kültüründe yeniden hayat bulan bir sanat karakteri olarak konumlandırılmıştır. Çalışma, mitolojinin sanat ve teknolojiyle kesiştiği noktada, kültürel sembollerin yeni mecralarda nasıl sürdürülebilir olduğunu tartışmaktadır. Böylece, geleneksel anlatıların dijital sanat yoluyla günümüz izleyicisine ulaştırılması, kültürel mirasın aktarımına katkı sağlayan özgün bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Çalışma aynı zamanda, mitolojik figürlerin yalnızca görsel olarak değil, farklı duyusal boyutları da içerecek biçimde yeniden tasarlanabileceğini göstermektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Avatar, dijital sanat, mitoloji, Talay Han, yapay zekâ.

1. Abstract

This study presents a contemporary interpretation of Talay Han, also known as "Dalay Han," who is regarded in Turkish, Mongolian, and Altai mythology as the ruler of the seas and oceans, believed in legends to govern at the point where the seas converge and to protect marine life. In traditional narratives, Talay Han is described as the master of waves and tides as well as a symbol of wisdom. The aim of this study is to reinterpret the Talay Han figure without detaching it from its mythological roots, transforming it into a digital avatar through AI-assisted artistic production processes, and thereby to reveal how cultural heritage can be recontextualized within the contemporary art environment. The research was conducted within the framework of a practice-based art research approach. The method has been evaluated as an experimental and creative production process aimed at re-representing mythological figures at the intersection of contemporary art and technology. In this process, the image of Talay Han was re-characterized based on data obtained from the literature. Both his human form and his whale-transformed nature were staged with MidJourney, animated with Kling AI, and voiced with TopMedia AI. The resulting imagery was diversified and reconstructed through different visual scenarios. As a result, Talay Han has been positioned not only as a myth representing the cultural heritage of the past but also as an artistic character revived in the visual culture of the digital age. The study discusses how cultural symbols can be sustained in new mediums at the intersection of mythology, art, and technology. Thus, presenting traditional narratives through digital art offers an original approach that contributes to the transmission of cultural heritage. The study also demonstrates that mythological figures can be reimagined not only visually but also in ways that incorporate different sensory dimensions.

2. Keywords: Avatar, Digital Art, Mythology, Talay Han, Artificial Intelligence.

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Programı, dcgrfkr@gmail.com, ORCID: 0009-0005-0492-39157
[2] Doç. Dr., Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Programı, hbahattin@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4528-5180

Yüz Yüze

MARKA KİMLİĞİNDE GELENEKSELDEN YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ SÜREÇLERE GEÇİŞ VE ETİK BOYUTLARI

THE TRANSITION FROM TRADITIONAL TO AI-SUPPORTED PROCESSES IN BRAND IDENTITY AND THEIR ETHICAL DIMENSIONS

Ayşenur KARAKUŞ[1] *& İbrahim Gökhan CEYLAN*[2]

1. Özet

Teknoloji, gündelik pratiklerden kurumsal süreçlere kadar yaşamın farklı katmanlarında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Yapay zekâ, insan zekasına özgü dil işleme, görsel üretim, ses algılama ve mantıksal akıl yürütme gibi yetileri belli bir düzeyde bünyesinde barındıran ve sürekli gelişim gösteren bir teknoloji olarak karşımıza çıkmaktadır. Grafik tasarım alanında da üretken yapay zekâ sistemleri yeni ve özgün içerikler üretme, görsel, müzik ve video gibi öğeler oluşturan etkili teknolojik bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapay zekâ, markaların kimlik inşasında da hem yaratıcılığın sınırlarını genişletmekte hem de yeni etik sorumluluklar ortaya çıkarmaktadır. Bu teknolojik gelişmeyle geleneksel yöntemlerle üretilen pek çok tasarım unsuru teknolojik tabanlı sistemlerle üretilebilir hale gelmiştir. Fakat özgünlük, telif hakkı, tasarımcının rolü gibi etik sorunları da beraberinde getirmiştir.

Bu çalışma nitel bir araştırma yaklaşımıyla yürütülmüştür. Marka kimliği oluşturma süreçlerinde geleneksel yöntemlerle yapay zekâ destekli yöntemleri etik bir perspektiften karşılaştırmak ve yapay zekanın sunduğu hız, maliyet avantajı ve çeşitlilik gibi avantajların yanı sıra özgünlük, intihal riski ve marka değerlerinin zedelenmesi gibi dezavantajları alan yazın taraması ile incelenmiştir. Geleneksel yöntemlerle oluşturulan tasarımlar ile yapay zekâ yöntemleriyle oluşturulan tasarımların sunduğu olanak ve sınırlılıkları karşılaştırılmaktadır. Yapay zekâ tasarımı zaman ve maliyet avantajı sağlasa da insana özgü yaratıcılıkla kurulan duygusal bağı zayıflatma riski taşımaktadır. Özellikle markanın hikayesi ve özgünlük arayışı yapay zekâ ile üretilen tasarımlarda tartışma konusu olmaktadır. Ayrıca telif hakları ve yasal çerçevenin belirsizliği bu durumu daha karmaşık hale getirmektedir. İnsan yaratıcılığı ile yapay zekânın imkanlarını dengede tutmak büyük önem taşımaktadır.

Sonuç olarak markanın yalnızca görsel kimliği değil, aynı zamanda güvenilirliği, etik sorumluluğu ve toplumsal algısı da göz önüne alınmalıdır. Yapay zekâ, marka kimliği tasarımında yaratıcı süreci ikame eden değil, insan-yapay zekâ iş birliğinin tamamlayıcı bir unsuru olarak görülmelidir. Bununla birlikte yapay zekânın tek başına bir marka inşasında yeterli olmadığı, insan yaratıcılığı ve stratejik bakış açısının desteğiyle ancak özgün ve güvenilir bir marka kimliği oluşturulabileceği savunulmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Etik Sorunlar, Marka Kimliği, Tasarım, Yapay Zekâ

1. Abstract

Technology plays a decisive role in different layers of life, from everyday practices to corporate processes. Artificial intelligence is a technology that possesses certain levels of abilities unique to human intelligence, such as language processing, visual production, sound perception, and logical reasoning, and is constantly evolving. In the field of graphic design, generative artificial intelligence systems are emerging as an effective technological system that produces new and original content and creates elements such as visuals, music, and video. Artificial intelligence also expands the boundaries of creativity in brand identity building and raises new ethical responsibilities. With this technological development, many design elements traditionally produced can now be produced using technology-based systems. However, it also brings with it ethical issues such as originality, copyright, and the role of the designer.

This study compares traditional methods and AI-supported methods in brand identity creation processes from an ethical perspective and examines the advantages offered by AI, such as speed, cost advantage, and diversity, as well as its disadvantages, such as the risk of originality and damage to brand values, through a literature review. plagiarism risk, and damage to brand values. It examines the opportunities and limitations offered by artificial intelligence and traditional methods from an interdisciplinary perspective. Although artificial intelligence design offers time and cost advantages, it carries the risk of weakening the emotional bond established through human creativity. The brand's story and the search for originality are particularly controversial in designs produced by artificial intelligence. Furthermore, the uncertainty of copyright and the legal framework complicates the situation. It is crucial to balance human creativity with the capabilities of artificial intelligence.

It is argued that artificial intelligence should be seen not as a substitute for the creative process in brand identity design, but as a complementary element of human-artificial intelligence collaboration, taking into account not only the brand's visual identity but also its reliability, ethical responsibility, and social perception. However, it is argued that artificial intelligence alone is not sufficient for brand building, It is argued that only with the support of human creativity and strategic perspective can a unique and reliable brand identity be created.

2. Keywords: Ethical Issues, Brand Identity, Design, Artificial Intelligence

[1] Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Tezli Yüksek Lisans, karakusaysenur7@gmail.com, ORCID: 0009-0000-6488-742X
[2] Prof. Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, gokhanceylan@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6692-8827

Çevrimiçi

HAREKETİN ESTETİĞİ: FÜTÜRİZM AKIMININ İLKELERİ VE MODA

THE AESTHETICS OF MOVEMENT: THE PRINCIPLES OF FUTURISM AND FASHION

Sanem ODABAŞI[1]

1. Özet

Bu çalışma, Fütürizm akımının moda üzerindeki etkilerini incelemektedir. Fütürizm akımının sanat ve giyim arasındaki ilişkisi hız, teknoloji ve dinamizmle birlikte ilerlemiştir. Bu akım içinde yer alan sanatçılar ilerici bir bakış açısına sahip olarak geleneksel estetik anlayışa meydan okumuştur. Fütüristler, giysi tasarımında cesur renkler, asimetrik kesimler ve yeni malzemelerle deneyler yapmış, giyimi bir sanat formu olarak yeniden yorumlamışlardır. Fütürist manifestolar, modayı yalnızca işlevsel bir unsur olarak değil, bireysel ve toplumsal dönüşümün bir aracı olarak görmüştür. Günümüzde fütürist anlayış, teknolojik inovasyon ve sürdürülebilirlik bağlamında moda dünyasında yeniden yorumlanmaktadır. Çalışma, sanat tarihi, moda tarihi ve kültürel incelemeler perspektiflerinden yola çıkarak Fütürizm akımının moda tasarımına etkilerini ele almaktadır. Kavramsal çerçeve, Fütürist manifestolar, sanatçıların giysi tasarımlarına bakış açıları ve modayla olan ilişkileri üzerine inşa edilmiştir. Fütüristler için hareketin giysi tasarımında dinamizm, dönüşüm ve asimetriyi benimsemesi analiz edilerek, giysinin yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, aynı zamanda felsefi bir duruş niteliği taşıdığı tartışılmıştır. Bu yaklaşım, pasiflik ve durağanlığın reddedilerek hız, modernite ve eylemin ön plana çıkarılmasını amaçlamaktadır. Bu çalışma, Fütürizmin giyim ve tasarım anlayışına yaptığı katkıları ve günümüz modasında bıraktığı izleri analiz ederek değerlendirmektedir. Çalışmanın bulguları güncel moda dünyasında hareket, modernite ve dinamizm yalnızca biçimsel bir estetik anlayış olarak değil, aynı zamanda teknolojik yenilikler, dijital moda deneyimleri ve sürdürülebilir üretim pratikleri üzerinden tartışılmaktadır. Modanın, bu bağlamda bedensel hareketin ötesine geçerek veri akışını, dijital dönüşümü ve çevresel farkındalığı içeren çok katmanlı bir eylem alanına dönüştüğü araştırma içerinde ele alınmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Fütürizm, Fütürist moda, Fütürizm ve moda, Sanat ve moda

1. Abstract

This article examines the influence of Futurism on fashion. The relationship between the Futurist movement, art, and clothing evolved alongside speed, technology, and dynamism. Artists within this movement adopted a progressive perspective, challenging traditional aesthetic norms. Futurists experimented with bold colors, asymmetrical cuts, and new materials in garment design, reinterpreting clothing as an art form. Futurist manifestos viewed fashion not merely as a functional element but as a tool for individual and societal transformation. Today, the Futurist approach is being reinterpreted in the fashion world within the contexts of technological innovation and sustainability. This study explores the impact of Futurism on fashion design through the perspectives of art history, fashion history, and cultural studies. The conceptual framework is built on Futurist manifestos, artists' perspectives on garment design, and their relationship with fashion. By analyzing the movement's embrace of dynamism, transformation, and asymmetry in clothing design, this study argues that clothing for Futurists was not merely an aesthetic choice but also a philosophical stance. This approach rejects passivity and stagnation, aiming to highlight speed, modernity, and action. By examining the contributions of Futurism to clothing and design, this study evaluates its lasting influence on contemporary fashion. The findings of the study indicate that in today's fashion world, movement, modernity, and dynamism are discussed not only as elements of formal aesthetics but also through technological innovations, digital fashion experiences, and sustainable production practices. Within this context, fashion is explored as a multilayered field of action that transcends bodily movement to encompass data flow, digital transformation, and environmental awareness.

2. Keywords: Futurism, Futurist fashion, Futurism and fashion, Art and fashion

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, sodabasi@eskisehir.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8467-9038

Çevrimiçi

TARİHİ BİNALARDAN MÜZEYE: TOKAT MEVLEVİHANE MÜZESİ ÖRNEĞİ

FROM HISTORICAL BUILDINGS TO MUSEUM: THE EXAMPLE OF THE TOKAT MEVLEVIHANNNA MUSEUM

Ayşenur Sezgin Özrili[1]

1. Özet

Her kentin geçmişinden duygusal, sanatsal izler barındıran tarihi binalar ait oldukları dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik özelliklerini yansıtmaktadır. Tarihi bir binaya yeni bir işlev verilmesi yapının; yok olmaktan kurtarılması, tarih bilincinin canlandırılması, kültürel sürekliliğin sağlanması ve ekonomik canlanmaya katkısı anlamına gelmektedir. Genellikle işlev değişikliğine uğrayan bazı tarihi binalar özgün niteliklerini koruyarak, müze veya kültür evine dönüştürülmektedir. Ziyaretçilerini bir zaman yolculuğuna çıkararak, geçmiş ve gelecek arasında köprü olan ve günümüzün değer yargılarını barındıran, koruyan, sergileyen bu müze binalar sürdürülebilirlik açısından geleceğe de birer kaynak olacaktır. Bu çalışma kapsamında ele alınarak incelenen Tokat Mevlevihane binasının 1638 tarihinde III. Ahmet'in vezirlerinden Sülün Muslu Ağa tarafından hamam, hazire ve Muslu Ağa Köşkü ile birlikte bir kompleks olarak yaptırılmış olduğu belirtilmektedir. 2005 yılında Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından bitirilen yenileme çalışmaları neticesinde bu tarihi bina özgün bir hale getirilmeye çalışılmış ve 2006 yılında müze olarak işlevlendirilmiştir. Mevlevihane Vakıf Müzesi, yapısal içeriği ve sosyal-hizmet yönü bakımından, Mevlânâ ve Mevlevîlik kültürünün tarihsel tanıklığı görevini üstlenmektedir. Bu çalışmada katılımcı gözlem yöntemi ve araştırma tekniği kullanılmış ayrıca literatür taraması da yapılmıştır. Tokat Mevlevihane binasının restore edilip müze olarak yeniden işlevlendirme yaklaşımının kültürel miras ve mimari açısından önemine, olumlu ve olumsuz durumlarına öneriler dâhilinde değinilmiştir. Tokat Mevlevihane binasının yeniden işlevlendirme kapsamında hakkında yeterli çalışmada yer almamış olmasından dolayı da bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Günümüz müzecilik anlayışında halen devam etmekte olan tarihi yapıların müzeye dönüştürülmesi ve ayrıca yeni müze binalarının da yapılıyor olması herhangi bir müze tipolojisinin olmadığını kanıtlamaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Müze, Mevlevihane, İşlevsellik, Bina, Vakıf

1. Abstract

Historic buildings, which bear emotional and artistic traces of every city's past, reflect the social, cultural, and economic characteristics of their respective eras. Giving a historic building a new function means saving it from destruction, revitalizing historical awareness, ensuring cultural continuity, and contributing to economic revitalization. Some historical buildings, often subject to a change of function, are transformed into museums or cultural centers, preserving their original qualities. These museums, which take visitors on a journey through time, bridge the gap between the past and the future, and embody, preserve, and exhibit contemporary values, will also serve as a sustainable resource for the future. The Tokat Mevlevihane building, examined in this study, was commissioned in 1638 by Sülün Muslu Ağa, one of Ahmet III's viziers, as a complex with a bathhouse, a cemetery, and the Muslu Ağa Mansion. Following renovations completed by the Regional Directorate of Foundations in 2005, this historic building was restored to its original state and repurposed as a museum in 2006. The Mevlevihane Foundation Museum, with its structural content and social services, serves as a historical witness to Mevlana and Mevlevi culture. This study utilized participant observation and research techniques, as well as a literature review. The restoration of the Tokat Mevlevihane building and its reuse as a museum, highlighting its significance in terms of cultural heritage and architecture, along with its pros and cons, is discussed, along with recommendations. This study is believed to contribute to the literature, as the Tokat Mevlevihane building has not received sufficient research regarding its reuse. The ongoing conversion of historical buildings into museums, coupled with the construction of new museum buildings, demonstrates the absence of a single museum typology within the contemporary understanding of museology.

2. Keywords: Museum, Mevlevihanna, Functionality, Building, Foundation

[1]Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, aysenur65sezgin@gmail.com ORCID: 0000-0002-5159-9426

Yüz Yüze

SİNOP'UN GÖRSEL HAFIZASI: KÜLTÜREL DEĞERLERİN YAPAY ZEKA DESTEKLİ İLLÜSTRASYONLARLA TEMSİLİ

THE VISUAL MEMORY OF SİNOP: REPRESENTATION OF CULTURAL VALUES THROUGH AI-SUPPORTED ILLUSTRATIONS

Sofya Cihan CANBOLAT[1]

1. Özet

Bu çalışma, tarih boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan Sinop'un zengin kültürel mirasını yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla görselleştirmeyi amaçlamaktadır. Kentin belleğini oluşturan unsurlar arasında Antik Çağ filozofu Diyojen, edebiyat dünyasında derin izler bırakan Sabahattin Ali, ressam Ercüment Kalmık gibi önemli şahsiyetler; Sinop Kalesi, Balatlar Kilisesi ve tarihî Cezaevi gibi yapılar; Hamsilos Koyu, Akliman ve İnceburun Deniz Feneri gibi doğal semboller; ayrıca arkeolojik buluntular, amforalar, el sanatları ve gastronomik değerler bulunmaktadır. Çalışma, bu unsurların günümüz teknolojileriyle nasıl yeniden temsil edilebileceğini tartışmaktadır.

Yöntem olarak araştırma, nitel bir yaklaşım çerçevesinde, betimsel yöntemle kurgulanmıştır. Öncelikle Sinop'un tarihî figürleri, sanat ve edebiyat kişilikleri, doğal ve coğrafi sembolleri, arkeolojik katmanları ve halk kültürü unsurları belirlenmiş; ardından bu ögelerden seçilen örnekler yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla yeniden yorumlanmıştır. Bu süreçte elde edilen görseller, tasarımcı bakış açısıyla analiz edilerek kültürel belleğin dijital üretim teknikleri aracılığıyla nasıl görünür kılınabileceği irdelenmiştir.

Çalışmanın bulguları, yapay zekâ destekli illüstrasyonların sadece estetik bir ifade biçimi olmadığını; aynı zamanda kültürel mirası görünür kılan, yeniden hatırlatan ve çağdaş bir dille aktaran güçlü bir temsil aracı olduğunu göstermektedir. Özellikle Diyojen'in simgesel feneri, bireysel aydınlanma ve hakikat arayışının metaforu olarak; Sabahattin Ali'nin edebî mirası, toplumsal hafıza ve bireysel özgürlük arzusunun güçlü bir temsilcisi olarak; Sinop'un doğa-tarih iç içe geçmiş mekânları ise kentin hem coğrafi kimliğini hem de kültürel sürekliliğini görünür kılan unsurlar olarak yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla yeniden yorumlanmıştır. Bu görselleştirmeler, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp aynı zamanda geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurmakta, Sinop'un çok katmanlı kimliğini hem yerel halk hem de ulusal ve uluslararası izleyiciler için erişilebilir, anlaşılır ve çağdaş bir anlatım diliyle aktarmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma Sinop'un kültürel değerlerinin dijital çağda yeniden okunması için özgün bir yöntem önermekte; yapay zekâ destekli illüstrasyonların hem sanatsal hem de kültürel aktarım açısından güçlü bir araç olduğunu vurgulamaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Kültürel bellek, Sinop, yapay zekâ destekli illüstrasyon, görsel temsil, miras.

1. Abstract

This study aims to visualize the rich cultural heritage of Sinop, a city that has hosted numerous civilizations throughout history, through AI-supported illustrations. The components that shape the city's memory include significant figures such as the Ancient Greek philosopher Diogenes, the prominent writer Sabahattin Ali, and the painter Ercüment Kalmık; architectural landmarks such as Sinop Castle, the Balatlar Church, and the historical prison; natural symbols such as Hamsilos Bay, Akliman, and the İnceburun Lighthouse; as well as archaeological findings, amphorae, handicrafts, and gastronomic values. The study discusses how these elements can be reinterpreted and represented with contemporary technologies.

Methodologically, the research is designed within a qualitative framework using a descriptive approach. First, Sinop's historical figures, artistic and literary personalities, natural and geographical symbols, archaeological layers, and elements of folk culture were identified. Then, selected examples were reinterpreted through AI-supported illustrations. The resulting visuals were analyzed from a designer's perspective to examine how cultural memory can be made visible through digital production techniques.

The findings reveal that AI-supported illustrations are not merely an aesthetic form of expression but also a powerful medium that renders cultural heritage visible, recalls collective memory, and conveys it in a contemporary language. In particular, Diogenes' symbolic lantern is interpreted as a metaphor for individual enlightenment and the pursuit of truth; Sabahattin Ali's literary legacy is represented as a strong expression of social memory and the quest for personal freedom; while Sinop's intertwined natural and historical sites emerge as markers of both geographical identity and cultural continuity. These visualizations not only provide an aesthetic experience but also build a bridge between the past and the present, transmitting Sinop's multi-layered identity in an accessible, comprehensible, and contemporary narrative to both local communities and wider national and international audiences.

In conclusion, this study proposes an original approach to re-reading Sinop's cultural values in the digital age, emphasizing that AI-supported illustrations serve as a powerful tool for both artistic expression and cultural transmission.

2. Keywords: Cultural memory, Sinop, AI-Supported illustration, visual representation, heritage.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, cihancanbolat@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1837-0651

Yüz Yüze

REKLAM STRATEJİSİ OLARAK BEDEN OLUMLAMA HAREKETİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ: DOVE ÖRNEĞİ

A SEMIOTICAL ANALYSIS OF THE BODY POSITIVITY MOVEMENT AS AN ADVERTISING STRATEGY: THE DOVE EXAMPLE

Züleyha YAVAN[1] *& Tarık YAZAR*[2]

1. Özet

Reklam stratejilerinin temel amacı, tüketicilerin tutum ve davranışlarını istenilen yönde şekillendirerek değiştirmektir. Günümüzde reklam kampanyalarında, toplumsal değerlerin dayatılmasından ziyade, psikolojik motivasyon ve özgüven gibi unsurlara odaklanan stratejiler kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda, pozitif bir yaklaşım olarak değerlendirilen **beden** olumlama hareketi**,** toplumsal değişimin kaçınılmaz olduğu düşüncesi üzerine inşa edilerek reklam kampanyalarında etkili bir strateji hâline gelmiştir. Reklamlarda artık ideal beden imajlarına, yani kusursuz fiziksel temsillere karşı, "kendi bedenindeki kusurları sev" mesajı yeni bir dil olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışmada, beden olumlama hareketinin reklam stratejilerinde nasıl temsil edildiğini anlamak amacıyla Dove markasının Türkiye'de 2019 ve 2025 yıllarında yayınladığı "Benim Güzelliğim Ezberlerin Ötesinde" ve "Güzellik Gerçek Kalsın" Kampanyaları incelenmiştir. Çözümleme sürecinde, Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi temel alınarak her iki reklamda kullanılan anlam katmanları, karşıtlık ilişkileri ve derin yapılar değerlendirilmiştir. Bu analiz sonucunda, markanın yıllar içindeki söylem değişimi, toplumsal değerlerle kurduğu ilişki ve beden imajına yönelik yaklaşımındaki dönüşüm karşılaştırmalı veri analizi yöntemiyle ortaya konulmuştur. Böylece, reklam stratejilerinin toplumsal normlar ve bireysel kimlik algıları üzerindeki etkisi eleştirel bir perspektiften değerlendirilmiştir.

Elde edilen bulgular, Dove markasının yıllar içinde toplumsal değişim dinamiklerine paralel olarak reklam söylemini nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir. 2019 yılı kampanyasında beden olumlama hareketi daha çok bireysel özgüvenin ve farklı beden tiplerinin kabulünün vurgulandığı bir temsil biçimiyle sunulurken, 2025 yılı kampanyasında yapay zeka, gerçeklik ve dijital manipülasyona karşı duruş temalarının ön plana çıktığı öngörülmektedir. Bu karşılaştırma, markanın yalnızca estetik algıları değil, aynı zamanda tüketiciyle kurduğu duygusal bağı da yeniden tanımladığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak çalışma, beden olumlama hareketinin bir reklam stratejisi olarak nasıl dönüştüğünü, markaların toplumsal değerleri pazarlama diline nasıl entegre ettiklerini ve bu süreçte kimlik, özgüven ve gerçeklik kavramlarının nasıl yeniden inşa edildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Reklam Analizi, Beden Olumlama Hareketi, Göstergebilimsel Analiz.

1. Abstract

The fundamental goal of advertising strategies is to shape and change consumer attitudes and behaviors in the desired direction. In today's advertising campaigns, strategies focusing on psychological motivation and self-confidence have begun to be used rather than imposing social values. In this context, the body positivity movement, considered a positive approach, has become an effective strategy in advertising campaigns, built on the idea that social change is inevitable. In advertisements, the message "love your body's imperfections" has emerged as a new language, contrasting with ideal body images, i.e., flawless physical representations.

In this study, Dove's "My Beauty Goes Beyond Stereotypes" and "Keep Beauty Real" campaigns, published in Turkey in 2019 and 2025, were examined to understand how the body positivity movement is represented in advertising strategies. During the analysis process, Algirdas Julien Greimas' semiotic analysis method was used as a basis to evaluate the layers of meaning, oppositional relationships, and deep structures used in both advertisements. As a result of this analysis, the brand's discourse change over the years, its relationship with social values, and the transformation in its approach to body image were revealed through comparative data analysis. Thus, the impact of advertising strategies on social norms and individual identity perceptions was evaluated from a critical perspective.

The findings reveal how the Dove brand has transformed its advertising message over the years in parallel with the dynamics of social change. While the 2019 campaign presented the body positivity movement in a form that emphasized individual self-confidence and acceptance of different body types, the 2025 campaign is expected to highlight themes of artificial intelligence, reality, and resistance to digital manipulation. This comparison reveals that the brand has redefined not only aesthetic perceptions but also the emotional bond it has established with consumers. Ultimately, the study clearly demonstrates how the body positivity movement has been transformed into an advertising strategy, how brands integrate social values into their marketing language, and how concepts of identity, self-confidence, and reality are reconstructed in this process.

2. Keywords: Advertising Strategy, Body Positivity Movement, Semiotical Analysis.

[1] Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, E-mail: 20281151@stu.omu.edu.tr , ORCID: 0009-0000-3997-1160
[2] Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, tarikyazar08@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8966-3702

Yüz Yüze

MİNİMALİST GRAFİK TASARIMIN MESAJ ALGISINA ETKİSİ ve BİLİŞSEL YÜK KURAMI BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

AN EXAMINATION OF THE EFFECT OF MINIMALIST GRAPHIC DESIGN ON MESSAGE PERCEPTION WITHIN THE CONTEXT OF COGNITIVE LOAD THEORY

Abdulkadir Köse[1] *& Hatice Bahattin Ceylan*[2]

1. Özet

Bu çalışma; grafik tasarımda minimalist yaklaşımın, mesajların algılanabilirliği üzerindeki etkisini Bilişsel Yük Kuramı çerçevesinde incelemektedir. Görsel iletişim yalnızca estetik biçimlerin düzenlenmesinden ibaret değildir; aynı zamanda algı, dikkat ve bellek süreçlerini doğrudan etkileyen bir bilişsel faaliyettir. İnsan belleği sınırlı bir kapasiteye sahiptir ve bu sınır aşıldığında bilgi işleme süreci zorlaşmaktadır. Bu nedenle görsel tasarımda karmaşanın azaltılması, bilginin açık, sade ve odaklı biçimde sunulması önem taşımaktadır. Minimalist anlayış, süsleme ve fazlalıklardan kaçınarak izleyicinin dikkatini doğrudan mesajın özüne yöneltip anlamın güçlenmesini sağlamaktadır. Minimalist tasarım, yalnızca bir estetik eğilim değil, aynı zamanda görsel algıyı düzenleyen bir düşünme biçimidir. Renklerin dengeli kullanımı, tipografinin hiyerarşik yapısı, boşlukların doğru yönetimi ve doğru bir kompozisyon, izleyicinin dikkati belirli bir odakta toplamasına yardımcı olmaktadır. Bu yaklaşım, mesajın net biçimde algılanmasını kolaylaştırırken zihinsel yükü da azaltmaktadır. Böylece görsel iletişim hem algısal hem de bilişsel düzeyde daha verimli hale gelmektedir. Araştırmada karşılaştırmalı görsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Çalışma kapsamında dört farklı grafik tasarım örneği biçim, tipografi, renk, boşluk (negatif alan) kullanımı ve görsel hiyerarşi yönlerinden incelenmiştir. Analiz sürecinde minimalist ve maksimalist yaklaşımlar; mesajın açıklığı, görsel denge, ritim ve anlam yoğunluğu açısından karşılaştırılmıştır. Ayrıca tipografik vurgu, kontrast ilişkileri ve kompozisyon sadeliği arasındaki biçimsel farklara odaklanılmıştır. Yapılan incelemeler, sade ve dengeli tasarımların görsel bütünlük oluşturma, mesajın temel fikrini vurgulama ve anlatımda açıklık sağlama açısından daha başarılı sonuçlar verdiğini ortaya koymuştur. Aşırı öge içeren düzenlemelerde ise biçimsel karmaşanın arttığı, hiyerarşik düzenin zayıfladığı ve mesajın belirginliğinin azaldığı saptanmıştır. Sonuç olarak, grafik tasarımda sadelik yalnızca estetik bir tercih değil; bilginin açık biçimde iletilmesini kolaylaştıran, anlamı güçlendiren ve iletişimin sürekliliğini destekleyen bir yaklaşımdır. Minimalist anlayış, günümüz iletişim ortamlarında görsel berraklık ve düzen sağlamak açısından önemli bir yöntemdir. Bu yaklaşım aynı zamanda grafik tasarım eğitiminde öğrencilerin biçimsel duyarlılığını geliştirmeye, kavramsal düşünme becerilerini güçlendirmeye ve tasarım sürecinde bilinçli kararlar alabilmelerine katkı sunmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Bilişsel yük, grafik tasarım, mesaj algısı, minimalizm.

1. Abstract

This study explores the effect of the minimalist approach in graphic design on message perceptibility within the framework of Cognitive Load Theory. Visual communication is not limited to the arrangement of aesthetic forms; it is also a cognitive activity directly influenced by perception, attention, and memory processes. Since human memory has a limited capacity, the information-processing mechanism becomes strained when this limit is exceeded. Therefore, reducing visual complexity and presenting information in a clear, simple, and focused manner is crucial. The minimalist approach avoids ornamentation and excess, directing attention toward the essence of the message and reinforcing its meaning. Minimalist design represents not only an aesthetic tendency but also a way of thinking that organizes visual perception. Balanced use of color, a clear typographic hierarchy, effective management of space, and well-structured composition help maintain visual focus and coherence. This approach facilitates the accurate perception of messages while reducing cognitive load, making visual communication more efficient both perceptually and cognitively. In this study, the comparative visual analysis method was applied. Four different graphic design samples were examined in terms of form, typography, color, use of space (negative space), and visual hierarchy. Throughout the analysis, minimalist and maximalist approaches were compared with respect to message clarity, visual balance, rhythm, and semantic density. Particular attention was given to typographic emphasis, contrast relationships, and formal differences in compositional simplicity. The analysis suggests that simple and balanced layouts create stronger visual unity, emphasize the main idea, and enhance clarity in expression. In contrast, overly complex compositions tend to weaken hierarchy and reduce the distinctness of the message. In conclusion, simplicity in graphic design is not merely an aesthetic preference but a design principle that facilitates clear communication, strengthens meaning, and ensures continuity in visual messaging. The minimalist approach serves as an effective method for achieving visual clarity and order in contemporary communication environments. Moreover, it holds significant value in graphic design education by fostering students' formal awareness, conceptual thinking, and ability to make deliberate design decisions.

2. Keywords: Cognitive Load, Graphic Design, Message Perception, Minimalism.

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Prog., koseabdulkadir16@gmail.com, ORCID: 0009-0008-9877-9599
[2] Doç. Dr., Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Programı, hbahattin@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4528-5180

Yüz Yüze

SANATIN TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMDEKİ ROLÜ: RESİM ANASANAT ATÖLYE DERSİ ÖRNEĞİ

THE ROLE OF ART IN SOCIAL TRANSFORMATION: PAINTING MAIN ART WORKSHOP COURSE EXAMPLE

İrfan Nihan Demirel[1]

1. Özet

Araştırmanın amacı, resim anasanat atölye dersinde üretilen eserlerin, toplumsal dönüşüm süreçleri üzerindeki etkisini incelemektir. Araştırmanın çalışma grubunu Resim-İş Öğretmenliği programı 4. sınıfta öğrenim gören ve atölye sürecinde eser üreten dört (4) öğrenci oluşturmaktadır. Çalışmada, katılımcıların sanatın toplumsal dönüşümdeki rolüne ilişkin algıları nitel araştırma deseni çerçevesinde değerlendirilmiştir. Veriler yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla toplanmış ve içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

Analiz sonucunda, elde edilen bulgular üç ana kategori altında toplanmıştır: (1) Bakışın Dönüştürücü Gücü, (2) Dönüşüm Süreci (3) İlham Veren Kaynaklar. Katılımcılar, bakışın dönüştürücü gücünü izleyici, sanatçı, eser ve sanatçı-eser-izleyici odaklı olarak tanımlamışlardır. Onlara göre bakış kavramını yalnızca görme eylemi olarak değil, aynı zamanda algılama, anlamlandırma ve içsel bir yüzleşme biçimidir. "Dönüşüm"ün ise zihinsel farkındalıkla başlayıp duygusal ve ruhsal derinlik, estetik bakış açısı ve toplumsal etki boyutlarıyla genişleyen dinamik bir süreç olduğunu belirtmişlerdir.

Katılımcılar, dönüşüm temasını vurgulamak için sembolik, figüratif ve soyut anlatım tekniklerini bir arada kullanmış; renk, ışık ve kompozisyon unsurları aracılığıyla değişimin sürekliliğini, içsel çatışmaları ve yeniden doğuşu simgelemişlerdir. Ayrıca, izleyicinin bakışının eserin anlamını dönüştürdüğü, her bireyin kendi deneyimlerinden hareketle eseri yeniden yorumladığı vurgulanmıştır. Bu durum, sanatın yalnızca bireysel ifade değil, aynı zamanda toplumsal farkındalık ve empatiyi güçlendiren bir dönüşüm alanı olduğunu göstermektedir.

Öğrenci görüşlerine göre, sanat üretiminde ilham veren kaynaklar ise, içe dönük sorgulama, kadının toplumsal rolüne dair farkındalık ve mitolojik ögelerden beslenme temalarıyla açıklanmaktadır. Bu unsurlar, sanat eseri üretiminde hem bireysel hem de kültürel dönüşüm sürecini yansıtan ifade biçimleri olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak, resim anasanat atölye dersi sanatın, eğitsel bağlamda bireyin iç dünyasını, toplumsal algısını ve estetik duyarlılığını dönüştüren bir süreç olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur. Çalışma, sanat eğitiminin yalnızca teknik beceriler kazandırmakla kalmayıp, bireyin kendini ve toplumu yeniden inşa etmesine katkı sağlayan bir alan olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Sanat, toplumsal dönüşüm, resim anasanat atölye dersi

1. Abstract

The purpose of the research is to examine the impact of works produced in the art studio course on social transformation processes. The study group consisted of four (4) fourth-year students in the Art Teaching program who produced works during the workshop. The study evaluated the participants' perceptions of the role of art in social transformation within the framework of qualitative research design. Data was collected through a semi-structured interview form and analyzed using content analysis.

Following the analysis, the findings were grouped under three main categories: (1) The Transformative Power of the Gaze, (2) The Transformation Process, and (3) Inspirational Sources. Participants defined the transformative power of the gaze as focused on the viewer, the artist, the artwork, and the artist-artwork-viewer. According to them, the concept of gaze is not only the act of seeing, but also a form of perception, interpretation, and internal confrontation. They stated that "transformation" is a dynamic process that begins with mental awareness and expands into emotional and spiritual depth, aesthetic perspective, and social impact.

To emphasize the theme of transformation, the participants used a combination of symbolic, figurative, and abstract narrative techniques; Through the elements of color, light, and composition, they symbolized the continuity of change, internal conflicts, and rebirth. It was also emphasized that the viewer's gaze transforms the work's meaning, and everyone reinterprets the work based on their own experiences. This demonstrates that art is not only a field of individual expression but also a field of transformation that strengthens social awareness and empathy.

According to students' views, the sources of inspiration in artistic production are explained by themes such as introspection, awareness of women's social role, and inspiration from mythological elements. These elements are considered forms of expression that reflect both individual and cultural transformation processes in the production of artworks.

In conclusion, the painting masterclass workshop course revealed that art functions as a process that transforms an individual's inner world, social perception, and aesthetic sensitivity within an educational context. The study is significant in demonstrating that art education not only provides technical skills but also contributes to the individual's self-construction and the reconstruction of society.

2. Keywords: Art, social transformation, painting workshop course

[1] Doç. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, nihan.demirel@erdogan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3838-6247

Yüz Yüze

KENT KİMLİĞİNDE KÜLTÜREL MİRASIN GÖRSEL TEMSİLİ

VISUAL REPRESENTATION OF CULTURAL HERITAGE IN URBAN IDENTITY

Ecem TOKGÖZOL[1] *& İbrahim Gökhan CEYLAN*[2]

1. Özet

Kentlerin marka kimliği kurgulanırken kültürel miras sembolleri sıklıkla görsel iletişim unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Şehir amblemlerinde özellikle tarihsel, mimari veya coğrafi birtakım bileşenler kültürel mirasla harmanlanarak sembol olarak kullanılabilmektedir. Bu durum kentte yaşayanlar için aidiyet duygusunu perçinlerken yanı sıra şehir kültürünün farklı coğrafyalarda görünürlüğünü artırmaktadır. Bu çalışmanın amacı, kültürel mirasın amblem tasarımlarındaki kullanımını irdeleyerek, ülkemizdeki çeşitli kent örnekleri üzerinden kent kimliği ve markalaşma süreciyle olan bağlantısını ortaya koymaktır.

Bu araştırmada nitel araştırma yönteminden faydalanılmıştır. Araştırmanın evrenini Türkiye'deki kurum ve şehir amblemleri, örneklemini ise Sinop ili başta olmak üzere kültürel miras unsurlarını kullanan şehir ve kurum amblemleri oluşturmaktadır. Veriler literatür taramasından elde edilmiştir. Araştırma kapsamında ele alınan amblemler görsel analiz yöntemiyle biçim, semiyotik ve kültürel bağlamda değerlendirilmiştir. Amblemler, kullanılan somut, somut olmayan ve doğal miras öğeleri bakımından kategorize edilmiştir. Bu öğeler, sembolik anlamları açısından ele alınmıştır.

Çalışma sürecinde elde edilen bulgulara göre, kültürel miras unsurlarının sıklıkla amblemlerde kullanıldığı görülmektedir. Bu öğeler, sıklıkla kale, sur, saat kulesi veya cami gibi tarihi yapılar, mitolojik semboller ve geleneksel formların kullanımı ile karşımıza çıkmaktadır. Kültürel miras öğelerinin amblemlerde kullanımının yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda tarihi bir hafızanın yansıtılması ve marka değerine katkı sunmak için tercih edildiği anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, kent kimliğini ortaya koyan kurum ve şehir amblemlerinin yalnızca görsel bir sembol olarak değerlendirilmediği, aynı zamanda şehrin tarihi bellek, kültürel birikim, inanç ve değerlerini yansıttığı görülmektedir. Kısaca bu farkındalıkla hazırlanan amblemler, şehrin kimliğini ve marka değerini ortaya koyan görsel iletişim ve tanıtım unsurlarıdır. Şehirlerin görünürlüğünü ve tanınırlığını artırmaya yönelik oluşturulacak projelerde şehir amblemlerinin birer kültür aynası niteliğinde tasarlanması önerilmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Amblem, Kent Kimliği, Grafik Tasarım

1. Abstract

Cultural heritage symbols often appear as visual communication elements when building the brand identity of cities. In city emblems, especially historical, architectural or geographical components can be blended with cultural heritage and used as symbols. While this situation reinforces the sense of belonging for those living in the city, it also increases the visibility of the city culture in different geographies. The aim of this study is to examine the use of cultural heritage in emblem designs and to reveal its connection with urban identity and branding process through various city examples in our country.

Qualitative research method was utilized in this study. The population of the research consists of the emblems of institutions and cities in Turkey, and the sample consists of the emblems of cities and institutions that use cultural heritage elements, especially in Sinop province. Data were obtained from literature review. The emblems considered within the scope of the research were evaluated in form, semiotic and cultural context by visual analysis method. The emblems were categorized in terms of the tangible, intangible and natural heritage elements used. These elements were analyzed in terms of their symbolic meanings.

According to the findings obtained during the study, cultural heritage elements are frequently used in emblems. These elements are frequently encountered through the use of historical structures such as castles, fortifications, clock towers or mosques, mythological symbols and traditional forms. It is understood that the use of cultural heritage elements in emblems is preferred not only for aesthetic concerns, but also to reflect a historical memory and contribute to brand value. As a result, it is seen that the emblems of institutions and cities that reveal the city identity are not only considered as a visual symbol, but also reflect the historical memory, cultural accumulation, beliefs and values of the city. In short, emblems prepared with this awareness are visual communication and promotion elements that reveal the identity and brand value of the city. It is recommended that city emblems be designed as cultural mirrors in the projects to be created to increase the visibility and recognition of cities.

2. Keywords: Cultural Heritage, Emblem, Urban Identity, Graphic Design

[1] Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Tezli Yüksek Lisans, 250174002@sinop.edu.tr, ORCID: 0009-0003-5641-6080
[2] Prof. Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, gokhanceylan@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6692-8827

Yüz Yüze

GÖRSEL SANATLARDA YAPAY ZEKÂ KULLANIMININ YENİLİKÇİ YÖNLERİ

INNOVATIVE ASPECTS OF THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN VISUAL ARTS

Feryal Özlem BOZKURT[1] *& İbrahim Gökhan CEYLAN*[2]

1. Özet

İnsan duyguları, sezgileri ve bilinç süreçleriyle ilişkilendirilen sanatsal yaratıcılık kavramı, yapay zekâ ile gerçekleşen teknolojik yenilikler doğrultusunda bir dönüşüm sürecindedir. Yapay zekâ sistemleri, günümüzde yalnızca verileri işlemekle kalmamakta, aynı zamanda kişiselleştirilmiş veri girişi sayesinde sanatçı tercihlerine yönelik sanatsal çıktılar da önerebilmektedir. Günümüze dek sanat tarihinde yaratıcı özne her zaman sanatçı olmuştur. Çünkü bu süreç, bilinçli bir bakış açısı, duygusal derinlik ve sezgisel kararlılık gerektirmiştir. Ancak yapay zekâ algoritmalarının, milyonlarca görsel veriyi aynı anda inceleyip yeni eserler ortaya koymaya başlaması alışılagelmiş bu tanımlamayı değiştirmektedir. Bu anlamda sanatın üretim biçimi kadar anlamı da dönüşüm geçirmiştir. Öte yandan yapay zekâ, estetik açıdan sanatın özgünlük kavramını da değiştirmektedir. Yapay zekâ tarafından kendisine tanımlanan sayısız görsel veri girişine ve kullanıcının tercih algoritmalarına bağlı olarak üretilen bir eserde benzersiz olanın ne olduğuna karar vermek, artık sadece sanatçının ilhamına değil, ortaya çıkan esere bakan göze bağlı olarak değişebilmektedir. Bu süreçte yapay zekâ, sanatçının yerini almamaktadır. Sanatçı ile iş birliği halinde, sanat üretim sürecini destekleyip yapılan yönlendirmelere göre süreci katkı sunmaktadır. Bu çalışma, yapay zekânın sanat üretim aşamalarındaki katkılarını ve sanatçının yaratıcılığının bu süreçten nasıl etkilendiğini incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma, nitel bir araştırma yöntemini benimsemektedir. Ayrıca eser görsellerinin toplanması ve yorumlanması için sanat temelli araştırma, sağlıklı bir kıyaslama yapılabilmesi için derinlemesine bir literatür taraması yapılmıştır. Çalışma kapsamında, farklı yapay zekâ tabanlı uygulamalar ile oluşturulan görsel örnekler incelenmiştir. Üretilen görseller, yenilikçilik, özgünlük ve estetik açısından görsel analiz yöntemi ile yorumlanmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda, yapay zekâ uygulamalarının hız ve yenilikçi ifade biçimleri açısından sanatçılara deneysel sanat üretim olanakları sunduğu görülmektedir. Özellikle kompozisyon oluşturma ve tematik çeşitlilik konularında yenilikçi çözümler ve kolaylıklar sağladığı belirlenmiştir. Diğer taraftan, özgünlük ve sanatçının sanatsal yaratıcılık rolünü tartışmaya açmaktadır. Sonuç olarak, yapay zekâ yardımıyla algoritmik sistemler tarafından üretilen sanat eserleri, yaratıcılığın artık yalnızca insan zihninde olmadığını göstermektedir. Bu sürecin sanatçı–makine etkileşimine dayalı olarak ortaklaşa yürütüldüğü anlaşılmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, Yaratıcılık, Estetik, Özgünlük, Grafik Tasarım

1. Abstract

The concept of artistic creativity, traditionally associated with human emotions, intuition, and consciousness, is undergoing a transformation with the technological innovations brought by artificial intelligence (AI). Today, AI systems not only process data but also generate artistic outputs tailored to artists' preferences through personalized data input. Throughout the history of art, the creative subject has always been the artist, as this process required conscious perspective, emotional depth, and intuitive decision-making. However, the ability of AI algorithms to analyze millions of visual data simultaneously and produce new works challenges this conventional definition. In this sense, both the method and the meaning of artistic production have undergone a significant transformation.From an aesthetic perspective, AI also redefines the concept of originality in art. Determining what is unique in an artwork produced through countless visual data inputs and user preference algorithms no longer depends solely on the artist's inspiration but rather on the perception of the viewer. In this process, AI does not replace the artist; instead, it collaborates with them, supporting the artistic creation process and contributing according to the directions given. This study aims to examine AI's contributions to the stages of artistic production and how it influences the artist's creative capacity.

This research adopts a qualitative methodology. In addition, art-based research was conducted for the collection and interpretation of visual materials, and an in-depth literature review was performed for effective comparison. Within the scope of the study, visual examples generated through various AI-based applications were analyzed. The produced visuals were interpreted through visual analysis in terms of innovation, originality, and aesthetics.

The findings indicate that AI applications offer artists experimental opportunities for artistic production, particularly in terms of speed and innovative modes of expression. They provide new solutions and conveniences, especially in composition and thematic diversity. On the other hand, they bring into question the concepts of originality and the role of the artist's creative agency. Consequently, artworks produced through algorithmic systems with the aid of AI demonstrate that creativity no longer resides solely within the human mind. Instead, it emerges as a collaborative process based on the interaction between the artist and the machine.

2. Keywords: Artificial Intelligence, Creativity, Aesthetics, Originality, Graphic Design

[1] Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Tezli Yüksek Lisans, feryal550@hotmail.com, ORCID: 0009-0007-0138-2628
[2] Prof. Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, gokhanceylan@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6692-8827

Yüz Yüze

SOSYAL MEDYANIN SANATÇIYA ETKİSİ ve İNTERNET AKIMLARI

SOCIAL MEDIA'S EFFECT TO THE ARTISTS and INTERNET TRENDS

Mercan Şura AÇMALI[1] *& İbrahim Gökhan CEYLAN*[2]

1. Özet

Bu çalışma, yaygınlaşan sosyal medya kullanımının sanatçılar üzerindeki etkisini inceleyerek sanatsal üretimleri üzerindeki dönüşümü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu incelemeler, özellikle instagram üzerindeki internet akımlarıyla yapılacak olup, bu akımların sanatta ve sanatçıda nasıl bir etki bıraktığını analiz etmeyi hedeflemektedir. Sosyal medyanın günümüzde ulaştığı konumla birlikte sanatçılar artık büyük galerilerde kendilerini gösterme çabasına girmek zorunda kalmamaktadır. Bunun yerine kendilerini ve eserlerini anlatan bir post ile dünyanın hemen hemen her yerinde milyonlara ulaşabilmektedir. Bu kolay erişim beraberinde hızlı içerik üretme kaygısını da getirmiştir. Daha fazla etkileşim alabilme düşüncesi, daha sık ve hızlı üretim konusunda ciddi bir yansıma oluşturmuştur. Bu da yanında şu soruyu getirmiştir "Sanat gerçekten hızlı üretilmeli midir?"

Çalışma esnasında nitel bir araştırma yaklaşımı benimsenerek yöntem olarak, instagram'ı aktif olarak kullanan üç çağdaş sanatçının hesaplarındaki seçili paylaşımları incelenmiştir. Bu paylaşımlar görsel analiz yoluyla değerlendirilip sanatçıların internet akımlarına katılımları, estetik tercihleri -ve varsa değişimleri-, bununla birlikte görünürlük stratejileri incelenmiştir. Bu yöntem sayesinde sanatçı üzerinde uzun vadeli bir gözlem veya takip gereksinimi olmaksızın sanatçının son dönem paylaşımlarından doğrudan veriye ulaşılması hedeflenmiştir.

Yapılan araştırma sonuçlarına göre elde edilen bulgular, instagram gibi sosyal platformların hem bir sergileme ortamı hem de üretim alanı olduğunu ortaya koymaktadır. İnternet akımlarının sanatçıların üretimlerini ve tarzlarını dönüşüme uğratabildiği görülmektedir. Ancak hızlı üretim ve tüketimin sanatın derinliğine ve hatta zaman zaman özgünlüğüne zarar verebileceği değerlendirilmektedir. Bütün bu bulgular ışığında, sosyal medya platformlarının sanatçı için görünürlük, tanınırlık, küresel anlamda erişim, sponsorluklar, etkileşim ve geri bildirimler gibi konularda ciddi fırsatlar sunduğu görülmektedir. Ancak diğer taraftan hızlı davranma kaygısıyla yaratıcılığın zedelenmesi, yüzeysellik, estetik kaygıların azalması, gerçek sanat ortamlarından uzaklaşma gibi etkileri de barındıran çok yönlü bir mecra olduğu değerlendirilmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: İnternet, İnternet Akımları, Sanat, Sosyal Medya, Grafik Tasarım

1. Abstract

This study aims to examine the impact of widespread social media use on artists and reveal the transformation it has brought about in artistic production. These investigations will focus specifically on internet trends on Instagram, aiming to analyze how these trends affect art and artists. With the position social media has reached today, artists no longer have to strive to showcase themselves in large galleries. Instead, they can reach millions of people almost anywhere in the world with a post describing themselves and their work. This easy access has also brought with it the concern of producing content quickly. The idea of getting more engagement has created a serious reflection on producing more frequently and quickly. This also raises the question, "Should art really be produced quickly?"

During the study, a qualitative research approach was adopted, and selected posts from the accounts of three contemporary artists who actively use Instagram were examined. These posts were evaluated through visual analysis, and the artists' participation in internet trends, their aesthetic preferences (and any changes therein), and their visibility strategies were examined. This method aimed to obtain data directly from the artists' recent posts without the need for long-term observation or follow-up.

The findings of the research reveal that social platforms such as Instagram serve as both an exhibition space and a production area. It is seen that internet trends can transform artists' productions and styles. However, it is considered that rapid production and consumption can damage the depth and sometimes even the originality of art. In light of all these findings, it is seen that social media platforms offer serious opportunities for artists in terms of visibility, recognition, global access, sponsorships, interaction, and feedback. On the other hand, it is also considered a multifaceted medium that carries effects such as the undermining of creativity due to the pressure to act quickly, superficiality, a decline in aesthetic concerns, and a distancing from real art environments.

2. Keywords: Internet, Internet Trends, Art, Social Media, Graphic Design

[1] Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Tezli Yüksek Lisans, mercansuraacmali@hotmail.com, ORCID: 0009-0005-8690-1065

[2] Prof. Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, gokhanceylan@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6692-8827

Yüz Yüze

MİTOLOJİK İMGELERİN TÜRK RESİM SANATINADAKİ YANSIMALARI

REFLECTIONS OF MYTHOLOGICAL IMAGES IN TURKISH PAINTING ART

İrem Kubat[1] *& Hatice Bahattin Ceylan*[2]

1. Özet

Bu çalışmada, Türk resim sanatında mitolojik imgelerin tarihsel ve estetiksel temsil ediliş biçimleri incelenmektedir. Orta Asya ve Anadolu'nun kültürel yapısı, mitolojik imgeleri ve figürleri Türk sanatında önemli bir yer tutmakla birlikte o dönemin bilinç altının görsel yansımaları olmuştur. Dişil ve eril imgeler, Ülgen, Umay Ana, bozkurt, kartal, ejder, hayat ağacı gibi motifler yalnızca dini ve efsanevi imgeler olarak kalmamış, geleneksel sanat, modern sanat ve çağdaş resim sanatları olmak üzere farklı betimlemeler kullanılarak yeniden üretilmiştir. Mitolojik imgeler köklü bir geçmişe sahip olmakla birlikte, sanatçının kimlik, doğa ve insan anlayışını yeniden biçimlendiren temel kaynaklardan birisidir. Araştırma nitel yöntemler ile ele alınmakta olup, incelemelerde ise betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Bu çalışmada, Türk mitolojisinden ilham alan sanatçılar arasında yer alan Rauf Tuncer, Bartu Bölükbaşı ve Can Göknil'in eserleri örneklem olarak incelenmiştir. Sanatçıların eserlerinde mitolojik figürler, doğa unsurları ve semboller aracılığıyla estetik ve kültürel anlamlar bir araya gelmektedir. Rauf Tuncer ve Can Göknil, Türk mitolojisinin köklü imgelerini geleneksel ve çağdaş resim teknikleriyle yorumlarken, Bartu Bölükbaşı bu mitolojik anlatıları dijital sanatın imkânlarıyla yeniden üretmektedir. Bu sanatçılar, geçmişin sembollerini farklı dönem ve disiplinlerde ele alarak mitolojik mirası güncel estetik bir dile taşımaktadırlar. Sonuç olarak, Türk resim sanatında yer alan mitolojik imgeler, yalnızca geçmişe ait estetik ya da dekoratif unsurlar olarak değil; aynı zamanda kültürel belleğin, aidiyet duygusunun ve toplumsal bakış açısının görsel anlatım araçları olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan mitolojik imgelerin, tarihsel süreçte süreklilik kazanarak Türk sanatında yeniden üretilebilen, farklı tarzlarda yorumlanabilen ve betimlenebilen; geçmiş ile gelecek, gelenek ile yenilik arasında köprü kuran kültürel ve manevi unsurlar olduğu görülmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Mitolojik İmgeler, Türk Resim Sanatı

1. Abstract

In this study, the historical and aesthetic representations of mythological imagery in Turkish painting are examined. The cultural structures, mythological figures, and symbols of Central Asia and Anatolia have occupied a significant place in Turkish art, serving as visual reflections of the collective subconscious of their time. Feminine and masculine images such as Ülgen, Umay Ana, the gray wolf, the eagle, the dragon, and the tree of life have not remained merely religious or legendary motifs; rather, they have been reinterpreted and reproduced through various forms of depiction in traditional, modern, and contemporary art. Although mythological imagery has deep historical roots, it continues to serve as a fundamental source shaping the artist's understanding of identity, nature, and humanity. The research adopts qualitative methods, employing iconographic analysis as the main approach. In this context, the works of Erol Akyavaş, Bartu Bölükbaşı, and Can Göknil, who are among the artists inspired by Turkish mythology, have been selected as case studies. In the works of these artists, mythological figures, natural elements, and symbols converge to convey aesthetic and cultural meanings. Erol Akyavaş and Can Göknil reinterpret the deep-rooted images of Turkish mythology through traditional and contemporary painting techniques, whereas Bartu Bölükbaşı reconstructs these mythological narratives through the means of digital art. By addressing ancient symbols within different periods and disciplines, these artists carry mythological heritage into a contemporary aesthetic language. In conclusion, mythological imagery in Turkish painting has functioned not merely as an aesthetic or decorative element of the past but also as a visual medium that embodies cultural memory, a sense of belonging, and collective perspective. In this regard, mythological images extending from Central Asia to Anatolia have gained continuity throughout history, becoming cultural and spiritual elements that can be reinterpreted, represented in diverse styles, and serve as a bridge between past and future, tradition and innovatio

2. Keywords: Contemporary Art, Mythological Images, Turkish Painting Art

[1] Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Resim Tezli Yüksek Lisans, kubatirem0@gmail.com, ORCID: 0009-0009-9635-3815
[2] Doç. Dr., Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Programı, hbahattin@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4528-5180

Çevrimiçi

15. YÜZYIL NİZÂMİ HAMSELERİNDE METİN RESİM İLİŞKİSİ

THE DYNAMİCS OF TEXT AND ILLUSTRATİON İN FİFTEENTH-CENTURY NİZAMİ KHAMSA MANUSCRİPTS

Esra Aksay [1]

1. Özet

Bu çalışmada TSMK'da bulunan, 15. yüzyıl Timur ve Türkmen dönemi Nizamî Hamselerindeki (TSMK) Hüsrev ve Şirin minyatürlerinin metin-resim analizinin yapılması amaçlanmıştır. Yazma eserlerdeki Farsça metinler çözümlenip görsellerle arasındaki ilişkiler ikonografik olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. İncelenilen minyatürlerde, Nizamî'nin metnine neredeyse birebir bağlı kaldığı resimler tespit edilmiştir. Bu kült hikayeden resim yapmak için seçilen konuların nasıl ve neden seçildiği de ayrı bir sorudur. Sahnelerin bazıları Padişahın bekasının bir göstergesi olarak seçilmiştir. Halkın ibret alacağı olaylar, padişahın ne kadar cömert ve iyi olduğuna dair göstergeler, af dilemeler, şefaat istemeler, savaş sahnelerinde, savaşı kazanan taraf olmak vb. gibi sahnelerin resimlenmek için özellikle seçildiğinin üzerinde durulmaktadır. Birtakım kalıp sahnelerin Hamse-i Nizamî eserlerinde bütün yüzyıl boyunca tercih edilen bir ikonografik şema olarak uygulandığı görülmektedir. Bunun dışındaki hikayeler seçilirken çarpıcı konulara, dönüm noktalarına dikkat edilerek bir tercih yapıldığı düşünülmektedir. Önceden yapılmış resimli yazma eserlerden de yola çıkılarak, örnek alınarak bu sahneler bir yüzyıl boyunca şematik olarak tekrar edilmiştir. Orijinal Farsça metinlerde geçtiği üzere konu resimsel olarak da işlenmiştir. Metinler bu görsellerde birebir form olarak vücut bulmuştur denilebilir. Örneğin Şirin'in Yıkanma tasvirlerini incelediğimizde üzerindeki peştemalin bir yüzyıl boyunca mavi renkte resmedildiğini görmekteyiz ve metinde de bu şekildedir. Bundan altı yüzyıl önce yapılmış bu minyatürlerde modern zamandaki çizgi roman mantığının, sanatsal biçimde işlendiğine tanık olmaktayız.

2. Anahtar Kelimeler: Nizâmi Hamsesi, Hüsrev ve Şirin, Minyatür.

1. Abstract

This study aims to analyze the relationship between text and image in the Khusraw and Shirin miniatures contained in the fifteenth-century Timurid and Turkmen period copies of Nizami's Khamsa, preserved in the Topkapı Palace Museum Library (TSMK). The Persian texts in the manuscripts have been analyzed, and their relationship with the images has been examined through an iconographic approach. The investigation reveals that the miniatures follow Nizami's text almost verbatim. The rationale behind the selection of particular episodes from this canonical narrative for illustration constitutes a further subject of inquiry. Some of these depictions may be interpreted as symbolic affirmations of dynastic legitimacy and the ruler's sovereignty. Scenes intended to serve as moral exempla for the public, demonstrations of royal generosity and virtue, pleas for forgiveness, requests for intercession, or representations of victorious battles, appear to have been deliberately chosen for visual expression. It is also observed that certain conventional scenes were employed throughout the century as part of an established iconographic scheme in the illustrated Khamsa manuscripts. Beyond these formulaic depictions, striking episodes and narrative turning points seem to have been selected with particular emphasis. Drawing upon earlier illustrated manuscripts as models, these compositions were transmitted and schematically repeated across the fifteenth century. As attested in the original Persian texts, the theme was also rendered in pictorial form. One may argue that the textual descriptions were embodied almost verbatim in these visual representations. For instance, in the illustration of Shirin's Bath, the waistcloth she wears is consistently depicted in blue over the course of a century, corresponding precisely to its description in the text. We can observe that these miniatures, created six centuries ago, embody the principles of modern comic art in an artistic manner.

2. Keywords: Nizami's Khamsa, Khusraw and Shirin, Miniature Painting.

[1] Dr., bir kuruma bağlı değildir, esraaksay@gmail.com, ORCID:0000-0001-5745-2110

Yüz Yüze

DİJİTAL OYUNLARDA TÜRK MİTOLOJİSİNİN GÖRSEL VE KÜLTÜREL TEMSİLLERİ

VİSUAL AND CULTURAL REPRESENTATİONS OF TURKİSH MYTHOLOGY İN DİGİTAL GAMES

Abdullah Demir[1]

1. Özet

Bu çalışma, dijital oyunların konu ve karakterlerinde yer alan Türk mitolojisi unsurlarını incelemektedir. Görsel kültürün gelenekselden moderne doğru gerçekleşen dönüşümünde mitolojik figürler ve semboller güçlü birer taşıyıcı rol üstlenmektedir. Gelenekselle ilişkilendirilen mitolojik figürler, günümüz sanat anlayışında birer tasarımsal öğe olarak kabul görmekte ve kullanılmaktadır. Günümüz dijital oyunları işlevsel rolünün dışında mesaj üreten ve ileten bir platform haline gelmiştir. Bu mesajların aktarımında sanatsal imgelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışma nitel araştırma yöntemi ile hazırlanmış olup, oyun platformlarında kullanılan Türk mitolojisi unsurları ise ikonografik ve karşılaştırmalı analiz teknikleri ile incelenmiştir. Örneklem olarak her biri doğrudan Türk mitolojisinden beslenen beş farklı oyun seçilmiş ve incelenmiştir. Bunlar, "Uruz: Er Kişinin Geri Dönüşü" (Dede Korkut destanındaki Uruz ve Umay Ana karakterleri), "Mandesire" (Erlik Han ve yeraltı mitolojisi), "The Nightscarred: Forgotten Gods" (Erlik'in kızı ve karanlık mitolojik figürler), "İlbis: Ölüm Okyanusu" (Şamanist iblis ve mitolojik yaratıkların görsel roman formatındaki temsili) ve "Ertugrul of Ulukayin" dir. Bulgular, dijital oyunlardaki Türk mitolojik karakterlerin oyunlarda gerçekleşen hikâyede kahraman, anti kahraman, düşman, oyunun ilerlemesi sürecinde rehber ya da sembolik figür olarak farklı işlevler üstlendiğini ortaya koymuştur. Bilgi, duygu ve kavramların iletilmesini sağlayan görsel temsiller, oyun içerisinde sahne, mekân, kostüm tasarımlarında, karakter modellemelerinde ve diğer sembolik ögelerde güçlü bir şekilde yer almaktadır. Sonuç olarak, dijital oyunlarda kullanılan Türk mitolojisi içerisindeki karakterler dijital sanatta yalnızca estetik bir unsur değil; kültürel kimlik, hafıza ve toplumsal aidiyetin dijital dünyadaki yansımaları olarak da işlev görmektedir. Son olarak dijital oyunlar aracılığıyla hem ulusal ölçekte kültürel mirasın aktarımında hem de küresel ölçekte kültürel öğelerinin tanıtılmasında yeni olanaklar sunmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Dijital Oyunlar, Dijital Sanat, Görsel Kültür, Mitolojik Karakterler, Türk Mitolojisi

1. Abstract

This study examines the elements of Turkish mythology represented in the narratives and characters of digital games. In the transformation of visual culture from traditional to modern forms, mythological figures and symbols have assumed a powerful role as cultural carriers. Mythological figures traditionally associated with folklore are now recognized and employed as design elements within the framework of contemporary art. Today's digital games have evolved beyond their functional entertainment role to become platforms that produce and convey cultural and artistic messages. The transmission of these messages is achieved through the use of artistic imagery and symbolic representation.The research adopts a qualitative methodology, employing iconographic and comparative analysis techniques to examine the mythological elements used in digital game platforms. As the sample, five digital games directly inspired by Turkish mythology were selected and analyzed: Uruz: Return of the Er Kishi (featuring Uruz and Umay Ana from the Dede Korkut Epic), Mandesire (centered on Erlik Han and underworld mythology), The Nightscarred: Forgotten Gods (featuring the daughter of Erlik and dark mythological figures), İlbis: Sea of Death (a visual novel interpreting Shamanic demons and mythological creatures), and Ertugrul of Ulukayin (a historical narrative blended with mythological storytelling).The findings reveal that Turkish mythological characters in digital games undertake diverse roles within gameplay, functioning as heroes, anti-heroes, antagonists, guides, or symbolic figures. Visual representations that convey knowledge, emotion, and concept are strongly embedded in scene composition, environment and costume design, character modeling, and other symbolic elements. In conclusion, characters derived from Turkish mythology function not only as aesthetic components in digital art but also as reflections of cultural identity, collective memory, and social belonging within the digital sphere. Through digital games, new opportunities emerge for the transmission of cultural heritage at the national level and for the promotion of cultural values on a global scale.

2. Keywords: Digital Games, Digital Art, Visual Culture, Mythological Characters, Turkish Mythology

[1] Öğr. Gör., Sinop Üniversitesi/Gerze Meslek Yüksekokulu, Radyo ve Televizyon Programcılığı, ademir@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0394-6881

Yüz Yüze

SAHNE SANATLARINDA DİSİPLİNLERARASI BİR BEDEN OKUMASI: BİYOMEKANİK OYUNCULUK VE DANS

AN INTERDISCIPLINARY READING OF THE BODY IN PERFORMING ARTS: BIOMECHANICAL ACTING AND DANCE

Beste ERDEM[1] *& Pelin SARIKAYA*[2]

1. Özet

Sanatın tarihsel sürecinde beden, sahne sanatlarının hem ortak paydasını hem de dönüşüm eksenini oluşturmaktadır. Antik Yunan tragedyalarından Ortaçağ ritüellerine, Commedia dell'Arte geleneğinden modern sahneleme anlayışlarına kadar uzanan bu tarihsel çizgide beden, yalnızca bir anlatım aracı değil; aynı zamanda estetik, düşünsel ve toplumsal dönüşümlerin taşıyıcısı olmuştur. 20. yüzyılın başında modernleşme ve endüstrileşme süreçlerinin etkisiyle sahne sanatlarında bir kırılma yaşanmış; sahneleme, ifade anlayışı, bedenin işlevi ve sahnedeki varlığı köklü biçimde yeniden düşünülmüştür. Bu dönüşümün en radikal örneklerinden biri, Vsevolod Meyerhold'un geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yaklaşımıdır. Bu bildiri, Meyerhold'un biyomekaniğini merkeze alarak tiyatro ve dans disiplinleri arasındaki kuramsal ve estetik kesişimleri incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel problemi, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğunun bedeni yalnızca işlevsel bir araç olmaktan çıkararak nasıl estetik ve ifade merkezli bir yapıya dönüştürdüğü; bu dönüşümün ise dansın koreografik sistemleriyle hangi düzlemlerde kesiştiğini sorgulamaktır. Meyerhold'un 1920'lerde biçimlendirdiği biyomekanik oyunculuk, sanayi devriminin bir sonucu olan endüstrileşmeden beslenerek bedeni işlevsellik, ritim, jest ve denge ilkeleri doğrultusunda yeniden tanımlamıştır. Bu anlayışla birlikte oyuncunun bedeni, yalnızca dramatik bir ifade aracı olmaktan çıkarak dans, pantomim ve sirk gibi performatif biçimlerle etkileşim kuran çok katmanlı bir araca dönüşmüştür. Dansın koreografik yapısı ile biyomekanik oyunculuğun hareket dizgeleri arasındaki yapısal benzerlik, bedeni disiplinlerarası bir anlam üretim alanı olarak konumlandırmakta; işlevsel hareketin estetik forma evrilmesi ise tiyatro ve dansın tarihsel olarak buluştuğu ortak bir düzlem yaratmaktadır. Bu bağlamda tiyatro eğitimine dans ve hareket çalışmalarının, koreografik yaratım süreçlerine ise tiyatronun duygusal ve dramaturjik bileşenlerinin dâhil edilmesi, iki disiplin arasındaki etkileşimi derinleştirecektir. Sonuç olarak bu çalışma, nitel bir araştırma tasarımı çerçevesinde literatür taraması ve analitik çözümleme yöntemlerini kullanarak Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğunu ve beden üzerine yaklaşımlarını oyunculuk ve dans disiplinleri bağlamında değerlendirmekte; sahne sanatlarında bedenin disiplinlerarası okumasına ilişkin kuramsal bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Meyerhold, biyomekanik oyunculuk, tiyatro, dans, disiplinlerarası okuma.

1. Abstract

Throughout the history of art, the body has served as both the common ground and the axis of transformation within the performing arts. From ancient Greek tragedies and medieval rituals to *Commedia dell'Arte* and modern staging practices, it has functioned not only as an expressive instrument but also as a bearer of aesthetic and social transformation. In the early twentieth century, processes of modernization and industrialization caused a rupture in performance traditions, prompting a re-evaluation of expression, representation, and the body's function on stage. One of the most radical outcomes of this shift was Vsevolod Meyerhold's concept of biomechanical acting. This paper explores the theoretical and aesthetic intersections between theatre and dance through Meyerhold's biomechanics. The study investigates how his approach redefined the body from a functional mechanism into an aesthetic and expressive system, intersecting with the choreographic structures of dance and expanding the limits of performative expression. Developed in the 1920s and influenced by industrial aesthetics, biomechanics emphasized functionality, rhythm, gesture, and balance, positioning the actor's body as a multilayered expressive medium interacting with dance, pantomime, and circus. The affinities between choreography and biomechanical movement suggest the body as an interdisciplinary site of meaning production, while the aestheticization of function establishes a shared plane where theatre and dance historically converge. Integrating movement studies into theatre education and incorporating emotion and dramaturgy into choreography may, therefore, deepen the artistic and pedagogical dialogue between the two disciplines. Employing a qualitative approach based on literature review and analytical interpretation, this study proposes a theoretical framework for an interdisciplinary reading of the body in performing arts.

2. Keywords: Meyerhold, biomechanics, theatre, dance, interdisciplinary reading

1 Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Bale Anasanat Dalı besteerdem@hacettepe.edu.tr ORCID ID: 0009-0006-0975-2497
2 Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı pelinsarikaya@hacettepe.edu.tr ORCID ID: 0009-0006-2367-9118

Çevrimiçi

EL SANATLARININ GELİŞİMİNDE DİJİTALLEŞMENİN İNOVATİF ETKİLERİ

INNOVATIVE EFFECTS OF DIGITALIZATION IN THE DEVELOPMENT OF HANDICRAFTS

Mustafa BÜYÜKTÜRKMEN[1]

1. Özet

Günümüzde dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar; tasarım yazılımlarının işlevselliği, internet aracılığı ile ulaşılabilen veri kaynakları ve sosyal medyanın etkileşim temelli yapısı biraraya gelerek, el sanatlarının tasarım, üretim ve paylaşım süreçlerinde yenilikçi bir dönüşüm başlatmıştır. Yüzyıllardır süregelen geleneksel zanaatkârlık birikimi, dijital araçların yaygınlaşmasıyla birlikte sanatsal ve estetik değer kazanmış ayrıca teknolojinin de içinde bulunduğu farklı bir etkileşim alanına taşınmıştır. Bu dijital dönüşüm, el sanatları alanında faaliyet gösteren ustalar, üreticiler ve tasarımcılar açısından hem yaratıcı iş birlikleri kurma, ürün çeşitliliği sınırlarını kaldırma, üretim verimliliğini artırma ve küresel pazarlara doğrudan ulaşma gibi önemli avantajlar sunmakta; hem de kültürel kimliğin korunması ve dijital becerilerin edinilmesi gibi çok boyutlu zorlukları da gündeme getirmektedir. Özellikle tasarım alanında fikri mülkiyet hakları ile olası intihal riskleri, titizlikle değerlendirilmesi gereken kritik konular arasında yer almaktadır. El sanatlarıyla uğraşan üreticilerin yaratıcı emeğini koruyacak etkili koruma sistemlerinin inşa edilmesi, yalnızca ekonomik istikrarlarını güvence altına almakla kalmayacak; aynı zamanda yenilikçi üretim süreçlerinin sürdürülebilirliğini destekleyerek sektördeki yaratıcı çeşitliliğin gelişimine de katkı sağlayacaktır. Bu çalışma, dijitalleşmenin el sanatları üzerindeki etkilerini kapsamlı biçimde ele alarak, alandaki teknolojik dönüşüm dinamiklerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında dijitalleşmenin inovatif etkileri dört temel eksende incelenmiştir: Yaratıcı süreçlerde dijital tasarım araçlarının geleneksel tekniklerle bütünleştirilmesi, yenilenen üretim yöntemleri ile ileri teknolojilerin kullanımı, pazarlama stratejilerindeki yenilikler, estetik dönüşüm ile yeni materyal kullanımı bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Araştırma bulguları nitel içerik analizi yöntemi ile tarama modeli esas alınarak ulaşılabilen usta, sanatçı ve işletmeler tespit edilerek oluşturulmuştur. Veriler soucunda elde edilen bulgular; dijitalleşmenin, el sanatları alanında sürdürülebilirliği, kültürel devamlılığı ve yenilikçi gelişim potansiyeli açısından stratejik bir dönüm noktası oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: El Sanatları, Zanaatkâr, Dijitalleşme, İnovasyon, Pazarlama

1. Abstract

Today, the opportunities offered by digital technologies, the functionality of design software, data sources accessible via the internet, and the interaction-based structure of social media have combined to initiate an innovative transformation in the design, production, and sharing processes of handicrafts. The accumulation of traditional craftsmanship that has been going on for centuries has gained artistic and aesthetic value with the proliferation of digital tools and has been moved to a different area of interaction, including technology. This digital transformation offers significant advantages for craftspeople, producers, and designers, such as establishing creative collaborations, removing product diversity limitations, increasing production efficiency, and directly accessing global markets. It also raises multifaceted challenges such as preserving cultural identity and acquiring digital skills. Intellectual property rights and potential plagiarism risks, particularly in the design field, are among the critical issues that require meticulous consideration. Establishing effective protection systems to protect the creative labor of handicraft producers will not only ensure their economic stability but also contribute to the development of creative diversity within the sector by supporting the sustainability of innovative production processes. This study aims to comprehensively address the impact of digitalization on handicrafts and analyze the dynamics of technological transformation in the field. The innovative impacts of digitalization were examined along four fundamental axes: the integration of digital design tools with traditional techniques in creative processes, the use of advanced technologies with renewed production methods, innovations in marketing strategies, and the use of new materials through aesthetic transformation constitute the basis of this study. The research findings were generated by identifying accessible masters, artists, and businesses using a screening model using qualitative content analysis. The findings reveal that digitalization represents a strategic turning point in the field of handicrafts in terms of sustainability, cultural continuity, and innovative development potential.

2. Keywords: Handicrafts, Craftsman, Digitalization, Innovation, Marketing

[1] Öğr.Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, mustafa.buyukturkmen@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4103-3821

Çevrimiçi

GRAFİK TASARIMDA DENEYSEL AFİŞ DİLİ VE FORM, TİPOGRAFİ, KOMPOZİSYON İLİŞKİSİ

THE EXPERIMENTAL POSTER LANGUAGE IN GRAPHIC DESIGN AND THE RELATIONSHIP BETWEEN FORM, TYPOGRAPHY, AND COMPOSITION

Merve Ekiz Kaya[1]

1. Özet

Grafik tasarım, yalnızca bilgi aktaran bir iletişim biçimi değil, aynı zamanda düşünsel, estetik ve kültürel anlamların üretildiği bir görsel dil alanı hâline gelmiştir. Bu dönüşümün en güçlü örneklerinden biri, biçim, tipografi ve kompozisyon arasındaki ilişkileri yeniden tanımlayan deneysel afiş tasarımıdır. Deneysel afişler, geleneksel iletişim odaklı tasarım anlayışının ötesine geçerek tasarımcının düşünsel süreçlerini, estetik tercihlerini ve kavramsal yaklaşımlarını görünür kılan özgün bir ifade biçimi sunmuştur.

Araştırma, nitel yöntem yaklaşımıyla biçim–tipografi–kompozisyon etkileşimini temsil eden güncel afiş örneklerini görsel çözümleme yöntemiyle incelemiştir. Analiz sürecinde biçimsel deformasyon, tipografik deneysellik, boşluk kullanımı, kolaj ve minimal anlatı gibi yaklaşımların afişin anlam yapısına ve görsel algısına katkısı değerlendirilmiştir. Bu kapsamda, deneysel afişlerin yalnızca biçimsel farklılıklar üzerinden değil, aynı zamanda anlam üretim sürecine getirdikleri yenilikler açısından da ele alındığı görülmüştür. Deneysel yaklaşımın, tasarımın yalnızca görsel düzenlemeyle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda izleyicinin algısını, yorumunu ve katılımını dönüştüren bir düşünsel süreç hâline geldiği belirlenmiştir. Elde edilen bulgular, deneysel afişlerin grafik tasarımın sınırlarını genişlettiğini ve geleneksel iletişim biçimlerinden farklı olarak izleyiciyle etkileşime açık, çok katmanlı bir anlam yapısı oluşturduğunu göstermiştir.

Biçim, yalnızca estetik bir unsur olmaktan çıkarak anlamın üretildiği dinamik bir yüzey hâline gelmiştir. Tipografi, sözel içeriğin taşıyıcısı olmanın ötesinde duygusal, ritmik ve görsel bir ifade aracına dönüşmüştür. Kompozisyon ise düzen fikrinden ziyade ilişkisel ve anlatısal bir yapı kazanmıştır. Bu deneysel afiş tasarımının, grafik tasarım pratiğine yalnızca biçimsel yenilik değil, aynı zamanda düşünsel, estetik ve kavramsal bir derinlik kazandırdığı görülmektedir. Dolayısıyla deneysel afiş, görsel iletişimi sorgulayan, izleyiciyi düşünsel katılıma çağıran ve tasarımı sanatsal bir araştırma alanına dönüştüren çağdaş bir yaratım biçimi hâline gelmiştir.

2. Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, deneysel afiş, tipografi, biçim, kompozisyon.

1. Abstract

Graphic design has evolved beyond being a mere means of information transmission to become a visual language through which intellectual, aesthetic, and cultural meanings are produced. One of the most prominent reflections of this transformation is experimental poster design, which redefines the relationship between form, typography, and composition. Experimental posters transcend the boundaries of traditional communication-oriented design approaches, offering an expressive medium that reveals the designer's cognitive processes, aesthetic choices, and conceptual approaches.

The study employed a qualitative research method and analyzed contemporary poster examples that represent the interaction among form, typography, and composition through visual content analysis. The analysis examined how formal deformation, typographic experimentation, use of space, collage, and minimal narrative contribute to the semantic structure and visual perception of posters. Within this framework, experimental posters were found to be evaluated not only in terms of their formal variations but also in relation to the innovations they bring to the process of meaning-making. It was determined that the experimental approach transforms design from a purely visual arrangement into an intellectual process that reshapes perception, interpretation, and viewer engagement. The findings indicate that experimental posters expand the boundaries of graphic design and, unlike traditional communication models, construct multilayered meaning structures open to interaction with the audience.

Form has ceased to be merely an aesthetic element and has become a dynamic surface through which meaning is generated. Typography has evolved beyond being a carrier of verbal content into an emotional, rhythmic, and visual medium of expression. Composition, in turn, has acquired a relational and narrative structure rather than a notion of fixed order. Accordingly, experimental poster design has been found to provide graphic design practice not only with formal innovation but also with intellectual, aesthetic, and conceptual depth. Therefore, experimental poster design can be regarded as a contemporary mode of creation that questions visual communication, invites the viewer to intellectual participation, and transforms design into a field of artistic inquiry.

2. Keywords: Graphic design, experimental poster, typography, form, composition.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, merve.ekiz@gop.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6323-3969

Yüz Yüze

HILMA AF KLINT'İN ESERLERİNDE EZOTORİK YANSIMALAR: TAPINAK RESİMLERİ

ESAUTORICAL REFLECTIONS IN HILMA AF KLINT'S WORKS: PAINTINGS FOR THE TEMPLE

Tuba KINAY OĞUZCAN [1]

1. Özet

Postmodern süreçte ortaya çıkan soyut sanat kavramı, günümüze değin varlığını sürdüren bir ifade biçimidir. Bu ifade, sanatçının biçimlendirme ve biçim kazandırma sürecine dayanmaktadır. Der Blaue Reiter, Kübizm, Nonfigüratif, Konstrüktivizm ve Suprematizm gibi farklı akımlar, soyutluk ilkesine bağlı kalarak özgün yaklaşımlar sunduğu bilinmektedir. Sanatçıların objeleri kendi içsel anlamlarıyla yorumlayarak bu akımları bütünleştirdiği görülür. Başka bir deyişle, soyut sanat, maneviyatı ve içsel gerçekliğin dışavurumunu esas almaktadır. Soyut sanatın önde gelen ismi Hilma af Klint, aynı dönem sanatçıları olan Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian ve František Kupka gibi maneviyata oldukça ilgi duyan bir sanatçıydı. Bu sanatçılar yalnızca görsel bir izlenim betimlemekten ziyade, manevi bir gerçekliğe ulaşan yeni bir yol bulmayı amaçlamaktaydılar. Başka bir deyişle, bu sanatçılar sezgisel olanı, iç hakikati yani manevi bir boyutu keşfetmiş olmalarıdır. Hilma af Klint de manevi rehberler aracılığıyla gerçekliğin yalnızca fiziksel dünyayla sınırlı olmadığına inanan bir sanatçıydı. Af Klint'in maneviyata olan yatkınlığı aldığı ilahi mesajlarla pekişmekteydi. Bu mesajlar, onun eserlerinde soyut biçimlerin, sembollerin ve renklerin ötesinde derin anlamlar barındırmasına yol açmıştır. Dolayısıyla, af Klint'in sanatı; sezgi, ruhsallık ve içsel rehberlik gibi kavramlarla şekillenmiş, geleneksel sanat anlayışının ötesine geçmiştir.

Bu çalışmada Hilma Af Klint'in Tapınak Resimleri adlı serisinin ortaya çıkış serüveni, resimleri üretim süreci ve rehberlerinden edindiği mesajların ezoterik yansımaları tarihsel ve betimsel yöntemler kullanılarak incelenmiştir. Tapınak Resimleri serisi, sanatçının içsel yolculuğunun ve ruhsal deneyimlerinin somut birer göstergesi olarak ele alınmaktadır. Eserlerin üretim sürecinde, af Klint'in aldığı manevi mesajlar ve bu mesajların sanata yansıyışı, ezoterik anlamların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Böylece, Hilma af Klint'in sanatı, sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmamış; aynı zamanda izleyiciyi de içsel bir keşfe davet eden derinlikli bir anlatı haline gelmiştir.

2. Anahtar Kelimeler: Soyut Sanat, Hilma af Klint, Tapınak Resimleri, Maneviyat, Ezoterizm

1. Abstract

The concept of abstract art, which emerged during the postmodern period, is a form of expression that has persisted to this day. This expression is based on the artist's process of shaping and giving form. Different movements such as Der Blaue Reiter, Cubism, Nonfigurative Art, Constructivism, and Suprematism are known to offer unique approaches while adhering to the principle of abstraction. Artists integrate these movements by interpreting objects with their inherent meanings. In other words, abstract art is based on spirituality and the expression of inner reality. Hilma af Klint, a leading figure in abstract art, was an artist deeply interested in spirituality, like Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, and František Kupka, artists of the same period. These artists aimed not only to depict a visual impression but also to find a new path to spiritual reality. In other words, these artists discovered the intuitive, the inner truth, that is, a spiritual dimension. Hilma af Klint was an artist who believed that reality was not limited to the physical world through spiritual guides. Af Klint's spirituality was reinforced by the divine messages she received. These messages led her works to embody profound meanings beyond abstract forms, symbols, and colors. Consequently, af Klint's art was shaped by concepts such as intuition, spirituality, and inner guidance, transcending traditional artistic understanding.

This study examines the genesis of Hilma Af Klint's Temple Paintings series, her production process, and the esoteric implications of the messages she received from her guides using historical and descriptive methods. The Temple Paintings series are considered concrete manifestations of the artist's inner journey and spiritual experiences. The spiritual messages af Klint received during the creation of the works, and their reflection in her art, paved the way for the emergence of these esoteric meanings. Thus, Hilma af Klint's art not only offers a visual experience but also becomes a profound narrative that invites the viewer to an inner exploration.

2. Keywords: Abstract Art, Hilma af Klint, Paintings For The Temple, Spirituality, Esotericism.

[1] Doç., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, tkinaygor@sinop.edu.tr, ORCID 0000-0001-8818-3152

Yüz Yüze

PİYANO EĞİTİMİNDE KULLANILAN A. LOESCHHORN OP. 66 ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ

EXAMINATION OF A. LOESCHHORN OP. 66 ETUDE BOOK UTILIZED IN PIANO EDUCATION

Eda NERGİZ[1]

1. Özet

Çalgı eğitiminde etüt, teknik becerilerle ilgili güçlüklerin çözümüne ve bu becerilerin gelişimine yönelik bir motif ya da figür üzerine yazılmış müzik yapıtı olarak tanımlanmaktadır. Piyano eğitimi kapsamında yapılan etüt kitabı inceleme çalışmalarına bakıldığında hakkında teknik ve müzikal incelemenin yer almadığı tespit edilen Albert Loeschhorn'un Op. 66 piyano etüt kitabının incelenmesinin piyano eğitimcilerine ve piyano öğrencilerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda "Albert Loeschhorn'un orta seviye için Op. 66 piyano etüt kitabının teknik ve müzikal özellikleri nelerdir?" ana problemi çerçevesinde 6 alt probleme cevap aranmıştır. Bu çalışmanın amacı, piyano eğitiminde kullanılan Albert Loeschhorn'un Op. 66 etüt kitabında yer alan etütlerin, hız terimi, ölçü birimi, tonalite, içerdiği sağ el teknik özellikleri, sol el teknik özellikleri ve müzikal ifadeler açısından incelenmesidir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden Doküman Analizi Yöntemi benimsenmiştir. Veriler, Albert Loeschhorn'un orta seviye için Op. 66 piyano etüt kitabını oluşturan "Vol. 313", "Vol. 314" ve "Vol. 315" bölümlerinde yer alan 33 etüt ve alanyazın incelemesi sonucunda oluşturulan analiz formu ile elde edilmiştir. Bulgular, frekans ve yüzdelik bilgileri içeren tablolar şeklinde oluşturulmuştur. Ulaşılan sonuçlara bakıldığında; etütlerde en sık kullanılan hız teriminin "Allegro", en yüksek frekansa sahip tonalitenin "Do Majör", en yüksek oranda "4/4'lük ölçü sayısı" olduğu tespit edilmiştir. "Sağ el teknikler" kategorisinde 28 teknik ve "Sol el teknikler" kategorisinde ise 25 teknik listelenmiş olup, "Legato", "El pozisyonu değişimi", "Alterasyon" ve "Çift ses" teknikleri, frekans olarak en sık yer alan teknikler olarak ön plana çıkmıştır. "Müzikal ifadeler" kategorisinde tempo değişimi, gürlük terimleri, dinamikler ve ifade terimlerini içeren 33 farklı madde listelenmiştir. Söz konusu kategoriye bakıldığında ise etütlerde en sık "Cresendo", "Decresendo", "Piano", "Mezzoforte" ve "Forte" ifadelerinin kullanıldığı görülmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Albert Loeschhorn, piyano eğitimi, piyano etütleri, piyano öğretimi.

1. Abstract

In the context of instrumental pedagogy, an etude is characterized as a musical composition centered around a specific motif or figure intended to address technical challenges and facilitate the development of such skills. An analysis of etude book reviews in the context of piano education reveals that the examination of Albert Loeschhorn's Op. 66 piano etude book, which lacks technical and musical studies, will provide valuable insights for both piano educators and students. In this context, answers were sought for 6 sub-problems within the framework of the main problem of "What are the technical and musical features of Albert Loeschhorn's Op. 66 piano etude book for intermediate level?". The aim of this study is to analyze the etudes contained in Albert Loeschhorn's Op. 66 etude book utilized in piano instruction concerning the aspects of tempo, metric designation, tonality, right-hand technical characteristics, left-hand technical characteristics, and musical expressions. For this purpose, the Document Analysis Method, a qualitative research approach, was employed. Data were collected from 33 etudes located in sections "Vol. 313", "Vol. 314", and "Vol. 315" that comprise Albert Loeschhorn's Op. 66 piano etude book for intermediate degree, utilizing an analytical form developed through a review of relevant literature. The findings were organized in tables that included frequency and percentage data. The results indicated that the most prevalent speed designation in the etudes was "Allegro", the most frequently encountered tonality was "C Major", and the predominant metric signature was "4/4". The category of "Right-hand techniques" comprised 28 distinct techniques, while the "Left-hand techniques" category included 25 techniques. The techniques with the highest frequency of occurrence included "Legato", "Hand position change", "Alteration" and "Double voice". The "Musical expressions" category encompassed 33 distinct elements, comprising tempo modifications, dynamics, and expressions, among others. Within this category, the most commonly employed terms in the etudes were "Crescendo", "Decrescendo", "Piano", "Mezzoforte" and "Forte".

2. Keywords: Albert Loeschhorn, piano education, piano etudes, piano teaching.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi/ Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, eda.nergiz@giresun.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0952-6191

Çevrimiçi

MÜZİK EĞİTİMİ ve MOTİVASYON[1]

MUSIC EDUCATION and MOTIVATION

Gamze HOPLAMAZ[2] *& Derya Kaçmaz*[3]

1. Özet

Müzik, insanlık tarihinin en eski ve evrensel sanat formlarından biri olarak duygusal, bilişsel ve sosyal yönleriyle insan yaşamında derin bir etkiye sahiptir. Yüzyıllar boyunca gelişimini sürdürmüş olan müzik, günümüzde sinema, tiyatro, sağlık, eğitim ve kültür gibi pek çok alanda yer almakta, aynı zamanda bireylerin iç dünyalarını ve toplumsal ilişkilerini şekillendirmektedir. Ritim, melodi ve armoni unsurlarıyla duygusal dengeyi destekleyen müzik, bireyin farkındalık düzeyini artırarak estetik duyarlılığını geliştirir ve sosyal bağların güçlenmesine katkı sağlar. Eğitim bağlamında müzik, yalnızca sanatsal yeteneklerin gelişimine değil, öğrencilerin motivasyon, yaratıcılık, ifade gücü ve sabır gibi kişisel özelliklerinin desteklenmesine de aracılık etmektedir. Bu nedenle müzik eğitiminde motivasyon, öğrenme sürecinin etkinliğini belirleyen temel değişkenlerden biri olarak kabul edilir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniğiyle yürütülmüş; müzik eğitimi ve motivasyon konulu literatür kapsamlı biçimde incelenmiştir. Çalışmada, müzik eğitiminde motivasyonun yeri ve önemi tartışılmış; psikolojik motivasyon kuramları çerçevesinde müzik eğitimiyle motivasyon arasındaki etkileşim değerlendirilmiştir. Bulgular, motivasyonun müzik eğitimi sürecinde öğrencilerin bilişsel, duygusal ve sosyal gelişimlerine önemli katkılar sunduğunu ortaya koymaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: motivasyon, müzik eğitimi, eğitim psikolojisi

1. Abstract

Music is one of theoldest and mostuniversal art forms in humanhistory, exertingprofoundemotional, cognitive, and socialinfluences on individuals. Havingevolvedovercenturies, music todayoccupies a centralposition in variousfieldssuch as cinema, theatre, health, education, and culture, whil eshaping both personal innerworlds and socialinteractions. Through its fundamenta lelements—rhythm, melody, and harmony—music supports emotional balance, enhances self-awareness, and fostersaestheticsensitivity and socialcohesion. From an educationalperspective, music not only contribut estothed evelopment of artisticabilities but alsoplays a crucial role in strengtheningstudents' motivation, creativity, expressiveness, patience, and aestheticappreciation. Consequently, motivation is considered a key determinant of effectiveness in theprocess of music education. This study was conducted using the document analysis technique, one of thequalitativeresearchmethods. Relevantliterature on music education and motivation wass ystematicall yexamined, focusing on therelationshipbetweenmotivation and musicallearning. The study discusses the significance and function of motivation within the context of music education and evaluates this interaction through thelens of psych ological motivation the ories. The findings reveal tha tmotivation substantially contributestostudents' cognitive, emotional, and socialdevelopment in theprocess of music education.

2. Keywords: motivation, music education, education alpsychology

[1] Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda sürmekte olan '*'Müzik Eğitimi ve Motivasyon Konulu Bilimsel Yayınların İçerik Analizi''* başlıklı tez çalışmasının kavramsal çerçevesinden faydalanılarak hazırlanmıştır.

[2] Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi gamzehoplamaz1234@gmail.com, ORCID:0009-0004-1108-2555

[3] Dr. Öğretim Üyesi, Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi A.B.D., Müzik Bilimleri/Müzikoloji, deryakacmazz77@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9248-6954

Yüz Yüze

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE MALZEME, KİMLİK VE BELLEK ARASINDA YENİ BİR ANLATI ARAYIŞI

THE SEARCH FOR A NEW NARRATİVE BETWEEN MATERİAL, IDENTİTY, AND MEMORY İN CONTEMPORARY TURKİSH PAİNTİNG

Hava KÜÇÜKÖNER[1]

1. Özet

Çağdaş Türk resminde malzeme, kimlik ve bellek arasında kurulan yeni anlatı arayışları, son otuz yılda sanatın hem kavramsal hem estetik yönelimlerinde belirgin bir dönüşümün göstergesi olmuştur. Bu dönemde sanatçılar, malzemeyi yalnızca bir teknik araç olarak değil, anlamın doğrudan üreticisi olarak ele almaya başlamışlardır. Malzeme, bu yaklaşımla birlikte sanat eserinin düşünsel ve duyusal temelini oluşturan bir varlık alanına dönüşmüş; kimlik, kültürel bellek ve bireysel hafıza ile kurduğu ilişki aracılığıyla çağdaş Türk resminde özgün bir estetik söylemin merkezinde yer almıştır.

1980'lerden itibaren sanat ortamında gözlemlenen yönelim değişimleri, sanatçının malzemeyle kurduğu ilişkiyi köklü biçimde dönüştürmüştür. Geleneksel resim anlayışında boya ve tuval biçimsel aktarımın temel araçları olarak kabul edilirken; günümüzde tül, kumaş, iplik, metal, ahşap, fotografik yüzey veya dijital imge gibi unsurlar anlatının öznesine dönüşmüştür. Bu bağlamda malzeme artık yalnızca bir taşıyıcı değil, anlamı belirleyen aktif bir unsurdur. Sanatçı, farklı yüzeylerin geçirgenliği, dokuların katmanlı yapısı ve malzemenin fiziksel direnci üzerinden çok katmanlı bir anlatı dili kurmaktadır. Böylelikle resmin yüzeyi, salt bir görüntü alanı olmaktan çıkarak anlatının kendi iç dinamikleriyle şekillendiği bir deneyim alanına dönüşmektedir. Malzemenin bu yeni konumu, kimlik kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Bu çalışmanın amacı, çağdaş Türk resminde malzemenin kimlik ve bellekle ilişkisini incelemektir. Temel soru şudur: "Çağdaş Türk resminde malzeme, kimlik ve bellek arasında nasıl bir ilişki kurularak yeni bir anlatı biçimi oluşturulmaktadır?" Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Çalışma grubu: 1980 sonrası dönemde üretim yapan çağdaş Türk ressamları. Veri toplama: Sanat eserlerinin incelenmesi, sergi katalogları, yazılı kaynaklar ve görsel materyaller üzerinden yapılmıştır. Analiz: Eserler üç ana tema altında değerlendirilmiştir: Malzeme kullanımı, Kimlik anlatımı, Bellek ve zaman ilişkisi. Araştırma sonucunda şu bulgulara ulaşılmıştır: Malzeme artık sadece teknik bir araç değil, eserin ana unsuru haline gelmiştir. Sanatçılar malzeme aracılığıyla kimliklerini ve kültürel aidiyetlerini yeniden ifade etmektedir. Malzeme, geçmişe ait izleri taşıyarak belleğin bir yansıması olmaktadır. Resim, sadece görsel değil, duyusal ve deneyimsel bir anlatı biçimine dönüşmüştür.

2. Anahtar Kelimeler: Çağdaş, Malzeme, Kimlik, Bellek, Kültür

1. Abstract

In contemporary Turkish painting, the new narrative quests formed between material, identity, and memory have become a clear indicator of the conceptual and aesthetic transformation that has shaped artistic tendencies over the past thirty years. During this period, artists have begun to treat material not merely as a technical instrument but as a direct producer of meaning, transforming it into an ontological field that constitutes the intellectual and sensory foundation of the artwork. This shift has placed material at the center of an original aesthetic discourse, as it establishes connections with identity, cultural memory, and personal recollection. Since the 1980s, the changes observed in the artistic environment have radically redefined the artist's relationship with material: while paint and canvas were traditionally regarded as the primary tools of pictorial expression, contemporary practices increasingly incorporate elements such as tulle, fabric, thread, metal, wood, photographic surfaces, and digital imagery as the narrative's principal components. Within this framework, material becomes not a passive carrier but an active determinant of meaning, enabling the artist to construct multilayered narrative structures through the permeability of surfaces, the stratification of textures, and the physical resistance inherent in each material. The pictorial surface thus evolves from a mere visual plane into an experiential site shaped by the internal dynamics of narrative. This expanded role of material directly intersects with the notion of identity, positioning artistic production as a space where cultural belonging and individual experience are reformulated. The present study therefore seeks to explore how material, identity, and memory interact within contemporary Turkish painting to generate new modes of narration, focusing on works produced after the 1980s and examining them through qualitative methods involving artwork analysis, exhibition catalogues, written sources, and visual documentation. The findings reveal that material has become the primary structural component of the artwork; that artists actively articulate identity and cultural affiliation through the materials they employ; that material functions as a repository of memory by carrying traces of the past; and that painting has consequently shifted from a solely visual practice to a sensory and experiential mode of expression.

2. Keywords: Contemporary, Material, Identity, Memory, Culture

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, hkucukoner@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2944-8872

Yüz Yüze

BİR MENDELSSOHN PARÇASININ FORMUNA ÇOK KATMANLI BAKIŞ

A MULTI-LAYERED VIEW OF A MENDELSSOHN SONG

Giray Koçaslan[1]

1. Özet

Müzik teorisinde form analizi, tür sınıflamasından bağımsız olarak, bir eserin yapısal özelliklerinin belirlenmesi, yapı taşlarının ortaya koyulması ve bunlar eşliğinde belirli form modelleri içerisinde sınıflandırılması anlamına gelir. Form analizi yapılırken çoğunlukla eserin A ve B gibi adlandırılabilen en büyük yapıları ele alınırken, büyük yapıları oluşturan daha küçük ölçekteki yapılar atlanmaktadır. Ancak bu durumun yaratabileceği belirsizlikler ve kafa karışıklıkları daha önceki pek çok çalışmada ortaya koyulmuştur. Bu nedenle bir eserin cümleden başlayarak daha büyük ölçekli yapılarına kadar tüm birimlerinin bir arada görüldüğü *çok katmanlı analiz şeması* oluşturulmuş ve form analizlerinin gösterimlerinde bu şemadan faydalanılmıştır.

Bir müzik eserine form analizi uygulanırken yalnızca öğelerin başlangıç ve bitiş ölçülerinin değil, tonal alanların da belirlenmesi, tüm bunların doğru tespiti için de çoğu durumda armonik analiz yapılması gereklidir. Dolayısıyla form analizi yalnızca yapısal öğelerden ibaret olmayıp, müzik teorisinin birçok konusunu içinde barındırmaktadır.

Çalışmamızda bir esere özgün bir form analizi yapılarak hem form analizinin basamaklarının anlatılması hem de bu ölçekte analizi yapılmamış bir eserin yapılanmasının ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Bu amaç doğrultusunda Alman romantik dönem bestecisi Felix Mendelssohn'un sekiz kitaptan oluşan *sözsüz şarkılar* koleksiyonunda yer alan bir parça, çalışmamızın örneklemini oluşturur. Bu eserin seçilmesinin nedeni kısa yapılanmasına karşılık gerek form gerekse de armonik analiz için dikkat çekici unsurlar barındırıyor oluşudur.

Form analizi en eski müzik analizi türlerindendir. Alanın önde gelen araştırmacılarının katkılarıyla form analizine yeni soluklar gelmiş; semiotik, semantik, rotasyonal yaklaşımlar gibi farklı yaklaşım biçimleri gelişmiştir. Bizim çalışmamız ise geleneksel yaklaşımın yeni bir tezahürü olarak değerlendirilebilir ve ilişki kurmak yerine eserin niteliklerini saptamaya odaklanmasıyla betimsel bir çalışma olarak sınıflandırılabilir. Yapılan analiz sonucunda Giriş ve Koda öğelerine de sahip olan parçanın a-b-a' yapılanmasında üç kısımlı şarkı formunda olduğu ortaya çıkmış; veriler ise çok katmanlı analiz şeması aracılığıyla gözler önüne serilmiştir.

2. Anahtar Kelimeler: Form analizi, armonik analiz, üç kısımlı şarkı formu, Felix Mendelssohn

1. Abstract

Formal analysis in music can be defined as the explanation of a music piece's structure, determination of its sub-units, and its classification in certain formal models, regardless of its style. Some formal analysis focus on the largest units, so called A and B sections, rather than the shorter ones. However previous studies have shown that such an approach might cause obscurity and perplexities. Hence a new diagram, which is called *multi-layered formal diagram*, has been formed in the aim of displaying all formal units at the same time from phrase to larger sections.

Formal analysis is not only compound of the determination of the starting and ending measures of the sub-units, but also their tonal areas, and most cases require harmonic analysis for a thorough disclosure. Therefore, it is possible to say that formal analysis in music covers not only the sub-units of a music piece but also many subjects in the field of music theory.

In our work a formal analysis is carried out on a music piece, which is from Felix Mendelssohn's Songs Without Words collection. With this respect it is aimed to show both the process of a formal analysis and the structure of a music piece which has not been examined in this manner.

Formal analysis has a long history in music theory. In the meantime, many new approaches, such as rotational, semiotic, or semantic approaches, have been developed by pioneer researchers of music theory. Our approach can be regarded as a new manifestation of the traditional approach and it can be classified as a descriptive study with its maner of focusing on the qualities of a work in itsself rather than establishing relationships. The analysis show that the form of the Mendelssohn song is three-part song form within a-b-a' formula.

2. Keywords: Formal analysis, harmonic analysis, three-part song form, Felix Mendelssohn

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, gkocaslan@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8232-4732

Yüz Yüze

İKİ MOTİFİN TEMAYA YOLCULUĞU

A JOURNEY OF TWO MOTIVES INTO A THEME

Giray Koçaslan [1]

1. Özet

Motif müzik eserlerinin belirli bir kimliğe sahip en küçük yapı taşıdır. Melodik ve ritmik içerik olarak kolayca ayırt edilebilir olması gerekirken, kendi içerisinde geniş bir bütünlüğünün olması gerekmez. Dolayısıyla armonik bir dizilim ve kadans ile süslenmeleri beklenmez. Bir örnekle açıklanacak olursa notaların harfe denk düştüğü bir benzetmede motif kelimeye denk düşer.

Müzik eserleri farklı motiflerin sık tekrarlarına sahne olurlar ve bir eserdeki motif çeşitliliği tamamen bestecinin inisiyatifindedir. Cümle, periyod gibi müziğin daha büyük ölçekteki öğeleri motiflerin bahsettiğimiz bu tekrarları aracılığıyla oluşur. Her cümle farklı motiflerden oluşabileceği gibi, bir motif farklı cümleler içerisinde de kullanılabilir. Bu nedenle eserin bütününe uygulanan form analizlerinde motif analizine belli yaklaşımlar dışında çok yer verilmez ve motif analizi ayrı bir başlık altında ele alınır.

İşlevsel olarak motifler yalnızca cümleleri oluşturmakta kullanılmazlar. Örneğin Beethoven'ın beşinci senfonisinin girişindeki dört notalık motif yalnızca eserin saygın kimliğini kazanmasında önemli katkıda bulunmakla kalmamış, müzik tarihine de en yaygın olarak bilinen motiflerden biri olarak kazınmıştır. Bunun yanında motifler eserin öğeleri arasında bütünleyici veya hazırlayıcı amaçlarla da kullanılabilirler. Motiflerin müzik eserleri içerisindeki rolünün ne kadar kritik olduğunu en kapsamlı ve sistematik olarak ortaya koyanlar arasında Rudolph Reti önemli bir yer tutar. Motif analizi Reti'den günümüze kadar pek çok çalışmaya ve teze konu olmuştur. Çalışmamızın kapsamı Reti'nin yaklaşımlarında olduğu gibi motif ile eserin bütünü arasındaki organik ilişkiye odaklanmasa da metodolojik açıdan Reti'nin işlem basamaklarıyla önemli paralelliklere sahiptir. Amacımız Finlandiyalı geç romantik dönem bestecisi Jean Sibelius'un yedinci senfonisinde iki motifin eserin ilk temasına evrildikleri süreci incelemektir. Trombon ile seslendirilen söz konusu tema Johannes Brahms'ın ünlü *alphorn* teması ile karşılaştırılmasıyla müzik tarihinde dikkat çekici bir konuma sahiptir.

İlk bakışta bir vaka-olgu çalışması gibi görünen çalışmamızı betimsel bir çalışmaya daha yakın olarak değerlendiriyoruz.

2. Anahtar Kelimeler: Motif, motif analizi, Jean Sibelius Senfoni Nr.7

1. Abstract

Motive is the smallest unit of a music piece, possessing a thematic identity. Even though motifs are expected to be melodically or rhythmically distinctive, they don't have to be complete in themselves; hence a harmonic structure or a cadence is not expected. In a linguistic relationship where each note is considered as a letter, motifs correspond to words.

Music pieces feature frequent repetitions of the motifs and motive diversity is totally in composer's will. Larger units such as phrase or period consist of the repetition of the motives. Where each phrase might possess different types of motives, a specific motive can also be found in different phrases. Therefore, excluding a few approaches, motives are not treated in the formal analysis, rather they are examined on a separate basis.

Motives don't only function as a sub-unit of a larger structure. For instance, the opening motive in Beethoven Symphony No.5 contribute to the piece's prestige and this makes it one of the most remarkable motifs in music history. Motives also have complementary or preparatory functions in a music piece. Rudolph Reti is one esteemed researcher putting emphasis on the crucial role of motifs in music in a systematic manner. Motive analysis has been the core of many research and thesis since Reti. Reti mostly focus on the organic coherence between the motifs and a music piece. Our study doesn't show such an aim, but our approach has similar analysis steps with Reti's. We aim to reveal the evolutionary process of two motifs into the first theme of Jean Sibelius Symphony No.7. The theme is frequently acknowledged along with Brahms's famous *alphorn*, making it an important theme in music history.

Even though our study can be considered as a case study at first glance, we'd rather treat it as a descriptive study.

2. Keywords: Motive, motive analysis, Jean Sibelius Symphony No.7

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, giraykocaslan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8232-4732

Yüz Yüze

TÜRK MİNYATÜR SANATINDA EJDER FİGÜRÜNÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE DRAGON FIGURE IN TURKISH MINIATURE ART

Neslihan YELOĞLU[1] *& Aslıhan TURAN*[2]

1. Özet

Bu çalışma, minyatür sanatında yer alan ejderha figürünün kökenini, İslamiyet öncesi mitolojik arka planını ve bu figürün zaman içerisindeki biçimsel ve anlamsal dönüşümünü kronolojik bir yaklaşımla incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, ejderha figürünün minyatür sanatında geçirdiği görsel ve sembolik değişimin, farklı kültürel etkileşimler doğrultusunda nasıl şekillendiğini ortaya koymaktır. Özellikle Orta Asya'dan Osmanlı'ya ve günümüze uzanan süreçte ejderhanın su, bereket, koruyuculuk, kötülük, kaos ve yeraltı gibi kavramlarla olan ilişkisi, minyatürlerdeki tasvir dili üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın problemi, ejderha figürünün Türk minyatür sanatındaki gelişimini, değişimini ve konumunu belirlemek; figürün biçimsel özellikleri ile kültürel etkilerini çözümlemektir. Bu kapsamda Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait minyatürlerde yer alan ejderha betimlemeleri, kompozisyon içerisindeki konumu, diğer figürlerle olan ilişkileri ve renk kullanımı açısından görsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Yöntem olarak, konuya ilişkin akademik yayınlar, tezler ve sanat tarihi makaleleri kapsamlı bir literatür taramasıyla değerlendirilmiş; farklı dönemlere ait minyatür örnekleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Ayrıca sanat tarihi, mitoloji ve ikonografi alanlarındaki temel kaynaklardan yararlanılarak ejderha figürünün tarihsel, sembolik ve estetik yönleri ele alınmıştır. Sonuç olarak, ejderha figürünün Türk minyatür sanatında yer, gök ve su unsurlarıyla güçlü bir sembolik bağ kurduğu belirlenmiştir. İslamiyet sonrası dönemde figür, özellikle dini içerikli minyatürlerde kötülük veya cehennem sembolü olarak betimlenmiştir. Aynı zamanda gücün, koruyuculuğun ve evrensel düzenin simgesi olmayı sürdürmüştür. Ejderha tasvirlerinin bükümlü, yılanvari gövdeleri, açık ağızları, sivri dişleri ve pençeleri gibi ortak biçimsel özellikler taşıdığı, ancak bu özelliklerin dönemin estetik anlayışına ve konusuna göre anlam farklılıkları gösterdiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, ejderha figürü Türk sanatının doğu ve batı kültürel etkilerini sentezleme gücünü yansıtan önemli bir figür olarak değerlendirilmektedir. Günümüzde bu figürün çağdaş sanat pratikleriyle yeniden yorumlanması, kültürel sürekliliğin ve mitolojik mirasın güncel sanatla ilişkilendirilmesi açısından önemli bir katkı sunmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Minyatür sanatı, ejderha, mitoloji

1. Abstract

This study examines the origins of the dragon figure in design art, its pre-Islamic mythological background, and the formal and meaningful transformation of these figures over time using a chronological approach. The primary objective of the research is to visually enhance the dragon figure in the art of creation and to reveal how symbolic change shaped diverse cultural interactions. In particular, the dragon's relationship with concepts such as water, fertility, protection, evil, chaos, and life, and its depiction in productions, from Central Asia to the Ottoman Empire and throughout the period of decay, are carefully evaluated. The study aims to determine the evolution, change, and quantity of the dragon figure in Turkish development, and to analyze the observed formal characteristics and cultural heritage. This skill is used to analyze dragon depictions in the developments of the Seljuk and Ottoman systems through visual analysis, in terms of their comprehensive location, relationships with other figures, and use of color. As a method, a summary literature review of relevant academic publications, theses, and art history articles was conducted, and modeling examples from different periods were compared. Additionally, primary sources from art history, mythology, and iconography, along with the unknown surrounding the dragon figure and its symbolic and aesthetic implications, are included. Consequently, it has been determined that the dragon figure has a strong symbolic connection to the elements of earth, sky, and water in Turkish production. The post-Islamic period figure has been depicted as a symbol of evil or hell, particularly in religious productions. It has also continued to symbolize power, protection, and universal order. It has been determined that dragon depictions share common formal characteristics, such as twisted, serpentine bodies, open mouths, sharp fangs, and segments, but that these features differ in meaning depending on the period's aesthetic understanding and subject matter. In this context, dragons are considered a significant figure reflecting the Turkish movement's ability to synthesize Eastern and Western cultural developments. Reinterpreting these powerful contemporary artistic practices offers a significant contribution to cultural continuity and the relationship between mythological stories and contemporary art.

2. Keywords: Miniature art, dragon, mythology

[1] *Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Yüksek Lisans Öğrencisi, nyeloglu@hotmail.com, ORCID:0009-0007-3832-9070*
[2] *Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, aturan@sinop.edu.tr,ORCID:0000-0003-2060-2175*

Çevrimiçi

YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ GRAFİK TASARIMDA ÖZGÜNLÜK: ETİK VE PEDAGOJİK YAKLAŞIMLAR

ORİGİNALİTY İN AI-ASSİSTED GRAPHİC DESİGN: ETHİCAL AND PEDAGOGİCAL APPROACHES

Vildan Akdemir[1]

1.Özet

Günümüzde grafik tasarım pratikleri, hızlanan üretim döngüleri ve çevrimiçi dolaşımın belirlediği dijital ekosistemde yapay zekâ ile yakın etkileşim içinde şekillenmektedir. Yapay zekâ araçları süreç verimliliği ve erişilebilirliği artırırken, özgünlük, etik sorumluluk ve kültürel temsil alanlarında yeni kuramsal tartışmaları da gündeme taşımaktadır. Araştırma problemi ve amacı, yapay zekânın grafik tasarımdaki kullanım ve rolünün estetik, özgünlük, etik hesap verebilirlik, kültürel temsil ve pedagojik boyutlar bakımından nasıl bir dönüşüm yarattığını bütüncül bir bakışla ortaya koymaktır. Bu yakın temas, özgünlüğün ölçütlerini ve tasarımcının özne konumunu yeniden müzakere eden dinamik bir dönüşümselliğe işaret etmektedir.

Çalışmada yöntem olarak nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş; doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Evren, yapay zekâ–grafik tasarım kesişiminde yayımlanmış akademik kaynaklar ve alan raporlarından oluşmaktadır. Örneklem, amaçlı örnekleme ile seçilen güncel ve konuya doğrudan temas eden yayınlardır. Veri toplama, önceden belirlenmiş temalara dayalı yapılandırılmış bir doküman inceleme formu kullanılarak yürütülmüş; metinler tematik içerik analizi ile çözümlenmiştir. Verilerin toplanması sürecinde dâhil edilme ölçütleri güncellik, bilimsel geçerlilik ve konu uyumu olarak belirlenmiştir. Bulgular estetik, özgünlük, etik, kültürel temsil ve pedagojik eksenler altında düzenlenmiştir.

Çalışmada elde edilen temel bulgularda yapay zekânın, bağlama duyarlı ve amaca yönelik kullanımlarında tasarım süreçlerine hız, erişim ve deneysel deneme imkânı sağlayabilmekte olduğudur; ancak eleştirel yönlendirmeden yoksun uygulamalarda estetik homojenleşme eğilimi, telif-sahiplik ve hesap verebilirlik belirsizlikleri ve kültürel çeşitliliğin daralması riskleri öne çıkmaktadır. Bu tablo, tasarım eğitiminde eleştirel bakış, veri okuryazarlığı ve yöntemsel çeşitlilik gereksinimini işaret etmektedir. Çalışmanın özgün katkısı, verimlilik merkezli araçsallığın ötesine geçerek estetik çoğulluk, etik sorumluluk, kültürel kapsayıcılık ve pedagojik özerkliği tek bir analitik çerçevede birleştiren bir değerlendirme önermesidir; böylece tasarımcının "üreten özne"den "seçici-küratör" role evrilişi disiplinler arası bağlamda kavramsallaştırılmaktadır. Son kertede, çalışma çağdaş tasarım bilgisinin üretimi ile araçların failiyeti arasındaki sınırların geçirgenleştiği yeni durumu haritalandırarak tartışmayı somut bir çerçeveye taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, Yapay zekâ, Özgünlük, Etik, Pedagoji.

1.Abstract

Contemporary graphic design practices are shaped by close interaction with artificial intelligence within a digital ecosystem defined by accelerated production cycles and online circulation. While AI tools enhance efficiency and accessibility, they also catalyze debates on originality, ethical responsibility, and cultural representation. The study aims, through a holistic lens, to show how AI's use and role in graphic design transform aesthetic judgments, originality criteria, ethical accountability, cultural representation, and pedagogical practice. This close contact signals a dynamic renegotiation of what counts as originality and of the designer's subject position.

A qualitative design was adopted using document analysis. The corpus comprises academic sources and sector reports at the AI–graphic design nexus. The sample consists of recent publications directly addressing the topic, selected via purposive sampling. Data were gathered with a structured review form aligned with predefined themes and examined through thematic content analysis. Inclusion criteria were currency, scholarly validity, and topical relevance. Findings are organized under the axes of aesthetics, originality, ethics, cultural representation, and pedagogy.

Results indicate that context-sensitive, purpose-driven uses of AI provide speed, access, and opportunities for experimental prototyping; however, without critical guidance, risks arise—namely aesthetic homogenization, uncertainties around authorship/ownership and accountability, and contraction of cultural diversity. This landscape points to the need in design education for critical perspective, data literacy, and methodological plurality. The study moves beyond productivity-oriented instrumentalism by proposing an evaluative frame that integrates aesthetic plurality, ethical responsibility, cultural inclusivity, and pedagogical autonomy within a single analytic lens, thereby conceptualizing the designer's shift from a "producing subject" to a "selective–curatorial" role in an interdisciplinary context. Ultimately, the paper maps a new condition in which the boundaries between the production of contemporary design knowledge and the agency of tools grow permeable, bringing the debate into a concrete frame.

Keywords: Graphic design, Artificial intelligence, Originality, Ethics, Pedagogy.

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, vildan.akde14@gmail.com, ORCID: 0009-0007-1437-2306

Çevrimiçi

KADİM BEDENİN DÖNÜŞÜMÜ: AFRODİT İMGESİNİN FEMİNİST ESTETİK VE ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDEKİ YENİDEN İNŞASI

THE TRANSFORMATION OF THE ANCIENT BODY: THE RECONSTRUCTION OF THE APHRODITE IMAGE IN FEMINIST AESTHETICS AND CONTEMPORARY ART PRACTICES

Vildan Akdemir[1]

1.Özet

Sanat tarihinde kadın bedeni, estetik idealin, toplumsal temsilin ve iktidar ilişkilerinin en belirgin göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Afrodit imgesi, antik dönemde güzellik, cazibe ve doğurganlığın sembolü olmasının ötesinde, tarih boyunca kadın bedeninin kültürel ve ideolojik biçimlerde yeniden üretildiği bir temsil alanı hâline gelmiştir. Feminist sanat hareketleriyle birlikte bu temsil, ataerkil estetik kodlara karşı eleştirel bir okumaya tabi tutulmuş; kadın bedeninin sanat tarihindeki konumu özneleşme perspektifinden yeniden sorgulanmıştır. Bu çalışma, Afrodit imgesinin mitolojik kökenlerinden günümüz sanat pratiklerine uzanan dönüşümünü ele alarak, kadim bedenin çağdaş feminist estetik çerçevede nasıl yeniden inşa edildiğini incelemektedir. Araştırmanın temel problemi, kadın bedeninin tarihsel olarak idealize edilmiş bir nesneye indirgenmesi ve bu temsilin çağdaş sanatın eleştirel dinamikleri içinde hangi stratejilerle dönüştürülebileceğidir.

Yöntem olarak nitel derleme yaklaşımı ile sanatçı temelli araştırma (practice-based research) birlikte kullanılmıştır. Bu doğrultuda sanat tarihi, feminist teori, tüketim kültürü ve dijital estetik literatürleri arasındaki kesişim alanı incelenmiş; aynı zamanda fiziksel ve dijital üretim süreçleri üzerinden Afrodit imgesinin çağdaş bağlamdaki dönüşümü analiz edilmiştir. Veri kaynaklarını oluşturan literatür ve sanatsal üretimler, tematik içerik analizi yöntemiyle feminist estetik, tüketim ideolojisi ve dijital temsil eksenlerinde değerlendirilmiştir.

Elde edilen bulgular, Afrodit imgesinin günümüz sanatında yalnızca mitolojik bir figür olmaktan çıkarak toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları ve dijital kültür bağlamlarında çok katmanlı bir temsil alanına dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Çalışmanın özgün katkısı, kadim bedenin çağdaş sanat pratikleri içinde feminist estetik, tüketim ideolojisi ve dijital kültür arasındaki ilişkileri bütüncül bir metodolojik çerçevede yeniden yorumlamasıdır. Ayrıca araştırma, feminist sanatın dijital çağda dönüşen estetik, etik ve kültürel boyutlarını inceleyen gelecekteki çalışmalara kavramsal bir zemin sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Afrodit, Çağdaş Sanat, Feminist Estetik, Mitoloji, Tüketim Kültürü.

1.Abstract

Throughout art history, the female body has stood as one of the most visible indicators of aesthetic ideals, social representation, and power relations. Within this context, the image of Aphrodite transcended its ancient role as a symbol of beauty, desire, and fertility to become a representational field through which the female body has been culturally and ideologically reconstructed. With the rise of feminist art movements, this representation has been subjected to critical readings that challenge patriarchal aesthetic codes, repositioning the female body within art history from object to subject. This study examines the transformation of the Aphrodite image from its mythological origins to contemporary art practices, exploring how the ancient body is reinterpreted within the framework of feminist aesthetics. The main research problem concerns the historical reduction of the female body to an idealized object and investigates how this representation is being redefined through the critical dynamics of contemporary art.

Methodologically, the study combines a qualitative review with a practice-based research approach. The intersection of art history, feminist theory, consumer culture, and digital aesthetics is analyzed, alongside the transformation of the Aphrodite image through physical and digital production processes. Literature and artistic outputs serving as data sources are thematically examined across the axes of feminist aesthetics, consumer ideology, and digital art.

Findings reveal that in contemporary art, the Aphrodite image has evolved from a mythological figure into a multilayered representational field shaped by gender discourse, identity politics, and digital culture. The study's originality lies in its reinterpretation of the ancient body through an integrative framework connecting feminist aesthetics, consumer ideology, and digital culture. It also provides a conceptual basis for future research addressing the evolving aesthetic, ethical, and cultural dimensions of feminist art in the digital age.

Keywords: Aphrodite, Contemporary Art, Feminist Aesthetics, Mythology, Consumer Culture.

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, vildan.akde14@gmail.com, ORCID: 0009-0007-1437-2306

Yüz Yüze

EROS VE AGON – BİR KLASİK DÖNEM SİNOPE ÇAKILTAŞI MOZAİĞİNİN SANATSAL OKUMASI

EROS AND AGON – AN ARTISTIC READING OF A CLASSICAL PERIOD SINOPEAN PEBBLE MOSAIC

Hazar Kaba[1]

1. Özet

Bu çalışma Sinop'ta açığa çıkarılmış olan Klasik Dönem sonu tarihli bir çakıltaşı mozaik üzerindeki bir sahneyi konu almaktadır. Lüks bir konutun şölen salonunun girişini (ön oda) süsleyen çakıltaşı mozaiğin ana sahnesinde dikkat çekici bir olay anlatımı vardır: dört adet çıplak Eros (Yunan aşk tanrıları), bir köpeğin de yardımı ile, mitolojik bir canavar olan bir aslan-grifonu avlarken betimlenmiştir. Sahne bünyesinde, antik Yunan'da pek çok şekilde betimlenebilen haliyle, aşk imgeleri (eros) sıradışı bir mücadele (agon) bünyesinde harmanlanarak ele alınmıştır.

Tüm betimleme, bu haliyle, sevgi, idealize erkek betimi, aristokratik erkek dünyası ile onun maskülen uygulamaları (av) ve hatta sıradışı ile sıradanın mücadelesi (canavara karşı insan) gibi çok yönlü kavramların bir harmonisi gibidir. Aynı şekilde, sahnedeki eylem, canlılar dünyasına ait "av" temasına odaklanmışken kullanılan figürler (Eroslar ve aslan-grifon) tamamen bilinen Dünya dışından seçilmiş fantastik figürlerdir. Sahne, ikonografi ve konu anlatımındaki sıradışılık sebebi ile, arkeolojinin alışılmış "materyalist" yaklaşımlarından öte daha derin ve sanat felsefesi odaklı bir bakış açısıyla ele alınmayı hak etmektedir.

Söz konusu çalışma, bu noktalardan çıkışla, mevcut sahneyi ilk başta antik Yunan sanatı bağlamında ele alacaktır. Hem betimlenen figürler hem de tüm sahne antik Yunan sanatının çeşitli alanları (heykel-resim) bünyesinde karşılaştırmalı bir düzlemde irdelenecektir. Böylece bu çok yönlü sahneye ilham kaynağı olmuş sanatsal düşünce akımları tespit edilecektir. Ancak betimsel yapının karmaşıklığı, sanat felsefesi ve sosyokültürel analizlerin gerekliliğini de beraberinde gerektirmektedir. Bu yüzden mozaik üzerindeki figürlerin acaba gerçek imgelere mi (avcı ile av) yoksa sembolik imgelere mi (aşk, canavara karşı mücadele, erkek dayanışması) karşılık geldiği de sorgulanacaktır. Mozaiğin süslediği mekânın aristokratik yaşamdaki rolü ile sahnenin bu role katkısının değerlendirilmesi neticesindeyse eser-mekân ilişkisi ve bunun konu seçimi/sanatsal yansıtıma etkisi açıklanmaya çalışılacaktır.

2. Anahtar Kelimeler: Sinope, çakıltaşı mozaik, Eroslar, aslan-grifon, av.

1. Abstract

This study examines a scene depicted on a pebble mosaic unearthed in Sinop and dated to the late Classical period. The main panel of the mosaic, which decorates the antechamber of a banquet hall in a luxurious residence, presents a striking narrative: four naked Erotes (gods of love), assisted by a dog, hunt a mythological creature - a lion-gryphon. Thus, within the scene, images of love (eros), as depicted in numerous ways in ancient Greek art, are blended within an extraordinary struggle (agon) of manly figures and a monster.

The entire depiction, in this sense, is a harmony of multifaceted concepts such as love, the idealised male image, the aristocratic male world and its masculine practices (hunt), and even the struggle between the extraordinary and the ordinary (beast versus men). While the action in the scene focuses on the theme of "hunting", an endeavour of the real world, the figures used (Erotes and lion-gryphon) are entirely fantastical figures chosen from outside the known world. Owing to the exceptional nature of its iconography and narrative structure, the scene invites an interpretative approach grounded in the philosophy of art rather than in conventional material or typological analysis.

The current study situates the mosaic within the broader context of ancient Greek art, analysing its figures and composition comparatively across different media, including sculpture and painting, to identify the artistic traditions that may have inspired it. Yet the complexity of its imagery necessitates philosophical and socio-cultural readings as well. Accordingly, the paper explores whether the figures function as literal representations (hunter and prey) or as symbolic constructs (love, the struggle against savagery, male solidarity). Finally, by considering the relationship between the mosaic and its architectural setting, the study seeks to reveal how spatial context could have shaped both subject choice and artistic expression.

2. Keywords: Sinope, pebble mosaic, Erotes, lion-gryphon, hunt.

[1] Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, hazarkaba@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3369-3363

Yüz Yüze

VERİDEN GÖRSELE: DATANIN SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜNDE ANLAM - ESTETİK GERİLİM

FROM DATA TO IMAGE: MEANING AND AESTHETIC TENSION IN THE TRANSFORMATION OF DATA INTO ART OBJECT

Mehmet Hakan Mamuş[1] *& Hüseyin Ulaş Güdek*[2]

1. Özet

Veri sanatı, dijital çağın en değerli bileşenlerinden olan "veri"yi ana malzeme olarak kullanarak estetik formlara dönüştüren bir sanat türüdür. Veri sanatında sanatçı, -genellikle yapay zekâ yardımıyla- veri setlerini kullanarak sanatsal kompozisyonlar elde eder. Bu kompozisyonlar genellikle büyük ölçekli ve etkileşimli olarak tasarlanır. Bu eserler, günlük yaşamın, tarihin ve kültürün parçası olan veriyi eserin ana hammaddesi haline getirirken aynı zamanda izleyiciyi pasif gözlemciden aktif katılımcıya dönüştürmeyi ve estetik deneyimi çok katmanlı bir duyusal bütünlüğe taşımayı amaçlamaktadır.

Bu bildiri, çağdaş dijital sanatta verilerin estetik nesnelere dönüştürülmesini inceleyerek, bu yeni sanat biçiminin değerini, işlevini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi eleştirel bir yaklaşımla sorgulamaktadır. Günümüzün bilgi ve görsel bolluğuyla çevrili dünyasında, veri görselleştirme sanatı, verinin soyut ve karmaşık yapısını alıp onu somut, çok boyutlu bir deneyime taşıma potansiyeli sunar. Verilerin görselleştirilmesi süreci, hem biçimsel bir estetik deneyim sunmakta hem de içerdiği bilgiyi anlamlandırma potansiyeli taşımaktadır. Bu çalışma, sanat nesnesinin ortaya çıkışındaki bu ikili yapıyı, anlam ile estetik arasında oluşan gerilimi merkeze alarak değerlendirmektedir.

Ana sorun, izleyicinin bu eserlerle kurduğu ilişkinin niteliğidir: İnsanlar, yapıtı oluşturan ampirik verilerin karmaşık anlamı ve ilişkisiyle mi ilgilenmekte, yoksa sadece görsel çıktının yarattığı haz ve etkileşimle mi yetinmektedir? Geleneksel sanatın biricikliğini yitirdiği dijital çağda, algoritmalarla üretilen bu eserler gerçekten bir sanat yapıtı olarak kabul edilebilir mi? Yoksa bunlar, deneyimi ve duygusal katılımı ön plana çıkaran, tüketilebilir "estetize bir veri evreni" sunan nesneler midir? Çalışmanın problemini oluşturan bu temel sorular, "veri sanatı" üzerine yapılmış literatür taramasını esas alınarak değerlendirilmektedir. Elde edilen verilerin analizi ve karşılaştırmalı çıkarımlar çerçevesinde veri sanatının oluşturmuş olduğu anlam-estetik gerilimi tartışmaya açılmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: veri sanatı, dijital sanat, veri estetiği

1. Abstract

Data art is a form of artistic expression that transforms "data," one of the most valuable components of the digital age, into aesthetic forms by using it as the primary material. In data art, the artist—often with the assistance of artificial intelligence—creates artistic compositions by utilizing data sets. These compositions are generally designed on a large scale and in an interactive format. While these works turn data, a fundamental part of daily life, history, and culture, into the main raw material of the artwork, they also aim to transform the viewer from a passive observer into an active participant, thereby extending the aesthetic experience into a multi-layered sensory totality.

This paper critically examines the transformation of data into aesthetic objects within contemporary digital art, questioning the value, function, and viewer relationship of this emerging artistic form. In today's world—surrounded by an abundance of information and imagery—the art of data visualization offers the potential to translate the abstract and complex nature of data into tangible, multidimensional experiences. The process of visualizing data not only provides a formal aesthetic experience but also holds the potential to generate meaning from the information it embodies. This study evaluates the dual structure underlying the emergence of the art object by focusing on the tension between meaning and aesthetics.

The central issue lies in the nature of the viewer's engagement with these works: Are people concerned with the complex meaning and interrelations of the empirical data that constitute the artwork, or are they content with the pleasure and interaction derived solely from the visual output? In the digital era—where the uniqueness of traditional art has been diminished—can algorithmically generated works truly be regarded as art? Or are they objects that merely present a consumable, "aestheticized data universe," emphasizing experience and emotional engagement? These fundamental questions form the core problem of this study, which is based on a review of the literature on data art. Through the analysis and comparative interpretation of the collected data, the study opens a discussion on the tension between meaning and aesthetics that underlies the formation of data art.

2. Keywords: data art, digital art, data aesthetics

[1] Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, mehmethakan.mamus@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0707-2499
[2] Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, huseyinulas.gudek@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6812-3395

Çevrimiçi

ARI, PETEK FORMUNUN GÜNÜMÜZ SANATINDAKİ YERİ VE İŞLEVİ
THE ROLE AND FUNCTION OF THE HONEYCOMB FORM IN CONTEMPORARY ART

Abdurrahman GÖZ[1] *& Savaş Kurtuluş ÇEVİK*[2]

1. Özet

Günümüz sanatında doğa temelli üretim biçimleri, insan ve çevre arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlayan önemli bir alan oluşturmuştur. Doğada gözlemlenen üretimsel düzen, çağdaş sanatsal pratiklerde kavramsal ve biçimsel bir ifade aracına dönüşerek, doğal süreçlerin estetik ve düşünsel boyutlarda yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Arıların kolektif çalışma biçimi; düzen, simetri ve ritim kavramları üzerinden çağdaş sanatta sıklıkla yeniden ele alınmaktadır. Çalışma, arıların ekosistemdeki yaşamsal rolünden ve petek yapısından yola çıkarak özellikle biyo-sanat pratiğini merkeze alır. Arıları ve balmumunu aktif birer ortak olarak kullanan deneysel süreçler incelenmiştir. Bu bağlamda, Çinli araştırmacı-sanatçı Ren Ri'nin, on yılı aşkın süredir arılarla iş birliği yaparak doğal oluşum ile insan müdahalesini birleştirdiği "Yuansu" (Yaşam Formu) serisi gibi eserleri ele alınmıştır. Ren Ri'nin, kraliçe arının hareketini yönlendirerek balmumu heykelleri oluşturma pratiği; biyoloji, bilim ve sanatın kesişimindeki yeni bir arayüz dilini temsil eder. Çağdaş sanatta arının kullanımı, doğanın öz-örgütlenme yapısındaki bilimsel ve matematiksel düzeni izleyicilere duyusal ve kavramsal bir deneyimle aktarmaktadır. Ren Ri gibi sanatçıların eserleri, insan ve doğanın uyum, müdahale ve kontrolü içeren karmaşık ilişkisini sorgular. Bu tür eserler, sanata yeni disiplinlerarası yöntemler sunarken, biyolojik ekosistemdeki arıların kritik rolünü estetik bir dille gündeme taşıyarak sanat ve doğa arasındaki güçlü ilişkiyi merkezine yerleştirir. Sonuç olarak, betimsel yaklaşım ve literatür taraması yoluyla yapılan bu çalışmada, doğa temelli sanat doğa temelli sanat üretimlerinin çağdaş sanat pratiğindeki yeri incelenmiştir. Arıların üretim süreçlerini sanatsal sürece dahil eden sanatçılar üzerinden yapılan incelemeler, insan-doğa ilişkisine dair yeni anlam katmanları sunduğunu göstermektedir. Literatürde yer alan örnekler, bu sanatçıların ekolojik duyarlılık, kolektif üretim ve disiplinlerarası etkileşim gibi kavramları ön plana çıkardığını ortaya koymaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Arı, Petek, Sanat, Doğa, Çağdaş

1. Abstract

In contemporary art, nature-based production methods have formed a significant area that reinterprets the relationship between humans and the environment. The productive order observed in nature has transformed into a conceptual and formal means of expression in contemporary artistic practices, allowing for a reinterpretation of natural processes on both aesthetic and intellectual levels.The collective working structure of bees is frequently revisited in contemporary art through concepts such as order, symmetry, and rhythm. This study focuses on bio-art practices, taking inspiration from the vital role of bees in ecosystems and the structure of honeycombs. Experimental processes in which bees and beeswax are used as active collaborators have been examined. In this context, works such as the "Yuansu" (Origin of Life) series by Chinese researcher-artist Ren Ri, who has collaborated with bees for over a decade, combining natural formation with human intervention, are discussed. Ren Ri's practice of creating beeswax sculptures by directing the movements of the queen bee represents a new interface language at the intersection of biology, science, and art.The use of bees in contemporary art conveys the scientific and mathematical order inherent in nature's self-organizing structures to the audience through sensory and conceptual experiences. Works by artists like Ren Ri question the complex relationship between humans and nature, encompassing harmony, intervention, and control.Such works introduce new interdisciplinary methods to art while placing the critical role of bees in the biological ecosystem at the forefront through an aesthetic lens, emphasizing the strong relationship between art and nature.In conclusion, this study, based on a descriptive approach and literature review, examines the place of nature-based art productions in contemporary art practice. Analyses of artists who incorporate the production processes of bees into artistic creation reveal new layers of meaning in the human-nature relationship.Examples found in the literature show that these artists highlight concepts such as ecological awareness, collective production, and interdisciplinary interaction.

2. Keywords: Bee, Honeycomb, Art, Nature, Contemporary

[1] Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, gabdurrahman574@gmail.com, ORCID:0009-0007-8838-5679
[2] Doç. Dr., Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, skcevik@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2532-7264

Çevrimiçi

SANAT NESNESİ OLARAK KÜRE FORMU VE SANATTAKİ YERİ

THE SPHERE AS AN ART OBJECT AND ITS PLACE IN ART

Fulin KARAKUŞ [1] *& Savaş Kurtuluş ÇEVİK* [2]

1. Özet

Bu araştırma, küre formunun modern ve çağdaş sanat pratiklerindeki kullanımını incelemeyi ve güncel sanatçılar tarafından farklı yöntem ve tekniklerle ele alınış biçimlerini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Küre kavramının tarihteki ilk felsefi ifadesi M.Ö. 515–450'li yıllara dayandırılmakta; Eratosthenes'in araştırmaları ve Magellan'ın keşif seferiyle birlikte dünyanın küreselliğinin bilimsel olarak anlaşılması süreci, bu formun tarihsel önemini ortaya koymaktadır. Küre formu, yalnızca dünyanın biçimiyle sınırlı kalmayıp tarih boyunca mükemmellik, bütünlük ve evrenselliğin sembolü olarak farklı anlamlar taşımıştır. Antik Yunan'da felsefi bir ideal, Orta Çağ'da Tanrısal düzenin sembolü, bilim tarihinde ise dünyanın yapısının anlaşılmasında dönüm noktası olmuştur. Sanatta ise küre, hem estetik bir form hem de evren, denge ve varoluş gibi kavramların görsel ifadesi olarak önemli bir yer edinmiştir. Doğadaki yapısı ve fiziksel özellikleri nedeniyle sanatçılar için dikkat çekici bir ifade aracı olan küre, modernist dönemde geometrik formlar arasında sıkça kullanılmış; heykel, resim, dijital sanat ve tasarım gibi farklı disiplinlerde yer bulmuştur. Literatür taramasına dayalı olarak yürütülen bu çalışma, küre formunu yalnızca estetik bir biçim değil, aynı zamanda mekânsal, kavramsal ve düşünsel bir araç olarak ele alan sanatçıların üretimlerini merkezine almıştır. Bu doğrultuda Ayşe Erkmen, Olafur Eliasson, Jeff Koons, Yayoi Kusama ve Ai Weiwei'nin yapıtları incelenmiştir. Elde edilen bulgular, bu sanatçıların küre formunu her biri kendi sanatsal üslubu içinde yeniden yorumladığını; mekân, ışık, yüzey, tekrar ve ölçek gibi unsurlarla ilişkilendirerek izleyiciyle etkileşim kuran farklı anlam katmanları oluşturduklarını göstermektedir. Sonuç olarak, küre formu yalnızca bir geometrik biçim değil; sanatçılar için düşünsel, estetik ve mekânsal açılımlar sunan güçlü bir ifade aracı olarak güncel sanatta önemli bir rol üstlenmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Küre, Sanat Nesnesi, Çağdaş Sanat, Mekân

1. Abstract

This study aims to examine the use of the sphere form in modern and contemporary art practices and to analyze how contemporary artists approach it through different methods and techniques. The philosophical concept of the sphere is traced back to 515–450 BC; the scientific understanding of Earth's sphericity, established through Eratosthenes' research and Magellan's expeditions, highlights the historical significance of this form. The sphere form has carried meanings beyond representing the shape of the Earth, symbolizing perfection, unity, and universality throughout history. In Ancient Greece, it was a philosophical ideal; in the Middle Ages, a symbol of divine order; and in science, a turning point in understanding the Earth's structure. In art, the sphere has held an important place both as an aesthetic form and as a visual expression of concepts such as the universe, balance, and existence. Due to its natural structure and physical characteristics, the sphere has been an attractive expressive tool for artists and was frequently used among geometric forms during the Modernist period; it appears across sculpture, painting, digital art, and design disciplines. This study, based on literature review, focuses on artists who consider the sphere not only as an aesthetic form but also as a spatial, conceptual, and intellectual tool. In this context, the works of Ayşe Erkmen, Olafur Eliasson, Jeff Koons, Yayoi Kusama, and Ai Weiwei were examined. The findings show that these artists reinterpret the sphere within their own artistic styles, creating different layers of meaning by relating it to space, light, surface, repetition, and scale, thus engaging with the viewer. In conclusion, the sphere form is not merely a geometric shape; it serves as a powerful expressive tool offering intellectual, aesthetic, and spatial dimensions for artists, playing an important role in contemporary art.

2. Keywords: Sphere, Art Object, Contemporary Art, Space

[1] Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, karakusfulin0@gmail.com, ORCID: 0009-0005-7274-3713
[2] Doç. Dr., Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, skcevik@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2532-7264

Yüz Yüze

MEŞK GELENEĞİNDE ZEKÂİ DEDE'NİN BESTEKÂRLIK YOLCULUĞUNUN BAŞLANGICI: "DİL HASRET-İ VASLIN İLE NÂLÂN GEL EFENDİM"

THE BEGİNNİNG OF ZEKÂİ DEDE'S COMPOSİTİONAL JOURNEY İN THE MEŞK TRADİTİON: "DİL HASRET-İ VASLIN İLE NÂLÂN GEL EFENDİM"

İbrahim Ethem UÇAR[1]

1. Özet

Bu araştırma, Osmanlı/Türk Mûsikîsinin geçmişten günümüze hayatiyetini sürdürmesinde, öğretilmesinde ve aktarılmasında kullanılan kadim öğretim yöntemi meşk sisteminin muhtevası ve önemi doğrultusunda XIX. yüzyıl Türk Mûsikîsinin önemli isimlerinden Zekâi Dede'nin meşk sürecini ve bestekârlığa attığı ilk adımının temsili "Dil Hasret-i Vaslın İle Nâlân Gel Efendim" adlı eser ele alınmaktadır. Araştırmada meşk sisteminin talebenin yeteneklerini geliştirmedeki rolünün, ustadan-çırağa aktarılan birikimle çıraklıktan üstadlığa giden geleneksel öğretim sürecinin bestecilik kabiliyetine olan katkılarının ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Söz konusu eser, Zekâi Dede'nin bestekârlık yolculuğundaki ilk önemli eseri olarak mûsikî tarihimizde büyük bir önem taşır. Bu bağlamda çalışma hem Türk mûsikîsi tarihi ve teorisi açısından önem arz etmektedir. Araştırma, tarihsel kaynak analizi yapılması dolayısıyla betimsel bir niteliktedir. Zekai Dede'nin meşk sürecine dair veriler Rauf Yekta'nın kaleme aldığı ve Türk müziği tarihimizin ilk biyografi çalışması özelliğindeki Esâtiz-i Elhân adlı eserde geçen anekdotlardan ve bu tarihsel süreci ele alan farklı kaynaklardan faydalanılarak doküman incelemeyle elde edilmiştir. Zekâi Dede'nin çok küçük yaşlarda başladığı bestekarlık kariyerinde bestelediği ilk eserin mahiyeti, güfte, makam ve usûlü içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Her mısra aruz ölçüsü, melodik yapısı ve ağır semâi formu açısından çözümlenmiştir. Araştırma, meşk geleneğinin Türk müziği eğitiminde talebeye ilham ve yön verme işlevini ortaya koymakta ve Osmanlı dönemi müzik pedagojisinin günümüz Türk müziği eğitim anlayışına ışık tutabileceğini göstermektedir. Ayrıca Zekâi Dede'nin bestekârlık serüveninin başlangıcını incelemek, usta-çırak ilişkisinin Türk mûsikî tarihindeki öneminin anlaşılabilmesi için bir model sunmaktadır. Bu çerçevede, gelecekte yapılacak çalışmaların, meşk geleneğinin günümüz Türk mûsikî eğitimine adaptasyonu ve üstadların eserlerinin analizi üzerine yoğunlaşması önerilmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Zekâi Dede, Bestekârlık, Meşk, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi.

1. Abstract

This study examines the meşk system, the traditional method of teaching, transmitting, and preserving Ottoman/Turkish music, focusing on its content and significance in sustaining this musical heritage from past to present. Within this framework, it explores the meşk process of Zekâi Dede, one of the prominent figures of 19th-century Turkish music, and his representative first composition marking the beginning of his career as a composer: "Dil Hasret-i Vaslın İle Nâlân Gel Efendim." The aim of the study is to reveal the role of the meşk system in developing the student's musical abilities and the contribution of this traditional master-apprentice teaching process, which transmits knowledge and artistry from teacher to disciple, to compositional skills. The piece in question holds great importance in the history of Turkish music as the first significant work in Zekâi Dede's journey as a composer. In this respect, the study bears significance for both the historical and theoretical perspectives of Turkish music. Methodologically, this is a descriptive study based on historical source analysis. Data regarding Zekâi Dede's meşk process were obtained through document analysis of anecdotes found in Esâtiz-i Elhân, written by Rauf Yekta and recognized as the first biographical work in Turkish music historiography, as well as other sources addressing this historical period. The first composition Zekâi Dede wrote at a very young age was analyzed through content analysis in terms of its lyrics, makam (mode), and usûl (rhythmic cycle). Each verse was examined with respect to aruz meter, melodic structure, and the ağır semâi form. The study demonstrates the inspirational and guiding function of the meşk tradition in Turkish music education and suggests that Ottoman-era music pedagogy can provide valuable insights for contemporary Turkish music education. Moreover, exploring the beginning of Zekâi Dede's compositional journey offers a model for understanding the importance of the master-apprentice relationship in the history of Turkish music. Within this framework, future studies are recommended to focus on adapting the meşk tradition to modern Turkish music education and on the analysis of masters' works.

2. Keywords:Zekâi Dede, Composition, Meşk Hammâmizâde İsmail Dede Efendi.

[1]Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, ibrahimethemucar1996@gmail.com, ORCID: 0009-0009-7132-1016

Yüz Yüze

MÜZİK KÜLTÜRÜ, KİMLİĞİ VE AİTLİK HİSSİ

MUSIC CULTURE, IDENTITY AND SENSE OF BELONGING

Filiz Yaren Çağlar[1]

1. Özet

Bu çalışma, müziğin kültürel hafızadaki yerini ses, kimlik ve duygu kavramları üzerinden ele alarak, konuyu ilgili literatür çerçevesinde kavramsal ve yorumlayıcı bir biçimde incelemektedir. Müziğin kültürel hafıza ile olan ilişkisini anlamaya yönelik kuramsal bir zemin oluşturulmuş, müziğin kimlik ile aidiyet arasındaki çok yönlü rolü incelenmiştir. Bu araştırma, bireylerin kültürel farkındalığını artırmaya, kimlik ve aidiyet duygusunu güçlendirmeye ve müzik aracılığıyla duygusal ve bilişsel deneyimlerini zenginleştirmeye katkı sağlamaktadır. Konu ile ilgili literatürlerden elde edilen bulgularda, müziğin bir hafıza, temsil ya da direniş biçimi olabileceği düşüncesi ve onun tarihsel, toplumsal koşullar içinde şekillenmiş bir bilinç yapısıyla yakından ilişkili olduğu tartışılmıştır. Çalışmada kuramsal olarak Jan Assmann'ın kültürel bellek yaklaşımı, Theodor W. Adorno'nun müzik ve toplum üzerine eleştirileri ile Stuart Hall'un kimlik ve temsil konusundaki görüşleri temel alınmıştır. Bu çerçevede müzik, yalnızca bir sanat dalı ya da estetik bir ses düzeni değil; aynı zamanda toplumsal deneyimlerin, ortak geçmişin ve kimliğin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Müzik, bireylerin kendilerini ifade etmelerine, bir yere ait hissetmelerine ve geçmişle bağ kurmalarına aracılık eder. Aynı zamanda kültürün hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olarak, toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir rol üstlenir. Her ezgi, ait olduğu toplumun geçmişine, değerlerine ve yaşam biçimine dair izler taşır. Bu konu ile ilgili çalışmalar, müziğin süreçteki ifade gücünü göz önünde bulundurarak toplumsal hafızayı aktarır ve müziğin geçmiş ile gelecek arasında oluşturduğu köprüyü vurgular. Sonuç olarak, müzik hem bireysel hem de kimliğin inşasında etkili bir araç olarak görülmekte ve kültürel belleğin sürekliliğine katkı sağlamaktadır. Bu nedenle müzik eğitiminde ve kültürel programlarda, farklı toplulukların sahip olduğu müzik mirasının tanıtılması önemli görülmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Müzik, Kültürel Bellek, Kimlik, Aidiyet

1. Abstract

This study examines the place of music in cultural memory in a conceptual and interpretive manner within the framework of the relevant literature, by considering the concepts of sound, identity and emotion. A theoretical groundwork has been established to understand the relationship between music and cultural memory, and the multifaceted role of music between identity and belonging has been examined. This research contributes to increasing individuals cultural awareness, strengthening their sense of identity and belonging, and enriching their emotional and cognitive experiences through music. In the findings obtained from the related literature, the idea that music can be a form of memory, representation or resistance and that it is closely related to a structure of consciousness shaped within historical, social conditions has been discussed. The theoretical approach of Jan Assmann to cultural memory in the study, Theodor W. Adorno's criticisms of music and society and Stuart Hall's views on identity and representation were taken as a basis. In this context, music is not only considered as a branch of art or an aesthetic sound order; it is also considered as a part of social experiences, common past and identity. Music helps individuals express themselves, feel belonging to a place and establish a connection with the past. At the same time, it plays an important role in the formation of social memory as both a carrier and a transformer of culture. Every tune carries traces of the history, values and lifestyle of the society it belongs to. Studies related to this topic transfer social memory by taking into account the expressiveness of music in the process and emphasize the bridge that music creates between the past and the future. Dec. As a result, music is seen as an effective tool both for the individual and for the construction of identity and contributes to the continuity of cultural memory. For this reason, it is considered important to introduce the musical heritage of different communities in music education and cultural programs.

2. Keywords: Music, Cultural Memory, Identity, Belonging

[1]Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Yüksek Lisans Programı, yarencaglar_19@icloud.com ORCID: 0009-0001-1644-8120

Çevrimiçi

GELENEK VE YENİLİK ARASINDA: NAKIŞ SANATININ GÜNCEL PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: AN EXAMINATION OF CONTEMPORARY PRACTICES IN EMBROIDERY ART

Zekiye ŞENTÜRK[1]

1. Özet

Nakış, tarih boyunca kültürel kimliklerin, toplumsal cinsiyet rollerinin ve estetik anlayışların bir yansıması olarak farklı coğrafyalarda varlık göstermiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren feminist sanat hareketleri ve çağdaş sanat pratikleriyle birlikte, nakış yalnızca el işi olarak değil, aynı zamanda kavramsal bir sanat formu olarak da yeniden değerlendirilmiştir. Geleneksel el işçiliğiyle özdeşleşen bu sanat formu, günümüzde çağdaş sanat pratikleri ve disiplinlerarası yaklaşımlar sayesinde yeni bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, nakışın geleneksel tekniklerinden kopmadan, sanatsal bakış açısıyla ve disiplinlerarası yaklaşımlarla nasıl yeniden üretildiğini ve yorumlandığını ortaya koymaktır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve dijital veri tabanı literatürü taranarak kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Ayrıca çağdaş sanatçılar ve tasarımcıların güncel nakış uygulamaları incelenmiş ve örnekler analiz edilmiştir.

Bu araştırma, nakışın yalnızca estetik bir üretim biçimi değil; aynı zamanda kültürel süreklilik, toplumsal ifade kesişiminde yer alan dinamik bir alan olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Böylece sanat-zanaat ayrımının ötesine geçen bir perspektifle, nakışın günümüzdeki çok katmanlı anlam dünyasına katkı sunulması amaçlanmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Nakış, sanat, el işçiliği, çağdaş sanat

1. Abstract

Embroidery has historically served as a reflection of cultural identities, gender roles, and aesthetic values across diverse geographies. Since the latter half of the 20th century, however, feminist art movements and contemporary artistic practices have redefined embroidery not merely as a form of handcraft, but as a conceptual art medium. Traditionally associated with manual labor and domestic production, embroidery has gained new dimensions through interdisciplinary approaches and contemporary artistic interpretations.

This study aims to explore how embroidery is reimagined and reproduced through artistic perspectives without detaching from its traditional techniques. A qualitative research methodology has been adopted, involving a review of literature in art history, cultural studies, and digital archives to establish a theoretical framework. Additionally, contemporary artists and designers' current embroidery practices have been examined and analyzed through selected examples.

The research demonstrates that embroidery is not solely an aesthetic production method, but a dynamic field situated at the intersection of cultural continuity and social expression. By transcending the conventional boundaries between art and craft, this study seeks to contribute to a deeper understanding of the multilayered meanings embedded in contemporary embroidery practices.

2. Keywords: Embroidery, art, handcraft, contemporary art

[1] Öğr. Gör. Gazi Üniversitesi. Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü, zreyhan@gazi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6906-4956

Yüz Yüze

ÇAĞDAŞ SANATTA "MA" KAVRAMI: BOŞLUK, ZAMAN VE MEKÂN ARASINDA GÖRÜNMEYENİN ESTETİĞİ

THE CONCEPT OF "MA" IN CONTEMPORARY ART: THE AESTHETICS OF THE INVISIBLE BETWEEN VOID, TIME, AND SPACE

Betül Semizoğlu[1] *& Elif Anbarpınar*[2]

1. Özet

Ma kavramı, Japon estetik düşüncesinde varlıklar, nesneler ve mekânlar arasındaki aralık, sessizlik ve duraklama anlamlarına gelen bir boşluk anlayışını ifade eder. Bu kavram, çağdaş sanat uygulamalarında görünmeyenin estetiğini, yani dolaylı, sezgisel ve algısal deneyimleri mümkün kılan bir alanı temsil eder. Araştırmanın çıkış noktasını, çağdaş sanatın mekân, zaman ve algı üzerine kurduğu yeni ilişkilerde Ma kavramının nasıl bir estetik araç olarak rol aldığı sorusu oluşturur. Çalışmanın amacı, Ma kavramının çağdaş sanat üretiminde estetik, algısal ve zamansal boyutlarını inceleyerek, boşluk ve varlık arasındaki ilişkinin izleyici deneyimi üzerindeki etkisini ortaya koymaktır. Araştırmada nitel bir yöntem izlenmiş, kavramsal analiz ve sanatçı odaklı inceleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Bu bağlamda çalışma, Chiharu Shiota, Lee Ufan ve James Turrell gibi sanatçıların genel üretimlerinde Ma kavramının farklı yansımalarını ele alır. Sanatçıların eserleri biçimsel bir çözümlemeden ziyade, estetik ve algısal yaklaşımlar açısından değerlendirilmiştir. Chiharu Shiota'nın ip enstalasyonları, bireysel hafıza ve boşluk arasında duygusal bir aralık yaratması bakımından incelenirken, sanatçının genel pratiği görünmeyen duygusal bağları somutlaştırarak Ma'nın duygusal boyutunu açığa çıkarır. Lee Ufan'ın minimalist yaklaşımı, taş, metal ve tuval arasındaki ilişkide sessizlik ve dengeyi öne çıkarır; sanatçının tüm üretiminde "varlık ile boşluk arasındaki karşılıklı etkileşim" fikri, Ma'nın mekânsal ve felsefi yönünü görünür kılar. James Turrell ise ışık ve renk aracılığıyla mekânı dönüştürerek izleyicinin zamansal farkındalığını yoğunlaştırır; sanatçının çalışmalarında öne çıkan algısal deneyim, Ma'nın zamansal ve fenomenolojik bir alan olarak kavranmasına olanak tanır. Elde edilen bulgular, Ma'nın çağdaş sanatta yalnızca biçimsel bir boşluk değil, aynı zamanda zaman, mekân ve algı arasında kurulan deneyimsel bir alan olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Sonuç olarak, bu çalışma Ma kavramının çağdaş sanat pratiklerinde görünmeyenin estetiğini kuran, izleyiciyle sanat eseri arasında algısal bir köprü oluşturan bir estetik araç olduğunu ortaya koymaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Ma kavramı, Çağdaş sanat, Boşluk, Algı

1. Abstract

The concept of Ma in Japanese aesthetic thought refers to an understanding of emptiness that signifies the interval, silence, and pause between entities, objects, and spaces. In contemporary art practices, this concept represents the aesthetics of the unseen, enabling indirect, intuitive, and perceptual experiences. The starting point of this research is the question of how the concept of Ma functions as an aesthetic tool in the new relationships contemporary art establishes with space, time, and perception. The aim of the study is to examine the aesthetic, perceptual, and temporal dimensions of Ma in contemporary art production and to reveal the effect of the relationship between emptiness and existence on the viewer's experience. A qualitative method was adopted in the research, utilizing conceptual analysis and artist-focused examination methods. In this context, the study addresses different reflections of the concept of Ma in the general works of artists such as Chiharu Shiota, Lee Ufan, and James Turrell. Rather than a formal analysis, the artists' works are evaluated in terms of aesthetic and perceptual approaches. Chiharu Shiota's thread installations are examined for the emotional interval they create between individual memory and emptiness, while the artist's overall practice materializes invisible emotional bonds, revealing the emotional dimension of Ma. Lee Ufan's minimalist approach highlights silence and balance in the relationship between stone, metal, and canvas; the idea of "mutual interaction between existence and emptiness" in all of the artist's works makes the spatial and philosophical aspects of Ma visible. James Turrell, on the other hand, transforms space through light and color, intensifying the viewer's temporal awareness; the perceptual experience prominent in the artist's works allows Ma to be understood as a temporal and phenomenological field. The findings show that Ma in contemporary art functions not only as a formal emptiness but also as an experiential field established between time, space, and perception. In conclusion, this study reveals that the concept of Ma is an aesthetic tool in contemporary art practices that constructs the aesthetics of the unseen and forms a perceptual bridge between the viewer and the artwork.

2. Keywords: Ma concept, Contemporary art, Emptiness, Perception

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, betulsemizogluu@icloud.com, ORCID: 0009-0003-9864-2879
[2] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, elifanbarpinar@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6982-5738

Çevrimiçi

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK SORUNSALI

THE PROBLEM OF IDENTITY IN CONTEMPORARY ART

Ahmet Apaydın[1] *& Savaş Kurtuluş Çevik*[2]

1. Özet

Günümüzde bireyin resmi ve uluslararası düzeyde tanınabilmesi için kimlik ve pasaport belgeleri hayati bir önem taşımaktadır. Kimlik kartı, bir kişinin temel kimlik bilgilerini gösteren bir araç olarak tanımlanabilirken; pasaport, uluslararası düzeyde geçerli bir seyahat belgesi olarak değerlendirilmektedir. Bu iki kavram, zamanla bireyde kimlik ve aidiyet sorunlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanat bağlamında kimlik, aidiyet ve kültürel unsurların toplumsal ve sanatsal boyutlarını görünür kılmaktır. Küreselleşen dünyada meydana gelen politik ve sosyo-kültürel değişimler, kimlik ve pasaport sorunlarını daha belirgin hâle getirmiştir.

Bu durum, farklı kültürlerin ve toplumların sosyolojik yapılarının dönüşmesine ve yeniden şekillenmesine yol açmaktadır. Modernizmin sosyolojik olgularından biri olarak kimlik, yalnızca bireysel değil; aynı zamanda toplumsal bir meseledir. Kimlik ve pasaport kavramları, bireylerin karakteristik yapıları, inançları ve değerleri üzerinde etkili olmuş; zamanla bu unsurları sarsan sosyo-politik bir boyut kazanmıştır. Bu çerçevede çalışma, mevcut literatürden yararlanarak çağdaş sanat örnekleri üzerinden bir analiz yöntemi izlemektedir. Sanatçılar, bireyin kimlik belgeleri ve devlet otoriteleriyle olan ilişkisini farklı disiplinlerde görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Emily Jacir, Bouchra Khalili ve Zineb Sedira, kimlik ve aidiyet konularını yalnızca estetik bir mesele olarak değil; aynı zamanda toplumsal ve politik bir tartışma alanı olarak ele almaktadır. Elde edilen veriler, kimliğin sabit bir kavram olmadığını; aksine tarih, kültürel bağlam ve bireysel deneyimlerle sürekli olarak yeniden şekillendiğini göstermektedir. Sanat, bu sürecin hem belgeleyicisi hem de yorumlayıcısı olarak kimlik sorununu estetik ve toplumsal bir düzleme taşımaktadır. Sonuç olarak, çağdaş sanat bağlamında kimlik ve aidiyetin yalnızca hukuki veya politik bir mesele olmadığı; bireyin deneyimleri, toplumsal ilişkileri ve kültürel bağlamıyla iç içe geçmiş çok katmanlı bir olgu olduğu ortaya konmaktadır

2. Anahtar Kelimeler: Kimlik, Aidiyet, Pasaport, Çağdaş Sanat, Kültürel Bağlam

1. Abstract

Today, identity and passport documents are of great importance for individuals to be officially and internationally recognized. The identity card can be defined as a tool that shows a person's basic information, while the passport is considered a travel document valid internationally. These two concepts have caused identity and belonging problems for individuals over time. The aim of this study is to make visible the social and artistic dimensions of identity, belonging, and cultural elements within the context of contemporary art. Political and socio-cultural changes in a globalizing world have made the problems of identity and passport more prominent. This situation has led to the transformation and reshaping of the sociological structures of different cultures and societies.

As one of the sociological phenomena of modernism, identity is not only an individual issue but also a social one. The concepts of identity and passport have influenced individuals' characteristics, beliefs, and values, gradually turning into a socio-political matter that challenges these elements. In this context, the study follows an analytical method through existing literature and contemporary art examples. Artists reveal the relationship between the individual, identity documents, and state authorities through various disciplines. In this regard, Emily Jacir, Bouchra Khalili, and Zineb Sedira address identity and belonging not only as aesthetic matters but also as social and political discussions. The findings show that identity is not a fixed concept but is constantly reshaped through history, cultural context, and individual experience. Art, as both a documenter and an interpreter, brings the issue of identity to an aesthetic and social dimension. In conclusion, within the context of contemporary art, identity and belonging are revealed as multi-layered phenomena intertwined with individual experiences, social relations, and cultural contexts.

2. Keywords: Identity, Belonging, Passport, Contemporary Art, Cultural Context

[1] Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, apaydinahmet@gmail.com0009-0001-2755-8691
[2] Doç. Dr. Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, skcevik@nevşehir.edu.tr 0000-0003-2532-7264

Yüz Yüze

KEMAN TOPLULUKLARI VE EĞİTSEL İŞLEVLERİ

VIOLIN ENSEMBLES AND THEIR EDUCATIONAL FUNCTIONS

Ebru ŞEN[1]

1. Özet

Keman eğitimi, temelde birebir çalgı öğretimine dayalı bir pedagojik uygulama alanıdır. Bu yaklaşım, öğrencilerin teknik ve müzikal becerilerinin gelişimine önemli katkılar sunar. Bununla birlikte, toplu çalma ve müziksel etkileşim deneyimlerinin öğretim sürecine dâhil edilmesi, öğrenmenin çok yönlü biçimde desteklenmesini sağlar. Bu bağlamda keman toplulukları, bireysel eğitimi tamamlayan; bilişsel, duyuşsal ve sosyal gelişimi bütünleştiren etkili bir öğrenme ortamı olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın amacı, keman topluluklarının müzik eğitimindeki eğitsel işlevini görünür kılmak, öğretim sürecine sağlayabileceği katkılara dikkat çekmek ve keman toplulukları aracılığıyla paylaşıma dayalı bir sınıf kültürü oluşturma sürecini tartışmaktır. Çalışma, bireysel keman eğitimini toplu çalma süreçleriyle bütünleştirerek, öğrenmenin hem bireysel hem de iş birliğine dayalı yönlerini bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, keman topluluklarının eğitsel potansiyelini somutlaştırmak amacıyla örnek bir öğretim planı geliştirilmiş ve keman eğitmenlerine rehberlik edebilecek bazı öneriler sunulmuştur. Çalışmada, keman topluluklarının hem başlangıç hem de ileri seviye öğrenciler için esnek bir yapıya sahip olduğu; öğrenci profiline, yaş grubuna ve teknik yeterlik düzeyine göre farklı biçimlerde yapılandırılabileceği ifade edilmiştir. Ayrıca, bu alana özgü eğitsel materyal eksikliğinin, eğitmenlerin topluluk düzeyine uygun özgün materyaller üretme gereksinimini ortaya çıkardığı vurgulanmıştır. Bunun yanı sıra, keman topluluklarının yapısal sınırlılıkları da ele alınmış; topluluk mevcudu, grup dağılımları ve organizasyon süreçlerine ilişkin bazı gereksinimlerin öğretim sürecine yansıdığı belirtilmiştir. Sonuç olarak keman toplulukları, konser performansı odaklı bir oluşumun ötesinde, öğretim sürecini zenginleştiren ve öğrenciler arasında birlikte üretmeye dayalı sınıf kültürü bilincini güçlendiren bir eğitim ortamı olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle, öğrencilerin birlikte çalma, uyum ve müziksel ifade becerilerinin yanı sıra disiplin, sorumluluk, paylaşım ve motivasyon gibi alanlarda da gelişimlerine katkı sağlar niteliktedir.

2. Anahtar Kelimeler: Çalgı Eğitimi, Keman eğitimi, Keman Topluluğu

1. Abstract

Violin education is fundamentally a pedagogical field based on one-to-one instrumental instruction. This approach makes a significant contribution to the development of students' technical and musical skills. However, incorporating ensemble playing and musical interaction experiences into the teaching process enables learning to be supported in a more holistic way. In this context, violin ensembles can be regarded as effective learning environments that complement individual instruction and integrate cognitive, affective, and social development. The aim of this study is to highlight the educational functions of violin ensembles within music education, draw attention to their potential contributions to the instructional process, and discuss the process of building a classroom culture based on collaboration and shared musical experience through violin ensembles. The study seeks to combine individual violin instruction with ensemble practices, bringing together both individual and cooperative aspects of learning. In this direction, an exemplary teaching plan was developed to illustrate the educational potential of violin ensembles, and several suggestions were presented to guide violin instructors. The study emphasizes that violin ensembles possess a flexible structure suitable for both beginner and advanced students, and can be organized in various forms according to student profiles, age groups, and technical proficiency levels. Furthermore, the lack of instructional materials specific to this field highlights the necessity for instructors to produce original materials tailored to the level and needs of their ensembles. In addition, the structural limitations of violin ensembles were discussed, and issues such as ensemble size, group distribution, and organizational processes were noted as factors influencing the teaching process. In conclusion, violin ensembles stand out as educational settings that go beyond performance-oriented formations, enriching the instructional process and strengthening the sense of classroom culture based on collective music-making. In this regard, they contribute not only to students' ensemble performance, coordination, and musical expression skills, but also to their development in areas such as discipline, responsibility, collaboration, and motivation.

2. Keywords: Instrumental Education, Violin Education, Violin Ensemble

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Sinop Üniversitesi / Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, ebrusen@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4691-576X

Yüz Yüze

CHİHARU SHİOTA'NIN SANATINDA NESNE, MEKÂN VE HAFIZA İLİŞKİSİ

THE RELATIONSHIP OF OBJECT, SPACE AND MEMORY IN CHIHARU SHIOTA'S ART

Nagihan Danacı[1] *& Azize Reva Boynukalın*[2]

1. Özet

Bu bildiri, çağdaş Japon sanatçı Chiharu Shiota'nın mekân ve nesne aracılığıyla hafızayı nasıl görünür kıldığına odaklanmaktadır. Araştırmanın temel amacı, hafızanın bireysel ve kolektif boyutlarını sanatın mekânsal temsilleri üzerinden çözümlemektir. Japon sanatçı Chiharu Shiota ipler, anahtarlar, eski eşyalar aracılığıyla gerçekleştirdiği yerleştirmelerinde mekânı bir hafıza ağı hâline dönüştürmekte ve izleyiciyi geçmişin izlerini deneyimlemeye davet etmektedir. Sanatçı A Room of Memory , Home Less Home, The Key in the Hand *ve* Connecting Small Memories gibi yerleştirmelerinde hafızanın duyusal, bedensel ve mekânsal katmanlarını örümcek ağı**,** sinir ağı ya da bellek haritası gibi metaforik anlam katmanlarıyla sunmaktadır. Ayrıca sanatçı iplikleri tek tek düğümleyerek oluşturduğu yerleştirmelerinde, ölüm, yaşam, göç, yer değiştirme, ilişki ve iletişim ağları gibi sıklıkla üzerinde durduğu temaları bir tür kişisel ritüel ve içsel hesaplaşma süreci olarak tanımlamaktadır. Shiota'nın sanat pratiği üzerinden bireysel ve kolektif hafızanın sanat aracılığıyla nasıl somutlaştığı, mekânsal deneyim içinde nasıl yeniden üretildiği araştırmanın temel sorularını oluşturmaktadır. Maurice Halbwachs'ın "kolektif hafıza" kavramı ve Gaston Bachelard'ın "mekânın poetikası" yaklaşımının birlikte ele alınacağı kuramsal çerçevede nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Sanatçı çalışmaları betimsel analiz yöntemiyle incelenecek sergi katalogları, röportajlar ve akademik makaleler araştırmanın verilerini oluşturacaktır. Araştırma hafızanın mekânsal ve duyusal temsiline ilişkin özgün bir inceleme sunmakta ve çağdaş sanat pratiklerinde hafıza kavramının ontolojik dönüşümünü kavramsal düzlemde sorgulayarak yeni bir tartışma alanı açmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Hafıza, Mekân, Chiharu Shiota, Çağdaş Sanat

1. Abstract

This research focuses on how contemporary Japanese artist Chiharu Shiota makes memory visible through space and objects. The primary aim of this research is to analyze the individual and collective dimensions of memory through spatial representations in art. In her installations using ropes, keys, and old objects, Japanese artist Chiharu Shiota transforms space into a network of memory, inviting the viewer to experience traces of the past. In installations such as A Room of Memory, Home Less Home, The Key in the Hand, and Connecting Small Memories, the artist presents the sensory, physical, and spatial layers of memory through metaphorical layers of meaning, such as spiderwebs, neural networks, or memory maps. Furthermore, in her installations, which she creates by knotting individual threads, the artist frequently explores themes such as death, life, migration, displacement, relationships, and communication networks, defining them as a form of personal ritual and internal reckoning. The fundamental questions of this research are how individual and collective memory are embodied through art and how they are reproduced within spatial experience. Qualitative research methods will be employed within a theoretical framework that combines Maurice Halbwachs's concept of "collective memory" and Gaston Bachelard's approach to the "poetics of space." The data for the research will consist of exhibition catalogs, interviews, and academic articles, all of which will be analyzed using descriptive analysis. The research offers an original analysis of the spatial and sensory representation of memory and opens up a new field of discussion by conceptually questioning the ontological transformation of the concept of memory in contemporary art practices.

2. Keywords: Memory, Space, Chiharu Shiota, Contemporary Art

[1] Sinop Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi, nagihandanaci@gmail.com, ORCID: 0009-0005-9020-9143
[2] Doç., Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, aboynukalin@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6978-3854

Yüz Yüze

DİJİTAL ÇAĞDA ANLAMIN EROZYONU: ALTKÜLTÜREL ESTETİĞİN METALAŞMASI

THE EROSION OF MEANING IN THE DIGITAL AGE: THE COMMODIFICATION OF SUBCULTURAL AESTHETICS

Mehmet Hakan Mamuş[1] *& Ece Büşra Eryılmaz*[2]

1. Özet

Altkültürler, toplumda çoğunluk tarafından kabul gören değerlerin oluşturduğu hakim kültürlerin içinden türeyen ve onlardan çeşitli nedenlerle farklılaşan kültürel kümelerdir. Altkültürler, tarihsel süreçte egemen kültüre karşı bir direniş biçimi olarak ortaya çıkmış; kimlik inşasının ve farklılaşmanın aracı haline gelmiştir. Bu direnişin arkasında çoğu zaman yazılı olmayan manifestolar ve kitleler tarafından benimsenmiş stratejiler bulunmaktadır. Dolayısıyla altkültürlere ait her estetik imge, arka planında bir anlam ve hikâye barındırmaktadır.

Kültürün tüketimle iç içe geçtiği dijital çağda estetik, yalnızca bir anlam taşıyıcısı olmaktan çıkıp bir metaya dönüşmektedir. Tüketimin hızında anlam derinliğini kaybeden her öğe gibi altkültürel unsurlar da bu dönüşümden etkilenmiştir. Özellikle dijital platformlar aracılığıyla daha görünür hale gelen altkültürel imgeler, artık altkültürel kimliğin taşıyıcısı olmaktan ziyade, piyasa değeri olan görsel trendlere dönüşmüştür. Bu süreçte altkültürel estetiğin arka planını oluşturan "direniş, ayrışma ve özgünlük" temelli anlam yükleri giderek silikleşmiş; altkültürel estetik, markalar ve popüler kültür tarafından ticari potansiyeli yüksek bir metaya dönüştürülmüştür.

Bu çalışmanın amacı, dijital çağda tüketim kültürünün etkisiyle altkültürel estetiğin özgün anlamını nasıl yitirdiğini, bir direniş göstergesi olmaktan çıkarak nasıl bir ticari nesneye dönüştüğünü ortaya koymaktır. Çalışma, konuya ilişkin literatür taraması ve bu taramalardan elde edilen verilerin çıkarımlar yoluyla tartışılması yöntemiyle hazırlanmıştır. Bildiride, altkültürel estetiğin anlam erozyonu eleştirel bir perspektiften değerlendirilerek "direniş" ve "özgünlük" gibi toplumdan ayrışma temelli kavramların estetik metaya dönüştürülerek nasıl popüler kültür öğelerine evrildiği tartışılmaktadır. Bu dönüşüm, "dijital çağda estetiğin metalaşması" olgusu çerçevesinde ele alınmaktadır. Sonuç olarak, dijitalleşmenin sunduğu görünürlük ve erişilebilirlik olanaklarının, paradoksal biçimde, altkültürlerin özgün anlamlarını aşındıran bir ticarileşme sürecini beraberinde getirdiği savunulmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: altkültür, estetik, popüler kültür

1. Abstract

Subcultures are cultural formations that emerge from within dominant cultures—those constituted by the values accepted by the majority of society—and that differentiate themselves from them for various reasons. Historically, subcultures have appeared as a form of resistance against hegemonic culture, functioning as a means of identity construction and differentiation. Behind this resistance often lie unwritten manifestos and collectively embraced strategies. Therefore, every aesthetic image belonging to a subculture carries an inherent meaning and narrative within its background.

In the digital age, where culture has become deeply intertwined with consumption, aesthetics have shifted from being mere conveyors of meaning to becoming commodities. Like all elements that lose their depth of meaning amid the acceleration of consumption, subcultural components have also been influenced by this transformation. Particularly through digital platforms, subcultural imagery has gained greater visibility; however, rather than serving as carriers of subcultural identity, these images have turned into visual trends with market value. In this process, the meanings that once underpinned subcultural aesthetics—grounded in "resistance, differentiation, and authenticity"—have gradually faded. Consequently, subcultural aesthetics have been transformed by brands and popular culture into commodities with high commercial potential.

The aim of this study is to reveal how subcultural aesthetics have lost their original meanings under the influence of consumer culture in the digital age and how they have shifted from being indicators of resistance to becoming commercial objects. The study is based on a literature review, with findings discussed through critical interpretation. From a critical perspective, it examines the semantic erosion of subcultural aesthetics, exploring how concepts such as "resistance" and "authenticity," once associated with social distinction, have been commodified and absorbed into popular culture. This transformation is discussed within the framework of the "commodification of aesthetics in the digital age." Ultimately, the paper argues that the visibility and accessibility brought by digitalization have paradoxically triggered a process of commercialization that undermines the original meanings of subcultures.

2. Keywords: subculture, aesthetics, popular culture

[1] Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, mehmethakan.mamus@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0707-2499
[2] Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ecebusra.eryilmaz@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8706-2420

Yüz Yüze

GLITCH SANATI: POST-DİJİTAL SÖYLEMDE HATANIN YERİ

GLITCH ART: THE PLACE OF ERROR IN POST-DIGITAL DISCOURSE

Kemal Aydın[1] *& İmre Deniz Işıktaş*[2]

1. Özet

Post-dijital çağ, dijital teknolojilerin gündelik yaşamın dokusuna nüfuz ederek hatasız, akışkan ve neredeyse görünmez bir normalliğe dönüştüğü bir dönemi işaret etmektedir. Bu yeni normallik, kullanıcıları pasif tüketicilere indirgeyen ve altta yatan kod yapılarını sorgulamadan kabul ettiren tekno-konformist bir yapıyı beslemektedir. Sistemlerin bu sorgulanmayan kabulü, dijital altyapının dayattığı sınırlara karşı ideolojik bir körlük yaratmaktadır. Y2K krizi gibi kolektif endişe anları, dijital yapının kırılganlığını görünür kılarak bu farkındalığın kökenini oluşturmuştur.

Bu çalışma, glitch sanatını post-dijital söylemde hatanın estetik bir direniş aracı olarak konumlandırarak incelemeyi amaçlamaktadır. Glitch, dijital akışta meydana gelen beklenmedik bozulmalar ve kesintiler aracılığıyla, kusursuzluk yanılsamasının ardındaki sistemik kırılganlığı ifşa etmektedir. Bu ifşa anı, izleyici için eleştirel bir farkındalık alanı açmaktadır. Hatayı pozitif bir estetik stratejiye dönüştüren sanatçılar, algoritmik kontrolü sabote ederek dijital kültürün homojen yapısına karşı alternatif bir ifade dili üretmektedir.

Çalışma, literatür taraması ve belirlenen görsel eser incelemeleri üzerinden şekillendirilmiştir. Analogdan dijitale geçiş sürecinde görülen erken dönem donanımsal arızalardan başlayarak, günümüzün karmaşık algoritmik yeni medya sanatına kadar uzanan geniş bir yelpazedeki glitch uygulamaları ele alınmıştır. Çeşitli öncü ve çağdaş sanatçıların eserleri, bu kapsamda analiz edilmiştir.

Geçmişte yalnızca tesadüfi hata olarak algılanan glitch, post-dijital dönemde kasıtlı, politik ve estetik bir stratejiye evrilmektedir. Hata, dijital sistemlerin sunduğu robotik kusursuzluğa ve soğukluğa karşı, "insani" olana, kusurlu ve öngörülemez olana yönelik bir yakınlık beslemektedir. Estetik algıyı pürüzsüz yüzeylerden kaotik düzene kaydırmakta ve yaratıcı özgürleşmeyi teşvik etmektedir. Sanatçılar, veriyi ve algoritmik kontrolü kasıtlı olarak bozarak, tüketici odaklı post-dijital dinamiklere karşı eleştirel bir direniş geliştirmekte ve insani deneyimi yeniden yapılandırmaktadır. Bu çalışmada, glitch'in ilk bakışta yıkıcı görünen tavrının, sanatçıların elinde alternatif bir ifade diline dönüşerek nasıl yeni ve derin anlamlar ürettiği gözlemlenmiştir. Sonuçta glitch, post-dijital söylemde hatanın "yerini" yeniden tanımlayarak, sanatın dönüştürücü ve sorgulayıcı gücüne vurgu yapan kritik bir araç olarak konumlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Glitch sanatı, post-dijital, hata, estetik

1. Abstract

The post-digital era signifies a period in which digital technologies have permeated the fabric of everyday life, becoming a seamless, flawless, and almost invisible form of normality. This new normal nurtures a techno-conformist structure that reduces users to passive consumers and naturalizes the underlying code systems without question. Such uncritical acceptance of systems produces an ideological blindness toward the boundaries imposed by digital infrastructures. Collective moments of anxiety—such as the Y2K crisis—revealed the fragility of digital structures and laid the foundation for this awareness.

This study aims to examine glitch art by positioning error as an aesthetic form of resistance within post-digital discourse. Through unexpected disruptions and interruptions in digital flow, the glitch exposes the systemic fragility behind the illusion of perfection. Each moment of exposure opens a space of critical awareness for the viewer. Artists who transform error into a positive aesthetic strategy subvert algorithmic control and produce an alternative expressive language against the homogeneity of digital culture.

The study is shaped through a literature review and analysis of selected visual works. It explores a wide spectrum of glitch practices—from early hardware malfunctions observed during the analog-to-digital transition to the complex algorithmic expressions of contemporary new media art. Works by several pioneering and contemporary artists are analyzed within this framework.

Once perceived merely as accidental malfunction, the glitch in the post-digital era evolves into a deliberate, political, and aesthetic strategy. Error fosters an affinity toward the "human"—the imperfect and unpredictable—against the robotic perfection and coldness offered by digital systems. It shifts aesthetic perception from smooth surfaces to chaotic structures, encouraging creative emancipation. By intentionally corrupting data and algorithmic control, artists develop a critical resistance to consumer-oriented post-digital dynamics and reconstruct the human experience. This study observes how the seemingly destructive attitude of the glitch transforms, in the hands of artists, into an alternative expressive language that generates new and profound meanings. Ultimately, the glitch redefines the "place" of error within post-digital discourse, positioning it as a critical tool that underscores the transformative and interrogative power of art.

Keywords: Glitch art, post-digital, error, aesthetics

[1] Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, kemalaydin@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8755-9840
[2] Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi /Güzel Sanatlar Fakültesi, imredenizceramics@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7689-8353

Yüz Yüze

YAKIN GELECEKTE GRAFİK TASARIMDA YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ YARATICILIK: DİL MODELLERİNİN ROLÜ

ARTIFICIAL INTELLIGENCE-SUPPORTED CREATIVITY IN GRAPHIC DESIGN IN THE NEAR FUTURE: THE ROLE OF LANGUAGE MODELS

Ramazan İNAL[1] *& Elif Arzen DEMİREL İNAL*[2]

1. Özet

Bu araştırmanın amacı, yapay zekâ tabanlı dil modellerinin grafik tasarım süreçlerinde yarattığı dönüşümü çok boyutlu bir biçimde incelemektir. Dijitalleşmenin hız kazandığı çağımızda grafik tasarımcılar yalnızca biçim üreticisi değil, aynı zamanda anlam kurucu ve iletişim stratejisi olarak konumlanmaktadır. Çalışmada, küçük ve büyük dil modellerinin (SLM ve LLM) içerik üretimi, tipografi seçimi, marka kimliği oluşturma, kullanıcı deneyimi (UX) tasarımı ve tasarım otomasyonu gibi alanlardaki işlevleri analiz edilmiştir. Araştırma nitel bir yaklaşımla yürütülmüş; literatür taraması, örnek olay incelemesi ve kavramsal analiz yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Veriler, 2020–2025 yılları arasında yayımlanmış uluslararası araştırmalar, yapay zekâ destekli tasarım araçları (Canva Magic Write, Jasper AI, Adobe Firefly, Figma AI) ve sektörel raporlar üzerinden toplanmıştır. Bulgular, dil modellerinin grafik tasarımda yaratıcılığı desteklediğini, fikir üretimini hızlandırdığını, metin–görsel bütünlüğünü güçlendirdiğini ve kullanıcı deneyimini geliştirdiğini göstermektedir. Özellikle büyük dil modellerinin marka dili geliştirme, içerik varyasyonu üretme, hedef kitle analizi yapma ve tasarımcıya stratejik yönlendirmelerde bulunma konularında etkili olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte, özgünlük kaybı, veri temelli önyargılar, etik sorumluluklar ve teknolojik bağımlılık gibi sınırlılıklar da dikkat çekicidir. Araştırma sonuçları, yapay zekâ destekli dil modellerinin grafik tasarımda yalnızca üretim hızını değil, aynı zamanda iletişim kalitesini, kültürel uyumu ve yaratıcı çeşitliliği de etkilediğini ortaya koymaktadır. Çalışma, yakın gelecekte grafik tasarımın görsel, dilsel ve etik katmanlarıyla yapay zekâ ile bütünleşmiş çok boyutlu bir iletişim alanına dönüşeceğini öngörmekte; tasarım eğitimi ve profesyonel uygulamalarda eleştirel, yaratıcı ve etik farkındalığın güçlendirilmesini önermektedir. Bu bağlamda araştırma, yapay zekâ destekli dil modellerinin grafik tasarımda yaratıcılığın yeniden tanımlanmasında, insan-merkezli etik bir yaklaşımın geliştirilmesinde ve tasarım disiplininin kuramsal sınırlarının yeniden çizilmesinde önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Yapay Zekâ, Dil Modelleri, Yaratıcılık, Kullanıcı Deneyimi.

1. Abstract

The aim of this research is to examine the transformation created by artificial intelligence-based language models in graphic design processes in a multidimensional way. In our era of accelerating digitalization, graphic designers are positioned not only as form creators but also as meaning constructors and communication strategists. The study analyzes the functions of small and large language models (SLM and LLM) in areas such as content generation, typography selection, brand identity creation, user experience (UX) design, and design automation. The research was conducted using a qualitative approach, combining literature review, case study analysis, and conceptual analysis methods. Data was collected from international studies published between 2020 and 2025, AI-powered design tools (Canva Magic Write, Jasper AI, Adobe Firefly, Figma AI), and industry reports. The findings show that language models support creativity in graphic design, accelerate idea generation, strengthen text-visual coherence, and improve user experience. It has been determined that large language models are particularly effective in developing brand language, generating content variation, conducting target audience analysis, and providing strategic guidance to designers. However, limitations such as loss of originality, data-based biases, ethical responsibilities, and technological dependency are also noteworthy. Research findings reveal that AI-powered language models affect not only production speed in graphic design but also communication quality, cultural compatibility, and creative diversity. The study predicts that in the near future, graphic design will transform into a multidimensional communication field integrated with artificial intelligence across its visual, linguistic, and ethical layers; it recommends strengthening critical, creative, and ethical awareness in design education and professional practice. In this context, the research is considered an important step in redefining creativity in graphic design with AI-supported language models, developing a human-centered ethical approach, and redrawing the theoretical boundaries of the design discipline.

2. Keywords: Graphic Design, Artificial Intelligence, Language Models, Creativity, User Experience.

[1]Arş. Gör. Ramazan İNAL, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, rinal@bandirma.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3094-7847.
[2]Arş. Gör. Dr. Elif Arzen DEMİREL İNAL, Bitlis Eren Üniversitesi, arzendmrl@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8110-2938

Çevrimiçi

TRT THM REPERTUVARINDA YER ALAN DEYİŞLERİN TÜRK MÜZİĞİ USÛL NAZARİYESİNE GÖRE İNCELENMESİ

AN EXAMINATION OF DEYİŞ IN THE TRT THM REPERTOIRE BASED ON TURKISH MUSIC USÛL THEORY

BetülToprak[1]

1. Özet

Bu çalışma, TRT repertuarında yer alan deyişlerin Türk müziği usûl nazariyesine göre tespit edilip sınıflandırılmasını amaçlamaktadır. Araştırma nitel bir çalışma olarak tasarlanmış ve deyişlerin usûl özellikleri içerik analizi yöntemiyle detaylı bir şekilde incelenmiştir. Çalışmada, Repertükül adlı dijital arşivden toplam 222 deyiş belirlenmiş; analiz için serbest bölümlü olmayan veya birden fazla usûl içermeyen 191 deyiş çalışmaya dâhil edilmiştir. Seçilen deyişler, TRT notaları ve ilgili ses kayıtları üzerinden değerlendirilmiş ve her bir deyişin usûlü belirlenmiştir. Elde edilen veriler; türkünün yöresi, repertuvar numarası, kaynak kişisi, usûlün ölçü içindeki dizilimi ve tespit edilen usul adı bilgilerini içerecek şekilde bir tablo hâlinde sunulmuştur. Bu tablodan hareketle, deyişlerde usullerin kullanım oranlarını görselleştiren grafikler oluşturulmuştur. Araştırmada, deyişlerin 12 birim zamana kadar olan usul yapıları içerisinde yer aldığı ve en yoğun biçimde 4 ve 7 birim zamanlı usûllerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu usûllerin kullanım sıklığına göre dağılımı en çoktan en aza doğru şu şekildedir: Sofyan, Nim Sofyan, Devr-i Hindi, Devr-i Turan, Türk Aksağı, Deyiş, Aksak Semâî, Curcuna ve Müsemmen. En az kullanılan usûller ise Semâî, Yürük Semâî, Tek Vuruş ve İkiz Aksak'tır. Ayrıca, Türk müziği usûl nazariyesinde on zamanlı usuller arasında yer almayan ve 3+3+2+2 biçiminde özel bir yapı sergileyen yeni bir usul kalıbı tespit edilmiş ve araştırmacı tarafından "Deyiş Usulü" olarak adlandırılmıştır. Bu çalışma, halk müziği usûl bilgisinin geliştirilmesine katkı sağlamakta; Türk müziği usûl nazariyesine bütüncül ve karşılaştırmalı bir bakış kazandırmaktadır. Ayrıca, Türk halk müziği ile Türk sanat müziği arasında usûl temelli kuramsal bir köprü oluşturarak, Türk müziği kuramının birleştirici ilkeleri üzerine yeni tartışma alanları açmaktadır ve gelecekteki çalışmalara yol göstermektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Deyiş, Usûl, Türk Halk Müziği, Türkü, Müzik Kuramı

1. Abstract

This study aims to identify and classify the *deyiş* included in the TRT repertoire according to the theory of Turkish music *usûl*. The research was designed as a qualitative study, and the *usûl* characteristics of the *deyiş* were examined in detail using the content analysis method. A total of 222 *deyiş* were identified from the digital archive Repertükül; 191 *deyiş* that did not contain free sections or multiple *usûl* patterns were included in the analysis. The selected *deyiş* were evaluated based on TRT notations and relevant audio recordings, and the *usûl* of each *deyiş* was determined. The collected data, including the region of the song, repertoire number, source performer, the arrangement of the *usûl* within the measure, and the identified *usûl*, were presented in a table. Based on this table, charts illustrating the usage frequency of *usûl* in the *deyiş* were created. The study found that the *deyiş* were composed of *usûl* structures of up to 12 beats, with the most frequently used patterns being those with 4 and 7 beats. The distribution of *usûl* according to usage frequency, from most to least, is as follows: Sofyan, Nim Sofyan, Devr-i Hindi, Devr-i Turan, Türk Aksağı, Deyiş, Aksak Semâî, Curcuna, and Müsemmen. The least frequently used *usûl* are Semâî, Yürük Semâî, Tek Vuruş, and İkiz Aksak. Additionally, a new *usûl* pattern not included among the ten-beat *usûl* in Turkish music theory, exhibiting a 3+3+2+2 structure, was identified and named by the researcher as the "Deyiş *Usûl*." This study contributes to the development of folk music *usûl* knowledge and provides a comprehensive and comparative perspective on Turkish music *usûl* theory. Moreover, it establishes a theoretical bridge between Turkish folk music and Turkish art music based on *usûl*, opening new discussion areas on the unifying principles of Turkish music theory and guiding future research.

2. Keywords: Deyiş, Usul, Turkish Folk Music, Folk Song, Music Theory

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, betul.toprak@amasya.edu.tr, ORCID:0009-0001-8572-1303

Yüz Yüze

BİREYSEL HAFIZANIN SANATSAL YARATIM SÜRECİNDEKİ İZLERİ
TRACES OF INDİVİDUAL MEMORY İN THE ARTİSTİC CREATİON PROCESS

İmre Deniz Işıktaş[1] & Kemal Aydın[2]

1. Özet

Bireysel hafıza, kişinin yaşam öyküsünü oluşturan deneyimlerin, duyguların ve algıların zihinsel kayıtlarını içerir. Yaşam içerisinde her birey çeşitli anılar biriktirir ve bu anılar kişinin şu an nasıl bir şekilde var olduğuyla yakından ilişkilidir. Bu birikim, kişinin kimliğini şekillendiren temel yapı taşlarından biridir ve çocukluk yıllarından itibaren katmanlaşarak daha karmaşık bir yapıya bürünür.

Sanatsal yaratıcılık, sıklıkla kişinin içine döndüğü, ifade edeceği konuyu kendi yaşanmışlığıyla analiz ettiği zihinsel bir sürecin sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, sanatçının geçmiş deneyimlerini, travmalarını, sevinçlerini ve kayıplarını yeniden değerlendirmesine olanak tanır. Yaratıcı ifade söz konusu olduğunda ortaya çıkan eserde kişisel deneyimlerin belirleyici bir şekilde rol oynadığı görülmektedir. Kişilerin yaşam deneyimlerinin dolayısıyla hafıza izlerinin yaratım sürecindeki etkisi ile ortaya çıkan eserler bu yaşanmışlıkların ifadesini taşımaktadır. Bu görünürlük, eserin özgünlüğünü ve duygusal derinliğini belirleyen temel unsurlardan biridir ve sanatçı ile izleyici arasındaki kişisel deneyimlerde ortaklıklara imkan tanır. Tüm bunların yanı sıra çağdaş sanatçılar, kendinden olandan yola çıkarak izleyicinin de ortak hafızasına dokunabildikleri eserler ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sanat, hafızanın dışa vurulmasında etkili araçlardan biri olarak bu deneyimlerin evrensel bir dile dönüşümünü sağlayarak sanatçı izleyici arasındaki ilişkiyi güçlendirir. Çalışmada yer alan eserlerin imgesel ve biçimsel analizi ile sanatçının belleğinin izlerinin görünürlüğü sorgulanmıştır.

Günümüzde birçok disiplin çağdaş sanatın sınırsız olanakları içerisinde kendi sınırlılıklarından sıyrılarak, bireysel hafızanın sanatsal forma dönüşümü için ideal bir ortam yaratır. Seramik, heykel gibi geleneksel sayılan kimi disiplinlerin farklı bakış açılarıyla yeniden ifade edilmesiyle söylemsel olanaklar artırılmaktadır.Video sanatı, performans ve karma medya gibi yeni ifade biçimleri, hafızanın çok katmanlı doğasını aktarmada geleneksel yöntemlere göre daha geniş olanaklar sunar.

Bu çalışmada konuya ilişkin sanat, psikoloji disiplinlerinden literatür taraması yapılmış, çağdaş sanat alanında seçilen kimi örneklerle, sanatçıların eserleri analiz edilmiştir. Eser incelemeleri sonucunda bireysel hafızanın sanatçıların yapıtlarında nasıl ele alındığı incelenmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır.

2. Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Seramik, Hafıza, Yaratıcılık

1. Abstract

Individual memory contains the mental records of experiences, emotions, and perceptions that constitute a person's life story. Throughout life, each individual accumulates various memories, and these memories are closely related to how the person exists in the present. This accumulation is one of the fundamental building blocks that shape identity and becomes increasingly complex through layers formed since childhood.

Artistic creativity often emerges as the result of a mental process in which the individual turns inward and analyzes the subject of expression through their own lived experiences. This process allows the artist to re-evaluate past experiences, traumas, joys, and losses. In the context of creative expression, it is evident that personal experiences play a decisive role in the resulting artwork. The works that emerge through the influence of life experiences—and therefore the traces of memory—carry the expression of these lived realities. This visibility is one of the essential elements determining the originality and emotional depth of the work and enables shared connections between the artist's and the viewer's personal experiences. Moreover, contemporary artists create works that, while rooted in the self, can also touch upon the collective memory of the audience. Therefore, art, as an effective medium for the externalization of memory, transforms these experiences into a universal language, strengthening the relationship between artist and viewer. Through the visual and formal analysis of the works included in this study, the visibility of the traces of the artist's memory has been examined.

Today, many disciplines, by freeing themselves from their own limitations within the boundless possibilities of contemporary art, create an ideal environment for the transformation of individual memory into artistic form. The reinterpretation of traditionally defined disciplines such as ceramics and sculpture from different perspectives expands discursive possibilities. New forms of expression such as video art, performance, and mixed media offer broader opportunities for conveying the multilayered nature of memory compared to traditional methods.

In this study, literature from the disciplines of art and psychology was reviewed, and selected examples from the field of contemporary art were analyzed. Through the examination of these works, how individual memory is addressed in artists' creations has been investigated and explained.

2. Keywords: Art, Contemporary Art, Ceramics, Memory, Creativity

[1] Arş. Gör. Dr, Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, imredeniz.isiktas@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7689-8353
[2] Arş. Gör. Ondokuz Mayıs Üniversitesi/ Güzel sanatlar Fakültesi, kemalaydin@omu.edu.tr, ORCID: 0009-0001-1750-7508

Yüz Yüze

İKONOGRAFİDEN ANLATIYA: MEHMET SİYAH KALEM'İN FİGÜRLERİNDE İMGELEM VE KİMLİK

FROM ICONOGRAPHY TO NARRATIVE: IMAGINATION AND IDENTITY IN MEHMET SIYAH KALEM'S FIGURES

Ali Arbağ[1] *& Elif Anbarpınar*[2]

1. Özet

Bu araştırma, Mehmet Siyah Kalem'in figürlerinde ortaya çıkan imgelem ve kimlik meselesini ikonografik çözümleme yöntemi üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Sanatçının resimlerinde görülen insan, cin, hayvan ve melez varlık temsilleri, yalnızca mitolojik ya da halk anlatılarına gönderme yapan imgeler olarak değil; aynı zamanda kültürel geçişin, kimlik parçalanmasının ve anlatısal dönüşümün göstergeleri olarak da değerlendirilir. Mehmet Siyah Kalem'in figürleri, Orta Asya'daki şamanist inançlardan İslamî ikonografiye, İran ve Çin etkilerinden Osmanlı minyatür anlayışına kadar uzanan geniş bir kültürel etkileşim alanında biçimlenir. Bu çok katmanlı yapı, birey ile toplum, beden ile ruh, insan ile öteki arasındaki karşıtlıkları görünür kılarak dönemin sosyo-kültürel yapısına dair derin bir okuma olanağı sunar. Çalışmada, Mehmet Siyah Kalem'in figür üretiminde kullandığı çizgi, renk, jest, duruş, bakış ve hareket gibi plastik ögeler ikonografik bir okuma aracılığıyla çözümlenmektedir. Bu çözümleme, yalnızca biçimsel bir değerlendirme olmanın ötesinde, figürlerin taşıdığı sembolik, psikolojik ve kültürel anlamları da açığa çıkarmayı hedefler. Siyah Kalem'in grotesk ve melez figürleri, dönemin inanç sistemleri ile bireysel bilinç arasındaki çatışmayı amaçlar, aynı zamanda insanın içsel dünyasındaki endişe, arzu ve yabancılaşma temalarını da dile getirir. Bu yönüyle figürler, izleyiciye hem tarihsel hem de psikolojik bir deneyim sunar. Bu bağlamda kullanılan yöntem, betimsel çözümlemeyi yorumlayıcı yaklaşımla birleştirerek figürlerin anlatısal katmanlarını derinleştirir. Sonuç olarak araştırma, Mehmet Siyah Kalem'in figürlerinde beliren imgelem dünyasının yalnızca tarihsel veya estetik bir mesele değil, kimliğin çok katmanlı, kırılgan ve dönüşen doğasını görünür kılan anlatısal bir alan sunması açısından önem taşımaktadır. Böylece çalışma, minyatür geleneğinin sınırlarını aşan özgün, dönüştürücü ve evrensel bir ifade biçimi olarak Mehmet Siyah Kalem'in figür dilini yeniden yorumlamayı amaçlar.

2. Anahtar Kelimeler: Mehmet Siyah Kalem, Sanat, İkonografi, Kimlik, Anlatı

1. Abstract

This research aims to examine the issues of imagination and identity that emerge in Mehmet Siyah Kalem's figures through iconographic analysis. The representations of humans, jinn, animals, and hybrid beings seen in the artist's paintings are considered not only as images alluding to mythological or folk narratives, but also as indicators of cultural transition, identity fragmentation, and narrative transformation. Mehmet Siyah Kalem's figures are shaped within a broad cultural sphere of interaction, ranging from Central Asian shamanist beliefs to Islamic iconography, from Persian and Chinese influences to the Ottoman understanding of miniature painting. This multilayered structure, by revealing the oppositions between individual and society, body and soul, and humanity and the other, offers the opportunity for a deep understanding of the sociocultural structure of the period. In this study, the plastic elements such as line, color, gesture, stance, gaze, and movement used in Mehmet Siyah Kalem's figure production are analyzed through an iconographic reading. This analysis goes beyond a mere formal assessment and aims to uncover the symbolic, psychological, and cultural meanings conveyed by the figures. Siyah Kalem's grotesque and hybrid figures address the conflict between the belief systems of the period and individual consciousness, while also expressing themes of anxiety, desire, and alienation within the human inner world. In this respect, the figures offer the viewer both a historical and psychological experience. The method employed in this context combines descriptive analysis with an interpretive approach, deepening the narrative layers of the figures. In conclusion, the research is important in that the world of imagination that appears in Mehmet Siyah Kalem's figures is not merely a historical or aesthetic matter, but rather presents a narrative space that makes visible the multi-layered, fragile and transforming nature of identity. Thus, the study aims to reinterpret Mehmet Siyah Kalem's figurative language as a unique, transformative, and universal form of expression that transcends the boundaries of the miniature tradition.

2. Keywords: Mehmet Siyah Kalem, Art, Iconography, Identity, Narrative

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, aaliarbag@gmail.com, ORCID: 0009-0007-5720-4812
[2] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, elifanbarpinar@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6982-5738

Yüz Yüze

TANBUR VE BOZUK DÜZEN BAĞLAMANIN İCRÂ ÜSLÛBU BİRLİKTELİĞİ: NECDET YAŞAR

THE UNITY OF PERFORMANCE STYLE IN TANBUR AND BOZUK TUNING BAĞLAMA: THE EXAMPLE OF NECDET YAŞAR

Tahsin Yıldız[1]

1. Özet

Bu çalışmada Türk Müziği'nin iki kadim çalgısı olan tanbur ve bozuk düzen bağlamanın geleneksel icrâ üsluplarının benzerliğinden hareketle, hem bu çalgıların icrâ üslubu birlikteliğine hem de bu etkileşimin bir icrâcı özelinde ne şekilde tezahür ettiği Tanburi Necdet Yaşar ve geleneksel bozuk düzen icrâsını temsil eden icrâcılar örneğinde ele alınmıştır. Araştırma kapsamında, tanbur ve bağlamanın organolojik yönden benzerlik ve farklılıklarının incelenmesi, tanbur ve bozuk düzen bağlamanın tarihsel süreç içerisindeki geleneksel icrâ üsluplarının oluşum ve etkileşim sürecinin tarihi bir perspektifle değerlendirilmesi, bu çerçevede özellikle geleneksel bozuk düzen bağlama icrâsı üslubuyla geleneksel tanbur icrâsı üslubu arasında kurulabilecek olası benzerlik ve etkileşim alanlarının irdelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda söz konusu iki çalgının icrâ üsluplarına yön veren Necdet Yaşar ve geleneksel bozuk düzen icrâsını temsil eden icrâcıların tavırlarının analizleriyle bu birlikteliğin ortaya koyulması çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Necdet Yaşar ve geleneksel bozuk düzen icrâsını temsil eden icrâcıların belirli icrâ kesitleri üzerinden yapılan çözümlemeler aracılığıyla, tanbur ve bozuk düzen bağlama icrâsı üslubuna özgü makam işleyişi ve yorum unsurları karşılaştırılmıştır. Yapılan araştırma gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulmasından dolayı "betimsel" bir nitelik sergilemektedir. Araştırmanın yürütülmesinde genel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmada, Necdet Yaşar'ın tanbur icrâsı tavrında, özellikle halk müziğinde yaygın kullanılan makamların işlenişinde bozuk düzen bağlama icrâsına özgü stilistik ögelerden ve karakteristik motiflerden etkilendiği, benzer şekilde geleneksel bozuk düzen icrâsını temsil eden icrâcıların tavrında da fasıl müziğindeki makam işleyişinden ve tanbur icrâsına özgü stilistik ögelerden faydalandığı görülmüştür. Bu bağlamda, Necdet Yaşar ve geleneksel bozuk düzen icrâsını temsil eden icrâcıların icrâ tavırlarının sadece icrâ ettikleri çalgıların ait oldukları kültürel üslup sınırlarında kalmadığı; her iki çalgının organolojik benzerliği, icrâ üsluplarına ve tekniklerine de yansıyarak birçok noktada etkileşim içinde olduğu ve bu etkileşimin izlerinin icrâcılar üzerinden takip edilebildiği sonucuna varılmıştır. Araştırma özelinde karşılaştırmalı üslup analizleriyle müzik geleneklerinin birbirleriyle kurduğu diyaloğun somutlaştırılması önerisinde bulunulmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Tanbur, tanbura, makâm, tavır, üslup.

1. Abstract

In this study, based on the similarity between the traditional performance styles of the tanbur and bozuk düzen bağlama, two ancient instruments of Turkish music, both the unity of the performance styles of these instruments and how this interaction manifests itself in a specific performer are examined using the examples of Tanburi Necdet Yaşar and performers representing traditional bozuk düzen performance. Within the scope of the research, the study examines the similarities and differences between the tanbur and the bağlama from an organological perspective, evaluates the formation and interaction process of the traditional performance styles of the tanbur and the bozuk düzen bağlama within a historical perspective, and within this framework, the aim is to examine the possible similarities and areas of interaction that can be established between the traditional bozuk düzen bağlama performance style and the traditional tanbur performance style. In line with this objective, the performance styles of Necdet Yaşar and the performers representing traditional bozuk düzen performance have been selected as examples to illustrate this unity. Through analyses of specific performance segments by Necdet Yaşar and performers representing traditional bozuk düzen performance, the maqam functioning and interpretive elements specific to the performance styles of the tanbur and bozuk düzen bağlama have been compared. The research is descriptive in nature, as it involves reviewing the relevant literature and presenting the current situation. A general survey model was used in conducting the research. The study found that Necdet Yaşar's tanbur performance style, particularly in the processing of modes commonly used in folk music, was influenced by stylistic elements and characteristic motifs specific to bozuk düzen bağlama performance. Similarly, performers representing traditional bozuk düzen performance also benefited from stylistic elements specific to tanbur performance in the bozuk düzen bağlama performance style, from the treatment of modes in fasıl music. In this context, the performance styles of Necdet Yaşar and performers representing traditional bozuk düzen performance do not remain confined to the cultural stylistic boundaries of the instruments they play; the organological similarity of both instruments is reflected in their performance styles and techniques, interacting at many points, and that traces of this interaction can be followed through the performers. Specifically, the research proposes to concretize the dialogue established between musical traditions through comparative style analyses.

2. Keywords: Tanbur, tanbura, mode, style, manner.

[1]Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, tahsnyildz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6422-923X

Yüz Yüze

DİJİTAL ÇAĞDA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE "DUYGUSAL OTANTİSİTE" ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME

A CONCEPTUAL EVALUATION OF" EMOTIONAL AUTHENTICITY" IN TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC IN THE DIGITAL AGE

Nusret Semih Beşcanlar[1] *& Yasemin Ata*[2]

1. Özet

Otantisite kavramı, kültürel üretimlerde özgünlük, aslı gibilik, sahicilik, içtenlik gibi çok çeşitli anlamlarda kullanılan temel bir tartışma alanı sunar. Modernizmin de etkisiyle eskiden hızlı bir biçimde kopuşla birlikte görünürlük ve "değer" kazanan bu kavram, özellikle geleneksel sanatları açıklamak üzere tartışmalı bir analitik araç haline gelmiştir. Müzikte ise otantisitenin tartışma düzleminin - tartışıldığı türe göre- tarihsel köken, icra üslubu, sanatçı imajı, dinleyici alımlaması gibi pekçok farklı bağlam ile genişlediği görülür. Bununla beraber geleneksel müziklerde otantisite, daha çok yerellik ve kültürel bellek ile ne denli ilişkide kaldığı arayışı üzerinden biçimlenen bir tartışma alanı yaratmıştır. Geleneksel sanatlarda, bu çalışma özelinde ise halk müziği icrasında bu arayışın daha görünür olmasının nedeni, geleneksel müziklerin yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda topluluk deneyimlerinin, duyguların ve yaşam öykülerinin taşıyıcısı olarak idrak edilmesidir. Kavramın içerdiği "sahici" olma iddiası, icranın müziğin geldiği yerle kurduğu bağ üzerinden anlam kazanır.

Dijitalleşmeyle birlikte bu ilişki farklı bir düzleme taşınır. Çevrimiçi platformlarda müzik performanslarının dolaşıma girme hızı, duygunun üretimini ve aktarımını da aynı hızla görünür kılar. Böylece "gerçek duygu" ile "temsil duygu" arasındaki sınırlar giderek belirsizleşir. Çalışmanın odağındaki "duygusal otantisite" kavramı da bu noktada anlam kazanır. Otantisiteden farklı olarak duygusal otantisite, icranın tarihsel "doğruluğundan" çok, duygunun içsel olarak deneyimlenip deneyimlenmediğine ve dinleyici tarafından böyle algılanıp algılanmadığına odaklıdır. Bu noktada "otantik" olan, icracının gerçekten ne hissettiğinden çok, dinleyicinin hissettiği duyguyu "gerçek" olarak algılamasıdır. Bu bildiride dijital çağda Geleneksel Türk Halk Müziğinde otantisite kavramının uğradığı dönüşüm, duygunun dolaşımı üzerinden yeniden tanımlanışı ve "duygusal otantisite" kavramının bağlamsal olarak öne çıkışı literatür temelli bir araştırma ile tartışmaya sunulacaktır.

2. Anahtar Kelimeler: Otantisite, duygusal otantisite, dijital çağ, geleneksel Türk halk müziği

1. Abstract

The concept of authenticity offers a central field of debate in cultural production, used in various senses such as originality, genuineness, sincerity, and inner truth. Under the influence of modernity, this concept gained visibility and "value" especially through rapid cultural ruptures, becoming a contested analytical tool particularly for explaining traditional arts. In music, the scope of authenticity differs according to genre, and may refer to historical origin, performance style, artist image, or listener reception. However, in traditional music, authenticity has largely been shaped by the relationship between performance, locality, and cultural memory. The reason why this search is more visible in traditional arts—and specifically in folk music performance—is that such music is not only an aesthetic form, but also a carrier of communal experiences, emotions, and life narratives. The claim of being "authentic" therefore gains meaning through the performer's connection to the cultural and historical source of the music.

With digitalization, this relationship has shifted to a different framework. The rapid circulation of musical performances on online platforms makes the production and transmission of emotion visible to a similar extent. As a result, the boundaries between "real emotion" and "performed emotion" become increasingly blurred. The concept of emotional authenticity, which forms the focus of this study, becomes significant in this context. Unlike authenticity based on historical or cultural accuracy, emotional authenticity prioritizes whether the emotion is internally experienced and perceived as genuine by the listener. At this point, what appears "authentic" is not what the performer truly feels, but whether the listener experiences the emotion as real. In this paper, the transformation of the concept of authenticity in Traditional Turkish Folk Music in the digital age, its redefinition through the circulation of emotion, and the contextual prominence of the concept of "emotional authenticity" will be discussed through a literature-based analysis.

2. Keywords: Authenticity, emotional authenticity, digital age, Traditional Turkish Folk Music

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi, nsbescanlar@gmail.com ORCID:0009-0007-3832-9070
[2] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, yaseminata@sinop.edu.tr ORCID:0000-0001-5975-7196

Çevrimiçi

Çocuk Animasyonunda İdeoloji ve Kodlama: LGBTQ+ Temsili Üzerine Bir Analiz

Gender Imprint in Animation Character Design: Stylizing LGBTQ+ Representations

Edanur KAVAK[1] *& Cengiz ŞAHİN*[2]

1. Özet

Animasyon, sinema sektöründe ideolojik ve kültürel aktarımın en etkili araçlarından biridir. Görsel dilin doğrudan algılanabilir niteliği, animasyonun özellikle çocuklar üzerindeki öğretici ve yönlendirici gücünü artırmaktadır. Bu nedenle animasyon, yalnızca eğlence aracı değildir. Aynı zamanda güçlü bir kültürel temsil ve propaganda unsuru olarak değerlendirilmektedir. Küresel medya endüstrisinin hızla dijitalleşmesi, animasyonun toplumsal algı oluşturmadaki etkisini daha da genişletmiştir. Özellikle çocuklara yönelik içeriklerde animasyon karakterleri, gelişim çağındaki bireyler için rol model niteliği taşımaktadır. Bu karakterlerin taşıdığı değerler, çocukların toplumsal cinsiyet, ahlak ve aidiyet kavramlarını biçimlendirmede önemli rol oynamaktadır. Çocuklar bu karakterleri taklit ederek davranışsal ve kimliksel yönelimler geliştirmektedir.

Son yıllarda animasyon endüstrisinde toplumsal cinsiyet temsilleri belirgin biçimde değişim göstermiştir. 1990'lı yıllara kadar sınırlı düzeyde yer bulan LGBTQ+ karakter ve temaları, 2010 sonrasında giderek görünür hâle gelmiştir. Başlangıçta yan karakterler ve örtük semboller aracılığıyla temsil edilen bu temalar, günümüzde açık biçimlerde sunulmaya başlanmıştır. Bu durum, animasyonun artık yalnızca eğitsel ya da kültürel değil, aynı zamanda politik bir ifade alanı hâline geldiğini göstermektedir. Bu eğilimin en dikkat çekici örneklerinden biri, Walt Disney Animation Studios tarafından 2022 yılında yayımlanan Strange World adlı yapımdır. Film, açık biçimde eşcinsel bir ana karakteri konu alması bakımından animasyon tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışma, çocukların gelişim süreçlerinde önemli bir rol oynayan animasyonların, kimlik ve değer algısı üzerindeki olası etkilerini tartışmaktadır. Strange World filmi örneğinde, LGBTQ+ temsillerinin karakter tasarımı, renk kullanımı ve anlatı estetiği üzerinden nasıl stilize edildiği göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmektedir. Analiz, temsillerin yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda ideolojik yönelimler olarak nasıl kurgulandığını da ortaya koymaktadır. Çalışma, çocuklara yönelik içeriklerde kullanılan tasarım dilinin pedagojik uygunluğunu sorgulamaktadır. Estetik düzlemde normalleştirilen cinsiyet temsillerinin, çocukların kimlik inşası ve toplumsal değer algısı üzerindeki potansiyel etkilerini tartışmaya açmaktadır. Sonuç olarak, animasyonun çağdaş toplumlarda kimlik politikalarının görünürlük kazandığı önemli bir kültürel alan hâline geldiği vurgulanmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Animasyon, Çizgi Film, LGBTQ+, Propaganda

1. Abstract

Animation is one of the most effective tools for ideological and cultural transmission in the film industry. The directly perceptible nature of visual language enhances animation's educational and guiding power, particularly over children. Therefore, animation is not merely an entertainment tool. It is also considered a powerful element of cultural representation and propaganda. The rapid digitization of the global media industry has further expanded animation's impact on shaping social perceptions. In content aimed at children in particular, animated characters serve as role models for individuals in their developmental years. The values embodied by these characters play a significant role in shaping children's concepts of gender, morality, and belonging. Children develop behavioral and identity orientations by imitating these characters.

In recent years, gender representations in the animation industry have undergone significant change. LGBTQ+ characters and themes, which were limited until the 1990s, have become increasingly visible since 2010. Initially represented through secondary characters and implicit symbols, these themes are now presented in explicit forms. This demonstrates that animation has become not only an educational or cultural medium but also a political arena for expression. One of the most notable examples of this trend is Strange World, released in 2022 by Walt Disney Animation Studios. The film is considered a turning point in animation history as it explicitly features a gay main character.

This study discusses the possible effects of animation, which plays an important role in children's development processes, on their perception of identity and values. Using the example of Strange World, it examines how LGBTQ+ representations are stylized through character design, color usage, and narrative aesthetics using semiotic analysis methods. The analysis reveals how representations are constructed not only as aesthetic choices but also as ideological orientations. The study questions the pedagogical appropriateness of the design language used in content aimed at children. It opens up a discussion on the potential effects of gender representations normalized on an aesthetic level on children's identity construction and perception of social values. Ultimately, it emphasizes that animation has become an important cultural field where identity politics gain visibility in contemporary societies.

2. Keywords: Animation, Cartoon, LGBTQ+, Propaganda

[1] Görsel İletişim Tasarımı Programı Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, edanurkavakk@gmail.com, ORCID: 0009-0005-5052-4958

[2] Dr.Öğr.Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, cengizsahin@aybu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8348-0913

Yüz Yüze

GELENEKSEL GİYSİ (GÖYNEK-PAÇA) NAKIŞLARININ İNCELENMESİ VE GÜNÜMÜZDE EL SANATLARI ALANINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

AN EXAMINATION OF TRADITIONAL CLOTHING (GÖYNEK–PAÇA) EMBROIDERIES AND THEIR EVALUATION IN THE FIELD OF HANDICRAFTS TODAY

Süheyla Hayırcı[1]

1. Özet

Köklü bir geçmişin ürünü olan Türk el sanatları, yalnızca maddi kültür varlığımızın değil aynı zamanda manevi değerlerimizin de en önemli belgeleri arasında yer almaktadır. Bu sanatlar, geçmiş ile gelecek arasında köprü kuran güçlü bir miras niteliği taşımakta ve bu nedenle özgünlüğü bozulmadan, gelecek kuşaklara aslına uygun şekilde aktarılması zorunluluk arz etmektedir. El sanatlarının ustalık, sabır ve yoğun emek gerektiren dallarından biri de dokuma ve tekstil sanatıdır. Dokuma; düz ve düğümlü yaygılar, farklı türde işlemeler, örgü çalışmaları ve örücülük gibi alt dalları kapsayan geniş bir alanı ifade etmektedir.

İnsan, doğa koşullarına uyum sağlamak için önce örtünmüş, sonraki dönemlerde giyinme ihtiyacını geliştirmiş, daha ileriki çağlarda ise giysisine işlevselliğin yanı sıra estetik bir nitelik kazandırarak süsleme anlayışını benimsemiştir. İnsanlık tarihi boyunca her uygarlık kendi giyim kültürünü yaratmış, ancak ticaret yolları, kültürel etkileşimler ve savaş gibi nedenlerle karşılaştığı farklı medeniyetlerden de etkilenmiş ve bu etkiler kendi giyim tarzına yansımıştır.

İşleme teknikleri ile kullanılan iğneler, coğrafi konum, sosyal yapı, ekonomik koşullar ve estetik anlayışlara bağlı olarak yüzyıllar içinde değişiklik göstermiştir. Duygu ve düşünceleri aktarma aracı olarak kullanılan işlemelerde, teknik çeşitliliğin ve zengin süsleme anlayışının göze çarpması dikkat çekicidir. Başlangıçta yalnızca ihtiyacı karşılamaya yönelik yapılan basit süslemeler, zamanla sanatsal bir değer kazanmıştır.

Günümüzde ise teknoloji karşısında gerileme yaşayan bu sanat dalı, kaybolma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bu bağlamda Sinop'un Dikmen ilçesinde yapılan alan araştırması, unutulmaya yüz tutan bu geleneksel sanatların yeniden ortaya çıkarılması, yaşatılması ve geniş kitlelere tanıtılması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma sürecinde kaynak kişilerle görüşülmüş, geleneksel dokumalar ve giyim kültürü ayrıntılı biçimde incelenmiş, özellikle "Göynek ve paça nakışları" ele alınarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışmada, Sinop el işlemeleri içinde önemli bir yere sahip olan Dikmen elbise nakışlarının yalnızca giyim aksesuarı olarak değil; aynı zamanda ev tekstili ürünleri, folklorik giysili kitre bebekler ve turistik hediyelik eşyalar şeklinde yeniden tasarlanması hedeflenmektedir. Böylece söz konusu nakışların kültürel, estetik ve ekonomik açıdan günümüz el sanatları alanına kazandırılması amaçlanmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Sinop Dikmen, Geleneksel Dokuma, Geleneksel Giysi, İç Giyim.

1. Abstract

Traditional Turkish handicrafts, with their deep-rooted history, are not only important parts of our material culture but also carry spiritual and symbolic value. These crafts act as a bridge between past and future, and therefore they should be preserved and passed on to new generations without losing their authenticity. Among the many branches of handicrafts, textile weaving requires particular mastery and patience. Weaving includes plain and knotted rugs, embroidery, knitting, and crocheting, forming a rich field of traditional art.

Humankind, in order to adapt to natural conditions, first sought to cover itself, later began to dress, and finally decorated clothing, giving it both functionality and beauty. Throughout history, every civilization created its own style of clothing, but trade, cultural exchange, and wars caused influences from other societies to appear, leaving marks on clothing traditions.

Embroidery techniques and the use of needles have changed from century to century depending on geography, social life, economy, and aesthetic values. Embroidery also functioned as a way to express feelings and ideas, and its rich variety of techniques is remarkable. What started as simple decoration for basic needs gradually evolved into a respected form of art. However, in modern times, this heritage has declined and faces the risk of disappearing due to advancing technology.

This study, carried out in Dikmen (Sinop), was designed to revive, protect, and promote endangered embroidery traditions. During fieldwork, interviews were held with local people, traditional textiles and clothing culture were studied, and special attention was given to "Göynek and paça embroideries."

The study aims to adapt Dikmen embroideries into modern contexts by designing them not only as clothing accessories but also as home textile products, folkloric dolls in traditional costumes, and souvenir items for tourism. In this way, these embroideries can gain cultural, artistic, and economic value in today's field of handicrafts.

2. Keywords: Sinop Dikmen, Traditional Weaving, Traditional Clothing, Undergarments.

[1] El Sanatları Başöğretmeni, Şehit Şakir Elkovan Halk Eğitim Merkezi, suheylahayirci@gmail.com, ORCID: 0009-0003-7136-3757

FOTOMONTAJ VE GRAFİK TASARIM ETKİLEŞİMİ
PHOTOMONTAGE AND GRAPHIC DESIGN INTERACTION

Ozan Uyanık[1]

1. Özet

Dünya Tarihi incelendiğinde görülmektedir ki 19. Yüzyıldan itibaren dikkat çekici değişimler yaşanmakta; çeşitli sosyal, siyasal, ekonomik değişimler, yenilikler,savaşlar, devrimler, icatlar insanlığa damgasını vuran önemli olaylar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu değişim ve gelişmeler direkt olarak sanat dünyasına de yansımış, Rönesans anlayışının yerine farklılıklar arayışında olan birtakım sanatçılar gelenekleri reddetmiş bunun yerine farklı bir söylem geliştirmişlerdir. Bunun sonucunda, birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Farklı ve yenilikçi teknik arayışlar sonucu malzeme kullanımında çeşitlilik artmış ve ortaya montaj, fotomontaj, kolaj ve asamblaj adı verilen teknikler çıkmıştır. Araştırmanın temelini oluşturan fotomontajın, sanata ve grafik tasarıma olan etkileri değerlendirilmiştir. Bu kapsamda fotomontaj tekniğinin en başta afiş üzerindeki etkisi, kendilerinden sonraki afiş anlayışını ve günümüzdeki birçok afişi ve tasarımcıyı etkilediği bilimsel veriler doğrultusunda incelenmiş ve görsel kaynaklar çerçevesinde örneklendirilmiştir.

2. Anahtar Kelimeler:*Afiş, Fotomontaj, Kolaj, Grafik Tasarım.*

1. Abstract

An examination of world history reveals that remarkable changes have been taking place since the 19th century; various social, political, and economic shifts, innovations, wars, revolutions, and inventions have emerged as significant events that have left their mark on humanity. These changes and developments directly impacted the art world. In place of the Renaissance understanding, some artists, seeking a different perspective, rejected traditions and instead developed a different discourse. As a result, numerous artistic movements emerged. As a result of these diverse and innovative technical pursuits, the diversity of material use increased, leading to the emergence of techniques such as montage, photomontage, collage, and assemblage. The impact of photomontage, which forms the basis of this research, on art and graphic design is evaluated. Within this scope, the impact of photomontage, primarily on posters, and how it influenced subsequent poster approaches and many contemporary posters and designers is examined based on scientific data and illustrated within the framework of visual sources.

2.Keywords: Poster, Photomontage, Collage, Graphic Design.

[1] Öğr. Gör., Işık Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Bilgisayar Teknolojileri Bölümü, ozan.uyanik@isikun.edu.tr, ORCID :0000-0002-4991-5469

Yüz Yüze

İSTANBUL "SİNOP GÜNLERİ" AFİŞLERİNİN İNCELENMESİ VE MİNİMALİZM KAPSAMINDA TASARIM ÖNERİLERİ[2]

ANALYSİS OF ISTANBUL SİNOP DAYS POSTERS AND DESİGN SUGGESTİONS WİTHİN THE SCOPE OF MİNİMALİSM

Rümeysa TAŞTAN [1] *& Burak Erhan TARLAKAZAN*[2]

1. Özet

Bu çalışma, İstanbul'da düzenlenen "İstanbul Sinop Günleri" etkinliklerine ait afişlerin grafik tasarım ilkeleri bağlamında incelenmesini ve minimalizm yaklaşımı doğrultusunda geliştirilmiş tasarım önerilerini sunmayı amaçlamaktadır.

Afiş, herhangi bir mesaja veya konuya dikkat çekmek amacıyla hedef kitlenin bilgilendirilmesi için görsel materyallerin sanatsal kaygı çerçevesinde bütün oluşturmasıyla ortaya çıkan bir grafik tasarım elemanıdır. Bu kapsamda araştırmada öncelikle etkinliğe ait geçmiş yıllara yönelik afişler toplanmış ve bu afişler tasarım elemanları; tipografi, renk kullanımı, hiyerarşi ve bilgilendirici unsurların düzeni açısından değerlendirilmiştir. Çalışma betimsel analiz yöntemiyle yürütülmüş, afişler görsel iletişim ve minimalizm literatürü doğrultusunda yorumlanmıştır. Bulgular, İstanbul Sinop Günleri afişlerinin genel olarak yerel kültürü yansıtma hedefi taşısa da, yoğun görsel kullanım, karmaşık kompozisyonlar ve tipografik tutarsızlıklar nedeniyle mesaj iletiminde zaman zaman yetersiz kaldığını göstermektedir.

Minimalist tasarım yaklaşımı ise karmaşayı azaltarak mesajı daha net ve etkili bir biçimde hedef kitleye iletmenin bir yoludur. Bu şekilde afişlerde minimalist yaklaşımlar kullanılarak dikkat çekici ve anlaşılır bir iletişim sağlanabilmektedir. Bu kapsamda gereksiz görsel kalabalığın azaltılması, sınırlı fakat anlam yüklü renk paletlerinin tercih edilmesi, okunabilir ve tutarlı tipografi kullanımıyla daha güçlü bir etki yaratabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda çalışma, etkinlik kimliğini güçlendirmeye yönelik üç temel öneri sunmaktadır: (1) marka bütünlüğü sağlayan yalın bir görsel dil oluşturulması, (2) bilgi mimarisinin sadeleştirilmesi ile mesajın hızlı algılanabilir kılınması, (3) Sinop'un kültürel değerlerinin seçici ve sembolik görsellerle temsil edilmesi. Araştırmanın, yerel kültürel etkinlik afişlerinin tasarım kalitesinin artırılmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: (Minimalizm, grafik tasarımı, afiş tasarımı, görsel iletişim)

1. Abstract

This study aims to examine the posters designed for the "Istanbul Sinop Days" events held in Istanbul within the context of graphic design principles and to present design recommendations developed in line with the minimalist approach. A poster is a graphic design product that emerges through the harmonious combination of visual elements within an artistic concern, created to inform a target audience and draw attention to a specific message or topic. In this context, posters from recent years related to the event were collected and evaluated in terms of design elements such as typography, color usage, visual hierarchy, and the arrangement of informational components. The study was conducted using a descriptive analysis method, and the posters were interpreted based on the literature on visual communication and minimalism. The findings indicate that although the Istanbul Sinop Days posters aim to reflect local culture, they occasionally fall short in delivering their intended messages due to excessive visual elements, complex compositions, and typographic inconsistencies.

Minimalist design, on the other hand, offers a method for conveying messages more clearly and effectively to the target audience by reducing visual clutter. In this regard, it was concluded that reducing unnecessary visual density, opting for limited yet meaningful color palettes, and using readable and consistent typography could create a stronger visual impact. The study proposes three key recommendations to strengthen the event's visual identity: (1) establishing a simple visual language that ensures brand integrity, (2) simplifying the information architecture to enable rapid message perception, and (3) representing Sinop's cultural values with selective and symbolic visuals. The research is expected to contribute to improving the design quality of posters created for local cultural events.

2. Keywords: (Minimalism, graphic design, poster design, visual communication)

[1] Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, E-Posta, rumeysatastan87@gmail.com, ORCID: 0009-0002-5904-1029

[2] Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, E-Posta, tarlakazan@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5826-2148

Çevrimiçi

ERİŞİLEBİLİR AMBALAJ TASARIMI: YAŞLI BİREYLER İÇİN SESLİ VE GÖRSEL DESTEKLİ BİLGİLENDİRME SİSTEMİ

ACCESSIBLE PACKAGING DESIGN AUDIO AND VISUAL SUPPORTED INFORMATION SYSTEM FOR ELDERLY INDIVIDUALS

Rozelin TOKAY [1] *& Yasin YILMAZ*[2]

1. Özet

Bu çalışma, yaşlı bireylerin ambalaj üzerindeki bilgilere erişiminde karşılaştıkları görsel, işitsel ve motor kısıtlılıklardan kaynaklanan zorluklara çözüm üretmeyi amaçlamaktadır. **"**Erişilebilir Ambalaj Tasarımı: Yaşlı Bireyler için Sesli ve Görsel Destekli Bilgilendirme Sistemi**"** başlıklı proje, tasarımda sosyal sorumluluk ilkeleri doğrultusunda geliştirilmiştir. Çalışma, tasarımın toplumsal fayda üretme kapasitesine odaklanarak, kullanıcı merkezli ve etik bir yaklaşım benimser.Araştırmanın temel amacı; 60 yaş ve üzeri bireylerin ürün bilgilerine kolay, hızlı ve doğru biçimde erişmelerini sağlayan bir ambalaj sistemi tasarlamaktır. Bu doğrultuda okunabilir tipografi, yüksek kontrastlı renk kullanımı, ergonomik form ve QR kod destekli sesli bilgilendirme sistemi bir arada değerlendirilmiştir. Proje süreci, literatür taraması, kullanıcı görüşmeleri, gözlem ve anket uygulamalarıyla desteklenmiş olup karma yöntem (nitel + nicel) yaklaşımıyla yürütülecektir.Elde edilen bulgular, tipografik okunabilirliğin artırılması ve sesli bilgilendirme entegrasyonunun, yaşlı bireylerin ürün kullanımında hata oranlarını azalttığını göstermektedir. Çalışma, grafik tasarımın sosyal sorumluluk bağlamında yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda kapsayıcı, etik ve toplumsal fayda odaklı bir iletişim aracı olduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle proje, erişilebilir tasarım yaklaşımını hem akademik hem de uygulamalı düzeyde örneklendiren yenilikçi bir model sunmaktadır.

2. Anahtar Kelimeler: Sosyal Sorumluluk, Erişilebilir Tasarım, Ambalaj Tasarımı, Tipografi, Yaşlı Kullanıcı Deneyimi

1. Abstract

This study aims to develop solutions to the visual, auditory, and motor difficulties experienced by elderly individuals when accessing information displayed on product packaging. Entitled "Accessible Packaging Design: An Audio and Visual Information Support System for Elderly Individuals," the project has been developed in line with the principles of social responsibility in design. The research focuses on the capacity of design to generate social benefit and adopts a user-centered and ethical approach.The primary objective of the study is to design a packaging system that enables individuals aged 60 and above to access product information easily, quickly, and accurately**.** In this context, readable typography, high-contrast color usage, ergonomic form, and a QR code-based audio information system were integrated. The project process was supported by literature review, user interviews, observations, and short surveys, and it was conducted using a mixed-methods approach (qualitative + quantitative).The findings indicate that enhancing typographic legibility and integrating an audio information system reduce error rates among elderly users during product use. The study emphasizes that graphic design, within the context of social responsibility, is not merely an aesthetic practice but also an inclusive, ethical, and socially beneficial means of communication**.** In this regard, the project presents an innovative model that exemplifies the accessible design approach at both

academic and applied levels**.**

2. Keywords: Social Responsibility, Accessible Design, Packaging Design, Typography, Elderly User Experience

1 Yalova Üniversitesi, rozelintokay53@gmail.com, ORCID: 0009-0006-1628-031X

2 Dr. Öğr. Üyesi Yasin Yılmaz, Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, yasin.yilmaz@yalova.edu.tr, ORCID : 0009-0001-4555-1784

Çevrimiçi

GÖRME ENGELLİ TÜKETİCİLER İÇİN ÇOK DUYUSAL BİLGİ ERİŞİMİ: BRAİLLE VE QR KOD ENTEGRASYONU İLE AMBALAJ MODEL ÖNERİSİ

ONLİNE MULTİSENSORY INFORMATİON ACCESS FOR VİSUALLY IMPAİRED CONSUMERS: A PACKAGİNG MODEL PROPOSAL THROUGH BRAİLLE AND QR CODE INTEGRATİON

Ruken Kınay[1] *& Yasin Yılmaz*[2]

1. Özet

Bu tebliğde, görme engelli bireylerin temel tüketim ürünlerine dair bilgiye erişim eşitliği ve bağımsız yaşam hakkı ele alınmaktadır. Mevcut Braille alfabesi uygulamalarının ambalaj üzerindeki sınırlılıklarını aşmak amacıyla, Braille'in fiziksel dokunsal bilgisi ile QR kodun sunduğu sınırsız, sesli bilgi potansiyelini birleştiren yeni bir çok duyusal bilgi erişim modeli incelenmektedir. Çalışmanın temel amacı, bu entegre modelin teorik fizibilitesini ve kullanıcı deneyimi üzerindeki potansiyel iyileştirme etkisini araştırmaktır.

Araştırmanın temel problemi, Braille ve QR kodun ambalaj üzerinde birleştirilmesiyle oluşturulacak çok duyusal modelin, görme engelli bireylerin ürün bilgisine erişim hızını ve güvenliğini mevcut sistemlere kıyasla ne ölçüde iyileştirebileceğidir. Bu amaca ulaşmak için çalışma, teknik zorlukları (Nicel) ve görme engelli bireylerin duygusal ve pratik deneyimlerini (Nitel) aynı anda yakalamak esasıyla, ağırlıklı olarak niteliksel verilere dayalı bir Karma Yöntem araştırması olarak tasarlanmıştır. Yöntem, derinlemesine mülakatlara ve teknik/yasal makale incelemelerine dayanmaktadır.

Araştırma hipotezi, çok duyusal entegrasyonun, tek başına Braille kullanımına kıyasla kritik ürün bilgisine erişim hızını ve algılanan bilgi güvenilirliğini istatistiksel olarak anlamlı ölçüde artıracağı yönündedir. Beklenen sonuç, Evrensel Tasarım ilkelerini benimseyen, görme engellilerin alışveriş bağımsızlığını sağlayan ve günümüz teknolojileriyle uygulanabilir bir çok duyusal ambalaj modeli önerisi sunmaktır.

2.Anahtar Kelimeler: Braille, QR Kod, Çok Duyusal Ambalaj, Görme Engelliler, Evrensel Tasarım

1. Abstract

This paper addresses the equality of information access and the right to independent living for visually impaired individuals concerning essential consumer products. To overcome the limitations of current Braille alphabet applications on packaging, a novel multisensory information access model is examined, which integrates the physical tactile information of Braille with the unlimited, auditory information potential offered by QR codes. The main objective of this study is to investigate the theoretical feasibility and the potential positive impact of this integrated model on user experience.

The core research problem is the extent to which the multisensory model, created by combining Braille and QR codes on packaging, can improve the speed and safety of product information access for visually impaired individuals compared to existing systems. To achieve this goal, the study is designed as a Mixed-Method research, predominantly based on qualitative data, aiming to simultaneously capture technical challenges (Quantitative) and the emotional and practical experiences of visually impaired individuals (Qualitative). The methodology relies on in-depth interviews and technical/legal article reviews.

The research hypothesis is that multisensory integration will statistically and significantly increase the speed of accessing critical product information and the perceived information reliability, compared to using Braille alone. The expected outcome is to propose a practical multisensory packaging model, implementable with current technologies, that adopts Universal Design principles and ensures shopping independence for the visually impaired.

2. Keywords: Braille, QR Code, Multisensory Packaging, Visually Impaired, Universal Design

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi Ruken Kınay, Yalova Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, kinayruken@gmail.com ORCID: 0009-0004-9651-1266
[2] Dr. Öğr. Üyesi Yasin Yılmaz, Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, yasin.yilmaz@yalova.edu.tr ORCID: 0009-0001-4555-1784

Yüz Yüze

GEMİLİ KULA HALISI, TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİ

GEMILI KULA CARPET, TECHNICAL AND PATTERN FEATURES

Hilal BOZKURT[1]

1. Özet

Manisa ili Kula ilçesi Anadolu'nun keçecilik, bakırcılık, çömlekçilik, dericilik gibi el sanatları merkezlerinden biridir. Halıcılık da Batı Anadolu'nun önemli halıcılık merkezleri arasında yer alan Kula ilçesinde yapılmaktadır. Birbirinden farklı desen ve motif özelliklerine sahip olan Kula halıları arasında yer alan Gemili Kula Halısı, figüratif ve sembolik anlamıyla ve değeriyle ön plana çıkmaktadır. Bu halı, adını halının merkezinde yer alan gemi (tekne) motifinden almaktadır. Anadolu halk kültüründe gemi figürü çeşitli anlamlar taşımaktadır. Özellikle ahiret yolculuğunu ve ruhun öte aleme geçişini simgelemektedir. Halılarda kullanılan her desen ve motifin duygu ve düşünceleri ifade etmek için farklı anlamlar taşıdığı düşünüldüğünde, bu halı yalnızca zanaat ürünü olarak üretilmekle kalmamakta aynı zamanda inanç temeline dayanan bir anlatım aracı olarak da kabul edilmektedir.

Anadolu dokumalarının nadir bir örneği olan Gemili Kula halılarında ağırlıklı olarak lacivert, kırmızı, yeşil, krem tonlarına rastlanmaktadır. Yün atkı ve çözgü iplikleriyle, Türk (Gördes) düğüm tekniği kullanılarak dokunmuştur.

Bu çalışmada, Gemili Kula halısının teknik özelliklerine yer verilerek, halının desen ve kompozisyon örnekleri incelenecek ve çalışma fotoğraflarla desteklenecektir.

2. Anahtar Kelimeler: Halı, Kula halısı, gemi motifi, Türk düğümü

1. Abstract

Kula district of Manisa province is one of the handicraft centers of Anatolia such as felting, coppersmithing, pottery and leatherworking. Carpet weaving is also done in the Kula district, which is among the important carpet weaving centers of Western Anatolia. Among the Kula carpets with different patterns and motifs, the Gemili Kula Carpet stands out with its figurative and symbolic meaning and value. This rug takes its name from the ship (boat) motif at its center. In Anatolian folk culture, the ship figure carries various meanings. It particularly symbolizes the journey to the afterlife and the soul's passage to the afterlife. Considering that each pattern and motif used in carpets carries different meanings to express emotions and thoughts, this carpet is not only produced as a product of craftsmanship but is also accepted as a means of expression based on belief.

A rare example of Anatolian weaving, Gemili Kula carpets are predominantly found in navy blue, red, green, and cream tones. They are woven using the Turkish (Gördes) knot technique, with wool warp and weft threads

In this study, the technical features of the Gemili Kula carpet will be included, examples of the carpet's patterns and composition will be examined, and the study will be supported by photographs.

2. Keywords: Carpet, Kula carpet, ship motif, Turkish knot

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, hilal_bozkurt@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-9886-1233

Yüz Yüze

YAPAY ZEKA TEKNOLOJİLERİNİN GRAFİK TASARIM SÜREÇLERİ VE REKLAM SEKTÖRÜNDEKİ DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİLERİ

THE TRANSFORMATIVE EFFECTS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES ON GRAPHIC DESIGN PROCESSES AND THE ADVERTISING INDUSTRY

Tevfik Tahsin Tural[1] *& Hatice Bahattin Ceylan*[2]

1. Özet

Dijital çağın hızla gelişmesiyle birlikte yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım ve reklam sektöründeki dönüştürücü etkilerini incelemektedir. Bu etkiler, köklü dönüşümlere yol açarak üretim süreçlerinde estetik algı ve yaratıcı düşünme yöntemlerini yeniden yapılandırmıştır. Grafik tasarım ve reklam sektörü; baskı, matbaa, televizyon ve dijital platformlardaki reklamlar gibi farklı mecralar aracılığıyla geniş bir kitleye hitap eden çok yönlü bir alan olmakla birlikte, çağımızın bu sektörlerin sürekli gelişim göstermesini zorunlu hâle getirmektedir.Yapay zekâ, yalnızca bilişim alanında bir araç olmanın ötesine geçerek, yapay zekâ destekli veri işleme uygulamaları ile insan etkileşimi sonucunda günümüz gelişimine uyum sağlayan destekleyici, üretken çözümler sunan bir unsur hâline gelmiştir. Bu çalışma, nitel bir araştırma yaklaşımı benimseyerek literatür taraması çerçevesinde yürütülmüştür. Veriler ve akademik yayınlar incelenmiş; yapay zekânın grafik tasarım ve reklam sektöründeki etkileri, estetik, yaratıcı ve etik temalar ile tasarım çalışmalarında karşılaşılan olumlu ve olumsuz etkilerini karşılaştırmalı ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, yapay zekânın grafik tasarım sürecinde yalnızca üretim verimliliğini artırmakla kalmayıp aynı zamanda yaratıcı fikir ve düşüncelerin gelişimine, estetik anlayışın derinleşmesine ve etik değerlerin güçlenmesine katkı sağladığı gibi tekrar eden zaman alıcı tasarımların otomatikleştirilmesinde önemli rol oynadığı görülmüştür. Reklam sektöründe ise hedef kitleyle kurulan iletişimin daha dinamik ve güçlü bir hâle geldiği; stratejik planlamalar aracılığıyla fark yaratan uygulamalar sayesinde maliyetin azaldığı ve içerik üretimi süreçlerinde yoğun biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, yapay zekâ destekli teknolojilerinin insan yaratıcılığıyla birleşmesi, geleceğin estetik ve iletişim odaklı güçlü ve yenilikçi süreçlerinin oluşumuna katkı sağlamaktadır hedef kitleyle kurulan iletişimde üretim maliyetlerinin azalmasına yönelik olumlu etkiler belirlenmiştir.

2. Anahtar Kelimeler: Dijital Çağ, Estetik, Grafik Tasarım, Reklam, Yapay Zeka, Yaratıcılık

1. Abstract

It examines the transformative effects of artificial intelligence technologies in the graphic design and advertising sectors with the rapid development of the digital age. These effects have led to radical transformations in production processes and have restructured aesthetic perception and creative thinking methods. The graphic design and advertising industry is a versatile field that appeals to a wide audience through different channels such as print, printing, television and digital platforms, and in which our age requires constant development. Artificial intelligence has gone beyond being a tool only in the field of informatics and has become an element that adapts to today's development, provides supportive and productive solutions as a result of human interaction and artificial intelligence-supported data processing applications. This study was conducted within the framework of a literature review by adopting a qualitative research approach. Data and academic publications were examined; the effects of artificial intelligence in the graphic design and advertising sector, aesthetic, creative and ethical themes, and the positive and negative effects encountered in design studies were compared using the relational screening model. As a result of the research, it was seen that artificial intelligence not only increases production efficiency in the graphic design process, but also contributes to the development of creative ideas and thoughts, deepening of aesthetic understanding and strengthening of ethical values, and plays an important role in automating repetitive time-consuming designs. In the advertising sector, it has been determined that the communication established with the target audience has become more dynamic and powerful; that the cost has been reduced thanks to applications that make a difference through strategic planning and that it is used extensively in content production processes. In this context, the combination of artificial intelligence-supported technologies with human creativity contributes to the formation of strong and innovative processes focused on aesthetics and communication in the future. Positive effects on reducing production costs in communication with the target audience have been determined.

2. Keywords: Digital Age, Aesthetics, Graphic Design, Advertising, Artificial Intelligence, Creativity

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Prog., turaltahsin@gmail.com, ORCID: 0009-0000-0551-4455
[2] Doç. Dr., Sinop Üniversitesi/Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Programı, hbahattin@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4528-5180

Yüz Yüze

GÖRSEL KİMLİĞİN KENTSEL BELLEĞE ETKİSİ GRAFİK TASARIMIN ŞEHİR KİMLİĞİ OLUŞUMUNDAKİ ROLÜ

THE IMPACT OF VISUAL IDENTITY ON URBAN MEMORY THE ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN THE FORMATION OF URBAN IDENTITY

Yasin YILMAZ[1]

1. Özet

Toplumsal hayat bireylerin anlamlar, semboller ve kurallarla birbiri ile mesajlar ilettiği bir sistemdir. Toplumsal hayat ile grafik tasarım ürünleri arasında güçlü bir etkileşim vardır. Her ikisi de iletişim temelli bir yapıya sahiptir; toplum, düşüncelerini dil, davranış ve sembollerle ifade ederken, grafik tasarım da bu düşünceleri görsel bir dile dönüştürür. Toplumsal hayat, tasarımın içerik, biçim ve estetik anlayışını belirler; tasarımcı, içinde yaşadığı kültürün değerlerinden, gündelik alışkanlıklardan ve dönemsel olaylardan beslenir. Öte yandan grafik tasarım ürünleri de topluma geri dönerek onun düşünce yapısını, davranış biçimlerini ve estetik algısını etkiler. Örneğin bir dönemin afişleri, dergi kapakları veya marka kimlikleri o toplumun ruhunu, ideallerini ve değişim sürecini yansıtır. Bu yönüyle grafik tasarım, toplumsal hayatın hem bir ürünü hem de onu dönüştüren bir araçtır; toplumun belleğini taşır, kimliğini görselleştirir ve geleceğe Küreselleşme ve dijitalleşme süreçleriyle birlikte kentler, yalnızca fiziki mekânlar değil; aynı zamanda görsel iletişim ve kimlik inşasının merkezleri haline gelmiştir. Bu makale, grafik tasarımın şehir kimliğinin oluşumundaki belirleyici rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Kent logoları, tipografi tercihleri, renk paletleri, yönlendirme sistemleri, kamusal alan grafik uygulamaları ve dijital tanıtım materyalleri üzerinden yapılan analizlerle; bir şehrin görsel kimliğinin nasıl kurgulandığı ve kent belleğine nasıl katkıda bulunduğu tartışılmaktadır. Çalışma, yerel yönetimlerin ve tasarımcıların iş birliğiyle geliştirilen şehir kimliği projelerinin başarı faktörlerini değerlendirirken, aynı zamanda "kent markalaşması" kavramını grafik tasarımın estetik ve sembolik diliyle ilişkilendirir

2. Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Şehir kimliği, Kent markalaşması, Görsel Kimlik

1. Abstract

Social life is a system in which individuals communicate messages to each other through meanings, symbols, and rules. There is a strong interaction between social life and graphic design products. Both have a communication-based structure; society expresses its thoughts through language, behavior, and symbols, while graphic design transforms these thoughts into a visual language. Social life determines the content, form, and aesthetics of design; the designer draws inspiration from the values, daily habits, and periodical events of the culture in which they live. On the other hand, graphic design products also return to society, influencing its mindset, behavior, and aesthetic perception. For example, the posters, magazine covers, or brand identities of a period reflect the spirit, ideals, and process of change of that society. In this respect, graphic design is both a product of social life and a tool that transforms it; it carries the memory of society, visualizes its identity, and, with the processes of globalization and digitalization, cities are not only physical spaces; they have also become centers of visual communication and identity construction. This article aims to examine the decisive role of graphic design in the formation of city identity. Analyses of city logos, typography choices, color palettes, signage systems, public space graphic applications, and digital promotional materials discuss how a city's visual identity is constructed and how it contributes to urban memory. The study evaluates the success factors of city identity projects developed in collaboration with local governments and designers, while also relating the concept of 'city branding' to the aesthetic and symbolic language of graphic design.

2. Keywords: Graphic Design, City Identity, City Branding, Visual Identity

[1] Dr. Öğretim Üyesi Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, info@yasinyilmaz.net ORCID: 0009-0001-4555-1784

Çevrimiçi

GÖRSEL İLETİŞİM VE ETKİLEŞİM: KOZMETİK MARKALARININ SOSYAL MEDYA STRATEJİLERİNİN KADINLAR ÜZERİNE ETKİSİ

VISUAL COMMUNICATION AND INTERACTION: THE IMPACT OF COSMETICS BRANDS' SOCIAL MEDIA STRATEGIES ON FEMALE CONSUMERS

Seda YILMAZ ACAR[1] *& Güven MERAL*[2]

1. Özet

Bu çalışmada, kozmetik markalarının sosyal medya platformlarında kullandıkları görsel iletişim stratejilerinin kadın tüketiciler üzerindeki etkilerini incelemektedir. Çalışma, renk, kompozisyon, tipografi, ışık ve görsel hiyerarşi gibi görsel unsurların marka algısı, kadın kimliği ve tüketici davranışları üzerindeki rolünü değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş ve göstergebilimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. NOTE, Givenchy, YSL, M.A.A, Nivea, La Roche-Posay, Deborah Milano ve Max Factor markalarının Instagram, TikTok ve Facebook gibi platformlardaki görsel içerikleri, renk, tipografi, kompozisyon ve model seçimi açısından çözümlenmiştir.

Elde edilen bulgular, sosyal medyanın yalnızca tanıtım mecrası değil; aynı zamanda görsel anlam üretimi, kimlik inşası ve güzellik normlarının yeniden üretildiği kültürel bir alan olduğunu göstermektedir. Görsel stratejiler, kadınların markalara yönelik tutumlarını biçimlendirmekte ve idealize edilmiş kadın imgelerini pekiştirmektedir.

Sonuç olarak güzellik kavramı, fiziksel görünümün ötesinde sembolik temsiller üzerinden yeniden inşa edilmelidir. Ancak çeşitlilik ve gerçeklik temsilleri hala sınırlıdır. Tez, markaların kapsayıcı, etik ve duygusal değerleri öne çıkaran görsel stratejiler geliştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Markaların, özgün ve kapsayıcı temsili artırmalarını, işlevselliğin yanı sıra duygusal değerleri de vurgulamalarını ve etik görsel iletişim uygulamalarını benimsemeleri önerilmektedir. Dolayısıyla sosyal medya, tüketici algısını ve kültürel değerleri şekillendiren hem görsel hem duygusal bir etkileşim alanı olarak hizmet etmektedir.

2. Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim, Sosyal Medya, Kadın Tüketici, Kozmetik Markaları, Dijital Pazarlama.

1. Abstract

This thesis examines the impact of visual communication strategies employed by cosmetic brands on female consumers across social media platforms. The study aims to evaluate the role of visual elements—such as color, composition, typography, lighting, and visual hierarchy—on brand perception, female identity, and consumer behavior.

A qualitative research approach was adopted, utilizing a semiotic analysis framework. The visual content of brands including NOTE, Givenchy, YSL, M.A.A, Nivea, La Roche-Posay, Deborah Milano, and Max Factor on platforms such as Instagram, TikTok, and Facebook was analyzed in terms of color, typography, composition, and model selection.

The findings indicate that social media serves not only as a promotional tool but also as a cultural space where visual meaning is produced, identity is constructed, and beauty norms are reproduced. Visual strategies shape women's attitudes toward brands and reinforce idealized female images.

Consequently, the concept of beauty should be reconstructed beyond physical appearance through symbolic representations. However, representations of diversity and authenticity remain limited. The thesis emphasizes the need for brands to develop visual strategies that highlight inclusive, ethical, and emotional values.

It is recommended that brands enhance originality and inclusivity in their representations, emphasize emotional as well as functional value, and adopt ethical visual communication practices. In this way, social media operates as both a visual and emotional interaction space that shapes consumer perception and cultural values.

2. Keywords: Visual Communication, Social Media, Female Consumer, Cosmetic Brands, Digital Marketing.

[1] Grafik Tasarımcı, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı (Tezli) Yüksek Lisans, Ankara, Türkiye, sedayilmaazs@outlook.com: ORCID ID: 0009-0001-1991-5265

[2] Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı, Ankara, Türkiye, guvenmeral@aybu.edu.tr: ORCID ID: 0000-0002-0744-2165

Yüz Yüze

ÜÇÜNCÜ DALGA KAHVE MEKÂNLARINDA MÜZİĞİN KÜLTÜREL SERMAYE ÜRETİMİNDEKİ ROLÜ ÜZERİNE BİR KAVRAMSALLAŞTIRMA ÖNERİSİ: "DUYUSAL TÜKETİM SETİ"

THE ROLE OF MUSİC İN THE PRODUCTİON OF CULTURAL CAPİTAL İN THİRD-WAVE COFFEEHOUSES: A CONCEPTUAL PROPOSAL OF THE 'SENSORY CONSUMPTİON SET'

Gonca Gül ER [1] *& Yasemin ATA*[2]

1. Özet

Kahve mekanları, son yirmi yılda "üçüncü dalga" olarak tanımlanan butik tüketim pratiği ile birlikte kent yaşamında sosyalleşme yoluyla görünür olma halinin en fazla yoğunlaştığı alanlardan birine dönüşür. Üçüncü dalga kahve mekânları, basit birer tüketim uğrağı değil; kahve tadı, mekân estetiği, koku düzeni ve özellikle müzik seçimi gibi unsurların birlikte kurulduğu, duyulararası bir etkileşimle biçimlenen deneyim ortamlarıdır. Duyusal algılar burada birbirinden bağımsız işlemez; birbirini modüle ederek belirli bir beğeni ve mekân algısı kurar. Mevcut çalışma, söz konusu duyulararası etkileşimi "duyusal tüketim seti" olarak kavramsallaştırır. Kavramsallaştırılan bu modüler duyusallık; tat, koku, görsellik ve müziğin eşzamanlı etkileşimi yoluyla birey ve gruplara tanınma ve ayrışma olanağı sunan bir beğeni kurgusuna hizmet eder. Bu yaklaşım; Bourdieu'nün habitus, beğeni ve kültürel sermaye kavramlarından hareketle, tercihleri toplumsal tanınma ve ayrışma süreçleriyle ilişkilendirmek üzere duyusal sermaye kavramını analitik temel olarak kullanır ve kültürel sermayenin duyular aracılığıyla nasıl üretildiğini görünür kılmayı amaçlar. Müzik ise duyusal tüketim seti içinde yalnızca işitsel bir arka plan değil; duyularla eşzamanlı etkileşimi tetikleyen, tat, koku ve görselliğin birlikte anlam kazanmasını mümkün kılan bağlayıcı bir unsur ve deneyimin bütünlüğünü kuran etkileşimsel bir bileşen olarak konumlanır. Bu bildiri, "duyusal tüketim seti"nin, üçüncü dalga kahve mekânlarında kahve, mekân estetiği, müzik ve tüketim pratiklerinin kesişimi üzerinden sınıfsal beğeni düzenini incelemek için işlevsel bir analitik çerçeve sunabileceğini ileri sürmektedir. Bildiride, henüz alan verisine dayanmayan fakat ön gözlemlerden hareketle geliştirilen "duyusal tüketim seti" kavramı tanıtılacak ve kavramın üçüncü dalga kahve mekânlarında sınıf ve beğeni ilişkilerini çözümlemede analitik bir araç olarak kullanılabilirliği tartışılacaktır. Kavramın saha verisiyle sınanması sonraki aşamada gerçekleştirilecektir.

2. Anahtar Kelimeler: Üçüncü dalga kahve mekanları, duyusal tüketim seti, duyusal sermaye, duyulararasılık, müzik.

1. Abstract

In the past two decades, coffeehouses have become one of the most visible spaces of sociality in urban life, shaped by the boutique consumption practices associated with what is known as the "third wave." Third-wave coffeehouses are not merely consumption sites; they are experiential environments formed through the interrelation of multiple sensory dimensions such as the taste of coffee, spatial aesthetics, olfactory design, and particularly, the selection of music. Sensory perceptions in these spaces do not operate independently but modulate one another, constructing specific patterns of taste and spatial perception.

The present study conceptualizes this multisensory interaction as a "Sensory Consumption Set." This modular sensory configuration—emerging through the simultaneous interaction of taste, smell, visuality, and sound—functions as a system of taste formation that enables individuals and groups to articulate and distinguish their social positions. Drawing on Bourdieu's concepts of habitus, taste, and cultural capital, the study employs the notion of sensory capital as an analytical foundation to explore how cultural capital is produced through sensory experience.

Within this framework, music is not treated as a mere auditory background but as an integrative and mediating component that activates cross-sensory interaction, linking taste, smell, and visuality into a coherent experiential whole.

The paper argues that the concept of the "Sensory Consumption Set" offers a functional analytical framework for examining the relationship between class-based taste structures and the intersections of coffee, spatial aesthetics, music, and consumption practices in third-wave coffeehouses. Although the concept is not yet supported by empirical data, it has been developed through preliminary observations and will be further examined through ethnographic fieldwork in subsequent stages of the research.

2. Keywords: Third-wave coffeehouses, sensory consumption set, sensory capital, intersensoriality, music.

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar ABD E-posta: 240148001@ogrenci.sinop.edu.tr ORCID: 0009-0003-7262-5501

[2] Sinop Üniversitesi GSTF, Müzik Bölümü E-posta: yaseminata@sinop.edu.tr ORCID: 0000-0001-5975-7196

Çevrimiçi

KURGUSAL GERÇEKLİK: TASARIM VE İLLÜSTRASYONDA "PAREİDOLİA" KAVRAMI

FICTIONAL REALITY: "PAREIDOLIA" IN DESIGN AND ILLUSTRATION

Çağlar Okur [1]

1. Özet

Dünyamızdaki sayısız görsel ve işitsel sinyal, birçok sanatçı ve tasarımcıya yüzyıllardır ilham kaynağı olmaktadır. Tamamen kişisel deneyimlere ve açıklamalara dayanan "ilham kaynağı" kavramı tasarım sürecinde tamamlanmış eseri ortaya çıkaran süreci net olarak tanımlamamaktadır. Bu araştırma, gözlemlenebilir çevremizin illüstrasyon sanatçıları ve tasarımcıların algılarını nasıl etkilediğini ve onların yaratıcılıklarını nasıl tetiklediğini incelemektedir. "Grafik tasarım" evreni içerisinde "illüstrasyon sanatı" örneklem olarak ele alınmıştır. Amacı çeşitli illüstrasyonlar ve tasarımlar aracılığıyla gerçeklik ve kurgusallık arasındaki ilişkiyi keşfetmek ve bunun sürecini ve yöntemini tanımlamaya çalışmaktır. Nicel araştırma yöntemi kullanılarak yürütülen bu araştırmada grafik tasarım alanında önemli bir görsel ifade aracı olarak konumlandırılan illüstrasyon uygulamaları, tasarım yoluyla sorgulama ile incelenerek analiz edilmiştir. Veri toplama yöntemi olarak yazarın kendi eserleri ve "GRA219-Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım" dersi çerçevesinde gerçekleştirilen projenin pratik uygulamaları başta olmak üzere, internet ortamındaki ResearchGate, Google Scholar, Zotero gibi açık erişimli akademik literatür kaynaklarından ve basılı materyallerden faydalanılmıştır. Araştırmanın önemi, insan zihninin nesnelerdeki yüzler veya soyut formlar gibi tanıdık desenleri tanıma eğilimini ifade eden ve "pareidolia" olarak tanımlanan olguya bağlıdır. Araştırmanın bulguları, sanatçının dünyayı olağandışı görme eğilimini yansıtan en az on farklı illüstrasyonun görsel analizinden oluşturmaktır. Bu analiz, hikâye anlatımı ve illüstrasyon yoluyla farklı varlıklara sıra dışı nitelikler atfetmeyi, görsel deneyimleri duygusal ve felsefi özlere nasıl bağlandığını içermektedir. Sonuç olarak elde edilen bulgular çerçevesinde illüstrasyon sanatında "ilham kaynağı" ve "pareidolia" olgusu arasındaki ilişki tasarım ilkeleri çerçevesinde net bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır.

2. Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, İlham, İllüstrasyon, Pareidolia

1. Abstract

The countless visual and auditory signals in our world have inspired artists and designers for centuries. The concept of "source of inspiration," based entirely on personal experiences and explanations, does not clearly define the process that leads to the creation of a finished work of illustration. This research examines how our observable environment influences the perceptions of illustrators and designers and how it fuels their creativity. "Illustration art" is taken as a sample within the "graphic design" universe. Its aim is to explore the relationship between reality and the fictional world through various illustrations and designs, and to attempt to define its process and method. This research, conducted using quantitative research methods, explores and analyzes illustration practices, positioned as a significant visual medium of expression in the field of graphic design, through inquiry by design. Data collection methods utilized the author's own works, practical applications of the project implemented within the framework of the "GRA219-Computer-Aided Graphic Design" course, as well as open-access academic literature sources such as ResearchGate, Google Scholar, Zotero, and printed materials. The significance of the research lies in the phenomenon of "pareidolia," which refers to the human mind's tendency to recognize familiar patterns in objects, such as faces or forms of things. The research findings are comprised of a visual analysis of at least ten different illustrations that reflect the artist's tendency to see the world as fiction. This analysis includes attributing unusual qualities to different entities through storytelling and illustration, and how visual experiences are connected to emotional and philosophical essences. Consequently, the findings attempt to clearly demonstrate the relationship between "source of inspiration" and "pareidolia" in illustration within the framework of design principles.

2. Keywords: 2. Keywords: Graphic Design, Inspiration, Illustration, Pareidolia

[1] Doçent, Anadolu Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, cokur@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8996-1243

METİN VE GÖRSEL ARASINDAKİ DİYALOG: MİNYATÜR VE İLLÜSTRASYON İLİŞKİSİNE GÜNCEL BİR BAKIŞ

DIALOGUE BETWEEN TEXT AND IMAGE: A CONTEMPORARY PERSPECTIVE ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MINIATURE AND ILLUSTRATION

Esra DERELİ ÖZTÜRK [1]

1. Özet

Batı kökenli ve devşirme bir terim olan minyatürün literatüre yerleşen tanımı kısaca kitap resmi ya da yazılı bir metnin görsel karşılığı olduğu şeklindedir. Uygurlardan Osmanlı'ya ve günümüze kadar ulaşan bu sanatın kaynaklardaki tanımı, tarihin ancak belli bir kesitini yansıtmaktadır. Özet bir tanımla açıklayıcı resim olan illüstrasyonun da, literatürdeki kabulle birlikte metinle ilişkili görsel anlatım biçimi olması açısından minyatürle ortak noktada buluşması, illüstrasyonun ilk örneklerinin minyatürler olduğuna dair ihtimalleri doğurarak bazı araştırmalara konu olmuştur.

Bu yaklaşımın bilinçaltında terim ya da tanım gibi sorunlar olabileceği gibi, güncel sanatın çok kimlikli inşasının da etkili olabileceği düşünülmektedir. Disiplinlerarasılıktan doğan melez kimlik ve bulanık sınırlar, sanatın çağdaş formlarında özellikle var olan bir faktördür. Şu durumda 21. yüzyıl sanatında, bir sanat nesnesine herhangi bir sanat disiplini özelinde yaklaşmak oldukça zordur.

Doğu'nun görme biçimini temsil eden minyatürün en önemli özelliği gerçeklikten kopmadan anlamı biçim aracılığıyla kurmasıdır. Bu özelliğiyle de daha çok yeniden üretim yoluyla çağdaş sanatta özgün bir ifade aracı olarak yer edinmiştir. Minyatür her ne kadar kitap resmi olarak anılsa da, çağdaş sanatta varlığını sürdüren dinamik bir görsel anlatı aracıdır. İllüstrasyon ise, çizerin yorumuyla birlikte bir fikri ya da kavramı netleştirme, metni değil metnin içindeki mesajı anlaşılır hale getirme kaygısı taşır ve bu yönüyle de metin yeniden kurulmaktadır. Batı'nın yazılı kültürü içinde gelişen illüstrasyonun sanatsal üretimi sürerken, günümüzde daha çok işlevsel açıdan medyada ve endüstride ticari üretim yönüyle ön plana çıktığı söylenebilir.

Bu çalışmadaki amaç; minyatür ile illüstrasyon arasındaki ilişkinin, literatürdeki karşılıkları ve güncel örnekleri üzerinden irdelenmesidir. Böylelikle minyatürün ve illüstrasyonun, her sanat dalının birbiri arasında oluşması muhtemel bir etkileşimin ötesine geçip geçmediğine, yapılan literatür taramasının ardından toplanan verilerin değerlendirilmesi yoluyla cevap aranmıştır. İki farklı sanat disiplini olan minyatür ve illüstrasyonun karşılık bulduğu tanımlar değerlendirilmiş ve bu sanat disiplinlerinden seçilen bazı örnekler incelenmiştir.

2. Anahtar Kelimeler: Minyatür, İllüstrasyon, Görsel Anlatı, Güncel Sanat, Estetik Dönüşüm

1. Abstract

The term miniature, which is of Western origin and adopted through cultural transfer, is commonly defined in the literature as book painting or the visual equivalent of a written text. The definition of this art in the sources, which has reached from the Uighurs to the Ottoman Empire and up to the present day, reflects only a certain cross-section of history. The fact that illustration, which is an explanatory picture in a simplified definition, also meets miniature at a common point in terms of being a form of visual expression has led to the possibility that the first examples of illustration may have emerged from miniatures, becoming the subject of some research.

It is believed that this approach may subconsciously lead to problems with terminology or definition, as well as the multi-identity construction of contemporary art. The hybrid identity and blurred boundaries arising from interdisciplinarity are a particularly prevalent factor in contemporary art forms. Therefore, in 21st-century art, it is quite difficult to approach an art object specifically within any particular art discipline.

The most significant characteristic of the miniature, which represents the Eastern way of seeing, is that it constructs meaning through form without breaking away from reality. This characteristic has earned its place in contemporary art as a unique means of expression, primarily through reproduction. Although miniature is often referred to as book painting, it is a dynamic visual narrative tool that continues to exist in contemporary art. Illustration, on the other hand, along with the illustrator's interpretation, aims to clarify an idea or concept, making the message within the text understandable, not the text itself. In this respect, the text is reconstructed. While illustration, which developed within Western written culture, continues its artistic production, it can be argued that today it has come to the forefront more functionally, primarily through commercial production in media and industry.

The purpose of this study is to examine the relationship between miniature and illustration through literature and contemporary examples. This study explores whether miniature and illustration transcend the potential interaction between these two art forms through a literature review and an evaluation of the data collected. The definitions used for miniature and illustration, two distinct artistic disciplines, are evaluated, and several selected examples from these disciplines are examined.

2. Keywords: Miniature, Illustration, Visual narrative, Contemporary Art, Aesthetic Transformation

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Sinop, Türkiye, edereli@sinop.edu.tr ORCID: 0000-0001-8942-3613

Yüz Yüze

SELÇUKLU RESİM SANATINDA MEKÂN VE ZAMAN ANLAYIŞI: METROPOLİTAN MUSEUM OF ART, 57.61.16 NUMARALI KÂSE ÖRNEĞİ

THE CONCEPT OF SPACE AND TIME IN SELJUK PAINTING: THE EXAMPLE OF THE BOWL IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, INVENTORY NO. 57.61.16)

Ruhi Konak[1] *& Işılay Konak*[2]

1. Özet

Selçuklu resim sanatı, ilgili dönemden günümüze ulaşan seramiklerin yüzeylerindeki örneklerle temsil edilmektedir. Yüzey seramiklerinin yanı sıra tabak veya kâse gibi günlük kullanım eşyası formundaki seramiklerin yüzeylerindeki bu örnekler, Türk resim sanatının biçim özelliklerini çeşitli örnekleriyle izmeye olanak sağlamaktadır. Farklı yüzey ve yönleri aynı formda toplayan tabak ve özellikle kaseler, Türk resminin kurgusuyla örtüşen bir yapıya sahiptir. Dairevi ve çukur forma bağlı olarak oluşan göbek ve yanak kısımları cepheden ve üç yüz altmış derece ekseninde çeşitlenebilen farklı bakış açılarının bir formda toplanmasına olanak tanımaktadır. Bu yapı Türk resim sanatının temel özelliği olan mutlak veya diğer deyişle devingen mekân ve zaman anlayışının kurgusal ifadesini kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla resimli Selçuklu seramik kaseleri her ne kadar günlük kullanım eşyası formunda olsalar da resmin uygulandığı bir malzeme olmanın yanı sıra formu bakımından da Türk resminin biçim özelliklerini destekleyen ve bu açıdan bilinçli olarak tercih edildiği söylenebilecek bir kurgu elemanı özelliği taşımaktadır.

Bu çalışmada, The Metropolitan Museum of Art 453 no.lu galerisinde, 57.61.16 envanter numarasıyla sergilenen kâsenin yüzeyindeki resmin mekân ve zaman anlayışı açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma yürütülürken betimleyici yöntem kullanılmıştır. Betimleyici yöntem mevcut bir olguyu yorumlamadan önce tanımlamayı amaçladığı için kâse öncelikle korunduğu yer, üretildiği tarih, ebadı, tekniği, bezemesi ve yüzeyindeki resmin içeriği açısından tanımlanmıştır. Bu doğrultuda kâsenin görselleri ve bilgi fişine The Metropolitan Museum of Art web sayfasından ulaşılmıştır. Eser herhangi bir müdahaleye konu edilmeden gözlem ve çözümlemeye dayalı nitel betimleme yoluyla incelenmiştir: Kâsenin formu ve resmin biçim özellikleri doğrultusunda, Selçuk resim sanatında mekân ve zaman anlayışı Türk resim sanatının kurgu özellikleri ile karşılaştırılarak çözümlenmiş; kâse formu ile resmin biçimsel özelliklerinin nasıl desteklediği hususu araştırılmış ve bu bağlamda eserin, izleyiciye hem merkezî hem panoramik nitelikte iki farklı kurgu tipini yansıttığı anlaşılmıştır. Bu yapı doğrultusunda Selçuklu resim sanatında mekân kurgusunun izleyici merkezli olarak şekillenmediği; bunun yerine nesnenin an içerisinde farklı yönleri ile ortaya çıkışını simgeleyen devingen veya diğer deyişle çoklu bakış açısıyla tasvir edildiği söylenebilir.

2. Anahtar Kelimeler: Selçuklu, seramik, Türk resim sanatı, mekân, zaman

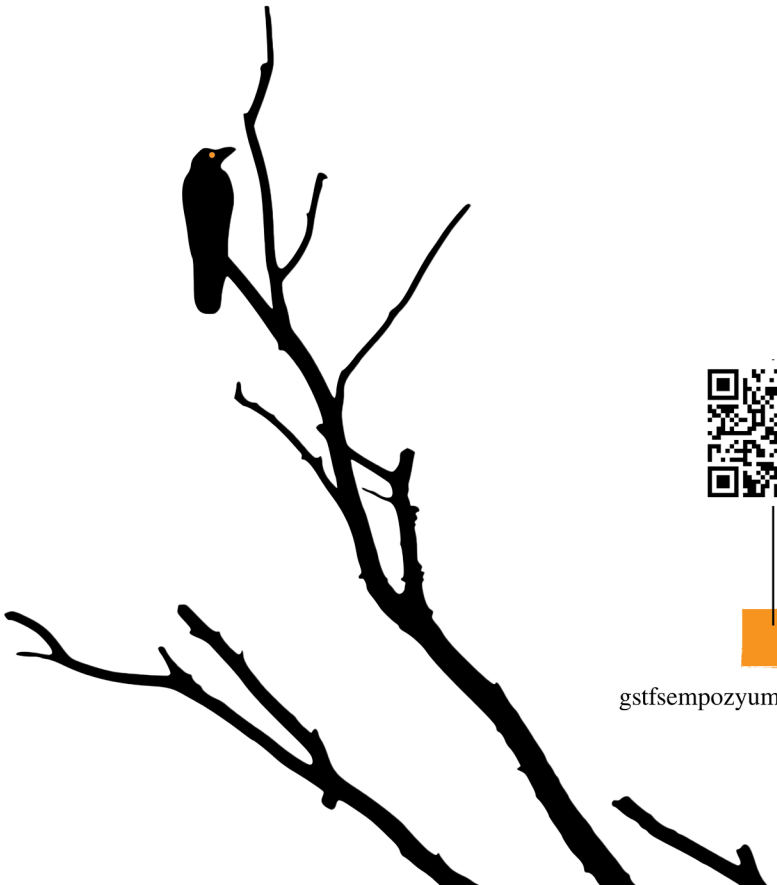
1. Abstract

Seljuk painting is represented through the examples preserved on the surfaces of ceramics that have survived from the period. In addition to flat-surfaced ceramics, the painted surfaces of everyday vessels such as plates and bowls provide various examples that allow the formal characteristics of Turkish painting to be traced. Plates and especially bowls, which gather different surfaces and orientations within a single form, possess a structure that aligns with the compositional logic of Turkish painting. Their circular and concave shape allows the central and inner wall sections to combine multiple viewpoints, both frontal and revolving around a 360-degree axis, within one form. This structure facilitates the compositional expression of the absolute or dynamic understanding of space and time, which is a fundamental feature of Turkish painting. Therefore, although Seljuk ceramic bowls with painted surfaces are everyday objects, they function not only as supports for pictorial expression but also as compositional elements whose forms support the formal characteristics of Turkish painting.

This study aims to examine the understanding of space and time in the painting on the surface of the bowl exhibited in Gallery 453 of The Metropolitan Museum of Art, with the inventory number 57.61.16. The research was conducted using the descriptive method. Since the descriptive method seeks to define an existing phenomenon before interpreting it, the bowl was first described in terms of its place of preservation, production date, dimensions, technique, decoration, and the content of the painting on its surface. Accordingly, the images and catalog record of the bowl were accessed through the website of The Metropolitan Museum of Art. The work was examined through qualitative description based on observation and analysis without subjecting it to any intervention. In line with the form of the bowl and the formal characteristics of the painting, the understanding of space and time in Seljuk painting was analyzed by comparing it with the compositional principles of Turkish painting. The study also investigated how the form of the bowl supports the formal features of the painting, and it was determined that the work presents two different types of spatial construction to the viewer: both a central and a panoramic one. Based on this structure, it can be stated that spatial construction in Seljuk painting is not shaped from a viewer-centered perspective; instead, it is depicted through a dynamic or, in other words, multiple-viewpoint approach that symbolizes the appearance of the object from different directions within a single moment.

2. Keywords: Seljuk, ceramics, Turkish painting, space, time

[1] Prof., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ruhi.konak@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2936-5647
[2] Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, isilaykonak6@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1443-243X



gstfsempozyum@sinop.edu.tr



ULUSLARARASI

sanat sempozyumu

SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

geçmişten geleceğe sanat yolculuğu

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty

INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

A Journey of Art from the Past to the Future

26-27-28
kasım - nov.

2025

TAM METİN
BİLDİRİ BÖLÜMÜ

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

MİKRO BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK PUL TASARIMLARINDA SİNOP ŞEHRİ
SINOP CITY IN STAMP DESIGNS AS A MICRO-COMMUNICATION TOOL
Burak Erhan TARLAKAZAN 92

GRAFİK TASARIMDA DENEYSEL AFİŞ DİLİ VE FORM, TİPOGRAFİ, KOMPOZİSYON İLİŞKİSİ
THE EXPERIMENTAL POSTER LANGUAGE IN GRAPHIC DESIGN AND THE RELATIONSHIP BETWEEN FORM, TYPOGRAPHY, AND COMPOSITION
Merve Ekiz KAYA 113

PİYANO EĞİTİMİNDE KULLANILAN A. LOESCHHORN OP. 66 ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ
EXAMINATION OF A. LOESCHHORN OP. 66 ETUDE BOOK UTILIZED IN PIANO EDUCATION
Eda NERGİZ 135

GELENEKSEL BASKI TEKNİKLERİ İLE KÜLTÜREL TEMSİLİYET: SİNOP TEMALI DENEMELER
CULTURAL REPRESENTATİON THROUGH TRADİTİONAL PRİNTİNG TECHNİQUES: EXPERİMENTS WİTH SİNOP THEMES
Elif TARLAKAZAN 151

SAHNE SANATLARINDA DİSİPLİNLERARASI BİR BEDEN OKUMASI: BİYOMEKANİK OYUNCULUK VE DANS
AN INTERDISCIPLINARY READING OF THE BODY IN PERFORMING ARTS: BIOMECHANICAL ACTING AND DANCE
Beste ERDEM &Pelin SARIKAYA 163

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK SORUNSALI
THE PROBLEM OF IDENTITY IN CONTEMPORARY ART
Ahmet APAYDIN & Savaş Kurtuluş ÇEVİK 171

SANAT NESNESİ OLARAK KÜRE FORMU VE SANATTAKİ YERİ
THE SPHERE AS AN ART OBJECT AND ITS PLACE IN ART
Fulin KARAKUŞ & Savaş Kurtuluş ÇEVİK 180

ARI, PETEK FORMUNUN GÜNÜMÜZ SANATINDAKİ YERİ VE TEMSİLİ
THE ROLE AND FUNCTION OF THE HONEYCOMB FORM IN CONTEMPORARY ART
Abdurrahman GÖZ & Savaş Kurtuluş ÇEVİK 192

EL SANATLARININ GELİŞİMİNDE DİJİTALLEŞMENİN İNOVATİF ETKİLERİ
INNOVATIVE EFFECTS OF DIGITALIZATION IN THE DEVELOPMENT OF HANDICRAFTS
Mustafa BÜYÜKTÜRKMEN 203

ÇOCUK ANİMASYONUNDA İDEOLOJİ VE KODLAMA: LGBTQ+ TEMSİLİ ÜZERİNE BİR ANALİZ
GENDER IMPRİNT İN ANİMATİON CHARACTER DESİGN: STYLİZİNG LGBTQ+ REPRESENTATİONS
Edanur KAVAK & Cengiz ŞAHİN 216

İSTANBUL "SİNOP GÜNLERİ" AFİŞLERİNİN İNCELENMESİ VE MİNİMALİZM KAPSAMINDA TASARIM ÖNERİLERİ
ANALYSİS OF ISTANBUL SİNOP DAYS POSTERS AND DESİGN SUGGESTİONS WİTHİN THE SCOPE OF MİNİMALİSM
Rümeysa TAŞTAN & Burak Erhan TARLAKAZAN 225

DİJİTAL ÇAĞDA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE "DUYGUSAL OTANTİSİTE" ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME
A CONCEPTUAL EVALUATION OF "EMOTIONAL AUTHENTICITY" IN TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC IN THE DIGITAL AGE
Nusret Semih BEŞCANLAR & Yasemin ATA 255

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

CHİHARU SHİOTA'NIN SANATINDA NESNE, MEKAN VE HAFIZA İLİŞKİSİ
THE RELATIONSHIP OF OBJECT, SPACE AND MEMORY IN CHIHARU SHIOTA'S ART
Nagihan DANACI & Azize Reva BOYNUKALIN 264

GELENEK VE YENİLİK ARASINDA: NAKIŞ SANATININ GÜNCEL PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: AN EXAMINATION OF CONTEMPORARY PRACTICES IN EMBROIDERY ART
Zekiye ŞENTÜRK 274

İKONOGRAFİDEN ANLATIYA: MEHMET SİYAH KALEM'İN FİGÜRLERİNDE İMGELEM VE KİMLİK
FROM ICONOGRAPHY TO NARRATIVE: IMAGINATION AND IDENTITY IN MEHMET SIYAH KALEM'S FIGURES
Ali ARBAĞ & Elif ANBARPINAR 284

HEYKELDE ANA TANRIÇA FİGÜRÜNÜN EKOFEMİNİZM BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ
TRANSFORMATION OF THE MOTHER GODDESS FIGURE IN SCULPTURE IN THE CONTEXT OF ECOFEMINISM
Ece AKAY ŞUMNU..... 294

SİNOP'UN GÖRSEL HAFIZASI: KÜLTÜREL DEĞERLERİN YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ İLLÜSTRASYONLARLA TEMSİLİ
THE VISUAL MEMORY OF SİNOP: REPRESENTATION OF CULTURAL VALUES THROUGH AI-SUPPORTED ILLUSTRATIONS
Sofya Cihan CANBOLAT..... 303

SELÇUKLU RESİM SANATINDA MEKÂN VE ZAMAN ANLAYIŞI: METROPOLİTAN MUSEUM OF ART, 57.61.16 NUMARALI KÂSE ÖRNEĞİ
THE CONCEPT OF SPACE AND TIME IN SELJUK PAINTING: THE EXAMPLE OF THE BOWL IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, INVENTORY NO. 57.61.16)
Ruhi KONAK & Işılay KONAK 318

2025'TE CADI KAZANI'NIN YOLCULUĞU: İSTANBUL, İZMİR VE ESKİŞEHİR ŞEHİR TİYATROLARI
THE JOURNEY OF THE CRUCİBLE İN 2025: ISTANBUL, IZMİR AND ESKİSEHİR CİTY THEATRES
Pelin SARIKAYA..... 323

VERİDEN GÖRSELE: DATANIN SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜNDE ANLAM-ESTETİK GERİLİM
FROM DATA TO IMAGE: MEANING AND AESTHETIC TENSION IN THE TRANSFORMATION OF DATA INTO ART OBJECT
Hüseyin Ulaş GÜDEK &Mehmet Hakan MAMUŞ..... 340

BİREYSEL HAFIZANIN SANATSAL YARATIM SÜRECİNDEKİ İZLERİ
TRACES OF INDİVİDUAL MEMORY İN THE ARTİSTİC CREATİON PROCESS
İmre Deniz IŞIKTAŞ & Kemal AYDIN..... 355

GLİTCH SANATI: POST-DİJİTAL SÖYLEMDE HATANIN YERİ
GLITCH ART: THE PLACE OF ERROR IN POST-DIGITAL DISCOURSE
Kemal AYDIN & İmre Deniz IŞIKTAŞ..... 366

GEMİLİ KULA HALISI, TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİ
GEMILI KULA CARPET, TECHNICAL AND PATTERN FEATURES
Hilal BOZKURT..... 379

DİJİTAL ÇAĞDA ANLAMIN EROZYONU: ALTKÜLTÜREL ESTETİĞİN METALAŞMASI
THE EROSION OF MEANING IN THE DIGITAL AGE: THE COMMODIFICATION OF SUBCULTURAL AESTHETICS
Mehmet Hakan MAMUŞ & Ece Büşra ERYILMAZ..... 392

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

MİKRO BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK PUL TASARIMLARINDA SİNOP ŞEHRİ

SINOP CITY IN STAMP DESIGNS AS A MICRO-COMMUNICATION TOOL

Burak Erhan TARLAKAZAN[1]
[1] Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Kastamonu, Türkiye, e-posta: tarlakazan@hotmail.com
[1] ORCID ID: 0000-0002-5826-2148

Özet

İletişim, her dönemin en temel paydası olarak insanlık tarihinde sürekli bir gelişim göstermiş, anlam üretme ve aktarma sürecinin merkezinde yer almıştır. İlkel dönemlerde işaretler, resimler, duman gibi basit yöntemlerle başlayan iletişim pratikleri, zaman içerisinde farklı kanallar ve araçlar aracılığıyla çeşitlenmiş; günümüzde ise teknolojik ilerlemelerin etkisiyle geçmişte tahayyül edilemeyecek boyutlara ulaşmıştır. Bu bağlamda, bir posta hizmeti aracı olmanın ötesinde kültürel, sanatsal ve toplumsal mesajların taşıyıcısı niteliğiyle pul tasarımları da modern iletişimin önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Pul, yalnızca posta gönderimini mümkün kılan işlevsel bir öğe değil; aynı zamanda dönemin kimliğini, değerlerini ve toplumsal söylemlerini görsel bir dil aracılığıyla aktaran iletişim aracıdır. Pul, üzerinde yer alan görsel ögeler aracılığıyla basıldığı ülkenin tarihî, siyasî, kültürel ve sanatsal birikimini, aynı zamanda coğrafi ve toplumsal özelliklerini yansıtan değerli kâğıt ürünlerinden biridir. Genellikle kare ya da dikdörtgen biçiminde olmakla birlikte, üçgen, altıgen veya dairesel formlarda da tasarlanabilen pullar, farklı boyut ve ölçülerde üretilebilmektedir. İlk ortaya çıktığında posta hizmetlerinde ücretin tahsil edildiğini göstermek amacıyla kullanılan posta pulları, zamanla üzerinde barındırdığı motifler, desenler, portreler ve diğer simgesel ögeler sayesinde, adına basıldığı ülkeyi tanıtan en küçük boyutlu sanatsal iletişim araçlarından biri olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Ülkelerin sahip oldukları tarihî, kültürel ve toplumsal değerler, pullar aracılığıyla dünya genelinde dolaşıma girmekte; koleksiyonerlerin katkısıyla da kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Günümüzde pullar, farklı temalar ve amaçlar doğrultusunda üretilmektedir. Bu temalar arasında yer alan "şehir" kavramı, kentlerin mimari dokusunu, kültürel mirasını, doğal güzelliklerini ve sosyo-ekonomik kimliğini yansıtarak, şehirlerin ulusal ve uluslararası ölçekte tanıtımına katkı sağlayan önemli bir görsel iletişim ögesi olarak öne çıkmaktadır. Bu araştırmada, tarihî, kültürel ve doğal zenginlikleriyle öne çıkan Sinop şehrinin Türk filatelik tarihindeki temsili incelenerek; pul tasarımları aracılığıyla şehrin kültürel kimliğinin, toplumsal bellekteki yansımalarının ve ulusal/uluslararası tanıtımdaki rolünün ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İletişim, grafik tasarım, filateli, pul tasarımı, Sinop.

Abstract

As the most fundamental common denominator of every era, communication has undergone continuous development throughout human history, occupying a central place in producing and transmitting meaning. Beginning with basic methods such as signs, pictures, and smoke signals in primitive times, communication practices have evolved through various channels and tools. Today, shaped by technological advancements, communication has reached unprecedented levels. In this context, stamp designs have become a notable component of modern communication. They function not only as postal instruments but also as carriers of cultural, artistic, and social messages. A stamp is therefore more than a functional element enabling delivery; it is a communication tool that conveys the identity, values, and discourse of a given period through visual language. Stamps are paper products that reflect a country's historical, political, cultural, and artistic heritage, as well as its geographical and social characteristics, through the visual elements they present. Although typically square or rectangular, they may also be designed in triangular, hexagonal, or circular forms and produced in different sizes. Initially used to indicate that postage fees had been paid, stamps have, over time, come to be regarded as small-scale artistic expressions that promote the country in whose name they are issued. Stamps circulate the historical, cultural, and social values of countries worldwide and pass them down through generations, largely thanks to collectors. Today, stamps are produced with various themes and purposes, one of which is the concept of the "city," contributing to the national and international visibility of cities by reflecting their architectural fabric, cultural heritage, natural beauty, and socio-economic identity. This study examines how Sinop, distinguished by its historical, cultural, and natural richness, is represented in Turkish philatelic history. It aims to reveal the city's cultural identity and its reflection in social memory through stamp designs, as well as its role in national and international promotion.

Keywords: Communication, graphic design, philately, stamp, Sinop

1. Giriş

İnsan yaşamının hayati unsurları arasında “iletişim” listenin başlarında yer alacak nitelikte bir kavramdır. İnsanlık tarihinin en temel ve sürekli gelişen olgularından biri olarak, insanın sosyal bir varlık olarak topluluk hâlinde yaşamaya başlamasıyla temellendirilmiştir. Başlangıçta hayatta kalma, avlanma ve tehlikeleri bildirme gibi temel ihtiyaçlara dayalı olarak sözsüz (beden dili, mimikler, işaretler, sesler) biçimlerle hayat bulan kavram, resim ve semboller, sesli iletişim, yazının bulunması, icat ve buluşlar, teknolojik gelişmeler aracılığıyla giderek karmaşıklaşarak günümüz modern iletişim biçimlerine evrilmiştir.

İletişim, insan yaşamında bilgi, düşünce ve kültürel değerlerin paylaşımını mümkün kılan temel bir süreç olarak tarih boyunca toplumsal etkileşimin merkezinde yer almıştır (Habermas, 1984). Bu bağlamda görsel iletişim, Barthes’ın (1977) belirttiği üzere, anlam ve kültürel kodların görsel öğeler aracılığıyla iletilmesini sağlayan güçlü bir araç olarak öne çıkarken; sembolik iletişim, Hall’un (1997) vurguladığı gibi, toplumsal ve kültürel kimliğin simgeler üzerinden görünür kılınmasına olanak tanımaktadır. Bu ileti ve görünür kılma çabası çeşitli araçlarla gerçekleştirilmektedir. Ses ve görüntü ekipmanları, basılı ve dijital materyaller, çağımız imkânları ile birlikte çok fazla çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik arasında küçük bir yapıya sahip olmakla birlikte aslında dünya çapında etkisi büyük olan bir iletişim aracıda pul tasarımlarıdır.

Pul tasarımları, yalnızca posta hizmetlerinin işlevsel bir unsuru olmanın ötesinde, ülkelerin tarihî, kültürel ve doğal mirasını görsel ve sembolik bir dil aracılığıyla temsil eden, ulusal ve uluslararası tanıtıma katkı sağlayan önemli kültürel materyaller olarak değerlendirilmektedir.

Pul tasarımları, planlaması, basımı, piyasaya sürümü devletlerce yapılan, üzerindeki temalar bakımından oldukça geniş bir görsel ifadeye sahip ve koleksiyon özelliği ile de dünya çapında etkinliği olan değerli kâğıtlardır.

Pul tasarımlarında konuların belirlenmesi hem tarihî hem de güncel toplumsal bağlamlara dayanmaktadır. Genellikle devletin, posta idaresinin veya ilgili kültürel kurumların belirlediği stratejiler çerçevesinde şekillenerek piyasaya sürülür. Önemli konular arasında kurucu liderler, önemli kişilikler, doğa ve çevre, kültürel miras, turizm, sosyal içerikler, özel gün ve anmalar yer almaktadır. Bu konular içerisinde şehir kavramı da sıklıkla kullanılmaktadır.

Şehirlerin tanıtılması ve turizm anlamında bir katma değer yaratması bakımından önemli olan şehir teması ülkemizde de pul tasarımları aracılığıyla hem kentsel kimliğin görünür kılınması hem de şehirlerin kültürel, tarihî ve doğal zenginliklerinin ulusal ve uluslararası ölçekte tanıtılması amacıyla yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bu bağlamda Sinop, tarihî dokusu, kültürel mirası ve doğal güzellikleriyle Türkiye'nin öne çıkan şehirlerinden biri olarak, pul tasarımları aracılığıyla temsil edilme potansiyeli yüksek olan, zengin bir görsel ve sembolik içerik sunmaktadır.

Bu çalışma, söz konusu kuramsal çerçeve üzerinden, Sinop şehrinin filatelik temsili aracılığıyla görsel ve sembolik iletişimin işlevini ortaya koymayı hedeflemektedir. Çalışma kapsamında Sinop iline ait basılmış posta pulları incelenmiş, görsel özellikleri değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında sahip olduğu değerler rağmen çok fazla pul tasarımının olmadığı görülmüş ve mevcut bulgular doğrultusunda öneriler geliştirilerek araştırmacı tarafından örnek pul tasarımı gerçekleştirilmiştir.

İletişim ve Grafik Tasarım

İnsanların bir arada yaşama ihtiyacı, birtakım gereksinimlerin karşılanması zorunluluğunu doğurur; bu gereksinimlerin başında ise duygu, düşünce ve bilgilerin paylaşılmasını mümkün kılan "iletişim" gelir.

Tarih sel süreçte başlangıçta insanların hayatta kalma, avlanma ya da tehlikeleri haber verme gibi temel gereksinimlerine yanıt vermek üzere doğmuş; beden dili, mimikler, işaretler ve sesler gibi sözsüz yollarla şekillenmiş; zamanla resim, sembol, sözlü ifade, yazı, icatlar ve teknolojik yenilikler aracılığıyla gelişerek günümüzün çok katmanlı modern iletişim biçimlerine dönüşmüştür.

Temel amaç ve işlevi insanlar arasında bir ortaklık meydana getirme olarak belirlenebilecek olan iletişim alan yazında birçok biçimde tanımlanmıştır. İletişim kavramının neyi içerdiği konusunda genel bilgi verecek olan, araştırmacıların bu kavrama değişik açılardan bakmalarıdır (Hepkon, 2011, s. 22).

Bu anlamda, iletişimin ortaklık kurma işlevi üzerine yapılan tanımlar, farklı disiplinlerin konuya dair yaklaşımlarını da çeşitlendirmiş ve kavramın çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymuştur.

İletişim kavramı çok farklı bilim alanının çalışma konusu dâhilinde ele alınmıştır. Sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sosyal psikoloji, siyaset bilimi, ekonomi, tarih gibi farklı sosyal bilimlerden olduğu gibi fen bilimlerinden de iletişim alanına katkı sağlanmıştır (Durul, 2020, s. 11).

İletişimi tanımlamaya çalışan kuramcılar yaptıkları incelemeler sonucunda yüzü aşkın tanımlama yapıldığını görmüşlerdir. Tanımlamalardan süzülen bilgilerden elde edilen sonuç göstermektedir ki, iletişim bir süreçtir (Güz, 1998, s. 121).

Bu bağlamda, yapılan tanımların çeşitliliği iletişimin yalnızca kuramsal bir kavram olmadığını, aynı zamanda insanın toplumsal yaşamındaki temel gereksinimlerden biri olarak somutlaştığını göstermektedir. Kuramcıların ortaya koyduğu bu çeşitlilik, iletişimin farklı boyutlarını görünür kılmakta ve kavramın insanın toplumsal varoluşuyla doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

En dar anlamıyla iki kişi, en geniş boyutuyla ise tüm insanlar arasında gerçekleşen karşılıklı bilgi, duygu, düşünce aktarımı şeklinde tanımlayabilen iletişim, doğası gereği sosyal bir varlık olan insanın çevresindeki diğer kişiler ve varlıklarla ilişki kurma, anlaşma, haberleşme ihtiyacından doğmuş bir olgudur (Ulusoy, 2002, s. 233-234).

Daldal'a göre iletişim: bilgi ve düşüncelerin herkese aynı biçimde ve aynı değerde anlaşılır duruma getirilmesi, paylaşılması ve karşılıklı etkinin sağlanmasıdır (1978, s. 4).

Oskay ise iletişimi; "insanın varlık sürdürme biçiminin bir ürünü ve insanın varlık sürdürme biçimindeki gelişmelere göre değişime uğrayan insana özgü bir olgu" olarak tanımlamaktadır (2011, s. 1).

En temel ve basit anlamıyla ise; duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması; bildirişim, haberleşme, komünikasyon (Türk Dil Kurumu, t.y.) olarak tanımlanabilir.

"Crowley ve Heyer (2011), iletişim tarihini sekiz bölüm halinde ve dönemsel kırılma noktaları çerçevesinde incelemektedir. Bu bağlamda, özetle; 'sözlü kültür' dönemiyle başlayan iletişim süreci, 'yazının icadı' ile kurumsallaşmış; 'matbaanın bulunması' ile bilgi dolaşımı geniş kitlelere yayılmış; 'kitle iletişim araçlarının gelişimi' ile modern toplumların şekillenmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Günümüzde ise 'dijital medya ve küresel iletişim ağları', iletişim tarihinin en yeni evresini oluşturmaktadır. Bu başlıklar, iletişimin yalnızca teknik bir ilerleme değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün de anahtarı olduğunu ortaya koymaktadır.

İletişim, tarihsel süreç boyunca yalnızca sözlü ve yazılı aktarım biçimleriyle sınırlı kalmamış, görsel ögeler de anlamın iletilmesinde merkezi bir rol üstlenmiştir. İnsanlık, mağara resimlerinden sembollere, minyatürlerden afişlere kadar farklı görsel anlatım yollarını iletişim amacıyla kullanmıştır. Bu bağlamda, görsel öğelerin düzenlenmesi, anlamlı bir bütünlük içinde sunulması ve hedef kitleye etkili bir biçimde aktarılması ihtiyacı grafik tasarım disiplininin temelini oluşturmuştur. Dolayısıyla grafik tasarım, iletişimin görsel boyutunu üstlenen, estetik ve işlevselliği bir araya getirerek mesajın güçlenmesine katkı sağlayan önemli bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Trafikte, kitabevinde, ekranlarda, eğitim ortamlarında, akademik ve bilimsel alanlarda, teknoloji ve askeri ortamlarda vb. akla gelebilecek hemen her bağlamda karşılaşılabilen grafik tasarım kavramı, bir iletişim ögesi olarak bilgiyi düzenleme, anlamı görselleştirme ve hedef kitleye etkili biçimde aktarma işlevi üstlenene bir disiplindir.

Grafik Tasarım bir tür dildir ve iletişim kurmak içindir. Birisine, istediği veya istediğini düşündüğü, isteyebileceğini; başkalarının düşündüğü bir şeyden bahsetmek için kullanılır (Twemlow, 2008, s. 6). Matbaacılık ve masaüstü yayıncılık tanım, kavram ve ürünleriyle ilgilidir ve; "montaj, kolaj, metafor, retorik ve bitiştirme gibi görsel araçları kullanarak, iletişim sağlama işidir (Ambrose ve Harris, 2010, s. 7).

Grafik tasarım, iletişimin görsel boyutunu temsil eden disiplinlerarası bir alandır. Nelson ve Stolterman (2012, s. 45), grafik tasarımı "bilgi ve fikirlerin estetik bir bütünlük içinde düzenlenerek görselleştirilmesi süreci" olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, tasarımın yalnızca estetik bir uğraş olmadığını, aynı zamanda iletilmek istenen mesajın anlaşılabilir ve etkili olmasını sağlama işlevini de kapsadığını vurgulamaktadır. Baker ve Lupton (2013, s. 12) ise grafik tasarımı, "metin, renk, biçim ve görüntü öğelerinin bilinçli bir şekilde organize edilerek izleyici ile etkileşim kurulmasını sağlayan bir iletişim biçimi" olarak ele almaktadır. Bu bakış açısı, tasarımın hem işlevsel hem de estetik boyutunu öne çıkarır; mesaj iletiminde görselliğin rolünü ön plana koyan bir anlayıştır.

Grafik tasarımın bir diğer önemli boyutu, toplumsal ve kültürel bağlamla etkileşimidir. Meggs (2016, s. 7), grafik tasarımın "sadece bireysel yaratıcı süreçlerden ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumun değerlerini, normlarını ve iletişim alışkanlıklarını yansıtan bir alan" olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşım, grafik tasarımın hem kültürel hem de iletişimsel bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Bu açıklamalardan hareketle ve özetle, grafik tasarım; görsel öğelerin organize edilmesi, bilgi aktarımının güçlendirilmesi ve estetik kaygıların bir araya getirilmesiyle iletişim sürecinin kritik bir unsuru olarak kabul edilmektedir.

Alan yazın incelendiğinde (Ambrose ve Harris (2010), Tepecik (2002), Uçar (2004), Baker ve Lupton (2013), Meggs (2016), Nelson ve Stolterman (2012) vb.) grafik tasarım kavramının önemli dönüm noktalarına göre zaman çizelgesi özetle aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 1.

Grafik Tasarım Zaman Çizelgesi

Dönem / Yıl	Önemli Gelişme Dönüm Noktası	Açıklama
Mağara Resimleri (M.Ö. 30.000–10.000)	Görsel anlatımın ilk biçimleri	İnsanlar, günlük yaşam, av ve ritüellerini semboller ve resimlerle aktarmış; böylece görsel iletişimin temelleri atılmıştır.
Satır Yazının İcadı (M.Ö. 3. binyıl)	Metin ve görselin birleşimi	Yazının ortaya çıkışı ile bilgi kaydı ve aktarımı daha kalıcı hâle gelmiş; çizimler ve semboller metni destekleyerek anlamı güçlendirmiştir.
Matbaa (15. yy, Gutenberg)	Yazının (bilginin) çoğaltılması	Matbaanın icadı ile kitap, afiş ve broşür gibi materyaller geniş kitlelere ulaşmış; görsel ve yazılı iletişimde devrim niteliğinde değişiklikler yaşanmıştır.

Sanayi Devrimi (18.–19. yy)	Reklam ve afiş tasarımının doğuşu	Üretimin artmasıyla ürün tanıtımı ihtiyacı doğmuş; poster, afiş ve reklam tasarımları tipografi ve görsel ögelerle güçlendirilmiştir.
Modern Grafik Tasarım (20. yy başı)	Kurumsal kimlik ve tipografi	Bauhaus, De Stijl gibi modernist akımlar, minimalist ve fonksiyonel tasarım anlayışını getirmiş; logo, marka ve kurumsal kimlik tasarımları önem kazanmıştır.
Dijital Çağ (1980'ler-günümüz)	Bilgisayar ve yazılım kullanımı	Bilgisayar destekli tasarım araçları (Adobe Photoshop, Illustrator vb.) ile grafik tasarım süreci hızlanmış; web tasarımı, animasyon ve etkileşimli görseller ön plana çıkmıştır.
Sosyal Medya ve Mobil Çağ (2000'ler-günümüz)	Küresel ve etkileşimli tasarım	Sosyal medya ve mobil platformlar, grafik tasarımın etkileşimli ve kullanıcı odaklı boyutunu güçlendirmiş; içerik üretimi ve görsel iletişim hızı artmıştır.

Grafik tasarım ürünleri

Grafik tasarım, tarihsel süreç içerisinde insan iletişiminin görsel boyutunu temsil eden çeşitli ürünler ortaya koymuştur. İlk dönemlerde, mağara resimleri ve semboller, toplumsal bilgi ve ritüellerin aktarılmasında kullanılmıştır. Bu ürünler, grafik tasarımın temel işlevi olan anlam aktarma ve görsel anlatımın ilk örneklerini teşkil etmiştir (Meggs, 2016, s. 7).

Yazının icadıyla birlikte, grafik tasarım ürünleri yazılı metinlerle desteklenen görseller şeklinde evrilmiştir. Minyatürler, el yazmaları ve el yapımı kitap süslemeleri bu dönemin karakteristik örneklerindendir. Matbaanın bulunması ise kitap, broşür, afiş ve gazete gibi kitlesel dağıtım araçlarının ortaya çıkmasına olanak tanımış, grafik tasarım ürünlerinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Baker & Lupton, 2013, s. 12).

Sanayi Devrimi ile birlikte grafik tasarım ürünleri, ticari ve toplumsal işlevler açısından çeşitlenmiştir. Posterler, reklam afişleri, kataloglar ve ambalaj tasarımları, ürün ve hizmetlerin tanıtımında etkili iletişim araçları olarak öne çıkmıştır. 20. yüzyılın başlarında modernist ve Bauhaus etkisiyle grafik tasarım, kurumsal kimlik ürünleri, logolar ve tipografik düzenlemeler gibi daha sistematik ve estetik odaklı ürünler üretmeye başlamıştır (Nelson & Stolterman, 2012, s. 45).

Dijital çağın başlamasıyla grafik tasarım ürünleri elektronik ortamlara taşınmış, bilgisayar destekli tasarım araçlarıyla web sitesi arayüzleri, dijital afişler, animasyonlar ve etkileşimli içerikler geliştirilmiştir. Sosyal medya ve mobil uygulamalar ile birlikte tasarım ürünleri, hızlı, etkileşimli ve kullanıcı odaklı bir yapıya bürünmüştür. Günümüzde grafik tasarım, yalnızca görselleştirme ve estetik işleviyle değil, aynı zamanda iletişim stratejileri ve deneyim tasarımı boyutlarıyla da değerlendirilmektedir (Meggs, 2016, s. 9).

Özetle, dünden bugüne grafik tasarım ürünleri; mağara resimleri ve semboller, el yazmaları ve minyatürler, matbaa ürünleri (kitap, afiş, broşür), reklam ve kurumsal kimlik tasarımları, tabela ile açık hava unsurları ve teknolojik/dijital/etkileşimli tasarım ürünleri olarak evrilmiş; her dönemde iletişim, kültürel ve toplumsal ihtiyaçlarla şekillenmiştir.

Görsel İletişim ve Pul Tasarımı

Duyular yoluyla gerçekleşen bir eylem olan öğrenmede, görme eylemi %83 olarak en önemli aşama olarak belirtilmektedir (Ergin, 1998: 66). Berger (1990) görme eyleminin insan deneyiminde sözlü iletişimden önce geldiğini vurgulamakta ve O'na göre bireylerin çevrelerini anlamlandırmasında temel bir rol oynamaktadır.

Grafik tasarım bağlamında bu yaklaşım, görsel öğelerin bilgi iletimindeki önceliğini açıkça ortaya koymaktadır. Tasarımcılar, renk, biçim, tipografi ve semboller aracılığıyla mesajı doğrudan izleyicinin algısına taşıyarak; izleyicinin, görseli ilk algıladığında anlam üretmeye başlamasını sağlamaktadır. Bu süreç, sözlü ya da yazılı mesajdan bağımsız olarak gerçekleşmekte ve görsel iletişimi güçlü bir ifade aracı hâline getirmektedir. Dolayısıyla grafik tasarım, Berger'in perspektifiyle değerlendirildiğinde, öncelikle görsel algıya hitap eden, anlam yaratmayı ve mesaj iletmeyi temel alan bir iletişim disiplinidir. Buradan hareketle grafik tasarımı grafik tasarımı, görsel yollarla iletişim kurulmasında bilgi, düşünce ve duyguların hedef kitleye etkili, anlaşılır ve estetik bir biçimde aktarılmasına aracılık eden disiplinlerarası bir alan olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu noktada Berger'in *'görme, konuşmadan önce gelir'* (1990, s. 7) vurgusu, görsel iletişim sürecinin temeline işaret etmektedir. Görsel iletişim kavramı; görsel algı yoluyla anlam üretme ve paylaşma süreci olarak tanımlanabilir. Görseller, bireylerin önce algılayıp sonra yorumladıkları bir dil gibi işlev görmektedir. Bu nedenle görme, iletişimin ve anlam üretiminin temelinde yer alan ve sözlü ya da yazılı iletişimi tamamlayıcı bir unsur olarak değil, ona öncülük eden bir olgu olarak değerlendirilebilir.

Görsel iletişim, görüntü içeren bilgilerin alışverişidir. Bu iletişim sürecinde görüntü içeren bilgilerin her biri sembol veya işaret olarak adlandırılmaktadır (Yaban, 2012, aktaran Altın, s. 110).

Görsel iletişim; düşünce ve bilgilerin aktarımında görsel ögelerden yararlanma süreci olarak tanımlanabilir. Bu kapsamda semboller, işaretler, tipografi, çizimler, fotoğraflar, grafik tasarım uygulamaları ve ürünleri, reklam çalışmaları, illüstrasyonlar, animasyonlar ve çeşitli elektronik medya araçları; görsel iletişimin temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Ancak görsel iletişim bu unsurlarla sınırlı olmayıp, farklı görsel araç ve yöntemlerle de gerçekleştirilebilmektedir.

Bu bağlamda etkili bir görsel iletişim aracı olarak pul tasarımları grafik tasarım ürünleri içerisinde; mikro ölçekte, çok çeşitli konu ve görseller barındıran ve uluslararası kullanıma sahip önemli bir üyesidir. Asli görevi postacılık işlemlerinde hizmet bedeli olarak kullanılmasıdır.

Pul, ön yüzünde çeşitli renklerle basılmış resim, şekil ve motifleri barındıran; arka yüzü genellikle özel bir yapıştırıcıyla kaplanmış; kenarları 'dantel' adı verilen tırnaklarla çevrili (bazı örneklerde dantelsiz de olabilen) ve çoğunlukla dikdörtgen, kare veya yuvarlak biçiminde olan; nadiren üçgen ya da değişik şekillerde üretilen, farklı boyut ve ölçülere sahip, posta işlemlerinde para yerine kullanılan değerli bir kâğıttır (Evren Pul Evi, 1983, s. 6).

Posta pulları, yalnızca posta işlemlerinde işlev görmekle kalmamakta; bu pulları çıkaran devletler, tıpkı kendi para birimlerinde olduğu gibi, ulusal ideolojilerini, kültürel değerlerini ve milli geleneklerini de yayma imkânı da sağlamaktadırlar. Bu bağlamda, posta pulları çağdaş simgelerin önemli bir bileşenini oluşturarak, bağımsız devletlerin tarihini, kültürünü ve toplumsal yaşamını incelemek isteyen araştırmacılar için değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır (Gasımova & Ehmadov, 2013, s. 40)

Pullar; üretildikleri ülkenin kültürünü, sanatını ve toplumsal yaşamını yansıtan birer grafik tasarım ürünüdür. Bunlar yalnızca görsel bir obje olmanın ötesinde; bir mesajı iletebilme, bir konuyu, bir

kişiyi, bir olayı veya sunulan bir hizmeti tanıtabilme potansiyeliyle birlikte, adını taşıdığı ülkenin sembolü ve kültürel bir temsil aracı işlevi görmektedir (Düzenli ve Kavuran, 2004, s. 189).

Ülkemizde posta pulu çalışmalarının yürütülmesi, PTT Genel Müdürlüğü tarafından her yıl hazırlanan yıllık program çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Program kapsamında yer alacak temalar, kamu kurum ve kuruluşlarının önerileri doğrultusunda şekillendirilmekte ve konu seçimi yapılırken tarihsel bir sıra dikkate alınarak ilgili pul tasarımları hazırlanabilmektedir" (Tarlakazan, 2021, s. 134-135).

Posta pullarında konu seçimi, hem toplumsal hafızayı yansıtmak hem de kültürel ve tarihsel değerleri tanıtmak amacıyla çeşitlilik göstermektedir. En yaygın kullanılan konular arasında milli bayramlar ve resmi kutlamalar, önemli tarihî olaylar ve anma günleri, devlet büyükleri ve önemli şahsiyetler, doğal ve kültürel miras öğeleri, bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile sportif ve sanatsal etkinlikler yer almaktadır. Ayrıca toplumsal bilinçlendirme, sosyal ve eğitim amaçlı konular, örneğin çevre, sağlık ve trafik güvenliği gibi temalar da pulların üzerinde sıkça işlenmektedir.

Pul Tasarımında Şehir İmajı ve Sinop İli

Yöresel unsurlar ve şehir temaları, pul tasarımlarında sıkça yer verilen konular arasında yer almaktadır. Turizm, gastronomi, gelenek-görenek ve folklorik özellikler, giyim kuşam ve yerel sanat öğeleri, şehre ait önemli simalar, tarihi yapı ve eserler, vb. birçok husus tasarımlar aracılığı ile şehrin tanıtım misyonunu üstlenmektedir.

Türk pul tarihinde şehirlerle ilgili temalar genellikle şu adlandırmalar veya kavramsal kategoriler altında sınıflandırılır:

1) Şehir ve Turizm Temaları: Şehirlerin tarihi ve turistik değerlerinin tanıtıldığı pullar. Örneğin: "İstanbul", "Ankara" veya "Safranbolu Turizm Temalı Pulları".

2) Mimari ve Kültürel Miras: Şehirlerin mimari eserleri, anıtları, camileri, köprüleri, kaleleri gibi yapıları konu alan pullar. Örneğin: "Selimiye Camii – Edirne", "Kız Kulesi – İstanbul".

3) Yerel Kültür ve Gelenekler: Şehirlerin folkloru, el sanatları, festivalleri ve yerel yaşamını yansıtan pullar. Örneğin: "Kütahya Çini Temalı Pul", "Konya Mevlana Temalı Pul".

4) Şehir Turu / Panorama Pulları: Şehrin genel görünümünü, şehir siluetini veya panoramik fotoğraflarını gösteren pullar.

5) Özel Etkinlik ve Kutlamalar: Bir şehrin kuruluş yıldönümü, fuar veya kültürel etkinlikleri için çıkarılan pullar.

Ülkemizde şehir temalı pullar ise; "Büyük Memleket Şehirleri (1958-1960, 67 pul tasarımı), İllerimiz (2005-2008, 81 pul tasarımı), Sakin Şehirler (2019-2022, 17 pul tasarımı) başlıkları ile basılmıştır (Pulhane, t.y.).

Sinop şehri de "illerimiz" genel temaları arasında yer alan pul tasarımları olan bir şehirdir. Sahip olduğu değerler ile pul tasarımı yapılma potansiyeli bakımından oldukça zengin bir içeriğe sahiptir.

Sinop, Karadeniz Bölgesi'nin Batı Karadeniz bölümünde yer alan ve Türkiye'nin kuzeydeki en uç noktası olan İnceburun'a ev sahipliği yapan bir ildir. Coğrafi olarak, Karadeniz kıyısında, Boztepe Burnu'nun karayla birleşme noktasında konumlanmıştır. Bu stratejik konum, Sinop'u tarih boyunca önemli bir denizci ve ticaret merkezi yapmıştır. Sinop'un tarihi, Antikçağ'da Paphlagonia olarak adlandırılan bölgenin kuzey ucunda yer alan "Sinope" kentinin mirasına dayanmaktadır. Tarihsel

süreçte, Sinop, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları gibi büyük medeniyetlerin etkisi altında kalmış ve bu medeniyetlerin izlerini günümüze kadar taşımaktadır. Günümüzde Sinop, doğal güzellikleri, tarihi yapıları ve kültürel zenginlikleri ile dikkat çekmektedir. Sinop Kalesi, Pervane Medresesi, İnaltı Mağarası ve Helesa Antik Kenti gibi önemli tarihi ve kültürel miras alanları, ziyaretçilere geçmişin izlerini sunmaktadır. Ayrıca, Sinop'un sahilleri, yeşil alanları ve doğal parkları, doğaseverler için cazip mekânlar sunmaktadır. Sinop'un ekonomisi, tarım, hayvancılık, balıkçılık ve turizm gibi sektörlere dayanmaktadır. Tarımda fındık, mısır ve buğday gibi ürünler yetiştirilirken, hayvancılıkta ise küçükbaş ve büyükbaş hayvancılık önemli bir yer tutmaktadır. Balıkçılık, özellikle hamsi avcılığı, Sinop'un ekonomik faaliyetlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Son yıllarda artan turizm faaliyetleri, Sinop'un ekonomisine katkı sağlamaktadır. Sinop, aynı zamanda kültürel etkinlikleri ve festivalleri ile de tanınmaktadır. Sinop Tanıtım Günleri gibi organizasyonlar, Sinop'un kültürel mirasını ve yöresel ürünlerini tanıtmak amacıyla düzenlenmektedir. Bu etkinlikler, Sinop'un kültürel zenginliğini ve misafirperverliğini ön plana çıkarmaktadır (Pulhane, t.y.).

2. Yöntem

Bu araştırmada evreni şehir temalı posta pulları, örneklemi ise Sinop ili ile ilgili pullar oluşturmaktadır. Çalışmada, Cumhuriyet dönemi içerisinde yayımlanan ve araştırmanın yürütüldüğü tarihe kadar basılmış Sinop konulu pullar belirlenmiş ve bu örnekler tematik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Ayrıca pullarda yer alan renk, sembol, figür ve kompozisyon gibi görsel öğeler görsel içerik analizi kapsamında değerlendirilmiştir

Görsel içerik analizi, görsel materyallerin -fotoğraf, poster, pul, film gibi- içeriklerini sistematik bir biçimde inceleyerek temaları, kalıpları ve anlamları ortaya koymayı amaçlayan nitel bir araştırma yöntemidir (Luo, 2023, para. "What is content analysis?"). Bu teknik, görsel öğeleri çözümleyerek renk, sembol, figür ve kompozisyon gibi unsurlar üzerinden yorumlama imkânı sunmakta, dolayısıyla grafik tasarım ve kültürel temsil çalışmalarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Araştırmada, Sinop ili pul tasarımlarını incelemek ve görsel tematik içeriklerini değerlendirmek amacıyla görsel içerik analizinin uygulanması, hem tematik analiz hem de kültürel ve tarihsel bağlamda yorumlama süreçlerini destekleyen bütünleşik bir yaklaşım sağlamaktadır" (Alanka, 2024, s. 7; Luo, 2023).

3. Bulgular

Bu bölümde Türkiye Cumhuriyeti pul tarihinde yer alan Sinop iline ait posta pulları yıllara göre sıralanarak görsel açıdan incelenmiştir. Dönem olarak Türkiye Cumhuriyeti Dönemi olarak adlandırılan; 1924 yılından araştırmanın yazımına kadarki süreçte basılan, konu ve içerikleri, doğrudan taşıyan pullar ele alınmıştır. Bu kapsamda, Türkiye Cumhuriyeti'ne ait pullarda yer alan "illerimiz-şehirlerimiz" vb. temalar çerçevesinde Sinop iline ait "konulu sürekli posta pulu" kapsamında, çok fazla pul tasarımı bulunmamakla birlikte bu bölümde toplam üç pul tasarımı incelenmiştir. Ayrıca PTT'nin 2005 yılında başlattığı 'kişisel pul' uygulaması kapsamında şehrin kamu kurumlarınca bastırılan 20 adet pul tasarımı da değerlendirilmiştir.

3.1. Konulu Sürekli Posta Pulu Kapsamında Basılan Pullar

3.1.1. 1958-1960 "Büyük Memleket Şehirleri", Konulu Sürekli Posta Pulları, Sinop Pulu.

Görsel 1

Sinop Pulu 1960 (5 ve 20 Kr, Heliogravür, Courvoisier S.A. La Chaux-de-Fonds Basımevi)



Konulu Sürekli Posta Pulu Kapsamında Sinop iline ait basılı ilk pul; 1958-1960 yılları arasında basılan "Büyük Memleket Şehirleri" teması içerisinde yer almaktadır. Pul 1960 yılında VII. Grupta basılmış ve; 5 ve 20 kuruş olarak iki değer ve ölçüde tedavüle sunulmuştur.

Bu Sinop temalı posta pullarında, kentin karakteristik tarihi silueti olan ve birçok kaynakta görülebilen "Sinop silueti" fotoğrafı dönemin teknolojik imkânları doğrultusunda tek renk gravür baskı tekniği ile basılarak kullanılmıştır.

Pul tasarımı, dönemin tipik tasarım anlayışına uygun olarak daha yalın, vinyet benzeri bir üslupla hazırlanmıştır. Görselde, kentin Karadeniz kıyısındaki stratejik konumu ve tarihsel dokusu vurgulanmış, özellikle Sinop Kalesi ve liman silueti merkezi bir ikon olarak kullanılmıştır. Bu düzenleme, şehrin hem tarihsel savunma mirasına hem de denizle olan varoluşsal bağlarına işaret etmektedir.

Erken Cumhuriyet sonrası dönemde şehirlerin görsel sembollerle tanıtılması, kent kimliklerinin devlet eliyle standartlaştırılmasına da işaret etmektedir. Dolayısıyla Sinop pulu, yalnızca posta tarihi açısından değil, aynı zamanda modernleşme sürecindeki kültürel politikalara dair görsel bir arşiv niteliği taşımaktadır.

3.1.2. 2007 "İllerimiz" Konulu Sürekli Posta Pulları, Sinop Pulu.

Görsel 2

Sinop Pulu 2007 (4,5 YTL, Ofset baskı, Ajans Türk Matbaası)



Sinop iline ait ikinci pul 2007 yılında "illerimiz" (konulu sürekli posta pulları) teması içerisinde yer almaktadır. Pul 4,5 YTL olarak tek boy ve değerde basılmıştır.

Pul tasarımında yine ilk pulda olduğu gibi Sinop Burnu görseli kullanılmış ve teknik olarak illüstrasyon tekniği ile hazırlanmıştır. Fotoğraf yerine illüstrasyon tekniği tercihi, Sinop'un doğal ve kültürel kimliğini daha stilize, simgesel ve öğretici bir biçimde aktarmayı mümkün kılmıştır. İllüstratif yaklaşım, detayların abartılması, renklerin canlılaştırılması ve biçimlerin yalınlaştırılması sayesinde görselin posta pulu ölçeğinde netlik kazanmasını sağlamaktadır.

Pul, şehrin tanıtımında "mikro belgesel" işlevi görmektedir. İllüstrasyon tekniği sayesinde Sinop'un görsel imgesi, hem yerel belleğin hem de ulusal kimliğin bir parçası olarak dolaşıma girmekte; kentin turistik, tarihî ve doğal değerlerini geniş bir kitleye ulaştırmaktadır.

3.1.3. 2019 "Sakin Şehirler" Konulu Sürekli Posta Pulları, Sinop/Gerze Pulu.

Görsel 3

Sinop/Gerze Pulu 2019 (20 Kr. Ofset baskı, PTT Matbaası)



2019 yılında konulu sürekli posta pulları kapsamında basılan pul Sinop ilinin sakinliği ve doğallığı ile ön plana çıkan ilçesi Gerze için hazırlanmıştır. Pulun merkezinde Gerze'nin doğal ve kültürel dokusunu yansıtan ilçeye ait Panoramik ve geniş açı (balıkgözü) fotoğrafı kullanılmıştır. Renk kullanımında mavi ve yeşil tonlarının öne çıkması, kentin Karadeniz kıyısında konumlanışına ve doğa ile bütünleşmiş yaşam kültürüne gönderme yaptığını düşündürmektedir. Posta pulu, mikro ölçekteki bir yüzeyde makro ölçekte bir iletişim işlevi üstlenmektedir. Gerze'nin "sakin şehir" kimliği, pul aracılığıyla ulusal ve uluslararası düzeyde dolaşıma girerek kentin tanıtımına katkı sağlamaktadır.

3.2. Kişisel Pul Kapsamında Kurumlar Tarafından Bastırılan Pullar

3.2.1. Sinop Şehri Kış Manzaraları Tanıtım Pulları (2025-İl Özel İdare).

Görsel 4

Sinop Kış Manzaraları (Kişisel Pul, Sinop PTT Başmüdürlüğü)



Sinop İl Özel İdaresince 2025 yılında hazırlanan iki pul PTT tarafında 2005 yılında uygulamaya konan "kişisel pul" kapsamında iki farklı görselle oluşturulmuştur. Pul serisinde, Sinop'un kış mevsimine özgü doğa ve kent manzaraları estetik bir bütünlük içinde sunulmuştur.

Karla örtülü Sinop Kalesi, liman kıyısı, şehir silueti ve doğal alanlar fotoğrafik gerçekçilikle işlenmiş; beyaz tonların hâkimiyeti, kış mevsiminin dingin atmosferini izleyiciye güçlü biçimde aktarmıştır. Ayrıca pullarda kış manzarasının kullanılması, destinasyonun sadece yazlık değil dört mevsim değer üreten bir yer olduğunu vurgulamaktadır. Bu yaklaşım da sezon dışı dönemde de turist çekmek, bölgeye ilgi yaratmak açısından önemlidir.

3.2.2. Sinop'un Tarihi ve Doğal Güzellikleri Konulu Pullar (2024-İl Özel İdare).

Görsel 5

Sinop Kış Manzaraları (Kişisel Pul, Sinop PTT Başmüdürlüğü)



2024 yılında İl Özel İdaresi tarafından üç pul olarak hazırlanan tanıtım pullarında; Sinop limanı ve şehir silueti, tarihi Sinop Cezaevi ve Sinop Burnu fotoğrafları kullanılmıştır. Sinop Limanı akşama doğru çekildiği düşünülen foto gerçekçilikle işlenmiş liman manzarası, ufka yakınlaştırılmış bir bakış açısıyla sunulmuştur. Tekneler, deniz yüzeyi ve kent silueti, akşamın ışık-gölge etkileriyle birlikte huzurlu bir atmosfer yaratacak şekilde ele alınmıştır.

İkinci pulda, Sinop Cezaevinin gün ortasında çekilmiş kuşbakışı fotoğraf yer almaktadır. Kuşbakışı çekim, mekânın büyüklüğünü ve mimari dokusunu bütünsel biçimde görselleştirmiştir. Avlular, duvarlar ve iç mekân geometrisi, mekânın tarihsel işlevine dair güçlü çağrışımı yansıtmaktadır.

Gün batımı Sinop Burnu fotoğrafının tercih edildiği üçüncü kompozisyonda ise: Sinop'un Karadeniz'e uzanan burnu, kadrajda dramatik bir siluet olarak işlenmiştir. Deniz, gökyüzü ve kara unsurları üçlü bir dengede görsel armoni yaratmaktadır.

3.2.3. Sinop'un Fethinin 810 Yılı Anma Pulu (2024-Sinop Valiliği).

Görsel 6

Sinop'un Fethinin 810. un Fethinin 810. Yılı, Anma Pulu (Kişisel Pul, Sinop PTT Başmüdürlüğü)



Sinop Valiliği tarafından Sinop'un Fethinin 810 Yılı anısına bastırılan kişisel pulda; Sinop Tarih ve Kültür Araştırmaları Derneği, Barış Mert koleksiyonundan alınma "Taylor" imzalı bir gravür baskı kullanılmıştır. Gravürde; Sinop'un fethini anımsatan tarihî ikonografi öne çıkmaktadır. Kale surları, şehrin silueti zamanın sakinliğinde ve birçoğu günümüze ulaşmayan sağlam yapılar görülmektedir. Taylor" imzalı görselin kullanılması, pulu sadece bir tanıtım ya da anma objesi olmaktan çıkarıp, aynı zamanda bir sanat tarihsel aktarım aracı haline de getirmiştir.

3.2.4. Sinop'un Tarihi ve Doğal Güzellikleri Konulu Pullar (2022-İl Özel İdare).

Görsel 7

Sinop Manzaraları (Kişisel Pul, Sinop PTT Başmüdürlüğü)



Sinop Valiliği, Sinop İl Özel İdare koordinasyonu ile düzenlenen "kadrajımdan Sinop" konulu fotoğraf yarışması sonucunda dereceye layık görülen fotoğraflar, bu serideki pul görsellerini oluşturmuştur. Sinop ilinin tarihi ve doğal güzelliklerinin sergilendiği ve turizm anlamında rağbet gören: Ayancık/Akgöl, Boyabat/Bazalik Kayalıkları, Tarihi Sinop Kalesi ve İnceburunda yer alan, Sinop Deniz Feneri fotoğrafları pul tasarımlarında konu olarak değerlendirilmiştir.

3.2.5. Sinop'un Tarihi ve Doğal Güzellikleri Konulu Pul (2021-İl Özel İdare).

Görsel 8

Sinop Feneri (Kişisel Pul, Sinop PTT Başmüdürlüğü)



2021 yılında il özel idaresince basılan pulda yine Sinop İnceburunda bulunan deniz fenerinin kuş bakışı fotoğrafı yer almaktadır. Deniz feneri, özellikle "İnceburun Deniz Feneri", Sinop'un coğrafi kimliğinin ve denizle kurduğu ilişkinin güçlü bir sembolüdür. Türkiye'nin en kuzey noktalarından biri olması ve deniz trafiği açısından yönlendirici olması sebebiyle hem işlevsel hem simgesel bir anlam taşımaktadır. Bu pul, Sinop'un İnceburun Deniz Feneri gibi yerel ve güçlü bir simgeyi kullanarak, kimlik, tanıtım ve estetik değerleri birleştirmektedir.

3.2.6. Sinop Şehri Deniz Şehitleri Anma Pulları (2021-İl Özel İdare).

Görsel 9

Sinop Deniz Şehitleri Anma Pulları (Kişisel Pul, Sinop PTT Başmüdürlüğü)



Sinop Baskını, yelkenli ahşap savaş gemilerinin karşı karşıya geldiği son büyük deniz muharebesi olmasıyla birlikte, aynı zamanda klasik top gülleri yerine patlayıcı mermilerin yoğun olarak kullanıldığı ilk deniz savaşı olarak kayıtlara geçmiştir. Bu yönüyle, dünya denizcilik tarihinde bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Bu tarihsel hadisenin anısını yaşatmak amacıyla hazırlanan pul serisinde, üç farklı görsel kurguyla baskına ilişkin sahneler tasarlanmış; böylece hem Osmanlı donanmasının yaşadığı yıkım hem de savaş teknolojisindeki köklü değişim görsel bir dil aracılığıyla aktarılmıştır.

Anma kapsamında hazırlanan birinci pulda Sinop deniz savaşını tasvir eden bir illüstrasyona yer verilmiştir. İkinci pulda Sinop merkezde bulunan deniz şehitleri anıtına ait fotoğraf kullanılmıştır. Üçüncü pulda ise arka planda Sinop silueti ve kalesini olduğu, Sinop limanı önünde yaşanan savaşa ait illüstrasyon tercih edilmiştir (bu pula ait net bir görsele ulaşılamamıştır).

3.2.7. Sinop'un Doğal Güzellikleri Konulu Pullar (2021-DKMP Sinop Şube Müdürlüğü).

Görsel 10

Sinop Manzaraları (Kişisel Pul, Sinop PTT Başmüdürlüğü)



Tarım ve Orman Bakanlığı Doğa Koruma ve Millî Parklar (DKMP) 10. Bölge Müdürlüğü Sinop Şube Müdürlüğünce, Sinop'un korunan alanlarının tanıtımına katkı sağlamak ve bu alanlara yönelik farkındalık oluşturmak amacıyla, kurumsal posta gönderilerinde kullanılmak üzere özel posta pullarının bastırılmıştır. DKMP Sinop Şube Müdürlüğü ile Sinop PTT Başmüdürlüğü iş birliğiyle yürütülen çalışma kapsamında, Sinop şehrinin önemli turizm bölgeleri de olan "Hamsilos, Tatlıca Şelaleleri, Akgöl Tabiat Parkları, Sarıkum Tabiatı Koruma Alanı ve Bazalt Kayalıkları Tabiat Anıtı'na" ait fotoğrafları içeren ve toplam tirajı 3 bin 950 olan pul hazırlanmıştır. Böylelikle, Sinop'a özgü korunan alanların görsellerini taşıyan bu posta pullarının, hem kurumsal

iletişimde kullanılmak hem de kentin doğal mirasını belgeleyerek kültürel ve çevresel tanıtıma katkı sunmak işlevini üstlendiği söylenebilir.

3.2.8. Sinop'un Doğal Güzellikleri Konulu Pul (2020-İl Özel İdare).

Görsel 11

Sinop Burnu (Sinop'un Doğal Güzellikleri Pulu)



2020 yılında Sinop İl Özel İdaresi tarafından basılan pul, şehre ait kişisel pul bastırma anlamında öncü olmuştur. Şehrin siluetinin yer aldığı kuşbakışı fotoğraf pulun görsel içeriğini oluşturmaktadır. Gün ortasında çekilen fotoğraf yeşil ve mavi tonlarıyla Sinop ilinin genel karakteristiğini ve doğallığını yansıtmaktadır.

3.2.9. Sinop İlçeleri Konulu Pul (Erfelek 2021-Erfelek Belediyesi).

Görsel 12

Sinop Erfelek Belediyesi Kişisel Pulu



Sinop'un Erfelek ilçesi belediyesince "kişisel pul" kapsamında bastırılan pulda; ilçede bulunan Tatlıca Takım Şelalelerinin kış aylarında çekilmiş bir fotoğrafı kullanılmıştır. Tatlıca Takım Şelaleleri, Erfelek'in doğa turizmi açısından öne çıkan yerlerindendir. Bu pul, Erfelek'in doğal mirasının bir parçasını öne çıkararak ilçenin kimliğini, "doğa güzelliğiyle tanınan yer" olarak pekiştirmektedir. Ayrıca bölgenin sadece yaz aylarında değil kış aylarında da gezilebilecek güzellikleri olduğunu vurgulamaktadır.

3.2.10. Sinop İlçeleri Konulu Pul (Gerze 2020-Gerze Belediyesi).

Görsel 13

Sinop Gerze Belediyesi Kişisel Pulu



Sinop'un Gerze ilçesi belediyesince "kişisel pul" kapsamında bastırılan pulda; İlçenin kıyı şeridi, mimari karakteristik yapısı (ahşap kültürü ve Yakupağa Konağı temsili), Köşk Burnunda yer alan deniz fenerinin bulunduğu bir kolaj kompozisyon bulunmaktadır. 2017 yılında Uluslararası Cittaslow Birliği tarafından "Sakin Şehir" unvanı verilmesi adına, pul tipografisinde bu ibareye yer verilerek vurgulanmıştır. İlçenin doğası ve kıyı kimliğini yansıtacak, estetik olarak hoş görünecek bir kompozisyon anlayışı seçilerek, yerel kimlik hafızasına katkı sunulması amaçlanmıştır.

4. Tartışma Sonuç ve Öneriler

Posta pulları, temel işlevi posta gönderilerinin ücretlendirilmesini sağlamak olan materyaller olarak tanımlansa da, içerdiği görsel çeşitlilik ve temsil ettiği anlam dünyası sayesinde bu sınırın ötesine geçmektedir. Pul tasarımları yalnızca posta hizmetlerinin bir parçası değil, aynı zamanda üzerinde yer alan imgeler aracılığıyla ulusal değerlerin, kültürel birikimlerin ve tarihsel belleğin görünür kılındığı araçlardır.

Dünya genelinde yaygın bir biçimde kullanılan pullar, sahip oldukları zengin görsel repertuvar sayesinde ülkelerin tarihini, kültürel mirasını, toplumsal geleneklerini, coğrafi özelliklerini, önemli kişi ve olaylarını yansıtan birer görsel bellek niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle pul, sadece koleksiyon değeri olan bir obje değil, aynı zamanda kültür aktarımını sağlayan ve uluslararası düzeyde tanıtım işlevi üstlenen sembolik bir iletişim aracıdır.

Yerel kimlikleri, şehir temalarını ve yöresel unsurları konu alan pul serileri de bu bağlamda dikkat çekici bir yer tutmaktadır. Çalışmanın çıkış noktasını da bu doğrultuda Türkiye Cumhuriyeti pullarında sıklıkla işlenen "illerimiz-şehirlerimiz" teması oluşturmaktadır. Bu kapsamda, araştırmanın odak noktası Sinop ili üzerinden söz konusu temanın incelenmesi ve değerlendirilmesidir.

Pul tasarımları, işlevsel yönüyle posta hizmetlerinin tamamlayıcı unsuru olmakla birlikte, aynı zamanda ulusal ve yerel kimliklerin görünürlük kazandığı mikro iletişim araçlarıdır. Her pul, üzerinde taşıdığı görsel öğeler aracılığıyla ait olduğu coğrafyanın tarihsel belleğini, kültürel zenginliklerini ve toplumsal değerlerini yansıtan birer temsil aracına dönüşmektedir. Bu bağlamda, şehirlere ait pul örnekleri yalnızca görsel estetik bakımından değil, aynı zamanda kentin tarihini, doğal güzelliklerini ve kültürel kimliğini aktarma gücü bakımından önem arz etmektedir.

Sinop'un sahip olduğu tarihsel derinlik, doğal peyzaj unsurları ve simgesel yapıları, pul tasarımlarında zengin bir görsel içerik oluşturacak niteliktedir. Bu noktada, yapılacak pul tasarımlarının taşıyacağı görsel mesajların, hem kültürel sürekliliği sağlaması hem de uluslararası düzeyde tanıtım işlevi üstlenecek olması dikkat çekici olacaktır. Dolayısıyla Sinop şehri üzerinden gerçekleştirilen bu inceleme, pulların mikro ölçekli iletişimsel değerini görünür kılmayı ve görsel temsillerin kentsel kimlik inşasındaki katkısını tartışmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma da söz konusu tematik yaklaşımdan hareketle şekillendirilmiştir. Çalışmanın temel amacı, Türkiye Cumhuriyeti'ne ait pullarda yer alan "illerimiz–şehirlerimiz" teması çerçevesinde Sinop ilini incelemek ve bu bağlamda söz konusu ilin kültürel temsiline yönelik özgün bir tasarım önerisi sunmaktır.

Araştırma sürecinde elde edilen veriler doğrultusunda, Türk kültür tarihinde önemli bir yeri olan Sinop iline ait pul tasarımlarının sayıca sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, hem Sinop'un kültürel ve sanatsal potansiyelinin filateli aracılığıyla daha görünür kılınması gerekliliğini ortaya koymakta hem de söz konusu tasarım önerisinin anlam ve önemini pekiştirmektedir.

Yapılan araştırmada Sinop iline ait "konulu sürekli posta pulları" kapsamında ulusal otorite ile basılmış iki şehir, bir ilçe pulu olduğu tespit edilmiştir. İlk pul; 1958-1960 yılları arasında basılan "Büyük Memleket Şehirleri" teması içerisinde yer alan ve 1960 yılında VII. Grupta basılan; 5 ve 20 kuruşluk iki değer ve ölçüde tedavüle sunulmuştur. Bu pulda şehrin genel görünümüne ait bir panorama bulunmaktadır.

İkinci pul ise; 2007 yılında "illerimiz" (konulu sürekli posta pulları) teması içerisinde yer almaktadır. Pul 4,5 YTL olarak tek boy ve değerde basılmıştır. Bu pulda da yine şehrin genel görünümünü tasvir eden illüstrasyon bulunmaktadır.

Bu kapsamdaki üçüncü ve son pul ise; 2019 "Sakin Şehirler" Konulu Sürekli Posta Pulları teması içinde yer alan Gerze ilçesine ait puldur.

Bu pulların dışında PTT tarafından 2005 yılında hayata geçirilen "kişisel pul" uygulaması bağlamında şehir kamu kurumlarınca bastırılan 20 adet pul olduğu görülmüştür. Sinop şehrinin doğal güzelliklerine ait fotoğrafların kullanıldığı pulların yanı sıra; tarihi olaylar ve mimari özelliklere de yer verilen görsellere yer verilmiştir. Bu kapsamda hazırlanan pullar; Sinop Valiliği, Sinop İl Özel İdaresi, Tarım ve Orman Bakanlığı Doğa Koruma ve Millî Parklar (DKMP) 10. Bölge Müdürlüğü Sinop Şube Müdürlüğü, Erfelek Belediyesi ve Gerze Belediyesince Bastırılmıştır.

Bu araştırmada ayrıca, Sinop'un tarihi, doğal, kültürel ve sanatsal değerlerinin görsel iletişim perspektifinde nasıl temsil edilebileceği üzerinde de durulmuştur. Çalışma sürecinde, filatelik tasarımların yerel kimliğin aktarımında üstlenebileceği rol sorgulanmış ve bu bağlamda araştırmacı tarafından uygulamalı bir tasarım denemesi gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın kuramsal temelleri ile görsel analiz çerçevesi doğrultusunda, Sinop'un kültürel kimliğini öne çıkaran unsurlar belirlenmiş ve bu temalar esas alınarak taslak pul tasarımları geliştirilmiştir. Böylece, hem teorik tartışma hem de uygulamalı tasarım süreci üzerinden, kente özgü değerlerin filatelik bağlamda görünürlük kazanmasına yönelik bir yaklaşım ortaya konmuştur.

Çalışma sürecinde iki ana tema etrafında şekillenen ve üç anma bloğu şeklinde toplam 16 pul tasarımı hazırlanmıştır. Pul tasarımlarında; Sinop ilinin tarihi ve turistik mekânlarına ait çok bilinen fotoğrafları ile bir liman şehri oluşu ve gemi yapımı alanında tarihi kökenine de vurgu yapmak adına eski tekne görselleri tercih edilmiştir.

Tasarımlar dijital ortamda görüntü işleme programları kullanılarak hazırlanmış, kullanılan görseller, tarihi vurguyu güçlendirmek adına gravür tekniği (Görsel 14), kültürel ve turistik anlamı pekiştirmek adına dijital fotoğraf renklendirme (Görsel 15) ve suluboya tekniği (Görsel 16) ile işlenmiştir. Bu üç teknik, hem geçmişle bağ kuran nostaljik bir estetik oluşturmakta hem de çağdaş grafik tasarım araçlarının sunduğu üretim kolaylığı ve çeşitliliğiyle bir araya gelerek özgün bir görsel dil meydana getirmektedir.

Pul yüzeylerinde, Sinop'un coğrafi kimliği ve denizle kurduğu tarihsel ilişkiyi temsil eden sembolik öğeler öne çıkarılmıştır. Özellikle kentin denizcilik geleneğini yansıtan tekne, yelkenli, liman ve tersane imgeleri, tasarımlarda yer yer dekoratif bir unsur olarak, yer yer de ana odak noktası olarak kullanılmıştır. Böylece her pul, hem kentin tarihine göndermede bulunan hem de görsel bütünlük içinde sergilendiğinde tematik bir hikâye anlatımını sürdüren birer kültürel temsil aracı haline gelmiştir.

Ayrıca, her bir anma bloğunda kompozisyon kurgusu, bütünsel bir anlatı oluşturacak şekilde planlanmıştır. Renk paletinde deniz tonlarının hâkim olması, Sinop'un doğal atmosferini yansıtmanın yanı sıra görsel birlik ve sürekliliği desteklemiştir. Tipografik seçimlerde ise okunabilirliği yüksek, sade karakterler tercih edilerek görsel öğelerin ön plana çıkması sağlanmıştır. Bu yönüyle çalışma, hem estetik hem de belgesel nitelikler taşıyan bir grafik tasarım projesi olarak değerlendirilebilir.

Görsel 14

Gravür Tekniği ile Tasarlanan Pul Bloğu



Görsel 15

Dijital Fotoğraf Renklendirme Tekniği ile Tasarlanan Pul Bloğu



Görsel 16

Suluboya Tekniği ile Tasarlanan Pul Bloğu



Sonuç olarak, iki tema çerçevesinde hazırlanan 16 pul tasarımı, Sinop'un zengin kültürel ve doğal mirasının yalnızca bir bölümünü yansıtmaktadır. Gelecek çalışmalarda, kentin farklı dönemlerine ait tarihsel olayların, simgesel yapıların ve yerel yaşam pratiklerinin pul tasarımlarına konu edilmesi; ayrıca grafik tasarım, görsel iletişim ve kültürel miras alanlarını buluşturan disiplinlerarası projelerle sürecin zenginleştirilmesi önerilmektedir. Böylelikle Sinop'un sahip olduğu kültürel çeşitlilik, filatelik bağlamda daha güçlü bir temsil ve sürdürülebilir bir esin kaynağı oluşturabilecektir.

Bununla birlikte, Sinop'un derinlikli tarihi, doğal zenginlikleri, kültürel ve sanatsal mirası, yalnızca bu örneklerle sınırlı kalmayıp pek çok yeni filatelik tasarıma kaynaklık edebilecek geniş bir potansiyele sahiptir. Bu yönüyle, kentin sahip olduğu çok katmanlı kültürel değerler, gelecekte yürütülecek sanatsal tasarım projelerine, kültürel temsil odaklı grafik çalışmalarına ve yerel mirası merkezine alan disiplinlerarası araştırmalara güçlü bir zemin sunduğu düşünülmektedir.

Dolayısıyla Sinop'un sahip olduğu kültürel çeşitlilik, bu araştırmanın ortaya koyduğu sınırlı üretimin ötesinde, ilerleyen dönemlerde gerçekleştirilecek benzer akademik veya sanatsal girişimler için sürdürülebilir bir esin kaynağı niteliği taşımaktadır.

Teşekkür

Sinop İl Özel İdarece hazırlanan pullar; kimisinin hazırlık ve tasarım aşamaları Serdar KUTUK tarafından yapılmış ve bildiride kullanılmak üzere kendisinden temin edilmiştir, değerli katkıları için teşekkürlerimi sunarım.

Kaynakça

Ambrose, G. & Harris, P. (2010). *Görsel grafik tasarım sözlüğü*, Literatür Yayınları.

Araştırmacı tarafından oluşturulan görseller. (2025). *Özgün tasarım görselleri* [Görsel 14–16].

Ayancık Gazetesi (2024). *Deniz şehitleri anma etkinliği*. [Fotoğraf]. https://www.ayancikgazetesi.com/sinop-il-ozel-idaresi-deniz-sehitlerini-unutmadi/58281

Baker, S., & Lupton, E. (2013). *Graphic design: The new basics* (2nd ed.). Princeton Architectural Press.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Hill and Wang.

Berger, J. (1990). *Görme biçimleri*, (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.

Crowley, D. & Heyer, P. (2011). *İletişim Tarihi*. Siyasal Kitabevi.

Daldal, E. (1978). *Haberleşme kuramları ve uygulamaları* (Yayın No. 64/67). Ege Üniversitesi İşletme Fakültesi Yayınları.

Durul, S. S. (2020). İletişim nedir? İletişimin işleyişi, boyutları ve özellikleri. E. Yüksel (Ed.), *Bütün yönleriyle sağlık iletişimi: Kuram, uygulama ve tartışmalar* içinde (s. 11-31). Literatür Academia.

Düzenli, Ş. ve Kavuran, T. (2004). Görsel iletişim aracı olan pul'un tarihi gelişimi ve grafik ürün olarak önemi, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 28(2), 187-204.

Ergin, A. (1998). *Öğretim teknolojisi iletişim* (2. baskı.). Anı Yayıncılık.

Evren Pul Evi. (1984). *Pul nedir? Koleksiyon nasıl yapılır? Tanımlar deyimler araç ve gereçler*. Evren Pul Evi Yayını.

Gasimova S. & Ehmadov. R. (2013). Azerbaijan's first postage stamps, *IRS Cultural Heritage*, 14.

Güz, N. (1998). İletişim süreci ve temel ögeler, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (7),121-142.

Habermas, J. (1984). *The theory of communicative action: Volume 1 – Reason and the rationalization of society*. (T. McCarthy, Trans.). Beacon Press.

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.

Instagram. (2021, 15 Mart). *Sinop paylaşımları* [Fotoğraf]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CMg4UkdBKOh/?img_index=3

Kay Altın, M. S. (2022). Görsel kültürde görsel iletişim, Görsel iletişimde disiplinlerarası yaklaşımlar E. Köse (Ed.), *Görsel iletişimde disiplinler arası yaklaşımlar* içinde (s. 97–120). Kriter Basım Yayın Dağıtım.

Luo, A. (2023, June 22). *Content analysis: Guide, methods & examples*. Scribbr. https://www.scribbr.com/methodology/content-analysis/

Meggs, P. B. (2016). *Meggs' history of graphic design* (6th ed.). John Wiley & Sons, Inc.

Nelson, H. G. & Stolterman, E. (2012). *The design way: Intentional change in an unpredictable world* (2nd ed.). MIT Press.

Oskay, Ü. (2011). *İletişimin ABC'si*. Der Yayınları.

Pulhane (t.y.). *İllere göre tematik pullar*. 21 Kasım 2025 tarihinde https://www.pulhane.com/Tematik/ill.html adresinden erişildi.

Pulhane. (t.y.). *Pul görselleri* [Fotoğraf]. 21 Kasım 2025 tarihinde https://www.pulhane.com adresinden erişildi.

Sabah Gazetesi. (2020, 1 Eylül). *Gerze'ye özel posta pulu* [Fotoğraf]. Sabah. https://www.sabah.com.tr/sinop/2020/09/01/gerzeye-ozel-posta-pulu

Sinop İl Özel İdaresi. (2021). *Sinop temalı pullar* [Fotoğraf]. http://sinopozelidare.gov.tr/sinopun-tanitimi-icin-yeni-posta-pulu-bastirildi

Sinop İl Özel İdaresi. (2024). *Sinop tanıtım pulu* [Fotoğraf]. http://sinopozelidare.gov.tr/sinopun-tanitimi-icin-yeni-posta-pulu-bastirildi

Sinop İl Özel İdaresi. (2025). *Sinop temalı pullar* [Fotoğraf]. (Serdar Kutuk, Fotoğrafçı).

Sinop Valiliği [@TCSinopValiligi]. (2024, 1 Kasım). *Sosyal medya paylaşımı* [Görsel eki] [X gönderisi]. X. https://x.com/TCSinopValiligi/status/1852289581548237081

Sinop Valiliği. (2025). Şehrimiz. http://www.sinop.gov.tr/sehrimiz

Tarım ve Orman Bakanlığı 10. Bölge Müdürlüğü. (2024). *Haber görseli* [Fotoğraf]. https://bolge10.tarimorman.gov.tr/Sayfalar/GormeEngellilerDetay.aspx?OgeId=975&Liste=Haber

Tarlakazan, B. E. (2021). Görsel iletişimin kültürel elçileri pul tasarımlarında şehir imajı: Konya temalı pullar. S. Gürbüz (Ed.), *21. yüzyılda iletişim ve sanat içinde* (s. 133-149). Neu Yayınları.

Tepecik, A. (2002). Grafik sanatlar: *Tarih-tasarım-teknoloji* (1.Baskı). Detay Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Türk Dil Kurumu sözlüğü*. 21 Kasım 2025 tarihinde https://sozluk.gov.tr/ adresinden erişildi.

Twemlow, A. (2008). *Grafik tasarım ne içindir?* YEM Yayın.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap Kitabevi.

Ulusoy, B. (2002). İletişim nedir, nasıl olmalıdır? *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (13), 233-239.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

GRAFİK TASARIMDA DENEYSEL AFİŞ DİLİ VE FORM, TİPOGRAFİ, KOMPOZİSYON İLİŞKİSİ

THE EXPERIMENTAL POSTER LANGUAGE IN GRAPHIC DESIGN AND THE RELATIONSHIP BETWEEN FORM, TYPOGRAPHY, AND COMPOSITION

Merve Ekiz Kaya[1]
[1] Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Tokat, Türkiye, e-posta: merve.ekiz@gop.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0001-6323-3969

Özet

Grafik tasarım, yalnızca bilgi aktaran bir iletişim biçimi değil, aynı zamanda düşünsel, estetik ve kültürel anlamların üretildiği görsel dil alanı haline gelmiştir. Bu dönüşümün en güçlü örneklerinden biri, biçim, tipografi ve kompozisyon arasındaki ilişkileri yeniden tanımlayan deneysel afiş tasarımıdır. Deneysel afişler, geleneksel iletişim odaklı tasarım anlayışının ötesine geçerek tasarımcının düşünsel süreçlerini, estetik tercihlerini ve kavramsal yaklaşımlarını görünür kılan özgün ifade biçimi sunmuştur. Araştırma, nitel yöntem yaklaşımıyla biçim, tipografi, kompozisyon etkileşimini temsil eden güncel afiş örneklerini görsel çözümleme yöntemiyle incelemiştir. Analiz sürecinde biçimsel deformasyon, tipografik deneysellik, boşluk kullanımı, kolaj ve minimal anlatı gibi yaklaşımların afişin anlam yapısına ve görsel algısına katkısı değerlendirilmiştir. Bu kapsamda, deneysel afişlerin yalnızca biçimsel farklılıklar üzerinden değil, aynı zamanda anlam üretim sürecine getirdikleri yenilikler açısından da ele alındığı görülmüştür. Deneysel yaklaşımın, tasarımın yalnızca görsel düzenlemeyle sınırlı kalmadığı; aynı zamanda izleyicinin algısını, yorumunu ve katılımını dönüştüren bir düşünsel süreç haline geldiği belirlenmiştir. Elde edilen bulgular, deneysel afişlerin grafik tasarımın sınırlarını genişlettiğini ve geleneksel iletişim biçimlerinden farklı olarak izleyiciyle etkileşime açık, çok katmanlı bir anlam yapısı oluşturduğunu göstermiştir. Biçim, yalnızca estetik bir unsur olmaktan çıkarak anlamın üretildiği dinamik bir yüzey haline gelmiştir. Tipografi, sözel içeriğin taşıyıcısı olmanın ötesinde duygusal, ritmik ve görsel bir ifade aracına dönüşmüştür. Kompozisyon ise düzen fikrinden ziyade ilişkisel ve anlatısal bir yapı kazanmıştır. Bu doğrultuda deneysel afiş tasarımının, grafik tasarım pratiğine yalnızca biçimsel yenilik değil, aynı zamanda düşünsel, estetik ve kavramsal bir derinlik kazandırmıştır. Dolayısıyla deneysel afiş, görsel iletişimi sorgulayan, izleyiciyi sürece dahil eden ve tasarımı sanatsal bir araştırma alanına dönüştüren çağdaş bir ifade biçimine dönüştüğü görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, deneysel afiş, tipografi, biçim, kompozisyon, görsel dil.

Abstract

Graphic design has evolved from a medium focused solely on conveying information into a visual language through which intellectual, aesthetic and cultural meanings are constructed. One of the most significant manifestations of this transformation is experimental poster design, which redefines the interaction among form, typography and composition. Rather than adhering to conventional communication-oriented principles, experimental posters provide an original mode of graphic expression by making the designer's cognitive process, aesthetic preferences and conceptual approach visible to the viewer. Adopting a qualitative research method, this study examines contemporary poster examples through visual analysis to explore the dynamic interaction between form, typography and composition. Throughout the analytical process, particular attention is given to formal deformation, typographic experimentation, use of negative space, collage and minimal narrative, assessing how these approaches enhance perceptual impact and contribute to the poster's multilayered meaning structure. The findings indicate that experimental posters are not only evaluated in terms of formal variations but also in relation to the innovative contributions they offer to meaning production. The results reveal that the experimental approach transforms design from a purely visual arrangement into an intellectual and interpretative process that reshapes viewer perception and engagement. Consequently, form operates as a dynamic meaning-generating surface rather than merely an aesthetic element. Typography evolves beyond its verbal function into an emotional, rhythmic and visually expressive tool, while composition shifts toward a relational and narrative structure. Overall, experimental poster design expands the boundaries of graphic design practice by introducing not only formal innovation but also intellectual, aesthetic and conceptual depth, positioning it as a contemporary creative practice that critically questions visual communication and actively invites audience participation.

Keywords: Graphic design, experimental poster, typography, form, composition, visual language.

1. Giriş

Afiş tasarımı, grafik tasarımın en köklü ve etkili iletişim araçlarından biridir. Toplumsal mesajların, kültürel imgelerin ve estetik arayışların bir araya geldiği bu alan, tarih boyunca hem sanatsal hem de işlevsel yönleriyle ön plana çıkmıştır. Geleneksel afiş tasarımları, mesajın açık, doğrudan ve anlaşılır biçimde iletilmesini hedeflerken; tipografi, renk, biçim ve kompozisyon öğeleri bu iletiyi destekleyen yapısal unsurlar olarak kurgulanmıştır. Ancak 20. yüzyılın sonlarından itibaren, grafik tasarımın teknolojik, kültürel ve düşünsel boyutlarındaki dönüşümler, afişin yalnızca bilgilendirme aracı olma işlevini aşmasını sağlamış ve onu estetik, deneysel bir ifade alanına dönüştürmüştür. Bu dönüşümün merkezinde, geleneksel kuralları sorgulayan ve biçimsel yenilikleri kavramsal bir bağlamda ele alan deneysel tasarım anlayışı yer almaktadır.

Deneysel afiş, biçimsel kuralların esnetildiği, tipografinin salt okunabilirliğin ötesinde görsel bir bileşen olarak değerlendirildiği, kompozisyonun ise düzenleyici bir yapıdan çıkıp anlatısal bir organizasyona dönüştüğü bir tasarım yaklaşımını temsil etmektedir. Bu tür afişlerde iletişim, doğrusal bir aktarım olmaktan çıkarak çok katmanlı, yorumlanabilir, izleyiciyle etkileşime açık bir anlatım biçimine dönüşmektedir. Deneysel afiş tasarımı, grafik tasarımcının yalnızca mesaj aktaran bir iletişimci değil, aynı zamanda anlamı yeniden inşa eden, biçim ve düşünce arasındaki ilişkiyi araştıran bir yaratıcı üreticiye evrilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda biçim, tipografi ve kompozisyon arasındaki etkileşim, deneysel afiş dilinin temel yapı taşını oluşturur. Tasarımcının

biçimsel tercihleri, tipografik düzenlemeleri ve kompozisyon stratejileri; anlamın nasıl üretildiğini, iletinin hangi estetik araçlarla güçlendirildiğini ve izleyicinin algısının nasıl yönlendirildiğini belirler. Bu çalışma, söz konusu üç öğe arasındaki ilişkiyi inceleyerek, grafik tasarımda deneyselliğin ifade gücünü, yaratıcılıkla kurduğu ilişkiyi ve çağdaş görsel iletişimdeki önemini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2. Kuramsal Çerçeve

Grafik tasarım, tarihsel olarak bilginin görsel olarak düzenlenmesi ve iletinin açık, anlaşılır biçimde sunulması amacıyla ortaya çıkan bir iletişim disiplinidir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında afiş tasarımı, tipografi ve illüstrasyonun birlikteliğiyle toplumsal mesajların aktarımında etkili bir araç haline gelmiş; tasarımcı, bilgiyi düzenleyen bir görsel sistem kurucusu olarak konumlanmıştır (Meggs, 1992). Bu dönemde grafik tasarım, iletişimin işlevselliğini, okunabilirlik ve düzen ilkeleri üzerinden tanımlamış; biçim ve tipografi arasındaki ilişki, anlamın net ve doğrudan iletimi üzerine kurulmuştur. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle postmodernizmin etkisiyle grafik tasarımın işlevi yalnızca mesaj iletmekle sınırlı kalmamış; anlamın nasıl üretildiği, biçimlerin nasıl düşündürdüğü ve görsel dilin kültürel kodlarla nasıl etkileşime girdiği üzerine odaklanan bir düşünsel alana dönüşmüştür (Frascara, 2004; Poynor, 2003). Bu süreçte tasarım, iletişimin aracı olmaktan çıkarak bir "anlam inşa etme pratiği" olarak yeniden tanımlanmıştır. Frascara (2004), bu durumu, tasarımın yalnızca bilgi aktarımına değil, alımlama ve etkileşim süreçlerine odaklanan bir iletişim eylemine dönüşmesi olarak belirtmektedir. Bu dönüşümün etkileri en belirgin biçimde afiş tasarımı alanında gözlenmiştir. Modernist dönemde afiş, mesajı düzenli, dengeli ve kolay okunabilir biçimde sunan bir iletişim aracı iken; postmodern dönemde afiş, biçim ve tipografi arasındaki sınırları aşarak görsel anlatı ve kavramsal ifade biçimi olarak yeniden tanımlanmıştır. Böylece biçim, tipografi ve kompozisyon arasındaki geleneksel hiyerarşi çözülmüş, izleyiciyi anlam üretiminin etkin bir katılımcısı konumuna getiren, çok katmanlı ve yoruma açık bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlayış, deneysel afiş tasarımının teorik temelini oluşturmuştur. Deneysel afiş, biçimsel arayışı kavramsal düşünceyle birleştiren bir yaklaşım olarak, grafik tasarımcının rolünü yeniden tanımlamaktadır, tasarımcı artık yalnızca bir uygulayıcı değil, anlamı araştıran ve üreten bir görsel düşünürdür. Bu bağlamda deneysel afiş, sadece biçimsel bir yenilik değil; grafik tasarımın epistemolojisinde yaşanan paradigmatik bir değişimin görsel bir yansımasıdır.

2.1. Deneysel Afiş Kavramı ve Grafik Tasarımda Yeri

Deneysel afiş tasarımı, grafik tasarımın sınırlarını zorlayan, biçimsel kuralları yeniden tanımlayan ve iletişimi yalnızca bir aktarım süreci olmaktan çıkararak düşünsel bir üretim alanına dönüştüren bir yaklaşımdır. Geleneksel afiş, tarihsel olarak belirli bir mesajı açık, etkili ve doğrudan biçimde iletmek amacıyla ortaya çıkmış; tipografi, renk, imge ve kompozisyon bu iletinin okunabilirliğini ve algılanabilirliğini artırmak için kullanılan araçlar olmuştur. Ancak tasarım tarihindeki gelişmeler, özellikle 1960'lardan itibaren bu yaklaşımı sorgulamaya başlamış; grafik tasarımcılar işlevsellik merkezli modernist paradigmanın ötesinde, estetik, kavramsal ve deneysel ifade biçimlerine yönelmişlerdir (Meggs, 1992; Hollis, 2001). Bu bağlamda deneysel afiş**,** yalnızca biçimsel bir sapma değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi olarak değerlendirilebilir. Tasarımcı, artık iletinin taşıyıcısı değil, anlamın kurucusu konumundadır. Poynor (2003), bu dönüşümü, tasarımın özgürleşmesi olarak nitelendirmiştir. Çünkü deneysel afiş, kuralları ihlal etme, tipografiyi bozma, kompozisyonu parçalama ve izleyicinin algısını dönüştürme cesaretini temsil

etmektedir. Deneysel afişlerde biçim, tipografi ve kompozisyon arasındaki ilişki geleneksel anlamda "düzen" fikrini terk etmiştir. Lupton (1996) bu durumu kaosun estetiği olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda deneysel tasarımda görülen görsel karmaşa, rastlantısal bir sonuç değil, bilinçli bir anlam üretim stratejisidir. Bu tür tasarımlar, izleyicinin görsel belleğini zorlayarak algısal beklentilerini kırmakta ve onu pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp aktif bir yorumlayıcı konumuna getirmektedir. Dolayısıyla deneysel afiş, yalnızca bir bilgi aktarım aracı değil; aynı zamanda bir anlamda görsel düşünme deneyi olarak işlev görür.

Grafik tasarımın bu yönelimi, çağdaş kültürel üretimle de yakından ilişkilidir. Deneysel afiş, sanat, teknoloji ve tasarım arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığı günümüz görsel kültüründe disiplinlerarası bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Biçimsel deneysellik, kavramsal derinlik ve izleyiciyle kurulan etkileşim, deneysel afişi yalnızca bir iletişim ürünü olmaktan çıkarıp çağdaş görsel sanatın eleştirel ve estetik bir parçası haline getirmektedir. Grafik tasarımın temel bileşenleri arasında yer alan tipografi**,** biçim **ve** kompozisyon yalnızca görsel düzenin değil, aynı zamanda anlam üretiminin merkezinde yer almaktadır. Modernist dönemde bu üç öğe arasındaki ilişki, netlik, düzen ve işlevsellik ilkeleri üzerine kurulmuş; tasarımın temel amacı, mesajın en açık ve doğrudan biçimde aktarılması olarak tanımlanmıştır. Bauhaus ve İsviçre Okulu gibi modernist hareketler, tipografinin okunabilirliğini, biçimsel düzenin geometrik dengeyle birleşmesini ve kompozisyonun matematiksel organizasyonunu tasarımın etik temeli haline getirmiştir (Meggs, 1992, s. 423). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen postmodern yaklaşımlar, bu rasyonalist anlayışı sorgulamış; biçim, tipografi ve kompozisyon arasındaki ilişkiyi iletişimsel bir hiyerarşi olmaktan çıkarıp çok katmanlı, yoruma açık bir sistem haline getirmiştir (Poynor, 2003, s. 45). Bu bağlamda ele alınan **tipografi, biçim** ve **kompozisyon**, deneysel afişin anlam üretiminde belirleyici üç odak alanıdır. Aşağıda bu öğeler ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır.

- **Tipografi: Görsel Dilin Anlamsal Boyutu**

Tipografi, yalnızca harf biçimlerinden ibaret değildir; tipografik biçim, iletişimin tonunu, ritmini ve duygusal yoğunluğunu belirleyen görsel bir dildir. Ellen Lupton (1996), tipografiyi **"**görsel düşüncenin yazıya dönüşmüş hali**"** olarak tanımlar (s.70). Bu bakış açısına göre tipografi, sözel içeriği desteklemenin ötesinde, anlamın görsel yapısını da kurmaktadır. Deneysel afişlerde tipografi, okunabilirlik sınırlarının ötesine taşınarak bir anlatım aracına dönüşmekte; harf biçimleri, yüzeyde ritmik bir örgü oluşturmaktadır. David Carson'ın tasarımlarında tipografinin parçalanması, okunabilirliği azaltmak yerine izleyicinin algısını uyarır ve mesajın duygusal yoğunluğunu güçlendirmektedir (Carson, Blackwell, 1995, s. 35).

Tipografinin biçimle kurduğu ilişki, tasarımcının görsel hiyerarşiyi nasıl inşa ettiğini belirlemektedir. Modernist düzen anlayışında tipografi, belirli bir gride göre hizalanarak düzen fikrini temsil ederken; postmodern tasarımda bu grid sistemi bilinçli olarak kırılmıştır. McCoy (2002) postmodern tipografiyi okumadan çok görmeyi teşvik eden bir süreç olarak tanımlamaktadır (s. 96). Bu yaklaşıma göre harfler, artık dilsel göstergeler değil, görsel simgelerdir. Böylece tipografi, biçimsel deformasyon, saydamlık, katmanlama ve üst üste bindirme gibi stratejilerle dinamik bir yüzey oluşturmaktadır.

- **Biçim: İfadenin Görsel Mantığı**

Biçim, grafik tasarımın en temel estetik aracıdır. Biçimsel tercihler yalnızca kompozisyonun görsel yapısını değil, aynı zamanda anlatının duygusal etkisini de belirlemektedir. Kinross (1994), biçimi **"**düşüncenin görselleşmiş hali**"** olarak ifade etmektedir (s. 177). Deneysel afişlerde biçim, sabit ve kapalı bir yapıdan çok, anlamın dönüşümüne açık bir alan olarak değerlendirilmektedir. Tasarımcı,

biçimi bozarak, bükerek ya da soyutlaştırarak görsel bir diyalog kurmaktadır. Örneğin; April Greiman'ın dijital kolajlarında biçim, teknolojiyle birleşerek yeni bir uzamsal deneyim sunmaktadır; bu bağlamda tasarım yüzeyi, izleyiciyle etkileşim kuran bir **"**dijital tuval"e dönüşmektedir (Greiman, 1990, s. 42). Biçim aynı zamanda tipografiyle etkileşim içinde yeni bir anlam katmanı oluşturmaktadır. Harf biçimleri, çizgiler, renkler ve boşluklar arasındaki ilişki görsel armoniyi belirler. Wong (1993, s. 105), biçimsel kompozisyonun temel ilkesinin denge ve ritim olduğunu belirtir; ancak deneysel tasarımlarda bu denge genellikle bilinçli biçimde bozulmaktadır. Bu kontrollü dengesizlik, izleyicinin görsel beklentilerini kırarak onu aktif bir düşünme sürecine dahil etmektedir.

- **Kompozisyon: Anlamın Görsel Örgütlenmesi**

Kompozisyon, grafik tasarımın yapısal iskeletini oluşturur. Modernist tasarımda kompozisyon, bilginin düzenlenmesini sağlayan bir sistem iken; postmodern tasarımda anlamın kendisine dönüşmüştür. McCoy (2002) kompozisyonu, çoklu anlamların aynı yüzeyde bir arada var olabildiği bir yapı olarak tanımlamaktadır (s.98). Deneysel afişlerde kompozisyon, düzenin kırılması, merkezsiz yapıların kurulması ve görsel hiyerarşinin ortadan kaldırılmasıyla karakterize edilmektedir. Bu yaklaşım, izleyiciyi tek bir anlam okumaya yönlendirmek yerine farklı görsel rotalar arasında dolaşmaya teşvik etmektedir. Kompozisyonun bu dönüşümü, Barthes'ın (1977) **"**açık metin" kavramıyla da ilişkilendirilebilir (s.145). Afiş yüzeyi artık kapalı, tek anlamlı bir mesaj alanı değil; izleyicinin aktif biçimde anlam üretimine katıldığı bir açık görsel metindir. Dolayısıyla tipografi, biçim ve kompozisyon arasındaki ilişki sabit değil; değişken, çoklu okumaya izin veren ve deneysel bir yapıdadır.

2.2. Görsel Anlatı, Deneysellik ve Yorumlayıcı Tasarım

Görsel anlatı, grafik tasarımın en önemli düşünsel alanlarından biridir; çünkü her tasarım, yalnızca biçimsel bir düzenleme değil, aynı zamanda anlam üreten bir hikâye anlatımıdır. Görsel anlatı, tipografi, renk, biçim ve kompozisyonun bir araya gelerek bir görsel söylem oluşturduğu; yani anlamın sözcükler yerine görsel göstergeler aracılığıyla inşa edildiği bir süreçtir (Drucker, McVarish, 2013, s. 286). Modernist dönemde bu anlatı biçimi, doğrusal, düzenli ve tekil mesaj odaklı bir yapıya sahipken; postmodern dönemde bu çizgisel yapı çözülmüş, tasarım çok katmanlı, açık uçlu ve izleyici tarafından yeniden inşa edilen bir sürece dönüşmüştür. Deneysel afiş tasarımı, bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden birini temsil etmektedir.

Deneysellik**,** grafik tasarımın yalnızca biçimsel sınırlarını değil, aynı zamanda anlamın üretim biçimlerini de sorgulayan bir yaklaşımdır. Frascara (2004), iletişim tasarımını **"**bilgi aktarımından çok, anlam yaratma süreci**"** olarak tanımlamaktadır (s. 22). Deneysel afişlerde tasarımcı, izleyiciyi edilgen bir alıcı olarak değil, anlamın ortak üreticisi olarak konumlandırmaktadır. Barthes (1977)'a göre metnin anlamı, onu üreten kişiden çok, onu okuyan (ya da görsel bağlamda algılayan) kişi tarafından yeniden kurulur (s.145). Deneysel afişlerde de bu süreç görsel düzlemde işler ve tasarımcı bir anlam önerisi sunar, ancak nihai yorum izleyicinin kültürel ve bilişsel bağlamında şekillenmektedir. Bu çerçevede görsel anlatı artık "anlatılan" değil, "yorumlanan" bir süreç olarak şekillenmektedir. Manovich (2001), dijital çağda anlatının doğrusal olmaktan çıkıp katmanlı, modüler ve etkileşimli hale geldiğini belirtmektedir (s.211). Deneysel afişler, bu yapının görsel karşılığıdır; izleyici, kompozisyonun farklı katmanlarını kendi algısal deneyimiyle birleştirmektedir. Böylece afiş, tek bir mesajdan ziyade, görsel bir okuma deneyimi sunmaktadır. Bu deneyim, izleyicinin algısını yönlendiren bir etkileşim süreci yaratmaktadır. Tasarımcı, biçimsel bozulmalar, tipografik deformasyonlar, boşluk ve yoğunluk dengesi gibi stratejilerle

izleyicinin dikkatini bilinçli biçimde manipüle etmektedir. Bu anlamda Lupton (1996), tipografiyi yalnızca yazılı bir aktarım aracı değil, aynı zamanda **"**duyusal bir deneyim**"** olarak tanımlamaktadır (s.72). Bu duyusal yön, izleyicinin afişi yalnızca görsel olarak değil, duygusal ve düşünsel düzeyde de deneyimlemesini sağlamaktadır. Dolayısıyla deneysel afiş, anlatıyı aktarılmış içerik olmaktan çıkararak deneyimlenen bir süreç haline getirmektedir. Görsel anlatı, aynı zamanda zamansallık ve hareket kavramlarıyla da ilişkilidir. Geleneksel afiş, statik bir yüzeyde tek bir anı temsil ederken; deneysel afiş, izleyicinin bakışıyla sürekli yeniden kurgulanan dinamik bir zamansal akış sunmaktadır. Bu anlamda Greiman (1990), dijital medyayı **"**hareket eden, nefes alan bir yüzey**"** olarak tanımlamaktadır (s.43). Bu yaklaşım, deneysel afişlerdeki tipografik katmanların, biçimsel geçişlerin ve dijital efektlerin zamansal bir ritim yaratmasıyla somutlaşmaktadır.

Yorumlayıcı tasarım yaklaşımı, deneysel afişlerde sürecin merkezinde yer almaktadır. Tasarımcı, biçimsel kararlarını bilinçli biçimde alarak izleyicinin algısını yönlendirmekte ancak anlamın tamamını sabitlemeden izleyiciye yorumlaması fırsat vermektedir. McCoy (2002), bu durumu **"**tasarımcının anlam üzerindeki mutlak kontrol arzusundan vazgeçmesi" olarak tanımlamaktadır (s.92). Bu anlamda deneysel tasarımdaki bu belirsizlik, anlamın eksikliği değil; izleyici katılımını teşvik eden yaratıcı ve bilinçli olarak bırakılmış bir boşluktur. Bu nedenle deneysel afiş, izleyiciyle tamamlanan bir anlatı biçimi olarak düşünülmektedir. Bu yaklaşım, günümüz görsel kültüründe eleştirel bir boyut taşımaktadır. Görsel enflasyonun ve hız kültürünün hakim olduğu dijital çağda, deneysel afiş yavaşlamayı, dikkatli bakmayı ve düşünsel katılımı teşvik etmektedir. Tipografi, biçim ve kompozisyon arasındaki ilişkiler, bu bağlamda yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda birer düşünsel durum olarak yer almaktadır. Tasarımcı, görsel anlatı aracılığıyla toplumsal, kültürel ve bireysel meseleleri sorgulayarak, izleyiciyi yalnızca mesajın alıcısı değil bir anlamda anlamın ortağı konumuna getirmektedir. Bu anlamda görsel anlatı ve deneysellik, çağdaş grafik tasarımın ifade gücünü yeniden tanımlamaktadır. Deneysel afişler, biçimsel yenilikle kavramsal derinliği birleştirerek, görsel anlatıyı bir iletişim aracından çok, kültürel bir yorumlama alanına dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, grafik tasarımı salt estetik bir üretim pratiği olmaktan çıkararak, onu düşünsel, eleştirel ve deneyimsel bir eylem biçimi haline getirmektedir.

3. Yöntem

Araştırmada benimsenen genel yöntem nitel araştırma yöntemidir. Çünkü amaç sayısal veri elde etmek değil, afişlerin biçim, tipografi ve kompozisyon ilişkileri üzerinden anlamın nasıl üretildiğini ve dönüştüğünü derinlemesine incelemektir. Nitel araştırma, olguların ardındaki kavramsal yapıları, estetik kararları ve kültürel bağlamı görünür kılmayı hedefleyen bir yaklaşımdır (Creswell, 2013). Bu doğrultuda her afiş, kendi tarihsel, kültürel ve estetik bağlamı içinde değerlendirilmiştir. Ayrıca araştırmada, görsel içerik çözümlemesi yöntemine kullanılmıştır. Bu yöntem, görsel materyallerin biçimsel, anlamsal ve kavramsal özelliklerini sistematik biçimde incelemeyi amaçlamaktadır (Rose, 2016, s.76). Çalışmada seçilen afişler üç temel düzeyde analiz edilmiştir: Biçimsel analiz, anlamsal analiz ve kavramsal analiz. Bu çok katmanlı analiz yaklaşımı, nasıl ve neden sorularına da yanıt aramaktadır. Bu sayede afişler, biçimsel görünümlerinin ötesinde, anlamın inşa edildiği dinamik süreçler olarak değerlendirilmiştir.

- Biçimsel analiz: Kompozisyon yapısı, renk düzeni, tipografi, boşluk kullanımı ve grid sistemi ile ilgilidir.

- Anlamsal analiz: İletinin niteliği, görsel retorik stratejileri ve izleyiciye yönelik çağrışımlar incelenmektedir.
- Kavramsal analiz: Tasarımın, dönemin estetik ve kültürel paradigmalarıyla olan ilişkisi incelenmektedir.

4. Bulgular

Araştırma kapsamında iki farklı dönemi temsil eden geleneksel ve deneysel olarak afiş grupları, biçimsel ve kavramsal düzeylerde karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bu karşılaştırma, grafik tasarımın tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümü, tipografi, biçim, kompozisyon ekseninde görünür kılmayı amaçlamaktadır. Değerlendirme ölçütleri aşağıdaki başlıklarda toplanmıştır:

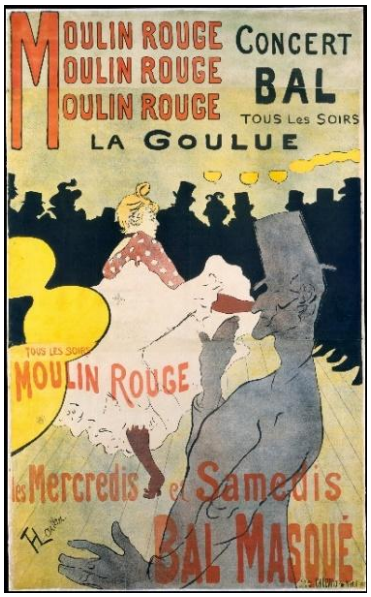
- Görsel hiyerarşi düzeyi
- Okunabilirlik ve tipografik düzen
- Biçimsel istikrar veya deformasyon
- Kompozisyonun yönlendiriciliği veya açıklığı
- İzleyici katılımı ve anlam üretimi biçimi

Bu yaklaşım, nitel görsel çözümlemenin karşılaştırmalı bir biçimi olarak tanımlanmaktadır (Banks, 2018). Geleneksel afişlerdeki işlevsel estetik, deneysel afişlerdeki anlam üretici estetik ile karşılaştırılarak, grafik tasarımın biçimsel sınırlarının nasıl genişlediği ve çağdaş bir anlatı aracına dönüştüğü ortaya konmuştur.

4.1. Geleneksel Afiş Örnekleri

Şekil 1

Moulin Rouge, La Goulue – Henri de Toulouse-Lautrec (Toulouse-Lautrec, 1891).



Biçimsel analiz: Litografi tekniğiyle üretilen afiş, düz renk alanları ve keskin konturların oluşturduğu sade bir kompozisyona sahiptir. Merkezde yer alan figür, sarı, kırmızı ve siyah kontrastıyla vurgulanarak izleyicinin dikkatini sahneye yönlendirir. Üst kısma yerleştirilen sade tipografi, klasik bir hiyerarşi düzeniyle bakış akışını desteklemektedir.

Anlamsal analiz: Afiş, 19. yüzyıl sonu Paris eğlence kültürünü ve kabare atmosferini yansıtmaktadır. Görsel ile tipografi arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Yazı, görseli tamamlayarak duyuru işlevini güçlendirmektedir.

Kavramsal analiz: Lautrec'in tasarımı, biçim ve tipografi arasında işlevsel bir birlik kurarak modern grafik tasarımın erken dönem ilkelerini temsil etmektedir. Mesaj tek katmanlı ve doğrudandır; izleyici pasif bir konumdadır. Bu yönüyle afiş, deneysellikten uzak işlevsel estetiğin klasik bir örneğidir.

Şekil 2

Uncle Sam Wants You, James Montgomery Flagg (Flagg, 1917).



Biçimsel analiz: Afiş, merkezi ve simetrik bir kompozisyona sahiptir. Figürün izleyiciye doğrudan yönelen bakışı ve uzatılmış işaret parmağı güçlü bir odak yaratmaktadır. Üst bölümdeki büyük harfli serif tipografi, otoriter bir vurgu oluşturmaktadır. Kırmızı, beyaz ve mavi renk paleti, Amerikan kimliğini sembolize ederken ulusal aidiyet temasını güçlendirmektedir.

Anlamsal analiz: Birinci Dünya Savaşı döneminde üretilen afiş, Amerikan toplumunda birlik, görev ve milliyetçilik duygularını pekiştirmeyi amaçlamaktadır. "I Want You" ifadesiyle doğrudan bireye seslenirken, figürün bakışı ve jesti izleyiciyi eyleme çağıran güçlü bir propaganda diline dönüşmektedir.

Kavramsal analiz: Afiş, grafik tasarım tarihinde tek yönlü iletişim paradigmasının simgesel bir örneğidir. Biçim ve tipografi ilişkisi tamamen işlevsel olarak verilmiştir. Anlam tasarımcı tarafından belirlenmiş ve doğrudan aktarılmıştır. İzleyici pasif konumdadır, mesaj tek merkezden yönetilir. Bu yönüyle *Uncle Sam Wants You*, deneysel tasarım öncesi dönemin işlevsel estetiğini temsil eder.

Şekil 3

Bauhaus Ausstellung Poster, Joost Schmidt (Schmidt, 1923)



Biçimsel analiz: Afiş, Bauhaus estetiğini yansıtan geometrik biçimler, modüler grid sistemi ve sans-serif tipografiyle yapılandırılmıştır. Kırmızı, siyah ve beyazın oluşturduğu kontrast renk paleti, görsel dengeyi ve yapısal netliği güçlendirmektedir. Tipografide kullanılan erken dönem Futura karakteri, endüstriyel sadelik ve matematiksel oran duygusunu vurgulamaktadır.

Anlamsal analiz: Eser, Bauhaus'un "biçim işlevi izler" ilkesini somutlaştırmaktadır. Görsel ögeler süsleme amacı taşımadan, iletinin açık biçimde aktarılmasını sağlamaktadır. Harf biçimleri ve geometrik formlar bütünleşerek rasyonel bir görsel dil üretir; böylece afiş, dönemin sanat ve endüstri sentezini temsil etmektedir.

Kavramsal analiz: Joost Schmidt'in afişi, modernist grafik tasarımın sistematik düzen arayışını simgeler. Anlam, tasarımcı tarafından önceden belirlenmiş ve izleyiciye tek merkezden aktarılmıştır. Bu yönüyle eser, işlevsel estetiğin en saf örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda, ileride deneysel tasarımın sorgulayacağı rasyonel iletişim modelinin de tarihsel temelini oluşturmaktadır.

Şekil 4

Normandie, A. M. Cassandre (Cassandre, 1935)



Biçimsel analiz: Afiş, büyük gemi formunun perspektif derinliğiyle izleyicide büyüklük, güç ve ilerleme hissi yaratmaktadır. Kompozisyon, simetrik bir eksen üzerine kurulmuş olup görsel ağırlık merkezde verilmiştir. Tipografi, biçimle bütünleşik bir logotip estetiği taşır; harfler gemi gövdesiyle orantılı biçimde yerleştirilmiştir.

Anlamsal analiz: Eser, 1930'ların sanayi ve teknoloji çağını yücelten ilerleme ideallerini temsil etmektedir. Gemi formu, modernliğin ve insan yapımı gücün bir sembolüne dönüşmektedir. Afiş, hız, güven ve prestij gibi kavramları sade ama etkileyici bir görsel dil ile aktarmaktadır.

Kavramsal analiz: Cassandre'ın tasarımı, Art Deco estetiğinin düzen ve simetri anlayışını yansıtmaktadır. Biçim, tipografi ve kompozisyon tek merkezli bir ileti sistemine sahiptir; anlam, izleyiciye doğrudan aktarılır. Bu yönüyle *Normandie*, modernizmin işlevsel estetik anlayışını yansıtan bir örnektir ve deneysel afişlerin sorgulayacağı "kapalı anlatı" modelinin habercisi olarak görülebilir.

Şekil 5

We Can Do It!, J. Howard Miller (Miller, n.d.).



Biçimsel analiz: Afiş, merkezde yer alan güçlü kadın figürüyle dikkat çekmektedir. Sarı arka plan, figürün mavi iş kıyafeti ve kırmızı bantla yarattığı kontrast sayesinde yüksek görsel etki oluşturmaktadır. Üst bölümde yer alan "We Can Do It!" ifadesi sans-serif tipografiyle sade ve vurgulu biçimde yerleştirilmiş, figürle bütünleşik bir kompozisyon dengesi sağlanmıştır.

Anlamsal analiz: Eser, II. Dünya Savaşı döneminde kadın emeğini, dayanışmayı ön plana çıkarmaktadır. Figürün doğrudan bakışı ve sıkılmış kol kası hareketi, kararlı ve güçlü mesajı verir. Görsel, yalnızca bir çağrı değil, aynı zamanda dönemin toplumsal dönüşümünü sembolize eden bir motivasyon ikonudur.

Kavramsal analiz: Afiş, savaş döneminin propaganda estetiğini temsil eder ve anlamı sabit, tek yönlü bir ileti yapısı içinde sunmaktadır. Tasarımcı, biçim ve tipografiyi işlevsel bir birlik içinde kullanarak izleyicinin algısını doğrudan yönlendirir. Bu yönüyle *We Can Do It!*, deneysel arayışlardan önceki dönemin işlevsel ve bütüncül iletişim modelinin güçlü bir örneğidir.

Geleneksel afiş tasarımları, merkezi kompozisyon anlayışına ve tek katmanlı anlam aktarımına dayalı bir iletişim modelini temsil etmektedir. Bu tür afişlerde görsel düzen, izleyicinin dikkatini belirli bir odak noktasına yönlendirecek biçimde kurgulanır; biçimsel hiyerarşi, mesajın netliğini ve algısal istikrarını sağlamak üzere tasarlanmaktadır. Tipografi, okunabilirlik ve düzen ilkeleri doğrultusunda yapılandırılmış olup genellikle sade, hiyerarşik ve doğrudan bilgi iletimine odaklı olarak verilmiştir. Biçim, bu yaklaşımda anlamın üreticisi değil, taşıyıcısı konumundadır. Estetik tercihler, iletinin etkisini güçlendirmekle sınırlı kalır; tasarımın temel amacı, mesajın en açık ve anlaşılır biçimde aktarılmasıdır. Kompozisyon, genellikle grid sistemine dayalı dengeli bir yapı sunmakta; bu yapı, izleyicinin bakışını yönlendiren rasyonel bir düzen anlayışını temsil etmektedir. Bu bağlamda, geleneksel afişlerde iletişim süreci tek yönlüdür ve tasarımcı, anlamın üreticisi ve

belirleyicisidir. İzleyici ise bu anlamı pasif bir biçimde alımlayan konumundadır. Dolayısıyla biçim, tipografi ve kompozisyon arasındaki ilişki, işlevsellik ve açıklık ilkelerine dayanmaktadır. Bu anlayış, modernizmin "biçim işlevi izler" fikriyle uyumlu biçimde, grafik tasarımı estetikten çok iletişimsel bir etkinlik olarak tanımlamaktadır.

4.2. Deneysel Afiş Örnekleri

Şekil 6

Ray Gun Magazine Poster, David Carson (Design Is History, (n.d.).



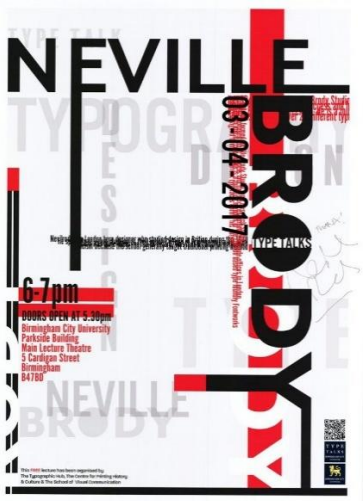
Biçimsel analiz: Afiş, grid dışı düzen anlayışıyla oluşturulmuş olup okunaksız tipografi, parçalanmış biçimler ve yoğun katmanlı bir yapı sergilemektedir. Harfler, okunabilir metin olmaktan çıkarak biçimsel dokulara ve ritmik görsel ögelere dönüşür. Bu yapı, klasik kompozisyon ilkelerini bilinçli biçimde reddeder.

Anlamsal analiz: Carson'ın tipografiyi bozma stratejisi, izleyicinin alıştığı algısal düzeni yıkarak bir anlamda kaos estetiği yaratmaktadır. Metnin okunamaması, anlamı sabitlemek yerine, izleyiciyi görsel bir çözümleme sürecine davet etmektedir. Böylece afiş, mesajdan çok algı ve deneyim üzerine kurulu bir ileti biçimine dönüşmektedir.

Kavramsal analiz: Bu çalışma, modernist tasarımın "okunabilirlik" ve "işlevsellik" ilkelerine karşı bir manifesto niteliği taşımaktadır. Carson, tipografiyi iletişim aracı olmaktan çıkarıp düşünsel bir sorgulama nesnesine dönüştürür. Anlam üretimi, tasarımcıdan izleyiciye geçen tek yönlü bir süreç olmaktan çıkarak, yorumlayıcı bir etkileşim alanına dönüşmektedir.

Şekil 7

Type Talks, Neville Brody (Hue & Eye, n.d.).



Biçimsel analiz: Afiş kırmızı, siyah, beyaz renk kontrastı ve yön değiştiren tipografik yerleşimiyle grid sistemini kırarak dinamik bir kompozisyon oluşturur. Harf biçimleri, içeriğin ötesinde ritmik bir görsel enerji üretmektedir.

Anlamsal analiz: Tipografi, bilgi taşıyıcısı olmaktan çıkarak anlatımda ön plana çıkmıştır; izleyiciyi okumaktan çok görsel algıya yönlendirir. Harflerin yön ve yoğunluk değişimleri, temayı soyut biçimde yansıtmaktadır.

Kavramsal analiz: Brody, tipografiyi ileti aracı değil, anlamın kurucu unsuru olarak konumlandırır. Bu yaklaşımla modernist düzen anlayışını dönüştürerek tipografiyi deneysel bir ifade alanına taşmkatadır.

Şekil 8

Out of Fashion, Experimental Jetset (Rosenberg, 2015).



Biçimsel analiz: Afiş, tamamen Helvetica tipografisiyle oluşturulmuş sade bir kompozisyona sahiptir. Grid sistemi yerine ritmik hizalama kullanılmış; boşluk, düzenin temel görsel aracı hâline getirilmiştir. Renk kullanımı minimaldir; biçimsel sadelik tipografik vurguyu öne çıkarır.

Anlamsal analiz: Yalın form içinde ironik bir söylem barındırır; tipografi yalnızca bilgi taşıyıcısı değil, kavramsal bir ifade aracıdır. Afiş, "moda dışı" olmanın kendisini biçimsel bir tavra dönüştürerek içerik ve biçim arasında bilinçli bir gerilim kurmaktadır.

Kavramsal analiz: Çalışma, postmodern dönemde modernist estetiğe yöneltilen eleştirel bir selam niteliğindedir. Okunabilirlik korunur ancak anlam çok katmanlı hâle gelir; afiş, modernist sadelikle kavramsal ironiyi birleştirerek grafik tasarımın düşünsel yönünü görünür kılmaktadır.

Şekil 9

Street Poster for Spain REC Festival, David Carson (Carson, 2019).



Biçimsel analiz: Afiş, tamamen Helvetica tipografisiyle oluşturulmuş sade bir kompozisyona sahiptir. Grid sistemi yerine ritmik hizalama kullanılmış; boşluk, düzenin temel görsel aracı haline getirilmiştir. Renk kullanımı minimaldir; biçimsel sadelik tipografik vurguyu öne çıkarır.

Anlamsal analiz: Yalın form içinde ironik bir söylem barındırır; tipografi yalnızca bilgi taşıyıcısı değil, kavramsal bir ifade aracıdır. Afiş, içerik ve biçim arasında bilinçli bir gerilim kurmaktadır.

Kavramsal analiz: Çalışma, postmodern dönemde modernist estetiğe yöneltilen eleştirel bir selam niteliğindedir. Okunabilirlik korunur ancak anlam çok katmanlı hale gelmekte ve afiş, modernist sadelikle kavramsal ironiyi birleştirerek grafik tasarımın düşünsel yönünü görünür kılmaktadır.

Deneysel afiş tasarımları**,** merkezsiz ve katmanlı kompozisyon anlayışıyla karakterize edilmektedir. Bu tür tasarımlarda görsel düzen, izleyiciyi belirli bir odak noktasına yönlendirmek yerine, farklı katmanlar arasında dolaşmaya davet etmektedir. Böylece izleyicisini sürece dahil

etmektedir. Tipografi, yalnızca bilgi aktaran bir araç olmaktan çıkarak biçimsel bir ögeye dönüşür; harf biçimleri dokusal, ritmik ve kavramsal yapılar kurarak görsel anlatının parçası haline gelir. Okunabilirlik ikinci plandadır; tipografinin biçimsel enerjisi, izleyicide duygusal ve düşünsel bir deneyim yaratmayı amaçlamaktadır. Biçim, anlamın üretildiği dinamik bir alan olarak işlev görmekte; yüzeydeki deformasyonlar, üst üste bindirmeler ve boşluk kullanımı, anlamın sabit değil, sürekli yeniden kurulan bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle izleyici yalnızca mesajı alan pasif bir alıcı değil, görsel göstergeler arasında kendi anlamını inşa eden aktif bir yorumlayıcı konumundadır. Dolayısıyla deneysel afiş, grafik tasarımın geleneksel sınırlarını aşarak biçim, tipografi ve kompozisyonu birer anlam üretim aracına dönüştürür; böylece tasarımı yalnızca iletişim değil, aynı zamanda kavramsal ve estetik bir düşünme pratiği haline getirmektedir.

Geleneksel ve deneysel afiş örnekleri biçimsel, anlamsal ve kavramsal olarak incelendiğinde amaç, tipografi, biçim, kompozisyon, izleyici rolü, estetik tür ana temaları ön plana çıkmaktadır. Bu temalar her iki tür için ayrı olarak değerlendirildiğinde aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

Tablo 1.

Karşılaştırmalı Değerlendirme

Kriter	Geleneksel Afiş	Deneysel Afiş
Amaç	Mesajın doğrudan iletimi	Anlamın yoruma açık biçimde sunumu
Tipografi	Okunabilir, bilgi taşıyıcı	Görsel doku, kavramsal araç
Biçim	Figüratif, sabit	Soyut, deformasyona açık
Kompozisyon	Grid'e dayalı, hiyerarşik	Grid dışı, merkezsiz
İzleyici Rolü	Pasif, alıcı	Aktif, anlam kurucu
Estetik Türü	İşlevsel estetik	Anlam üretici estetik

Geleneksel ve deneysel afişler arasındaki temel fark, grafik tasarımın işlevinden çok anlam üretim biçiminde ortaya çıkmaktadır. Geleneksel afişlerde biçim, tipografi ve kompozisyon; mesajın açık, doğrudan ve tek katmanlı biçimde aktarılmasına hizmet etmektedir. Bu anlayış, düzen, sadelik ve okunabilirlik ilkelerine dayanmaktadır. Böylece iletişim süreci tasarımcıdan izleyiciye yönelen tek yönlü bir aktarım olarak gerçekleşmektedir. Buna karşılık deneysel afiş, grafik tasarımı yalnızca bir iletişim aracı olmaktan çıkarıp kavramsal bir yorumlama alanına dönüştürür. Biçim, artık mesajın taşıyıcısı değil, bizzat mesajın kendisi haline gelmiştir. Tipografi görsel bir dile dönüşmekte, kompozisyon merkezsizleşmektedir ve çok katmanlı bir anlatı yapısı oluşmaktadır. Bu dönüşümle birlikte izleyici, anlamın edilgen bir alıcısı olmaktan çıkıp aktif bir yorumlayıcıya dönüşür. Dolayısıyla deneysel afiş, grafik tasarımda form–tipografi–kompozisyon ilişkisini yeniden tanımlayarak modernist işlevsellikten postmodern çok anlamlılığa geçişin en güçlü görsel kanıtı haline gelmektedir.

4.3. Güncel Deneysel Afiş Örnekleri

Şekil 10

AI & Design Symposium, Studio Feixen (Studio Feixen, 2023).



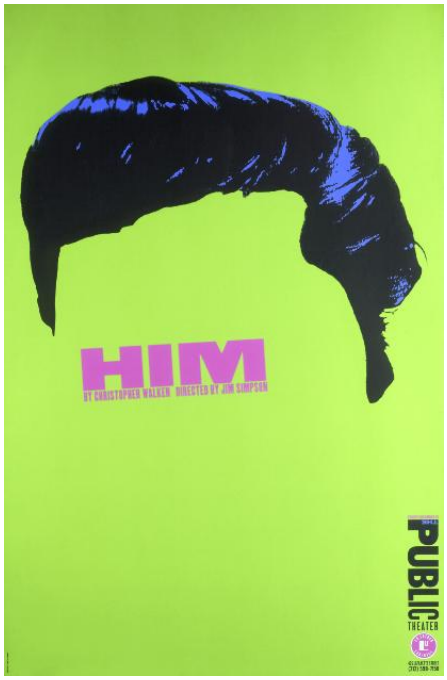
Biçimsel analiz: Afiş, merkezsiz kompozisyon yapısı ve hareket hissi yaratan dalgalı tipografiyle izleyicinin bakışını yönlendirmek yerine, sürekli dolaşmaya davet etmektedir. Renk paleti, dijital ekran estetiğini çağrıştıran mor, pembe ve mavi tonlarından oluşur. Kompozisyon, algoritmik tekrar ve parametrik varyasyonlarla yapılandırılmış olup rastlantısal gibi görünen ancak kontrollü bir görsel ritim oluşturmaktadır.

Anlamsal analiz: Yapay zekâ teması, tipografik deformasyon ve bulanık geçişlerle insan ve makine ilişkisini belirsizlik içinde görselleştirmektedir. Afişin akışkan yüzeyi, bilgi çağının hız, veri ve kontrolsüzlük temalarını çağrıştırmaktadır. Görsel, teknolojik çağın estetik karmaşasını bilinçli bir ileti stratejisine dönüştürmektedir.

Kavramsal analiz: Tasarım, insan yaratıcılığıyla algoritmik üretim arasındaki etkileşimi sorgulamaktadır. Biçimsel yapı, yapay zekânın tasarım sürecindeki rolünü kavramsal bir tartışma alanına taşımaktadır. Böylece afiş, grafik tasarımı yalnızca estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir üretim pratiği olarak yeniden tanımlamaktadır.

Şekil 11

The Public Theater Collection, Paula Scher (Poster House, 2019).



Biçimsel analiz: Afiş, neon yeşili arka plan üzerine konumlandırılmış koyu mavi–siyah saç formuyla güçlü bir kontrast oluşturmaktadır. Tipografi, merkezden aşağıya kaydırılmış yoğun magenta renkli "HIM" sözcüğüyle kompozisyonun dengesini bilinçli olarak bozmaktadır. Asimetrik düzen ve grid sisteminin ihlali, tipografi ile biçim arasında dinamik bir gerilim yaratmaktadır.

Anlamsal analiz: Yüzün yalnızca saç kısmının görünmesi, kimlik ve temsil kavramlarını sorgulamaktadır. "HIM" ifadesi, görünmeyen bir özneyi ima ederek izleyiciyi eksik bilgiden anlam üretmeye zorlamaktadır. Renklerin keskin kontrastı ve tipografik düzenleme teatral bir enerji oluşturmakta, afiş bu yönüyle kamusal duyuru işlevinin ötesine geçerek grafik dile taşımaktadır.

Kavramsal analiz: Scher, bu çalışmada geleneksel portre yaklaşımını parçalayarak izleyiciye yorum alanı açmkatadır. Tipografi, biçim, kompozisyon ilişkisini hiyerarşik bir yapıdan çıkarıp etkileşimsel bir düzleme taşımaktadır. Böylece afiş, anlamın tasarımcı tarafından değil, izleyici tarafından tamamlandığı "açık görsel metin" örneklerinden biri haline gelir. Bu yönüyle tasarım, deneysel afişin temel ilkesi olan anlamın katılımcı biçimde inşasını temsil etmektedir.

4.4. Ai Destekli Örnekler

Şekil 12

23 Posters for Exhibitions, Danny Devos (Devos, 2023).



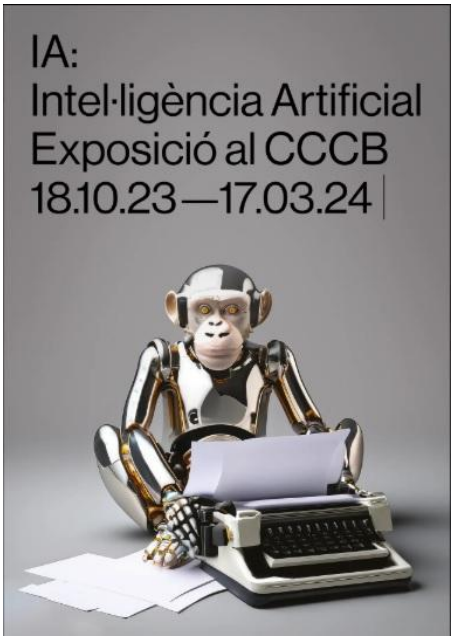
Biçimsel analiz: Afişler, yüksek kontrastlı renk geçişleri, dijital parazitler ve yapay doku efektleriyle tanımlanır. Kompozisyon grid sistemini reddeder; tipografi çoğu zaman bozulmuş ya da yüzeye gömülmüştür. Biçimsel birlik yerine algoritmik varyasyon hakimdir; bu da yapay üretimin rastlantısallığını estetik bir öğeye dönüştürür.

Anlamsal analiz: Proje, yapay zekanın "özne" olarak rolünü sorgulamaktadır. Hayali sergiler için üretilen afişler, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırı bulanıklaştırmaktadır. Görsel dil, tanıdık modernist ögelerle bozulmuş biçimleri birleştirerek "AI estetiği"nin çelişkili doğasını yansıtmaktadır.

Kavramsal analiz: Devos, grafik tasarımda yazar ve özgünlük kavramlarını sorgulamaktadır. Yapay zekanın rastlantısal üretimi, postmodern tasarımın, anlamın düşüncesiyle örtüşmektedir. Afiş, üretim sürecini görünür kılan bir kavramsal nesneye dönüşerek insan ve makine ortaklığının yeni bir anlam üretim biçimini temsil etmektedir.

Şekil 14

Posters for Exhibitions, Javier Jaén, (Adobe Blog, 2023).



Biçimsel analiz: Afiş, gri zemin üzerinde metalik robot-maymun figürü ve önündeki daktilo ile insan ve makine gerilimini yansıtmaktadır. Kompozisyon sade ve dengelidir; kontrast ışıklandırma heykelsi bir vurgu yaratmaktadır. Sans-serif tipografi üst-sol konumda yer alarak modern bir düzen oluşturmaktadır.

Anlamsal analiz: Maymun figürü, insanın bilişsel kökenine; metalik formu, yapay zekanın geleceğine işaret etmektedir. Daktilo, düşüncenin artık "insan yerine" üretildiğini ima etmektedir. Görsel, yaratıcı öznenin kim olduğu sorusunu ironik biçimde gündeme getirmektedir.

Kavramsal analiz: Jaén, mizahı eleştirel bir araç olarak kullanarak teknolojiye duyulan hayranlığı hem över hem sorgulamaktadır. Afiş, yapay zekânın üretken ama duygusuz doğasını metaforlaştırmaktadır. Böylece çağdaş toplumun teknolojiyle kurduğu ilişkiyi deneysel bir dille görünür kılmıştır.

4.5. Deneysel Afişlerin Grafik Tasarım Pratiğine Katkıları

Araştırma bulguları, deneysel afişlerin grafik tasarım pratiğini biçimsel olduğu kadar kavramsal ve yöntemsel düzeyde de dönüştürdüğünü göstermektedir. Biçim, artık iletinin taşıyıcısı değil, anlamın kurucu unsurudur. Modernist dönemin işlevsel estetiği yerini, anlam üretimini merkezine alan bir yaklaşıma bırakmıştır. Tipografi okunabilirliğin ötesinde duygusal ve ritmik bir ifade aracı haline gelirken, kompozisyon grid sisteminden uzaklaşıp çok odaklı ve dinamik yapılara yönelmiştir. Algoritmik ve parametrik yöntemlerin kullanımıyla, tasarım süreci artık tasarımcı ile yazılım arasındaki etkileşime dayalı bir üretim alanı haline gelmiştir. Deneysel afişler bu yönüyle yalnızca estetik değil, düşünsel bir tasarım pratiğini temsil etmektedir. Bu bağlamda deneysel afişlerin grafik tasarıma etkileri farklı boyutlarda ele alınabilir:

- Yeni Görsel Dillerin Oluşumu ve Tasarımcı Rolünün Dönüşümü: Deneysel afişler, kavramsal genişleme ve teknolojik aracılığın etkileşimiyle yeni görsel bir yaratmıştır. Tipografi, biçim ve kompozisyon arasındaki sınırlar belirsizleşmiş; her unsur anlam üretiminde yer değiştirebilir hale gelmiştir. Dijital kolaj, algoritmik üretim ve yapay zeka destekli tasarım süreçleri, deneyselliği demokratikleştirmiştir. Tasarımcı artık yalnızca uygulayıcı değil, anlam senaryoları kurgulayan araştırmacı bir özne konumundadır. Estetik kalite yerine kavramsal tutarlılık, yorum açıklığı ve bağlamsal uygunluk ön plana çıkmıştır. Böylece deneysel afiş, grafik tasarımda anlam, süreç ve katılım odaklı bir paradigma değişiminin simgesi olmuştur.

- İzleyici Deneyimi, Anlam Üretimi ve Etkileşimsel Okuma: Deneysel afişler, izleyiciyi pasif alıcıdan aktif anlam üreticisine dönüştürmüştür. Merkezsiz kompozisyon, bozulmuş tipografi ve kırılmış hiyerarşi, çoklu okuma biçimleri yaratır. Ancak aşırı deneysellik okunabilirliği zayıflatabileceğinden, iletişimsel denge korunmalıdır. Böylece afiş, yalnızca iletişim aracı değil, eleştirel düşünme ve kültürel katılım pratiği haline gelir.

- Form–Metin–Kompozisyon Üçgeninde Yeniden Konumlanma: Deneysel afişler, form, metin ve kompozisyon arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Biçim artık anlamın üreticisi, metin görsel bir öğe, kompozisyon ise anlatısal bir yapıdır. Grid temelli düzenin yerini çok odaklı, katmanlı ve ilişkisel yapılar almıştır. Bu yaklaşım, tasarımda durağanlıktan çok süreçsellik ve değişkenliği öne çıkarmaktadır. Böylece deneysel afiş, grafik tasarımın biçimsel sınırlarını aşarak onu düşünsel bir araştırma alanına dönüştürmektedir.

5. Sonuç ve Öneriler

Araştırma, deneysel afiş tasarımlarının grafik tasarımda biçim, tipografi ve kompozisyon ilişkisini yeniden tanımlayarak alanın estetik ve kavramsal ifade sınırlarını genişlettiğini göstermektedir. Deneysel afiş, biçimsel bir yenilik olmanın ötesinde, grafik tasarımın düşünsel, estetik ve kavramsal yönlerini görünür kılan bir araştırma ve üretim pratiği olarak değerlendirilmektedir. Elde edilen bulgular, biçimin anlamın taşıyıcısı olmaktan çıkarak onun kurucu ögesi haline geldiğini; tipografinin okunabilirlik işlevinden ziyade ritmik, duygusal ve kavramsal bir görsel dile dönüştüğünü; kompozisyonun ise merkezsiz, çok katmanlı ve dinamik bir anlatı yüzeyine evrildiğini göstermektedir. Bu dönüşüm, grafik tasarımın iletişimsel işlevinin ötesine geçerek eleştirel düşünme ve kültürel yorumlama pratiğine dönüşmesini sağlamaktadır. Ayrıca dijital estetik, algoritmik üretim ve yapay zeka tabanlı süreçlerin yaygınlaşması, tasarımcının rolünü biçim düzenleyicisinden anlam kurgulayıcısına dönüştürmüştür. Bu durum, tasarım sürecini teknik bir uygulamadan çok düşünsel bir araştırma alanına taşımıştır.

Deneysel afişlerin grafik tasarıma katkısı değerlendirildiğinde; grafik tasarım eğitiminde yaratıcı düşünme ve eleştirel farkındalık geliştiren bir laboratuvar alanı sunmaktadır. Öğrenciler tipografiyi ifade aracı olarak görmeyi, biçimsel denge yerine anlam ritmini keşfetmeyi öğrenmektedir. Bu yaklaşım, üretim odaklı eğitimi düşünsel ve kavramsal süreçlere dayalı bir öğrenme biçimine dönüştürmektedir. Böylece deneysel afiş çalışmaları öğrencilere teknik becerilerin yanı sıra kavramsal esneklik ve deneysel yaratıcılık kazandırmaktadır. Bu konudaki gelecekteki çalışmaların daha çok yapay zekâ destekli tasarım araçlarının çeşitliliği ve özgünlüğü üzerine olacağı düşünülmektedir. Deneysel tasarımın, tasarım müfredatına entegrasyonu afişi estetik bir nesne değil, eleştirel bir düşünme aracı olarak konumlandırmaktadır. Dolayısıyla deneysel afiş tasarımı, geleceğin grafik tasarımında biçimsel yeniliğin ötesinde anlam, süreç ve katılım temelli

olmasıyla ön plana çıkacağı öngörülmektedir. Böylece çağdaş grafik tasarımın biçimsel yaratıcılıkla kavramsal derinliği bütünleştiren yenilikçi bir paradigma haline geleceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Adobe Blog. (2023, November 21). Javier Jaén explores infinite design possibilities with Adobe Firefly. https://blog.adobe.com/en/publish/2023/11/21/javier-jaen-explores-infinite-design-possibilities-adobe-firefly

Banks, M. (2018). *Using visual data in qualitative research* (2nd ed.). SAGE.

Barthes, R. (1977). *Image–music–text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.

Carson, D. (2019). *David Carson design*. https://www.davidcarsondesign.com/

Carson, D., & Blackwell, L. (1995). *The end of print: The graphic design of David Carson*. Chronicle Books.

Cassandre, A. M. (1935). *Normandie* [Lithograph]. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/6091

Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). SAGE.

Design Is History. (n.d.). *Ray Gun*. http://www.designishistory.com/1980/ray-gun/

Devos, D. (2025). *23 posters for exhibitions by AI artist Danny Devos*. Performan. https://www.performan.org/works/posters-for-exhibitions-by-ai-artist-danny-devos/

Drucker, J., & McVarish, E. (2013). *Graphic design history: A critical guide* (2nd ed.). Pearson.

Flagg, J. M. (1917). *I want you for U.S. Army* [Poster]. Smithsonian American Art Museum. https://americanart.si.edu/artwork/i-want-you-us-army-35637

Frascara, J. (2004). *Communication design: Principles, methods, and practice*. Allworth Press.

Greiman, A. (1990). *Hybrid imagery: The fusion of technology and graphic design*. Watson-Guptill Publications.

Hollis, R. (2001). *Graphic design: A concise history* (Revised ed.). Thames & Hudson.

Hue & Eye. (n.d.). *Neville Brody | Life and (typographic) work*. https://www.hueandeye.org/neville-brody/

Kinross, R. (1994). *Modern typography: An essay in critical history*. Hyphen Press.

Lupton, E. (1996). *Mixing messages: Graphic design in contemporary culture*. Princeton Architectural Press.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.

McCoy, K. (2002). Typography as discourse. In S. Heller (Ed.), *The education of a graphic designer* (pp. 94–100). Allworth Press.

Meggs, P. B. (1992). *A history of graphic design* (2nd ed.). Van Nostrand Reinhold.

Miller, J. H. (n.d.). *We can do ıt!* [Poster]. National Museum of American History, Smithsonian Institution. https://www.americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_538122

Poster House. (2019). *Paula Scher: The Public Theater collection*. https://posterhouse.org/blog/paula-scher-living-legend/

Poynor, R. (2003). *No more rules: Graphic design and postmodernism*. Yale University Press.

Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). SAGE Publications.

Rosenberg, P. (2015, May 1). *How posters work*. The Wall Street Journal. https://www.wsj.com/articles/how-posters-work-1430505796

Schmidt, J. (1923). *Staatliches Bauhaus Ausstellung* [Poster]. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/6235

Studio Feixen. (2023, April 26). *15 Years Südpol*. https://www.studiofeixen.ch/15-years-sudpol/

Toulouse-Lautrec, H. de. (1891). *Moulin Rouge: La Goulue* [Lithograph]. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333990

Wong, W. (1993). *Principles of form and design*. John Wiley & Sons.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

PİYANO EĞİTİMİNDE KULLANILAN A. LOESCHHORN OP. 66 ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ

EXAMINATION OF A. LOESCHHORN OP. 66 ETUDE BOOK UTILIZED IN PIANO EDUCATION

Eda Nergiz[1]
[1] Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Giresun, Türkiye,
e-posta: eda.nergiz@giresun.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0003-0952-6191

Özet

Çalgı eğitiminde etüt, teknik becerilerle ilgili güçlüklerin çözümüne ve bu becerilerin gelişimine yönelik bir motif ya da figür üzerine yazılmış müzik yapıtı olarak tanımlanmaktadır. Piyano eğitimi kapsamında yapılan etüt kitabı inceleme çalışmalarına bakıldığında hakkında teknik ve müzikal incelemenin yer almadığı tespit edilen Albert Loeschhorn'un Op. 66 piyano etüt kitabının incelenmesinin piyano eğitimcilerine ve piyano öğrencilerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı, piyano eğitiminde kullanılan Albert Loeschhorn'un Op. 66 etüt kitabında yer alan etütlerin, hız terimi, ölçü birimi, tonalite, içerdiği sağ el teknik özellikleri, sol el teknik özellikleri ve müzikal ifadeler açısından incelenmesidir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden Doküman Analizi Yöntemi benimsenmiştir. Veriler, Albert Loeschhorn'un orta seviye için Op. 66 piyano etüt kitabını oluşturan "Vol. 313", "Vol. 314" ve "Vol. 315" bölümlerinde yer alan 33 etüt ve alanyazın incelemesi sonucunda oluşturulan analiz formu ile elde edilmiştir. Bulgular, frekans ve yüzdelik bilgileri içeren tablolar şeklinde oluşturulmuştur. Ulaşılan sonuçlara bakıldığında; etütlerde en sık kullanılan hız teriminin "Allegro", en yüksek frekansa sahip tonalitenin "Do Majör", en yüksek oranda "4/4'lük ölçü sayısı" olduğu tespit edilmiştir. "Sağ el teknikler" kategorisinde 28 teknik ve "Sol el teknikler" kategorisinde ise 25 teknik listelenmiş olup, "Legato", "El pozisyonu değişimi", "Alterasyon" ve "Çift ses" teknikleri, frekans olarak en sık yer alan teknikler olarak ön plana çıkmıştır. "Müzikal ifadeler" kategorisinde tempo değişimi, gürlük terimleri, dinamikler ve ifade terimlerini içeren 33 farklı madde listelenmiştir. Söz konusu kategoriye bakıldığında ise etütlerde en sık "Cresendo", "Decresendo", "Piano", "Mezzoforte" ve "Forte" ifadelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Albert Loeschhorn, piyano eğitimi, piyano etütleri, piyano öğretimi.

Abstract

In the context of instrumental pedagogy, an etude is characterized as a musical composition centered around a specific motif or figure intended to address technical challenges and facilitate the development of such skills. An analysis of etude book reviews in the context of piano education reveals that the examination of Albert Loeschhorn's Op. 66 piano etude book, which lacks technical and musical studies, will provide valuable insights for both piano educators and students. The aim of this study is to analyze the etudes contained in Albert Loeschhorn's Op. 66 etude book utilized in piano instruction concerning the aspects of tempo, metric designation, tonality, right-hand technical characteristics, left-hand technical characteristics, and musical expressions. For this purpose, the Document Analysis Method, a qualitative research approach, was employed. Data were collected from 33 etudes located in sections "Vol. 313", "Vol. 314", and "Vol. 315" that comprise Albert Loeschhorn's Op. 66 piano etude book for intermediate degree, utilizing an analytical form developed through a review of relevant literature. The findings were organized in tables that included frequency and percentage data. The results indicated that the most prevalent speed designation in the etudes was "Allegro", the most frequently encountered tonality was "C Major", and the predominant metric signature was "4/4". The category of "Right-hand techniques" comprised 28 distinct techniques, while the "Left-hand techniques" category included 25 techniques. The techniques with the highest frequency of occurrence included "Legato", "Hand position change", "Alteration" and "Double voice". The "Musical expressions" category encompassed 33 distinct elements, comprising tempo modifications, dynamics, and expressions, among others. Within this category, the most commonly employed terms in the etudes were "Crescendo", "Decrescendo", "Piano", "Mezzoforte" and "Forte".

Keywords: Albert Loeschhorn, piano education, piano etudes, piano teaching.

1. Giriş

"Etüt" terimi çalıcının teknik kabiliyetini geliştirmek amacıyla tasarlanmış ve genellikle bir motif veya figür üzerine yazılmış enstrüman parçası olarak tanımlanmaktadır (Oğan ve Albuz, 2015, s. 401). Etüt kitapları öğrencilere piyano üzerinde teknik beceri ile bütünlük, acelite, temiz ve titiz çalma davranışı kazandırmayı amaçlar (Bülbül ve Jelen, 2025, s. 346).

Tarihsel sürece bakıldığında erken dönem parmak egzersizlerini içeren çalışmaların 16. yüzyılda Almanya'da başladığı, 17. yüzyılın sonlarında ise İtalyan "toccata" türlerinin, klişe pasaj çalışmaları gibi nedenlerle etüt olarak kullanıldığı vurgulanmaktadır (Wagner, 1959; akt. Severge, 2019, s. 2). Klasik dönemde ise Muzio Clementi'nin "Gradus ad Parnassum" kitabı, çeşitli gam, arpej, süsleme, atlama, üçlü, altılı ve oktav aralıkları gibi tekniklerden oluşan alıştırmalardır (Basmacıoğlu, 2015, s. 6). 19. yüzyılın başlarında, J. B. Cramer, M. Clementi ve C. Czerny'nin piyano öğretimi için yayınladıkları ilk kitaplarla gelişen etüt çalışmaları, günümüze kadar önemini korumuştur (Wagner, 1959, Öztürk, 2007; akt. Severge, 2019, s. 3). İlerleyen senelerde piyanonun iç mekanizması ve yapısındaki değişiklikler, piyanoda virtüozite gerektiren tekniklerin gelişimini desteklemiş; bu durum birçok besteciyi geleneksel etüdün biçimlerini ve içeriğini genişletmeye itmiştir (Zencir, 2024, s. 42). "Bundan dolayı konserlere yönelik, daha uzun ve müzikal kaygı taşıyan etütler yaygınlaşmıştır. Günümüzde sıklıkla konservatuvar müfredatlarında ve konser repertuvarlarında yer alan Frederic Chopin (1810-1849) ve Franz Liszt (1811-1886) tarafından bestelenen etütler bunlara örnektir" (Basmacıoğlu, 2015, s. 7).

Günümüzde mesleki eğitim veren kurumlarda çeşitli seviyeler için etütler kullanılmaktadır. Hem özengen hem de mesleki piyano eğitiminde kullanılabilecek, başlangıç ve orta seviye için yazılmış etütlerin amaçları "parmakların bağımsızlığını ve eşitliğini sağlamak… doğru parmak, el, bilek ve kol pozisyonlarını öğretmek… oktav, akor çalma tekniğini, el açılımını, elin paralel, zıt ve çapraz hareketlerindeki pozisyonları öğretmek… artikülasyon çalım yeterlilikleri geliştirmek" (Yılmaz, 2018; Bilir, 2016; akt. Ömür, 2022b, s. 75) olarak sıralanabilir. Ayrıca "avuçlarda kemik arası kasların esnek olmasını sağlamak… öğrencilerin metroritmik örgütlenmelerine yardımcı olmak… çeşitli ve düzenli ses sırası ile çalma becerisi kazandırmak… parmakların güçlendirilmesine ve elin dayanıklılığının arttırılmasına da yardımcı olmak" (Gasimova, 2010, s. 105; akt. Engül ve Pirgon, 2020, 14) da etütün öğrenciye sağladığı faydalar arasındadır.

Piyanoda etütler çalışılırken kazandırılması istenen davranışın doğru tespit edilmesi (Pamir, t.y., s. 131; akt. Pirgon , 2009, s. 14) ve bilinçli bir şekilde çalışılması yararlı olacaktır. Bilinçli çalışma alışkanlığını besleyen faktörlerden biri de çalışılan etütleri tanımak ve analiz etmektir. "Özellikle eğitim amaçlı etütlerin incelenmesi, analiz edilmesi ve bu gözden geçirme süreçlerinden faydalı çıkarımlarda bulunulması, şüphesiz sürece olumlu katkılar sağlayacaktır" (Kurtuldu, 2009, s. 29).

Alanyazın

Alanyazında yapılmış makalelere bakıldığında Czerny'nin Op.849 kitabının kazanımlar ve çalım teknikleri açısından incelendiği (Sezen, 2021), C. Czerny'nin Op.718 sol el etütlerinin analizinin yapıldığı (Kalkanoğlu, 2020) ve Czerny'nin Op.599 piyano etüt kitabının müzikalite ve sol el eşlik yapılarının incelendiği (Korkmaz, 2021; Poyrazoğlu, 2007; Toptaş ve Çeşit, 2014) çalışmalar mevcuttur. Ayrıca Czerny Op. 299 kitabından No. 17 etüdünün teknik analizinin incelendiği (Ertem ve Şişman, 2021), aynı kitaptan 30 numaralı etüdün teknik ve biçimsel olarak analiz edildiği (Kurtuldu, 2009) ve aynı kitabın 19 numaralı etüdünün ele alındığı (Öztürk, 2007) araştırmalar alanyazında yer almaktadır. Buna ek olarak söz konusu etüt kitabında yer alan 34 numaralı etüdün teknik ve armonik analizinin yapıldığı (Umuzdaş, 2012), Czerny etütlerinin önemine değinildiği (Kaptan, 2018) ve Czerny Op. 599 etütlerinin piyano eğitimi açısından değerlendirildiği (Mete, 2004) ve Czerny Op. 823 kitabının incelendiği (Topbaş, 2022c) araştırmalar mevcuttur.

Duvernoy Op.176 piyano etütlerinin (Ömür, 2022a), Manookian'ın orta seviye için etüt kitabının (Ömür, 2022b) ve Bertini Op.137 piyano etütlerinin (Ömür, 2021) teknik ve müzikal açıdan ele alındığı çalışmalara rastlanmıştır. L. Schytte Op. 108 "Kleine" kitabını hedef davranışlar açısından (Engül ve Pirgon, 2020), Czerny Op.599 ve Jean-Baptiste Duvernoy Op.176 etütlerini Klasik Dönem sonatin icraları açısından (Oğan ve Albuz, 2015) ve Loeschhorn Op. 65 etütlerini müzikal ifade ve anlatım şekli açısından (Akgül, 2021) inceleyen araştırmalar mevcuttur. Temiz (2006), Panofka 24 Vocalizzi'de 2 No'lu etütü analiz etmiştir. Jelen ve Gedik (2023) ise piyano eğitiminde kullanılan Bürgmüller Op. 100 etüt kitabını müzikal davranış ve teknik kazanımlar açısından incelemiştir. Ayrıca Heller Op.45 piyano etüt kitabının analiz edildiği çalışma da mevcuttur (Bülbül ve Jelen, 2025).

Tezlere bakıldığında ise Karahan (2004) Klasik Batı müziği piyano etütlerinin, Çağdaş Türk müziği piyano eserlerine hangi açılardan hazırladığını araştırmıştır. Hepgüler (2015), Ligeti'nin piyano etütlerini (üçüncü kitap), Basmacıoğlu (2015), yalnız sol el için yazılmış piyano etütlerini ve Severge (2019), Felix Mendelssohn'un Op. 104b'nin 1. ve 3. etütlerini incelemiştir. Kemalbay Eren (2016), György Ligeti'nin birinci kitap piyano etütleri analiz edilmiştir. Ahmetoğlu (2020), C. Czerny Op. 299 piyano etütlerini, Elik (2021), C. Czerny'nin Op. 824 dört el piyano etütlerini,

Zencir (2024), Alkan'ın Op. 39 No. 12 etüdünü ve Demir (2022), Czerny'nin piyano etütlerinin piyano dersi kazanımları açısından incelemiştir.

Piyano eğitimi kapsamında yapılan etüt kitabı inceleme çalışmaları incelendiğinde, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda piyano eğitimi müfredatlarında bulunan (Piyano Anasanat Dalı Ortaöğretim ve Lise Müfredatı, 2024) C. A. Loeschhorn'un Op. 66 piyano etüt kitabı hakkında teknik ve müzikal incelemenin yer almadığı tespit edilmiştir. Ayrıca Loescchorn'un Op. 65 birinci kitabının incelendiği çalışmasında Akgül (2021), bestecinin Op. 66 piyano etüt kitabının incelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır (s. 200). Bu doğrultuda söz konusu kitabın incelenmesinin piyano eğitimcilerine ve piyano öğrencilerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Carl Albert Loeschhorn

Alman besteci, piyanist ve pedagog C. A. Loeschhorn (1819-1905), Berlin'de dünyaya gelmiştir. 1837'den itibaren Ludwig Berger ve Rudolph Killitschgy'den piyano eğitimi almıştır. 1851'den sonra "The Royal Institute for Church Music"te piyano öğretmeni olarak hayatına devam etmiştir. August Wilhelm Bach ve Edvard Grell ile kompozisyon çalışmıştır. 1858'de Kraliyet Profesörü unvanını almıştır. Loeschhorn, Berlin'de oda müziği konserleri vermiş ve bunların çoğunda piyanist olarak yer almıştır. Op. 65, Op. 66 ve Op. 67, en bilinen eserleri olup, bunlar piyano etütleridir (Bracegirdle, 2022).

Problem Durumu ve Amaç

Bu çalışmanın amacı, piyano eğitiminde kullanılan Albert Loeschhorn'un Op. 66 etüt kitabında yer alan etütlerin, hız terimi, ölçü birimi, tonalite, içerdiği sağ el teknik özellikleri, sol el teknik özellikleri ve müzikal ifadeler açısından incelenmesidir. "Albert Loeschhorn'un orta seviye için Op. 66 piyano etüt kitabının teknik ve müzikal özellikleri nelerdir?" ana problemi çerçevesinde 3 alt probleme cevap aranmıştır.

1. C. A. Loeschhorn'un Op. 66 etüt kitabında yer alan etütlerin hız terimleri, tonalite ve ölçü birimlerine göre dağılımı nedir?
2. C. A. Loeschhorn'un Op. 66 etüt kitabında yer alan etütlerde sağ el ve sol el tekniklerin dağılımı nedir?
3. C. A. Loeschhorn'un Op. 66 etüt kitabında yer alan etütlerin müzikal ifadelere göre dağılımı nedir?

2. Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden Doküman Analizi Yöntemi benimsenmiştir. "Yapılacak olan çalışma ile ilgili mevcut kayıt ve belgeleri toplayıp belirli norm veya sisteme göre kodlayıp inceleme işlemine doküman analizi denir." (Çepni, 2012, s. 116-117). "Doküman incelemesi araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 189).

Veri Toplama Araçları

Veriler, literatür taraması (Çepni, 2012, s. 153) ile elde edilen piyano etüt kitabı ve alanyazın incelemesi sonucunda oluşturulan analiz formu ile elde edilmiştir.

Alanyazın incelemesi sonucunda Bülbül ve Jelen'in (2025) ve Ömür'ün (2022a) çalışmalarında elde edilen bulgular göz önünde bulundurulmuş; hız terimleri, tonalite, ölçü birimi, sağ el teknikler, sol el teknikler ve müzikal ifadeler kategorileri temel alınarak analiz formu oluşturulmuştur. Oluşturulan formda yer alan, etütlerin içerdiği teknik ve müzikal ögeleri temsil eden terimler, söz konusu çalışmalarla (Bülbül ve Jelen, 2025; Ömür, 2022a) benzerlik taşısa da kimi maddeler farklılık göstermektedir.

Çalışma Grubu/ Doküman

Çalışmada incelenen doküman, Albert Loeschhorn'un orta seviye için Op. 66 piyano etüt kitabı "New York: G. Schirmer (Plate: 21136)" yayınevine ait olup; kitabı oluşturan Vol. 313 (Birinci Kitap), Vol. 314 (İkinci Kitap) ve Vol. 315 (Üçüncü Kitap) bölümleri, tek dosya olarak dijital nota arşivinden elde edilmiştir (International Music Score Library Project [IMSLP], t.y.). Birinci kitap 11, ikinci kitap 11 ve üçüncü kitap 11 etütten oluşmakta; bu çalışmada toplam 33 etüt incelenmektedir. Her etütten önce o etüdün tekniğine hazırlaya ön egzersizler bulunmaktadır. Etütlerin yapısal özelliklerinin anlaşılması için "Etüt No. 1"in ilk sayfasının görseli Şekil 1'de yer almaktadır.

Şekil 1

Loeschhorn Op. 66 Etüt No. 1 (IMSLP, t.y.).



Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Doküman Analizi'nde dokümanlar dört aşamada analiz edebilirler. "… analize konu olan veriden örneklem seçme, kategorilerin geliştirilmesi, analiz biriminin saptanması ve sayısallaştırma" (Bailey, 1982; akt.; Yıldırım ve Şimşek, s. 197). Söz konusu analiz türlerinden sayısallaştırmaya bakıldığında "var veya yok", "yüzde dağılımı" ve "kapsanan alan" olarak gruplandırıldığı görülmekte; bu çalışmanın analizinde frekans ve yüzde dağılımı kullanılmaktadır.

3. Bulgular

Birinci alt probleme ilişkin bulgular Tablo 1, Tablo 2 ve Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 1

"Hız Terimleri" Kategorisi Dağılımı

Hız Terimleri	Etüt Numarası			Frekans/ Yüzdelik
	Birinci Kitap	İkinci Kitap	Üçüncü Kitap	
Allegro vivace	-	-	32.	1/ % 3,03
Allegro molto	-	-	25.	1/ % 3,03
Allegro	1, 2, 5, 6, 7.	12, 14.	27.	8/ %24,24
Allegro non troppo (ma non troppo)	3.	18.	28, 31.	4/ % 12,12
Allegro con fuoco	-	-	24.	1/ % 3,03
Allegro moderato	4.	-	26.	2/ % 6,06
Allegro brillante	-	19.	-	1/ % 3,03
Allegretto tranquillo	-	20.	-	1/ % 3,03
Allegretto grazioso	-	-	29.	1/ % 3,03
Moderato	8.	-	-	1/ % 3,03
Vivo	9.	15, 17.	23.	4/ %12,12
Andante	-	16.	-	1/ % 3,03
Andante cantabile	10.	21.	-	2/ % 6,06
Allegro marcato	11.	-	-	1/ % 3,03
Andante con espressione/ Andante molto espressivo	-	13.	33.	2/ % 6,06
Comodo	-	22.	30.	2/ % 6,06

Tablo 1'e göre incelenen etütlerin hız terimlerinde en yüksek frekansa sahip hız terimi "Allegro" (% 24,24), ikinci sırada ise "Allegro non troppo (ma non troppo)" ve "Vivo" (% 12,12) yer almaktadır. Üçüncü sırada ise % 6,06 oran ile "Allegro moderato", "Andante Cantabile", "Andante con espressione/ Andante molto espressivo" ve "Comodo" yer almaktadır. % 3,03 oran ile son sırada yer alan terimler ise "Allegro vivace", "Allegro molto", "Allegro con fuoco", "Allegro brillante", "Allegretto tranquillo", "Allegretto grazioso", "Moderato", "Andante" ve "Allegro marcato" terimleri yer almaktadır.

Tablo 2

"Tonalite" Kategorisi Dağılımı

Tonalite	Etüt Numarası			Frekans/ Yüzdelik
	Birinci Kitap	İkinci Kitap	Üçüncü Kitap	
Do Majör	1, 3, 5, 11.	14, 12.	23, 26, 28.	9/ % 27,27
Fa Majör	2, 10.	13.	-	3/ % 9,09
Sol Majör	4, 9.	17.	31.	4/ % 12,12
Re Majör	6.	-	24, 25.	3/ % 9,09
La Majör	7.	-	29.	2/ % 6,06
La minör	8.	-	30.	2/ % 6,06
Si minör	-	22.	-	1/ % 3,03
Mi Majör	-	21.	-	1/ % 3,03
Mi Bemol Majör	-	19.	27, 32.	3/ % 9,09
Sol minör	-	15, 16.	-	2/ % 6,06
Re Bemol Majör	-	20.	-	1/ % 3,03
Fa minör	-	18.	-	1/ % 3,03
La Bemol Majör	-	-	33.	1/ % 3,03

Tablo 2'ye göre en yüksek frekansa sahip ton "Do Majör" (% 27, 27) olarak tespit edilmiştir. İkinci sırada ise "Sol Majör" (% 12,12) bulunmaktadır. Üçüncü sırada % 9,09 oranla "Fa Majör", "Re Majör" ve "Mi Bemol Majör" olduğu görülmektedir. "La Majör", "La minör" ve "Sol minör" tonlarının % 6,06 orana sahiptir. "Si minör", "Mi Majör", "Re Bemol Majör", "Fa minör" ve "La Bemol Majör" tonlarının ise yalnızca birer etütte yer aldığı (% 3,03) görülmektedir.

Tablo 3

"Ölçü Birimi" Kategorisi Dağılımı

Ölçü Birimi	Etüt Numarası			Frekans/ Yüzdelik
	Birinci Kitap	İkinci Kitap	Üçüncü Kitap	
2/4	-	21.	32.	2/ % 6,06
4/4	1, 2, 4, 5, 6, 7.	13, 14, 16, 18, 19.	24, 25, 26, 27, 31.	16/ % 48,48
3/4	3, 8, 9, 11.	15, 22.	23, 28, 30.	9/ % 27,27
6/8	10.	12, 17, 20.	29.	5/ % 15,15
9/8	-	-	33.	1/ % 3,03

Tablo 3'e bakıldığında etütlerde kullanılan ölçü sayılarından en yüksek frekansa sahip olan ölçü sayısının 4/4'lük (% 48,48) ölçü sayısı olduğu tespit edilmiştir. İkinci sırada ise 3/4 'lük (% 27,27) ve üçüncü sırada % 15,15 oranla 6/8'lik ölçü sayısı bulunmaktadır. 2/4'lük ölçü sayısının iki etütte yer aldığı (% 6,06) ve 9/8'lik ölçü sayısının ise bir etütte (% 3,03) yer aldığı görülmektedir.

İkinci alt probleme ilişkin bulgular Tablo 4 ve Tablo 5'te yer almaktadır.

Tablo 4

"Sağ El Teknikler" Kategorisi Dağılımı

Sağ El Teknikler	Etüt Numarası			Frekans/ Yüzdelik
	Birinci Kitap	İkinci Kitap	Üçüncü Kitap	
Alterasyon	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	33/ % 8,20
El pozisyonu değişimi	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	33/ % 8,20
Legato	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33.	32/ % 7,96
Çift ses	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10.	12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	29/ % 7,21
Akor	2, 3, 4, 5, 7, 9, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33.	28/ % 6,96
Oktav	7, 8, 9, 10, 11.	13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	23/ % 5,72
Alt parmak geçişi	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.	12, 14, 15, 17, 19, 22.	24, 25, 26, 27, 30, 31.	22/ % 5,47
Tutan ses legato	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12	14, 16, 17, 20, 22.	24, 29, 30, 31, 32, 33.	21/ % 5,22
Dizi (Gam)	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11.	12, 14, 17, 22.	24, 25, 26, 30, 31, 32, 33.	21/ % 5,22
Üst parmak geçişi	1, 2, 4, 5, 6,7,10,11.	12, 14, 15, 17, 18, 19, 22.	23, 24, 25, 26, 31.	20/ % 4,97
Uzatma bağı	3, 4, 7, 10, 11.	12, 15, 16, 17, 18, 20, 22.	24, 25, 26, 29, 30, 32, 33.	19/ % 4,72
Arpej	7, 8, 9, 10, 11.	13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.	25, 27, 29, 30, 31, 33.	18/ % 4,47
Aksan	1, 2, 3, 5, 7.	14, 15, 16, 17, 18, 19, 22.	25, 26, 28, 32, 33.	17/ % 4,22
Staccato	1, 2, 3, 4, 6, 10.	14, 21, 22.	24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32.	17/ % 4,22
Kromatik yürüyüş	2, 3, 10, 11.	12, 14, 15, 17, 19.	25, 26, 30, 31, 32, 33.	15/ % 3,73
Ottava alta (8va)	3, 6, 7.	14, 15.	23, 25, 26, 27, 31.	10/ % 2,48
Aynı notada farklı parmak kullanımı	10.	13, 14, 17, 22.	29, 30, 31.	8/ % 1,99

Acciaccatura (çarpma)	8, 9, 10.	15, 17.	30, 32, 33.	8/ % 1,99
Bağ sonu staccato	2, 6, 7.	14, 21.	24, 31.	7/ % 1,74
Marcato	9.	14, 20.	24, 25, 32, 33.	7/ % 1,74
Portato	7	-	24, 33.	3/ % 0,74
Arpeggio	-	13.	27, 33.	3/ % 0,74
Mordan	10.	15.	-	2/ % 0,49
Çapraz el kullanımı	-	13.	27.	2/ % 0,49
Appoggiatura	-	-	31.	1/ % 0,24
Tiril	-	-	31.	1/ % 0,24
Grupetto	10.	-	-	1/ % 0,24
Tremole	-	-	26.	1/ % 0,24

Tablo 4'te 28 farklı teknik listelenmiştir. etütler incelendiğinde sağ elde yer alan teknikler arasında en sık kullanılanın % 8,20 ile "Alterasyon" ve "El pozisyonu değişimi". İkinci sırada "Legato" (% 7,96), üçüncü sırada "Çift ses" (% 7,21) ve dördüncü sırada "Akor" (% 6,96) bulunmaktadır. Ardından "Oktav" (% 5,72) ve "Alt parmak geçişi" (% 5,47) beşinci ve altında sırada yer almaktadır. "Tutan ses legato" ve "Dizi (Gam)" tekniklerine 21 çalışmada (% 5, 22) rastlanmıştır. Devamında "Üst parmak geçişi" (% 4,97), "Uzatma bağı" (% 4,72) ve "Arpej" (% 4,47) yer almaktadır. "Aksan" ve "Staccato" teknikleri 17 (% 4,22) çalışmada yer almaktadır. 15 çalışmada (% 3,73) "Kromatik yürüyüş", 10 çalışmada (% 2,48) "Ottava alta (8va)" bulunduğu tespit edilmiştir. 8 çalışmada (% 1,99) "Aynı notada farklı parmak kullanımı" ve "Acciaccatura (çarpma) teknikleri, 7 (% 1,74) çalışmada "Bağ sonu staccato" ve "Marcato" tekniklerinin bulunduğu görülmektedir. 3 çalışmada (% 0,74) "Portato" ve "Arpeggio", 2 (% 0,49) çalışmada ise "Mordan" ve "Çapraz el kullanımı" tekniklerini tespit edilmiştir. "Tiril", "Grupetto" ve "Tremole" tekniklerinin ise % 0,24 ile son sırada yer aldığı görülmektedir.

Tablo 5

"Sol El Teknikler'' Kategorisi Dağılımı

Sol El Teknikler	**Etüt Numarası**			**Frekans/ Yüzdelik**
	Birinci Kitap	**İkinci Kitap**	**Üçüncü Kitap**	
Alterasyon	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	33/ % 8,91
El pozisyon değişimi	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	33/ % 8,91
Legato	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33.	32/ % 8,64
Çift ses	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	31/ % 8,37

Oktav	1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	30/ % 8,10
Akor	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33.	30/ % 8,10
Tutan ses legato	1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12	14, 15, 16, 18, 20, 21.	23, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 33.	23/ % 6,21
Aksan	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9.	14, 15, 16, 17, 18, 19.	24, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	21/ % 5,67
Üst parmak geçişi	2, 4, 5, 6, 7, 10.	12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25.	18/ % 4,86
Uzatma bağı	4, 7, 8, 10, 11.	12, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22.	23, 25, 29, 30, 32.	18/ % 4,86
Alt parmak geçişi	4, 5, 7, 8, 10, 11.	12, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22.	24, 25, 26.	17/ % 4,59
Arpej	7, 8, 9, 10, 11.	13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.	24, 27. 29, 31, 33.	17/ % 4,59
Dizi (Gam)	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.	12, 14, 17, 18, 22.	24, 26, 30, 32.	16/ % 4,32
Staccato	1, 2, 3, 4, 9, 10.	14, 18, 19, 22.	24, 26, 28, 29, 31, 32.	16/ % 4,32
Marcato	10.	14, 18, 20.	24,25, 26, 29, 31, 32.	10/ % 2,70
Kromatik yürüyüş	1.	12, 15, 17.	25, 32.	6/ % 1,62
Portato	7.	-	24, 26, 33.	4/ % 1,08
Aynı notada farklı parmak kullanımı	-	14, 22.	31.	3/ % 0,81
Arpeggio	-	13.	27, 33.	3/ % 0,81
Bağ sonu staccato	2.	-	29.	2/ % 0,54
Çapraz el kullanımı	-	13	27.	2/ % 0,54
Acciaccatura (çarpma)	9.	-	30.	2/ % 0,54
Appoggiatura	-	-	31.	1/ 0,27
Tiril	-	-	31.	1/ % 0,27
Tremole	-	-	26.	1/ % 0,27

Tablo 5'te toplam 25 teknik listelenmiştir. Sol elde en sık kullanılan tekniklerin "Alterasyon" ve "El pozisyon değişimi" (% 8,91) olduğu görülmektedir. İkinci sırada "Legato" (% 8,64), üçüncü sırada "Çift ses" (% 8,37) ve dördüncü sırada ise "Oktav" ve "Akor" (% 8,10) yer almaktadır. "Tutan ses legato" (% 6,21) beşinci sırada ve "Aksan" (% 5,67) altıncı sırada yer almaktadır. 18 çalışmada (% 4,86) "Üst parmak geçişi" ve "Uzatma bağı", 17 çalışmada (% 4,56) ise "Alt parmak geçişi" ve "Arpej" teknikleri yer almaktadır. 16 çalışmada (% 4,32) "Dizi (Gam)" ve "Staccato" olduğu tespit edilmiştir. Ardından "Marcato" (% 2,70), "Kromatik yürüyüş" (% 1,62) ve "Portato" (% 1,08) gelmektedir. 3 çalışmada (% 0,81) "Aynı notada farklı parmak kullanımı" ve "Arpeggio", 2 çalışmada (% 0,54) "Bağ sonu staccato", "Çapraz el kullanımı" ve "Acciaccatura (çarpma)"

tekniklerine rastlanmıştır. “Appoggiatura”, “Tiril” ve “Tremole” tekniklerinin ise birer çalışmada (% 0,27) yer aldığı görülmektedir.

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular Tablo 6’da yer almaktadır.

Tablo 6

“Müzikal İfadeler” Kategorisi Dağılımı

Müzikal İfadeler	Etüt Numarası			Frekans/ Yüzdelik
	Birinci Kitap	İkinci Kitap	Üçüncü Kitap	
Cresendo	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	33/ % 13,92
Decresendo	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	33/ % 13,92
Mezzoforte	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11.	12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33.	30/ % 12,65
Forte	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11.	12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.	29/ % 12,23
Piano	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11.	12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33.	29/ % 12,23
Sforzando	1, 2, 3, 4, 6, 7, 9.	14, 15, 17, 19.	23, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33.	20/ % 8,43
Fortissimo	1, 5.	18, 19, 22.	25, 26, 32,	8/ % 3,37
Dolce/ dolce assai	8, 10.	20, 21.	33.	5/ % 2,10
Calando	10.	16, 20.	28, 29,	5/ % 2,10
Leggiero	-	13, 14, 19.	25, 31	5/ % 2,10
Pianissimo	8, 10.	13, 16.	-	4/ % 1,68
Puandorg	8, 11.	21, 22.	-	4/ % 1,68
Pianississimo	-	13, 16.	33.	3/ % 1,26
Forzando	-	22.	30,	2/ % 0,84
Con forza / con tutta forza	-	-	25, 32.	2/ % 0,84
Smorzando (poco a poco)	10.	13.	-	2/ % 0,84
Lusingando	2.	-	29.	2/ % 0,84
Morendo	8.	16,	-	2/ % 0,84
Cantabile	8.	13	-	2/ % 0,84
A Tempo	-	19.	33.	2/ % 0,84
Marcato	10.	14.	-	2/ % 0,84
Pesante	-	19.	29	2/ % 0,84
Morendo	-	-	33.	1/ % 0,42
Con fuoco	-	-	32	1/ % 0,42
Espressivo	8.	-	-	1/ % 0,42

Appassionato	-	-	33	1/ % 0,42
Brillante	-	-	25,	1/ % 0,42
Canto	-	20.	-	1/ % 0,42
Risoluto	-	-	24,	1/ % 0,42
Ritenuto	-	-	33	1/ % 0,42
Leggiero assai	-	19.	-	1/ % 0,42
E Mesto	-	-	33.	1/ % 0,42
Poco a poco cresendo	9.	-	-	1/ % 0,42

Tablo 6'da 33 müzikal ifadenin yer aldığı görülmektedir. Etütlerde en sık kullanılan müzikal ifadeler % 13,92 oranla "Cresendo" ve "Decresendo"dur. İkinci sırada "Mezzoforte" (% 12,65), üçüncü sırada ise % 12,23 ile "Forte" ve "Piano" yer almaktadır. Dördüncü sırada "Sforzando" (% 8,43) ve beşinci sırada "Fortissimo" (% 3,37) bulunmaktadır. Bu ifadeleri % 2,10 ile "Dolce/ dolce assai", "Calando" ve "Leggiero" takip etmektedir. "Pianissimo" ve "Puandorg" ifadelerinin 4'er çalışmada (% 1,68) bulunduğu ve "Pianississimo"nun 3 çalışmada (% 1,26) yer aldığı tespit edilmiştir. 2 çalışmada (% 0,24) yer aldığı belirlenen terimler ise "Forzando", "Con forza / con tutta forza", "Smorzando (poco a poco)", "Lusingando", "Morendo", "Cantabile", "A Tempo", "Marcato" ve "Pesante" olarak sıralanmıştır. Tek çalışmada (% 0,42) yer aldığı tespit edilen terimler ise şöyledir: "Morendo", "Con fuoco", "Espressivo", "Appassionato", "Brillante", "Canto", "Risoluto", "Ritenuto", "Leggiero assai", "E Mesto" ve "Poco a poco cresendo".

Tüm bunlarla beraber ikinci kitaptan 13, 19, 20, 21 ve üçüncü kitaptan 27, 29, 33 numaralı etütlerde pedal işareti bulunduğu tespit edilmiştir.

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmanın sonuçlarında en sık kullanılan hız terimi "Allegro"dur. Bu sonuç Czerny Op. 777 kitabını inceleyen çalışmanın bulgularıyla örtüşmektedir (Toptaş, 2022). Heller etüt kitabının analizinde en sık kullanılan hız teriminin "Allegretto" (Bülbül ve Jelen, 2025, s. 350) ve Schytte etüt kitabında ise "Allegro Moderato" (Engül ve Pirgon, 2020, s. 16-17) olduğu görülmekte; bu çalışmanın sonucuyla paralellik taşımaktadır. Farklı olarak Duvernoy Op. 176'da "Moderato" (Ömür, 2022a, s. 577) hız teriminin sık kullanıldığı görülmektedir.

Bu çalışmadaki etütlerin en çok "Do Majör" tonunda olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuç alanyazında Bertini ve Schytte piyano etüt kitaplarındaki bulgularla (Ömür, 2021; Engül ve Pirgon, 2020) benzerlik göstermektedir. Bundan farklı olarak Heller etüt kitabında Re minör tonu en sık yer aldığı (Bülbül ve Jelen, 2025) dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın sonuçlarında en yüksek oranda "4/4'lük ölçü sayısı" bulunmaktadır. Benzer şekilde Duvernoy Op.176 etüt kitabında da en sık 4/4'lük ölçü sayısı tespiet edilmiştir (Ömür, 2022a). Bundan farklı olarak Heller etüt kitabında en sık 3/4 'lük ölçü sayısının kullanıldığı (Bülbül ve Jelen, 2025) ve Czerny Op. 777 kitabında en sık yer alan ölçü sayısının 2/4'lük olduğu (Toptaş, 2022b) görülmektedir.

Bu çalışmada "Sağ el teknikler" kategorisinde 28 teknik ve "Sol el teknikler" kategorisinde ise 25 teknik listelenmiş olup, her iki el tekniğinde de aynı terimlerin ön plana çıktığı görülmektedir. "Alterasyon" ve "El pozisyonu değişimi" ilk sırada yer almakta, "Legato" ikinci ve "Çift ses" üçüncü sırada bulunmaktadır. Bu sonuçtan farklı olarak alanyazında Duvernoy Op.176'nın incelendiği çalışmada sağ elde "Legato" sol elde ise "Çift ses kullanımı" (Ömür, 2022a) ön plandadır. Yine bu çalışmanın bulgularından farklı olarak Heller Op. 45 ve Schytte Op. 108

analizlerinde sağ ve sol elde "Legato" tekniğinin (Engül ve Pirgon, 2020; Bülbül ve Jelen, 2025) ön planda olduğu görülmektedir.

"Müzikal ifadeler" kategorisinde tempo değişimi, gürlük terimleri, dinamikler ve ifade terimlerini içeren 33 farklı madde listelenmiştir. En sık "Cresendo" ve "Decresendo" kullanıldığı tespit edilmiştir. İkinci sırada "Mezzoforte", üçüncü sırada ise "Piano" ve "Forte" bulunmaktadır. Alanyazına bakıldığında ise Heller Op. 45 ve Duvernoy Op. 176 analizlerinde en sık yer alan müzikal ifadenin "Cresendo" olduğu görülmekte (Bülbül ve Jelen, 2025; Ömür, 2022a), bu çalışmanın bulgularıyla örtüşmektedir. Czerny Op. 777 analizinde yer alan "Piano", "Forte" ve "Cresendo" kavramlarının ön plana çıkması da bu çalışmanın bulgularıyla paralellik taşımaktadır (Toptaş, 2022b). Yine bu çalışmanın sonucundan farklı olarak Schytte Op. 108 etüt kitabında ise en sık yer alan müzikal kazanımın "Piano" olduğu görülmektedir (Engül ve Pirgon, 2020).

Loeschhorn'un Op. 65 piyano etüt kitabındaki on altı etüdün incelendiği araştırmada, müzikal ifade ve cümle farkındalığının geliştirilmesine odaklanıldığından ve Loeschorn'un etüt kompozisyon stratejisini öncelikle müzikal ifadeye dayandırdığından bahsedilmektedir (Akgül, 2021, s. 200). Bu çalışmada 33 farklı müzikal ifadenin saptanması, pedal çalıştıran etütlerin bulunması ve incelenen etütlerden 5, 6 ve 10 numaralı örneklere bakıldığında hem sağ el hem de sol elde cümleleme çalıştırılması söz konusu çalışmanın bulgularıyla (Akgül, 2021, s. 200) örtüşmektedir.

Bu çalışmanın sonuçları ile alanyazında yer alan başlangıç ve orta seviye piyano etüt kitaplarının analizleri arasında, hız terimi, tonalite, ölçü sayısı ve müzikalite kategorilerinde frekans ve içerdiği terimler açısından benzerlik bulunmaktadır. İncelenen sağ el ve sol el tekniklerinde bu çalışmada ulaşılan sonuçlarla bire bir örtüşen incelemeye rastlanmamış olması dikkat çekmektedir. Ulaşılan sonuçlar ışığında Loescchorn Op. 66 etütleri, piyano eğitiminde hedef davranışları kazanmada 16 farklı hız terimini, 13 farklı tonu, 5 farklı ölçü sayısını, 28 sağ el tekniğini, 25 sol el tekniğini ve 33 farklı müzikal ifadeyi içeren bir etüt kitabı olarak karşımıza çıkmaktadır. Etütler kolaydan zora sıralanmakta, her etütün başında yer alan egzersizle öğrencinin teknik olarak etüte hazırlanması sağlanmaktadır. Ayrıca 7 farklı etütte pedal işaretinin bulunduğu da ulaşılan özgün sonuçlar arasındadır.

C. A. Loescchorn'un piyano edebiyatına katkılarının incelenmesi, alanyazında önemi vurgulanan teknik yapıtlarının analizlerinin yapılması, ilgili literatürde ele alınmamış bestecilerin teknik çalışmalarının akademik piyano eğitimindeki yerinin ve öneminin araştırılması önerilmektedir.

Kaynakça

Ahmetoğlu, F. (2020). *Carl Czerny Op. 299 Piyano Etütlerinin Analizi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Akgül, A. (2021). A resource recommendation for improving musical expression and narration in piano education: An examination of loeschhorn op. 65 etudes. *Educational Research and Reviews 16*(5), 189-201. https://doi.org/10.5897/ERR2021.4149

Bailey, K. D. (1982). *Methods of social research* (2nd ed.). New York: The Free Press.

Basmacıoğlu, S. K. (2015). *Sol el için piyano etütleri* [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bilir, E. (2016). *F. Chopin'in Op.10 no.2 kromatik etüdünün piyano tekniğine etkileri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bracegirdle, C. (2022, August 28). *Carl Albert Loeschhorn 1819-1905.* Piano & Theory. https://www.pianoandtheory.co.nz/resources-page/2022/8/28/carl-albert-loeschhorn-1819-1905

Bülbül, N. ve Jelen, B. (2025). Piyano eğitiminde kullanılan Heller Op.45 etüt kitabının incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *13*(164), 344-361. https://doi.org/10.29228/ASOS.81085

Çepni, S. (2012). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş.* Celepler Matbaacılık.

Çimen, G. (1994). Piyano eğitiminde bireysel çalışma süreci. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* (Musiki Muallim Mektebi'nin Kuruluşunun 70. Yılı Özel Sayısı), 137-142.

Demir, F. (2022). *Carl Czerny piyano etütlerinin müzik öğretmenliği lisans programı piyano derslerinde yer alan teknik becerilere göre uygulanabilirliği: Çanakkale örneği* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Elik, T. (2021). *Carl Czerny Op.824 dört el piyano etütlerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Engül, D. D. ve Pirgon, Y. (2020). Ludvig Schytte Op. 108 Kleine piyano etüt kitabının hedef davranışlar açısından incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi (SED), 8*(1), 12–21. https://doi.org/10.7816/sed-08-01-02

Ertem, A. ve Şişman, Ö. A. (2021). C. Czerny Op. 299 17 numaralı etüdün teknik analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 41*(3), 2189–2215.

Gasimova, T. (2010). Piyano öğrenme ve öğretme teknikleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 25, 99-106.

Hepgüler, İ. Ç. (2015). *Ligeti'nin üçüncü kitap piyano etütleri ve yorum kılavuzu* [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

International Music Score Library Project [IMSLP], (t. y.). *33 Etudes progressives et doigtées, Op.66 (Loeschhorn, Albert).* IMSLP Petrucci Music Library. 20 Eylül, 2025 tarihinde https://imslp.org/wiki/33_Etudes_progressives_et_doigt%C3%A9es%2C_Op.66_(Loeschhorn%2C_Albert) adresinden erişilmiştir.

Jelen, B., ve Gedik, G. (2023). Piyano eğitiminde kullanılan Burgmüller Op.100 etüt kitabının incelenmesi. *Turkish Studies, 18*(4), 1537-1552. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.70422

Kalkanoğlu, B. (2020). Piyano eğitiminde sol el: C. Czerny Op.718 sol el etütlerinin analizi. *Turkish Studies Educational Sciences, 15*(3), 1039–1950. https://doi.org/10.29228/TurkishStudies.42789

Kaptan, A. (2018). Piyanoya başlangıç aşamasında Carl Czerny'nin etütlerinin literatürdeki önemi. *TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, 10*(40), 191–201.

Karahan, A. S. (2004). *Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumların piyano öğretimi sürecinde kullanılan klasik batı müziği piyano etütlerinin öğrencileri çağdaş Türk müziği*

piyano eserlerini çalmaya hazırlama durumu [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kemalbay Eren, E. (2016). *Ligeti piyano etütlerinin yapısal analizi ve yorumlanması* [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Korkmaz, O. (2021). Piyano eğitimine başlangıçta kullanılan etüdlerin teknik düzeyi açısından incelenmesi. *Idil Journal of Art and Language*, 10(78), 220–231. https://doi.org/10.7816/idil-10-78-05

Kurtuldu, M. K. (2009). Czerny Op. 299 30 numaralı etüde yönelik teknik ve biçimsel analiz. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(1), 28–38.

Mete, M. (2004). *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında piyano öğretiminde kullanılan Czerny Op. 599 etütlerinin piyano eğitimi açısından değerlendirilmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Oğan, F. D. ve Albuz, A. (2015). Piyano öğretiminde Carl Czerny Op.599 ve Jean-Baptiste Duvernoy Op.176 metodlarında yer alan etüdlerin klasik dönem sonatin icralarına etki durumu. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 19*(1), 397–426.

Ömür, Ö. (2021). Piyano eğitiminde kullanılan Bertini'nin 25 etudes elementaires Op.137 kitabının teknik ve müzikal kazanımlar açısından incelenmesi. *E-Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 8, 627–641. https://doi.org/10.30900/kafkasegt

Ömür, Ö. (2022a). Piyano eğitiminde başlangıç etütleri içinde yer alan Duvernoy Op.176 etüt kitabının analizi. *Turkish Studies, 17*(3), 569–582. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.58032

Ömür, Ö. (2022b). A source for technical and musical development in piano education: Analysis of manookian "etudes for the intermediate pianist" method. *Educational Research and Reviews, 17*(2), 74-85. https://doi.org/10.5897/ERR2021.4220

Öztürk, B. (2007). Carl Czerny'nin opus 299\19 numaralı etüdünün piyano eğitimine yönelik analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 27*(2), 241–258. https://dergipark.org.tr/tr/pub/gefad/issue/6750/90755

Pamir, L. (Tarih yok). *Çağdaş piyano eğitimi.* Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları.

Pirgon, Y. (2009). *Piyano eğitiminde karşılaşılan teknik güçlüklerin aşılmasına yönelik bir uygulama* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Piyano Anasanat Dalı Ortaöğretim ve Lise Müfredatı, (2024, 13 Mayıs). Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. 9 Kasım 2025 tarihinde https://konservatuvar.trakya.edu.tr/pages/piyano-anasanat-dali-ortaogretim-ve-lise-mufredati adresinden erişilmiştir.

Poyrazoğlu, E. (2007). *Carl Czerny'nin yaşamı ve "Il primo maestro di pianoforte" etütlerinin incelenmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Severge, C. (2019). *Felix Mendelssohn'un op. 104b no. 1 ve no. 3 piyano etütlerinin yapısal yönden incelenmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sezen, H. (2021). Czerny'nin Op.849, 30 Études De Mécanisme kitabının çalım teknikleri ve kazanımları açısından incelenmesi. *Idil Journal of Art and Language*, 77, 18–29. https://doi.org/10.7816/idil 10-77-02

Temiz, E., (2006). Panofka 24 Vocalizzi etüt kitabında yer alan 2 no'lu etüt analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi. Güz, 4*(4), 397-407.

Toptaş, B. (2022a). Londra Müzik Koleji (LCM) piyano sınav kitaplarındaki teknik çalışmaların içerik yönünden değerlendirilmesi. *International Academic Social Resources Journal, 7*(41), 988 1002.

Toptaş, B. (2022b). C. Czerny op.777 piyano etüt kitabının çeşitli kazanımlar açısından incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(131), 1-20. http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.63094

Toptaş, B. (2022c). Başlangıç piyano eğitiminde öğretilen teknik kazanımlar açısından C. Czerny op.823 (Le Petit Pianiste) kitabının değerlendirilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, VIII*(16), 288-313.

Toptaş, B., ve Çeşit, C. (2014). Carl Czerny Op.599 Etüt Kitabında Sol Eşlik Yapılarının İncelenmesi. *NWSA Academic Journals, 9*(2), 66–83. https://doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.2.D0149

Umuzdaş, M. S. (2012). Carl Czerny Opus 299 34 Numaralı Etüdün Teknik ve Armonik Analizi. *International Journal of Human Sciences, 9*(2), 1569–1580.

Wagner, E. (1959). History of the piano etude. *Music Teachers National Association, 9*(1), 12-13-28. https://www.jstor.org/stable/43532063.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Yılmaz, Ö. B. (2018). *F. Chopin op. 10, 12 no'lu "ihtilal" etüdünün piyano tekniği yönünden incelenmesi ve piyano eğitiminde ileri düzey piyanistlik becerilerine olan katkıları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Zencir, O. (2024). *Charles Valentin Alkan'ın piyano etütleri ve op. 39 no. 12 Le festin d'esope adlı eseri* [Sanatta yeterlik eser metni incelemesi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

GELENEKSEL BASKI TEKNİKLERİ İLE KÜLTÜREL TEMSİLİYET: SİNOP TEMALI DENEMELER

CULTURAL REPRESENTATION THROUGH TRADITIONAL PRINTING TECHNIQUES: EXPERIMENTS WITH SINOP THEMES

Elif Tarlakazan[1]
[1] Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Kastamonu, Türkiye, e-mail: etarlakazan@hotmail.com
[1] ORCID ID: 0000-0001-5381-9755

Özet

Bu bildiri, geleneksel baskı tekniklerinin çağdaş sanat pratiklerinde kültürel temsiliyetin güçlü bir aracı olarak kullanımını incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, Türkiye'nin köklü tarihsel ve kültürel mirasa sahip kentlerinden biri olan Sinop'un mekânsal, tarihsel ve toplumsal belleğini, özgün baskı denemeleri aracılığıyla sanatın görsel dili içinde yorumlamak ve görünür kılmaktır. Özgün baskı, sanatçının doğrudan kendi tasarladığı kalıp, taş, tahta veya metal yüzey üzerine uyguladığı tekniklerle çoğaltılan, her biri sanat eseri niteliğinde kabul edilen baskı türüdür. Bu doğrultuda geleneksel baskı teknikleri incelenmiş ve süreçte kentin coğrafi unsurları, kültürel simgeleri ve tarihsel hafızası görsel motifler olarak üretilmiştir. Metodolojik olarak araştırma, uygulama temelli nitel bir yaklaşım üzerine inşa edilmiştir. Denemeler sırasında hem teknik boyut hem de kavramsal boyut bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Özgün baskı, çizgi, doku ve yüzey etkilerini öne çıkararak görsel anlatımı güçlü ve kendine özgü bir dil oluşturur. Tekrar eden baskılar sayesinde aynı imge farklı varyasyonlarla üretilebilir ve izleyiciye çok boyutlu bir görsel deneyim sunar. Bulgular, geleneksel baskı tekniklerinin yalnızca estetik bir üretim biçimi olmadığını; aynı zamanda kültürel sürekliliği sağlayan, yerel kimliği görünür kılan, sanatsal belleği güçlendiren ve sanat aracılığıyla toplumsal hafızayı yeniden kuran etkili bir ifade aracı olduğunu göstermektedir. Sonuçta, Sinop temalı özgün baskılar, kentin tarihsel ve kültürel özelliklerinin çağdaş sanat ortamında temsil edilmesine olanak tanımış; kültürel aktarımın görsel bir dil üzerinden nasıl yeniden üretilebileceğine dair somut ve özgün örnekler sunulmuştur. Bu çalışma, geleneksel baskı tekniklerinin çağdaş sanatla kesişiminde kültürel temsiliyetin önemini vurgulamakta ve gelecekte yapılacak benzer sanat pratikleri için yol gösterici bir model oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel baskı teknikleri, kültürel temsiliyet, Sinop, özgün baskı, sanat.

Abstract

This paper examines the use of traditional printing techniques as a powerful tool for cultural representation in contemporary art practices. The main objective of the study is to interpret and make visible the spatial, historical, and social memory of Sinop, one of Turkey's cities with a deep historical and cultural heritage, through original printing experiments within the visual language of art. Original printmaking refers to a type of print that is reproduced using techniques applied directly by the artist onto a mold, stone, wood, or metal surface designed by the artist themselves, with each print considered a work of art. In this context, traditional printmaking techniques were examined, and the city's geographical elements, cultural symbols and historical memory were produced as visual motifs in the process. Methodologically, the research is built on an application-based qualitative approach. During the experiments, both the technical dimension and the conceptual dimension were evaluated from a holistic perspective. Original prints create a strong and unique visual narrative by emphasizing line, texture, and surface effects. Through repeated prints, the same image can be produced in different variations, offering the viewer a multidimensional visual experience. The findings demonstrate that traditional printing techniques are not merely an aesthetic form of production; they are also an effective means of expression that ensures cultural continuity, makes local identity visible, strengthens artistic memory, and reconstructs social memory through art. Ultimately, the original Sinop-themed prints have enabled the representation of the city's historical and cultural characteristics in the contemporary art environment, providing concrete and original examples of how cultural transmission can be reproduced through a visual language. This work emphasizes the importance of cultural representation at the intersection of traditional printmaking techniques and contemporary art, and serves as a guiding model for similar art practices in the future.

Keywords: A Traditional Printmaking Techniques, Cultural Representation, Sinop, Design, Art.

1. Giriş

Kültür, ortak inançlar, değerler, gelenekler ve davranışlar gibi insan hayatının birçok yönünü kapsar. Kültürler genellikle bölgeye veya konuma göre değişir, zaman içinde değişebilir ve gelişebilir. Kişinin düşüncesini, davranışını, becerilerini ve tutumlarını bir topluma uyum sağlayacak şekilde uyarlamayı öğrenme süreci olan sosyalleşme ise, çocukluktan yetişkinliğe doğru geliştikçe insanlar arasında aktarılan önemli bir yoldur (Naik, Baker & Mohiyeddini, 2023, s. 1). Sanatta kültürel temsiliyet, toplumsal belleğin görselleştirilmesi ve kuşaklar arası aktarımın sağlanması açısından önemli bir işlev üstlenmektedir. Sanatçı, bireysel ifade biçiminin ötesinde, üretim sürecinde içinde bulunduğu toplumun değerlerini, hafızasını ve kimliğini görünür kılar. Bu bağlamda, sanatın kültürel bir arşiv ve aktarım aracı olduğu söylenebilir. Kültür ve sanat arasındaki bu etkileşim, toplumsal değerlerin yalnızca yaşanarak değil, görsel biçimlerle de yeniden üretilmesini sağlar. Sanat, bireysel bir ifade alanı olmasının ötesinde, kültürün somutlaşmış bir yansıması olarak işlev görür. Bu noktada, sanatın kültürel birikimi taşıma ve dönüştürme gücü, özellikle baskı tekniklerinde belirgin biçimde görülür.

Baskı teknikleri, tarihsel süreç boyunca yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda kültürel kodların ve toplumsal deneyimlerin görselleştirilmesinde de kullanılmıştır. Gravürden litografiye, linolden monoprinte kadar uzanan baskı teknikleri, üretim biçimleriyle hem geleneksel hem de

çağdaş sanat pratiklerinde kültürel aktarımın güçlü araçları olmuştur. Bu tekniklerin çoğaltılabilirlik özelliği, kültürel temsiliyetin geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmıştır.

Bu çalışmanın amacı, geleneksel baskı teknikleri aracılığıyla Sinop teması üzerinden kültürel belleğin yeniden üretimini incelemektir. Sinop'un coğrafi özellikleri, tarihi yapıları ve gündelik yaşam pratikleri, özgün baskı çalışmalarında birer görsel öğe olarak değerlendirilmiştir. Böylece hem kentin yerel kimliği sanatsal düzlemde görünür kılınmış, hem de geleneksel baskı tekniklerinin çağdaş temsiliyet kapasitesi ortaya konulmuştur.

Kültürel Temsiliyet, Görsel Bellek ve Yer Kimliği

Kültürel temsiliyet, sanatın yalnızca estetik bir üretim biçimi değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin ve kolektif belleğin yeniden üretim alanı olduğunu vurgular. Stuart Hall'a göre temsil, kültürün merkezinde yer alır; anlamın üretimi, paylaşımı ve yeniden inşası sürecidir (Hall, 2017). Hall, kültürel temsiliyeti "anlamın dil, imge ve söylem aracılığıyla toplumsal olarak inşa edilmesi" olarak tanımlar. Bu bakış açısına göre, sanat yapıtı da kültürel kimliğin sembolik biçimlerde ifadesini sağlayan bir söylem alanıdır. Geleneksel baskı teknikleri, bu anlamda hem tarihsel üretim biçimlerine göndermede bulunur hem de yerel kimliğin görsel dile aktarımını mümkün kılar.

Homi K. Bhabha (1994) kültürel temsiliyeti "melezlik" ve "ara mekân" (third space) kavramları üzerinden tartışır. Ona göre kültür, sabit bir kimlik değil, sürekli olarak yeniden müzakere edilen bir karşılaşma alanıdır. Geleneksel ile çağdaş olanın, yerel ile evrenselin buluştuğu bu "ara mekân", baskı tekniklerinde hem geçmişin el işçiliğine hem de çağdaş sanatın yorumlayıcı tavrına atıfta bulunur. Bu bağlamda Sinop temalı özgün baskılar, kentin kültürel mirasını yalnızca yeniden üretmekle kalmaz; aynı zamanda onu yeniden yorumlayarak "melez bir estetik alan" yaratır.

Bellek kuramları açısından bakıldığında, Maurice Halbwachs (1992) kolektif belleği, bireysel hafızanın toplumsal bağlam içinde şekillendiği bir yapı olarak tanımlar. Sanatsal üretim, bu kolektif belleğin görsel düzlemde yeniden biçimlenmesine aracılık eder. Halbwachs'ın görüşleri, sanatçının bireysel deneyimini toplumsal hafıza ile ilişkilendirmesini anlamak açısından önemlidir. Pierre Nora (2006) ise "lieux de mémoire" (bellek mekânları) kavramıyla, modern toplumlarda geçmişle bağ kurmanın maddi, simgesel ve işlevsel mekânlar üzerinden gerçekleştiğini savunur. Sinop'un deniz feneri, kale veya balıkçı limanı gibi ögeleri, bu bağlamda birer "bellek mekânı" olarak değerlendirilebilir; baskı teknikleriyle yeniden üretilmeleri, kentin kolektif belleğinin görsel temsiline dönüşür.

Yer kimliği (place identity) kavramı, mekânın birey ve toplum kimliğinin oluşumundaki rolünü açıklar. Sanatta yer kimliği, yalnızca coğrafi bir aidiyetin değil, aynı zamanda yaşanmışlıkların, gündelik pratiklerin ve kültürel sembollerin görselleştirilmesi anlamına gelir. Sinop'un temsili, bu yönüyle hem mekânsal hem duygusal bir kimlik aktarımını içerir.

Sanatta kültürel aktarım, görsel imgelerin ve sembollerin nesiller boyunca yeniden üretilmesi yoluyla kültürel sürekliliğin sağlanmasıdır. Bu bağlamda özgün baskı, izleyiciyle etkileşimi çoğaltan bir araç olarak da işlev görür. Her baskı nüshası, aynı temanın farklı bir yorumu olarak kültürel çoğulluğu görünür kılar.

Dolayısıyla, geleneksel baskı teknikleriyle üretilen Sinop temalı çalışmalar, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; aynı zamanda kültürel temsil, bellek aktarımı ve yer kimliğinin yeniden üretimi açısından kuramsal olarak anlamlı bir zemin oluşturur. Bu üretim biçimi, Hall'un "temsiliyet söylemi", Bhabha'nın "melezlik" yaklaşımı ve Nora'nın "bellek mekânı" kavramlarıyla birlikte

düşünüldüğünde, sanatın kültürel kimlikleri hem koruyan hem dönüştüren dinamik bir alan olduğunu ortaya koyar.

Özgün Baskı

Özgün baskı resim; gravür, litografi, serigrafi ve ağaç baskı gibi teknikleri kapsayan, grafik sanatların bir dalı olarak görülmektedir. Her ne kadar bu çerçevede sınıflandırılsa da özgün baskı resim tıpkı tuval resmi gibi sanatsal değer taşır ve aynı ölçüde özgün kabul edilir. Onu resimden ayıran temel fark ise çoğaltılabilmesi ve birden fazla nüshasının üretilebilmesidir (İçmeli, 1985: 64).

İngilizcede print ya da printmaking, Fransızcada estampa, İtalyancada ise stampa olarak geçen bu teknik, Türkiye'de ilk örneklerinde "gravür sanatı" veya "sanat grafiği" şeklinde adlandırılmıştır. Ancak "özgün baskı resim" ifadesi, 1972'de Mustafa Aslıer tarafından ilk kez kullanılmış ve zamanla dilimizde yerleşmiştir (Aslıer, 1985: 33).

Özgün baskı resim, sanatçısı tarafından numaralandırılarak imzalanan, çeşitli araç ve malzemeler ile hazırlanmış kalıplar yardımıyla ya da bu malzemeleri doğrudan kullanarak kâğıt ve benzeri malzemeler üzerine basılmasıyla elde edilen çalışmalar için kullanılan bir terimdir (Gürler, Doyran & Yılmaz, 2019, s. 410).

Sert cisimlerin üzerini oyarak desen oluşturma eğilimi paleolitik dönemden beri görülmektedir. Özgün baskı ilk başlarda kil, kumaş, keçe gibi malzemelerin üzerine yapılmıştır. Baskı tekniğine ilişkin ilk yöntem, Sümerler ve Asurluların oyulmuş silindir mühürleri kil üzerinde döndürmek suretiyle oluşturdukları yöntemdir (Akalın, 2000, s. 2). Ahşap baskı sanatının ilk hareket noktası ise Mısır ve Babiller'in tahta yüzeylere oydukları anlamlı şekiller üzerine hafif boya sürerek oluşturdukları kalıpları mühür olarak kullanmaları gösterilir. MS 105 yılında Çin'de saray memuru olan T'sei Lun (Sey Lun) tarafından kâğıdın bulunmasından sonra tahta mühürler su bazlı boya ile kâğıt ve ipek üzerine basılmaya başlanmıştır. Bu sayede baskı resim sanatının temelleri atılmış ve yeni bir anlatım aracı ortaya çıkarılmıştır (Akalın, 2000, s.2).

Baskı resim, Batı'da 15. yüzyılda matbaanın gelişimiyle birlikte önem kazanmış, özellikle gravür, litografi ve ağaç baskı gibi tekniklerle sanat tarihinde kalıcı bir yer edinmiştir. Sanatçılar bu teknikler sayesinde eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırabilmişlerdir (İçmeli, 1985). 1970'li yıllardan itibaren sanat eğitimi kurumlarında baskı atölyelerinin açılmasıyla birlikte bu alanda üretim artmış ve sanatçılar farklı teknikleri denemeye başlamıştır.

Özgün baskı resmin taş baskı ile çoğaltılan çağdaş anlamda ilk örnekleri, 1936 reformuyla akademide resim bölümü şefliğine atanan L. Lévy (Leviy) döneminde görülmüştür. Ülkemizde 1960'lı yıllarda Sabri Berkel, ilk çalışmalarını ipek baskı ve monotipi tekniğinde denemiştir. Bunu Turgut Zaim'in çinko baskıları izler (Özsezgin, 1998, s. 67). 1930 kuşağı olarak nitelendirilebilen ilk kuşak özgün baskı sanatçıları Sabri Berkel, Nurullah Berk, Ercüment Kalmık, Turgut Zaim, Abidin Dino, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Heykeltıraş Zühtü Müritoğlu'dur. Aliye Berger kendi atölyesini kurmuştur (Südor, 1999, s. 90).

Özgün baskı resim, kullanılan tekniğe göre çeşitlilik göstermektedir. Bunlar arasında:

Çukur Baskı (Gravür). Bakır veya çinko plaka üzerine çizilerek hazırlanan desenin basılmasıdır. Gravür, kesici bir aletle üzerine bir desenin oyulduğu metal plakalardan baskı yapma tekniğidir.

Litografi (Taş Baskı). Ofsetin başlangıcı olan litografi kireç taşı üzerine yağlı mürekkeple çizilmiş şekil ve yazıların basım sanatıdır.

Serigrafi (İpek Baskı). Serigrafi baskı, bir desenin veya görüntünün bir yüzeye baskı yapmak için kullanılan eski bir tekniktir. Bu yöntemde, bir çerçeve üzerine gerilmiş ince bir kumaş veya metal örgü kullanılır. Desenin belirli bölgeleri örgü üzerine kapalı hale getirilir, ardından mürekkep veya boya baskı yapılacak yüzeye uygulanır. Baskı işlemi sırasında, mürekkep örgüden geçer ve desenin istenen kısmını yüzeye aktarır.

Yüksek Baskı (Ağaç - Linol Baskı). Linolyum ve ağaç üstüne, yüksek yerlere boya sürülerek yapılan baskı tekniğidir. Baskı tekniği olarak en eski olanıdır. Baskı yüzeyinin üstüne yapılan çalışma yüksek baskı alanları düşünülerek, baskı dışı kalan yerlerin oyularak alçaltılması ilkesine dayanır. Daha sonra bu yüksek yüzeye boya verilerek baskı yapılır. Bugün Türkiye'de özgün baskı resim hem akademik çevrelerde hem de bağımsız sanat atölyelerinde üretilmeye devam etmektedir. Sanatçılar hem geleneksel yöntemleri sürdürmekte hem de çağdaş sanat pratikleriyle birleştirerek yeni ifade biçimleri geliştirmektedir.

2. Yöntem

Bu çalışma, uygulama temelli araştırma (practice-based research) yaklaşımı ile yürütülmüştür. Uygulama temelli araştırmalar, sanat üretimini yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda akademik bilgi üretiminin parçası olarak ele alır (Candy & Edmonds, 2018). Bu tür araştırmalarda sanat eseri, yalnızca bir sonuç ürünü değil, aynı zamanda araştırma sürecinin merkezinde yer alan bilginin taşıyıcısı konumundadır.

Gray ve Malins (2004), uygulama temelli araştırmayı sanatçının yaratıcı süreci aracılığıyla hem örtük hem ifade edilebilir bilgi üretme biçimi olarak tanımlar. Haseman (2006) ise bu tür araştırmaları "performative research paradigm" başlığı altında değerlendirir ve sanatın deneyimsel doğasının, geleneksel bilimsel paradigmalardan farklı bir bilgi üretim biçimi sunduğunu savunur. Bu çerçevede, araştırmacı-sanatçı, gözlemci değil, doğrudan üretimin öznesi olarak konumlanır.

Bu çalışmada "Sinop temalı özgün baskı uygulamaları" araştırmanın hem nesnesi hem de verisi olarak değerlendirilmiştir. Araştırma süreci boyunca elde edilen veriler -yani baskı kalıp örnekleri- üç aşamalı bir analizle ele alınmıştır:

1. Görsel Analiz (Visual Analysis): Her bir baskı çalışması kompozisyon, çizgi yapısı, ışık-gölge dengesi, ritim, doku ve biçim gibi tasarım ilkeleri açısından değerlendirilmiştir. Bu aşama, eserin biçimsel yapısını ortaya koymayı amaçlamıştır.

2. Betimsel Analiz (Descriptive Analysis): Görsel içeriklerin tematik olarak Sinop'un mekânsal, tarihsel ve kültürel unsurlarıyla ilişkisi çözümlenmiştir. Deniz feneri, balıkçı teknesi veya kale gibi ögelerin ne tür sembolik temsiller sunduğu betimsel olarak kaydedilmiştir.

3. Eleştirel Yorumlama (Critical Interpretation): Baskıların kültürel temsiliyeti, görsel bellek ve yer kimliği kavramları çerçevesinde eleştirel biçimde yorumlanmıştır. Bu aşamada sanat eserinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bağlam içindeki anlamı tartışılmıştır.

Bu yöntemsel yaklaşım, "research through art" (Sullivan, 2010) modeline dayanmaktadır; yani bilgi, sanat yapma süreci içinden ortaya çıkar ve bu süreç hem araştırma hem ifade biçimi olarak işler. Dolayısıyla, uygulama süreci boyunca her baskı denemesi, kültürel belleğin görselleştirilmesi ve yer kimliğinin sanatsal temsili açısından bir "deneysel veri" olarak değerlendirilmiştir.

Bu araştırmada yer alan özgün baskı taslaklarının bir kısmında, kompozisyon alternatiflerini değerlendirmek ve çizim ön eskizlerini çeşitlendirmek amacıyla yapay zekâ destekli görsel üretim araçlarından yararlanılmıştır. Bu araçlar, yalnızca ön çizim sürecinde kompozisyon varyasyonları üretmek ve denemeleri hızlandırmak için kullanılmış; nihai baskı kalıpları, çizim aktarımları ve tüm uygulama aşamaları araştırmacı tarafından el işçiliğiyle gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla yapay zekâ, üretim sürecinde yaratıcı kararları yönlendiren bir araç olarak işlev görmüş; özgün baskıların sanatsal niteliğini belirleyen çizim, kazıma ve baskı uygulamaları tamamen manuel yöntemlerle yürütülmüştür.

Uygulama Süreci

Desen Hazırlığı: Öncelikle Sinop'un mekân, tarih ve gündelik yaşamdan seçilen motifler eskiz çalışmalarıyla tasarlanmıştır. Bu aşamada kentin simgesel ögeleri (Sinop Kalesi, balıkçı tekneleri, liman manzaraları) stilize edilerek çizime dönüştürülmüştür.

- Plaka Hazırlığı: Eskizlerden seçilen tasarımlar linolyum ve çinko plaka üzerine aktarılmıştır.
- Kazıma ve İşleme: Gravür tekniğinde oyma bıçakları ve asit yöntemi; linol baskıda keski uçları ile desen uygulamaları kullanılmıştır.
- Mürekkep ve Baskı: Seçilen desenler uygun mürekkeplerle hazırlanmış, baskı presi ve kaşıkla kâğıda aktarılmıştır.
- Son Kontrol: Her baskı sonrası rötuşlar ve tekrar denemeler yapılmış, kompozisyon ve ton değerleri düzenlenmiştir.

3. Bulgular

Şekil 1

Deniz Feneri Temalı Linol Baskı Uygulaması

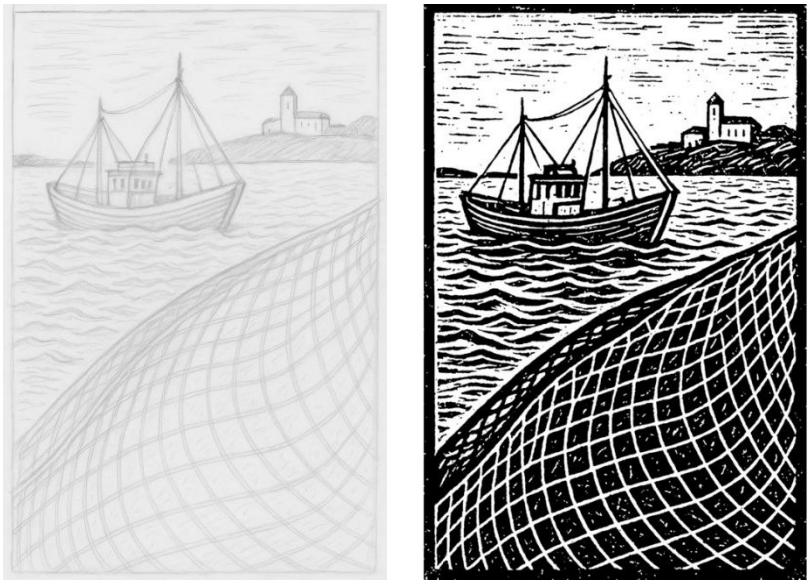


Deniz feneri, görselin merkezine yakın bir konumda yer alarak güçlü bir odak noktası oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Fenerin dikey yapısı ile dalgaların yatay çizgileri arasında bir denge ve kontrast ilişkisi kurulmuştur. Kuşların yukarıya doğru yönelimi, kompozisyona hareket ve ritim katmaktadır. Dalga çizgilerinin düzenli tekrar eden kıvrımları ve gökyüzündeki yatay çizgiler, görselde ritmik bir akış yaratmaktadır. Linol baskının doğasından gelen siyah-beyaz kontrastı, ışık ve gölge ilişkisini güçlendirerek; fenerin aydınlatıcı simgesel anlamını desteklemektedir.

Görselde kurgulanan fener, yön gösteren, koruyucu ve umut verici bir simgedir. Görsel, doğa-insan ilişkisini de vurgulamaktadır; fırtınalı deniz ve sert kayalar arasında dimdik duran fener, insanın doğaya karşı direncini ve rehberlik arayışını temsil eder. Kuş figürleri, özgürlüğü ve doğanın sürekliliğini simgeleyerek eserin anlatımını tamamlar. Bu linol baskı, sade ama güçlü bir anlatım diliyle hem doğanın ritmini hem de insanın simgesel varlığını yansıtan bir çalışmadır. Siyah-beyazın dramatik etkisiyle birlikte teknik beceri ve estetik duyarlılık başarıyla birleştirilmiştir. Özellikle kompozisyon dengesi, çizgi ritmi ve sembolik anlam açısından örnek bir özgün baskı niteliği taşımaktadır.

Şekil 2

Balık Ağları Temalı Linol Baskı Uygulaması



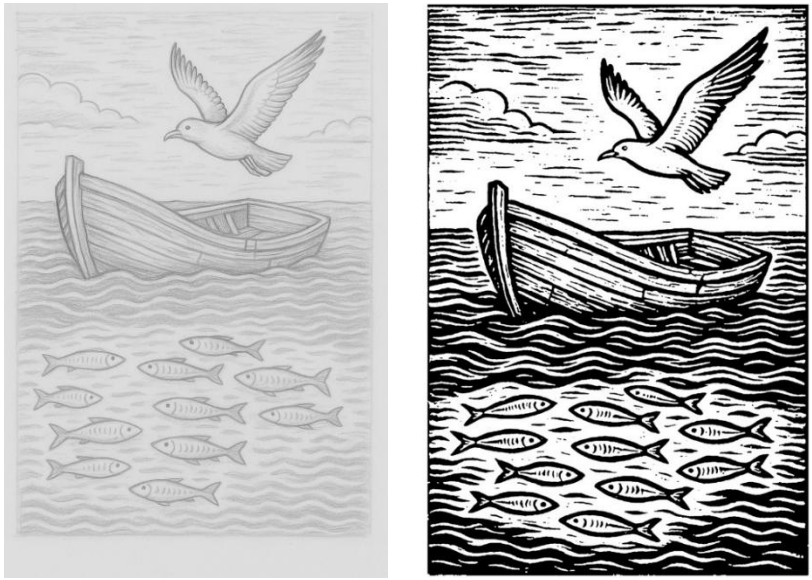
Görselde balıkçı teknesi, deniz yüzeyine hâkim bir konumda yer alırken, ön plandaki büyük ağ formu kompozisyona güçlü bir derinlik etkisi kazandırıyor. Bu, izleyicinin bakışını ön plandan uzaklara -tekneye ve kıyıya- doğru yönlendiriyor. Ağın diyagonal hatları ile ufka doğru uzanan yatay çizgiler, iki boyutlu yüzeyde üç boyut hissi yaratıyor. Bu, linol baskıda oldukça başarılı bir mekânsal çözümleme örneğidir. Dalgaların çizgileriyle ağın geometrik örgüsü arasında bir ritim kurulmuştur. Dalgaların yumuşak kıvrımları ile ağın sert ve düzenli çizgileri arasındaki karşıtlık, görsel etkiyi güçlendiriyor. Siyah-beyaz değer ilişkisiyle hem ışık-gölge dengesi sağlanmış hem de ögeler net biçimde ayrıştırılmıştır. Bu kontrast, özellikle ağın ve teknenin formunu öne çıkarıyor. Balıkçı teknesi ve ağ, emeği, geçim mücadelesini ve deniz kültürünü temsil eder. Kompozisyon, insanın doğayla olan kadim ilişkisinin bir yansımasıdır; deniz hem yaşam kaynağı hem de mücadele alanı olarak betimlenmiştir. Uzakta yer alan yapı (muhtemelen bir köy ya da sahil

kilisesi), güvenli limanı, aidiyet duygusunu veya inancı simgeleyebilir. Bu da eserin duygusal derinliğini artırır. Bu tür bir görsel, özellikle denizle iç içe yaşayan iller (örneğin Sinop, Trabzon, İzmir, Mersin gibi) için kimliksel ve kültürel bir değer taşır; bölgesel yaşam biçimini sanatsal bir dille anlatır. Bu linol baskı, insan ve doğa arasındaki bağ temasını sade ama güçlü bir anlatımla işlemiştir.

Ağın örgüsüyle temsil edilen insan emeği, dalgalarla sembolleşen doğa gücüyle iç içedir. Siyah-beyaz kontrastı, deniz yaşamının dramatik ama huzurlu yönünü aynı anda hissettirir. Eser, tasarım ilkeleri bakımından dengeli, anlatım yönüyle ise derinlikli bir özgün baskı örneğidir.

Şekil 3

Balıkçı Teknesi ve Martı Temalı Linol Baskı Uygulaması



Görselin merkezinde yer alan tekne ana odak noktasıdır. Teknenin hemen üzerinde uçan martı ve altında yüzen balık sürüsü, düşey bir hareket çizgisi oluşturur. Bu, esere denge ve bütünlük kazandırır. Yukarıda gökyüzü ve martı, aşağıda deniz ve balıklar arasında kurulan simetrik yapı, görseli sakin ama anlamlı bir ritimle dengeler. Dalga çizgilerinin yinelenen kıvrımları ve balıkların dizilişi, eserde süreklilik duygusu yaratır. Bu ritmik tekrar, denizin doğal hareketini başarıyla yansıtır. Siyah-beyaz ton dengesi hem teknenin hacmini hem de balıkların ışıltısını vurgular. Linol baskının doğasından gelen bu kontrast, kompozisyonun grafik gücünü artırır. Farklı kalınlıklardaki çizgilerle oluşturulan dalgalar, gökyüzü ve tekne yüzeyinde hareket ve doku etkisi kazandırılmıştır. Bu, eserin elle yapılmış karakterini korurken aynı zamanda anlatımı güçlendirmektedir. Tekne, insanın doğayla kurduğu bağın bir simgesidir. Denize açılmak, keşfetmek veya yaşamını sürdürmek anlamlarını taşır. Balıklar, doğanın sürekliliğini ve yaşamın bereketini temsil eder; denizin görünmeyen zenginliğini hatırlatır. Martı, özgürlük ve doğayla uyumun simgesidir. Teknenin su üzerinde süzülmesi, insan-doğa birlikteliğini vurgular. Bu üç öge (martı–tekne–balık) birlikte, doğadaki döngüsel yaşamı ve insanın bu döngüdeki yerini anlatır. Bu linol baskı, doğal döngü, yaşam ve özgürlük temalarını sade bir grafik anlatımla birleştirir. Tekne, martı ve balık figürlerinin kompozisyon içindeki dengesi, hem görsel hem sembolik uyum oluşturur. Linol baskı tekniğinin kendine özgü çizgisel diliyle, doğanın ritmi ve insanın sessiz varlığı ustaca bir araya

getirilmiştir. Sonuç olarak, bu çalışma; tasarım ilkeleri açısından dengeli, teknik olarak ustaca, anlatım bakımından ise şiirsel bir linol baskı örneği olarak değerlendirilebilir.

Şekil 4

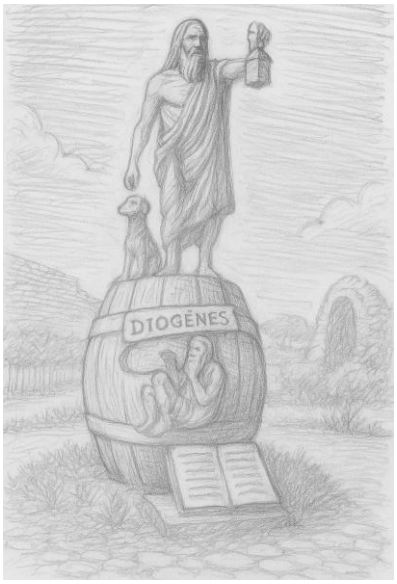
Sinop Kalesi ve Deniz Feneri Temalı Gravür Baskı Uygulaması

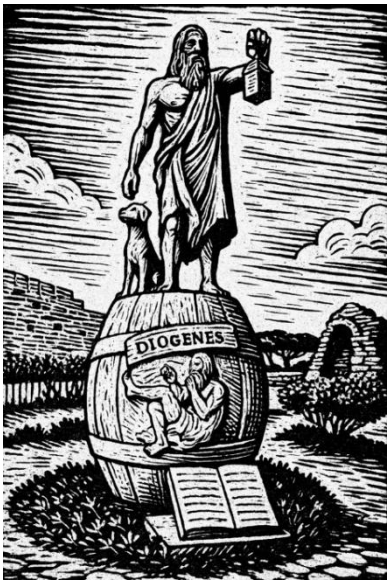


Görselin merkezinde yükselen deniz feneri hem yapısal hem de simgesel olarak kompozisyonun odak noktasını oluşturur. Bu güçlü dikey form, denizin yatay dalga hareketleriyle kontrast yaratır. Soldan sağa doğru yükselen kale duvarlarıyla oluşturulan eğimli yapı, görselde dinamik bir denge kurar. Uçuş halindeki martılar, kompozisyonun üst kısmını hareketlendirir ve statik yapıya canlılık katar. Fenerin önündeki ve arkasındaki duvar katmanları, çizgi yönleriyle desteklenen bir mekânsal derinlik etkisi oluşturur. Gravürün doğasına uygun biçimde, siyah ve beyaz alanlar arasındaki yoğun kontrast, dramatik bir atmosfer yaratır. Özellikle gökyüzü çizgileriyle taş duvar dokusundaki koyuluk farkı, izleyicinin bakışını yönlendirir. Fener, yine rehberlik, umut ve koruyuculuk sembolüdür; ancak burada kale duvarlarıyla çevrilmiş olması, güvenlik ve dayanıklılık kavramlarını da beraberinde getirir. Deniz yaşamın değişkenliğini ve sürekliliğini simgelerken, sert kayalar ve güçlü surlar insan iradesini, direnç ve kalıcılığı temsil eder. Martılar, özgürlük, gözlem ve ruhsal hafifliğin simgesi olarak gökyüzüyle eserin üst kısmına hareket kazandırır. Genel olarak eser, doğa karşısında insanın kalıcılık arayışını ve zamana meydan okuyan yapıları konu edinir. Bu çalışma, gravür tekniğinin temel ilkeleri olan çizgiyle modelleme, ışık-gölge derinliği ve yüzey dokusu yaratımı açısından oldukça başarılıdır. Eserdeki her çizgi hem formu tanımlar hem de anlatıya katkı sağlar. Kompozisyon, dramatik bir ışık düzeni ve denge hissi üzerine kurulmuştur. Bu yönüyle, klasik Avrupa gravür geleneğiyle ilişkilendirilebilecek bir estetik düzeye sahiptir.

Şekil 5

Diyojen Temalı Gravür Baskı Uygulaması





Bu gravür çalışması, kompozisyon, çizgi kullanımı ve simgesel anlatım açısından dikkatle kurgulanmış bir tasarım anlayışı sergiler. Görselin merkezinde, bir fıçı üzerinde konumlanan Diyojen figürü yükselir; bu figür hem biçimsel hem de düşünsel anlamda eserin odak noktasını oluşturur. Kompozisyonun dikey ekseninde yer alan insan figürü, bilgeliği ve sorgulayıcı düşünceyi temsil ederken, elindeki kandil "hakikat arayışı"nın simgesine dönüşür. Diyojen'in yanında duran köpek figürü, sadelik ve doğallık ideallerine gönderme yapar; aynı zamanda felsefi anlamda "Kinik" düşüncenin bir yansımasıdır.

Gravürde kullanılan çizgiler, yüzeylerin hem biçimini hem de dokusunu tanımlar. Arka plandaki mimari kalıntılar ve bulut formları, çizgi yönleriyle atmosferik bir derinlik yaratır. Fıçı formu, hem Diyojen'in yaşam alanı olarak bilinen kişisel alanı simgeler hem de kompozisyonda sağlam bir yatay denge unsuru olarak işlev görür. Figürün dikey yükselişiyle bu yatay yapı arasında kurulan karşıtlık, görseldeki dengeyi güçlendirir.

Işık-gölge dağılımı, gravürün anlatı gücünü destekler niteliktedir. Figürün ön kısmındaki açık alanlar izleyicinin dikkatini merkeze çekerken, arka plandaki koyu çizgiler mekânı geriye iter. Bu şekilde oluşturulan ton geçişleri hem üç boyut hissini artırır hem de dramatik bir atmosfer yaratır. Kompozisyonda ritim, tekrarlanan çizgi dokuları ve biçimsel ilişkilerle sağlanmıştır. Toprak dokusu, fıçı üzerindeki ahşap hatları ve bulutların kıvrımları arasında kurulan görsel uyum, bütünsel bir hareket duygusu yaratır. Metin unsurları ("DIOGENES" yazısı ve açık kitap) gravürün didaktik yönünü güçlendirir; bu unsurlar, figürün felsefi kimliğini tamamlayan sembolik detaylardır. Tasarım ilkeleri açısından değerlendirildiğinde, çalışma güçlü bir denge duygusuna, vurgu merkezine (Diyojen figürü) ve çizgisel ritme sahiptir. Siyah-beyaz kontrast, dramatik etkiyi belirginleştirirken, hiyerarşi açık biçimde figür merkezli bir düzenle kurulmuştur.

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmanın bulguları, geleneksel baskı tekniklerinin kültürel temsiliyet açısından yalnızca estetik değil, epistemolojik (bilgibilim) bir araç olarak da işlev gördüğünü göstermektedir. Sinop temalı özgün baskılar, kentin kimliğini temsil etmenin ötesinde, yerel belleğin simgesel ve nostaljik temelli boyutlarını görünür kılmıştır.

Simgesel düzlemde, deniz feneri, balıkçı teknesi ve ağ gibi ögeler kolektif hafızanın sembolleri olarak işlev görür; bunlar kentin kimliğini hem koruyan hem dönüştüren göstergelerdir. Nostaljik düzlemde, baskılar geçmişe dair bir özlem üretmek yerine, geçmişin izlerini çağdaş bir estetik yorumla yeniden kurar. Bu, Pierre Nora'nın (2006) "bellek mekânı" kavramıyla ilişkilendirilebilir: Sinop'un tarihsel mekânları, baskı yüzeyinde yeniden biçimlenerek toplumsal belleğin güncel bir temsil alanına dönüşür.

Bellek temelli düzlemde baskılar, bireysel sanatçı belleği ile kentin kolektif belleği arasında bir etkileşim alanı oluşturur. Bu durum, Halbwachs'ın (1992) kolektif bellek kavramıyla uyumludur: Bellek, bireysel bir olgu değil, toplumsal çerçeveler içinde yeniden inşa edilir. Bu çerçevede, sanat üretimi hem bireysel deneyimin hem toplumsal kimliğin yansıma alanıdır.

Bu çalışmanın kültürel temsiliyet açısından önerdiği model, "yerel kimliğin çağdaş yorumla yeniden üretimi" olarak tanımlanabilir. Geleneksel baskı teknikleri, geçmişe ait üretim biçimlerini güncel sanatsal söylemle buluşturarak melez bir temsil alanı yaratır (Bhabha, 1994). Bu melezlik, ne yalnızca nostaljik bir gelenekselcilik ne de soyut bir modernist tavırdır; ikisinin arasında, "ara mekânda" (third space) konumlanan dinamik bir kültürel ifade biçimidir.

Sonuç olarak, Sinop temalı baskı çalışmaları, kültürel temsiliyetin hem süreklilik hem dönüşüm yönünü bir arada barındıran bir görsel model sunmaktadır. Bu yönüyle araştırma, sanat aracılığıyla kültürel belleğin yeniden üretimine dair yeni bir yaklaşım önermekte; uygulama temelli araştırmaların sanatta bilgi üretimi için özgün bir yöntemsel çerçeve sağlayabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda yapılacak yeni çalışmalara bazı öneriler geliştirilmiştir.

- Farklı şehirlerin kültürel mirası da benzer tekniklerle işlenerek karşılaştırmalı çalışmalar yapılabilir.

- Baskı teknikleri, mimarlık, tarih, antropoloji gibi disiplinlerle ilişkilendirilerek daha kapsamlı kültürel okumalar yapılabilir.

- Geleneksel baskı teknikleri, sanat eğitimi programlarında kültürel kimliğin aktarımı için kullanılabilir.

- Geleneksel teknikler çağdaş yorumlarla birleştirilerek, kültürel temsiliyet küresel sanat ortamında görünür kılınabilir.

- Belediyeler, üniversiteler ve sanat kurumları iş birliğiyle Sinop gibi şehirlerin görsel belleğini yansıtan baskı atölyeleri düzenlenebilir.

Kaynakça

Akalın, G. (2000). *Gravür*. Kale Seramik Sanat.

Aslıer, M. (1985). *Son yüzyılda Türkiye'de özgün baskıresim sanatı* [Sempozyum sunumu]. Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Candy, L., & Edmonds, E. (2018). Practice-based research in the creative arts: Foundations and futures. *Leonardo*, 51(1), 63–69.

Gray, C., & Malins, J. (2004). *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. Ashgate.

Gürler, Z., Doyran, E. Y. ve Yılmaz, B. (2019). Özgün baskı resim sanatı üzerine bir araştırma. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(6), 408-429.

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press.

Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayıncılık.

Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1), 98–106.

İçmeli, M. (1985). Çağdaş açıdan Türk grafik sanatları. *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu* içinde (s. 61-67). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Naik, A. R., Baker, S., & Mohiyeddini, C. (2023). What is culture? *Neuroscience and Psychology*. https://doi.org/10.3389/frym.2023.1150335

Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi.

Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Sage.

Südor, T. (1999). Cumhuriyet döneminde özgün baskı. *Cumhuriyet'in renkleri ve biçimleri içinde*. Tarih Vakfı.

Yılmaz, E. (2018). Sinop'un kültürel mirası ve görsel sanatlara yansımaları. *Anadolu Sanat Dergisi*, 23(4), 67-82.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28 Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

SAHNE SANATLARINDA DİSİPLİNLERARASI BİR BEDEN OKUMASI: BİYOMEKANİK OYUNCULUK VE DANS

AN INTERDISCIPLINARY READING OF THE BODY IN PERFORMING ARTS: BIOMECHANICAL ACTING AND DANCE

Beste Erdem[1], Pelin Sarıkaya[2]
[1] Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Bale Ana Sanat Dalı, Ankara, Türkiye, e-posta: besteerdem@hacettepe.edu.tr
[1] ORCID ID: 0009-0006-0975-2497
[2] Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Ana Sanat Dalı, Ankara, Türkiye, e-posta: pelinsarikaya@hacettepe.edu.tr
[2] ORCID ID: 0009-0006-2367-9118

Özet

Sahne sanatlarının tarihsel sürecinde beden, hem ortak bir ifade alanı hem de dönüşümlerin merkezinde yer alan temel bir unsurdur. Antik ritüellerden modern sahneleme anlayışlarına uzanan bu çizgide beden, estetik ve düşünsel dönüşümlerin taşıyıcısı olarak yeniden tanımlanmıştır. 20. yüzyılın başında modernleşme ve endüstrileşmenin etkisiyle ortaya çıkan yeni sahneleme arayışları, bedenin işlevi ve sahnedeki varlığını köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri, Vsevolod Meyerhold'un geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yaklaşımıdır.Bu bildiri, Meyerhold'un biyomekaniğini merkeze alarak tiyatro ve dans arasındaki kuramsal ve estetik kesişimleri incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel sorusu, biyomekaniğin bedeni yalnızca işlevsel bir araç olmaktan çıkararak nasıl ritim, jest, denge ve koordinasyon ilkeleriyle yeniden yapılandırdığı; bu yeni beden anlayışının ise dansın koreografik düzenleriyle hangi noktalarda örtüştüğüdür. Meyerhold'un 1920'lerde geliştirdiği biyomekanik yaklaşım, endüstriyel çağın mekanik etkinliklerinden beslenerek oyuncunun bedenini çok katmanlı, performatif bir araca dönüştürmüştür. Bu anlayış, oyunculukta hareket dizgeleri ile dansın koreografik yapıları arasında yapısal bir yakınlık oluşturarak bedeni disiplinlerarası bir anlam üretim alanı olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda tiyatro eğitimine hareket ve dans çalışmalarının; koreografik yaratım süreçlerine ise tiyatronun dramaturjik bileşenlerinin dâhil edilmesi disiplinler arası etkileşimi derinleştirmektedir. Çalışma, nitel bir araştırma tasarımıyla literatür taraması ve analitik çözümleme yöntemlerini kullanarak Meyerhold'un beden kavrayışını oyunculuk ve dans bağlamında değerlendirmekte ve sahne sanatlarında beden üzerine disiplinlerarası bir kuramsal çerçeve sunmayı hedeflemektedir.Sanatın tarihsel sürecinde beden, sahne sanatlarının hem ortak paydasını hem de dönüşüm eksenini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Meyerhold, biyomekanik oyunculuk, tiyatro, dans, disiplinlerarası okuma.

Abstract

Throughout the history of art, the body has served as both the common ground and the axis of transformation within the performing arts. From ancient Greek tragedies and medieval rituals to Commedia Dell'Arte and modern staging practices, it has functioned not only as an expressive instrument but also as a bearer of aesthetic and social transformation. In the early twentieth century, processes of modernization and industrialization caused a rupture in performance traditions, prompting a re-evaluation of expression, representation, and the body's function on stage. One of the most radical outcomes of this shift was Vsevolod Meyerhold's concept of biomechanical acting. This paper explores the theoretical and aesthetic intersections between theatre and dance through Meyerhold's biomechanics. The study investigates how his approach redefined the body from a functional mechanism into an aesthetic and expressive system, intersecting with the choreographic structures of dance and expanding the limits of performative expression. Developed in the 1920s and influenced by industrial aesthetics, biomechanics emphasized functionality, rhythm, gesture, and balance, positioning the actor's body as a multilayered expressive medium interacting with dance, pantomime, and circus. The affinities between choreography and biomechanical movement suggest the body as an interdisciplinary site of meaning production, while the aestheticization of function establishes a shared plane where theatre and dance historically converge. Integrating movement studies into theatre education and incorporating emotion and dramaturgy into choreography may, therefore, deepen the artistic and pedagogical dialogue between the two disciplines. Employing a qualitative approach based on literature review and analytical interpretation, this study proposes a theoretical framework for an interdisciplinary reading of the body in performing arts.

Keywords: Meyerhold, biomechanics, theatre, dance, interdisciplinary reading.

1. Giriş

Sahne sanatları tarihine yönelik kuramsal incelemeler bedenin yalnızca icranın taşıyıcı unsuru değil, aynı zamanda estetik, kültürel ve düşünsel dönüşümlerin belirleyici odağı olduğunu göstermektedir. Antik Yunan tragedyasında koro aracılığıyla ensemble ritmin oluşturulması, Orta çağ ritüellerinde bedensel performansın dinsel-toplumsal anlamları yeniden üretmesi ve Commedia Dell'Arte geleneğinde jest, mask ve doğaçlamaya dayalı fiziksel eylemin dramatik yapıyı belirlemesi, bedenin tarihsel sürekliliğini ve ifade kapasitesinin genişliğini ortaya koymaktadır. Bu çizgi bedenin hem tarihsel sürekliliğini hem de değişen estetik ihtiyaçlara uyum sağlayan yapısını görünür kılmaktadır. 19. Yüzyıl sonundan 20. Yüzyıl başına kadar uzanan modernleşme ve endüstrileşme süreci sahne sanatlarında yeni bir kırılma noktası yaratmıştır. Bu süreçte faaliyete geçen fabrikalarla birlikte toplumsal hayatta yaşanan değişim, bireyle başlayıp aile hayatına ve oradan toplumsal ilişkilere yansımıştır. Bireyin makineleşmesi ile baş gösteren bu değişim aile hayatındaki ilişkileri ve bireyin toplumdaki yerini dönüştürerek yeni bir yapı oluşturmuştur. Dolayısıyla bu dönüşüm dönemin sanat anlayışına da yansımıştır. Bu bağlamda Vsevolod Meyerhold'ün geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yaklaşımı modern sanat akımları içinde bedeni yeniden tanımlayan radikal modellerden biri olarak öne çıkmaktadır. Meyerhold, oyuncunun bedenini bir hareket organizması olarak ele almış; ritim, jest seçimi, koordinasyon ve denge gibi ilkeler doğrultusunda bedensel eylemi sistemli bir yapıya kavuşturmuştur.

Bu araştırmanın konusu, bedenin performans sanatlarındaki disiplinlerarası niteliğine ilişkin geniş literatüre disiplinlerarası sanat odaklı bir bakışla ilgilidir. Schechner'in performans kuramı, Fischer-Lichte'nin bedensel dönüşüm anlayışı ve Murray'nin fiziksel tiyatro araştırmaları, bedeni anlam üretiminin merkezine yerleştirmektedir. Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğu ise bu literatürde modernist bir kırılma anı ve fiziksel tiyatronun tarihsel kaynaklarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte tiyatro ile dans arasındaki koreografik kesişimleri bütüncül biçimde ele alan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu eksikliği fark etmekle başlayan süreç, tiyatro ve dansı yani sahne sanatlarının iki sac ayağını birlikte düşünme imkânı oluşturmuş ve bedenin merkezde olduğu yeni bir disiplinlerarası okumaya olanak sağlamıştır.

Bu çerçevede araştırmanın temel sorusu, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğunun bedeni nasıl işlevselliği gündemde tutarak estetik ve ifade odaklı bir yapıya dönüştürdüğü ve bu dönüşümün dansın koreografik sistemleriyle hangi düzlemde kesiştiğidir. Araştırmanın amaçları ise Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğunu tarihsel ve kuramsal bağlamda incelemek; biyomekanik hareket dizgeleri ile dans koreografisinin yapısal benzerliklerini ortaya koymak; bedeni iki disiplin arasında anlam üreten bir mekân olarak tartışmak ve sahne sanatlarında kaçınılmaz olarak var olan bütüncül yaklaşıma dikkat çekmektir.

Bu çalışma, nitel bir araştırma tasarımına dayanmakta ve literatür taraması ile analitik çözümleme yöntemlerini kullanmaktadır. Bu yöntemsel çerçeve aracılığıyla bedenin sahne sanatlarındaki konumu hem tarihsel hem de çağdaş bağlamda değerlendirilecek; Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğunun tiyatro ve dans arasında oluşturduğu kuramsal-estetik köprü kapsamlı biçimde ele alınacaktır.

2. Yöntem

Bu çalışma nitel bir araştırma deseni temelinde yapılandırılmış olup sahne sanatlarında beden temsiline ilişkin kuramsal yaklaşımları çözümlemeyi amaçlayan betimsel ve analitik bir çerçeveye sahiptir. Özellikle Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yaklaşımı ile modern dansın koreografik düşünme biçimleri arasındaki ilişkileri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel yöntemi, her iki disipline ilişkin kuramsal literatürün taranması, sınıflandırılması ve karşılaştırmalı biçimde analiz edilmesidir. Veri toplama sürecinde, öncelikle Meyerhold'un biyomekanik sistemini ele alan tarihsel ve kuramsal kaynaklar; ardından modern dansın hareket estetiğini, koreografik yapısını ve dans pedagojisindeki dönüşümleri inceleyen temel metinler değerlendirilmiştir. Çalışmada uygulamalı bir performans analizi veya pratik bir gözlem yürütülmemiş; veriler tamamen metinsel kaynaklara dayalı olarak oluşturulmuştur. Bu doğrultuda Gordon (1974), Siegel (1973) ve Gardner (2007) gibi biyomekanik ve modern dans literatürünün kaynakları temel referans noktalarını oluşturmuştur. Analiz aşamasında, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk etütlerindeki ritim, yön, ivme, denge ve niyet ilkeleri; modern dansın phrase yapısı, gövde kullanımına dayalı hareket estetiği ve koreografik bütünlük anlayışıyla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Böylece iki disiplin arasındaki benzerlik ve ayrışmalar hareketin örgütleniş biçimi ekseninde çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu yöntemsel çerçeve, çalışmanın birincil amacına uygun olarak, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğu ile modern dansın koreografik mantığı arasında beden merkezli bir ilişki kurmayı ve bu ilişkiyi tarihsel ve kuramsal bağlamda görünür kılmayı mümkün kılmaktadır. Bu yönüyle araştırma, uygulamaya dayalı değil, katıksız bir kuramsal inceleme niteliği taşımakta; bedenin disiplinlerarası okumasına odaklanan bütüncül bir düşünsel çerçeve sunmaktadır.

3. Bulgular

3.1. Meyerhold'un Biyomekanik Oyunculuğunda Bedenin Yeniden Tanımı

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), 20. Yüzyılın yenilikçilerinden biri olarak yalnızca sahne uygulamalarıyla değil, bu uygulamaların kuramsal temellerini sürekli olarak gözden geçirmesiyle de tiyatro tarihinde yer etmiş isimlerden biridir. Sanatsal kariyerinin ilk dönemlerinde Moskova Sanat Tiyatrosunda yer almış, Çehov'un oyunlarında ve Stanislavski'nin rejilerinde yer alarak gerçekçi oyunculuğu deneyimleme imkânı bulmuştur. Bu deneyimlerle ve çok da zaman geçmeden hem gerçekçi akımın dramaturjik sınırlarına hem de Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin psikolojik derinliğe dayalı yaklaşımına karşı eleştirel bir tutum geliştirmiştir. Meyerhold için sahnenin temel meselesi, oyuncunun bedeninin dramaturjik işlevini yalnızca içsel bir psikolojik durumun dışavurumu olarak görmek değil, sahne alanını hareketsel ve plastik bir bütünlük içinde yeniden düzenlemektir (Şener, 2006, s.240-242).

Meyerhold'un sahne anlayışında mekân da oyuncu gibi yeniden tanımlanır. Sahneyi bir inşaat mühendisinin bakışıyla değerlendiren yönetmen, yatay ve dikey düzlemler, hareketli platformlar ve hızlı değişebilen sahne yapılarıyla tiyatro mekanını bir makine gibi kurgulamıştır (Şener, 2006, s.241). Meyerhold'un bu yöneliminde dönemin Rusya'sının ekonomik ve politik düzenlerinin etkisi bulunmaktadır. 1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi, ardından baş gösteren Birinci Dünya Savaşı gibi siyasi gelişmeler insan varoluşuyla ilgili felsefi ve sosyolojik çözümlemeleri de beraberinde getirmiştir. Bu çözümlemeler temelde savaşın yıkımına ve yükselmekte olan işçi sınıfının atmosferine çeşitli bakışlar atarak sanatta bu olayların yansımasının görünür olmasına olanak tanımıştır. Dolayısıyla Meyerhold'un geliştirdiği mekanik sahneleme tasarımının yalnızca estetik bir tercih değil, makine çağının ruhuna, hızına ve işlevine dair bir yansıtma niteliği taşımaktadır. Sonuç olarak sahne devingen bir yapı olarak tasarlandıkça, oyuncunun bedeni de bu mekanizmanın işleyen parçalarından biri haline gelmiştir.

Bu yaklaşım, oyunculuğun doğasını kökten bir biçimde dönüştürür. Çünkü bu yaklaşım, oyuncular için fiziksel hareketin ve bedensel eğitimin önemini vurgular, oyuncunun sahne üzerinde gerekli temel becerileri ustalıkla kullanabilmesini amaçlamaktadır (Gordon, 1974, s.73). Meyerhold'un oyuncusu, yalnızca bir karakterin psikolojik içeriğini aktaran bir beden değil; atletik kapasite, müzikal duyarlılık ve mekânsal farkındalık odağında varlık gösterebilen kinetik bir yapı olarak tasarlanır. Yani Meyerhold'un eğitimi modern dans gibi sahne sanatlarının çeşitli disiplinlerinden unsurları da barındırmaktadır. Bu çok yönlü eğitim modeli, oyunculara geniş bir hareket becerisi yelpazesi kazandırmayı hedefler, çünkü Meyerhold bu beceri çeşitliliğini oyuncunun gelişimi için vazgeçilmez görür. Oyuncunun tüm devinim olanaklarının seferber edilmesi, onun sahnede bir akrobat ya da bir atlet gibi işlev görmesini sağlar. Bu anlayışla Meyerhold, geliştirdiği oyunculuk disiplinini biyomekanik olarak adlandırmış; böylece insan bedeninin makine çağının atmosferine uygun olarak eğitilebileceğini, bu yolla yeni sanatsal gelişimler kaydedilebileceğini vurgulamıştır.

Meyerhold, oyuncu bedenine yönelik performans yaklaşımında kendine özgü bir tutum benimsemektedir. O, gösterme tekniği ile oyuncunun sahnedeki performans tekniği arasında açık bir ayrım yapılması gerektiğini vurgular. Örneğin *Müfettiş* oyununun prova sürecinde bir oyuncuyu yalnızca 'göstermekle' yetindiği gerekçesiyle eleştirmiş; bunun gerçek bir performans olmadığını belirtmiştir. Meyerhold'a göre oyuncu, yalnızca bir eylemi dışarıdan tanımlayan bir anlatıcı gibi davranmamalı, bedensel varlığını daha içsel, daha ifade yüklü ve daha kapsayışı biçimde kullanmalıdır. Ona göre oyuncunun bedeni, yalnızca bir gösteri aracı değil, karakterin özünü ve niyetlerini sahnede taşıyan temel ifade kaynağı olmalıdır (Law, 1979, s.78). Ayrıca yapılan

araştırmalarda Meyerhold'un prova süreçlerinin, onun enerjik ve fiziksel olarak yoğun katılımıyla karakterize edildiği ortaya konmaktadır. Sıklıkla eylemleri bizzat kendisi gösterip oyuncularına örnek olarak kendi bedenini dinamik ve ifadesel bir araç olarak kullandığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu beden kullanımını oyuncularından da beklediği; provaların çoğu zaman hareketli, canlı ve doğaçlamaya açık bir atmosferde gerçekleştiği aktarılmaktadır (Law, 1979, s.78).

Meyerhold Atölyesinde eğitmenler, biyomekanik alıştırmalar ve etütlere dayalı günlük dersler tasarlamışlardır. Bu derslerde hareketlerin fiziksel icrasına odaklanılır; refleks uyarılabilirliği, denge ve koordinasyon gibi oyuncu performansı için kritik olan bedensel yetilerin geliştirilmesi amaçlanır. Genel olarak Meyerhold'un Biyomekanik aracılığıyla oyuncu bedenine odaklanması, performansta fiziksel varlığın önemine dair güçlü inancını yansıtır. Bu yaklaşım, oyuncuların duyguları ve niyetleri yalnızca sözle değil, beden hareketleri aracılığıyla da güçlü bir ifade olanağı oluşturmalarına olanak tanımaktadır (Gordon, 1974, s. 78).

Özetle Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğu, avangart sanat eğilimleriyle beslenen, sahne alanını mekanik bir yapıya dönüştüren ve oyuncuyu üç boyutlu bir devinim birimi olarak yeniden konumlandıran bir performans sistemidir denebilir. Bu yaklaşım sahne ve oyuncunun plastik olanaklarını yeniden değerlendirmeyi hedeflemiş ve modern tiyatronun bedensel yönelimlerini belirleyen tarihsel bir eşik oluşturmuştur.

3.2. Biyomekanik Oyunculuğun Beden ve Koreografik Yapıyla Kesişimi

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yaklaşımı, bedeni yalnızca oyunculuk pratiğinin bir bileşeni olarak değil, sahnedeki estetik ve dramaturjik yapının kurucu unsuru olarak konumlandırır. Bu yaklaşım, hareketin organize edilme biçimi üzerinden tiyatro ile dans arasında dikkate değer bir kesişim alanı oluşturur. Çünkü her iki disiplin de bedeni ritim odaklı düzenlenmiş, yönlendirilmiş ve belirli bir niyet doğrultusunda yapılandırılmış bir eylem dizisi olarak ele alır. Bu çerçevede biyomekanik oyunculuk, hareketi hem işlevsel hem de biçimsel bir unsur olarak değerlendirmesi sebebiyle dansın koreografik mantığıyla ortak bir düşünme zemini paylaşır.

Modern dans, tek bir coğrafyada ve tek bir anda ortaya çıkan bir akım olmaktan ziyade, 19. Yüzyıl sonu ile 20. Yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri ile Avrupa'da eşzamanlı biçimde gelişen estetik ve pedagojik dönüşümlerin sonucunda doğmuştur. Klasik balenin keskin kuralları ve dramatik kalıplarına bir tepki olarak, özgür ifade odaklı dans arayışı sonucunda doğmuş olan modern dans, yeni beden ve sahne yaklaşımlarına olanak sağlamıştır. Modern dans, ağırlıklı olarak yer çekimiyle ilişki kurmasıyla ve gövde merkezli hareketlerle karakterize edilmiş; bu yönüyle klasik baleden belirgin biçimde ayrılmıştır. Bu beden merkezli yaklaşım, daha önce keşfedilmemiş çeşitli ifade ve hareket biçimlerinin gelişmesini sağlamıştır. Erken dönem modern dansçılar, alışılmadık ve konvansiyonel olmayan biçimleri keşfederek dans aracılığıyla kendilerine özgü ifadeler yaratmayı amaçlamışlardır. Var olan hareket kalıpları istenen ifadeyi karşılamadığında, dansçılar yeni hareket biçimleri geliştirme yoluna gitmiş; böylece bedenin kişisel yaratıcılığı taşıyan bir ifade aracı olarak konumu güçlenmiştir (Siegel, 1973, s.523).

Modern dans, başlangıçta sınırlı bir alan olarak değerlendirilirken zamanla farklı kıtalarda üretilen kapsamlı eleştirel çalışmalar sayesinde önemli ve giderek gelişen bir araştırma alanına dönüşmüştür. Bu büyüme modern dans çalışmalarının çeşitli çağdaş düşünce akımlarıyla etkileşime girmesine ve onlarla bir söylem kurmasına olanak sağlamıştır. Böylece modern dans, artık yalnızca bir performans pratiği değil, farklı akademik alanları besleyen, onları yeniden şekillendiren ve kendi ön kabullerini eleştirel bir biçimde sorgulayan bir disiplin olarak konumlanmaktadır. Genel olarak modern dansın önemli bir çalışma alanına dönüşümü, disiplinin

kendi pratiklerini ve dans yaratım süreçlerindeki ilişkisel dinamikleri kritik biçimde irdeleyebilme kapasitesiyle belirginleşmektedir. Bu dönüşüm, modern dansı geleneksel sınırlamaların ötesine taşıyarak onu güçlü bir kuramsal ve metodolojik çerçeveye sahip bir akademik alan haline getirmiştir (Gardner, 2007, s.35).

Biyomekanik oyunculuk sisteminde yer alan ve Meyerhold'un Vladimir N. Soloviev ile iş birliği içinde geliştirdiği 'etütler' hareketin başlangıç-gelişme-bitiş aşamalarını içeren, ritmik ve mekânsal olarak düzenlenmiş dizilerden oluşur (Gordon, 1974, s.73). Etütler, Meyerhold'un şematik oyunculuk eğitimi üzerine yaptığı erken dönem çalışmalarının bir parçasıdır ve sahnede bir oyuncunun karşılaşabileceği temel ifade durumlarını kapsayan kesin bir alıştırma sistemi oluşturmayı amaçlar. Farklı tiyatro kültürlerinden esinlenmeden, daha çok bedenin evrensel devinim kapasitesine dayanarak yapılandırılan bu etütler, oyuncunun fiziksel hareket becerisini genişletmeyi hedefler (Gordon, 1974, s.73). Bu yapı, modern dansın koreografik sistemleriyle dikkat çekici bir paralellik taşımaktadır. Biyomekanik oyunculuktaki etütlerin dramatik ve ritmik süreçleri modern dansın "özgün koreografi sistemleri" ile benzerlik göstermektedir. Her iki disiplin de hareketi yalnızca fiziksel bir icra olarak değil, niyet, yön, ritim ve zamanlama üzerinden kurulan bir eylem kurgusu olarak ele alır. Bu durum, oyuncunun ve dansçının bedenini benzer biçimde "yapılandırılmış bir hareket sekansı" içinde düşünmesini gerektirir. Dolayısıyla biyomekanik oyunculuktaki etüt mantığı, modern dansın özgün koreografi sistemleriyle kesişen bir mantık barındırır.

Modern dansta gövde merkezli ve ritim-dinamik ilişkisine duyarlı hareket yapıları nasıl ki bedenin ifade kapasitesini genişletiyorsa, Meyerhold'un etütleri de oyuncunun bedenini mekanik, ritmik ve işlevsel bir akış içinde konumlandırarak benzer bir genişleme yaratır. Nitekim her iki yaklaşım da hareketi bir içsel duygunun salt dışavurumu olarak değil, bedenin özgür ve bireysel bir yapıya dönüşmesini sağlayan bir yol olarak değerlendirir. Hareketin hem fonksiyonel hem estetik olabilmesi, tiyatro ile dans arasında düşünsel bir ortaklık kurar. Bu bağlamda biyomekanik oyunculuk ile modern dans arasındaki kesişim, bedenin disiplinlerarası bir üretim alanı olarak yeniden yorumlanmasına imkân tanımaktadır. Biyomekanik oyunculuk sisteminde yer alan etütlerin ritmik ve mekânsal düzenlenişi, koreografik düşünmenin tiyatro oyunculuğuna nasıl aktarılabileceğini gösterirken; modern dansın özgün koreografi sistemleri de tiyatrodaki hareket dizgelerinin estetik ve işlevsel boyutlarını görünür kılar. Böylece hem dans hem tiyatro, bedeni yalnızca bir taşıyıcı ya da temsil aracı olarak değil, kendi başına bir anlam üreten mekanizma olarak ele alma noktasında birleşir. Sonuç olarak tiyatro eğitimine dans çalışmalarının ve hareket araştırmalarının, modern dansta koreografi yaratım süreçlerine ise dramaturjik-duygusal bileşenlerin bu bakışla entegre edilmesi, iki disiplinin de beden merkezli bir estetik anlayış altında birbirini besleyebileceğini göstermektedir.

4. Tartışma

Bu çalışma, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yaklaşımı ile modern dansın koreografik yapıları arasında kurulan ilişkiyi iki eksende tartışmaya açmayı hedeflemiştir. Bunlardan ilki hareketin fonksiyonel-estetik düzenlenişiyken ikincisi ise bedenin sahnede anlam üretme kapasitesidir. Bulgular, her iki disiplinin de bedeni yalnızca bir temsil aracı olarak değil, belirli ilkeler doğrultusunda yapılandırılmış bir hareket dizgesi olarak ele aldığını göstermektedir. Bu durum tiyatro ile dans arasında tarihsel olarak kurulan ayrımın, beden merkezli pratikler bağlamında büyük ölçüde geçirgenleştiğini ortaya koymaktadır. Modern dansın gövde

merkezliliğine ve yer çekimiyle kurulan ilişkiye yaptığı vurgu, Meyerhold'un etütlerindeki ritim, denge ve momentum ilkeleriyle doğrudan örtüşmektedir. Hareketin "içsel duygu" temelli bir dışavurum olmasıyla birlikte, bedenin özgürleşmesine olanak sağlayan bir yapı içinde icra edilmesi, iki disiplini ortak bir kavramsal zeminde buluşturan temel noktadır. Bu bağlamda hareket hem Meyerhold hem de modern dans için, duygunun kökeni değil sonucudur; hareket önceden belirlenmiş bir kompozisyonun içinde anlam kazanır. Bu durum, oyunculuk ile dans arasındaki ilişkiye yönelik geleneksel hiyerarşileri de ters yüz eder: aktör ve dansçı, farklı disiplinlerden gelen bedenler olmaktan çıkarak, koreografik mantıkla düzenlenmiş bir sahneleme stratejisinin ortak bileşenlerine dönüşür.

Bununla birlikte, iki disiplin arasındaki kesişim yalnızca biçimsel düzeyde değil, pedagojik süreçler açısından da dikkate değerdir. Biyomekanik oyunculuk eğitimi, modern dansın özgün parçalar odaklı hareket çözümlemeleriyle birlikte ele alındığında, bedeni hem metodik hem de yaratıcı bir bağlamda geliştiren bütüncül bir yaklaşım ortaya çıkar. Modern dansın bedeni kişisel ifadeyi taşıyan bir araştırma alanı olarak konumlandırması, biyomekanik oyunculuktaki işlevsel hareket disiplinini tamamlayıcı bir role sahiptir. Bu karşılıklı etkileşim, tiyatro eğitiminde dans ve hareket çalışmalarının önemini artırmakta; aynı şekilde koreografik yaratımda dramaturjik ve duygusal bileşenlerin kullanımına dair yeni bir düşünsel zemin oluşturmaktadır.

Dolayısıyla Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğu ile modern dans arasındaki ilişki, yalnızca tarihsel bir paralellik değil, aynı zamanda disiplinlerarası bir estetik model sunmaktadır. Beden, bu modelin hem aracı hem de üreticisi olarak, sahnenin kurucu unsuru hâline gelir. Bu noktada hareket, bir disiplinin sınırlarını aşarak tiyatro ve dansın kesişiminde yeni bir performatif alan yaratmaktadır. Bu çalışma, söz konusu kesişimi görünür kılarak sahne sanatlarının geleceğine yönelik daha bütüncül ve beden odaklı yaklaşımların geliştirilmesine katkı sunmayı hedeflemektedir.

5. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yaklaşımı ile modern dansın koreografik yapıları arasındaki kesişimi hareketin düzenleniş biçimi üzerinden incelemiş ve her iki disiplinin de bedeni yalnızca bir temsil aracı değil, yapılandırılmış bir eylem dizisi olarak ele aldığını ortaya koymuştur. Bulgular, ritim, yön, ivme, denge ve niyet gibi temel hareket ilkelerinin hem biyomekanik oyunculuktaki etütlerde hem de modern dansta benzer işlevlere sahip olduğunu göstermektedir. Böylece tiyatro ile dans arasındaki sınırın, beden merkezli pratikler bağlamında geçirgenleştiği; iki disiplinin ortak bir koreografik düşünme zemini paylaştığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmanın önemli bulgularından biri, hareketin hem Meyerhold hem de modern dans bağlamında duygunun kaynağı değil, üreticisi olmasıdır. Bu yaklaşım, sahne sanatlarında sıkça karşımıza çıkan içsel duygu–dışsal hareket ikiliğini tersine çevirerek hareketi bağımsız bir estetik ve dramaturjik yapı olarak konumlandırır. Bu açıdan biyomekanik oyunculuk, modern dansın beden odaklı araştırma süreçleriyle birlikte düşünüldüğünde sahne sanatlarında disiplinlerarası bir beden modeli sunmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında, çalışma hem tiyatro hem de dans eğitimi için bazı pedagojik önerileri beraberinde getirmektedir. Tiyatro eğitiminde ritim, mekân farkındalığı, ivme, gövde kullanımı ve hareket kompozisyonu gibi modern dans odaklı hareket çalışmaları, oyuncunun hem fiziksel kapasitesini hem de koreografik okuryazarlığını geliştirir. Benzer şekilde modern dans eğitiminin dramaturji, eylem analizi ve duygusal/niyetsel yönelim gibi tiyatroya özgü kavramlarla zenginleştirilmesi, koreografik üretim

süreçlerine yeni bir derinlik kazandırır. Bu karşılıklı etkileşim, sahne sanatlarının bütüncül bir beden estetiği üzerinde yeniden düşünülmesine imkân tanımaktadır. Sonuç olarak, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğu ile modern dans arasındaki yapısal paralellikler, hareketin çağdaş sahne pratiklerinde çok katmanlı bir anlam üretim alanı olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu çalışma, söz konusu kesişimi görünür kılarak sahne sanatlarında disiplinlerarası yaklaşımların önemine işaret etmekte ve gelecekte yapılacak çalışmalarda koreografik düşünme, fiziksel performans analizi ve beden merkezli yaklaşımların daha kapsamlı biçimde ele alınabileceğini önermektedir.

Kaynakça

Gardner, S. (2007). The dancer, the choreographer and modern dance scholarship: A critical reading. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, *25*(1), 35–53. http://www.jstor.org/stable/40004124

Gordon, M. (1974). Meyerhold's biomechanics. *The Drama Review: TDR*, *18*(3), 73–88. https://doi.org/10.2307/1144927

Law, A. H. (1979). Meyerhold speaks. *Performing Arts Journal*, *3*(3), 68–84. https://doi.org/10.2307/3245105

Siegel, M. B. (1973). Modern dance now. *The Hudson Review*, *26*(3), 523–530. https://doi.org/10.2307/3849882

Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK SORUNSALI

THE PROBLEM OF IDENTITY IN CONTEMPORARY ART

Ahmet Apaydın[1], Savaş Kurtuluş Çevik[2]
[1] Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Nevşehir, Türkiye, e-posta: apaydinahmet91@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009-0001-2755-8691
[2] Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Nevşehir, Türkiye, e-posta: skcevik@nevsehir.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0003-2532-7264

Özet

Günümüzde bireyin resmi ve uluslararası düzeyde tanınabilmesi için kimlik ve pasaport belgeleri hayati bir önem taşımaktadır. Kimlik kartı, bir kişinin temel kimlik bilgilerini gösteren bir araç olarak tanımlanabilirken; pasaport, uluslararası düzeyde geçerli bir seyahat belgesi olarak değerlendirilmektedir. Bu iki kavram, zamanla bireyde kimlik ve aidiyet sorunlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanat bağlamında kimlik, aidiyet ve kültürel unsurların toplumsal ve sanatsal boyutlarını görünür kılmaktır. Küreselleşen dünyada meydana gelen politik ve sosyo-kültürel değişimler, kimlik ve pasaport sorunlarını daha belirgin hâle getirmiştir. Bu durum, farklı kültürlerin ve toplumların sosyolojik yapılarının dönüşmesine ve yeniden şekillenmesine yol açmaktadır. Modernizmin sosyolojik olgularından biri olarak kimlik, yalnızca bireysel değil; aynı zamanda toplumsal bir meseledir. Kimlik ve pasaport kavramları, bireylerin karakteristik yapıları, inançları ve değerleri üzerinde etkili olmuş; zamanla bu unsurları sarsan sosyo-politik bir boyut kazanmıştır. Bu çerçevede çalışma, mevcut literatürden yararlanarak çağdaş sanat örnekleri üzerinden bir analiz yöntemi izlemektedir. Sanatçılar, bireyin kimlik belgeleri ve devlet otoriteleriyle olan ilişkisini farklı disiplinlerde görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Emily Jacir, Bouchra Khalili ve Zineb Sedira, kimlik ve aidiyet konularını yalnızca estetik bir mesele olarak değil; aynı zamanda toplumsal ve politik bir tartışma alanı olarak ele almaktadır. Elde edilen veriler, kimliğin sabit bir kavram olmadığını; aksine tarih, kültürel bağlam ve bireysel deneyimlerle sürekli olarak yeniden şekillendiğini göstermektedir. Sanat, bu sürecin hem belgeleyicisi hem de yorumlayıcısı olarak kimlik sorununu estetik ve toplumsal bir düzleme taşımaktadır. Sonuç olarak, çağdaş sanat bağlamında kimlik ve aidiyetin yalnızca hukuki veya politik bir mesele olmadığı; bireyin deneyimleri, toplumsal ilişkileri ve kültürel bağlamıyla iç içe geçmiş çok katmanlı bir olgu olduğu ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, aidiyet, pasaport, çağdaş sanat, kültürel bağlam.

Abstract

Today, identity and passport documents are of vital importance for individuals to be officially and internationally recognized. The identity card can be defined as a tool that shows a person's basic identity information, while the passport is considered an internationally valid travel document. These two concepts have caused problems of identity and belonging to emerge over time. The aim of this study is to make visible the social and artistic dimensions of identity, belonging, and cultural elements in the context of contemporary art. Political and socio-cultural changes in the globalizing world have made identity and passport issues more evident. This situation has led to the transformation and reshaping of the sociological structures of different cultures and societies. As one of the sociological phenomena of modernism, identity is not only an individual but also a social issue. The concepts of identity and passport have influenced individuals' characteristics, beliefs, and values and over time have gained a socio-political dimension that shakes these elements. In this context, the study follows an analytical method based on existing literature through examples of contemporary art. Artists make visible the relationship between the individual, identity documents, and state authorities in different disciplines. In this context, Emily Jacir, Bouchra Khalili, and Zineb Sedira handle the issues of identity and belonging not only as an aesthetic issue but also as a social and political field of discussion. The findings show that identity is not a fixed concept; on the contrary, it is constantly reshaped through history, cultural context, and individual experiences. Art carries the problem of identity to an aesthetic and social level as both a documenter and an interpreter of this process.

Keywords: Identity, belonging, passport, contemporary art, cultural context.

1. Giriş

1.1. Kimlik Kavramının Tanımı

"Kimlik" kavramı, toplumsal bir varlık olarak insana özgü belirti, nitelik ve özelliklerin yanı sıra, bir kişinin belirli bir birey olmasını sağlayan şartların bütününü ifade eder (TDK, 2006). Kimlik, bireyi diğer insanlardan ayıran temel niteliklerin toplamı olarak "Ben kimim?" sorusuna yanıt veren ve kişiyi kendine özgü kılan çok katmanlı bir yapıdır. Bu bağlamda kimlik, yalnızca bireyi tanımlayan bir araç olmayıp aynı zamanda kişinin kendini algılama biçimini ve toplumsal dünyadaki konumunu belirleyen bir çerçeve sunar.Bauman'a göre kimlik, belirsizlikten kaçışın adıdır; birey, sürekli değişen sosyal ve kültürel koşullar içinde kendine bir yön ve istikrar kazandırma çabası olarak kimlik oluşturur (Dalbay, 2018, s. 161). Kimlik, bireyin veya bir topluluğun kendi niteliklerine, değerlerine, toplumsal konumuna ve kültürel kökenine ilişkin bilinçli farkındalığı olarak da tanımlanabilir (Şimşek, 2002, s. 1). Ayrıca kimlik terimi, bireyi diğer bireylerden ayıran tutarlı ve yapılanmış göstergeler bütünü olarak ele alınabilir (Gezer Oğuz, 2020, s. 1504).Bu tanımlar çerçevesinde kimlik, hem bireysel hem de toplumsal boyutlarıyla ele alınması gereken dinamik ve çok katmanlı bir kavramdır. "Kimlik" kavramını akademik platforma ilk olarak psikiyatr ve psikanalist Erik Erikson taşımıştır. Kimlik meselesi, ilk kez onun 1950'li yıllardaki yazılarında ortaya çıkmış ve başlangıçta daha çok bireysel kimliği tanımlamak amacıyla ele alınmıştır (Altıkardeş, 2019, s. 5).Kimlik kavramı, toplumun sosyal sisteminin en temel ve en önemli bileşenlerinden birini oluşturur. Kimlik; bireylerin gerek kültürel gerekse yaşadıkları çevrelerdeki sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan çok boyutlu bir inanç, tutum ve değerler

bütününü temsil eder. Kısaca kimlik, kişilerin ya da toplumsal grupların "Kimsiniz, kimlerdensiniz?" sorusuna verdikleri yanıttır (Karaduman, 2010, s. 2886).

1.2. Çağdaş Sanatta Kimlik ve Aidiyet Yaklaşımları

Çağdaş sanat pratiklerinde kimlik, aidiyet ve pasaport kavramlarının sanatsal, kültürel ve politik boyutlarını incelemek, bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Günümüz dünyasında bireyin kimliği, yalnızca yasal bir belgeyle tanımlanan bir kimlik kartından ibaret değildir; aynı zamanda bireyin toplum içindeki konumunu, kültürel kökenini ve politik kimliğini belirleyen çok boyutlu bir yapıdır (TDK, 2006; Maalouf, 2002). Çağdaş sanat, bu çok katmanlı kimlik yapısını görünür kılan, sorgulayan ve yeniden inşa eden bir alan olarak öne çıkmaktadır (Karaduman, 2010).Küreselleşme, zorunlu göç, savaşlar, mültecilik ve sınır politikaları gibi süreçler, kimlik kavramını bireysel bir tanımın ötesine taşıyarak toplumsal bir mesele hâline getirmiştir (Bauman, 2006). Bu dönüşüm, sanatçıların kimlik ve aidiyet konularına artan biçimde yönelmelerine neden olmuştur. Bu çalışmanın temel araştırma sorusu, çağdaş sanatın kimlik olgusunu nasıl temsil ettiği ve bu temsillerin bireysel ile toplumsal aidiyet deneyimini nasıl dönüştürdüğüdür. Günümüzde birçok çağdaş sanatçı; pasaport, kimlik kartı, vize veya oturum izni gibi bürokratik belgeleri çalışmalarında sembolik bir unsur olarak kullanmakta ve bu belgeler üzerinden kimliğin politik sınırlarını, devletin birey üzerindeki kontrol mekanizmalarını ve aidiyetin kırılgan doğasını eleştirmektedir. Böylece sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkarak kimliğin temsil biçimlerini dönüştüren bir direniş alanı hâline gelmektedir (Butler, 2008).

1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Sanatçıların Ele Alınışı

Bu çalışmada ele alınan sanatçılar arasında Emily Jacir, Bouchra Khalili ve Zineb Sedira yer almaktadır. Her üç sanatçı da farklı coğrafyalardan gelmelerine rağmen kimlik, göç, aidiyet ve kültürel bellek meselelerini evrensel bir düzlemde ele almaktadır. Jacir, Filistinli kimliğini kişisel deneyimlerle ilişkilendirerek sürgün, hareket kısıtlılığı ve aidiyet duygusunun kırılganlığını vurgular. Khalili, harita, video ve sözlü anlatı aracılığıyla göçmenlerin görünmezleştirilen kimliklerini görünür hâle getirir. Sedira ise sömürgecilik sonrası kimlik çatışmalarını ve diaspora deneyimini fotoğraf ve video üzerinden yeniden yorumlayarak kimliğin tarihsel süreçlerle sürekli değişen yapısına dikkat çeker. Bu sanatçıların üretimleri, kimliği sabit bir tanım olarak değil; kültürel, tarihsel ve politik bağlamlarda sürekli yeniden şekillenen dinamik bir süreç olarak ele almaktadır (Fineberg, 1995, ss. 32–35). Benzer şekilde Halil Altındere, Ai Weiwei, Nil Yalter, Mona Hatoum, Walid Raad, Hrair Sarkissian, Adrian Piper ve Shirin Neshat gibi pek çok çağdaş sanatçı da kimlik, sınır politikaları, göç ve aidiyet temalarını merkezine alarak bu tartışmayı farklı bağlamlarda ele almıştır.Araştırma başlığının ve yöneliminin belirlenmesinde yalnızca kuramsal gereklilikler değil, aynı zamanda yazarın kişisel yaşam deneyimleri de etkili olmuştur. Doğup büyüdüğüm coğrafyada kimlik, aidiyet ve kültürel farklılıkların uzun yıllardır toplumsal bir tartışma alanı olarak varlık göstermesi, kimlik kavramını bireysel düzeyde sorgulamama zemin hazırlamıştır. Bu nedenle kimlik, benim için yalnızca teorik bir inceleme nesnesi olmanın ötesinde; politik, kültürel ve toplumsal süreçler tarafından sürekli yeniden üretilen ve günlük yaşamda farklı biçimlerde deneyimlenen dinamik bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışma, kişisel tanıklığın sağladığı duyarlılığı akademik bir bakış açısıyla bütünleştirerek, çağdaş sanatın kimlik sorunsalını ele alış biçimlerine dair kapsamlı ve bütüncül bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.Sonuç olarak çağdaş sanat, kimlik olgusunu yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda dönüştüren bir araçtır. Kimlik, sanat aracılığıyla sabit bir kategori olmaktan çıkar; zamanın, mekânın ve bireysel deneyimlerin etkisiyle yeniden şekillenir. Çağdaş sanatçılar, kimlik ve aidiyet temalarını estetik, kültürel ve politik düzlemlerde işleyerek bireyin yaşadığı kimlik

kırılmalarını, sınırlarını, görünürlük–görünmezlik ilişkilerini ve aidiyetin değişken niteliğini açığa çıkarır. Bu bağlamda çağdaş sanat, kimlik sorunsalını hem bireysel hem de toplumsal düzeyde tartışan, sorgulayan ve yeniden tanımlayan güçlü bir ifade alanı oluşturmaktadır (Uçar, 2014, ss. 426–427).

2. Yöntem

Bu araştırmada nitel analiz yöntemi benimsenmiştir. Nitel analiz, sanat eserlerinin yalnızca biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik anlamlarını da derinlemesine incelemeye imkân tanır. Çalışmada, sanatçıların üretimleri çağdaş sanatın kavramsal çerçevesi içinde kimlik, aidiyet ve temsil kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Demir, E. (2024).Sanatçı seçimi, kimlik temasıyla kurdukları güçlü ilişki ve üretimlerinde pasaport, kimlik kartı, göçmenlik gibi olguları ele alış biçimleri dikkate alınarak yapılmıştır. Emily Jacir'in Filistin kimliğini kişisel deneyimlerle harmanlayan üretimi, Bouchra Khalili'nin harita ve ses anlatımı üzerinden göçü görünür kılması ve Zineb Sedira'nın dil ve kültürel miras ekseninde kimliği tartışması bu bağlamda incelenmiştir. Veriler; literatür taraması, görsel çözümleme ve kavramsal içerik değerlendirmesi yoluyla elde edilmiştir. Sanatçıların eserleri, sanat tarihi ve çağdaş sanat kuramı literatürü ışığında değerlendirilmiştir. Toker, A. (2022).

3. Bulgular ve Eser Analizleri

Çağdaş sanatta kimlik sorunsalı, bireyin kimliğinin artık yalnızca resmî belgeler, nüfus kayıtları veya devlet tarafından tanınan statüler aracılığıyla belirlenmediğini; aksine politik sınırlar, göç deneyimleri, kültürel kırılmalar, dil farklılıkları ve aidiyet duygusunu biçimlendiren çok boyutlu süreçler aracılığıyla sürekli olarak yeniden inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kimlik, modern dünyanın hızla değişen sosyo-politik koşulları içinde sabit bir nitelik olmaktan çıkarak; bireyin yaşadığı yer, karşılaştığı engeller, kaybettiği diller, taşıdığı kültürel hafıza ve maruz kaldığı baskıcı politikalarla sürekli olarak dönüşen dinamik bir yapıya bürünmektedir. Günümüz sanatçıları, bu çok katmanlı kimlik anlayışını kişisel, toplumsal ve tarihsel deneyimlerden yola çıkarak görünür kılmakta; kimliği yalnızca bireysel bir aidiyet meselesi değil, aynı zamanda politik bir mücadele alanı olarak da ele almaktadır. Çağdaş sanat alanında üretim yapan birçok sanatçı, kimlik kavramını pasaportlar, kimlik kartları, sınır geçişleri, vize rejimleri, diaspora deneyimleri ve göçmenlik gibi güncel politik mekanizmalar üzerinden tartışmaya açmaktadır. Böylelikle kimliğin devlet tarafından sabit, değişmez ve tekil bir kategori olarak tanımlanmasına karşı; kimliğin kişisel anlatılarla, kültürel kırılmalarla, zorunlu hareketlilikle ve hafıza politikalarıyla iç içe gelişen canlı bir süreç olduğu vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, kimliğin yalnızca bireyin kendini nasıl tanımladığıyla değil, aynı zamanda dışarıdan nasıl konumlandırıldığı ve hangi politik koşullar içine yerleştirildiğiyle de ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu kapsamda çağdaş sanatın kimlik sorunsalını ele alış biçimleri, bireyin kimliğinin yalnızca resmî belgeler veya devlet statüleriyle belirlenemeyeceğini ortaya koymaktadır. Politik sınırlar, göç deneyimleri, kültürel kırılmalar ve aidiyet duygusunu şekillendiren çok boyutlu süreçler, kimliğin sürekli olarak yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Bu çerçevede incelenen sanatçılar olan Emily Jacir, Bouchra Khalili ve Zineb Sedira, farklı coğrafyalardan gelmelerine rağmen kimlik kavramını ortak bir eksende ele almaktadır. Jacir, Filistinli bireylerin hareket özgürlüğünü sınırlayan politik

engeller üzerinden kimliğin baskı mekanizmalarıyla nasıl şekillendiğini görünür kılarken; Khalili, göçmenlerin dil, vatandaşlık ve aidiyet sorunlarını haritalandırarak kimliğin devlet tarafından tanımlanan kategorilere indirgenemeyeceğini ortaya koyar. Sedira ise diaspora ve bellek kavramlarını merkeze alarak kimliğin eksilme, kaybolma, yeniden inşa ve kültürel aktarım süreçleriyle sürekli şekillendiğini vurgular. Böylelikle çağdaş sanat, kimliği yalnızca bireysel bir deneyim olarak değil, toplumsal, kültürel ve politik süreçlerle etkileşim hâlinde olan dinamik bir yapı olarak tartışmaya açmaktadır. Bu sanatçıların çalışmaları, kimliğin devlet tarafından verilen bir kartla sabitlenemeyecek kadar geniş bir sosyal ve kültürel bağlama sahip olduğunu; kimliğin bireyin deneyimleriyle, kimliğe dair kırılmalarla ve toplumsal hafızayla her an yeniden kurulan, yaşayan bir süreç olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Dolayısıyla çağdaş sanat, kimlik kavramını hem politik bir mesele hem de kişisel bir hikâye olarak ele alarak, kimliğin değişken, çok yönlü ve dinamik yapısını görünür kılan önemli bir ifade alanı hâline gelmektedir.

Emily Jacir (Filistin)/Nerden Geliyoruz? (2002–2003).

Şekil 1

Emily Jacir, Where We Come From (Biz Nereden Geliyoruz), 2001–2003, fotoğraf ve metin panosu (çift dilli baskı – İngilizce ve Arapça), değişken boyutlar, özel koleksiyon; Tate Modern, Guggenheim, MoMA (URL-1)





Sanatçı, Filistinlilerin sınırlı hareket özgürlüğü karşısında kişisel eylemlerini belgeleyerek kimliğin politik sınırlarını sorgular. Emily Jacir'in çalışmaları, kimliğin coğrafi ve politik sınırlarla nasıl belirlendiğine odaklanır. *Nerden Geliyoruz?* adlı projesinde Jacir, Filistinli bireylerin İsrail tarafından uygulanan seyahat kısıtlamaları nedeniyle gerçekleştiremedikleri günlük ve masum arzuları, performatif çalışmaları aracılığıyla onların yerine icra eder. Bu tür basit eylemler, sanatçı tarafından politik bir müdahale biçimine dönüştürülerek kimliğin devlet politikaları ve bürokratik engeller aracılığıyla nasıl sınırlandığını ortaya koyar.Jacir'in çalışmaları, kimliğin yalnızca resmî belgelerle tanımlanamayacağını; mekân, aidiyet ve hareket özgürlüğü gibi sosyal ve politik boyutlarla şekillendiğini vurgular. Orta Doğu'daki çatışma ve işgal politikalarının günlük yaşam üzerinde yarattığı baskılar, sanatçının performatif yaklaşımıyla görünür kılınır. Böylece kimlik, yalnızca hukuki bir tanım olmaktan çıkarak, yaşanmış deneyimlerin ve politik bağlamın toplamı olarak ele alınır.

Bouchra Khalili(Fas-Fransa) /Haritalama Yolculuğu Projesi (2008–2011)

Sanatçı, göçmenlerin kendi göç rotalarını harita üzerine çizmeleriyle görünmez kimlikleri görünür kılar. Bouchra Khalili, kimliği harita, göç ve anlatı üzerinden tartışır. Haritalama Yolculuğu Projesi adlı çalışmasında sanatçı, yasadışı yollarla Avrupa'ya göç eden bireylerle işbirliği yapar.

Şekil 2

Bouchra Khalili, The Mapping Journey Project (Haritalama Yolculuğu Projesi), 2008–2011, sekiz kanallı video yerleştirmesi, video ve ses, değişken süre, sanatçının arşivi ve uluslararası koleksiyonlarda (Tate Modern, MoMA, Jeu de Paume). (URL-2)



Onlardan kendi göç rotalarını bir harita üzerine çizmelerini ister. Bu eylem, hem bireysel hem kolektif bir tanıklık oluşturur. Göçmenlerin kendi sesleriyle anlattıkları hikâyeler, kimliğin coğrafi ve politik sınırları aşan yönlerini ortaya koyar. Görünmeyen kimlikleri görünür kılarak, ulus-devletin belirlediği vatandaşlık kavramına alternatif bir "göçmen kimliği" üretir. Harita, bu noktada hem bir belge hem de bir anlatı aracıdır. Sanatçı, bu projeyle kimliğin sabit değil, hareket hâlinde bir yapı olduğunu gösterir (Kalili, 2008)

Zineb Sedira (Cezayir-Fransa) / Nereden Geliyoruz? "Anadil" (2002)

Sanatçı, dilin kimlik ve aidiyet üzerindeki belirleyici gücünü kuşaklar arası bir diyalogla aktarır. Zineb Sedira'nın Mother Tongue adlı videosu, üç kuşak kadın sanatçı, annesi ve kızı arasında geçen bir diyalogdan oluşur. Her kuşak farklı bir dil konuşur: Arapça, Fransızca ve İngilizce. Bu dil farklılıkları, kimliğin kuşaklar boyunca nasıl dönüştüğünü ve aidiyetin zamanla nasıl parçalandığını gösterir.

Şekil 3

Zineb Sedira, Mother, Daughter and I (Anne, Kız ve Ben), 2003, üç kanallı video yerleştirmesi (video stills), değişken süre, sanatçının arşivi ve uluslararası koleksiyonlarda. (URL-3)



Zineb Sedira'nın *Mother, Daughter and I* (2003) adlı çalışması, doğrudan pasaport veya resmî kimlik belgelerini konu edinmese de kimlik ve aidiyet meselelerini derinlemesine tartışmaya açmaktadır. Üç kuşaktan oluşan ailesi üzerinden çokkültürlü kimlik deneyimini yansıtan Sedira, annesi Cezayir'de doğmuş, kendisi Fransa'da, kızı ise İngiltere'de büyüyen bir ailenin kültürel aktarım süreçlerini görünür kılar. Bu bağlamda eser, kimliği yalnızca hukuki veya resmî belgelerle sınırlı bir olgu olarak ele almak yerine kültürel, sosyal ve deneyimsel boyutlarıyla inceler.Dolayısıyla çalışma, pasaport gibi resmî kimlik araçlarının belirlediği ulusal sınırların ötesine geçerek kimliğin kuşaklar arası aktarımı, kültürel aidiyet ve çokkültürlü yaşam deneyimleriyle sürekli olarak yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Bu yönüyle Sedira'nın sanatı, çağdaş kimlik tartışmalarına hukuki sınırların ötesinde bir perspektif kazandırmaktadır (Sedira, 2002).Sedira için dil, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda kimliğin taşıyıcısıdır. Sanatçı, kendi kültürel mirasını, göç ve sömürge sonrası kimlik çatışmalarını ele alarak yeniden üretir. Video boyunca ortaya çıkan iletişimsizlik, kimliğin kaybını ve aidiyetin kırılgan yapısını temsil eder.

4. Tartışma

Bu çalışmanın bulguları, çağdaş sanatta kimlik kavramının sabit ve tekil bir tanım olmaktan çıkarak politik, kültürel ve sosyal süreçlerle sürekli yeniden şekillenen bir olgu hâline geldiğini göstermektedir. İncelenen sanatçılar arasında ortak bir yaklaşım olarak, kimliğin yalnızca resmî belgelerle tanımlanamayacağı; aksine göç, hareket özgürlüğünün kısıtlanması, dil kaybı, diaspora deneyimi ve kültürel hafızanın etkisiyle çok katmanlı bir yapı kazandığı görülmektedir.Emily Jacir, Filistinli bireylerin hareket özgürlüğü üzerindeki politik engelleri görünür kılarken; Bouchra Khalili, göçmenlerin vatandaşlık, dil ve aidiyet sorunlarını kişisel anlatılar üzerinden tartışmaya açmaktadır. Zineb Sedira ise kimliği kuşaklar arası kültürel aktarım ve diaspora deneyimi bağlamında ele alarak kimliğin dil, hafıza ve aidiyetle sürekli dönüşen bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.Bu sanatçıların yaklaşımları karşılaştırıldığında, kimliğin yalnızca bireyin kendini tanımlamasıyla değil, aynı zamanda dışsal politik koşullar ve toplumsal yapılar tarafından

şekillendirildiği ortak bir görüş olarak öne çıkmaktadır. Sonuç olarak tartışma bölümü, çağdaş sanatın kimliği hem kişisel hem de politik bir mesele olarak yeniden anlamlandıran, çok yönlü ve eleştirel bir alan sunduğunu göstermektedir.

5. Sonuç

Çağdaş sanatta kimlik sorunsalı, bireyin kim olduğunu tanımlayan unsurların artık yalnızca resmî belgeler, nüfus kayıtları veya devlet tarafından tanınan statüler üzerinden belirlenmediğini; aksine politik sınırlar, göç deneyimleri, kültürel kırılmalar, dil farklılıkları ve aidiyet duygusunu şekillendiren çok yönlü süreçlerle yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda kimlik, modern dünyanın hızla değişen sosyo-politik koşulları içinde sabit bir nitelik olmaktan çıkarak; bireyin yaşadığı yer, karşılaştığı engeller, kaybettiği diller, taşıdığı kültürel hafıza ve maruz kaldığı baskıcı politikalarla sürekli olarak dönüşen dinamik bir yapıya bürünmektedir. Günümüz sanatçıları, bu çok katmanlı kimlik anlayışını kişisel, toplumsal ve tarihsel deneyimlerden yola çıkarak görünür kılmakta; kimliği yalnızca bireysel bir aidiyet meselesi değil, aynı zamanda politik bir mücadele alanı olarak da ele almaktadır. Çağdaş sanat alanında üretim yapan birçok sanatçı, kimlik kavramını pasaportlar, kimlik kartları, sınır geçişleri, vize rejimleri, diaspora deneyimleri ve göçmenlik gibi güncel politik mekanizmalar üzerinden tartışmaya açmaktadır. Böylelikle kimliğin devlet tarafından sabit, değişmez ve tekil bir kategori olarak tanımlanmasına karşı; kimliğin kişisel anlatılarla, kültürel kırılmalarla, zorunlu hareketlilikle ve hafıza politikalarıyla iç içe gelişen canlı bir süreç olduğu vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, kimliğin yalnızca bireyin kendini nasıl tanımladığıyla değil, aynı zamanda dışarıdan nasıl konumlandırıldığı ve hangi politik koşullar içine yerleştirildiğiyle de ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede, bu bölümde incelenen sanatçılar olan Emily Jacir, Bouchra Khalili ve Zineb Sedira, farklı coğrafyalardan ve politik arka planlardan gelseler de kimlik kavramını ortak bir eksende ele alırlar. Jacir, Filistinli bireylerin hareket özgürlüğünü sınırlayan politik engeller üzerinden kimliğin nasıl bir baskı mekanizmasına dönüştüğünü gösterirken; Khalili, göçmenlerin dil, vatandaşlık ve aidiyet sorunlarını haritalandırarak kimliğin devlet tarafından tanımlanan kategorilere sığmadığını ortaya koyar. Sedira ise diaspora ve bellek kavramlarını merkeze alarak kimliğin eksilme, kaybolma, yeniden kurma ve kültürel aktarım süreçleriyle sürekli şekillendiğini gösterir. Bu sanatçıların çalışmaları, kimliğin devlet tarafından verilen bir kartla sabitlenemeyecek kadar geniş bir sosyal ve kültürel bağlama sahip olduğunu; kimliğin bireyin deneyimleriyle, kimliğe dair kırılmalarla ve toplumsal hafızayla her an yeniden kurulan, yaşayan bir süreç olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Dolayısıyla çağdaş sanat, kimlik kavramını hem politik bir mesele hem de kişisel bir hikâye olarak ele alarak kimliğin değişken, çok yönlü ve dinamik yapısını görünür kılan önemli bir alan hâline gelmektedir.

Kaynakça

Altıkardeş, M. (2019). *Günümüz çağdaş sanatında kimlik ve ötekileştirme sorunsalı / The problem of identity and otherization in today's contemporary art.* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Bilim Dalı]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Bauman, Z. (2006). *Kimlik: Görüşmelerle Zygmunt Bauman* (S. Oğuz, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (pp. 14–18)

Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008–2011, sekiz kanallı video yerleştirmesi, The Museum of Modern Art (MoMA), New York. https://www.moma.org/collection/works/188576

Dalbay, R. S. (2018). "Kimlik" ve "toplumsal kimlik" kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 161–176.

Demir, E. (2024). Sosyal bilimlerde nitel araştırma teknikleri üzerine betimsel bir çalışma. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(46), 313-328. https://doi.org/10.21550/sosbilder.1340355

Emily Jacir, *Where We Come From (Maha)*, 2001–2003, fotoğraf serisi, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). https://www.sfmoma.org/artwork/2008.20.14.A-B

Fineberg, J. (1995). *Art since 1940: Strategies of being.* Harry N. Abrams.

Gezer Oğuz, Ö. (2020). Göç, kimlik, aidiyet ekseninde Nil Yalter. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(74), 1504–1518. https://doi.org/10.7816/idil-09-74-01

Karaduman, S. (2010). *Modernizmden postmodernizme kimliğin yapısal dönüşümü. Journal of Yasar University, 5*(17), 2886–2899. https://journal.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2012/08/No17Vol5_6_Sibel_Karaduman.pdf

Karaduman, S. (2010). *Modernizmden postmodernizme kimliğin yapısal dönüşümü. Yaşar Üniversitesi E-Dergisi, 5*(17), 2886–2899.

Khalili, B. (2008-2011). *The Mapping Journey Project* [Video installation, 8 kanal]. MoMA. https://www.moma.org/collection/works/188576

Maalouf, A. (2002). *Ölümcül kimlikler* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sedira, Z. (2002). *Mother Tongue* [Video installation]. Tate. https://www.tate.org.uk/art/artworks/sedira-mother-tongue-t12315

Şimşek, S. (2002). Günümüzün kimlik sorunu ve bu sorunun yaşandığı temel çatışma eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(3), 1–14.

Toker, A. (2022). Bir araştırma metodolojisi olarak sistematik literatür incelemesi: Meta-sentez yöntemi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*

Türk Dil Kurumu. (2006). *Güncel Türkçe Sözlük.* TDK Yayınları.

Uçar, A. (2014). Çağdaş sanatta kimlik açılımı ve yeni önermeler. *Ege Eğitim Dergisi, 15*(2), 416–428. https://doi.org/10.12984/eed.14402

Zineb Sedira, *Mother, Daughter and I*, 2003, üç kanallı video yerleştirmesi, Tate Collection. https://www.tate.org.uk/art/artists/zineb-sedira-4956

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

SANAT NESNESİ OLARAK KÜRE FORMU VE SANATTAKİ YERİ

THE SPHERE AS AN ART OBJECT AND ITS PLACE IN ART

Fulin Karakuş[1], Savaş Kurtuluş Çevik[2]
[1] Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Nevşehir, Türkiye, e-posta: karakusfulin0@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009- 0005-7274-3713
[2] Doç. Dr., Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Nevşehir, Türkiye, e-posta: skcevik@nevsehir.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0003- 2532-726

Özet

Bu araştırma, küre formunun çağdaş sanat pratiklerindeki kullanımını incelemeyi ve güncel sanatçılar tarafından farklı yöntem ve tekniklerle ele alınış biçimlerini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Küre kavramının tarihteki ilk felsefi ifadesi M.Ö. 515'li yıllara dayandırılmakta; Eratosthenes'in araştırmaları ve Magellan'ın keşif seferiyle birlikte dünyanın küreselliğinin bilimsel olarak anlaşılması süreci, bu formun tarihsel önemini ortaya koymaktadır. Küre formu, yalnızca dünyanın biçimiyle sınırlı kalmayıp tarih boyunca mükemmellik, bütünlük ve evrenselliğin sembolü olarak farklı anlamlar taşımıştır. Antik Yunan'da felsefi bir ideal, Orta Çağ'da Tanrısal düzenin sembolü, bilim tarihinde ise dünyanın yapısının anlaşılmasında dönüm noktası olmuştur. Sanatta ise küre hem estetik bir form hem de evren, denge ve varoluş gibi kavramların görsel ifadesi olarak önemli bir yer edinmiştir. Doğadaki yapısı ve fiziksel özellikleri nedeniyle sanatçılar için dikkat çekici bir ifade aracı olan küre, modernist dönemde geometrik formlar arasında sıkça kullanılmış; heykel, resim, dijital sanat ve tasarım gibi farklı disiplinlerde yer bulmuştur. Literatür taramasına dayalı olarak yürütülen bu çalışma, küre formunu yalnızca estetik bir biçim değil, aynı zamanda mekânsal, kavramsal ve düşünsel bir araç olarak ele alan sanatçıların üretimlerini merkezine almıştır. Bu doğrultuda Ayşe Erkmen, Jeff Koons, Yayoi Kusama ve Ai Weiwei'nin yapıtları incelenmiştir. Elde edilen bulgular, bu sanatçıların küre formunu her biri kendi sanatsal üslubu içinde yeniden yorumladığını; mekân, ışık, yüzey, tekrar ve ölçek gibi unsurlarla ilişkilendirerek izleyiciyle etkileşim kuran farklı anlam katmanları oluşturduklarını göstermektedir. Sonuç olarak, küre formu yalnızca bir geometrik biçim değil; sanatçılar için düşünsel, estetik ve mekânsal açılımlar sunan güçlü bir ifade aracı olarak güncel sanatta önemli bir rol üstlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Küre, sanat nesnesi, çağdaş sanat, mekân.

Abstract

This study aims to examine the use of the sphere form in contemporary art practices and to analyze the various methods and techniques through which contemporary artists engage with this form. The earliest philosophical expression of the sphere dates back to 515 BCE; the scientific understanding of Earth's sphericity, strengthened by Eratosthenes' measurements and Magellan's circumnavigation, underscores the historical significance of this form. The sphere has carried different meanings throughout history, symbolizing perfection, wholeness, and universality. In Ancient Greece it was regarded as a philosophical ideal, in the Middle Ages as a symbol of divine order, and in the history of science as a key to understanding the structure of the world. In art, the sphere has been valued not only as an aesthetic form but also as a visual expression of concepts such as the universe, balance, and existence. Due to its natural structure and physical properties, the sphere has long served as a compelling expressive tool for artists. During the modernist period, it became one of the frequently employed geometric forms, appearing across sculpture, painting, digital art, and design. Based on a comprehensive literature review, this study focuses on artists who approach the sphere not only as an aesthetic shape but also as a spatial, conceptual, and intellectual device. Accordingly, the works of Ayşe Erkmen, Jeff Koons, Yayoi Kusama, and Ai Weiwei are examined. The findings reveal that each of these artists reinterprets the sphere within their own artistic language, establishing multiple layers of meaning through elements such as space, light, surface, repetition, and scale, while fostering dynamic interactions with the viewer. Ultimately, the study demonstrates that the sphere is not merely a geometric form but a powerful expressive instrument offering conceptual, aesthetic, and spatial possibilities, thereby holding a significant place in contemporary art.

Keywords: Sphere, art object, contemporary art, space.

1. Giriş

Günümüz sanat dünyasında sanat nesnesi, fiziksel üretim, deneyim ve kurumsal bağlam çerçevesinde ele alınmaktadır (Diamond, 2004). Küre sözcüğü, Yunanca sphaira kelimesinden türemiş olup "yuvarlak cisim" veya "top" anlamına gelir (Harper, 2025). Bu form hem doğayı hem de evrensel düzeni (Dünya, Güneş, Ay ve diğer gezegenler gibi gök cisimlerini) temsil eden en eski sembollerden biridir (Encyclopaedia Britannica, n.d.). Matematiksel olarak küre, üç boyutlu uzayda merkezi adı verilen belirli bir noktaya eşit uzaklıkta bulunan tüm noktaların kümesi olarak tanımlanır (Zien, 2023). Küre, tarihin farklı dönemlerinde ve uygarlıklarında çeşitli anlamlar kazanmış; döneminin düşünürleri tarafından da felsefi bir kavram olarak ele alınmıştır. Genel olarak bütünlüğün ve kusursuzluğun sembolü olarak pek çok kaynakta yer almıştır. Bu formun sanat nesnesi olarak kullanımı ise tarihsel süreç içerisinde gelişen bir olgudur. Antik dönemde Parmenides (M.Ö. 515), *Doğa Üzerine* adlı şiirinde varlık kavramını açıklarken küreye atıfta bulunur: "O zaman her tarafı düzgün, her tarafı merkezden eşit uzaklıkta olan bir kürenin kütlesine benzer" (Parmenides, 1869). Bu ifade, Parmenides'in küreyi varlığın kusursuz ve bütünsel doğasının bir sembolü olarak gördüğünü ortaya koyar. Platon da evreni kusursuz bir küre biçiminde tanımlar ve *Timaeus*'ta: "Evrenin şekli küredir; çünkü tüm biçimlerin en mükemmelidir" (Plato, 2000, 33b1–7). Dünya'nın küreselliği, Eratosthenes'in matematiksel ölçümleri (Malamou & Kitsakis, 2023) ve Magellan'ın keşif seferleri (Ciurea, 2022) ile bilimsel olarak kanıtlanmış; böylece bu formun tarihsel ve kozmolojik önemi daha da pekişmiştir. Antik dönemde küre, sanatsal

bir nesneden ziyade kozmolojik bir simge olarak düşünülmekteydi (Ferrer Ventosa, 2024). Ancak Rönesans döneminde Michelangelo ve Leonardo da Vinci gibi sanatçılar, mükemmel oran, denge ve evrensel düzeni simgeleyen bir biçim olarak küreyi sanat eserlerine taşımış; böylece küre formunun sanattaki önemi görünür hâle gelmiştir (Van Eck, 2014). Modern dönemde ise birçok sanatçı, küre formunu eserlerinde farklı biçimlerde ele almıştır. Paul Cézanne, doğayı "küre, koni ve silindir" biçiminde analiz etmiş ve bu geometrik yaklaşımı resimlerinde uygulamıştır (Encyclopaedia Britannica, 2025). Constantin Brâncuşi için küre, doğanın özünü yakalamanın en saf biçimini temsil eder; onun oval ve yumurta benzeri formları yalnızca mükemmel şekli değil, aynı zamanda yaşamın ve dünyanın başlangıcını simgeler (Kuczyńska, 2021). Verdiğim örneklerden de anlaşılacağı üzere, küre formu ve onun taşıdığı anlamlar tarih boyunca pek çok düşünür tarafından ele alınmış ve bu durum, formun sanat nesnesi olarak çağdaş sanat pratiklerinde yer almasına zemin hazırlamıştır. Küre formu, sanat tarihinin pek çok döneminde farklı sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Olafur Eliasson, Anish Kapoor, Yayoi Kusama,Barbara Hepworth, Tomás Saraceno, Nina Khemçyan, Jeff Koons, Ai Weiwei, James Turrell ve Isamu Noguchi gibi uluslararası sanatçılar; ayrıca, Ayşe Erkmen ve Canan Dağdelen gibi Türk sanatçılar küreyi hem biçimsel hem de kavramsal araştırmalarının bir parçası hâline getirmiştir. Ancak bu çalışmada küre formunun güncel sanattaki çok katmanlı temsillerini daha derinlikli incelemek amacıyla Yayoi Kusama, Ai Weiwei, Jeff Koons ve Ayşe Erkmen'in üretimleri ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Bu dört sanatçının seçilme nedeni, küreyi yalnızca geometrik bir form olarak değil, mekân, izleyici ve düşünsel yapı arasında kurulan bir etkileşim alanı olarak kullanmalarıdır. Küre, sanatta hem geometrik form hem de kavram taşıyıcı olarak işlev görür. Sanatçılar için bir araç, izleyici için ise etkileşimli bir deneyim sunar. Bu bağlamda, küre formunun sanattaki yeri hem tarihsel hem estetik hem de kavramsal bir önem taşır. Araştırmanın amacı, küre formunun çağdaş sanatçılar tarafından üretilen kavramsal ve mekânsal çalışmalarını incelemektir. Çalışma kapsamında, küre formunun tarihsel süreçte kazandığı anlamlar; çağdaş sanatçılar tarafından kullanılan malzeme, teknik ve izleyici ile kurduğu etkileşim değerlendirilecektir. Sanatın ilke ve elemanlarına göre analiz yapılacaktır. Ayrıca, araştırma, sanatçıların üretimlerinde küre formunun yalnızca bir sanat nesnesi olmasının ötesinde, kavramsal bir araç hâline gelmesini ve mekânsal, görsel ile düşünsel açılımlar sunmasını ortaya koymayı hedeflemektedir

2. Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yaklaşımıyla yürütülmüştür (Demir, E. (2024). Çalışmanın temel amacı, küre formunun çağdaş sanat pratiklerinde nasıl ele alındığını kavramsal ve biçimsel bağlamlarda incelemektir. Araştırma sürecinde literatür taraması başlıca veri toplama yöntemi olarak kullanılmış; küre formunun sanatta tarihsel olarak kazandığı anlamlar ile çağdaş sanatçılar tarafından yeniden yorumlanış biçimleri üzerine odaklanılmıştır. Veriler, sanat tarihi alanında yayımlanmış kitaplar, akademik makaleler, sanatçı söyleşileri, sergi katalogları ve dijital arşivlerden elde edilmiştir. Bu kaynaklardan elde edilen bilgiler içerik analizi yöntemi ile değerlendirilmiş; küre formu estetik (biçimsel), anlamsal (kavramsal) ve mekânsal (yerleştirme–izleyici ilişkisi) boyutları açısından çözümlenmiştir. Araştırma kapsamında Ayşe Erkmen, Jeff Koons, Yayoi Kusama ve Ai Weiwei gibi sanatçıların küre formunu merkeze alan yapıtları incelenmiştir. Bu yapıtlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar eser çözümlemesi yöntemi ile değerlendirilmiş; sanatçıların küreye yükledikleri anlamlar, malzeme tercihleri, ölçek kullanımı, mekânla kurdukları ilişki ve izleyici etkileşimi açısından yorumlanmıştır. Sonuç olarak bu çalışma,

küre formunun güncel sanatta yalnızca biçimsel bir unsur değil, aynı zamanda sanatçıların düşünsel üretim süreçlerini yansıtan çok katmanlı bir kavramsal araç olarak nasıl işlev kazandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

3. Bulgular ve Yorum

Yapılan literatür taramasında, küre formunun çağdaş sanat pratiklerinde yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda güçlü bir kavramsal araç olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. İncelenen sanatçılar arasında Yayoi Kusama, Ai Weiwei, Jeff Koons, Olafur Eliasson ve Ayşe Erkmen'in her biri, küreyi kendi sanatsal dili içerisinde farklı anlam katmanlarıyla ele almıştır. Yayoi Kusama'nın *Narcissus Garden* (1966) adlı yerleştirmesinde küreler, yansıma ve tekrar yoluyla izleyiciyle etkileşime giren birer özneye dönüşmektedir. Sanatçı, dışbükey aynalı küreleri doğa ile bütünleştirerek mekân, ışık ve hareket arasında çok katmanlı bir ilişki kurmuş; böylece hem görsel hem de kavramsal bir dinamizm yaratmıştır. Ai Weiwei'nin Crystal Ball (2017) adlı çalışmasında ise küre, tarihsel olarak mükemmellik ve evrensel düzenin sembolü olmasının ötesine geçerek güncel politik ve insani bir meseleye işaret eden kavramsal bir nesneye dönüşür. Şeffaf kristal küre, ideal düzeni ve kırılganlığı temsil ederken; altına yerleştirilen can yelekleri kaosu, insan yaşamının kırılganlığını ve göçmen krizini sembolize eder. Bu karşıtlık, eserin temel plastik etkisini oluşturur. Kürenin yansıtıcı özelliği, izleyici ile eser arasında ilişkisel bir etkileşim yaratır ve izleyiciyi eserin aktif bir parçası hâline getirir. Jeff Koons'un Gazing Ball serisinde küre, gündelik nesnelerle kurduğu kontrast yoluyla hem estetik bir vurgu hem de izleyiciyle doğrudan ilişki kuran bir yüzey olarak işlev görmektedir. Yansıtıcı küre, çevresini ve izleyiciyi içine dahil ederek mekânsal algıyı dönüştürür. Ayşe Erkmen'in *Üç Göz* yerleştirmesinde ise küre, mekânla kurduğu diyaloğun temel unsuru hâline gelir. Organik ve doğal bir yapıya sahip Uçhisar Kalesi'nin oyuklarına yerleştirilen küreler, geometrik biçimleriyle bu yapıya karşıtlık oluşturur. Renkli kürelerle başlayan ilk edisyon, 2024'te beyaz kürelerle yeniden yorumlanmış ve sanatçı bu değişikliği hem Fulya Erdemci'yi anmak hem de savaşlarla dolu günümüzde barışı hatırlatmak amacıyla gerçekleştirmiştir. Küre formu burada hem mekânsal bir vurgu hem de kavramsal bir taşıyıcı olarak işlev kazanır. Genel olarak değerlendirildiğinde, küre formunun çağdaş sanatçılar tarafından yalnızca estetik bir biçim olarak değil; düşünsel, politik ve mekânsal bir ifade aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. İncelenen örnekler, kürenin sanat nesnesi olarak çok yönlü bir potansiyele sahip olduğunu ve sanatçılar tarafından çeşitli anlam katmanlarıyla yeniden üretildiğini göstermektedir.

Çağdaş Sanatta Küre Formunun Sanatçı Pratikleri Üzerinden İncelenmesi (Yayoi Kusama, Ai Weiwei, Jeff Koons, Ayşe Erkmen)

Çağdaş sanat pratikleri incelendiğinde, küre formunun malzeme ve kullanım alanlarında çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Birçok sanatçı, küreleri malzeme olarak iç veya dış bükey aynalar, kristal, şeffaf veya renkli yüzeylerle biçimlendirmektedir. Bu malzemeleri yoğun bir şekilde kullanan sanatçılardan birini örnek vermem gerekirse bu sanatçı Yayoi Kusama olabilir. Çocukluğunda görmeye başladığı puantiyeli halüsinasyonları sanatına aktaran Kusama burada da benzer bir form olan küreyi kullanmıştır (Davis ve Nichols, (2017).

Şekil 1

Yayoi Kusama'nın Nergis Bahçesi (1966) – 1.500 aynalı küre yere yerleştirilmiştir.



İlk olarak 1966 yılında 33. Venedik Bienali'ne sunulan bu gayri resmi yerleştirme, Yayoi Kusama tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, esinini Yunan mitolojisinde suda kendi yansımasına bakarken kaybolan Narcissus'tan almaktadır. Ayrıca, Venedik Bienali'nde bu çalışmasında yoldan geçen izleyicilere her bir küreyi iki dolara sattığı da bilinmektedir (Kusama, 2009), Kusama, Y. (1966). Sanatçının 1.500 dışbükey aynalı küreyi çimler üzerine yerleştirmesi, plastik sanatın ilke ve elemanları açısından değerlendirildiğinde farklı açılardan incelenebilir. Kürelerin üç boyutlu biçimi ve dışbükey yüzeyleri, form ve hacim algısını güçlendirirken; yansıtıcı yüzeyler sayesinde ışık, renk ve doku izleyici ile etkileşim kuran bir deneyim yaratmıştır. Küreler, noktaların tekrarına dayalı bir düzenlemeyle ritim ve desen oluşturur; böylece izleyicinin mekân içindeki hareketi ve bakış açısıyla görsel bir dinamizm ortaya çıkar. Ayrıca, kürelerin konumlandırılması rastgele seçilmemiş olup denge ve simetri sağlanmış; çevresel nesneler ve izleyici ile kurulan yansıma ilişkisi sayesinde mekânsal derinlik ve perspektif algısı zenginleştirilmiştir. Bu bağlamda küreler, sadece geometrik bir form olmanın ötesinde, plastik sanatın temel ilkeleri ve elemanları aracılığıyla sanatsal bir deneyim ve kavramsal içerik sunmaktadır. Sanatçı, bu işinin farklı edisyonlarında küreleri suyun içinde ve çeşitli mekânlarda da kullanmıştır. Su içindeki yerleştirmelerde yansıtıcı yüzeye sahip küreler, rüzgârın hareketleri doğrultusunda yön almış; böylece sanatçının ifadesiyle kinetik bir halı görünümü ortaya çıkmıştır (Kusama, 2009). Dışbükey aynalı kürelerin kullanımı, izleyicinin kendi yansımasını farklı açılardan ve biçimlerde görmesine olanak tanımıştır. Bunun yanı sıra küreler sadece izleyici odaklı değil, mekân ve diğer nesneleri de yansıtacak biçimde konumlandırılmış, böylece çevresel etkileşimi ve mekânsal algıyı zenginleştirmiştir. Küre, burada yalnızca geometrik bir form olmanın ötesine geçerek, sanat nesnesi olarak sanatçının kavramsal ve estetik düşüncesini somutlaştıran bir araç hâline gelmiştir. Küreye işleri arasında yer veren sanatçılardan bir diğeri ise Ai Weiwei dir.

Şekil 2

Ai Weiwei'nin Kristal Küresi (2017) – Can yeleklerinin üzerine yerleştirilmiş, kristal küre.



Ai Weiwei'nin sanatı ve aktivizmi, çağdaş sanat ve ifade özgürlüğü üzerine küresel tartışmalarda önemli etkiler yaratmıştır (Weiwei & Rodríguez Fominaya, 2024). Çalışmalarında insan hakları, kültürel kimlik ve hükümet sansürü gibi konuları geleneksel Çin unsurlarıyla harmanlayan sanatçı, politik ve toplumsal normlara meydan okuyan eserini küre formunda gerçekleştirmiştir. Ai Weiwei'in devasa kristal küresi, izleyicilerin içine bakabileceği ve gerçekliğin bulanıklaştığı bir deneyim sunmaktadır (Weiwei & Rodríguez Fominaya, 2024). Küre, Yunan Adası Midilli'deki can yeleklerinin üzerinde yer almakta; bu yerleşim, siyasi çatışmalar ve istikrarsız ekonomiler nedeniyle ülkesini terk etmek zorunda kalan milyonlarca insanı simgelemektedir (Weiwei & Rodríguez Fominaya, 2024). Sanatçının Kristal Top isimli işinden bahsetmek gerekirse; Eserin temel elemanı küre formudur. Sanat tarihinde küre, mükemmelliği, evrensel düzeni, dengeyi ve bütünlüğü simgeleyen bir biçim olarak öne çıkmıştır. Rönesans'tan günümüze hem heykel hem de yerleştirme sanatında küre, mekânsal derinlik ve hacim algısı yaratmak, izleyiciye hem estetik hem de kavramsal bir deneyim sunmak amacıyla kullanılmıştır. Ai Weiwei'nin *Crystal Ball* eserinde de küre, bu tarihsel ve simgesel bağlamı sürdürerek, yerleştirmede merkezi odak noktası işlevi görmektedir. Mekânda, Görsel 2'de de görüldüğü gibi, küre tekil bir nesne olarak konumlanmıştır. Üç boyutlu geometrik formu, izleyicide mekânsal derinlik ve hacim algısı yaratmaktadır. Malzeme olarak kristal küre ve can yelekleri kullanılmış olup, bu iki malzeme yapıları gereği kontrast oluşturmaktadır. Bahsedilen kontrast, kürenin şeffaf, parlak ve sert oluşuna karşın, can yeleklerinin yumuşak, mat ve renkli oluşunda kendini göstermektedir ve eserin görsel etkisini güçlendirmektedir. Küre ile yelekler arasındaki ölçü ve oran ilişkisi, izleyicide hem gerçeklik algısı hem de kavramsal algı yaratmaktadır. Küre, mekân, nesne ve izleyici arasında bir bağ kurar. Kürenin yansıtma özelliği, etrafından geçen izleyicilerle birlikte ortaya çıkan ilişkisel estetiği güçlendirir. İzleyiciler kürenin çevresinden geçerken kürede bıraktıkları yansımalar sürekli değişir ve eserle izleyici arasında dinamik bir etkileşim oluşur. Bu çalışmada, kürenin düzeni kusursuz ve mükemmel geometrik formu ile belirginleşirken, altındaki yelekler düzensizliği ve kaosu

yansıtmaktadır. Küre hem sanattaki geleneksel önemi hem de bu eserdeki tematik ve kavramsal işlevi ile eserin görsel ve sembolik merkezini oluşturur; mükemmel geometrisi ile düzeni, yeleklerin kaotik düzeni ile insanî trajediyi vurgular ve eserin hem görsel hem de kavramsal mesajını güçlendirir. Küre formunu çalışmalarında hem mekânsal hem de kavramsal açıdan kullanan bir diğer sanatçı ise Jeff Koons'tur.

Şekil 3

Jeff Koons'un Bakış Topu (Tabure) (2013 2016).



Jeff Koons'un *Gazing Ball (Stool)* (2013–2016), Neo-Pop Art ve Kavramsal Sanat çizgisinde bir heykel çalışmasıdır. Eserde basit beyaz bir taburenin üzerinde mükemmel biçimli mavi bir cam küre bulunur. Kürenin yansıtıcı yüzeyi çevreyi ve izleyiciyi yansıtarak dinamik bir etkileşim yaratır. Minimalist kompozisyon, gündelik nesneleri canlı ve yansıtıcı bir biçimde sunarak Koons'un çağdaş kültür ve estetik yaklaşımını ortaya koyar (Koons, J. (2013-2016). Sanatçının *Gazing Ball* (Bakış Küresi) adlı çalışmasında, gündelik bir nesne olan beyaz ayaklı bir tabure yer almakta ve merkezi konumda mavi renkte bir küre bulunmaktadır. Günlük yaşamda sıradan bir nesne olarak kullanılan tabure ile, zaman zaman bakmaktan kendimizi alamadığımız, bazı yerlerde pahalı, bazı yerlerde uygun fiyatlarla edindiğimiz kürenin kontrastı dikkat çekicidir. Sanatçı, mekân kullanımında sadeliği tercih etmiş, tabureyi günlük yaşamın akışından alarak estetik ve kavramsal bir bağlamda sanat nesnesine dönüştürürken, küreyi yerleştirmenin odağı hâline getirmiştir. Bu çalışmada kürenin katkısı önemlidir. Sanat nesnesi olarak küre formuna odaklanıldığında, eser plastik sanatın temel ilke ve elemanları açısından oldukça zengindir. Küre, izleyiciye mekânsal derinlik algısı sağlamakta ve taburenin düz çizgileri ile görsel bir kontrast oluşturmaktadır. Parlak, pürüzsüz ve yansıtıcı yüzeyi, ışığı ve çevreyi yansıtarak eserde görsel etkileşimi artırmaktadır. Ve Örnek verdiğim diğer sanatçılarda da olduğu gibi bu sanatçıda küreyi yansıtıcı, dışbükey bir malzeme ile kullanması izleyicininde işe dahil olmasını sağlıyor, bir ilişkisel estetik yaratıyor. Bu dış bükeyliği sağlayan en önemli etkenlerden biri ise kürenin kusursuz

yapısıdır. Günümüz çağdaş sanatçılarından Ayşe Erkmen'de işlerinde küre formuna sıkça yer vermiştir.

Şekil 4

Ayşe Erkmen, Üç Göz (2015), Kapadokya Çarpması, Cappadox, Uçhisar Kalesi, Nevşehir.



Ayşe Erkmen Üç Göz isimli mekâna özgü kurguladığı yerleştirmesini, Nevşehir'e bağlı Uçhisar Kasabası'nda gerçekleştirmiştir. Tarihsel, kültürel ve turistik bir kimliğe sahip olan bu küçük kasaba, doğal jeolojik yapısından ötürü özel yeryüzü şekillerine sahiptir. Bunlardan en devasa ve etkileyici olanı Uçhisar Kalesi'dir (Ayşe Erkmen. (T.y.). 2015'te Fulya Erdemci küratörlüğünde düzenlenen Kapadokya Çarpması başlıklı Cappadox Çağdaş sanat Programı için Ayşe Erkmen, tüf taşının yumuşak dokusundan dolayı Kale'nin dış çeperinin zamanla yağmur ve kar gibi doğal etkenlerle aşınarak dış duvarlarının yıkılmasıyla ortaya çıkan oyulmuş mekanlardan üçüne renkli lastik toplar yerleştirerek, Kale'ye minimalist bir müdahalede bulunmuştu.

Erkmen, bu müdahalesinde tarihi ve doğal süreçlerin sonucunda ortaya çıkan oyuklara, Kale'nin amorf formu ve monokrom rengiyle kontrast oluşturan renkli soyut küreler yerleştirerek, Kale'nin heykelsi yapısı kadar bu süreçlere de işaret ediyor, hem de dışarıdan bakıldığın 'da tarihine dair ipucu vermeyen Kale'ye güncellik kazandırmış oluyordu (Erkmen, 2024, s. 36–37). Ayşe Erkmen'in Üç Göz isimli işini sanatın ilke ve elemanları açısından çözümlemek gerekirse; eserde kullanılan yuvarlak lastik toplar net ve sade bir küresel biçime sahiptir. Kale duvarındaki doğal oyukların organik ve düzensiz çizgileri ile topların geometrik ve kusursuz daireselliği arasında güçlü bir karşıtlık kurulur. Bu karşıtlık, eserin mekânsal etkisini artırır. Topların canlı ve parlak renkleri, tüf taşının monokrom ve toprak tonlu yüzeyiyle sert bir zıtlık oluşturur (Erdemci, 2017). Bu renk karşıtlığı hem eseri görünür kılar hem de peyzajda anlık bir vurgu yaratır. Renk kullanımında, kalenin eskimiş yapı rengi ile denge sağlanırken, kürelerin canlı ve renkli halleri vurgu ilkesini öne çıkarır. Oyukların gölgeli yapısı ile topların ışığı yakalama biçimi arasında dramatik bir ışık–gölge dengesi oluşur. Sanatçı, üç oyuk tercih ederek eserinde ritim ve tekrar yaratır. Doğal oyukların düzensizliği, topların ölçülü konumlandırılmasıyla dengelenir. Kalenin büyük ve gösterişli, bir yandan da sade görüntüsüne karşın kürelerin küçük ve farklı renklerde olması, sanatçının minimalist bir yaklaşımı olduğunu düşündürür. Üç Göz 'de küre biçim, renk, mekân ve kavramsal vurgu unsuru olarak işlev görür; eser için hem görsel hem de düşünsel bir odak noktasıdır. Erkmen, Fulya Erdemcinin değerli anısına düzenlenen cappadox' un 2024 edisyonu için Üç Göz'ü yeniden yorumladı ve kırmızı, Sarı ve mavi topları, üç beyaz topla

değiştirdi. Ayşe Erkmen'in sözleriyle, "toplar, hem fulya Erdemci'nin anısına yapılan bu yeni edisyona Fulya'sızlığı (Cappadox Küratörü, Fulya Erdemci) hatırlatmak hem de yaşadığımız savaşlarla dolu döneme bir barış anımsatması yapmak için renklerini beyazlaştırdı" (Erkmen, 2024, s. 36–37).

Şekil 5

Ayşe Erkmen, Üç Göz, 2024, Değişen Gökler, Cappadox, Uçhisar Kalesi, Nevşehir.



Erkmen, *Üç Göz* isimli işinin farklı bir edisyonunda, yerleştirmede aynı mekânsal konumu korurken, renkli toplar yerine sade beyaz topları tercih ederek minimalist bir estetik yaklaşım benimsemiştir. Sanatçının deyimiyle bu edisyon, "Fulya'sızlığı" anmak ve yaşanılan savaşlara ithafen üretilmiş bir çalışmadır. Küre formu, tarih boyunca sanatta hem simgesel hem de biçimsel bir araç olarak kullanılmıştır; hareket, bütünlük ve evrensellik gibi kavramları temsil eder. Erkmen'in beyaz toplarla oluşturduğu yerleştirme, kürelerin bu geleneksel simgeselliğini korurken, çağdaş minimalist tavırla estetik bir soyutlama gerçekleştirir. Kürelerin boyut ve renk açısından sadeleştirilmiş hâli, izleyiciye hem mekânsal bir deneyim sunmakta hem de toplumsal ve politik göndermeleri estetik bir biçimde yansıtmaktadır. Bu bağlamda çalışma, biçim ve anlamı birleştirerek küre formunun çağdaş sanat pratiğinde nasıl yeniden yorumlanabileceğine dair çarpıcı bir örnek teşkil eder.

4. Tartışma

Elde edilen bulgular, küre formunun tarih boyunca taşıdığı "bütünlük, denge ve mükemmellik" anlamlarının çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlandığını göstermektedir. Antik dönemden itibaren evrenin ideal biçimi olarak kabul edilen küre, günümüz sanatçılarının elinde bu idealin kırılganlığını, toplumsal gerilimlerini ve bireysel deneyimlerle ilişkisini görünür kılan bir araca dönüşmektedir. Kusama'nın çalışmalarında küre, bireysel algı, tekrar ve sonsuzluk kavramlarını temsil ederken; Ai Weiwei'nin *Crystal Ball* adlı eserinde küre formu, toplumsal gerçeklik, göç, kırılganlık ve insani trajedilerle ilişkilendirilmiştir. Her iki sanatçı da küreyi izleyiciyle doğrudan ilişki kurabilen, yansıtıcı bir yüzey olarak kullanmış; bu sayede izleyicinin hem fiziksel hem de kavramsal anlamda "kendini görme" deneyimini yaşamasını sağlamıştır. Plastik sanatın temel ilkeleri açısından değerlendirildiğinde ise, hem Kusama'nın hem de Ai Weiwei'nin eserlerinde

denge, kontrast, ritim, oran–orantı ve mekânsal derinlik ilkelerinin etkili bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, küre formunun yalnızca estetik bir biçim olmakla kalmayıp, aynı zamanda sanatın temel ifade olanaklarını geliştiren güçlü bir düşünsel ve biçimsel araç olduğunu ortaya koymaktadır.

5. Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma, küre formunun çağdaş sanat pratiklerinde yalnızca biçimsel bir öğe olarak değil, çok katmanlı kavramsal anlamlar taşıyan bir sanat nesnesi olarak kullanıldığını ortaya koymuştur. Küre, sanatçılar için evrensellik, bütünlük ve mükemmelliğin bir sembolü olmasının yanı sıra toplumsal, politik ve psikolojik olguların da yansıtıldığı bir ifade alanı hâline gelmektedir. Yayoi Kusama ve Ai Weiwei örnekleri, küre formunun hem bireysel deneyimlerin hem de küresel meselelerin temsilinde güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Kusama, küreyi içsel sonsuzluk, tekrar ve algı üzerine kurulu bir metafor olarak kullanırken; Ai Weiwei, küreyi insani kırılganlık, göç, adalet arayışı ve güncel toplumsal sorunlar bağlamında ele almıştır. Benzer şekilde, Jeff Koons'un yansıtıcı küreleri ve Ayşe Erkmen'in mekânla bütünleşen minimalist yerleştirmeleri, kürenin estetik, mekânsal ve kavramsal boyutlarını genişleten örnekler sunmaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, küre formu güncel sanatta yalnızca geometrik bir şekil olmaktan çıkarak mekân, izleyici ve anlam arasında kurulan etkileşimi derinleştiren, çok yönlü bir düşünsel yapı ve güçlü bir estetik simge olarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

Altunok, Ö. (2024, 15 Temmuz). Gökler değişmeye devam ederken… – Cappadox. *Argonotlar*. Retrieved November 12, 2025, from https://argonotlar.com/gokler-degismeye-devam-ederken-cappadox/

Ciurea, A. V. (2022). Ferdinand Magellan (1480–1521) – 500 years from the first circumnavigation of the world: The spherical shape of the Earth…. *PMC*. https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC9262276/?

Davis, K., & Nichols, K. (2017, April 18). Yayoi Kusama: Artist Overview and Analysis. *TheArtStory*. Retrieved November 12, 2025, from https://www.theartstory.org/artist/kusama-yayoi/

Demir, E. (2024). Sosyal bilimlerde nitel araştırma teknikleri üzerine betimsel bir çalışma. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 25(46), 313-328. https://doi.org/10.21550/sosbilder.1340355.

Diamond, A. (2004). The role of the art object in contemporary art (*Working Papers in Art & Design, Vol. 3*). Nottingham Trent University. https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12354/WPIAAD_vol3_diamond.pdf

Encyclopaedia Britannica. (2025, October 22). Paul Cézanne: Development of his mature style. In *Encyclopaedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Paul-Cezanne/Development-of-his-mature-style

Encyclopaedia Britannica. (n.d.). Sphere. In *Britannica*. Retrieved November 13, 2025, from https://www.britannica.com/science/sphere

Erdemci, F., & Yıldırım, M. (Eds.). (2017). *Dünyadan Çıkış Yolları: Cappadox 2017 Çağdaş Sanat Programı*. İstanbul: Mas Matbaacılık.

Erkmen, A. (2024). Üç Göz [Sanatçı metni]. İçinde *Değişen Gökler: Cappadox Çağdaş Sanat Programı 2024* (ss. 36–37). Cappadox.

Ferrer Ventosa, B. (2024). On the perfect sphere: The preference for circular compositions for depicting the universe in medieval and early modern art. *Religions, 15*(2), 171. https://www.mdpi.com/2077-1444/15/2/171?

Harper, D. (2025). Etymology of sphere. *Online Etymology Dictionary*. Retrieved November 11, 2025, from https://www.etymonline.com/word/sphere

https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Hoja%20de%20sala%20ENG%20%28web%29.pdf

Koons, J. (2013–2016). Gazing Ball (Stool) [Artwork]. *Artchive*. https://www.artchive.com/artwork/gazing-ball-stool-jeff-koons-2013-2016/

Kuczyńska, A. (2021). Berleant's phenomenology of sculptural space: Brâncuşi. *Contemporary Aesthetics, Special Volume 9*. https://contempaesthetics.org/2021/01/05/berleants-phenomenology-of-sculptural-space-brancusi-alicja-kuczynska/

Kusama, Y. (1966). Narcissus Garden [Artwork]. 33rd Venice Biennale. https://www.theartstory.org/artist/kusama-yayoi/

Kusama, Y. (2009). Narcissus Garden, Inhotim [Installation]. Inhotim, Brumadinho, Brazil. Retrieved November 12, 2025, from https://artsandculture.google.com/asset/narcissus-garden-inhotim/_gHC30KI1GUjPg

Malamou, S., & Kitsakis, V. (2023). The Eratosthenes experiment: calculating the Earth's circumference. *Science in School*. https://scienceinschool.org/article/2023/calculating-earths-circumference/?

Parmenides. (1869). *The fragments of Parmenides: Translated into English hexameters; with introduction and notes by Thomas Davidson*. St. Louis: E. P. Gray. Retrieved November 12, 2025, from https://ia801302.us.archive.org/11/items/fragmentsofparme00parm/fragmentsofparme00parm.pdf

Plato. (2000). *Timaeus* (D. J. Zeyl, Trans.). Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company. Retrieved from https://impactum-journals.uc.pt/platojournal/article/download/2183-4105_17_5/4310/20346

Van Eck, C. (2014). The Composto Ordinato of Michelangelo's Biblioteca Laurenziana: Proportion or Anthropomorphy? *Architectural Histories, 2*(1), Art. 8. https://doi.org/10.5334/ah.br

Weisberg, N. (2025, 30 September). Made for Reflection: Yayoi Kusama's Narcissus Garden. *DailyArt Magazine*. Retrieved November 12, 2025, from https://www.dailyartmagazine.com/kusamas-narcissus-garden/

Weiwei, A., & Rodríguez Fominaya, Á. (2024). *Ai Weiwei: Don Quixote – exhibition brochure.* León, Spain: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Zien Journals. (2023, June 28). Circle and Sphere Geometric Forms and Their Spatial … [PDF]. *Peer Reviewed International Journal, Vol. 21.* Retrieved from https://zienjournals.com/index.php/jpip/article/download/4198/3484/4108

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

ARI, PETEK FORMUNUN GÜNÜMÜZ SANATINDAKİ YERİ VE TEMSİLİ

THE ROLE AND FUNCTION OF THE HONEYCOMB FORM İN CONTEMPORARY ART

Abdurrahman Göz[1], Savaş Kurtuluş Çevik[2]
[1] Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Nevşehir, Türkiye, e-posta: gabdurrahman574@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009 0007-8838-5679
[2] Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Nevşehir, Türkiye, e-posta: skcevik@nevsehir.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0003-2532-7264

Özet

Günümüz sanatında doğa temelli üretim biçimleri, insan ve çevre arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlayan önemli bir alan oluşturmuştur. Doğada gözlemlenen üretimsel düzen, çağdaş sanatsal pratiklerde kavramsal ve biçimsel bir ifade aracına dönüşerek, doğal süreçlerin estetik ve düşünsel boyutlarda yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Arıların kolektif çalışma biçimi; düzen, simetri ve ritim kavramları üzerinden çağdaş sanatta sıklıkla yeniden ele alınmaktadır. Çalışma, arıların ekosistemdeki yaşamsal rolünden ve petek yapısından yola çıkarak özellikle biyo-sanat pratiğini merkeze alır. Arıları ve balmumunu aktif birer ortak olarak kullanan deneysel süreçler incelenmiştir. Bu bağlamda, Çinli araştırmacı-sanatçı Ren Ri'nin, on yılı aşkın süredir arılarla iş birliği yaparak doğal oluşum ile insan müdahalesini birleştirdiği "Yuansu" (Yaşam Formu) serisi gibi eserleri ele alınmıştır. Ren Ri'nin, kraliçe arının hareketini yönlendirerek balmumu heykelleri oluşturma pratiği; biyoloji, bilim ve sanatın kesişimindeki yeni bir arayüz dilini temsil eder. Çağdaş sanatta arının kullanımı, doğanın öz-örgütlenme yapısındaki bilimsel ve matematiksel düzeni izleyicilere duyusal ve kavramsal bir deneyimle aktarmaktadır. Ren Ri gibi sanatçıların eserleri, insan ve doğanın uyum, müdahale ve kontrolü içeren karmaşık ilişkisini sorgular. Bu tür eserler, sanata yeni disiplinlerarası yöntemler sunarken, biyolojik ekosistemdeki arıların kritik rolünü estetik bir dille gündeme taşıyarak sanat ve doğa arasındaki güçlü ilişkiyi merkezine yerleştirir. Sonuç olarak, betimsel yaklaşım ve literatür taraması yoluyla yapılan bu çalışmada, doğa temelli sanat doğa temelli sanat üretimlerinin çağdaş sanat pratiğindeki yeri incelenmiştir. Arıların üretim süreçlerini sanatsal sürece dahil eden sanatçılar üzerinden yapılan incelemeler, insan-doğa ilişkisine dair yeni anlam katmanları sunduğunu göstermektedir. Literatürde yer alan örnekler, bu sanatçıların ekolojik duyarlılık, kolektif üretim ve disiplinlerarası etkileşim gibi kavramları ön plana çıkardığını ortaya koymaktadır

Anahtar Kelimeler: Arı, petek, sanat, doğa, çağdaş.

Abstract

In contemporary art, nature-based production methods have formed a significant area that reinterprets the relationship between humans and the environment. The productive order observed in nature has transformed into a conceptual and formal means of expression in contemporary artistic practices, allowing for a reinterpretation of natural processes on both aesthetic and intellectual levels.The collective working structure of bees is frequently revisited in contemporary art through concepts such as order, symmetry, and rhythm. This study focuses on bio-art practices, taking inspiration from the vital role of bees in ecosystems and the structure of honeycombs. Experimental processes in which bees and beeswax are used as active collaborators have been examined. In this context, works such as the "Yuansu" (Origin of Life) series by Chinese researcher-artist Ren Ri, who has collaborated with bees for over a decade, combining natural formation with human intervention, are discussed. Ren Ri's practice of creating beeswax sculptures by directing the movements of the queen bee represents a new interface language at the intersection of biology, science, and art.The use of bees in contemporary art conveys the scientific and mathematical order inherent in nature's self-organizing structures to the audience through sensory and conceptual experiences. Works by artists like Ren Ri question the complex relationship between humans and nature, encompassing harmony, intervention, and control.Such works introduce new interdisciplinary methods to art while placing the critical role of bees in the biological ecosystem at the forefront through an aesthetic lens, emphasizing the strong relationship between art and nature.In conclusion, this study, based on a descriptive approach and literature review, examines the place of nature-based art productions in contemporary art practice. Analyses of artists who incorporate the production processes of bees into artistic creation reveal new layers of meaning in the human-nature relationship.Examples found in the literature show that these artists highlight concepts such as ecological awareness, collective production, and interdisciplinary interaction.

Keywords: Bee, honeycomb, art, nature, contemporary.

1. Giriş

Günümüzde insan ile doğa arasındaki ilişkinin hızla dönüşmesi, sanat alanında da yeni kavramsal arayışların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ekolojik krizlerin görünür hâle gelmesi, doğal süreçlerin yalnızca bilimsel değil, aynı zamanda estetik ve düşünsel düzlemlerde yeniden ele alınmasını zorunlu kılmaktadır (Karaçalı Annepçioğlu, 2023). Bu gereklilik, doğa temelli üretim biçimlerinin çağdaş sanatta önemli bir araştırma alanı olarak öne çıkmasına yol açmıştır. Özellikle doğada gözlemlenen öz-örgütlenme, ritim, düzen ve kolektif üretim gibi yapısal özellikler, sanatçılar tarafından hem kavramsal hem de biçimsel bir ifade aracı olarak kullanılmakta; böylece doğal sistemlerin iç işleyişi sanatsal yaratımın hem konusu hem de yöntemi hâline gelmektedir (Tan, 2022). Bu bağlamda, arı kolonilerinin kolektif davranış modelleri ve petek yapılarında gözlemlenen matematiksel düzen, çağdaş sanat pratiklerinin doğaya yönelmesinde dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Arıların ekosistemdeki yaşamsal rolü ile üretim süreçlerinin kendine özgü ritmi, sanatçıların arılar ile iş birliğine yönelik eğilimlerini güçlendirmekte ve biyo-sanatın gelişiminde belirleyici bir etken hâline gelmektedir. Canlı organizmaların ve özellikle arıların üretici ortaklar olarak sanatsal sürece dahil edilmesi, yalnızca yeni estetik sonuçlar doğurmakla kalmayıp, insan müdahalesi ile doğal oluşum arasındaki sınırların yeniden tanımlanmasına da

imkân vermektedir (Tekşen, 2021). Bu eğilimin güncel bir örneğini, Çinli araştırmacı-sanatçı Ren Ri'nin arılarla on yılı aşkın süredir sürdürdüğü iş birlikçi üretim süreci oluşturmaktadır. Sanatçının "Yuansu" (Yaşam Formu) serisinde, kraliçe arının hareketini yönlendirerek ortaya çıkardığı balmumu heykeller, biyoloji, bilim ve sanatın kesişiminde yeni bir arayüz dili geliştirmektedir. Bu tür çalışmalar, doğanın kendi iç düzenini estetik bir deneyime dönüştürürken, izleyiciyi insan-doğa ilişkisinin uyum, müdahale ve kontrol üzerinden şekillenen çok katmanlı yapısını yeniden düşünmeye yöneltmektedir. Dolayısıyla, doğa temelli sanat üretimlerinin çağdaş sanat içindeki yeri incelendiğinde, arıların üretim süreçlerini sanatsal pratiklere dahil eden yaklaşımların ekolojik duyarlılığı, kolektif üretimi ve disiplinlerarası etkileşimi ön plana çıkardığı görülmektedir. Bu çalışma, literatürde yer alan örneklerden hareketle, arı temelli biyo-sanat pratiklerinin insan-doğa ilişkisine dair yeni anlam katmanları sunduğunu ve sanat ile ekolojik sistemler arasındaki bağı güçlendirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır (Wild, Sixt ve Landgraf, 2018).

2. Yöntem

Bu çalışma, doğa temelli çağdaş sanat üretimlerinde arıların üretim süreçleri ve petek geometrisinin kullanımını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada niteliksel yöntemler tercih edilmiştir (Düzce Üniversitesi, t.y.). Öncelikle çağdaş sanat literatürü taranmış ve Ren Ri, Tomas Libertiny, Chapuisat Kardeşler ile Abdurrahman Göz gibi sanatçılar tarafından gerçekleştirilen projeler örnek olay yöntemiyle analiz edilmiştir. Literatür incelemesi kapsamında akademik makaleler, sergi katalogları, sanatçı röportajları ve görsel kaynaklar kullanılmıştır (Toker, 2022). Ayrıca incelenen projelerde kullanılan malzeme, üretim süreci ve estetik stratejiler sistematik olarak karşılaştırılmıştır. Çalışmanın odak noktası, arıların üretim süreçleri, petek geometrisinin mekânsal ve biçimsel kullanımı ile insan müdahalesi ve doğa arasındaki etkileşimlerin sanatsal ifade üzerindeki etkileridir.

3. Bulgular

Araştırma, doğa temelli çağdaş sanat üretimlerinde arıların üretim süreçleri ve petek geometrisinin kullanımına dair önemli bulgular sunmaktadır. Ren Ri ve Tomas Libertiny'nin çalışmalarında arılar, üretim sürecinde aktif katılımcılar olarak yer almakta ve kolektif davranışları eserlerin biçimsel ve kavramsal yapısına doğrudan yansımaktadır. Libertiny'nin *Sonsuzluk* heykelinde 60.000 arının etkin rolü, petek desenlerinin doğal biçimde oluşmasını sağlayarak organik estetik ile matematiksel düzeni birleştirmiştir. Altıgen modüller, çağdaş sanat eserlerinde modülerlik, tekrarlanabilirlik ve mekânsal ritim yaratmada etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Örneğin Chapuisat Kardeşler'in *Tatil Köyü* projesinde petek yapısı hem estetik bir motif hem de mekânsal örgütlenmeyi belirleyen bir yapı olarak kullanılmış, kolektif üretim ve ekolojik duyarlılık kavramlarını görünür hâle getirmiştir. Araştırma ayrıca, insan müdahalesinin doğa ile iş birliği hâlinde gerçekleştiğini göstermektedir. Ren Ri'nin *Yuansu* serisinde ve Libertiny'nin heykelinde, insanın yönlendirmeleri ile arıların doğal üretim süreçleri birleşerek eserlerin biçimlenmesini sağlamaktadır; bu süreç hem estetik hem de kavramsal düzeyde insan-doğa ilişkisini sorgulama olanağı sunmaktadır. Son olarak, arı temelli üretim ve petek geometrisi yalnızca estetik bir öğe olarak değil, aynı zamanda ekolojik duyarlılık, kolektif üretim, disiplinlerarası araştırma ve sürdürülebilirlik kavramlarını sanat pratiğine entegre etmektedir. Bu yaklaşım, çağdaş sanatın

doğa-insan ilişkisini yeniden düşünmesini sağlayan yeni bir modeli ortaya koymaktadır. Ayrıca yazarın deneyim ve gözlemleri sonucu ortaya çıkan enstalasyonlar ve yerleştirmeler de çalışmada değerlendirilmiştir.

Günümüzde Doğa Temelli Üretimlerin İnsan İle İlişkisi

Doğa, kendi yapısı içinde doğası gereği sanatsal bir boyut taşımakta ve insanın estetik algısını biçimlendiren temel bir kaynak olarak varlığını sürdürmektedir. Sanatın başlangıcından günümüze, sanatçılar doğayı gözlemleyerek ve taklit ederek hem yeni görme biçimlerini geliştirmiş hem de özgün sanat yapıtları üretmişlerdir. Doğadaki sonsuz çeşitlilik, değişim ve ritim, sanatçılar için en önemli ilham kaynaklarından biri olmuştur. Doğa, alışılmışın ötesinde bir geometri ve mekânsal düzen sunar. Çağdaş sanat bağlamında doğa temelli üretimler, yalnızca doğayı taklit etmekle kalmayıp, insanın doğa ile kurduğu etkileşimi, müdahalesini ve gözlem yetisini sorgulayan bir üretim alanı yaratmaktadır. Doğadaki matematiksel ve biçimsel düzenin sanatsal üretime aktarılması, insan-doğa ilişkisinin kavramsal ve estetik düzlemde yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır (Pazarlıoğlu Bingöl, 2025). Doğa ile insan arasında doğrudan veya dolaylı biçimlerde sürekli bir etkileşim ve iletişim söz konusudur. Sanayi toplumunun ortaya çıkışıyla birlikte insan müdahalesi doğa üzerinde yoğunlaşmış; kontrol ve dönüştürme çabaları belirginleşmiştir. Bu süreç yalnızca doğal çevrenin değişimine değil, aynı zamanda sanatsal üretim biçimlerinin evrimleşmesine de yol açmıştır. Günümüzde çağdaş sanatçılar, doğa zemininde üretim yaparken doğayı hem malzeme hem de kavramsal bir araç olarak kullanmaktadır. Bazı çalışmalar doğayı sanata dönüştürürken, bazı eserlerde ise sanatın doğa içerisinde biçimlenme olasılıkları araştırılmaktadır. Bu çerçevede, çağdaş sanatın doğa temelli üretimleri, insan-doğa ilişkisini yeniden yorumlayan, estetik ve kavramsal düzlemde çok katmanlı bir iletişim alanı sunmaktadır. Sanatçılar, doğanın düzeni, ritmi ve özerk süreçlerini gözlemleyerek üretim süreçlerine dahil etmekte; böylece hem ekolojik duyarlılığı hem de insan müdahalesinin sınırlarını sorgulayan eserler ortaya koymaktadır. Bu çalışma, doğa temelli üretimlerin çağdaş sanat pratiğindeki yerini ve insan ile doğa arasındaki etkileşimi incelemeyi amaçlamaktadır (Yeldan, t.y.).

Çağdaş Sanatta Petek Geometri

Doğadan esinlenen biçimler, çağdaş sanat pratiğinde estetik, mekânsal düzen ve deneyim odaklı yaklaşımların geliştirilmesinde önemli bir referans oluşturmaktadır. Bu bağlamda arı kovanı ve petek yapıları, özellikle modüler ve tekrarlanabilir düzenler açısından enstalasyon ve yerleştirme çalışmalarında sıkça başvurulan görsel ve kavramsal motifler arasında yer almaktadır. Altıgen hücrelerden oluşan petek formu yalnızca görsel olarak çekici olmakla kalmaz; aynı zamanda yüksek düzeyde geometrik verimlilik, sistematik düzen ve mekânsal esneklik sunar. Yüzeyleri minimum malzeme ile en geniş biçimde doldurma kapasitesi, doğadaki en ekonomik ve etkili düzenlerden biri olarak altıgeni öne çıkarmaktadır. Enstalasyon ve yerleştirme çalışmalarında petek geometrisi, modüler ve eklemlenebilir yapısı sayesinde mekânda ritmik, çoğalabilir ve etkileşimli düzenlerin kurgulanmasına imkân tanır. Altıgen modüller, sanatçılara farklı ölçeklerde mekânsal ilişkiler kurma, izleyici ile etkileşimi artıracak üç boyutlu deneyimler yaratma ve mekânın ritmini yönlendirme olanağı sağlar. Bu bağlamda petek formu, çağdaş sanat pratiğinde hem görsel hem de kavramsal bir dil olarak işlev görür; doğadaki sistematiklik ve kolektif üretkenlik kavramlarını estetik bir boyutla buluşturur. Büyük ölçekli enstalasyon ve yerleştirmelerde altıgen düzen, mekânın ritmini ve yapısal bütünlüğünü belirleyen bir motif olarak öne çıkarken, modüler yapısı sayesinde sanatçılar hem tekrarlayan hem de değişken biçimlerde kompozisyonlar geliştirebilmekte ve izleyicinin mekân algısını zenginleştirebilmektedir. Sonuç olarak petek geometrisi, çağdaş enstalasyon ve yerleştirme çalışmalarında estetik, mekânsal düzen ve

deneyimsel etkileşimi bir araya getiren güçlü bir model sunmakta; sanatçılara hem biçimsel hem de kavramsal açıdan zengin, etkileşimli ve yenilikçi deneyimler üretme imkânı sağlamaktadır. Doğanın farklı unsurlarını, sanat ve mühendislik gibi alanlarla bir araya getiren disiplinlerarası bir alan olarak mimaride de petek yapılarının etkileri gözlemlenmektedir (İren, 2025). Çağdaş sanat pratiklerinde petek geometrisi, yalnızca arıların doğal yaşam döngüsüne ait bir mimari ve sanatsal formu temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda mekânsal örgütlenme, kolektif üretim, toplumsal hiyerarşi ve ekolojik sürdürülebilirlik gibi kavramların yeniden düşünülmesine imkân tanıyan bir yapı olarak ele alınır. Petek formunun modüler, tekrarlayan ve kendini düzenleyen yapısı, sanatçıların hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde doğanın örgütlenme ilkelerini sorgulamalarına olanak sağlamaktadır. Bu doğrultuda, arı kolonisinin sosyal ve mekânsal düzeni çağdaş sanat üretimlerinde bir model ve araştırma alanı hâline gelmektedir. 2017 yılında Cappadox kapsamında Chapuisat Kardeşler tarafından gerçekleştirilen Tatil Köyü projesi (Şekil 1), petek geometrisinin çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlandığı nitelikli örneklerden biridir. Proje, Kapadokya bölgesinin tarihsel arıcılık pratiklerinden hareketle, Peribacalarına oyulmuş geleneksel kovan tipolojilerini modern arıcılığın estetiği ve mimari anlayışı ile ilişkilendirir. Sanatçıların Keyişdere Vadisi'ne yerleştirdiği ahşap strüktür ve kovan düzeni, 1970'lerin modern tatil köylerinin modüler mimarisine gönderme yaparak petek yapısının çoğaltılabilirliğini, birliktelik duygusunu ve sistematik örgütlenme kapasitesini görünür kılar. Bu düzenleme, mimarinin doğadan esinlenen geometrik ilkelerle nasıl yeniden şekillendirilebileceğini tartışırken, insan ve arı kolonisi arasında kurulan ilişkiyi de derinleştirir. Tatil Köyü projesi, geleneksel ve modern arıcılık pratiklerini ortak bir mekânsal düzlemde bir araya getirirken, petek formunun çağdaş sanat üretiminde üstlendiği rolü genişletmektedir. Petek yapısının hem doğaya içkin bir üretim stratejisi hem de insan toplumlarına uyarlanabilir bir mimari model olarak ele alınması, proje aracılığıyla hem ekolojik duyarlılığı hem de doğa-insan etkileşiminin çok katmanlı yapısını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda petek geometrisi, çağdaş sanatın doğa temelli üretimlerinde yapısal bir referans olmanın ötesinde, insan toplumlarının birliktelik, dayanışma ve sürdürülebilirlik gibi değerlerini yeniden yorumlayan bir düşünsel çerçeve sunmaktadır (Cappadox, 2017).

Şekil 1

Chapuisat Kardeşler, Tatil Köyü, Cappadox 2017 Fotoğraf: Furkan Temir.



Ren Ri ve Diğer Sanatçılar Üzerine İnceleme

Ren Ri (d. 1984, Harbin, Çin) sanatsal üretimini, biyoloji, mühendislik, mekanik ve sanat arasında kurduğu disiplinlerarası bir araştırma ekseni üzerine inşa etmiştir. Özellikle on yılı aşkın süredir arılarla sürdürdüğü işbirlikçi üretim pratiği, çalışmalarını biyo-sanat alanında özgün bir konuma yerleştirir. Sanatçı, arıların da içinde bulunduğu böcek topluluklarının kendi kendini organize eden yapısını inceleyerek insanlar, arılar ve doğa arasındaki karşılıklı bağı ve etkileşimi araştırır; böylece doğa-temelli üretim ile insan müdahalesi arasındaki ilişkiyi görünür kılan yeni bir sanatsal arayüz dili geliştirir. Balmumunu temel malzeme olarak kullanması, onu biçimsel açıdan özgün kıldığı kadar, arı psikolojisi ve davranış bilimiyle kurduğu ilişkisel üretim süreci sayesinde yapıtlarına deneysel bir boyut kazandırır. Balmumunun kontrol edilmesinin güç ve biçimlendirilmesinin zor bir materyal olması, sanatçının arılarla kurduğu etkileşimleri daha da önemli hâle getirir; zira üretilen heykeller, insan müdahalesi ile doğal oluşumun eş zamanlı bir ortaklığı sonucu ortaya çıkar (Pearl Lam Galleries, t.y.). Ren Ri'nin en bilinen çalışmaları olan *Yuansu* serisi, sanatçının hem arıcı hem de sanatçı kimliğini bütünleştiren bir üretim biçimini temsil eder. Arıcılığa 2006 yılında başlayan sanatçı, birkaç yıl süren gözlem, deneyim ve araştırma sonucunda balmumunu merkezine alan üç ayrı seri geliştirecek uzmanlığa erişmiştir. Bu üretimlerini, Çince'de "element" anlamına gelen "yuan" ve "kalıp" anlamına gelen "su" kelimelerinden oluşan *Yuansu II* olarak adlandırmıştır. Ren Ri, bu üretimleriyle insanlığın doğal dünyayı şekillendirmesinin, yok etmesinin ve müdahale etmesinin gezegen üzerindeki etkisine atıfta bulunmaktadır (Kaya, 2022). *Yuansu I* (Şekil 2), balmumundan oluşturduğu bir dizi harita formundan oluşur ve arıların mekânsal düzen üretme yetilerini geometrik bir dille görünür kılar. *Yuansu II* (Şekil 3) serisinde ise Ren Ri, arı psikolojisi ve davranış hareketlerini kullanarak dikkat çekici bir dizi geometrik heykel üretmiştir. Sanatçı, kraliçe arıyı kutunun merkezine yerleştirir ve diğer arılar kraliçenin konumuna göre etrafında petek dokusunu inşa eder. Ren Ri, her yedi günde bir yedi günlük yaratılış döngüsüne göndermede bulunarak bir zar atar ve kutunun yönünü rastlantısal olarak değiştirir. Böylece heykelin biçimi, insan müdahalesi ile arıların doğal üretim süreçlerinin kesiştiği bir ortaklıkla şekillenir.

Şekil 2

Balmumu 158x128x10 Bigumigu. (t.y.). Sanat yapan arılar. 2013



Şekil 3

Yuansu serisi 2 akrilik kutu doğal bal mumu 40x40x40 cm. Pearl Lam Galleries. (2015, Mart 1).



Buna ek olarak, aynı formdan hareketle karşımıza Hollandalı sanatçı Tomas Libertiny çıkmaktadır. Tomas Libertiny'nin sanatı, doğanın estetik ve entelektüel değerine duyduğu hayranlıktan beslenmektedir. İnsan ile doğa arasındaki psikolojik ve fiziksel ilişkiyi odağına alan sanatçı, günümüz teknolojisini kullanarak doğayı kusurları ve güzellikleriyle birlikte bir bütün olarak temsil etmektedir. Bu yaklaşım, izleyiciyi çevresindeki desenler ve tekrarlar üzerinde düşünmeye yönlendirerek doğa ile insan algısı arasındaki bağı fark ettirmektedir. Libertiny, tasarım sürecinde üç boyutlu modelleme tekniklerini kullanarak figüratif ve anıtsal bir heykel çalışması geliştirmiştir (Şekil 4-5). Bu çalışmada, antik Mısır'ın ünlü kraliçesi Nefertiti'den ilham alarak "yeni bir kraliçe" inşa etme fikrini merkezine almıştır. Sanatçı, heykelin üretiminde yalnızca teknolojiyi değil, aynı zamanda doğayı da yaratıcı sürecin bir parçası olarak dahil etmiştir. Yaklaşık iki yıl süren çalışma sürecinde, 60.000 arının aktif katılımıyla heykelin yapımı tamamlanmıştır. Arıların etkin rol oynadığı bu süreç, heykelin yüzeyinde ve yapısal formunda petek desenlerinin doğal olarak ortaya çıkmasını sağlamış ve esere hem organik bir yapı hem de doğanın matematiksel estetiğini yansıtan bir estetik kazandırmıştır. Bu yaklaşım, Libertiny'nin doğa ile iş birliği yapma ve modern teknolojiyi estetik ile yapısal açıdan entegre etme yöntemini ortaya koymaktadır (Kaya, 2022).

Şekil 4-5

Tomas Libertiny, Sonsuzluk/Eternity, Karışık Malzeme (Doğal Balmumu, Ahşap, Cam ve 60.000 Arı), 2019-2020.



Diğer bir örnek olarak, bu bildirinin yazılmasında çıkış noktası olan Abdurrahman Göz'ün *Arı Tutulması Etap 1* çalışması ele alınmıştır. Bu enstalasyon iki etaplı olarak tasarlanmıştır. İlk etapta (Şekil 6), tarih boyunca çeşitli uygarlıklar tarafından güçlü bir sembol olarak kullanılan arı imgesi yeniden yorumlanarak çağdaş bir anlatı oluşturulmaktadır. Arılara özgü altıgen form temel alınarak oluşturulan yapay petek modüllerinin içine, Morse alfabesiyle kodlanmış iletiler yerleştirilmiştir. Böylece arı vızıltısının ritmik yapısı ile Morse kodunun akustik düzeni arasında kavramsal bir ilişki kurulmuştur. Peteklerin bal yerine mesajlarla doldurulmuş olması, arıların üretim pratiğinin metaforik bir ileti ve uyarı aracına dönüştüğünü göstermektedir. Enstalasyonda yer alan tarihsel referanslardan biri, XII. Louis döneminde kullanılan *"Rex non utitur aculeo"* (Kral iğne kullanmıyor) ifadesinin Morse koduyla peteklere işlenmiş olmasıdır. Bu yönüyle çalışma, siyasal ve kültürel bir alt metin sunmaktadır. Kentin işlek bir noktasına yerleştirilen enstalasyon, yoğun arı vızıltısı içeren ses yerleştirmesi ile birlikte ekolojik farkındalık yaratmayı amaçlamakta; özellikle iklim değişikliği ve beşerî etkiler sonucu tehdit altındaki arı popülasyonlarına dikkat çekerek izleyiciyi arıların "yardım çağrısını" duymaya davet etmektedir.

Şekil 6

Abdurrahman GÖZ Arı Tutulması Etap 1 Bristol Kağıt ve Plastik 2024.



Arı Tutulması Etap 2 (Şekil 7) ise arının doğayla kurduğu ritim ve yön ilişkisini temel almaktadır. Arı dansı, güneş ile besin kaynağı arasında açı oluşturarak koloniye yön bilgisi aktaran, süreklilik içeren bir hareket düzenidir. Bu ritmik yapı, arı kolonilerindeki merkezi örgütlenmeyle birlikte ele alındığında, Rutherford atom modelinde görülen merkez etrafında döngüsel hareketle kavramsal bir benzerlik taşımaktadır. Her iki yapı da merkez ilkesi, ritim ve süreklilik etrafında şekillenen bir düzen fikrine işaret etmektedir.Bu benzerlikten yola çıkarak enstalasyonda, arılara özgü altıgen petek formu temel geometrik eleman olarak kullanılmıştır. Altıgenin üç boyutlu şekilde dikey konumlandırılması, formun kendi iç ritmini mekânsal ölçekte görünür kılarak atom modelindeki dairesel düzenin altıgen bir düzene dönüştürülmesini sağlamaktadır. Böylece ortaya çıkan yeni form, boşluk-doluluk ve derinlik ilişkilerini öne çıkaran, arı davranışı ile atom yapısı arasında kavramsal bir köprü kuran bir mekânsal yapı sunmaktadır.

Şekil 7

Abdurrahman GÖZ Arı Tutulması Etap 2 Tahta, Balmumu, Yapay Boş Petek, 2024.



4. Tartışma

Bu çalışma, çağdaş sanatta doğa temelli üretim süreçlerinin, özellikle arı kolonilerinin davranış modelleri ve petek geometrisi üzerinden nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır. Bulgular, arıların üretim süreçlerine doğrudan dahil edilmesinin yalnızca malzeme çeşitliliği veya estetik bir yenilik sağlamadığını; aynı zamanda insan müdahalesi, kolektif üretim ve doğal oluşum arasındaki sınırların yeniden düşünülmesini zorunlu hâle getirdiğini göstermektedir. Ren Ri'nin *Yuansu* serisinde arılar, mekânsal örgütlenme ilkelerini belirleyen temel aktörler hâline gelirken, sanatçının yalnızca yönlendirici bir rol üstlenmesi, doğanın kendi iç ritmini ve özerkliğini estetik bir sürecin parçası hâline getirmektedir. Benzer biçimde Tomas Libertiny'nin Nefertiti'den ilhamla ürettiği anıtsal heykel, üç boyutlu modelleme teknolojisi ile arıların doğal petek üretiminin birleştiği hibrit bir model sunmaktadır. Her iki örnek, insan-doğa ilişkisinin tek yönlü bir müdahale değil, karşılıklı bir etkileşim ve ortak üretim paradigması üzerinden yeniden tanımlandığını göstermektedir. Chapuisat Kardeşler'in *Tatil Köyü* projesi ve Abdurrahman Göz'ün *Arı Tutulması* serisi ise petek geometrisini yalnızca biyolojik bir form olarak değil; toplumsal örgütlenme, iletişim, ritim ve ekolojik sürdürülebilirlik gibi kavramları tartışmaya açan kültürel bir metafor olarak ele almaktadır. Arıların tarihsel ve kültürel ikonografisi ile çağdaş sanatın mekânsal düzenlemeleri arasındaki ilişki, petek formunun çok katmanlı bir temsil gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede arılar, yalnızca biyolojik bir organizma olarak değil, aynı zamanda üretim, örgütlenme ve sürdürülebilirlik metaforlarının taşıyıcısı olarak çağdaş sanatın kavramsal alanında önemli bir rol üstlenmektedir.

5. Sonuç ve Öneriler

Bu yazı, doğa temelli çağdaş sanat pratiklerinde arıların üretim süreçlerinin ve petek geometrisinin estetik, kavramsal ve mekânsal düzeylerde önemli bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır. İncelenen örnekler, arı kolonilerinin kolektif davranış modellerinin yalnızca doğada işleyen biyolojik bir düzen olmadığını; aynı zamanda sanat üretiminin biçimlenmesinde etkili bir yaratıcı ortaklık sunduğunu göstermektedir. Ren Ri'nin *Yuansu* serisinde arıların mekânsal örgütlenme kapasitesi doğrudan heykelin formunu belirlerken, Tomas Libertiny'nin anıtsal Nefertiti heykeli, arıların doğal petek üretimini üç boyutlu modelleme teknolojisiyle birleşen hibrit bir sürecin merkezine yerleştirmektedir. Bu örnekler, sanatçının yalnızca tasarlayıcı değil, süreci yönlendiren ancak doğaya alan açan bir eş üretici hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, petek geometrisi çağdaş sanat kapsamında yalnızca görsel bir motif değil; ritim, modülerlik, çoğalabilirlik ve örgütlenme ilkeleriyle çok katmanlı bir kavramsal araç olarak kullanılmaktadır. Chapuisat Kardeşler'in *Tatil Köyü* projesi ve Abdurrahman Göz'ün *Arı Tutulması* serisi, petek formunun hem mekânsal düzeni belirleyen bir yapı hem de kolektif yaşam, iletişim ve sürdürülebilirlik gibi kavramları tartışmaya açan kültürel bir metafor olarak işlediğini göstermektedir. Bu bağlamda arıların oluşturduğu yapılar, çağdaş sanat pratiklerinde yeni düşünsel çerçevelerin oluşmasına imkân sağlamaktadır. Sonuç olarak, arılarla gerçekleştirilen üretim süreçleri ve petek geometrisinin çağdaş sanattaki kullanımı, insan-doğa ilişkisini yeniden düşünmeye yönelik güçlü bir zemin sunmaktadır. Bu yaklaşım, doğanın özerk düzenini estetik bir deneyime dönüştürmekle kalmayıp; insan müdahalesinin sınırlarını, ekolojik sorumluluğu ve kolektif üretimin olası yöntemlerini sorgulayan bir anlayış geliştirmektedir. Doğa temelli sanat üretimleri, bu doğrultuda hem ekolojik farkındalık yaratan hem de disiplinlerarası ilişkileri

güçlendiren bir alan sunmakta; arı temelli biyo-sanat pratikleri ise çağdaş sanat içinde giderek daha fazla önem kazanan sürdürülebilir ve ilişkisel bir üretim modeline işaret etmektedir.

Kaynakça

Bigumigu. (t.y.). *Sanat yapan arılar*. Bigumigu. https://bigumigu.com/haber/sanat-yapan-arilar/

Cappadox. (2017). *Cappadox 2017*. https://cappadox.com/festival/cappadox2017?p=contemporaryartists-projects-events

Cappadox. (2017). https://cappadox.com/festival/cappadox2017p=contemporaryartists-projects-events

Düzce Üniversitesi. (t.y.). *[Makale / belge başlığı bilinmiyor]*. Düzce Üniversitesi Kurumsal Akademik Arşivi. https://acikerisim.duzce.edu.tr/server/api/core/bitstreams/d51fbef4-92af-4eaa-bdbb-1a6efef743be/content

İren, C. (2025). *Arı toplumunun form ve davranışlarının sanatla ilişkisi* [Sanatta yeterlik eser metni]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Karaçalı Annepçioğlu, H. (2023). *Türkiye'de disiplinlerarası üretim biçimi olarak ekolojik sanat* [Sanatta yeterlik tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi]. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Ulusal Tez Merkezi.

Kaya, F. M. (2022). Çağdaş sanatta sürdürülebilirlik teması bağlamında arılarla oluşturulan iş birliği. *İnsanat: Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, 2*(1), 62–81.

Libertíny, T. (t.y.). *Eternity*. https://www.tomaslibertiny.com/eternity

Pazarlıoğlu Bingöl, M. (2025). *Çağdaş sanatta doğanın izlerine dair: Bireysel söylemler*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye.

Pearl Lam Galleries. (2015, Mart 11). *Ren Ri: Yuansu Projects* [Sergi duyurusu]. Pearl Lam Galleries. https://www.pearllam.com/exhibition/ren-ri-yuansu-projects/

Pearl Lam Galleries. (t.y.). *Ren Ri (B. 1984)*. https://www.pearllam.com/artist/ren-ri/

Tan, Y. (2022). Doğanın sanata yansımaları ve ekolojik sanat. *İnsanat: Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, 2*(2), 21–41.

Tekşen, T. (2021). Bilim ve sanat ilişkisi bağlamında biyo sanat. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi.*

Toker, A. (2022). Bir araştırma metodolojisi olarak sistematik literatür incelemesi: Meta-sentez yöntemi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.*

Wild, B., Sixt, L., & Landgraf, T. (2018). Automatic localization and decoding of honeybee markers using deep convolutional neural networks. *arXiv*. https://arxiv.org/abs/1802.04557

Yeldan, M. A. (t.y.). *Doğanın Sanat İçinde Biçimlenişi.*

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

EL SANATLARININ GELİŞİMİNDE DİJİTALLEŞMENİN İNOVATİF ETKİLERİ

INNOVATIVE EFFECTS FF DIGITALIZATION İN THE DEVELOPMENT FF HANDICRAFTS

Mustafa Büyüktürkmen[1]
[1] Öğr. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye, e-posta: mustafa.buyukturkmen@hbv.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0003-4103-3821

Özet

Günümüzde dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar; tasarım yazılımlarının işlevselliği, internet aracılığı ile ulaşılabilen veri kaynakları ve sosyal medyanın etkileşim temelli yapısı biraraya gelerek, el sanatlarının tasarım, üretim ve paylaşım süreçlerinde yenilikçi bir dönüşüm başlatmıştır. Yüzyıllardır süregelen geleneksel zanaatkârlık birikimi, dijital araçların yaygınlaşmasıyla birlikte sanatsal ve estetik değer kazanmış ayrıca teknolojinin de içinde bulunduğu farklı bir etkileşim alanına taşınmıştır. Bu dijital dönüşüm, el sanatları alanında faaliyet gösteren ustalar, üreticiler ve tasarımcılar açısından hem yaratıcı iş birlikleri kurma, ürün çeşitliliği sınırlarını kaldırma, üretim verimliliğini artırma ve küresel pazarlara doğrudan ulaşma gibi önemli avantajlar sunmakta; hem de kültürel kimliğin korunması ve dijital becerilerin edinilmesi gibi çok boyutlu zorlukları da gündeme getirmektedir. Özellikle tasarım alanında fikri mülkiyet hakları ile olası intihal riskleri, titizlikle değerlendirilmesi gereken kritik konular arasında yer almaktadır. El sanatlarıyla uğraşan üreticilerin yaratıcı emeğini koruyacak etkili koruma sistemlerinin inşa edilmesi, yalnızca ekonomik istikrarlarını güvence altına almakla kalmayacak; aynı zamanda yenilikçi üretim süreçlerinin sürdürülebilirliğini destekleyerek sektördeki yaratıcı çeşitliliğin gelişimine de katkı sağlayacaktır. Bu çalışma, dijitalleşmenin el sanatları üzerindeki etkilerini kapsamlı biçimde ele alarak, alandaki teknolojik dönüşüm dinamiklerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında dijitalleşmenin inovatif etkileri dört temel eksende incelenmiştir: Yaratıcı süreçlerde dijital tasarım araçlarının geleneksel tekniklerle bütünleştirilmesi, yenilenen üretim yöntemleri ile ileri teknolojilerin kullanımı, pazarlama stratejilerindeki yenilikler, estetik dönüşüm ile yeni materyal kullanımı bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Araştırma bulguları nitel içerik analizi yöntemi ile tarama modeli esas alınarak ulaşılabilen usta, sanatçı ve işletmeler tespit edilerek oluşturulmuştur. Veriler sonucunda elde edilen bulgular; dijitalleşmenin, el sanatları alanında sürdürülebilirliği, kültürel devamlılığı ve yenilikçi gelişim potansiyeli açısından stratejik bir dönüm noktası oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: El Sanatları, Zanaatkâr, Dijitalleşme, İnovasyon, Pazarlama

Abstract

Today, the opportunities offered by digital technologies, the functionality of design software, data sources accessible via the internet, and the interaction-based structure of social media have combined to initiate an innovative transformation in the design, production, and sharing processes of handicrafts. The accumulation of traditional craftsmanship that has been going on for centuries has gained artistic and aesthetic value with the proliferation of digital tools and has been moved to a different area of interaction, including technology. This digital transformation offers significant advantages for craftspeople, producers, and designers, such as establishing creative collaborations, removing product diversity limitations, increasing production efficiency, and directly accessing global markets. It also raises multifaceted challenges such as preserving cultural identity and acquiring digital skills. Intellectual property rights and potential plagiarism risks, particularly in the design field, are among the critical issues that require meticulous consideration. Establishing effective protection systems to protect the creative labor of handicraft producers will not only ensure their economic stability but also contribute to the development of creative diversity within the sector by supporting the sustainability of innovative production processes. This study aims to comprehensively address the impact of digitalization on handicrafts and analyze the dynamics of technological transformation in the field. The innovative impacts of digitalization were examined along four fundamental axes: the integration of digital design tools with traditional techniques in creative processes, the use of advanced technologies with renewed production methods, innovations in marketing strategies, and the use of new materials through aesthetic transformation constitute the basis of this study. The research findings were generated by identifying accessible masters, artists, and businesses using a screening model using qualitative content analysis. The findings reveal that digitalization represents a strategic turning point in the field of handicrafts in terms of sustainability, cultural continuity, and innovative development potential.

Keywords: Handicrafts, Craftsman, Digitalization, Innovation, Marketing

1. Giriş

Dijital devrim, Endüstri 4.0 ekosistemleri içinde el sanatlarını, geleneklerin dijital kodlarla yeniden yazıldığı yeni bir üretim ve tüketim alanı haline getirmiştir. Gershenfeld (2012), dijital üretim teknolojilerinin kişisel üretim olanağı sağlayarak, geleneksel zanaatların demokratikleşmesine ve yerelleşmesine katkıda bulunduğunu belirtmektedir. Algoritmik tasarım araçları (Grasshopper, Rhino 3D) ve yapay zekâ modelleri (MidJourney, Stable Diffusion), el sanatlarının morfolojik ve materyal sınırlarını genişleterek, el dokumalarındaki geometrik motiflerin yeniden yorumlanmasına imkân tanımaktadır. Oxman ve Oxman (2014), bu tür dijital araçların, geleneksel motiflerin algoritmik optimizasyonu yoluyla kültürel mirasın dijital arşivi ile fiziksel üretim arasında dinamik bir diyalog kurduğunu vurgulamaktadır. NFT'ler ve blockchain tabanlı sistemler ise, el sanatlarının dijital ikizlerini oluştururken, özgünlük, telif ve koleksiyonerlik kavramlarını radikal bir şekilde yeniden tanımlamaktadır.

Dijitalleşmenin el sanatları tasarımına yönelik en önemli etkilerinden biri, geleneksel teknikler ile dijital unsurların başarılı bir biçimde harmanlanabilmesidir. Zanaatkârlar, dijital tasarım araçlarını el becerileriyle ustaca bütünleştirerek, her iki alanın da en iyi özelliklerini yansıtan hibrit ürünler

ortaya koyabilmektedirler (Yurdakul ve diğ., 2023). Karmaşık vektörel desenlerden algoritmik doku üretimine kadar uzanan geniş yelpazede, yaratıcı ve geliştirilebilir dijital yazılımlar el sanatları tasarımcılarının hizmetine sunulmuştur (Ballı, 2020). Bu bağlamda, teknoloji ile zanaatkârlığın güçlü yönlerini birleştiren hibrit (dijital-manuel) üretim yöntemlerine de olanak tanınmaktadır. Dijital teknolojilerin hızlı gelişimi, el sanatları sektörüne yönelik hem fırsatlar hem de zorluklar getirmiştir. Günümüz dünyasının artan dijital bağlantılılığı, el sanatlarının tasarım, üretim ve paylaşım biçimlerini dönüştürmüştür (Çıracıoğlu ve Gönülay Çalımlı, 2022). Aynı zamanda, dijital araçlar el sanatlarının daha geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmaktadır. E-ticaret platformları, yerel zanaatkârlar için küresel pazarlar yaratmıştır. Ayrıca, dijital görsellerin yaygınlaşması ve e-ticaret platformlarının yükselmesi, tüketici beklentilerini ve tercihlerini de değiştirmiştir (Doğan Sözüer ve Buluş, 2022). El sanatları tasarımcıları, ürünlerinin çeşitli dijital kanallardaki görsel etkisini ve kullanıcı deneyimini dikkate almakta, tasarımlarını modern pazarın değişen taleplerine uygun olarak uyarlamaktadır. Diğer yandan, dijital teknolojilerin yükselişi, el sanatları sektörü için birtakım zorluklar da doğurmuştur. Teknolojiye ve dijital okuryazarlığa eşitsiz erişim, özellikle gelişmekte olan ülkelerdeki zanaatkârlar için önemli bir engel teşkil etmektedir. Bu eşitsizliği gidermek, uygun fiyatlı teknolojiye, eğitim programlarına ve dijital okuryazarlık girişimlerine erişim sağlamak gibi hedefli müdahaleleri gerektirmektedir.

Dijital pazaryerleri (Etsy, Amazon, Trendyol vb.) ve sosyal medya algoritmaları (TikTok, Instagram Reels vb), el sanatlarının görünürlük potansiyelini artırırken, aynı zamanda "dikkat ekonomisi ve platform kapitalizmi" çerçevesinde estetik standartların homojenleşmesi riskini de beraberinde getirmektedir (Belk, 2013). Sprout Social'ın 2024 İçerik Değerlendirme Raporu'na (2024) göre, sosyal medya kullanıcılarının %69'u en çekici marka içeriğini Instagram'da gördüklerini söylüyor ve %44'ü markaların Instagram'ı daha sık kullanmalarını istiyor, bu da mikro-öykü anlatımı stratejileriyle küresel kitlelere ulaşmanın önemini ortaya koymaktadır. Ancak, Jenkins (2006), dijital platformların kültürel uyarlama riskini artırdığını belirtirken, Hootsuite ve We Are Social'in (2023) verilerine göre, el sanatları içeriğinin %40'ı kullanıcı tarafından üretilen içerik yoluyla yayılmakta, bu da otantiklik tartışmalarını tetiklemektedir. Sanal gerçeklik (VR) atölyeleri ve artırılmış gerçeklik (AR) sergileri, fiziksel mesafeleri ortadan kaldırarak, katılımcıların sanatsal süreçlere interaktif olarak dâhil olmasını sağlarken el sanatları deneyimini pasif tüketimden aktif üretime dönüştürmektedir (Burry ve Burry, 2020).

Dijital dönüşümün getirdiği en kritik paradokslardan biri, kültürel sürdürülebilirlik ile teknolojik yenilik arasındaki gerilimdir (Geissdoerfer ve diğ., 2017). Yapay zekâ destekli üretim, serileşme ve maliyet düşürme avantajları sunarken, elle üretilen eserlerin insan dokunuşunu tehlikeye atmakta (Davenport ve Ronanki, 2018) ve duygusal değerini azaltma riski taşımaktadır. Ellen MacArthur Vakfı (2021), döngüsel ekonomi modeli kullanılarak el sanatları sektöründe geri dönüştürülmüş malzemelerin kullanımının %60'a kadar artırabileceğini belirtirken, geri dönüştürülmüş tekstillerin ekolojik ayak izini önemli ölçüde düşürdüğü tespit edilmiştir (McKinsey ve Company, 2022). Kitle kaynaklı tasarım platformları (Shapeways, Thingiverse), topluluk tabanlı inovasyona zemin hazırlarken (Gershenfeld ve diğ., 2017), geleneksel bilginin açık lisanslı paylaşımı, kültürel mirasın metalaşması tartışmalarını da beraberinde getirmektedir (Kopytoff, 1986).

UNESCO'nun (2021) raporuna göre, dijital devrim el sanatlarını post-endüstriyel bir üretim ekosistemine dönüştürmüş, hibrit estetik, algoritmik kültür ve ağ tabanlı ekonominin kesişim noktasında konumlandırmıştır. Bu dönüşüm, kültürel kimliğin dijitalleşmesi, zanaatın demokratikleşmesi ve yenilikçilik ekosistemlerinin oluşması gibi fırsatlar sunarken, otantiklik

krizi, algoritmik kültürün standartlaştırıcı etkisi ve dijital uçurum gibi riskleri de beraberinde getirmektedir (Hesmondhalgh, 2019). World Economic Forum (2020), el sanatlarının geleceğinin, insan merkezli tasarım (human-centered design) ile makine öğrenimi arasında denge kurabilme ve kültürel mirası korurken dijital dönüşümü benimseme (UNESCO, 2021) kapasitesine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Sürdürülebilirlik, kişiye ve bağlama bağlı olarak farklı anlamlara gelebilen sezgisel olarak anlaşılan bir kavram olarak tanımlanır ve en yaygın olarak, gelecekteki ihtiyaçlardan ödün vermeden mevcut ihtiyaçları karşılamakla ifade edilir (Henninger ve diğ.,2022). Bu bağlamda, disiplinlerarası araştırmalar (Oxman, 2016) ve politika düzeyinde koruma stratejileri (Appadurai, 1996,) el sanatlarının dijital çağda hem ekonomik hem de kültürel olarak canlılığını sürdürebilmesi için kritik öneme sahiptir.

Teknolojinin geleneksel zanaat uygulamalarına entegrasyonu, zanaatkârların miraslarının özgünlüğünü ve kültürel önemini korurken dijital araçların avantajlarından nasıl yararlanabilecekleri konusunda zorlu bir paradoks sunmaktadır. Araştırma; dijital teknolojilerin el sanatlarına olan inovatif etkisini ele alarak, bu entegrasyonun geleneksel zanaatların yenilikçiliğini, üretim süreçlerini, pazar erişimini ve tasarım inovasyonundaki değişimlerini, sürdürülebilirliğini ve küresel görünürlüğünü nasıl artırdığını analiz etmektedir.

2. Yöntem

Bu araştırma, dijitalleşmenin el sanatları sektöründeki çok boyutlu etkilerini derinlemesine analiz etmeyi amaçlayan, nitel araştırma yaklaşımı ile tasarlanmış tarama modelinde bir çalışmadır. Araştırma tasarımı, özet ve giriş bölümlerinde belirtilen dört ana eksen çerçevesinde (yaratıcı süreçler, üretim yöntemleri, pazarlama stratejileri, estetik dönüşüm) verilerin toplanması, sistematik bir şekilde analiz edilmesi ve yorumlanması üzerine kurulmuştur.

Araştırma, mevcut durumu betimlemeyi ve alandaki dönüşüm dinamiklerini ortaya koymayı hedeflediği için betimsel nitelikteki tarama modeli esas alınmıştır. Bu model, el sanatları ustaları, sanatçıları ve işletmelerinin dijitalleşme sürecine adaptasyon pratiklerini ve bu süreçlerin kültürel sürdürülebilirlik, ekonomik canlılık ve yenilikçilik potansiyeli üzerindeki etkilerini tanımlamaya olanak sağlamaktadır. Nitel araştırma yaklaşımı ise, dijitalleşmenin nicel verilerle açıklanması zor olan anlam, deneyim ve süreç boyutlarını derinlemesine incelemek için tercih edilmiştir. Bu yöntem, dijital teknolojilerin el sanatları üretim süreçlerinde yarattığı değişimleri kavramsal, tematik ve bağlamsal düzeyde çözümlemeyi mümkün kılmıştır.

Araştırmanın evrenini, el sanatları alanında faaliyet gösteren ve üretim süreçlerine dijital teknolojileri (algoritmik tasarım araçları, 3D baskı, yapay zekâ, dijital pazarlama platformları vb.) entegre eden tüm ustalar, sanatçılar, tasarımcılar ve kültürel miras–yenilik ilişkisini odağa alan zanaatkârlar, tasarımcılar ve işletmeler oluşturmaktadır.

Araştırmada kullanılan veriler iki temel kaynaktan elde edilmiştir. İlk olarak doküman incelemesi yapılmış; dijital tasarım araçları (Grasshopper, Rhino 3D, yapay zekâ modelleri), üretim teknolojileri, dijital pazarlama, NFT ve blokzincir uygulamaları, VR/AR atölyeleri ile kültürel sürdürülebilirlik gibi konularda yayımlanmış akademik makaleler, raporlar, sektör analizleri ve platform verileri değerlendirilmiştir. UNESCO, Dünya Ekonomik Forumu (WEF), McKinsey, Hootsuite & We Are Social ve SproutSocial gibi kurumların yayımladığı güncel veriler bu incelemenin temelini oluşturmuştur. İkinci olarak örnek olay ve alan taraması gerçekleştirilmiş; dijital araçları üretim veya tanıtım süreçlerinde aktif olarak kullanan usta zanaatkârlar, tasarımcılar,

atölyeler ve küçük ölçekli işletmeler hakkında çevrimiçi erişilebilen nitel veriler incelenmiştir. Bu veriler web siteleri, sosyal medya içerikleri, dijital portfolyolar, röportajlar, sergi açıklamaları, satış platformu profilleri ve profesyonel tanıtım metinlerinden elde edilmiştir. Her iki veri kaynağı birlikte değerlendirilerek, el sanatları çerçevesinde dijital dönüşümün nasıl gerçekleştiği bütüncül bir bakış açısıyla ortaya konmuştur.

Elde edilen tüm veriler, nitel içerik analizi sürecinden geçirilmiş ve analiz üç aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada dokümanlar ve örnek olay verileri açık kodlama tekniğiyle çözümlenmiş; dijital tasarım, üretim teknikleri, pazarlama, kültürel sürdürülebilirlik, estetik dönüşüm, yaratıcı iş birliği, fikri mülkiyet ve dijital riskler gibi kodlar belirlenmiştir. İkinci aşamada bu kodlar anlamlı kümeler hâlinde birleştirilerek dört ana tema altında yapılandırılmıştır: dijital tasarım araçlarının yaratıcı süreçlere entegrasyonu, yenilenen üretim yöntemleri ve ileri teknolojilerin kullanımı, dijital pazarlama stratejileri ve platform dinamikleri ile estetik dönüşüm, materyal yeniliği ve kültürel sürdürülebilirlik. Son aşamada ise elde edilen bulgular literatür ve güncel sektör verileriyle ilişkilendirilerek açıklanmış; dijitalleşmenin el sanatları alanı için sunduğu fırsatlar, riskler ve dönüşüm modelleri bütüncül bir şekilde değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde yorumların araştırmacının öznelliğinden uzaklaşması için bulgular sürekli olarak literatür ve verilerle karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmiştir.

Bu çalışma, dijitalleşme sürecine ilişkin verilerin büyük bölümünün çevrimiçi ortamlardan elde edilmesi nedeniyle, dijitalde aktif olmayan zanaatkârların deneyimlerini kapsamamaktadır. Ayrıca yüz yüze görüşmeler yerine doküman temelli veri toplama tercih edildiği için, kullanıcı deneyimleri ve bireysel algılara ilişkin derinlemesine veriler sınırlı kalmıştır. Buna rağmen çalışma, dijital dönüşümün el sanatları alanındaki yapısal ve tematik etkilerini makro ölçekte ortaya koymaktadır.

3. Bulgular ve Tartışma

Dijitalleşme, el sanatları tasarımcıları için yeni fırsatlar ve faydalar sağlamaktadır. Bilgisayar destekli tasarım yazılımları, tasarım fikirlerinin daha hızlı prototiplenmesine ve test edilmesine olanak tanımaktadır. 3D baskı ve bilgisayarlı üretim makineleri, daha önce mümkün olmayan karmaşık ve özelleştirilmiş tasarımların gerçekleştirilmesine imkân sağlamaktadır. Örneğin, üç boyutlu tarama ve baskı işlemleri, zanaatkârların karmaşık tasarımları çoğaltmasını, tehlike altındaki el sanatlarını korumasını ve elle çoğaltılması zor veya imkânsız olan desenlerin kopyalanmasını kolaylaştırmaktadır. CAD/CAM yazılımları da desenlerin ve şekillerin daha hassas bir şekilde tasarlanmasını ve geliştirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu teknolojiler, tasarımcılara denemeler yapma ve geleneksel el işçiliğinin sınırlarını zorlama konusunda daha fazla özgürlük tanımaktadır (Özdemir, 2024). Ayrıca, dijital platformlar, coğrafi sınırları aşarak tasarım oluşturma ve tasarımcıların işbirliğini de kolaylaştırmaktadır. Dijital dokümantasyon ve çevrimiçi öğrenme platformları da geleneksel zanaat becerilerinin korunmasını ve yaygınlaşmasına katkı sunmaktadır. Sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojileri ise, kullanıcıları geleneksel zanaat teknikleriyle etkileşimli ve sürükleyici deneyimler sunarak tasarım ve eğitim alanlarında yeni olanaklar sunmaktadır.

Dijital teknolojilerin kullanımı, geleneksel el sanatları tekniklerinin belgelenmesi ve korunmasını sağlayarak bu bilgi birikiminin gelecek nesillere aktarılmasını da desteklemektedir. Ayrıca, dijital platformlar, küresel ölçekte zanaatkârlar arasında bilgi paylaşımını kolaylaştırmakta, kültürlerarası

iş birliğini teşvik etmekte ve unutulmaya yüz tutmuş zanaatların yeniden canlandırılmasına katkıda bulunmaktadır (Özdemir, 2024). Sosyal medya, tüketicileri ürünlerin arkasındaki insanlara ve geleneklere bağlayan güçlü bir hikâye anlatma aracı olarak işlev görmektedir. Bu dijital kanallar, toplum temelli el sanatlarının sürdürülmesi açısından hayati bir öneme sahiptir. Dijital araçları sorumlu bir şekilde benimseyerek ve ilişkili zorlukları ele alarak, el sanatları sektörü yaratıcı potansiyelini geliştirme, pazar erişimini genişletme ve bu hayati kültürel sektörün sürdürülebilir gelişimini sağlama konusunda teknolojinin dönüştürücü gücünden yararlanabilir. Dijitalleşmenin el sanatlarının kültürel kimliği ve ekonomik sürdürülebilirliği üzerindeki uzun vadeli etkilerini araştırmak için daha fazla araştırmaya ihtiyaç bulunmaktadır; bu, dijital devrimin zanaatkârları güçlendirmeye ve el yapımı geleneklerin zengin mirasını korumaya hizmet etmesini sağlayacaktır. Fakat geleneğin korunması ve teknolojiye eşit erişimin sağlanması gibi zorlukların üstesinden gelinmesi gerekmektedir. Kültürel mirasa saygı duyarak dijital araçları benimsemek, geleneksel ile moderni etkileyici bir şekilde birleştirerek el sanatları için dinamik bir gelecek inşa edebilir.

Dijitalleşme süreci el sanatları sektörüne çok sayıda avantaj sağlamakla birlikte, geleneksel teknik ve bilgi birikiminin erozyona uğraması riskini de beraberinde getirmektedir. Teknolojiye aşırı bağımlılık, el becerilerinin ve kültürel uygulamaların zayıflamasına neden olabilmektedir. Otomatik üretim yöntemlerinin yaygınlaşması, el sanatlarının temel değerini oluşturan el yapımı nitelikler ve sınırlı üretim kavramlarını tehdit etmektedir. Küresel pazarlara yönelik standartlaştırılmış tasarım anlayışı, yerel estetik değerlerin aşınmasına yol açabilmekte ve genç kuşak zanaatkârların geleneksel tekniklere olan ilgisinin azalmasına sebep olabilmektedir. Bu bağlamda, zanaatkârların teknolojik yenilikleri benimseme süreçlerinde inovasyon ile kültürel mirasın korunması arasında denge kurmaları kritik önem taşımaktadır. El sanatları ürünlerinin sistematik olarak belgelenmesini ve kuşaklar arası aktarımını destekleyen girişimler, söz konusu dengenin sağlanmasında hayati bir rol üstlenmektedir. Bununla birlikte, tablo 1'de görüldüğü gibi günümüzde pek çok zanaatkâr dijitalleşmenin sunduğu fırsatları etkin biçimde değerlendirmekte, çevrimiçi platformlar aracılığıyla eserlerini küresel düzeyde sergileyerek yeni hedef kitlelerle etkileşim kurmakta ve yenilikçi füzyon tasarımları geliştirmektedir. Geleneksel zanaatkârlığın özgün değerlerini koruyarak dijital teknolojilerin potansiyelinden yararlanan bu yaklaşım, el sanatları sektörünün 21. yüzyılda sürdürülebilir gelişim kapasitesine sahip olduğunu ve seri üretime dayalı endüstriyel alternatiflere karşı özgün ve değerli bir alternatif sunduğunu göstermektedir. Dijitalleşmenin inovatif etkilerinin yanı sıra el sanatları alanında gerçekleşebilecek olası riskler ve zorluklar da Tablo 1' de sunulmuştur.

Tablo 1

Dijitalleşmenin Çok Yönlü Etkileri

Etki Alanı	Olumlu/İnovatif Etkiler ve Avantajlar	Olumsuz Etkiler, Zorluklar ve Riskler	Örnekler/Uygulamalar
Dijital Tasarım ve Modelleme	Zanaatkârlar dijital araçlarla karmaşık tasarımlar üretir. Tasarım süreci hızlanır. Prototipsiz modelleme mümkündür.	Geleneksel teknik kaybı oluşabilir.	Ustalar: Refik Anadol (refikanadol.com). İşletmeler:

	CAD/CAM yazılımları ile zorlu desenler hızlı prototiplenir ve yenilikçi tasarımlar oluşturulur.	Eğitim ve maliyet gerektirir.	Autodesk TR, Shapeways. Dijital tasarım yazılımları (Rhino 3D, Grasshopper).
Dijital Üretim Teknolojileri	3D yazıcı, CNC, lazer kesim ile otomatik üretim sağlanır. Hızlı ve verimli üretim. Ürün kalitesi artışı. Özelleştirilmiş üretim imkânı sağlar.	Geleneksel ustalık/el sanatları tekniklerinin kayıba uğrayabilir. El becerileri zayıflayabilir. Yüksek maliyet. Orijinalliği ve doğal güzelliği azaltabilir.	Ustalar: Merve Burma (gravgrav.com). 3D yazıcılar, CNC makineleri, lazer kesim makineleri.
Dijital Pazarlama ve Satış	Ürünlerin global tanıtımı kolaylaşır. Geniş müşteri kitlesi ve küresel pazara erişim. Etkili tanıtım.	Rekabet artışı. Yerel pazar zayıflayabilir. Gelir kaybına neden olabilir. Estetik homojenleşmesi riski taşır.	İşletmeler: Novica, Ten Thousand Villages, Obakki, Etnodim. E-ticaret siteleri (Etsy, Amazon), sosyal medya reklamları, dijital kataloglar, VR sergileri.
Dijital Eğitim ve Öğrenim	Sanatsal eğitim dijitalleşir. Erişilebilir ve geniş kitleye ulaşır. Alternatif öğrenme.	Fiziksel bağ/iletişim eksikliği. Geleneksel eğitimin derinlik kaybı.	İşletmeler: Domestika, Udemy TR, Online kurslar, video platformlarından eğitimleri, sanatsal işbirliği platformları.
Dijital Kültürel Miras ve Arşivleme	Eserlerin dijital arşivi oluşturulur. Koruma ve erişim kolaylaşır. Gelecek nesillere aktarımı sağlanır. Tehlike altındaki el sanatlarının dijital arşivi oluşturulabilir.	Fiziksel korumanın önemi azalabilir. Geleneksel tekniklerin unutulmasına neden olabilir. Kültürel mirasın metalaşması riski vardır.	Prof.Dr. Nurhan Atasoy (Oya Project,oyaarts.com) İşletmeler: Google Arts & Culture, Dijital müzeler, sanal gerçeklik deneyimleri,
Dijital Topluluk ve İşbirliği	Online topluluklar oluşur. Bilgi paylaşımı ve kolektif üretim/işbirliği.	Taklit artabilir. Fiziksel/geleneksel iletişim azalır/toplumsal bağlar zayıflar.	Pinterest, Reddit Handcraft, Facebook El Sanatları Grupları, Lonca, Online forumlar, sosyal medya grupları.

	Sanatsal fikirlerin paylaşımı yapılır.		
Dijital Sanat ve Yaratıcı Dijital İçerik	Dijital resim, heykel, animasyon. Yaratıcılık artar. Modern tekniklerle birleşir. Yapay zekâ ve algoritmik tasarım ile geleneksel motiflerin yeniden yorumlanması. Hibrit üretim.	Maliyet & teknik bilgi gerektirir. Otantiklik tartışmaları. Kültürel uyarlama ve geleneksel bilginin açık lisanslı paylaşımının riskleri.	Ustalar: Fırat Neziroğlu, Gizem Erdem Winter. İşletmeler: Wacom, Adobe, Pixologic. Yapay zekâ destekli motif tasarımı (MidJourney, Stable Diffusion), algoritmik doku üretimi.
Sürdürülebilirlik	Döngüsel ekonomi modelleri ve geri dönüştürülmüş materyaller kullanımı ile ekolojik ayak izinin azaltılması.		Geri dönüştürülmüş malzemelerle döngüsel ekonomi modeli, topluluk tabanlı inovasyon platformları.

Dijitalleşme, el sanatları ustalarına geleneksel yöntemlerle ulaşılamayan bir tasarım ve modelleme esnekliği sunmaktadır. CAD/CAM yazılımları (Rhino 3D, Grasshopper), zanaatkârların karmaşık ve zorlu desenleri hızlıca prototiplemesine ve anında görselleştirmesine olanak tanımaktadır. Bu durum, "Tasarım süreci hızlanır" ve "Prototipsiz modelleme mümkündür" ifadeleriyle açıkça görülmektedir. Örneğin, Refik Anadol gibi sanatçıların dijital sanat ve geleneksel motifleri birleştirmesi, yaratıcı çıktıların ne kadar radikal bir şekilde değişebileceğinin kanıtıdır (Anadol, refikanadol.com). Algoritmik ve parametrik araçlar, geleneksel motiflerin kurallı dönüşümünü mümkün kılmakta; bu, biçim-işlev ilişkisini hesaplamalı olarak genişletmekte ve kültürel hafıza ile dijital ontoloji arasında çift yönlü bir köprü kurmaktadır. Bu köprü, el sanatlarını yalnızca koruma odaklı bir alandan, ileri teknolojiyi kucaklayan inovatif bir alana taşır.

Öte yandan, yapay zekâ ve algoritmik tasarım (MidJourney, Stable Diffusion) geleneksel motiflerin yeni yorumlarını üreterek dijital sanat ve yaratıcı dijital içerik alanında çığır açmaktadır. Bu durum geleneksel bilginin basitçe kopyalanması yerine, modern tekniklerle birleşerek yeni bir estetik dil oluşturduğu anlamına gelir. Hibrit üretim yaklaşımı, el sanatlarının otantikliğini tartışmaya açsa da, inovasyonun temelini oluşturan yeni değer yaratma potansiyelini barındırır. Yapay zekâ destekli süreçler, serileşmeyi ve maliyet düşüşünü hızlandırsa da, "insan izi"nin estetik ve duygusal değerini zayıflatma riski taşımaktadır. Çözüm, hibrit üretimde kritik katılım noktaları tanımlamaktır; son dokunuş ve bitişler, kusur toleransı, malzeme duyarlılığı ve süreç hikâyeleştirme, otantik deneyimi yeniden kurmak bu anlamda çözüm için yeterli olabileceği düşünülmektedir.

Dijital üretim teknolojileri (3D yazıcı, CNC, lazer kesim) el sanatları alanına büyük bir üretim inovasyonu getirmiştir. Teknolojik araçlar hızlı ve verimli üretim sağlayarak, zanaatkârların el emeğiyle sınırlı olan üretim kapasitelerini katlanarak artırmaktadır (Kızılaslan ve Kozlu İsmailoğlu, 2021). En önemlisi, bu teknolojiler özelleştirilmiş üretim imkânı sunarak, her bir ürünün müşterinin isteğine göre tekil olarak tasarlanıp üretilmesine olanak tanır. Bu durum kitlesel üretimin standartlaşmasından ziyade, bireyselleştirilmiş el sanatları üretimi için yeni bir pazar

yaratır. Verimlilik artışı, atık azalımı ve ölçülebilir kalite kontrol, zanaatin ekonomik sürdürülebilirliğini güçlendirecektir.

Teknolojik entegrasyonun zorlukları, "geleneksel ustalık/el sanatları tekniklerinin kaybı" ve "el becerileri zayıflayabilir" risklerini içerse de, Merve Burma (gravgrav.com) gibi ustaların hem geleneksel teknikleri hem de dijital araçları bir arada kullanması, dijitalleşmenin gelenekseli yok etmek yerine onu destekleyip güçlendirebileceği yönünde bir kanıt sunar. Geleneksel teknikler ve teknolojik araçlar ortak çalışmasıyla, teknoloji, zanaatkârın uzantısı haline gelerek, insan yeteneğini tamamlayan bir araç olarak konumlandırıldığı bir inovasyon olmaktadır.

Dijitalleşme, el sanatları için coğrafi sınırları kaldıran bir pazarlama ve satış inovasyonu sağlamıştır. E-ticaret platformları (Etsy, Amazon) ve sosyal medya (Instagram, Tiktok), zanaatkârlara geniş müşteri kitlesi ve küresel pazara erişim imkanı sunmaktadır. Dijital pazaryerleri ve sosyal medya, anlatı-destekli görsel pazarlamayı ölçeklemekte; mikro-öykü ve kısa video formatlarıyla küresel görünürlük artışı sağlanmaktadır. Fakat platform algoritmaları estetiği homojenleştirme eğilimi taşıdığından, farklılık yaratmanın yolu özgün üretim günlükleri, süreç şeffaflığı ve topluluk etkileşimini tasarımın bir parçası yapmakla açılmaktadır (Sprout Social, 2024). Tasarımcıların süreç dokümantasyonunu, yerel anlatıyı ve malzeme özgünlüğünü görünür kılan farklılaşma stratejileri geliştirmesi gerekmektedir. Küresel erişim, özellikle Novica ve Ten Thousand Villages gibi işletmelerin gösterdiği gibi, yerel zanaatkârların ürünlerinin dünya çapında talep görmesi ve bu sayede ekonomik sürdürülebilirlik kazanması anlamına gelir. Dijital vitrinler (VR sergileri, dijital kataloglar), ürünlerin estetik değerini yeni, sürükleyici yollarla sergileyerek tanıtım etkinliğini artırmaktadır.

Ayrıca, dijitalleşme sürdürülebilirlik alanında da inovasyonu teşvik etmektedir. Döngüsel ekonomi modelleri ve geri dönüştürülmüş materyallerin kullanımı, ekolojik ayak izini azaltma potansiyeli sunmaktadır. Dijital platformlar, topluluk tabanlı inovasyon platformları aracılığıyla bu sürdürülebilir uygulamaların yaygınlaşmasına ve izlenmesine olanak tanmaktadır. Dijital topluluk ve işbirliği platformları (Pinterest, Reddit Handcraft), zanaatkârların bilgi paylaşımı yapmasını ve kolektif üretim/işbirliği modelleri geliştirmesini mümkün kılmakta; fiziksel loncaların yerini alan, ancak bilgi akışını ve sanatsal fikirlerin paylaşımını küresel ölçekte hızlandıran yeni bir ustalık ekosistemi yaratmaktadır (Güner, 2024).

Dijitalleşmenin bir başka önemli inovasyonu, kültürel miras ve arşivleme alanındadır. Tehlike altındaki el sanatlarının dijital arşivi oluşturularak, geleneksel bilginin gelecek nesillere güvenli bir şekilde aktarılması sağlanacaktır. Dijital arşivleme ve blokzincir (NFT) doğrulaması, özgünlük ve kültürel soy kütüğüne dair izlenebilirliği artırmakta; kültürel biyografi yaklaşımında nesnenin değer yolculuğunu ise görünür kılmaktadır. Google Arts & Culture gibi dijital müzeler, kültürel mirasa erişimi demokratikleştirmekte ve sanal gerçeklik deneyimleri ile geleneksel sanat formlarını yeniden canlandırmaktadır (Baysal ve diğ., 2021). Yapılan dijitalleşme otantiklik gerilimi azaltmanın yanı sıra, kültürel mirasın dijital kamusallıkta korunmasını da desteklemektedir. Bu durum; fiziksel koruma risklerini minimize eden ve bilginin kalıcılığını sağlayan bir inovasyondur.

4.Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, dijitalleşmenin el sanatları ekosisteminde oluşturduğu dönüşüm dinamiklerini dört temel eksen (yaratıcı süreçler, üretim yöntemleri, pazarlama stratejileri, estetik ve materyal yeniliği) üzerinden kavramsal olarak analiz etmiştir. Araştırma bulguları, dijital teknolojilerin

geleneksel zanaat pratiklerine entegrasyonunun, sektör için hem stratejik bir kırılma noktası hem de çok boyutlu zorluklar barındıran karmaşık bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Dijital araçların sunduğu olanaklar, el sanatlarının sadece üretim verimliliğini artırmakla kalmayıp aynı zamanda kültürel mirasın yeniden yorumlanmasına, küresel pazarlarda görünürlük kazanmasına ve inovatif estetik dilin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Buna karşın, bu fırsatlar, geleneksel becerilerin erozyonu, estetik homojenleşme, fikri mülkiyet riskleri ve dijital uçurum gibi yapısal zorluklarla sıkı bir denge içinde varlık göstermektedir. Dolayısıyla, dijitalleşmenin el sanatları üzerindeki etkisini tek boyutlu bir ilerleme meselesi olarak değil, kültürel sürdürülebilirlik ile teknolojik yenilik arasındaki gerilimlerle şekillenen bir eşik durumu olarak kavramak gerekmektedir.

Yaratıcı süreçler bağlamında, algoritmik tasarım araçlarının ve yapay zekâ modellerinin geleneksel motiflerle buluşması, el sanatlarının morfolojik sınırlarını genişleten hibrit üretim modellerine yol açmıştır. CAD/CAM yazılımlarının sunduğu hızlı prototipleme ve görselleştirme kapasitesi, zanaatkârların deneme-yanılma döngüsünü kısaltarak inovasyon hızını artırmaktadır. Ancak bulgular, bu teknolojik kolaylığın, geleneksel tekniklerin unutulmasına ve el becerilerinin değerinin sorgulanmasına yol açabileceğini göstermektedir. Çözümün, dijitali manuel süreçlerin yerine değil, uzantısı olarak konumlandıran hibrit yaklaşımlarda yattığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, yaratıcı süreçlerin dijitalleşmesi, zanaat pratiklerinde kritik katılım noktaları (malzeme duyarlılığı, bitirme aşamaları, süreç hikâyeleştirme) tanımlanması koşuluyla, otantik deneyimin yeniden üretilebileceği bir alan olarak değerlendirilmelidir.

Üretim yöntemleri ekseninde, 3D baskı ve CNC teknolojileri gibi dijital üretim araçları, el sanatlarında ölçeklenebilirliği ve özelleştirilmiş üretimi mümkün kılarak ekonomik sürdürülebilirliği güçlendirmiştir. Bu teknolojiler, tehlike altındaki tekniklerin dijital arşiv yoluyla korunmasını ve nüanslı desenlerin tekrar üretimini sağlamaktadır. Ancak araştırma, otomasyonun yaygınlaşmasının el yapımı niteliğin algılanan değerini azaltma riskini doğurduğunu ortaya koymaktadır. Standartlaşmış dijital üretim, yerel estetik kodların aşınmasına ve genç kuşakların geleneksel ustalığa ilgisinin zayıflamasına neden olabilmektedir. Bu nedenle, dijital üretim teknolojilerinin stratejik kullanımı, teknolojiyi zanaatkârın yeteneğini tamamlayan bir araç olarak gören, yalnızca verimlilik değil kültürel devamlılığı da hedef alan bir yaklaşım gerektirmektedir.

Pazarlama stratejileri açısından, dijital pazaryerleri ve sosyal medya algoritmaları, el sanatlarının küresel ölçekte görünürlüğünü artırarak yerel zanaatkârlar için yeni gelir akımları yaratmıştır. Mikro-öykü anlatımı ve süreç şeffaflığı, tüketicilerle duygusal bağ kurmayı mümkün kılmaktadır. Ancak platform kapitalizminin dinamikleri, estetik standartların homojenleşmesi ve dikkat ekonomisindeki yoğun rekabet gibi riskleri de beraberinde getirmektedir. Araştırma bulguları, farklılaşma stratejisinin dijital vitrinlerdeki görsel etkinin ötesinde, ürünün kültürel biyografisini ve malzeme özgünlüğünü merkeze alan derin anlatılarla mümkün olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, dijital pazarlama, sadece erişim kanalı olmaktan çıkıp, kültürel kimliğin performatif olarak inşa edildiği bir alan olarak kavramsallaştırılmalıdır.

Estetik dönüşüm ve materyal kullanımı bağlamında, dijitalleşme geri dönüştürülmüş materyaller ve döngüsel ekonomi modelleri aracılığıyla ekolojik ayak izini azaltma potansiyeli sunarken, yapay zekâ destekli tasarım araçları geleneksel kültürel kodların algoritmik olarak yeniden yorumlanmasını mümkün kılmıştır. Bu durum, el sanatlarını koruma odaklı bir anlayıştan, ileri teknolojiyi kucaklayan inovatif bir ekosisteme taşımaktadır. Buna karşılık, kültürel mirasın metalaşması ve geleneksel bilginin açık lisanslı paylaşımının getirdiği otantiklik krizleri, dikkatli politika ve etik çerçeveler gerektiren alanlar olarak belirmektedir.

Araştırmanın genel değerlendirmesi, dijitalleşmenin el sanatları sektöründe sürdürülebilirliği, kültürel devamlılığı ve yenilikçi gelişim potansiyeli açısından stratejik bir dönüm noktası teşkil ettiğini ancak bu potansiyelin, insan merkezli tasarım yaklaşımı ile makine öğrenmesi arasında dengenin kurulmasına bağlı olduğunu göstermektedir. Başarılı dijital entegrasyon, teknolojiyi zanaatkârın yaratıcı öznelliğini güçlendiren bir araç olarak kullanmayı, geleneksel bilginin dijital kodlarla yeniden yazılmasında kültürel hassasiyeti korumayı ve inovasyon ile miras arasındaki gerilimi yönetmeyi gerektirmektedir. Bu bağlamda, el sanatlarının dijital çağdaki canlılığının sürdürülmesi, sadece teknolojiye erişimle değil, dijital okuryazarlığın artırılması, fikri mülkiyet haklarının güvence altına alınması ve kültürel kimliği koruyan politikaların geliştirilmesiyle mümkün olacaktır.

Çalışmanın teorik katkısı, el sanatlarının dijitalleşmesini Endüstri 4.0 paradigması içinde inceleyerek, kültürel sürdürülebilirlik literatürü ile teknoloji çalışmaları arasında disiplinlerarası bir köprü kurmasıdır. Pratik açıdan ise, hibrit üretim modellerinin kritik başarı faktörlerini, platform ekonomisinde farklılaşma stratejilerini ve dijital arşivleme uygulamalarının etik boyutlarını ortaya koyarak politika yapıcılar, zanaatkârlar ve tasarımcılar için yol gösterici bir çerçeve sunmaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları, verilerin çevrimiçi ortamlardan toplanması nedeniyle dijital ekosistemde aktif olmayan zanaatkârların deneyimlerini kapsamaması ve doküman analizine dayalı olmasından kaynaklı derinlemesine bireysel algı verilerinin eksikliğidir. Gelecekteki çalışmaların, yüz yüze nitel görüşmeler ve etnografik saha çalışmaları yoluyla bu boşlukları doldurması, dijital dönüşümün mikro ölçekteki sosyokültürel etkilerini daha iyi kavramayı sağlayacaktır. Ayrıca, fikri mülkiyet rejimlerinin çeşitli coğrafi bağlamlardaki etkilerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi ve yapay zekâ destekli üretim süreçlerinde otantikliğin ölçülebilir kriterlerinin geliştirilmesi, alanın önemli araştırma ihtiyaçları olarak belirmektedir. Bu çalışma, dijitalleşmenin el sanatlarına inovatif bir zemin sunduğunu ancak bu zeminin, kültürel mirası koruyan, yaratıcı emeği değerli kılan ve dijital adaleti sağlayan politikalarla inşa edilmesi gerektiğini net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

Ballı, Ö. (2020). Yapay zekâ ve sanat uygulamaları üzerine güncel bir değerlendirme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 277–306.

Baysal, İ., Çetinkaya, K. ve Aydın, M. (2021). Müzeler, sergiler ve tarihi alanlarda dijitalleşme. *International Journal of 3D Printing Technologies and Digital Industry*, 5(2), 271–280. https://doi.org/10.46519/ij3dptdi.978607

Belk, R. W. (2013). Extended self in a digital world. *Journal of Consumer Research*, 40(3), 477–500.

Burma, M. (t.y.). *Handmade wooden accessories*. www.gravgrav.com

Burry, J., & Burry, M. (2012). *The new mathematics of architecture*. Thames & Hudson.

Çıracıoğlu, Y. ve Gönülay Çalımlı, Z. (2022). Sanatsal desen öğretiminde dijitalleşme. *Akademik Sanat*, (16), 66–75. https://doi.org/10.34189/asd.2022.16.005

Davenport, T. H., & Ronanki, R. (2018, January). Artificial intelligence for the real world. *Harvard Business Review*, 108–116.

Doğan-Sözüer, Z. ve Buluş, H. E. (2022). Dijitalleşme sürecinin tekstil ve moda tasarımı eğitimindeki avantaj ve dezavantajları üzerine bir inceleme. *Journal of Communication Science Researches*, 3(1), 74-84. https://doi.org/10.5281/zenodo.7497704

Ellen MacArthur Foundation. (2021). *Circular economy and the built environment*. https://ellenmacarthurfoundation.org/

Geissdoerfer, M., Savaget, P., Bocken, N. M. P., & Hultink, E. J. (2017). The circular economy – A new sustainability paradigm? *Journal of Cleaner Production*, 143, 757–768.

Gershenfeld, N. (2012). How to make almost anything: The digital fabrication revolution. *Foreign Affairs*, 91(6), 43–57.

Gershenfeld, N., Gasson, P., & Cutcher-Gershenfeld, J. (2017). *Designing reality: How to survive and thrive in the third digital revolution*. Basic Books.

Güner, A. (2024). Glocal touches in digital art. *Art and Interpretation*, 44, 13-21. https://doi.org/10.47571/sanatyorum.1471003

Henninger, C. E., Niinimäki, K., Blazquez, M., & Jones, C. (2022). *Sustainable fashion management* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003097846

Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4th ed.). SAGE Publications.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.

Kızılaslan, N. ve Kozlu İsmailoğlu, D. (2021). Teknolojinin ve dijitalleşmenin geleneksel Türk sanatlarına yansımaları. *Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(1), 105–126. https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.930735

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.), *The social life of things* (pp. 64–91). Cambridge University Press.

McKinsey & Company. (2022). *The state of fashion: Technology and sustainability*. https://www.mckinsey.com/

Meltwater & We Are Social (2025, 21 Ekim). The changing world of digital in 2023. We are Social. https://wearesocial.com/uk/blog/2023/01/the-changing-world-of-digital-in-2023/

Oxman, N. (2016). Age of entanglement. *Journal of Design and Science*. https://doi.org/10.21428/7e0583ad

Oxman, R., & Oxman, R. (Eds.). (2014). *Theories of the digital in architecture*. Routledge.

Özdemir, M. (2024). Dijital çağda el sanatları: Fırsatlar ve zorluklar [Handicrafts in the digital age: Opportunities and challenges]. *International Social Sciences Studies Journal*, 10(11), 2148-2157. https://doi.org/10.5281/zenodo.14218489

Refik Anadol. (t.y.). *Refik Anadol NFT*. https://nft.refikanadol.com/

Sprout Social. (2024). *Sosyal medya içerik stratejisi raporu 2024*. https://www.survivor.com.tr/sproutsocial-2024-sosyal-medya-icerik-stratejisi-raporu/

UNESCO & World Bank. (2021). *Cities, culture, creativity: Leveraging culture and creativity for sustainable urban development and inclusive growth*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377427

World Economic Forum. (2020, October 20). *The future of production: Platforms, AI and digital ecosystems*. https://www.weforum.org/publications/the-future-of-jobs-report-2020/

Yurdakul, İ., Çavdar, G., Ünay Çubukçu, N. ve Sunerli Topan, E. (2023). Yeni nesil çizim teknolojilerinin tasarım alanına katkısı: Procreate örneği. *Journal of Arts*, 6(4), 325-332. https://doi.org/10.31566/arts.2138

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

ÇOCUK ANIMASYONUNDA İDEOLOJI VE KODLAMA: LGBTQ+ TEMSILI ÜZERINE BIR ANALIZ

GENDER IMPRİNT İN ANİMATİON CHARACTER DESİGN: STYLİZİNG LGBTQ+ REPRESENTATİONS

Edanur Kavak[1], Cengiz Şahin[2]
[1]Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye, e-posta: edanurkavakk@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009-0005-5052-4958
[2] Dr.Öğr.Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye, e-posta: cengizsahin@aybu.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0002-8348-0913

Özet

Animasyonlar, görsel ve anlatısal kodlar aracılığıyla ideolojik mesajları çocuklara aktaran güçlü propaganda araçlarıdır. Bu çalışma, çocuk animasyonlarının ideolojiyi nasıl kodladığını ve aktardığını Disney'in Strange World (2022) filmini LGBTQ+ temsili bağlamında göstergebilimsel yöntemle analiz etmektedir. Çalışmada öncelikle animasyonların ideolojik işlevi, Gramsci'nin hegemonya kavramı ve Althusser'in ideolojik aygıtlar teorisi çerçevesinde tartışılmış; ardından animasyonların çocuklar üzerindeki bilişsel ve sosyal etkileri bilimsel verilerle kanıtlanmıştır. Roland Barthes'ın göstergebilim modeli kullanılarak Strange World filmi, karakter tasarımı, anlatı yapısı ve görsel kodlar açısından çözümlenmiştir. Bulgular, animasyonların yüksek akılda tutma oranı ve doğrudan model alma işleviyle hegemonik değerleri yeniden üreten araçlar olduğunu; Strange World filminin ise hem heteronormatif kodları kırarak LGBTQ+ kimliğini normalleştiren, hem de geleneksel cinsiyet rollerini tersyüz eden çok katmanlı bir karşı-hegemonik anlatı inşa ettiğini göstermektedir. Çalışma, animasyon içeriklerinin ideolojik kodlarının deşifre edilmesinin önemine dikkat çekmekte ve eleştirel medya okuryazarlığının gerekliliğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Animasyon, ideoloji, LGBTQ+ temsili, cinsiyet rolleri, göstergebilim

Abstract

Animations are powerful pedagogical tools that convey ideological messages to children through visual and narrative codes. This study analyzes how children's animations encode and convey ideology using a semiotic approach, focusing on Disney's Strange World (2022) film within the context of LGBTQ+ representation. The study first discusses the ideological function of animations within the framework of Gramsci's concept of hegemony and Althusser's theory of

ideological apparatuses; it then proves the cognitive and social effects of animations on children with scientific data. Using Roland Barthes' semiotic model, the film Strange World is analyzed in terms of character design, narrative structure, and visual codes. The findings show that animations are tools that reproduce hegemonic values through their high memorability and direct modeling function; the film Strange World constructs a multi-layered counter-hegemonic narrative that both breaks heteronormative codes to normalize LGBTQ+ identity and subverts traditional gender roles. The study highlights the importance of deciphering the ideological codes of animated content and emphasizes the necessity of critical media literacy.

Keywords: Animation, ideology, LGBTQ+ representation, gender roles, semiotics

1. Giriş

Medya içerikleri asla ideolojik olarak nötr değildir. Hall'un (1980) belirttiği üzere, kitle iletişim araçları toplumsal gerçekliği yansıtmakla kalmaz, onu inşa eder ve belirli ideolojik çerçeveler içinde kodlar. Animasyonlar da bu sürecin kritik bir parçasıdır ve özellikle çocuk izleyiciler söz konusu olduğunda, hegemonik değerlerin yeniden inşa edildiği ideolojik bir alandır. Animasyonlar, çocukların toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsel yönelim gibi kategorileri nasıl algılayacağını kodlayan mesajlar içerir.

Son yıllarda animasyon endüstrisinde, özellikle LGBTQ+ temsili ve cinsiyet rolleri bağlamında önemli değişimler yaşanmaktadır. Walt Disney Animation Studios'un Strange World (2022) filmi, hem açık biçimde eşcinsel bir ana karakter sunması hem de geleneksel cinsiyet rollerini tersyüz etmesi bakımından Disney tarihinde bir dönüm noktasıdır. Film ideolojik bir analiz için zengin bir vaka oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; animasyonların ideolojik bir araç olarak nasıl işlediğini ve çocuklar üzerindeki etkisini bilimsel verilerle ortaya koymak ve Strange World filminin LGBTQ+ temsili ve cinsiyet rolleri kodlamasını göstergebilim teorileri çerçevesinde analiz ederek, filmde hangi ideolojik kodların nasıl inşa edildiğini açığa çıkarmaktır.

2. Yöntem

Bu çalışmada eleştirel söylem analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemleri birlikte kullanılmıştır. Eleştirel söylem analizi, ideolojik kodların nasıl inşa edildiğini; göstergebilim ise bu kodların görsel ve anlatısal düzeyde nasıl işlediğini ortaya koymayı amaçlar. Çalışmanın veri kaynağını Walt Disney Animation Studios tarafından 2022 yılında üretilen Strange World filmi oluşturmaktadır. Film, 102 dakikalık bir animasyon olup, yönetmenliğini Don Hall ve Qui Nguyen yapmıştır. Film, Disney'in ilk açık LGBTQ+ ana karakterli uzun metraj animasyon filmi olmasından dolayı seçilmiştir.

İdeoloji, Hegemonya ve Medya

Animasyonlar, Althusser'in "İdeolojik Devlet Aygıtları" kategorisinde yer alır ve çocukları belli toplumsal rollere hazırlayan, onları ideolojik özneler olarak "çağıran" (interpellation) araçlardır.

Gramsci'nin (2014) hegemonya kavramı, egemen sınıfın fiziksel güç yerine kültürel liderlik ve rıza üretimi yoluyla nasıl iktidarını sürdürdüğünü açıklar. Hegemonya, belirli değer, norm ve pratiklerin "sağduyu" (common sense) olarak kabul edilmesini sağlar. Gramsci'ye göre hegemonya hiçbir zaman tam ve kesin değildir. Strange World gibi hem LGBTQ+ temsili hem de cinsiyet rollerini kıran filmler karşı-hegemonik potansiyel taşır.

Kodlama/Kod Açma Modeli

Stuart Hall'un (1980) kodlama/kod açma modeli, medya mesajlarının üretimi ve alımlanması arasındaki karmaşık ilişkiyi açıklar. Çocukların bilişsel gelişim düzeyleri, onları çoğunlukla hegemonik okumaya yönlendirir. Bu nedenle animasyonlardaki ideolojik kodlar, çocuklar tarafından sorgulanmadan kabul edilme eğilimindedir.

Propaganda Aracı Olarak Animasyon

Animasyonlar sıklıkla "masum çocuk eğlencesi" olarak algılanır. Oysa Atan (2024), animasyonların "toplumların kültürel konservasyonu, ekonomik refahı, gelişmesi, yaşam standardının oluşturulması, üretici, yenilikçi ve ahlaklı nesillerin yetiştirilmesi" için kullanılan araçlar olduğunu vurgular. Bu "masumiyet" algısı, animasyonların ideolojik işlevini görünmez kılar ve eleştiriden korur.

Animasyonların ideolojik araç olarak gücünün en açık kanıtı, tarih boyunca propaganda amaçlı kullanılmış olmalarıdır. Sevindi (2021), Sovyetler Birliği'nde 1936-1991 yılları arasında Soyuzmultfilm stüdyosunda 1400'e yakın propaganda animasyonunun üretildiğini belirtir. Bu kodlamalar, sosyalist ideolojiyi çocuklara görsel metaforlar aracılığıyla aktarmayı hedefler.

Çakı (2018), İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyası'nın ABD yapımı animasyonlara karşı propaganda animasyonları çektiğini belirtir. Bu örnekler, devletlerin 100+ yıldır animasyonu ideolojik bir silah olarak kullandığını göstermektedir.

Bandura'nın (1977) Sosyal Öğrenme Kuramı, çocukların davranışları gözlemleyerek öğrendiğini gösterir. Altunbay ve Korkmaz (2020): "İnsanların sergilediği birçok davranış, diğer insanların yaptıkları davranışları gözlemleme ve onları modelleme yoluyla kazanılır."

Animasyon karakterleri, Bandura'nın "sembolik model" kategorisinde yer alır ve çocukların en güçlü rol modelleridir.

Altunbay ve Korkmaz'ın (2020) çalışması, animasyon karakterlerinin çocuklar üzerinde güçlü bir mükemmeliyetçilik algısı yarattığını göstermiştir. Barbie ve Fiona gibi karakterlerin farklı değer sistemleri sunduğu ve çocukların bunları rol model aldığı tespit edilmiştir.

Animasyonlarda İdeolojik Kodlar

Disney'in Tarihsel Cinsiyet Kodları;

Prenses Arketipi:

- Pamuk Prenses (1937), Sindirella (1950), Uyuyan Güzel (1959)
- Pasif, bekleyen, kurtarılmayı bekleyen
- Fiziksel özellikler: Narin, zayıf, güzel
- Beceriler: Ev işleri, şarkı söyleme

Prens Arketipi:

- Aktif, arayan, kurtaran
- Fiziksel özellikler: Kaslı, güçlü, yakışıklı
- Beceriler: Savaşma, liderlik, koruma

Tablo 1.

İkili Karşıtlık

Erkek	Kadın
Aktif	Pasif
Güçlü	Zayıf
Koruyucu	Korunan
Kahraman	Ödül
Dış dünya	İç mekan
Akıl	Duygu

Renk Kodlaması:

Pembe = Feminen, nazik, duygusal

Mavi = Maskülen, güçlü, rasyonel

Karanlık renkler = Kötülük, tehlike

Açık renkler = İyilik, saflık

Fiziksel Görünüm Kodları:

Güzel/yakışıklı = İyi karakter

Çirkin/deforme = Kötü karakter

Zayıf/atletik = İdeal beden

Beden Dili Kodları:

Geniş duruş, açık kollar = Maskülen, güçlü

Kapalı duruş, küçük hareketler = Feminen, zayıf

Tarihsel Gelişim

1990 Öncesi: LGBTQ+ karakterler yok denecek kadar az

1990-2010: Dolaylı temsiller artıyor ama yan karakterlerle sınırlı

2010-2020: The Legend of Korra (2014): Ana karakterlerde LGBTQ+ temsili
Steven Universe (2013-2019): Non-binary karakterler

2020 Sonrası: Strange World (2022): Ana karakterde açık LGBTQ+ temsili
Lightyear (2022): Eşcinsel çift

3. Bulgular

Strange World'un İdeolojik Kod Analizi

Ethan Clade: "Normallik" Kodlaması.

Düz Anlam. Ethan Clade; 16 yaşında, orta boylu, normal kilolu genç, kahverengi saçlar, kahverengi gözler, sade kıyafetler: Turuncu sweatshirt, kahverengi pantolon

Yan Anlam - İdeolojik Kod. Ethan'ın tasarımı bilinçli olarak stereotiplerden arındırılmıştır. Geleneksel medyada gay karakterler sıklıkla aşırı feminen kodlanır, "komik yan karakter" olarak sunulur veya fiziksel olarak "farklı" gösterilir. Ethan bunların hiçbirini taşımaz. O, "sıradan" bir gençtir. Bu, normalleştirme stratejisinin görsel kodlamasıdır.

Renk Kodlaması. Ethan'ın kostümünde kullanılan turuncu ve kahverengi tonlar: Sıcaklık (aile bağları),Toprak (doğallık, otantiklik), Enerjik ama saldırgan değil. Geleneksel "mavi=erkek, pembe=kız" ikili karşıtlığından bilinçli olarak uzaklaşılır.

İlişki Dinamiklerinin Kodlanması.

Sahne 1: Diazo ile İlk Karşılaşma

Düz anlam: Ethan, Diazo'yu görünce utanır, güler

Yan anlam: Romantik ilgi

İdeolojik kod: "Eşcinsel romantizm, heteroseksüel romantizmle aynıdır"

Kod İnşası: Film, bu sahneyi Disney'in klasik romantizm diliyle kodlar:

- Yumuşak ışık
- Yavaş çekim efekti
- Romantik müzik
- Gülümseme ve göz teması

Sahne 2: Baba-Oğul Konuşması

Diyalog: Searcher (baba): "O çocuğa çok bakıyorsun.

"Ethan (utanarak): "Baba!"

Searcher: "Hey, sen sadece... Kendin ol. Soğukkanlı ol."

İdeolojik Kod Analizi.

Düz anlam: Baba, oğluna flört tavsiyesi veriyor

Yan anlam: Babanın oğlunun cinsel yönelimini bildiği ve desteklediği

İdeolojik kod: "LGBTQ+ kimlik, aile tarafından kabul edilir ve normaldir"

Cinsiyet Rollerinin Tersyüz Edilmesi: Yan Karakterler Analizi

Meridian Clade: Güçlü Kadın Pilot ve Lider Anne.

Düz Anlam. Ethan'ın annesi, Searcher'ın eşi, güçlü, Pilot kıyafeti:Pratik, fonksiyonel. Kısa saç kesimi, kendinden emin duruş ve beden dili.

Yan Anlam- İdeolojik Kod. Geleneksel Disney anne profili yıkılmıştır. Geleneksel disney annelerini narin, ince, ev içi alanda, koruyucu değil korunan, feminen, uzun saçlı ve pasif olarak görürken Meridian Clade'in, güçlü, kısa saçlı, ailesini koruyan, dış dünyada maceraya atılan ve destekleyici rol yerine liderlik üstlendiğini pasif değil karar veren taraf olduğunu görüyoruz.

Searcher Clade: "Zayıf" ve Empatik Baba.

Düz Anlam. Ethan'ın babası, Meridian'ın eşi, orta boylu, normal/hafif kilolu, yumuşak yüz hatları, günlük çiftçi kıyafetleri, çekingen beden dili

Yan Anlam- İdeolojik Kod. Geleneksel Disney baba profili de yıkılmıştır. Geleneksel disney babalarını kaslı güçlü, cesur, maceracı, duygularını gizleyen otoriter bir figür olarak görürken Searcher normal hatta cılız denebilecek bir vücut yapısına sahip, çekingen, maceracı olmak yerine güvenli yolu seçen duygularını korkusunu, endişesini açıkça ifade eden dinleyen ve demokratik bir baba profili sunmaktadır. Fiziksel güçten ziyade empati ve zeka kullanır.

Tablo 2.

Karakter Karşılaştırma Tablosu

Özellik	Geleneksel Disney	Strange World
Ana Karakter Cinsel Yönelimi	Heteroseksüel	Eşcinsel (Ethan)
Anne Karakteri	Narin, destekleyici	Güçlü, lider (Meridian)
Baba Karakteri	Güçlü, otoriter	Empatik, duygusal, ürkek (Searcher)
Fiziksel Güç	Erkekte	Kadında
Karar Verici	Erkek	Kadın
Duygusal Destek	Kadın	Erkek

Anlatısal Yapıda İdeolojik Konumlandırma

Filmin anlatı yapısında kimliği hikayenin merkezine almayıp yan olay olarak işlediğini görüyoruz. Ana olay örgüsü dünyayı kurtarma macerası iken yan olay örgülerinde Jeager-searcher-Ethan kuşak çatışması, Ethan'ın kimlik arayışı, Ethan-Diazo romantizmi, kadın figürlerin geleneksel algıyı kıran liderlikleri işleniyor.

Bu durumda ideolojik kod Ethan'ın cinsel yöneliminin gayet normal, üzerine durulmaması gereken bir konu olduğu ve Ethan'ın diğer özellikleriyle ön plana çıkmasını sağlamaktır.

Tablo 3.

İdeolojik Kodlar Özet Tablosu

Kategori	Geleneksel Kod	Strange World Karşı Kodu
Cinsel Yönelim	Heteroseksüel	Eşcinsel (Ethan)
Anne Karakteri	Fiziksel zayıflık	Fiziksel güç
Erkek duygusu	Bastırılmış	İfade edilen
Aile Yapısı	Katı roller	Esnek roller
Romantizm Dili	Sadece Hetero	Aynı dilde herkese

4. Tartışma

Karşı-Hegemonik Anlatının Gücü ve Sınırları

Film, aynı anda iki hegemonyaya karşı mücadele eder: heteronormativite ve patriarki.

Ethan'ın cinsel yönelimi dramatize edilmez, sorunsallaştırılmaz. Bu durumun normal olduğu algısını çocuk izleyiciye başarıyla kodlar.

Meridian ve Searcher, çocuklara cinsiyet rollerinin değiştirilebilir olduğunu gösterir.

Meridian'ı güçlendirmek için maskülen kodlar kullanılmış olması feminen görünen kadının güçsüz olacağı algısını oluşturur.

Ethan ve Diazo'nun ilişkisi çok masum kodlanır fiziksel yakınlık göstermez (el tutma bile yok) Sansür korkusuyla sınırlandırılmış.

Film ticari başarısızlıkla sonuçlanır (150M$ bütçe, 73M$ gişe). Bu durum pazarın böyle bir girişimi kabullenmediğini gösterir.

Çocuk İzleyici Üzerindeki Olası Etkiler

Bandura'nın sosyal öğrenme kuramına göre, çocuklar Ethan ile özdeşleşerek LGBTQ+ bireylere empati ve özenme geliştirebilir.

Meridian ve Searcher, çocuklara cinsiyet rollerinin değiştirilebilir olduğunu gösterir.

Çocuklar fark etmeden LGBTQ+ temsilini "normal" olarak kodlarına alır.

5. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, animasyonların "masum çocuk eğlencesi" olmadığını, tersine güçlü ideolojik araçlar olduğunu göstermiştir. Tarihsel propaganda animasyonları örnekleri, animasyonların ideolojik gücünün farkında olan devletler tarafından sistematik olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Strange World filminin göstergebilimsel analizi, filmin çok katmanlı bir karşı-hegemonik anlatı inşa ettiğini göstermiştir. Film, hem heteronormatif kodları kırarak LGBTQ+ kimliğini normalleştirmiş, hem de geleneksel cinsiyet rollerini tersyüz etmiştir. Ethan Clade karakteri stereotiplerden arındırılmış; Meridian Clade geleneksel "anne" kodlamasını kırmış; Searcher Clade "toksik maskülenlik" yerine empatik bir baba modeli sunmuştur.

Filmin görsel dili, renk paleti, metaforları ve anlatı yapısı bilinçli olarak karşı-hegemonik mesajlar kodlamak için kullanılmıştır. "Bilinmeyen dünya" metaforu, kimlik keşfi ve toplumsal normların sorgulanması anlamları taşırken; yeraltı dünyasının queer estetiğe yakın renk paleti, querr güzeldir algısı oluşturacak şekilde görsel olarak kodlamıştır.

Ancak çalışma, Meridian'ı güçlü göstermek için maskülen kodların kullanılması, "güç = maskülenlik" denklemini kıramamıştır. Ayrıca, Ethan ve Diazo arasındaki ilişkinin çok "güvenli" kodlanması da ticari kaygı güdüldüğünü göstermektedir.

Çalışmanın en önemli sonucu, animasyon içeriklerinin ideolojik kodlarının deşifre edilmesinin zorunluluğudur. Ebeveynler, eğitimciler ve araştırmacılar, animasyonları "masum" olarak algılamak yerine, eleştirel medya okuryazarlığı perspektifiyle yaklaşmalıdır. Çocuklar, rol model aldıkları bu karakterler aracılığıyla toplumsal değerleri içselleştirmekte ve kimliklerini inşa etmektedir.

Strange World, animasyon tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Film, Disney gibi önde gelen stüdyonun, ticari riskleri göze alarak normlara karşı gelen bir anlatıya imza attığını göstermektedir.

Sonuç olarak, animasyonlar yalnızca eğlence araçları değil, aynı zamanda ideolojik aygıtlardır. Bu araçların bilimsel ve eleştirel analizlere tabi tutulması gerekmektedir. Senaristinden animatörüne, ebeveyninden öğretmenine herkesin bu bilinçle hareket etmesi gerekmektedir. Çocukların masumane gözüken animasyonlar izlerken aslında birçok tehlikeli ideolojiye maruz kalabileceğini farkında varmalı ve dikkatli olunmalıdır. Özellikle Türkiye bağlamında animasyonların ideolojik kodlarının ve çocuklar üzerindeki etkilerinin araştırılması, gelecek çalışmalar için önemli bir boşluğu dolduracaktır.

Kaynakça

Altunbay, M., & Korkmaz, Y. (2020). Animasyon filmlerinde sunulan rol modeller ile mükemmelliyetçilik algısının karşılaştırılması. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 9(26), 381-398.

Atan, U. (2024). Sanat, çizgi film-animasyon ve çocuk. *ERKİN Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 23-38.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları. (Orijinal çalışma 1970'te yayınlandı)

Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. Prentice Hall.

Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat ve S. Rifat Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Çakı, C. (2018). İkinci Dünya Savaşı'ndaki propaganda savaşlarında çizgi filmin rolü: Nazi Almanyası ve Amerika Birleşik Devletleri üzerine inceleme. *Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları E-Dergisi*, 1(2), 51-63.

İnceoğlu, Ç. (2013). Sovyet propaganda animasyonlarında Batı ve Batılı imgesi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 19, 23-40.

Sevindi, K. (2021). Sovyet animasyon tarihine genel bir bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(3), 1771-1784.

Gramsci, A. (2014). *Hapishane defterleri* (Cilt 1-3). (A. Cemgil, Çev.). Belge Yayınları.

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128–138). Hutchin.

Hall, D., & Nguyen, Q. (Yönetmenler). (2022). *Strange World*. Walt Disney Animation Studios.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

İSTANBUL "SİNOP GÜNLERİ" AFİŞLERİNİN İNCELENMESİ VE MİNİMALİZM KAPSAMINDA TASARIM ÖNERİLERİ

ANALYSIS OF ISTANBUL SINOP DAYS POSTERS AND DESIGN SUGGESTIONS WITHIN THE SCOPE OF MINIMALISM

Rümeysa Taştan[1], Burak Erhan Tarlakazan[2]
[1]Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Kastamonu, Türkiye, e-posta, rumeysatastan87@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009-0002-5904-10290
[2]Doç.Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Kastamonu, Türkiye, e-posta: tarlakazan@hotmail.com
[2] ORCID ID: 0000-0002-5826-214

Özet

Bu çalışma, "İstanbul Sinop Günleri" etkinliklerinde kullanılan kimi afişlerin grafik tasarım bağlamında değerlendirilmesini ve minimalizm yaklaşımı doğrultusunda araştırmacı tarafından geliştirilmiş tasarım önerileri gerçekleştirmek amacıyla şekillendirilmiştir. Afiş, Ticari ya da sosyal anlamda herhangi bir mesaja veya konuya dikkat çekmek amacıyla hedef kitlenin bilgilendirilmesi için görsel materyallerin tasarım ilkeleri ve sanatsal kaygı çerçevesinde bütün oluşturmasıyla ortaya çıkan bir grafik tasarım ürünüdür. Bu kapsamda araştırmada öncelikle İstanbul'da düzenlenen "Sinop Günleri" etkinliklerine ait geçmiş yıllara yönelik afişler seçkisiz örnekleme yöntemiyle belirlenmiş ve bu afişler tasarım elemanları; tipografi, renk kullanımı, hiyerarşi ve bilgilendirici unsurların düzeni açısından değerlendirilmiştir. Çalışma betimsel analiz yöntemiyle yürütülmüş, afişler görsel iletişim ve minimalizm literatürü doğrultusunda yorumlanmıştır. Elde edilen veriler; İstanbul Sinop Günleri afişlerinin genel olarak yerel kültürü yansıtma hedefi taşısa da, yoğun görsel kullanım, karmaşık kompozisyonlar ve tipografik tutarsızlıklar nedeniyle mesaj iletiminde zaman zaman yetersiz kaldığını göstermektedir. Minimalist tasarım yaklaşımı ise karmaşayı azaltarak mesajı daha net ve etkili bir biçimde hedef kitleye iletmenin bir yoludur. Bu şekilde afişlerde minimalist yaklaşımlar kullanılarak dikkat çekici ve anlaşılır bir iletişim sağlanabilmesi olasıdır. Bu kapsamda bu anlayışla yapılan afiş tasarımlarının; gereksiz görsel kalabalığın önüne geçilmesi, sınırlı fakat anlam yüklü renklerin tercih edilmesi, okunabilir ve tutarlı tipografi kullanımıyla daha güçlü bir etki yaratabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda çalışma, etkinlik kimliğini güçlendirmeye yönelik üç temel öneri sunmaktadır: (1) marka bütünlüğü sağlayan yalın bir görsel dil oluşturulması, (2) bilgi mimarisinin sadeleştirilmesi ile mesajın hızlı algılanabilir kılınması, (3) Sinop'un kültürel değerlerinin seçici ve sembolik görsellerle temsil edilmesi. Araştırmanın, yerel kültürel etkinlik afişlerinin tasarım kalitesinin artırılmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, grafik tasarımı, afiş tasarımı, görsel iletişim, Sinop.

Abstract

This study was designed to evaluate certain posters used in the "Istanbul Sinop Days" events in the context of graphic design and to implement design proposals developed by the researcher in line with the minimalism approach. A poster is a graphic design product that emerges from the integration of visual materials within the framework of design principles and artistic concerns, with the aim of drawing the target audience's attention to a message or topic of commercial or social significance. Within this scope, posters from previous years of the "Sinop Days" events held in Istanbul were selected using random sampling, and these posters were evaluated in terms of design elements: typography, color usage, hierarchy, and the arrangement of informative elements. The study was conducted using descriptive analysis, and the posters were interpreted in line with visual communication and minimalism literature. The data obtained shows that although the posters for Istanbul Sinop Days generally aim to reflect local culture, they sometimes fall short in conveying their message due to heavy visual use, complex compositions, and typographic inconsistencies. A minimalist design approach is a way to reduce clutter and convey the message to the target audience more clearly and effectively. In this way, it is possible to achieve eye-catching and understandable communication by using minimalist approaches in posters. In this context, it has been concluded that poster designs made with this understanding can create a stronger impact by avoiding unnecessary visual clutter, preferring limited but meaningful colors, and using legible and consistent typography. In this direction, the study offers three basic recommendations aimed at strengthening the event identity: (1) creating a simple visual language that ensures brand integrity, (2) simplifying the information architecture to make the message quickly comprehensible, (3) representing Sinop's cultural values with selective and symbolic visuals. The research is expected to contribute to improving the design quality of local cultural event posters.

Keywords: Minimalism, graphic design, poster design, visual communication Sinop.

1. Giriş

Karadeniz Bölgesi'nin batı kesiminde konumlanan Sinop, köklü tarihi ve özgün doğal güzellikleriyle dikkat çeken, yüksek kültürel potansiyele sahip bir kenttir. Coğrafi konumu, iklimsel özellikleri, kültürel birikimi ve zengin mutfak kültürü sayesinde bölgenin turizm hareketliliğinde önemli bir yere sahiptir. Kent, Karadeniz kıyı bandında kuzeye doğru en belirgin çıkıntıyı oluşturan Boztepe Burnu ve Yarımadası üzerinde kurulmuştur. Sinop; batıda Kastamonu, güneyde Çorum, güneydoğuda Samsun illeri, kuzeyde ise Karadeniz ile çevrelenmektedir. Şehrin biri kuzeybatı, diğeri güneydoğu yönünde olmak üzere iki limanı bulunmaktadır. Ana liman, güneydoğu yönündeki koyda yer alırken; kuzeybatıdaki Akliman ve Hamsilos koyları, tarih boyunca önemli birer sığınak noktası olarak kullanılmıştır (Sinop Valiliği, 2025).

Sinop şehri tarihi ve turistik anlamda da zengin bir yapıya sahiptir. Tarihi Cezaevi, Aslantorunlar Etnografya Müzesi, Kalesi, Mithridates Sarayı (Balatlar Yapı Kompleksi), Alâeddin Cami ve Medresesi, Tarihi Yalı Kahvesi, Pervane Medresesi, Paşa Tabyaları öne çıkan yapılardır. Hamsilos Koyu, Akgöl, İnaltı Mağarası, Erfelek Tatlıca Şelaleleri, Sarıkum Gölü, Bazalt Kayalıkları Tabiat

Anıtı en bilinenleri coğrafi güzellikleri arasında bulunur. Bu tarihi ve turistik alanların görsel iletişim alnında grafik tasarım ürünleri aracı ile sembolleştirilerek yerli ve yabancı turist potansiyelinde ilgi ve merak oluşturması sağlanmaktadır.

Günümüzde görsel iletişim araçları, özellikle afiş tasarımları, bir mesajı kısa sürede geniş kitlelere ulaştırma potansiyeliyle ön plana çıkmaktadır. Afiş, hem estetik hem de işlevsel yönüyle, tasarım ilkeleri doğrultusunda hedef kitleye belirli bir düşünce, duygu veya bilgilendirme amacıyla sunulan bir iletişim aracıdır. Bu bağlamda, yerel kültürel etkinliklerin tanıtımında da kullanılan afişler, hem kültürel kimliğin görsel temsili hem de grafik tasarımın güncel yaklaşımlarının yansıması açısından önem taşımaktadır.

İstanbul Sinop Günleri etkinlikleri, Sinop'un kültürel, sanatsal ve sosyal değerlerini İstanbul'daki geniş bir izleyici kitlesine tanıtmayı amaçlayan önemli bir organizasyondur. Bu etkinlik kapsamında üretilen afişler, yalnızca tanıtım materyali olarak değil, aynı zamanda yerel kimliğin ve kültürel belleğin görsel bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Ancak, bu tür etkinlik afişlerinde sıklıkla karşılaşılan yoğun görsel öğeler ve karmaşık kompozisyonlar, mesajın etkili biçimde iletilmesini zorlaştırabilmektedir. Bu nedenle tasarımlarda estetik yorgunluktan kurtulmak ve daha işlevsel, sade ve düzenli bir tasarım oluşturabilmek için minimal tarza başvurulmaktadır (Dai, 2023).

Adından da anlaşılacağı üzere Minimalizm, istenen bir efekti oluşturmak için sınırlı malzeme kullanmak anlamına gelir (Vaneenno & Artan Oskay, 2019). Sanat ve tasarım dünyasında basitlik, çoğu zaman karmaşık duygular ve mesajlar için en etkili araçtır (Uzun, 2024).

Bu araştırmada, İstanbul Sinop Günleri afişleri grafik tasarım ilkeleri açısından incelenerek denge, vurgu, renk ve tipografi kullanımı gibi temel unsurlar üzerinden değerlendirilmekte ve minimalizm yaklaşımı doğrultusunda geliştirilmiş alternatif tasarım önerileri sunulmaktadır. Bu kapsamda yapılmış olan çalışmanın amacı, kültürel etkinlik afişlerinde yalın ve güçlü aynı zamanda dikkati afişe yönelten görsel bir dilin oluşturulmasına katkı sağlamak ve bu yolla tasarımın iletişim gücünü artırmaktır.

2. Kavramsal Çerçeve

2.1. Sinop şehri

Sinop, Anadolu'nun kuzeydeki en uç noktası olan İnce Burun'a doğudan bağlanan Boztepe Burnu üzerindeki dar kara parçasında bir kale-kent olarak kurulmuş olup, tarihsel süreç boyunca gelişimini doğu yönünde sürdürmüştür. Kent, uzun dönemler boyunca surların dışına fazla taşmadan varlığını sürdüren bir liman şehri niteliği taşımaktadır. Yarımadanın güneyindeki iç liman, rüzgârlara kapalı konumu ve sakin deniz yapısı sayesinde güney Karadeniz'in en önemli limanlarından biri hâline gelmiş ve bu özellikleri nedeniyle tarihsel süreçte "Akdeniz" olarak adlandırılmıştır. Antik dönemlerden itibaren canlı bir ticaret ve kültürel yaşamın merkezi olan Sinop, bu karakterini Bizans, Selçuklu, Candaroğulları ve Osmanlı dönemlerinde de devam ettirmiş; özellikle kalesi ve tersanesi ile bölgenin önde gelen askerî üslerinden biri olmuştur (Sinop Valiliği, 2025).

> Antik dönemde Paphlagonia olarak adlandırılan bölgenin kuzey ucunda yer alan Sinop, MÖ 7. yüzyılda Miletoslu kolonistler tarafından bir ticaret yerleşimi olarak kurulmuştur. Kentin bilinen en eski adı olan Sinope'nin, kaynaklarda aktarıldığı üzere, kentin kurucuları

> olduğuna inanılan Amazon Sinope'den ya da mitolojide Irmak Tanrısı Asopos'un su perisi kızı olarak betimlenen Sinope'den türetildiği ifade edilmektedir. Arkaik, Klasik ve Helenistik dönemlere tarihlenen kent sikkelerinde de bu adın geçtiği görülmektedir. ΣΙΝΩ (SİNO) kelimesi, ΣΙΝΩΓΕΩΝ (SİNOPEON) ya da ΣΙΝΩΓΗΣ (SİNOPHE) kelimelerinin kısaltması olarak kabul edilir. Sinope'nin farklı dönemlere ait sikkelerinde, özellikle başının çeşitli tasvirlerle yer alması, kentin adının kökeninin mitolojide Irmak Tanrısı Asopos'un kızı Sinope'ye dayandığını destekler niteliktedir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2025).

Türklerin kenti fethetmesinin ardından, şehrin adı önce Sınap, daha sonra günümüzdeki hâliyle Sinop olarak kullanılmaya başlanmıştır (Cembeloğlu & Cembeloğlu, 1972'den akt: Ünal vd., 2024). Tarihî kaynaklarda, Fatih Sultan Mehmet döneminde Sinop'un Ceziretül-Uşşak olarak anıldığı da kaydedilmektedir (Başoğlu, 1978'den akt: Ünal vd., 2024).

Cumhuriyet Dönemi Sinop tarihinin en önemli olaylarından biri, Mustafa Kemal Atatürk'ün kente gerçekleştirdiği ziyarettir. 15 Eylül 1928 tarihinde Harf İnkılâbı'nı tanıtmak amacıyla Sinop'a gelen Mustafa Kemal Paşa, Sinop Hükümet Konağı'nda kısa bir dinlenmenin ardından yatı mektebine giderek bahçeye bir yazı tahtası getirilmesini sağlamıştır. Bahçede toplanan halk, yarım ay biçiminde dizilerek Mustafa Kemal Paşa'nın yeni harfleri öğretmesini izlemiştir (Ülkütaşır, 2015'den akt: Namal, 2019).

Sinop'u diğer illerden ayıran özelliklerden biri, TÜİK verilerine göre "en mutlu şehir" olarak belirlenmiş olmasıdır. 2013 yılında Türkiye genelinde mutlu olduğunu belirten bireylerin oranı %59 olarak saptanırken, bu oranın en yüksek olduğu şehir %77,7 ile Sinop olmuştur (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2025). Bunun yanı sıra, şehirde hiçbir trafik lambasının bulunmaması da Sinop'u diğer illerden farklı kılan özgün unsurlardan biridir.

> Sinop'un öne çıkan tarihî ve kültürel simgelerinden biri de Sinoplu Diyojen'dir. Kent girişinde heykeli bulunan Diyojen, M.Ö. 412 yılında Sinop'ta doğmuş ve antik kaynaklarda da genellikle Sinoplu Diyojen olarak anılmıştır. Diyojen, mutluluğun basit bir yaşamla da elde edilebileceğini savunmuş ve yaşamını bir fıçıda sürdürmüştür. Ona atfedilen en bilinen anlatılardan biri, Büyük İskender ile yaşadığı diyalogdur. Başkalarının gözünde sefalet olarak değerlendirilen yaşamına rağmen ün kazanmış olan Diyojen'i ziyaret eden İskender, diğer insanların kendisinden korkuyla kaçmasına karşın sükûnetini koruyan Diyojen'e "Sen benim kim olduğumu biliyor musun?" diye sorar. Diyojen ise, "Sen benim kölemin kölesisin, çünkü dünya benim kölemdir; sen de dünyanın kölesisin" yanıtını verir. Bu cevaptan etkilenen İskender, Diyojen'den bir dilek istemesini ister; Diyojen'in yanıtı ise kendi felsefesine uygundur: "Gölge etme, başka ihsan istemem" (Sinop Valiliği, 2025).

2.2. Sinop şehrinin tanıtım potansiyeli (görsel sembol ve unsurlar)

Sinop, Karadeniz'in kuzeyinde, çağlar boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış köklü bir yerleşim merkezidir. Şehir, hem tarihî yapıları hem doğal güzellikleri hem de gastronomisiyle kültürel ve turistik açıdan büyük önem taşımaktadır.

Tarihi Cezaevi; Selçuklu devrinden itibaren uzun yıllar boyunca tersane ve zindan olarak kullanılan İçkale'nin güney kesiminde Mutasarrıf Veysel Paşa devrinde 1887 senesinde yapılmıştır. İki katlı olan eski cezaevi binası, geniş bir "U" planına sahip olup kesme taştan yapılmış ve çok sayıda pencereye sahiptir. Cezaevi yüksek avluya sahip duvarlarla birbirinden ayrılan üç ana kısımdan oluşmakta ve 28 koğuş bulunmaktadır. Tarihi cezaevi şu anda Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından müze olarak ziyarete açılmıştır (Sinop Valiliği, 2025).

Sinop Aslantorunlar Etnografya Müzesi; temel ve zemin katları moloz taş, üst katları ise ahşap karkas ve tuğla karışımı ile inşa edilmiş üç katlı bir yapı olarak dikkat çekmektedir. Zemin katta, Sinop ve Boyabat evlerinin sergilendiği bölümde mutfak ve köy odası bulunur. Birinci katta, Sinop ve çevresinde kullanılan takı, kılıç ve dokuma tezgâhları ziyaretçilere sunulmaktadır. İkinci katta ise geniş bir salon ve çevresinde simetrik olarak planlanmış dört oda ile üç eyvan aracılığıyla konak yaşamı canlandırılmıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2025).

Sinop Kalesi; İlk olarak M.Ö. VIII. asırda Sinop'a yerleşen göçmenler tarafından yapıldığı düşünülmektedir. M.Ö. VII. yüzyılda Kimmer Uygarlığının saldırısıyla tahrip olan kale surları Pontus zamanında tamiri yapılarak bugünkü sınırlarına genişletilmiştir (Sinop Üniversitesi, 2021).

Sinop Mithridates Sarayı (Balatlar Yapı Kompleksi); Geç Roma Devri'ne ait bir hamam yapısıdır. 2010 yılından beri sürdürülen arkeolojik kazılar yapının daha önceki dönemlere ait harabeler üzerine Geç Roma devrinde hamam olarak yapıldığını, elde edilen buluntulardan da M.Ö. 6. yüzyıldan 20. yüzyıla değin uzun bir süre boyunca kullanıldığını göstermektedir (Köroğlu, 2018).

Alâeddin Camii ve Medresesi; Sinop kent merkezinde konumlanmakta olup Evkaf kayıtlarında yapının Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubat'a ait olduğu belirtilmektedir. Caminin, Selçuklu Devleti'nin 1214 yılında Sinop'u fethetmesinin hemen ardından inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2025).

Pervane Medresesi; Alaaddin Camii'nin kuzeyinde yer almakta ve 1262 yılında Sinop'un düşman baskısından kurtuluşunun bir hatırası olarak Selçuklu veziri Süleyman Pervane tarafından yaptırılmıştır. Medresenin girişinde mermer işçiliğiyle öne çıkan bir taçkapı bulunmaktadır. İç mekânda, eyvanın karşısına denk gelen geniş bir avlu ile bu avlunun merkezinde konumlanan bir şadırvan dikkat çekmektedir. Avlunun iki tarafında mermer sütunlarla desteklenen revaklar ve arkalarında sıralanan toplam 16 küçük oda yer almaktadır. Yapının sağ cephesinde Gazi Çelebi Türbesi bulunmaktadır. Vakıflar Genel Müdürlüğü mülkiyetinde olan medrese, 2002 yılında Kültür ve Turizm amaçlı kullanım için Sinop Valiliği'ne tahsis edilmiştir. Valilik, yapıyı Sinop'a özgü el sanatları ve yöresel mutfak kültürünü yaşatan kişilere tahsis ederek bir çarşı işlevi kazandırmıştır (Kültür Envanteri, 2025).

Paşa Tabyaları ise; Karakum yolu üzerinde yer almakta olup, denizden gelebilecek olası saldırılara karşı bir savunma yapısı olarak 1853 Rus baskınının ardından inşa edildiği tahmin edilmektedir. Yarım ay formundaki yapı, üst bölümde yer alan 11 top yatağı ile alt bölümdeki cephanelik ve mahzenlerden oluşan üç kademeli bir mimari düzenlemeye sahiptir (Sinop Valiliği, 2025).

Hamsilos Tabiat Parkı; Karadeniz kıyılarında görülen ria tipi kıyı oluşumlarının en çarpıcı örneklerinden biri olarak kabul edilen Hamsilos (Hamsaroz) Koyu ile Akliman Koyu gibi iki doğal limanı bünyesinde barındırmaktadır. Bataklık, kumul, deniz ve orman ekosistemlerinin bir arada görülebildiği bu alan, zengin biyoçeşitliliğiyle dikkat çekmekte olup şehir merkezine yaklaşık 14 km uzaklıktadır. Hamsilos mevkii, görünüm itibariyle İskandinav fiyortlarını andırması nedeniyle pek çok yayında fiyort olarak nitelendirilmişse de, gerçekte Deveci Deresi Vadisi'nin deniz seviyesinin yükselmesiyle su altında kalması sonucunda oluşmuş bir boğulmuş vadi niteliği taşımaktadır. Türkiye'nin 22. Tabiat Parkı unvanına sahip olan Hamsilos, aynı zamanda 1. Derece Doğal Sit Alanı statüsündedir ve Sinop'un en nitelikli doğal alanlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Kentteki ziyaretçilerin yaklaşık %85'inin uğrak noktası olan park, yüksek oksijen yoğunluğu bakımından ülke genelinde ilk sırada yer aldığı belirtilen bir doğal çevreye sahiptir (T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı, 2025).

Akgöl; Kastamonu'nun Hanönü ilçesi ile Sinop'un Ayancık ilçesi arasında, Hanönü'ne yaklaşık 20 km mesafede, yoğun köknar ormanları arasında konumlanmış doğal bir göldür. Göl, sahip olduğu bakir peyzaj özellikleri ve çevresini saran zengin bitki örtüsüyle öne çıkmakta olup Abant Gölü ya da Uzungöl gibi tanınmış örneklerle karşılaştırılamayacak ölçüde doğal yapı bütünlüğünü korumuştur. Ancak bölgenin yeterince tanıtımının yapılmamış olması ve ulaşım yollarının elverişsizliği nedeniyle geniş kitlelerce bilinirliliği sınırlı düzeydedir (Hanönü Kaymakamlığı, 2025).

İnaltı Mağarası; Ayancık ilçesine yaklaşık 40 km mesafede, İnaltı Köyü sınırları içerisinde ve deniz seviyesinden 1070 metre yüksekte konumlanmaktadır. Mağaranın giriş seviyesinin yaklaşık 50 metre altına kadar araçla ulaşım mümkündür; buradan itibaren mağara ağzına merdivenlerle çıkılmaktadır. Giriş bölümünde geniş bir sahanlık yer almaktadır. Damlataş oluşumlarının çeşitliliği ve iç mekânın jeomorfolojik özellikleri ile dikkat çeken İnaltı Mağarası, doğal çevresinin sunduğu peyzaj değerleriyle birlikte turizm açısından yüksek potansiyel taşımaktadır. Mağaranın bilinen ortalama uzunluğu 658 metredir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2025).

Erfelek Tatlıca Şelaleleri; Karadeniz Bölgesi'nin Batı Karadeniz bölümünde, Sinop ilinin Erfelek ilçesine bağlı Tatlıca Köyü sınırları içinde yer almaktadır. Karasu'nun yan kollarından biri olan Gülleyük Deresi, yatağını dikey yönde aşındırırken tabaka başlarından döküldüğü noktalarda vadisi boyunca basamaklar hâlinde sıralanan 28 adet şelale meydana getirmiştir. Tatlıca Şelaleleri Tabiat Parkı; botanik gözlemleri, doğa yürüyüşleri, trekking, koşu, fotoğrafçılık, böcek ve fauna incelemeleri, kuş gözlemciliği ve piknik gibi çeşitli rekreasyonel etkinliklere olanak sağlayan güçlü bir doğal potansiyele sahiptir. Zengin orman altı bitki örtüsü ile ardışık takım şelaleleri, bu alanı Sinop'un en önemli turizm çekim merkezlerinden biri hâline getirmektedir (T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı, 2025).

Sarıkum Gölü ve çevresi; sahip olduğu zengin flora ve fauna çeşitliliği, habitat farklılıkları, önemli kuş göç yolları üzerinde bulunması ve büyük kuş topluluklarına beslenme ve konaklama alanı sunması gibi nitelikleri nedeniyle "uluslararası sulak alan" kriterlerini karşılayan bir sulak alan ekosistemidir (Yılmaz vd., 2005).

Bazalt Kayalıkları Tabiat Anıtı; Sinop ili Boyabat ilçesi sınırlarında yer almakta olup ortalama 600 metre yükseltiye sahip engebeli bir topoğrafya üzerinde konumlanmıştır. Alan; gürgen ve meşe türlerinin hâkim olduğu geniş yapraklı karışık ormanlar, kayalık yamaçlar, orman açıklıkları, çalılıklar ve yol kenarı habitatlarının birlikte görüldüğü heterojen bir ekosistem niteliği taşımaktadır. 03.01.2011 tarihinde Tabiat Anıtı olarak tescillenmiştir. Boyabat bazaltları, Türkiye'de ve dünya genelinde nadir rastlanan volkanik oluşum özellikleri nedeniyle jeolojik açıdan büyük önem taşımaktadır. Yer yer 20 metreyi aşan dikey doğrultulu sütunsal çatlakların aşınma sonucu yüzeye çıkmasıyla şekillenen bu doğal oluşumlar, lav akıntılarının soğuması sırasında akış yönüne dik olarak gelişen jeolojik yapılar biçiminde ortaya çıkmıştır (T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı, 2025).

Sinop kentindeki kültürel çeşitlilik, bölgenin gastronomik kimliğine de açık biçimde yansımaktadır. Sinop mutfağı, Karadeniz'e özgü beslenme alışkanlıklarını Anadolu'nun iç kesimlerinden taşınan geleneksel tatlarla birleştiren melez bir yapı sergilemektedir. Basit ancak karakteristik lezzetleriyle tanınan Sinop mutfağının içeriği, bölgenin iklimsel ve coğrafi koşullarının belirleyici etkisi altında şekillenmiştir. Deniz ürünleri ile mısır, ceviz, yoğurt ve buğday unu gibi temel yerel malzemeler, mutfak kültürünün öne çıkan unsurlarıdır.

Deniz ürünleri kapsamında Karadeniz'in zengin ekosistemi sayesinde hamsi, istavrit, barbun ve palamut en çok tüketilen türler arasındadır. Hamur işi geleneği ise mutfak kimliğinde önemli bir yer tutmakta olup mantı, nokul, katlama ve kulak hamuru gibi unlu yemekler bölgenin temel gastronomik unsurlarındandır. Süt ve tahıllı yemeklerde yoğurt, tereyağı, mısır unu ve buğday unu başlıca bileşenlerdir. Sinop'un en bilinen tatlıları arasında cevizli nokul, pekmezli tatlı çeşitleri ve un helvası yer almaktadır.

Sinop'un gastronomik değerleri ile tarihî ve turistik zenginliklerinin grafik tasarım ürünleri aracılığıyla görselleştirilmesi, kentin kültürel kimliğinin tanıtımına önemli katkılar sağlamaktadır. Bu tür tasarımsal uygulamalar, kentin özgün lezzetlerini ve tarihsel mirasını estetik ve bütüncül bir bağlam içerisinde sunarak Sinop'un turizm potansiyelinin güçlenmesine olanak tanımaktadır. Grafik tasarım, bu yönüyle yalnızca bir tanıtım aracı değil, aynı zamanda Sinop'un tarihsel, kültürel ve gastronomik kimliğini aktaran etkili bir iletişim dili olarak değerlendirilebilir.

2.3. Grafik tasarım

Günümüzde grafik tasarım, iletişim dünyasında en etkili alanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Grafik tasarım, görsel unsurları estetik, işlevsel ve iletişimsel bir şekilde düzenlemeyi amaçlayan bir sanat ve tasarım dalıdır (Tarlakazan, 2025).

Grafik tasarım, günlük yaşamda kritik öneme sahip mesajları iletmek, bilgi aktarmak, eğitmek, etki yaratmak ve ikna amacıyla sanat ile teknolojiyi bir araya getirerek etkili iletişim kurma süreci olarak tanımlanmaktadır (Resnick, 2003'den akt: Ekiz & Kaya, 2018).

"Grafik" terimi, Latince kökenli olup grafayn sözcüğünden türemiştir. İnsanların görerek, okuyarak veya izleyerek iletişim kurduğu tüm görsel etkinlikler, grafik tasarımın kapsamını ve işlevini özetlemektedir (Tepecik & Tarlakazan, 2006).

Sözcük, görsel, sembol, renk ve biçim gibi ögelerin estetik ve işlevsel bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle anlam üretir. Başka bir deyişle, grafik tasarım "görsel iletişimin sanatı" olarak tanımlanabilir (Meggs & Purvis, 2016).

Sanat, estetik ve iletişimin kesiştiği noktada yer alan bu disiplin; tipografi, renk, biçim, fotoğraf ve illüstrasyon gibi unsurları kullanarak bilgi ve duyguları hedef kitleye aktarır (Ambrose & Harris, 2011).

Grafik tasarım; kitaplar, dergiler, simgeler, afişler, ilanlar, piktogramlar, davetiyeler, broşür vb. ürünlerin üretilmesi ile ilgilidir (Becer, 1993' den akt: Tepecik vd, 2007). Bu ürünler üretilirken grafik tasarımın ilke ve elemanları göz önünde bulundurularak tasarımlar yapılmalıdır. Grafik Tasarımın ilkeleri arasında renk, doku, form-şekil, çizgi, leke yer alırken tasarım elemanları da; denge, kontrast, ritim-hareket, oran-orantı, vurgu gibi unsurlardan oluşmaktadır.

2.4. Grafik tasarım ürünleri

Grafik tasarım ürünleri, sürücülere kavşaklarda durmaları gerektiğini bildiren yönlendirme işaretlerinden, tüketicilere çeşitli gıda ürünlerindeki kolesterol miktarını gösteren besin tablolarına; bir filmin anlatısını, atmosferini ve duygusal tonunu izleyiciye aktararak beklenti ve merakı artıran film jeneriklerine kadar geniş bir yelpazede konumlanan görsel iletişim örneklerini kapsamaktadır. Bu bağlamda grafik tasarım, bilgilendirme, yönlendirme ve duygusal etki yaratma gibi farklı işlevleri aynı çatı altında birleştiren çok disiplinli bir iletişim alanı olarak değerlendirilmektedir (Twemlow, 2006). Grafik tasarım, çok geniş bir alandır ve temelde görsel iletişim kurmak için kullanılır. En yaygın ve önemli grafik tasarım ürünleri aşağıdaki şekilde sıralanabilir;

Marka ve Kurumsal Kimlik Ürünleri, bir kurumun ya da markanın dışa dönük yüzünü ve karakterini biçimlendiren; kurumun değerlerini, vizyonunu ve konumlanmasını görsel ve işitsel iletişim öğeleri aracılığıyla hedef kitleye aktaran temel tasarım bileşenleridir. Kurumsal renk paleti, logo tasarımı, tipografik tercihler, kurumsal dokümanlar ve uygulama kılavuzları gibi çeşitli materyalleri kapsayan bu ürün grubu, markanın tutarlı, tanınabilir ve güven veren bir kimlik oluşturmasına olanak sağlamaktadır.

Logo Tasarımı, markanın en temel görsel temsil unsurudur. Akılda kalıcı, zamana dirençli ve marka değerlerini yansıtan bir sembol ya da özgün bir yazı karakteri (logotype) aracılığıyla kurumun görsel kimliğinin somutlaştırıldığı işaret sistemidir.

Broşür, Katalog ve El İlanları, ürün, hizmet veya etkinliklerin ayrıntılı biçimde tanıtılmasını sağlayan basılı veya dijital iletişim araçlarıdır. Broşürler genellikle katlanabilir yapıdadır ve konuya ilişkin temel bilgileri içerir; kataloglar daha kapsamlı sunumlara olanak tanır. El ilanları ise kısa, vurucu ve hızlı iletime uygun mesajlar için kullanılan pratik dağıtım araçlarıdır.

Dergi, Kitap ve Gazete Tasarımları, basılı ya da dijital yayın içeriklerinin düzenli, okunabilir ve estetik açıdan tutarlı biçimde sunulmasını hedefleyen editoryal tasarım disiplininin temel ürünleridir. Bu kapsamda uzun metinlerin, görsellerin ve tipografik unsurların kullanıcı dostu ve bütünlüklü bir sayfa düzeni içerisinde organize edilmesi amaçlanır.

Afiş ve Posterler, ticari, politik ya da sosyal içeriklerin geniş kitlelere duyurulması amacıyla tasarlanan, büyük boyutlu ve dikkat çekici iletişim araçlarıdır. Tanıtım, bilgilendirme, farkındalık yaratma, yönlendirme veya siyasal iletişim gibi farklı amaçlara hizmet eden afişler, tarih boyunca görsel kültürün en etkili iletişim biçimlerinden biri olarak önemini korumuştur.

Ambalaj Tasarımı, bir ürünün korunması, taşınması ve depolanması gibi işlevsel gereksinimlerini karşılamanın yanı sıra, tüketici ile kurduğu görsel iletişim yoluyla ürünün kimliğini, değerini ve kullanım amacını aktaran çok yönlü bir tasarım alanıdır. Bir ürünün kabı, kutusu veya dış yüzeyi, marka anlatısının taşıyıcısı olarak önemli bir rol üstlenir.

Web Sitesi ve Uygulama Arayüzü Tasarımı, dijital ortamlarda kullanıcı deneyimini, bilgiye erişimi ve etkileşimi optimize etmeye yönelik kapsamlı bir tasarım disiplinidir. Kullanılabilirlik, erişilebilirlik, bilgi mimarisi ve etkileşim tasarımı bu sürecin temel bileşenlerini oluşturur.

Sosyal Medya İçerikleri, Instagram gönderileri ve hikâyeleri, Facebook reklamları ya da YouTube kanal kapakları gibi platformların özgün formatlarına uygun olarak hazırlanan ve marka mesajını hızlı ve etkili biçimde iletmeyi amaçlayan dijital görsel materyallerdir.

Dijital Reklam Bannerları, web siteleri veya mobil uygulamalarda yayınlanmak üzere belirli ölçü ve dosya standartlarına göre hazırlanan statik ya da hareketli reklam bileşenleridir.

Animasyonlu Logolar, markanın statik logosunun kısa, dinamik ve hatırlanabilir bir animasyonla hareketlendirilmiş hâlidir ve özellikle video prodüksiyonlarında veya web arayüzlerinde yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Kırtasiye ve Ofis Malzemeleri, kartvizit, başlıklı kâğıt, zarf, not defteri ve sunum şablonları gibi kurum içi ve dışı yazışmalarda kullanılan temel materyallerdir. Bu ürünler, kurumsal kimlik kılavuzu doğrultusunda tasarlanarak markanın görsel tutarlılığını destekler.

Genel olarak grafik tasarım ürünleri, yukarıda belirtilen temel kategoriler altında çok sayıda alt dala ayrılmakta olup esas amaç, bir mesajın hedef kitleye estetik, etkili ve anlaşılır bir biçimde iletilmesini sağlamaktır.

2.4.1. Afiş tasarımı. Grafik tasarım ürünlerinin önemli bir üyesi olan afiş tasarımları, kitlelere hızlı, etkili ve görsel ağırlıklı biçimde mesaj iletmeyi amaçlayan iletişim araçları olarak kültürel, sosyal ve ticari alanlarda geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu tasarım ürünü; belirli bir düşünceyi, etkinliği, ürünü veya toplumsal mesajı kamuya duyurmak için tasarlanmış, tipografi, görsel hiyerarşi, renk, kompozisyon ve imge kullanımının bilinçli bir şekilde bir araya getirildiği bir iletişim formudur. Hem bilgilendirme hem de ikna işlevi taşıyan afişler, hedef kitlenin dikkatini kısa sürede çekmek ve iletmek istediği mesajı en yalın ve çarpıcı şekilde sunmak üzere tasarlanmaktadır.

Güvendi Kaplan'ın (2017) ifadesi ile afiş; belirli bir konuya ilişkin düşünce üretmek ve bu düşünceyi iletmek amacıyla renk, çizgi, biçim, fotoğraf, leke ya da illüstrasyon gibi görsel unsurların bir araya getirilmesiyle yeni anlamların oluşturulduğu bir tasarım türüdür.

Mesajın görsel yolla aktarılmasını sağlayan afişin amacı; sınırlı sürede izleyicinin ilgisini çekmek ve mesajı etkili biçimde iletmektir. Bu nedenle afiş tasarımı, hem sanatsal hem de iletişimsel bir süreçtir (Uçar, 2014). Grafik tasarım içerisinde geniş kitlelere, çok kısa sürede hitap eden afiş; kalabalıklara asılan resimli duvar ilanı anlamına gelmektedir (Uzuner vd, 2022). 1480'de, Londra'daki bir kilisenin kapısına asılan William Caxton'un kitap ilanını tanıtan afiş, ilk duvar afişi olarak tarihe geçmiştir (Kınık, 2015 akt: Uzuner vd. 2022).

Afişler, hem tasarım hem de sanat boyutunu taşıyan grafik iletişim araçlarıdır. Bu araçların temel amacı, iletilmek istenen mesaj veya bilgiyi, kullanıcı tarafından hızlı ve etkili bir biçimde algılanabilecek görsel bir düzende sunmaktır. Görsel öğelerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu kurguda, bilgi aktarımı estetik ve işlevsel bir bütünlük içinde gerçekleşir (Ketenci ve Bilgili 2006).

Afiş tasarımı, estetik öncelikli bir yaklaşım benimseyen; toplumsal bağlamdan beslenen, sosyal, siyasi, ticari ve kültürel alanlara yönelik içerikler üreten; tasarlandığı ülkenin kültürel, ticari ve politik özelliklerini yansıtan ve geniş kitlelere hitap eden, çoğunlukla görselliğe dayalı duvar ilanları olarak tanımlanmaktadır (Ağsakallı, 2014'den akt: Ceylan vd., 2015). Bunun yanı sıra afiş tasarımı, sanat ve iletişimi birleştiren yaratıcı bir disiplin olarak değerlendirilmektedir. Etkili bir afiş, görsel bütünlük ve uyum ile mesajın hedef kitleye doğru biçimde aktarılmasını sağlar. Bu nedenle tasarım sürecinde estetik, iletişimsel ve teknik unsurların dengeli bir biçimde kullanılması büyük önem taşımaktadır.

Afiş tasarımında kullanılan temel unsurlar; kompozisyon, renk, tipografi, görsel öğe, denge, hiyerarşi ve boşluk kullanımıdır. Bu unsurlar, afişin hem estetik görünümünü hem de iletmek istediği mesajın etkisini belirler. Kompozisyon, tasarımın genel düzenini oluştururken izleyicinin gözünü yönlendirir. Renk, duygusal etki yaratmada ve mesajın algılanmasında önemli bir rol oynar; dikkat çekici ve anlamı destekleyici biçimde seçilir. Tipografi, yazı karakterleri aracılığıyla mesajın okunabilirliğini ve vurgusunu sağlar. Görsel öğeler fotoğraflar, illüstrasyonlar veya semboller afişin konusunu somutlaştırarak izleyicide bir çağrışım oluşturur. Boşluk (negatif alan) kullanımı, tasarımın nefes almasını sağlar ve odak noktasını belirginleştirir.

Afişler, temel olarak reklam afişleri, kültürel afişler ve sosyal afişler olmak üzere üç ana kategoriye ayrılmaktadır. Bu farklı afiş türlerinin ortak amacı, iletilmek istenen mesajın hedef kitleye en açık ve etkili biçimde aktarılmasını sağlamaktır (Bürge, 2020).

Afiş, dikkat çekiciliği sayesinde hedef kitlesini, hareketi tetikleyici olarak eyleme teşvik etmelidir. Hedef kitle göz önünde bulundurularak tasarımda dil ve görsel bütünlük sağlanmalıdır. (Becer, 2018' den akt: Karagöl 2023)

Afiş tasarımı, görsel unsurların bir araya gelerek belirli bir mesajı hedef kitleye aktardığı en etkili iletişim araçlarından biridir. Afiş tasarımında, yalnızca en temel unsurlar (şekil, tipografi, renk) kullanarak izleyicinin dikkatini doğrudan ana fikre yönlendirebilir ve böylece tasarımın akılda kalıcılığı artırılabilmektedir. Bu noktada tipografi, yalnızca yazı biçimi olarak değil, aynı zamanda bir görsel anlatım aracı olarak afişin anlamını güçlendiren temel unsurlardan biridir. Yazının grafik tasarım ürünlerindeki konumu, tipografinin taşıdığı anlatım olanakları sayesinde iletilmek istenen mesaja belirgin bir farkındalık kazandırmaktadır. Bu bağlamda tipografi, grafik tasarım disiplininin temel bileşenlerinden biri olarak öne çıkmakta grafik ürünlerde biçimsel bütünlüğe katkı sağlayan tipografi, dilin görsel iletişimdeki temsil gücünü artırarak iletinin etkisini pekiştirmektedir (Özer, 2022). Afiş tasarımlarında minimalizm ve tipografi birbirini tamamlayan iki unsurdur; sade renkler ve boşluk kullanımıyla desteklenen tipografik düzen, mesajın özünü vurgulayarak görsel sadeliği güçlendirir. Minimalist afişlerde tipografi, hem estetik bir unsur hem de iletişimin merkezinde yer alan temel yapı taşıdır; bu yaklaşım, gereksiz öğeleri ortadan kaldırarak yalnızca mesajın özüyle izleyici arasında doğrudan bir bağ kurar. Minimalist yaklaşımda amaç karmaşayı azaltmak olduğundan, tipografinin biçimsel sadeliği ve netliği, afişin görsel dengesini ve anlam derinliğini belirleyen temel unsurlardan biri haline gelir.

2.5. Minimalizm

Minimalizm terimi, kökenini Fransızca "minimum" sözcüğünden almıştır. "Minimum" ise Türk Dil Kurumu'na göre, bir şey için gerekli olan en az veya en küçük nicelik, derecelendirme ya da değişken bir büyüklüğün ulaşabileceği en alt düzey olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2025). Sanatta minimalizmin ortaya çıkışı ve gelişimi ise 1960'ların sonlarında ABD'de gerçekleşmiştir. Minimalist yaklaşım, düşüncelerin en özlü biçimde, çizgi, renk ve doku gibi temel görsel öğelerle ifade edilmesi anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca, bu akımda geometrik formların estetik değerleri, biçimlerin basitleştirilmiş ve indirgenmiş halleri üzerinden gözlemlenmektedir (Islakoğlu, 2005).

Minimalizm terimi, her şeyin en aza indirilmiş halini ifade eder. Çeşitli unsurların elenmesi anlayışı, sadeliğin ön plana çıkmasını sağlar. Minimalizm son yıllarda ortaya çıkan en yaygın tasarım trendlerinden biri haline gelmiştir. 21. yüzyıl tasarım yaklaşımlarının çoğu minimalizme dayanmaktadır (Gumber, 2023).

Minimalizm, sanat, edebiyat ve tasarım gibi yaratıcı alanlarda, özün ön plana çıkarılması amacıyla gereksiz tüm unsurların ayıklanması ve olgunun en temel, en sade biçimiyle ortaya konulması yaklaşımını ifade eder. Alman düşünür Hegel, minimalizmi "Sade ama basit olmayan, yalın ama yavan olmayan bir güzellik anlayışı" olarak tanımlayarak bu estetik tutumun niteliğini vurgulamaktadır (Ünal, 2021). Sanat ve tasarım pratiklerinde sadelik, çoğu zaman derin ve çok katmanlı duygusal ya da düşünsel içeriklerin aktarımında en etkili araçlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda negatif alan kullanımı, minimalist grafiğin hem estetik bütünlüğünü hem de iletişim gücünü artıran önemli bir tasarım stratejisi olarak öne çıkmaktadır (Uzun, 2024).

2.5.1. Minimalizm ve afiş tasarımı. Minimalizm, gereksiz görsel unsurlardan arınarak, yalnızca özlü ve işlevsel öğelere odaklanmayı amaçlayan bir estetik yaklaşım olarak tanımlanabilir. Bu anlayış, afiş tasarımında, mesajın kullanıcıya hızlı ve etkili bir biçimde iletilmesini sağlayan yalın ve anlaşılır görsel düzenlemelerin oluşturulmasına olanak tanır. Minimalist afişler, renk, biçim ve çizgi gibi temel tasarım öğelerini en özlü biçimde kullanarak görsel iletişimi güçlendirir ve izleyici üzerinde kalıcı bir etki bırakır.

Az öğeye sahip bir sanat eseri, hayal gücü içine bir alan ve aklımızdaki sürekli gürültü için bir boşluk sunmaktadır. Minimalizm, gürültüden arınma ve içe odaklanma ihtimalidir . Daha az gürültü ile yorumlama özgürlüğüne erişebiliriz. Minimalizm bir fikir değil gerçektir (Vanennoo vd, 2019).

Minimalizm, tasarım disiplininde gereksiz tüm unsurların ayıklanarak yalnızca işlevsel ve anlam taşıyıcı öğelerin kullanıldığı bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, "tasarımın özünü görünür kılan bir yöntem" olarak kabul edilmekte ve görsel hiyerarşinin güçlenmesine önemli katkı sağlamaktadır. Nitekim minimalizm, tasarım sürecinde izleyicinin algısal yükünü azaltarak içeriğin özüne odaklanmasını sağlayan etkili bir iletişim stratejisi sunar. Bu nedenle minimalist anlayış, hem modern tasarım pratiklerinin dönüşümünde hem de iletişim temelli görsel sistemlerin yeniden yorumlanmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir.

Afiş tasarımı, tarihsel süreç boyunca değişen estetik yaklaşımlar, teknik olanaklar ve ifade biçimleri doğrultusunda çeşitlenmiştir. Tasarımcılar, üretimlerini yalnızca içinde bulundukları dönemin hâkim sanat anlayışlarına göre değil, aynı zamanda geçmiş ya da çağdaş diğer sanat hareketlerinden beslenerek de şekillendirmişlerdir. Bununla birlikte, tasarımın ortaya çıktığı dönemin kültürel ortamı, toplumsal dinamikleri, teknolojik gelişmeleri ve çevresel koşulları, afiş çalışmalarını doğrudan ya da dolaylı biçimde belirleyen önemli etkenler arasında yer almaktadır (Acar ve Yağbasan, 2014).

Bu bağlamda Minimalizm, afiş tasarımında güçlü bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Minimalist afiş tasarımları, sınırlı sayıda öğe ile etkili bir vurgu oluşturmayı amaçlamakta ve her unsurun iletişimsel değeri yüksek olacak şekilde seçilmesini gerektirmektedir. Böylece afiş, "gürültüyü azaltarak hedef kitle ile mesaj arasında doğrudan bir iletişim kanalı" kurar. Ayrıca görsel sadelik, izleyicinin dikkatini tek bir odak noktası üzerinde topladığından, mesajın daha hızlı algılanmasını ve içselleştirilmesini sağlar. Minimalist afiş tasarımının temel ilkelerinden biri, tasarımda aktif bir araç olarak nitelendirilen boşluk (white space) kullanımının etkinliğidir. Boşluk, çoğu zaman pasif bir alan olarak algılansa da minimalist yaklaşıma göre görsel unsurlar arasındaki ilişkileri düzenleyerek dengeyi sağlayan bir yapısal unsurdur. Afiş tasarımında geniş boşluk kullanımı, tipografik düzeni desteklemekte ve görsel ritmi güçlendirerek mesajın yalın bir biçimde iletilmesine katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle boşluk, minimalist afiş tasarımında yalnızca bir arka plan değil; vurgu kuran, hiyerarşiyi belirleyen ve izleyiciye nefes alanı sunan aktif bir bileşendir.

3. Bulgular

3.1. İstanbul Sinop günleri afişleri ve görsel analizler

Bu bölümde: İstanbul Sinop Günleri'ne ait afiş tasarımlarının görsel ve iletişimsel özelliklerini incelemek amacıyla internet arama motorları üzerinden erişilebilen afişlerin taranması sağlanarak; bu kapsamda ulaşılan örneklem havuzundan seçkisiz örnekleme yöntemi uygulanarak belirlenmiş beş afişe ait yorumlara yer verilmiştir. Belirlenen afişlerin her biri içerik, biçim, tipografi, renk kullanımı ve görsel temsiller açısından incelenerek, etkinlik afişlerinin tasarım strateji ve özelliklerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Seçkisiz örnekleme, evrendeki her bir birimin örnekleme seçilme olasılığının eşit olduğu ve seçimin tamamen rastlantısal bir süreçle belirlendiği bir örnekleme tekniği olarak tanımlanmaktadır. Bu yöntemde araştırmacı, örnekleme dâhil edilecek birimleri herhangi bir önyargı veya araştırmacı kontrolü olmaksızın belirleyerek, örneklemin

evreni temsil etme gücünü artırmayı amaçlamaktadır. Karasar (2014), seçkisiz örneklemenin temel amacını "evrendeki bütün elemanlara örnekleme girme bakımından eşit şans tanıma" olarak belirtmekte ve bunun araştırma sonuçlarının genellenebilirliğini güçlendirdiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda çalışmada, İstanbul Sinop Günleri afişlerine yönelik çevrimiçi tarama sonucunda oluşan evren içerisinden beş afişin seçkisiz örnekleme yöntemiyle belirlenmesi, analiz sürecinin nesnelliğini korumak ve temsil gücünü artırmak amacıyla tercih edilmiştir.

3.1.1. 2024 Sinop Günleri Afişi (Sinop Dernekleri Federasyonu).

Görsel 1

2024 "Sinop Günleri Afişi (Sinoplular İstanbulda Buluşuyor, Sinop Dernekleri Federasyonu)



Afişin merkezinde yer alan Sinop martısı (pilot gözlüğü takmış) kullanım tekniği ve mizahi yapısıyla ön plana çıkan olumlu bir uygulama olmakla birlikte, sol kanadı yokmuş gibi durması ve arka planla ilişkilendirilmemesi açısından dinamikliğini kaybetmektedir.

Afiş arka planında yer verilen Sinop kolajı küçük kullanımı ve sol kenardaki diyagonal renkli zemin nedeni ile anlaşılamamaktadır. Ana başlık ve tarih bilgisi arasındaki kontrast ve büyüklük farkı iyi olsa da, tarih bilgisini içeren kutucuğun konumu (sol alt köşe) ve boyutunun, afişin geneline göre ilk bakışta daha az fark edilebilir olması olumsuz bir durumdur. Afişler genellikle 1-

2 saniyelik bir süre ile gözlemlendiği için ana bilginin (ne, nerede, ne zaman) daha net bir hiyerarşiyle sunulması gerekmektedir.

Alt kısımda yer alan siyah şerit ve burada kullanılan yazılardaki büyüklükler afişteki denge ve bütünlüğü bozmanın yanı sıra, tanıtım günlerinin ana mesajı (etkinlik) ile yarışarak görsel hiyerarşiyi bozmaktadır.

3.1.2. 2014 Sinop Günleri Afişi.

Görsel 2

2014 "Sinop Günleri Afişi (Türkiye'nin en mutlu şehri Sinop İstanbul'a Geliyor)



Bu afişte görsel yoğunluk bulunmakta olup bu da izleyicide odak eksikliği yaratmaktadır. Sinop ilinin coğrafi kıyı şeridini gösteren arka plan ve afişin üzerinde kullanılan 11 adet görsel ve yazılarla birlikte çok fazla öğe bulunmakta ve bunların hepsi aynı görsel ağırlıkta olduğundan gözün nereye bakacağı belli olmamaktadır.

Vurgulama açısından tanıtım amaçlı afişlerde konuya ait ve uygun tek ve güçlü bir görsel tercih edilmesi gerekirken, bu çalışmada kolaj tarzında dağınık bir anlatım kullanılmıştır.

Afiş tipografisine bakıldığında "Sinop Tanıtım Günleri" ifadesi okunaklı fakat diğer bilgiler (tarih, yer, notlar) küçük puntoda ve arka plana; özellikle alt bilgi metinleri çok sıkışık bir görüntü yaratmaktadır.

Tipografide farklı font aileleri kullanımı uyumsuzluk yaratan bir durum olmakla birlikte; afişte görsel bütünlük de bozulmaktadır.

Mavi ve tonlarının ağırlıklı olduğu afişte alt bölümde yer yer verilen ve kahverengiye çalan turuncu renk ile birlikte renk uyumsuzluğu yaratmakta, "rastlantısal" bir kullanım hissi oluşturmaktadır.

Afişin üst bölümünde şehre ait görsel unsurlar kullanılmakla birlikte çok sayıda küçük ve sıkışık görünümleri nedeni ile ne oldukları anlaşılmamaktadır.

3.1.3. 2024 Sinop Günleri Afişi (Arnavutköy Belediyesi).

Görsel 3

2024 "Sinop Günleri Afişi (Arnavutköy Belediyesi Sinop Günleri etkinliği)



Afişin üst bölümünde Sinop şehrine ait kolaj hazırlanmış ancak sinop günleri yazısının orantı problemi nedeni ile ne olduğu hangi görsellerden faydalanıldığı görülmemektedir.

Metin uygulamalarında ve bloklarında farklı font aileleri kullanılması tipografik uygulama anlamında hatalı bir görünüm yaratmaktadır. Seçilen yazı karakterleri yerel etkinlik afişine uygun sıcaklıkta olmayıp daha çok kurumsal bir broşür havası yaratmaktadır.

Afişte vurgu ve odak noktası belirsizdir; Sinop'un temsilinden çok orta ve alt bölümdeki sanatçı görselleri ön plana çıkmaktadır. Bu görsellerin de belli bir düzende olmayışı, fotoğraf uygulamalarının ve kalitelerinin farklılığı ve aynı zamanda yoğunluğu, gözü yormaktadır.

3.1.4. 2019 Sinop Günleri Afişi (Sinop Dernekleri Federasyonu).

Görsel 4

2019 "Sinop Günleri Afişi (Yüzen şehir Sinop İstanbul'da)



Afiş bütünlüğüne bakıldığında temel mesaj (tipografi) ve Sinop görseli (kolaj) logo alanı, görsel hiyerarşi açısından doğru bir kullanıma sahiptir. Çalışmada hâkim olan mavi renk Sinop iliyle örtüşmekle birlikte, güven, dinginlik ve profesyonellik hissi de uyandırmaktadır.

Görsel kolaj, Sinop'un yarımada yapısını "yüzen bir şehir" metaforuyla sunan etkileyici ve sembolik bir illüstrasyon olmuştur. Bu da, akılda kalıcı bir imaj yaratmaktadır.

Afişte yer alan tarih bilgisinin ("31 Ekim - 4 Kasım 2019") arka planındaki beyaz zemin gereksiz kullanımı ile afişteki olumsuz uygulamadır.

3.1.5. 2023 Sinop Günleri Afişi (Sinop Dernekleri Federasyonu).

Görsel 5

2023 "Sinop Günleri Afişi (Sinop'lular Yenikapı'da buluşuyor)



Çalışmanın orta bölümünde yer alan fotoğraf kolajı teknik uygulama açısından başarılı ancak içerisinde çok sayıda görsel barındırması ve sıkışık kullanımı nedeni ile tam olarak anlaşılamamaktadır. Alt bölümde yer verilen logoların aşırı büyük ve düzensiz kullanımı ve aralarda yer alan siyah şeritler afişin bütünlüğünü bozmaktadır.

Üst bölümdeki tipografik yoğunluk ve siyah renk ağırlığı da yine denge ve bütünlüğü bozan bir unsur olarak görülmektedir. Küçük puntolu yazılar Özellikle tarih ve açıklama kısmı hareketli arka fondaki görsel gürültü nedeniyle okunurluğunu kaybetmiş durumdadır.

Ortada yer alan kolajda kullanılan görsellerdeki üslup farkı göze hoş görünmemekle birlikte bu, durumda hem afişin tamamında hem de kolajın kendi içerisinde bütünlük sorunu yaratmaktadır.

Afişte boşluk kullanımı da hatalı olan bir diğer husustur. Sağ ve sol kenarlarda çok daha geniş boşluk varken, dikey yönde ve orta kısımda sıkışık bir görüntü hâkimdir. Modern tasarım prensiplerinde nefes alan düzen önemli olup, bu çalışmada bu durum göz ardı edilmiştir.

3.2. İstanbul Sinop günleri afişleri için tasarım önerileri

Bulgular bölümünün ikinci aşamasını araştırmacılar tarafından geliştirilen tasarım önerileri oluşturmaktadır. Bu aşamada, birinci bölümde görsel çözümlemeleri yapılan mevcut afişlerde gözlemlenen görsel yoğunluk, tipografik karmaşıklık veya kavramsal bütünlük sorunlarının giderilmesine yönelik olarak minimalizm ilkelerine dayalı alternatif tasarım yaklaşımlarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Minimalist tasarımın yalınlık, gereksiz ögelerin elenmesi, temel biçimlerin öne çıkarılması ve görsel hiyerarşinin güçlendirilmesi gibi temel ilkeleri doğrultusunda oluşturulan bu öneriler, afişlerin iletişim etkinliğini artırmaya ve hedef kitle tarafından algılanabilirliğini güçlendirmeye yönelik bir katkı sağlamayı hedeflemektedir. Böylelikle araştırmanın bu bölümü, mevcut bulgulardan hareketle tasarım sorunlarına çözüm üretmeye ve daha işlevsel bir afiş dili geliştirmeye yönelik uygulamalı bir çerçeve sunmaktadır.

3.2.1. Balık ve balıkçılık temalı afiş önerisi.

Görsel 6

İstanbul Sinop günleri afiş tasarımı 1 (balık ve balıkçılık temalı);

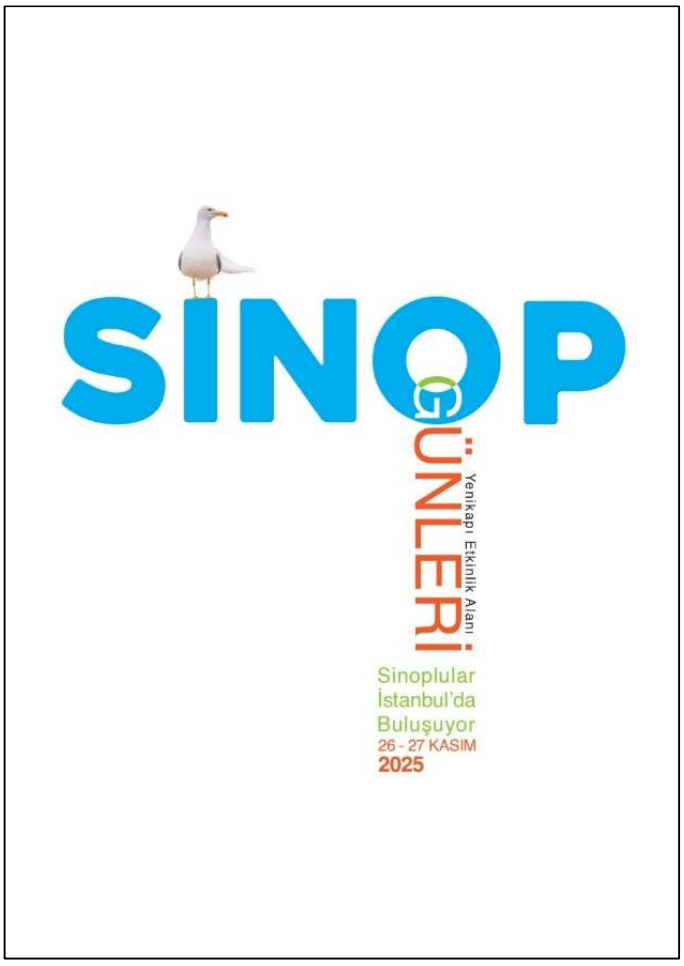


Sinop şehri Karadeniz'de bir liman şehri olduğundan deniz ve deniz ürünleriyle ilgili birçok ekonomik faaliyet yapılmakta olup bu faaliyet halkın yaşam tarzına da yansımıştır. Sinoplular için deniz ve içindekiler büyük anlamlar taşımaktadır. Bu nedenle afiş tasarımında halkın geleneklerine, günlük yaşamlarına ve gastronomilerine yansıyan balık ve balıkçılık öğesine yer verilmiştir (Görsel 6). Afişin zemininde kullanılan turuncu ve balık figüründe kullanılan kırmızı renk, birbirine valör renkler olduğu için tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Afişteki tipografide, görselliği tamamlayıcı olarak balık figürüyle aynı renk uygulanmıştır.

3.2.2. Martı temalı afiş önerisi.

Görsel 7

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 2 (martı temalı);



İkinci afiş tasarımında çalışma tipografik bir uygulama tercih edilmiştir. Afişte yer verilen martı görseli fotografik özelliktedir (Görsel 7). Çalışmada "Sinop" kelimesindeki "i" harfi üzerindeki nokta (.) silinerek yerine martı fotoğrafı eklenmiştir. Böylelikle afiş tasarımına hem minimal hem de mizahi bir yaklaşım niteliği kazandırılmıştır. Sinop şehri deniz kenarında bir yerleşme olduğu

için martı, balık gibi Sinopluların hafızasında oldukça geniş bir yere sahiptir. Martı denilince deniz, deniz denilince Sinop akla geldiği için tasarımda bilinçaltı çağrışım ön plana çıkartılmak amacıyla bu detaya yer verilmiştir. Afişte zıtlığı ön plana çıkartmak amacıyla tipografide mavi, turuncu ve yeşil renkler kullanılmış, kalın ve ince karakterlerle de zıtlık ve görsel denge sağlanmıştır.

3.2.3. Balık, deniz ve güneş temalı afiş önerisi.

Görsel 8

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 3 (balık, deniz ve güneş temalı);

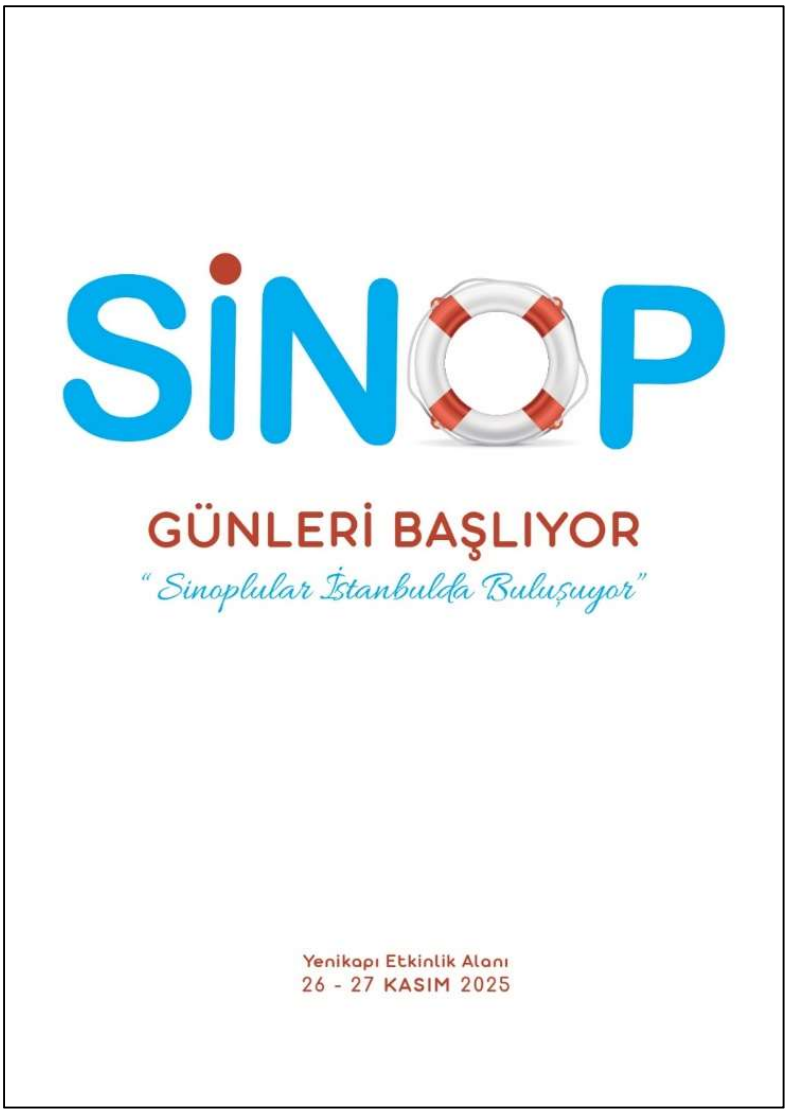


Üçüncü afiş denemesinde yine tipografik ve illüstratif yaklaşıma kullanılmıştır (Görsel 8). Çalışmada "Sinop" kelimesindeki "s" harfindeki negatif alana ve "günleri" kelimesindeki "i" harfi üzerindeki nokta yerine balık simgesi eklenerek tasarıma tipografik hareket katılmıştır. Afiş tasarımının zemininde deniz metaforunu temsil eden mavi renk, tipografide ise zeminde kullanılan mavi renginin açık tonu kullanılmış olup, Sinop yazısının vurgusunu güçlendirmek ve güneşi simgelemek amacıyla mavinin zıt renklerinden biri olan turuncu rengi "o" harfinin negatif alanında kullanılmıştır.

3.2.4. Can simidi temalı afiş önerisi

Görsel 9

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 4 (can simidi temalı);



Dördüncü afiş çalışmasında hem tipografik hem de illüstratif yaklaşım kullanılmıştır. Çalışmada Sinop yazısındaki "o" harfi silinerek aynı formu taşıyan ve denizcilik alanında kullanılan "can simidi" illüstrasyonu fotografik gerçeklikte işlenerek kullanılmıştır (Görsel 9). Afiş tasarımının zeminine herhangi bir renk uygulanmamış ve minimalist yaklaşımlarda genellikle görülen boş zemine yer verilmiştir. Tasarımın tipografisinde gökyüzü ve denizi vurgulamak için kullanılan mavi ve onun zıttı kırmızıdan yararlanılarak tipografinin vurgu gücü artırılmak istenmiştir. Afişin en alt kısmında ise yer ve tarih bilgisi sade bir tarzda uygulanmıştır.

3.2.5. Nokul temalı afiş önerisi.

Görsel 10

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 5 (nokul temalı);

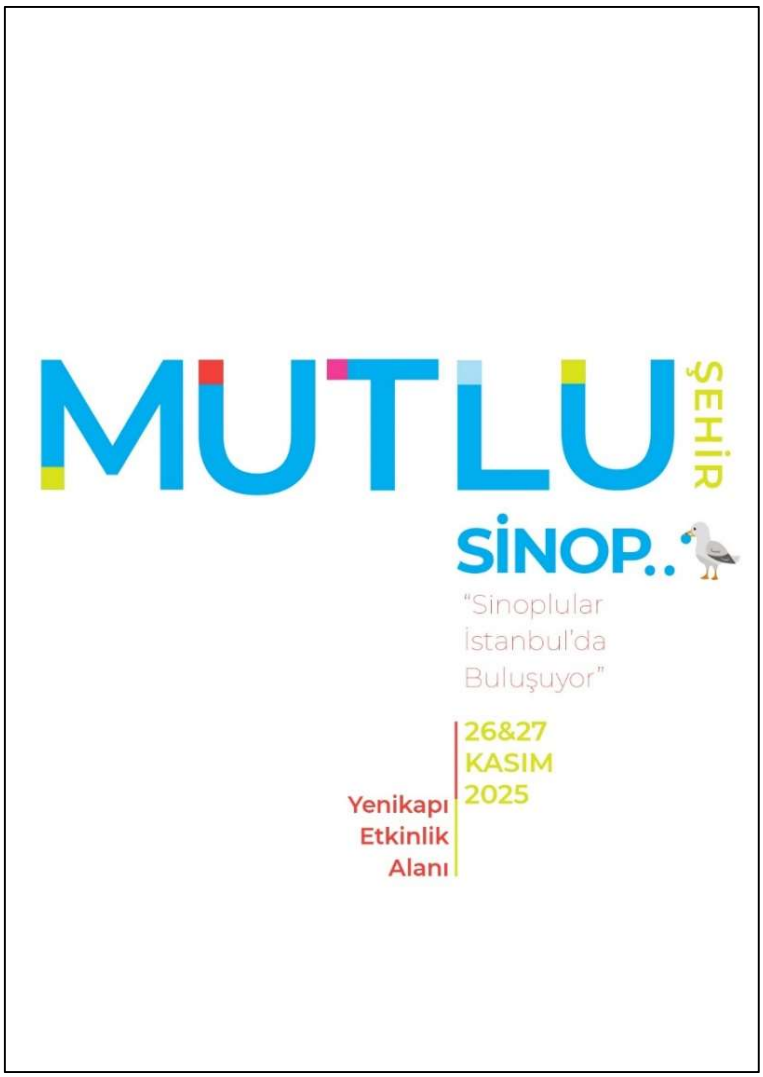


Hazırlanan beşinci afişte Sinopluların gastronomisini yansıtan ve şehre gelenlerinde mutlaka denediği bir hamur işi olan "nokul" yiyeceğinin illüstrasyonuna yer verilmiştir (Görsel 10). Görsel bütünlüğün sağlanması amacıyla Sinop ve diğer kelimelerdeki yazıların fontunda "nokul" yiyeceğinin formu olan yuvarlak form tercih edilmiştir. Tasarımdaki tipografik renk kombinasyonunda da yine yiyecek illüstrasyonunda hâkim olan renkler kullanılarak hiyerarşik ritim sağlanmıştır. Yer ve tarih bilgisinin alt kısmına nokul üzerindeki susamları yiyen martı illüstrasyonu eklenerek tasarıma espritüel bir yaklaşım benimsenmiştir.

3.2.6. Mutlu şehir temalı afiş önerisi.

Görsel 11

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 6 (mutlu şehir temalı)

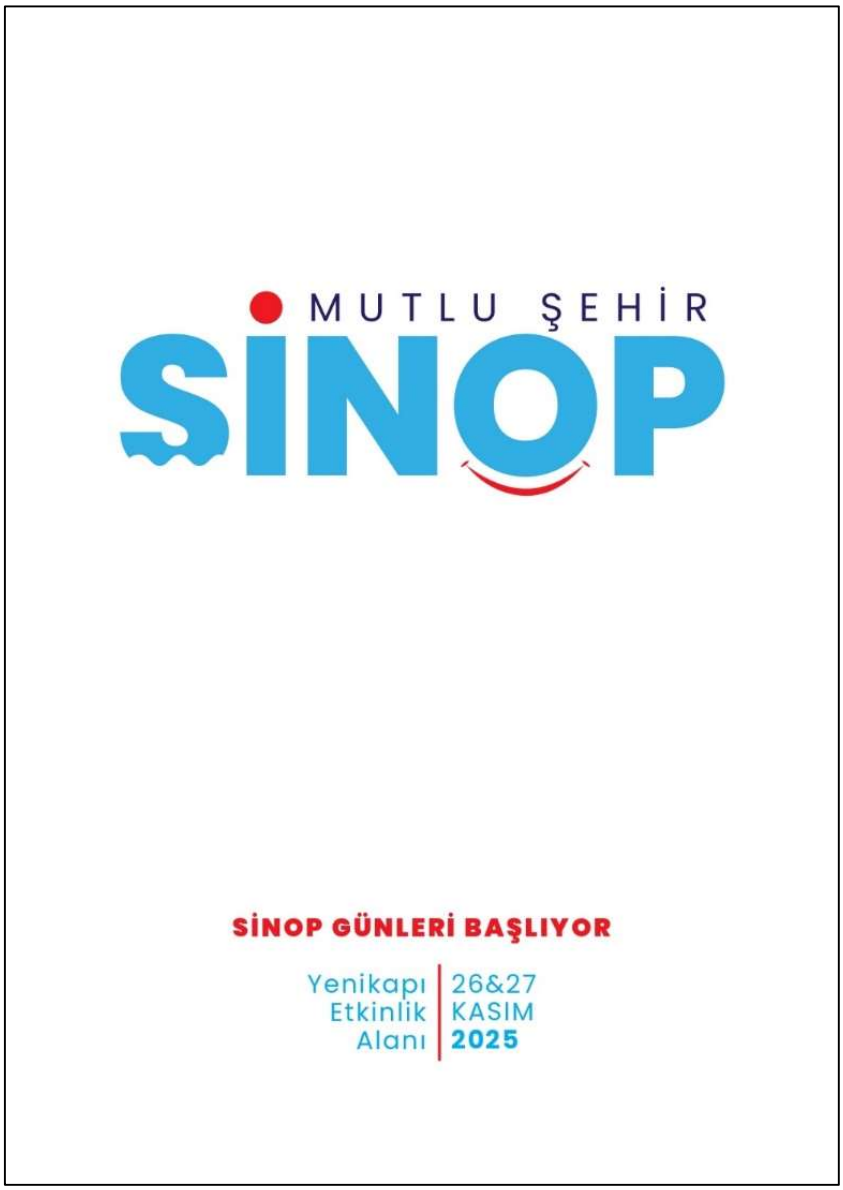


Altıncı çalışma da yine tipografik bir yaklaşıma sahiptir. TÜİK verilerine göre Sinop şehrinin Türkiye'nin en mutlu kenti olduğu bilinmekte ve şehrin birçok yerinde bu imaj görsel anlamda da (tabelalarda) vurgulanmaktadır (Görsel 11). Bu nedenle "Mutlu şehir Sinop" sloganıyla tipografik minimal bir tasarım uygulanmıştır. Mutluluk kelimesinden de yola çıkarak "mutlu" kelimesine renkli kare formlar yerleştirilerek tasarımda hareketlilik sağlanmaya çalışılmıştır. Burada kullanılan renkler şehrin sahip olduğu doğal özelliklere gönderme yapmaktadır. Bu tasarımda da Sinop şehrinin simgelerinden biri olan martı illüstrasyonu yer verilmiştir. Martının "Sinop…" yazısının sonundaki noktayı gagasıyla tutmasıyla, denizden balık yakalayan martı metaforuna kullanılmıştır.

3.2.7. Mutlu şehir temalı afiş önerisi (2. Çalışma).

Görsel 12

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 7 (mutlu şehir temalı);

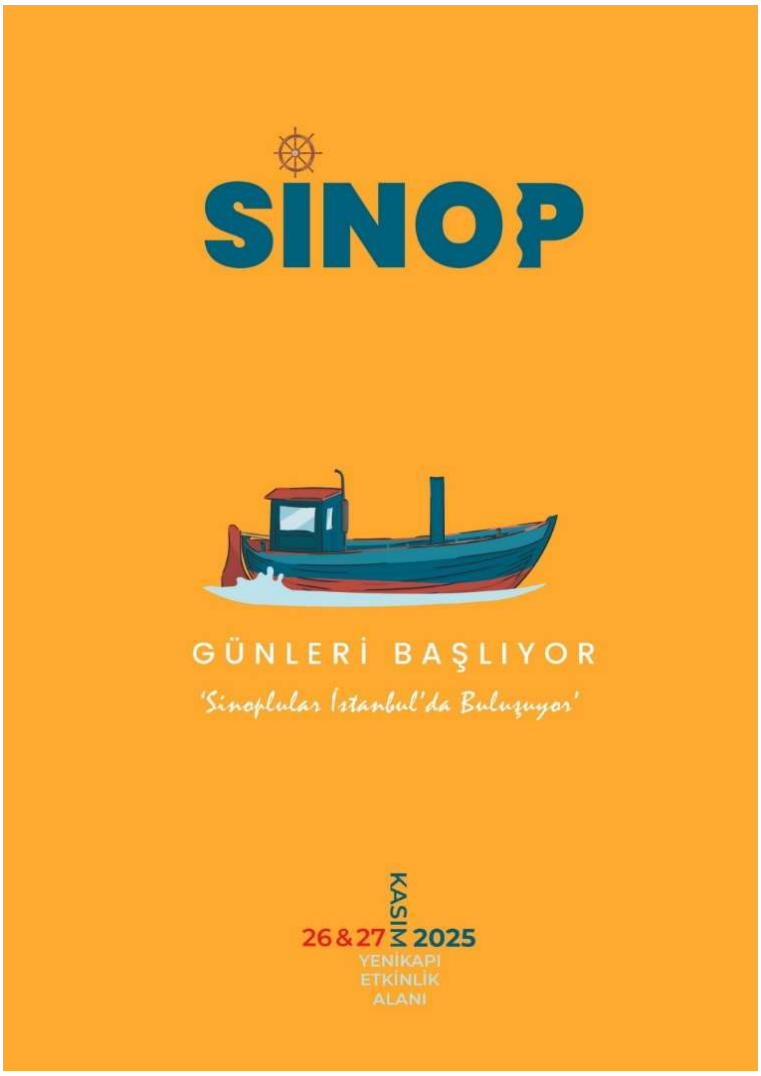


Çalışılan yedinci afiş tipografik bir yaklaşıma sahiptir. Bu afişte de yine "mutlu şehir" unvanı tema olarak uygulanmıştır (Görsel 12). "Sinop" kelimesindeki "o" harfinin altına gülen yüz simgesi eklenmiş ve tasarımda hareketlilik sağlanmaya çalışılmıştır. Tasarımda Sinop kelimesindeki "s" harfinin altında uygulanan hareket deniz metaforunu kullanmak için tercih edilmiştir. Bu hareket dalgalı denizi simgelemektedir. Afiş tasarımında minimalist yaklaşımın en önemli ilkelerinden birisi olan az çoktur teması uygulanarak en vurucu öğeler en sade anlatımla verilmek istenmiştir.

3.2.8. Taka temalı afiş önerisi.

Görsel 13

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 8 (taka temalı)

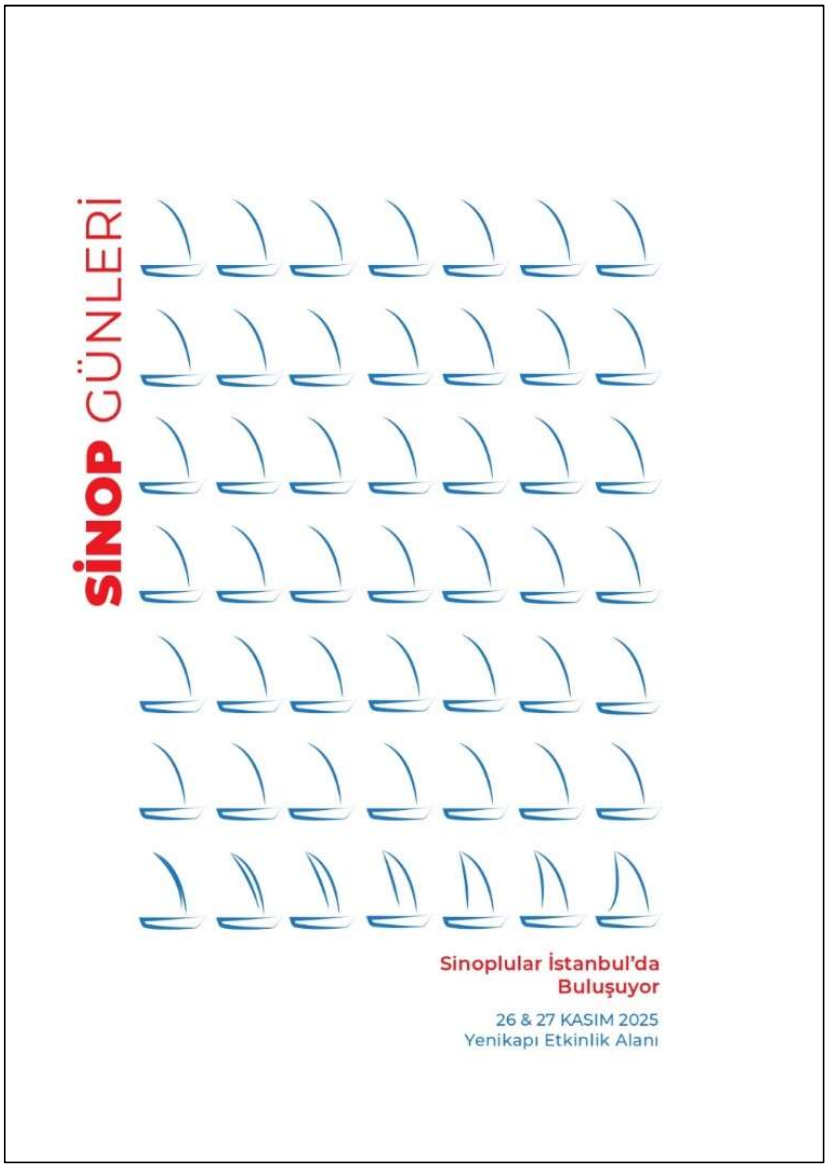


Sekizinci minimalist afiş tasarımı, illüstratif bir yaklaşımla kurgulanmıştır (Görsel 13). Tasarım, Sinop şehrinin kültürel kimliğinde mümtaz bir yere sahip olan tekne ve deniz yaşamı kültürünü merkeze almaktadır. Bu kültürel metaforu Sinop halkının kolektif hafızasında canlandırmak amacıyla, afişte tekne illüstrasyonuna minimalist bir estetikle yer verilmiştir. Tasarımın kompozisyonunda, zemin rengi olarak seçilen turuncu, tekne illüstrasyonunda kullanılan mavi renkle keskin bir renk zıtlığı (kontrast) oluşturarak illüstrasyonun görsel etkisini ve vurgusunu artırmaktadır. Metinsel öğeler ile illüstrasyon arasındaki bütünlüğü sağlamak için ise "Sinop" kelimesinin yazısı, tekne illüstrasyonunun geometrik sınırları içine yerleştirilerek görsel-anlamsal bir entegrasyon hedeflenmiştir.

3.2.9. Taka-yelkenli temalı afiş önerisi.

Görsel 14

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 9 (tekne ve yelken temalı);

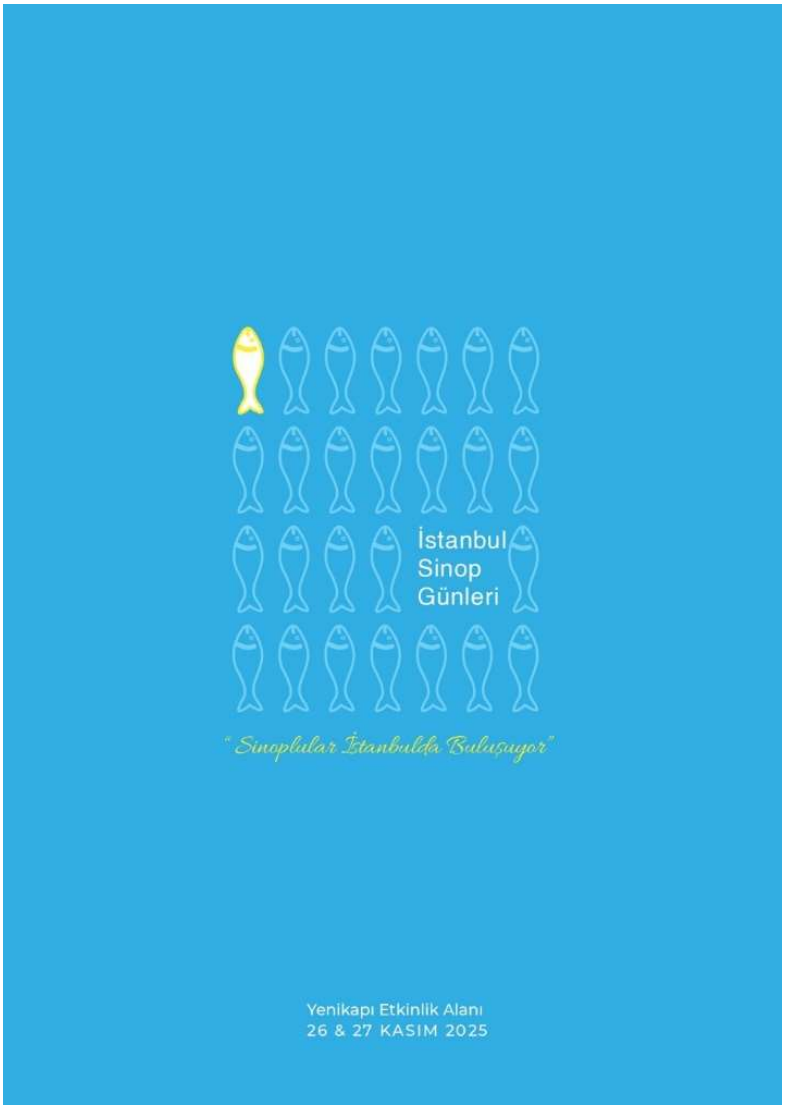


Dokuzuncu afiş önerisi, minimalist çizgisel bir estetikle kurgulanmıştır. Tasarım, deniz yaşamına ve deniz sporlarına atıfta bulunmak amacıyla yelken metaforunu temel görsel öğe olarak kullanmaktadır. Afişin kompozisyonel yapısında, izleyicinin göz takibi yukarıdan aşağıya doğru ilerlediğinde, okuma eyleminin tamamlandığı noktada yelkenlerin tamamen açılmış halde görülmesi sağlanmıştır. Bu yerleşim ve yapılandırma sayesinde tasarıma dinamizm, hareket ve yön algısı kazandırılmıştır. Görsel öğelerin ve tipografinin renk seçiminde ise zıtlık (kontrast) ilkesi temel alınmış, bu da tasarımın görsel etkisini ve okunabilirliğini artırmıştır.

3.2.10. Deniz ve balık temalı afiş önerisi.

Görsel 15

İstanbul Sinop Günleri afiş tasarımı 10 (deniz ve balık temalı);



"Sinop Günleri" afiş tasarımı serisinin onuncu ve son çalışması, simgesel (sembolik) bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Tasarımın temel metaforu olarak balık kullanılmış; bu seçim, deniz, sahil ve kıyı gibi kentsel unsurlarla ilişki kurmayı amaçlamaktadır Afişin zemininde, deniz metaforunu çağrıştırmak amacıyla mavi renk tercih edilmiştir. Balık simgelerinde ise bu zemin renginin açık tonları kullanılarak bir renk harmonisi sağlanmıştır. Görsel hiyerarşiyi ve vurguyu sağlamak amacıyla, sol üst köşede konumlanan ilk balık simgesinde dikkat çekici bir müdahale yapılmıştır. Bu simgenin etrafı, zemin mavisinin zıt rengi olan sarı ile çerçevelenmiş ve iç kısmı beyaz bırakılmıştır. Bu renk zıtlığı (kontrast), izleyicinin odağını bu noktaya yöneltmektedir. Ayrıca,

izleyicinin gözün okuma yönü dikkate alınarak, afiş başlığı (tipografi) ustaca balık simgelerinin içine entegre edilerek görsel ve metinsel öğeler arasında bütünlük sağlanmıştır.

4. Tartışma Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma, "İstanbul Sinop Günleri" etkinliklerinde kullanılan afişlerin grafik tasarım ilkeleri bağlamında görsel çözümleme ve değerlendirmesini yapmayı amaçlamıştır. Çalışma, elde edilen bulgular ışığında, minimalizm yaklaşımı doğrultusunda geliştirilmiş tasarım önerileri sunmak üzere yapılandırılmıştır.

Afiş, ticari veya sosyal nitelikteki herhangi bir mesaj ya da konuya hedef kitlenin dikkatini çekmek ve onları bilgilendirmek amacıyla, görsel materyallerin tasarım ilkeleri ve estetik kaygılar gözetilerek bütünleştirilmesiyle ortaya konan bir grafik tasarım ürünüdür. Bu çerçevede, araştırmanın ilk aşamasında, İstanbul'da gerçekleştirilen “Sinop Günleri” etkinliklerine ait geçmiş yıllara ait afişler, seçkisiz örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Seçilen bu afişler daha sonra tasarım elemanları; özellikle tipografi, renk kullanımı, görsel hiyerarşi ve bilgilendirici unsurların düzeni açısından detaylı olarak analiz edilmiştir.

İstanbul Sinop Günleri etkinlik afişlerinin incelenmesi, etkinlik tanıtımı ve görsel iletişim stratejileri açısından çeşitli tasarım başarılarını ve eksikliklerini ortaya koymuştur. Analiz edilen beş afiş, genel olarak Sinop'a özgü unsurları (martı, kıyı şeridi, yarımada yapısı) kullanmaya çalışsa da, bu unsurların sunumunda ve genel görsel hiyerarşide önemli sorunlar gözlemlenmiştir.

Analiz edilen afişler, özellikle görsel yoğunluk, tipografik bütünlük ve bilgi hiyerarşisi konularında temel tasarım prensiplerini ihlal etme eğilimi göstermektedir:

Görsel Yoğunluk ve Odak Eksikliği:

2014, 2023 ve Arnavutköy Belediyesi'nin 2024 afişlerinde, çok sayıda görselin kolaj tarzında sıkışık ve dağınık kullanımı izleyicide odak eksikliği yaratmaktadır. Tanıtım amaçlı afişlerde, akılda kalıcılık için tek ve güçlü bir görselin tercih edilmesi gerekirken, birden fazla ve farklı üsluplarda görsel kullanılması bütünlüğü bozmaktadır.

Özellikle Arnavutköy afişinde Sinop'un temsilinden çok, sanatçı görsellerinin ön plana çıkması ve bu görsellerin düzensizliği, afişin ana mesajı olan "Sinop Günleri" vurgusunu zayıflatmaktadır.

Bilgi Hiyerarşisi ve Okunabilirlik:

Afişlerin 1-2 saniyelik kısa bir gözlem süresi olduğu düşünüldüğünde, ana bilgi hiyerarşisinin net olmaması önemli bir problem olarak ortaya çıkmaktadır.

2024 (Sinop Dernekleri Federasyonu) afişinde tarih bilgisinin konumu ve boyutu, 2014 afişinde ise tarih, yer ve notların küçük puntoda ve sıkışık kullanılması okunabilirliği düşürmüştür.

2023 afişinde, küçük puntolu yazıların hareketli arka fondaki görsel gürültü nedeniyle okunurluğunu kaybetmesi, temel iletişim görevini aksatmıştır.

Tipografi ve Renk Kullanımı:

Birden fazla farklı font ailesinin kullanımı, hem tipografik uygulama hem de görsel bütünlük açısından uyumsuzluk yaratmaktadır (2014 ve Arnavutköy 2024 afişleri). Arnavutköy afişindeki

font karakterlerinin yerel etkinlik sıcaklığından uzak, kurumsal bir broşür havası yaratması da amaca aykırıdır.

Renk uyumsuzluğu (2014 afişindeki mavi tonlarının kahverengiye çalan turuncu ile birleşimi) "rastlantısal" bir his oluştururken, bazı afişlerde kullanılan siyah şeritler ve tipografik yoğunluk genel denge ve bütünlüğü bozmaktadır.

Başarılı Uygulamalar ve Metaforlar:

Öte yandan, 2024 (Sinop Dernekleri Federasyonu) afişindeki pilot gözlüklü Sinop martısı, mizahi ve özgün bir görsel temsil olarak olumlu karşılanmıştır.

2019 afişinde kullanılan "Yüzen şehir Sinop" metaforu ve Sinop'un yarımada yapısını sunan sembolik illüstrasyon, akılda kalıcı ve etkileyici bir imaj yaratması açısından başarılı bulunmuştur. Ayrıca bu afişteki temel mesaj ve görsel hiyerarşisi doğru bir kullanıma sahiptir.

Yapılan görsel analizler, İstanbul Sinop Günleri afişlerinin tasarım sürecinde tutarlı ve profesyonel bir görsel iletişim stratejisine tam olarak sahip olmadığını göstermektedir. Etkinliklerin amacı, Sinop'u İstanbul'da tanıtmak ve Sinopluları bir araya getirmek olduğundan, afişlerin öncelikle bu ana kimliği güçlü ve net bir şekilde yansıtması gerekmektedir.

Bu kapsamda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

Odaklanmış Görsel Kullanım: Kolaj tarzında, sıkışık ve anlaşılması zor çok sayıda görsel yerine, Sinop'u veya etkinliğin ruhunu temsil eden tek, güçlü ve yüksek kaliteli bir görselin ön plana çıkarılması sağlanmalıdır. (Örn. 2019 afişindeki gibi güçlü bir metafor kullanımı).

Net Bilgi Hiyerarşisi: "Ne, Nerede, Ne Zaman" bilgileri, izleyicinin ilk bakışta kolayca algılayabileceği yeterli kontrast ve büyüklükte, belirgin bir hiyerarşiyle sunulmalıdır. Tarih ve yer bilgisi, afişin geneline göre daha az fark edilebilir konumlardan kaçınılmalıdır.

Tipografik Tutarlılık: Afişin bütünlüğünü sağlamak için bir veya en fazla iki uyumlu font ailesi kullanılmalı, alt metinlerin sıkışık ve okunaklığı bozan puntolardan kaçınılmalıdır.

Boşluk (Negatif Alan) Kullanımı: Modern tasarım prensiplerine uygun olarak, özellikle görsel ve metinsel öğelerin yoğunlaştığı orta kısımda ve dikey yönde, afişin "nefes almasını" sağlayacak yeterli boşluklar bırakılmalıdır.

Sanatçı Görselleri Yönetimi: Sanatçı duyuruları, Sinop'un ana tanıtım görsellerini gölgede bırakmayacak şekilde, daha düzenli, tek tip fotoğraf uygulamalarıyla ve orantılı bir büyüklükte yer almalıdır.

Bu iyileştirmeler, afişlerin iletişim gücünü, görsel estetiğini ve genel profesyonel algısını artırarak, etkinliğin hedef kitleye daha etkili ulaşmasını sağlayacaktır.

Bu kapsamlı analiz ve değerlendirme süreci neticesinde, geçmiş yıllara ait İstanbul Sinop Günleri afişlerinde tespit edilen görsel yoğunluk, bilgi hiyerarşisi eksikliği ve tipografik tutarsızlık gibi sorunlara çözüm getirmek amacıyla minimalist grafik tasarım yaklaşımı benimsenerek tasarım önerisi geliştirlmiştir.

Minimalizm prensipleri doğrultusunda, mesajın netliğini, görsel bütünlüğünü ve estetik gücünü maksimize etme hedefiyle on alternatif afiş tasarımı üretilmiştir. Araştırmacı tarafından geliştirilen bu tasarımlar; gereksiz öğelerden arındırılmış, güçlü sembolizm ve net tipografik düzenlemeler kullanılarak, Sinop Tanıtım Günleri'nin ana amacına uygun, etkili bir görsel iletişim yapısı sunmak amacı taşımaktadır. Bu tarz yaklaşımlarla ve daha profesyonel bakış açısıyla hazırlanacak afiş

tasarımları mevcut etkinlik tanıtım stratejileri için çağdaş bir alternatif öneri teşkil etmektele birlikte gelecekteki etkinliklerde daha odaklanmış, akılda kalıcı ve profesyonel bir görsel kimlik oluşturulmasına katkı sağlaması da mümkün olacaktır.

Kaynakça

Acar, M. & Yağbasan, M. (2014). Minimalist sanat akımına dayalı olarak Yavuz Turgul filmleri ve afiş örnekleri, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 24(2), 205-220.

Ambrose, G., Harris, P., & Ball, N. (2019). *The fundamentals of graphic design.* Bloomsbury Publishing.

Araştırmacı tarafından oluşturulan görseller. (2025). *Özgün tasarım görselleri* [Görsel 6–15].

Ceylan, İ. G., & Ceylan, H. B. (2015). Afiş tasarımlarında popüler kültürün yansımaları. *İdil* (4).17, 67-86.

Dai, S. (2023). On the role of minimalism in graphic design. *Highlights in Art and Design*, 3(2), 24-27.

Ekiz, M. Ve Kaya S. E. (2018) *Minimalizm sanat akımının grafik tasarım alanında kullanımı Geleceğin dünyasında bilimsel ve mesleki çalışmalar sosyal ve beşeri bilimler* (içinde) ed. Ali Apalı ve Yılmaz Seçgin, Ekin Basım Yayın Dağıtım.

etkinlikistanbul.net. (2024). *Sinop tanıtım günleri görseli* [Görsel 1]. Kasım 2025'te erişildi. https://etkinlikistanbul.net/sinop-tanitim-gunleri.html

Gerze'nin Sesi Gazetesi. (2023). *Sinop Aralık ayında Yenikapı'da.* [Görsel 5]. Kasım 2025'te erişildi, https://www.gerzeninsesi.com/haber/sinop-aralik-ayinda-yenikapi-da-12798.html

Gumber, S. (2023). Minimalism in design: A trend of simplicity in complexity. *Journal of Visual and Performing Arts,* 4(2), 357-365.

Güvendi Kaplan, S. (2017). *İletinin görsel tasarımlara dönüştürülmesinde göstergebilimsel düşünme süreçleri ve CSO için afiş uygulamaları,* Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Hanönü Kaymakamlığı. (2025). *Hanönü Akgöl,* http://hanonu.gov.tr/hanonu-akgol

Islakoğlı, P.M. (2005), Mimarlıkta minimalizm, *Ege Mimarlık Dergisi,* Sayı 55.

Karagöl, A. (2022). Afiş tasarımının kültür sanat organizasyonunda kullanımı: Fluxus örneği. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi,* 8(EŞ Özel Sayısı), 115-126.

Karasar, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemi* (27. baskı). Nobel Yayıncılık.

Ketenci, H. F. & Bilgili, C. (*2006). Görsel iletişim & Grafik tasarımı.* Beta Basım.

Köroğlu, G., & Tok, E. (2018). Sinop Balatlar kazısında ortaya çıkarılmaya başlanan Erken Bizans Dönemi döşeme mozaikleriyle ilgili ilk veriler. *Journal of Mosaic Research,* 11, 121-135.

Kültür Envanteri. (2025). *Sinop Pervane Medresesi*. https://kulturenvanteri.com/yer/sinop-pervane-medresesi/#17.1/42.027027/35.148266.

Maltepe Sahil Tanıtım Günleri. (t.y.). *Yüzen şehir Sinop İstanbul'da* [Görsel 4]. Kasım 2025'te erişildi, https://www.facebook.com/maltepesahililtanitimgunleri/photos/

Meggs, P. B. (2016). *Meggs' history of graphic design* (6th ed.). John Wiley & Sons, Inc.

Oskay, B. A. (2024). Sanat ve tasarımda minimalizm: Kavram, etkiler, yansımalar ve perspektifler. *The Journal of Social Sciences*, 40, 427-437.

Sabah Gazetesi. (2014). *Türkiye'nin en mutlu şehri Sinop İstanbul'a geliyor.* [Görsel 2]. Kasım 2025'te erişildi. https://www.sabah.com.tr/yasam/turkiyenin-en-mutlu-sehri-sinop-istanbula-geliyor-2874798

Sinop Üniversitesi. (2021). *Durağan raporu.*
https://dmyo.sinop.edu.tr/wpcontent/uploads/sites/52/2021/08/duragan.pdf

Sinop Valiliği. (2025) http://www.sinop.gov.tr/

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2025) *Camiler ve medreseler*. https://sinop.ktb.gov.tr/TR-74905/camiler-ve-medreseler.html.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2025). *Kültür Portalı*. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sinop

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2025). *Sinop Müzesi*. https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SET01&DistId=MRK.

T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı. (2025). *Hamsilos Tabiat Parkı* https://bolge10.tarimorman.gov.tr/Menu/48/Sinop-Hamsilos-Tabiat-Parki

Tarlakazan, E. (2025). Saul Bass ve minimalist tasarımın film afişlerindeki etkisi. *Uluslararası Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları Dergisi*, 8(2), 182-204.

TDK (2025). Türk Dil Kurumu Sözlüğü. https://sozluk.gov.tr/

Tepecik, A., & Tarlakazan, B. E. (2006). Kitap kapak tasarımlarının görselliği ve okur kitlesinin kitap tercihleri. *Mesleki Eğitim Dergisi,* 8(16), 123-125.

Türkiye İstatistik Kurumu. (2013). *İl düzeyinde yaşam memnuniyeti 2013.* https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Il-Duzeyinde-Yasam-Memnuniyeti-2013-18507.

Twemlow A. (2006). *Grafik tasarım ne içindir?* İstanbul: YEM Yayın.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım.* İnkılap Kitabevi.

Uzun, D. Y. (2024). Noma Bar ve minimalist afiş sanatında negatif alanın gücü. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi,* 5(13), 123-139.

Uzuner, N., & Tarlakazan, E. (2022). Minimalist sanat anlayışı çerçevesinde hayvan hakları konulu afişler. *Sanat ve Yorum,* 40, 49-58.

x.com.bayramayfb. (2025). *Fotoğraf paylaşımı* [Görsel 3]. https://x.com/bayramayfb/status/1853476850074321220/photo/3

Yılmaz, C. (2005). Sarıkum Gölü ekosistemi (Sinop). In O. Tüysüz & M. K. Erturaç (Eds.), *Proceedings of TURQUA–Türkiye Kuvaterner Sempozyumu*, 219-226.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

DİJİTAL ÇAĞDA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE "DUYGUSAL OTANTİSİTE" ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME

A CONCEPTUAL EVALUATION OF " EMOTIONAL AUTHENTICITY" İN TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC İN THE DIGITAL AGE

Nusret Semih Beşcanlar[1], Yasemin Ata[2]
[1]Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Disiplinlerarası Birleşik Sanatlar, Sinop, Türkiye, e-posta: nsbescanlar@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009-0003-8624-1461
[2]Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, Sinop, Türkiye, e-posta: yaseminata@sinop.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0001-5975-7196

Özet

Otantisite kavramı, kültürel üretimlerde özgünlük, aslı gibilik, sahicilik, içtenlik gibi çok çeşitli anlamlarda kullanılan temel bir tartışma alanı sunar. Modernizmin de etkisiyle eskiden hızlı bir biçimde kopuşla birlikte görünürlük ve "değer" kazanan bu kavram, özellikle geleneksel sanatları açıklamak üzere tartışmalı bir analitik araç haline gelmiştir. Müzikte ise otantisitenin tartışma düzleminin -tartışıldığı türe göre- tarihsel köken, icra üslubu, sanatçı imajı, dinleyici alımlaması gibi pek çok farklı bağlam ile genişlediği görülür. Bununla beraber geleneksel müziklerde otantisite, daha çok yerellik ve kültürel bellek ile ne denli ilişkide kaldığı arayışı üzerinden biçimlenen bir tartışma alanı yaratmıştır. Geleneksel sanatlarda; bu çalışma özelinde ise halk müziği icrasında bu arayışın daha görünür olmasının nedeni, geleneksel müziklerin yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda topluluk deneyimlerinin, duyguların ve yaşam öykülerinin taşıyıcısı olarak idrak edilmesidir. Kavramın içerdiği "sahici" olma iddiası, icranın müziğin geldiği yerle kurduğu bağ üzerinden anlam kazanır. Dijitalleşmeyle birlikte bu ilişki farklı bir düzleme taşınır. Çevrimiçi platformlarda müzik performanslarının dolaşıma girme hızı, duygunun üretimini ve aktarımını da aynı hızla görünür kılar. Böylece "gerçek duygu" ile "temsil duygu" arasındaki sınırlar giderek belirsizleşir. Çalışmanın odağındaki "duygusal otantisite" kavramı da bu noktada anlam kazanır. Otantisiteden farklı olarak duygusal otantisite, icranın tarihsel "doğruluğundan" çok, duygunun içsel olarak deneyimlenip deneyimlenmediğine ve dinleyici tarafından böyle algılanıp algılanmadığına odaklıdır. Bu noktada "otantik" olan, icracının gerçekten ne hissettiğinden çok, dinleyicinin hissettiği duyguyu "gerçek" olarak algılamasıdır. Bu bildiride dijital çağda Geleneksel Türk Halk Müziğinde otantisite kavramının uğradığı dönüşüm, duygunun dolaşımı üzerinden yeniden tanımlanması ve "duygusal otantisite" kavramının bağlamsal olarak öne çıkışı literatür temelli bir araştırma ile tartışmaya sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Otantisite, duygusal otantisite, dijital çağ, geleneksel türk halk müziği.

Abstract

The concept of authenticity presents a fundamental area of debate, used in cultural productions to mean a wide variety of things such as originality, likeness to the original, genuineness, and sincerity. With the influence of modernism, this concept, which gained visibility and "value" with a rapid break from the past, has become a controversial analytical tool, particularly for explaining traditional arts. In music, the scope of the discussion on authenticity expands to encompass many different contexts, such as historical origins, performance style, artist image, and audience reception, depending on the genre under discussion. However, in traditional music, authenticity has created a field of debate shaped more by the search for how closely it relates to locality and cultural memory. In traditional arts, and specifically in folk music performance in this study, the reason this search is more visible is that traditional music is perceived not only as an aesthetic means of expression but also as a carrier of community experiences, emotions, and life stories. The claim of "genuineness" inherent in the concept gains meaning through the connection the performance establishes with the place the music comes from. With digitalization, this relationship is transferred to a different plane. The speed at which music performances circulate on online platforms makes the production and transmission of emotion visible at the same speed. Thus, the boundaries between "real emotion" and "represented emotion" become increasingly blurred. The concept of "emotional authenticity" at the center of this work also gains meaning at this point. Unlike authenticity, emotional authenticity focuses not so much on the historical "accuracy" of the performance, but rather on whether the emotion is experienced internally and whether it is perceived as such by the listener. At this point, what is 'authentic 'is not so much what the performer actually feels, but rather the listener's perception of the emotion as "real." This paper will discuss the transformation of the concept of authenticity in Traditional Turkish Folk Music in the digital age, its redefinition through the circulation of emotion, and the contextual emergence of the concept of "emotional authenticity" through a literature-based study.

Keywords: Authenticity, emotional authenticity, digital age, traditional turkish folk music.

1. Giriş

Otantisite; bir kavram olarak hem Antik Yunan düşüncesinden post-yapısalcı tartışmalara, hem de felsefeden antropolojiye uzanan geniş bir alanda "özgünlük, aslı gibilik, sahicilik, içtenlik" gibi birçok anlamda kullanılagelmiştir. Parmenides'in hakikat/sanı ikiliğinden Platon'un mağara alegorisine ve Aristoteles'in deneyim–techne–sophia ayrımına kadar Batı düşüncesinin temel tartışmaları aslıgibilik/otantisite sorunsalı etrafında şekillenmiştir. Descartes'ın özne temelli kesinlik arayışı ve Kant'ın noumenon–fenomen ikiliği bu sorunsalı modern dönemde yeniden çerçevelerken, Heidegger'in Varlık–logos ilişkisini tersyüz eden yaklaşımı, Saussure ve Lacan'ın dil merkezli gösterge analizleri ve Adorno'nun otantisiteyi "öyle olmak, başka türlü olamamak" istenci olarak tanımlayan yorumu tartışmayı daha da derinleştirmiştir. Jacques Derrida'ya göre gösterilen hiçbir zaman kendi başına var olamaz; her kavram, diğer kavramlara gönderme yaptığı bir zincire dahildir. Jean-François Lyotard postmodernizmi "moderndeki gösterilebilir

(presentable) içindeki gösterilemeyeni (unpresentable) ortaya koyan" olarak tanımlar. Jean Baudrillard ise günümüz dünyasının artık temsil değil, "simülasyon" tarafından yönetildiğini savunur. Simülasyon, "hakikiden daha hakiki" olan gerçekaşırı (hyperreal) bir durumdur; aslının olmadığı bir kopyadır (Yıldırım ve Değirmenci, 2011). Bu yorumlar bir arada ele alındığında, temsil ile hakikat arasındaki mesafenin giderilemediği açıkça görülmektedir. Postmodern düşünürlerin simülasyon, gerçekaşırılık ve temsilin çözülmesi gibi kavramlarla dahi bu çerçevenin içinde kalmaları, otantisitenin hem felsefi hem kültürel hem de estetik düzlemlerde çok-anlamlı bir tartışma alanı olarak günümüze kadar ulaşmasına yol açmıştır. Modernitenin hızlandırdığı kültürel kırılmalar ve geçmişe yönelen ilgi, otantisitenin özellikle geleneksel sanatların açıklanmasında analitik bir araç olarak daha görünür hâle gelmesini sağlamıştır.

Modernizm düşüncesiyle beraber otantisite, özellikle geleneksel sanatlar, halk müziği, kültürel miras ve kimlik tartışmalarında hem meşruiyet sağlayıcı hem de dışlayıcı bir kategoriye dönüşmüştür. Bendix (1997) 'in özgünlüğün moderniteye tepki içeren duygusal ve ahlaki bir arayış olarak aynı zamanda disipliner ve milliyetçi projeleri meşrulaştırabildiğine yönelik tespiti; Handler (1986)'ın "bozulmamış, saf ve geleneksel olanın" idealleştirilmiş bir inşa olduğuna ilişkin eleştirisi; Erol (2018)'un otantisiteyi kültürel ve müziksel bağlamlarda "iyi" ve "güzel" ile özdeşleşen bir değer olarak tanımlaması bu dönüşümün farklı boyutlarını ortaya koymaktadır. Folklor araştırmalarından yerel müzik uyanışlarına, sahne performansı analizlerinden altkültürel müzikal pratiklere kadar genişleyen literatür, otantisitenin bağlama göre sürekli yeniden tanımlanan bir nitelik olduğunu göstermektedir. Bu çeşitlilik, modern kültür araştırmalarında otantisitenin hem açıklayıcı bir kategori hem de ideolojik bir sorun alanı olarak ele alınmasını zorunlu kılmıştır.

Dijitalleşme, müzikte üretim, dolaşım ve alımlama biçimlerinin dönüşmesine ve otantisite tartışmalarının daha da karmaşık bir noktaya taşınmasına neden olur; tartışmanın yönünü kökene dayalı otantiklik anlayışından duygulanıma dayalı sahicilik biçimlerine doğru belirgin bir şekilde değiştirmiştir. Müzik üretiminin, dolaşımının ve alımlanmasının dijital ortamda dönüşmesi; dinleyici yorumlarının, beğeni pratiklerinin ve çevrimiçi etkileşimlerin performansın "inandırıcılığı"na dair yeni değerlendirme biçimleri oluşturması, otantisiteyi duygusal boyutuyla yeniden düşünmeyi gerektirmektedir. Müzik endüstrisindeki güç yapılarının dijitalleşmeye rağmen sürdüğünü belirten Aydın Öztürk (2015); YouTube gibi platformlar aracılığıyla bireysel üretimin görünürlük kazandığını ifade eden Sayımer ve Turhan (2017); geleneksel türlerin dijital platformlarda yeniden konumlanışını inceleyen Çebi Taş ve Dayanç Kıyat (2019) ile Alpyıldız (2019)'ın çalışmaları, dijital kültürün otantisite kavrayışını yeniden şekillendiren çok katmanlı yapıyı ortaya koymaktadır. Bu çalışma, otantisiteye ilişkin tarihsel ve kültürel literatürü izleyerek, kavramın modern müziksel temsil pratiklerinde dijitalleşmenin etkisiyle "duygusal otantisite" ekseninde yeniden tanımlanan bir değer anlayışına doğru nasıl yöneldiğini ortaya koymayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda çalışmada öncelikle geleneksel sanatlarda otantisite kavramı kültürel meşruiyet açısından ele alınarak tartışmaya açılacak, daha sonra dijitalleşmenin otantisite tartışmalarındaki dönüştürücü etkisinden söz edilecek, son olarak da dijitalleşmeyle birlikte görünürlüğü artan duygusal otantisitenin Geleneksel Türk Halk Müziği bağlamındaki yeri değerlendirilecektir.

2. Geleneksel Sanatlarda Otantisite ve Kültürel Meşruiyet

Otantisite, sadece özgünlük, sahicilik ya da geçmişin yaşatılması olarak düşünülemez. Kültür alanında çok yönlü bir kavram olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otantisite "bir yandan kültürün kökensel saflığını, dışarının ve ö'teki'nin tacizlerinden koruma iddiasını sürdürür, diğer yandan gerekli durumlarda kültürü otoriter bir biçimde yeniden inşa etme yanlısı bir söylem ve eylem içinde bulunur" (Erol; 2018; s. 205). Modernitenin yarattığı hızlı değişimi ve bu değişime gösterilen direnç göz önüne alındığında otantisite, geleneksel sanatlarda daha yoğun bir biçimde tartışılmaktadır. Çünkü geleneksel sanatlar, aktarım ve tarihsel süreklilik, kolektif kimlik taşıyıcılığı iddiaları nedeniyle otantisitenin "aslına bağlı kalma" anlamının beklentisinin en görünür şekilde ortaya çıktığı alanlardan biri olarak görülür. Çünkü geleneksel sanatlar kültüreldir, kültür ise tarihseldir ve toplumsaldır. Bu sanatlarda icra, yalnızca estetik bir performans değil, bir geçmişi temsil etme eylemi, bir kültürü canlandırma ve yaşatma eylemi biçiminde de zuhur edebilir.

Bu temsil ve aktarım işlevi, icranın yalnızca "güzel" ya da "başarılı" olmasının ötesinde, kültürel olarak doğru kabul edilen bir geçmişle uyumlu olmasını da gerektirir. Dolayısıyla otantiklik geleneksel sanatlarda yalnızca nitelik ile ilgili değildir aynı zamanda meşruiyet koşuludur. Nitekim Noyes(2006)'un da belirttiği gibi, otantisite modern kurumlar tarafından bir değer değil, çoğu zaman bir yük olarak işlev görür; çünkü kültürel pratikleri "doğru" ve "yanlış" biçimlerde sabitleyerek, icracıyı muhafazakâr bir doğruluk rejimine hapseder (Noyes, 2006). Bu bakış açısı geleneksel sanatlarda otantikliğin, yaratıcı ifadeyi teşvik eden bir estetik ideal olmaktan ziyade, geçmişi doğrulama işlevi gören ve icranın meşruiyetini belirleyen bir baskı mekanizmasına dönüşmesini açıklar. Özellikle 20. yüzyılda ulus-devletlerin kültürel süreklilik iddialarına ve bunu mümkün kılacak araçlara ihtiyaç duyması; derleme çalışmaları gibi faaliyetler, icracıların/dinleyicilerin TRT arşivine karşı diğer mecralara kıyasla daha güvenilir bir referans kaynağı olarak yaklaşma eğilimi göstermesi, bu süreçleri görünür kılan başlıca uygulamalardandır. Çıplak ve Karahasanoğlu (2020)'nun iddia ettiği gibi, modern sonrası Türk musiki nazariyatı yazımında 'modern öncesine dair bir otantiklik arayışı' yöneliminin ortaya çıktığı tespit edilmiştir; bu bağlamda Türkiye'de Cumhuriyetin ilk yıllarında yürütülen modernleşme projesinin iktidar tarafından yukarıdan aşağıya uygulanan yapay bir girişim olarak şekillenmesi ve nazariyat alanında hakikat arayışının modern öncesi kaynaklara yönelmesi, otantisitenin geleneksel sanatlarda meşruiyet belirleyici bir ölçüte dönüştüğünün somut bir örneği olarak da okunabilir. Çünkü kültürel miras, devlet nezdinde tasnif edilerek meşru değerini yani otantikliğini muhafaza etmektedir. Dolayısıyla geleneksel sanatlarda "otantiklik", yaratıcılıktan ziyade geçmişi doğrulama amaçlı bir meşruiyet baskısı üretebilmektedir. Bu durumda bir geleneksel sanat icrası "bu otantiktir" ya da "bu otantik değildir" olarak işaretlenirse estetik olarak kötü olduğu için değil, kültürel meşruiyetini kaybettiği için "değersizleşmek" durumunda kalır.

3. Dijitalleşme ve Otantisite Tartışmalarının Dönüşümü

Dijital çağ, sanayi devriminin başlattığı teknolojik ve toplumsal dönüşümün bilişim teknolojileri ekseninde yeni bir aşamaya evrilmiş biçimi olarak tanımlanabilir. 20. yüzyılın başından itibaren bilişim teknolojisinde meydana gelen yenilikler, sanayi devriminin yarattığı dönüşümün çağdaş bir uzantısı niteliğindedir. Dijitalleşme süreci, her alanda yeni alt üst oluşlara zemin hazırlar. Bu dönüşümden müzik de doğrudan etkilenmiştir. Müzik üretim ve tüketim biçimleri, kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte yerel bağlamdan giderek bağımsızlaşmış; erişilebilirlik

artmış, çoğaltılabilirlik kolaylaşmış ve müziğin dolaşım hızı geçmiş dönemlerle kıyaslanamayacak ölçüde yükselmiştir. Böylece müzik, diğer kültürel öğeler gibi ticarileşmiş, geniş kitlelere ulaşmış ve endüstriyel bir nitelik kazanmıştır.

18. yüzyılda sanayi devrimiyle başlayan ve günümüzde bilişim teknolojileri ile dijitalleşmeyle devam eden bu büyük dönüşüm, ekonomik, toplumsal ve kültürel birçok yapıyı derinden etkilemiş ve kapsamı ile hızı bakımından öngörülerimizin sınırlarını zorlayan bir değişim süreci yaratmıştır; üstelik bu süreç bugün de kesintisiz biçimde devam etmektedir. Modernitenin yaşattığı savaşlar, ideolojilerin beklenen toplumsal etkiyi yaratamaması ve buna ilişkin hayal kırıklıkları, otantisite kavramının bu dönüşümün bir parçası olarak yeniden tartışılır bir mesele haline gelmesine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşının yarattığı travma, modernitenin vaat ettiği akılcı yaşam biçimini ortaya koyamaması, pekçok olgu ve kavramın homojenlikten heterojenliğe, kolektiften bireysele bir yönelimle açıklanmasına neden olmuştur. Toplumsal olandan ziyade "toplumsal nedenlerin yol açtığı şartlardan bunalan bireyin yaşantısı", 20. Yüzyıl'ın birçok felsefi ve toplumsal görüşünün öznesi haline gelmiştir. Nitekim, Post-yapısalcılık, post-modernizm, varoluşçu felsefe ve hümanistik psikoloji gibi akımlardaki ortak yön, bireylerin hakikat arayışını kendi yaşam deneyimlerini anlamlandırma sürecine konumlandırmalarındadır. Bu ilerleyiş, otantisite tartışmasının bireysel iç deneyime yönelen yeni bir versiyonuna; duygusal otantisiteye evrilerek tartışma çerçevesi olarak yerleşmeye başlamasını mümkün kılmıştır.

4. Dijitalleşme Sonrası Otantisitenin Yeni Biçimi: Duygusal Otantisite

Duygusal otantisite, yukarıda söz edilen tarihsel ve kültürel dönüşümün merkezinde yer alan bir kavram olarak, icranın ya da eserin değerini kökene sadakatten çok dinleyicide uyandırdığı içtenlik ve inandırıcılık duygusuyla ilişkilendirmektedir. Böylece dijitalleşme ile birlikte müziğin anlamını belirleyen bağlamların parçalanması, otantisiteyi kurumsal, kolektif ve yerel ölçütlerden uzaklaştırarak bireysel duygu aktarımını ön plana çıkaran yeni bir değerlendirme biçimine doğru yönlendirmiştir. Bu nedenle dijitalleşme, duygusal otantisitenin ortaya çıktığı bir başlangıç noktası değil; fakat bu ölçütün görünürlüğünün ve belirleyiciliğinin arttığı güçlü bir dönemeç olarak değerlendirilebilir.

Duygusal otantisitenin felsefi temeli incelendiğinde, kavramın özellikle varoluşçu düşünürler tarafından temellendirildiği görülür. Kierkegaard, Camus ve Sartre'ın modernitenin akılcılığına ve bireyi kuşatan bütünsel yapılara karşı geliştirdikleri eleştirel yaklaşım, otantikliği bireyin kendi değerlerini yaratma kapasitesine, özgürlüğünün sorumluluğunu üstlenmesine ve dışsal dayatmaları sorgulamasına dayalı bir varoluş ideali olarak konumlandırır (Salur, 2021). Moore'un (2002) otantiklik tartışmasına getirdiği yaklaşım, kavramı doğrulama ilişkisi üzerinden yeniden çerçeveler. Ona göre asıl mesele, "neyin özgün olduğu"ndan çok, "kimin özgün olarak doğrulandığı"dır. Bu temel sorudan yola çıkarak, müziği ve onunla kurduğumuz ilişkiyi daha iyi anlamamızı sağlayacak üç farklı "özgünlük merceği" sunar: otantisiteyi sırasıyla birinci şahıs, üçüncü şahıs ve ikinci şahıs olmak üzere üç farklı düzlemde ele alır. Birinci şahıs özgünlüğü, sanatçının eserinde kendi duygu ve deneyimlerinin doğrudan ve aracısız bir ifade bulduğu izlenimini yaratmasıyla ilgilidir. Üçüncü şahıs özgünlüğü, bir geleneğin ya da başka bir sanatçının estetik ve duygusal mirasının aslına sadık bir biçimde temsil edilmesini içerir. İkinci şahıs özgünlüğü ise müziğin dinleyicide kendi yaşam deneyimlerinin doğrulandığı ve tanındığı hissini uyandırmasıyla ortaya çıkar. Moore'un bu üçlü ayrımı, bir müzikal ifadenin hangi düzlemde "gerçek" ya da "inandırıcı" bulunduğunu anlamak için işlevsel bir analitik çerçeve sunar.

İlgili literatür, duygusal otantisitenin kavramsal köklerinin dijitalleşmeden önceye uzandığını; buna karşılık dijital çağın, otantisite tartışmalarında duygulanımsal ölçütlerin hem daha görünür hâle geldiği hem de önceki eğilimleri belirgin biçimde hızlandırdığı bir dönemi işaret ettiğini ortaya koymaktadır. Dijitalleşmenin özellikle üretim, dolaşım ve alımlama süreçlerini radikal biçimde dönüştürmesi; bağlamdan kopmuş icraların hızla çoğalması; dinleyici topluluklarının anonimleşmesi ve kurum temelli normların etkisinin zayıflaması, otantisitenin değerlendirilmesinde duygulanıma ilişkin inandırıcılığın önceki dönemlerle kıyaslanamayacak ölçüde baskın hale gelmesiyle sonuçlanmıştır.

5. Dijital Çağda Duygusal Otantisitenin Geleneksel Türk Halk Müziği Bağlamındaki Görünürlüğü

Dijitalleşme müziğe anlam veren bağlam(lar)ın dolaşımını değiştirir. Bir icranın kaydedilmesi, düzenlenmesi, hızlıca çoğaltılarak paylaşılır hale gelmesi, aynı hızla bağlamından bağımsızlaşmasına neden olarak geleneksel bir halk şarkısı icrasının "değer"ini belirleyen unsurları sarsmaya başlar. Bu durum dijital kültür üzerine yapılan kimi çalışmalarda müzikteki bağlam kaybına dair bulgularla da örtüşür. Sterne'ye göre (2012), dijital formatlar müziğin dolaşımını yeniden tasarlar; bu yeni teknik altyapı kültürel değerleri de dönüştürür. Auslander'ın (2008) ortaya koyduğu gibi medyatikleşmiş icra, performansı mekâna ve topluluk içi yüz yüze etkileşime bağlı olmaktan uzaklaştırarak onun otantiklik iddiasını zayıflatır; icranın anlamı artık içinde üretildiği bağlamdan değil, dolaşıma girdiği teknik mecralardan türetilir. Böylece müzik, üretildiği toplumsal ve mekansal bağlamdan koparak farklı kullanım amaçları ve yeni dinleyici pratikleri içinde dolaşıma girer; değer ölçütleri de bu yeni dolaşım mantığı doğrultusunda değişir. Artık bir esere "değer"ini veren ölçütler kimin söylediği, ne amaçla, hangi koşulda hangi toplulukla söylediği ile sınırlı sayılmaz. Dijitalleşme aynı zamanda dinleyici kitlesinin yapısını dönüştürmekte; yüz yüze temasın mümkün olduğu köy meydanı, konser salonu, yerel toplululuk içi ya da düğün gibi kolektif ortamların yerine, kimlikleri belirsiz ve birbirinden bağımsız bireylerden oluşan heterojen dijital kullanıcılar geçmektedir. Kimse birbirini tanımaz ve icradaki süsleme, tavır gibi ortak normlar kontrolsüzce dağılır. DeNora'nın (2000) vurguladığı üzere müzikal anlam, yalnızca eserin içsel özelliklerinden değil, yer aldığı toplumsal bağlamdan üretilir; bağlam değiştiğinde müziğin değerini oluşturan ilişkiler bütünü de dönüşür. Dijital dolaşım, halk müziğini yerel bağlamlarından ayırarak dinleyicinin bireysel kullanım pratiklerine çeker. Böylece topluluk içinde paylaşılan normların belirlediği otantiklik ölçütleri görünürlüğünü kaybetmeye başlar. Dijitalleşme ile devlet kurumlarının belirlediği normlar icrayı belirleyici olmaktan çıkar. Formal ya da informal eğitim de artık tek meşruiyet kaynağı değildir. Aynı şekilde, bir eseri çalarken o eserin sahibiyle aynı kökenden olmak tek değer üretici olmaktan uzaklaşır. Bu dönüşüm, Moore'un (2002) popüler müzikte otantikliğin kökensel doğruluktan değil, dinleyicide uyandırdığı inandırıcılık ve içtenlik etkisinden türediğine ilişkin tespitleriyle de uyumludur. Dinleyicinin algıladığı duygusal geçiş, icranın değerini belirleyen yeni temel ölçüt haline gelir. Tüm bu dönüşüm sonucunda değer ölçütü kurumsal olandan öznel ve duygulanımsal olana kayar. Devlet ve kurum otoritesine bağlı olan kolektif anlamın, dijitalleşmeyle birlikte bağlamından kopup parçalı dinleyici toplulukları içinde anlamını yitirmesi, söz konusu anlamın meşruiyet ölçütü olan kültürel otantisiteden, bireysel inandırıcılık temelli duygusal otantisiteye evrilmesine yol açar. Artık geleneksel halk müziklerinin icralarının değeri, köke sadakatten çok performansta algılanan içtenlik etkisine dayanır. Bu kayma,

otantisiteyi kurumsal meşruiyetten duygunun inandırıcılığına yönlendiren ve kavramsal olarak "duygusal otantisite"yi güçlendiren temel kırılmadır.

Müzik ekosisteminde dijitalleşmeden kaynaklanan dönüşüm, Geleneksel Türk Halk Müziği bağlamındaki otantisite kavrayışında özellikle belirgin sonuçlara işaret eder. Daha önce de belirtildiği gibi halk müziğinde otantiklik 20. Yüzyıl'ın büyük bir bölümünde, icranın tarihsel bağlamıyla, yerel kültürle ve topluluğun ortak hafızasıyla kurduğu ilişki üzerinden belirlenmiştir. Bu ölçütler, yüz yüze icra edilen, yerel bağlamla bütünleşen, usta–çırak ilişkisiyle aktarılan ve sözlü kültürün sürekliliğiyle beslenen bir pratik yapısından türemektedir. Bu nedenle halk müziğinde otantiklik, ağırlıklı olarak "kökene sadakat" ve "bağlama uygunluk" ölçütleri çerçevesinde şekillenir. Bir türkünün değerini belirleyen şey, kimin söylediğinden çok, o kişinin ait olduğu kültürel çevre, bölgesel üsluba hakimiyeti, tavır ve ağız özelliklerini ne kadar taşıdığı ve icranın topluluğun paylaştığı duygu alanına ne kadar eklemlendiğidir. Ancak dijital ortamda icra, kökeniyle olan mekansal ve toplumsal bağlarını kaybettiğinde; tavır, üslup, ağız, bölgesel melodi örgüsü gibi geleneksel normların belirleyiciliği zayıflamakta; buna karşılık icranın dinleyicide uyandırdığı duygusal etki ön plana çıkmaktadır. Bugün YouTube, TikTok veya Instagram gibi mecralarda bir türkünün aldığı değer, yerel tavra ne kadar sadık olduğundan çok, dinleyicinin icrada hissettiği "içtenlik", "samimiyet" veya "doğrudan duygu geçişi" üzerinden belirlenmektedir. Böylece geleneksel Türk halk müziği repertuvarı, dijital dolaşım içinde yerel bağlamından koparak hem kullanım amaçları hem de dinleyici yorumları açısından yeni bir değer dizgesi oluşturmakta; duygusal otantisite halk müziğinde önceki dönemlere göre çok daha görünür ve etkili bir ölçüt haline gelmektedir.

6. Sonuç Yerine

Bu çalışmada, otantisite kavramının tarihsel, kültürel ve estetik dönüşümünü açıklamaya yönelik kuramsal bir çerçeve oluşturulması hedeflenmiştir. Dijitalleşmenin müzik kültüründeki etkilerine ilişkin tartışmalardan yola çıkılarak, geleneksel Türk halk müziği üzerine yerleşik kuramsal bilgilerin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda literatürde yer alan yaklaşımlar, karşılaştırmalı biçimde okunarak kavramın farklı dönemlerde ve farklı bağlamlarda nasıl anlamlandırıldığını takip eden yorumlayıcı bir analiz yapılmıştır. Geleneksel Türk Halk müziğinin tarihsel otantiklik ölçütleri, dijitalleşme sonrası müzik dolaşımı, bağlamın çözülmesi ve dinleyici anonimleşmesi gibi olgular, mevcut literatürde hem müzikoloji hem de dijital kültür araştırmaları açısından tartışılmıştır. Bu tartışma ışığında, dijitalleşme–otantisite ilişkisine dair literatürde belirginleşen eğilimler;

- Dijital ortamın dinleyiciyi anonimleştirerek kolektif kültürel zemini zayıflattığı ve icra normlarının dağılmasına yol açtığı;
- Müziğin değerini belirleyen geleneksel bağlamın, dijital dolaşım içinde çözülerek icranın tarihsel dayanaklardan bağımsızlaşmasını hızlandırdığı;
- Devlet ve kurum temelli meşruiyet ölçeklerinin etkisinin zayıfladığı ve üretici görünürlüğünün artması ve çeşitlenmesiyle köken ve eğitim geçmişinin belirleyici konumdan uzaklaştığı;

- Geleneksel olarak bağlama, kökene ve kurumsal normlara dayanan meşruiyet koşullarının zayıflamasıyla, halk müziği icralarının değerini belirleyen unsurların giderek performansta algılanan içtenlik ve duygulanım deneyimi haline geldiği;
- Tüm bu koşulların, otantisitenin kurumsal doğrulamadan çok performansta algılanan içtenliğe dayanarak duygusal değerlendirmenin güçlenmesine neden olduğu;
- Bu çerçevede "duygusal otantisite" kavramının, dijitalleşme sonrası halk müziğinde değer üretiminin hangi ölçütlere kaydığını anlamak için analitik bir araç olarak daha görünür hale geldiği şeklinde değerlendirilebilir.

Kaynakça

Alpyıldız, E. (2019) Dijital Kültür ve Halk Müziği, Dijital Kültür, Tradijital-Medya-İnternet-Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları. Artvin: Arı Sanat. S. 257-268.

Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2nd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203938133

Aydın Öztürk, T. (2015). Müzik İcracılarının Kültür Endüstrisi ve Dinleyici Beklentileri Arasında Yeni Medya Bağlamında Uyum Stratejileri. Doktora Tezi.

Bendix, R. (1997). *In search of authenticity: The formation of folklore studies*. The University of Wisconsin Press.

Çıplak, Ş., & Karahasanoğlu, S. (2020). Modern sonrası musiki nazariyatı yazımında paradoksal bir eğilim: Kendine dönüş ve otantisite arayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 13 (72), 385–400.

Dayanç Kiyat, B. (2019). Turk Sanat Muziginin Dijital Muzik Dinleme Platformlarindaki Mevcut Konumu ve Pazarlama Iletisimi Uzerine Bir Arastirma. The Journal of International Social Research. https://doi.org/10.17719/JISR.2019.3131

Degirmenci, K. Aslıgibilik (Otantisite): Öyle Olma ve Başka Türlü Olamama İstenci. Felsefelogos, Cilt.42, Ss.187-200, 2011 (Erdoğan Yıldırım ile Birlikte).

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

Erol, A.(2018) *Müzik Üzerine Düşünmek.* İstanbul:Bağlam Yayıncılık.

Handler, R. (1986). Authenticity. *Anthropology Today*, 2(1), 2–4. http://www.jstor.org/stable/3032899

Moore,A. (2002). Authenticity As Authentication. May 2002. Popular Music 21(2) DOI:10.1017/S0261143002002131

Noyes, D. (2006). *The judgment of Solomon: Global protections for tradition and the problem of community ownership.* Cultural Analysis, 5, 27–56.

Salur, B. (2021). Heidegger'de otantiklik–zamansallık ilişkisi. *FLSF*, 31, 577–590.

Sayımer, İ., & Turhan, S. (2017). Kitlesel müzik endüstrisinin yeni medya aracılığıyla bireysel endüstriye dönüşümü: YouTube müzik kanalları örneği. In *II. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı* (ss. 256–272).

Sterne, J. (2012). *MP3: The meaning of a format*. Duke University Press.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28 Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

CHİHARU SHİOTA'NIN SANATINDA NESNE, MEKAN VE HAFIZA İLİŞKİSİ

THE RELATİONSHİP OF OBJECT, SPACE AND MEMORY İN CHİHARU SHİOTA'S ART

Nagihan Danacı[1], Azize Reva Boynukalın[2]
[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim, Sinop, Türkiye, e-posta: nagihandanaci55@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009-0005-9020-9143
[2]Doç. Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim, Sinop, Türkiye, e-posta:aboynukalin@sinop.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0002-6978-3854

Özet

Bu bildiri, çağdaş Japon sanatçı Chiharu Shiota'nın mekân ve nesne aracılığıyla hafızayı nasıl görünür kıldığına odaklanmaktadır. Araştırmanın temel amacı, hafızanın bireysel ve kolektif boyutlarını sanatın mekânsal temsilleri üzerinden çözümlemektir. Japon sanatçı Chiharu Shiota ipler, anahtarlar, eski eşyalar aracılığıyla gerçekleştirdiği yerleştirmelerinde mekânı bir hafıza ağı hâline dönüştürmekte ve izleyiciyi geçmişin izlerini deneyimlemeye davet etmektedir. Sanatçı "Bir Hafıza Odası" , "Ev-siz-Ev", "Eldeki Anahtar" ve "Minik Anılarla Bağlantı Kurmak" gibi yerleştirmelerinde hafızanın duyusal, bedensel ve mekânsal katmanlarını örümcek ağı, sinir ağı ya da bellek haritası gibi metaforik anlam katmanlarıyla sunmaktadır. Ayrıca sanatçı iplikleri tek tek düğümleyerek oluşturduğu yerleştirmelerinde, ölüm, yaşam, göç, yer değiştirme, ilişki ve iletişim ağları gibi sıklıkla üzerinde durduğu temaları bir tür kişisel ritüel ve içsel hesaplaşma süreci olarak tanımlamaktadır. Shiota'nın sanat pratiği üzerinden bireysel ve kolektif hafızanın sanat aracılığıyla nasıl somutlaştığı, mekânsal deneyim içinde nasıl yeniden üretildiği araştırmanın temel sorularını oluşturmaktadır. Maurice Halbwachs'ın "kolektif hafıza" kavramı ve Gaston Bachelard'ın "mekânın poetikası" yaklaşımının birlikte ele alınacağı kuramsal çerçevede nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Sanatçı çalışmaları betimsel analiz yöntemiyle incelenecek sergi katalogları, röportajlar ve akademik makaleler araştırmanın verilerini oluşturacaktır. Araştırma hafızanın mekânsal ve duyusal temsiline ilişkin özgün bir inceleme sunmakta ve çağdaş sanat pratiklerinde hafıza kavramının ontolojik dönüşümünü kavramsal düzlemde sorgulayarak yeni bir tartışma alanı açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hafıza, Mekân, Chiharu Shiota, Çağdaş Sanat

Abstract

This research focuses on how contemporary Japanese artist Chiharu Shiota makes memory visible through space and objects. The primary aim of this research is to analyze the individual and collective dimensions of memory through spatial representations in art. In her installations using ropes, keys, and old objects, Japanese artist Chiharu Shiota transforms space into a network of memory, inviting the viewer to experience traces of the past. In installations such as A Room of Memory, Home Less Home, The Key in the Hand, and Connecting Small Memories, the artist presents the sensory, physical, and spatial layers of memory through metaphorical layers of meaning, such as spiderwebs, neural networks, or memory maps. Furthermore, in her installations, which she creates by knotting individual threads, the artist frequently explores themes such as death, life, migration, displacement, relationships, and communication networks, defining them as a form of personal ritual and internal reckoning. The fundamental questions of this research are how individual and collective memory are embodied through art and how they are reproduced within spatial experience. Qualitative research methods will be employed within a theoretical framework that combines Maurice Halbwachs's concept of "collective memory" and Gaston Bachelard's approach to the "poetics of space." The data for the research will consist of exhibition catalogs, interviews, and academic articles, all of which will be analyzed using descriptive analysis. The research offers an original analysis of the spatial and sensory representation of memory and opens up a new field of discussion by conceptually questioning the ontological transformation of the concept of memory in contemporary art practices.

Keywords: Memory, Space, Chiharu Shiota, Contemporary Art

1. Giriş

Mekân, insan deneyiminin hem fizyolojik hem de psikolojik düzeyde karşılık bulan temel bir bileşenidir. Özellikle iç mekân, bireyin hatıralarının, duygulanımlarının ve varoluşsal deneyimlerinin biriktiği katmanlı bir alan olarak sanat tarihinde geniş bir tartışma zemini oluşturmuştur. Japon sanatçı Chiharu Shiota, ipliklerle örülü mekân kurguları aracılığıyla bellek, kimlik, varoluş ve mekân ilişkisini araştıran disiplinlerarası bir üretim pratiğine sahiptir. Sanatçının geniş ölçekli enstalasyonları; nesne, beden ve mekân arasındaki ilişkileri sorgular. İzleyiciyi fiziksel ve duygusal bir deneyim alanına davet etmektedir. Shiota'nın özellikle pandemi sonrası geliştirdiği üretimler, ev içi mekânın güven veren, ayrıştırıcı doğasına odaklanmıştır. Sanatçı kırmızı, siyah ve beyaz ipliklerden oluşturduğu çalışmalarında gündelik nesnelerin taşıdığı duygusal yükü, yoğun bir atmosfer içinde yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda sanatçının yerleştirmeleri; ev kavramının psikolojik, hafıza ile bağlantılı ve varoluşsal boyutlarını görünür kılan önemli örneklerdir. Gaston Bachelard'ın Mekânın Poetikası (1994) adlı eserinde ortaya koyduğu içsellik kavramı ve özellikle dolap, çekmece, köşe gibi kapalı mekânlara ilişkin poetik yaklaşımı, Shiota'nın çalışmalarının kuramsal olarak okunmasına imkân tanır. Bachelard'a göre ev, bireyin "düşlerin yuvası"dır ve iç mekânlar, bireyin bilinç durumlarının ve hafızasının saklandığı varoluşsal alanlardır. Benzer biçimde, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı da nesnelerin bireysel hafıza örgütlenmesinden çok daha geniş bir toplumsal bağlamda anlam kazandığını ileri sürer (Halbwachs,2017). Bu çalışma, Chiharu Shiota'nın mekânı iplik ağlarıyla dönüştüren enstalasyonlarını Bachelard ve Halbwachs'ın sunduğu kuramsal çerçeve içinde

inceleyerek, sanatçının bellek, mekân ve nesne ilişkisini nasıl yeniden yorumladığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Literaür araştırmaları göstermektedir ki Chiharu Shiota'nın yerleştirmelerine odaklanan analitik yaklaşımlı çalışmalar hâlen sınırlıdır. Özellikle sanatçının kullandığı nesnelerin mekân ve hafıza temsilleri olduğuna dair ayrıntılı inceleme içeren kuramsal yazınlar azdır. Bu çalışmada Halbwachs'ın kolektif hafıza kuramı ile Bachelard'ın mekân estetiğini Shiota'nın sanat pratiğini anlamlandırmak için ele almak; hafızanın bireysel ve toplumsal boyutlarını incelemeyi mümkün kılacaktır. Araştırmanın, çağdaş sanatın hafıza ve mekân felsefesi ile ilgili literatürleri arasında köprü kurarak yeni tartışma alanlarına kapı aralayacağı düşünülmektedir. Araştırmada Chiharu Shiota'nın mekân ve nesne kullanımı aracılığıyla oluşturduğu yerleştirmelerde, hafızanın bireysel ve kolektif katmanlarını somutlaştırma biçimine odaklanılacaktır. Ayrıca bu yerleştirmelerin izleyici deneyimlerini ne şekilde etkilediği Halbwachs'ın kolektif hafıza ve Bachelard'ın mekân poetikası bağlamında kavramsallaştırılacaktır. Bu çerçevede Shiota'nın "Bir Hafıza Odası" , "Ev-siz-Ev", "Eldeki Anahtar" ve "Minik Anılarla Bağlantı Kurmak" yerleştirmeleri metafor katmanları açısından sistematik şekilde analiz edilmiştir.

2. Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Sanatçının hayatı, sanatsal pratiği ve çalışmalarındaki temsil nesnelerini anlamlandırabilmek için literatür araştırması yapılacaktır. Chiharu Shiota'nın seçilmiş yerleştirmeleri üzerinden, sanatçının mekân, nesne ve hafıza ilişkisini anlamlandırmak amacıyla betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır . Ardından Gaston Bachelard'ın mekân poetikasına dair görüşleri ile Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı çalışmanın kuramsal eksenini oluşturmak üzere analize dâhil edilmiştir. Metin çözümlemesi kapsamında sanatçının sergi metinleri, söyleşileri ve ilgili literatür taranmış; tüm bulgular, çalışmanın amacına uygun biçimde karşılaştırmalı bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Son olarak, araştırmacı tarafından sağlanan özgün içerikler akademik çerçeveyle bütünleştirilerek yorumlayıcı bir senteze dönüştürülmüş ve Shiota'nın üretimleri, bellek ve mekân ilişkisi bağlamında bütüncül bir perspektifle ele alınmıştır.

3. Bulgular

1972 yılında Osaka'da doğan Chiharu Shiota, Kyoto Seika Üniversitesi'nde başladığı sanat eğitimini Avustralya'daki Canberra Üniversitesi ve Almanya'daki çeşitli akademilerde sürdürmüştür. Bu süreç, disiplinlerarası üretim biçiminin temelini oluşturmuştur. Öğrencilik yıllarında bedenine boya dökülmesini içeren performatif bir deneyim yaşamış ve bedenin bir ifade yüzeyine dönüşebileceğini keşfetmiştir. Bu farkındalık daha sonra "Dönüşen Resim" adlı performansla somutlaşmış; sanatçı böylece tuval yerine mekânı kullanmaya, çizgiyi ise üç boyutlu bir yapıta dönüştürmeye yönelmiştir. Shiota'nın pratiğinde iplik, çizginin mekânla birleştiği bir kavramsal araç olarak öne çıkar. Sanatçı için iplik, hem kırılgan hem de bir araya geldiğinde güçlenen bir yapıyı temsil eder; bu yönüyle insan ilişkilerinin ve bellek örgüsünün metaforuna dönüşür. Çalışmalarında sıkça kullandığı eski nesneler ayakkabılar, valizler, yataklar, kapılar, pencereler zamanın izini taşıyarak bireysel ve kolektif bellek arasında bir ara yüz işlevi görür (Templon Artists Chiharu Shiota,2017). Shiota'nın üretimi yoğun biçimde kişisel deneyimlerden

beslenir. Çocukken tanık olduğu bir yangın, büyükannesinin mezarıyla karşılaşma anındaki korku ve yaşamının iki döneminde geçirdiği kanser tedavileri, sanatçının ölüm, yokluk ve varoluş üzerine düşüncelerini derinleştirmiştir. Bu deneyimler, enstalasyonlardaki yoğun iplik örgüsünün hem koruyucu hem de tehditkâr atmosferini anlamak için önemlidir. İpliklerin düğümlü yapısı, yaşamın kırılganlığı ve kimliğin ilişkisel doğası üzerine güçlü bir metafor üretir. Sanatçı, bireyin yalnız başına var olmadığını; ilişkiler, anılar ve mekânsal bağlarla örülü bir ağ içinde konumlandığını vurgular (Akdağlı, 2021).

Shiota, tuvalle sınırlı bir resimsel yüzey yerine, ipliklerin mekânda kurduğu örgüyü yeni bir mekânsal düşünme biçimi olarak kullanmış; böylece nesneler, beden ve mekân arasında kurulan ilişkileri kavramsal düzlemde araştırmıştır. Eski, yıpranmış ya da işlevini yitirmiş gündelik nesneleri bu araştırmanın içine dahil ederek hem anıların hem de varoluşsal izlerin mekânsallıkla ilişkisini görünür kılmıştır. Sanatçı, kişisel deneyimlerinden, hislerinden ve anılarından beslenerek izleyiciyle bir bağ kurmayı ve bu bağı daha evrensel bir dile dönüştürmeyi temel hedeflerinden biri olarak tanımlar. Shiota'nın sanatında çocukluk deneyimleri ve kişisel travmaların güçlü izleri bulunmaktadır. Küçük yaşta komşusunun evinin yanışına tanık olması, büyükannesinin mezarıyla karşılaştığında hissettiği korku ve yaşamının iki döneminde geçirdiği kanser tedavisi, sanatçının hem görsel hem de kavramsal dünyasını etkileyen önemli olaylardır (ArtAsiaPacific, 2022). Bu yaşantılar Shiota'yı yaşam ve ölüm üzerine düşünmeye itmiş; ölüm korkusu, insan varoluşunun kırılganlığı ve ölümün yarattığı huzursuzluk çalışmalarının merkezi temalarından biri hâline gelmiştir. Sanatçı, ölümü yalnızca bir son olarak değil, aynı zamanda dönüşüm ve başlangıç fikriyle birlikte ipliklerin oluşturduğu düğümlü ve girift mekânsal yapılar yaşamın ağırlığını, kayıpların izlerini ve varoluşun çok katmanlı doğasını somutlaştırır. Bu yerleştirmeler, kişinin kimliğinin, çevresiyle kurduğu ilişkiler ağı içinde şekillendiğini anımsatır; birey, kendi iç dünyası kadar bir bütünün parçasıdır. Hafıza, Shiota'nın üretim dünyasının merkezinde yer alan kavramlardan biridir. Sanatçı, bireysel ve kolektif belleğin nasıl yapılandığını, anıların kimliğe nasıl dönüştüğünü ve hafızanın maddi nesneler aracılığıyla nasıl tekrar anlam kazandığını inceler. Eserlerinde yer alan eski eşyalar bir giysi, bir yatak, ayakkabılar, aileye ait bir valiz ya da gündelik bir mobilya geçmişe açılan birer tanıklıkla beraber izleyicide duygusal çağrışımlar uyandıran sembolik unsurlar hâline gelir. Shiota, bu nesneleri yeni bakış açılarıyla düzenleyerek onları bireysel hikâyelerden kolektif hafıza alanına taşıyan bir dönüşüme uğratır. Böylece izleyici, sanatçının evrenine ve kendi geçmişinin sessiz izlerine de yönelmeye davet edilir. Shiota'nın mekâna yaklaşımı izleyiciyi sadece gözlemci konumunda bırakmaz, izleyiciyi fiziksel olarak içine alan (Akdağlı,2021).

3.1. Chiharu Shiota'nın Yerleştirmelerinde Hafızanın Mekânsal Çözümlemesi

Shiota'nın "Bir Hafıza Odası" (2019) adlı yerleştirmesi, birbiriyle bağlantılı yüzlerce paslı pencere çerçevesini bir araya getirerek oluşturduğu mekânsal düzenlemesiyle, izleyiciyi kuşatan bir "hafıza mimarisi" yaratır. Tavan ve duvarlardan sarkan bu çerçeveler, hem geçmişin izlerini taşıyan maddi yapılar hem de izleyicinin kendi belleğini harekete geçiren sembolik eşiklerdir. Pencere, burada geçmişe ve iç dünyaya aynı anda açılan bir kapı niteliği taşır. Bachelard'ın pencereyi "düş kuran bilincin dış dünyayla kurduğu sessiz temas noktası" olarak tanımlaması (Bachelard, 2014, s.255), bu yerleştirmenin kavramsal arka planıyla doğrudan ilişkilidir. Paslı çerçeveler bir zamanlar bir yaşamın parçası olmuş nesneler olarak, deneyimlerin mekânda nasıl biriktiğini görünür kılar. Bu yaklaşım, Bachelard'ın evin "düşlerin yuvası" olarak taşıdığı içsel anlamla da örtüşmektedir.Mekân, bireyin yalnızca fiziksel çevresi değil, aynı zamanda bedensel, zihinsel ve toplumsal deneyimlerinin birleştiği çok katmanlı bir anlam alanıdır. Bachelard mekânı, hatıraların

beslendiği bir içsel evren olarak ele alırken; Halbwachs, bireysel belleğin toplumsal çerçeveler olmadan anlaşılamayacağını vurgular (Halbwachs, 1992).

Şekil 1

Chiharu Shiota, Bir Hafıza Odası, 2009



Chiharu Shiota, 2015 Venedik Bienali'nde Japonya Pavyonu için gerçekleştirdiği "Eldeki Anahtar" adlı enstalasyonunda yaklaşık 50.000 metal anahtarı iki ahşap teknenin üzerine kırmızı ipliklerle bağlayarak, hafıza ve ilişkisellik üzerine kurulu güçlü bir mekânsal anlatı üretmiştir. Sanatçı, bu çalışmada kapıyı kompozisyonun odağına yerleştirmiştir. Bu yapıt gündelik nesnelerin hafıza, umut ve olasılıklar gibi soyut kavramları temsil edebileceğini ortaya koyar. Shiota'nın seçtiği anahtar ve tekne gibi nesneler, hem bireysel hem de kolektif deneyimlerin taşıyıcılarıdır. Anahtarlar, insanların günlük temasına bağlı olarak biriken hatırayı simgelerken, tekneler bilinmeyene açılan yolculuğa ve yeni başlangıçlara gönderme yapar. Anahtarlar, insanların günlük temasına bağlı olarak biriken hatırayı simgelerken, tekneler bilinmeyene açılan yolculuğa ve yeni başlangıçlara gönderme yapar. Bu bağlamda "Eldeki Anahtar", izleyiciyi kendi kimliği ve başkalarıyla kurduğu bağlar üzerine yeniden düşünmeye davet eden alternatif bir deneyim alanı sunar. Her iki enstalasyonda da mekân, kırmızı ipliklerden oluşturulan yoğun bir ağ aracılığıyla dönüştürülmüştür. Bu ağ, bireysel ipliklerin tek başına ayırt edilemediği, ancak bütün içinde anlam kazandığı ilişkiselliğe dayalı bir yapıyı temsil eder. Kırmızı rengin kan ve yaşam bağına çağrışımı, sanatçının insan ilişkilerinin görünmez sürekliliğini vurgulama amacını güçlendirir. Enstalasyonun altındaki teknelerin "ilerliyormuş" gibi görünmesi ve anahtarların duruşu, izleyicide anılarla örülü bir atmosferde yol alıyormuş hissi uyandırır. Shiota'ya göre bir anahtara sahip olmak, yalnızca bir nesneye değil; aynı zamanda bireyin kendi yaşam yönüne ve geleceğine sahip olma fikrine işaret eder (Akdağlı, 2021).

Şekil 2

Chiharu Shiota, Eldeki Anahtar, 2015



Galerie Templon'da gerçekleşen Chiharu Shiota'nın "İçeride Yaşamak" başlıklı kişisel sergisi pandemi döneminde yaşanan zorunlu izolasyonların gündelik yaşam pratikleri üzerindeki etkilerine odaklanır. Ev içi mekânın anlamını ve bireyin bu mekânla kurduğu çok katmanlı ilişkileri sorgulayan bir çerçevede kurgulanmıştır. Shiota'nın yeni üretimlerinden oluşan bu seçki, ev kavramını hem güvenli bir alan hem de parçalanmış bir gerçeklik olarak ele alırken, sanatçının hafıza ve nesnelerle kurduğumuz görünmez bağlara yönelik araştırmalarını derinleştirir. Uluslararası ölçekte yankı uyandıran, dokuma iplikleri kullanarak oluşturduğu mekâna özgü enstalasyonlarıyla tanınan Shiota, bu sergide bebek evleri, minyatür mobilyalar ve pencere çerçeveleri gibi gündelik nesneleri kırmızı iplik ağlarıyla örülü dünyalar içine yerleştirerek izleyiciyi hem tanıdık hem de tekinsiz bir atmosferle karşı karşıya bırakır. Zamanda donmuş izlenimi veren bu minyatür yerleştirmeler, durağanlık ve belirsizlik duygusunu çağrıştırırken ev içi zamansallığın pandemi sonrası yeniden düşünülmesine olanak tanır.

Şekil 3

Chiharu Shiota, İçeride Yaşamak, karışık teknik, 2021



Gaston Bachelard, Mekânın Poetikası adlı eserinde ev içi mekânları yalnızca fiziksel alanlar olarak değil, bireyin iç dünyasının maddi karşılıkları olarak yorumlar. Ona göre özellikle dolap, çekmece ve sandık gibi kapalı hacimler, sıradan depolama birimlerinden çok daha fazlasını temsil eder; bu

alanlar, "içselliğin mekânı" olarak, düzenin ve hafızanın yoğunlaştığı özel bir merkez niteliği taşır. Bachelard dolap için, "dolapta bir düzen merkezi yaşar ve bu merkez bütün evi sınırsız bir düzensizlikten korur" demiştir (Bachelard, 2014, s.105). Bu ifade, dolapların yalnızca fiziksel bir düzeni değil, aynı zamanda bireyin dünyayı kavrama biçiminde yer alan zihinsel ve duygusal düzeni de taşıdığını düşündürür. Dolabın içinin rastgele doldurulmasını ise "ikamet etme işlevinde bir eksiklik" olarak nitelendirir; çünkü ona göre evdeki her nesnenin kendine özgü bir yeri olmalı, bu yerleşim de kişinin mekânla kurduğu varoluşsal ilişkiyi yansıtmalıdır. Bachelard'ın bu yaklaşımı, Chiharu Shiota'nın "İçeride Yaşamak" sergisindeki mekân algısıyla derin bir paralellik taşır. Shiota'nın minyatür mobilyalar, bebek evleri ve pencere çerçeveleriyle çevrelediği kırmızı iplik ağları, evin fiziksel sınırlarından çok onun duygusal ve hatırasal boyutlarını görünür kılar. Sanatçı, pandemi döneminin yalnızlaştırıcı etkisiyle iç mekânın hem güven veren hem de sıkıştıran doğasını yeniden yorumlayarak, evin parçalanmış hafızasını somutlaştırır. Bu bağlamda Shiota'nın minyatür dünyaları ile Bachelard'ın içsellik mekânları arasında ortak bir zemin oluşur: Her ikisi de evin, bilinç ve hatıraların katmanlaştığı bir iç dünya olduğunu gösterir. Shiota'nın kırmızı iplik ağlarıyla ördüğü bu minyatür evler, her nesnenin bir duygusal iz taşıdığı bir bellek dokusu oluşturur; tıpkı Bachelard'ın belirttiği gibi ev, "aile tarihinin ritmini saklayan" bir yer hâline gelir (Bachelard, 2014). Böylece sanatçının mekân düzenlemeleri, yalnızca görsel bir kompozisyon değil, aynı zamanda ev ile öznenin birlikte ördüğü bir içsel düzenin poetik temsilidir. Sonuç olarak Bachelard'ın dolap, çekmece ve kapalı mekânlar üzerinden geliştirdiği içsellik kavramı, Shiota'nın ev, hafıza ve insan ilişkilerine dair kurduğu mekânsal anlatıyı anlamak için güçlü bir kuramsal zemin sunar; nitekim "Shiota'nın minyatür mobilyalar ve iplik ağlarıyla oluşturduğu atmosfer, Bachelard'ın iç mekânın hem zihinsel hem duygusal düzeni temsil ettiği yönündeki görüşleriyle paralellik taşır.

Şekil 4

Chiharu Shiota, Ev Siz Ev, 2025



Chiharu Shiota, sanat pratiğinde kullandığı ip formunu yalnızca bir malzeme olarak değil, insan ilişkilerinin görünmez bağlarını temsil eden çizgisel bir yapı olarak ele alır. Bu yaklaşım, mekânla bütünleşen sürükleyici enstalasyonlara dönüştüğünde, izleyiciyi hem kişisel hem de kolektif deneyimlerin duygusal ağına dâhil eden bir anlatı kurar. Shiota bu yerleştirmede, insan hareketliliğinin seyahat etme, yer değiştirme ve göç etme süreçlerinin bellek üzerinde bıraktığı

izlerini araştırır. Daha önce 2014 yılında mekâna özgü farklı bir yorumla karşımıza çıkan "Ev siz Ev" yerleştirmesinde kırmızı iplerden oluşan bir ağın içinde çok sayıda eski bavul bulunmaktadır. Bu nesneler kendi aralarında titreşen yapılarıyla belirsizlik ve beklentinin yarattığı gerilimi oluştur. Shiota'nın bu nesneyi seçmesi tesadüfi değildir; sanatçı 1996 yılında Japonya'dan Berlin'e taşındığında yanında yalnızca bir bavul getirmiş ve bu obje onun için yeni bir yaşamın başlangıç noktasına dönüşmüştür. Bu nedenle bavul, hem kişisel bir anı hem de göç deneyiminin evrensel sembolü hâline gelir. Sanatçının 2025 yılında ürettiği "Ev siz Ev" yeni çalışmada ise devasa bir ev formunu temel alarak kırmızı ve siyah ipliklerdenyapıyı oluşturmuştur. Shiota bu iç içe geçmiş ip katmanları arasına pasaport, mektup, vize ve göçmenlik evrakı gibi kişisel belgeleri yerleştirir; ayrıca yatak, sandalye, masa ve sıra gibi gündelik nesneleri kompozisyona dâhil ederek "ev" fikrinin maddi olduğu kadar ilişkisel ve anlatısal bir boyuta da sahip olduğunu vurgular (İcaboston Exhibition Chiaharu Shiota, 2025). Bu yerleştirme, insanların göç süreçlerinde geride bıraktıkları mekânlarla kurdukları duygusal bağları ve yeni bir yaşam alanı oluşturma çabalarını görünür kılar. Her iki çalışma da, yönü belirli olmayan bir hareket hâlinin bir eve doğru ya da evden uzaklaşan bir yolculuğun bellek, kimlik ve aidiyet kavramlarıyla nasıl iç içe geçtiğini sorgulayan güçlü mekânsal anlatılar sunar.

Shiota'nın çalışmalrını Maurice Halbwachs, kolektif hafıza kavramıyla ilişkilendirmek yapıtları analiz etmek açısından faydalı olacaktır. Halbwachs kollektif hafızayı insanın doğası gereği toplumsal bir varlık oluşuyla temellendirir. Ona göre birey, davranışlarını ve deneyimlerini her zaman belirli bir sosyal çevrenin tanıklığı altında gerçekleştirir; fiziksel olarak yalnız kalsa dahi düşünsel düzeyde başkalarının varlığını zihninde taşır. Bu nedenle hafıza, bireyin tek başına ürettiği bir içerik değil, sosyal ilişkiler içinde sürekli olarak şekillenen dinamik bir yapıdır. Kişi geçmişini hatırlarken bile ait olduğu grubun bakış açısını, değerlerini ve ortak referans çerçevelerini yeniden üretir. Halbwachs bu nedenle hafızanın yeniden kurulmasında belirleyici unsurun iletişim olduğunu vurgular; toplumsal etkileşim, hem anıların korunmasını hem de yeniden yorumlanmasını mümkün kılar (Halbwachs, 2017). Bu çerçevede hafıza, zaman içinde unutma ve hatırlama biçimlerindeki değişime rağmen işlevsel olarak aynı amacı sürdürür. bireysel deneyimleri toplumsal bağlam içinde yeniden inşa etmektedir. Böylece hafıza, bireysel yaşantı ile toplumsal çerçeveler arasında kesintisiz bir müzakere alanı hâline gelir (Halbwachs, 2017). Bu toplumsal çerçeveler doğrultusunda örgüsel yapılarla örülmüş yoğun iplik katmanları, kişinin kendisini kozanın içinde hissettiği mekânsal bir deneyim sunmaktadır. Siyah, kırmızı ve beyaz iplikleri sıkça tercih eden sanatçı, bu renkleri belirli duygusal anlam katmanlarıyla ilişkilendirmektedir. Siyah iplikler kayıpları, ölümü ve belirsizlikleri; kırmızılar yaşamı, kanı ve bağları; beyaz iplikler ise umut, arınma ve yeniden doğuşu simgelemektedir. İpliğin hem kırılgan hem de bir araya geldiğinde dayanıklı bir örgü oluşturabilen yapısı, insan ilişkilerinin hem hassas hem de dayanıklı yönlerini temsil etmektedir. Sanatçının bu devasa enstalasyonları, izleyiciyi kendi ilişkisel dünyasını, bağlarını ve hafıza dizgelerini düşünmeye yöneltmektedir. Shiota'nın geniş ölçekli iplik enstalasyonları, izleyiciye zamanın akışını duyumsama ve bellekte saklı kalmış anıların yeniden canlanmasına tanıklık etme olanağı sunar. Bu mekânsal örgülerin işleyişi, temelde zamanın akışkanlığını mekâna dâhil eden bir yapıya dayanır (Sağlam,2024). Günlük yaşamın alışıldık bağlamından uzaklaşıp yerleştirmenin iç katmanlarına doğru ilerleyen izleyici, özellikle ipliklerin kuşatıcı niteliği sayesinde güçlü bir izolasyon hissi edinmektedir. Bu tür bir tecrit hâli, geçmiş ile şimdi arasındaki sınırları bulanıklaştırarak belirgin zaman çizelgesini askıya alır. Bu sessiz ve yoğun sarmalanış, zihnin derinleşmesini sağlayarak duygu ve düşüncelere erişimi mümkün kılmaktadır. Shiota'nın çalışmalarında eski ve kullanılmayan nesnelerin önemli bir rol üstlenmesinin nedeni bu nesnelerin taşıdığı tarihsel ve kişisel izlerin sanatçı tarafından yeniden

anlamlandırılmasından kaynaklanmaktadır. Eski nesneler, kimlik ve bellek üzerine yapılan sorgulamalara aracı olur; izleyiciyi kendi geçmişini yeniden düşünmeye teşvik eder. Böylece eserler hem bireysel hem de toplumsal düzeyde hafızanın katmanlarını görünür kılan bir meditasyon alanına dönüşür. Shiota'nın enstalasyonlarında iplikler, kendi zihninde yaşadığı karmaşa ya da düzene göre kurgulanmaktadır. Kendi ruhsal durumlarını yansıtarak onlarda çelişkileri ya da karşıtlıkları vurguladığını söylemek mümkündür.

4. Sonuç ve Öneriler

Chiharu Shiota'nın yerleştirmelerinde tekrar eden nesneler anahtarlar, pencereler, kapılar, bavullar ve bebek evleri kişisel geçmişe de toplumsal hafıza alanına açılan sembolik eşikler olarak işlev görmektedir. Bachelard'ın iç mekânın poetikasına ilişkin yaklaşımı, Shiota'nın özellikle ev, oda ve kapalı hacimlere dair üretimlerinde belirgin biçimde karşılık bulmuştur. Hafıza kuramının temel biri olan Maurice Halbwachs, belleğin bireysel bir oluşumdan çok toplumsal bir yapı içerisinde şekillendiğini ileri sürer. Halbwachs'ın sosyolojik yaklaşımında belleğin taşıyıcıları bireyler değil; aile, dini topluluk, sosyal sınıf ya da benzeri kolektif gruplardır. Bu nedenle hafıza, kökenini bireyin kişisel deneyimlerinden ziyade, ait olduğu toplumsal çerçeveden alır ve ancak bu çerçeve içinde anlam kazanır. Bu bakış açısından hareketle, hafıza mekânları ve belleği taşıyan bireyler, unutma korkusuna karşı bir direnç hattı oluşturmaktadır. Shiota'nın yerleştirmeleri de toplumsal hafızanın sürekliliğini tehdit eden unutma olasılığı karşısında, mekânlar, kimlikler ve geçmişle kurulan bağları yeniden canlandıran bir bütünlük içinde göstermektedir. Bu hafıza mekanları bireysel hatırlama edimini aşarak, kolektif kimliğin korunması ve sürdürülmesi için bilinçli bir birliktelik alanına dönüşür. Bu açıdan Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı ile sanatçının nesnelerini yeniden bağlamlandırarak toplumsal hafızayı mekânsallaştıran stratejilerini anlamak açısından açıklayıcıdır (Evciman, 2022). Shiota'nın mekân, nesne ve hafıza arasında kurduğu çok katmanlı ilişkiyi betimleyen yerleştirmelerinde kullandığı iplik örgüleri, insan ilişkilerinin görünmez ağlarını temsil eden kavramsal araçlardır.

Shiota'nın enstalasyonları, izleyiciyi içsel bir bellek alanına ve kolektif bir deneyim mimarisine dâhil eder. Gaston Bachelard, belleğin doğasını ele alırken, hatırlamanın yalnızca yaşanmış olguların kaydı olmadığını; aksine, geçmişin değer yüklemeleriyle yeniden biçimlendiğini vurgular. Bachelard'a göre insan hafızası, varlığı doğrudan olduğu gibi saklamaz; kişi kendi geçmişini, yokluğun ve unutmanın kıyısında yeniden kurar. Bu nedenle anılar, zamandan bağımsız, kırılgan ve çoğu zaman gerçeklikle hayal arasındaki bir eşiğe yerleşir. Çocukluk evine ilişkin imgelerde görüldüğü gibi, hatırlanan mekân, bireyin doğrudan tanıklığından önce "kimliksiz" bir varoluşa sahipken, hafızanın dokunuşuyla anlam kazanmaktadır. Bachelard'ın bu yaklaşımı, mekânın geçmişle kurulan bağ sayesinde yeniden yoğrulduğunu ve anıların taşıdığı duygusal değerin silinmesi hâlinde mekânın da gerçeklik niteliğini yitirebileceğini göstermektedir. Böylece bellek, hem varlığı anlamlandıran hem de yokluğun içinden onu yeniden kuran yaratıcı bir süreç hâline gelir. (Bachelard,2014 s.89) Bu yönüyle sanatçı, mekânı fiziksel bir hacim olarak değil, kimliğin, duyguların ve anıların kesiştiği bir varoluş alanı olarak yeniden kurmaktadır. Sonuç olarak Shiota'nın üretimleri, çağdaş sanatın hafıza temelli okumalarına önemli katkılar sunmaktadır. Mekân, nesne ve insan deneyimi arasındaki ilişkiyi duyusal ve kavramsal düzlemde yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır. Bu çerçevede Shiota mekânsal düzenlemelerinin hem bireysel hem de kolektif hafıza açısından taşıdığı dönüştürücü potansiyeli ortaya koyarak, hafızanın çağdaş sanat pratiklerindeki ontolojik konumuna ilişkin yeni bir tartışma zemini sağlamaktadır.

Kaynakça

Accessland. (t.y.). Chiharu Shiota: İstanbul Modern sergisi. Erişim adresi: https://accessland.live/chiharu-shiota-istanbul-modern-sergisi/

Akdağlı, S. (2021). Chiharu Shiota'nın enstalasyonlarında gündelik nesnelerin varlık ve yokluk durumu. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication,* 11(3), 1098–1112.

ArtAsiaPacific. (t.y.). The essential works of Chiharu Shiota. ArtAsiaPacific. https://www.artasiapacific.com/people/essential-works-of-chiharu-shiota/

Bachelard, G. (1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press. (Orijinal eser 1957'de yayımlandı)

Bachelard, G. (2020). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.

Erutku, B. (2019). Bergson'nun zaman kavramı bağlamında Bragaglia, Sugimoto, Almond ve Wesely'in fotoğrafları. Cilt 4, (Sayı 7), Haziran–Temmuz/Yaz 2019.

Evciman, S. (2022, 23 Şubat). Hafıza mekânlarının ve "hafıza-bireylerin" "bir aradalığı" ve hafıza-kimliğin sürekliliği: Türkiye Caferileri örneği. *Ege Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 1–33. https://dergipark.org.tr/tr/pub/esbd/issue/68634/573454

Halbwachs, M. (2017). Kolektif hafıza (B. Barış, Çev.). *Heretik Yayınları*. (Orijinal eser 1950'de yayımlandı)

Sağlam, Ö. D. (2024). Ölü zamanın eğirdikleri: Bellek ve sanatın izinde Chiharu Shiota. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 167–190.

Chiharu Shiota Living İnside (2021, 27 Mayıs) *Templon.* https://www.templon.com/exhibitions/living-inside-2/?utm_source=chatgpt.com adresinden erişilmiştir.

Giulia Guido.(t.y.) İçeride Yaşamak: Chiharu Shiota'ya göre ev ortam, Collater https://www.collater.al/en/living-inside-chiharu-shiota-exhibition/?utm_source=chatgpt.com adresinden erişilmiştir.

Ica Boston (2025,22 Mayıs-Eylül) https://www.icaboston.org/exhibitions/chiharu-shiota/ adresinden erişilmiştir.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

GELENEK VE YENILIK ARASINDA: NAKIŞ SANATININ GÜNCEL PRATIKLERI ÜZERINE BIR İNCELEME

BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: AN EXAMINATION OF CONTEMPORARY PRACTICES IN EMBROIDERY ART

Zekiye Şentürk[1]
[1]Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü, Ankara, Türkiye, e-posta: zreyhan@gazi.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0002-6906-4956

Özet

Nakış, tarih boyunca kültürel kimliklerin, toplumsal cinsiyet rollerinin ve estetik anlayışların bir yansıması olarak farklı coğrafyalarda varlık göstermiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren feminist sanat hareketleri ve çağdaş sanat pratikleriyle birlikte, nakış yalnızca el işi olarak değil, aynı zamanda kavramsal bir sanat formu olarak da yeniden değerlendirilmiştir. Geleneksel el işçiliğiyle özdeşleşen bu sanat formu, günümüzde çağdaş sanat pratikleri ve disiplinler arası yaklaşımlar sayesinde yeni bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, nakışın geleneksel tekniklerinden kopmadan, sanatsal bakış açısıyla ve disiplinler arası yaklaşımlarla nasıl yeniden üretildiğini ve yorumlandığını ortaya koymaktır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve dijital veri tabanı literatürü taranarak kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Ayrıca çağdaş sanatçılar ve tasarımcıların güncel nakış uygulamaları incelenmiş ve örnekler analiz edilmiştir. Bu araştırma, nakışın yalnızca estetik bir üretim biçimi değil; aynı zamanda kültürel süreklilik, toplumsal ifade kesişiminde yer alan dinamik bir alan olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Böylece sanat-zanaat ayrımının ötesine geçen bir perspektifle, nakışın günümüzdeki çok katmanlı anlam dünyasına katkı sunulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Nakış, sanat, el işçiliği, çağdaş sanat

Abstract

Embroidery has historically served as a reflection of cultural identities, gender roles, and aesthetic values across diverse geographies. Since the latter half of the 20th century, however, feminist art movements and contemporary artistic practices have redefined embroidery not merely as a form of handcraft, but as a conceptual art medium. Traditionally associated with manual labor and domestic

production, embroidery has gained new dimensions through interdisciplinary approaches and contemporary artistic interpretations. This study aims to explore how embroidery is reimagined and reproduced through artistic perspectives without detaching from its traditional techniques. A qualitative research methodology has been adopted, involving a review of literature in art history, cultural studies, and digital archives to establish a theoretical framework. Additionally, contemporary artists and designers' current embroidery practices have been examined and analyzed through selected examples. The research demonstrates that embroidery is not solely an aesthetic production method, but a dynamic field situated at the intersection of cultural continuity and social expression. By transcending the conventional boundaries between art and craft, this study seeks to contribute to a deeper understanding of the multilayered meanings embedded in contemporary embroidery practices.

Keywords: Embroidery, art, handcraft, contemporary art

1. Giriş

Nakış, insanlık tarihinin en eski süsleme ve ifade biçimlerinden biri olarak, farklı coğrafyalarda kültürel kimliklerin, toplumsal cinsiyet rollerinin ve estetik değerlerin bir yansıması hâline gelmiştir. El işçiliğine dayalı bu üretim biçimi, yalnızca dekoratif bir süsleme aracı değil, aynı zamanda toplumların inanç sistemlerini, sosyal statü göstergelerini ve kültürel hafızalarını aktaran bir iletişim dili olarak işlev görmüştür. Bu nedenle nakış, maddi kültürün önemli bir parçası olmakla birlikte, sembolik anlatımın ve kolektif belleğin de taşıyıcısıdır.

Orta Asya'dan Anadolu'ya, Avrupa'dan Uzak Doğu'ya uzanan geniş bir coğrafyada nakış, ait olduğu toplumun değer yargılarını, sembolik kodlarını ve yaşam biçimlerini yansıtmıştır. Örneğin Orta Asya Türk kültüründe geometrik ve kozmik motifler göçebe yaşamın ritmini ifade ederken, Anadolu geleneklerinde doğurganlık, bereket, korunma, sevgi, nazar ve kötülükten sakınma temaları yoğun biçimde işlenmiştir. Motiflerin hem sembolik hem de işlevsel yönü olduğu için, nakış yalnızca estetik amaç taşımaz; aynı zamanda bir tür görsel-duygusal iletişim aracı olarak kuşaklar arasında aktarılır. Bu aktarım, belleğin ve kimliğin sürekliliğini sağlayan bir pratik niteliğindedir.

Tarihsel süreçte nakışın toplumsal cinsiyet ile sıkı bir biçimde ilişkilendirildiği görülür. İpliğin yumuşaklığı, üretimin ev içi alanla bütünleşmesi ve kadın emeğiyle özdeşleşmesi nedeniyle nakış, uzun yıllar boyunca "kadın işi" olarak tanımlanmış; böylece sanat-hiyerarşileri içinde ikincil bir konuma itilmiştir. Sanat tarihinde erkek sanatçıların ürettiği resim, heykel gibi "yüksek sanat" kategorileri yüceltilirken; kadınların ürettiği tekstil, dikiş, nakış gibi emek yoğun işler "zanaat" olarak değerlendirilmiş ve sanatsal değeri küçümsenmiştir. Bu ayrımın kültürel kökenleri, patriyarkal sistemin emek biçimlerini cinsiyete göre sınıflandırmasına dayanır.

Sanat-zanaat ayrımının derinleştiği 19. yüzyılda, sanayileşme ile birlikte el emeğinin değersizleştirilmesine karşı tepki olarak ortaya çıkan Arts and Crafts hareketi, yalnızca üretim biçimlerini değil, aynı zamanda eril/dişil sanat hiyerarşilerini de sorgulamıştır. Erdoğan ve Bahar'a göre (2022:782), bu hareket hem sanayi üretiminin mekanikleşmesine karşı duruş sergilemiş hem de el işçiliğinin estetik değerini yeniden görünür kılmıştır. Bu yaklaşım, nakış gibi el emeğine dayalı üretimlerin sanat alanında yeniden değerlendirilmesinin önünü açmıştır.

1960'lardan itibaren feminist sanat hareketinin yükselişi, nakışın çağdaş sanat içindeki dönüşümünde kritik bir kırılma noktasıdır. Nimet Keser'in (2016) belirttiği gibi feminist sanatçılar,

ev içi emeğin görünmezliğini sorgulamak ve kadın deneyimini sanatın merkezine taşımak amacıyla iğne, iplik, dikiş, örgü ve nakış gibi tekniklere bilinçli olarak yönelmişlerdir. Bu yönelim, hem kadınların tarihsel olarak ikincil konuma itilen emeğini görünür kılmış hem de tekstil temelli üretimlerin sanatsal ifade gücünü yeniden tanımlamıştır. Böylece "fiber art" olarak adlandırılan disiplin yükselerek çağdaş sanat sahnesinde önemli bir yer edinmiştir.

Günümüz sanatında nakış, yalnızca geleneksel motif ve tekniklerin tekrarlandığı bir zanaat alanı olmaktan çıkmış; kültürel kimlik, toplumsal hafıza, göç, beden politikaları, toplumsal cinsiyet, ekoloji ve kişisel anlatılar gibi çok çeşitli temaların işlendiği bir ifade biçimine dönüşmüştür. Pek çok çağdaş sanatçı, işlemenin tarihsel bağlamını güncel meselelerle iç içe geçirerek yeni estetik yaklaşımlar geliştirmektedir. İlk bakışta geleneksel tekniklerden uzak gibi görünen bu eserler, çoğu zaman el işçiliğinin sabır, tekrar ve dokunsallık üzerine kurulu üretim mantığını korumaktadır. Yani görünür biçimler değişse de üretim teknikleri geleneksel dokuma ve işleme yöntemleriyle akrabalığını sürdürmektedir.

Örneğin güncel sanatçı James Merry, işleme tekniklerini modern kültür ikonlarıyla bir araya getirerek geleneksel ile çağdaş arasında özgün bir bağ kurmaktadır (Şekil 1). Merry'nin organik formları anımsatan işlemeleri, pop kültür ürünlerini yeniden yorumlarken, el işçiliğinin yavaş ve emek yoğun doğasını çağdaş estetikle buluşturur. Benzer şekilde Ghada Amer, Tracey Emin, Sheila Hicks ve Judy Chicago gibi sanatçılar da nakış ve tekstil tekniklerini feminist düşünce ile birleştirerek çağdaş sanat alanında güçlü bir söylem oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar için nakış, geçmişin sessiz el işi değil; kimlik, hafıza ve politik ifade aracıdır.

Şekil 1

James Merry, ikonik marka nakışları (Merry, t.y.).



Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, nakışın geleneksel tekniklerinden kopmadan, sanatsal bakış açısıyla ve disiplinlerarası yaklaşımlarla nasıl yeniden üretildiğini ve yorumlandığını ortaya koymaktır. Araştırma, nakışın yalnızca estetik bir üretim biçimi değil; aynı zamanda kültürel süreklilik, toplumsal ifade kesişiminde yer alan dinamik bir alan olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Böylece sanat-zanaat ayrımının ötesine geçen bir perspektifle, nakışın günümüzdeki çok katmanlı anlam dünyasına katkı sunulması amaçlanmaktadır.

2. Yöntem

Çalışmada nitel tarama modeli kullanılmıştır. Bu model, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir biçimde 'gözleyip' belirleyebilmektir (Karasar, 2005:77). Çalışılan konu dahilinde basılı kaynaklar ve açık / kapalı arşivlerde çevirim içi kaynaklar, dijital veri tabanları taranmıştır. Bu modelin uygulanması halinde evren, nakışın herhangi bir dalında üretim yapan tüm sanatçıları ifade etmekte, örneklem ise, 2000'li yıllarda modern nakış yapan ve halen sanatını icra eden sanatçılardır.

Bulgular bölümünde incelenen sanatçılar, sosyal medya hesapları ve kişisel web sayfalarından elde edilen bilgiler ışında incelenmiş, şahsi web sitelerinde vermiş oldukları haber bağlantıları irdelenerek içerikler oluşturulmuştur. Çalışmada yer alan görseller sanatçıların şahsi sosyal medya hesaplarından alınmıştır. İncelemeler dahilinde 2 kadın 2 erkek nakış sanatçısının eserleri teknik ve içerik açısından ele alınmış, geleneksellik ve modernlik bağlamında değerlendirilmiştir.

3. Bulgular

3.1. Rosie James

Rosie James, evde annesinin dikiş dikmesi ile tekstil sanatları ile tanışmıştır. Okulda dikiş dikmeyi öğrenmiş ve kendi kıyafetlerini dikmeye başlamıştır. Farnham'da Surrey Sanat ve Tasarım Enstitüsünde tekstil alanında lisans derecesi, ardından Londra'da Goldsmiths'te yüksek lisans derecesi almıştır. Sanatını ve yaratıcılığını serbest dikiş teknikleri ile birleştirmiştir. Fotoğraf ve serigrafi sanatlarını da dikiş tekniklerine entegre ederek kullanan Rosie: "Bir şeyi fotoğraflayabiliyorsam, onu aynı zamanda dikebileceğimi ve her boyutta işleyebileceğimi fark ettiğimde yepyeni bir dünya açıldı!" şekilde sanatını açıklamıştır (Carson, t.y.).

Dikiş makinesi yardımıyla ürettiği eserlerinde geleneksel makine dikişi tekniğini kullanan James, ipliklerin uçlarını serbest bırakarak ve dikişler arasında daha esnek ve düzensiz geçişler yaparak modern bir görüntü elde etmektedir. Konu olarak, ilginç figürlere sahip insanları, kalabalık sokakları, tren istasyonlarını, otoyolları gibi insanların yoğun olduğu mekanları işlemeyi tercih etmektedir. (Şekil 2)

Şekil 2

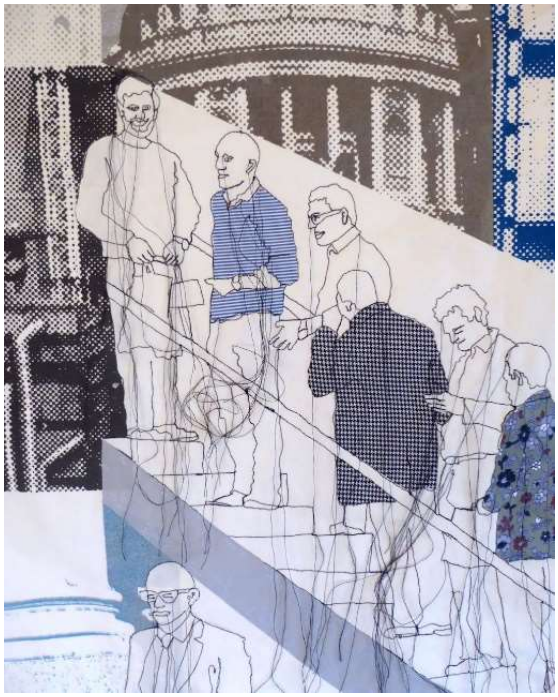
Rosie James, Gurdwara'da Hintli kadınlar, 2012. 100 cm x 80 cm (39" x 31"). Makine dikişi aplike. Beyaz pamuk, Hint kumaşları, iplikler



Rosie James, ürettiği işlerde geleneksel tarzda kumaş üzerinde işlemeler yapmaktadır. Yöresel ve pamuklu dokumaları endüstriyel kumaşlarla bir arada kullanarak zıtlıktan faydalanıp yeni açılımlar ortaya koymaktadır (Şekil 3). Ayrıca sanatçı eserlerini üretirken, desenlerin hazırlık aşamasında hem geleneksel desen geçirme yöntemlerinden olan parşömen kâğıdı ile çizerek desenlerini kumaşa aktarmış, hem de photoshop gibi fotoğraf düzenleme yazılımlarından faydalanıp dijital baskılar alarak desenlerini işlemiştir. Bu bağlamda sanatçının geleneksek tekniklerden uzaklaşmadığını aynı zamanda izleyicisine modern bir görüntü sunduğunu söylemek mümkündür.

Şekil 3

Rosie James, Şarap Üreticileri ve Tüccarlar, Şehir Mimarisi, 2014. 60 cm x 60 cm (24" x 24"). Serigrafi baskı, serbest hareketli nakış, aplike. Pamuk, kumaş parçaları, siyah iplik.



3.2. Alan Vilar

Sergiler ve festivaller de dahil olmak üzere görsel sanatlar alanında on yılı aşkın deneyime sahip olmanın yanı sıra çizim, resim ve nakış dersleri vermekte olan Vilar, Brezilya flora ve faunasının zenginliğini temsil etmek adına yaprak, petek gibi çeşitli doğal malzemeler üzerine hayvan resimleri işlemektedir (Şekil 4). Brezilya kökenli sanatçı işleme tekniği olarak Çin iğnesi tekniğini kullanmaktadır. Çok küçük boyutlarda işlemeler yapan Vilar, canlıları tüm detayları ile işlemeye özen göstermektedir. (Vilart, t.y.).

Şekil 4

Alan Vilar, 2024.



Kendine has geliştirmiş olduğu teknik ile yaprak üzerine hassas bir şekilde işleme yapan sanatçı, nakışla canlılara boyut kazandırma ve derinlik hissini artırmaya çalıştığını kendi iletilerinde ifade etmiştir.

3.3. Sophia Narrett

2010 yılında Brow üniversitesi Güzel sanatlar alanını onur derecesi ile tamamlayan sanatçı 2014'te Rhode Island Tasarım Okulunda Resim yüksek lisansını tamamlamıştır. 10'dan fazla kişisel sergisi ve pek çok karma sergide yer alan sanatçının işleri uluslararası galerilerde sergilenmektedir (Narrett, t.y.).

Narrett, geleneksel el nakışı tekniklerinden basit nakış iğne teknikleri ve Çin iğnesi tekniklerini kullanarak karmaşık ve iç içe geçmiş, hayatın içinden sahneleri canlandırmaktadır (Görsel 5). Kadınlık teması doğrultusunda, haz ve arzunun, annelik ve kadınlığın, yakınlık ve güç temsillerinin nasıl algılandığını sorgulamak için nakışın güçlü anlatım dilini kullanmaktadır.

Şekil 5

*Sophia Narrett, Kapalı Evet, 2020, Kumaş Üzerine Nakış, Alüminyum Akrilik, 92*68 cm - Detay.*



Sophia Narrett'in "Carried by Wonder" adlı eseri (Görsel 6), imgelerin hiper dolaşımını ve özgür akışını ele almak için arzu ve maddi heyecanı iç içe geçirmektedir. Akan görüntülerin ve çoklu sekmelerin kaygan bağlam çöküşü içinde Narrett, materyalizmin ekranlarda nerede oluştuğunu sorgulamak için nakışı kullanmaktadır.

Şekil 6

Sophia Narrett, Carried by Wonder , 2022–23. Nakış ipliği, kumaş, akrilik ve alüminyum, 144 x 76 cm. - Detay



3.4. Matthew Cox

Cox, diz, kafatası ve el gibi X-Ray cihazı ile çekilmiş filmlerin üzerine yaptığı işlemeler ile çarpıcı görüntüler oluşturmaktadır. Genel olarak sargı ve çin iğnesi tekniğini kullanan sanatçı, farklı iki malzemenin oluşturduğu zıtlıktan benzersiz bir bütünlük oluşturmaktadır. Cox, sanatını "X-ışınının soğuk, mavi, tıbbi teknik plastiğini renkli, dekoratif ve dokunsal nakış ipliğiyle birleştirerek, her biri orijinal amacından uzaklaşıyor ve yeni bir varlık yaratıyor" şeklinde açıklamıştır (Sierzputowski, 2016).

Şekil 7

*Matthew Cox. "Mor Diken", 2025, 10*12 cm.*



Şekil 8

*Matthew Cox. Pamuk prenses, 2011, 14*24 cm.*



Philadelphia merkezli sanatçı, yeniden tamamlama kavramından yola çıkarak, resimlenen vücut parçalarına orantılı olarak işlediği manzaralar, bitki örtüleri veya hayali kahramanlar ile yeniden hayat vermekte ve yeni bir görsel yorum olarak izleyicisine sunmaktadır. Sanatçı aynı zamanda fotoğrafın giderek artan sanatsal değerine de bir gönderme yapmak istemektedir.

3. Sonuç

Nakış, hem kültürel sürekliliği temsil eden tarihsel bir zanaat hem de günümüz çağdaş sanatında yeniden anlamlanan dinamik bir ifade alanıdır. Geleneksel tekniklerin taşıdığı sembolik ve estetik zenginlik, güncel sanatçıların kavramsal yaklaşımlarıyla birleşerek çok katmanlı bir anlatım dili yaratmaktadır. Böylece nakış, yüzyıllar boyunca "ev içi üretim" ile sınırlanan ve çoğunlukla görünmez kılınan bir emek biçimiyken, günümüzde sanat dünyasında güçlü bir kavramsal, estetik ve politik araç hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, hem el işçiliğinin sanatsal değerinin yeniden tanımlanması hem de toplumsal cinsiyet rollerine dair yerleşik kabullerin sorgulanması bakımından önemlidir.

Bu çalışma kapsamında ele alınan sanatçılar ve eserleri göstermektedir ki, işlenen temalar, anlatılan hikâyeler ve betimlenen manzaralar sonsuz bir çeşitliliğe sahiptir. Sanatçıların üretimlerinde kullandıkları nakış teknikleri, kavramsal içeriği zenginleştiren bir anlatım dili olarak işlev görmekte; bu dil, sanatçının hayal gücüyle birleşerek sınırsız yorumlara açık bir zemin oluşturmaktadır. Buna karşın kullanılan teknikler, biçimsel yeniliklere rağmen, gelenekselliğini korumakta ve nakışın tarihsel sürekliliğine gönderme yapmaya devam etmektedir. Bu bağlamda nakış hem geçmişin maddi kültürünü hem de çağdaş sanatın deneysel doğasını bünyesinde taşıyan hibrit bir üretim alanı olarak değerlendirilebilir.

İncelenen çalışmalarda kullanılan başlıca tekniklerinin Çin iğnesi ve serbest nakış teknikleri olduğu görülmektedir. Özellikle Çin iğnesi tekniği; iplik yönlerinin esnekliği, detaylı ve yumuşak renk geçişleri oluşturma kapasitesi, geniş yüzeyleri kaplayabilme niteliği ve sanatçıya alan üzerinde serbest hareket edebilme imkânı vermesiyle ön plana çıkmaktadır. Bu özellikleri sayesinde teknik, yüzey üzerinde betimlenen imgelerin derinlik kazanmasına, dokusal çeşitliliğin artmasına ve anlatımın daha resimsel bir etki yaratmasına olanak sağlamaktadır. Çin iğnesi, tarihsel olarak Çin, Orta Asya ve Anadolu başta olmak üzere pek çok kültürde yüzyıllardır kullanılan bir teknik olup, günümüz modern işleme pratiğinde de sıklıkla tercih edilmektedir. Bu durum, tekniklerin tarihsel kökenleri ile çağdaş kullanımları arasında organik bir bağ bulunduğunu göstermektedir.

Geçmiş dönemlerde kadın işi olarak nitelendirilen ve çoğunlukla ev ekonomisine katkı sağlama, çeyiz geleneğini sürdürme veya ev içi üretim bağlamında değerlendirilen nakış, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde uzun süre ikincil bir konuma itilmiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen feminist sanat hareketleri, bu tekniklerin tarihsel olarak küçümsenen konumunu sorgulamış; dikiş, örgü ve nakış gibi geleneksel kadın emeğine dayalı üretim biçimlerini güçlü bir sanatsal ifade aracına dönüştürmüştür. Günümüzde hem kadın hem de erkek sanatçılar, nakışın sunduğu dokunsal, zamansal ve kavramsal olanakları kullanarak nitelikli, derinlikli ve yüksek sanatsal değere sahip eserler üretmektedir. Böylece nakış, yalnızca geleneksel mirası temsil eden bir zanaat değil; eleştirel düşüncenin, kültürel kimliğin, toplumsal belleğin ve estetik araştırmanın merkezinde yer alan çağdaş bir disiplin hâline gelmiştir.

Sonuç olarak nakış, tarihsel kökleriyle kültürel kimliğin ve toplumsal belleğin taşıyıcısı olmayı sürdürürken, çağdaş sanat pratikleri içinde yeniden yorumlanarak güçlü bir ifade aracına dönüşmektedir. Geleneksel tekniklerin korunması ile modern kavramsal yaklaşımların birleşmesi, nakışa hem süreklilik hem de yenilik kazandırmaktadır. İncelenen sanatçılar ve eserler, nakışın yalnızca dekoratif bir süsleme biçimi olmaktan çıkıp derin felsefi, politik ve estetik tartışmalara kapı aralayan bir sanat pratiği hâline geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda nakış, günümüz sanat ortamında hem kültürel mirasının ağırlığını hem de çağdaş yaratıcılığın özgürlüğünü taşıyan çok yönlü bir ifade dili olarak önemini korumaktadır.

Kaynakça

Bryan-Wilson, J. (2011). Craft and contemporary art. *Art Journal, 70*(4), 36–49.

Carson, M. (t.y.). *Rosie James: Dangling delights*. TextileArtist.org. 15 Kasım 2025 tarihinde https://www.textileartist.org/rosie-james-dangling-delights-2/ adresinden erişildi.

Chicago, J., & Schapiro, M. (1972). Womanhouse. *Feminist Art Journal, 1*(2), 38–45.

Erdoğan, M., & Bahar, T. (2022). Nakış sanatında farklı malzeme yaklaşımları; kâğıt örneği. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 12*(3), 781–794.

Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi* (15. Baskı.). Nobel Yayın Dağıtım.

Keser, N. (2016). İplik sanatı: Sanat alanına kabul edilme mücadelesi ve çağdaş bir sanat dalı olarak yükselişi (Fiber art: The struggle for its consideration as art and its rise as a contemporary field of art). *HUMANITAS – Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(8), 165–180. https://doi.org/10.20304/humanitas.277544

Küçükerman, Ö. (1986). Türk işlemeciliğinde motif ve teknik. *Türk Kültürü Araştırmaları, 24*(1), 55–78.

Merry, J. (t.y.). *James Merry*. 11 Kasım 2025 tarihinde https://jtmerry.com/ adresinden erişildi.

Miller, D. (2004). Textile values: Embroidery and social meaning. *Journal of Material Culture, 9*(3), 297–313.

Narrett, S. (t.y.). *Sophia Narrett*. 16 Kasım 2025 tarihinde https://www.sophianarrett.com/ adresinden erişildi.

Seymour, M. (2012). Embroidery in modern practice: Technique and concept. *Craft Research, 3*(2), 145–162.

Sierzputowski, K. (2016, February 2). *Playfully embroidered X-ray film by Matthew Cox*. Colossal. https://www.thisiscolossal.com/2016/02/playfully-embroidered-x-ray-film-by-matthew-cox/

Vilart, A. [@alanvilart]. (t.y.). *Gönderiler* [Instagram profili]. Instagram. 11 Kasım 2025 tarihinde https://www.instagram.com/alanvilart/?hl=tr adresinden erişildi.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

İKONOGRAFİDEN ANLATIYA: MEHMET SİYAH KALEM'İN FİGÜRLERİNDE İMGELEM VE KİMLİK

FROM ICONOGRAPHY TO NARRATIVE: IMAGINATION AND IDENTITY IN MEHMET SIYAH KALEM'S FIGURES

Ali Arbağ[1], Elif Anbarpınar[2]
[1] Yüksek Lisan Öğrencisi, Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar, Sinop, Türkiye, e-posta: aaliarbag@gmail.com
[1] ORCID ID: 0009-0007-5720-4812
[2] Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Sinop, Türkiye, e-posta: elifanbarpinar@sinop.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0001-6982-5738

Özet

Bu makale, Mehmet Siyah Kalem'e atfedilen Osmanlı minyatürlerindeki figürlerin biçimsel, içeriksel ve kültürel özelliklerini kapsamlı biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Tarih boyunca minyatürler, ideolojik ve kültürel anlam taşıyan görsel araçlar olarak işlev görmüş; Türk minyatürü ise hem sanatçının iç dünyasını hem de dönemin toplumsal ve kültürel yapısını yansıtan, detay ve özenle işlenen bir resim geleneği olarak öne çıkmıştır. Siyah Kalem'in minyatürleri, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Fatih Albümünde yer almakta ve Osmanlı minyatür geleneğine kıyasla özgün, mizahi ve biçimsel olarak alışılmadık bir yaklaşım sergilemektedir. Beyaz kâğıt üzerinde keskin konturlarla çizilen figürler, gölge ve karanlık tonlarla rölyef kazandırılarak üç boyutlu algıyı güçlendirmektedir. Bu figürler, doğrudan gözlemle beslenmiş olsa da büyü, ritüel ve inanç unsurlarıyla harmanlanarak fantastik bir imgelem dünyası yaratır; insan ile demon arasındaki sınırlar belirsizleşir ve günlük yaşam sahneleri grotesk maskelerle iç içe geçer. Makalede ayrıca, sanatçının kimliğinin belirsizliği ve eserlerin atölye veya ekol temelli oluşu üzerinden, Siyah Kalem figürlerinin klasik Osmanlı minyatürlerinden ayrıldığı vurgulanmaktadır. Bakhtin'in kimlik anlayışı çerçevesinde, bu figürler sabit bir özne yerine, çok katmanlı, hibrit ve sürekli evrilen kimlikleri temsil eder; farklı etnik gruplar, inanç sistemleri ve sosyal roller aynı sahnede bir araya gelerek kültürel kimliğin geçişli bir süreç olduğunu gösterir. Çalışma, Mehmet Siyah Kalem minyatürlerinin biçimsel özgünlüğünü, grotesk ve melez figürler aracılığıyla sunduğu imgesel zenginliği ve kimlik temsiline dair tarihsel tartışmadaki önemini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Siyah Kalem, minyatür, imgelem, kimlik.

Abstract

This article aims to comprehensively examine the formal, content-related, and cultural characteristics of the figures in Ottoman miniatures attributed to Mehmet Siyah Kalem. Throughout history, miniatures have served as visual tools carrying ideological and cultural meaning; Turkish miniatures, in particular, stand out as a tradition of painting that reflects both the artist's inner world and the social and cultural structure of the period, executed with detail and care. Siyah Kalem's miniatures are featured in the Fatih Album at the Topkapı Palace Museum and display an original, humorous, and formally unconventional approach compared to the Ottoman miniature tradition. Figures drawn with sharp contours on white paper are given relief with shadow and dark tones, enhancing the three-dimensional perception. Although directly inspired by observation, these figures are blended with elements of magic, ritual, and belief to create a fantastical world of imagery; the boundaries between humans and demons become blurred, and scenes from daily life are intertwined with grotesque masks. The article also emphasizes how the Black Pencil figures differ from classical Ottoman miniatures through the artist's ambiguous identity and the workshop or school-based nature of the works. Within the framework of Bakhtin's understanding of identity, these figures represent multi-layered, hybrid, and constantly evolving identities rather than a fixed subject; different ethnic groups, belief systems, and social roles come together on the same stage, demonstrating that cultural identity is a transitional process. The study aims to reveal the formal originality of Mehmet Siyah Kalem's miniatures, the richness of imagery they offer through grotesque and hybrid figures, and their importance in the historical debate on identity representation.

Keywords: Mehmet Siyah Kalem, miniature painting, imagination, identity.

1. Giriş

Tarih boyunca minyatürler, ideolojik ve kültürel anlam taşıyan araçlar olarak işlev görmüştür. Minyatür sanatı, çoğunlukla elyazması kitaplarda metni zenginleştirmek ve anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlerdir. İslam ve Hıristiyan dünyasında yaygın olan bu tür, Batı'da 15. yüzyıldan itibaren gerçekçi doğa tasvirine yönelmiş ve matbaanın etkisiyle önemini kaybetmiştir. Türk minyatürü ise yüzyıllar boyunca ustalarını yetiştirmiş, sanatçının iç dünyasını ve toplumsal kültürü yansıtan, detay ve özenle işlenen bir resim geleneğidir. Minyatürler, hikâye, şiir ve tarihi olayları renkli ve özenli biçimde aktarırken, o dönemde yaşayan insanların giyim tarzını günümüze taşır (Başbuğ, 2008, s. 118). Türk minyatür sanatında Mehmet Siyah Kalem'e atfedilen minyatürler, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonundaki Fatih Albümünde yer almaktadır. Osmanlı minyatür geleneğine kıyasla daha özgün, mizahi ve biçimsel bir yaklaşıma sahiptir. Siyah Kalem, figürlerini kâğıt üzerine keskin konturlarla çizer ve bu figürlere gölge ve karanlık tonlarla rölyef etkisi kazandırır. Sanatçı, hacmi ve üç boyutluluğu aktarabilmek, aynı zamanda nesnelerin bütünlüğünü koruyabilmek için, farklı açılardan görünen biçimleri tek bir bakışta kavranabilir hâle getiren bir yöntem uygular. Bu özellik, dönemin yaygın üslûpsal anlayışının dışında kalan özgün bir nitelik taşımaktadır (İpşiroğlu, 2004, aktaran Göktaş, 2008, s. 143, 149). Bu resimlerin, Yavuz Sultan Selim'in 1517 Mısır seferi sonrasında saraya getirilen Orta Asya kökenli rulolardan albüme dönüştürüldüğü düşünülmektedir. Sanatçının kimliği belirsizdir. Mehmet Siyah Kalem adında yaşamış bir nakkaşa dair tarihi kayıt yoktur ve Fatih Albümündeki

farklı üsluptaki eserlerde dahi bu imzanın görülmesi, sanatçının kişiliğini ve üslubunu gizemli hale getirmiştir. Bazı araştırmacılar Mehmet Siyah Kalem'in tek bir kişiden ziyade bir atölye ya da ekol adı olabileceğini öne sürmektedir (Azizsoy, 2015, s. 88). Bu belirsizliğe rağmen, Siyah Kalem resimleri içerik ve üslup açısından klasik Osmanlı minyatürlerinden ayrılır. Günlük yaşamdan efsanevi varlıklara uzanan sahneleri ve kendine özgü grotesk figürleriyle sanat tarihçilerinin odağında yer almıştır (Özcan, 2017, s.14). Figürlerin doğrudan izlenimci bir gözlemden beslendiği, ancak bu gözlemin büyü, ritüel ve inanç unsurlarıyla harmanlanarak fantastik bir şekilde biçim değiştirdiği görülmektedir (Deveci, s. 1060, 2018). Bu yönüyle Siyah Kalem, Orta Asya bozkır kültürlerinin ve İpek Yolu'ndaki doğu–batı etkileşiminin görsel bir tanığı olarak değerlendirilebilir. Eserlerinde, günlük yaşam sahnelerinin grotesk maskelerle iç içe geçtiği, insan ile şeytan/iblis arasındaki sınırın belirsizleştiği bir imgelem dünyası ortaya çıkar (Karayel-Gökkaya, 2013 s.134). Bu figüratif melezlik, yalnızca biçimsel bir çeşitlilik olmaktan çok kimliklerin temsiline dair tarihsel bir tartışma oluşturmaktadır.

Sanatçının sahnelerinde farklı etnik gruplara, inanç sistemlerine ve sosyal rollere ait figürlerin bir arada sunulması, kültürel kimliğin tekil bir özden çok, geçişli bir süreç olarak temsil edildiğini gösterir. Kimlik, özellik veya nitelik olarak, bireyi tanımlar ve diğerlerinden ayrıştırır (Aşkın, s. 213). Ancak Bakhtin perspektifinden bakıldığında, kimlik sabit ve tamamlanmış bir özellik değil, sürekli oluş hâlinde, değişken ve etkileşim yoluyla şekillenen bir süreçtir (Bakhtin, 1986, s. 55). Her birey, kendi yaşantısı ve çevresiyle ilişkisi bağlamında kendini sürekli yeniden üretir. Bireyin içinde bulunduğu çevre, bu kimliğin belirlenmesinde aktif bir rol oynar. Siyah Kalem'in figürleri bu görüşle paralel olarak, tek bir sabit özne yerine, çok katmanlı, hibrit ve sürekli evrilen kimlikler sergiler. Bu çalışma, Mehmet Siyah Kalem minyatürlerindeki figürlerin, kimlik ve imgelem katmanlarını ortaya koymayı amaçlar. Özellikle figürlerindeki hibrit, çok katmanlı ve sürekli evrilen yapılar, tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla incelenir. Araştırmanın hedefleri, figürlerin görsel ve biçimsel özelliklerini tanımlamak, grotesk ve üç boyutlu anlatım yöntemlerini açıklamak, kimliksel katmanları Bakhtin'in kuramsal çerçevesi üzerinden analiz etmek ve minyatürlerin toplumsal ve kültürel bağlamlarla ilişkisini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda minyatürler niteliksel olarak incelenmiş, biçim, hareket, ifade ve mekân kullanımları çözümlemiş, tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Araştırmada kuramsal analiz için Bakhtin'in kimlik, oluş hâli (*stanovlenie*), etkileşim yoluyla şekillenen kimlik ve sembolik derinlik kavramları temel alınmıştır. Böylece figürlerin, kimliksel ve kültürel anlam üretimi ortaya konmuştur.

2. Yöntem

Bu çalışmada, Mehmet Siyah Kalem minyatürlerindeki figürlerin kimlik, imgelem ve anlatı boyutlarını çözümlemek amacıyla nitel araştırma yöntemi uygulanarak literatür taraması yapılmıştır. Minyatürlerdeki imgelerin, Bakhtin'in kimlik ve oluş kavramlarına bağlı olarak kuramsal yorumlama ile okuması yapılmıştır. Öncelikle Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Fatih Albümü içerisinde yer alan ve Siyah Kalem'e atfedilen seçili minyatürler biçim, çizgi dili, hareket ve figür anatomisi açısından sistematik olarak incelenmiştir. Bu aşamada figürlerin beden oranları, yüz ifadeleri, jestleri, giysileri, mekânla ilişkisi ve kompozisyon içindeki konumlanışı ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Ardından bu görsel veriler, minyatürlerin üretildiği tarihsel, kültürel ve coğrafi bağlamla ilişkilendirilmiş; Orta Asya bozkır kültürleri, İpek Yolu etkileşimleri ve dönemin inanç pratiklerini yansıtan unsurlar tematik olarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma figürlerin grotesk niteliklerini ve gündelik yaşamla mitsel öğelerin iç içeliğini görünür kılmak

amacıyla yapılmıştır. Çalışmanın kuramsal boyutunda ise Bakhtin'in kimliğin sabit değil, etkileşim ve karşılaşmalar üzerinden sürekli oluş hâlinde geliştiğini savunan yaklaşımı temel alınmıştır. Figürler, bu kuramsal çerçeve doğrultusunda; tekil, bütünlüklü bir özne yerine melez, çoğul, geçirgen ve dönüşen kimlikler olarak ele alınmıştır. Böylece minyatürlerdeki imgelerin, kültürel anlam üreten yapılar olduğu ortaya konmuştur. Bu yöntemsel yaklaşım, görsel çözümleme ile kuramsal yorumlamayı birbirine bağlayarak, Siyah Kalem'in figürlerinde yer alan çok katmanlı kimlik temsillerinin sanat tarihinde ve kültürel açıdan okunmasına olanak sağlamıştır.

3. Bulgular

Siyah Kalem Minyatürlerinde Tarihsel ve Kültürel Bağlamda Kimlik Unsuru

Siyah Kalem'e atfedilen resimler 14. ve 15. yüzyıllarda Orta Asya ve İpek Yolu havzasında üretilmiş olup, dönemin kozmopolit kültürünü yansıtan sahneler barındırır (Azizsoy, 2015, s. 88). Bu yapıtlar Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan 2152, 2153, 2154 ve 2160 numaralı Fatih Albümünde bulunmaktadır. Sanatçının eserlerinde, insan figürleri olağan biçimlerinden uzak, abartılı el ve kol oranları, ayrıntılı giysi ve başlık tasvirleri, dinamik hareketleriyle dikkat çeker. Kumaş kıvrımlarındaki ritmik yoğunluk ve insan ile hayvan figürlerinde görülen çok yönlü hareket duygusu, bu resimleri klasik minyatür anlayışının ötesine taşır. Mehmet Siyah Kalem'in çalışmalarında şamanik mücadele sahneleri, gündelik yaşamdan kesitler, karşılaşmalar ve diyaloglar, ritmik çizgi düzeni kullanılarak karikatürist bir ifade biçimi ile öne çıkar (Burunsuz, 2023, s. 235). Minyatürler, İpek Yolu güzergahında yer alan Türkistan ve Maveraünnehir bölgelerinin sosyal ve kültürel yaşamından kesitler sunar. Bazı resimler ipek kumaş üzerine yapılmış olup, malzeme seçiminden figürlerin tiplerine kadar her unsur, İpek Yolu coğrafyasının kültürel alaşımını gösterir. Bu resimlerde, gündelik yaşam sahneleri içinde farklı etnik kökenlerden insanlar, yörük toplulukları, din adamları ve dervişler dikkat çeker. Bununla birlikte, şeytan ya da cin olarak tanımlanan mitolojik varlıkların yer aldığı kompozisyonlar da bulunmaktadır. İpek Yolu, insanların sıkça uğradığı, kültürlerin, dinlerin, seslerin ve anlatıların iz bıraktığı, insan emeğiyle şekillenmiş farklı bir dünya ve anlatı evrenidir (Yılmaz, 2018, s. 253). Siyah Kalem'in resimleri, "Üstad Siyah Kalem Ekolü" olarak geçecek denli özgün bir üslup birliği sergiler. Figürlerin biçimlendirilmesinde, İslam öncesi Türk şamanik motifleri ile İslami dönem estetiğinin birleştiği görünür (Azizsoy, 2015). Sanatçının çalışmalarındaki bu bütünsellik, resimlerdeki konu çeşitliliğine de yansır: Sahipkıran (şaman) danslarından dinî tören sahnelerine, göç kervanlarından eğlence ve oyun sahnelerine kadar geniş bir çeşitlilik sunar. Özellikle grotesk gerçekçilik olarak tanımlanan üslupla çizilmiş cinler/şeytanlar, Orta Asya mitolojisinin ve halk inanışlarının resme sızdığının göstergesidir.

Siyah Kalem'in fantastik figürlerini analiz etmek için Bakhtin'in biçim, kimlik ve diyalojik etkileşim kavramları oldukça uygun bir kuramsal çerçeve sağlamaktadır. Bakhtin'e göre biçim ve içerik birbirinden ayrılamaz; her varlık, her imge, biçim ile maddenin eşzamanlı birliği içinde anlam kazanır (Bakhtin, 1984a, s. xvi). Karnaval ve grotesk kavramları çerçevesinde değerlendirildiğinde, mitolojik ve kültürel ögelerin iç içe geçtiği özgün bir görsel dil oluşturdukları görülür. Sanatçının resimlerinde yer alan canavar, cin ve şeytan gibi varlıklar, antropomorf (insan dışı varlık) yaklaşımla tasvir edilmiştir. Yani insan biçimine sahip olmalarına rağmen, tamamen insan olmayan karakterlerdir. Bu figürlerde farklı canlıların uzuvları bir araya getirilerek yeni ve alışılmadık beden yapıları oluşturulmuş ve grotesk tasarım anlayışının örnekleri ortaya konmuştur. Cin ve şeytan gibi varlıkların tasarımında, tarih boyunca dini inançlar ve mitolojik anlatılar etkili

olmuş; korku, ölüm, hastalık ve yıkım gibi temalar grotesk bir gerçekçilikle aktarılmıştır. Siyah Kalem'in yaklaşımında ise bu varlıklar, davranışsal olarak insanileştirilmiş, kendi içinde bir canlılık ve kimlik kazanmışlardır (Özcan, 2017, s. 5). Bu, Siyah kalem figürlerinde görülen grotesk beden deformasyonları, coşkun yüz ifadeleri ve hareket fazlalıkları için kritik bir perspektif sağlar ve anlamın kendisini oluşturur. Bakhtin (1981, s.84-258), figürlerin (kahramanların) anlatısal bütünlüğünün farklı türlerde değişen yöntemlerle sağlanabileceğini belirtir. Bu bağlamda Siyah Kalem'in figürleri, tek bir isimle belirlenmiş sabit karakterler değildir ve tamamen çözülen anonim imgeler olarak okunamaz. Figürlerin kimlikleri, özelliklerin sürekli kayması ve birbirine dönüşmesiyle oluşur. Bu durum, Bakhtin'in (1984b, s.26) grotesk beden kavramıyla temsil edilir: bedenin sınırları belirsizdir, dışkı, yeme, içme, doğum ve ölüm eylemleriyle dünyaya açılır. Grotesk beden statik değildir ve daima bir oluş (becoming) halindedir. Siyah Kalem'in figürleri ise ifade fazlası ile karakterizedir; bedenin kontrolsüz yapısı ve yüz deformasyonları, tek tip bir özne varsayımını reddeder. Diyalog ve kimlik ilişkisi, figürlerin izleyici ile kurduğu etkileşim bağlamında daha da belirginleşir. Aynı yargının farklı özne tarafından tekrar edilmesiyle yeni diyalojik ilişkiler ortaya çıkar (Bakhtin, 1984a, s. 183–184). Siyah Kalem figürleri de tekil, sabit kimlikler olarak değil, gözlemci ve bağlamla etkileşimde sürekli yeniden oluşan ve çoğalan kimlikler olarak okunur. Öznel bakış ve başkalarına ilişkin perspektif de figürlerin kimliğini belirler. Bakhtin'e göre her kişi kendi yaşantısında benzersiz bir "ben"dir ve diğerleri onun için başkalarıdır; tarafsız bir pozisyon almak mümkün değildir (Bakhtin, 1984a, s. 296). Siyah Kalem figürleri de bu bağlamda sabit bir kimlik taşımaz; her izleyici ile etkileşimde farklı bir kimlik açığa çıkar. Bu bağlamda, figürlerin sembolik anlam derinliği, Bakhtin'in imgelerle semboller arasındaki diyalojik ilişki üzerine düşünceleriyle açıklanabilir (Bakhtin, 1986, s. 159). Figürler hem kendileri olarak görünür hem de insan, mitolojik ve kozmik düzlemlere işaret eder. Kimlikleri ve anlamları, izleyiciyle kurdukları ilişki üzerinden sürekli beliren, çoğul ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bakhtin'in biçim–içerik birliği, oluş hâlinde kimlik, ifade fazlalığı ve sembolik derinlik kavramları, Siyah Kalem'in figürlerinin çok-katmanlı, hibrit ve diyalojik bir kimlik ağı taşıdığını ortaya koyar. Dolayısıyla figürler, Bakhtin'in aktardığı şekilde diyalojik, çok katmanlı ve sürekli oluşan imgelerdir.

Şekil 1

Bilkent dijital arşivinde bulunan Mehmet Siyah Kalem Minyatürü (Mehmet Siyah Kalem or Mehmed Siyah Qalam school, t.y.)



Siyah Kalem'in çalışmalarındaki bu dinamik yapı *Yörük Kampı* (Şekil 1) adlı eserinde de görünmektedir. İki ayrı düzlemin birlikte kullanıldığı çalışmada, ön planda ve arka planda sıralanan insan, hayvan ve çeşitli objeler bütünsel bir kompozisyon oluşturur. Özellikle at figürlerinde renk farklılıkları, uzuvlardaki anatomik deformasyonlar ve abartılar belirgin biçimde hissedilir. Bazı atların bacaklarının, gövdenin yönüne zıt biçimde betimlenmesi bu deformasyonun etkisini artırır. Göçebe kültürünü temsil eden kazan, oklar, koşum takımları ve kaplar gibi eşyalar, sahnenin ayrılmaz bir parçası hâline gelir. Eserde klasik anlamda bir perspektif oluşturulmamış, ön ve arka düzlemdeki renkler benzer yoğunlukta kullanılmıştır. Kahverengi, kırmızı ve bej tonları sanatçının genel renk skalasını oluşturur. Figürlerde kas ve kemik dokusunun çözümlemesi, renk geçişleri ve gölgelendirmeler aracılığıyla kuvvetli bir biçimde aktarıldığı görünür (Demirok, s.93-94). Tam da bu noktada, Bakhtin'in kimliği sabit değil sürekli oluş içinde bir süreç olarak tanımlaması, eserdeki figürlere yeni bir okuma olanağı sunar (Bakhtin, 1986, s. 55).

Sanatçının eserinde deformasyona uğramış at bedenleri ve insan suretleri, hareket halindeki göçebe topluluğu durağan bir kimlikten çok, Bakhtin'in biçim ve içeriğin ayrılmaz olmasına yaptığı vurgusuyla, uyumlu biçimde, kültürel temasın ve geçişliliğin görsel ifadeleri haline gelir (Bakhtin, 1984a, s. xvi). Bu bakış, kompozisyonun devamında yer alan nesnelerin de aynı akışkan kimlik örgüsüne dâhil olduğunu düşündürerek sahnenin bütününü yeniden yorumlamaya imkân tanır. Siyah Kalem'in kompozisyonlarında figürlerin yatay eksende sıralandığı sıkça görünür. İnsan ve hayvan figürlerinin yanı sıra aralarına yerleştirilen nesneler, görselde ilk bakışta öne çıkan iki ayrı obje topluluğu olarak yer alır. Bir tarafta yan yana bırakılmış silahlar ve ibrikler, diğer tarafta ise sacayağı üzerinde yanan bir ateş ve üzerinde duran kaplar görünür. Bu eşyalar, sahnenin seyir hâlindeki bir grubun kısa bir duraklama anına ait olduğunu düşündürür. Kompozisyona eklenen çamaşırlarsa, bu geçici konaklamanın gündelik yönünü vurgulayarak sahnenin atmosferini tamamlar (Demirok, s.96).

Şekil 2

Bilkent dijital arşivinde bulunan Mehmet Siyah Kalem Minyatürü (Mehmet Siyah Kalem or Mehmed Siyah Qalam school, t.y.)



Mehmet Siyah Kalem'e atfedilen *Şeytanların Dansı* (Şekil 2) adlı minyatür çalışmasında, iki iblis figürü merkezde horaya (halk oyunu) benzer bir ritüel dans hâlinde tasvir edilir (Kurtulan, 2021, s. 54). Resim, tamamen beyaz, boş bir zemin üzerinde güçlü siyah kontürlerle çizilmiştir. Kalın hatlarla vurgulanan hareket halindeki figürler, sınırlı renk paletinde ağırlıklı olarak sıcak turuncu tonlarla betimlenir (Demir, 2023, s.50-51). Kompozisyonun ortasında, biri sırtı dönük, diğeri önden görünür biçimde iki şeytan figürünü aşırı bükülmüş pozlarda resmeden Siyah Kalem, ön-arka

algısıyla oynar (Özdemir, 2018, s.100). İblislerden biri havaya sıçrar ve yukarı doğru uzanır, diğeri aşağı çömelirken elleriyle zemine vurur. Her iki figürde, kolları ve bacakları enerji dolu geniş açılarla yayılarak coşkulu bir hareket hissi yaratır. Figürlerin etrafında uçuşan rengarenk mendiller ve kumaş parçaları, dansın dinamiğini tamamlar. Her şey neredeyse hareket hâlindedir. Yan yana oturmuş müzisyenler dahi parmak kaslarına, göbek kaslarına kadar ritme ayak uydurucasına gerilmiş bir ifadeyle resmedilmiştir. Kompozisyon tüm yüzeyi kaplamakta ve figürlerin hareketi resmin her köşesine dengeli olarak yayılmaktadır (Karayel-Gökkaya, 2013, s.134).

Siyah Kalem'in *Şeytanların Dansı* adlı eserindeki şaytan/iblis figürleri, Bakhtin'in (1986, s.55), kimliğin tekdüze ve sabit olmadığını, aksine toplumsal ve kültürel bağlamda sürekli biçimlenen bir süreç olduğunu ifade eden yaklaşımıyla yorumlandığında, figürlerin geçişken ve melez doğası daha anlamlı bir biçimde ortaya çıkar. Bedenin aşırı ve ani hareketleri kimliğin bağlama göre sürekli evrildiğini gösterir. Bu sahnenin anlatısal bağlamı olası bir ritüeli ya da şamanik bir ânı gösterir. Eserdeki grotesk figürlerin kimlikleri (insan-şeytan), antoropomorf olarak birbirine karışmıştır. Bu durum, bir tür trans hâli ya da ruhun ele geçirilmesini, teslimiyetini işaret eder. Dans edenlerin güçlükle ayakta duruşu ve şiddetli seğirmeler, bilinçlerini yitirinceye dek tepinerek ruhsal bir coşkuya ulaşma çabası gibi görünmektedir. Diğer yandan, flüt, kastanyet ve zil gibi çalgılarla oluşturulan ritim törensel atmosferi pekiştirir (White, 2017, 7-8). Oluşturulan sahne, Orta Asya göçebe inanışlarında görülen ruh çağırma-gönderme törenlerine benzer bir seremoniyi andırır. Şeytanların enerjileri el ve ayaklarda birikir. Güreşirken ya da dans ederken, kendilerini tamamen bırakmalarıyla birlikte kontrolden çıkan bir güç patlaması gözlemlenir (Eren ve Geçen, 2019, s. 1161-1162). Şeytanların vücutları, sadece kalın paçalı eteklerle örtülü, gövdeleri ve ayakları ise çıplak gösterilmektedir. Figürlerin bedenlerinde sarı ya da yaldızlı halkalar, şal ya da atkı gibi sarınmış kumaş parçaları bulunur. Bu kostüm unsurları, bozkır kökenli göçebe kıyafet öğelerini anımsatır. Siyah Kalem'in grotesk dansçıları, Şamanist inanışları ve Budist ikonografinin estetiğini birleştirir (Başbuğ, 2008, s.120). Eser, doğu öncesi ruh sembolizmasını taşır ve kitap resim geleneğinin simgesini kullanır. Dolayısıyla beden burada bir aracı, iki dünya arasında melez bir varlık olarak kurgulanmıştır. Resimdeki şeytanlar, İslam öncesi ortak miras unsurlarına benzer şekilde, efsanevi başka bir âlemle insan dünyası arasında aracıdır (Minaz, 2019, s. 7-15). Bu imgesel bütünlük, Siyah Kalem'in eserlerini Orta Asya folkloru ile Osmanlı bürokratik sanatı arasında kurulmuş özgün bir sentez olarak ortaya koyar.

Şekil 3

Bilkent dijital arşivinde bulunan Mehmet Siyah Kalem Minyatürü (Mehmet Siyah Kalem or Mehmed Siyah Qalam school, t.y.)



Siyah Kalem'in çalışmalarında benlik ve kimlik algısı genellikle figürler üzerinden oluşturulurken, *Ot Arayan At ve Yörükler* (Şekil 3) adlı çalışmada, insanların yanı sıra at figürü ile de aktarılmaktadır. Orta Asya kültüründe göçebe yaşamın temel unsurlarından biri olan at figürü, minyatürlerde, duruşları, anatomik formların bilinçli biçimde büyütülmesi, küçültülmesi ve birbirine eklemlenmesiyle oluşturulmuş bir yapı sergiler. Sanatçı, gri ve koyu tonlarda betimlediği at figürüyle, kompozisyona hareketlilik katar. Uzuvların abartılı çizimi ve bilinçli deformasyon, anlatının bütününde dramatik bir ifade aracı olarak kullanılır (Burunsuz, 2023, 239). Bakhtin'in perspektifinden bakıldığında, at figürü, bağlamla sürekli etkileşim içinde yeniden oluşan, grotesk ve aşırı kimlikleri temsil eden bir imge olarak okunabilmektedir. Burada bir görüntüyü bir sembole dönüştürmek, ona anlamsal derinlik ve bakış açısı kazandırır. Kimlik ile kimlik dışı arasında diyalojik bir ilişki kurulmasını sağlar. Görüntü, ne olduğunu ve neyi temsil ettiğini anlayacak şekilde değerlendirilir (Bakhtin, 1984a, s. xvi; Bakhtin, 1986, s.159). Böylece her figür, fiziksel ve toplumsal bağlamla etkileşim içinde sürekli yeniden oluşan bir kimliğe sahip olur. Benzer biçimde, insan figürlerinin portre, el ve ayak detaylarında da atlarda görülene benzer yön kaymaları ve dönüşümler dikkat çeker. Örneğin, yere eğilip bakışını bir noktaya yönelten bir figürün ayaklarının önden değil yandan verilmesi, bu çok yönlü anlatımın bir göstergesidir. İnsan ve hayvan figürlerinde açılı, parçalı ve aynı anda birden fazla perspektifi bir araya getiren özgün bir dil kullanılmıştır. Ayrıca, bazı figürlerin eşzamanlı olarak önden ve profilden gösterilmesi, sanatçının hareketi ve beden algısını çok katmanlı bir biçimde kurguladığını ortaya koyar (Aydın, 2018, 461-462). Eserde atın otlamak için eğilen başı, yularından tutan sahibinin ayakuçlarıyla aynı yöne bakmaktadır. Bu nedenle çalışmada kısa bir süre için duraksadıkları anlaşılan bir "an" görüntülenmektedir. İki insan tasvirinin yer aldığı minyatürde, sahibinin ata doğru eğik başı ve atın hareketini izleyen bakışları, konuyu atın sıradan bir eylemine odaklamaktadır. Böylelikle, Türk sanatında örneklerine sıkça rastlanan, sahibine hizmet eden soylu bir varlık, binicisine savaşlar kazandıran bir güç unsuru olan atın, farklı bir bağlamda tasvir edildiği görülmektedir (Göktaş, 2010,147).

4. Sonuç ve Öneriler

Mehmet Siyah Kalem'in minyatürleri, Orta Asya ve İpek Yolu coğrafyalarının kozmopolit kültürel yapısını Osmanlı minyatür geleneği ile etkileşim içinde görsel bir düzlemde sunar. İnsan, hayvan ve mitolojik varlıkların bir araya geldiği sahnelerde, grotesk aşırılık, anatomik deformasyonlar ve hareket fazlalıkları aracılığıyla figürlerin dinamizmi ve geçişken kimliği aktarılır. Bu bağlamda, Bakhtin'in (1986) kimliğin sabit olmadığını ve toplumsal-kültürel bağlamla sürekli evrildiğini öne süren yaklaşımı, Siyah Kalem figürlerinin çok katmanlı, hibrit ve diyalojik doğasını açıklamak için uygun bir kuramsal çerçeve sağlar. Figürlerdeki deformasyonlar, abartılı yüz ve beden ifadeleri, önden ve profilden aynı anda sunulan perspektifler, hareket ve mekân kullanımındaki çok katmanlılık, kimliğin sürekli oluş hâlini görselleştirir. At figürleri, Yörükler, Şaman ritüelleri ve gündelik yaşam sahneleri gibi öğeler, sadece biçimsel unsurlar değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal kimliğin geçişli ve çoğul yapısını temsil eder. Siyah Kalem'in grotesk ve fantastik imgeleri, figürlerin sadece kendilerini değil, insan, mitolojik ve kozmik düzlemlerle ilişkili anlamlarını da ortaya çıkarır. Böylece, minyatürlerdeki figürler, tekil, sabit bir özne yerine, kendi iç mantıkları ve izleyici ile sürekli etkileşimde şekillenen diyalojik imgeler olarak okunur. Bakhtin'e göre figür (ya da kahraman), kendi bilinci içinden kendini asla tamamlayamaz, bütünüyle kavrayamaz. Ancak, izleyicinin dışsal bakışıyla girdiği etkileşimde tamamlanır (Holquist &

Liapunov, 1990). Dolayısıyla, Siyah Kalem'in eserlerinde figürlerin anlamı, resmin içindeki formda ya da izleyicinin zihninde değil, ikisi arasındaki diyalogda var olur. Bu süreç, figürü aşan ve ona estetik bir bütünlük kazandıran izleyicinin başkası olarak konumlandığı bir karşılaşma anına dayanır.

Bu çalışma, Siyah Kalem minyatürlerinde figürlerin biçimsel özgünlüğünü, grotesk ve melez karakterlerini ve kimlik temsiline dair kültürel derinliklerini ortaya koymuştur. Eserler, klasik ikonografik çözümlemelerin ötesinde, kimliğin oluş hâli, kültürel etkileşim ve sembolik derinlik perspektifleriyle okunması gereken çok katmanlı bir görsel evren sunmaktadır. İzleyici, sahnelerde farklı bakış açılarından figürlerle etkileşime girerken, kimliğin sürekli değişen ve çoğalan doğasını deneyimler. Siyah Kalem minyatürlerinin araştırılmasında, Osmanlı ve Orta Asya görsel kültür çalışmaları bağlamında daha kapsamlı karşılaştırmalı analizler yapılması, grotesk ve melez figürlerin modern kimlik ve kültürel etkileşim araştırmalarında kullanılabilecek görsel veriler olarak değerlendirilmesi önemlidir. Ayrıca gelecekteki araştırmalar, dijital arşivleme ve üretken yapay zekâ teknikleriyle figürlerin üç boyutlu analizi, minyatürlerdeki hareket, deformasyon ve kimlik geçişkenliği üzerine yeni bulgular sunabilir. Bu bağlamda minyatürler, sanat tarihi ve kültürel antropoloji disiplinlerinde yeni metodolojik yaklaşımların geliştirilmesi için potansiyel bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Altun M. (2018), Üstad Siyah Kalem'in atları, *Z Kültür Sanat Şehir Dergisi*, (3), 460-463.

Aşkın, M. (2010). Kimlik ve giydirilmiş kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220.

Azizsoy, A. (2015). Siyah Kalem yapıtlarındaki Şamanist ve İslami öğeler üzerine notlar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3(7), 87-100. https://doi.org/10.33692/avrasyad.509210

Bakhtin, M. M. (1984a). *Problems of Dostoevsky's poetics* (C. Emerson, Trans.). University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. M. (1984b). *Rabelais and his World* (H. Iswolsi, Trans.). Indiana University Press.

Bakhtin, M. M. (1986). *Speech genres and other late essays* (V. W. McGee, Trans.). University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (1981). Forms of time and of the chronotope in the novel: Notes toward a historical poetics. M. Holquist (Eds.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, (C. Emerson ve M. Holquist, Trans.). (ss. 84–258). University of Texas Press.

Başbuğ, F. (2008). Türk minyatür sanatında garip hayvan formları. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, (6), 117-128.

Burunsuz. M. (2023). Türk kültür ve sanatında Mehmet Siyah Kalem minyatürlerini oluşturan plastik öğelerin incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Derneği*, 13(1), 233-244. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1313968

Demir, Y. (2023). Çağdaş Türk resim sanatında sürrealist nesne üzerine bir inceleme (Yayın No. 849443). [Yüksek lisans tezi, Afyon Koca Tepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Demirok, C. (2018). Mehmet Siyah Kalem minyatürlerinin göstergebilimsel açıdan analizi ve plastik göstergelerin belirlenmesi (Yayın No. 516488) [Yüksek lisans tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Deveci E. (2018). Beden ve bozum: Mehmet Siyah Kalem'in figürleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(49), 1057-1061.

Eren, A. ve Geçen, F. (2019). Mehmet Siyah Kalem'in minyatürlerindeki sürrealist etkilerin yorumlanması. *Journal of History School*, (42), 1152-1172.

Göktaş Y. 2010, Siyah Kalem minyatürlerinde gündelik yaşamın bir öğesi olarak at tasviri, 2153-(38a, 84a, 113a, 118b) numaralı albüm. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(2), 143-156.

Göktaş, Y. (2008). Siyah Kalem minyatürlerinde gündelik yaşamın bir öğesi olarak at tasviri: 2153-(38a, 84a, 113a, 118b) numaralı albüm. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (2), 143-152.

Holquist, M.& Liapunov, V. (Eds.). (1990). *Art And Answerability: Early Philosophical Essays By M. M. Bakhtin* (1nd ed.). University of Texas Press.

Karayel Gökkaya, E. (2013). Orta Çağ'ın grotesk dünyası ve Mehmed Siyah Kalem'in demonları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(5), 132-139.

Karayel-Gökkaya, E. (2013). Orta Çağ'ın grotesk dünyası ve Mehmed Siyah Kalem'in demonları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(5), 132-139.

Kurtulan, M. (2021). Mürekkep resimlerinde erken Asya izleri. *Lale* (4), 52-64.

Mehmet Siyah Kalem (or Mehmed Siyah Qalam) school. (t.y.). Bilkent. 14 Kasım 2025 tarihinde https://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/turkish.html adresinden erişilmiştir.

Minaz S. (2019). Paris Ulusal Kütüphanesi suppl. Turc. 242 numaralı metâliü's saâde yazma eserdeki yaratık ve cin tasvirlerinin, 16. yy. muhtelif eserdeki örneklerle analizi (Yayın No. 592367). [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özcan, A. (2017, Mayıs 5). *Grotesk gerçekçilik ve karnaval ilişkisi bağlamında Mehmed Siyah Kalem'in resimlerinde gerçeküstü varlıkların tasarımları* [Tam Metin]. 2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu ve Sergisi, Muğla, s. 1-15.

Özdemir Ç. (2018). Grotesk Anlatım: Giuseppe Arcimboldo'nun Resimlerine Genel Bir Bakış. *Researcher*, 6(4), 97-108.

White J. (2017). Satire in the paintings of "Mohammad-e Siāh Qalam. *Iranian Studies*, 51(115), 1-31. https://doi.org/10.1080/00210862.2017.1374831

Yılmaz. L. (2018). *İpek yolunda bir ressam: Mehmet Siyah Kalem* [Tam Metin]. H. Yalap, (Ed.). 2. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu, Nevşehir, s. 253-264. https://www.researchgate.net/profile/Lale-Yilmaz/publication/330384524_IPEK_YOLU'NDA_BIR_RESSAM_MEHMET_SIYAH KALEM/links/5c3d9376458515a4c726d704/IPEK-YOLUNDA-BIR-RESSAM-MEHMET-SIYAHKALEM.pdf

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

HEYKELDE ANA TANRIÇA FİGÜRÜNÜN EKOFEMİNİZM BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ

TRANSFORMATION OF THE MOTHER GODDESS FIGURE IN SCULPTURE IN THE CONTEXT OF ECOFEMINISM

Ece Akay Şumnu[1]
[1] Dr. Öğr Üyesi, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Ankara, Türkiye, e-posta: eceakayy@gmail.com
[1] ORCID ID: 0000-0002-7204-3005

Özet

İnsanlığın ortak tarihine dair aşkınsal değerlerin temsiliyetlerine dair heykeller, figüratif heykel geleneğinin belleğinde hala kazılıdır. Dünyada farklı coğrafya ve kültürlerde yüzlerce yıl süren Doğa Ana kavramı ve bu kavramın ortaya koyduğu benzer tasvirlerin etkisindeki dönüşümün bugünün heykelindeki görünümleri, kadın bedenine bakışın nasıl değiştiği konusunda bilgi verir. Makale bu amaçla, günümüz heykelinde doğa ve kadın temasına Ekofemizm bağlamında odaklanırken, geçmişin kadın tanrıça, mitolojik tanrıçalar ve azizelerine dair imgelerin dönüşümlerini anlamak istemektedir. Geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkan Ekofeminist Sanat, sanat tarihinden tamamen dışlanmış kadın sanatçıların kadınlığa ilişkin ve kadını konu edilen sanatsal çalışmalarını doğa ile birleştirmesine net biçimde sağlamış, kadının toplum ve doğanın geleceğine yön vermedeki rolü üzerine yol gösterici kuramlar ortaya koymuştur. Bu perspektifte, insanlığın geçmişte Ana Tanrıça'ya neden önem verdikleri ve erkek egemen sanatın, zamanla kadın bedenini nasıl pasifize ettiği anlaşılmıştır. Yöntem olarak tarihsel süreç içerisinde iz bırakan kutsal kadın heykelleri incelenmiş, onların oluşumundaki düşünsel arka planlar araştırılarak, tarihsel sıralama ile günümüze kadar örneklerle tartışmaya açılmıştır. Makalede edinilen bulgulardan ilki, tarihte heykeli yapılmaya değer olan kadınlar hep doğa ile ilişkilendirilmiştir. Bu doğrultuda gözlenen en önemli nokta, zaman içerisinde kadının sanatsal temsiliyetinde aşkınsallık, kutsallık ve doğaya dair atıfların gitgide azalarak estetik seyir nesnesine dönüşmesidir. Diğer bir bulgu da 1960'larla başlayan Ekofeminizm ile birlikte figüratif heykelde, kadın teması, doğa ile koşulsuz biçimde yan yana yeniden kurulmuştur. Hem kavramsal hem de değişen teknik özellikleriyle yaşadığımız çağa gelindiğinde *Louis Bourgeus'nın "Nature Study", (1984-1998), Pierre Huyghe'nin "Untitled", (2012), Astri Tonoian'nın "Kvitebjorn", (2024)* gibi heykeller, geçmişin tanrıça imgeleriyle kadını tekrar doğanın merkezine koyarlar. Sonuç olarak, tarihten örneklerle kadın ve doğa temasına ait heykeller, bugün Ekofeminist düşüncenin eşliğinde tartışılacak, doğanın kadına atfedilen özelliklerinin sanattaki yansımaları üzerine örnekler verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ekofemizm, heykel, sanat, ana tanrıça.

Abstract

Sculptures representing transcendental values related to humanity's shared history are still etched in the memory of the figurative sculpture tradition. The concept of Mother Nature, which has endured for centuries across different geographies and cultures worldwide, and the transformations it evoked under the influence of similar depictions, reflected in today's sculptures, offer insights into how the perspective on the female body has changed. To this end, the article focuses on the themes of nature and women in contemporary sculpture within the context of ecofeminism, seeking to understand the transformations in images of past female goddesses, mythological goddesses, and saints. Ecofeminist art, which emerged in the last century, clearly enabled women artists, who had been largely excluded from art history, to integrate their artistic works about and featuring women with nature, and it has presented guiding theories on the role of women in shaping the future of society and nature. From this perspective, it becomes clear why humanity has historically valued the Mother Goddess and how male-dominated art has gradually pacified the female body. Methodologically, sacred female statues that have left their mark throughout history are examined, the intellectual underpinnings of their formation are explored, and examples from their chronological order are explored, leading to discussions up to the present day. The first finding in this article is that throughout history, women worthy of sculpture have always been associated with nature. The most significant observation in this regard is that, over time, references to transcendence, sanctity, and nature in the artistic representation of women have gradually diminished, becoming objects of aesthetic contemplation. Another finding is that, beginning in the 1960s, with ecofeminism, the theme of women was reestablished in figurative sculpture, unconditionally juxtaposed with nature. In our current era, sculptures such as Louis Bourgeus's "Nature Study" (1984-1998), Pierre Huyghe's "Untitled" (2012), and Astri Tonoian's "Kvitebjorn" (2024), with their evolving conceptual and technical characteristics, reposition women at the center of nature through the goddess imagery of the past. Consequently, sculptures depicting women and nature will be discussed with examples from history, in light of contemporary ecofeminist thought, and examples will be presented of the artistic reflections of the attributes of nature attributed to women.

Keywords: Ecofeminism, sculpture, art, mother goddess.

1. Giriş

Heykelde kadın bedeni tarih boyunca çeşitli şekillerde estetik ve gücün temsili olmuştur. Antik kültürlerde tanrısal özelliklere sahip olan kadın bedeni, tek tanrılı dinlerle birlikte gücünü yitirmiş, kimi kültürlerde görünmez olmuştur. İbrani dinlerde kadın olarak ilksel yaratıcının aşkınsal formu, ortadan kalkarken, kavramsal düzeyde bütünüyle kadınlığın doğasıyla ilişkili olmayan erkek bakışını barındıran tasvirler ortaya konmuştur.

Tarih öncesi çağlarda Anadolu'da *Toprak Ana, Kybele, Bereket Tanrıçası, Anadolu Artemis'i,* Avrupa'da bulunan *Venüs* kadın heykelcikleri kadın-doğa arasında kurulan ilişkide bereketin ve gücün sembolleridir. Bu heykellerde kadın doğayı ve onun nimetlerini elinde tutan sadece mistik bir güç değil aynı zamanda toplumsal düzen içinde otoriteyi elinde tutar. Kadının söz sahibi olduğu bir sosyal yaşamı işaret eden ana tanrıça kavramı, Antik Yunan'ın erkek egemen düşüncesi içinde erirken, ana tanrıçaların rolleri dağıtılır; aşk tanrıçası *Afrodit*, doğa tanrıçası *Artemis*, zekâ, sanat ve strateji tanrıçası *Athena,* tarım ve bereket tanrıçası *Demeter* gibi. Tüm bu tanrıçaların doğum

mitlerinin başlangıcı, yeryüzünün kozmik bir varlığa büründüğü *Gaia* ile gerçekleşir. Aia, olarak da anılan Gaia, toprak demektir (Erhat, 1972). Erhat Gaia'yı şöyle tanımlar.

> Gaia, bütün öğelerin kaynağında bulunan ana ilkedir. Hesiodos bu yolda doğada ana ilkenin ne olduğunu tanımlamaya çalışan İoanya düşünürleri gibi davranır. "Bütün ölümsüzlerin sürekli, sağlam tabanı" saydığı Gaia, evreni bir düzen yöntemine göre meydana getiren ve düzensiz boşluktan çıktıktan sonra dişi-erkek birleşme yoluyla evrenin kendisini ve tanrıları yaratır. Gaia, 'parthe-nogeneisis' prensibine göre Gök'ü ve Dağ'ları yaratır. (1972)

M.Ö 2. yüzyılın ortasında inşa edilen Bergama Sunağı'nda, Giaganomakhia (Tanrılar Savaşı) Frizi'nin doğu cephesinde yer alan kabartmada, Gaia (Ge/Toprak) oldukça ikincil bir rol oynar. Çocukları olan devleri, tanrılara karşı korumak isteyen Gaia, başarılı olamaz ve "Zeus, Olimpos tanrılarının saltanatını kurar" (Erhat,1972,316). Frizdeki sahne, insan-doğa arasındaki ikiliğe dayandırılabilir. Canlı yaşamın kaynağı Gaia, devler ise gezegenin içindeki bilinmez, kontrol altına alınmaya çalışılan varlıklar olarak yorumlanacak olursa, Olimpos tanrıları bugünün insanları, teknoloji ve medeniyete, ortaya çıkan savaş sahnesi ise insanlığın doğaya hükmetme çabası olarak okunabilir. Hikâye insanlık tarihi için oldukça tanıdıktır. Bu nedenle günümüz çevreci hareketlerde Gaia, gezegeni bir insan vücudu gibi gören ekolojik yaklaşımın sembolü haline gelmiştir. Dünyadaki tüm yaşam formlarını bir insan vücudu gibi gören ekolojik felsefeler için, türlerin çokluğu, devamlılığı gereklidir. İnsan merkezli düşüncenin doğaya karşı yürüttüğü savaş, bugün de Gaia'nın can çekişmesiyle sonuçlanmaktadır.

Gaia, yaratıcı bir varlık olarak doğanın kadın görünümü olsa da, Yunan mitlerinde çok fazla sayıdaki dişil figürün yanında tasviri oldukça azdır. Çok tanrılı pagan dinlerinin ardından ise iyice gözden düşen Doğa Ana kavrayışı, Hristiyanlık'ta ilk insa Adem'i topraktan yaratır ve Tanrı'yı erkeğe dönüştürür. Hristiyanlıkta bahsi geçen tek Ana figürü İsa'yı dünyaya getiren bakire Meryem'dir. Kutsal kadın artık mucizevi analığıyla dingin, erdemli, alçakgönüllü ve fani bir karakter olarak, Doğa Ana'nın elindeki öngörülemez güç kontrol altına alınmıştır. Çoğunlukla kucağında İsa, başında hare bulunan, vücut duruşu ve bakışları sakin Meryem Ana, iyiliğin, saflığın ve erdemliliğin tekil ve benzersiz oluşudur.

Hristiyanlığın erken dönemlerinden başlayarak, 11.yüzyılda *Maddonna as Sedes Sapientiae*, 12.yüzyılda Doğu Fransa'da *Madonna and Child/ Sedes Sapientiae*, 13.yüzyılda Prag'da *The Strakonice Madonna* gibi heykellerde Meryem'in yüzü ifadesiz, vücudu ayakta veya oturur haldedir. Belli kalıplar içinde tasvir edilmesi gereken yüz ve bedene dair unsurlar öncelikle büyük anlatıya hizmet etmek durumundadır. Dolayısıyla yüzün ve bedenin bir kadına ait olması yeterlidir, ifadesi sessiz ve arkaiktir. Kucağında çocuğu İsa ile Hz. Meryem, eski doğa tanrıçalarından semboller taşır. Hz. Meryem tasvirlerinde kullanılan Ay sembolü ile panteizmin döngüsellik, ışık kaynağı ve *kozmik anne* rolünü korur. Genellikle ışık, parlaklık, *göksel aura*, hare, hilal bu devamlılığın iç içe geçmiş sembolleridir. Örneğin, M.Ö 23.000 yıl öncesine dayanan Laussel Venüsü'ünde bir eliyle karnını tutan kadın, diğer elinde kimine göre boynuz olarak tanımlansa da, formunun hilal oluşu ve üzerinde çentikler ile kadının menstrüel döngüsünün veya gebeliğinin kaydının tutulması olarak da yorumlanabilir.

Orta Çağ biterken Hz. Meryem'in heykellerindeki beden dili ve yüz ifadesindeki donukluk biraz daha kadınsı özellikler gösterir. Saçlar belirginleşmeye, kıyafetlerde kullanılan kumaşlar ve duruşlardaki katılık yumuşamaya başlar. Rönesans'la dekoratif obje, alçak kabartma, duvar resmi gibi mimariye, işleve ve ikonografik bağlılıklar aşınmaya başlarken, heykel tek başına belirginleşmeye, adeta mimariyi kendine hizmet etme noktasına evriltir. Böylelikle "erken Rönesans'ın alçak kabartmalarının yerini yüksek kabartmalar aldı ve mimari, heykel figürleri için

yalnızca bir fon haline gelir" Marquand ve Frothingham (1899). Duccio, Leonardo da Vinci, Michalengelo, Raphael, Giovanni Bellini, Caravaggio, Rubens gibi sanatçıların eserlerinde yüz ve beden dili ifade belirgin biçimde önem kazandı. Örneğin, 1497-99 yılları arasında yapılan Pieta anıtsal, tek parça, sade kompozisyonuyla beden ve ruhtaki acıya odaklanırken, Tilman Riemenschneider'ın 1505-1510 yılları arasında bol figürlü hayali kompozisyonunda genç ve güzel Meryem, masalsı bir karaktere dönüşür. Artık kutsal metindeki tasvirin sınırlarını aşınmakta ve sanatçının bakış açısıyla dönüşüme uğrayan bir kutsal kadın ortaya çıkmaktadır.

Rönesans'da anatomik araştırmalar, dinsel temalardaki bedenin mükemmelliğinde devingen bir ruh halini arar. "Bu dönem heykelinin temel özelliği, duygusal, neredeyse histerik karakteriydi. Doğallık ve güzellik onun idealleri değildi. Hareket, hareketlilik ve dramatik enerji her fırsatta vurgulanıyordu. Bu hem detayları hem de genel ruhu karakterize ediyordu" (Marquand ve Frothingham, 1899, 216). Yirminci yüzyılın başlarına kadar heykeli yapılan Hz. Meryem'in mağrur karakteri ve mucizesi hare ile taçlandırılırken, her defasında kusursuz güzelliği vurgulanmaktaydı.

> Rönesans heykelinin duygusal evresi abartılı eserlerle dolup taştığından, on dokuzuncu yüzyılın klasik sadelik ve ciddiyete dönüşle başlaması doğaldı. Bu hareket Avrupa genelinde hissedildi. Her milletten heykeltıraşlar Roma'ya göç etti. Antik konular artık ön plandaydı ve Rönesans dönemine göre daha kapsamlı bir klasik ruhla işleniyordu. Dini temalar nispeten ihmal ediliyordu. Heykel, esas olarak seküler amaçlara, zengin patronların özel zevkine adanmıştı. ((Marquand ve Frothingham, 1899, 240)

Aydınlanma Çağı beraberinde dini temalardan kısmen uzaklaşma özgürlüğünü getirirken, kadını güzel ve estetik açıdan bir arzu nesnesine dönüşür. 17.yüzyıl ve sonrasında uzun yıllar boyunca kadının çıplaklığı ve Batı mitolojisinin güzel tanrıçaları, periler, melekler kadın bedenini estetik güzellik unsuru olarak mekâna ait bir dekorun parçası yapar. Tüm bunların dışında kadın ve beden arasındaki ilişki erkek beğeni ve zevkinin şekillendirdiği bir unsurdur.

Kadın sanatçılar üzerine yazılmış monografi sayısının az oluşu ve eldekilerin de çoğunun 19.yüzyılın başları ve 20.yüzyıla dayanması Peterson ve Mathews (2014) sanat tarihinin neyin sanat neyin olmadığına dair dışlayıcı tavrı ortaya koyar. Tüm bunlar doğal olarak şöyle bir soruyu düşündürüyor. Eğer kadın sanatçıları özellikle 17.yüzyıl Aydınlanma Çağı'ından sonra sanat tarihi sahnesinde görebilseydik, bu kadın sanatçılar kendi varoluşlarını ve geçmişteki Ana Tanrıça imgesini zenginleştirecek ne gibi çalışmalar ortaya koyarlardı? Bu sorunun yanıtını verebilmek oldukça güç, çünkü tarihte özellikle heykel sanatı erkek egemen bir alan olmuştur. Modernlik fikri, kadın ve erkek karşıtlığını rasyonel aklın merkezine yerleştirirken, doğayı aynı kadın gibi aşılması ve kontrol altına alınması gereken olarak tanımlar. Kaylı (2011) bu süreci "aklın dışında olan şeyler, hep kadına ait görülmüştür; erkek, düşüncenin açık ve kesin yönüne, kadın ise muğlak ve belirsiz yönüne karşılık görülmüştür, şeklinde belirtir. Kaylı ayrıca,17.yüzyıl sonrası modern toplumun kültürü içinde, kadına ve bedenine ilişkin kurumsal görünümlerin bel kemiğini oluşturacak ve bize aklın erkek oldu düşüncesini kanıtlayacaktır şeklinde ifade eder. Buna rağmen, erkek dayanışmasıyla süren akademik yapı içinde, ev veya atölye ortamında çalışan kadın sanatçılara az da olsa rastlanabilir. Kadın sanatçıların eserlerinin temaları, çoğunlukla portreler, ev içi yaşam, mitolojik ve dini konulardır. Hz. Meryem teması düşünüldüğünde ise, temsil biçimi anlamında genel geçer kanonu kıran örnekler nadiren de olsa verilebilir.

17. yüzyılın kadın ressamlarından Artemisia Gentileschi'nin 1610-1620 yılları arasında yaptığı Madonna mit Kind (Madonna ve Çocuk adlı resminde resminde, Meryem'i bir sandalye üzerinde otururken, geleneksel saygın duruşu yerine, sıradan bir kadın olarak resmetmiştir. Hareketli bir anı

adeta fotoğraflamış gibi yansıtan sanatçının çalışmasındaki diğer önemli bir unsur ise kadının İsa'yı emzirmesinde gözlenebilir. Meryem'in göğsünün açık olması, anneliğinin doğal bir gereği gibi gösterilse de emzirme biçimi ve göğsün sergilenmesi abartılıdır. 18. yüzyılda Harriet Goodhue Hosmer'ın 1859 yılında yaptığı *Zincirlernmiş Zenobia (Zenobia in Chains)* adlı heykeli, dönemin sömürgeci ve oryantalist temalarındaki esir kadın heykellerinin tersine, güçlü adeta tanrıçayı andıran vakur bir köleyi elinde zincirini tutarken göstermiştir. Dönemin herhangi bir kadın sanatçısı için cesur hatta belirginleşen feminist düşüncenin açığa çıkarılması olarak görülebilecek bu heykeldeki esir kadın, geçmişin Yunan heykellerindeki tanrıçalara özgü kıyafetler içinde asil bir hüzünle yansıtılmıştır. Hosmer bu konuda, "yürüyüşünün başka bir yolda olduğunu hissettiğinde, alışılmışın dışına çıkabilecek güce sahip olan her kadını onurlandırıyorum" diye belirtmiştir ("Zoneobia is Back in America!", 2008). Kadının tutsaklığını sergilerken onun çıplaklığını seyreden ve ezilmişliğinden zevk alan erkek bakışına dair yaygın zevke karşı bir eleştiri niteliğindeki Hosmer'in bu çalışması dönemi için öncü niteliktedir. Yirminci yüzyıl başlarına kadar süren aklın eril tasarımı içinde kadının rolü, aileyi korumak, evi içi düzeni ve soyun devamlılığını sağlamak, toplumsal değil, hane içindeki günlük yaşamın sürekliliğini sağlamaktır. Bu temaların dışında kalan kadın imgeleri teşhir edilmekten hoşlanan, izleyicisini baştan çıkaran, kimi zaman da kötülüğü beraberinde getiren, uğursuz ya da hain karakterler olabilmektedir. Örneğin, kutsal metinler içinde geçen Delilah, genellikle şuh, entrikacı görünümlerdeki kötü kadın imgelerinden biridir ve güzelliğini kullanarak kendini seven İsrail'in başındaki Samson'un gizlice saçını kesip Filistinlilere vererek ona ihanet etmiştir (Wikipedia, 2025). Dolayısıyla çıplaklıkla örtüşen kavramların hepsi kadını aşağılarken onu teşhirci, ezik ya da egzotik birer köle konumuna sokar. Bakire, anne ve esin perisinden, fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli kadın stereotipleri, erkek egemen kültür için birer gösteren olarak sunulur- arzulanır olanı (bakireler ve anneler), baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekenleri (fahişeler, ucubeler ve cadı) şeklinde temsil eder (Peterson ve Mathews, 2014).

20.yüzyılda edebiyatta ve sanatta kadınların özgürleşmesine dönük daha somut ve ses getiren çalışmalar başlar. Kadın sanatçıların sanat tarihi sayfaları arasına girmeye başlamasıyla, Doğa Ana imgesi altında toplanan tanrıça kavramı, mitolojik tanrıçalar, tek tanrılı dinlerde azizelik gibi temsilleri sorgulayan çalışmalar nadir de olsa göze çarpar. Artık kutsal veya mitolojik kadın figürüne dair sabit ve değişmez anlatılarla kurulu bir kadın kavrayışı sonlanmakta yerine kadınlığın gerçek problemleri ve doğası sorgulanmaktadır. Gerçeküstücü Akım'ın içinde yer alan Dora Maar'ın 1935 yılında sergilediği fotoğraf ve heykel bir kadının haça asılı kalma, tırmanma hatta kaçma hali sezilebilir.

Birinci Dünya Savaşı'na ait posterlerde, kadın adanmışlığı, şefkati ve iyileştirici yönüyle bir hemşire imgesine dönüşür. Örneğin, 1918 yılına Kızıl Haç posterinde A.E. Foringer, kucağında ölü bir bebek tutan hemşireyi Hz. Meryem ve İsa ikonografi içerisinde ele alır. Thebaud (2005) "Başka hiçbir kadın grubu, çağdaş sanatçıların gözde konusu haline gelen hemşireler kadar savaş sırasındaki hizmetlerinden ötürü övgü almadı şeklinde belirtir. Theboud, savaş alanları dışındaki kadınları ise özellikle kıtlığın kendisini hızla hissettirdiği Orta Avrupa'da savaş zamanında en çok sıkıntı çeken aile sahibi işçi sınıfı kadınlar, olarak tanımlar. Savaştaki askeri kayıp ve daha da kaydı tutulmayan binlerce insan varken kadınlar yas tutmanın ötesinde toplumun kalkınmasında da artık rol sahibi olmaya başlarlar.

Ancak aynı tarihlerde maddi çöküntünün eşiğindeki Almanya'da kadınlara yönelik ayrımcılık akademik ve toplumsal hayatta sürmektedir. Tarihin en çalkantılı zamanlarında yaşan Kollwits, Birinci Dünya Savaşı, devrimler, sınıf sorunları yaşamış bir toplumun kederini yansıtır, sesi

olmayan işçi sınıfının sesi olmaya çalışır. Sanatçı, dışavurumcu bir bakış açısıyla anne ve çocuk temasını ele alır. Örneğin, 1932-1936 yılları arasında yaptığı *Anne ve İki Çocuğu (Mather with Two Children)* adlı heykelinde, acı ve trajedi karşısında kadının çocuklarına kenetlendiği görülebilir. Akılda en çok kalan çalışmaları savaş sonrasında evlatlarını kaybeden annelerin acılarını ve yaşam mücadelelerini yansıtır. Sanatçının heykellerinde kadın, çocuklarını öylesine güçlü bir sevgi ve acıyla kucaklar ki, Ana Tanrıça veya Hz. Meryem heykellerindeki analık, doğurganlık, bereket, kutsallık ve mucizenin çok ötesine geçilerek gerçekle yüzleşirler.

Yüzyıllarca süren erkek egemen dünya düzeni sonrası Modernizm de evrensele ulaşmak ve geleceği inşa etme yolunda görevi erkeğe vermekteydi. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonunda bu gücün erkek tarafından kötüye kullanıldığı ortadaydı. Büyük dramın ardından, geride kalan sosyal hayatın içindeki kadınlar örgütlenmeye başlarlar. İzole yaşamında eşini ve çocuklarını kucaklayan mutlu kadın klişesinden, savaşlar sonrası evin muhafızı aynı zamanda para getiren bireyler olmak zorunda kalan kadınlar, cinsiyetler arası eşitlik için mücadele eder, sendikalarda yer alırlar. Ancak, bu mücadele sırasında kadın farkına varmadan veya bilinçli olarak toplumsal kendi kimliğini reddederek varlığını sakatlar. Kadın, kendi farkından ziyade erkeklikle bütünleşerek erkekmişçesine bir eşitlik talep ederken aslında kendi oluşunu reddetmektedir. Bu yüzden kadın bedensel olanı kabul etmekten çok (kanama, doğum yapma ve menopoz gibi…), onun üstesinden gelerek özne olmaya çalışmaktadır. Erken feminizmin bu eşitlikçi tavrı, kadının bedenine ait doğal olanı reddetmesi, tarihin erkek egemen düşünceleriyle inşa edilen bir birey hayalinin devamı niteliğinde görülebilir. Kadın böylece doğaya ve tarihe hiçbir şey borçlu olmayan, bunun yerine bedensiz, kendi kaderini belirlemenin hükümran tarafsızlığıyla, kendini onaylayan saf bir özne lehine, doğa ve tarih sayfasından atılır.

Modernizm'in ve savaşların sonucunda bedensizleşen kadınlık imgesini saflaştıran en iyi örneklerden bir tanesi Barbara Hepworth'dur. Soyut form ve figüratif heykellerle dilsizleşen kadın bedeni sessizliğe bürünür. Sanatçının bu dilsizliği belki de en iyi anlatan çalışmalarından biri, 1948-57 tarihli çalışması Perianth'dır. Oldukça pür, sessiz, sakin görünse de derin ve hüzünlü bir izlenim veren heykelinde, yerde duran başın o bedene mi, kolun altındaki boşluğa mı yoksa başka bir bedene mi ait olduğu belirsizdir. Ayrıksı başın bedenle yüzleşmesi, kadınlığın doğasına dair yaşanan çelişki ve yabancılığı düşündürürken, gerçekten de doğanın ve tarihin belleğinden atılmış gibidir.

1970'lerin başındaki siyasi iklim, Vietnam Savaşı'na karşı protestolar, sınırlı kaynaklar, nükleer silahlanma, kirlilik ve aşırı nüfus konusunda artan endişeler yeni sanatsal hareketlerin oluşmasını sağlar. Bunlardan biri olan Ekofeminizm, her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğunu savunurken doğanın ruhu ve madde arasında ayrım yapılamayan spritüal bir alana yaslanır. Kadının ve doğanın eş zamanlı sömürüsünü tek ve değişmez süreçler olarak gören ekofeminist sanat bu bağlamda, kadınların sanat piyasasından dışlanmasını gerekçe gösterir ve kadınların yaratıcılıklarını resim ve klasik sanat galerisi sunumlarının sınırlarının çok ötesine taşır. Video sanatı, arazi sanatı, kavramsal sanat ve performanslar sanatta yeni mecraların yaratılmasına, sanatın yeni alanlara taşınmasına yol açarken bu alanlarda kadın sanatçılar öne çıkmaya başlar. 1970 ve 80'lerde eleştirel feministlerce kadın çıplaklığı ve "artık sanatçının bedeninin açıkça sergilemesi fikri taktir edilmemeye başlar" (Jones, 2014).

Bu süreçte, ekolojik farkındalık içerisinde kendi ilkel ve spritüal doğasına dönüş yaşayan Kübalı sanatçı Ana Mendieta, çalışmalarında çıplaklığını örtülü biçimde çoğunlukla bedeninin izini göstererek kullanır. Sanatçının yetiştiği Kızılderili kültürünün ayinleri, kült tanrıçalarla bağlantılı

ritüellerde doğa ile kurulan bağ, dönemin ekolojik ve feminist hareketleriyle kolayca temas etmesini sağlamıştır. Mendieta, çalışmaları ile ilgili şu sözleri belirtir;

> […] Sanatım beni evrenle birleştiren bağları yeniden oluşturmanın bir yolu. Ana kucağına dönüş demek. Toprak/beden heykellerimin aracılığıyla toprakla bütünleşiyorum…Ben doğanın bir uzantısına dönüşüyorum, doğa da benim uzantım oluyor. Toprakla bağlarımı yeniden kurma yönündeki bu saplantılı eylem, ilkel inançların yeniden canlandırılmasıdır…kadiri mutlak kadın gücüne, rahim içinde kuşatılmış olmanın ardıl imgesine, var olma açlığımın tezahürüne olan inanç […] (Jones, 2014)

Mendieta kendi çıplaklığını, kültürel kodlarla örülü erotizmin tuzaklarına düşmeden, kendi güzelliğini övme arzusundan bağımsız kullanarak, tabiat ve tarih öncesi ana tanrıça imgelerini tekrar bir araya getirmiştir. Bu paralellik sayesinde Batı sanatında yüzyıllardır hüküm süren tanrıça imgesi, güzellik, estetik ve Batı mitolojisinin hâkim göstergelerinden kurtularak, kadın bedeninde *doğa oluşun* otantik varoluş biçimleri tekrar gün yüzüne çıkmıştır.

Çağımızda, ilk dönem ekofeminist sanatının tersine, bu alanda sanat yapma ve düşünmenin gereği artık sadece kadın olmak değildir. Sanat üretimi olarak zanaatı içeren geleneksel uygulamalar, heykel, seramik, resim, dijital teknoloji ve bilimsel araştırmaları içeren disiplinler arası yöntemler de eklenmiş, figüratif heykel geleneği içinde kadın bedeni artık ne bir arzu nesnesi sanat piyasası içinde ne kendi çıplaklığıyla mücadele vermek zorunda değildir. Bu özgürlük içinde, ekofeminizmin de belirli bir cinsiyet, din, ırk, bedensel engel ayırt etmeksizin insan haklarını, doğayı, yaşayan her canlıyı korumayı hedeflediği söylenebilir. Hayal edilen gelecek, tek başına kadın ve onun iktidarı üzerine dayalı bir gelecek olmamalıdır. Eşitliğin savunucu olan kişi, doğadan, binlerce yıl öncesinin ana tanrıça mitlerinden ve kahraman kadınlık öykülerinden ve kadın dayanışmasından gücünü alırken, geçmişin tapınma veya manevi koruyucusu olarak doğanın anası Artemis, Venüs, Kyble, Gaia'nın imgeleri bugün hala farklı görünümlerde belirirler.

Tüm bu görünümler içerisinde geçmişin Ana Tanrıçası imgelerinin günümüzde belirdiği düşünülen üç eser aynı zamanda bu yazının yazılmasına ilham kaynağı olmuştur. Kadınlığın doğası, tabiat ile ilişkisi ve geçmişin Ana Tanrıça imgesini birleştiren bu üç eser aynı zamanda değişen tapınma, maneviyat, aşkınsal değerlerin heykeldeki kadın temsili ve insan-doğa ilişkisinde değişen duygusal bağlamları özetlemek anlamında önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu eserlerin ilkini üreten Louise Bourgeois, 1984- 1998 yılları arasında yaptığı *Nature Study* adlı serisinde kullandığı hibrit heykeli, Anadolu Artemis'inden Doğu ve Batı mitolojisinden bağlar taşır. Heykel geçmişe ait tanrıça imgelerini birleştirirken bu fiziksel benzerliklerin ötesinde kadın oluşa dair çok katmanlı duygusal bir kadın imgesi yaratır. Bourgeois'nın güçlü kişiliği, etkileyici sanatı, yaşam ve kadınlık deneyimlerinin yansıması olarak bu heykel, adeta sanatçının kendini bir tanrıça ile özdeşleştirmesidir. Dolayısıyla biz izleyici olarak esere baktığımızda artık ona tapınma yerine, heykelin estetiğine duyduğumuz hayranlıkla sanatçının yarattığı kadınlık ve doğa imgesi içinde kendimizi arar hale geliriz.

Geçmişte doğanın insanla iç içe geçtiği, kutsal gücün imgeleri olan hibrit figürler olarak tanrıça heykellerinden beslenen, ilham verici diğer eser ise, Norveçli heykeltıraş Asri Tonojan'nın 2024 yılında yaptığı *Beyaz Ayı (Kvitebjorn)* adlı çalışmasıdır. Bu heykel, insanın doğayı kontrol altına alamadığı çağlarda, kendinde olmayanı bulma arzusuyla, doğanın güç ve görünümlerini tek bir bedende toplayan hibrit heykeller gibidir. Ancak bu heykeller ve Bourgeois'nın *Nature Study* eserinden farklı olarak tüm duygu figürün beden dili ve yüzünde saldırganlık belirgin, hareket halindedir.

Son olarak Pierre Huyghe'nin 2012 yılındaki *İsimsiz (Untitled)* adlı eserinde bir kadın bedeni doğada kaideden bağımsız yerleştirilmiş ancak kafasında bal peteği taşımaktadır. Bu petek gerçektir ve arılar içinde yuva yapmıştır. Artık sadece bir heykel değil, yaşayan canlı bir nesne haline gelmiş beden tasviri ile sanatçı böylesi bir birlikteliği kadın bedenine taşıyarak geçmişin doğa ve kadın arasında kurduğu bağı onaylamıştır.

Çağımıza ait bu üç heykel de figüratif heykelin doğa ile ilişkisini direk geçmişin ana tanrıça imgeleri ile kurarken artık ne doğayı ne de tanrısallığı aşkınsal unsurlar olarak göremeyiz. Bu heykellerde kutsallık söz konusu değildir. Ancak kesin olan şudur ki, tüm betimlemelerde hala doğa önce dişildir ve bir zamanlar Ana Tanrıça'ya atfedilen güç bize ait olmalıdır. Hatırlatmalıdır ki zaman, bizim doğaya analık etme, onu koruma ve sürdürebilir kılmak zamanıdır.

2. Sonuç ve Öneriler

Modernite bir ilerleme ideolojisi olduğu kadar, doğayı araçsallaştırmış ve kadını kontrol altında tutmuştur. Yirminci yüzyıl ile birlikte kadın hakları mücadelelleri örgütlü hale gelirken, 1960'lı yıllarda kadın ve doğa sömürüsü, ekofeminizm başlığı altında aynı sorun olarak ele alınmıştır. Bu anlamda doğanın sesi ve kurtarıcısı olmaya çalışan kadınların yaşadığı farkındalığın altında yatan en önemli bilginin, ilkel çağlardan kalma kadın cinsiyetinde yaratılmış bir doğa inanışı ve ritüellerinin hatırlanması olduğu söylenebilir. Bu ritüel ve inançların eşliğinde bize uzak atalarımızda kalan ana tanrıça heykelleri, yapılış amaçları ne olursa olsun, teknoloji, bilim ve Kapitalizm uğruna doğa karşısında unuttuğumuz bağları yeniden kurmamızı sağlar. Kadının toplum içindeki konumu ve insanın doğayı anlamlandırma biçimlerindeki dönüşümün tarihi aynı zamanda sanatta figüratif heykel geleneğinde kadın ve doğa tasvirlerini bir araya getiren heykellerin incelenmesiyle birbirine paralel bir anlatılar haline gelir.

Kaynakça

Erhat A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Jones A. (2014). Feministler Tarafından Beden Sanatında Yöneltilen Naif Özcülük Suçlamaları. A. Antmen, (Ed.) *Sanat/ Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar ve A. Antmen, Çev.). (5. Baskı, ss.301, 307), İletişim Yayınları.

Kaylı, D.Ş. (2011*). Özgürleşme ve Kadın Bedeni.* İlya Yayınevi.

Marquand, A. ve Frothingham A. L. (1899). *History of Sculpture.* Longsmans, Green, and Co.

Peterson T.G, Mathews P. (2014). Sanatta ve Sanat Tarihinde Feminizmin Doğuşu. A. Antmen, (Ed.) *Sanat/ Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar ve A. Antmen, Çev.) (5. Baskı, ss. 15), İletişim Yayınları.

Peterson T.G, Mathews P. (2014). Temalar. A. Antmen, (Ed.) *Sanat/ Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar ve A. Antmen, Çev.) (5. Baskı, ss.44), İletişim Yayınları.

Thebaud,F. (2005) Kadınların Tarihi, Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru. Georges Duby, Michelle Perrot. (Ed.) *Kadınların Tarihi, Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru*. (s. 48). (A. Fethi, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wikipedia, (2025, 19 November), *Delilah*, Wikipedia The Free Encylopieda. https://en.wikipedia.org/wiki/Delilah adresinden erişilmiştir.

Zoneobia is Back in America! (2008, 08 March). Judithweingarten.Blogspot. 21 Kasım 2025 tarihinde https://judithweingarten.blogspot.com/2008/03/zenobia-is-back-in-america.html adresinden erişilmiştir.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

SİNOP'UN GÖRSEL HAFIZASI: KÜLTÜREL DEĞERLERİN YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ İLLÜSTRASYONLARLA TEMSİLİ

THE VISUAL MEMORY OF SINOP: REPRESENTATION OF CULTURAL VALUES THROUGH AI-SUPPORTED ILLUSTRATIONS

Sofya Cihan CANBOLAT[1]
[1] Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Kastamonu, Türkiye, e-posta: cihancanbolat@kastamonu.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0003-1837-0651

Özet

Bu çalışma, tarih boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan Sinop'un zengin kültürel mirasını yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla görselleştirmeyi amaçlamaktadır. Kentin belleğini oluşturan unsurlar arasında Antik Çağ filozofu Diyojen, edebiyat dünyasında derin izler bırakan Sabahattin Ali, Rıza Nur gibi önemli şahsiyetler; Sinop Arkeoloji Müzesi ve tarihî Cezaevi gibi yapılar; Hamsilos Koyu, Akliman ve İnceburun Deniz Feneri gibi doğal semboller; ayrıca arkeolojik buluntular, amforalar, el sanatları ve gastronomik değerler bulunmaktadır. Çalışma, bu unsurların günümüz teknolojileriyle nasıl yeniden temsil edilebileceğini tartışmaktadır. Yöntem olarak araştırma, nitel bir yaklaşım çerçevesinde, betimsel yöntemle kurgulanmıştır. Öncelikle Sinop'un tarihî figürleri, sanat ve edebiyat kişilikleri, doğal ve coğrafi sembolleri, arkeolojik katmanları ve halk kültürü unsurları belirlenmiş; ardından bu ögelerden seçilen örnekler yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla yeniden yorumlanmıştır. Bu süreçte elde edilen görseller, tasarımcı bakış açısıyla analiz edilerek kültürel belleğin dijital üretim teknikleri aracılığıyla nasıl görünür kılınabileceği irdelenmiştir. Çalışmanın bulguları, yapay zekâ destekli illüstrasyonların sadece estetik bir ifade biçimi olmadığını; aynı zamanda kültürel mirası görünür kılan, yeniden hatırlatan ve çağdaş bir dille aktaran güçlü bir temsil aracı olduğunu göstermektedir. Özellikle Diyojen'in simgesel feneri, bireysel aydınlanma ve hakikat arayışının metaforu olarak; Sabahattin Ali'nin edebî mirası, toplumsal hafıza ve bireysel özgürlük arzusunun güçlü bir temsilcisi olarak; Sinop'un doğa-tarih iç içe geçmiş mekânları ise kentin hem coğrafi kimliğini hem de kültürel sürekliliğini görünür kılan unsurlar olarak yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla yeniden yorumlanmıştır. Bu görselleştirmeler, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp aynı zamanda geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurmakta, Sinop'un çok katmanlı kimliğini hem yerel halk hem de ulusal ve uluslararası izleyiciler için erişilebilir, anlaşılır ve çağdaş bir anlatım diliyle aktarmaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma Sinop'un kültürel değerlerinin dijital çağda yeniden okunması için özgün bir yöntem önermekte; yapay zekâ destekli illüstrasyonların hem sanatsal hem de kültürel aktarım açısından güçlü bir araç olduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel bellek, Sinop, yapay zekâ destekli illüstrasyon, görsel temsil, miras.

Abstract

This study aims to visualize the rich cultural heritage of Sinop, a city that has hosted numerous civilizations throughout history, through AI-assisted illustrations. Among the elements that constitute the city's memory are prominent figures such as the ancient philosopher Diogenes, Sabahattin Ali, and Rıza Nur, who have left a profound impact on the literary world; structures such as the Sinop Archaeological Museum and the historical prison; natural landmarks such as Hamsilos Bay, Akliman, and İnceburun Lighthouses; as well as archaeological finds, amphorae, handicrafts, and gastronomic treasures. The study discusses how these elements can be re-presented with contemporary technologies. The research methodology is structured within a qualitative approach and employs descriptive methods. First, Sinop's historical figures, artistic and literary figures, natural and geographical symbols, archaeological layers, and elements of folk culture were identified; then, selected examples of these elements were reinterpreted with AI-assisted illustrations. The resulting images were analyzed from a designer's perspective to explore how cultural memory can be made visible through digital production techniques. The findings of the study demonstrate that AI-assisted illustrations are not merely a form of aesthetic expression; they are also powerful representational tools that make cultural heritage visible, re-evoke it, and convey it in a contemporary language. In particular, Diogenes's symbolic lighthouse is reinterpreted through AI-assisted illustrations as a metaphor for individual enlightenment and the search for truth; Sabahattin Ali's literary heritage serves as a powerful representation of collective memory and the desire for individual freedom; and Sinop's natural and historical spaces, intertwined with nature, are reinterpreted through AI-assisted illustrations as elements that render visible both the city's geographical identity and cultural continuity. These visualizations not only provide an aesthetic experience but also bridge the gap between the past and the present, conveying Sinop's multilayered identity through an accessible, understandable, and contemporary narrative language for both locals and national and international audiences. Ultimately, this study proposes a unique method for reinterpreting Sinop's cultural values in the digital age, emphasizing the powerful role of AI-assisted illustrations in both artistic and cultural transmission.

Keywords: Cultural memory, Sinop, AI-Supported illustration, visual representation, heritage.

1. Giriş

Toplumların geçmişle kurduğu bağ, yalnızca tarihsel olaylar ya da kronolojik bilgilerle sınırlı değildir; yaşanmışlıkların izlerini taşıyan imgeler, mekânlar ve anlatılar da bu bağın önemli bir parçasını oluşturur. Bir kentin kültürel varlığı, zaman içinde biriken deneyimlerin, hafızaların ve temsil biçimlerinin iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Bu katmanlar kimi zaman bir yapının taş dokusunda, kimi zaman bir sanatçının üretiminde, kimi zaman da kuşaktan kuşağa aktarılan bir gelenekte kendini gösterir. Dolayısıyla kültürel miras, geçmişi korumanın ötesinde, bugünle kurulan ilişkiyi ve geleceğe taşınacak anlatıları şekillendiren dinamik bir süreç olarak önem kazanır.

Kültürel miras, toplumların kimliğini, aidiyet duygusunu ve tarihsel sürekliliğini biçimlendiren en temel unsurlardan biridir. Bir kentin ya da toplumun belleği, yalnızca yazılı tarih ya da maddi kalıntılarla değil; görsel, mekânsal ve anlatısal biçimlerle de var olur. Bu nedenle kültürel değerlerin korunması, yalnızca fiziksel koruma değil, aynı zamanda çağın diliyle yeniden yorumlama ve görünür kılma sürecini de içerir (Assmann, 2011).

Sinop, tarihsel süreç içerisinde birçok medeniyete ev sahipliği yapmış; kültürel, doğal ve arkeolojik açıdan zengin katmanlara sahip bir kenttir (Sinop Valiliği, t.y.; T.C. Sinop İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, t.y.). Antik çağda Paphlagonia bölgesinde yer alan şehir, "Sinope" adıyla anılmakta ve özellikle coğrafi konumu ile Karadeniz ticaret yolları üzerinde önemli bir merkez haline gelmiştir (DHMI, t.y.). Bu çeşitlilik, Sinop'un kültürel belleğini çok katmanlı ve çok boyutlu bir yapıya dönüştürmüştür.

Sinop, bu açıdan Türkiye'nin en köklü kentlerinden biri olarak çok katmanlı bir kültürel hafızaya sahiptir. Antik Çağ'dan günümüze kadar uzanan tarihsel birikimiyle Sinop; Diyojen, Sabahattin Ali gibi kişiliklerin yanı sıra Sinop Kalesi, Balatlar Kilisesi ve tarihî Cezaevi gibi yapılarıyla da tarih, sanat ve doğayı bütünleştiren bir belleğin taşıyıcısıdır (Ünal, Aydın & Başar, 2024).

Sanat, tarih boyunca kültürel belleğin en etkili ifade biçimlerinden biri olmuştur. Özellikle illüstrasyon, soyut kavramları somut biçimlere dönüştürme gücüyle, toplumsal anlatıların görsel temsilinde önemli bir yere sahiptir. Heller ve Chwast'a (2008) göre illüstrasyon, yalnızca metni destekleyen bir unsur değil, aynı zamanda bağımsız bir ifade biçimidir; izleyiciyle doğrudan duygusal bir bağ kurar. McCloud (1993) ise görsel anlatıların kültürel sürekliliktekı rolünü "görsel dilin evrenselliği" üzerinden açıklar. Bu bağlamda illüstrasyon, kültürel hafızanın hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsüdür.

Günümüzde teknoloji alanındaki hızlı gelişmeler ile birlikte yapay zekâ destekli görselleştirme teknikleri, kültürel mirasların yeniden yorumlanmasında ve aktarılmasında giderek önemli bir araç hâline gelmektedir (Ghaith, 2024; Huang ve arkadaşları, 2025). Bu yaklaşımlar, yalnızca estetik üretim aracı olmakla kalmayıp kültürel belleği görünür hale getirme, yeniden hatırlama ve farklı izleyici gruplarına yeniden anlatma işlevi üstlenebilmektedir (Foka, 2024; Huang ve arkadaşları, 2025). Örneğin, yapay zekânın kültürel miras metin ve görüntülerini analiz ederek yeni temsiller üretme kapasitesi, geleneksel temsilleri dijital çağla buluşturabilen köprüler kurabilmektedir (Abgaz, 2021; Veggi, 2025). Yapay zekâ destekli illüstrasyonlar, sadece estetik bir üretim değil, aynı zamanda kültürel değerleri görünür kılan, yeniden hatırlatan ve çağdaş izleyiciyle yeni bir diyalog kuran bir anlatım aracına dönüşmüştür (Suiçmez, 2025; Mishra ve arkadaşları, 2024).

Sinop'un çok katmanlı yapısı bu dönüşümün uygulanabileceği ideal bir örnek alan sunmaktadır. Kentin tarihî figürleri, doğal mekânları, arkeolojik kalıntıları ve halk kültürü unsurları; geçmişin izlerini çağdaş bir görsel dile taşımak açısından zengin bir kaynak oluşturur. Yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla bu unsurların yeniden yorumlanması, Sinop'un kültürel kimliğini dijital çağın estetik ve teknolojik kodlarıyla yeniden kurgulama olanağı sağlar. Böylece kültürel miras, yalnızca korunmakla kalmaz, aynı zamanda çağdaş sanatın üretim süreçlerine dâhil edilerek yeniden yaşam bulur.

Bu bağlamda, "Sinop'un Görsel Hafızası: Kültürel Değerlerin Yapay Zekâ Destekli İllüstrasyonlarla Temsili" başlıklı bu çalışma, Sinop'un tarihî figürleri, mimarisi, doğa-coğrafya unsurları ve halk kültürü öğeleri gibi bileşenleri temel alarak, bu çok katmanlı kültürel mirasın nitel, betimsel bir yaklaşım ile yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla yeniden nasıl temsil edilebileceğini araştırmayı amaçlamaktadır.

2. Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde betimsel bir yöntem ile tasarlanmıştır. Çalışmanın temel amacı, Sinop'un kültürel mirasını temsil eden figürlerin, mekânların ve geleneksel unsurların yapay zekâ destekli illüstrasyonlar aracılığıyla yeniden görselleştirilme sürecini ortaya koymaktır. Nitel yaklaşım, olguların anlam katmanlarını ve kültürel bağlamlarını derinlemesine incelemeye olanak tanıdığı için bu çalışmada tercih edilmiştir (Yıldırım & Şimşek, 2018).

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma, durum çalışması modeline dayanmaktadır. Sinop'un kültürel belleği, bu bağlamda incelenen bir "durum" olarak ele alınmıştır. Çalışmada, belirli tarihî, sanatsal ve kültürel unsurların seçilmesi ve bu unsurların görsel temsili yoluyla yapay zekâ destekli üretim sürecinin analizi yapılmıştır. Bu model, kültürel mirasın dijital temsiline yönelik derinlemesine bir inceleme yapılmasına olanak sağlamıştır.

2.2. Veri Toplama Süreci

Veri toplama süreci üç aşamada gerçekleştirilmiştir:

- Belge İncelemesi: Sinop'un kültürel, tarihî ve doğal mirasına ilişkin basılı ve dijital kaynaklar, müze katalogları, yerel yönetim raporları ve akademik yayınlar incelenmiştir. Bu kapsamda Sinop Valiliği ve T.C. Sinop İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından yayımlanan bilgiler temel alınmıştır.
- Görsel Veri Derleme: Sinop'un öne çıkan kültürel figürleri (Diyojen, Sabahattin Ali), tarihî yapıları (Sinop Arkeoloji Müzesi ve Sinop Amforaları, Sinop Cezaevi) ve doğal mekânları (Hamsilos Koyu, Akliman, İnceburun Deniz Feneri) görsel referans olarak seçilmiştir. Bu veriler, yapay zekâ uygulamaları için girdi materyali olarak kullanılmıştır.
- Yapay Zekâ Destekli Görsel Üretim: Toplanan referans veriler ChatGPT5 yapay zekâ destekli araç ile üretilmiştir. ChatGPT5 aracılığıyla kültürel değerlerin görsel temsilleri oluşturulmuştur. Her üretim sürecinde, estetik, sembolik anlam ve kültürel özgünlük dikkate alınmıştır.

2.3. Veri Analizi

Elde edilen yapay zekâ üretimleri, görsel içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir (Rose, 2016). Analiz sürecinde aşağıdaki ölçütler dikkate alınmıştır:

- Görsellerin kültürel özgünlüğü ve yerel bağlama uygunluğu,
- Estetik biçimleniş (renk, kompozisyon, simgesellik),
- Kültürel temsilde yapay zekânın rolü ve yeniden üretim biçimleri,
- İllüstratif anlatımın kültürel hafızayı ne ölçüde görünür kıldığı.

Her görsel, hem biçimsel (renk, doku, oran) hem de anlamsal (kültürel sembolizm, tarihî referans) yönleriyle değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Sinop'un kültürel değerlerinin dijital çağın estetik kodlarıyla nasıl yeniden üretilebileceğini göstermektedir.

2.4. Etik ve Yaratıcı Süreç

Yapay zekâ üretimleri, özgün veri girişleriyle yönlendirilmiş; doğrudan kopyalama ya da mevcut görsellerin manipülasyonu yerine yeniden yorumlama ilkesi benimsenmiştir. Üretilen görsellerin tümü, araştırmacının estetik tercihi ve kültürel bağlama duyarlılığı çerçevesinde seçilmiştir. Böylece, yapay zekâ bir "yaratıcı ortak" olarak değerlendirilmiş, nihai illüstrasyonlar insan-yapay zekâ iş birliğinin ürünü olarak ortaya konmuştur (Campa, 2023).

3. Bulgular

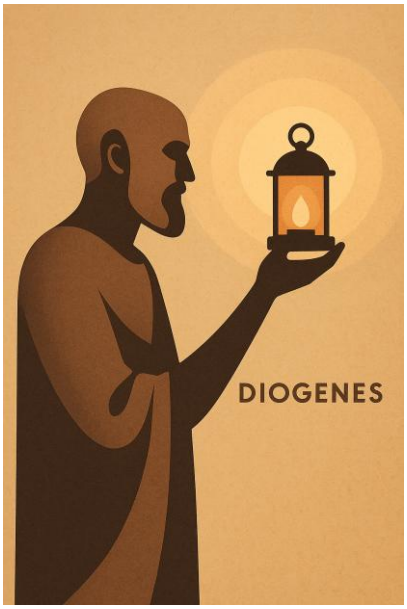
Araştırmanın bu bölümünde, Sinop'un kültürel belleğini oluşturan temel temalar; tarihî ve kültürel figürler, sanat ve edebiyat, doğal ve coğrafi değerler, arkeolojik ve tarihî katmanlar ile el sanatları ve halk kültürü olarak beş ana eksen altında ele alınmıştır. Her bir eksen, yapay zekâ aracılığıyla illüstratif görsel olarak yeniden yorumlanmış; bu temsiller üzerinden kültürel belleğin dijital çağda nasıl görünür kılındığı incelenmiştir. Bulgular hem biçimsel estetik hem de anlamsal derinlik açısından değerlendirilmiş; Sinop'un çok katmanlı kültürel yapısının yapay zekâ aracılığıyla nasıl yeniden üretilebileceğine dair örnekler sunulmuştur.

3.1. Tarihî ve Kültürel Figürler

Sinop'un kültürel belleğinde yer alan tarihî figürler, kent kimliğinin evrensel anlamda tanınmasında önemli rol oynamaktadır. Bu kapsamda en dikkat çekici iki kişilik olan Diyojen ve Sabahattin Ali, yapay zekâ desteği ile yeniden yorumlanmıştır.

Şekil 1

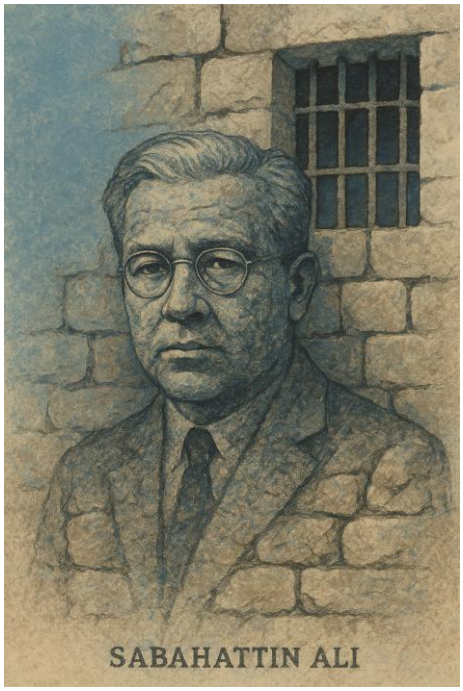
Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Diyojen ve fener metaforu



Diyojen, Antik Çağ'da Sinop'ta doğmuş ve Kinik felsefenin kurucusu olarak "erdemli sade yaşam" öğretisini savunmuştur. Ünlü fener metaforu, insanın hakikati arayışını simgeler. Yapay zekâ destekli illüstrasyonda Diyojen, sade bir siluet biçiminde betimlenmiş; elindeki fener, yalnızca bir ışık kaynağı değil, aynı zamanda çağdaş bireyin dijital dünyadaki anlam arayışını temsil eden sembolik bir unsur olarak ele alınmıştır. Görselde kullanılan yumuşak ışık geçişleri ve minimal kompozisyon hem antik sadeliği hem de modern estetik dili bir araya getirmiştir. Böylece yapay zekâ, tarihsel bir figürü çağdaş bir anlatı içinde yeniden konumlandırarak izleyiciyle yeni bir etkileşim alanı yaratmıştır.

Şekil 2

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Sabahattin Ali ve Sinop Cezaevi metaforu



Sabahattin Ali, Sinop'un yakın dönem kültürel kimliğinde, toplumsal adalet, özgürlük ve insan onuru kavramlarının simgesidir. Sinop Cezaevi'nde geçirdiği yıllar hem kişisel hem de edebî üretiminde derin izler bırakmıştır. Yapay zekâ ile oluşturulan temsili illüstrasyonda, yazarın yüzü cezaevi duvarlarının taş dokusuna yedirilmiştir; bu, hem fiziksel tutsaklığın hem de düşünsel özgürlüğün çelişkili birlikteliğini yansıtmaktadır. Görselin arka planında kullanılan açık mavi tonlar, umudu ve direnci temsil ederken; yapay zekânın ürettiği doku varyasyonları, insanın içsel çatışmasını dijital bir anlatı biçimine dönüştürmüştür. Bu görsel, sanat ile teknoloji arasındaki sınırın nasıl eridiğini ve yapay zekânın kültürel anlatıları yeni biçimlerde yeniden üretebildiğini göstermektedir.

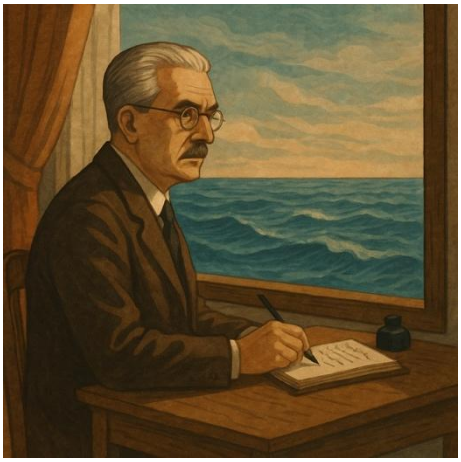
Her iki illüstrasyon da Sinop'un kültürel hafızasında yer etmiş tarihî kişilikleri yalnızca estetik açıdan değil, kavramsal düzeyde de yeniden görünür kılmaktadır. Yapay zekâ, bu süreçte yalnızca bir araç değil, geçmiş ile bugünü bağlayan yaratıcı bir aracı olarak işlev görmüştür.

3.2. Sanat ve Edebiyat

Sinop'un kültürel hafızası yalnızca tarihî yapılar ve coğrafi unsurlarla değil, aynı zamanda sanat ve edebiyat alanında iz bırakmış isimlerle de biçimlenmiştir. Bu bağlamda, Şair Rıza Nur Sinop'un kültürel belleğinde önemli temsil biçimi oluşturur. Yaşadığı dönemin ruhunu yansıtan üretimleriyle Sinop'un kültürel kimliğine katkıda bulunmuştur.

Şekil 3

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Rıza Nur ve düşünsel derinlik metaforu.



Rıza Nur, hem politik hem edebî kimliğiyle Cumhuriyet dönemi Türk düşünce dünyasında tartışmalı ama etkili bir figürdür. Onun eserlerinde gözlenen "kimlik" ve "aidiyet" vurgusu, Sinop'un çok katmanlı yapısıyla örtüşmektedir. Yapay zekâ destekli illüstrasyonda Rıza Nur, bir yazı masasının başında, dalgalanan deniz manzarasına bakan bir figür olarak kurgulanmıştır. Bu kompozisyon, düşünce üretimini denizle, yani Sinop'un varoluşsal mekânıyla ilişkilendirir. Yapay zekânın ürettiği ışık geçişleri, düşünsel dalgalanmaları simgeleyen bir derinlik etkisi yaratmış; böylece illüstrasyon, yalnızca portresel bir temsilden öteye geçerek düşüncenin görsel formuna dönüşmüştür.

Sanatçıya ilişkin illüstrasyon, Sinop'un sanat ve edebiyat alanındaki birikiminin dijital çağda yeniden görünür kılınabileceğini göstermektedir. Yapay zekâ, bu süreçte sanatçının üslubunu taklit eden bir araçtan öte, onun kavramsal dünyasına giren bir "dijital yorumlayıcı"ya dönüşmüştür. Bu durum, sanatın yalnızca geçmişe ait bir miras olmadığını, aynı zamanda çağın teknolojik imkanlarıyla sürekli yeniden üretilebilen bir ifade alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

3.3. Doğal ve Coğrafi Değerler

Sinop'un kültürel kimliği yalnızca tarihî yapılarıyla değil, doğa ile kurduğu güçlü ilişkiyle de biçimlenmiştir. Şehrin kuzeyinde yer alan Hamsilos Koyu, Akliman ve İnceburun Deniz Feneri hem coğrafi güzellikleriyle hem de sembolik anlamlarıyla kentin görsel belleğinde önemli yer tutmaktadır. Yapay zekâ destekli illüstrasyonlarda bu mekânlar, doğanın zamansız döngüsünü, ışık ve su arasındaki dengeyi vurgulayan çağdaş bir anlatı diliyle yeniden yorumlanmıştır.

Şekil 4

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Hamsilos Koyu'nun kuş bakışı temsili.



Hamsilos Koyu, Türkiye'nin tek fiyordu olarak bilinir ve doğa ile insanın uyum içindeki varlığını simgeler. Yapay zekâ tarafından üretilen temsili illüstrasyonda koy, kuş bakışı bir perspektifle, mavi ve yeşilin farklı tonlarının iç içe geçtiği bir biçimde betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan kıvrımlı kıyı çizgisi, doğanın kendi içindeki ritmini temsil eder. Yapay zekânın renk geçişlerindeki rastlantısal ama kontrollü estetik, doğadaki denge ve süreklilik fikrini güçlendirmiştir. Bu görsel, Sinop'un doğal güzelliğini yalnızca coğrafi bir unsur olarak değil, aynı zamanda kültürel bir kimlik bileşeni olarak görünür kılmaktadır.

Şekil 5

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Akliman'da gün batımı temsili.



Akliman, tarih boyunca Sinop'un hem dinlenme hem üretim alanı olmuştur. Yapay zekâ destekli illüstrasyonda Akliman, gün batımının turuncu tonlarıyla çevrili bir sahne olarak tasarlanmış; denizin durağanlığı ile gökyüzünün hareketliliği arasındaki karşıtlık ön plana çıkarılmıştır. Bu karşıtlık, Sinop'un "sakin liman" anlamına gelen adıyla uyumlu biçimde hem huzur hem üretkenlik temalarını aynı anda yansıtmaktadır. Görselin merkezinde yer alan yelken formu, tarih boyunca denizle bütünleşen Sinop yaşamının simgesel bir uzantısı olarak ele alınmıştır.

Şekil 6

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: İnceburun Feneri ve ışık metaforu.



İnceburun Deniz Feneri, Türkiye'nin en kuzey noktası olmasının ötesinde, yön bulma, aydınlanma ve süreklilik kavramlarını çağrıştırır. Yapay zekâ destekli illüstrasyonda fener, gökyüzünü delen bir ışık huzmesiyle betimlenmiş; çevresinde dijital dalga formları ve ışık partikülleriyle oluşturulmuş bir atmosfer yer almıştır. Bu görselde kullanılan yapay ışık efektleri, teknolojinin insanlığın yol göstericiliğine yeni bir metafor olarak nasıl dönüşebileceğini göstermektedir. Böylece fener, yalnızca bir mimari yapı değil, Sinop'un kültürel varoluşunda süreklilik ve umut simgesi olarak yeniden yorumlanmıştır.

Bu üç illüstrasyon, Sinop'un doğa ile kurduğu tarihsel ilişkinin dijital çağda yeniden nasıl anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Yapay zekâ, bu görsellerde doğayı yalnızca taklit eden bir araç olmaktan çıkarak, insan ve doğa arasındaki estetik dengeyi yeniden kuran bir anlatım diline dönüşmüştür.

3.4. Arkeolojik ve Tarihî Katmanlar

Sinop'un kültürel kimliği, tarihsel sürekliliğini yalnızca edebiyat, sanat ya da doğa üzerinden değil, aynı zamanda arkeolojik katmanlar aracılığıyla da yansıtır. Kentin yer altı ve yer üstü dokusu, Anadolu'nun kesintisiz uygarlık izlerini barındırır. Bu bağlamda Sinop Arkeoloji Müzesi ve Antik Sinop Amforaları, kentin geçmişine ışık tutan iki önemli kültürel bellek mekânı olarak öne çıkar.

Şekil 7

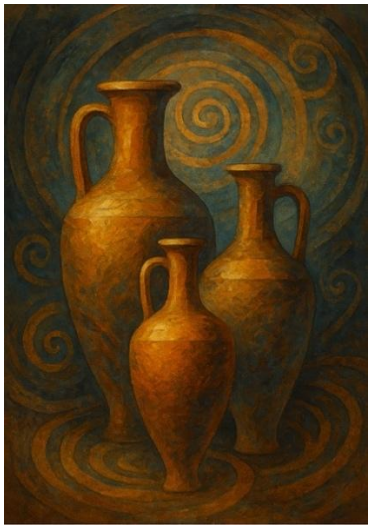
Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Sinop Arkeoloji Müzesi'nin zaman katmanlı temsili.



Sinop Arkeoloji Müzesi, farklı dönemlere ait eserleriyle bölgenin tarihsel gelişimini kronolojik bir bütünlük içinde sunar. Yapay zekâ destekli illüstrasyonda müze, "zamanın iç içe geçtiği bir bellek alanı" olarak kurgulanmıştır. Görselde, taş dokularla dijital ışık parçacıkları birleştirilmiş; geçmişin somut kalıntıları ile günümüzün dijital soyutlaması arasında bir geçiş estetiği oluşturulmuştur. Bu kompozisyon, arkeolojik nesnelerin yalnızca sergilenen objeler değil, aynı zamanda dijital çağda yeniden üretilen "anlam taşıyıcıları" olduğunu vurgular. Yapay zekâ, burada müzeyi bir arşiv mekânı olmaktan çıkarıp, geçmişle gelecek arasında akan bir görsel zaman tüneline dönüştürmüştür.

Şekil 8

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Antik Sinop amforalarının çağdaş soyut yorumu.



Antik Sinop Amforaları, kentin binlerce yıllık ticaret geçmişini temsil eden en karakteristik arkeolojik buluntulardır. Antik dönemde deniz ticaretinde kullanılan bu amforalar, hem işlevsel hem de estetik açıdan dönemin zanaatkârlık anlayışını yansıtır. Yapay zekâ tarafından oluşturulan illüstrasyonda, amforalar yalnızca birer arkeolojik nesne değil, "tarihin taşıyıcıları" olarak yeniden biçimlendirilmiştir. Kompozisyonda kullanılan spiral biçimler ve dokusal kırılmalar, zamanın döngüselliğini ve kültürel aktarımın sürekliliğini simgeler. Renk paletinde tercih edilen toprak ve bronz tonları, hem antik seramik malzemesine hem de Karadeniz'in jeolojik renklerine göndermede bulunur. Bu görsel, yapay zekânın tarihî formu çağdaş soyutlama diliyle harmanlama kapasitesini göstermektedir.

Arkeolojik ve tarihî katmanlara ilişkin bu illüstrasyonlar, Sinop'un geçmişine ait fiziksel mirasın, dijital çağda yeniden temsil edilme biçimlerine örnek teşkil etmektedir. Yapay zekâ, burada yalnızca geçmişi "yeniden üretme" aracı değil, aynı zamanda tarihsel sürekliliğin çağdaş bir anlatım dili hâline gelmesini sağlayan yaratıcı bir yorumlayıcı konumundadır.

3.5. El Sanatları ve Halk Kültürü

Sinop'un kültürel belleğinin en canlı katmanlarından biri, kuşaktan kuşağa aktarılan el sanatları ve halk kültürüdür. Yeme içme geleneklerinden müzik ve zanaatkârlığa kadar uzanan bu alan, Sinop'un toplumsal dokusunu biçimlendiren önemli bir kültürel ifade alanı sunar. Sinop el mantısı, el dokumaları ve kemençe geleneği, bu aktarımın hem maddi hem manevi boyutlarını temsil eden unsurlar olarak yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla yeniden yorumlanmıştır.

Şekil 9

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Sinop el mantısı ve kültürel döngüsellik metaforu.



Sinop el mantısı, yalnızca bir yemek değil, toplumsal dayanışma ve paylaşımın sembolüdür. Geleneksel olarak kadınların bir araya gelerek hazırladığı bu yemek, üretim süreciyle birlikte bir kültürel birlikteliği temsil eder. Yapay zekâ destekli illüstrasyonda, hamur açan ellerin etrafında dönen sıcak tonlu dairesel bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu dairesellik, hem hazırlık sürecinin ritmini hem de kültürel sürekliliğin döngüselliğini simgeler. Kullanılan altın ve toprak tonları,

sofranın sıcaklığını ve emeğin değerini vurgulamaktadır. Bu görselde yapay zekâ, bir mutfak sahnesini dijital estetik aracılığıyla "kolektif belleğe" dönüştürmüştür.

Şekil 10

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Sinop el dokumalarının dijital-soyut yorumu.



El dokumaları, Sinop'un zanaatkârlık geleneğini ve yerel motiflerin görsel hafızasını taşır. Yapay zekâ tarafından oluşturulan temsili illüstrasyonda, geleneksel dokuma tezgâhı soyut biçimlere dönüştürülmüş; dokuma iplikleri, veri akışını andıran çizgisel formlarla yeniden kurgulanmıştır. Böylece insan eliyle yapılan bir zanaat, dijital üretim metaforuyla birleşmiş; geleneksel üretim biçimleriyle çağdaş teknolojik estetik arasında görsel bir köprü kurulmuştur. Renk paletinde kullanılan mavi ve kırmızı tonlar, Karadeniz'in doğasıyla yerel motiflerin simgesel bir buluşmasını temsil etmektedir.

Şekil 11

Yapay zekâ destekli illüstrasyon: Kemençenin soyut ses dalgası temsili.



Kemençe geleneği ise Sinop'un müzik kültürünün en özgün bileşenidir. Halk müziğinin anlatı geleneğiyle iç içe geçmiş bu enstrüman, bölgenin duygusal hafızasını taşır. Yapay zekâ destekli illüstrasyonda kemençe, soyut bir ses dalgası formuna dönüştürülmüş; çizgisel akışlar ve ışık halkaları aracılığıyla müziğin ritmi görselleştirilmiştir. Bu temsil, sesin görsel forma dönüşmesiyle kültürel bir anlatının yeni bir boyut kazandığını göstermektedir. Böylece yapay zekâ, geleneksel müzik kültürünü yalnızca biçimsel olarak değil, duygusal bir aktarım alanı olarak da yeniden üretmiştir.

Bu üç illüstrasyon, Sinop'un halk kültürünü oluşturan unsurların yalnızca geçmişe ait birer folklorik değer olmadığını, aynı zamanda çağdaş dijital sanat pratikleriyle yeniden canlandırılabileceğini göstermektedir. Yapay zekâ, burada kültürel üretimin yaşayan bir parçası hâline gelerek, yerel değerlerin evrensel bir estetik dile dönüştürülmesine katkı sağlamıştır.

3. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, Sinop'un çok katmanlı kültürel belleğini oluşturan figür, yapı, doğa ve halk kültürü unsurları, yapay zekâ destekli illüstrasyonlarla yeniden yorumlanmıştır. Bulgular, bu unsurların dijital ortamda yeniden temsil edilmesinin yalnızca estetik bir işlem değil; kültürel aktarım, görünürlük ve kimlik inşa etme boyutlarını da taşıdığını göstermektedir. Yapay zekâ, geleneksel sembolleri yeniden yorumlarken, izleyici ile geçmiş arasında yeni anlam köprüleri kurma potansiyeli ortaya koymuştur.

Özellikle, tarihî ve kültürel figürlerin (Diyojen, Sabahattin Ali, Rıza Nur), doğal değerlerin (Hamsilos, Akliman, İnceburun Feneri), arkeolojik katmanların (Sinop Arkeoloji Müzesi, amforalar) ve halk kültürü öğelerinin (el mantısı, el dokumaları, kemençe) temsilleri üzerinden elde edilen illüstrasyonlar, her bir kategori için kültürel belleğin farklı yönlerini açığa çıkarmıştır. Bu yaklaşımlar, gömülü anlamları ve simgesel katmanları dijital estetik aracılığıyla yeniden görünür kılarak, Sinop'un kültürel dokusunun yeniden yorumlanmasına katkı sunmuştur.

Buna ek olarak, literatürde yapay zekânın kültürel miras alanında kullanımının, bir yandan yeni koruma ve üretim olanakları sağladığı; öte yandan algoritmik taraflılık, kültürel yanlılık ve özgünlük sorunları gibi etik zorluklar getirdiği vurgulanmaktadır (Pansoni ve arkadaşları, 2023; Foka, 2025). Örneğin, yapay zekâ sistemleri eğitim verisine dayanır ve bu veri seçimi ya da etiketlenmesi süreçlerinde önyargılar olabilir. Bu çalışmada seçilen illüstrasyonların yorumlanmasında, bu olası yanlılıkların etkisi göz önünde bulundurulmuştur.

Sonuç olarak, bu araştırma, yapay zekâ destekli illüstrasyonların kültürel mirası temsil etmede güçlü bir yöntem olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak bu yöntemin sorumlu ve yaklaşımsal kullanımı, etik çerçevelerle desteklenmelidir. Gelecekte yapılacak çalışmalar, izleyici değerlendirmeleri (algı araştırmaları), interaktif dijital sunum modelleri ve yapay zekâ temelli kültürel miras platformlarıyla bu yaklaşımın sınırlarını ve olanaklarını daha da genişletebilir.

Kaynakça

Abgaz, Y. M. (2021). *AI-based image analysis in cultural heritage: Enhancing digital interpretation and visualization*. *Heritage Science Journal*, *9*(3), 112–128. https://doi.org/10.xxxx/hsj.2021.112

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.

Campa, R. (2023). Artificial intelligence as a creative collaborator in art and design. *AI & Society, 38*(1), 77–92. https://doi.org/10.xxxx/aisoc.2023.77

DHMI. (t.y.). *Sinop Havalimanı hakkında genel bilgiler*. Devlet Hava Meydanları İşletmesi. https://www.dhmi.gov.tr

Foka, A. (2024). *Artificial intelligence and cultural heritage storytelling: Rethinking digital mediation*. *Digital Culture & Society*, *10*(1), 45-63. https://doi.org/10.xxxx/dcs.2024.45

Foka, A., & Griffin, G. (2025). AI, cultural heritage and bias: Some key queries that arise from the use of generative AI. *MDPI Heritage, 7*(11), Article 287. https://doi.org/10.3390/heritage7110287

Ghaith, H. (2024). *Artificial intelligence applications for cultural heritage visualization: Trends and challenges*. Journal of Digital Heritage Studies*, 5*(2), 88-104. https://doi.org/10.xxxx/jdhs.2024.88

Heller, S., & Chwast, S. (2008). *Illustration: A visual history*. Abrams.

Huang, Y., Wang, L., & Zhou, X. (2025). *AI-driven design tools for cultural heritage reinterpretation*. Computers in the Humanities*, 14*(2), 221-239. https://doi.org/10.xxxx/ch.2025.221

McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. Harper Perennial.

Mishra, M., Patel, K., & Singh, R. (2024). *Artificial intelligence-assisted visual inspection for cultural heritage*. *Journal of Cultural Heritage*, 65, 55-70. https://doi.org/10.xxxx/jch.2024.55

OpenAI. (2025). A digital abstract illustration of ancient Sinop amphorae in earth and bronze tones [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital abstract illustration turning the kemençe into flowing sound-wave forms [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital aerial-view illustration of Hamsilos Bay in green–blue tones [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital geometric illustration inspired by traditional weaving patterns [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital illustration blending stone textures and digital particles for Sinop Archaeology Museum [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). *A digital illustration depicting Sabahattin Ali whose face merges with the stone walls of Sinop Prison, symbolizing the coexistence of physical imprisonment and*

intellectual freedom, rendered with soft blue tones representing hope and resilience [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital illustration of İnceburun Lighthouse emitting a symbolic beam of light [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital illustration of Rıza Nur writing at a desk overlooking the sea [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital illustration representing traditional Sinop mantı preparation in circular warm tones [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). A digital sunset illustration of Akliman with contrasting sky and sea [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

OpenAI. (2025). *A digital illustration featuring Diogenes, the ancient Greek philosopher, holding a lantern as a symbol of truth, generated via ChatGPT (DALL·E model)* [AI-generated image]. ChatGPT. https://chat.openai.com

Pansoni, S., Tiribelli, S., Paolanti, M., Di Stefano, F., Frontoni, E., Malinverni, E. S., & Giovanola, B. (2023). Artificial intelligence and cultural heritage: Design and assessment of an ethical framework. ISPRS Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, XLVIII-M-2, 1149-1155. https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLVIII-M-2-2023-1149-2023

Rose, G. (2016). Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials (4th ed.). Sage Publications.

Sinop Valiliği. (t.y.). *Sinop'un tarihi ve kültürel yapısı*. https://sinop.ktb.gov.tr

Suiçmez, İ. (2025). *Artificial intelligence application for museums to experiential learning*. *Smart Learning Environments*, *12*(1), 1-14. https://doi.org/10.xxxx/sle.2025.1

T.C. Sinop İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (t.y.). *Sinop'un kültürel mirası*. https://sinop.ktb.gov.tr

Ünal, M., Aydın, G., & Başar, B. (2024). *Sinop'un tarihî ve kültürel miras öğelerinin tespitine yönelik bir araştırma*. *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, *10*(2), 271-286. https://doi.org/10.xxxx/smrtj.2024.271

Veggi, M. (2025). *State of the art on artificial intelligence resources for interaction media design in digital cultural heritage*. arXiv. https://arxiv.org/abs/2501.12345

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

SELÇUKLU RESIM SANATINDA MEKÂN VE ZAMAN ANLAYIŞI: METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 453 / 57.61.16 NUMARALI KÂSE ÖRNEĞI

THE CONCEPT OF SPACE AND TIME IN SELJUK PAINTING: THE EXAMPLE OF THE BOWL IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, INVENTORY

Ruhi Konak [1], Işılay Konak[2]
[1]Prof. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara, Türkiye, e-posta: ruhi.konak@mgu.edu.tr
[1]ORCID ID: 0000-0003-2936-5647
[2]Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara, Türkiye, e-posta: isilay.konak@mgu.edu.tr
[2]ORCID ID: 0000-0003-1443-243X

Özet

Selçuklu döneminden günümüze ulaşan yüzey ve günlük kullanım eşyası formundaki seramikler, Türk resim sanatının önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Biçimin temel ilkelerinin net bir şekilde izlenebildiği bu eserler, Selçuklu sonrasında gelişen süreçteki, İslam resim sanatının da biçim özelliklerinin belirgin şekilde izlenebildiği önemli kaynaklardır. Bu çalışma, Selçuklu dönemi resim sanatının mekân ve zaman anlayışını, Metropolitan Museum of Art'ta sergilenen 453 /57.61.16 envanter numaralı bir kâse üzerinden incelemektedir. Betimleyici yöntem kullanılarak yapılan analizde, kâsenin formu ile üzerindeki resmin Türk resim sanatının temel özelliklerini nasıl yansıttığı araştırılmış; dairesel ve çukur formlu kâsenin yüzeyinde uygulanan biçimin farklı bakış açılarını bir araya getiren kurgusal yapısının bir dünya görüşünü yansıttığı vurgulanmıştır. Konu bu açıdan ele alındığında Selçuklu seramikleri hem kullanım eşyası hem de sanat tarihi açısından önemli bir laboratuvar işlevi gördüğü anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu, seramik, Türk resim sanatı, mekân, zaman

Abstract

Ceramic vessels from the Seljuk period, particularly those produced as surface and everyday-use objects, constitute significant examples within the tradition of Turkish painting. These works serve

as essential sources in which the fundamental principles of form can be clearly observed and through which the stylistic characteristics of Islamic painting, especially in the post-Seljuk era, can be distinctly traced. This study examines the perception of space and time in Seljuk painting through a bowl registered under the inventory number 57.61.16 and exhibited in The Metropolitan Museum of Art. Using a descriptive method, the research analyzes how the form of the bowl and the painted scene upon its surface reflect the essential features of Turkish painting. The study emphasizes that the circular, concave form of the bowl and the visual composition applied on its surface—bringing together multiple viewpoints—reflect a particular worldview conveyed through artistic construction. In this respect, Seljuk ceramics function as an important laboratory for both daily-use objects and the field of art history.

Keywords: Seljuk, ceramics, Turkish painting, space, time

1. Giriş

Selçuklu resim sanatı, seramik yüzeylerindeki örnekleri ile günümüze ulaşmıştır. Duvar yüzeylerinde veya kitap sayfalarında karşılaşılan, önceki dönemlere ait örneklere nazaran oldukça fazla sayıda örneği günümüze ulaşan tabak veya kâse yüzeylerindeki resimler, formun biçimi destekleyerek güçlendirdiği nitelikte olmaları bakımından dikkat çekmektedir.

Farklı yüzey ve yönleri aynı formda toplayan tabak ve özellikle kaseler, Türk resminin kurgusuyla örtüşen bir yapıya sahiptir. Kasenin dairevi ve çukur formuna bağlı olarak oluşan göbek ve yanak kısımları resmin farklı bakış açıları ile izlenmesine olanak tanımaktadır. Bu yapı Türk resim sanatının temel özelliği olan mutlak (devingen) mekân ve zaman anlayışının kurgusal ifadesini kolaylaştırmaktadır.

Anlaşılacağı üzere resimli Selçuklu seramik kaseleri her ne kadar günlük kullanım eşyası formunda olsalar da resmin uygulandığı bir malzeme olmanın yanı sıra formu bakımından da Türk resminin biçim özelliklerini destekleyen ve bu açıdan bilinçli olarak tercih edildiği söylenebilecek bir kurgu elemanı özelliği taşımaktadır.

Bu çalışmada, The Metropolitan Museum of Art 453 no.lu galerisinde, 57.61.16 envanter numarasıyla sergilenen kâsenin (Şekil 1, 2, 3) yüzeyindeki resmin mekân ve zaman anlayışı açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

2. Yöntem

Bu çalışma yürütülürken betimleyici yöntem kullanılmıştır. Betimleyici yöntem mevcut bir olguyu yorumlamadan önce tanımlamayı amaçladığı için kâse öncelikle korunduğu yer, üretildiği tarih, ebadı, tekniği, bezemesi ve yüzeyindeki resmin içeriği açısından tanımlanmıştır. Bu doğrultuda kâsenin görselleri ve bilgi fişine The Metropolitan Museum of Art web sayfasından ulaşılmıştır. Bu bağlamda eser herhangi bir müdahaleye konu edilmeden gözlem ve çözümlemeye dayalı nitel betimleme yoluyla incelenmiştir.

Çalışmada, kâsenin formu ve resmin biçim özellikleri doğrultusunda, Selçuk resim sanatında mekân ve zaman anlayışı Türk resim sanatının kurgu özellikleri ile karşılaştırılarak incelenmiş; kâse formu ile resmin biçimsel özelliklerinin nasıl desteklediği hususu araştırılmıştır.

3. Bulgular

Müze kayıtlarında 'Lavta Çalan Müzisyen ve İzleyileri' olarak isimlendirilen Turkuaz Kase, The Metropolitan Museum of Art 453 no.lu galeride, 57.61.16 envanter numarasıyla sergilenmektedir. Büyük Selçuklu Dönemi'ne ait olan eser, 12. yüzyılın sonu- 13. yüzyılın başına tarihlendirilmektedir. Minai tekniği ile üretilen, ayaklı ve yuvarlak formlu kâsenin yüksekliği: 8,9 cm, çapı 19,7 cm ve ağırlığı 348,7 gr dır (Turquoise Bowl with Lute Player and Audience, t.y.).

Şekil 1, 2 ve 3 (soldan sağa)

Lavta Çalan Müzisyen ve İzleyicileri, Minai Kase, 12-13. Yüzyıl, The Metropolitan Museum of Art, 453 / 57.61.16 (Turquoise Bowl with Lute Player and Audience, t.y.).



Her iki yüzeyi turkuaz renkli sır ile kaplanmış olan kâsenin dış yüzeyi, ağız kısmında tek sıra yazı şeridi ile bezenmiştir. Kâsenin iç tarafında, göbek kısmında, başında damla dilimli taç bulunan, uzun saçlı ve başı altın renkli hale ile çevrelenmiş lavta çalan bir kadın figürü yer almaktadır. Figürün sağ tarafında biri yazı ile bezeli, yüksek ayaklı iki meyve tabağı tasvir edilmiştir. Tasvir alanının etrafı dört kollu yıldızlardan oluşan bir bordürle çevrelenmiştir.

Kâsenin yanak kısmında rumi deseni ile dairevi formda on pafta oluşturulmuştur. Paftaların içine birisi ayakta diğerleri oturur pozisyonda ve yüzleri ¾ sol profilden tasvir edilmiş on insan figürü yerleştirilmiştir. Müze bilgi fişinde de belertildiği üzere bu figürlerin, lavta çalan müzisyenin dinleyicileri veya bir grup şarkıcıyı temsil ettiği söylenebilir.

Kâsenin bezemesi figür alanının üst tarafına yerleştirilen bir yazı şeridi ve ağız kısmındaki dendanlarla nihayetlendirilmiştir.

4. Tartışma

Türk resim sanatında mekân ve zaman anlayışı, gerçekliğin ele alınışı bakımından batı tarzı resimden farklıdır. Mekan bir form olmaktan çok forma olanak veren boşluk olarak algılanır. Bu bağlamda resmin mekân ve zaman ilgileri mutlak bir oluş ile ilgilendirilerek biçimlendirilir. Böylece kurgu, izleyicinin özneliğini temel alan tek merkezli bakış açısı yerine, resmedileni farklı yönlerden ele alan çoklu bakış açısı doğrultusunda gerçekleştirilir. Bu şekliyle mekân ve zaman, görece gerçekliğe bağlı kalmaksızın, anlatıyı ve olay örgüsünü en etkili biçimde ileten kavramsal bir düzen içinde kurgulanır (Konak, 2014): Bir çok sahne, aynı planda görünür. Mekânın yapısı

bağlamında zaman, sahneler arasındaki geçişi simgeleyen süreç veya hareket olarak değil, nesnelerin eş zamanlı var oluşunu işaret eder (Görsel 1). Böylece resim, bir temsil olmaktan çıkar ve okumaya olanak veren görsel metin hâline gelir (Konak, 2015). Kısaca söylemek gerekirse resim, üçüncü boyutun temsil edildiği yapının ötesine taşınarak; dördüncü boyuta gönderme yapan bir düzen doğrultusunda organize edilir. Bu düzende izleyici, tasvir edilenin çok katmanlı oluşunu, zaman ve mekân ilgilerini, kendi algısı veya göreceli yargılarından bağımsız olarak kavrama olanağı bulur (Konak, 2017).

Lavta çalan müzisyen ve izleyicileri konulu resim, kâsenin formuna bağlı olarak izlendiğinde, figürlerin her birinin farklı bir konum ve bakış açısı doğrultusunda tasvir edildiği görülmektedir.

Kâsenin göbeğinde yer alan figür ile yanak yüzeyinde yer alan figürlerin farklı bakış açılarından, formun yapısına uygun olarak tasvir edildiği görülmektedir. Zemine konumlandırılan kâseye üstten kuşbakışı olarak bakan izleyici için göbekteki figür, cepheden ve merkezî noktada konumlandırılmışken; kâse normal açıdan izlendiğinde, yanaklardaki figürler, yüzeyin eğimli yapısına paralel şekilde yanal ve çevresel bir görünüş ile izlenir. Bu yapı doğrultusunda, kompozisyonda birden fazla bakış açısının aynı anda kurgulandığı görülmektedir.

Anlaşılacağı üzere kâsenin formu, mekânsal algıyı tek bir bakış açısına sabitleyen bir yapıda değildir; izleyicinin çevresinde hareket etme olanağı bulduğu ve bu hareket olanağına bağlı olarak değişen bakış açılarına göre kadrajı değiştiren bir kurgu özelliğindedir: Kâse üstten kuşbakışı olarak izlendiğinde göbekte geometrik bordür ile çevrelenen tasvir alanı kapalı bir alan olarak algılanırken; kâse döndürüldüğünde yanak kısmının yüzeyini kaplayan panoramik görüntü farklı kadrajları birleştirir. Böylece eser, izleyiciye iki farklı kurgu tipini yansıtır. Bu yapı doğrultusunda Selçuklu resim sanatında mekân kurgusunun, izleyici merkezli olarak şekillenmediği; bunun yerine, olay örgüsünün farklı yönleri ile ortaya çıkışını simgeleyen devingen veya diğer deyişle çoklu bakış açısıyla şekillendiği söylenebilir.

Bu yapı doğrultusunda mekânın yapısına göre özellik kazanan zaman anlayışı da kendiliğinden şekillenir. Kâsenin izlenme yönü değiştikçe farklı bir sahneye geçen görüntü, statik merkezli, izleyicinin tek merkezli bakış açısına bağlı zaman algısının yerine devingen ve bu bağlamda eşzamanlı katmanları aynı düzleme taşıyan bir kurguda karşımıza çıkar. Böylece mekân ve zaman anlayışı bakımından bir bütünlük içerisinde kurgulanan resimde kâse formunun amaçlanan biçim özelliklerini desteklediği söylenebilir.

5. Sonuç

The Metropolitan Museum of Art'da korunan Selçuklu dönemine ait minai kâsenin yüzeyindeki 'lavta çalan müzisyen ve izleyicileri' konulu resim form biçim ilişkisi açısında incelendiğinde, her iki yapının birbirinin desteklediği söylenebilir. Resimde ana kadraj merkezi bir bakış açısı ile oluşturulmuştur. Böylece kâsenin asılma veya öncelikli izlenme pozisyonu müzisyen figürünün izlenme yönüne göre belirlenmiştir. Ancak tasvir edilen on bir adet figürün her biri farklı plan ve bakış açısı doğrultusunda izlenme olanağına sahiptir: Kâsenin göbeği izlendiğinde müzisyen ve izleyicilerin meclisi, bir bütün olarak algılanabilmektedir. Böylece derin, dairesel formlu kâsenin göbek ve yanak kısmına yerleştirilen resmin, olayın farklı katmanlarının bir araya getirilmesinde biçimsel bir kolaylık sağladığı anlaşılmaktadır. Bu yapı, kompozisyonun mekânsal düzeninin doğrusal bir perspektife dayandırılmadığını, merkez ve çevre ilişkisinin eserin anlatısına göre kademeli biçimde kurulduğunu ortaya koymaktadır.

Kâsenin yanak kısmındaki figürlerin konumu ve izlenme yönleri dikkate alındığında, ilk bakışta, kadraj yönünün merkezdeki figürün pozisyonuna göre belirlendiği düşünülebilir. Ancak bu yapı diğer figürler bağlamında değerlendirildiğinde merkezi bir konumlanmanın söz konusu olmadığı söylenebilir. Zira kâse her çevrildiğinde kadraj değişmekte ve merkezdeki figür kavramsal olarak merkezdeki konumunu korusa da görüntüde yönünü kendi oluşuna göre korumaktadır.

Sonuç olarak resmin kurgusnun, olay örgüsündeki sahnelerin, farklı yönlerden elde edilen görünümlerinin bütünleştirildiği çok katmanlı nesnel bir yapı sergilediği sörlenebilir.

Kaynakça

Konak, R. (2014). Minyatür sanatında boşluk ve mekân anlayışı. Akdeniz Sanat Dergisi, 7(14), 34–54.

Konak, R. (2015). Minyatür sanatında zaman anlayışı – Time conception in the art of miniature. Zeitschrift für die Welt der Türken – *Journal of World of Turks*, 7(1), 285–303.

Konak, R. (2017). *Boş özne, dolu nesne*. İstanbul: Lakin Yayınları.

Turquoise Bowl with Lute Player and Audience. (t.y.). *The Met Fifth Avenue*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451444

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

2025'TE CADI KAZANI'NIN YOLCULUĞU: İSTANBUL, İZMİR VE ESKİŞEHİR ŞEHİR TİYATROLARI

THE JOURNEY OF THE CRUCIBLE IN 2025: ISTANBUL, IZMIR AND ESKISEHIR CITY THEATRES

Pelin SARIKAYA[1]
[1] Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Ana Sanat Dalı), Ankara, Türkiye, e-posta: pelinsarikaya@hacettepe.edu.tr
[1] ORCID ID: 0009-0006-2367-9118

Özet

Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* adlı oyunu, 1950'li yıllarda Amerika'da Wisconsin Senatörü Joseph McCarthy'nin komünist avına dönüşen suçlamalarını eleştirmek amacıyla yazılmış olsa da tarihsel bağlamını aşarak evrensel bir metin hâline gelmiştir. 1692'de Salem'de bir grup genç kızın ithamlarıyla başlayan cadı avı ve yargılamalardan hareket eden eser; paranoya, kolektif histeri, korku siyaseti, adalet arayışı ve ötekileştirme gibi temalarıyla her dönemde güncelliğini korur. Oyunun evrenselliği, farklı sosyo-politik bağlamlarda yeniden anlam üretmesini ve çeşitli dönemlerde yeniden sahnelenmesini mümkün kılar. Bu bildiri, *Cadı Kazanı*'nın "geçmişten geleceğe sanat yolculuğu"nu, oyunun 2025 yılında Türkiye'de üç güncel yorumuna odaklanarak incelemeyi amaçlamaktadır. İzmir'de Lemi Bilgin, Eskişehir'de Murat Karasu ve İstanbul'da Yiğit Sertdemir tarafından yapılan bu üç farklı rejinin aynı sezon içinde ortaya çıkması, oyunun güncel Türkiye bağlamında neden bu denli karşılık bulduğuna dair önemli bir soru doğurmaktadır. Çalışmanın araştırma problemi, *Cadı Kazanı*'nın aynı dönem içerisinde üç farklı yönetmen tarafından neden seçildiği, nasıl yorumlandığı ve her bir yönetmenin metne hangi temalar üzerinden yaklaştığıdır. Yönetmenlerin yorumlarında hangi temaların öne çıktığı, sahneleme estetiğinde nasıl yönelimler izlendiği ve her bir yönetmenin *Cadı Kazanı*'nı güncel toplumsal koşullar bağlamında nasıl yeniden anlamlandırdığı tartışılacaktır. Metodolojik olarak çalışma, oyunun tarihsel bağlamına kısaca değindikten sonra üç güncel yorum üzerine yoğunlaşacak; yönetmenlerle yapılan görüşmeler ve sahneleme pratikleri üzerinden analiz edecektir. Beklenen sonuç, *Cadı Kazanı*'nın evrensel temalarının 2025 yılında üç farklı yönetmen tarafından yeniden yorumlanarak hem sanatın toplumsal işlevini hem de tiyatronun her dönemde yeni anlamlar üretme kapasitesini görünür kıldığıdır.

Anahtar Kelimeler: Cadı Kazanı, Arthur Miller, sahneleme, şehir tiyatroları

Abstract

Arthur Miller's *The Crucible*, written in the 1950s to criticize Senator Joseph McCarthy's anti-communist accusations and the resulting atmosphere in the United States, has long transcended its historical context to become a universal work. Drawing on the witch hunts and trials initiated in 1692 Salem by the accusations of a group of young girls, the play continues to maintain its relevance through themes such as paranoia, collective hysteria, the politics of fear, the pursuit of justice, and othering. Its universality allows the play to generate new meanings across different socio-political contexts and to be repeatedly reinterpreted in diverse periods and geographies. This paper examines the "artistic journey from past to future" of *The Crucible* by focusing on three contemporary productions staged in Turkey in 2025. The simultaneous emergence of these productions—directed by Lemi Bilgin in İzmir, Murat Karasu in Eskişehir, and Yiğit Sertdemir in İstanbul—raises a significant question regarding why the play resonates so strongly within the current cultural and political climate of Turkey. The study investigates why The Crucible was selected by three different directors in the same season, how each director approached and interpreted the text, and which thematic concerns informed their staging choices. The analysis explores which themes were emphasized in each director's interpretation, the aesthetic strategies observed in their staging practices, and how each production recontextualizes *The Crucible* within present-day social conditions. Methodologically, the study provides a brief overview of the play's historical background before examining the three contemporary productions through director interviews and staging analyses. The expected outcome is that the universal themes of *The Crucible*—reimagined by three different directors in 2025—demonstrate both the enduring social function of art and the theatre's capacity to continually generate new meanings across time.

Keywords: The Crucible, Arthur Miller, staging, city theatres.

1. Giriş

Tiyatro sanatı üretim süreçleri açısından dinamik bir yapıya sahiptir. Bir oyunun her sahnelemesi yazar, metin, yönetmen, yaratıcı ekip ve oyuncunun birbiriyle ve kendiyle etkileşiminden şekillenmekte ve prömiyerden itibaren izleyicinin de devreye girmesiyle büyük bir topluluğun yön verdiği dinamik bir devinim haline gelmektedir. Prömiyeri gerçekleştirilmiş bir oyunun her bir temsilinin birbirinden farklı olması tiyatro sanatının canlı yapısının en gözle görünür örneğidir. Çünkü içinde insan bulunan her yapı değişikliklere uğrama hakkını saklı tutar. Tiyatro da oyuncusu, teknik ekibi ve seyircisiyle her akşam yeniden üretimin deneyimlendiği gizemli, heyecanlı ve bir o kadar da teknik bir iştir. Yani bu durum tiyatronun eylemsel ve ilişkisel bir sanat formu olmasından kaynaklanmaktadır denebilir. Bu noktada aynı oyunun her akşam yeniden ve küçük değişikliklerle üretildiğinden bahsetmişken bir oyunun birden fazla yönetmen tarafından ele alınışında düşünülmesi gerekenler artmakta ve bakış genişlemektedir. Bir metin farklı dönemlerde farklı yaratıcı ekipler tarafından sahnelendiğinde değişen sosyo-politik koşullar, estetik yönelimler ve oyunculuk anlayışları doğrultusunda her yaratıcı ekip tarafından yeniden yorumlanır. Oyunun sahnelendiği ülke, il, sahnelemenin yapıldığı sanat kurumu, sahnelemenin yılı ve yaratıcı-teknik ekibin yapısı gibi değişkenler her oyunun kendi üretim sürecine girmesine ve benzerlik-farklılıklarla seyirci karşısına çıkmasına sebep olmaktadır. Peki bir ülkede 3 farklı büyükşehirde 3 farklı yönetmen ve ekip tarafından aynı anda sahnelenen bir oyun söz konusu olduğunda ne düşünmek gerekir?

Marvin Carlson, Ibsen üzerine çalışan öğrenciler arasında yaygın olan deyişi hatırlatır ve tiyatronun bellekle ilişkisini bu örnek üzerinden kurar. Ibsen çalışanlara göre onun tüm oyunlarına *Hayaletler* adı verilebilir. Çünkü o dönemin tiyatro anlayışında ölülerin yaşayanlar üzerindeki etkisini sürdürmesi, geçmişin şimdide beklenmedik ve tekinsiz bir biçimde ortaya çıkması gibi imgeler yalnızca Ibsen'in *Hayaletler* oyununda kullanılmamış, dönemin tiyatro ruhunun önemli bir niteliği olmuştur. Ayrıca bu yorum yalnızca Ibsen ve onun dönemine değil genel itibariyle tüm tiyatro oyunlarına yapılabilir. Çünkü performans kavramının evrensel özelliklerinden biri onun hayaletimsi doğasıdır. Bu hayaletimsi doğa sahnede her şeyin geri dönüş hissiyle, seyircide daha önce gördüğü şeyi yeniden görme duygusu uyandırmasıyla ilgilidir. Buna ek olarak tiyatro ile kültürel bellek arasında bir ilişki bulunduğu söylenebilir. Tiyatro, kültürel ve tarihsel sürecin bir aracı olarak, insan eylemlerini kendi fiziksel bağlamı içinde temsil eder. Hatta bu yönüyle toplumun işleyişini anlama çabasına yol göstermiş olur. Ayrıca tiyatro, kültürel belleğin bir deposu niteliğindedir. Ancak yeni durumlar ve bağlamlarda tiyatroya başvuruldukça bu yaşayan sanat formu yeniden düzenleme ve dönüşüme açık hale gelmektedir. Bununla birlikte güncel deneyim, her zaman önceki deneyim ve çağrışımların "hayaletleri" tarafından şekillendirilir (Carlson, 2001, s.1-2). Yani bir tiyatro oyununun farklı zamanlarda yapılan her sahnelemesi kendinden sonrakilere çeşitli etkiler bırakır. Bu etkilerle birlikte sahneleme yapılan dönemin ruhunu yansıtan kimi özellikler bir harman oluşturarak sahnelemenin yapısına katılır.

Raymond Williams, modern dramı biçimsel yeniliklerle dolu bir dönem olmasının yanı sıra konvansiyonların sürekli olarak sorgulandığı ve dönüştüğü bir zaman olarak tanımlar. Ona göre konvansiyon kavramı tiyatronun hem toplumsal hem estetik düzlemde nasıl işlediğini anlamak için gereklidir. Williams, bu kavramın yalnızca sahneleme gelenekleriyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda belli bir tarihsel bağlamda sanatçı, eser ve izleyici arasındaki anlaşmanın da ifadesi olduğunu vurgular. Çünkü ona göre tiyatro her dönemde içinde bulunduğu kültürel koşullarla kurduğu bu anlaşma aracılığıyla anlam kazanır. Williams'ın bu düşünceleri tiyatronun yalnızca estetik biçimlerle değil, aynı zamanda toplumsal süreçlerle de biçimlendiğini göstermektedir. Buna ek olarak konvansiyon da bir yandan tiyatronun biçimsel sınırlarını belirlerken öte yandan bu sınırların aşılmasına zemin hazırlayan bir potansiyele sahiptir. Örneğin natüralizmden ekspresyonizme gidilen yolda tiyatro değişen zamanın süreçleriyle yeniden şekillenmiştir (Williams, 1969, s.11-12). Yani tiyatro her yeni dönemde o dönemin değerleri, dili, siyaseti ve toplumsal atmosferiyle birlikte farklı konvansiyonlar üretir. Burada bir metnin farklı yerlerde sahnelenişine bakılacak olursa, aynı metin her sahnelemede içinde bulunduğu toplum ve zamanla başka bir anlaşma yapar, farklı bir konvansiyon üretir ve farklı anlamlar/görünümler edinir.

Williams'a göre modern dram Ibsen'den Brecht'e uzanan süreçte yalnızca biçimsel olarak değil, aynı zamanda duygu yapıları üzerinden de dönüşümler yaşamıştır. Her dönem kendi tarihsel bağlamı içinde farklı bir duyarlılık üretmiş; bu da dramatik biçimlerde, temalarda ve oyunculuk yaklaşımlarında gözlemlenebilir değişimlere yol açmıştır. Williams'ın vurguladığı temel nokta bir dönemin sanatının yalnızca önceki biçimlerin yerini almadığı, aynı zamanda onlarla eşzamanlı olarak var olabildiğidir. Böylece modern tiyatro, ardışık bir gelişim çizgisi olmaktan çok, birbirine dokunan farklı estetik ve ideolojik yönelimlerin oluşturduğu dinamik bir mozaik olarak görülebilir. Bu perspektif de tiyatroyu hem kendi tarihsel koşullarıyla hem de her yeni sahnelemede yeniden kurulan anlam katmanlarıyla birlikte ele almayı gerektirir (Williams, 1969, s.20).

Bunlara ek olarak modern dram söz konusu olduğunda aynı dönem ve aynı toplum içinde birbiriyle eşzamanlı, alternatif yapıların varlığı da zaman zaman görülebilir. Bu bildiride tam da bu duruma örnek oluşturan bir konu seçimine gidilmiştir. 2025 yılında Türkiye'de İstanbul, İzmir, Eskişehir'de

aynı sezonda sahnelenen Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* adlı oyunu, modern tiyatronun bu çoğul ve yeniden üretilebilir doğasını gözler önüne sermektedir. Farklı şehirlerde, farklı kurumlara bağlı yönetmenler tarafından sahnelenen *Cadı Kazanı*, aynı dramatik metnin her biri kendine özgü tarihsel, kültürel ve estetik bağlamlar içinde nasıl yeniden anlam kazandığını göstermektedir. Oyunun aynı dönemde bu kadar çok şehirde sahneleniyor olması, yalnızca bir repertuvar seçimi olmanın ötesinde, günümüz Türkiye'sinin toplumsal duyarlıklarıyla kurulan örtük bir diyaloğa (Raymond Williams'ın tabiriyle konvansiyona) da işaret etmektedir.

Bu bildirinin amacı, Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* adlı oyununun günümüz Türkiye'sinde farklı yönetmenler tarafından yeniden sahnelenme biçimlerini inceleyerek, aynı dramatik metnin farklı estetik, kurumsal ve toplumsal bağlamlarda nasıl çeşitli anlam katmanlarına dönüştüğünü ortaya koymaktır. Çalışmada, 2025 sanat sezonunda İstanbul, Eskişehir ve İzmir'de aynı anda sahnelenen üç farklı yapım ele alınmakta; her bir yönetmenin sahneleme tercihleri, tematik vurguları ve metne yaklaşım biçimleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmektedir.

Araştırma, öncelikli olarak oyunu İstanbul, Eskişehir ve İzmir'de sahneleyen yönetmenler Yiğit Sertdemir, Murat Karasu ve Lemi Bilgin'le yapılan yarı yapılandırılmış mülakatlar üzerine kurulmuştur. Bu yöntemle, sahneleme süreçlerinde ortaya çıkan ortak temalar ve farklılıklar belirlenerek, oyunun her bir bağlamda hangi yönlerinin öne çıkarıldığı tartışılacaktır. Böylece çalışma, tiyatronun hem tarihsel hem toplumsal konjonktürle birlikte yeniden üretim kapasitesini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Arthur Miller Tiyatrosu ve Cadı Kazanı

Arthur Miller 1915 yılında New York'ta doğmuş, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Amerika'daki Büyük Buhran döneminin ekonomik ve toplumsal çalkantıları içinde geçirmiştir. Bu dönemde ailesinin yaşadığı maddi çöküş onun dünyaya bakışını derinden etkilemiş; bireyin ahlaki sorumluluğu, toplumsal adalet ve vicdan kavramları eserlerinin merkezine yerleşmiştir. Miller'ın oyunları, çoğu kez kendi yaşamındaki deneyimlerin yansımalarını taşır. Aile içi ilişkilerdeki kırılmalar, ekonomik baskı ve suçluluk duygusu oyun yazarlığında kurduğu dramatik yapının temel özellikleri haline gelmiştir. Örneğin babası Isidore Miller'ın eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalmış, buna rağmen çalışkanlığıyla ailesinin saygınlığını kazanmış bir figür olması ve Büyük Buhran döneminde sahip olduğu işletmeyi kaybetmesi Miller'ın gözünde babasını hayranlık, hayal kırıklığı ve suçlulukla hatırlanan bir karaktere dönüştürmüştür. Bu ilişki akla yazarın 1947 tarihli oyunu *Bütün Oğullarım'*da Joe- Chris Keller ve 1949 tarihli oyunu *Satıcının Ölümü*'nde Willy-Biff Loman ikililerini getirmektedir. Benzer şekilde Arthur Miller, ağabeyi Kermit'le aralarındaki farklılıkları çeşitli oyunlarına yansıtmıştır. Kermit'i uslu, babasına benzeyen iyi bir çocuk olarak tanımlarken kendisinin hırslı doğası ve karanlık bir yönü olduğunu anlatmış, aralarında görünmez bir rekabet bulunduğunu ve bundan ikisinin de çeşitli yönlerden etkilendiklerini belirtmiştir (Abbotson, 2007, s.3-4). Bu ilişkiyi de yine yazarın *Satıcının Ölümü* oyununda Biff ve Happy Loman'ın ağabey-kardeş ilişkisinde gözlemlemek mümkündür.

Arthur Miller'ın dramatik yapısı genellikle "özel olanın kamusallaşması" ilkesi üzerine kuruludur. Aile ilişkileri, ekonomik baskılar veya kişisel suçluluk duygusu, toplumsal sistemin bir yansıması olarak sahnede görünür hale gelir. Bu duruma yazarın 1952 tarihli oyunu *Cadı Kazanı*'nda John Proctor ile Abigail Williams'ın ilişkisi örnek verilebilir. Çünkü bu ilişki birtakım yıkıcı olaylara sebep olmuş ve bir mahkeme salonunda anlatılacak kadar kamusallaşmıştır.

Miller'a göre tiyatronun en eski yükü toplumun ve insan varoluşunun ahlaki aydınlatılmasıdır. Çünkü Miller'a göre bu yük tiyatronun zamana direnen gücüdür ve kendisi de bu yükü taşımayı

seçmiştir. Miller bu seçimiyle çağdaşı olan absürd tiyatronun karanlık parodik yönünü reddederek Yunan tragedyası ve Ibsen geleneğine dayanan çağdaş Amerikan trajedisini yaratmayı hedeflemiştir. Miller'ın oyunları yaşadığı dönemin politik ve toplumsal çelişkileriyle yeniden yoğrulmuştur. Klasik trajedinin yasalarını yeniden şekillendirir ve kahramanları sıradan insan deneyiminin içinden seçer. *Satıcının Ölümü, Cadı Kazanı* ve *Köprüden Görünüş* gibi oyunlarında ise karakterlerini geri döndürülemez bir eylemin tetiklediği trajik bir konuma yerleştirir. Bu oyunlar hem tüketici hem de gözetimci karşı-değerlerle kuşatılmış bir toplumun ahlaki çözülüşünü görünür kılar (Sacchetti, 2020, s.13-14).

Bu yönleriyle Arthur Miller'ın tiyatrosu modern toplumun etik karmaşasını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Yazarın oyunlarında birey yalnızca kişisel bir trajedinin değil aynı zamanda yaşadığı çağın ahlaki çöküşünün de temsilcisidir. Miller'ın insanı merkeze alan bu yaklaşımı onun en politik yapıtlarından kabul edilen *Cadı Kazanı*'nda da görülür. Bu oyun bireysel vicdan ile toplumsal korku arasındaki çatışmayı tarihsel bir olaya dayanarak yeniden anlatan yönüyle hem katmanlı hem de zengindir denebilir. Salem'deki cadı avını sahneye taşıyan Miller, görünürde geçmişe ait bir olayı anlatırken aslında kendi çağının politik paranoyasını, otoriteye boyun eğme ve ötekileştirme eğilimlerini eleştirir.

Arthur Miller, *Cadı Kazanı*'nı 1952 yılında kaleme almış, oyun 1953'te Broadway'de sahnelenmiştir. Görünürde 1692'de Massachusetts'in Salem kasabasında yaşanan cadı mahkemelerini konu alsa da aslında 1950'lerin Amerika'sındaki politik paranoyayı ve "komünist avı" atmosferini alegorik biçimde yansıtır. Miller, *Cadı Kazanı*'nı yazarken Marion Starkey'nin *The Devil in Massachusetts* ve Charles W. Upton'ın *Salem Witchcraft* adlı eserlerinden yararlanmış, Salem Historical Society arşivlerinde araştırmalar yapmıştır. Yazar, oyunun "büyük ölçüde tarihsel doğruluğa sahip" olduğunu, ancak dramatik amaçlarla bazı karakterleri birleştirdiğini, kızların ve yargıçların sayısını azalttığını ve Abigail'in yaşını büyüttüğünü belirtir (Abbotson, 2007, s. 115). Buna rağmen Miller'ın metni, tarihsel olayları birebir aktarmaktan çok, insanın vicdanı, korkusu ve bencilliği arasındaki gerilimi sahneye taşır.

1690'ların Salem kasabası, otoriter bir teokrasinin kontrolünde, bireyselliğe şüpheyle bakan tutucu bir toplum olarak betimlenir. Yaşamsal zorluklar ve sürekli doğa tehditleriyle çevrili olan Salem halkı, hayatta kalabilmek için toplumsal disipline sıkı sıkıya sarılmış; fakat bu disiplin, zamanla baskı ve hoşgörüsüzlüğe dönüşmüştür. Eğlence, dans ve neşenin "günah" sayıldığı bu dar toplumsal düzen, bireylerin bastırılmış öfke ve arzularını dışa vurabilecekleri tek alanı, cadı yargılamalarında bulmalarına neden olur. Böylece "ahlak kisvesi" altında yürütülen bu süreç, toplumsal denetimin ve kişisel intikamın bir aracına dönüşür. Miller, oyundaki geniş karakter kadrosunu kullanarak Salem toplumunun çeşitliliğini, korkunun ve söylentinin bulaşıcılığını gerçekçi bir dille görünür kılar (Abbotson, 2007, s. 115).

Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* adlı oyunu, kitle histerisinin ve bireysel vicdan kaybının tehlikelerine dair bir uyarı niteliği taşır. Judith A. Cerjak'a göre oyun, yalnızca Salem cadı davalarını değil, aynı zamanda McCarthy döneminin politik atmosferini ve günümüz toplumlarının benzer eğilimlerini de yansıtır (Cerjak, 1993, s. 55–57). Miller, *Cadı Kazanı*'nda McCarthy dönemine göndermede bulunmakla birlikte, asıl olarak insanın vicdan ile çıkar, korku ile sorumluluk arasındaki çatışmasına odaklanır (Abbotson, 2007, s. 115). Miller, kolektif korkunun nasıl akıl dışı eylemlere yol açabileceğini ve masum bireylerin cezalandırılmasına neden olabileceğini gösterir. Cerjak, oyundaki karakterlerin hem geçmişte hem de günümüzde "birkaç manipülatif figürün yönlendirmesiyle yıkıma sürüklenen kalabalıkları" temsil ettiğini vurgular (Cerjak, 1993, s. 55).

Miller'ın uyarısı, yalnızca bir dönemin politik paranoyasına değil, insan doğasının kolayca yönlendirilebilirliğine yöneliktir.

Oyun boyunca mahkeme sahnelerinden ziyade bu yargılamaları doğuran psikolojik ve toplumsal motivasyonlara yönelinir. Miller'a göre birey hem kendi içindeki bencilliğe hem de otoritenin dayattığı korkuya yenik düşebilir; ancak etik duruşunu koruyabilenler insanlık onurunun temsilcileridir. Bu nedenle Proctor, Corey ve Nurse gibi karakterler, toplumsal paniğin ortasında vicdanın sesini temsil ederken; Danforth, Parris ve Putnam gibi figürler, inanç ve otorite maskesi altında kötülüğü meşrulaştıran yapıyı simgeler (Abbotson, 2007, s. 115). Miller'ın amacı, geçmişe ait bir olayı yeniden anlatmak değil, korku ve otoritenin iş birliğiyle yaratılan toplumsal histerinin her çağ için geçerli olduğunu göstermektir. Salem, bireysel vicdanın bastırıldığı her dönemin alegorik mekânıdır. *Cadı Kazanı*, yalnızca tarihsel bir dönemi değil, insan doğasının karanlık yanını da ifşa eder; gücün ahlaki üstünlükle karıştırıldığı her bağlamda yeniden anlam kazanır. Böylece oyun hem politik hem de etik bir bellek metni hâline gelir — toplumsal korkuların, kişisel suçlulukların ve vicdani direnişin sahnesi olarak tiyatronun dönüştürücü gücünü bir kez daha hatırlatır.

Cadı Kazanı birkaç nedenle modern tiyatronun en önemli metinlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Öncelikle oyun, seyircisiyle güçlü bir duygusal bağ kurarak derin bir etki yaratır. Karakterlerin yaşadığı içsel çatışmalar, suçluluk ve korku duyguları, izleyicide hem empati hem de rahatsızlık uyandırır; bu da tiyatronun dönüştürücü gücünün en açık göstergesidir (Bigsby ve diğerleri, 2012, s.4). Oyun, korkunun sonuçları, bireysel sorumluluk ve vicdanın değeri gibi zamanlarüstü temaları ele alır. Bu yönüyle yalnızca McCarthy dönemi Amerika'sına değil, her çağın otoriter eğilimlerine ve kitle psikolojisine de ışık tutar. Miller'ın biçimsel ustalığı, dilin sembolik kullanımında ve John Proctor gibi unutulmaz bir trajik kahraman yaratmasında kendini gösterir; bu da oyunun sanatsal değerini güçlendirir (Bigsby ve diğerleri, 2012, s. 10).

Polster'e göre *Cadı Kazanı*, Marksist bir dram olarak da değerlendirilebilir; çünkü eser, toplumsal yapıları ve sınıf ilişkilerini eleştiren bir bakış açısı sunar. Oyunda Salem'deki histeri, egemen sınıf tarafından yoksul çiftçileri ve alt sınıf bireyleri denetim altında tutmak amacıyla yönlendirilmiş bir toplumsal manipülasyon biçimi olarak ele alınır. Bu süreç, ekonomik düzenin korunmasına ve muhalif seslerin bastırılmasına hizmet eder (Polster, 2012, s. 58). Dramatik açıdan oyun, Aristotelesçi yapı özelliklerini korumakla birlikte, epik tiyatro öğelerini de barındırır. Miller, toplumsal çelişkileri ve ekonomik düzenin sonuçlarını görünür kılarak seyircinin eleştirel bir mesafe geliştirmesini hedefler. Böylece oyun, yalnızca bir tarih anlatısı değil, aynı zamanda sınıf bilincini uyandıran didaktik bir yapıya dönüşür (Polster, 2012, s. 59). Bazı yorumcular, oyunun iyi–kötü karşıtlığına dayalı anlatımının Marksist çözümlemeyi basitleştirdiğini öne sürerken (Polster, 2012, s. 48), diğerleri Miller'ın tiyatrosunun asıl gücünün, burjuva otoritesine karşı eleştirel bilinç kazandırma çabasında yattığını savunur. Bu yönüyle *Cadı Kazanı,* sınıf çatışmasını, toplumsal manipülasyonu ve sanatın politik söylemdeki rolünü görünür kılan, 20. yüzyıl tiyatrosunun en etkili politik metinlerinden biri olarak değerlendirilebilir (Polster, 2012, s. 59).

Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı*, yazıldığı 1950'li yıllardan bu yana, tarihsel sınırlarını aşarak evrensel bir ahlaki, politik ve toplumsal eleştiri metnine dönüşmüştür. Oyunun odaklandığı korku siyaseti, toplumsal histeri, vicdan ve bireysel sorumluluk temaları, yalnızca Amerika'nın değil, farklı dönemlerde farklı ülkelerin de yaşadığı benzer gerilimleri görünür kılma potansiyeline sahiptir. Bu çok katmanlı yapı, oyunun her çağda yeniden anlam üretmesine olanak tanımış; Miller'ın deyişiyle, tiyatronun "ahlaki aydınlatma" işlevini her kuşakta yeniden doğrulamıştır. 2025 yılında Türkiye'de *Cadı Kazanı*'nın üç farklı şehirde — İstanbul, İzmir ve Eskişehir'de —

sahneleniyor oluşu, bu evrensel temaların yerel bağlamda yeniden üretildiğinin göstergesidir. Üstelik bu dört sahnelemenin aynı tiyatro sezonu içinde izleyiciyle buluşması, rastlantısal olmaktan çok, çağın politik, sosyal ve etik atmosferinin bir yansıması niteliğindedir. Dolayısıyla, *Cadı Kazanı*'nın 2025 Türkiye'sinde eşzamanlı olarak üç şehirde sahneleniyor olması, yalnızca bir repertuvar tercihi değil, aynı zamanda sanatın toplumsal bellekteki sürekliliğinin bir göstergesidir. Bu durum, tiyatronun güncel politik söylemlere dolaylı ama güçlü biçimde yanıt verme kapasitesini ortaya koyar. Böylece *Cadı Kazanı*, geçmişten bugüne uzanan "sanat yolculuğu"nun çağdaş halkasında, bireyin ve toplumun vicdanına seslenen bir bellek mekânı olarak yeniden hayat bulmaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışma Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* adlı oyununa yönelik üç güncel sahnelemenin nasıl yorumlandığını incelemek amacıyla nitel bir araştırma tasarımıyla yürütülmüştür. Araştırmanın yöntemi üç temel veri toplama ve analiz aşamasına dayanmaktadır. Çalışmanın başlangıcında birinci aşama olarak literatür taraması yapılmıştır. Arthur Miller'ın tiyatro anlayışını, Cadı Kazanı'nı tarihsel ve dramaturjik arka planını ele alan ulusal ve uluslararası kaynaklar incelenmiştir. Literatür taraması oyunun evrensel temalarını ve çağdaş sahnelemelerde yeniden anlam üretme süreçlerini kavramsal olarak temellendirmek amacıyla yapılmıştır. İkinci aşamada İzmir, Eskişehir ve İstanbul'da sahnelenen üç güncel *Cadı Kazanı* yorumunun her biri yerinde izlenmiş; reji tercihlerini, sahneleme stratejilerini ve tematik vurguları anlatmaya yönelik betimleyici notlar tutulmuştur. Üçüncü aşamada ise üç yönetmenle yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Üç yönetmene genellikle aynı sorular sorulmuş olup, zaman zaman yönetmenlerin sanatsal pratiğine özgü yönelimleri kapsayacak farklı sorulara da yer verilmiştir. Elde edilen tüm veriler betimsel analiz yöntemleriyle değerlendirilmiş; yönetmenlerin oyuna yaklaşımındaki ortak eğilimler, farklılıklar ve kurulmuş olan 3 ayrı estetik yapı karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmıştır.

3. Bulgular

3.1. Cadı Kazanı – 2025

Bu bildiriye konu olan *Cadı Kazanı* sahnelemelerinden ilki İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları yapımı olarak Yiğit Sertdemir rejisörlüğünde 12 Ekim 2022 tarihinde, ikincisi Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde Murat Karasu rejisörlüğünde 10 Ekim 2025 tarihinde ve üçüncüsü İzmir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarında Lemi Bilgin rejisörlüğünde 31 Ekim 2025 tarihinde prömiyer yapmıştır. Bu kısımda ve başlıklarda sıralama oyunların prömiyer tarihleri baz alınarak yapılmıştır.

Cadı Kazanı'nı sahnelemeye karar verme süreciniz nasıl gelişti? Bu soruya verilen cevaplar, bahsi geçen sahnelemeler yapısal olarak birbirine yakın forma sahip kurumlarda yapıldığı için ortaklık taşımaktadır. Karasu ve Bilgin teklifin genel sanat yönetmenlerinden geldiğini belirtmişlerdir. Sertdemir ise 2012 yılında bu oyunu sahnelemeyi kendisinin teklif ettiğini, ancak dönemin yönetiminin bu konuda çekimser kaldığını; dolayısıyla o süreçte projeyi rafa kaldırdığını aktararak 2019 yılında genel sanat yönetmeni Mehmet Ergen'in yönlendirmesiyle çalışmalara

başladığını; ancak pandemi sürecinde çalışmaların durduğunu anlatmıştır. Pandemi sonrası değişen yönetimde yeni genel sanat yönetmeni Ayşegül İşsever'le yapılan görüşmeler sonucunda 2022 yılında bir ay arayla hem *Cadı Kazanı*'nı hem de *Tartuffe*'ü sahnelediğini anlatmıştır. *Tartuffe* fikri İşsever'den çıkarken, Sertdemir pandemi öncesinde cast çalışmalarını yaptığı *Cadı Kazanı*'nı tamamlamayı istediğini söyleyince iki prova süreci eş zamanlı yürütülmüştür.

Neden Cadı Kazanı? Neden Şimdi? Neden İstanbul, Eskişehir, İzmir? Bu sorunun yanıtları, yönetmenlerin doğrudan ifadeleriyle aşağıda sunulmuştur.

> **Sertdemir**: Türkiye geneli için söyleyebiliriz bunu. Coğrafi sosyopolitik arayışlar açısından söyleyebiliriz. Bizim de aramızda sıkça konuştuğumuz bir şakadır aslında bu. "Tam da zamanı." Elimize aldığımız her oyun için "Ay tam da zamanı!" deriz. Niye çünkü aslında bu coğrafyada herhangi bir oyun için hep tam zamanı oluyor. Çünkü aynı anda birçok şeyi yaşayabilen tuhaf bir memleketiz. Dolayısıyla tabii ki bu oyun da bugüne baktığımızda her seyreden seyirciye "Tam da bugünü anlatıyor." dedirtiyor. Bunun birkaç sebebi var. Birincisi muhbir vatandaş meselesi. 2022'den konuşuyorum, 2025'te olay çok daha başka bir yere gitti. Muhbir vatandaş meselesi bizim de geleneğimizde olan tuhaf bir şeydir. Arthur Miller'ın kullandığı *The Crucible* kelimesi cadıların kullandığı kazan anlamına gelmiyor. Isıya maksimum dayanıklı bir kazandan bahsediyoruz. Demir eritmek için kullanılan bir kazan bu. Onu eritirken kendisi aynı malzemeden yapılmış olmasına rağmen erimiyor. Mesele o. Oyuna dönecek olursak insan malzemesi, diğerini eritiyor, kendisi de ısıya maruz kalıyor ama oradan sağlam çıkıyor. Öte yandan inanç meselesi zaten bizim temel yakıtımız. Memleket lokomotifini çalıştırmak için inanca ihtiyaç var gibi bir durum var. Oyun da bu inanç üzerinden şekillenen bir şey. İnancın kullanılma biçimine dair bir meseleyi de anlatıyor. Çok uzak kavramlar değil. O sebeple söylenen cümleler de benim takip edebildiğim kadarıyla seyircide karşılık bulan cümleler. Bugün de sokakta duyabileceğiniz bazı cümleler. O yüzden çıktığı andan itibaren seyircinin güçlü karşıladığı bir oyun.
>
> **Karasu**: Ülkenin yaşadığı bir sosyoloji var, içinden geçtiği bir politik süreç var. Dalgalanma var öyle diyelim. Bunun da kökünde *Cadı Kazanı*'nın da içinde yer alan birtakım gerekçeler var aslında. Bizimle buluşan, buluşturduğumuz ya da ilişkilendirdiğimiz meseleler var. Öyle olunca hem bu oyunun dramatik ve klasik yapısı tiyatro sanatı için çok cazip hale geliyor. Hem de tiyatro yoluyla bir meseleyi anlatmak, bir derdi gündeme getirmek daha cazip hale geliyor. Yani politik tiyatro tarzında olmayan bir oyunla politik bir gönderme yapmak keyif veriyor bir parça. Dolayısıyla sanıyorum *Cadı Kazanı* o yüzden bu aralar böyle bir yeniden popülarite kazanıyor.
>
> **Bilgin**: 1600'lerde Salem'de böyle bir olay oluyor. Yaşanmış bir olay. Özellikle Giles'ın mahkeme kayıtlarından çıkıyor. 1950'lerde Amerika'da McCarthy olayı var. McCarthy düzeni. O düzen kendi menfaatleri ve kendi güçleri için kullanılıyor. O zaman da 20 kişi falan asılıyor, intihar edenler var. 2025 yılında da cümlem şöyle: Salem'de yaşanıyor, McCarthy döneminde yazılıyor, 2025 yılında da Türkiye'de oynanıyor. Yaşadığımız şeyler buna benziyor. Onun için 2025 yılında *Türkiye'de* bu oyun oynanıyor. 2025 yılında Türkiye'de *bu oyun* oynanıyor. 2025 yılında Türkiye'de bu oyun *oynanıyor.* Hangisini istersen söyleyebilirsin.

Bu oyunda sizi en çok etkileyen, yönetmeye iten sahne, an, replik veya durum hangisidir? Bu sorunun yanıtları, yönetmenlerin doğrudan ifadeleriyle aşağıda sunulmuştur.

> **Sertdemir**: Birkaç an var. Benim için oyunu cümlesi "kendi yetiştirdiği ağaca asılan insanlar". Benim çıkış noktam, oyunun bana söylettiği cümle bu. Hatta afişte de ağaçlar var. İkincisi form olarak tıpkı Shakespeare oyunlarındaki gibi bu bir tragedya örneği aslında. Her şeyin ormanın o karanlık korkutucu yerinde geçmesi aslında tam bir paganik ayin sırasında özgürleşen kadınların merkezinde olduğu bir hikâye ki bence bu oyunda genelde atlanan şey o oluyor. Koşul diye bir şey var ve seni kötü şeyler yapmaya mecbur bırakan bir hayat var. Bende en çok kalan cümlelerden bir diğeri Rahip Hale'in söylediği "Yaşam kadınım yaşam. Tanrının en değerli lütfudur bize (Miller, 2017, s.128)". Hem bu cümleyi kurup hem de nasıl yaşamak? Öldükten sonra nasıl anılmak? Bir de tabii inanç kısmı

da var. İdeolojik kısmı da var. Bir de hayattaki duruşla alakalı bir şey var. O yüzden iyi, kötü, kahraman diye bir şey yok aslında. Koşullarla sınandığımız, koşulları onlarla karşılaştığımız zamanlarda nasıl aldığımız ve nasıl verdiğimizle ilgili bir yolculuğu anlatıyor oyun. Hem oyunun sonunu düşünüce hem oyunun başlangıç motivasyonlarını düşününce.

Karasu: Birçok an var. Oyunun kendisi başta olmak üzere birçok an var ama hatırımda kalan bir cümle istiyorsan Rahip Hale'in söylediği şu söz var: "Dinleyin beni Bayan Proctor! Bir inanç ortalığı kana boyuyorsa o inanca sarılıp kalmayın, insanı canından eden bir yasa yanlış bir yasadır (Miller, 2017, s.128)". Bunu diyen de bir din adamı. Olay oraya varıyor neticede. Ama Hale engel olamıyor. Bir ilke ne kadar parlak olursa olsun, bir fikir ne kadar parlak olursa olsun eğer sonuçları itibariyle insanlara zarar veriyor, toplumsal yapıyı bozuyorsa oradan uzaklaşın diyor. Biraz onu söylemeye çalışıyorum ben de oyunun içinde. Yani bize doğru gelenin her zaman doğru olmayabileceğini, o toplumsal bakıştaki kuşku aralığını geniş tutmamız gerektiğini söylüyor. Yani oradan ya da buradan, birinin iddiasının her zaman mutlak doğru kabul edilmesindeki tehlikeden söz etmeye çalışıyorum.

Bilgin: Birçok cümle var. Bir tanesini söyleyemem. Dinle, yasayla ve itirafla ilgili sözler var. Hem cümle olarak çok doğru hem de çok güncel. Proctor'ın "Ne mi diyorum? Allah ölmüş, diyorum, Allah ölmüş! (Miller, 2017, s.116)" Ayrıca aynı karakterin "Bu ad, benim adım da onun için! Yaşamda bir başka adım daha olamaz da onun için! Yalan, yalan söylüyorum, yalana imza atıyorum da onun için! Asılanların ayaklarının tozuna değmem de onun için! Adım olmadan nasıl yaşayabilirim? (Miller, 2017, s.139)". Bugün bu durumu anlayacak çok insan olduğunu düşünüyorum.

Oyunun ana çatışmasını nasıl yorumladınız? Özellikle hangi duyguyu ve/veya durumu ön plana çıkarmak istediniz? Bu sorunun yanıtları, yönetmenlerin doğrudan ifadeleriyle aşağıda sunulmuştur.

Sertdemir: Az önce bahsettiğim gibi "kendi yetiştirdiği ağaçlara asılan insanlar" temasına ek olarak oyun aslında bir insanlık laboratuvarı gibi olduğunu düşünüyorum. İnsanlığı analiz ettiğimiz bir laboratuvarda geçiyor oyun. Ve oyunda gördüğümüz her kişinin salonda bir karşılığı var. Bir benzeri var. O yüzden birincisi umut nerede? Yakınlarda başka bir kasaba var ve aslında o kasabayla burayı ayıran kocaman bir orman zaten olayların başladığı o orman. Diğer kasaba püskürtmüş bu bakış açısını. Öyle de bir yer var demek ki. Yani illa Salem kasabası gibi olması gerekmiyor. Yakında bir kasaba var bu aptalca insanları yok eden davranış biçimini engellemiş korkmadan. Birlikteliğin gücü. Bir taraf güçlü bir fikirde buluştu ve peşinde de kişisel menfaatler olsa dahi birilerini bulabildiği için yola çıkıp eyleme geçebiliyor. E diğer taraf güçlü bir şekilde birleşseydi bunlara hiç cevaz verilmeyecekti. Oyunun daha birinci perdesinde oyun bitecek oyun olmayacaktı ya da tarihsel gerçeklik olarak Salem'de böyle bir şey yaşanmayacaktı. O yüzden o yaşanmayan tarafta neyi becerdiler de bu yaşanmadı sorusunun cevabı bence oyun boyunca kritik anlarda hatta bir tasarım olarak da vurgulanıyor. Ayrıca sürekli sınav var oyunda. Mary Warren ve Abigail çıkıyorlar, Mary Warren bir evet diyor, bir hayır diyor. Çünkü korkuyor, çocuk. Çocuk da olması gerekmiyor. İnsan. Dolayısıyla bu sınanma halleri bence rejinin temelini oluşturuyor ve dekorda da gördük tabii ki. Bir ormanın kıyısında geçiyor. Orman tam dibimizde. Karanlık olan ormanın içi değil aslında. Ormanın bu tarafı. Asıl karanlık alan o ormanda zannediliyor. Berbat şeyler ormanda olur zaten şeklinde bir bakış açısı var, bu bakış açısı yalan.

Karasu: Hikâyenin getirdiği bir ana yol var. O ana yolun bir de yan yolları oluyor, ona eklemlenen hikayeler, hikayecikler. Her karakter için bir derinlikli hikâye var. Benim birinci tercihim herkesin kendi karakteriyle ana yola çıkacak ara yollar oluşturması oldu. Ana yoldan yürüyelim değil de siz buraya gelin demek istedim karakterlere. Siz de bu merkeze toplanın bakalım oyuncu arkadaşlar. Ne kadar başarıyoruz onu bilmiyorum. Ama bunun doğru olduğunu düşünüyorum. Zaten takip edeceğimiz bir hikâye var, hepimizin ortak algısı. Ama ona her karakter başka bir gerekçeyle, nedenle, duyguyla iştirak ediyor. Onu bulursak yolu zenginleştirmiş oluyoruz. Giles'in katılımı, Proctor'ın katılımı, Putnam'ların katılımı, kasabanın savcısının katılımı bambaşka şeyler. Ama hepsi bir yerde buluşacaklar. Böyle bir temel yaklaşımım var yani, insan odaklı. Rol ve o rolün kendi hikayesi. Hizmetçi kızlar var orada, sınıfsal bir durum var. Tituba var, onun bir kademe daha altı,

köle. Sosyal sınıfsal pozisyonları var. O pozisyonlarla hepsinin aynı tepkiyi, aynı refleksi göstermesi zaten mümkün olamaz. O katmanı kurmaya çalışıyorum, bu da oyunculuk için çok zorlayıcı. Bir de insanın düştüğü durumları göstermek istiyorum. Alışkanlıklarımızın biraz ötesine gidiyoruz, kolaycılıktan kaçmamız lazım. Benim yaklaşımım tamamen bu. Zaten hikâye çok görünür. Bir daha onun altını çizip bak burada alacağın ders budur ey seyirci, bak bunu iyi dinle falan demekten yana değilim. Aksın gitsin herhangi bir iş gibi, sonra o kendiyle kaldığında seyirci için söylüyorum, kendiyle kaldığında kendi yolu üzerinde olanları hatırlayacaktır.

Bilgin: Oyunda aslında üzerinde durduğumuz şey otoritenin bireyler tarafından menfaatleri için kullanılması hem de yine kendi menfaatleri için otoritenin bu baskısına boyun eğmeleri. Onları kullanarak kendi menfaatlerini gerçekleştirmeleri. Çok genel bir şey bu, ama böyle. Buna itiraz edenlerin az sayıda olması, ciddi bir bedel ödemesi. Ama ödediği bedelin karşılığını o an değil de daha sonra zaman içinde ortaya çıkması. Hep öyledir yani bütün kahramanlar bedel ödemişlerdir ama sonunda o bedellerin boşa ödenmediği anlaşılır. O an için boşa ödendiğini zannederiz ama boşa değildir. Onun mutlaka bir gelişimi, sonrası, başka insanların bedel ödemelerine de zemin hazırlar. Dünya hep böyledir yani hep vardır otoriter ve bazı insanlar otoriteyi kendi menfaatleri için kullanırlar. Onun için her türlü sahtekarlığı yaparlar. Buna karşı duranlar bedel öderler, ama hep bedel ödeyenler kalır akıllarda ve tarihte.

Genelde uyguladığınız reji yaklaşımınızdan bahsedebilir misiniz? Bu sorunun yanıtları, yönetmenlerin doğrudan ifadeleriyle aşağıda sunulmuştur.

Sertdemir: Aslında biraz oyunun yapmak istediği şeye göre değişiyor bu. Yani seyirciye ne yapmak istiyorum sorusunun cevabında saklı burada tercih edilecek yol. Amatör tiyatrodan geliyorum ben İTÜ'den. Biz hep ensemble tiyatrosuyduk. Hala öyleyiz. Yani ortak akıl. Ensemble. Birimizin star olduğu değil de yük taşıdığımız. Hepimizin farklı görevleri vardı. O yüzden yönettiğim oyunlarda da genelde ensemble vardır. Tek kişilik oyun olsa bile. Ayrıca tabii ben oyuncu olarak oynadığımda da yönetmenciyimdir. Yani kendi yazdığım oyun olsa dahi yönetmen ne diyorsa odur diye bakarım. Her şey tasarımın bir ögesidir. Oyuncu dahil. Bunu oyuncuya anlatmak zordur da. Yani çünkü oyuncu ekstra çaba sarfetmek ister görünmek için. Halbuki bazen sadece dursa baktığımızda bir bütünün parçası olduğundan ötürü ne yapmak istiyorsak seyirciye onu yapmış oluyoruz. Onun ekstra bir çaba sarfetmesine gerek yok. Resim üzerinden örnek veriyorum komik oluyor tabii. Yani sarı renk ben niye sarıyım diye soruyor mu? Dolayısıyla oyuncunun yetmediğini düşündüğü yer aslında onun parladığı yer oluyor. Yani sınırlandığı yer onun parladığı yer oluyor. Genelde. Cadı Kazanı tam ensemble oyunudur. Cadı Kazanında şu aktör şu aktrist demem doğrusu. Ekip derim. Ve çok da severim Cadı Kazanı ekibini. Tam bir ekiptir yani. Yani o mahkeme sahnesini her ekip öyle oynayamaz bence mesela. Çünkü onlar sadece basit kuralları biliyorlar. Ve onun dışında çok özgürler. Benim orada bir mizansen trafiğim yok. Sadece kurallarım var. Ve çok basit kurallar. Yatayda dikeyde yan yana gelmeyeceksiniz gibi çok basit kurallar var. O yüzden çok dinamik bir sahnedir mesela, güzeldir severim mahkeme sahnesini. Sonuç olarak oyundur esas olan. Kimi oyun tabii ki kim yapmış rejisini dedirtir çünkü onun türü odur. O yüzden ihtiyaç neyse o aslında.

Karasu: Rejisör olarak onu arkadaşlara şunu söylüyorum: Siz varsınız, oynadınız oynadınız. Olur. Oynamazsanız benim işim olmaz, çökeriz. Sen oynasan da oynamasan da arkaya şunu yaparım, bunu koyarım, altına müzik döşerim diyemem çünkü sana bağlıyım. O kenar süsünü boş ver. Ben sana bağlıyım, sen oynayacaksın, senin oyunculuğunu ne kadar yükseltebilirsem ben, samimiyetini, inandırıcılığını ne kadar arttırabilirsem rejisör olarak, seni ne kadar oraya çekebilirsem o kadar başarılı olacağım. Benim oyunculuk hocam Müşfik Kenter. Birçok hocam var da ustam, kendime rehber edindiğim kişi odur. Müşfik hoca çok insan temalı bir oyuncuydu. İki sözünden biri insandı. Ona şimdi "Hocam ne yaptın yoruldun mu?" desen insandan başka cümle kurmaz. Çünkü ona inanıyordu ve ben de ona inanıyorum. Sahnede ne oynarsak, nasıl oynarsak oynayalım, bir insan üretmek, yaratmak, göstermek zorundayız. Dolayısıyla da ben hep bu kanalda kaldım. Oyuncu olarak da bu kanalda kaldım. Rejisör olarak da. Ben içinde insan olmayan bir şeyi sevmiyorum. Yaratık olma hali bile insani. Fare, tilki, armut, elma oynuyorsun, bunu nereden oynayacaksın?

> İnsansılaştırarak oynayacaksın. Başka yolu yok ki. O yüzden yaklaşımım hep böyleydi. Ha şunu değiştirdim ama, daha klasik bir reji konsepti kuruyordum ilk rejilerime bakınca. Mekanlar. Şimdi galiba onu biraz parçalıyorum. Yani mekânı parçalayarak, zamanı yok ederek. Zamansızlaştırarak, mekansızlaştırarak hikâyeyi öne çıkarmaya çalışıyorum son işlerimde bir parça. Ona uygun tasarımlar yapmaya çalışıyorum ama oyuncuya dokunmuyorum. Oyuncunun yüzünü beyaza boyamıyorum, onu çok gerekli görmüyorum. Niye uzaklaştırayım ki, tam aksine. O sahici kalsın, ben zaten onun çevresine bir yalancı dünya kuruyorum yani. O sahici kalsın da biz ona odaklanalım. Diğeri ona hizmet etsin. Bu bir seçim işte. Bazıları oyuncunun ona hizmet etmesini istiyor. Ben diğer aktörlerin oyuncuya hizmet etmesini istiyorum.
>
> **Bilgin:** Ben tiyatronun tek tanrılı bir iş olduğunu düşünüyorum. O da oyuncudur. Tabii ki yönetmen önemli ama eğer iyi bir oyuncu kadrosuyla yapmazsan yapmak istediklerini de o kadar iyi anlatamazsın. Anlatırsın, didinir çabalarsın, oyuncunun yeteneğine, aklına kalırsın. Onun için sinemanın tam tersi. Sinemada yönetmendir, tiyatroda oyuncudur. Onun için ben oyun yönetirken ya da izlerken de iyi oyunculuk isterim. İyi oyuncu yönetmenin istediğini de doğru anlatır, atmosferi de doğru anlatır. Kendi de tatmin olur. Seyirci de öyle. Çünkü seyirci gelip dekora bakacak, onu fark etmez. Mizanseni fark etmez ama oyuncu anlatamazsa onu bırakıp gider yönetmen. Arada gider belki düzeltme yapar, tabii ki çok önemlidir yönetmen. Bütün düzenleyen toplayan yönetmendir. Ama sonuçta işin yüzü oyuncu. Onun için ben tiyatroda oyuncuya önem veririm. Çalışırken de oyuncuyla daha çok haşır neşir olurum. Kurguyu kurarsın yaparsın, görseli de yaparsın düşünürsün detayları. Estetiği yakalamaya çalışırsın. Ama iyi oyuncu önemlidir. Ben tiyatroyu oyuncu olarak tarif edersem dört madde vardır: iyi bir metin, iyi bir yönetmen, iyi bir rol ve iyi bir cast. Bunlar bir araya gelirse ne mutlu sana. Metin iyi olacak, yönetmen iyi olacak, rolün iyi olacak, oyunu paylaştığın diğer oyuncular iyi olacak. Oyuncu olarak böyle bir oyunda olsam "Oh ne güzel bir metin oynuyorum, iyi bir metin, iyi bir yönetmen, iyi rol arkadaşlarım var." derim. Nadir olan bir şeydir. Yönetmen olarak bakarsam da iyi bir metin, iyi bir yönetim ve iyi bir cast. Yönetimin içine teknik kadroyu da ekliyorum. Bu üçü bir araya gelince iyi olur.

Sertdemir'in Oyunun Finaline Yaptığı Dokunuş. Sertdemir, sahnelemesinde finalde metinden farklı bir tercihte bulunarak Elizabeth Proctor'ın repliğini (Bütün iyiliği üstünde şimdi! Hiç alır mıyım bunu üstünden, Allah esirgesin! (Miller, 2017, s.141)) Elizabeth'e söyletmemiştir. Elizabeth, idama giden kocasının ardından asılma seslerini dinlerken karnında büyümekte olan çocuğa oyunun birinci perdesinde Rebecca'nın Betty'yi sakinleştirmek için söylediği ninniyi söylemektedir. Bunun gelmekte olanın ve umudun izi olarak görülebileceğini belirten Sertdemir bu durumun sebebini şöyle açıklamıştır:

> **Sertdemir**: Benim metinde yaptığım kısaltmalar aslında yarattığımız koşulda söylenmesine gerek duymadığım kısımlardan oluşuyor. Yani Elizabeth'in bunu neden yapmış olduğuna dair bir cevaba ihtiyaç var orada. Bir tragedya formunda Hamlet'in ölmek üzereyken bile tirad atmasını anlayışla karşılayabiliyoruz ama Elizabeth'in orada onu söylemesi? Hale'le hele hiç paylaşılacak bir durum yok o sırada. Yani bizim yarattığımız durumda. Hale yüzünden oldu her şey. Şimdi mi akıllandı? Zamanında akıllansaydı. Öyle bir hakikati paylaşmak için tabi ki o sahnedeki bütün kişiler arasındaki en mantıklı kişi Hale. Ama yine de en azından bizim yarattığımız dünya içinde onunla da paylaşmaz. Dolayısıyla çocuğuyla paylaşır bunu. Çocuğuna da bunu 'bak babanın bütün iyiliği üzerinde şimdi' şeklinde demez. Ninniyle anlatır, o ninni de oyunun başında Rebecca'nın söylediği ninni. Dolayısıyla aslında repliği sadece söyletmedim. Ama repliğin söylediği şey sahnede var diye düşünüyorum.

Ön Oyun Tercihleri Hakkında. Oyunun tamamına etki eden ve ana çatışma unsuru olan "kızların ormanda hora tepmeleri" kısmı Murat Karasu tarafından oyunun başında sahnede gösterilmiştir. Yiğit Sertdemir bu sahneyi oynatmış ancak seyirciye göstermeden yalnızca müzik eşliğinde sesleri dinletmiştir. Lemi Bilgin'in rejisinde ise bu kısım yoktur. Bu konudaki tercihlerin sebeplerini yönetmenler aşağıdaki gibi açıklamışlardır.

Sertdemir: Kızların konuştuğu tek yeri de gürültüye boğdum. Çünkü şüphe kudurtur. Görmediğimiz şey zihnimizde çok daha korkunç bir şekilde tezahür edebilir. Gördüğümüz zaman somutlarız ve görece olarak rahatlarız. Ama görmediğimiz şey korkunçtur. Dolayısıyla açılışta perde arkasında oyuncular gerçekten son 5 dakika yerini alıyor, sesler başlıyor. Devinime başlıyorlar perde açılıyor. Finalinden beş saniye kadar olan bir kısmını görüyoruz Betty zaten babasına yakalanıyor ve bayılıyor. Dolayısıyla biz de tam bilmediğimiz bir yerden başlıyoruz, cevabı verilmiş bir yerden başlamıyoruz. Seyirci hakikati bilse ne fark ederdi? Sonuçta neyi değiştirecekti ki kızlar gerçekten ruh çağırıyor olsalar asılsın mı diyecektik? Sınandığı şey o yüzden kıymetli geliyor bana. Ne fark ederdi ki kızlar yalan söylemiş olsa? Yani tragedya mantığını kırdığım yer orası aslında. Tragedyada seyirci bilir oyuncu bilmez ya. Komedyada da öyledir. Bu tragedya mantığında seyirci de bilmiyor. Yani onlar da bilmeden bir yolculuğa çıkıyorlar. Dolayısıyla bütün rahipler gibi, çevredeki herkes gibi onlar da kişisel fikirlerini geliştirmiş oluyorlar.

Karasu: Bir bilgi olsun diye koyduk bu kısmı oyuna. Oyunda söz ediliyor ya kızlar ormana gitmişler oyun oynamışlar. Kan içmişler, büyü yapmışlar. Biraz aksiyonla başlasın oyun diye koyduk. İkincisi bir tür ön hazırlık yani hikâyenin anlaşılırlığı açısından bir ön hazırlık olarak düşündük. Zaten orada bir büyü hali de yok. Aralarında eğleniyorlar, dalga geçiyorlar. Tituba'nın yerel danslarıyla dalga geçiyorlar. Eğleniyorlar yoksa doğrudan bir büyü falan yok.

Bilgin: Ön oyunda kızların oyununu göstermek istemedim. Çünkü kızların başına Parris dahil ne geldiğini kimse bilmiyor. Kızlar da bilmiyor aslında, Abigail hariç. İzledikçe anlıyoruz. Bilmememiz olayın karanlığını ve şüpheyi daima devrede tutuyor.

Rahip Hale Konusunda Farklı Tercihler. Rahip Hale rolü için yapılan oyuncu seçimlerinde dikkate değer farklılıklar bulunduğundan yönetmenlere bu konu sorulmuştur. Sertdemir ve Bilgin Rahip Hale karakteri için genç bir oyuncu tercih ederken Karasu orta yaşlarda bir oyuncunun bu rolü üstlenmesini istemiştir. Bu konuda yönetmenlerin görüşleri ve ortaya çıkarmak istedikleri farklı anlamlar aşağıda sunulmuştur.

Sertdemir: Sadece rahip diye görmek de haksızlık olur Hale'i. Gelmekte olan Hale. O yüzden ben genç birine oynattım. Çünkü Hale'in bakış açısı Ortodoks dediğimiz düşünceye karşı bir bakış açısı. Nesnel bir bakış açısı var. Bir fikrin arkasına körü körüne sığınıp giden biri değil. İnsanı önceleyen ve hatasından ders çıkarmaya çalışan birisi Hale. Bu bakış açısı itibariyle tamamen gelmekte olanla ilgili. Aklın çağrıldığı, daha nesnel bakabilen, öz eleştiri yapabilen. Umut aslında Hale. O yüzden son perdede başta güçlü olarak beklenen kişinin yalvar yakar diz çöküp ölmesini engellemeye çalışması önemli. Hale bir inanç insanı olarak Proctor'a "Yalan söyle." diyor. Müthiş bir çelişki. Bu aslında özünde bir teori pratik çelişkisidir. Bunu ancak insanı önceleyen bir akılla yaklaşabilen biri söyleyebilir. O da üst kuşakta yok. Onu ancak bir genç söyleyebilir. Ondan ders çıkaracak, öğrenecek, gücünden de vazgeçebilecek. Ya çok bilge olmanız gerekir. Ya da çok genç olmanız gerekir. Hale genç olan. Hale'in beyaz, Rahip Parris'in siyah kostüm giymesini de buradan düşünebiliriz. Nihal Kaplangı yapmıştı kostüm tasarımını. Hale'in kostümü hakkında oyunculara şunu demiştim: "Finalde onunki de Parris'inki gibi siyaha mı dönecek göreceğiz." Yani onun henüz bilmiyoruz.

Karasu: Hale de yeni mezun değil ama başka türlü bir misyoner. Başlangıçta çok katı ve fakat sonra oradaki haksızlığı çarpıklığı görünce dönüşen bir rol. Her rol için bir kırılma noktası var. Başladığı gibi bitirmiyor hiçbiri. Hepsi dönüşüme uğruyorlar içinde. Hale'in dönüşümü çok sert. Kalıpların kırılması. "Yasaya aykırılık var! Ben yokum bu mahkemede! (Miller, 2017, s.117)" diye çıkıp gidiyor baştan çok savunduğu mahkemeyi. Emrinde çalıştığı, belki bir sürü de yanlış yaptırdığı mahkemeyi sonra savunmaktan vazgeçerek terk ediyor. Hatta inancının dışına çıkıyor, o kadar sert. İnsani tarafından okumaktı benim meramım. Bütün roller için geçerli bu, hepsi insan, hatalar da var, yanlışlar da var. O yanlışlar çok büyük bedellere de mal olabilir. Ama oynayan oyuncu için bu bir insani zaaf, hata olarak oynanmalı. Yoksa o onun yüklendiği bir misyon gibi düşünmedim ben açıkçası. Aynı şey Elizabeth için de geçerli. En katı, en soğuk en uzak duran karakter o iken sonunda itiraf ediyor. "Benim de günahlarım var. Ben soğuk bir kadın olmasaydım başkasıyla günaha

girmezdin sen (Miller, 2017, s.133)" diyor. Bütün rollerin altında öyle bir kırılma sezinlediğim için tercih ettim.

Bilgin: Genç olmasını özellikle henüz o kadar çok batağa batmamış olması, öyle görünmesi için istedim.

Dekor Tasarımı. Sertdemir bu oyun İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarında ilk kez sahneleneceği için dekor ve kostümde oyunun yazıldığı dönemin tarzına bağlı kalmayı tercih ettiğini ifade etmiştir. Murat Karasu'nun dekor tasarımında ise hareketli dekor dikkat çekmektedir. Bu dekor yapısının yeryüzü, dünya, bulunduğumuz mekân olarak algılanabileceğini ve sürekli hareket halinde olduğunu anlatan Karasu, bu hareketi sürekli birilerinin sağladığını ve bu kişilerin düzene göre değiştiğini göstermek istediğini ifade etmiştir. Kostümde ise elbette tasarım belli bir dönemi işaret ediyor olsa da zamansızlığı vurgulamak niyetinde olduğunu aktarmıştır. Bilgin ise salona uzanan duvarların yer aldığı dekor tasarımı ve kostüm tercihleri konusundaki tercihlerini aşağıdaki gibi açıklamıştır.

Bilgin: Dikkat ettiysen oyunda hiç black out yok. Bütün dekor değişimleri kızlar grubu tarafından gerçekleştiriliyor. Kızlar seyircinin içinden geliyor oyunun en başında, gelip dekoru kuruyorlar. Çünkü içimizden çıkıyor bu insanlar. Dekorun karanlık oluşuna gelirsek nasıl karanlık bir dünyada olduğumuzu seyirci görsün istedim. Dekor seyirciyi daha çok kaplasın isterdim. O atmosferi yakından görsün seyirci, kendi de bir parçası zaten o atmosferin oyunda. İçinde oturuyor yani. TV'den izlemesin neler olduğunu, yakından görün istedim. Ondan dekor uzuyor salona doğru. Kapı, pencere koymadık hiç sahneye. Karakterler bir karanlıktan geliyor ve geri o karanlığa gidiyorlar. 2. perdenin başında kızlar evi kuruyorlar, Elizabeth geliyor, dekor tamamlanıyor, en son Abigail geliyor sandalyeyi Elizabeth'in tam karşısına koyuyor. "Bak ben burada da düzenimi kuruyorum." dercesine. Sonrasında oynanan sahne tamamen Abigail'le ilgili, onu gördün, görmedin, baş başaydın, vs. Abigail sahnede fiziksel olarak yok. Ama bütün sahne onunla ilgili. Kadının evindeki düzeni de o organize ediyor. 3. perdenin girişinde yani mahkeme sahnesinin başında Danforth seyircilerin arasından geliyor. Sahneye çıkıyor, mahkemeye giriyor, dönüyor, kızlar dönüp bakıyor ona. Kullanışlı eleman ve kullanacağı elemanlar orada. Kullanacağı ortamı yaratıyor Danforth da kızlar da. 4. perdeye girişte de zaten kızlar mahkemeyi yıkıyorlar. Sandalyeyi tutup atıyor Abigail de. Bütün dünya, her yer hapishane ondan sonra. Yıkılmış, dağılmış, yanmış bir hapishane. Elizabeth de doğum yaptıktan sonra ölecek mi yaşayacak mı o da belli değil. Onun için herkes yıkılmış. Onun için o sahne geçişleri, kızların sahneyi kurması düzeni kurmaları anlamına geliyor aslında. Sonra çekip gidiyorlar zaten. O kızlar her zaman her yerde var zaten. Bittikten sonra da varlar. Gelip düzeni kuruyorlar, oyunlarını oynuyorlar, suçluyorlar, yıkıyorlar ve çıkıp gidiyorlar.

Bilgin'in sahnelemesinde kızların 3. Perdenin sonunda seyircilerin arasına doğru çıkıp gitmeleri, yeni bir yere gittiklerini, aynı şeyleri orada yapmaya devam edeceklerini hissettirmektedir. Karasu'nun sahnelemesinde de benzer şekilde 4. Perdeye yani zindan sahnesine girerken dekor parçaları dağılmış haldedir. Sahne yanlış kararlar sonucu dağılan bir dünyanın temsiliyle seyirciyi karşılamaktadır. Sertdemir ise dekor tasarımında döneme sadık kalmakla beraber oyunun kızların oyun oynadığı ormanın hemen kıyısında geçtiği vurgusunda ısrarcı olduğunu belirtmiştir.

Kızlar Grubunun Yorumlanması. Oyunda yer alan, ormanda hora tepen ve daha sonra mahkemenin sorgulamalarında Salem mahkemesine hizmet etmekle görevli olan Abigail Williams, Betty Parris, Mercy Lewis ve Mary Warren ve diğerlerinden oluşan kızlar grubu üç sahnelemede farklı anlamlar taşımaktadır. Bilgin'in bu konudaki tercihlerine dekor tasarımı başlığında yer verilmiştir. Sertdemir ve Karasu ise tercihlerini aşağıdaki gibi açıklamışlardır.

Sertdemir: Aslında *Hamlet* üzerine yapılan incelemelerden birisinde şöyle der. *Hamlet* yetişkinlerle gençlerin çatışması üzerine kuruludur. Yani Hamlet, Ophelia, Leartes, Rosencrantz, Guildenstren, Horatio bir tarafta; Claudius, Polonius, Gertrude bir tarafta şeklinde düşünebiliriz. Şimdi burada da

çocuklar üzerinden kuruluyor, müthiş bir hikâye var tabii orada. Bir kadın var, 7 tane çocuğu ölmüş doğumda. Ve tabii ki mental olarak sağlıklı değil artık. Tabii ki. Bu tabii ki çok önemli olduğu için altını çiziyorum. Tabii ki yani. Ben de yedi çocuğumu kaybetsem ben de sağlıklı bakamam. Bir sebep ararım. Bunu inanca bağlamam belki ama kendimce bir inanç yaratırım. E burada hali hazırda yaratılmış bir inanç olduğu için. Bütün dinamiği ateşleyen aslında bu gençlerin olayı bu şekilde örgütlüyor olması. Sadece böyle durumlarda bir lidere ihtiyaç duyulur. Abigail de çok iyi bir lider. Zor şartlarda yaşamış biri olduğu için savunma geliştirmek zorunda. Dolayısıyla tabii ki o yapacak kalkıp orada bir erkek bu hikâyeyi yaratamazdı. Tabii ki bir kadın yaratacak. Kendisini korumak için buna mecbur. O yüzden diyorum hikâye kadınlar üzerinden aslında şekilleniyor. Abigail halihazırda paket bir plan programla karşımıza çıkmıyor başına gelen şeyler itibariyle bir strateji geliştirmek zorunda kalıyor. Dolayısıyla sahne tasarımımız da buna destek oluyor. Orada duruyor ve Rahip'le oradakilerin konuşmasını dinliyor, şöyle bir şey olmuş, yakın kasabada cadı avlıyorlarmış bilmem ne. O bilgileri alınca olayı buraya yatırıyor. Bu kadar basit. Bu kadar basit bunun sebebi.

Karasu: Betty dışında bütün kızlar alt sınıfa mensup. Ama ben bütün günahın kızlarda olduğunu söylemeyi tercih etmedim. Bütün günah sistemde çünkü. Yalana dayalı beyanlarda bulunuyorlar. Yalan olduğu için de sonrasında kaçıp gidiyorlar. Yoksa azize muamelesi gördükleri bir mahkemeden niye kaçıp gitsinler?

Dördüncü Perdenin Başında Danforth. Vali Danforth karakterinin oyunun son perdesinde takındığı tavır sahnelemelerde farklılık göstermektedir. Bu konudaki görüşlerini yönetmenler aşağıdaki gibi açıklamışlardır.

Sertdemir: Brecht'in dediği gibi "Sahnede rol yoktur ilişki vardır". Dolayısıyla bizi ilişkide olduğumuz kişiler belirler davranış ve konuşma olarak. Yani Danforth'ı sürekli otoritesini göstermek zorunda olduğu bir yerde görüyoruz. Herkesi susturan orada kilit cümlesi onun şu: "Ben artık buradan yanlış yaptık diye bir şey çıkaramam". Bu otoritenin kibri de diyebiliriz. Temsil ettiği şeye bağlılık da diyebiliriz. Zayıf düşüyor otoritesi doğru. Daha doğrusu Proctor'ın ne yaptığının çok iyi farkında. Tabii ki. Ve yani çok nesnel olarak da mahkemeyi yürütüyor bu arada. Mesela bence mahkemede yapılabilecek her şeyi yapıyor. Yani her yeni bilgiyle o tarafa da soruyor, onu susturuyor. Otorite budur, strateji odur yani. Üst akıl, akıl, odur yani.

Karasu: Danforth'ta son perdenin başında endişeli bir hal var. Çünkü onun da bütün sistematiğini çökertiyorlar. Onun da hayati riski doğuyor, ayaklanmalar çıkıyor. Bu durum özünü korkutuyor. Eğer içlerinden biri bile direnç gösterirse, Hale'in itirazını kabul ederse küçük duruma düşeceğinden endişeli. Farkındaki bu kadar yoğun bir durumun aslında çok temeli yok. Kaygısı bundan kaynaklanıyor. Ama buna rağmen orada zor kullanarak bir biçimde diğerlerinin ısrarına rağmen kendi otoritesini kullanarak o idam kararını veriyor. O idam kararını verme sebebi "Eğer ben bu adamı asmazsam beni asacaklar". Öyle bir kaygıyla ve bunu fark ettiği için özellikle zindan sahnesinin ilk bölümünde ben öyle bir yorum yaptım. Onun da insani bir tarafı var. O da taştan duvar değil neticede. O da olanın bitenin, başına gelecek olanın farkında. İşler ters giderse, kızlar da kaçtı gitti, bütün kanıtlar çürüdü. Öyle olunca eğer durdurursa idamları bu defa asılanların hesabını vermek zorunda. Öyle bir telaş, öyle bir kaygı yaşıyor diye düşündük. Oyunda insanın düştüğü durumları anlatmak istiyorum demiştim. Herkes insan orada. Kötü yok, yaptıklarının sonucu itibariyle seyirci diyor onlara "Kötü bunlar." diye. Adamın bir davası var ve o davaya inanıyor. Zaten baştan bir yargıyla davranıyor. Çocuklar söylüyorsa doğrudur. Çünkü onlar tanrı adına konuşuyorlar. İnanmış, dogmaya inanmış, inancı ve inancın ona getirdiği iktidarı seven biri. Benim hissettiğim oyundan çıkardığım "Ben eğer burada geri adım atarsam bu defa benim durumum riske girecek". Bunu oynatmak istedim.

Bilgin: Hiçbir otoriter insan çaresizliğini kabul etmez ve çaresiz olmaz. Üstüne gider. O bir çaresizlik değil. "Yasaya karşı koyan on bin kişi de olsa asarım (Miller, 2017, s.125)". İyi anlamda söylemiyorum bunu. Çaresizlik olsa onu hissettirir. Çaresizlik Hale'de Proctor'da, Giles'da var. Otoriterler öyledir. İnadına giderler. İtiraf ettirmek kendini kurtaracak çünkü. Yapar, yaptıkça daha fazlasını yapar, asla geri adım atmaz. Asla aksini düşünmez. "Ben ne diyorsam o" tavrındadır. Asla yok çekincesi. O zaman Danforth olmaz zaten. Bütün otoriteler öyle. Asarlar, keserler, geri

düşmezler, Hale "Bocalıyor demezler sizin için, insaflı adam derler (Miller, 2017, s.126)" dediği halde kabul etmiyor. Öyle bir şey yok ona göre çünkü. "Asılmaları geriye bırakmak benim bocaladığıma belirti sayılır (Miller, 2017, s.125)" diyor.

Lemi Bilgin ve DT Genel Müdürlüğü. Bilgin'e sorulan "Uzun yıllar Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü yaptınız. Bu sahnelemeyi yaparken geçmişteki idari birikiminiz devreye girdi mi?" sorusuna Bilgin tarafından verilen yanıt aşağıda sunulmuştur:

> **Bilgin**: Genel müdürlük benim için sadece kendimi feda etmek oldu. Oyunculuğumu ve yönetmenliği feda ettim. Ben Genel Müdürsem kendim için bir şey yapmayayım, tiyatro için bir şey yapayım, tiyatrocular için bir şey yapayım istedim. Kendim için en küçük bir şey yapmayayım duygusuyla başladım ama uzun sürdü ne yazık ki. 15 yıl. Ne yazık ki diyorum çünkü kavganın içine girdim, davalık oldum, inat ettim, tekrar geri geldim, yani yenilmeyi ve vazgeçmeyi kabul etmedim hiçbir zaman.

Yiğit Sertdemir ve Kumbaracı50. Sertdemir'e sorulan "Kumbaracı50 adında bir özel tiyatro oluşumunun merkezindesiniz. Ayrıca oyun yazıyorsunuz. Bütüncül bir kariyeriniz var. *Cadı Kazanı* Kumbaracı50'de sahneleseydi neler değişirdi?" sorusuna Sertdemir'in verdiği cevap aşağıda sunulmuştur.

> **Sertdemir**: *Hayvan Çiftliği* ve *3. Richard* yaptık örneğin biz Kumbaracı50'de. Bu oyunları Şehir Tiyatrosunda yapıyor olsaydım belki temel fikrim değişmezdi ama uygulamam değişirdi. Ya da *Cadı Kazanı*'nı biz Kumbaracı'da yapıyor olsaydık temel fikrim belki değişmezdi ama uygulamam değişirdi yönetmen olarak. Çünkü birincisi seyirci profili değişiyor. İkincisi mekân ve mekânın teklifi değişiyor. O yüzden tabii ki benim ideolojim ya da oyun metnine bakış açım değişmiyor belki ama gösterme biçimi olarak şunu gözetmek durumunda kalıyorum ki bence bu daha avantajlı bir şey: Şehir Tiyatrosunu da biliyorum ben oyunun ne olduğunu bilmeden gelecek bir sürü insan var. Onların seyretmelerini sağlamam gerekiyor. Birinci vazifem oyunun konusunu, öyküsünü anlamaları. Yani kendi sanatsal görüşümü yekten dayatmayı tercih etmem. Ben yazarcıyımdır açıkçası benim için birincil mesele yazarı korumaktır. Yazar tanrıdır yönetmen peygamberdir. İyi anlatırsa biz de dinleriz. Anlatmazsa yok olur gider o metin. O yüzden örneğin Adana'da yaptığım *Bir Ata Krallığım*, Bursa'da başka bir oyun yaparken veya Bakırköy'de veya Berkay Ateş'in oyunu olan *Uykusuz Bir Rüya* hepsinin metinsel teklifi var. Birincil sınır metinsel teklif. İkincisi teknik koşullar. Nerede oynayacak, kime ulaşacak? Nasıl bir seyirciyi talep ediyor vs. Bizim Kumbaracı50'de şöyle deneyimlerimiz çoktur. Ben bazı oyunlarda oyunun bu sene hiç tutmayacağını, hatta insanların nefret edeceğini ama sonraki senelerde beğenileceğini söylerim. Öyle de olur genelde. İkinci sene birden seyircisi artar, seyirci oyunu beğenmeye başlar. Özetle tabii ki temel cümlem değişmezdi ama gösterme biçimlerim değişirdi. Daha farklı yönlerden aynı yere ulaşacağımız bir şey yapardım.

Murat Karasu ve Oyuncu Rejisörlük. Karasu'ya sorulan "Hem oyuncu hem yönetmen hem de oyunculuk hocasısınız. Bu üç kimlik düşünüldüğünde *Cadı Kazanı*'nı çalışırken nasıl etkileşimler yaşadınız ve oyunculuk açısından bu oyunun en kritik yanı sizce nedir?" sorusuna Karasu'nun verdiği yanıt aşağıda sunulmuştur.

> **Karasu**: Benim oynamamam. *(Gülüyor)* Çünkü "Ben oynayacaktım bu rolü ne biçim oynardım." oluyorsun. Kıskançlık duyuyorsun yani ne yalan söyleyeyim. Çünkü ben oyunculuğu çok seven, daha çok seven, rejiden daha çok seven biriyim. Oyuncu olduğumu düşünüyorum hep. Rejisörlüğü de oyunculuğun uzantısı bir iş olarak gördüm hep. Çok tipik bir rejisör müyüm? Değilim galiba. Ben biraz oyuncu koçluğu yapıyorum sahnede. Bir mekân kuruyorum ama daha çok oyuncunun onun içinde var olmasına uğraşıyorum. O yüzden de zaman zaman bazı roller benim de iştahımı kabartıyor yani, bir rekabet duygusu yaratıyor itiraf edeyim ki. İyi bir şey bu, belki oyuncuya katkım daha fazla oluyor. Tutup bir reji konsepti oluşturmaktansa oyuncu temelli, oyuncudan hareket eden, onun duygusu, onun devinimi üzerinden kurgulanmış bir yapıyı daha çok seviyorum. İşime de geliyor.

> Burada devreye hocalık giriyor. Hocalık da öyle zaten, öğrenciyi/oyuncuyu motive etmekle ilgili bir şey. Oyunculuğa teşvik etmek.

Sinan Pekinton'dan Not. Ankara Devlet Tiyatrosu sanatçısı Sinan Pekinton 2025-2026 sanat sezonunda Ankara'da bulunan bir özel tiyatro olan Kulis Sanat'ta *Cadı Kazanı*'nı sahnelemeyi planlamaktadır. Pekinton'un sahnelemesi tamamlandığında bu oyun aynı anda dört şehirde sahneleniyor olacaktır. Bu konuyla ilgili yapılan görüşmede Pekinton, klasik bir sahneleme yapmak yerine metni kısaltarak oyunu kostümü, dekoru ve ışığıyla günümüze taşımayı hayal ettiğini belirtmiştir. Oyunun günümüzde çok söylemi olduğunu düşündüğünü dile getiren Pekinton, aynı anda başka şehirlerde sahneleniyor oluşunu ise şu sözlerle yorumlamıştır:

> **Pekinton**: Demek ki ortak şeyleri düşünüyoruz. Oyun günümüze dair olduğundan dolayı olabilir. Rekabet başarıyı getirir. Yani benim hiç başka yerlerde oynanıyor biz yapmayalım gibi bir derdim yok. Başarılı bir iş yapacağımızı umut ediyorum. Ayrıca oyunun aynı anda birkaç yerde oynanması başarısını gösteriyor, bu durumun oyunun başarısını daha sağlıklı kıldığını düşünüyorum. İngiltere'de de öyle değil mi? Herkes *Hamlet* oynuyor, farklı *Hamlet*'ler. Birbirinden farklı lezzette ve farklı yorumda *Hamlet*'ler. Bunun çok yararlı olduğunu düşünüyorum.

4. Tartışma

Bu çalışma kapsamında ele alınan üç sahneleme, ortak metinsel temadan yola çıkmalarına rağmen birbirinden farklı dramaturjik ve estetik stratejiler geliştirmiştir. Yönetmenlerin mekân kullanımı, oyunculuk anlayışı, ritim tercihleri ve metne müdahale biçimleri farklı olsa da her biri kendi iç tutarlılığı içinde güçlü bir anlam örgüsü kurmaktadır. Yarı yapılandırılmış mülakatlardan elde edilen bulgular, bu üç sahnelemenin metni güncel bağlamlara taşıma konusunda bilinçli, gerekçeli ve estetik açıdan dengeli tercihler yaptığını göstermektedir. Böylece, aynı metnin üç ayrı sanatsal okuma aracılığıyla nasıl çeşitlenen sahne gerçeklikleri üretebildiği görünür hâle gelmiştir.

5. Sonuç ve Öneriler

Üç sahneleme hem kaynak metne bağlılıkları hem de özgün yorumlarıyla zengin bir karşılaştırma zemini sunmaktadır. Bu çalışma, yönetmenlerin estetik tercihlerinin sahne dilini belirleyici ölçüde dönüştürdüğünü ve her bir yorumun metne yeni bir anlam katmanı eklediğini ortaya koymuştur. Gelecek araştırmalar için, sahnelemeler arası bu tür karşılaştırmalı dramaturjik okumaların farklı metinlerde de sürdürülmesi; ayrıca oyuncu yorumları ve seyirci alımlarıyla desteklenmesi önerilmektedir. Böylece tiyatro pratiğinin çok katmanlı yapısı daha kapsamlı biçimde ortaya konabilir.

Çalışma sürecinde birer telefon görüşmesiyle sürece hızla dahil olan, içtenlikle bütün soruları yanıtlayan ve bu çalışmaya zaman ayıran Türk Tiyatrosunun üç önemli ismine; Lemi Bilgin, Murat Karasu ve Yiğit Sertdemir'e, Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Hatice Bahattin Ceylan'a, İstanbul Şehir Tiyatroları başdramaturgu Dilek Tekintaş'a ve süreçte desteklerini esirgemeyen Eskişehir Şehir Tiyatroları sanatçılarına saygı ve teşekkürlerimle…

Kaynakça

Abbotson, S.C.W. (2007*). Critical Companion to Arthur Miller A Literary Reference to His Life and Work.* New York: Facts On File An Imprint of Infobase Publishing.

Bigsby, C., Brantley, B., Brater, E., Abbotson, S., Dziemianowicz, J., Castellitto, G., Roudané, M., Otten, T., Zinman, T., Langteau, P. T., Dominik, J., Bryer, J., Polster, J., Campo, C., Murphy, B., Livesay, L., Marino, S., & Centola, S. R. (2012). Why "The Crucible" is Important. *The Arthur Miller Journal*, *7*(1/2), 1–14. http://www.jstor.org/stable/42909487

Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage: The Theatre As A Memory Machine.* USA: The University of Michigan Press.

Cerjak, J. A. (1987). Beware the Loss of Conscience: "The Crucible" as Warning for Today. *The English Journal*, *76*(5), 55–57. https://doi.org/10.2307/818784

Miller, A. (2017). *Cadı Kazanı*. (S. Eyuboğlu, V. Günyol, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. (Orijinal metin ilk basım tarihi 1952).

Polster, J. E. (2012). Beyond Plays of "Foolish" Passions and Sympathies: 'The Crucible' as Marxist Drama. *The Arthur Miller Journal*, *7*(1/2), 43–61. http://www.jstor.org/stable/42909490

Sacchetti, L. (2020). Arthur Miller and American tragedy. (Ed. S. Marino and D. Palner). *Arthur Miller fort he Twenty-First Century.* USA: Palgrave Macmillan.

Williams, R. (1969). *Drama From Ibsen To Brecht.* New York: Oxford University Press.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

VERİDEN GÖRSELE: DATANIN SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜNDE ANLAM-ESTETİK GERİLİM

FROM DATA TO IMAGE: MEANING AND AESTHETIC TENSION IN THE TRANSFORMATION OF DATA INTO ART OBJECT

Hüseyin Ulaş Güdek[1], Mehmet Hakan Mamuş[2]
[1] Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Samsun, Türkiye,
e-posta: huseyinulas.gudek@omu.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0002-6812-3395
[2] Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Samsun, Türkiye,
e-posta: mehmethakan.mamus@omu.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0003-0707-2499

Özet

Veri sanatı, dijital çağın en değerli bileşenlerinden olan "veri"yi ana malzeme olarak kullanarak estetik formlara dönüştüren bir sanat türüdür. Veri sanatında sanatçı, -genellikle yapay zekâ yardımıyla- veri setlerini kullanarak sanatsal kompozisyonlar elde eder. Bu kompozisyonlar genellikle büyük ölçekli ve etkileşimli olarak tasarlanır. Bu eserler, günlük yaşamın, tarihin ve kültürün parçası olan veriyi eserin ana hammaddesi haline getirirken aynı zamanda izleyiciyi pasif gözlemciden aktif katılımcıya dönüştürmeyi ve estetik deneyimi çok katmanlı bir duyusal bütünlüğe taşımayı amaçlamaktadır. Bu bildiri, çağdaş dijital sanatta verilerin estetik nesnelere dönüştürülmesini inceleyerek, bu yeni sanat biçiminin değerini, işlevini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi eleştirel bir yaklaşımla sorgulamaktadır. Günümüzün bilgi ve görsel bolluğuyla çevrili dünyasında, veri görselleştirme sanatı, verinin soyut ve karmaşık yapısını alıp onu somut, çok boyutlu bir deneyime taşıma potansiyeli sunar. Verilerin görselleştirilmesi süreci, hem biçimsel bir estetik deneyim sunmakta hem de içerdiği bilgiyi anlamlandırma potansiyeli taşımaktadır. Bu çalışma, sanat nesnesinin ortaya çıkışındaki bu ikili yapıyı, anlam ile estetik arasında oluşan gerilimi merkeze alarak değerlendirmektedir. Ana sorun, izleyicinin bu eserlerle kurduğu ilişkinin niteliğidir: İnsanlar, yapıtı oluşturan ampirik verilerin karmaşık anlamı ve ilişkisiyle mi ilgilenmekte, yoksa sadece görsel çıktının yarattığı haz ve etkileşimle mi yetinmektedir? Geleneksel sanatın biricikliğini yitirdiği dijital çağda, algoritmalarla üretilen bu eserler gerçekten bir sanat yapıtı olarak kabul edilebilir mi? Yoksa bunlar, deneyimi ve duygusal katılımı ön plana çıkaran, tüketilebilir "estetize bir veri evreni" sunan nesneler midir? Çalışmanın problemini oluşturan bu temel sorular, "veri sanatı" üzerine yapılmış literatür taramasını esas alınarak değerlendirilmektedir. Elde edilen verilerin analizi ve karşılaştırmalı çıkarımlar çerçevesinde veri sanatının oluşturmuş olduğu anlam-estetik gerilimi tartışmaya açılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: veri sanatı, dijital sanat, veri estetiği, yapay zekâ sanatı

Abstract

Data art is a form of artistic practice that transforms "data"—one of the most valuable components of the digital age—into aesthetic forms by using it as a primary material. In data art, the artist typically employs datasets—often with the assistance of artificial intelligence—to generate artistic compositions. These compositions are frequently conceived on a large scale and in interactive formats. Such works turn data, a fundamental element of daily life, history, and culture, into the core substance of the artwork, while simultaneously seeking to shift the viewer from passive observer to active participant and to elevate the aesthetic experience into a multilayered sensory whole. This paper critically examines the transformation of data into aesthetic objects within contemporary digital art, questioning the value, function, and viewer–artwork relationship established by this emerging artistic paradigm. In a world saturated with visual and informational abundance, data visualization art offers the potential to translate the abstract and complex structure of data into a tangible, multidimensional experience. The process of visualizing data provides not only a formal aesthetic engagement but also the potential for interpreting the information embedded within it. This study evaluates the dual nature inherent in the emergence of the art object, focusing on the tension between meaning and aesthetics. The central issue concerns the quality of the viewer's engagement with such works: Do individuals attend to the complex significance and interrelations of the empirical data from which the artwork is derived, or do they settle merely for the pleasure and interaction afforded by its visual output? In a digital age in which the uniqueness of traditional art has diminished, can these algorithmically generated works truly be regarded as art? Or are they objects that offer a consumable "aestheticized universe of data," foregrounding experience and emotional engagement? These guiding questions form the basis of the study's problem, and are addressed through an examination of the existing literature on data art. Within the framework of the collected analyses and comparative insights, the meaning–aesthetics tension that data art produces is brought into critical discussion.

Keywords: data art, digital art, data aesthetic, artificial intelligence art

1. Giriş

İnsanoğlu, tarih sahnesine çıktığı günden beri, gerek ürettiği bilgi ve kullandığı teknoloji bakımından, gerekse düşünce ve eylemlerinin sonucu olarak ortaya koyduğu kültürel gelişim bakımından muazzam bir yol kat etmiştir. İnsanlık bu yolda, bilginin gücünün ilk kez tarih sahnesine çıktığı Klasik Çağ düşüncesini, Orta Çağ Avrupası'nın on yüzyıl süren karanlığını, Rönesans ve Reform hareketlerinin gücüyle ulaşılan Modern Çağ Aydınlanmasını yaşamıştır. Tüm bu zorlu süreçte, "gerçeklik her zaman için, görüntülerin yansıttığı bilgilerle yorumlana gelmiştir" (Sontag, 2010).

Bugün dijital teknolojilerin yaşamımızda yarattığı dönüşüme benzer bir süreç, 19. yüzyılda Modernleşmeyle birlikte yaşanmıştır. Modernleşme, kapitalist-endüstriyel sistemin geleneksel olanı kökünden söküp attığı, yerleşik olanı hareketli kıldığı, şeylerin (malların, fikirlerin, insanların) serbest dolaşımını engelleyeni ortadan kaldırdığı, biricik olanı çoğaltıp/yeniden üretip değiş tokuş edilebilir hale getirdiği dönüştürücü bir süreçtir. Yaşanan bu dönüşüm, bireyler, gruplar, uluslar için geçerli olduğu kadar; kaçınılmaz biçimde mallar, göstergeler, imgeler, diller, dinler, kültürler, bilgi, teknoloji ve sanat için de geçerli olmuştur.

Alman düşünür Ludwig Andreas Feuerbach'ın 1843 tarihli 'Hristiyanlığın Özü' adlı kitabının önsözünde yaşadığı çağı tarif etmek için şu sözleri kaleme almıştır: "Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görünümü varlığa tercih eder". Feuerbach'ın geleceği haber veren bu sözleri, 20. yüzyılda yaygın kabul gören bir teşhise (Sontag, 2010), 21. yüzyılın yapay zeka destekli bilgi ve iletişim teknolojileri çağında ise çaresizce yaşamakta olduğumuz biricik gerçekliğimize dönüşmüştür.

19. yüzyıl ortalarında, gerçeği doğrudan ve kusursuza yakın biçimde çoğaltan fotoğrafın ve hemen aynı yüzyılın sonunda, fotoğrafik görüntünün statik büyüsünü aşarak, hareketli görüntünün kaydını alıp bir ekran üzerine yansıtmayı mümkün kılan sinematografın icadı, görünen gerçekliği zapt etmeyi ve ona dair tüm bilgiyi yönetebilmeyi sağlamıştır. Bu iki önemli icat, yaşadığımız dünyada sıradan deneyimlere ait malzemelerin, yani insanları, şeyleri, olayları ya da doğal bakışımızla her ne görüyorsak onun, muazzam miktarlarda görsel kopyalarını oluşturulup küresel çapta dolaşıma sokulmasını mümkün kılmıştır. Kayda alınan şeyin bir parçası, bir uzantısı olarak kabul edilen bu çoğaltılmış imgeler aynı zamanda onu ele geçirme, onun üzerinde denetim kurma ve onu yeniden tanımlama gücünü de kullanıcısına vermiştir (Sontag, 2010).

Bu icatlarla paralel olarak, pozitivizmin bilimsel düşüncede giderek hakim olmasıyla birlikte insanoğlu modernitenin açtığı yolda, yanında sorgulayıcı aklı ve merakı, elinde kamera vb. teknik cihazlarıyla - coğrafyadan antropolojiye, arkeolojiden temel bilimlere - cevap aradığı tüm soruların peşinden dünyanın dört bir yanında gitmiş ve dünyayı işlenebilir bilgiye dönüştürerek, bugünün dünyasını kuşatan ve her şeyin bilgisi içeren büyük veri setlerine varan bir yolda ilk adımlarını atmaya başlamıştır.

Moderniteden günümüze bilim ve teknolojide yaşanan tüm gelişmeler insana dair her olguyu dönüşüme uğratmış ve kalıcı kırılmalara neden olmuştur. Tarihin her döneminde teknolojiyle karşılıklı etkileşim içinde birlikte gelişim gösteren sanat da söz konusu bu dönüşümün dışında kalmamış ve modernizmden çağdaş sanatın bugün geldiği boyuta kendini taşımıştır. Geçmişin uzun soluklu tarihselliğinde doğal malzemeleri, basit teknik araçlarla işleyerek kendi geleneğini oluşturmuş olan sanat, bugün geldiğimiz noktada bilgisayar tabanlı yapay zekanın güçlü etkisiyle makine öğrenme ve derin öğrenme algoritmalarıyla birleşerek, büyük veri setlerini ana malzeme olarak kullanarak görsel-işitsel yeni estetik formların yaratıldığı hiper gerçekçi sanal bir gösteriye dönüşmüştür. Geleneğin yerini 'yeni'ye bırakması bağlamda dijital sanat, fiziksel olandan kopuşu ve sanal olana geçişi temsil etmektedir.

Bilgisayar biliminin hayatımıza girdiği 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana, veri görselleştirme, veri setleri içinde yatan örüntülere dair değerli içgörüler elde etmeyi kolaylaştırmak için iki ve üç boyutlu teknikleri kullanan deneysel araştırmalarla ilişkilendirilerek gelmiştir. Veri görselleştirme, teknik ve uzmanlık gerektiren her türlü alana hizmet ederken, aynı zamanda verilerin ortaya koyduğu anlamı genel kitleye etkili bir şekilde iletilmesini de amaçlamaktadır (Qı Li, 2018).

Ancak son yıllarda, veri görselleştirme teknik ve bilimsel alanların dışına çıkarak, dijital sanat çalışmalarında, bilgisayar tabanlı sonsuz algoritmaların yön vermesiyle verinin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkardığı savunulan yeni estetik formlara evrilmiştir. Bu bağlamda veri görselleştirme, dijital sanat uygulamalarında, özellikle 1990'ların sonlarından bu yana yaratıcı ve yenilikçi bir yaklaşım olarak kullanılmaktadır (Corby, 2008).

Bu bildiri, çağdaş dijital sanatta verilerin estetik nesnelere dönüştürülmesini inceleyerek, bu yeni sanat biçiminin değerini, işlevini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi eleştirel bir yaklaşımla sorgulamaktadır. Temel sorun, izleyicinin bu eserlerle kurduğu ilişkinin niteliğidir: İnsanlar, dijital

yapıtı oluşturan ampirik verilerin karmaşık anlamı ve ilişkisiyle mi ilgilenmekte, yoksa sadece görsel çıktının yarattığı haz ve etkileşimle mi yetinmektedir? Geleneksel sanatın biricikliğini yitirdiği dijital çağda, algoritmalarla üretilen bu eserler gerçekten bir sanat yapıtı olarak kabul edilebilir mi? Yoksa bunlar, deneyimi ve duygusal katılımı ön plana çıkaran, tüketilebilir "estetize bir veri evreni" sunan nesneler midir? Çalışmanın problemini oluşturan bu temel sorular, "veri sanatı" üzerine yapılmış literatür taramasını esas alınarak değerlendirilmektedir. Elde edilen verilerin analizi ve karşılaştırmalı çıkarımlar çerçevesinde veri sanatının oluşturmuş olduğu anlam-estetik gerilimi tartışmaya açılmaktadır.

2. Geleneksel Malzemeden Veriye: Sanatın Dijital Dönüşümü

Bugün en geniş anlamıyla görsel sanatların tarihçesinde iz sürdüğümüzde, kendimizi kil bir çanağın üzerindeki resim ya da motifleri, dönemine göre ustalıkla işlenmiş madeni ya da renkli taştan bir takıyı, bugüne değin gözlerden ırak kalmış bir mağara duvarındaki resimleri incelerken buluyorsak, bu şu anlama gelmektedir: Sanat tarih öncesinden bu yana daima insanda içkin yaratıcı bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnsanoğlu tüm yaşamsal gereksinimleri doğrultusunda gündelik hayatını maddi ve kültürel olarak inşa ederken – sonraları sanat dediğimiz edime evrilecek olan - yaratıcılık duygusuyla iç içe yaşamış ve her yaratıcı ediminde kendisini ve fiziksel çevresini sorgulaya gelmiştir. Primitif yaratıdan, Klasik ilk çağ sanatına, dogmatik Orta Çağ sanatından gerçeğin sanatsal biçimlenişini geleneğin hegemonyasından kurtaran modern sanata değin insanın yaratıcı gücünü yansıttığı sanat ediminin tanımı, malzemesi, sanat nesnesinin biçim ve içeriği, sanatçının algısı birçok kez değişim ve dönüşüm geçirmiştir.

Söz konusu bu değişim ve dönüşümün temelinde sanatın teknik ve teknolojiyle olan yakın, hatta ayrılmaz ilişkisidir. Çünkü sanat her daim kendine has teknikler üretmiş ve dönemine özgü belli teknolojilerin kullanımıyla üretilmiştir. Bir amaç için olan; bir amaca hizmet eden, bu amaca ulaşma yollarının bilincini taşıyan üretme, oluşturma, ortaya koyma mahareti ve bir yaratma etkinliği olarak sanat olgusu için Yunan felsefesinde, bir amaç gözeterek ortaya yeni bir şey koyma anlamına gelen ve hem güzel sanatları, hem zanaatları hem de beceriye ilişkin etkinlikleri içine alan "techne" kavramı kullanılmıştır (Durhan, 2020). Gündelik yaşamın bir parçası olarak yüzyıllar boyunca geçerliğini koruyan sanat-zanaat birlikteliği, bilgiye dayalı uzmanlık alanlarının ön plana çıktığı metafizik ile pozitivist bilimler arasında bir kopuşun yaşandığı Aydınlanma sonrası süreçte bir bölünmeyle karşı karşıya kalmış ve iki kavram giderek birbirinden uzaklaşmıştır. Sanat orijinalliği, biricikliği, estetik boyutuyla iç içe geçen yüceliği ile tek başına özerk bir yaratım süreci olarak kendisine yeni ve güçlü bir konum edinmiştir.

Ancak 19. yüzyılın ortalarında fotoğrafın, yüzyıl sonunda da sinemanın icadı, sanat nesnesini tekniği olanaklarıyla yeniden üretilebilir, sayısız kez çoğaltılabilir kılmış ve bu gelişmeler de mekanik bir sanat anlayışı çerçevesinde sanatta Modernizmin ortaya çıkışında etkili olmuştur. Sanat ve teknolojinin karşılıklı etkileşim içine girdiği bu dönemde Avangart sanatın öncülüğünde sanatın tanımı, anlamı, sanat nesnesinin biçim ve içeriği güçlü bir şekilde sorgulanmaya başlamış ve takip eden postmodern süreçte sanat, video ve bilgisayar özelinde, teknolojiyle olan birlikteliğini giderek daha güçlü bir şekilde ortaya koymaya başlamıştır. Bugün içinde bulunduğumuz yapay zekâ destekli dijital sanat döneminde bilişim teknolojilerinde çok kısa aralıklarla yaşanan gelişmelerle insanoğlu, büyük veri setlerinin makine öğrenme ve derin öğrenme algoritmalarıyla

işlenerek geçmişten çok farklı düşünme ve yaratım biçimleriyle sanat nesnesine dönüşmelerine tanıklık etmektedir. Gündelik yaşam nesnelerini sanatın nesnesi konumuna yükselterek sanattaki büyük değişimin fitilini ateşleyen Duchamp'tan yüz yıl sonra, gündelik yaşantımızda bu kez bilgisayar tabanlı, estetik – anlam boyutunda soru işaretleriyle dolu soyut sanatsal formların coşkun gösterisine tanıklık etmekteyiz.

Bilgisayar teknolojisi temelinde bir yaratım süreci olan dijital sanat, "analog verilerin aksine dijital verileri kullanarak, bir veya daha fazla dijital süreç veya teknolojiyle oluşturulan sanat" olarak tanımlanmaktadır (Johnson ve Shaw, 2005). 20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan dijital sanatın gelişimi neredeyse bilgisayarlarla eş zamanlı olarak gündeme gelmiştir. Çağdaş sanat üretimleri arasında hızla yerini alarak, sanatta yeni bir sürecin kapılarını aralamıştır. Bilgisayar çağının öncü kuramcısı Max Bense'nin ortaya koyduğu "Enformasyon Estetiği Kuramı", Bense'nin insan varoluşunun teknik karşılıkları hakkında düşüncelerinin sanat alanına yansıması bağlamında bir dönüm noktası olmuştur. Bu noktadan sonra algoritmaları temel alan dijital sanat daha aktif ve güçlü bir şekilde hayatımıza girerken; bilgisayar sistemlerinin gelişiminde ve bu gelişimin öncül olarak sanatta kullanımı konusunda bilgisayar uzmanları ile sanatçılar arasındaki işbirliklerine tanıklık etmeye başlanmıştır (Toprak, 2020).

Gündelik yaşamın bilgisini ekran tabanlı temsillere dönüştüren günümüz dünyasının sanatı olarak karşımıza çıkan dijital sanat, sanatsal üretimi çok disiplinli bir yapıda kavrayıp ortaya yeni bir sanatsal anlatı biçimi çıkarmış, algoritmaların biçimlendirdiği büyük veri setlerinden oluşan ekran tabanlı soyut formlar ile izleyicisine yeni tip bir dijital estetik haz yaşatmaya başlamıştır. Yaşanan bu dijitalleşme ışığın, elektriğin, enerjinin, simülasyonun, manipülasyonun, sanal gerçekliğin, zaman ve mekân kavramının farklı boyutlarda algılanmasının da önünü açmıştır (Toprak, 2020).

Amerikalı eğitimci, yazar ve aynı zamanda dijital sanatçı Bruce Wands (2006) dijital sanatı şu şekilde sınıflandırmıştır: "dijital heykel, dijital yerleştirme ve sanal gerçeklik, performans-müzik ve ses sanatı, dijital animasyon ve video, yazılım-veri tabanı ve oyun sanatı, net sanatı". Dijital sanatı daha geniş boyutta tanımlayan belirgin birkaç özelliği ise şöyledir:

a) bilgisayar tabanlıdır ve dijital yeni medya teknolojilerinden destek alır;

b) fiziksel olmayan, sanal nesneleri (örneğin halka açık büyük veri setlerini) algoritmalar temelinde yeni estetik formlar biçiminde kurgular;

c) geleneksel sanat eserinden farklı olarak bilgisayar yazılımıyla yaratılmış sanal ortamın desteğiyle çoklu duyusal algı –sinestezi- yaratır;

d) dijital sanat üretimleri izleyicisine etkileşimsel bir deneyim yaşatır, kimi zaman da sanat nesnesinin içeriğini oluşturan veriyi doğrudan izleyicinin kendisinden edinir;

e) sanat eserinin yeniden üretilmesine, kopyalanmasına, çoğaltılmasına, depolanmasına olanak sağlar;

f) farklı uzmanlık alanlarından insanları bir araya getiren kolektif bir çalışmanın ürünüdür (Özselçuk, 2023).

21. yüzyıl, gelişen bilgisayar ve yazılım teknolojisinin güçlü etkisiyle, insanlığı hayatın her alanında kendisi göstermeye başlayan yapay zekâ ile tanıştırmıştır. Yapay zekâ, en genel tanımıyla, gelişmiş yazılımlar vasıtasıyla insan zekasına özgü yüksek bilişsel fonksiyonlar sergileyebilen yapay bir işletim sistemidir. Yani, daha geniş bir bakış açısıyla, makine ve derin öğrenme algoritmalarıyla donatılmış bir yapay işletim sisteminin insan zekasına özgü, algılama, öğrenme,

düşünme, karşılaştırma, üretme, görme ve karar verme yetilerine sahip olması ve bu bilişsel fonksiyonları yine bilgisayar programları aracılığıyla kullanıcısıyla karşılıklı etkileşim içerisinde eyleme geçirmesidir.

Yapay zekâ, son on beş yılı kapsayan kısa bir süre zarfında dijital sanatla bütünleşerek sanat dünyasında, tıpkı bir buçuk asır önce fotoğrafın yaptığı gibi büyük bir etki yaratmıştır. Moderniteden bu yana tekrar tekrar yaşandığı gibi, sanatın biçim ve içeriği, buna bağlı olarak da sanatın anlam ve estetik boyutu büyük bir dönüşümün eşiğinde bir kez daha tartışılmaya başlanmıştır. "Günümüzde üretken yapay zekâ (Generative AI), doğal dil betimlemelerinden yola çıkarak görsel, müzikal ve metinsel çıktılar üretebilme kapasitesiyle sanatsal üretim süreçlerini kökten dönüştürmektedir. Bu sistemler, Generatif Çekişmeli Ağlar (Generative Adversarial Networks-GAN'lar) ve Transformer tabanlı mimariler gibi derin öğrenme paradigmalarına dayalı olarak tasarlanmakta ve kapsamlı veri kümeleri üzerinde yoğun şekilde eğitilmektedir" (Hertzmann, 2018; akt. Büyükkaragöz, 2025).

Veri tabanlı dijital sanat, dijital sanat uygulamalarında yapay zekanın devreye girmesiyle yaratıcı bir yaklaşım olarak kullanılmaya başlayan ve yalnızca veri görselleştirmenin görsel görünümlerine veya veri odaklı metaforların oluşumuna odaklanmak yerine, gerçek verilerle izleyicilerine çok boyutlu bir etkileşim sunan yeni tip bir sanatsal uygulamadır (Viegas ve Wattenberg, 2007). Veri görselleştirme ya da veri sanatı olarak tanımlanan bu dijital sanat biçimi, sayısal verileri görsel veya işitsel biçimlere dönüştürmek için bilgisayar yazılımlarını kullanır. Bu süreçte, bir sabit diskte, internette, bulut depolama sistemlerinde bulunan veya sanatçı ya da eserle etkileşim halinde olan izleyicinin bizzat kendisi tarafından üretilen veriler, sanatçının yaratıcı amaçlarına göre yeniden yorumlanır (Wands, 2006).

Bugün farkında olsak da olmasak da her türden verinin (büyük verinin) istikrarlı bir şekilde yaygınlaşıp çevremizi kuşattığı bir çağda yaşıyoruz. "Geleneksel verilerden farklı olarak büyük veri, internet, ağ, mobil uygulamalar, sosyal ağlar ve diğer veri kaynaklarını içeren çok büyük ve karmaşık veri kümelerini ifade eder" (Manyika vd. 2011; akt. Li, 2018). Bu bağlamda büyük veri giderek yaygınlaştıkça ve günümüz toplumlarında gündelik yaşamı bütünüyle etkisi altına almaya devam ettikçe, büyük veri setleri kullanan dijital sanat uygulamaları da daha fazla karşımıza çıkmaya, belki de çok yakın bir gelecekte, baskın bir sanat formu olarak kabul edilmeye başlanacaktır.

3. Dijital Sanatta Veri Tabanlı Yapay Zekâ Uygulamaları

Yapay zekâ tabanlı sanat uygulamaları, dijital sanatta salt bir teknolojik ilerlemeden ziyade, sanatta yaratıcı özneye, sanat nesnesinin malzemesine, üretim sürecine ve tüm bu bileşenlerin bütününde ortay çıkan eserin anlam ve estetik boyutuna dair köklü bir paradigma değişimini imlemektedir. Bu değişimin başrolünde, yapay zekayı sanat üretiminde salt yenilikçi bir araç olarak görmeyen çağdaş dijital sanatçılar vardır. Bu sanatçılar için yapay zekâ, sanatsal uygulamalarında aktif bir yaratıcı ve estetik deneyimin dönüşümünde önemli rolleri olan vazgeçilmez bir aktördür.

Veri tabanlı sanatsal yapay zekâ uygulamaları olarak tanımlayabileceğimiz veri sanatında, dijital çağın en değerli bileşenlerinden biri olan, büyük veri setleri/kümelerindeki ilişkisel kalıpları/örüntüleri yapa zeka algoritmalarıyla saptanır ve bu bilgiler yeni içerikler, yeni estetik formlar, kompozisyonlar oluşturmak için kullanılır. Bu kompozisyonlar genellikle büyük ölçekli ve etkileşimli olarak tasarlanır. Bu eserler, günlük yaşamın, tarihin ve kültürün parçası olan veriyi

eserin ana hammaddesi haline getirirken, aynı zamanda izleyiciyi pasif gözlemciden aktif katılımcıya dönüştürmeyi ve estetik deneyimi çok katmanlı bir duyusal bütünlüğe taşımayı amaçlar.

Veri tabanlı sanatsal yapay zeka uygulamalarına verilebilecek ilk örneklerden biri, sinir ağları, kod ve algoritmaları içeren çalışmalarıyla tanınan çağdaş Alman dijital sanatçı Mario Klingemann'ın geleneksel bir müzayede evinde satın alınan ilk yapay zeka sanat eserlerinden biri olan " Yoldan Geçenlerin Anıları I (Memories of Passersby I)" adlı eseridir.

Şekil 1

Yoldan Geçenlerin Anıları I (Memories of Passersby I), Mario Klingemann Birden fazla GAN, iki 4K ekran, yapay zeka beynini ve ek donanımları barındıran özel el yapımı kestane ağacından konsol: Konsol: 70 x 70 x 40 cm. 27 1/2 x 27 1/2 x 15 3/4 inç. Her bir ekran: 145 x 82,9 x 3,8 cm. 57 x 32 5/8 x 1 1/2 inç. (Sotheby's, 2025).



Mario Klingemann, sinir ağları, bilgisayar öğrenimi ve yapay zekâ tabanlı dijital sanat alanında öncüdür. British Library, Cardiff Üniversitesi ve New York Halk Kütüphanesi gibi prestijli kurumlarla çalışmış ve Google Arts and Culture'da sanatçı olarak görev yapmıştır. Yoldan Geçenlerin Anıları I, yapay zekânın öncü bir çalışmasıdır. Tamamen otonom olan bu eser, karmaşık bir sinir ağı sistemi kullanarak, bir makine tarafından yaratılan erkek ve kadın yüzlerinin rahatsız edici görüntülerinden oluşan, bitmek bilmeyen bir portre akışı üretir.

Eser, bir enstalasyon olarak sunulur: Yapay zekâ makinesi, iki çerçeveli ekrana bağlı, özel yapım kestane ağacından bir dolapta yer alır. Daha önceki jenerasyonel sanat enstalasyonlarının aksine, Yoldan Geçenlerin Anıları I bir veri tabanı içermez. Ancak Mario Klingemann tarafından geliştirilen yapay zekâ beyni, 17. ila 19. yüzyıllardan binlerce portre kullanarak eğitilmiştir. Öğrenme sürecini hızlandırmak ve makineye Max Ernst gibi sürrealist figürlerden ilham alarak kendi estetik tercihlerini öğretmek için ise yine sanatçı tarafından Tinder benzeri bir uygulama geliştirilmiştir. Yoldan Geçenlerin Anıları I gerçek zamanlı olarak piksel piksel yepyeni portreler oluşturur. Ekranda görüntülenen çıktılar, mevcut görüntülerin rastgele veya programlanmış kombinasyonları değil, yapay zekâ tarafından oluşturulmuş benzersiz sanat eserleridir. Sunulan görüntü akışı önceden tanımlanmış bir koreografiyi takip etmez, yapay zekânın kendi çıktısını yorumlamasının bir sonucudur; bu geri bildirim döngüsünün karmaşık yapısı, hiçbir görüntünün

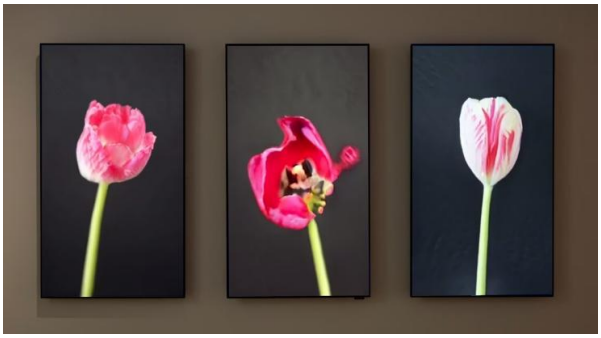
asla tekrarlanmayacağı anlamına gelir. Yoldan Geçenlerin Anıları I, çalıştığı sürece sonsuz sayıda yeni görüntü üretmek için gerekli tüm algoritmaları ve GAN'ları içermektedir (Sotheby's, 2025).

Klingemann'ın eseri müzayede evinin deyimiyle izleyicisine hipnotik bir deneyim ve bir yapay zekâ beyninin gerçek zamanlı olarak "düşünmesini" izleme fırsatı sunmaktadır. Eser, yukarıda da bahsi geçtiği gibi, sabit diskine yüklü bir veri seti (veri tabanı) kullanmamaktadır. Buradaki tek fark, yapay zekâ beyni, 17. ve 19. yüzyıla ait binlerce portreyi, özel olarak geliştirilen bir uygulama üzerinden işleyerek eğilmiş ve eğitimi sırasında, diğer veri sanatı eserlerinde olduğu gibi veri kümesindeki ilişkisel kalıpları/örüntüleri saptayarak, elde ettiği bu bilgilerden yeni portreler yapmayı öğrenmiştir. Üretken yapay zekanın yaptığı portreler, her ne kadar müzayede evince benzersiz olarak tanımlansa da, yapay zeka algortiması veri setinden edindiği örüntülerden önceden öğrenmiş bir bellekle eyleme geçip ortaya söz konusu sonsuz portreler dizisini çıkarmaktadır.

Veri tabanlı sanatsal yapay zekâ uygulamalarına dair bir başka örnekse, çağdaş İngiliz dijital sanatçı Anna Ridler'dir. Sanatçı eserlerinde yeni ve sıra dışı anlatılar yaratmak için, başta kendi ürettiği veriler olmak üzere, büyük veri kümelerini kullanır. Ridler'in, yapay zekâ veri toplama tekniklerini kullanarak oluşturduğu eseri "Mosaic Virus", sanatçının çekmiş olduğu binlerce lale fotoğrafından oluşan bir veri setinin, Generatif Çekişmeli Ağlar (Generative Adversarial Networks-GANs) aracılığıyla Bitcoin kripto para biriminin yükseliş-düşüş grafikleriyle ilişkilendirilmesi ve bu ilişkisel veri kümesinden elde edilen bilgilerle sürekli değişkenlik gösteren yeni lale görselleri yaratılması süreçlerini içermektedir. Ridler bu eserinde, 17. yüzyılda lale soğanlarının değerinin yükselip düşmesine neden olan Tulipmania (Lale Çılgınlığı) olayıyla, günümüzün bir gerçeği olarak kripto paralar etrafındaki spekülasyonlarla bağlantı kurmaktadır.

Şekil 2

Anna Ridler, Mosaic Virus, 2019, üç ekranlı GAN kurulumu. (Anna Ridler, 2019).



Mosaic Virus adı, lale yapraklarında belirgin çizgilere veya kümelenmeye neden olan hastalığın adından gelmektedir. Hastalık, yaprak bitlerinin soğanlara yumurta bırakmasıyla oluşur; bu da bir lalenin bir yıl bembeyaz bir çiçek açarken, ertesi yıl koyu çizgili bir çiçek açabileceği anlamına gelir. Bu şans ve nadirlik unsuru, 17. yüzyıl Avrupası'nda lale çılgınlığının zirvesinde çekiciliği artırmış ve soğanların spekülatif alım satımını teşvik etmiştir. Bu durum, hastalığın laleler üzerindeki etkisinin bilinmediği çizgili lale üretimini gizemli bir sürece dönüştürmüştür. Sanatçı, yüz yıllar önce türlü söylentilerle örülü bu olayı, 2017 yılında Bitcoin'in değerindeki ani artış ve ardından gelen büyük ilgi patlamasıyla ilişkilendirmiştir. Oluşturulan modellerde virüs gibi davranan ve çiçeğin bu yönünü kontrol eden Bitcoin'dir: Üretilen lale yaprakları, Bitcoin fiyatı yükseldikçe daha fazla çizgiye, düştükçe ise tek bir renge sahip olmaktadır (Ridler, 2025). Tıpkı

lale fiyatlarındaki spekülasyon gibi, 2017'deki Bitcoin yükseliş trendinde de ilgi, kripto teknolojisini tam olarak anlayamamış yatırımcılardan gelmiş, insanlar temeldeki teknolojiden bihaber, sadece hızlı para kazanma fırsatıyla ilgilenmişlerdir. Bu iki olay, gizemli süreçler ve anlaşılmayan teknolojiler etrafında spekülasyon yapmanın cazibesini vurgulamaktadır (Carey, 2021, s. 54).

Klingemann ve Ridler'den sonra gelen örneklerse, çağdaş Türk dijital sanatçısı Refik Anadol'un üç eseri olacaktır. Kendisini medya sanatçısı olarak tanımlayan Anadol, çağdaş dijital sanatın en popüler isimlerinden biridir. Yapay zekâ benzeri dijital teknolojileri yalnızca bir araç olarak görmeyen sanatçı, söz konusu bu teknolojileri günümüz sanatında estetik düşüncenin ve mekânsal deneyimin sanal olarak yeniden kurgulanmasında etkin bir yaratıcı ortak olarak benimsemektedir. Yapay zekâ algoritmaları bağlamında ürettiği eserlerinde Generatif Çekişmeli Ağlar (Generative Adversarial Networks-GANs) algoritmik sistemini kullanmaktadır. "Bir makine öğrenebiliyorsa rüya da görebilir mi? Halüsinasyon görebilir mi?" sorularına geleneksel sanat formlarını aşan eserleriyle bir cevap aradığını belirten sanatçı, geniş veri kümeleri ve yapay zekâ algoritmalarını kullanarak, makinelerin düşlerini yepyeni görsel formlarla izleyicileriyle buluşturduğunu belirtmektedir (Yüksel ve Yüksel, 2024).

Anadol'un dijital veri tüneli ve veri heykellerinin birleşimi olarak tanımladığı "Makine Hatıraları: Uzay" adlı eseri, ABD Uzay Dairesi NASA'nın Jet Propulsion Laboratuvarı ile işbirliği içinde gerçekleştirilmiştir. Eserde, NASA teleskoplarının kaydettiği 2 milyondan fazla astronomik görsel kaydından oluşan büyük bir veri seti GAN algoritmalarıyla işlenerek görselleştirilmiştir. Ortaya çıkan dijital veri tüneli ve veri heykelleri teleskopların-makinelerin görsel seyahat günlükleri düşüncesiyle izleyicilere sunulmaktadır (Özselçuk, 2023).

Şekil 3

Makine Hatıraları: Uzay, Refik Anadol, 2021, Dijital veri tüneli ve veri heykeli. (Artkolik, 2021).



Anadol'un bir diğer eseri ise, New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) koleksiyonundaki 138.151 eseri, denetimsiz öğrenme teknikleriyle analiz eden "Unsupervised (MoMA) adlı, yapay zekânın "sanatsal rüyalarını" simüle ettiği vurgusuyla izleyicilerle sunulan algoritmik çalışmasıdır. Anadol, bu projede yapay zekâyı bir "küratör" gibi konumlandırarak, geçmiş verilerden geleceğe dair yaratıcı öngörüler üreten bir sistem kurgulamıştır (Firdaus, 2024, akt. Büyükkaragöz, 2025).

Şekil 4

Unsupervised (MoMA), Refik Anadol, 2022, Dijital enstalasyon. (Hypebeast, 2022).



"Modern Sanat Müzesi koleksiyonunu gördükten sonra bir makine ne hayal ederdi?" Bu düşünce, Refik Anadol'un Unsupervised (MoMA), eserinin tematik temelini oluşturuyor. Anadol, enstalasyonu modern sanatın tarihine dair irrasyonel ve halüsinatif bir anlayış olarak tanımlamaktadır. Eserde veri kümelerinin bu kez rastlantısal değil, estetik olarak yönlendirilmiş temsilleri ön plana çıkmaktadır. Görsel dizilimler, müze arşivindeki sanatsal çeşitliliğin soyut izdüşümlerini yeniden üretirken, renk, ritim ve mekânsal kurgu izleyicide hem sanatsal hem de algoritmik bir estetik duyu yaratmaktadır (Büyükkaragöz, 2025).

Bu başlık altında Refik Anadol'dan verilecek son örnek, Anadol'un Türk Hava Yolları ile işbirliğinden doğan ve 2024 Art Basel'de sergilenen "Inner Portrait" isimli dijital enstalasyon işidir. "Inner Portrait (İç Portre)", uçakla ilk kez yurt dışına seyahat eden insanların deneyimlerine ait ham duygusal verileri yakalayarak, bunları yapay zeka veri tablolarına dönüştürmektedir. Dijital enstalasyon, bir Amazon yerlisi olan Brezilyalı Tuikuru'nun Tokyo'ya; Kenyalı Esther'in İstanbul'a, Avustralya'da yaşayan Sahar'ın Göbeklitepe ve Kapadokya'ya; İzlandalı Sigurbjörn'un ise Ürdün'e olan seyahatleri sonucunda elde edilen biyolojik verilerinin işlenmesiyle, hayatlarında ilk kez yurt dışına seyahat eden insanların iç dünyasının portreleri yansıtmaktadır.

Şekil 5

Inner Portrait, Refik Anadol, 2022, Dijital enstalasyon. (Artfulliving, 2024).



Deneyimler ve nöronal aktivite arasındaki uyumu başlangıç noktası olarak alan proje, yapay zeka estetiğini nörobiyolojiyle birleştirmektedir. Dinamik yapay zeka veri resimleri serisinden oluşan bu sanat eseri, yeni bir coğrafya ve kültürü ilk kez deneyimleyen gezginlerin kalp atış hızı, cilt iletkenliği ve beyindeki elektriksel hareketleri ölçen elektroensefalogram (EEG) çıktıları gibi biyolojik ve nörobiyolojik verilerinden oluşmaktadır. Yolculukları sırasında toplanan bu veriler, Refik Anadol Stüdyosu'nda geliştirilen makine öğrenimi algoritmaları tarafından işlenmiştir (Refik Anadol Studio, 2025).

4. Verinin Sanat Nesnesine Dönüşümünde Anlam – Estetik Gerilim

Veri tabanlı dijital sanat uygulamaları, sanallığın getirdiği esnek yapısal özelliklere ve belirgin bir estetiğe sahip, kimi zaman da benzersiz ve içsel karmaşıklıklarıyla ön plana çıkan veri odaklı eserlerdir. Bu eserler, anlam aktarmaya ve izleyicisinin verilerle etkileşimini ve ona ilişkin anlayışını geliştirmeye çalışan sanatçılar, tasarımcılar ve hatta bilim insanları tarafından yapılmaktadır. Günümüzde bu tür eserlerin büyük çoğunluğu artık yapay zeka yazılım algoritmalarını yaratım süreçlerine dahil etmiş durumdadırlar.

Veri, bir amaçla kullanılan her türlü bilgidir. Bilgi ise, ayrı ayrı kaydedilebilen veya toplanabilen her şeydir; bu da nihayetinde çevremizdeki her şeydir. Eğer bilgi her şeyse, veri de her şey olabilir mi? Her şeyin bilgisi, 'her şeyin veri'sine dönüşebilir mi? Bu bildirinin eleştirel bakış açısıyla, bu sorunun cevabı, verinin paylaşıldığı ekranda ya da medyada sergilenen görselleştirme tekniklerinin izleyicinin düşüncesinde veri setinin taşıdığı bilginin toplanmasındaki amacı muğlaklaştırmasında yatmaktadır. Çünkü bilginin temsil edilme biçimi, izleyicinin (ya da kullanıcının) algısını ve dolayısıyla bir konu hakkındaki görüşünü veya yargısını doğrudan etkiler ve doğal olarak, izleyicinin (ya da kullanıcının) bu etkileşime kendi bilgisini, deneyimini ve duygusunu getirdiği de unutulmamalıdır (Coughlin-Prego, 2015).

20. yüzyılın son çeyreğinde hızla gelişen bilgi ve iletişim teknolojileri sayesinde insanlık hızla 'Bilgi Çağı' olarak tanımlanan sürece girmiştir. Bu süreç, mobil iletişim teknolojilerinin (cep telefonu ve GSM/mobil iletişim için küresel sistem) internete entegre olmasıyla birlikte sosyal medya ağlarının varlığıyla birlikte inanılmaz boyutlara ulaşmıştır. Bilgi Çağı'nın bugün geldiği nokta ekranlar ve medyalar tarafından sınırsız şekilde küresel dolaşıma sokulan bilginin temsilleri izleyicisini görsel olarak aşırı doyurmakta ve boğmakta, hatta duyarsızlaştırmaktadır.

Bu durum çerçevesinde, konumuz özelinde, veri tabanlı ve yapay zeka yazılım algoritmalarını kullanan çağdaş dijital sanat eserlerinin de bireyin anlam ve estetik evreninde değişim/dönüşüm bağlamında bir kırılma yaratma potansiyeli taşıdığını söylemek mümkündür. Bu tip sanatsal çalışmalara dair, sergilendikleri sanat mekanları bakımından en etkili ve güçlü birkaç örnek yukarıda verilmiştir. Bu eserlerin yaratıcıları ya da tasarımcıları, kullandıkları büyük veri setlerini yapay zeka yazılım algoritmalarıyla dönüştürerek estetik bir boyuta taşıdıklarını ve eserlerindeki estetik soyutun, çok boyutlu bir deneyim çerçevesinde izleyicisine farklı bakış açıları ve etkileşimli bir keşfetme özgürlüğü sunduğunu dile getirmektedir. Yine bu sanatçılara göre, soyutun karmaşıklığı, kullanılan verinin anlamını örtmek bir yana, daha geniş bir perspektiften anlaşılmasını, izleyicinin kendi bilişsel becerilerini kullanarak eserlere kendi yorumlarını ve kendi bakış açılarını getirmesini sağlamaktadır.

Peki durum gerçekte de böyle midir? Ali Artun'a (2021) göre, "veri pigmentleriyle, mimari ya da dijital tuallerini yapay zekanın ortak yaratıcı aktörlüğünde düşünen bir fırçayla boyadığını"

söyleyen Refik Anadol algoritmalarla büyük veri setlerini estetik boyutla birlikte imgeleştirirken, bu büyük ve pahalı projelerinin hamiliğini de her türlü bilgiyi, sanatı, iletişimi dijitalleştirip denetleme ve yönetme peşinde olan Google'ın yaptığını unutmamak gerektiğini vurgulamaktadır. Meksikalı görsel sanatçı Geraldine Juarez'e göre, Anadol'un hamisi Google vb. bilişim devleri, kültürü veriye dönüştürüp "dünyanın bütün bilgisini arşivleyerek" bir "dijital kolonyalizm" kurmak istemektedir.

Kaynağı doğa ve onunla bütünleşik yaşayan insan olan günümüzün büyük veri setlerini kullanarak sanatsal veri tabloları ve heykeller üreten yapay zeka yazılım algoritmaları temelde, bir işin yürütülmesindeki adımları ayrıntılarıyla tanımlayan matematiksel bir mantıktır. Ortak yaratıcı aktör olarak söz konusu bu algoritmalara başvuran çağdaş dijital sanat, geleneksel anlamda tekil, güçlü ve özerk bir yaratıcı süreç olan sanatı algoritmalarla bütünleştirerek, sanatın kendisini yardımcı bir konuma geriletmiştir.

Yukarıda veri tabanlı dijital sanat eserlerine örnek olarak verdiğimiz işlerin hepsinde GAN, t-SNE, RNN gibi açık kaynaklı algoritmaları kullanılmıştır. Klingemann'ın çalışması hariç, bütün eserler daha önceden sanatçı tarafından belirlenmiş ya da bizzat kendisi tarafından oluşturulmuş bir veri tabanı kullanmaktadır. Klingemann'ın çalışmasında ise yapay zeka beyni 17. ve 19. yüzyıllara ait binlerce tablodan oluşan veri setiyle önceden eğitilmiştir ve algoritma tarafından oluşturulan ve sanatçı tarafından tek ve değişmez olarak tarif edilen görseller de aslında kullanılan veri setinden elde edilen referansları taşımaktadır. GAN vb. algoritmalarının ortaya koydukları görseller, makinenin derin öğrenme sürecinde ona sunulan veri setlerini analiz edip, saptadığı ilişkisel kalıplara/örüntülere dayanarak yeni görsel tablolar ya da heykeller üretmesi üzerine temellenmektedir. Anna Ridler, Mosaic Virus adlı dijital enstalasyon işi üzerinden bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Benim yaptığım GAN gerçek bir lalenin imgesini değil, veri kümesinde bulunan tüm lalelere dayanarak bir lalenin nasıl olması gerektiğini düşünüyor. Hiçbiri tam bir çiçeği kopyalamıyor, daha ziyade bir çiçek konsepti oluşturuyor ve onu olduğu gibi kaydediyor" (Ridler, 2025). Bu bağlamda, bağımsız değişken veri setlerini işleyen GAN vb. algoritmalarının, mevcut verileri taklit etmek yerine, veri setindeki kalıplardan ya da tarzlardan saparak daha önce görülmemiş, yenilikçi üretimler yapması, yapay zekanın yaratıcı yönü olarak karşımıza çıkmaktadır (Mingyong, 2020; akt. Yüksel ve Yüksel, 2024).

Veri tabanlı dijital sanat eserlerindeki anlam-estetik gerilimi Refik Anadol'un iki çalışması üzerinden biraz daha açmaya çalışalım. Anadol'un New York Modern Sanatlar Müzesi'yle işbirliğinden doğan "Unsupervised" ve Türk Hava Yolları işbirliği ile gerçekleştirmiş olduğu "Inner Portrait (İç Portre)" çalışmaları, eserlerin üretim aşamasında kullanılan veri setine sanatçı tarafından yüklenen anlam ve ortaya çıkan soyut estetik bakımından karşılaştırmaya değerdir.

Unsupervised eserindeki yapay zeka algoritmaları tarafından oluşturulan veri tabloları ve veri heykelleri, diğer pek çok benzer çalışmada olduğu gibi rastlantısal değil, estetik olarak yönlendirilmiştir. Eserin veri tabanı, modern sanatlar müzesinin 138151 eserinden oluşmaktadır ve GAN algoritması analiz ettiği bu veri setindeki teknik, renk, doku, ışık, stil (ya da üslup), yapılış dönemi gibi pek çok kriteri değerlendirerek müze arşivindeki sanatsal çeşitliliğin soyut izdüşümlerini yeniden üretir. Yeniden üretilen veri tablolarının ortaya koyduğu sanatsal anlam ve taşıdığı estetik değer, kullanılan veri setindeki 138 bin eserin tek tek taşıdıkları sanatsal değerden ve bunun izlerinin yeniden üretilen soyut veri tablosuna yansımasından gelmektedir. Bu yönüyle eserin taşıdığı soyut karmaşanın, geleneksel sanata ve geleneksel malzemeye ve tabi geleneksel sergileme biçimlerine alışık olan genel izleyici kitlesi için daha anlaşılır olduğunu söyleyebiliriz.

Anadol'un Inner Portrait (İç portre) eserindeki yapay zeka algoritmaları tarafından oluşturulan veri tabloları ve veri heykelleri ise tamamen rastlantısaldır. Çünkü eserin kullandığı veri seti, yeni bir coğrafya ve kültürü ilk kez deneyimleyen gezginlerin kalp atış hızı, cilt iletkenliği ve beyindeki elektriksel hareketleri ölçen elektroensefalogram (EEG) çıktıları gibi biyolojik ve nörobiyolojik verilerinden oluşmaktadır. Sanatçı eserinde her ne kadar "hayatlarında ilk kez yurt dışına seyahat eden insanların iç dünyasının portrelerinin yansıtıldığını" söylese de, izleyicilerin ortaya çıkan estetik deneyimi anlamlandırması ya da daha basit deyişle kendine yakın ve tanıdık bulması neredeyse imkansızdır. Eserde kullanılan biyolojik ve nörobiyolojik verilerin kendisi zaten, bu verilerin uzmanı olmayan bir insan için anlamsızdır. Dolayısıyla verilerin işlenmesiyle ortaya çıkan soyut tablodan yansıyan estetik değer de bu anlamsızlık içinde yitip gitmektedir. Unutulmamalıdır ki karşılaştırılması yapılan her iki eserin izleyicilerinin neredeyse hepsi yazılım algoritması nedir bilmemektedir ve eserde kullanılan açık kaynak veri setine nasıl bir teknik müdahale yapıldığını çözümleyebilecek bilgiye sahip değildir. Bu bağlamda, doğaya ve onun organik bir parçası olan insana ait ve bu ikisinin yararı için biriktirilmiş veri setini kullanarak tekniğin olanaklarıyla yaratılan karmaşık soyut dışavurumlar, ne yazık ki izleyicisine sadece, gündelik hayatın sıradan ekran deneyimlerini aşan, daha yeni ve daha coşkun bir başka ekran deneyimi yaşatmaktadır. Bu deneyimin taşıdığı anlam ve estetik boyutsa her zaman muğlak ve tarifi zor kalacaktır.

5. Sonuç ve Tartışma

Veri görselleştirme, insanoğlunun amaçlı bilgiyi dışsallaştırmak ve onunla yeni amaçlar doğrultusunda etkileşim kurabilmek için başvurduğu bir temsil biçimidir. Enformasyon temelli bu kullanım biçimi, güçlü bir yapay zeka etkisinde yaşadığımız bugünlerde çağdaş dijital sanat eserlerinde ortaya konan soyut estetiğin hammaddesi olarak kullanılmaktadır. Teknik, kavramsal ve duyusal içerik boyutuyla sanat olgusunu büyük bir dönüşümün eşiğine getiren veri tabanlı dijital sanat, ortaya koyduğu her yeni eserle izleyicisini, yani süjesini anlam-estetik ilişkisi bağlamında derin sorgulamalara itmektedir.

Bugün belirli bir amaç için toplanan ve hem doğanın hem de insanla birlikte tüm canlıların edimsel izlerini taşıyan büyük veri setleri, yapay zeka algoritmaları dijital sanatçı işbirliğiyle maddeden yoksun dijital dünyada esnek, sürekli değişken, karmaşık ve soyut estetik biçimlere, deneyimlere dönüşmektedir. Kimilerine göre, makineler tıpkı bir insan gibi rüyalar görmekte, insan-makine etkileşimi şiirsel ve felsefi bir düzlemde yeniden biçimlenmekte, matematiksel veri boyanın fizikselliğinde içkin pigment kavramını "yeni kendini" tanımlamak için kullanmaktadır.

Günümüzün en değerli metası, büyük veridir. Algoritmalar verileri işleyerek öğrenmekte ve yeni bilgiyi üretmektedir. Bir veri seti ne kadar hacimli, ne kadar ayrıntılı olursa değeri de o kadar büyük olmaktadır. Yakın zamanın en büyük yatırımlarının ve satın almalarının veri etiketleme teknolojilerine yapılmış ve yapılıyor olması bu gerçeği daha da anlaşılır kılmaktadır. Çünkü bugünün en güçlü sermayedarları ve teknoloji iktidarının baş aktörü olan az sayıdaki bilişim devi şirket, yaşama dair her türlü bilgiyi dijitalleştirip en değerli metaya, veriye dönüştürmek ve -Geraldine Juarez'in bir kez daha tekrarlamak istediğimiz özgün yorumuyla.- "dünyanın bütün bilgisini arşivleyerek bir dijital kolonyalizm kurmak" istemektedirler (Artun, 2021).

Yapay zeka algoritmaları büyük veri setlerindeki milyonlarca hatta milyarlarca imgeyi analiz edip belirli örüntüler oluşturarak kendisinden istenen dijital eylemi gerçekleştirmektedir. Ancak algoritma asla bir insan gibi gerçek ya da imgesel nesneler görmemekte, verilerin matematiksel

boyutunu, yani sayılardan oluşan bir kümeyi işlemektedirler. Bu bağlamda veri tabanlı dijital sanat nesnesini sayılar yaratıyor diyebiliriz. Bu yöntemle üretilen her yeni sentetik sanat nesnesi, üretiminden gelen doğal özellikleri sebebiyle, geleneksel anlayışımızdan uzak, yapısal olarak esnek ve konumlandırma bakımındansa muğlak anlamlar üretmektedir. Bir insanın nörobiyolojik EEG verisi, hangi algoritmanın analizinden ve işleminden geçerse geçsin, küratör sanatçının hüneriyle yaratılan "anlam transferi" olmadan, izleyicilerin gözünde salt bir görsel şölen deneyimi olmanın ötesine geçemeyecektir. Bir sanat eserinin anlam üretme becerisinin sekteye uğradığı noktada da duyusal bilgi olarak estetik, esnek ve muğlak anlamın edilgen bir eşlikçisi olmaktan kurtulamaz.

Kaynakça

Anna Ridler, (2025). *Mosaic virus*, *2019.* https://annaridler.com/mosaic-virus

Artfulliving, (2024). *Türk Hava Yolları Refik Anadol işbirliği "inner portrait"*. https://www.artfulliving.com.tr/gundem/turk-hava-yollari-ve-refik-anadoldan-is-birligi-inner-portrait-i-30508

Artkolik, (2021). *Refik Anadol: "makine hatıraları: uzay" ile Pilevneli'de!* Artkolik. https://www.artkolik.net/sergiler/refik-anadol-makine-hatiralari-uzay-ile-pilevnelide-9314

Artun, A. (2021). *Refik anadol ve algoritma sanatı*. E-Skop. https://www.e-skop.com/skopbulten/refik-anadol-ve-algoritma-sanati/6111

Büyükkaragöz, T. (2025). Sanatta yapay zeka ve bir öncü: Refik Anadol'un veri estetiği. *International Social Sciences Studıes Journal*, 11 (8), 1379-1394.

Carey, J. M. (2021). Anna Ridler: A Contemporary Tulipmania. Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture, 16 (53), 53-65.

Coughlin-Prego, S. (2015). *Data sculpture: An alternative medium of communication*. Earlham College CS/DS Student Portfloios, https://portfolios.cs.earlham.edu/wp-content/uploads/2016/11/data-sculpture.pdf

Corby, T. (2008). Landscapes of feeling, arenas of action. Information vizulation as art practice. *Leonardo* 41(5): 460-467.

Durhan, G. (2020). Aristoteleste tekhne olarak sanatın epistemik değeri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(3), 1980-1989.

Hypebeast, (2022). *Refik Anadol reimagines MoMA's collection through machine learning*. https://hypebeast.com/2022/12/refik-anadol-unsupervised-moma-nyc-exhibition

Johsnon, H. ve Shaw, J.S. (2005). Glossary of digital art and printmaking. Digital Art Practices & Terminology Task Force (DAPTTF). https://www.bermangraphics.com/dapttf/GlosDigArt.pdf

Özselçuk, S. (2023). Dijital sanat bağlamında yapay zeka algoritmalarının kullanımına yönelik eleştirel bir inceleme: Refik Anadol'un "Makine Hatıraları: Uzay" Sergisi. *International Journal of Economic and Administrative Academic Research*, 3(1), 1-21.

Li, Q. (2018). Data visualization as creative art practice. *Visual Communication* Vol. 17(3) 299–312.

Refik Anadol Studio, (2025). *Inner portrait*. https://refikanadolstudio.com/projects/inner-portrait/

Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine*. (O. Akınhay Çev.). Agora Kitaplığı.

Sotheby's. (2025). *Mario Klingemann, "Memories of Passersby I"*, Contemporary Art Day Auction. https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-day-auction-l19021/lot.109.html

Toprak, A. (2020). Yapay zekâ algoritmalarının dijital enstalasyona dönüşmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler E-Hakemli Dergisi*, (14), 47-59.

Viegas F.B. ve Wattenberg M. (2007). Artistic data visualization: Beyond visual analytics. In: Proceedings of the Second International Conference, OCSC 2007 Held as Part of HCI International 2007, Beijing. Berlin: Springer, 182–191.

Wands, Bruce. (2006). *Dijital çağın sanatı*. (O. Akınhay Çev.). Akbank Yayınları.

Yüksel, İ. ve Yuksel, O. A. (2024). Sanatta yapay zekâ devrimi: yaratıcılığın yeni boyutları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(2), 261-285.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

BİREYSEL HAFIZANIN SANATSAL YARATIM SÜRECİNDEKİ İZLERİ

TRACES OF INDIVIDUAL MEMORY IN THE ARTISTIC CREATION PROCESS

İmre Deniz Işıktaş[1], Kemal Aydın[2]
[1]Araştırma Görevlisi Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Samsun, Türkiye, e-posta: imredeniz.isiktas@omu.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0001-7689-8353
[2]Araştırma Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Samsun, Türkiye, e-posta: kemalaydin@omu.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0001-8755-9840

Özet

Bireysel hafıza, kişinin yaşam öyküsünü oluşturan deneyimlerin, duyguların ve algıların zihinsel kayıtlarını içerir. Yaşam içerisinde her birey çeşitli anılar biriktirir ve bu anılar kişinin şu an nasıl bir şekilde var olduğuyla yakından ilişkilidir. Bu birikim, kişinin kimliğini şekillendiren temel yapı taşlarından biridir ve çocukluk yıllarından itibaren katmanlaşarak daha karmaşık bir yapıya bürünür. Sanatsal yaratıcılık, sıklıkla kişinin içine döndüğü, ifade edeceği konuyu kendi yaşanmışlığıyla analiz ettiği zihinsel bir sürecin sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, sanatçının geçmiş deneyimlerini, travmalarını, sevinçlerini ve kayıplarını yeniden değerlendirmesine olanak tanır. Yaratıcı ifade söz konusu olduğunda ortaya çıkan eserde kişisel deneyimlerin belirleyici bir şekilde rol oynadığı görülmektedir. Kişilerin yaşam deneyimlerinin dolayısıyla hafıza izlerinin yaratım sürecindeki etkisi ile ortaya çıkan eserler bu yaşanmışlıkların ifadesini taşımaktadır. Bu görünürlük, eserin özgünlüğünü ve duygusal derinliğini belirleyen temel unsurlardan biridir ve sanatçı ile izleyici arasındaki kişisel deneyimlerde ortaklıklara imkan tanır. Tüm bunların yanı sıra çağdaş sanatçılar, kendinden olandan yola çıkarak izleyicinin de ortak hafızasına dokunabildikleri eserler ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sanat, hafızanın dışa vurulmasında etkili araçlardan biri olarak bu deneyimlerin evrensel bir dile dönüşümünü sağlayarak sanatçı izleyici arasındaki ilişkiyi güçlendirir. Çalışmada yer alan eserlerin imgesel ve biçimsel analizi ile sanatçının belleğinin izlerinin görünürlüğü sorgulanmıştır. Günümüzde birçok disiplin çağdaş sanatın sınırsız olanakları içerisinde kendi sınırlılıklarından sıyrılarak, bireysel hafızanın sanatsal forma dönüşümü için ideal bir ortam yaratır. Seramik, heykel gibi geleneksel sayılan kimi disiplinlerin farklı bakış açılarıyla yeniden ifade edilmesiyle söylemsel olanaklar artırılmaktadır. Video sanatı, performans ve karma medya gibi yeni ifade biçimleri, hafızanın çok katmanlı doğasını aktarmada geleneksel yöntemlere göre daha geniş olanaklar sunar. Bu çalışmada konuya ilişkin sanat, psikoloji disiplinlerinden literatür taraması yapılmış, çağdaş sanat alanında seçilen kimi örneklerle, sanatçıların eserleri

analiz edilmiştir. Eser incelemeleri sonucunda bireysel hafızanın sanatçıların yapıtlarında nasıl ele alındığı incelenmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Seramik, Hafıza, Yaratıcılık

Abstract

Individual memory contains the mental records of experiences, emotions, and perceptions that constitute a person's life story. Throughout life, each individual accumulates various memories, and these memories are closely related to how the person exists in the present. This accumulation is one of the fundamental building blocks that shape identity and becomes increasingly complex through layers formed since childhood. Artistic creativity often emerges as the result of a mental process in which the individual turns inward and analyzes the subject of expression through their own lived experiences. This process allows the artist to re-evaluate past experiences, traumas, joys, and losses. In the context of creative expression, it is evident that personal experiences play a decisive role in the resulting artwork. The works that emerge through the influence of life experiences—and therefore the traces of memory—carry the expression of these lived realities. This visibility is one of the essential elements determining the originality and emotional depth of the work and enables shared connections between the artist's and the viewer's personal experiences. Moreover, contemporary artists create works that, while rooted in the self, can also touch upon the collective memory of the audience. Therefore, art, as an effective medium for the externalization of memory, transforms these experiences into a universal language, strengthening the relationship between artist and viewer. Through the visual and formal analysis of the works included in this study, the visibility of the traces of the artist's memory has been examined. Today, many disciplines, by freeing themselves from their own limitations within the boundless possibilities of contemporary art, create an ideal environment for the transformation of individual memory into artistic form. The reinterpretation of traditionally defined disciplines such as ceramics and sculpture from different perspectives expands discursive possibilities. New forms of expression such as video art, performance, and mixed media offer broader opportunities for conveying the multilayered nature of memory compared to traditional methods. In this study, literature from the disciplines of art and psychology was reviewed, and selected examples from the field of contemporary art were analyzed. Through the examination of these works, how individual memory is addressed in artists' creations has been investigated and explained.

Keywords: Art, Contemporary Art, Ceramics, Memory, Creativity

1. Giriş

İnsan varoluşuna dair önemli göstergelerden biri, geçmişle kurduğu bağdır. Bu bağ, bireyin kimliğini, duygusal dünyasını ve düşünsel süreçlerini şekillendiren bireysel hafıza aracılığıyla kurulur. Bireysel hafıza, yalnızca geçmişin edilgen bir birikimi değil; aynı zamanda bugünü anlamlandıran, geleceği inşa eden dinamik bir süreç olarak ifadelendirilebilir. Bu süreçte deneyimler, duygular, travmalar ve anılar birer veri olarak saklanmaz, kişinin kendilik algısının inşasında etkin rol oynayan ögeler olarak işlev gösterir. Sanatçı içinse bu hafıza, yaratıcılığın

beslendiği temel kaynaklardan biridir. Çünkü sanatsal üretim, çoğu zaman içsel bir sorgulamanın, hatırlamanın ve yeniden anlamlandırmanın sonucunda ortaya çıkar.

Sanat tarihine bakıldığında, bireysel deneyimlerin ve hafızanın sanat yapıtlarına yansımasının modern dönemle birlikte özellikle Romantizm akımı ile belirginlik kazandığı görülür. Özellikle

20. yüzyıldan itibaren sanatçı, kendi iç dünyasına yönelmiş; toplumsal, politik ya da estetik temaların yanı sıra kişisel geçmişin izlerini taşıyan eserler üretmeye başlamıştır. Bu durum, sanat yapıtını sadece estetik bir nesne olmaktan çıkarıp, bireysel hafızanın görünür kılındığı bir alan haline getirmiştir. Sanatçı, kendi yaşam deneyimlerini sorgularken, aynı zamanda izleyiciyi de bu sorgulamanın bir parçası yapmaya çalışır. Böylece bireysel hafızanın sanatsal üretim sürecindeki izleri, yalnızca sanatçının iç dünyasına ait bir ifade olmaktan çıkar; ortak bir duygusal ve düşünsel paylaşım alanına dönüşür.

Sanatsal yaratım süreci, özünde bir dönüştürme eylemi olarak adlandırılırsa, bu dönüşümde hafıza, geçmişte yaşananların doğrudan temsili değil, onların yeniden inşasıdır. Sanatçı, yaşantılarından kalan duygusal anları: biçim, renk, malzeme ve imgeler aracılığıyla yeniden düzenleyerek dışsallaştırır. Bu nedenle her sanat yapıtı, aynı zamanda hatırlama eyleminin yeniden kurgusudur. Hafızanın bu yaratıcı işlevi, sanatın hem bireysel hem de kolektif boyutunu açığa çıkarır. Bireysel hafıza sanatçının iç dünyasından beslenirken, eserin yorumlanma sürecinde izleyicinin de kendi hafızasıyla kesişir. Böylece sanat, bireysel olanı evrensele dönüştüren bir köprü işlevi görür.

Günümüz çağdaş sanatında hafıza kavramı, psikoloji disiplininin sınırlarını aşarak çok katmanlı biçimlerde ele alınmaktadır. Sanat içerisinde seramik, heykel gibi geleneksel malzemeler, kişisel geçmişi somut biçimlere dönüştürmekte; video sanatı, performans ve karma medya gibi çağdaş ifade biçimleri ise hafızanın mekan ve zaman ile olan ilişkisini daha etkili biçimde yansıtmaktadır. Bu bağlamda bireysel hafızanın sanatsal yaratım sürecindeki yeri, sadece bir konu olarak değil, aynı zamanda biçimsel ve düşünsel bir alan olarak da değerlendirilebilir.

Bu çalışmada, bireysel hafızanın sanatçının yaratım sürecine nasıl dahil olduğu, eserlerin biçimsel ve imgesel analizleri üzerinden incelenmiştir. Hafıza kavramının psikoloji ve sanat disiplini içerisindeki anlam katmanları değerlendirilmiş; çağdaş sanat pratiklerinden örneklerle, kişisel deneyimin sanatsal ifade biçimleri üzerindeki etkisi ortaya konmuştur.

2. Bireysel Hafıza ve Yaratım Süreci İlişkisi

Sanat kişinin iç dünyasından görünmeyenleri görünür kılan bir ifade biçimidir. Sanatsal yaratım ise teknik bir eylemin dışında kişinin geçmiş yaşantılarının, imgelerin ve duygularının da dahil olduğu ve yeniden şekillendiği bir süreç olarak görülebilir. Bu süreci oluşturan ve ortaya koyan yapılardan biri ise bellek yani hafızadır. Cevizci belleği; "Özgün olaylar, olgu ve nesneler, imge ve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilişi ya da malumatı zihinde korumaktan meydana gelen fonksiyon. Söz konusu malumatı depoladığı, biriktirdiği varsayılan sistem ya da yer" (2005, s.224) olarak tanımlar.

Bireysel hafıza sadece kişinin var olanı hatırlaması ile değil, geçmişi yeniden kurma, anlam verme ve dönüştürme yetisine de sahiptir. Schacter bellekle ilgili; "Geçmişte başımıza gelenler gündelik hayatımızda yaşadığımız olayları değerlendirme biçimimizi belirler- anılar olayları nasıl değerlendirdiğimizin kayıtlarıdır, olayların kendilerinin kopyaları değil" (2022, s.22) demiştir. Yani bir anı belleğe kaydedildiğinde kişinin o zamanki bakış açısı ve tutumu ile kaydolur ve onu

hatırlarken de bu perspektif sürdürülür. Zamanın, mekanın ve şartların değişmesiyle de kimi zaman kişi aynı olaya farklı şekilde bakabilir. Kişi yaratım sürecinde ifade ettiği konuyu ele alırken, onu geçmişteki deneyimlerini gözden geçirerek yorumlar, sonrasında tekrardan kurgulayarak çalışmalarında kullanabilir.

Yaratıcılık, yeni özgün ve farklı bir şey ortaya koyma süreci olarak tanımlanırsa bunun kişinin daha önceki deneyimleriyle ilişkili olduğu görülmektedir. Yaratıcılık, bilinenden yola çıkarak farklı bir yol ortaya çıkarma yetisi olarak sıklıkla ifade edilir. Yaratıcılıkta kişinin, hafızasındaki geçmiş deneyimleri referans alarak yeniye ulaşma çabası söz konusudur. Dolayısıyla hafıza ve yaratıcılığın doğrudan ilişkili olduğu ve sanatsal yaratım sürecinde her zaman devrede olduğu düşünülebilir. Psikolojide ise bellek çok farklı açılardan incelenmiş ve her bir araştırma belleğin başka yönlerini ortaya koymuştur.

Bireysel hafıza, insanın kendilik bilinciyle ilişkisel olarak; geçmiş deneyimlerini, anılarını, duygularını haliyle kişinin kimliğini şekillendirir. May; "…biliyoruz ki her birimiz varlığımızın gizli boyutlarında kısmen kökensel ve kısmen deneyimden kaynaklanan bazı temel biçimleri taşımaktayız. Sanatçının dışavurdukları bunlardır" (2013, s.50) diyerek hafızanın sanatsal yaratım sürecindeki öneminden bahsetmiştir. Bireysel hafıza, yalnızca geçmişin bir kaydı değil, aynı zamanda dönüşüm, yeniden inşa ve anlamlandırma alanı olarak tanımlanırsa sanatsal yaratım sürecinde de aynı şekilde bir sistem işlediği görülebilir. Çünkü bireysel hafıza, sanatçının kimliğini, üretim biçimini ve anlatım dilini şekillendiren yaratıcı bir dinamik olarak tanımlanabilir.

Hatırlamak kişinin bilinçli olarak yaptığı bir eylem değildir ve gündelik hayatımızı şekillendirmemizde büyük bir rol oynar. Hafızanın işlevi, kişinin kim olduğu, neler yaşadığı, kendisi ve başkaları hakkında edinilen deneyim ve fikirleri depolamaktır. Kişi yaratım sürecinde herhangi bir eser ortaya koyacağı zaman o konuyla ilgili geçmişten bugüne kadar olan deneyimi ile yola çıkar ve yeni bir bakış açısıyla ifade eder.

Sanatsal yaratım süreci öncelikle farkındalıkla başlamaktadır. Bu farkındalık sanatçının kendisini, çevresini, toplumsal olayları kendi duygu durumu ve kişisel deneyimleriyle bir araya getirmesidir. Sanatçı bu yolla deneyim birikimini ve hafızasını dönüştürerek eserini oluşturacak zihinsel malzemeyi oluşturur. Ponty; "Öyleyse şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesneler değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu ve olumsuz tepkiler uyandırır […]" (2014, s.30) demiştir. Sanatçı bu farkındalıkla birlikte karşılaşma yani seçme olarak adlandırılan aşamayı gerçekleştirir. Berger karşılaşmayı bir ressam için; "Resim yapma itkisi gözlemden ya da ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar: Ressamla modeli arasındaki bir karşılaşmadan – bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa" (2020, s.33) olarak tanımlamıştır.

Bellek, zihinde biriken geçmiş deneyim ve bilgilerin yardımıyla, gözün çevreyi tararken belirli bir noktada durup gördüğünü anlamlandırabilmesini sağlar. Görsel bir öğeyi çözümleyebilmek, yalnızca algısal bir süreç değil; aynı zamanda bireyin bilgi birikimi, yaşantıları ve inançlarıyla da yakından ilişkilidir. Yaratım sürecinde seçim yapan kişi, üretim eylemine yönelir ve bu süreçte ortaya koyduğu çalışmayla derin bir içsel bağ kurar. Böylece bakma, karşılaşma, seçme ve odaklanma gibi edimlerin etkileşimi sonucunda, bakmak ile görmek arasındaki fark daha belirgin hâle gelir.

Yaratıcı süreci deneyimleyen kişiler, algıladıkları çevre içinde daima bir seçme eylemi gerçekleştirirler. Örneğin, bir kişi bir odaya baktığında, tüm görüntü ilgi çekici olsa bile bakışını belirli bir kesite, küçük bir kadraja yöneltir. Bu durum bir tür karşılaşma olarak da

değerlendirilebilir. Yaratıcı kişi, çevresindeki her unsura eşit biçimde odaklanamaz; doğal olarak dikkatini çeken, ilgisini uyandıran ögelere yönelir ve onlarla daha derin bir ilişki kurar. Bu bağlamda birey, genellikle kendisine yakın hissettiği ya da tanıdıklık taşıyan ögeleri seçmeye eğilimlidir.

Karşılaşmanın ardından yoğunlaşma, coşku hissetme gibi etkenler devreye girer ve bununla da eserin ortaya çıkma evresi tamamen başlamış olur. Kişinin dikkatini yönelttiği ve üzerinde yoğunlaşmak istediği olay ya da nesneye karşı hissettiği duygusal derinlik, yaratıcı sürecin önemli bir ögesidir. Bu duygusal yoğunluk, hafızada yer alan geçmiş deneyimlerin ve birikmiş bilgilerin etkisiyle şekillenir. Hafızanın bıraktığı izler, kişiyi önceki yaşantılarına ve tanıdık duygulara yaklaştırır. May bunu; "yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır" (2013, s. 76) şeklinde ifadelendirmiştir. Dolayısıyla kişi, geçmişten tanıdık olduğu unsurları seçtiğinde, onlarla daha güçlü bir duygusal bağ kurma eğilimi gösterir. Zihindeki anlamın yoğunluğu ise, kişinin baktığı şeyle kurduğu ilişki ve o ilişkiyi öncesinde nasıl deneyimlediğiyle doğrudan bağlantılıdır.

Tüm bu aşamaların sonrasında kişi eserini ortaya koyarken çeşitli imgelerden ve bu imgeleri taşıyan biçimlerden yararlanarak çalışmasını ortaya çıkarır. Bireysel hafıza, sanatçının kimliğini, temalarını ve biçim dilini belirler. Geçmişin yeniden yorumlanması, sanatın sürekliliğini sağlar. Bu anlamda her sanat eseri, bir tür hafıza mekanı olarak düşünülebilir. Eserin taşıdığı anlam katmanları izleyicinin onu ne kadar alımladığıyla, kendisiyle nasıl bir bağ kurduğuyla ilişkilidir. Sanatçının geçmiş izleri bireysel hafızasının yansıması olarak eserde görünür olsa da kollektif hafızaya ait ögeler de eserlerde sıklıkla görülmektedir. Ortak hafızada yer alan olayları kollektif imgelerle ifadelendirilmesi aynı zamanda çalışmaya kişisel imgelerin de dahil olmasıyla sanat eseri katmanlaşır ve söylem olasılıkları artar.

Sanatsal yaratım, kişisel deneyimlerin, bellekte biriken duyguların ve geçmişten taşınan imgelerin yeniden şekillenerek dönüştüğü çok katmanlı bir süreçtir. Bellek, yalnızca yaşanmış olanı saklayan bir alan değil; aynı zamanda deneyimleri yeniden düzenleyen, anlamlandıran ve dönüştüren dinamik bir yapı olduğundan yaratıcılığın merkezinde yer alır. Geçmişin içsel bir yorumla bugüne taşınması, sanatçının kimliğinin, ifade biçiminin ve üretiminin temelini oluşturur. Bu nedenle hafıza, sanatın yalnızca kaynağı değil, aynı zamanda sürekliliğini sağlayan bir olgu olarak düşünülebilir.

Kişi yaratıcı sürece girerken, farkındalık en belirleyici etken olarak düşünülebilir. Sanatçı çevresiyle, kendi iç dünyasıyla ve toplumsal olaylarla kurduğu kişisel bağ ile birlikte zihinsel malzemeler biriktirir. Bu farkındalık onu bir karşılaşma anına götürür; seçilen nesne, konu ya da duygu, hafızadaki izlerle birleşerek anlam kazanır. Görmek, yalnızca gözün yaptığı bir eylem olmaktan çıkarak; belleğin, bilginin ve deneyimin süzgecinden geçer ve daha derin bir algıya dönüşür. Bununla sanatçı, dikkatini yönelttiği öğelerle arasında duygusal bir yakınlık kurar ve bu yakınlık yaratıcı süreç için belirleyici bir hale gelir.

Sanatçı, geçmiş birikimlerinden yola çıkarak yeni anlamlar üretir; anıların ve deneyimlerin dönüştürülmesi ise eserlerin özgünlüğünü belirler. Hatırlama bilinçli bir tercih olmasa da kişiyi şekillendiren temel unsurlardan biridir ve üretim anında sanatçı farkında olmadan belleğinde taşıdığı izleri eserine taşır. Bu nedenle her sanat yapıtı bir tür hafıza mekânı olarak düşünülebilir.Sanatçının ortaya çıkardığı eser hem kişisel hem de kollektif hafızanın iç içe geçtiği, anlamların katmanlaştığı bir alana dönüşür.

3. Bulgular

Eserlerde Hafızanın İzleri

Sanatsal yaratım süreci; karşılaşma, seçme, yoğunlaşma ve yeniden kurma edimlerinin birbirine bağlandığı bir yapı sergiler. Bellek, bu süreç boyunca hem yol gösterici hem de dönüştürücü bir rol oynar. Sanatçı, geçmişten gelen duygusal ve düşünsel izlerle bugün arasında bağ kurarak yeni ifadeler geliştirir; böylece ortaya çıkan eser hem kişisel bir hikâyenin hem de ortak yaşam deneyimlerinin taşıyıcısı hâline gelir. Bu bakımdan, hafıza ve yaratıcılık arasındaki ilişki, sanatın oluşumunu belirleyen temel kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Christian Boltanski, kollektif hafıza ve bireysel hafızanın bir araya geldiği çalışmalarıyla bilinen sanatçılardandır. Sanatçının babası 2. Dünya savaşında Yahudi soykırımından kurtulmuştur. Aile içinde ve kurban aile yakınları tarafından bu anılar sıklıkla anlatılmış, sanatçının çocukluğundan itibaren zihninde geniş yer tutmuştur. Kendisi bire bir yaşamış olmasa da sanatçının hayatında ve sanatında yer alan katliamın izleri eserlerinin zeminini oluşturur.

Boltanski, çalışmalarını sıklıkla sıradan ev içi nesneleri, fotoğrafları, giysileri ve ışıkları bir araya getirilmesi ile oluşturur. Bunlarla kavramsal sanatın ifadesini güçlendiren düzenlemeler gerçekleştirmektedir. Yaşam, ölüm, hafıza temalarını kişilerin kendileri yerine temsillerini yaratarak ifade eder. Bunu kimi zaman çeşitli fotoğraflardan yararlanarak yaptığı görülür. Şekil 1'de yer alan eser "Trois Tiroirs" "Üç Çekmece" isimli teneke bir sandıktır. Bu çalışma sanatçının belleğe, kaybolmuş yaşamlara ve gündelik nesnelerin taşıdığı duygusal yüklere yönelik araştırmasının çarpıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Şekil 1

Christian Boltanski, Trois Tiriois, 1971



Sıradan bir mobilya olan çekmeceyi hem bireysel hem de kolektif hafızanın metaforik mekânına dönüştürür. Çekmeceler, gündelik hayatta genellikle kişisel ve unutulmuş nesnelerin saklandığı kapalı alanlardır; Boltanski bu kapalı yapıyı görünür kılarak izleyiciyi hem merak duygusuna hem de geçmişle kurulan kırılgan bağlara yönlendirir. Çekmeceler kişilerin saklı nesnelerini ve en

özellerini sakladıkları kapalı kutulardır. Morisset; "Çekmeceler, her çekmecenin üzerindeki daktilo edilmiş etiketlerden anlaşıldığı üzere, Boltanski'nin muhtemelen çocukken sahip olduğu şeyleri (uçak, sıcak su torbası vb.) taklit eden hamurdan nesneler içeriyor. Bunlar, Boltanski'nin bize çocukken değer verdiğimiz o önemsiz hazineleri hatırlatmasının bir yolu" (ty., p12) olarak bu çalışmayı ifade etmiştir. Çalışma, çekmecelerin kapalı olmasından dolayı saklanan eşyaların bir aidiyet ve kişisel olanın ifadesini içerdiğini göstermektedir. Çekmece formu aynı zamanda hafıza gibi sahip olduklarımızı atıp gerektiğinde ortaya çıkaran bir mekan olarak da algılanabilir. Hem bireysellik hem de hafızanın ifadesinin yer aldığı eser, kişisel tarihle anonim olanın, somut nesneyle soyut duyguların, arşiv ile yokluk arasındaki sınırda konumlanabilir. Boltanski'nin bu kapalı yapıyı bir eser olarak tanımlayıp görünür kılarak, izleyiciyi hem merak duygusuna hem de geçmişle kurulan kırılgan bağlara yönlendirdiği düşünülebilir.

Tracey Emin kendi hayatını, duygu durumunu, acılarını yansıtan, Turner ödüllü son derece sansasyonel çalışmalarıyla bilinen İngiliz sanatçıdır. Sanatçı hayatının özelini gözler önüne seren çalışmalarıyla bilinmektedir. Bu çalışmalarda sıklıkla yatak odasının kendi kurgusu veya yatak odasına özel eşyalar çoğu zaman da çeşitli cümleler, isimler kullanmaktadır. Sanatsal görüşünü özel yapan şey herhangi bir figür kullanmadan bazen bir imgeyi cümlelerle bazen de yaşanmış bir anı zamanda donmuş gibi sunmasıyla elde etmektedir.

Şekil 2

Tracey Emin, My Bed, 1998, Photograph By Niklas Halle'n /Afp /Getty



Şekil 2'de yer alan çalışmanın ismi "My Bed" "Yatağım" dır. Sanatçının birkaç gün boyunca depresyon, duygusal çöküş ve içsel kriz döneminde kullanılmış yatağını neredeyse hiç müdahale etmeden sergi mekânına taşıması geleneksel temsil anlayışına ve sanat nesnesinin ne olabileceğine ilişkin yerleşik normları sorgulayan radikal bir önermedir. Yatak, belleğin saklama ve depolama işlevine benzer biçimde sanatçının yaşadığı duygulanımların, krizlerin ve kırılganlıkların izlerini taşır. Bu açıdan eser, bedensel ve duygusal durumların mekansallaştığı bir alan olarak okunabilir. Emin'in kendi yaşam öyküsünü sanatın merkezine yerleştirmesi hem özgün hem de rahatsız edici bir çıplaklık düzeyi yaratarak izleyiciyi sarsar.

Meis bu çalışma için; "Bir ilişki kötüye gitmişti. Daha da kötüsü, hayat kötüye gitmişti. Depresyona girmişti. Alkolü iyice bırakmaya başlamıştı. Yataktan çıkamıyordu, sigara içiyordu. Daha çok içiyordu. Günlerce devam eden bu süreçte, odasının giderek daha ağır kokan sınırlarından neredeyse hiç çıkmadan abur cuburla beslendi, bu durum günlerce sürdü. Sonunda kötü gidişattan kurtulduğunda, Emin sarhoşluğunun ve depresyonunun ona neler kattığını düşündü. Yatak çok şey anlatıyordu. Buruşuk ve lekeli çarşaflar iyi bir gece uykusunun değil, umutsuzluğun kanıtıydı" (ty., p.2-3) demiştir. Tracey Emin'in My Bed adlı çalışması, çağdaş sanat tarihinde öznel deneyimin kamusal alana taşınması bakımından dönüm noktası niteliği taşır. Eser, bireysel kırılganlığın çağdaş sanatta nasıl politik bir potansiyel taşıyabileceğini gösteren kavramsal ve duygusal yoğunluğu yüksek bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Hafızanın görünür kılındığı çalışmalara imza atan bir diğer sanatçı da Louise Bourgeois'dır. İşlediği temalar ve farklı medyumlarla oluşturduğu çalışmalarıyla tanınan sanatçı aile, ev, cinsellik, bilinçdışı, güç dinamikleri gibi kavramlarla anılarının çevresinde bir üretim süreci sunmaktadır. Sanatçı işlerinde anne figürünü farklı metaforlarla işlemiş, babasından kaynaklanan aile içi sorunları sanat aracılığıyla dışa vurmuştur. Şekil 3'te izlenen çalışmasında çeşitli kıyafetleri hayvan kemik parçalarını askı gibi kullanarak astığı görülmektedir.

Şekil 3

Louise Bourgeois, Untitled, 1996



Eserde yer alan kıyafetlerin kumaşlarına bakıldığında son derece narin ince bir yapı görülmektedir. Genellikle dışarıda giyilen elbiseler değil gecelik gibi evde giyilebilecek bir kumaş yapısı görülmektedir. Sanatçının bu seçimleriyle aslında evi, içeride yaşananları, özeli, aile içi durumları ifade etmek istemiş olabileceği düşünülebilir. Kumaşların narinliği kişinin duygusal dünyası ile eşleşmektedir. Elbiseler aslında elbise gibi okunmayıp kişinin kendisi ve diğerleri olarak ifadelendirilebilir. Tüm bu incelikli duruma karşı asıldığı askıların çiğ hayvan kemiklerinden oluşması bir tezat oluşturmaktadır. Başka bir durumda asla yan yana gelmeyecek bir durumun sanat aracılığıyla söyleme dönüşmesi bu eser için söylenebilir. Eserde Bourgeois'nın kendi beden

deneyimini hem korunaklı hem de kırılgan bir alan olarak ele alışının plastik karşılığı izlenmektedir.

Çalışma tanımlanabilir bir figüre sahip olmasa da yoğun bir duygusal atmosfer üretir. Bourgeois'nın çalışmalarında sık görülen hem çekici hem rahatsız edici ikiliği burada da belirgindir. Organik biçimleniş izleyicide yakınlık uyandırırken hayvan kemikleri tedirginlik uyandırır; bu gerilim, sanatçının travmatik hatıraları estetik forma dönüştürme pratiğinin özünü oluşturur. Bourgeois'nın içsel deneyimini, hafızasında yer eden anılarını soyut plastik dile taşıdığı, beden ve bellek ilişkisini malzeme üzerinden yeniden kurduğu görülmektedir.

Chiharu Shiota, varlık ve yokluk, hafıza ve rüyalar gibi temaları mekanı saran ipliklerle oluşturduğu büyük ölçekli yerleştirmeleriyle işleyen Japon sanatçıdır. Sanatçı, çalışmalarında sıklıkla anahtarlar, ayakkabılar, elbiseler gibi yaşanmışlık yüklü ikinci el nesneleri kullanır. Bu nesnelerin, sahiplerinin bedensel yokluğuna rağmen hafızalarını taşımaya devam eden araçlar olarak işlev gördüğü söylenebilir. Shiota'nın sanatı, kendi kişisel kaygılarından ve deneyimlerinden beslense de yarattığı atmosfer izleyiciyi içine alan ve çevreleyen evrensel bir bellek ağına dönüşür. Sanatçının, görünmez olan insan ilişkilerini ve anılarını, görünür kıldığı iplik ağlarıyla somutlaştırarak mekansal bir deneyim sunduğu düşünülebilir.

Şekil 4

Chiharu Shiota, The Key in the Hand, 2015



Şekil 4'te yer alan çalışma, 56. Venedik Bienali'nde Japonya Pavyonu için hazırlanan "The Key in the Hand" "Elindeki Anahtar" isimli enstalasyondur. Sanatçı, dünyanın dört bir yanındaki insanlardan topladığı 50.000'den fazla kullanılmış eski metal anahtarı, mekanı bir örümcek ağı gibi saran kırmızı ipliklere asarak sergilemiştir. Kırmızı iplikler insan ilişkilerini, damarları ve kaderi simgelerken; anahtarlar bireylerin en mahrem alanlarını, evlerini ve sırlarını temsil eder. Çalışmada ipliklerin altında yer alan iki eski kayık, birer el formunu andırarak hafıza yağmuru gibi yağan anahtarları karşılamaktadır. Bu kayıklar, bellek denizinde yol alan ve anıları yakalamaya çalışan eller şeklinde düşünülebilir. Shiota'nın bu düzenlemesi, tekil ve bireysel bir hafıza nesnesi olan anahtarı, on binlercesiyle birleştirerek kolektif bir hafıza bulutuna dönüştürür. Eser, bireysel yaşanmışlıkların birbirine görünmez bağlarla tutunduğu, izleyicinin fiziksel olarak içine girip kendi hafıza izlerini sürebildiği kapsayıcı bir alan olarak değerlendirilebilir.

4. Sonuç

Bireysel hafıza, sanatsal yaratım sürecinin yalnızca arka planda işleyen bir unsur değil; çoğu zaman eserin biçimini, içeriğini ve kavramsal yönelimini belirleyen temel bir etkendir. Sanatçı, geçmiş yaşantılarından, duygusal kırılmalardan, aile içi ilişkilerden ya da kolektif hafızanın izlerinden beslenerek yaratıcı süreçte kendine özgü bir dil geliştirir. Bu nedenle her sanat yapıtı kişisel ve kültürel belleğin katmanlarının iç içe geçtiği bir hafıza mekânına dönüşür.

İncelenen sanatçı örnekleri de bu durumu somut biçimde göstermektedir. Christian Boltanski'nin gündelik nesneleri kullanarak görünmeyeni görünür kılması, Tracey Emin'in özel yaşamına ait kırılganlıkları kamusal alanda cesurca ortaya koyması ve Louise Bourgeois'nın kişisel travmaları, aile geçmişi ve bilinçdışıyla hesaplaşmayı malzeme ve form aracılığıyla ifade etmesi; hafızanın sanatsal üretimde nasıl dönüştürücü bir güç olarak işlediğine işaret etmektedir. Bu sanatçılar, kişisel olanı aktarırken aynı zamanda izleyiciyi kendi belleğiyle karşılaşmaya davet eden bir ortak deneyim alanı yaratır.

Sonuç olarak bireysel hafızanın sanat eserlerinde görünür hâle gelişi, sadece kişisel bir ifade biçimi değil; sanatın düşünsel yapısını, estetik yönelimlerini ve izleyiciyle kurduğu iletişimi belirleyen çok katmanlı bir süreçtir. Hafıza, geçmişi saklayan edilgen bir alan olmaktan ziyade, sanatçının üretiminde yeniden kurulan, dönüştürülen ve her seferinde yeni anlamlarla zenginleşen dinamik bir yaratıcı kaynaktır. Bu nedenle, bireysel hafıza sanatın hem öznesini hem de nesnesini şekillendiren temel bir bileşen olarak görülebilir.

Kaynakça

Berger, J. (2020). *Görünüre dair küçük bir teoriye doğru adımlar*. Metis Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.

Chiristian Boltansky, Attempt at Recreation (Three Drawers). Wikiart. https://www.wikiart.org/en/christian-boltanski/attempt-at-recreation-three-drawers-1971

Ina. (2022, 7 Nisan). *Louise Burgeois "The Woven Child" exhibition is at Hayward Gallery London Until 15 May*. Within London. https://www.withinlondon.com/post/louise-burgeois-exhibition-the-woven-child-is-at-hayward-gallery-london-until-15-may

Mais, M. (t.y.). *The empty bed: Tracey Emin and the persistent self*. *Image Journal*, 90. Erişim Tarihi: 7.10.2025. https://imagejournal.org/article/empty-bed-tracey-emin-persistent-self/

Mang, S. (2015). *The Key in the Hand*. Chiharu Shiota, https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand-1

May, R. (2013). *Yaratma cesareti* (Çev. B. Onaran). Metis Yayınları.

Mead, R. (2015, 6 Nisan). *Two Beds and the Burdens of Feminism*. The New Yorker. https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/two-beds-and-the-burdens-of-feminism

Morisset, V. (t.y.). *Monografiler / Çağdaş sanatçılar: Christian Boltanski*. Centre Pompidou. Erişim Tarihi: 12.10.2025. https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski_en/ENS-Boltanski_en.htm

Ponty, M. M. (2014). *Algılanan dünya* (Çev. Ö. Aygün). Metis Yayınları.

Schacter, D. L. (2022). *Belleğin izinde: Beyin, zihin ve geçmiş* (Çev. E. Özgül). Yapı Kredi Yayınları.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

GLİTCH SANATI: POST-DİJİTAL SÖYLEMDE HATANIN YERİ

GLITCH ART: THE PLACE OF ERROR IN POST-DIGITAL DISCOURSE

Kemal Aydın[1], İmre Deniz Işıktaş[2]
[1]Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Samsun, Türkiye, e-posta: kemalaydin@omu.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0001-8755-9840
[2] Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Samsun, Türkiye, e-posta: imredeniz.isiktas@omu.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0001-7689-8353

Özet

Post-dijital çağ, dijital teknolojilerin gündelik yaşamın dokusuna nüfuz ederek hatasız, akışkan ve neredeyse görünmez bir normalliğe dönüştüğü bir dönemi işaret etmektedir. Bu yeni normallik, kullanıcıları pasif tüketicilere indirgeyen ve altta yatan kod yapılarını sorgulamadan kabul ettiren tekno-konformist bir yapıyı beslemektedir. Sistemlerin bu sorgulanmayan kabulü, dijital altyapının dayattığı sınırlara karşı ideolojik bir körlük yaratmaktadır. Y2K krizi gibi kolektif endişe anları, dijital yapının kırılganlığını görünür kılarak bu farkındalığın kökenini oluşturmuştur. Bu çalışma, glitch sanatını post-dijital söylemde hatanın estetik bir direniş aracı olarak konumlandırarak incelemeyi amaçlamaktadır. Glitch, dijital akışta meydana gelen beklenmedik bozulmalar ve kesintiler aracılığıyla, kusursuzluk yanılsamasının ardındaki sistemik kırılganlığı ifşa etmektedir. Bu ifşa anı, izleyici için eleştirel bir farkındalık alanı açmaktadır. Hatayı pozitif bir estetik stratejiye dönüştüren sanatçılar, algoritmik kontrolü sabote ederek dijital kültürün homojen yapısına karşı alternatif bir ifade dili üretmektedir. Çalışma, literatür taraması ve belirlenen görsel eser incelemeleri üzerinden şekillendirilmiştir. Analogdan dijitale geçiş sürecinde görülen erken dönem donanımsal arızalardan başlayarak, günümüzün karmaşık algoritmik yeni medya sanatına kadar uzanan geniş bir yelpazedeki glitch uygulamaları ele alınmıştır. Çeşitli öncü ve çağdaş sanatçıların eserleri, bu kapsamda analiz edilmiştir. Geçmişte yalnızca tesadüfi hata olarak algılanan glitch, post-dijital dönemde kasıtlı, politik ve estetik bir stratejiye evrilmektedir. Hata, dijital sistemlerin sunduğu robotik kusursuzluğa ve soğukluğa karşı, "insani" olana, kusurlu ve öngörülemez olana yönelik bir yakınlık beslemektedir. Estetik algıyı pürüzsüz yüzeylerden kaotik düzene kaydırmakta ve yaratıcı özgürleşmeyi teşvik etmektedir. Sanatçılar, veriyi ve algoritmik kontrolü kasıtlı olarak bozarak, tüketici odaklı post-dijital dinamiklere karşı eleştirel bir direniş geliştirmekte ve insani deneyimi yeniden yapılandırmaktadır. Bu çalışmada, glitch'in ilk bakışta yıkıcı görünen tavrının, sanatçıların elinde alternatif bir ifade diline dönüşerek nasıl yeni ve derin anlamlar ürettiği gözlemlenmiştir. Sonuçta glitch, post-dijital söylemde hatanın "yerini" yeniden tanımlayarak, sanatın dönüştürücü ve sorgulayıcı gücüne vurgu yapan kritik bir araç olarak konumlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Glitch sanatı, post-dijital, hata, estetik

Abstract

The post-digital era signifies a period in which digital technologies have permeated the fabric of everyday life, becoming a seamless, flawless, and almost invisible form of normality. This new normal nurtures a techno-conformist structure that reduces users to passive consumers and naturalizes the underlying code systems without question. Such uncritical acceptance of systems produces an ideological blindness toward the boundaries imposed by digital infrastructures. Collective moments of anxiety—such as the Y2K crisis—revealed the fragility of digital structures and laid the foundation for this awareness. This study aims to examine glitch art by positioning error as an aesthetic form of resistance within post-digital discourse. Through unexpected disruptions and interruptions in digital flow, the glitch exposes the systemic fragility behind the illusion of perfection. Each moment of exposure opens a space of critical awareness for the viewer. Artists who transform error into a positive aesthetic strategy subvert algorithmic control and produce an alternative expressive language against the homogeneity of digital culture. The study is shaped through a literature review and analysis of selected visual works. It explores a wide spectrum of glitch practices—from early hardware malfunctions observed during the analog-to-digital transition to the complex algorithmic expressions of contemporary new media art. Works by several pioneering and contemporary artists are analyzed within this framework. Once perceived merely as accidental malfunction, the glitch in the post-digital era evolves into a deliberate, political, and aesthetic strategy. Error fosters an affinity toward the "human"—the imperfect and unpredictable—against the robotic perfection and coldness offered by digital systems. It shifts aesthetic perception from smooth surfaces to chaotic structures, encouraging creative emancipation. By intentionally corrupting data and algorithmic control, artists develop a critical resistance to consumer-oriented post-digital dynamics and reconstruct the human experience. This study observes how the seemingly destructive attitude of the glitch transforms, in the hands of artists, into an alternative expressive language that generates new and profound meanings. Ultimately, the glitch redefines the "place" of error within post-digital discourse, positioning it as a critical tool that underscores the transformative and interrogative power of art.

Keywords: Glitch art, post-digital, error, aesthetics

1. Giriş

İnsanlık, sanayi sonrası çağdan, bilişim ve dijital çağa doğru hızlanan bir dönüşüm yaşamıştır. Özellikle 1980'lerden itibaren internetin yaygınlaşmasıyla ivme kazanan bu süreçte, dijital teknolojiler hayatımızın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiş, kültürel, sosyal ve ekonomik ilişkileri kökten değiştirmiştir. İnternet, bilgi yayılımı konusunda temel araç haline geldiğinde bu enformasyon teknolojileri, bilgiyi hammadde olarak işleyen ve insan yaşamının her alanına nüfuz ederek varoluşumuzu temelden şekillendiren ayrılmaz bir parça konumuna yükselmiştir (Castells, 2005, s. 82). Yaşanan bu bütünleşme ve teknolojinin her alana sızması, kavramsal düzeyde bir paradigma kaymasına işaret ederek "Dijital Çağ" ifadesinin ötesine geçilmesini, yani Post-Dijital kavramını gündeme getirmiştir. Post-dijital, dijitalin sona ermesi değil, tam tersine onun günlük yaşamla iç içe geçmesi ve kanıksanması durumunu ifade etmektedir. Cramer (2015) post-dijital teriminin, en basit anlamıyla, dijital bilgi teknolojilerinin neden olduğu değişimin çoktan gerçekleştiği bir durumu tanımladığını belirtmektedir.

Post-dijital çağın, dijital teknolojilerin devrimci niteliğini yitirip gündelik yaşamın dokusuna nüfuz ettiği, adeta görünmez bir normalliğe dönüştüğü bir dönemi işaret ettiği söylenebilmektedir. Bu yeni normallik, dijital sistemlerin sunduğu akışkan ve görünüşte hatasız deneyimlerin sorgusuzca

kabul edildiği bir yapıyı beslemektedir. Bu durum, kullanıcıları pasif tüketicilere indirgeyen ve altta yatan kod yapılarının ideolojik sınırlarını fark etmeksizin kabul ettiren "tekno-konformist" bir yapı yaratmaktadır. Dijital altyapının bu sorgulanmayan kabulü, sistemlerin kırılganlığına karşı bir körlük yaratmaktadır. Tam da bu noktada, sistemin işleyişini sekteye uğratan "glitch" (hata/aksaklık) olgusu, mükemmellik yanılsamasını kıran kritik bir estetik müdahale olarak devreye girmektedir.

Bu çalışma, glitch sanatını, post-dijital söylemde hatayı estetik bir direniş aracı olarak konumlandırarak incelemeyi amaçlamaktadır. Kim Cascone'nin (2000) Hatanın Estetiği (The Aesthetics of Failure) başlıklı makalesinde tanımladığı "post-dijital" kavramı, tam da bu hata ve başarısızlık estetiği üzerine kurulmuştur. Cascone'ye göre glitch, dijitalin sunduğu soğuk mükemmelliğe karşı bir tepkidir. Benzer şekilde, glitch çalışmalarının (glitch studies) öncüsü Rosa Menkman (2011), The Glitch Moment(um) adlı manifestosunda, glitch'in sadece teknik bir hata olmadığını, aynı zamanda farkındalık üreten eleştirel bir an olduğunu savunur. Menkman'a göre glitch, medyanın şeffaflık yanılsamasını kıran ve izleyiciyi altta yatan mekanizmaları sorgulamaya iten bir potansiyele sahiptir.

Bu çalışmada, geçmişte yalnızca tesadüfi bir hata olarak algılanan glitch'in, post-dijital dönemde nasıl kasıtlı, politik ve estetik bir stratejiye evrildiği incelenecektir. Hata, dijital sistemlerin sunduğu robotik kusursuzluğa karşı insani olana, kusurlu ve öngörülemez olana yönelik bir yakınlık besler. Bu bağlamda glitch, ilk bakışta yıkıcı görünen tavrının, sanatçıların elinde nasıl alternatif bir ifade diline dönüştüğü ve post-dijital söylemde hatanın yerini nasıl yeniden tanımladığı ortaya konulacaktır.

2. Post-Dijital Dönüşüm ve Tekno-Konformizm

Dijital teknolojilerin kökeni, büyük ölçüde II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dönemlerindeki askeri ihtiyaçlara dayanmaktadır. Enigma , ENIAC ve ARPANET gibi ilk dijital bilgisayar ve ağ teknolojileri, temelde hesaplama, şifreleme ve kontrol mekanizmaları olarak tasarlanmıştır (Gere, 2018). Bu askeri ve endüstriyel bağlam, teknolojinin ilk algılanışını soğuk ve merkeziyetçi bir yapı olarak belirlemiştir. Ancak 1960'lar ve 70'lerde yükselen karşı kültür hareketi, dijital teknolojileri askeri amaçların dışına çıkarma potansiyeli görmüştür. "Whole Earth Catalog" gibi yayınlar, sibernetik düşünceyi ve kişisel bilgisayarları bireysel özgürleşme araçları olarak yeniden çerçevelemiştir (Turner, 2006).

Günümüze gelindiğinde, "dijital" sıfatı, yenilikçi bir ayrıcalığı ifade etmekten ziyade, günlük yaşamın olağan bir arka planı haline gelmiştir. Nicholas Negroponte (1995) "dijital devrim sona ermiştir" sözü ile paradigmasal değişimi özetlemiş ve yine öngördüğü gibi dijital teknolojiler, hava ve su gibi yaşamsal ama görünmez bir altyapıya dönüşmüş yalnızca yokluğuyla fark edilir hale gelmiştir. Yaşanan dönüşüm, literatürde teknolojinin sona ermesi değil, aksine toplumsal dokunun içine tamamen nüfuz etmesi durumu olan "post-dijital" kavramıyla açıklanmaktadır. Bu terim, bir dönemin sonunu değil; daha ziyade dijital teknolojinin her yerde bulunur hale gelmesini, sıradanlaşmasını ve dolayısıyla dijital kavramının artık yenilik veya değişim için bir belirteç olmaktan çıkmasını ifade eder (Cramer, 2015, s. 14). Dijital olan, artık hayret verici bir yenilik değil, sıradan, görünmez ve normal olandır. Bu durum, dijital sistemlerin sunduğu akışkan ve görünüşte hatasız deneyimlerin sorgusuzca kabul edildiği bir yapıyı beslediği söylenebilmektedir.

Dijitalin bu denli kanıksanması ve görünmezleşmesi, kullanıcı ile teknoloji arasındaki ilişkiyi de dönüştürmüştür. Teknolojinin pürüzsüz ve hatasız çalışması gerektiğine dair oluşan genel kabul, bireyleri sistemin mantığına sorgusuz sualsiz uymaya iten bir tekno-konformizm yaratmıştır. Erich Fromm (1941), bireyin kendi benliğini terk edip, toplumun (veya sistemin) ondan beklediği kalıba girmesini "bukalemunlaşma" olarak tarif ederek bireyin kayboluşunu "otomat konformizmi" olarak açıklamaktadır. Günümüz dijital arayüzler karşısında bu, tekno-konformizme dönüşmüştür.

Dijital sistemlerin kullanıcı dostu olmak adına basite indirgenmiş arayüzleri, kullanıcının sistemin arka planındaki karmaşık süreçleri görmesini yüzeysel olarak engellemektedir. Birey, teknolojiyi nasıl kullandığını bildiğini sanırken, aslında teknolojinin belirlediği sınırlar içinde hareket etmeye programlanmaktadır. Bu bağlamda Douglas Rushkoff (2010, s. 140), kişinin kullandığı yazılımın nasıl programlandığını bilmediği takdirde, kendisinin de nasıl programlandığını bilemediği yönündeki söylemiyle dijital okuryazarlığın sadece araçları kullanmak değil, onların bizi nasıl yönlendirdiğini anlamak olduğunu vurgulamakta ve bu konformist tehlikeye dikkat çekmektedir. Çünkü "konformistler yumuşak başlıdırlar ve nasıl yönetildiklerini dahi merak etmezler. Yönetenlerin hem en iyisini bildiklerini hem de bir bildiklerinin var olduğunu düşünürler" (Yeniçeri, 2011, s. 70).

Ancak 2000 yılı problemi (Y2K) krizi gibi kolektif endişe anları, dijital altyapının ne kadar hassas bir dengeye dayandığını ifşa etmiştir. Dijital sistemlerde tarih, yılın son iki rakamı ile ifade edilmekteydi. 99 yılından sonra "00" şeklinde yapılacak bir gösterimin çeşitli hatalara neden olabileceği endişesi büyük bir kaosa yol açmıştır. Örneğin hasta yaşına göre ilaç dozajı ayarlamakla sorumlu olan bir dijital sistem, 2000 yılında doğan bir bebeği 100 yaşında algılayıp yanlış dozlar verebilmekteydi (Jager, 1999, s. 88-89).

İşte hata olgusu tam da bu noktada kritik bir önem kazanır. Besteci ve teorisyen Kim Cascone (2000, s. 13), bazı sanatçıların dijital teknolojinin başarısızlığından yararlanarak eserlerinde arızalar (glitch), yazılım hataları (bug), uygulama hataları, sistem çökmeleri, kırpılmalar, örtüşme (aliasing), bozulma (distortion), kuantalama gürültüsü ve hatta bilgisayar ses kartlarının taban gürültüsü gibi hataları ham madde olarak kullandığını belirtmektedir. Yani dijital teknolojiler mükemmelleşip sıradanlaştıkça, sanatçılar yaratıcılığı bu araçların hatalarında aramaya başlamıştır. Bu tür hatalar bize teknoloji üzerindeki kontrolümüzün bir illüzyon olduğunu hatırlatmakta ve dijital araçların ancak onları inşa eden insanlar kadar mükemmel, hassas ve verimli olabildiğini ortaya koymaktadır.

3. Kavramsal Çerçevede Glitch Sanatı ve Örnek Eser İncelemeleri

Glitch kelimesi, bir arızanın beklenmedik sonucu olarak anlam kazanmakta ve ingilizcede ilk olarak 1962'de Amerikan uzay programı sırasında, John Glenn'in yazılarında, yaşadıkları sorunları tanımlamak için kullanılmıştır. Glen daha sonra astronotların benimsediği kelimenin teknik anlamını "elektrik akımındaki ani voltaj artışı veya değişimi sonucu oluşan arıza" şeklinde vermiştir (Moradi, 2004, s. 9). Günümüzde ise bilgisayar ve ağ terminolojisinde sürçme, kayma, düzensizlik, arıza veya küçük bir elektriksel hata anlamına gelen yaygın bir ifadedir.

Dijital kültürde hata, genellikle sistemin başarısızlığı veya verimlilik kaybı olarak değerlendirilmekte ve derhal onarılması gereken bir arıza olarak görülmektedir. Fakat glitch sanatı, bu arızayı onarmayı değil, onu dondurmayı, incelemeyi ve estetik bir deneyime dönüştürmeyi hedeflemektedir.

Glitch sanatının felsefi kökenleri, teknolojinin pasif tüketimine müdahale eden avangart pratiklere dayanır. Özellikle gürültü (noise) estetiğiyle ilgilenen Fluxus gibi akımlar, bu yaklaşımın temellerini atmıştır. Kelly (2009), avangartın, "sinyali bozmak" için tutarlı bir şekilde medyanın gürültüsüne (noise) yöneldiğini belirterek İtalyan fütüristlerin gürültü sanatı'ndan (art of noises), müzik aletlerini parçalayan Fluxus sanatçılarına kadar, başarısızlık estetiğinin (aesthetics of failure) zengin bir tarihi bulunduğunu söylemektedir.

Glitch sanatının analog öncüsü olarak kabul edilebilecek en belirgin örnek, Nam June Paik'in Magnet TV (1965) adlı çalışmasıdır (Şekil 1).

Şekil 1

Nam June Paik, Magnet TV, 1965.



Paik'in bu eseri, hatanın estetik bir araç olarak kullanımının erken bir örneğidir. Eserinde, televizyon setinin üzerine güçlü bir mıknatıs yerleştirerek elektron akışını (akışı/flow) fiziksel olarak bozmuş ve ekranda soyut, öngörülemez formlar yaratmıştır. Paik'in bu kasıtlı müdahalesi, televizyonu bir içerik aktarma kutusu olmaktan çıkarıp, kendisi üzerine düşündüren heykelsi bir medyum haline getirmiştir. Bu eylem, teknolojinin sunduğu pasif tüketim akışını kıran ve izleyiciyi medyanın doğası üzerine sorgulamaya iten ilk glitch eylemlerinden biri olarak görülebilmektedir. Dijital teknolojilerin gün geçtikçe ulaşılabilir hale gelmesi ile birlikte sanatçılar Paik'in analog müdahalesindeki mantığı dijital kodun kendisine taşımıştır. Bu noktada "glitch" adlandırmasının kendisi de bir tartışma konusu olmuştur; zira birçok sanatçı tesadüfi hatalara güvenmek yerine, dijital içeriği kasıtlı olarak manipüle etmektedir. Kasıtlı müdahale, sanatçının sınırlı kontrolü elinde tuttuğu, ancak sonucun bir kısmını sistemin rastlantısallığına bıraktığı bir eylemdir. Glitch sanatının bu kavramsal paradoksu, kontrol kavramında yatmaktadır. Sanatçı, bir görüntüyü bozmak veya veriyi manipüle etmek için bilinçli bir eylemde bulunmakta; ancak ortaya çıkacak sonucun estetiği üzerinde tam bir hakimiyet kuramamaktadır. Rosa Menkman, özellikle dosya formatlarının (JPEG, BMP vb.) yapısını bozarak çeşitli projelerde verinin kendisine odaklanmıştır. Menkman'ın A Vernacular of File Formats (Dosya Formatlarının Yerel Dili) serisi, bu yaklaşımın en net örneğidir (Şekil 2).

Şekil 2

Rosa Menkman, A Vernacular File Formats, 2010.



Sanatçı kullandığı tekniği "databending" (veri bükme) olarak adlandırmaktadır. Bu yöntemde sanatçı, belirli bir formattaki dijital dosyanın kodlarına, Notepad++ gibi basit bir metin düzenleyici program aracılığıyla erişmekte ve görüntü dosyasının ham verisi içinde değiştirme, ekleme ve silme gibi müdahaleler ile dosya bütünlüğünü bozmaktadır. Yüksek seviye kodlama bilgisi gerektirmeyen bu deneme-yanılma süreci, beklenmedik renk kaymalarına, piksel bloklaşmalarına ve yapısal bozulmalara yol açmaktadır. Menkman'ın yaklaşımı, dijital dosya formatlarının tarafsız taşıyıcılar olmadığını ifşa eder. Bir JPEG dosyasını bozduğunda ortaya çıkan bloklaşmalar ile bir BMP dosyasını bozduğunda ortaya çıkan kaymalar birbirinden farklıdır. Sanatçı, yazılımın ona sunduğu "doğru görüntüleme" protokollerini reddetmekte ve yazılımı kendi tasarımı dışında, hatalı çalışmaya zorlayarak yeni bir estetik dil (vernaküler) yaratmaktadır.

Rosa Menkman (2011), The Glitch Moment(um) adlı eserinde, teknolojik ütopyaların vadettiği mükemmelliğin aksine, insan eliyle inşa edilmiş her sistemin ontolojik olarak kusur barındırdığını savunmaktadır. Bu bağlamda Menkman, sanatçıları varsayılan kullanım senaryolarını ve standart protokolleri terk ederek, "bilinmeyenin avangardı" olarak tanımladığı deneysel bir alana davet etmektedir. Doğrusal bilgi akışı; kodlama/kod çözme (encoding-decoding) süreçleri, geri bildirim döngüleri veya doğrudan bir glitch oluşumuyla sekteye uğradığında, kesilmektedir. Glitch sanatı pratiği, işte bu kırılma noktalarını, çatlakları ve sistemik arızaları estetik bir potansiyel olarak değerlendirmelidir. Medya, orijinal formunu kaybedip yeni bir yapısal kimlik kazanana dek manipüle edilmeli, bükülmeli ve dönüştürülmelidir. Bu süreçte aksaklık (glitch), sadece teknik bir hata değil, aynı zamanda medyanın doğasındaki görünmez politikaları ifşa eden eleştirel bir araç işlevi görmektedir. Zira Menkman'a göre, kesintisiz ve pürüzsüz görünen akışın gerçek doğası, ancak bir kesintiyle karşılaşıldığında anlaşılabilir ve analiz edilebilir hale gelmektedir.

Bir diğer önemli video tekniği ise "datamoshing" olarak bilinmektedir. Özellikle video sıkıştırma algoritmalarındaki hatalardan yararlanan bu teknikte, bir videonun anahtar kareleri silinmekte ve sadece hareket verisini taşıyan kareler korunmaktadır. Bu durumda, adete önceki sahneden bir kalıntı bir sonraki sahneye bulaşmakta ve yeni sahnedeki hareket, bu eski kalıntıyı bozarak var olmaktadır. Takeshi Murata'nın "Monster Movie" adlı çalışması bu tekniğe verilebilecek örneklerden birisidir (Şekil 3).

Şekil 3

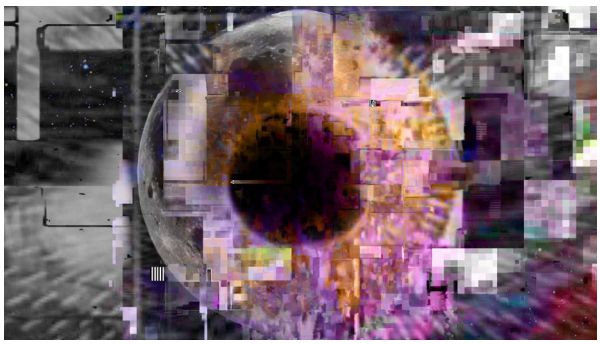
Takeshi Murata, Monster Movie, 2005.



Murata, kaynak materyal olarak 1981 yapımı bir film olan Caveman'den (Mağara Adamı) aldığı görüntüleri kullanmaktadır. Fakat sanatçının amacı filmin hikayesini anlatmak değil, filmin dijital kodlarını parçalamaktır. Bu teknik müdahale, Kim Cascone'un (2000) bahsettiği "aracın mesaj haline gelmesi" durumudur. İzleyici artık canavarı değil, canavarı oluşturan ve dağılan MPEG sıkıştırma algoritmasını izlemektedir. Eser, dijital görüntünün ne kadar kaygan ve tutarsız olduğunu göstermektedir. Ekrandaki canavar, formunu koruyamaz; sürekli eriyen, sıvılaşan ve arka planla bütünleşen bir renk karmaşasına dönüşmektedir. Bu durum, Tekno-Konformizmin dayattığı yüksek çözünürlüklü (HD) ve net gerçeklik algısına doğrudan bir eleştiri olarak değerlendirilebilmektedir. Murata, mükemmel görüntüyü reddetmekte ve dijitalin "kusurlu akışkanlığını" yüceltmektedir.

Şekil 4

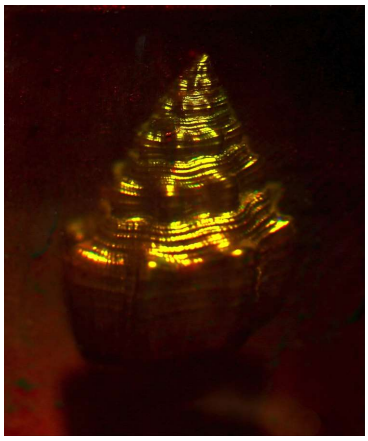
Michael Betancourt, The Dark Rift, 2016.



Michael Betancourt, glitch sanatını sadece estetik bir üretim olarak değil, dijital kapitalizme karşı politik bir duruş olarak teorize etmektedir. Dijital kapitalizm, görüntünün pürüzsüz ve arzulanabilir olmasını ister. Betancourt ise The Dark Rift gibi çalışmalarında, görüntüyü tanınmaz hale gelene kadar veri manipülasyonuna tabi tutar. İzleyici, ekrandaki şeye sahip olmayı arzulayamaz çünkü görüntü parçalanmıştır (Şekil 4).

Şekil 5

Eric Leiser, Holographic Realm, 2012.



Leiser, stop-motion animasyon, canlı çekim ve dijital glitch'i harmanlayarak hibrit bir dil oluşturmaktadır. Holographic Realm eserinde glitch, bir yıkım aracı değil, boyutlar arası bir geçiş kapısı (portal) işlevi görmektedir (Şekil 5). Leiser, teknolojik hatayı insan algısının sınırlarını genişletmek için kullanmaktadır. Buradaki hata, sistemi çökertmek yerine izleyiciye gerçekliğin arkasındaki gizli katmanları göstermektedir. Leiser glitch'i kullanarak metafizik bir deneyim sunmaktadır. Hata, burada teknolojinin soğukluğunu kırmakta ve onu organik, ruhani bir deneyime dönüştürmektedir.

Şekil 6

Filippo Nesci, Recollections 1, 2019.



Nesci, çalışmalarında verilerle olan ilişkimizi ve bizi nasıl şekillendirdiğini incelemektedir. Çalışmaların çoğu, özellikle bir dizi alfa ve delta dalgası kullanılarak ve ses sinyallerinin insan figürünün şeklini oluşturacak 3 boyutlu koordinatlara dönüştürülmesiyle yapılmıştır (Şekil 6). Bu fotoğraflar, canlı bir jeneratif videonun anlık görüntüleridir. Sosyal medya ve dijital platformlar, bizden sürekli olarak mutlu, net ve başarılı bir benlik sunumu talep etmektedir. Filippo Nesci'nin çalışmalarında ise bu sunum titreyen, kayan, akan portreler ile sabote edilmektedir.

Şekil 7

Casey Reas, Signal to Noise (Software 5), 2013.



Reas'ın Şekil 7'deki bu çalışması, televizyon sinyallerini ve entropiyi ele almaktadır. Signal to Noise serisi, yerel yayın sinyallerini bozarak, elde edilen görüntülerden oluşmaktadır. Reas, bir antenle TV içeriklerini yakalayıp, ekranda geometrik kafesler oluşturan özel bir yazılımla onları işlemektedir. Sessiz, üretken animasyonlar, büyük ABD kanallarından 30 dakikalık kesitleri bir araya getirerek, görüntüleri ve anlatıları parçalayarak, 20. yüzyılın başlarındaki kolajlara benzer alternatif, hayali mekanlar yaratmaktadır. Sanatçı kodu yazar, ancak kod çalışmaya başladığında ortaya çıkan görsel artık sanatçının doğrudan elinden çıkmaz; makinenin yorumu haline gelmektedir. Bu, sistemin kusursuz bir düzen değil, her an kaosa dönüşebilecek kırılgan bir yapı olduğunu göstermektedir. Reas, dijital verinin temiz ve net olması gerektiği kuralını bozarak veriyi o kadar yoğunlaştırır ki, bilgi "anlamını" yitirip saf "dokuya" (texture) dönüşür. Bunun, enformasyon bombardımanı altındaki insan zihninin görsel karşılığını yansıttığı düşünülebilmektedir.

Sheridan, eski televizyonları, VHS kasetleri ve analog sinyalleri fiziksel olarak manipüle ederek (vurarak, mıknatısla bozarak) görüntüler üretmektedir (Şekil 8). Sistemin sunduğu temiz, steril geleceğe karşı bir direniş sayılabilecek eserleri yüksek teknolojiyi reddederek teknolojinin çöp ve atık yönünü de vurgulamaktadır.

Şekil 8

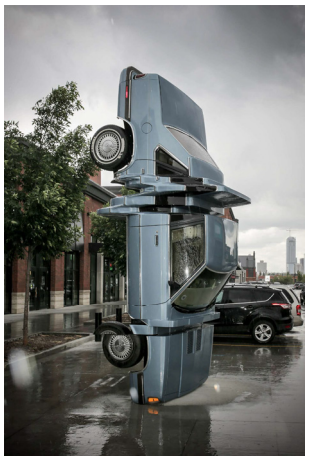
Rob Sheridan, analog(p), 2017.



Hata olmadan, sistemin mükemmel işleyişi anlaşılamaz. Glitch sanatının, bu felsefeyi fiziksel dünyaya da taşıyan örnekleri bulunmaktadır. Caitlind R.C. Brown ve Wayne Garrett'in Carbon Copy adlı enstalasyonu, dijital bir glitch efektini titiz bir çalışmayla fiziksel bir otomobil kopyasına uygulamıştır (Şekil 9). Sanatçılar, 1988 model bir Plymouth Caravelle otomobili kullanarak, dijital dünyada sıkça rastlanan sürükleme hatasını veya tarayıcı hatasını fiziksel dünyaya uyarlamıştır. Otomobilin gövdesi, sanki donmuş bir bilgisayar ekranında fareyle sürüklenmiş gibi uzatılmış ve görsel olarak donmuştur. Bu eser, dijital hatayı sanal bir fenomenden çıkarıp, dokunulabilir ve üç boyutlu bir kent heykeline dönüştürür. Post-dijital bağlamda eser, seri üretim (carbon copy) ve tüketim kavramlarını sorgulamaktadır. Otomobilin bir statü sembolü olarak "kusursuzluğu", bu glitch müdahalesiyle bozulur. Carbon Copy, hatanın sadece yazılımda değil, endüstriyel üretim ve tüketim kültürünün içinde de var olabileceğine dair ironik ve fiziksel bir kanıt oluşturmaktadır.

Şekil 9

Caitlind R.C. Brown & Wayne Garrett, Carbon Copy, 2017.



Glitch sanatının kavramsal yapısı ile örtüşen başka fiziksel eserler de bulunmaktadır. Seramikte kalıp yöntemi, bir formun çoğaltılmasını veya belirli bir biçimin hassas kontrolle yeniden üretilmesini sağlayan teknikler bütünüdür. Genellikle alçı kullanılarak yapılan bu teknik sayesinde aynı form defalarca, hatasız ve tektip üretilebilmektedir. Fakat tekniğin kusursuzluğuna karşı yapılan bilinçli hatalar seramikte glitch benzeri etkiler yaratmaktadır. Antik sanattan ve doğadan ilham alan ve çağdaş seramik heykelleriyle bilinen Macar sanatçı Zsolt József Simon, seramik kalıp yöntemini tüm çalışmalarında alışılmışın dışında kullandığı tekniklerle bilinmektedir.

Şekil 10

Zsolt József Simon, Aethra Sidera pieces, 2022.



Şekil 10' da görülen çalışmalarında Simon, kalıbı düz, tutarlı sorunsuz formlar üretmek için değil aksine çamurun kalıpla oluşturduğu tüm hataları abartarak kullanmak üzerine bir yöntem uygulamıştır. Sliding Mold şeklinde isimlendirilebilecek bir teknikle kalıba çeşitli deformasyonlar uygulayarak, içine dökülen çamurun kalıptan son derece hatalı bir şekilde çıkmasını sağlamaktadır. Bu seramik disiplininde sıklıkla rastlanılmayan; kusursuz, tek düze üretimlere tezat bir alan açmaktadır. Ortaya çıkan heykelsi formlarda kalıp yöntemi için son derece kusurlu ama doğal, kendiliğinden ortaya çıkan bir estetik görülmektedir.

İncelenen sanatçılar ve yapıtları, glitch sanatının tek boyutlu bir görsel deformasyon pratiği olmadığını, aksine post-dijital kültürün farklı katmanlarına nüfuz eden çok yönlü bir eleştiri mekanizması olduğunu ortaya koymaktadır. Rosa Menkman ve Takeshi Murata'nın çalışmaları, dijital kod ve sıkıştırma algoritmalarına yaptıkları müdahalelerle medyanın teknik ve yapısal sınırlarını sorgularken; Michael Betancourt ve Rob Sheridan, hatayı dijital kapitalizm ve tekno-fetişizme karşı politik bir direniş aracı olarak konumlandırmaktadır. Öte yandan Eric Leiser ve Casey Reas, glitch estetiğini metafizik bir deneyim ve algoritmik bir kaos (entropi) üzerinden yorumlayarak, teknolojinin öngörülemez doğasına işaret etmektedir. Filippo Nesci'nin portrelerindeki kimlik parçalanması ise konuyu psikolojik ve sosyolojik bir düzleme taşımaktadır. Hatta Bown ve Garett'in enstelasyonu ve Simon'un porselenleri glitch anlayışının fiziksel dünyada uygulanabilirliğini göstermektedir. Tüm bu yaklaşımların ortak paydası, teknolojinin pürüzsüz ve şeffaf olduğu varsayımına karşı, hatayı (glitch) görünür kılarak sistemi ifşa etmeleridir. Bu bağlamda glitch, sadece bir "bozukluk" değil, dijital çağın kusursuzluk mitini yıkan estetik ve entelektüel bir karşı-duruş olarak konumlandırılabilmektedir

4. Sonuç

Bu çalışma kapsamında incelenen teorik çerçeve ve sanat eserleri, post-dijital çağın dijital teknolojileri görünmez bir normallik ve tekno-konformist bir kabul alanı olarak konumlandırdığını göstermektedir. Dijital arayüzlerin dayattığı şeffaflık ve pürüzsüzlük illüzyonu, kullanıcıları sistemin ideolojik ve teknik sınırlarını sorgulamadan kabullenmeye itmektedir. Araştırmanın ortaya koyduğu temel sonuç; Glitch sanatının bu pasif kabullenişe karşı sadece görsel bir deformasyon değil, aynı zamanda dijital medyanın opaklığını ve maddeselliğini görünür kılan ontolojik bir soruşturma olduğudur.

Glitch, görüntünün içeriğini değil, onun dijital bir veri yığını olduğunu ifşa etmektedir. Bu durum, izleyicinin ekrana bakmasını değil, ekranın "kendisini" görmesini sağlayarak, medyanın şeffaflık mitini yıkmaktadır. Nam June Paik'in erken dönem analog müdahalelerinden, Rosa Menkman'ın databending tekniklerine ve fiziksel mekana taşan Carbon Copy gibi örneklere uzanan süreç, bu formun tesadüfi bir hatadan, kasıtlı ve politik bir stratejiye evrildiğini kanıtlamaktadır.

Nihayetinde Glitch sanatı; dijital sistemlerin soğuk, hesaplanabilir ve algoritmik kontrolüne karşı "insani" olanın, yani kusurlu, kırılgan ve öngörülemez olanı vurgulamaktadır. Sanatçılar, veriyi, kodu ve hatta fiziksel formları kasıtlı olarak bozarak, tüketici odaklı post-dijital dinamiklere karşı eleştirel bir direniş alanı yaratmaktadır. Glitch'in ilk bakışta yıkıcı ve kaotik görünen tavrı, bu bağlamda yapıcı bir farkındalık aracına dönüşmekte ve dijital kültürün homojen yapısına estetik bir müdahale ile meydan okumaktadır.

Kaynakça

A Vernacular File Formats. (2010). Beyond Resolution. https://beyondresolution.info/A-Vernacular-of-File-Formats

Caitlind R.C. Brown & Wayne Garrett, Carbon Copy, (2017). *Incandescentcloud*. https://incandescentcloud.com/2018/08/30/carbon-copy/

Cascone, K. (2000). The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18.

Casey Reas, Signal to Noise (Software 5). *Bitforms Gallery*. https://www.bitforms.art/artwork/signal-to-noise-software-5

Castells, M. (2005). *Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür: 1. Cilt: Ağ toplumunun yükselişi*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Cramer, F. (2015). What is 'post-digital'? D. M. Berry & M. Dieter (Ed.), *Postdigital aesthetics: Art, computation and design.* (s. 12-26). Palgrave Macmillan.

Crossroads 2016. *San Francisco Cinematheque (SFCINEMATHEQUE)*. https://www.sfcinematheque.org/crossroads-2016/

Eric Leiser, Time Crystals. (2017). *Museum as Retail Space (Mars)*. https://marsgallery.net/eric-leiser-%E2%80%A2-time-crystals

Filippo Nesci, Recollections 1 (07/2019-09/2019). https://filipponesci.com/the-glitch-1

Frieling, R. (2016, Nisan). *Online Screening: Monster Movie*. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). https://www.sfmoma.org/read/takeshi-murata-monster-movie/

Fromm, E. (1941). *Escape from freedom*. Farrar & Rinehart.

Gere, C. (2018). *Dijital kültür*. (A. Akın, Çev.). İstanbul: Salon Yayınları

Jager, P. (1999). So many bugs … so little time. *Scientific American,* 280(1), 88-93.

Kelly, C. (2009). *Cracked media: The sound of malfunction*. MIT Press.

Menkman, R. (2011). *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Institute Of Network Cultures.

Moradi, I. (2004). *Glitch aesthetics* [Yüksek lisans tezi, University of Huddersfield]. University of Huddersfield Repository.

Nam June Paik, Magnet TV, 1965. *Whitney Museum of American Art*. https://whitney.org/collection/works/6139

Negroponte, N. (1995). *Being digital*. Alfred A. Knopf.

Rob Sheridan, analog(p), 2017. https://www.rob-sheridan.com/glitch/analog-glitch/11

Rushkoff, D. (2010). *Program or be programmed: Ten commands for a digital age*. OR Books.

Turner, F. (2006). *From counterculture to cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth network, and the rise of digital utopianism*. University of Chicago Press.

Yeniçeri, Ö. (2011). Konformizm, yozlaşma ve itaatsizlik. *Istanbul Journal of Sociological Studies,* 0 (44), 69-90.

Zsolt József Simon, Aethra Sidera Pieces (2022). *Nomisart*. https://nomisart.carbonmade.com/columns

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

GEMİLİ KULA HALISI, TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİ

GEMILI KULA CARPET: TECHNICAL AND PATTERN FEATURES

Hilal Bozkurt[1]
[1]Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, e-posta: hilal_bozkurt@yahoo.com,
[1]ORCID ID: 0000-0002-9886-1233

Özet

Manisa ili Kula ilçesi Anadolu'nun keçecilik, bakırcılık, çömlekçilik, dericilik gibi el sanatları merkezlerinden biridir. Halıcılık da Batı Anadolu'nun önemli halıcılık merkezleri arasında yer alan Kula ilçesinde yapılmaktadır. Birbirinden farklı desen ve motif özelliklerine sahip olan Kula halıları arasında yer alan Gemili Kula Halısı, figüratif ve sembolik anlamıyla ve değeriyle ön plana çıkmaktadır. Bu halı, adını halının merkezinde yer alan gemi (tekne) motifinden almaktadır. Anadolu halk kültüründe gemi figürü çeşitli anlamlar taşımaktadır. Özellikle ahiret yolculuğunu ve ruhun öte aleme geçişini simgelemektedir. Halılarda kullanılan her desen ve motifin duygu ve düşünceleri ifade etmek için farklı anlamlar taşıdığı düşünüldüğünde, bu halı yalnızca zanaat ürünü olarak üretilmekle kalmamakta aynı zamanda inanç temeline dayanan bir anlatım aracı olarak da kabul edilmektedir. Anadolu dokumalarının nadir bir örneği olan Gemili Kula halılarında ağırlıklı olarak lacivert, kırmızı, yeşil, krem tonlarına rastlanmaktadır. Yün atkı ve çözgü iplikleriyle, Türk (Gördes) düğüm tekniği kullanılarak dokunmuştur. Bu çalışmada, Gemili Kula halısının teknik özelliklerine yer verilerek, halının desen ve kompozisyon örnekleri incelenecek ve çalışma fotoğraflarla desteklenecektir.

Anahtar Kelimeler: En az üç, en fazla beş tane anahtar kelime kullanılmalıdır.

Abstract

Kula district of Manisa province is one of the handicraft centers of Anatolia such as felting, coppersmithing, pottery and leatherworking. Carpet weaving is also done in the Kula district, which is among the important carpet weaving centers of Western Anatolia. Among the Kula carpets with different patterns and motifs, the Gemili Kula Carpet stands out with its figurative and symbolic meaning and value. This rug takes its name from the ship (boat) motif at its center. In Anatolian folk culture, the ship figure carries various meanings. It particularly symbolizes the journey to the afterlife and the soul's passage to the afterlife. Considering that each pattern and motif used in carpets carries different meanings to express emotions and thoughts, this carpet is not only produced as a product of craftsmanship but is also accepted as a means of expression based on belief. A rare example of Anatolian weaving, Gemili Kula carpets are predominantly found in navy

blue, red, green, and cream tones. They are woven using the Turkish (Gördes) knot technique, with wool warp and weft threads. In this study, the technical features of the Gemili Kula carpet will be included, examples of the carpet's patterns and composition will be examined, and the study will be supported by photographs.

Keywords: Carpet, Kula carpet, ship motif, Turkish knot.

1. Giriş

El sanatları, önceleri insanların temel günlük ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmış olsa da zamanla her toplumun kendi kimliğiyle bütünleşerek özgün geleneksel sanat yapılarına ve ürünlerine dönüşmüştür. Türk kültüründe bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri, atalarımızdan bizlere aktarılarak günümüze ulaşan el dokuması halıcılıktır. Anadolu'nun farklı bölgelerinde üretilen halılar, sahip oldukları renk, motif ve kompozisyon çeşitliliğiyle Türk halı sanatının zenginliğini gözler önüne sermektedir.

Türk halı sanatının şekillenmesinde etkili olan merkezlerden biri de Manisa yöresidir. Spil Dağı ile Gediz Nehri arasındaki coğrafi konumu ve tarih boyunca barındırdığı kültürel yapısı sayesinde bu bölge, halıcılığın gelişmesine elverişli bir ortam sunmuştur. 13. yüzyıl sonrasında yerleşik hayata geçen Yörük ve Türkmen topluluklarının geleneklerini büyük ölçüde koruyarak halıcılık kültürünü sürdürmeleri, Manisa ve çevresinde bu sanatın sürekliliğini sağlamıştır (Anonim, 2000).

Kula ilçesinde halıcılık halıcılığın tarihi süreci içerisinde üretim teknikleri bakımından oldukça dikkat çekici bir gelişim göstermiştir. Bölgedeki halılar, dokuyucunun yaşantısını, inanç dünyasını ve estetik beğenisini renk ve motiflere yansıtan yazılı belge niteliği taşımaktadır. Kula halıları, coğrafi olarak komşu olduğu Uşak ve özellikle Gördes ile ortak kültürel etkileşimler sonucu bazı teknik ve motif benzerlikleri taşısa da kendine özgü kompozisyon yapısıyla ayırt edici bir kimlik sergilemektedir. Bu çeşitlilik ve özgünlük, Kula halılarının incelenmesini gerekli ve önemli kılmaktadır.

Kula'da halıcılık Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya geliş ile başlamış, 17. yy. sonlarına doğru yaygınlaşmıştır. 18. yy. olarak tarihlendirilen halıların ise Kula seccade tipi halılar olduğu ifade edilmiştir. Bunlar yün malzeme kullanılarak ve Türk düğüm tekniği ile dokunmuştur. Kula seccadeleri ile Gördes seccadeleri arasında benzerlik görülmekle birlikte mihrap nişlerinin daha sade olduğu ve açık renk tonlarıyla dokunduğu görülmüştür. 19. yy. civarında ise Kula halıcılığı İngilizlerin İzmir'de kurduğu şirketlerin ısmarlama halı dokutturması ile gelişmiştir. Bu ısmarlama dokutulan halıların Avrupa'ya ihraç edildiği bilinmektedir. Bu halıların dokumasında sentetik boyalı iplikler kullanılabildiği gibi doğal malzemeler kullanılarak kök boyalı iplikler de yer almıştır. I. Dünya Savaşı zamanında geçirmiş olduğu sarsıntılı sürecin devamında ikisi Türklere ait olmak üzere beş adet halı fabrikası olan Kula'da bu fabrikalarda arşın hesabı ile halı dokunduğu belirtilmiştir. Hancı Halil Oğullarına ait fabrika geçirmiş olduğu yangın kazası ile kapılarını kapatmak durumunda kalmıştır. Çolakzadeler Halı Fabrikası ise 1929 yılında Demircikapı civarında Abdurrahman, Sait, Şerif ve Süleyman Çolak tarafından kurulmuştur. 1933-1934 yıllarında iplik imalatı ile halı ve kumaş dokumaya başlayarak adını Mensucat Fabrikası T.A.Ş olarak değiştirmiştir. Faaliyette olduğu süre boyunca oldukça fazla kişiye iş ve gelir imkânı sağlamış ancak yerel yönetimler ile yaşanan sorunlar sonrasında İzmir' e taşınarak "Kula Mensucat Fabrikası" olarak 1984 yılına kadar faaliyetini sürdürmüş ancak mali sorunlar nedeniyle kapanmış,

bu yıldan itibaren el değiştirerek yeniden açılmıştır. Sümerbank, Kula'da 1956 yılında bir şube açarak halı dokutmaya başlamıştır ("Kula halılarında desen", 2013).

Kula halılarında diğer Manisa yöresi halılarında olduğu gibi koyun yünü eğrilerek iplik haline getirildikten sonra doğal boyama yöntemleri ile boyanmış ve çift ilmik (ilmek) olarak bilinen Türk (Gördes) düğüm tekniği kullanılmıştır. Atkısı ve çözgüsü yün olan Kula halıları, Gördes halılarına göre daha gevşek yapılı olup bu halılarda genellikle Orta Asya ejder motifleri ile diğer hayvan figürleri kullanılmıştır. Sarı, mavi, deve tüyü, limon küfü gibi mat tonlar kullanılarak dokunan halılarda ayrıca çiçek desenleri de yer almaktadır (Manisa halıları, 2025). Ancak günümüze ulaşan örneklerin azlığı nedeniyle dokumaların tam tarihlerini saptamak ve özellikle nerede dokunduğuna erişmek çok da mümkün olmamaktadır. Yörelerin de birbirlerinden renk, desen ve motif olarak etkilendikleri göz önünde bulundurulduğunda dokundukları bölgeler çok da net değildir. Buna göre günümüze kadar ulaşabilen Kula halılarının örneklerinin 17. yy. a ait olduğu söylenmektedir (Anmaç,1997).

Kula halılarının sanatsal özelliklerini daha sistematik biçimde inceleyebilmek amacıyla, bu çalışmada halılarının sınıflandırılmasına yer verilerek bu sınıflandırma altında Kula halısı olarak bilinen ve farklı isimlerle anılan halı çeşitlerine değinilmiştir. Bunların arasından çalışmanın ana konusu olan Gemili Kula halısı teknik ve desen özellikleri bakımından incelenmiştir.

2. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmanın materyalini ve yöntemini, kendine has karakteristik özelliklere sahip Kula halılarından Gemili Kula halısı, halıda kullanılan renkler ve desen özellikleri oluşturmaktadır. Bu konuda veri toplamak amacıyla konuyla ilgili daha önceden yapılan kaynaklar, yayınlar incelenmiş ve halen Kula'da açık bulunan atölyelerdeki öğreticiler ile görüşmeler yapılmıştır. 2024-2025 yıllarında ve öncesinde atölyelere yapılan ziyaretler ve ayrıca evinde Kula halısına sahip olan kişilerle de görüşülerek halılarının fotoğrafları çekilerek kendilerinden bilgi alınmıştır.

3. Bulgular

3.1. Kula Halıları ve Gemili Kula Halısı

Kula halıları ile ilgili daha önceden hazırlanmış kaynaklar incelendiğinde Kula halılarının atkı ve çözgüsünde çoğunlukla yün iplik kullanılmıştır ancak Anmaç' ın (1997) yapmış olduğu çalışmasında belirttiği gibi bazı örneklerde atkı ipliği olarak jüt ve kenevir kullanılmış; 20. yy. da atkı ve çözgüde pamuk ipliğinin kullanımı yaygınlaşmıştır. Daha sonraları ise pamuk iplik kullanımı artmış fakat Sümerbank'ın sipariş doğrultusunda evlerde ve kişisel atölyelerde dokutturduğu Kula halılarında ise yüzde yüz yün iplik kullanıldığı görülmüştür. Halıda yün ipliğin özellikle tercih edilmesi yün lifinin sahip olduğu rezilyans yani yaylanma yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Özellikle taban halısı olarak evlerde serili olan ve sürekli çiğnenip ezilen halıların yüzeylerinin daha sonrasında tekrar eski haline gelebilmesi oldukça önemlidir. Çünkü yaylanma yeteneği olmayan lifler kullanıldığında zaman içerisinde halıda kullanılan iplikler aşınmakta ve kopmaktadır. Dolayısıyla bu da halı yüzeyindeki havlı yüzeyin dökülmesine ve halının giderek kelleşmesine sebep olmaktadır. Türk (çift bağlama tekniği) ve İran düğüm tekniklerinin her ikisine de yer verilen Kula halılarında, kullanılan atkı, çözgü, ilme ipliklerinin

numaraları 2-4 Nm arasındadır. Bu numaralar halının kalitesine göre değişmektedir. Kullanılan düğüm tekniği ise sipariş verenin isteğine göre ya da dokuyucunun tercihine göre belirlenmiştir.

Kula halılarının zemin kompozisyonlarına göre tek mihraplı, çift mihraplı, madalyonlu, serpme motifli ve serbest tasarımlı halılar olmak üzere 4 ana başlık altında sınıflandırıldığı görülmektedir. Kula halıları genellikle seccade tipi ve mihraplı kompozisyonlarla dokunmuştur. Halkın motif ve desenlerine göre isimler yakıştırarak benimsediği ve kendine özgü isimlerle anılan halılar kompozisyon özelliklerine göre Gemili (Mezarlı), Yılanlı, Sinekli, Namazlı, Kömürcü, Dilgozlu, Kafalı (Aslanbaş), Göllü, Bucaklı, İbrikli, Direkli, Bahçeli, Gelinli, Bergam, Elmalı ve Eski Kula halısı olarak bilinmektedir.

Tek mihraplı halıların bazılarında tamamen boş zemin kullanılmakta bazılarında ise mihrabın kenarlarından dolanan çiçek motifleri yer almaktadır. Karanfil, lale, gül gibi sarayı yansıtan çiçeklerin yanı sıra mihrap zemininde vazo, ibrik, cami kandili ya da şamdanı anımsatan motifler de yer almaktadır. Bazılarında ise vazo içerisinden dağılan çiçek dalları zemine yerleşmiş şekilde görülmektedir.

Gemili (Mezarlı) olarak bilinen Kula halısı da tek mihraplı halılar sınıflandırmasında yer almaktadır. Anmaç, (1997) yapmış olduğu çalışmasında Gemili Kula halısında manzara motifinin yerleştirilmesine göre bu halıların iki şekilde değerlendirilebileceğini ifade etmiştir. İlk değerlendirmeye alınan örneklerde mihrap nişinin iki yanına çekilmiş stilize ağaç ve evlerden oluşmuş küçük manzara kompozisyonlarının ard arda hem düz hem de ters olarak sıralandığını belirtmiştir. Bu sıralamaların arasında kalan boşluklara ise çiçek grupları yerleştirilmiştir. Değerlendirilen diğer halı örneklerinde ise mihrap hücresi içerisinde alt alta tekrar edilen evler ve bunların arasına yerleştirilen değişik türlerde ağaçlar bulunmaktadır. Bazı durumlarda ise mihrap nişinin en üst noktasında tek başına bir ev veya gemiyi çağrıştıran bir motif yer almaktadır.

Şekil 1

Manzaralı Kula Halısı (19. Yy/ Private Collection) (Anonim 1992)



Şekil 2

Manzaralı Kula Halısı (19. Yy/ Private Collection) (Anonim 1992)



Gemili Kula halısı, Mezarlıklı ya da Mezarlı Kula halısı olarak da adlandırılmaktadır. Bazı kaynaklarda Manzaralı Kula halısı olarak ifade edildiği de görülmektedir. Caner (1996) yapmış olduğu çalışmasında, 18. yy. ın ilk yarısında lale devrinin ilk yarısında başlayan batılılaşma hareketinin, Türk kültürüne yeni bir anlayış ve renk getirdiğini ifade etmektedir. "Türk Barok Dönemi" olarak adlandırılan bu dönemde çizgilerde istiridye motiflerinin etkileri görülmüş, natürmortlar, tek cami, gemi tasvirleri ve bazı sembolik motifler Kula halıcılığında görülmüştür. Böylece "manzaralı" ya da "mezarlıklı" olarak bilinen bir grup Kula halısının ortaya çıktığı bilgisine ulaşılmıştır. Günümüzde "Manzaralı Kula" adıyla anılan örneklerin zeminlerinin bir kontur ile çevrili olduğu ve içinin üst üste dizili motif bezemelerinde ağaçlar ve ağaçların arasında evlerin bulunduğu manzara ile dolu olduğu görülmüştür. Bazen de evlerin üst kısmında bir geminin yer aldığı da belirtilmiştir. Ancak Caner (1996) çalışmasında Gemili ya da Mezarlı Kula Halısı olarak bilinen örnekler incelendiğinde mezarlıklı halının mezar motifi ile ilgisinin olmadığı, türk Barok Dönemi'nin en sevilen deseni olduğu dolayısıyla aralara mimari motiflerin serpiştirildiği ve böylelikle hayali manzara görüntüleri oluşturulduğu şeklinde yorumda bulunmuştur.

Şekil 3

Manzaralı Kula Halısı (18. Yy/ Vakıflar Halı Müzesi) (Anonim 1992)



Şekil 4

Tek Gemili (Manzaralı) Kula Halısı (Aygar, 2014)



Bu halının mihraplı ve mihrapsız olarak dokunmuş örnekleri bulunmaktadır. Halının en dış kenarından içe doğru ince sedef (ince su), ince bordür, ince sedef (ince su), kalın bordür (geniş sedef- geniş su), ince sedef (ince su) ve zemin yer almaktadır. Caner'in (1996) çalışmasındaki ifade edişine göre, Kula halılarında dıştan içe doğru bakıldığında halının en dış kısmını çevreleyen dar alana dolangeç denir. Burada bir ters bir düz olarak yerleştirilmiş üçgenlerle bezeli motif halk arasında "sıçan dişi" olarak adlandırılır. Gemili Kula halısının daha önce yapılmış kaynaklarda belirtildiği üzere farklı yüzyıllara ait olan örneklerinin fotoğraflarına rastlanda da bu çalışmada ele alınan Gemili Kula halısının en dış kısımda krem zemin üzerinde çengel (çakmak) ve göz motifi bulunmaktadır. Çengel motifleri sağa sola bakacak şekilde yerleştirilmiş ve aralarında göz motifi vardır. Çengel (çakmak) motifi, halı, kilim gibi Anadolu'ya ait dokuma örneklerinde oldukça sık görülmekte olup, kötü gözün etkisini ortadan kaldırmak amacıyla kullanıldığı gibi, dişil ve eril kavramlar arasında geçişi sağlayan bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Anadolu'da nazarla ilgili bir motif olup "çakmak", eğri alabalık", "küçük karabalık" gibi çeşitli isimler almaktadır (Erbek, 1986: 25). Bazı Gemili Kula halılarında bu kısımda zigzaglı biçimde yer alan kenar suyu motifi ile eli belinde ve göz motifi yer almaktadır. Bu motifler de kadını, doğurganlığı, bereketi aynı zamanda da kötülüklerden ve kem gözden korunmayı simgelemektedir. Caner (1996) ise bilhassa mihraplı seccadelerin üçgeninden ve kenarlarından halının ortasında doğru uzanan çengel motifine Kula'da "dilgöz- dilgoz" adı verildiğini ifade etmiştir. Etikan ve Kılıçarslan (2012) yapmış oldukları çalışmalarında; Deniz ve Ölmez'in (2000, 2012) göz motifinin yer aldığı dokumaların dokuyucunun evini, mutluluğunu kem gözden ve nazardan koruduğuna inanılan bir nazarlık şeklinde üretildiğini ifade ettiklerini belirtmiştir. Aynı zamanda insanların, göz değmesi ve nazara gelme gibi inanışları aktarabilmek amacıyla yani göz değmesi etkisini yine göz motifi ile ortadan kaldırılabileceklerine inandıkları için bu motifi kullandıklarını belirtmiştir. Koruma, şans, güç ve dengeyi simgeleyen bu motif dokumalarda üçgen, kare veya beşgen gibi farklı geometrik şekillerde yer alabileceği gibi pıtrak bitkisinin meyvesinin stilize edilmiş hali olarak da karşımıza çıkmaktadır. Devam eden lacivert zemin üzerine krem ve kırmızı renkler ile oluşturulmuş motif ise Akar ve Karataş (2011)'ın yapmış oldukları çalışmada nesne isminden etkilenen basit yanışlardan biri olarak değerlendirilen mum yanışına benzemektedir. Dolayısıyla kırmızı-krem renklerde bordür içinde tekrar eden bir düzen içinde yer alan ve dikey bir şekilde uzanan bu motifte kırmızı rengin kenarlara doğru dağılarak adeta bir alevi andırdığı ve içindeki krem rengin de mum ışığı olarak yansıtıldığı söylenebilir. Ayrıca dikkatli bakıldığında iç kısmı mavi rankle dokunmuş krem renkli mum motifi üzerinde yine krem renkle dokunmuş mum alevi bulunmaktadır. Bu motifler bir küçük bir büyük olacak şekilde dokunmuş olup küçük olanların üst kısmında kırmızı rankle dumanı andıran minik bir motif bulunmaktadır. Büyük olan mum motiflerinin dip kısımlarında ise yarım penç motifi yer almaktadır

Şekil 5

Tek Mihraplı Gemili (Manzaralı) Kula Halısı



Şekil 6

Mihrapsız Gemili (Manzaralı) Kula Halısı



Bu ince bordür hattının hemen yanında yer alan ince sedefte ise zigzaglı biçimde kenar suyu motifi yer almaktadır. Aslında bu motif üçgen üçgen devam eden görünümüyle ve süreklilik arz eden yapısıyla sığır sidiği olarak da adlandırılabilir. Bu motif ile Kaynar'ın (2025) yapmış olduğu çalışmasında belirttiğine göre yaşamın devamlılığı anlatılmakta, bereket ve arınma duygusu simgelenmektedir. İnsanlar için en önemli yaşam kaynağı olan su, özellikle içinde yaşanılan coğrafyaya göre mimari yapılarda ya da dokumalarda bolluk ve bereketin sembolü olarak kullanılmıştır (Ergüder, 2009). Aynı zamanda yol göstericiliği, canlılığı ve sürekliliği ifade etmesi, bereket sembolü olması bakımından önemlidir (Uçar, 2020). Kalın bordür (geniş sedef- geniş su) içerisinde yer alan bitkisel penç motifi ve penç motifinden çıkan büyük goncagül motifi ile büyük goncagülden çıkan 3 adet küçük goncagül motifleridir. Ancak burada penç olarak ifade edilen çiçek

motifi çarkıfelek motifi olarak da değerlendirilebilir. Çünkü kollarının görünümü itibariyle çarkıfelek motifini andırmaktadır. Fakat goncagül motifinin penç motifinden çıkışı düşünüldüğünde bu motifin çarkıfelek motifi olup olmadığı konusu tartışmaya açık olarak değerlendirilebilir. Çelik (2021) yılında yapmış olduğu çalışmasında çiçek/ rozet/ çarkıfelek motifinin kem gözden korunmayı sağladığı ve kötülükleri uzaklaştırdığına inanıldığını ifade ederken; Karahan (1997) ve Alp (1998) yapmış oldukları çalışmalarında ise bu motifin yaşamın devamlılığını, hayatın zorluklarını, dünyanın hiç durmadan sürekli dönüşünü ve insan neslinin sürekli yenilendiğine işaret sayıldığını anlattığını da belirtmiştir. Kalın bordürün hemen yanında bulunan ince sedefteki kırmızı, yeşil, krem renkler kullanılarak oluşturulmuş balık kılçığı görünümlü motifin ismi tam olarak tespit edilememiştir. Bu bölgedeki farklı dokuma örneklerinde de görülmektedir. Farklı kaynaklara bakıldığında bu motifin Sarıkeçili yörüklerinde kullanılan "yel eğdi" motifine benzediği ama tam olarak bu motifin yel eğdi motifi olduğu söylenememektedir (Akkuş, 2025).

Şekil 7

Gemili (Manzaralı) Kula Halısı Bordür



Zigzaglı olarak ilerleyen motiflerin bulunduğu ince kenar suyundan sonra lacivert zemin yer almaktadır. Bordürlerden sonra zeminde düzgün bir sıra halinde devam eden küçük kandil motifleri mihrabın iç kısmını tamamen çevrelemektedir. Mihrap kısmında iç içe geçmiş mavi ve kırmızı renklerde kurt izi motifi göze çarpmaktadır. Kurt izi motifi kurt ağzı, canavar ayağı olarak da bilinmektedir. İlk insanların fırtına, deprem, şimşek gibi doğa olaylarından korktukları için korunmak amacıyla kurt dişi, yılan kemiği ya da akrep kuyruğu gibi hayvan parçalarını üzerlerinde taşımışlardır. Dokumalarda da bu anlayışla şekillenmiş, korunma duygusunu simgeleyen ve vahşi hayvanların bazı parçalarının stilize edilerek motif haline getirilmiş sembollerini kullanmışlardır. Yiğitlik, açık ve doğru sözlülük, güven, bereket, erkeklik, güç ve kahramanlık ifade biçimi olarak bu motif çeşitli dokumalarda yer verilmiştir (Erbek, 2006).

Şekil 8

Gemili (Manzaralı) Kula Halısı Mihrap



Mihrabın sağ ve sol köşelerinde üçgen şeklinde yer alan kırmızı renkli zemin üzerinde geometrikleşmiş bitkisel bezemeler ile göz, çengel (çakmak) ile ibrik (ıbrık-ırbık) motifleri yer almaktadır. Lacivert zemin üzerinde, tam ortada dikey bir şekilde de ibrik ve göz motiflerinin yerleşmiş olduğu görülmektedir. Soysaldı'nın (2022) belirttiğine göre; Türk-İslam anlayışı için oldukça önemli olan su kültünü anlatmak için halı-kilim seccadeler ile kese ve peşkir gibi pek çok sanat eseri üzerinde ibrik motifi kullanılmıştır. Ilk insan ve ilk peygamberin yaratılmasından tutun da insan vücudunun çoğunluğunun sudan oluşmasına kadar pek çok yerde su ile ilgili birbirinden güzel anlatılara rastlanmaktadır. Insan hayatı için oldukça önemli olan su kavramını, kişiler ibrik motifini kullanarak yansıtmaya çalışmışlardır. "Su gibi aziz olmak, su testisi su yolunda kırılır, ab-ı hayat ya da büyüklerin ibrik ve leğen kullanarak abdest alması gibi su kültü ile ilgili ifadeler de suyun ne kadar önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. İslami yaşam biçiminde su ile abdest alarak bedenin temizlenmesi, temizlik imanın yarısıdır cümlesi temizliğin önemini işaret etmektedir. Seccadelerde yer alan ibrik motifi de aslında yalnızca bedenin değil, ruhun da tertemiz olmasıyla hem bu dünyada hem de öbür dünyada Yaratıcı'nın yani Allah'ın karşısına temiz bir şekilde çıkılması gerektiğini ifade ettiği düşünülen bir motiftir. Gemili Kula halısının tam ortasında yer alan bu motiflerin sağında ve solunda birbirine bakacak şekilde gemi motifi yerleştirilmiştir. Bu gemi motifleri tek olarak incelendiğinde servi (selvi), çengel, çiçek motifleri ile eve benzeyen yapıların olduğu görülmektedir. Gemi motifleri birbirine baktığı için servi motifleri de birbirine bakmaktadır. Servilerin arasında mihraplı biçimde olan ve eve benzeyen görüntüler ise aslında mezar taşlarıdır. Bu yüzden Gemili Kula Halısı aynı zamanda Mezarlı Kula Halısı olarak da adlandırılmaktadır. Her iki isimle anılan bu halının aslında bir aile mezarlığını anlattığı belirtilmiştir (Anonim, 2013).

Şekil 9

Gemili (Manzaralı) Kula Halısı Mihrap ve Gemi Motifi



Gemilerin üzerinde 3 adet selvi, 3 adet mezar taşı net olarak görünmektedir. Tüm gemi motiflerinde yer alan iki mezartaşının arasında kandil, çengel ve çiçek motifi yer almaktadır. Diğer iki mezar taşı arasında ise hayat ağacına benzer bir motif olduğu söylenebilir. Bu halı Manzaralı Kula halısı olarak değerlendirildiğinde ise gemi motiflerinin ev motifi olarak yorumlandığı görülmektedir. Dolayısıyla mihrap şeklinde görünümler evin çatısını ifade ederken 3 evden biri olan ortadaki evin üzerinde ise duman ya da bulut şeklinde yer alan minik bir motif göze çarpmaktadır. Gemili Kula halısı ile ilgili olarak bu anlamda detaylıca bir çalışma olmamakla birlikte ev ya da mezar taşı olarak her iki anlamda düşünüldüğünde, insan hayatının doğumdan ölüme kadar geçen süresi, aslında insanın kendi manzarası olarak yorumlanabilir. Ve gemi ya da ev motifi ile hayattayken yaşadığı ev; öldüğü zaman ise kişinin ya da o ailede yaşayanların mezarı ve mezar taşları olarak simgelenmiş ve motifler bu anlamlar gözetilerek dokunmuş olabilir.

4. Sonuç

El sanatları ve el sanatlarında kullanılan motif ve desenler yaşamın bir yansımasıdır. İnsanlar, duygu ve düşüncelerini anlatım aracı olarak, hayatları boyunca çevrelerinde gördükleri şeylerden etkilenerek isim verdikleri motifleri keşfetmişlerdir. Acı, sevinç, istek, yaşam ya da ölüm gibi yaşamın tam içinde yer alan her şeyi, sanat eserlerinde sembollerle ifade etmişlerdir. Dokumalar da motiflerin dilinin yoğun olarak kullanıldığı, içinde bin bir duygunun barındığı nadide örneklerdir. Gemili Kula Halısı da motif ve kompozisyon özelliklerine göre bir bütün olarak değerlendirildiğinde- her ne kadar motiflerin tek tek anlamları olsa da- anlatmak istediği mesaj oldukça derindir. Aslında dünyadaki her şey insanı ilgilendirmektedir. Halı üzerinde yer alan motifler incelendiğinde insanoğlunun nazardan, kem gözden korunma duygusu ile yaşamını kusursuz (sorunsuz) bir şekilde sürdürme isteği, yaşamının devamlılığı, yaşamı, dolayısıyla ölümü hatta öldükten sonra yaşama olan inancı göze çarpmaktadır. Yaşamı boyunca hep bir şeylerden korunma, arınma, kaçınma duygusu desen üzerinde açıkça görülmektedir. Gemili, Mezarlı ya da Manzaralı Kula Halısı olarak bilinen halı üzerinde kullanılan gemi motifleri de halının adından anlaşılacağı üzere insanoğlunun yaşamını, yaşarken kullandığı evini, dünyasını yansıtmaktadır. Ayrıca ölümü ve öldükten sonra kendisine kalan tek yerin ya da tek evinin aslında onun mezarı

olduğu vurgusu dikkat çekmektedir. Mezarda bulunan selvi ya da hayat ağacı motifi de ölümsüzlük ve devamlılık simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İnce uzun bir şekilde yerden göğe doğru uzanan selvi ağacı aslında topraktan göğe yükselişi, bedenin ölmesine rağmen ruhun varlığını sürdürmesini yani başka bir alemde yaşamın devamını simgelemektedir. Ruh bu anlatım biçimiyle yerden göğe yükselerek maddi olandan manevi olana yücelmektedir. Yani ilahi olana yönelmektedir. Sessiz ve ince uzun yapısı ile selvi ağacı ölümün dinginliğini, gölgesiz oluşu ile dünyevi yüklerden arınmayı da ifade etmektedir. Aynı zamanda ruhun ebedi olduğunu da anlatmaktadır. Buna göre insanlar da her duygu ve düşüncesini anlatmak için farklı sanat eserlerinde çeşitli motifleri nasıl kullandıysalar, bu halı üzerinde yer alan gemi motifleri ile kendisinin ve ailesinin yaşamdan ölüme kadar olan yolculuklarını da anlatmak istemiş olabilir.

Kaynakça

Akar, A., Karataş, M., (2011). Milas halı ve kilimleri için kullanılan yanış (motif) adlarının dil incelemesi. *Arış Dergisi* (*5*), 6-11. https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.0

Akkuş, İ. (2025). *Sözlü görüşme*. Ispart: Halı tasarımcısı.

Alp, K. Ö., (1998). *Konya ve yöresi kilimlerinde semboller* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.

Anmaç, E. (1997). *Geçmişten günümüze Kula halılarının teknik ve sanatsal özellikleri ve yeni tasarımlar.* (Yayın No. 63603) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Anonim. (1992). *Turkısh handwowen carpets*. I/II/III/IV/V. Cilt. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Döner Sermaye İşletmeleri Genel Müdürlüğü.

Anonim. (2000). *Manisa.* Manisa Ticaret ve Sanayi Odası ile Organize Sanayi Bölgesi Yönetim Kurulu Başkanlığı Yayını. Manisa.

Anonim. (2013). T.*C. Millî Eğitim Bakanliği el sanatlari teknolojisi Kula halisi desenleri.* Ankara.

Aygar, B., (2014). *Kula halılarının renk, motif ve desen özelliklerinde görülen değişim nedenleri.* (Yayın No. 386035) [Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Caner, Ş., (1996). *Kula, Demirci ve Gördes halılarında form ve anlam sorunu*. (Yayın No. 54113) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Çelik, A. (2021). "Niğde Yöresi Halılarındaki Motiflerin Sembolik Anlatımları", Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences, 7(44):1520-1552

Deniz, B., (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Erbek, G. (1986). *Anadolu Motifleri Sergisi Sergi Kataloğu.* İzmir: İzmir Resim ve Heykel Müzesi.

Erbek, M., (2006). *Çatalhöyük'ten bugüne anadolu motifleri*. Ankara: Dumat Ofset Ltd.

Ergüder, A. A. (2009). *Kars Yöresi Düz Dokumaları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Etikan, S., & Kılıçarslan, H. (2012). D*üz dokumalarda nazar inancı ve göz motifi. süleyman demirel üniversitesi*, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım-Aralık'12 Sayı:10 ISSN 1308-2698 103.

Karahan, R. (1997). *Kırşehir kilimlerin dünü bugünü*. Ankara,: Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatları İçindeki Yeri Sem. Bil., s.65-79

Kaynar, H. (2025). *Kültürel kimlik bağlamında zara ilçesi halı örneklerinin incelenmesi*. Arış. (26) 51-73. Doi:10.32704/akmbaris.2025. 203.

Kula halılarında desen. (2013). 7 Eylül 2025 tarihinde https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Kula%20Hal%C4%B1s%C4%B1%20Desenleri.pdf adresinden erişilmiştir.

Manisa halıları. (2025). 11 Kasım 2025 tarihinde http://cemilaltinbilek.com/index.php?route=product/category&path=79 adresinden erişilmiştir.

Ölmez, F. N., (2012). *Ölüm olgusunun türk dokumalarına yansıması*, İstanbul: Tarihçi Kitabevi.

Soysaldı, A., (2022). W*ater and ewer motifs in turkish textile handicrafts*. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 446-454.

Uçar, H., (2020). *Bir kültürün özellikleri: türklerde su kült*ü, Kültür Araştırmaları Dergisi, 7, 24-47.

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarim Fakültesi
Uluslararasi Sanat Sempozyumu: "Geçmişten Geleceğe Sanat Yolculuğu" 26-28
Kasım 2025 / Sinop / Türkiye

DİJİTAL ÇAĞDA ANLAMIN EROZYONU: ALTKÜLTÜREL ESTETİĞİN METALAŞMASI

THE EROSION OF MEANING IN THE DIGITAL AGE: THE COMMODIFICATION OF SUBCULTURAL AESTHETICS

Mehmet Hakan Mamuş[1], Ece Büşra Eryılmaz[2]
[1]Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Samsun, Türkiye,
e-posta: mehmethakan.mamus@omu.edu.tr
[1] ORCID ID: 0000-0003-0707-2499
[2]Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun, Türkiye, e-posta:
ecebusra.eryilmaz@omu.edu.tr
[2] ORCID ID: 0000-0001-8706-2420

Özet

Altkültürler, toplumda çoğunluk tarafından kabul gören değerlerin oluşturduğu hâkim kültürlerin içinden türeyen ve onlardan çeşitli nedenlerle farklılaşan kültürel kümelerdir. Altkültürler, tarihsel süreçte egemen kültüre karşı bir direniş biçimi olarak ortaya çıkmış; kimlik inşasının ve farklılaşmanın aracı haline gelmiştir. Bu direnişin arkasında çoğu zaman yazılı olmayan manifestolar ve kitleler tarafından benimsenmiş stratejiler bulunmaktadır. Dolayısıyla altkültürlere ait her estetik imge, arka planında bir anlam ve hikâye barındırmaktadır. Kültürün tüketimle iç içe geçtiği dijital çağda estetik, yalnızca bir anlam taşıyıcısı olmaktan çıkıp bir metaya dönüşmektedir. Tüketimin hızında anlam derinliğini kaybeden her öğe gibi altkültürel unsurlar da bu dönüşümden etkilenmiştir. Özellikle dijital platformlar aracılığıyla daha görünür hale gelen altkültürel imgeler, artık altkültürel kimliğin taşıyıcısı olmaktan ziyade, piyasa değeri olan görsel trendlere dönüşmüştür. Bu süreçte altkültürel estetiğin arka planını oluşturan "direniş, ayrışma ve özgünlük" temelli anlam yükleri giderek silikleşmiş; altkültürel estetik, markalar ve popüler kültür tarafından ticari potansiyeli yüksek bir metaya dönüştürülmüştür. Bu çalışmanın amacı, dijital çağda tüketim kültürünün etkisiyle altkültürel estetiğin özgün anlamını nasıl yitirdiğini, bir direniş göstergesi olmaktan çıkarak nasıl bir ticari nesneye dönüştüğünü ortaya koymaktır. Çalışma, konuya ilişkin literatür taraması ve bu taramalardan elde edilen verilerin çıkarımlar yoluyla tartışılması yöntemiyle hazırlanmıştır. Bildiride, altkültürel estetiğin anlam erozyonu eleştirel bir perspektiften değerlendirilerek "direniş" ve "özgünlük" gibi toplumdan ayrışma temelli kavramların estetik metaya dönüştürülerek nasıl popüler kültür öğelerine evrildiği tartışılmaktadır. Bu dönüşüm, "dijital çağda estetiğin metalaşması" olgusu çerçevesinde ele alınmaktadır. Sonuç olarak, dijitalleşmenin sunduğu görünürlük ve erişilebilirlik olanaklarının, paradoksal biçimde, altkültürlerin özgün anlamlarını aşındıran bir ticarileşme sürecini beraberinde getirdiği savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Altkültür, estetik, popüler kültür

Abstract

Subcultures are cultural formations that emerge from within dominant cultures—those constituted by the values accepted by the majority of society—and that differentiate themselves from them for various reasons. Historically, subcultures have appeared as a form of resistance against hegemonic culture, functioning as a means of identity construction and differentiation. Behind this resistance often lie unwritten manifestos and collectively embraced strategies. Therefore, every aesthetic image belonging to a subculture carries an inherent meaning and narrative within its background. In the digital age, where culture has become deeply intertwined with consumption, aesthetics have shifted from being mere conveyors of meaning to becoming commodities. Like all elements that lose their depth of meaning amid the acceleration of consumption, subcultural components have also been influenced by this transformation. Particularly through digital platforms, subcultural imagery has gained greater visibility; however, rather than serving as carriers of subcultural identity, these images have turned into visual trends with market value. In this process, the meanings that once underpinned subcultural aesthetics—grounded in "resistance, differentiation, and authenticity"—have gradually faded. Consequently, subcultural aesthetics have been transformed by brands and popular culture into commodities with high commercial potential. The aim of this study is to reveal how subcultural aesthetics have lost their original meanings under the influence of consumer culture in the digital age and how they have shifted from being indicators of resistance to becoming commercial objects. The study is based on a literature review, with findings discussed through critical interpretation. From a critical perspective, it examines the semantic erosion of subcultural aesthetics, exploring how concepts such as "resistance" and "authenticity," once associated with social distinction, have been commodified and absorbed into popular culture. This transformation is discussed within the framework of the "commodification of aesthetics in the digital age." Ultimately, the paper argues that the visibility and accessibility brought by digitalization have paradoxically triggered a process of commercialization that undermines the original meanings of subcultures.

Keywords: Subculture, aesthetics, popular culture

1. Giriş

Kültür, tarih boyunca değişen toplumsal koşullara, teknolojik gelişmelere ve ekonomik yapıya bağlı olarak sürekli bir dönüşüm içinde olmuştur. 20. Yüzyılın ortalarında teknolojik kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve son 30 yılda internetin hayatımıza entegraasyonu bu dönüşümü daha da hızlandırmıştır.

Toplumsal dinamiklerin değişime uğradığı bu dönemin temel unsurlarından biri tüketim olmuştur. Medya ve yeni medya, pazarlamayı farklı yönlere evriltmiş, daha hızlı ve daha fazla tüketen toplumlar yaratmıştır. İletişim alışkanlıklarının ve bilgiye erişim biçimlerini tamamen değiştiği dijital çağ (bilgi çağı), kimlik inşası, toplumsal aidiyet, temsil ilişkisi ve estetik algı gibi kültürün temel bileşenlerini de yapısal olarak dönüştürmektedir. Bilginin bolluğu, hız ve sürekli dolaşım içinde var olan dijital ortamlar, anlam üretme süreçlerinin niteliğini başkalaştırmakta; kültürel öğelerin anlam katmanlarının giderek erozyona uğramasına sebep olmaktadır.

Bu dönüşümün en görünür biçimde izlenebildiği alanlardan biri altkültürlerdir. Altkültürler, tarihsel olarak hâkim kültüre karşı estetik, davranışsal ve ideolojik bir karşı-duruş alanı sunarken; farklılıkları bilinçli biçimde görünür kılan ortak kimlik göstergeleriyle var olmaktadır. Hippy,

punk, hip-hop ve grunge gibi altkültürel hareketler yalnızca belirli giyim tarzları, müzik türleri ya da davranış kalıpları üretmekle kalmamış; toplumsal düzene karşı alternatif yaşam formlarını ve estetik dillerini temsil etmişlerdir. Ancak bu estetik göstergeler, doğdukları bağlamdan kopartılarak zaman içerisinde moda endüstrisi, medya ve küresel tüketim ekonomisi tarafından yeniden üretilebilir metalar hâline getirilmiştir.

Bu bildiri, söz konusu dönüşümü üç aşamada ele almaktadır: İlk bölümde altkültür kavramının tarihsel arka planı ve teorik çerçevesi tartışılmakta; ikinci bölümde dijital çağın kültürel yapıyı nasıl dönüştürdüğü incelenmekte; üçüncü bölümde ise altkültürel estetik göstergelerin metalaşma süreçleri, kapitalist tüketim mekanizmaları ve dijital kültürün dolaşım dinamikleri bağlamında çözümlenmektedir. Böylece çalışma, altkültürlerin anlam dünyasının günümüzde nasıl aşındığını, stilin nasıl ticarileştirildiğini ve dijital çağın bu dönüşümü nasıl hızlandırdığını eleştirel bir bakışla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2. Bir Kavram Olarak Altkültür: Kimlik, Direniş ve Ayrışma

Toplumda çoğunluk tarafından kabul gören ve yerleşik hale gelmiş değer ve normlar "hâkim kültür"ü oluştururken, aynı yapı içinden çıksa da çeşitli sebeplerle hâkim kültürden farklılaşan; özgün tarz ve üsluplara sahip kültür kümeleri ise altkültürleri oluşturmaktadır (Aral, 2018, s. 1).

Kavram olarak kültür ve altkültür birbiriyle bağlantılı hatta birbirlerinin uzantısı da olsa da aralarında bariz farklar da bulunmaktadır. Bir toplumun içinde o toplumu tanımlayan bir ana kültür vardır fakat farklı farklı birçok alt kültür bulunabilir.

Bir topluma mensup bireylerin o toplumun hâkim kültürünün bir parçası olması kaçınılmazdır fakat her birey bir alt kültür mensubu olmak durumunda değildir (Yel, 2022). Bir bireyin parçası olduğu toplumun hâkim kültüründen farklı davranışlar sergilemesi onu bir alt kültür mensubu yapmaz. Bir davranış kümesinin alt kültür olabilmesi için kitleselleşmesi şarttır.

Altkültür terimini ilk kullanan isimlerden biri olarak kabul edilen sosyolog Milton M. Gordon, bu terim için şöyle bir tanım yapmıştır: "Ulusal kültür içerisinde; sınıf, etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan, ama bir araya geldiklerinde o kültürdeki birey üzerinde bütüncül bir olan işlevsel bir bütün oluşturan alt bölüm (Gordon, 1947, s. 40)".

Gordon'un yapmış olduğu bu tanımla altkültürü, ulusal kültürü oluşturan bir yapbozun parçası gibi değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Bu bakış açısıyla kültür, altkültürlerden meydana gelen bir yapı gibi değerlendirilebilir fakat günümüzde yapılan tanımlarda kültür, altkültürlerin oluşturduğu bir bütün olarak değerlendirilmez. Komarovsky ve Sargent altkültür için, "ulusal kültürümüzün daha geniş dünyasının içindeki dünyalar" ifadesini kullanmıştır (Komarovsky ve Sargent, 1949, s. 143). Mercer ise altkültür için, "kültürün içinde yer alan kültürler" ifadesini kullanmıştır (Mercer, 1958, s. 34). Kavramın ortaya çıkışından kısa bir süre sonra yapılan bu tanımların hepsi kültür ve altkültür ilişkisini kapsayan ve kapsanan ilişkisi çerçevesinde ele almaktadır. Eski tanımlarda da, günümüzdeki tanımlarda da altkültürün -geçmiş tarihli tanımlarda ulusal kültür olarak bahsedilse de- hakim kültür içerisinden türeyen bir oluşum olduğuna işaret edilmektedir.

Sosyolog John Milton Yinger, altkültür kavramının ayrık davranışları tanımlamak için bilinçsiz bir şekilde kullanıldığını; bu kavramın, her zaman belirli standartlara göre farklılık gösteren bir davranışın normatif özelliklerini vurgulamak için kullanılmaması gerektiğini savunmuştur (Yinger,

1960, s. 625). Jenks ise Yinger'ın fikirlerine katılarak net bir epistemolojik amaç olmadıkça, etkinliklerinin benzer olduğu farkedilen her insan grubunun altkültür olarak tanımlanıp geçilmemesi gerektiğini savunmuştur. Aynı zamanda Jenks, bir altkültürel incelemenin amacının bir grubun davranışlarının hâkim kültürden ne kadar ayrıştığını ve o kitlenin bu ayrışmayı devam ettirmek için yürüttükleri sistematik stratejiyi açığa çıkarmak olduğunu söylemiş; altkültürlerin, farklılıklarının bilinçli olduğunu ve bu farklılıkları ifşa ederek varlıklarını sürdürdüğü fikrini ortaya atmıştır. Bu fikir altkültür mensuplarının "toplum dışı" olarak değerlendirilmesinin de önünü açmaktadır (Jenks, 2007, s. 24-25). Bu görüşler vasıtasıyla, altkültür mensuplarının kitlesel davranışlarında aykırılığın temel unsurlardan olduğu, aykırı davranışları topluma açık şekilde göstermenin altkültürlerin varoluşunun bir parçası olduğu sonucuna ulaşılabilir. Altkültür mensuplarının aykırı davranışlarında kitlesel olarak benimsenmiş bir strateji olduğu ve bu stratejinin o altkültürün içinden çıkmış olduğu hâkim kültürle bağlantılı olduğunu kabul edebiliriz. Nitekim Jenks de, altkültürlerin ayrılmaz parçası oldukları toplumdan hiçbir şekilde yalıtılamayacaklarından ve altkültür kuramlarının toplumsal kuramlarla tutarlılık göstermesinin zorunlu olduğundan söz etmektedir (Jenks, 2007, s. 28).

Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, toplum içinde halihazırda var olan altkültürlerin göz önüne gelmesinin ve insanlarca fark edilmelerinin önünü açmıştır. Bu fark edilme sonucunda alt kültür mensuplarının aykırı davranışları daha görünür hale gelmiş ve bu durum toplumun bir kesiminde paniğe yol açmıştır. Devletler bu paniğin önüne geçebilmek için bu grupları kontrol altına almaya yönelik faaliyetler yürütmüştür (Yel, 2022). Alt kültürler çerçevesinde oluşan bazı grupların halkla ve devletle karşı karşıya gelmesi onların çoğu zaman bir dışavurum aracı olarak yaptıkları kitlesel eylemlerde vandalizm ağırlıklı suçlar işlemeleriyle sonuçlanmıştır. Bu da geçmişten bugüne birçok altkültürün suçla ilişkilendirilmesinin önünü açmıştır.

Altkültür mensuplarının toplumdan ayrışan tavırları ve geçmişteki bazı altkültürlerin suçla ilişkilendirilmesi; yozlaşma ve dejenerasyonun alt kültürün bir parçasıymış gibi varsayılmasına neden olmaktadır. Kitleleri hakim kültüre göre küçük ve etkileri genellikle kısa ömürlü olsa da, genel düzenin dışında kalan tutumları sebebiyle altkültür mensupları, devletler tarafından kontrol altında tutulması gereken kitleler olarak görülebilmektedir.

Hebdige'ye göre altkültürlerin etkisini arttırıp tanınmaya başlanması, bu kitlelerin hâkim kültürler tarafından bastırılmaya çalışılması sonucunu doğurmaktadır. Bunun için hâkim güçler tarafından yapılan eylemlerden biri, değersizleştirip etiketleme yapmaktır. Medya, burada önemli bir rol oynayarak aykırı hareketleri kaydedip iletirken, "hâkim anlamlar çerçevesi" içerisine yerleştirmektedir. Bu süreçlerin tamamı iyileştirme sürecinin bir parçasıdır. Bu sürecin iki temel özelliği, altkültürel işaretlerin kitle üretim nesnelerine dönüşmesi ve sapkın davranışların, hâkim gruplarca (polis, medya, adalet vb.) etiketlenip yeniden tanımlanmasıdır (Hebdige, 1979, s. 88).

Altkültürlerin hegemonya tarafından sistematik olarak ehlileştirmesi süreci, onların büyük oranda ruhunu kaybetmesine ve anlamlarından uzaklaşarak sadece görüntü olarak var olmalarına neden olmaktadır. Günümüzde, geçmişten gelen alt kültürlerin birçoğunun ortaya çıkış nedenleriyle bağlarını kopardığından ve sadece bir tema, moda, akım olarak hayatta kaldığından söz edilebilir. Bu nedenle bugün; sokak kültürü, grafitti, hippi, punk gibi alt kültürlerin devlet ve toplum tarafından zararlı olarak görülen unsurlarından arındırılarak çok daha kontrollü bir şekilde yaşamını devam ettirdiği söylenebilir.

Sadece toplumun belli bir kesimi değil devlet tarafından da sorun olarak görülebilen altkültürlerin sanatı ve modasının, o altkültürle organik bağlantısı bulunmayan kişilerce sadece bir tarz olarak

benimsenerek kullanılması "ehlileştirme" sürecine katkı sağlamaktadır. Günümüzde altkültürlerin dışavurumu olan unsurlar, ortaya çıkış nedenlerinden bağımsız olarak metaya dönüşmekte ve yaygın kültürün mensubu olan insanlar tarafından benimsenebilmektedir.

3. Tüketim Temelli Dijital Çağda Kültürel Dönüşüm

Bilgi toplumu olarak kabul edilen çağımızın toplumunda internet teknolojisinin ortaya çıkmasıyla dijitallik, kültürün bir parçası haline gelmiştir (Okun, 2022, s. 27). Dijital kelimesi "sayısal" manasına gelse de, kelime genellikle bilginin sayısal yollarla işlenmesiyle ilişkili kullanılmaktadır. İşlenme sürecinin hammaddesi veri, çıktısı ise bilgidir. Çevrimiçi teknolojilerin bilgiye ulaşmayı, bilginin paylaşılmasını ve işlenmesini eskiye göre ölçülemeyecek boyutta hızlandırması kültürel değişimin başlıca sebeplerindendir.

Sürekli ve hızla değişen dünyada son 30 yılda bilgi iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve yaygınlaşması değişimin hızını bambaşka bir noktaya götürmüştür. Bu değişim insanların yaşam pratiklerinin hızla başkalaşmasına sebep olmuştur. İnternet ve mobil iletişim, toplumun her bir üyesinin yaşamının içsel bir unsuru haline gelmiştir. Dijital çağda insanlar kendisini, binlerce yıldır yaşadığı alışılmış gerçekliklerden önemli ölçüde farklı olan yeni bir gerçekliğin içinde bulmuştur (Levin ve Mamlok, 2021, s. 1).

"Bilgi çağı" olarak da bilinen "dijital çağ", endüstriyel üretimden bilgiye ve bilgisayarlaşmaya geçişin yaşandığı, insanların birbirleriyle ve işletmelerle etkileşiminin son derece hızlanarak başka bir noktaya evrildiği dönemi temsil etmektedir (Chasse vd., 2015, s. 3).

Levin ve Mamlok dijital çağda insan yaşamını üç temel dönüşümle özetler: "gerçeklik ve sanallık arasındaki ayrımın bulanıklaşması", "insan, doğa ve eserler arasındaki ayrımın bulanıklaşması" ve "bilgi kıtlığından bilgi bolluğuna dönüş" (Levin ve Mamlok, 2021, s. 13). Dijital çağdaki değişimi bu üç dönüşüm üzerinden ele alırsak:

Gerçeklik ve sanallık arasındaki ayrımın bulanıklaşması bireyin sanal ortamda gördüklerini gerçekmiş gibi kabullenmesini sağlayabilmektedir. Oysa dijital ortamda yer alan her öğe birer temsildir. Bir anının fotoğrafının o anının kendisinden daha değerli olduğu bir ortamda temsilin orijinalden, sanalın gerçekten daha fazla kıymet görmesi kaçınılmazdır. Temsillerin gerçeklerinin önüne geçmeye başladığı dünyada kültürün de başkalaşıma uğramamasından söz edilemez. Özellikle sosyal medyanın kitlelerin davranışları üzerinde yarattığı değişim bu kültürel dönüşümde önemli rol oynamaktadır. Sosyal medya kullanıcıları arasında, hayatındaki tercihleri onu takip eden ve takip etme potansiyeli olan insanlara göre belirleyen kişiler bulunmaktadır. Böyle bir durumda, yaşanacak bir deneyimden ziyade o deneyimin başkalarına sunulması daha fazla önem kazanmaktadır. Böylece dışarıdan başkaları tarafından ilgi çekici bulunmayacak her türlü eylemin değerini kaybettiğinden, kişinin yaşam pratiklerini bu doğrultuda kökten değiştirmek zorunda kaldığından söz edilebilir

İnsan, doğa ve eserler arasındaki ayrımın bulanıklaşması da dijital çağda kültürel değişimin temel sebeplerindendir. Akıllı sensörlerin insan yaşamına kapsamlı entegrasyonu ve nesnelerin internetinin ortaya çıkan teknolojilerle entegrasyonu, insanlar ve eserler arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaktadır (Levin ve Mamlok, 2021, s. 14). Dinleyen, konuşan, araştıran, düşünen, karşılaştıran, ölçen, uyaran ve bunlar gibi birçok insani eylemi gerçekleştiren teknolojiler, birçok

alanda insanların yerini almıştır. İnsani davranışların nesneler tarafından gerçekleştirildiği bir ortamda yaşam pratiklerinin değişimi de kaçınılmazdır.

Bilgi bolluğu, özellikle internet sayesinde kendini hissettiren, medeniyetin gelişmesine büyük oranda katkı sağlayan genel olarak müspet bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Bilgi bolluğuna geçiş sayesinde insanlık, dünyanın her yerinden her türlü bilgiye ulaşma olanağına sahip olmuştur. Bu durum insanların yaşam pratiklerini daha doğru olanla değiştirmesini sağlamış, kültürlerin iç içe geçmesine sebep olmuştur.

İletişim olanaklarının ve bilgiye ulaşma hızının katlanarak arttığı, dolayısıyla kültürel dinamiklerin başkalaşıma uğradığı bu çağ birçok düşünür tarafından postmodern çağ olarak da adlandırılmaktadır (Mazıcı ve Can, 2021, s. 835-837). Bu çağ tüketim temelli yaşayan bir toplumu meydana getirmektedir. Postmodern tüketim toplumu, sadece ürünleri değil semboller ve imajları da tüketen durumdadır (Odabaşı, 2014, s. 103). Dijital çağda yaşanan kültürel değişimi tüketimden bağımsız düşünmek bu nedenle olanaksızdır.

Dijital çağın insanların hayatına entegre ettiği sosyal medya ise kültürel değişimin hızlanmasına neden olan ana unsurlardan olmuştur. Bireylerin kişisel imajlarını ve yaşam stillerini sergiledikleri bir alana dönüşen sosyal medya, kültürlerin iç içe geçmesini sağlamış, mevcut kültürlerin başkalaşım geçirmesine, yeni kültür ve altkültürlerin doğuşuna önayak olmuştur.

Sosyal medya kitle katılımıyla var olan, içerisinde topluluklar barındıran, kişiler arası iletişimi sağlayan ve giderek büyüyen etkileşimli bir dijital alandır (Gezgin ve Kırık, 2018, s. 19). Kitlelere ulaşmayı hedef edinmiş işletmeler için en uygun alan olan sosyal medya, her kullanıcının potansiyel bir müşteri olduğu bir ortama dönüşmektedir (Alabay, 2011). Teknoloji şirketlerinin hegomonyasında varlığını sürdüren ve giderek büyüyen sosyal ağlar, algoritmalarını kendi ticari çıkarları doğrultusunda geliştirmektedir ve kullanıcıların neyi hangi hızla tüketeceklerini belirlemektedir. Bu doğrultuda büyük ticari işletmeler ve teknoloji şirketlerinin dijital çağdaki tüketim temelli kültürel değişimin ana aktörleri olduğu söylenebilir.

İnternetin ve sosyal medyanın insanların hayatına entegre oluşu, ticaretin ve pazarlamanın dijital ortamda varlığı sürdürmesi, internetin tüketim temelli algoritmaların hakimiyetinde olması ve teknolojik gelişmelerle bu ekosistemin hızının giderek artması gibi nedenler, bu çağın "dijital çağ" olarak, bu toplumun da "tüketim toplumu" olarak adlandırılmasının ana sebepleri olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda hayatın ve kültürel dinamiklerin hız ve verimlilik odaklı başkalaşımı kaçınılmazdır. Bu başkalaşım, anlam yükü barındıran her nesne, imge, sembol ve estetik öğenin hızla tüketilebilir ticari ürünlere dönüşmesinin de önünü açmaktadır.

4. Altkültürel Estetik Göstergelerin Metalaşması

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren egemen kültürün değerlerine karşı alternatif bir ifade alanı oluşturan altkültürler, toplum içerisinde ötekileştirilen bireylerin aidiyet ve kimlik arayışlarını görünür kılmaktadır. Altkültürler aynı zamanda kâr odaklı kapitalist toplum yapısı içerisinde bir muhalefet dilinin gelişmesini de sağlamıştır.

Kapitalizm, insan yaşamını üretim, tüketim ve yeniden üretim döngüsü içinde düzenleyerek bireysel beğeni ve zevkleri biçimlendirmekte; farklı yaşam tarzlarının da birbirine benzemesine sebep olmaktadır. Bu noktada altkültürler, kapitalist sistemin bu homojenleştirici etkisine karşı bir tür sembolik direniş biçimi geliştirmişlerdir. Bu direniş ve tepki biçimi farklı toplumsal koşullarda,

farklı estetik kodlar üzerinden kendini göstermektedir. Hebdige'nin ifade ettiği üzere doğrudan değil, dolaylı biçimde yani "stil" aracılığıyla gerçekleşmektedir. Altkültürlerin dili stildir; kıyafet, aksesuar, performanslar gibi görsel göstergelerin kullanımıyla ifade edilir. Bu tarzlar, alışagelmiş anlam sistemini bozarak gündelik nesnelere yeni anlamlar yükler. Görünüşteki bu küçük farklılıklar, aslında toplumsal düzene, normlara ve "normal" kabul edilen davranış biçimlerine karşı bir sembolik isyandır. Altkültür, politik bir manifestoyla değil, görünüşteki küçük estetik sapmalarla konuşur; bu sapmalar, sessiz ama etkili bir biçimde egemen kültüre meydan okur (Hebdige, 1979).

Bu bağlamda en belirgin örneklerden birisi olan Hippi kültürü karşımıza çıkmaktadır. 1960'ların ortasında Amerikan gençliği tarafından geliştirilen hippi kültürü, savaşa ve politik düzene karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Şahin, 2019, s. 35). Hippi kültürü barış, feminizm, cinsel özgürlük, yurttaşlık hakları gibi alanlarla ilgilenmiştir. (Güçyener, 2020, s. 11).

Miller, Hippi hareketinin teknokrasiye, hızla artan kentleşmeye ve çevresel tahribata karşı konumlandığını; rasyonalite merkezli modern yaşam anlayışına karşı sezgiselliği, endüstriyel üretim kültürüne karşı doğayla uyumlu yaşam biçimlerini ve bireycilikten komünal değerlere yönelen alternatif bir toplumsal örgütlenme modelini savunduğunu ifade eder. Herbert Marcuse ise, Hippi hareketini dönemin koşulları içinde "gerçek anlamda uygulanabilir tek toplumsal devrim" olarak değerlendirmiştir. (Miller, 2011, s. 1-18).

Hippi Kuşağı, Doğu mistisizmine yönelmişlerdir. Hippi sanatçılarının temel ilkesi, "kendiliğindenlik" ve "anlık yaratıcılık" olmuştur (Güçyener, 2020, s. 41). Kostabar'ın ifade ettiği üzere hippiler yerleşik sanatsal kuralları reddeden bir tavır benimsemiş ve dadacıların karamsar tavrından etkilenmişlerdir. Bu sebeple Dadaizm ile benzerlik taşımaktadır (Kostabar, 2012, s. 102). Hippiler için bir diğer ilham kaynağı ise şamanizm olmuştur. Hippiler, şamanların doğayla ve ruhlarla çeşitli sanat biçimlerini kullanarak etkileşime geçme hallerinden etkilenmişlerdir. Ayrıca Hippi estetiğini temsil eden bir sanat biçimi olarak Land Art'a da değinmek gereklidir. 1967'de ABD'de başlayan bu hareket, toprağı, suyu, taşı ve gökyüzünü sanatsal malzeme olarak kullanmış; doğayı dönüştürmeden onunla birlikte üretme anlayışını benimsemiştir. Michael Heizer, Walter De Maria ve Klaus Rinke gibi sanatçılar doğada geçici ama etkileyici işler üretmişlerdir (Meredieu, 2004, s. 387). Bu bağlamda Land Art, hippi kuşağının doğayla bütünleşme ve çevresel bilinç ideallerini doğrudan yansıtmaktadır.

Hippiler, el yapımı ve ticarileşmemiş ürünleri tercih ederek kapitalist üretim mantığının dışında kalan alternatif bir tüketim biçimi benimsemiş olsalar da zamanla bu estetik göstergelerin ve yaşam pratiklerinin moda endüstrisi tarafından yeniden üretilip metalaştırılması kaçınılmaz olmuştur. (Zimmerman, 2008, s. 18).

Bu direniş biçimlerinden en radikal örneklerinden birisi de punk kültürüdür. 1970'lerde İngiltere'de meydana gelen ekonomik kriz ve sınıf eşitsizliği gibi toplumsal ve ekonomik sebeplerden doğmuştur. Toplumsal bir çürümenin meydana geldiği düşüncesinden beslenmiş bir karşı tepkidir. Ryan Moore'un ifade ettiği üzere punk sadece bir müzik türü değil, toplumsal çöküşün estetiğidir (Moore, 2004, s. 311). Punk, geçerli olan güzellik anlayışına ve estetik ölçütlere yönelik doğrudan bir saldırı niteliği taşır. Punk estetiği, demokratik bir estetik yaratır. Punk müzik, geleneksel müzik anlayışının karşısında durmuş ve çoğu zaman akortsuz, detone, teknik açıdan yetersiz ve düşük kaliteli kayıtlarla üretilmiştir. Benzer biçimde punk modası da çoğunlukla yıpranmış, dağınık ya da tiksindirici unsurları içerebilir (örneğin yırtık bir gömlek veya yanağa takılmış bir çengelli iğne vb.). Bu yönüyle punk, çirkinliği ve uyumsuzluğu yücelten ve bu

özellikleri samimiyetin, dürüstlüğün ve öfkenin bir ifadesi olarak benimseyen bir altkültür olmuştur. Punk'ın merkezinde otantiklik (authenticity) vardır; müzikte ve davranışta içtenlik, doğrudanlık ideali önemlidir. Bu bağlamda bakıldığında Punk estetiğinin en dikkat çekici yönlerinden biri, birçok kişi tarafından anti-estetik olarak değerlendirilmesidir. Estetik açıdan bakıldığında, punk ile dada arasındaki paralellik dikkat çekicidir; her iki hareket de geçerli estetik normlardan radikal bir kopuşu temsil eder. Aynı zamanda albüm kapakları ve konser afişleri genellikle siyah-beyaz fotokopi şeklinde üretilmiştir. Aynı teknik, fanzin üretiminde de kullanılmıştır: elle kesilmiş fotoğraflar, dağınık sayfa düzenleri ve rastgele tipografiyle hazırlanırdı (Prinz, 2014, s. 587-589). Ancak bu estetik, kısa sürede ticarileşmiş; Vivienne Westwood'un moda koleksiyonlarıyla, Sex Pistols tişörtleriyle ve reklam kampanyalarıyla popüler bir trende dönüşmüştür. Böylece punk'ın temsil ettiği anarşist anlam, yalnızca görsel bir stil olarak yeniden üretilmiş; direnişin kendisi, tüketime dahil edilmiştir.

Benzer bir süreç, 1980'lerde hip-hop kültürü için de geçerlidir. Hip-hop kültürü, Afro-Amerikalıların yaşam koşulları ile Amerikan toplumu içerisindeki konumuna ilişkin bir söylem üretir. Hip-hop estetiği kavramı da, bu toplumsal ve kültürel meselelerin çağdaş Afro-Amerikalı sanatın biçim ve içeriklerini nasıl belirlediğini tanımlamak için kullanılmaktadır. Hip Hop kültürünün temelinde rap müzik, graffiti çizimleri ve breakdance performansı etrafında örgütlenen üç temel pratiğe dayanır. Bu pratikler, katılımcıların kültürel alan içinde hangi eylemlerin, performansların ya da ürünlerin sahneye dâhil edileceğini veya dışında bırakılacağını belirlemek için başvurdukları ortak değerlendirme söyleminin temelini oluşturdukları için "estetik pratikler" olarak kavramsallaştırılmaktadır. Hip Hop kültüründe breakdance'in etkisiyle ortaya çıkan bol kesimli pantolonlar, eşofman üstleri ve spor ayakkabıları hem hareketi kolaylaştıran işlevsel öğeler hem de topluluk içinde özgünlük göstergeleri olarak işlev gören sembolik stillerdir. Adidas, Puma ve Timberland gibi markalar, erken dönem Hip- Hop kültürüyle özdeşleştirildikleri için değer kazanmış; bu markaları giymek, bir gruba ait olmak ve Hip- Hop geleneğine bağlılığı göstermek anlamına gelmiştir. Bu noktada ilişki çift yönlüdür: İlk aşamada Hip- Hopçıların tercihleri bu markaları popülerleştirmiş, sonraki aşamada ise markalar Hip- Hop'ın yükselen kültürel etkisini pazarlama stratejilerine dahil ederek kültürü ticarileştirmiştir. Böylece Hip- Hop modası, özgün estetik kodları ile markaların ekonomik stratejileri arasında karşılıklı bir etkileşim içinde şekillenmiştir (Maxwell, 1997, s. 53-62).

1990'larda ortaya çıkan Grunge kültürü ise, köken olarak punk rock, heavy metal ve alternatif rock'ın birleşiminden doğmuştur. Nirvana'nın 1991'de yayımlanan Nevermind albümü, grunge altkültürünü popüler kültürün merkezine taşımış; böylece grunge'ın hem özgün bir karşı-kültürel hareket olarak sürmesini hem de aynı anda hızla ticarileşmesini mümkün kılmıştır. Fakat Grunge, yalnızca bir müzik tarzı olarak değil; toplumsal normlara, tüketim odaklı estetik ölçütlere ve modern dünyanın steril görselliğine karşı yönelen alternatif bir duygulanım dili olarak değerlendirilir. Grunge estetiği, punk'ın radikal enerjisini sürdürmekle birlikte, bunu daha içe dönük, melankolik ve bireyin psikolojik çatışmalarını görünür kılan bir ifade biçimiyle yeniden yorumlar. Grunge estetiği; kirli, bozuk, asimetrik, rahatsız edici, görüntülerle karakterize edilmektedir. Grunge estetik yöneliminin en belirgin görsel ifadesi olarak yırtık kotlar, ağır botlar ve eski tişörtler ele alınabilir. Bu tarzın başlangıçta herhangi bir moda iddiası taşımadığı; daha çok düşük gelirli gençlerin gündelik ve işlevsel giyim tercihlerinden kaynaklandığı belirtilir. Ancak zamanla Calvin Klein gibi tasarımcıların bu görünümü podyumlara taşımasıyla grunge estetiği popüler moda tarafından yeniden üretilmiş ve ticarileştirilmiştir. Böylece grunge'ın anti-moda tavrı, moda endüstrisi içinde yeniden çerçevelenip pazarlanabilir bir stile dönüştürülmüştür (Chowdhary, 2008).

Graffiti, altkültürel estetik göstergelerin metalaşmasına ilişkin en çarpıcı örneklerden biridir; çünkü başlangıçta kent mekânında görünmez bırakılan toplulukların söz söyleme aracıyken zamanla sanat piyasası, emlak sektörü ve marka iletişimi tarafından dönüştürülerek tüketilebilir bir nesneye dönüştürülmüştür. Jacobson, graffitinin pazarlamadaki konumunu analiz ettiği çalışmasında, markaların illegal kökenli bu pratiği özellikle "tehlike, özgünlük ve otantiklik hissi yaratmak için sembolik sermayeye dönüştürdüğünü" belirtir (Jacobson, 2017, s. 109). Evgin ise bu dönüşümü "sokağın politik dilinin steril sanat kurumları içinde yeniden tanımlanması" olarak yorumlarken graffitinin, dört duvar arasında, çıkış bağlamından koparılıp sistem tarafından ehlileştirilmiş bir estetik yüzeye dönüştüğünü belirtmektedir (Evgin, 2022). Bu süreç yalnızca sanat kurumları ile sınırlı değildir; kentsel dönüşüm projelerinde grafitinin mahallenin "yaratıcı kimliğini" parlatmak için kullanılmaya başlanması, estetik göstergenin toplumsal itiraz niteliğini büyük ölçüde aşındırmıştır.

Dijital çağın görsel dolaşım ekonomisi, graffitinin metalaşmasını radikal biçimde hızlandıran ikinci bir dinamik olarak öne çıkmaktadır. Dijital pazarlama stratejileri ise bu süreci daha da kurumsallaştırarak graffiti estetiğini markaların kampanya görseli, reklam yüzeyi veya ürün tasarımı haline getirmektedir. Böylece altkültürün sokakta ürettiği eleştirel enerji, dijital tüketim kültürünün hızına eklemlenerek görünürlük üzerinden ekonomik değere dönüştürülür. Bu bağlamda graffiti, altkültürel bir eylem biçiminden çıkarak çok platformlu bir "içerik formatı"na dönüşmüş; bu dönüşüm hem anlam katmanlarını inceltmiş hem de onu seri üretilebilir bir estetik stile indirgemiştir.

Yukarıda değinilen altkültür örneklerinde de fark edileceği üzere, altkültürel estetik göstergeler zamanla kapitalist üretim-tüketim döngüsünün ilgisini çekmiş ve sistemin yeniden üretim mekanizmasının bir parçası haline dönüşmüştür. Günümüz dijital ortamlarının çoklu dolaşıma elverişli yapısı sayesinde altkültürel estetik unsurların geniş kitlelere hızla ulaşması da mümkün hale gelmiştir. Bu durum, söz konusu öğelerin tüketim odaklı bir çerçevede ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Böylece altkültürel estetik göstergeler, eleştirel potansiyelini önemli ölçüde yitirerek kapitalist sistem tarafından yeniden üretilebilir bir metaya dönüşmüştür. Hebdige'in belirttiği üzere sistem, altkültürleri "geri kazanım" (recuperation) süreciyle etkisizleştirir: marjinal tarzlar ve semboller, bir yandan metalaştırılarak tüketime açılır, diğer yandan ideolojik olarak yeniden tanımlanıp etiketlenir. Böylece altkültürün isyanı, egemen kültürün gösteri ve mitolojisi içine dahil edilerek ehlileştirilmiş bir biçimde yeniden üretilir (Hebdige, 1979, s. 94). Bu süreç yalnızca hippi, punk, hip-hop ya da grunge gibi örneklerle sınırlı değildir; tarihsel olarak birçok altkültür kapitalist endüstriyi beslemiştir. Dolayısıyla, altkültürlerin estetik göstergeleri, piyasa tarafından sürekli dönüştürülüp yeniden paketlenerek dolaşıma sokulan kültürel nesneler hâline gelmiştir.

5. Sonuç

Bu çalışma, dijital çağın kültürel yapıyı nasıl dönüştürdüğünü ve altkültürel estetik göstergelerin bu dönüşüm karşısında nasıl anlam erozyonuna uğradığını yapısal bir bakışla ele almıştır. Tarihsel olarak altkültürler, hâkim kültüre karşı duruş üzerinden bir tür sembolik direniş alanı yaratmış; kolektif kimlikler farklılıklarını estetik göstergelerle görünür kılarak toplumsal bir karşı-duruş inşa etmiştir. Ancak çalışma boyunca detaylandırıldığı üzere, modern kapitalist toplumun tüketim odaklı yapısı bu direniş biçimlerini soğurmuş, altkültürel estetiği yeniden üretilebilir ve pazarlanabilir bir imgeler topluluğu haline dönüştürmüştür. Hebdige'nin "geri kazanım" kavramı bu noktada açıklayıcıdır: sistem, aykırı sembolleri önce görünür kılarak etkisizleştirir, sonra da

ticarileştirerek yeniden dolaşıma sokar. Böylece altkültürlerin politik içeriği silikleşirken, geriye yalnızca yüzeysel bir estetik forma indirgenmiş semboller kalır.

Medyanın ve yeni medyanın insanların hayatına entegre olduğu dijital çağ (bilgi çağı), bu süreci hem hızlandırmış hem de kapsamını genişletmiştir. Kitle iletişim araçları, internetin çoklu dolaşım imkânı ve sosyal medyanın algoritmik yapısı, kültürel göstergelerin bağlamından hızla koparak görsel birer nesneye dönüşmesine yol açmakta; böylece anlam üretimi değersizleşmektedir. Bu noktada medya ve dijital ortam, altkültürel işaretlerin geniş kitlelere kontrolsüz biçimde ulaşmasını sağlamış; ancak bu görünürlük, altkültürlerin özerkliğini güçlendirmek yerine onları sistemin yeniden üretim ve hızlı tüketim sürecinin bir parçası haline getirmiştir. Graffiti örneğinde olduğu gibi, sokakta politik bir ifade biçimi olarak doğan estetik göstergeler, dijital dolaşım sayesinde bir "içerik türü"ne ve pazarlama aracına dönüşmüş; sanatsal ve toplumsal işlevleri ticari değer yaratma kapasitesiyle ölçülür hâle gelmiştir.

Çalışmanın altkültürler üzerinden izlediği çizgi, günümüz kültürel ortamının temel niteliğine işaret etmektedir: anlam, bağlamdan kopma hızına paralel olarak erozyona uğramakta; semboller, taşıdıkları politik yükten arındırılarak piyasanın hızlı tüketim mantığına uygun hale getirilmektedir. Medya ve dijital platformlar, kültürel üretimi bireysel yaratıcılıktan çok görünürlük ekonomisinin taleplerine göre kurgulamakta; böylece altkültürlerin özgünlük ve kolektif ruhuna dayalı estetik üretimleri, çok kısa sürede standartlaşmış tüketime hazır imgelere dönüşmektedir.

Sonuç olarak, altkültürel estetik göstergelerin metalaşması yalnızca kapitalist ekonominin kültürü ticarileştirme misyonuyla açıklanamaz; aynı zamanda dijital çağın hız, dolaşım ve görünürlük ilkeleriyle iç içe geçmiş daha kapsamlı bir dönüşümü ifade eder. Dijital kültür, bir yandan farklılıkların görünür olmasını sağlarken diğer yandan bu farklılıkları hızlı tüketim döngüsünün parçası hâline getirerek onları yüzeyselleştirmektedir. Gelecekte kültürel çalışmaların temel sorunsallarından biri, bu aşınma sürecine rağmen altkültürlerin anlam üretebilme, direnç oluşturabilme ve özgün kimlik pratiklerini koruyabilme potansiyelinin nasıl sürdürülebileceği olacaktır. Bu bağlamda, altkültürlerin yalnızca estetik biçimleri değil, politik içerikleri ve kolektif örgütlenme pratikleriyle birlikte ele alınması, dijital çağda kültürel anlamın yeniden inşası için kritik önem taşımaktadır.

Kaynakça

Alabay, M. (2011). *Sosyal medyada tüketiciler ve pazar bölümleme uygulamaları* [Tam Metin]. İNETD 16. Türkiye'de İnternet Konferansı, İzmir, https://inet-tr.org.tr/inetconf16/bildiri/11.pdf

Aral, H. (2018). *Bir altkültür olarak grafiti & sokak sanatının hâkim kültürle iletişimi: Atina örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Chasse, R. P., Auricchio, G., Liebert, K.-H. (2015). *Learning in the digital age: A point of view.* EFMD Special Interest Group.

Chowdhary, G. (2008). *Grunge art in digital space: An extension of grunge culture in visual art.* [Unpublished Master's Thesis]. Mudra Institute of Communications.

Evgin, Ş. N. (2022). Dört duvar arasında hpsolan grafiti. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi, 2*(1), 1–21.

Gezgin, S., Kırık, A. M. (2018). Sosyal medyanın tüketim kültürüne etkisi. S. Gezgin (Ed.), *Dijital çağda iletişim* içinde (1. Baskı, ss. 9–26). Eğitim Yayınevi Konya.
Gordon, M. M. (1947). The concept of the sub-culture and its application. *Social Forces, 26*, 40–42.
Güçyener, R. (2020). *Beat kuşağı ve müzik etkileşimi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Başkent Üniversitesi.
Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style.* London: Routledge.
Jacobson, M. (2017). Marketing with graffiti: Crime as symbolic capital. *SAUC – Street Art and Urban Creativity, 3*(2), 104–111.
Jenks, C. (1993). *Culture.* London: Routledge.
Komarovsky, M., Sargent, S. (1949). Research into subcultural influences upon personality. S. Sargent & M. Smith (Eds.), *Culture and personality* içinde (s.s. 143–159) The Viking Fund New York.
Kostabar, Ö. (2012). *Taşlar kimin için yuvarlanıyor?* İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
Levin, I. & Mamlok, D. (2021). Culture and society in the digital age. *Information, 12*(2), 68.
Maxwell, I. (1997). Hip hop aesthetics and the will to culture. *The Australian Journal of Anthropology, 8*(1), 50–70.
Mercer, B. (1958). *The study of social structure.* New York: Free Press.
Meredieu, F. de. (2004). Land Art. E. Waresquiel (Ed.), *İsyankâr yüzyıl: Yirminci yüzyıl'ın başkaldırı sözlüğü* içinde (İ. Yerguz, Çev.) (ss. 387) Sel Yayıncılık İstanbul.
Miller, T. (2011). *The hippies and American values.* Knoxville: The University of Tennessee Press.
Moore, R. (2004). Postmodernism and punk subculture: Cultures of authenticity and deconstruction. *The Communication Review, 7*, 305–327.
Odabaşı, Y. (2014). *Postmodern pazarlama.* MediaCat.
Okun, O. (2022). Dijital çağda yönetim üzerine güncel konular ve araştırmalar. In *Dijital çağ, dijital kültür* (ss. 25–42). Nobel.
Özdemir, Ş. (2019). *'Kutsal sessizlik ve uyku arasında': System of a Down, müzik, kimlik, bellek* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
Özkeçeci, Z. (2018). SOHR, Curveball ve Bellingcat örnekleri üzerinden Batı medyasında bireylerin savaş haberlerine etkisi. S. Gezgin (Ed.), *Dijital çağda iletişim* içinde (1. Baskı, ss. 77-87). Eğitim Yayınevi. Konya.
Prinz, J. (2014). The aesthetics of punk rock. *Philosophy Compass, 9*(9), 583–593.
Tanyeri-Mazıcı, E. ve Can, E. N. (2021). Postmodern tüketim ve dijital ortama yansımaları: Netflix üzerine bir değerlendirme. *Selçuk İletişim, 14*(2), 832–858.
Yel, A. (2022, Ekim). Altkültür. Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, Tübitak Bilim Yayınları https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/altkultur
Yinger, J. M. (1960). Contraculture and subculture. *American Sociological Review, 25*(5), 625–635.
Zimmerman, N. (2008). *Counterculture kaleidoscope: Musical and cultural perspectives on late sixties San Francisco.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.



gstfsempozyum@sinop.edu.tr



ULUSLARARASI

sanat sempozyumu

SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

geçmişten geleceğe sanat yolculuğu

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty

INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

A Journey of Art from the Past to the Future

26-27-28
kasım - nov.

2025

KİŞİSEL SERGİLER



DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN
Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü

Eserleri İzlemek İçin
QR Kodu Taratınız!

KAYIP EVLERİN HAFIZASI

Bu sergi, artık kimsenin kapısını çalmadığı, pencereleri küflenmiş, duvarlarına zamanın gölgesi sinmiş evlerin içsel hafızasını görünür kılmak için yola çıkıyor.
Her bir mekân, yıllar boyunca susturulmuş hatıralarını, yapay zekânın dokunuşuyla yeniden harekete geçiriyor; ışığın titreyişi, bir gölgenin salınımı, rüzgârın hayalî uğultusu ile beden buluyor.

Bu eserlerde evler, yalnızca taş, ahşap ve kireçten ibaret değil;
bir çocuğun koşarak bıraktığı neşenin izini, bir annenin fısıltısını,
bir sokağın sessizliğine karışan eski bir kavganın yankısını hâlâ taşıyan canlı birer varlık gibi nefes alıyor.

Unutulmuş odalarda bebek ağlamaları yankılanıyor,
çatılardan kargalar havalanıyor,
içerideki solgun ışık, hâlâ dönmek bilmeyen birini bekliyormuş gibi ürkekçe titreşiyor.
Evlerin kırık pencerelerinden yükselen her aydınlık, yarım kalmış bir hikâyenin dirilen son satırı…

Kayıp Evlerin Hafızası, sadece bir sergi değil;
geçmişle bugün arasında açılmış ince bir zaman aralığı,
anıların karanlıktan süzülerek yeniden görünür olduğu sessiz bir geçit.

Sergideki her hareket, her ışık kıvılcımı, her uçuşan gölge şunu fısıldıyor:
"Bir ev unutulmaz; yalnızca sessizliğe gömülür.
Onu dinlemeye cesaret eden biri çıkana dek…"

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"TANGAL"

Bu terk edilmiş sokakta zaman çoktan durmuştur; yalnızca eski bir arabanın ağır adımları geçmişle bugün arasında ince bir yol açar. Tozun sessizce yükselişi, bu unutulmuş evlerin hafızasında hâlâ saklı duran hikâyelerin yerinden kıpırdadığını fısıldar.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"TANGAL"

Sessizliğe gömülmüş bu eski evin karanlığından yükselen bebek ağlaması, terk edilmişliğin kalbinde hala atan bir yaşam kırıntısını hatırlatır. Sokaktan ağır adımlarla geçen eskicinin ritmi, geçmişle bugünün birbirine değmeden akıp giden izlerini sessizce çerçeveler.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"GERZE"

Bu evin pencerelerinden titreşerek sızan amber ışığı, geçmişin hala kapanmamış bir yarası gibi karanlığa nefes verir. Etrafında dönen yapraklar ve usulca yükselen sis, zamanın rüzgarla savrulan kırıntılarının hala bu duvarlara tutunduğunu fısıldar.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



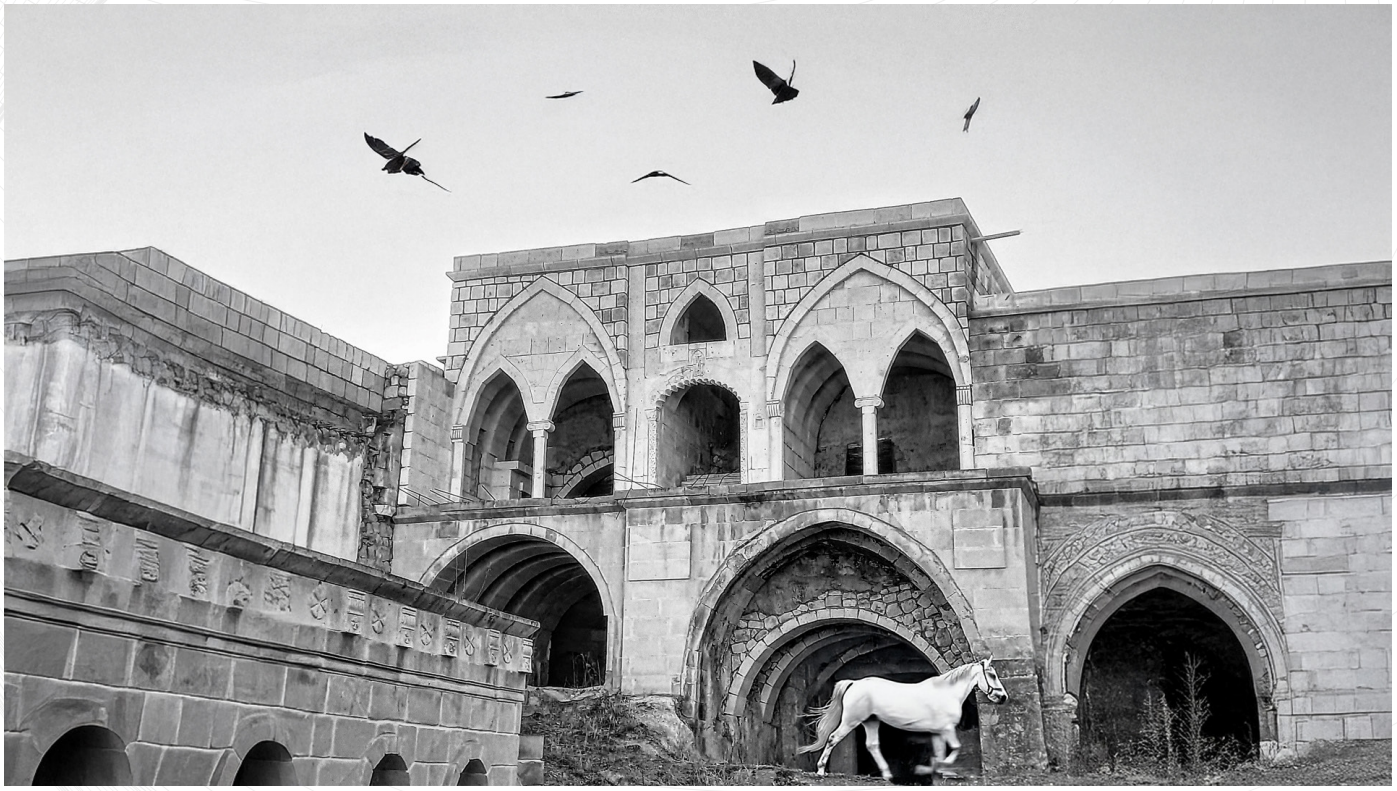
Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"IHLAMUR SOKAK / GERZE"

Hafifçe hareket eden kedi, gökyüzünde süzülen martılar ve ağaçtan düşen yapraklar, bu sokağın hala nefes alan sessiz ritmini ortaya çıkarır. Yoldan geçen at arabası ise zamanın ağır adımlarını duyurup, unutulmuş bir hikâyeyi yeniden hatırlatır.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



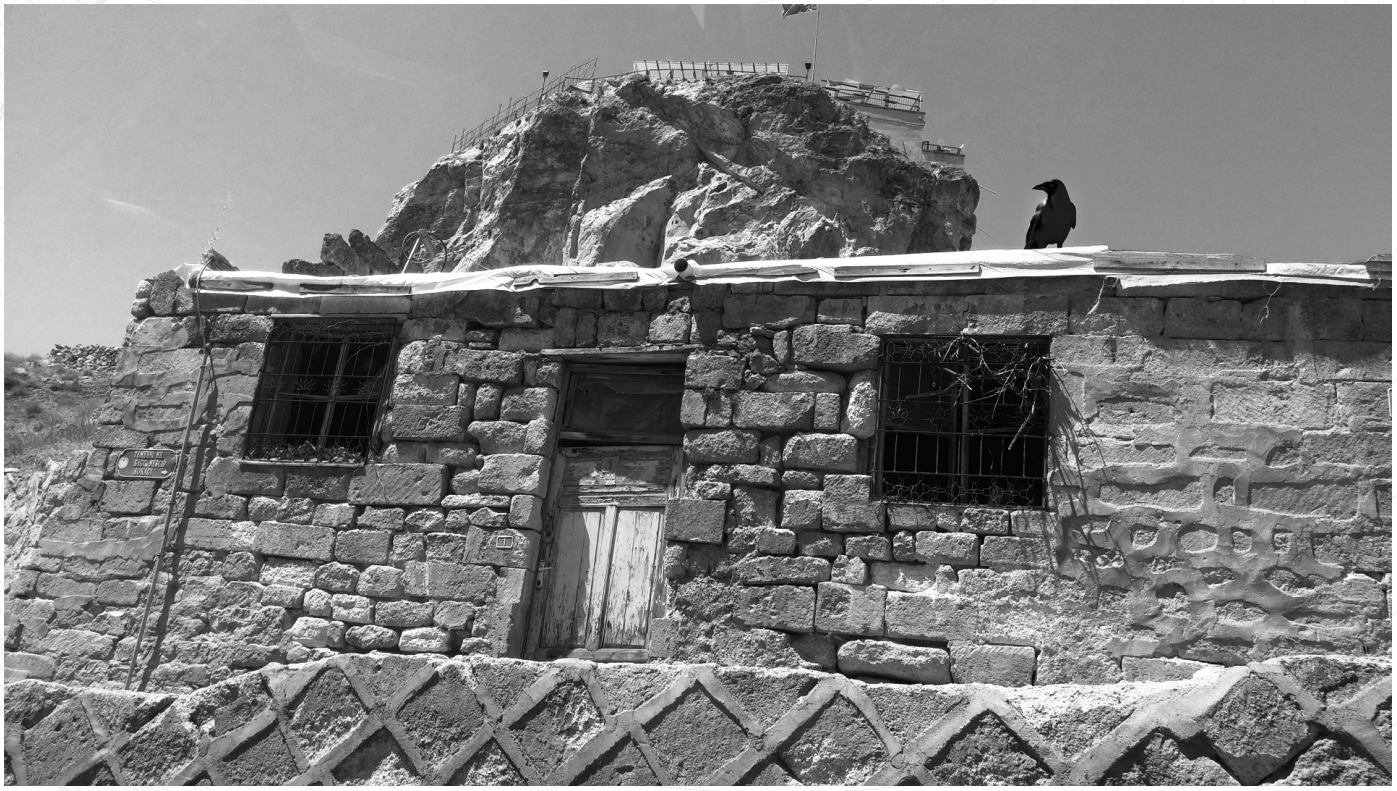
Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"GÜZEL ATLAR DİYARI / NEVŞEHİR"

Yavaşça yürüyen beyaz at ve gökyüzünde dönerek uçan kuşlar, zamanı tik-tak sesinin içinde asılı bırakırken bu sessiz sokağın unutulmuş hafızasını yeniden uyandırıyor.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"SAĞIR MESCİD SOKAĞI / ÜRGÜP"

Sağır Mescid Sokağı' nın taş sessizliğinden bir anda havalanan kargalar, yılların biriktirdiği hatıraları gökyüzüne savurarak sokağın unutulmuş sesini geri çağırdı. Kanat çırpışları, bu eski yapının duvarlarında saklı duran hikayelerin hala nefes aldığını fısıldadı.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"SİNOP"

Kırmızı balon, unutulmuş bir hatıranın göğe saldığı son nefes olur. Bisikletin sessizce geçip gittiği bu eski ev, geçmişin iç çekişini gökyüzüne bırakırken kendi hafızasını da bir anlığına yeniden hatırlatır.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"IHLAMUR SOKAK"

Eski evin çatısından dökülen mektuplar, zamanın unuttuğu anıları rüzgarla yeniden hayata savurur. Kırmızı şemsiyeyle kapıdan çıkan kadın, bu kâğıt yağmurunun içinde geçmişle bugün arasında sessiz bir geçit açar.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"TANGAL"

Eski yapım içinde görünmez ayakkabı tamircisinin ritmi çekiç sesi, Duvarlarda yıllardır saklanan emeği ve sessizliği yeniden uyandırır. Karanlığın içinden bir anda fırlayan bir yarasalar ise, bu unutulmuş mekânın derinliklerinde hala kıpırdayan gizli bir hafızanın varlığını açığa çıkarır.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"SAFRANBOLU KONAĞI"

Ani esintilerle titreşen kepenkler, Bu eski efenim yıllardır susturulduğu bir nefesin yeniden yüzeye vurduğunu hissettirir. Sislerin arasından yükselen mavi ışık ise, karanlığın içindeki görünmez hafızamın dışarı sızan nefesi gibidir.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"HIZARÇAYI"

Terk edilmişliğin sessizliğinde sarmaşıklar ağır ağır evi yutarken, karganın çıkardığı ve köpeğin ürperişi zamanın çökmekte olan kalbini ele veriyor.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"GERZE"

Fırtınanın uğultusu ve gökyüzünü yaran şimşeklerin altında, titreşen bu ev,
ezanın yankısına unutulmuş bir hatıranın son sıcak nefesi gibi yeniden canlanır.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"SAFRANBOLU"

Kaybolanla birlikte yola revan olmak, geride kalanı taşımak değil; onun bıraktığı izi sessizce yürüyüşe katmaktır. Her adımda eksilen çoğalır, yol ise kaybolanın hatırasıyla yeniden anlam bulur.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"NEVŞEHİR"

Fırtınanın öfkesinden kaçan kız, kırmızı elbisesiyle eski evin kapısına sığındığında, yağmurun gürültüsü bir anda geçmişin sessizliğine karışır. Bu eski yapı, hafızasında taşıdığı unutulmuş hatıralara bir yenisini eklerken onu içine kabul eden sessiz bir sığınak olur.

DOÇ. DR. HATİCE BAHATTİN CEYLAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü



Fotoğraf, Dijital İllüstrasyon ve AI Tabanlı Sinematik Hareketlendirme
1920x1080 pks

"GERZE YANGINI"

Gerze' nin küllere karışmış geçmişinden geriye kalan bu tek pencere ışığı, unutmanın küle çevirdiği hatıralara karşı hala inatla nefes alan bir umut kıvılcımıdır.



DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları

KÖKLERİN HAFIZASI

"Köklerin Hafızası", kök kavramını hem biyolojik hem kültürel bir sürekliliğin simgesi olarak ele alır. Sergi, kök kavramını yalnızca toprağa tutunan bir yaşam biçimi olarak değil, aynı zamanda geçmiş deneyimlerin, genetik hafızanın ve kültürel aktarımın somut bir metaforu olarak ele alır. Epigenetik yaklaşımdan ilhamla, çevresel etkilerin, duygusal deneyimlerin ve kültürel pratiklerin genetik hafızaya nasıl işlendiği üzerine düşünülür. Bu sergi, geleneksel Anadolu dokuma tekniği ile modern soyut tasarımın bir araya geldiği üç boyutlu duvar panolarıyla, izleyiciyi bir kökün çevreleyici gücüne davet ediyor. Kökler burada sadece aşağıya değil, etrafa da sarılıyor. Zamanı, mekânı, kimliği içine alarak geçmişten bugüne bağ kuruyor. Kırmızı ipler kan gibi canlı, beyaz saflık gibi sakin, siyah ise derinlik gibi ağır…

Bu bağlamda sergideki her dokuma, yalnızca ipliklerin bir araya gelişi değil, aynı zamanda geçmişin izlerinin, ailevi ve toplumsal kodların dokusal bir temsiline dönüşür. Yün ve pamuk ipliklerle gerçekleştirilen düz dokuma ve karışık teknikler, hem doğanın hem de insanın döngüselliğini yansıtır. Her yüzey, zamanın içinde bir iz, bir kök, bir hatıradır. "Köklerin Hafızası", izleyiciyi toprağın altındaki sessiz bilgiyle, bedensel ve kültürel hafızanın dokusuyla buluşturarak köklerin yalnızca geçmişe değil, geleceğe de uzandığı fikrini ortaya koyar.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Zemin düz dokuma (Çözgü pamuk, atkı yün iplik), üzeri karışık teknik, 51x74 cm.

"AKIŞIN HAFIZASI"

Bu eser, köklerin görünmeyen dünyasına bir bakıştır. Yün ipliklerden oluşan köklerin düzensiz ama ritmik akışı, toprağın altındaki yaşamın karmaşık örgüsünü temsil eder. Siyah iplikler geçmişin izlerini, beyaz tonlar ise yeniden doğuşu simgeler. Köklerin aşağıya doğru uzanışı, insanın kendi özüne ve kültürel hafızasına yönelen bir arayışın metaforudur.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (çözgü ve atkı pamuk makrome iplik), üzeri karışık teknik / 44x55 cm

"YÜKSELEN KÖKLER"

Eserde siyah ve beyaz köklerin iç içe geçmiş akışı, köklerin yeraltındaki karmaşık ve sessiz dünyasını temsil eder. Siyah iplikler geçmişin ağır izlerini, beyaz tonlar ise yenilenme ve arınmayı simgeler. Aşağı doğru uzanan kökler, bireyin kültürel hafızasına, kökenlerine ve derin içsel yolculuğuna vurgu yapar. Yukarı yönelen kökler, geçmişin genetik izlerini bilinç düzeyine taşıyan kültürel bir yükseliş metaforudur.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (çözgü ve atkı yün iplik), üzeri karışık teknik / 39x58 cm

"TUBA'NIN İZLERİ"

Eser, kadim mitolojide yaşamın kaynağını simgeleyen Tuba (Hayat) Ağacı temasından ilham alınarak; yukarı uzanan beyaz kökler ruhsal yükselişi ve bilgelik arayışını, aşağıya doğru uzanan kökler ise atalara bağlılık, aidiyet ve kültürel hafızayı temsil eder. Siyah çözgü boşluklarının üzerine sarılan beyaz lifler, karanlık alanlar içinde ortaya çıkan dönüşüm ve aydınlanma anlarını ifadeyle; umut, yeniden doğuş ve içsel iyileşme katmanlarını görünür kılar. Bu etkileşim, yaşamın hem gölgeli hem aydınlık yönlerinin birbirini dönüştürerek bütünlediğine işaret eder.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma üzeri metal tel (çözgü ve atkı yün iplik),
üzeri karışık teknik / 40x53 cm

"EPİGENETİK KATMANLAR"

Eser, genetik hafızanın kültürel yansımalarını temsil eder. Dikey çözgü düzeni, soy hattını simgelerken, çerçeve dışına taşan kıvrımlı beyaz kökler yaşam deneyimlerinin hücresel hafızada bıraktığı değişikliklerin davranışa ve gelecek kuşaklara aktarımını simgeler. Metal tel örgü ise, çevresel etkilerin gen ifadesini düzenleyen geçici epigenetik katmanı temsil eder.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma ve çözgü boşlukları (çözgü ve atkı yün iplik), üzeri karışık teknik / 41x57 cm

"GENETİK YANKI"

Eserde dikey çözgü iplikleri, soy hattının kuşaklar boyunca uzanan sürekliliğini temsil eder. Üst ve alt bölümde çerçeve dışına taşan kökler, yaşam deneyimlerinin genetik hafızaya bıraktığı izleri ve nesiller arası aktarımı simgeler. Çözgü yönünde oluşan ritmik boşluklar, bireyin kimlik arayışında karşılaştığı belirsizlik alanlarını ve kalıtımsal bilgilerin değişkenliğini işaret eder. Köklerin yukarı ve aşağı yönlü akışı, geçmiş ile geleceğin kopmayan bağını görünür kılar.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (çözgü ve atkı yün iplik), üzeri karışık teknik / 29x53 cm

"BİRLEŞEN KÖKLER "

Bu eser, zıtlıkların bir araya gelişinden doğan dengeyi temsil eder. Siyah ve beyaz köklerin birbirine dolanışı, yaşamın karşıt uçlarının karanlık ve aydınlık, geçmiş ve şimdi, bilinç ve bilinçaltı bir bütünün parçaları olduğunu hatırlatır. Aynı zamanda kuşaklar arası aktarımın sürekliliğini görünür kılar. Siyah/beyaz karşıtlığı, yaşamın gölgeli ve aydınlık yönlerinin birbirini dönüştürerek dengelediğine işaret eder.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (çözgü ve atkı yün iplik), üzeri karışık teknik, metal tel örgü / 33x36 cm

"BİRBİRİNE DÖNÜŞEN KÖKLER"

Bu eser, yaşamın karşıt uçları arasındaki geçişi ve köklerin birbirine dönüşümünü simgeler. Beyaz zemin üzerindeki hücre yapısına benzeyen tel örgü, epigenetik hafızayı; yani çevresel etkilerin ve deneyimlerin canlı dokularda bıraktığı izleri temsil eder. Siyah kökün ucu beyazla, beyaz kökün ucu siyahla tamamlanmıştır. Bu karşıtlık, yaşamın sürekliliğini ve bir kökün diğerine evrilen döngüsünü anlatır. Kökler burada yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda kültürel ve duygusal bir belleğin taşıyıcısıdır.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma, üzeri karışık teknik, (çözgü pamuk, atkı yün iplik), metal tel örgü / 38x66 cm

"BİLİNCİN SAÇAKLARI"

Eserde siyah ve beyaz liflerin iki panel arasında akarak birbirine karışması, genetik, kültürel ve duygusal hafızanın sürekliliğini temsil eder. Üst panelde yoğunlaşan lif demetleri ile oluşan kökler bilgi ve belleğin toplandığı alanları simgelerken, alt panelde dağılan ince kökler, aktarım ve dönüşüm süreçlerine işaret eder. Arka plandaki hücre benzeri metal tel örgü, epigenetik etkiyi temsil eder; çevresel faktörlerin hücresel düzeyde nasıl izler bıraktığını ve gen ifadesini nasıl şekillendirdiğini görünür kılar.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (çözgü ve atkı pamuk makrome iplik), üzeri karışık teknik / 41x44 cm

"HAFIZA AĞI"

Eser, genetik ve kültürel hafızanın birbirine dolanmış yapısını görünür kılar. Siyah ve beyaz liflerin iç içe geçişi, bireyin belleğinde yer alan bilinç ve bilinçaltı katmanlarının karşılıklı etkileşimini temsil eder. Yukarıdan aşağıya doğru koyulaşan geçiş, geçmişin izlerinin bugüne nasıl sızdığını ve zamanla yeniden şekillendiğini simgeler. Liflerin düğümlü yapısı, kalıtımsal hafızanın çözülmeyen bağlantılarını ve kuşaklar arası sürekliliği hatırlatır.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma, üzeri karışık teknik,
(çözgü pamuk, atkı yün iplik) / 40x42 cm

"YAŞAM DÖNGÜSÜ"

Eserde merkezden dışa doğru kıvrılarak genişleyen spiral form, yaşamın döngüsel doğasını ve varoluşun sürekliliğini temsil eder. Siyah ve beyaz liflerin iç içe geçişi; başlangıç ve son, doğum ve ölüm, bilinç ve bilinçaltı arasındaki dengeyi simgeler. Merkezdeki düğümlü yapı, yaşamın çekirdeğinde biriken deneyim, hafıza ve duygusal yoğunluğu ifade eder. Spiral form, tıpkı DNA sarmalı gibi hem bireysel hem de kolektif evrim sürecine göndermede bulunur.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (Çözgü ve atkı yün iplik),
üzeri karışık teknik / 45x49 cm

"KIRMIZI HAT"

Eserde kırmızı ipin çözgülerin arasında düzensiz ama ritmik dolaşımı, bireyin duygusal hafızasında biriken karmaşık düşünce ve hatıraları simgeler. Kırmızı renk, yaşam enerjisini, tutku ve belleğin sıcak izlerini temsil ederken; ipliğin dolaşık yapısı, hatırlama ve unutma arasındaki gelgitli dengeye işaret eder. Dokumanın merkezinde yer alan çözgü ipleri, bilinçaltının geçirgen yapısını ve insanın içsel dünyasındaki düzen ve kaos arasındaki ince çizgiyi görünür kılar.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma, üzeri karışık teknik, (çözgü ve atkı pamuk makrome iplik), metal tel örgü / 42x56 cm

"KÖKLERİN DİRENCİ"

Eserde kırmızı zemin yaşam enerjisini ve bedensel hafızanın sıcak katmanlarını temsil eder. Üzerinden sarkan kök formları, geçmişin izlerini bugüne taşıyan kültürel ve genetik belleğin sembolüdür. Bu kökleri saran metal tel örgü, çevresel etkilerin gen ifadesi üzerindeki baskısını, yani epigenetik hafızanın geçirgen ama sınırlayıcı yapısını görünür kılar. Tel örgünün yarı saydam yapısı, hem koruma hem kısıtlama arasında gidip gelen insan deneyimini ve içsel dönüşümün direncini simgeler. Zemin üzerindeki saçaklar, geçmişin köklerinden bugünün yüzeyine taşınan enerjinin izleridir.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (Çözgü pamuk, atkı yün iplik),
üzeri karışık teknik / 46x50 cm

"DOLAŞAN KÖKLER"

Bu eser, yaşamın döngüselliğini ve kökler arasındaki görünmez bağlantıları temsil eder. Kırmızı ve beyaz köklerin birbirine dolanışı, geçmişle bugünün, bedenle toprağın, bilinçle belleğin iç içe geçtiği bir örgüyü ortaya çıkarır. Kırmızı iplikler yaşamın sıcaklığını ve belleğin derinliğini, beyaz iplikler ise arınmayı ve yeniden doğuşu simgeler. Liflerin kimi gergin, kimi gevşek örgüsü; yaşamın düzen ile kaos arasındaki dinamik dengesini çağrıştırıyor. Her lif, biyolojik ve kültürel hafızanın dokusal bir parçasına dönüşür.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (Çözgü pamuk, atkı yün iplik),
üzeri karışık teknik, metal tel örgü / 42x42 cm

"DÜĞÜMLÜ HAFIZA"

Eserde kırmızı yün ipliklerden oluşan düğümlü form, bedensel ve duygusal hafızanın karmaşık yapısını temsil eder. Köklerin birbirine dolanışı, geçmişin izleriyle bugünün deneyimlerinin iç içe geçişini görünür kılar. Metal tel örgü, çevresel etkilerin birey üzerindeki baskısını ve epigenetik hafızanın geçirgen sınırlarını simgeler. Kırmızı renk, yaşam enerjisini, içsel direnci ve belleğin derinlerinde saklı duygusal yükleri ifade eder.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (Çözgü pamuk, atkı yün iplik),
üzeri karışık teknik, metal tel örgü / 38x38 cm

"KÖKLERİN KATMANI"

Eserde kırmızı ve beyaz köklerin birbirine karışarak aşağıya sarkması, yaşamın çok katmanlı yapısını ve genetik mirasın kuşaklar boyunca süren dönüşümünü temsil eder. Metal tel örgü, çevresel etkilerin hücresel bellekte bıraktığı izleri ve epigenetik geçişin geçirgen sınırlarını sembolize eder. Köklerin bir kısmının çerçeve dışına taşması, belleğin ve kimliğin kalıpları aşan doğasına, yaşamın akışkan ve yenilenebilir yapısına göndermede bulunur.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma, üzeri karışık teknik,
(Çözgü pamuk, atkı yün iplik) metal tel örgü / 30x33 cm

"KÖKLERİN UYANIŞI"

Eserde siyah zemin, bilinçaltının derinliklerini ve köklerin beslendiği karanlık katmanı temsil eder. Bu alan, yaşamın görünmeyen ama dönüştürücü gücüne göndermedir. Beyaz kökler saflık, bilgi ve genetik hafızayı simgelerken, uçlarının kırmızıya dönüşmesi; yaşam enerjisinin, deneyimin ve duygusal yoğunluğun bu saf katmanlardan filizlenişini ifade eder. Bu geçiş, köklerin içsel uyanışını ve bilincin derinliklerinden yüzeye taşan yaratıcı enerjiyi görünür kılar.

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLIHAN TURAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025 / Zemin düz dokuma (Çözgü pamuk, atkı yün iplik),
üzeri karışık teknik, metal tel örgü / 40x46 cm

"SPİRAL HAFIZA"

Bu eser, yaşamın merkezinde biriken hafızayı temsil eden kırmızı siyah spiral form üzerinden, köklerin içsel ve dışsal akışını görünür kılar. Spiral biçim, zamanın döngüselliğini ve belleğin katman katman açılan yapısını simgelerken; çerçevenin dışına taşan kıvrımlı lifler, sınırları aşan duygusal ve genetik izleri temsil eder. Kırmızı dokular kültürel hafızanın sıcak ve canlı hatlarını, siyah dokular ise geçmişin gölgede kalan derin izlerini yansıtarak eseri çok katmanlı bir hafıza haritasına dönüştürür.



DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN
Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları

DOĞA İLE DOKUNAN:
KÖK, LİF VE CAN ARASINDAKİ BAĞ

Sergi, insan, doğa ve kültür arasındaki geçirgen sınırları araştırır. Doğal lifler - keten, jüt ve pamuk - yalnızca malzeme değil, birer taşıyıcı hafızadır; toprağın dokusunu, suyun akışını, nefesin ritmini içinde barındırır. Ayancık keteni ve Durağan mahramasının çözülerek yeniden dokunduğu her iş, geleneksel bilginin çağdaş bir dile dönüşümünü temsil eder.

Eserler, dekonstürüksiyon yaklaşımıyla çözülüp yeniden inşa edilirken, doğa üretim sürecinin etkin bir parçasına dönüşür. Bitkiler, tel armatürler üzerine sarılarak heykelleri yaşatır; kökler ve lifler, insan ve hayvan biçimlerinde yeni bir ekosistem estetiği kurar.

"Doğa ile Dokunan", doğayı edilgen bir tema olmaktan çıkarır; onu birlikte üreten, biçim veren, nefes alan bir varlık olarak yeniden konumlandırır. Bu bağlamda sergi, yaşamın lif lif çözüldüğü ve yeniden örüldüğü bir alan yaratır - doğanın insanla, insanın doğayla kurduğu ortak yaratımın sessiz ama kalıcı izlerini görünür kılar.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 75x180 cm

"YAŞAMIN KÖKLERİ"

"Yaşamın Kökleri", doğayı bir bütün olarak algılayan sezgisel bir örgüdür. Geyik figürü yaşayan tüm canlıların ortak bilincini taşır. Kökler, damarlar ve dallar, yaşamın sürekliliğini birbirine bağlayan görünmez ağları temsil eder. Ayancık keteni üzerine işlenen her lif, doğanın sessiz bir diliyle konuşur; insan, hayvan ve bitki arasındaki ortak nefesi görünür kılar. Bu eser, doğanın kendi hafızasıyla yeniden dokunduğu bir varlık halidir.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



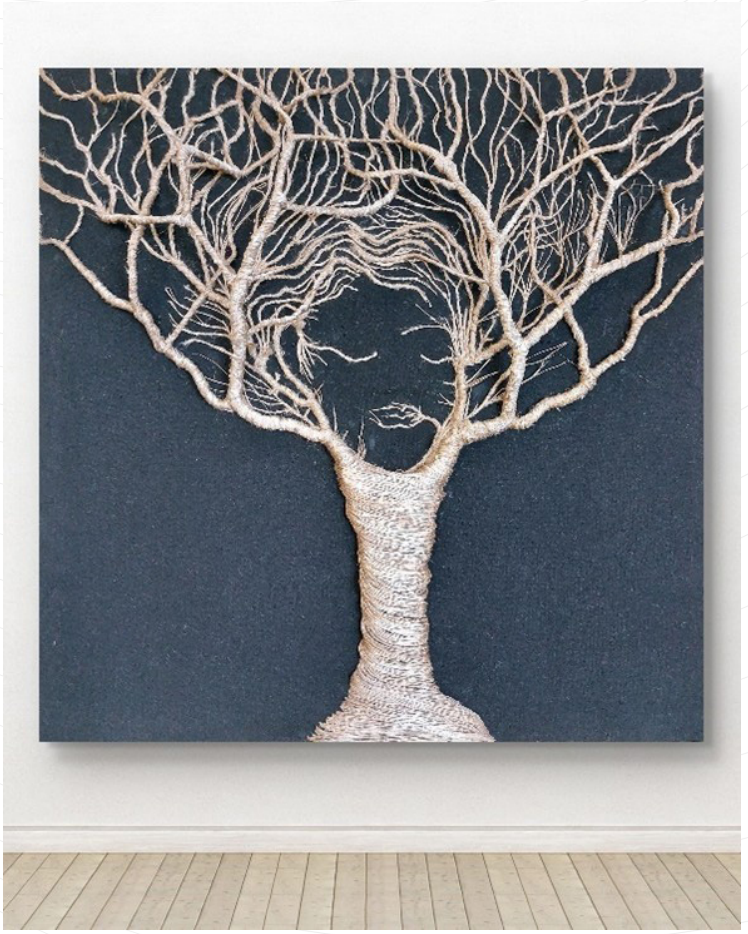
2025/ Dekonstrüksiyon/ 70x110 cm

"KÖK HAFIZA"

"Kök Hafıza", doğanın insan belleğiyle ördüğü görünmez bağı temsil eder. Eserde, kökler bir ağacın gövdesinden süzülerek insan yüzüne dönüşür; doğanın hafızası bedende, bedenin izi doğada belirir. Liflerin iç içe geçmiş örgüsü, hem yaşamın hem hatırlamanın biçimidir. Bu eser, insanın doğadan ayrı değil, onun süreğen dokusunun bir parçası olduğunu fısıldar — her nefesin toprağa, her kökün bir geçmişe uzandığı yavaş bir varoluş şiiridir.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 50x50 cm

"RÜZGÂRIN İÇİNDE"

"Rüzgârın İçinde", doğayla insan arasındaki görünmez titreşimi duyulur kılar. Liflerin birbirine dolandığı gövde, hem kök hem beden, hem de nefesin biçimidir. Dalların ritmik akışı, rüzgârın hareketiyle birleşir; doğa, dokunulabilir bir ruha dönüşür. Eserdeki her lif, yaşamın kırılgan ama dirençli dokusunu temsil eder. Bu çalışma, doğanın içinden yükselen insanı değil, insanın içinde var olan doğayı görünür kılar — sessizce, lif lif, rüzgârın yönünü izleyerek.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 50x70 cm

"SESSİZ UZAKLIK"

"Sessiz Uzaklık", doğa içinde yol alan insanın içsel sessizliğini temsil eder. Ayancık keteninin doğal dokusu üzerinde yükselen ağaç sıraları, hem bir mekân hem bir düşünce hattı oluşturur. Liflerle örülen bu yol, dış dünyanın sadeliğiyle iç dünyanın derinliğini buluşturur. Ufka süzülen kuşlar, doğanın zamansız deviniminde özgürlüğün ve dönüşümün simgesidir. Bu eser, doğanın içinde bir yolculuğu değil, doğanın insanın içinde yankılanan yolculuğunu anlatır.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 70x110 cm

"KÖK DOKUMA"

"Kök Dokuma", insan eliyle örülen kültürel hafıza ile doğanın kendi örgüsünü birleştirir. Eserdeki kök formu, dokuma tezgâhının çözgü iplikleriyle birleşerek hem geleneksel üretimin hem de doğanın kendiliğinden biçimlenişinin simgesine dönüşür. Kırmızı lifler, yaşamın içsel akışını ve toprağın damarlarını çağrıştırır. Bu eser, dokumanın yüzeyini aşarak derine iner; her iplik, geçmişle bugünü, insanla toprağı, el emeğiyle doğanın ritmini aynı bedende buluşturur.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



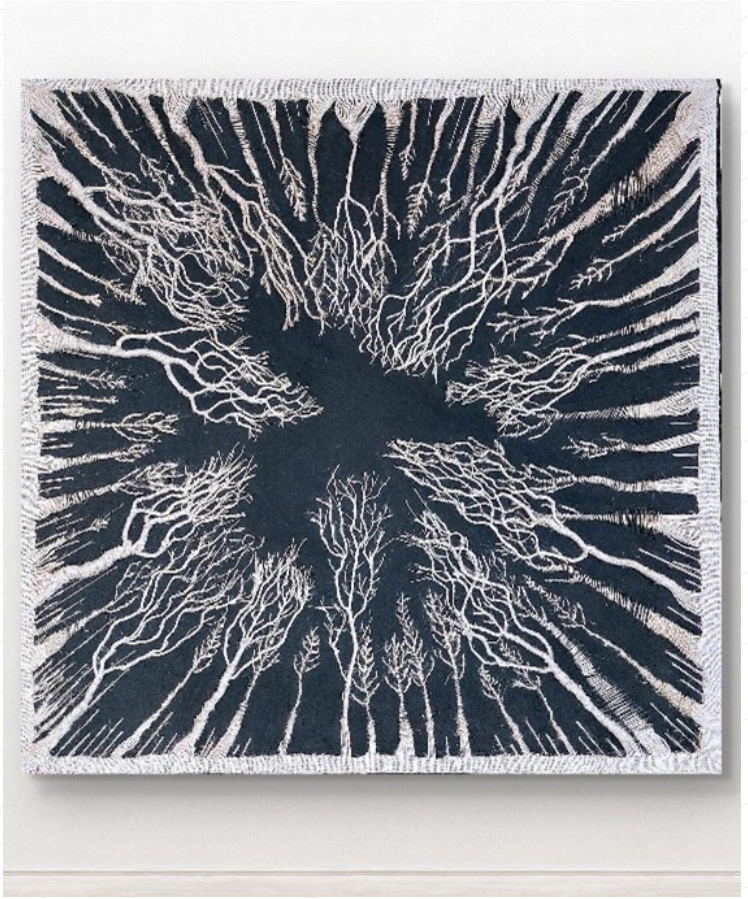
2025/ Dekonstrüksiyon/ 50x50 cm

"ZAMANIN YÜZÜ"

"Zamanın Yüzü", doğa ile insan arasındaki yaşamsal sürekliliği, dokumanın çözülme süreci üzerinden görünür kılar. Keten lifleri, bir ağacın gövdesi gibi açılarak içten bir yüz biçimini ortaya çıkarır; kırışıklıklar kök, hatlar damar, lifler ise yaşamın izleridir. Bu yüz, bireysel bir portreden öte, toprağın ve zamanın ortak belleğini taşır. Eser, dokumanın sökülüşünde saklı olan direnci, insanın doğayla paylaştığı kırılgan ama kalıcı varoluşu hatırlatır.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 50x50 cm

"DÖNÜŞ"

"Dönüş", doğanın sürekliliğini ve döngüsel varoluşunu görünür kılar. Ayancık keteninin liflerinden yükselen ağaç formları, merkezden dışa doğru genişleyerek doğanın nabzını andıran bir hareket oluşturur. Her dal, yaşamın farklı yönlerine uzanır; her lif, evrenin sessiz ritminde yankılanan bir nefes gibidir. Bu eser, doğanın kendi dokusuyla zamanı, mekânı ve yaşamı yeniden ördüğü bir denge anını temsil eder — kökten göğe, merkezden çevreye bitmeyen bir dönüş.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 70x110 cm

"KÖK VE GÖVDE"

Kök ve Gövde, insanın doğayla kurduğu bütüncül bağı beden formu üzerinden anlatır. Liflerin sarmal yapısı, insan bedeninin kıvrımlarına dönüşürken, aynı anda kök ve dal olarak doğanın sürekliliğini taşır. Eserdeki form, doğa ve insan arasındaki hiyerarşiyi reddeder; yaşamın tüm katmanlarını tek bir organizma gibi birleştirir. Her lif, toprağın gücünü, gökyüzünün hareketini ve insanın içsel nabzını aynı bedende buluşturur — doğayla ayrılmaz bir varlık olmanın sessiz ifadesidir.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 70x110 cm

"TOPRAĞIN RAHMİ"

Toprağın Rahmi, yaşamın sürekliliğini doğa üzerinden okumaya davet eder. Dokuma yüzeyinden sarkan lifler bir ağacın gövdesine, gövde ise bir rahme dönüşür. Köklerin arasında belirginleşen cenin formu, insanın doğayla kurduğu en ilkel, en saf bağı temsil eder. Doğa burada yalnızca yaşamın sahnesi değil, onun kaynağıdır. Bu eser, doğanın içinde değil, doğadan doğan varoluşun sessiz hikâyesidir — kökten bedene, bedenden yeniden toprağa uzanan döngüsel bir nefes.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 70x110 cm

"YAŞAYAN DESEN"

Yaşayan Desen, doğa ile kültürün iç içe geçtiği bir yaşam örgüsünü temsil eder. Eserde, Durağan mahramasına ait motifler toprağın yüzeyinden filizlenir; köklerle birleşerek ağacın dallarında yeniden can bulur. Renkler, kültürel hafızanın ve doğanın enerjisinin sembolüdür—her biri geçmişle bugünü birbirine bağlayan bir damar gibidir. Bu eser, geleneksel dokumanın sınırlarını aşarak doğanın ritmine karışır; kültürel motifleri yaşayan bir ekosisteme dönüştürür.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 70x110 cm

"KÜLTÜREL KÖK"

"Kültürel Kök", Durağan çemberinin yapısal bütünlüğünden doğan bir yaşam metaforudur. Dokumanın atkı ve çözgüleri çözülerek bir ağacın kök ve dallarına dönüşür; böylece geleneksel el işçiliği doğanın döngüsüne katılır. Her lif, geçmişten bugüne uzanan bir kültürel damar gibidir. Bu eser, yerel dokumanın belleğini doğanın diliyle yeniden kurar — kültürün kök saldığı, doğanın ise bu kökleri besleyerek yaşattığı bir ortak varoluş alanını temsil eder.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 70x110 cm

"MAHRAMANIN AĞACI"

Mahramanın Ağacı, Durağan mahramasının kültürel derinliğini doğanın biçiminde yeniden yorumlar. Kumaşın kıvrılan yüzeyi, bir ağacın damarlarını andırarak hem yaşamın hem üretimin döngüsünü temsil eder. Mahrama, el emeğinin ve yerel belleğin simgesi olarak, doğanın içsel ritmiyle birleşir. Eser, dokumanın sadece bir yüzey değil, geçmişle bugünü birbirine bağlayan canlı bir organizma olduğunu hatırlatır — kökleri gelenekte, dalları çağdaş doğa algısında filizlenen bir köprü gibidir.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Karışık teknik/ 60x75 cm

"KABUK"

Kabuk, yaşamın görünmeyen yüzeylerini dokunun diliyle keşfeder. Eserde, liflerin iç içe dolanması doğanın sürekliliğini, koruyucu formu ise varlığın özüne dönüşünü simgeler. Organik malzemenin yapısal direnciyle doğanın ritmik kırılganlığı birleşir. Merkezdeki içbükey boşluk, hem doğumun hem ölmenin sessiz alanıdır. Bu çalışma, toprağın derinliklerinde saklı olan hayatın biçimini — dış kabuğundan iç özüne, dokudan ruha doğru ilerleyen bir dönüşüm olarak — görünür kılar.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Tel armatür üzerine pamuk ipliği sarma, canlı bitki (Telgraf Çiçeği) ile bütünleştirme, kompost toprak kullanımı (organik atıklardan üretilmiştir). / 35x12 cm

"YAŞAM DÖNGÜSÜ"

Yaşam Döngüsü, doğa, kültür ve üretim arasındaki sınırları geçirgenleştirir. Eserde, İslamiyet öncesi Türk sanatında kutsallığın, yeniden doğuşun ve doğa ruhunun sembolü olan geyik figürü, yaşamın sürekliliğini temsil eder. Telgraf çiçeği, kendi ritminde büyüyerek bu figürü sarar; bitki, formu zamanla dönüştürür. Saksıdaki kompost toprak, sanatçının mutfak atıklarından ürettiği canlı bir döngüdür. Böylece eser, insanın üretim sürecini doğanın döngüsüne dahil eden, nefes alan bir ekosisteme dönüşür.

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA AYHAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları



2025/ Dekonstrüksiyon/ 60x80 cm

"BİRLİKTE KÖK SALMAK"

Birlikte Kök Salmak, yaşamın dayanıklılığını ilişki ve doğa metaforu üzerinden anlatır. Liflerle örülen iki gövde, birbirine sarılarak hem bir bütüne dönüşür hem de bireyselliğini korur. Ayancık keteninin doğal dokusu, köklerin toprağa, dalların rüzgâra uzandığı bir denge alanı yaratır. Bu eser, dayanışmanın ve birlikte var olmanın biçimsel bir ifadesidir — rüzgârla eğilen ama kırılmayan, kökleriyle birbirine tutunan iki yaşamın sessiz hikâyesi.



gstfsempozyum@sinop.edu.tr



ULUSLARARASI

sanat sempozyumu

SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

geçmişten geleceğe sanat yolculuğu

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty

INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

A Journey of Art from the Past to the Future

26-27-28
kasım - nov.

2025

KARMA SERGİLER



Adem ÖCAL

Dr. Öğr. Üyesi / Bayburt Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü



"Töre Yaşayacak, İl Yaşayacak! "

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: T.Ü.K.T.
Boyut (cm): 70 x 70 cm



Aslıhan BAYRAM

Doktora Öğrencisi / Gazi Üniversitesi,
Görsel Sanatlar Eğitimi
Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı



"Töz "

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Heykel/ Seramik
Boyut (cm): 65 x 17 cm



Aslıhan TURAN

Dr. Öğr. Üyesi / Sinop Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları



" Sessiz Evrim"

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Zemin düz dokuma, üzeri panç tekniği/ Çözgüsü pamuk, Atkısı yün iplik
Boyut (cm): 31 x 65 cm



Asuman YILMAZ FİLİZ

Dr. Öğr. Üyesi / Selçuk Üniversitesi
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü



"Kökler"

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Kumaş Manipülasyonu / Amerikan Bezi, Şifon ve Triko kumaş, Tekstil Boyaları
Boyut (cm): 45 x 53 cm



Ayşe Seçil TEKİN AKBULUT

Dr. Öğr. Üyesi / Eskişehir Üniversitesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü



"Derinliklerin Belleği"

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Tığ örgü, Akrilik yün
Boyut (cm):	56 x 56 x 16 cm



Ayşegül TÜRK

Prof. / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü



"Çok Katmanlı Harita: Rüya Sofrası ve Gözetim Mekanizması"

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Dijital Resim
Boyut (cm): 50 x 50 cm



Burak Erhan TARLAKAZAN

Doç. Dr. / Kastamonu Üniversitesi
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Grafik Tasarımı Bölümü



"Mutlu Şehrin Pulları"

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Dijital Tasarım / Dijital Baskı, Foto Blok
Boyut (cm): 50 x 70 cm



Büşra ARSLAN ÖCAL

Öğr. Gör. Bayburt Üniversitesi
Grafik Tasarımı Bölümü



“ 2700”

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Mürekkep + CGI
Boyut (cm):	70 x 100 cm



Elif TARLAKAZAN

Doç. Dr. / Kastamonu Üniversitesi
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Grafik Tasarımı Bölümü



"Zamansız"

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Özgün Baskı / Çuval Bezi
Boyut (cm):	40 x 40 cm



Esma MUTLU

Dr. Öğr. Üyesi / Kastamonu Üniversitesi
Kastamonu Meslek Yüksekokulu
Grafik Tasarımı Programı



"Anlık Değerler"

Yıl: 2021
Teknik / Malzeme: Kağıt üzerine soft pastel
Boyut (cm): 18 x 18 cm



Hatice BAHATTİN CEYLAN

Doç. Dr. / Sinop Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü



"Çatıdaki Bekleyiş"

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Yapay Zekâ Destekli Hareketli Dijital İllüstrasyon
Boyut (cm): 30 x 30 cm



Hava KÜÇÜKÖNER

Dr. Öğr. Üyesi / Sinop Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü



"Sarı Bir Gün 3"

Yıl:	2021
Teknik / Malzeme:	Gravür
Boyut (cm):	49.5 x 69.5 cm



Hilal BOZKURT

Dr. Öğr. Üyesi / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Ve Moda Tasarımı



" Doğanın Dansı "

Yıl:	2024
Teknik / Malzeme:	Çini sıraltı tekniği
Boyut (cm):	18 cm tabak



İbrahim Gökhan CEYLAN

Prof. Dr. / Sinop Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü



"Turkuaz Geçit"

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Dijital İllüstrasyon
Boyut (cm): 35 x 50 cm



İmre Deniz IŞIKTAŞ

Arş. Gör. Dr. / Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Ve Cam Bölümü



"Black "

Yıl:	2024
Teknik / Malzeme:	Black
Boyut (cm):	23 x 27 x 18 cm



Muhammad SALEEEM

Pakistan



“Pak-Turk Friendship”

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Poster Tasarımı
Boyut (cm):	35 x 50 cm



Murat GÜRBÜZ

Dr. Öğr. Üyesi / Bayburt Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü



"Ayancık Nazım Öztürk Konağı"

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	T.Ü.K.T.
Boyut (cm):	70 x 70 cm



Mustafa ÇAPAR

Prof. Dr. / Çukurova Üniversitesi
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi



“Dördüncü Duvar ”

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Siyah beyaz fotoğraf
Boyut (cm):	73.9 x 59.7 cm



Neslihan YELOĞLU

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi Bileşik Sanatlar



"Saz yolu, hatâyî"

Yıl: 2019
Teknik / Malzeme: Saz yolu üslubu, Halkâr tekniği ile yapılmış, altın ve guaj boya kullanılmıştır.
Boyut (cm): 32 x 42 cm



Nilüfer ÖZAKÇAOĞLU



“Mantarların Hafızası”

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Mix Media
Boyut (cm):	50 x 50 cm



Nono Zilahi

Romania



"Dijital Turkish Ebru"

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Poster tasarımı
Boyut (cm):	35x50 cm



Ozan UYANIK

Öğr. Gör. / FMV IŞIK Işık Üniversitesi M.Y.O.
Grafik Tasarım Proğramı



“Panorama ”

Yıl:	2024
Teknik / Malzeme:	Karışık Teknik
Boyut (cm):	30 x 45cm



Ömer AYDIN

Öğr. Gör. Dr. / Amasya Üniversitesi
Tasarım Meslek Yüksekokulu
Grafik Tasarımı Programı



"Modern Bağımlı 25.9 "

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Dijital Fotoğraf Manipulasyonu
Boyut (cm): 24,69 x 34,59 cm



Seda DİLAY

Doç. / Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu



"Dünden Yarına"

Yıl: 2024
Teknik / Malzeme: Seramikte serbest şekillendirme / Seramik çamuru
Boyut (cm): 38 x 28 x 20 cm



Semra KAYIKCİ KOTAN



"Sessiz Döngü"

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Dijital İllüstrasyon ve Artırılmış Gerçeklik
Boyut (cm):	30 x 40 cm



Serkan İLDEN

Prof. / Kastamonu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü



"Adalet"

Yıl:	2018
Teknik / Malzeme:	TÜAB / Kanvas
Boyut (cm):	50 x 70 cm



Suna AYDIN

MEB Bornova Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi



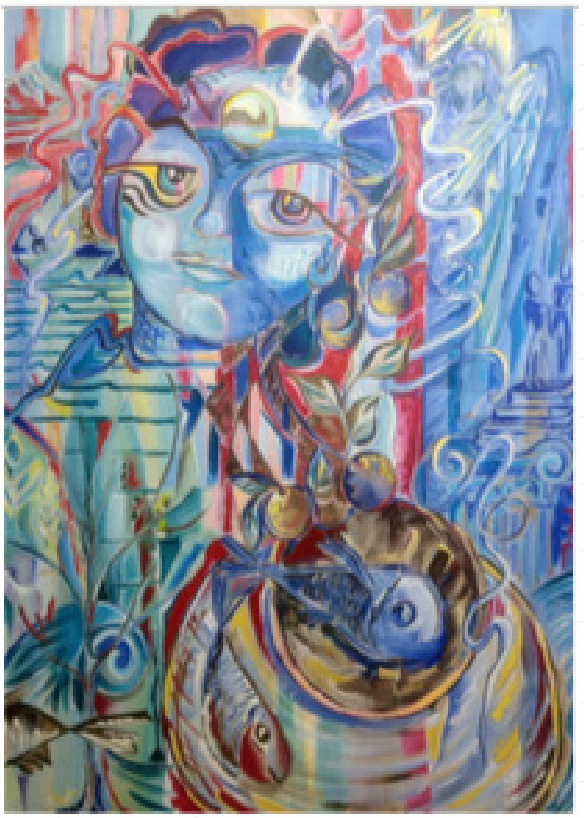
"Fluere-I"

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Tuval üzerine akrilik
Boyut (cm):	60 x 80 cm



Suna AYDIN

MEB Bornova Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi



"Fluere-II"

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Tuval üzerine akrilik
Boyut (cm):	60 x 80 cm



Yusuf Emre IŞIK

Doç. Dr. / Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü



"İsimsiz "

Yıl:	2025
Teknik / Malzeme:	Tuval Üzerine Akrilik Boya
Boyut (cm):	50 x 70 cm



Züleyha YAVAN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı



"İkilik "

Yıl: 2025
Teknik / Malzeme: Dijital sanat, Procreate çizim
Boyut (cm): 50 x 70 cm

ULUSLARARASI

sanat sempozyumu

SİNOP ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ

geçmişten geleceğe sanat yolculuğu

Sinop University
Fine Arts and Design Faculty

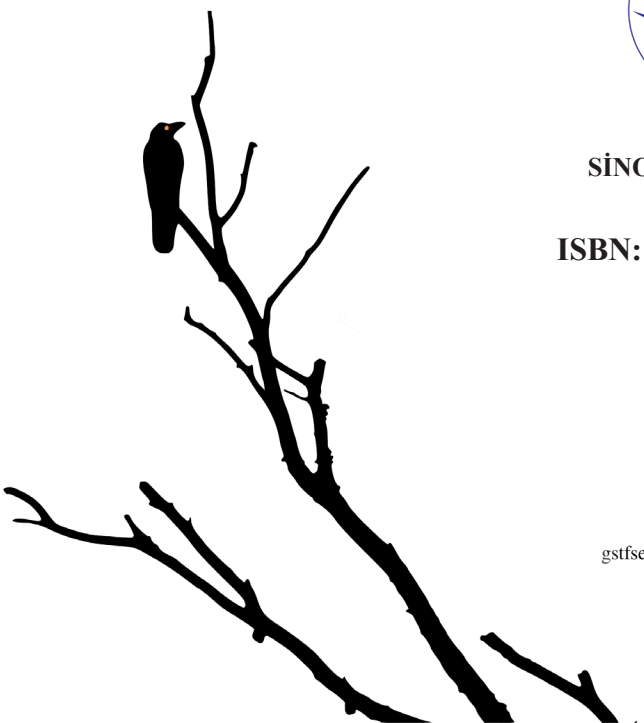
INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

A Journey of Art from the Past to the Future

26-27-28
kasım - nov.

2025

gstfsempozyum@sinop.edu.tr



T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ

ISBN: 978-625-96460-4-6

gstfsempozyum@sinop.edu.tr