



ANKARA  
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**sanat ve tasarım** DERGİSİ | ARALIK 2024 SAYI: 34





G  
S  
T

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**STD** sanat ve tasarım DERGİSİ | ARALIK 2024 SAYI:34

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10  
E-posta: std@hbv.edu.tr Web Sitesi: www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi



**İmtiyaz Sahibi**

Prof. Dr. Mehmet Naci Bostancı  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörü

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**

Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

**Editör**

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

**Editör Yardımcısı**

Doç. Dr. Sevgi Kayalıoğlu  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

**Yabancı Dil Editörü**

Prof. Kağan Olguntürk  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

**Ön Okuma**

Arş. Gör. Ahmet Keleş  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Redaksiyon/Son Okuma**

Arş. Gör. Ahmet Keleş  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**İç Sayfa Tasarımı - Uygulama**

**ve Elektronik Yayın Görevlisi**  
Arş. Gör. Selin Nimet Aydın  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Kapak Tasarımı ve****İç Kapak Fotoğrafı**

Prof. Çiğdem Demir  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Yayın Kurulu**

Prof. Dr. Bekir Eskici  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Bülent Salderay**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Ersin Karaman**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Prof. Hakan Pehlivan**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Doç. Dr. Berna Çağlar Eryurt**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**Bilim ve Danışma Kurulu**

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz  
Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət  
Üniversitesi (Bakü-Azərbaycan)

Prof. Dr. Adnan Tepecik  
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım  
ve Mimarlık Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakoğlu Kuru  
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi  
(Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan  
Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Muğla-Türkiye)

Prof. Dr. Aysun Altunöz  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Ayten Koç Aydın  
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi  
(Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Canan Deliduman  
KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve  
Tasarım Fakültesi (Konya-Türkiye)

Prof. Emine Yıldız Doıran  
Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve  
Mimarlık Fakültesi (Düzce-Türkiye)

Prof. Dr. Fabio L. Grassi  
Sapienza Üniversitesi (Roma-İtalya)

Prof. Dr. Fatih Başbuğ  
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Antalya-Türkiye)

Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu  
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Erzurum-Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Özkartal  
Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Isparta-Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Katıranıcı  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Muna Silav  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Raif Kalyoncu  
Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi  
(Trabzon-Türkiye)

Prof. Dr. Sevil Kerimova  
Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət  
Üniversitesi (Bakü-Azərbaycan)

Prof. Tevfik İnanç İlisulu  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Tuba Gültekin  
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim  
Fakültesi (İzmir-Türkiye)

## İletişim

std@hbv.edu.tr

hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

dergipark.gov.tr/sanatvetasarim

## Hakem Kurulu

Ord. Prof. Dr. Ömer Eldarov - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi  
(Azerbaycan)

Prof. Dr. Abdullah Toğay - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Adile Feyza Özgündoğdu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Ahmet Albayrak - Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Çaycı - Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakçoğlu Kuru - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Ali Akın Akyol - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Demir - İstanbul Teknik Üniversitesi Tekstil Teknolojileri ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alper Çalgüner - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Asu Beşgen - Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aydan Özsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aysen Soysaldı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Okvuran - Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Sağsöz - Antalya Bilim Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ayşegül Koyuncu Okca - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler  
Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Prof. Ayşe Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Birnur Eraldemir - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Birsen Çeken - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Buğru Han Burak Kaptan - Eskişehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Canan Atalay Aktuğ- Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Candan Terviel - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Cüneyt Kurt - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Çiğdem Demir - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Deniz Onur Erman - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Dilek Akbulut - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Duygu Kahraman - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Emine Koca - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elif Çimen - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır - İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve  
Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esen Çoruh - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)



Prof. Dr. Ersoy Yılmaz - Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fatih Başbuğ - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fatma Cânâ Bilsel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Fatma Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ferhat Özgür - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Filiz Şenkal Sezer - Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gül Erbay Aslıtürk - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Turizm Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülay Usta - İstanbul Kültür Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülgün Köroğlu - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gültekin Akengin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Gözen Güner Aktaş - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Günay Atalayer - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Günseli Bayraktutan - Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hakan Pehlivan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hatice Demirbaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hayri Esmem - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hülya Bölükoğlu - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hürrem Sinem Şanlı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kaan Canduran - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kadriye Didem Atış - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kasım İnce - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kerim Çetinkaya - Antalya Belek Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Lale Özgenel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Levent Bayraktar - Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Leyla Öğüt - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. M. Gözde Ramazanoğlu - Çukurova Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Lütfi Hidayetoğlu - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mehmet Reşat Başar - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meliha Demet Ulusoy - Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Melike Taşçıoğlu Vaughan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Yılmaz - Hacettepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Milay Köktürk - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Muna Silav - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mustafa Ağatekin - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Sever - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mine Tanaç Zeren - Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Müge Göker Paktaş - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Demirkalp - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Nadire Şule Atılğan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naile Çevik - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naile Rengin Oyman - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nazan Avcioğlu Kalebek - Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nazan Kırıcı - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nureddin Gülaçtı - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Özden Pektaş Turgut - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Özkal Barış Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pelin Öztürk Göçmen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Pelin Yıldız - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pınar Savaş Yavuzçehre - Pamukkale Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rabia Köse Doğan - Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rahmi Atalay - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Refa Emrali - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Remzi Savaş - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rıdvan Coşkun - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rifat Şahiner - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ruşen Yamaçlı - Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Semra Arslan Selçuk - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serap Yüzgüller - İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serdar Öztürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serkan Güneş - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sevil Saygı - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Suat Karaaslan - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şenay Özgür Yıldız - Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Şeniz Aksoy - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Solmaz Bunulday - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tansel Türkdoğan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tevfik Fikret Uçar - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tuğrul Emre Feyzoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Turhan Çetin - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ufuk Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yusuf Çetin- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Zeynep Uludağ - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ziya Kenan Bilici - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeliha Akçaoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeynep Rüchan Şahinoğlu Altınel - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aslı İğit - İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ayşe Fıçıcıoğlu - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Ayşegül Türk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Banu Bulduk Türkmen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Bekir Keskin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Berna Çağlar Eryurt - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Betül Bilge Özdamar - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Birnaz Er - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Kütahya Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Burcu Nehir Halaçoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Burçin Ünal - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Canan Zöngür - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ceren Güneröz - Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağrı Gümüş - KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çiçek Akçıl Harmankaya - İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çiğdem Taş Alicenap - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Çimen Bayburtlu - Marmara Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Deniz Demirarslan - Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dicle Öney - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Döndü Tülay Özkul - Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ebru Dede - Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Elif Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Elif İlhan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Türkiye)

Doç. Ezgi Yemenicioğlu Negir - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ersan Ocak - Ted Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Engin Aslan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fatma Senem Güngör - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Filiz Sönmez - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Funda Susamoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Gül Güney Zincir - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hacı Mustafa Akkaya - Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Gürsu - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Aşkan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Halime Türkkkan - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hasan Başkırgan - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hatice Tozun - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hayriye Hale Kozlu - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hüseyin Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. İbrahim Gökhan Ceylan - Sinop Üniversitesi Gerze Meslek  
Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Dr. İlkül Kaya - Yozgat Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. İnci Türkoğlu - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri  
Fakültesi (Türkiye)

Doç. İsmail Tetikçi - Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Kenan Saatçioğlu - Çanakkale Onsekiz Mayıs Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Ferruh Haşiloğlu - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Top - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Mehtap Özden - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Merve Ersan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Murat Aslan - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa Genç - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Müge Burcu Şen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Naime Didem Öz - Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)



Doç. Dr. Nalan Okan Akın - Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Naz Ayşe Güzide Zehra Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi  
Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon  
Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Nilay Özsvağ Uluçay - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Özgür Ballı - Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Avşar - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Pınar Toktaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Rasim Soylu - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Sabahattin Çalışkan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Semih Büyükkol - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Seniha Ünay Selçuk - Düzce Üniversitesi Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Serpil Özker - Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Ş. Ebru Okuyucu - Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Sevim Aydınç Bölüt - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Şenay Çabuk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi  
(Türkiye)

Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tansel Çeber - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Umut Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Üftade Muşkara - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Vildan Tok Dereci - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye) Doç. Dr. Yılmaz Büktel - Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zafer Lehimler - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeliha Kayahan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zerrin Funda Ürük - İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeynep Pehlivan Baskın - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Yılmaz - Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Asuman Özdemir - Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Bahar Yıldız - İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Banu Erşanlı Taş - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Bengi Yurtsever İkinci - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin Sevim - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Kastan - İstanbul Aydın Üniversitesi Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programı (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Şahin - Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Nüket Öndoğan - Ege Üniversitesi Moda ve Tasarım Yüksekokulu (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ege Kaya Köse - Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Erdem İliç - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Esra Aydın Kılıç - Lefke Avrupa Üniversitesi İletişim Fakültesi (KKTC)

Dr. Öğr. Üyesi Evrim Tekeli - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Filiz Şenler - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Funda Özbucak - İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Bayraktar - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hülya Gücüko - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İpek Durukan - Mersin Üniversite Mimarlık Fakültesi (Türkiye)Dr.

Öğr. Üyesi Abdül Halim Varol - Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İpek Durukan - Mersin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Köksal Bilirdönmez - Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Merve Şıvgın Önsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Görür - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Pınar Cartier - Yeditepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rumeysa Işık Yayla - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Saliha Özelmas - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Çakmak - Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Sayın - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Tamer Kavuran - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Uğur Özcan - Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım

Dr. Öğr. Üyesi Umut Burcu Tasa Yurtsever - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Vacit Ertan Yılmaz - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Kuyrukçu - Konya Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul - Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi  
(Türkiye)

Fakültesi (Türkiye)

Dr. Hatice Özdoğan Türkyılmaz - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum  
Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Bülent Bingöl Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

**SID**



## **SD** SANAT VE TASARIM DERGİSİ

### **Adres**

Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: [sanattasarim2017@gmail.com](mailto:sanattasarim2017@gmail.com)

Web Sitesi: [www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi](http://www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi)

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim>

**e-ISSN 2149 - 6595**

Her hakkı saklıdır. Makalelerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından taranmaktadır.





# Sunuş

Değerli Okurlarımız,

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisinin Aralık '24, 34. sayısı ile sizlerle buluşuyor olmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Dergimizin her sayısı için alanında uzman akademisyen, sanatçı ve araştırmacılarımızın dergimize gösterdikleri yoğun ilgiden dolayı memnuniyetimizi tekrar ifade etmek istiyoruz. Bu sayımızda, sinemadan grafik ve görsel iletişim tasarımına, sanat felsefesinden resim sanatına, yapay zekâdan ve video tasarımından, moda ve tekstil tasarımına, arkeolojiden kültür varlıklarının korunmasına ve onarılmasına uzanan, birbirinden farklı ve kapsamlı araştırma ve sanat uygulamalarını siz değerli okuyucularımızla buluşturuyoruz.

Sanat ve Tasarım Dergisi, akademisyenlerin, araştırmacıların, sanatçıların ve sanatseverlerin değerli vakitlerini dergimiz için ayırmaları sonucunda sizlere ulaşabilmektedir. Bu nedenle başta hakemlerimiz olmak üzere, yazarlarımıza ve siz okuyucularımıza teşekkür ediyorum. Her sayımızda olduğu gibi bu sayımızın hazırlanmasında da emeği geçen fakültemiz akademik personeli ile Sanat ve Tasarım Dergisinde görev alan çalışma arkadaşlarıma özverili katkıları için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

2024 yılını tamamlamak üzere olduğumuz bugünlerde, dergimize emeği geçen herkesin ve dergimizle yolu kesişen tüm okuyucularımızın yeni yılını kutluyor, 2025 yılının ülkemiz ve tüm dünya için sağlık, huzur, mutluluk ve barış getirmesini diliyorum.

Dr. Nesli Tuğban YABAN  
Editör



| Mehmed Siyah Kalem'in Eserlerinde Şamanizm İzleri  
*Traces of Shamanism in The Works of Mehmed Siyah Kalem*  
**Ramazan CAN**

23 Kültür Varlıklarının Korunmasında Doğa Dostu Çözümler (Yeşil Kimya Ürün ve Metodojileri) ve Jellerin Kullanımı  
*Eco-Friendly Solution in The Conservation of Cultural Heritage (Green Conservation), and The Use of Gels*  
**Serap ÖZDEMİR, Bekir ESKİCİ**

45 Toplumsal ve Cinsiyet Eleştirisi Bağlamında Jenny Saville Resimlerinde Kadın İmgesi  
*The Image of Women in Jenny Saville Paintings in the Context of Social and Gender Criticism*  
**Ece CEBECİ, Hamdi GÖKOVA**

- 63 Doğada “Yüce” Kavramının C. David Friedrich’ in Eserlerinde  
Estetik ve Felsefi Yansımaları

*İngilizce başlık yanlış.*

*Aesthetic and Philosophical Reflections of The Concept of “Sublime”  
in Nature in The Artworks of C. David Friedrich*

**Burçin ÜNAL**

- 79 Selvi Boylum Al Yazmalım Filmine Punctum Kavramı Üzerinden  
Bakmak

*Looking at The Girl with the Red Scarf Movie through the Notion of  
Punctum*

**Hüseyin Kurtuluş ÖZGEN**

- 97 The Role of Big Data Analysis in Fashion Design

*Moda Tasarımında Büyük Veri Analizinin Rolü*

**Muazzez ÇETİNER**

- 121 Türk Resim Sanatı Tarihinde Öncü Kadın Ressamlar

*Pioneering Women Painters in The History of Turkish Painting*

**Ceren GÜRÇAY YILMAZ, Mehtap PAZARLIOĞLU**

141 Siyasal İletişim Dilinin Tipografik Analizi: 14 Mayıs 2023  
Cumhurbaşkanlığı Örneği

*Typographic Analysis of The Language of Political Communication:  
The Case Of May 14, 2023 Presidential Election*

**Ayşegül GÜMRÜKÇÜ KESKİN, Ersin KARAMAN**

167 Pinokyo'nun Göstergebilimsel Analizi: Walt Disney ve Guillermo  
Del Toro Yapımlarının Karşılaştırması

*Pinochio's Semiotic Analysis: A Comparison of Walt Disney's and  
Guillermo Del Toro's Productions*

**Hande SÜNNELİ, Mehmet Emin KAHRAMAN**

189 Yapay Zekâ Programlarının Tekstil Baskı Tasarımında Kullanılması:  
Runway MI/ Paul Klee Örneği

*The Use of Artificial Intelligence Programs in Textile Print Design:  
The Example of Paul Klee*

**Kader ATIŞ, Duygu İrem CAN**

207 Video Teorisini Teknolojik Belirlenimcilikten Kurtarmak

*Preventing Technological Determinism Fallacy in Video Theory*

**Erdem İLİÇ**

225 Polatlı - Gordion Bölgesi Kültür Envanterlerinin Güncel Sanat Uygulamaları Üzerinden Değerlendirilmesi

*Evaluation of The Cultural Inventories of Polatlı - Gordion Region Through Contemporary Art Practices*

**Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL**

241 Pamuklu Kumaş Üzerinde Doğal Boyama ve Shibori Tekniğinin Deneyimlenmesi

*Experience of Natural Dyeing and Shibori Technique on Cotton Fabric*

**Serap TEKİN, Cantürk ÖZ**

261 Sanat ve Oyun

*Art and Play*

**Ceyda GÜLER**

279 Sanayi Devrimi Sonrası Görsel İletişim Tasarımında Yenilik ve Değişim: Peter Behrens'in Modern Tasarım Mirası

*Innovation and Change in Visual Communication Design Post-Industrial Revolution: The Modern Design Legacy of Peter Behrens*

**Muhammet Enes ŞAHİN**

**SID**





# MEHMED SİYAH KALEM'İN ESERLERİNDE ŞAMANİZM İZLERİ\*

## TRACES OF SHAMANISM IN THE WORKS OF MEHMED SİYAH KALEM

Öğr. Gör. Ramazan Can

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Resim Bölümü

n.ramazancan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9024-5356

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 12 Haziran 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Ağustos 2024

### Öz

Mehmed Siyah Kalem'in eserlerindeki Şamanizm izlerini saptayıp literatüre kazandırmak amacıyla yapılan bu araştırma Topkapı Sarayı Müzesindeki 2153 numaralı albümde yer alan Mehmed Siyah Kalem'in eserleriyle sınırlanmıştır. Betimsel tarama modeli ile gerçekleştirilen çalışmada, Mehmed Siyah Kalem'in eserlerinin üretildiği dönem ve coğrafyaya ait sosyolojik yapı hakkında literatür taraması yapılmıştır. Maveraünnehir-Türkistan'da yaşadığı düşünülen sanatçının resimlerinde, insan ve hayvan figürleri, farklı kıyafetler ve doğaüstü varlıklara ait sahnelerle karşılaşmak mümkündür. Orta Asya'nın Şamanist insanlarını betimlediği resimlerde, Şamanların mücadelesi, bozkır ve göçebe hayatına ilişkin gündelik sahneler, Orta Asya Hayvan Üslubuna sadık kalınarak yapılmış hayvan mücadele sahneleri, Şamanizm'de yer alan doğaüstü varlıkların naturalist bir biçimde aktarıldığı görülmektedir. Varılan son noktada, bu çalışma yaşadığı coğrafyadan etkilenen her sanatçı gibi Mehmed Siyah Kalem'in de kendi coğrafyasından etkilenip bunu eserlerine taşıdığını gösterir.

**Anahtar Kelimeler:** Şamanizm, Mehmed Siyah Kalem, Minyatür

### Abstract

This research aims to explore the traces of Shamanism in the works of Mehmed Siyah Kalem and introduce these findings into the literature. It focuses particularly on the artworks of Mehmed Siyah Kalem found in album number 2153 at the Topkapı Palace Museum. In the research guided by the descriptive survey model, a literature review was also conducted on the sociological structure of the period and geography in which Mehmet Siyah Kalem's works were produced. The artist is thought to have lived in between Transoxiana and Turkistan and in his paintings, it is possible to encounter human and animal figures, different clothing and scenes of supernatural beings. In the works depicting the Shamans of Central Asia, it is seen that the struggle of the Shamans, daily scenes of steppe and nomadic life, animal struggle scenes painted by adhering to the Central Asian animal style and the supernatural beings in Shamanism are conveyed in a naturalistic manner. As a conclusion, this research displays that Mehmed Siyah Kalem, similar to every artist who are inspired by the geography they live in, is also influenced by his own geography and carries it to his works.

**Key Words:** Shamanism, Mehmed Siyah Kalem, Miniature

\* Can, R., Mehmed Siyah Kalem'in Eserlerinde Şamanizm İzleri. Sanat ve Tasarım Dergisi, (34), 1-22.

\* Bu makale, yeni bilgi ve bulgular ışığında "Türk Eserlerinde Kam Figürü Betimlemeleri" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

## GİRİŞ

Sanat, en genel anlamıyla yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olarak anlaşılır. Tarih boyunca neyin sanat olarak adlandırılacağına dair fikirler sürekli değişmiş, bu geniş anlama zaman içinde değişik kısıtlamalar getirilip yeni tanımlar yapılmıştır.

İnsanoğlu kendini ifade etme gereksinimi duyduğundan beri resim yapıyor olmalı. Nitekim İlkçağlarda varlığını sürdürmek isteyen insanoğlu doğayla mücadeleye girişmiş, doğadaki birçok etken karşısında ve açıklayamadığı doğa olayları karşısında aciz kaldığı için olsa gerek, mağara duvarlarına çizdikleri resimlerin büyüsel bir gücü sahip olduğuna inanmıştır. Bu tip ritüeller aracılığıyla doğada karşı koyamadığı birtakım güçlerden korunmak ve onları kendinden uzaklaştırmak istemiştir.

Özden (2009, s.74).’in anlatımıyla; “İnsan, en büyük korkuyla başladı işe; ölümle. Önce kocaman bir ölüm yaptı; genellikle siyah veya kırmızı renkte yapılan ölüm kimi zaman bir boğa kimi zaman bir bizon kimi zaman ise vahşi bir attı. Sonra kendisini ve klanını yaptı ve bizonun yanına koydu; küçücük ölümün karşısında. Daha güçlü olsun diye eline bir mızrak ya da bir yay ile ok verdiler ve hep birlikte hareket ettiler; organize olmak zorundaydılar. Düşman çok büyük ve güçlüydü. Sonra yaşamak için saldırdılar, ölümü temsil eden büyük hayvana. Kimi zaman yaralansalar da öldüremediler onu. Ama bu mücadele hep devam etti”.

Bu mücadelenin sonucu insan doğa olayları ve gizli güçlere karşı edindiği tecrübe ile sihir ve tılsımlara dayalı bir sistem geliştirmiştir. Sihir ve tılsımın başladığı tam bu noktada Şaman asıl adıyla Kam devreye girmiştir. Buradan, büyüün ya da efsunun bütün gücüne sahip olmak isteyen ilkel sanatçının büyücü olduğu söylenebilir. Onun amacı, avının bereketli olmasını ve tuzağa yakalanmasını sağlamak ya da kendi amaçları için kullanmak üzere av hayvanının gücünü edinmektir.

Alsan’ın aktardığına göre; İlk insan av öncesi törende kendisini bizon, mamut ya da at gibi bir hayvan ile özdeşleştirerek onun gücünü ele geçirip, görüntüsünü mağaranın duvarına resmetmiştir. Doğal görünüme bunca önem vermesi ve dikkat etmesi, şekillere mümkün olduğu kadar fazla canlılık kazandırmak istemesinden ve onlara bir yaratığın gerçek niteliklerini vermek amacını gütmesinden ötürüdür. Dolayısıyla, bu ilk tasvirlerdeki göz alıcı natüralizm, insanoğlunu bütün öteki canlılardan ayırt eden dünya ile özdeşleşme isteğiyle açıklanabilir. Doğadaki ve gökyüzündeki tüm nesnelere kendisi gibi canlı varlık olarak algılamış, insan ya da hayvanla ya da ikisinin karşımı yaratıklar olarak adlandırmıştır. Böylece görünen ve bilinen maddi dünyadan başka,

cinler, ruhlar, doğa üstü yaratıklardan oluşan, görünmeyen düşsel bir dünyanın varlığından söz ediliyordu (Alsan, 2005, s. 14).

Diyarbakirli'ye göre; Şüphesiz bu türdeki sanat anlayışı tesadüfi olmaktan çok, bir inancın yansıtılması ile ilgiliydi. Bu inancın da Totemizm'den başka bir şey olmadığı açıktır. Totemizm konuları, çeşitli boy ve uruklara göre değişir. Bunlar, kendilerine has sosyal, ekonomik şartları ve tarihsel gelişmelerin düzensizliği ile her bölgede ayrı bir görünüş kazanırlar. Totemizmin ana teması, totem adı verilen atalara tapmak ve bunun sonucunda ortaya çıkan birtakım şeylere inanmaktır. Mesela, yarı insan, yarı hayvan veya yarı insan, yarı bitki gibi, ya da doğrudan doğruya fantastik yaratıklar yahut da insan ve hayvan arasında bir mahlûk totemizmin ortaya çıkardığı inancın oluşlarıdır. Bir hayvan ya da bir tabiat yaratığının bir ailenin veya bir insanın totemi olarak gözükmesi bu inançların az çok değişikliğe uğramış bir devamıdır (Diyarbakirli, 1972, s. 117).

İslam öncesi Türk sanatına bakıldığında balballar, at koşum takımları, halı, kilim, keçe gibi el sanatlarına ait ürünlerde eski Türk inanç sistemi (Şamanizm)'nin izleri görülmektedir. İslamiyet'in kabulünden sonra Türklerin eski inanç sistemlerinden kopamama, gelen yeni dinle beraber eski inanç ve yaşayış sistemlerini gelenek ve kültür halinde devam ettirme alışkanlıkları İslamiyet'ten sonraki Türk sanatını da etkilemiştir.

Sosyo-kültürel bir ortamda yaşayan sanatçı üretim aşamasında ait olduğu kültürden etkilenmekte ve bu doğal olarak onun sanatına yansımaktadır. Bu etkilerden en önemlisi ise dini inançlardır. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonraki yaşantılarına bakıldığında Şamanizm'in İslamiyet'e değil de Türklerin İslam anlayışına etkisi olmuştur. Şamanizm yani Kamlık inancındaki birçok şey günümüze kadar gelmiş, bir kısmı batıl inanç adı altında yeni dinin içinde yer almıştır (kurşun döktürmek, nazar boncuğu takmak, kulak çekip tahtaya vurmak, gidenin arkasından su dökmek vb.) Bununla birlikte bazı Şamanist uygulamalar ise Anadolu da ki İslam inancının bir parçası haline gelmiştir. Örneğin ölen kişinin ardından kırk gün geçince evde mevlit okutmak tamamen Şamanist bir uygulamadır ki İslam coğrafyasında Türklerin dışında bu uygulamayı yaşatan başka bir toplum yoktur. Türklerle birlikte geniş bir coğrafyaya yayılan bu anlayış Siyah Kalem gibi dönem sanatçılarının eserlerinde de kendini göstermektedir. Siyah Kalem'in Türk olup olmadığı ile ilgili henüz ortak bir kanı yoktur. Fakat yaşadığı bölgeyle ilgili araştırmacıların ortak bir kaniya vardıkları bilinmektedir. Eserlerinden anlaşılacağı üzere Türkistan coğrafyasında İpekyolu'na yakın bir yerde yaşadığı düşünülen sanatçı yaşadığı coğrafyadan etkilenmiş ve bunu eserlerine yansımıştır. Siyah Kalem'in bazı eserleri o dönemim sosyolojik yapısına şekil veren Şamanizm asıl adıyla Kamlık inancının etkilerini taşımaktadır. Dolayısıyla bunların nasıl bir kaynaktan beslendiğini ve hangi anlayışla yapılmış

olabileceğini saptamak amacıyla Betimsel tarama modeli ile gerçekleştirilen bu araştırma Topkapı Sarayı Müzesinde yer alan 2153 numaralı albümün içinde yer alan Mehmet Siyah Kalem'e ait eserlerle sınırlıdır. Hakkında birçok araştırma yapılmış olsa da Siyah Kalem'le ilgili halen çözülmeyi bekleyen birçok bilmece vardır. Bu yüzden Siyah Kalem'in eserlerindeki Şamanist etkilerin saptanıp literatüre kazandırılmasının son derece önemli olduğu düşünülmektedir.

## ŞAMANİZM

Şamanizm'in tam olarak ne zaman ortaya çıktığı hakkında bilim adamları arasında ve uluslararası temel kaynaklarda şimdiye kadar bir fikir birliği olmadığı bilinmektedir.

Ancak, Fransız antropolog Roberte Hamayon'a göre; Şamanizm Yontma Taş devrinde ortaya çıkmış bir harekettir ve esası av ile avcı arasındaki ruhsal ilişkiyi sağlamaktan ibarettir. Ancak Şamanizm Cilalı Taş çağında pastoral ekonomik düzenden tarım toplumuna geçişte bir mutasyona uğramış, daha önceki dönemde hayvan ruhları ile ilişki esasına dayalı olan Şamanizm, insan ruhları ile ilişki esasına dayanmış bunun neticesinde de atalar kültü vs. inanışlar ortaya çıkmıştır (Güngör, 2007, s.3).

Şamanizm'in varlığı ile ilgili ilk görsel belgeler kaya resimlerinde görülmektedir. Alexsey Okladnikov'un tespit ettiği kaya resimleri arasında MÖ 2 ve MÖ 1. Bin yıla ait Türk hayatını yansıtan kaya resimleriyle karşılaşılmaktadır. Ural Dağları'ndan, Pasifik Okyanusu'nun kıyılarına kadar uzanan 10 000 kilometrelik bir sahaya yayılmış bu resimlerin içinde Türk Şamanlarının yer aldığı belirgin bir şekilde görülmektedir (Görsel 1). Bu da bize MÖ 2 Binli yıllardan bu yana Türk Şamanlığının var olduğunu ispatlamaktadır (Arslan, 2007, s.54-55).



**Görsel 1.** MÖ 2. Binyıldan kaya resimlerini A. Oskin 1962 yılında Orta Asya'da bulmuştur.

Şaman kelimesinin kökenine bakılacak olursa Buluç'un tespitlerine göre; Tunguzca "saman" sözcüğünden geldiği bilinmektedir. Avrupa seyyahlarının Tunguzlardan duyduğu Şaman kelimesi, sonradan Sibirya sihirbazlarına verilen umumi bir ad olarak milletlerarası kitabiyata yerleşmiştir. Bu kelime ilk defa 17. yüzyılın sonlarına doğru Rus elçisi olarak Çin'e giden E. Isbrand ile yol arkadaşı A.Branş'ın gözlemlerini anlatan seyahatnamede geçmektedir. Bu esere göre; Tunguzlarda Şaman ve saman bir nevi "rahip" veya "sihirbaz" demektir. Böylece Rusya'nın Sibirya ile doğrudan doğruya münasebete başladığı zamanlardan itibaren Avrupa'da yazılmış olan eserlerde Şaman kelimesi ile aslında Tunguz sihirbazlarının kastedildiği anlaşılmaktadır. Mesela Mançuca'da samurambi "sıçramak, dövünmek" demektir. Moğolca'da sam-oromoy aynı manaya gelir. Mançuca sam- dambi "oynamak" demektir. Bu görüşe taraftar olduğu anlaşılan Nioradze, bütün bu kelimelerin, bir coşkunluk halini, hareketli, heyecanlı bir vaziyeti ifade ettiğini belirttikten sonra Şaman veya samanın "coşmuş, durmadan oynayan, bir oraya bir buraya sıçrayan kişi" manasına geldiğini ileri sürer. İkinci iddianın başlıca temsilcilerinden olan F. Schlegel ile K. Donner ve N. Pompe, Şaman kelimesini "dilenci, rahip, Budist derviş" manasına gelen, Sanskritçe sramana veya çramana, Pali dilinde samana ile izah ederler. Kuzey Asya kültürü tarihinde güneyden gelen Budizm'in izlerini bulunduğunu ileri süren Şikogorov'da Tunguzlardaki Şamanlığı Budist tesirine yorarken, Mironov ile birlikte Şaman kelimesinin menşeyini Sanskritçe'de aramıştır. Öte yandan Laufer Şaman veya saman kelimesinin Budizm'den alındığını kabul etmez. Nitekim Ruben'de Şamanizm'in çeşitli çağlarda İç Asya'dan Hindistan'a girdiğini kabulden yanadır (Buluç, 1971, s.310-311).

Şamanizm ilk din biçimlerinden biri midir yoksa insanların karşılaştıkları sıkıntılarının nedenlerini kavrayıp, onların ortadan kaldırılmalarını sağlayıcı özel bir yöntem midir? Seçkin kimselere özgü tinsel bir yaklaşım mıdır yoksa herkese açık büyüsel bir uygulama mı? Ya da totemizm hakkında söylendiği gibi, birbirini tutmayan olguların ve geçerliliği kalmamış antropolojik kavramların bir araya gelmelerinden doğan düzmece bir kategori mi? olup olmadığı sorularına antropoloji ve dinler tarihi, çeşitli, kimi kez de çelişkili yanıtlar verirler.

Perrin'in aktardığına göre; Şamanizm'le ilgili 17. yüzyıldan günümüze ulaşan ilk gözlemler, Sibirya'yı gezen Rus kilise adamlarına ve ileri gelenlerine, özellikle, sürgüne gönderilen papaz Avvakum'a aittir. Kimilerine göre Şamanizm şeytansı uygulamaları içermektedir. Şamanizm'e önyargı ile bakan bazı bilim adamları, Şamanların hareketlerini katıksız düzmecilik olarak veya ırksal özelliklere ya da çetin iklim koşullarına bağlı patolojik davranışlar olarak değerlendiriyorlardı. Nitekim Sibiryalı Şamanların törenler ya da tedaviler sırasında sergiledikleri ajitasyonlar ile kuzey bölgelerinde ağır iklim koşullarında yaşayan toplulukların bazı üyelerinde özellikle Çukçiler'de gözlenen ruhsal bozukluk "Arktik

isteri” arasında benzerlik bulunduğu ileri sürülmüştür. “Arktik isterinin” temel özellikleri olan yoğun ajitasyon, çılgık atma, karşıdaki ne söylerse ona yönelme, ışıktan korkma, aynı zamanda bölge yerlilerinin Şamanıca eğilime de atfettikleri belirtilerdir. Bu ilk spekülasyonlar, Şamanı üstü kapalıca olsa da, izlerinin delillerde de gözlendiği düşünülen “ilkel düşünce biçiminin” yetkin bir temsilcisi olarak görülüyordu; Şamanizm’in temelinde öncelikle Şamanın kişiliğinin yattığını savunan bir dizi sözde ruhbilimci yaklaşımı da beraberinde getiriyorlardı. Söz konusu yaklaşımlar isteri, nevroz, epilepsi gibi dönemin neden bilimsel kategorilerine dayandırılıyordu (Perrin, 2013, s.18-19)



**Görsel 2.** 20. Yüzyılın başlarında Soyot Şamanının fotoğrafı. Başlığındaki kuş tüyleri, Kuzey Amerika Kızılderilileri Şamanını anımsatıyor

Şamanizm 17. ve 19. asırlarda Georgi, Banzarov gibi bazı müelliflerce eski bir din olarak gösterilmiştir. Buna mukabil aynı asırlarda Hristiyanlık taassubu içinde hüküm veren diğer bazı araştırmacılar ise Şamanizm’in bir din sayılmaması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Onlara göre şaman bir sihirbaz, kötü ruhları kovmak suretiyle hastalıkları iyileştirmeye çalışan bir üfürükçü ve nihayet gelecekte haber veren bir falcı veya kâhinden başka bir şey olmadığı için Şamanizm bir din olarak sayılmamaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Radloff, 20. asrın birinci yarısında Anohin, Culloch ve diğer birçok müellifler Şamanizm’i sadece Ural-Altay halklarının dini olarak göstermişlerdir. Bu inanış üzerinde geniş bir araştırma yapmış olan Nioradze, Şamanizm’i muayyen bir dini sistemden ziyade dine doğru bir gelişme safhası olarak görmektedir. Ohlmarks’a göre Şamanizm tam bir din sayılmasa da yayıldığı yerde dinin yerini almıştır. Son olarak W. Schimit Şamanizm’i gökteki Ülgen ile yeraltındaki Erlik ve bunlara bağlı ruhlara dayanan bir din olarak kabul etmektedir (Buluç, 1971, s.320).

Kafesoğlu (1987, s.90)'na göre; Şamanlık ruhun gezip dolaşması, extase, tanrılarla bağlantı kurması konusunda eski Türk topluluğunun tabiata atfettiği gizli kuvvetleri istismar etmiş, yavaş yavaş gelişerek, ona yeni unsurlar ekleyerek bütün maneviyat âlemini belirli bir kadro içine almayı başararak adeta bir din sağlamlığı kazanmıştır. Oysa Çok geniş bir sahaya yayılmış olan Türk ve Moğol kültür tarihinin mühim bir faslını teşkil eden Şamanizm Emel Esin (1992, s.5-6) tarafından Orta ve Kuzey Asya'da gök, yer, ay, su, kayın ağacı gibi tabiat unsurlarını içinde barındıran yerli bir din olarak görülür. Ayrıca Esin bu yerli dinin en eski çağlardan beri süregeldiğini de vurgulamaktadır. Şamanizm Orta ve Kuzey Asya'nın dinsel yaşamına egemen olsa da bu geniş bölgenin dini değildir. Bazı kimseleri kuzey insanların ve Türk – Tatar halklarının dinlerinin Şamanizm saymaya götüren şey, gevşeklik ve kafa karışıklığı olmuştur. Herhangi bir din, ayrıcalıklı üyelerden birkaçının mistik deneyimleri geniş olarak aştığı gibi, Orta ve Kuzey Asya dinleri de Şamanizm'in her yanından rahat rahat taşarlar (Eliade, 1999, s.27).

Perrin ' e göre; Şamancıl düşünce insanın ve dünyanın özel bir tasarımını içerir. İnsanlar ile Tanrılar arasında özel bir bağ olduğunu varsaymaktadır. Şamana, her türlü dengesizliği önleme ve her türlü talihsizliğe karşı koyma işlevi yüklemektedir. Şaman, insanların başlarına gelen talihsizliklerin nedenlerini açıklamakla, bu sıkıntıların önüne geçmekle ya da acılarını yatıştırmakla yükümlüdür. Bu anlamda Şamanizm bir dizi eylemin altında yatan bir fikirler bütünüdür (Perrin, 2013, s.11). Evrenin ruhlarla birlikte canlı olduğu fikri, Amerika'nın kuzey kutbu yöresine üç yıllık destansı bir yolculuk yapan Danimarkalı kâşif ve insanbilimci Knud Rasmussen tarafından (1879 – 1933) çeşitli yayın organlarından açıklıkla anlatılmıştır. Büyükanesi yarı Eskimo olan Rasmussen, Kutup Eskimoları hakkında mükemmel bir belge hazırlamıştır ve Iglulik Şamanı şunları anlattığında bu onun oldukça ilgisini çekmiştir: “Yaşamın en büyük tehlikesi, tümüyle canlılardan ibaret olan insan besini olgusunda yatmaktadır. Öldürüp yeme durumunda kaldığımız tüm yaratıkların, kendimize elbise yapmak için parçalayıp yok ettiğimiz her şeyin canı vardır, öyle canlar ki bedenleriyle birlikte yok olup gitmezler, böylece bedenlerinden yoksun bıraktığımızdan dolayı bizden öç almamaları için yatışmaları gerekir” (Drury, 1989, s.26).

Evrendeki her maddenin bir ruhu olduğu düşüncesini biraz daha açmak gerekirse. Roux'a göre; Var olan, yani madde olarak kabul edilen her şey canlı yaratıklar arasında görülen her tür, kendi içlerinde yaşayan ve çok doğru olmasa da can, ruh veya hâkim-sahip şeklinde nitelendirilebilen ve diğer güçlerden ancak yoğunluk açısından farklı niteliği olan bir gücün varlığı sayesinde yaşamaktadır. Sonra da her kuvvet, her can, her ruh, her hâkim-sahip, aynı türde değerlere (can, ruh, efendi) kendi içinde bölünebilir veya

aksine daha kapsamlı bir varlık, kolektif bir güç oluşturmak için diğerleriyle birleşebilir. Kozmik düzeyde gök hem çokluğuyla hissedilir; bitkisel düzeyde her ağaç bir bireydir, ancak kendisi de bir toprağa, bir bölgeye ve tüm dünyaya ait olan ve orman denen kolektif bir varlığın bir parçasını oluşturur; madenler dünyasındaysa her taşın bir ruhu vardır ve bütün taşların ruhları bir taş yığınının tek olan ruhunda birleşir. İnsan düzeyinde, her kişi, günlük dilde birçok ruhu vardır şeklinde tanımlandığı gibi, birkaç güçten oluşmaktadır; ayrıca ailesinin, kabilesinin, boyunun, hatta imparatorluğunun ortak ruhlarına da bağlıdır. Esas olarak bu çeşitli olanakları tüketmez: “ağacın hâkimi” bir ayı ise aynı zamanda kendi cinsinin bütünü içinde “ayların hâkimleri” şeklindeki hayatta da yaşamaktadır. Her nesnede var olan bu kuvvet, benzer nesnelerin güçleriyle kaynaşabilir ve birleşik bir güç oluşur. Bir tek aynı nesnenin özellikle bileşik bir güç oluşturduğu zaman, onu oluşturan değişik bölümlerinde saklı bulunan çeşitli güçlerin birikim yeri olabilmesi ve sırasıyla hem bir birim olarak hem de birleşik bir güç olarak ortaya çıkması her zaman için olanaklıdır. Bu durum özellikle insan için söz konusudur ve işte bu nedenle günlük konuşmada onun birçok ruhu içinde barındırdığı söylenir. Elbette, her görünmez karşıtı olarak bir görünür nesne vardır ve ruhun da görünür karşıtı bedendir. Hiçbir ruh bir nesnenin içine kesin biçimde ve ebediyen hapsedilemez. Görünmez olan ruhun bezen üzücü bir şekilde, serserice dolaşma eğilimi vardır ki bu çok tehlikelidir (Roux, 2011, s.105-165).

Şaman, canlıların, ruhların ve tanrıların dünyasını kavrayabilen ve aşkın esrime halindeyken onlar arasında dolaşan, doğaüstü evrene ilişkin özel bilgiler edinebilen bir kişi olarak tanımlanabilir. O, hep, insan varlığının doğasından kaynaklanan tehlikelere, dikkatsizliği tuzağa düşürmeyi bekleyen gizemli güçlere ya da hastalıklara, kıtlıklara, talihsizliklere karşı uyanıktır. Ancak şaman aynı zamanda etkin bir arabulucu ve çift yönlü görüşmeci olarak da anılır. Amerikalı insanbilimci Joan Halifax’ın işaret ettiği gibi “ Sadece şaman hem tanrı hem de insan gibi davranabilir. Böylece şaman tanrılara yönelik bir kanal olduğu kadar özel bir aracı varlıktır da. (Drury, 1989, s.26-27).

M. Eliade’ye göre; Şamanizm’in özellikle geliştiği en ileri entegrasyon düzeyine ulaştığı yer Kuzey Asya (Sibiry) ve Orta Asya’dır. Ancak Eliade aynı zamanda antik yakın doğudaki dinsel fikirler Orta ve Kuzey Asya’da Şamanizm’in günümüzdeki görünümünü almasına katkıda bulunmuşlardır savını da ileri sürmektedir. Amerika hakkında da ilk göçmen dalgaları ile beraber, her iki Amerika kıtasında belirli bir Şamanizm biçiminin yayıldığını varsaymakta ve Kuzey Amerika ile Kuzey Asya arasındaki sürekli ilişkilerin ilk insanların Amerika’ya gelmesinden çok sonra da Asya etkilerinin buraya ulaşmasını mümkün kıldığını eklemektedir (Perrin, 2013, s.20).



Bayat (2006, s.12)'a göre, Şamanlık ne basite indirgenmiş şekliyle sihir, büyü; ne tedavi aracı ne de dindir. Çünkü sihirle, büyü ile uğraşan büyücü, sihirbaz var; geleneksel metotlarla tedavi eden ve bunu bir sistem haline getiren Batı dünyasının "medicin-man" dediği otacılar vardır. Şaman bunların hiçbirisinin görevini tam şekliyle üstlenmiş değildir. Şaman, insanları doğa ile barışık halde yaşamaya çağıran, canlı ve ruhu olan doğayı tahrip etmeyi önleyen, zarar-dideleri iyileştiren (tıpkı otacı gibi), ruhların ağzı ile konuşan (büyücü gibi), ritüelleri yöneten (din görevlisi gibi) kişidir; kimseye benzemez kimse de ona benzemez.

İslamiyet öncesi, Türklerin inanç sisteminde, dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Yukarıdaki dünyayı "Aydınlık Alem"i Tanrı Ülgen ile ona bağlı iyi ruhlar temsil etmekteydi. Türkler başlangıçta doğrudan göğe tapmışlardı. "Gök Tengri" demişlerdi; o zamanlar gök mavi demekti, Tengri'de gök. Sonradan Tengri, Tanrıya dönüşerek "Allah" anlamında kullanıldı. Mavi demek olan Gök de semanın yerine geçti. Gök Tengri çeşitli Türk kavimlerinde Ülgen, Kuday ya da Kayrakan diye anıldı.

Yeryüzünü yani Orta Dünyayı ise insanlar oluşturmaktadır. Yeryüzünde, yer ve su tanrıları vardır. Altaylılar yer ve su Tanrılarını gök ve yeraltı ruhlarından bağımsız olarak kabul etmektedirler. İnsana benzetilen yer-su ruhlarının genel adı "sahip"tir. Çünkü bunlar belirli bir yerin adıdır. Bir dağın, ırmağın ya da bir gölün adı gibi. Bundan dolayı dağ, ırmak, göl adları sadece birer coğrafi adlandırmadan ibaret değil aynı zamanda o yerin sahibi olan ruhların adlarıdır. Her dağın, ırmağın ya da gölün ruhu bulunduğu bölgeyi korur ve o bölgede hüküm sürer (Şener, 2010, s.60). Yeraltı dünyasını Aşağıdaki Dünyayı Tanrı Erlik ile ona bağlı yardımcı kötü ruhlar oluşturmaktadır. Erlik insanlara her türlü kötülüğü yapardı; hastalık, felaket, ölüm, afet hep onun ya da yardımcılarının eseri idi (Yörük, 2006, s.56).

## **MEHMET SİYAH KALEM ESERLERİNDE ŞAMANİZM İZLERİ**

Her bulmaca çözümünü kendi içinde barındırır; ama Siyah Kalem'in bulmacası kendi dışındaki bütün bir kültür dünyasıyla yakından bağlantılıdır. Sanat tarihçileri yaklaşık yüz yıldır bu bağlantılar üzerinde çalışarak somut bir kimlik için gerekli ipuçlarını elde etmeye uğraşıyorlar. Siyah Kalem ilk defa 1910 yılında Münih Sergisinde tanıtıldı. Max Van Berchem'in girişimiyle Topkapı Sarayı'ndan alınan 2152 numaralı albümde çoğunluğu İran kökenli minyatürler bulunuyordu. Ernest Kühne, I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra cesur bir adım atarak 2153 numaralı albümden bazı minyatürleri yayımladı. Bu ilk girişimleri daha sonra E. Blochet, G. Migeon, A.K. Coomaraswamy, A. Sakisian, Halil Edhem, I. Stchoukine'in araştırmaları izler. Topkapı Müzesi envanterine 2152, 2153, 2154, 2160 numaralarla kayıtlı dört minyatür albümü üzerine yoğunlaşan

bu araştırmalardan tutarlı bir sonuç çıkmaz. II. Dünya Savaşı sonrasında Siyah Kalem tekrar gündeme gelir. Bir dizi belirsizlikler yumağı Zeki Velidi Togan'ın o güne kadar gözden kaçan bazı detayları fark etmesiyle zlmeye başlar.

Münih sergisinde teşhir edilen 2153 numaralı albüm hakkında E. Diez'in şu sözlerini ilave etmek konuya farklı bir bakış açısı getirecektir; Milli destanların tablolarını, bozkırın atlı veya gbebe milletlerinin popüler figürlerini; Türk, Uygur ve Çin sanatkrına yüzyıllardan veri konu olan süvarileri, hayvan ve av sahnelerini, Karagöz'n demon figürlerini ihtiva ettiğini; bunların natüralist Batı Asya ve stilize Doğu Asya üsluplarının yan yana bulunduğu Timurlular devri Orta Asya'sını aksettirmektedir. Bu minyatürlerin dikkati çeken özelliklerinden birisi de cinlerdir. Daima karanlığı ve kötü ruhları temsil etmiş olan cin tasvirlerine İran, Hint, Çin, Tibet ve Japon resimlerinde de rastlanmaktadır. şamanizm, Brahmanizm, Hinduizm'de ve Lamaizm'de devler mühim bir yer tutmaktadır (Karamağaralı, 2004, s.13-36).

Konuyla ilgili olarak 1954'te Mahzar şevket İpşiroğlu ile Sebahattin Eyüboğlu Fatih Albümüne Bir Bakış adlı ortak çalışmalarını yayımlarlar. Bu ikiliden İpşiroğlu'nun Siyah Kalem serüveni böylece başlar ve uzun sayılabilecek araştırma dönemi içinde birbiriyle kimi zaman çelişen düşünceler yumağını, gerçeğe ulaşma yolunda aşama aşama ilerleyen bir kulvarda çözmeye çalışır. Başlangıçta Siyah Kalem'i Fatih döneminin dünya görüşüne bağlayan İpşiroğlu, daha sonra bu görüşünü terk ederek sanatçıyı 14-15 yüzyılların Türkistan ve Maverünnehir kültür sahası içinde yorumlar. İpşiroğlu ile aynı yıllarda Siyah Kalem'in sanatını araştıran Richard Ettinghausen ise, daha başlangıçta bu minyatürlerin 15. Yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'da yapıldıklarını ortaya koyar. Ettinghausen'in sağlam bir metodolojiye dayalı çalışmaları, kendisinden sonraki sanat tarihçisi kuşağını derinden etkilemiş, özellikle Emel Esin'in kapsamlı Orta Asya kültür birikimiyle ortaya koyduğu çalışmalarında belirleyici bir rol oynamıştır (Işın, 2004, s.8-9).

Işın (2004, s.9) Mehmed Siyah Kalem'den şu şekilde söz etmektedir; şamanizm'in ve Budist ikonografinin açık izlerini taşıyan bu minyatürler zamanın belirsiz derinliğinde Asya kültür ortamında yaşamış insanların gündelik hayatlarını yansıtıyor. Göçerler, sıradan insanlar, dervifler, Budistler, şamanlar, Hristiyan keşişler ve doğaüstü varlıkların oluşturduğu sürekli hareket halindeki bir toplumsal sahne söz konusu. Hareketin i dinamiği, figürlerin belli bir anlatı örgüsü bağlamında anlam kazanabileceklerini açıkça göstermekte. Başka bir deyişle Siyah Kalem'in figürleri, kuşaktan kuşağa miras kalan güçlü bir toplumsal hafızanın kaydettiği anonim anlatının aktörlerini canlandırmaktadır. Nitekim bu minyatürlerin bir rulodan kesilerek albümlere yerleştirilmiş olması, bu gerçeği kanıtlamaktadır. Hangi amaçla yapılmış olursa olsun rulo-resimlerin

Asya kültüründe köklü bir geçmişi vardır, Maniheizm ve Budizm didaktik bir program şeklinde geliştirdiği rulo-resimlerin yaygın örneklerine bu inançlara bağlı tapınakların duvarlarında rastlanmaktadır. Sanatını gündelik hayatla besleyen Siyah Kalem'in figürler dizisinin sürekli bir hareket eksenini üzerinde çeşitlendiğini dikkate alarak bu minyatürleri kuşatan ana dekoru düşünmek, bir bakıma sanatçının kültür dünyası hakkında bazı ipuçlarına ulaşmak anlamına gelmektedir. Bu açıdan Siyah Kalem'in sanatını bir İpekyolu sanatı olarak tanımlamak mümkündür. Asya'nın kalbi olan bu yolda yalnızca ticari mallar seyahat etmez; inançlar, dinler ve efsaneler de bu yolun yolcularıdır. Eski dünyaya ait bütün metafizik tasarımlar, büyü ve ezoterik öğretiler ya zihinlerde ya da bedenleşmiş mistik kimliklerle kervanlara eşlik ederler. Bir konaklama anında ortaya çıkıveren Şamanın dansı, hayvanlarını son kez gözden geçiren tüccarın kaygılı çehresi bu minyatürlerin ruhuna sinmiştir.

Siyah Kalem'in üslubu kendi coğrafyasının satıh nakışçılığından öte Yunan ve Rönesans'ın hacim duygusuna ulaşmaktadır. Fakat bu resimsel gelişme Siyah Kalem'in resimlerinde Avrupa'nın tersi bir yol izlemiştir. Şöyle ki; Avrupa resmi önce hacimi, sonra hareketi yakalamışken, Siyah Kalem hareketi verme kaygısıyla hacme varmış, yani onun resimlerinde hareket hacmi doğurmuştur. Hacmin oluşmasında harekete destek olan bir diğer unsur; çıplak bedenleri boğum boğum saran, iç içe girmiş kıvrımlardır. İlk olarak ışık-gölge oyunu gibi algılanan bu kıvrımlara dikkatli bakıldığında akıcı bir çizginin şekil verme gücüne dayandıkları görülmektedir. Sanatçının başat ifade vasıtası olan ve kökenini Çin'de gördüğümüz bu çizgici anlayışı resim sanatının iki kutbu olan kütle ve nakışı uzlaştırmaktadır. Özellikle ayaklarda çizginin çoğu kez nakışçılıktan kurtulup gerçekçi bir ifade ile hareketin emrine girdiği gözlemlenmektedir. Sanat- çının her halini yansıtmak istediği anlaşılabilir ve büyük bir sevgiyle işlediği çıplak ayakların yere basışı, büyük bir ustalıkla ağırlığını belli eden figürlerini bir kat daha toprağa bağlamaktadır. Hacim duygusunu böylesi ustalıkla verebilen bir ressamın mekana olan duyarsızlığı dolayısıyla bilinçli bir seçim olarak yorumlanır. Çinli ustaların tasvirici gayeleri, Siyah Kalem resimlerinde yerini mekandan arınmış fikri sahnelere bırakır. Kukla oyuncularını gibi bir perdede karşılaştırdığı figürler, bilmediğimiz bir olayın esas şahıslarıdır. Tabiat üstü değilse de, tabiat dışı bir hayal perdesinde oynayan bu figürler sayesinde karşımıza her şeyi insan vücudu ile ifade eden bir sanat çıkmaktadır (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1954, s.22-48).



**Görsel 3.** Topkapı Sarayı Müzesi Hazinesinde yer alan 2153 (29b) kodlu albümden Mehmed Siyah Kalem'e ait figürler, 28,5x15,8 cm

Özellikle İpekyolu üzerinde seyahat edenler, gündelik işlerle uğraşanlar Siyah Kalem'in insanlarıdır. Bu insanlar arasında Çin, Moğol, Uygur ve Hıristiyan Avrupalılara rastlanır. Hemen hepsi, mistik inanç haritasında bir kültürel güzergâh olan İpekyolu üzerinde doğudan batıya batıdan doğuya seyahat eden isimli kahramanlar olarak Siyah Kalem'in minyatürlerinde yer almışlardır (Görsel 3-4).



**Görsel 4.** Topkapı Sarayı Müzesi Hazinesinde yer alan 2153 (8b) kodlu albümden Mehmed Siyah Kalem'in insanları, 56.4x19 cm

Siyah Kalem'in figürlerindeki giysiler Emel Esin (2004, s.69) 'in ifadesiyle şöyledir; Az çok Moğol özelliklerini yansıtan, doğaya uygun, kısa, sağlam yapılı Türk- Moğol giysileri içindeki İç Asyalı figürleri tereddüde yer bırakmayan bir güvenilirlik taşır. Gök ejderini kontrol eden melekler gibi hayal ürünü figürlerde bile aynı sağlamlık söz konusudur.

Siyah Kalem'in bazı resimlerinde demonların insana benzemesi ve çok defa insanla demonun birbirinden ayırt edilmemesi şu soruyu akla getiriyor: Acaba bu resimlerde ruhlarla ilişki kurabilmek için, demon kılığına girerek tören ve oyunlara katılan insanlarla mı karşılaşıyoruz? Siyah Kalem'in demonları insanlar gibi yaşarlar: güreşir ve kavga ederler; çalgı çalar, dans eder, içki içer, büyü yapar, ağaç keser, iplik bükür, insan ve at kaçıırır ya da bilinmeyen bir Tanrı'ya at kurban ederler (Görsel 6, Görsel 7). Şamanlık'ta çok yaygın olan at kurbanı sahnesinde demon figürleri sivri gaga burunları ve mavi gözleriyle insan özellikleri gösterirler (İpşiroğlu, 1985, s.27).



**Görsel 5.** At taşıyan Cin tasviri Topkapı Saray Müzesi, Hazine, 2153 (38a), 15,3x19,6 cm

Yukarıdaki görselde görüldüğü üzere boynuzlu, kırmızı peştamallı dev cin, yaban domuzu dişleri var, modern Şamanist Kuzey Asya Türklerindeki ilahlara kurban edilen atı hatırlatan, kuyruğu düğümlü ve yelesi püsküllü bir at taşımaktadır.

Şaman ayinleri şarap dökülmesi ve kuyrukları düğümlü ve yelesi püsküllü genellikle beyaz ve başka renkteki atlar olmak üzere çeşitli hayvanların kurban edilmesini içermektedir (Esin, 2019: 34).



**Görsel 6.** Mehmed Siyah Kalem'e ait kurban edilen bir atı parçalara ayıran doğaüstü varlıklara ait bir tasvir, Topkapı Saray Müzesi, Hazine, 2153 (40b), 49,6x20 cm



**Görsel 7.** 1930 yılında Buryat at kurbanı Mihaly Hoppal'ın Avrasya'da Şamanlar isimli kitabından.

Şamanizm'de kendinden daha güçlü bir varlık olan hayvanların kılığına girerek hislere hitap eden sihirden ve bu düşünceyi aksettiren sembollerden dolayı, hayvanların kendilerine öz davranışlarını insanlara geçirdiklerine inanılırdı. Bu sadece Şaman gibi sihir ve tılsımla uğraşan insanlar için kullanılan bir metot değil sıradan insanların da kullandığı bir metottu. Hayvan Üslubu'nun oluşmasına kaynaklık eden bu anlayış Şüphesiz tesadüfi olmaktan çok, bir inancın yansıtılması ile ilgiliydi. Bu inancın da Totemizm'den başka bir şey olmadığı açıktır.

Orta Asya Şamanizm'i ile ilgili derlenen bir metinde, Şamanın ruhunun olgunlaşması için geçirdiği tecrübeler sırasında, cinler Şamanın ruhunu, sahip oldukları hikmetleri şamana tamamen öğretilene kadar muhafaza ederler. Burada Şaman, kuvvetine sahip olabilmek için bir hayvanın biçimine girer ve bu halde bir başka Şamanla dövüşerek düşmanın ruhunu yok etmeye çalışır (Eliade, 1999, s.38) Abdulkadir İnan'ın ve Radloff ve Katanoff'dan naklettiği

rivayetlerde de bu şekilde iki Şamanın hayvan biçimine girerek birbiri ile mücadele ettiği hikâye edilmektedir.

Erken devir Türk sanatında mücadele sahnelerini oluşturan başlıca üç grup vardır İnsanın insanla mücadelesi, İnsanın hayvanla (veya gerçek üstü varlıklarla) mücadelesi, hayvanın hayvanla mücadelesi (Görsel 8, Görsel 9). Sembolik bakımdan ele alındığında bu üç grup arasında birbirini tamamlayan bir anlam bütünlüğü söz konusudur. Başka bir deyişle bu gruplar arasında büyük farklar yoktur. Bu şekilde, sembolik bakımdan karşımıza çıkan bu durumun muhtelif sebepleri vardır. Bunlar eski Türk inanışları ve Türk kozmolojisi veya mitolojisine dayanmaktadır. Eski Türk dini, kozmolojisi veya mitolojisine ait pek çok unsurun izleri İslamiyet'ten sonra da devam etmiş ve neredeyse günümüze kadar ulaşmıştır (Çoruhlu, 2012, s.271).

Bu mücadele sahnelerinin İslamiyet'in kabulünden sonra da devam ettiğini Karamağaralı (2004, s.45) şu şekilde ifade etmektedir; Doğu Türkistan'dan Anadolu'ya kadar olan sahada yer alan Türkler arasında Müslümanlıkla ters düşmeyen eski inançlar batini tarikatlar içine sızarak devam etmiştir. Bu eski inanç ve itikatlar istilalar, göçler ve yurt arama sebebiyle hemen bütün İslam dünyasına yayılmış, İslam kültürü ve sanatına tesir etmiştir. Bugün Anadolu Alevileri arasında halen yaşamaya devam eden Faziletname, Şah-ı Vilayet, Kaygusuz, Cebbar Kulu, Sultan Varlığı vilayetnameleri gibi kutsal kitaplarda derviş ve atalar ile fena ruhların ve şeytanların mücadeleleri eski geleneklerin devamı olduğunu göstermektedir. Bu da Siyah Kalem'in tasvirlerinde yer alan mücadele sahnelerinin kaynağına ışık tutmaktadır.



**Görsel 8.** Nejat Diyarbekirli'nin *Hun Sanatı* isimli kitabından. İkinci Pazırık kurganından çıkartılan eyer örtüsü. Kaplanın veya parsın sığına saldırışı.



**Görsel 9.** Kurganlardan çıkarılan hayvan mücadele sahneleriyle aynı üslupla yapılmış Mehmed Siyah Kalem'e ait hayvan mücadele sahnesi, Topkapı Saray Müzesi, Hazine, 2153 (140b), 34x50 cm'lik nüshanın bir parçası.

Siyah Kalem'in hiciv yüklü anlatım biçimi, efsaneler ve tanık olduğu günlük hayatın yorumu dünya üzerinde kurulmaya çalışılan gizemli bir kontrol gayretidir. Resimlerdeki dikkat çekici unsurlar adeta büyü ve sanat arasındaki yakın bağı gözler önüne serer. Büyücülük malzemeleri olan bez şerit ve halatlar, ruhları cezbetmek için kullanılan ipe takılmış hayvan ayakları, makaralar sıklıkla resmedilmiştir. Siyah Kalem'in resimlerindeki demonlar/iblisler ya da iblis kıyafeti giymiş Şamanlar arasında ayırım yapılmaz. Çünkü büyü ritüeli içinde Şaman, kendi yüzünü maske ile gizleyerek kendi benliğinden sıyrılır ve başıboş dolaşan ruhların somutlaşmış kimliği ile özdeşleşir. O artık insan gibi konuşmaz, ruhların sesiyle çığlık atar. Siyah Kalem'in maskeli Şamanları ya da demonları kavga ederken, büyü yaparken, müzik aleti çalarken, dans ederken, insanları ya da atları çalarken ya da atları bilinmeyen bir tanrı için kurban ederken resmedilmişlerdir (Karayel, 2013, s.134).



**Görsel 10.** Topkapı Saray Müzesi, Hazine, 2153 (64b), 48,5x22,2 cm



Siyah Kalem tasvirlerinin birçoğunda yer alan demonlar ve cinler çok defa hareket halinde, birbirleriyle mücadele hallerinde kuvvet dolu korkunç yaratıklar olarak betimlenmişlerdir. Çoğunun düz olarak veya ejder başı ile nihayetlenen kuyruğu vardır kuyruğun ucundaki ejder başları da mücadelelere katılır.

Emel Esin (2004, s.81)'e göre bu cinler; İç Asya'da geleneksel olarak onlara boyun eğdiren muhafızlarla birlikte tasvir edilen demonlardır. Orta Asya'da Eski Çin'de ve Budist Uygur sanatında duayla cin defedenler ve muhafız ilahlar, hayvan maskeleri takma ve demon konularıyla bağlantılı olarak otaya çıkar. Sanatçımızın cin ve şeytanlara ait figürleri (Görsel 11.) resim ve edebiyatta en benzer biçimlerini çıkıntılı dişleri, fırlak gözleri, kızıl saçlarıyla, belirgin adaleti ya da benekli kürk, kürklü dev yamyam olarak tasvir edilen Uygur yeklerinde bazen etobur hayvan olarak yorumlanan bir kelime bulur. Uygur demonları karma organlara ve genel olarak insan bedeniyle hayvan kafasına sahiptirler ve Hint giysileri giyer ve süsler takarlar (küpler, gerdanlıklar, bilezikler ve halhallar). Bu özelliklere ilaveten ressamımızın demonları çoğu kez ölümler diyarına ait şeytani Uygur öküzü ve geyik canavarının boynuzlarıyla da görünür. Ölüm tanrısı Erlig- Yama ve Tibetli Yamantaka ile bağlantılı bu Uygur metinlerindeki diğer çağrışımları da taşır. Siyah Kalem'in cin ve şeytanlara ilişkin sahnelerinin bazılarında "etobur yek" için Budistlerin (et, bira) ve Şamanist Türklerin (at) sunmaları görülebilir.



**Görsel 11.** Topkapı Saray Müzesi Hazinesinde yer alan 2153 kodlu albümden Mehmed Siyah Kalem'e ait cin tasvirleri



**Görsel 12.** Topkapı Saray Müzesi, Hazine, 2153(112a) (50x34)

Kam (şaman) kategorisiyle bağlantılı konular Siyah Kalem'in çalışmalarında daha sık yer alır. Kam'a her zaman Bahşi denildiği ya da denilmediği yerlerde, (bu terim Budist ustalara verilen unvanın uzantısı olabilir), saz şairleri ve cin kovucular Türk yaşamının değişilmez figürleridir. Kırgızların en azından VII. Yüzyıldan itibaren yerleşik oldukları ve birçok Kök-Türk "rune" (taş veya kayaya eski Germen harfleriyle yazılan yazı runik) yazıtının bulunduğu Kuzey Altay bölgesi petrogları (kaya resmi) yaylı saz benzeri enstrümanlarıyla bol ve kolsuz harmanili figürleri gösterir. Bu figürlerin rahiplere ait olduğu düşünülmektedir. Gerçekten aynı dönem Türkçe metinler (Ilık-bitig, kehanetler XXII, XLII) rahipleri "uzun cübbeli" kişiler olarak tanımlar. Yaylı saza benzeyen enstrüman Gardizi'nin XI. Yüzyıldaki Kırgız rahipleri ve onların yaylı enstrümanları tasvirini çağrıştırmaktadır (Görsel 12) (Esin, 2019, s.32).

Ayin yapmadıkları zaman kadın ve erkek Kam-Bahşiler yaşadıkları bölgenin göçebe Türklerinden ayırt edilemezler. Bununla birlikte erkek Kam eski Orta Asya topluluklarının ve Türklerin uzun saçlı erkek geleneğini muhafaza eder (Esin, 2019, s.33).

## SONUÇ

Her bulmaca çözümünü kendi içinde barındırır; ama Siyah Kalem'in bulmacası ait olduğu kültür dünyasıyla yakından bağlantılıdır. Sanat tarihçileri bir süredir bu bağlantılar üzerinde çalışarak Siyah Kalem'in kimliğiyle ilgili gerekli ipuçlarını elde etmeye uğraşıyorlar. Şamanizm'in ve Budist ikonografinin açık izlerini taşıyan Mehmed Siyah Kalem'e ait minyatürler zamanın belirsiz derinliğinde Asya kültür ortamında yaşamış insanların gündelik hayatlarını yansıtmaktadır. Göçerler, sıradan insanlar, Dervişler, Budistler, Şamanlar, Hıristiyan keşişler ve doğaüstü varlıkların oluşturduğu sürekli hareket halindeki bir toplumsal sahne söz konusudur. Siyah Kalem'in sanatı yaşadığı coğrafya itibarıyla İpek Yolu

sanatı olarak ifade edilmektedir. Bu yol Asya'nın kalbi olarak görülmektedir ve bu yolda sadece ticari mallar değil, inançlar, dinler, hikayeler, efsanelerde gelip geçmektedir. Dönem şartlarına uygun olan metafizik tasarımlar, büyü, tılsım gibi kavramlar da bu yolun yolcularıdır. Dolayısıyla bu kavramların birçoğu aslında dönem koşulları itibariyle o coğrafyada Şamanizm gibi ezoterik bir yapının varlığına işaret etmektedir. Bu da figürlerdeki mistik yapının beslendiği kaynağı göstermektedir. Tüm bunlarla birlikte sanatçının İslam coğrafyasının bir parçası olduğu bazı araştırmacıların hemfikir olduğu bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Lakin İslam coğrafyasında henüz İslamlaşmamış kuzey ve doğu Türk bölgelerindeki insanları tasvir ettiği Emel Esin'in en önemli çıkarımlarından biridir. Bu da sanatçının tasvirlerindeki Şamanist etkilerin nedenini açıklamaktadır. Ayrıca Türk kültürüne ait göçebe yaşam biçimini gerçekçi bir ifadeyle aktardığı eserlerinde arka planlar Asya'nın engebeli dağlarına benzemektedir. Bazen açgözlü ifadelerle birbirlerine saldıran vahşi insan ve hayvan figürlerindeki güçlü ifadeyi ortaya çıkarmak adına terkedildiği görülebilir. Ancak her şeyden öte şiddet ve açlık dünyasını cesurca resmettiği eserleri Siyah Kalem'in kendi coğrafyasını ve dönemini yansıtan çok iyi bir gözlemci olduğunu göstermektedir.

## KAYNAKÇA

- Alsan, Ş. (2005). Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul
- Arslan, A. (2007). Orta Asya Türk ve Amerika Kızılderili Şamanlarının Giysileri. Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni: Bildiriler Hacettepe üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
- Bayat, F. (2006). Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı, İstanbul: Ötügen Yayınevi
- Buluç, S. (1971). Şamanizm , İslam Ansiklopedisi, C. 11, İstanbul,
- Çoruhlu, Y. (2012). Türk Mitolojisinin Anahtarları, İstanbul:Kabalıcı Yayınevi
- Diyarbakırlı, N. (1972). Hun Sanatı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Drury, N. (1989). Şamanizm, (Çev. Erkan Şimşek), İstanbul: Okyanus Yayıncılık
- Eliade, M. (1999). İlkel Esrime Teknikleri, (Çev:İsmet Birkan), Ankara:İmge Kitabevi
- Esin, E. (1992). Türkistan Seyahatnamesi, Ankara: Tatav- Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları.
- Esin, E. (2004). Muhammed Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği, Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s, 63, 97
- Esin, E. (2019). Cinlere Ayna Tutan Adam Mehmed Siyah Kalem, Kırmızı Kedi Yayınevi:1073 Sanat:7, İstanbul.
- Güngör, H. (2007). Türk Din Tarihi, İstanbul, Laçın Yayınları
- Işın, E. (2004). Şölen ve Büyü / Mehmed Siyah Kalem'in Gizemli Dünyası, Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s, 7, 13
- İpşiroğlu, M. Ş. (1985). Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, İstanbul:Ada Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş, Eyüboğlu S. (1954); Fatih Albümüne Bir Bakış, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul, s.22-48
- Kafesoğlu, İ. (1987). Türk Bozkır Kültürü, TKAE, Ankara, s. 90.
- Karayel G. E. (2013). Orta Çağ'ın Grotesk Dünyası ve Mehmed Siyah Kalem'in Demonları, Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, 5/5, 132-139.
- Karamağaralı, B. (2004). Muhammed Siyah Kalem' e Atfedilen Minyatürler, Ben

Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 13,61

Özden, L. (2009). Gizli Dehlizlerden Kent Alanlarına Dışavurum Yüzeyi Olarak "Duvar", Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi

Perrin, M. (2013). Şamanizm, (Çev:Bülent Arıbaş), İstanbul: İletişim Yayınları

Roux, J. P. (2011). Türklerin ve Moğolların Eski Dini, (Çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Şener, C. (2010). Şamanizm Türklerin Müslümanlıktan Önceki Dini, İstanbul: Etik Yayıncılık

Yörükkan, Y. Z. (2006). Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm, Ankara: Yol Yayınları

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Can, R. (2014). Türk Eserlerinde Kam Figürü Betimlemeleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Görsel 2. Can, R. (2014). Türk Eserlerinde Kam Figürü Betimlemeleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Görsel 3. Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Görsel 4. Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Görsel 5. Esin, E. (2019). Cinlere Ayna Tutan Adam Mehmed Siyah Kalem, Kırmızı Kedi Yayınevi: 1073 Sanat:7, İstanbul.

Görsel 6. Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Görsel 7. Can, R. (2023). Çağdaş Türk Sanatında Bir İfade Biçimi Olarak Mitolojik Kaynaklı Hayvan Üslubu, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Görsel 8. Diyarbakirli, N. (1972). Hun Sanatı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Görsel 9. Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Görsel 10. Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Görsel 11. Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Görsel 12. Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

# KÜLTÜR VARLIKLARININ KORUNMASINDA DOĞA DOSTU ÇÖZÜMLER (YEŞİL KİMYA ÜRÜN VE METODOJİLERİ) VE JELLERİN KULLANIMI\*

## ECO-FRIENDLY SOLUTION IN THE CONSERVATION OF CULTURAL HERITAGE (GREEN CONSERVATION), AND THE USE OF GELS

Öğr. Gör. Serap Özdemir

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi,

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

serap.ozdemir@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-0598-5668

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 12 Haziran 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 22 Aralık 2023

Prof. Dr. Bekir Eskici

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi,

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

b.eskici@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2352-5080

## Öz

Sürdürülebilirlik kavramı çevre ile ilgili ortaya çıkmasına ve son zamanlarda en çok tartışılan konulardan biri olmasına rağmen günümüzde sadece çevre ile sınırlı değildir. Bu kavram kültürel miras alanında da insana, doğaya ve kültürel mirasa zarar vermeyen yeşil kimya ürünlerinin ve yöntemlerinin kullanımını içermektedir. Özellikle kültürel mirasın korunması açısından kritik öneme sahip olan temizlik aşamasında kullanılacak olan malzemeler ve metodolojiler bu kavramla yakından ilişkili fakat bununla sınırlı değildir. Bu açıdan kültürel miras alanında malzeme ve metodolojilerle ilgili araştırmaların desteklenmesi ve tanıtılması yenilikçi (yeşil kimya) ürünlerinin kullanımının yaygınlaşması açısından önemlidir. Korumacıların geçmişte kendini kanıtlamış fakat yoğun kimyasal içeren malzemeler yerine alternatif ve zararsız ürünleri kullanmayı tercih etmeleri ancak bu malzemelerin farkında olmaları ile mümkündür. Bu açıdan makalenin amacı kültürel mirasın korunması anlamında sürdürülebilir yeşil koruma malzeme ve metodolojilerine yönelik güncel çalışmalarla ilgili koruma uzmanlarının dikkatini çekmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Konservasyon, yeşil kimya, sürdürülebilirlik, kültürel miras, temizlik.

## Abstract

Although the concept of sustainability emerged regarding the environment and has been one of the most discussed topics recently, it is not limited to the environment today. This concept includes the use of green chemistry products and methods that do not harm humans, nature and cultural heritage in the field of cultural heritage. The materials and methodologies to be used in the cleaning phase, which is especially critical for the protection of cultural heritage, are closely related to this concept, but are not limited to it. In this respect, supporting and promoting research on materials and metrology in the field of cultural heritage is important for the widespread use of innovative (green chemistry) products. It is only possible for conservators to choose and use alternative and harmless products instead of materials that have proven themselves in the past but contain intense chemicals, if they are aware of these materials. In this respect, the aim of the article is to draw the attention of conservation experts regarding current studies on sustainable green conservation materials and methodologies in the sense of conservation cultural heritage.

**Key Words:** Conservation, green chemistry, sustainability, cultural heritage, cleaning.

\* Özdemir, S., Eskici, B., Kültür Varlıklarının Korunmasında Doğa Dostu Çözümler (Yeşil Kimya Ürün ve Metodolojileri) ve Jellerin Kullanımı. Sanat ve Tasarım Dergisi, (34), 23-44.

\* Bu çalışma Prof. Dr. Bekir Eskici danışmanlığında Ocak 2024 tarihinde tamamlanan "Kültür Varlıklarının Korunmasında Doğa Dostu Çözümler (Yeşil Konservasyon) ve Jellerin Kullanımı" başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır. (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye, 2024).

## I. GİRİŞ

Türkçe literatürde birebir karşılığı olmamakla birlikte, genel kabul gören “sürekli [daimi, mütemadiyen, devamlı, kesintisiz] olma kabiliyeti veya becerisi” şeklinde tercüme edebileceğimiz sürdürülebilirlik, ingilizce “sustainability” kelimesi etimolojik olarak Latince “Sus” ve “Tenere” kelimelerinden türetilmiştir. Bu latince kelimelerin sırasıyla anlamları “ayakta durmak” ve devam etmektir”. Daha geniş anlamda bakıldığında sürdürülebilirlik, bir şeyin kendisini muhafaza edebilme, koruyabilme, varoluşunu devam ettirebilme becerisi ve yeteneği anlamına gelmektedir (Şen, Kaya ve Alparslan, 2018 :5).

Sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir kalkınma kavramları çevresel tahribatın giderek arttığı dünyamızda son zamanlarda en çok tartışılan konulardan biridir. Enerji, ekonomi ve çevre üçgeninin tam merkezinde bulunan bu kavram, hükümetler ve hükümetler arası örgütlerin yanı sıra, sosyal bilimcilerden fen ve doğa bilimcilerine, politikacılardan yerel ve uluslararası çevre örgütlerine kadar uzanan çok geniş bir yelpazede tartışılmaktadır. Sürdürülebilirlik kavramının çok boyutlu yapısı nedeniyle bu konu üzerinde çalışma yapan farklı bilim dalları farklı yaklaşımlar ve farklı tanımlar geliştirmişlerdir. Sürdürülebilirliğe ilişkin kaygılar Malthus ve Jevons gibi kimi 18. ve 19. yüzyıl iktisatçılarına kadar geriye götürülebilse de “sürdürülebilir kalkınma” kavramının doğuşu 20. yüzyılda çevre konusundaki kaygılar nedeniyle ortaya çıkmıştır (Onur, 2015:183-184).

1960’lı yıllarda çevreye verilen zararın boyutlarının anlaşılması ile başlayan çevre ve ekoloji hareketi, 1970’lerde uluslararası boyuta ulaşmış, 1983 yılında Birleşmiş Milletler (BM) tarafından Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu’nun kurulmasına sebep olmuştur. 1987 yılında WCED (Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu) tarafından “Ortak Geleceğimiz” başlıklı raporun yayımlanması sonrasında sürdürülebilirlik kavramının içeriği oldukça zenginleşmiştir. Sürdürülebilir kalkınma kavramının hayatımıza girmesi ile birlikte yalnızca çevre ile alakalı bir içeriğiyle kalmamış; sağlıktan iletişime, kurumsallıktan finansa ve kültürel değerlere kadar; hayatın her alanında kullanılabilir hale gelmiştir (Şen vd., 2018: 6).

Kültürel miras alanında sürdürülebilirlik malzemelerinin incelenmesi, bunların korunması ve sürdürülebilir yaklaşımların planlanması, çok çeşitli araştırma alanlarından profesyonellerin iş birliğini gerektirir. Bu amaçla son 20 yılda yapılan araştırmalar kirlilik ve iklim değişikliğinin sadece insan sağlığına zarar vermediği, aynı zamanda malzemelerin korunmasını da tehlikeye attığı kanıtlanmıştır. Bunun sebebi sanatsal yüzeylerin aynı zamanda onları çevreleyen çevre ile etkileşime girmesidir. Avrupa örneğine odaklanan AB, yeşil bir politikaya uygun olarak teknolojilerin ve ürünlerin geliştirilmesini



hedefleyen Horizon 2020<sup>1</sup> çerçevesindeki projelerin finansmanı sayesinde, koruma için sürdürülebilir eylemler olasılığına çok daha fazla önem vermiştir (Di Toro ve Medeghini, 2021: 1-3).

Bu gelişmeler sonrasında günümüzde yeşil kimya araştırma alanı çok özel ve genişleyen bir sektör haline gelmiştir. Yeşil kimya, tehlikeli maddelerin kullanımını veya üretimini azaltan veya ortadan kaldıran kimyasal ürünlerin ve süreçlerin tasarımıdır. Kimyasal ürünlerin tasarımında, üretiminde ve kullanımında insan ve çevre için tehlikeli maddelerin kullanımını azaltan veya ortadan kaldıran yenilikçi kimyasal teknolojileri teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Yeşil kimya, tasarımı, üretimi, kullanımı ve nihai imhası dahil olmak üzere bir kimyasal ürünün yaşam döngüsü boyunca geçerlidir<sup>2</sup>.

Yeşil kimya ürünlerinin tasarımı ve üretiminde belli ilkelerin belirlenmesi uygun nitelikte malzeme geliştirmek için kritik öneme sahiptir. 1990'larda Massachusetts Üniversitesi Yeşil Kimya Enstitüsü başkanı Paul Anastas ve John Warner, kimyasal proseslerde ve analizlerde toksik çözücülerin en aza indirilmesi veya kullanılmamasının yanı sıra atıkların oluşmamasına dayanan, bugün hala kullanımda olan Yeşil Kimya'nın 12 ilkesini (Tablo1) öne sürdüler (De Marco, Rechelo, Tótoli, vd., 2019: 2).

No	Özellikler
1	<b>Atıkları önleyin:</b> Atıkları üretmemek, oluştuktan sonra arıtmak veya temizlemekten daha etkilidir.
2	<b>Atom ekonomisi:</b> Proseste kullanılan tüm maddelerin nihai ürüne dahil edilmesini optimize etmek için sentetik prosedürler planlanmalıdır.
3	<b>Daha az tehlikeli kimyasal sentezler tasarlayın:</b> Mümkün olan her yerde, insan sağlığı ve çevre için çok az veya hiç zehirli olmayan maddeleri kullanmak ve üretmek için sentetik yöntemler tasarlanmalıdır.
4	<b>Daha güvenli kimyasallar ve ürünler üretin:</b> Kimyasal ürünler, gıpta edilen işlevlerini yerine getirirken zararlıklarının en aza indirecek şekilde üretilmelidir.
5	<b>Daha güvenli solventler ve yardımcı maddeler:</b> Yardımcı maddelerin (örn. solventler veya ayırma maddeleri) kullanımı mümkün olduğunda gereksiz ve kullanıldığında zararsız hale getirilmelidir.
6	<b>Enerji verimliliğini artırın:</b> Kimyasal prosedürlerin enerji gereksinimleri, çevresel ve ekonomik etkileri açısından ayırt edilmeli ve en aza indirilmelidir. Mümkünse, sentetik prosedürler ortam sıcaklığında ve basıncında yapılmalıdır.
7	<b>Yenilenebilir hammaddeler kullanın:</b> Bir hammadde teknik ve ekonomik olarak uygulanabilir olduğunda tüketmek yerine yenilenebilir olmalıdır.
8	<b>Kimyasal türevlerden kaçının:</b> Gereksiz türevlendirme (blokaj gruplarının kullanımı, koruma/korumanın kaldırılması, fiziksel/kimyasal süreçlerin geçici olarak değiştirilmesi) en aza indirilmeli veya mümkünse kaçınılmalıdır, çünkü bu tür adımlar ek reaktifler gerektirir ve atık üretebilir.
9	<b>Stokiyometrik reaktifler yerine katalizörler kullanın:</b> Katalitik reaktifler (mümkün olduğunca seçici) stokiyometrik reaktiflerden üstündür.
10	<b>Kullanımdan sonra azalacak/bozunacak kimyasal madde ve ürünler üretin:</b> Kimyasal ürünler, işlev gördükten sonra zararsız bozunma ürünlerine dönüşecek ve çevrede uzun süre dayanmayacak şekilde üretilmelidir.

<sup>1</sup> Horizon 2020, AB'nin 2014-2020 yılları arasında yaklaşık 80 milyar Euro'luk bir bütçeyle araştırma ve yenilik finansman programıdır.  
<sup>2</sup> <https://www.epa.gov/greenchemistry/basics-green-chemistry> (Erişim Tarihi: 02/02/2023)

11	<b>Kirlenmeyi önlemek için gerçek zamanlı olarak analiz edin:</b> Zararlı maddelerin oluşumundan önce gerçek zamanlı, süreç içi izleme ve kontrol sağlamak için analitik metodolojilerin daha da geliştirilmesi gerekir.
12	<b>Kaza olasılığını en aza indirin:</b> Bir kimyasal süreçte kullanılan maddeler ve bir maddenin şekli, salınımlar, patlamalar ve yangınlar dahil olmak üzere kimyasal kaza potansiyelini en aza indirecek şekilde seçilmelidir.

**Tablo 1:** Yeşil Kimyanın 12 ilkesi (Karagölge ve Bahri, 2016: 93)

Bu ilkeler yeşil kimya anlayışının temellerini belirlemiş bununla birlikte yıllar içinde kavram giderek yeni ve farklı anlamlar kazanmış, teknolojideki gelişmelerle birlikte yenilenebilir kaynaklar ve enerji tasarrufu gibi konular ön plana çıkmıştır<sup>3</sup>.

Kültür varlıklarının korunması ve restorasyonu, çoğu zaman standart olmayan restorasyon teknikleriyle bağlantılıdır; bunlar çözücülerin ve diğer kimyasal karışımların yanı sıra biyosidal<sup>4</sup> ürünlerin kullanımını da içerir. Bu sebeple kültür varlıklarının korunması ve onarılması konusunda korumacılar toksikolojik olarak havadaki zararlı partiküller ve gazların neden olduğu hafif etkilerden kanserojen etkilere kadar birçok zararlı maddeye ve bunların karmaşık bileşimlerine maruz kalırlar. Bu maruziyet kültür varlıklarına kapalı ortamlarda ve gerekli önlem alınmadan yapılan uygulamalar sebebiyle daha da tehlikeli hale gelmektedir.

Sürdürülebilirlik kavramını koruma dünyasına adapte etme konusunda zorluklar olması yanında güvenlik standartlarına uygunluğun sağlanması da elzemdir. Son yıllardaki ana zorluklardan biri, koruma ve restorasyon için hem çevreye hem de korumacılara saygılı, yenilikçi ürünler geliştirme konusu olmuştur. Kültürel mirasla ilgili geliştirilen araştırmaların artmasına rağmen, mevcut ve yaygın olarak kullanılan ürün ve metodolojilerin çoğu diğer alanlardan ödünç alınmış, bunlar etkinlik uyumluluk vb. gibi özel ve önemli koruma gereklilikleri dikkate alınarak uyarlanmıştır. Bu noktada ne yazık ki ana çaba eserlerin korunması olmuş; korumacılar, çevre ve atık yönetimi gibi diğer konulara çok daha az dikkat etmişlerdir. Ulusal mevzuat ve uluslararası düzenlemeler sayesinde son yıllarda yüksek riskli ürünler yerine daha güvenli alternatif bileşikler ve malzemelerin kullanımına yönelik artan bir ihtiyaç oluşmuştur. Bu ihtiyaç, araştırmaların ilerlemesi ve çevresel ve kültürel sürdürülebilirlik bilinciyle daha da güçlenmiştir. Sonuç olarak, kültürel mirasın korunmasına yönelik araştırmalarda artık yeşil kimya konusu ön plana çıkmaktadır (Di Turo vd., 2021: 4-6).

Önerilen yeşil çözümler ve metodolojiler doğrultusunda, ortaya çıkan ana sorunlardan biri yeni ürünlerin koruma uzmanlarına erişilebilirliği ile ilgilidir.

<sup>3</sup> <https://www.products.pcc.eu/tr/blog/yesil-kimyanin-12-ilkesi-bize-ne-ogretiyor/> (Erişim Tarihi 10/02/2023)

<sup>4</sup> Bakteri, virüs, mantar, böcek, sinek, fare gibi tek hücreli yada çok hücreli mikroorganizmalar ile mücadele için kullanılan kimyasal ya da biyolojik preparatların tamamı "biyosidal" olarak isimlendirilir.

Ayrıca, yeşil ve sürdürülebilir çözümlerin kullanımı, potansiyel olarak etkili olmakla birlikte, kültürel miras alanında güvenli bir şekilde kullanılmadan önce uzmanlaşmış profesyoneller tarafından yapılan özel testlere ihtiyaç duyar. Aynı zamanda korumacıların bu ürün ve metodolojilerin kullanımını engelleyen bir diğer önemli husus yeşil kimya alanındaki çalışmaların başka bilim alanları ile ilgili olması sebebiyle koruma uzmanlarını hedeflemeyen belirli mesleki dergilerde yayınlanmasıdır.

## **KONSERVASYONDA KULLANILAN YEŞİL KİMYA ÜRÜN VE YÖNTEMLERİ**

Kültürel mirasın korunmasında yeşil koruma yaklaşımını teşvik etmek için, sadece kullanılan ürünlere değil, özellikle bir restorasyon projesini karakterize eden tüm aşamalara dikkat edilmesi gerekir. Bu anlamda korumacılar, şirketler ve araştırmacılar arasında yakın iş birliği olması, güncel çözümler önermek ve kültürel miras araştırmalarına yönelik ekonomik yatırımları teşvik etmek için önemlidir (Balliana, Ricci, Pesce, vd., 2016: 185).

Kültürel mirasın korunması sırasındaki prosedürler duruma göre birçok kimyasal malzemenin kullanılmasını gerektirir. Geleneksel olarak, hem aromatik (ksilen, tolüen, selülozik tiner vb) hem de aromatik olmayan çözücüler ve diğer temizlik ürünleri (yani şelatlayıcı maddeler, hafif ve güçlü asitler ve bazlar) büyük ölçüde koruma alanında kullanılır. Bu ürünler toksisitelerine rağmen, verimlilikleri ve hızlı etkileri nedeniyle, genellikle daha ucuz ve daha yerleşik oldukları için restoratörler tarafından hala tercih edilmektedir. Son zamanlarda, özellikle eski ve bozulmuş polimerik uygulama ürünlerinin çıkarılması için toksik solventlerin kullanımını önlemek ve sınırlandırmak için alternatif ürünler ve metodolojiler geliştirilmiş ve önerilmiştir. Mikroemülsiyon, biyotemizleme, iyonik sıvılar, lazer temizleme ve jellerin bazı örnekleri yeşil ve sürdürülebilir temizleme yöntemleri olarak önerilen yöntemlerdendir (Balliana vd, 2016: 187).

**II.1. MİKROEMÜLSİYONLAR:** Mikroemülsiyonlar çeşitli teknolojik uygulamalarda ve koruma projelerinde de kullanılmakta olup, su bazlı temizleme sistemlerinin avantajlarını sunarken sulu temizleyicilere maruz kalmayla ilişkili riskleri sınırlandırmaktadır (Giordano, Barresi, Rotolo, vd., 2019: 287).

Mikroemülsiyonlar sıvı, kararlı ve homojen, optik olarak şeffaf, izotropik ve karşılıklı olarak çözünmeyen iki sıvıdan “kendiliğinden” oluşan sistemlerdir; amfifilik<sup>5</sup> moleküllerin (sümfaktanlar) en az bir tek tabakası tarafından stabilize edilmiş mikro küreler şeklinde biri diğerinin içinde dağılmıştır. Koruma alanında mikroemülsiyonların kullanımı seksenlere kadar uzanmaktadır ve o zamandan beri dünya çapında kullanılmaktadır. (Baglioni, Berti, Bonini, vd., 2014: 362).

5 Amfifil hem hidrofilik ve hidrofobik özellikler taşıyan bir kimyasal bileşiği ifade eder.

Mikroemülsiyonlarla ilgili akrilik yüzeyler ve diğer hassas yüzeylerdeki kiri gidermek için yapılan çeşitli çalışmalar vardır. Bunlardan Dow Chemical Company, Tate ve Getty Conservation Institute arasındaki iş birliği ile yapılan çalışma, biri Dow'un yüksek verimli robotik laboratuvar sistemi (Yüksek Verimlilik) kullanılarak gerçekleştirilen üç mikroemülsiyon tipine odaklanmıştır. Seri-I mikroemülsiyon sistemi, lineer alkil benzen sülfonat sürfaktan, I-bütanol, I-heksanol, Shellsol D38 çözücü ve sudan oluşur. Seri-II sistemi, su, Shellsol D38 çözücü, ECOSURF EH-6 Sürfaktan ve yine I-butanol ve I-hekzanolün kombinasyonu olan bir kosürfaktana dayalıdır. Seri-III mikroemülsiyon sistemi için yardımcı sürfaktan gerekmez ve su, alifatik mineral ispirotolar (Shellsol D38 veya D40) ve bir anyonik sürfaktan içerir. Bu sürfaktanlar hem suda hem de düşük polariteli çözücülerde iyi eridiğinden, kırılğan akrilik boya üzerinde iyi sonuçlar verdiğinden ve yüzeyde daha yavaş çalıştıkları için daha kontrol edilebilir olduklarından kullanım avantajı sağlamaktadırlar (Giordano vd, 2019: 287).



**Görsel 1:** Japon kağıdı ile korunan boyalı yüzey üzerine mikroemülsiyon emdirilmiş bir kağıt hamuru sisteminin uygulama prosedürü (Baglioni, Berti, Bonini, vd., 2012: 363).

Çözücüler korumacılar tarafından koruma prosedürlerinde yoğun olarak kullanılmış hala da kullanılmaktadır. Genel koruma pratiğinde kullanımları yaygın olduğundan, çözücülerin insan sağlığını, çevreyi ve en azından sanat eserlerini nasıl etkileyebileceğini düşünmek çok önemlidir. Yaygın olarak kullanılan çözücülerin çoğu, uçucu organik bileşikler (VOC'ler), tehlikeli hava kirleticileridir (HAP'ler). Bu çözücüler yanıcı ve/veya zehirli olmaları yanında çevre için toksik olmaları, uygulama güvenliği tehlikeleri ve atık yönetimi sorunları dahil olmak üzere ciddi çevre, sağlık ve güvenlik endişeleri oluştururlar. Yeşil kimyanın 12 ilkesinden biri olan "yardımcı maddelerin (örn. solventler veya ayrışma maddeleri) kullanımı mümkün olduğunda gereksiz ve kullanıldığında zararsız hale getirilmelidir" maddesi konunun yeşil kimyada çok önemli olduğunu göstermektedir. Bu nedenle solvent kullanımı kontrol altına

alınmalı, kullanımı kaçınılmaz olduğunda, su gibi toksik ve yanıcı olmayan ve çevre dostu olan çözücüler tercih edilmelidir (Doble, Rollins, Kumatr, 2010: 97).

Tıpkı bir çözücünün belirli bir çözünen maddeye göre yalnızca “iyi” veya “güçlü” olarak tanımlanabilmesi gibi, bir çözücünün ‘yeşilliği’ de bir başkasıyla karşılaştırılmalıdır. Bu göreceli özelliği vurgulamak için SiC (Sustainability in Conservation-Korumada Sürdürülebilirlik) “yeşil” çözücüler yerine “daha yeşil” terimini kullanmayı daha doğru bulur ve bu şekilde değerlendirmenin karşılaştırılabilirliğini vurgular. 1990’ların sonundan bu yana, konservasyon-restorasyon alanındaki çalışmalar, öncelikle teratojenik (gelişimsel deformasyon yapan madde), kanserojen çözücülerin yerine daha az toksik olan alternatifler öneren bir yöne doğru evrilmektedir. Birçok ülkede 70’lerden beri bu çaba vardır (Assumpcao ve Pourret 2021: 25-27).

Çözücü sınıflandırmasında saf su en zararsız çözücü olarak görülür. Bu sebeple korumada organik çözücüler yerine sulu yöntemlerin kullanılması en çok kullanılan güvenli ve “çevre dostu” yaklaşımlardan biridir. Bununla birlikte, saf su üretiminin yüksek enerji maliyeti dikkate alınırsa üretiminin zaman alması, yüksek miktarda enerji kullanımı ve % 95 oranında su atığı oluşturması sebebiyle tam sürdürülebilirliği sorgulanabilir. Bir koruma işleminin sürdürülebilirliğini artırmak veya aynı anda etkinlikten ödün vermeden toksisiteyi en aza indirmek, genellikle daha çevreci ürün ve süreçlerin geliştirilmesindeki en zorlu yönlerden biridir. En uygun çözücüyü seçmek için, işlem yapılacak yüzeyin özelliklerini ve kaldırılacak katmanları dikkate almak çok önemlidir. Bazı alternatif maddeler ve çözücüler, daha çevreci olmalarına rağmen amaçlanan kullanım için yeterli olmayabilir, bu nedenle mevcut kılavuzlar (Örneğin Pfizer, GSK ve Sanofi kılavuzları gibi) tarafından belirlenen ikame ürünlerin kritik bir analizi gerekebilir (Doble vd., 2010: 96).

Pfizer, tıbbi kimyagerler için renk kodlu, hiyerarşik çözücü seçim kılavuzunu yayınlayan ilk şirket olmuştur. Bu kılavuzlar çözücülerini “tercih edilen”, “kullanılabilir” veya “istenmeyen” olarak listeleyen basit bir belgedir. Pfizer, GSK ve Sanofi solvent seçim kılavuzlarından derlenen verilere göre en çevreci çözücüler su, n-propil asetat, i-propil asetat, 1-bütanol ve 2-bütanol dür (Byrne, Jin, Paggiola, vd., 2016: 6).

2017’de Tobiezewski tarafından en çok kullanılan çözücülerin 78’inin çevresel kalıcılık, toksikolojik, kanserojenlik, fotokimyasal ozon oluşumu ve kronik etki verileri kullanılarak yeniden değerlendirilmesi sonucunda Tablo 2 oluşturulmuştur. Tablo listelenen çözücülerin risk değerlendirmelerinin yapılabileceği özelliklerini listelemektedir.

Çözücüler	Kaynama noktası (C)	Yoğunluk (g cm <sup>-3</sup> )	Viskozite (Cp 20°C <sup>-1</sup> )	Yüzey gerilimi (G s <sup>-2</sup> per 25°C)	Buhar basıncı (kPa 20°C <sup>-1</sup> )	Çözünürlük (ml ml <sup>-1</sup> per 20°C <sup>-1</sup> )	Log K <sub>ow</sub> (Oktanöl/su dağılım katsayısı)	Risk sıralaması
1. Su	100	1.00	0.01	72.8	3.17	Karışabilir	1.38	1.0000
2. l-propanol	97	0.80	1.96	23.7	2.0	Karışabilir	0.25	0.9545
3. Etanol	78	0.79	1.04	22.4	5.9	Karışabilir	0.81	0.9300
4. Aseton	56	0.79	0.32	22.8	30.8	Karışabilir	0.24	0.9545
5. Dodecane	216	0.75	1.82	25	0.028	4.0 10 <sup>6</sup>	5.98	0.8703
6. Etil asetat	77	0.90	0.43 (25°C)	23.6	12.1	87.8	0.73	0.8868
7. Decane	174	0.73	0.48	22.4	0.17	1.2 10 <sup>5</sup>	5.98	0.8703
8. l-Oktanöl	195	0.83	6.49 (30 °C)	26.4	0.011	0.65	3.0	0.8689
9. Asetonitril	82	0.78	0.35	29.0	9.73	Karışabilir	0.34	0.8687
10. Undekan	196	0.74	1.08	19.2	0.075	5.4x10 <sup>6</sup>	6.6	0.8677
11. Metanol	65	0.79	0.543	22.7	13.0	Karışabilir	0.77	0.8644
12. Pentan	36	0.63	0.222	16	68.5	0.061	3.39	0.8475
13. Heptan	98	0.68	0.408	20.2	6.1	0.0044	4.66	0.8021
14. 2-Propanol	82	0.785	2.1	23.3	4.4	Karışabilir	0.05	0.8698
15. Sikloheksan	81	0.78	0.98	25	13.1	0.070	4.15	0.7892
16. m-ksilen	139	0.86	0.62	28.9	0.8	0.19 (25 °C)	3.20	0.7594
17. Toluen	110	0.86	0.59	29.7	3.79	0.55	2.73	0.7344
18. Diklorometan	40	1.33	0.41 (25 °C)	27.4	46.5	12	1.25	0.7150
19. p-ksilen	138	0.86	0.34 (30 °C)	29.0	0.9	0.21(25 °C)	3.15	0.7072
20. Heksan	69	0.65	0.37	18.4	17	0.02	3.94	0.7057
21. Tetrakloreten	121	1.63	0.89	31.7(25 °C)	2.46	0.37	3.40	0.6841
22. Kloroform	61	1.48	0.57	27.2	21.1	5.54	1.97	0.6862
23. o-ksilen	144	0.88	0.81	30.1	0.7	0.19 (25°C)	3.12	0.6715
24. Karbon tetraklorür	77	1.59	0.97	26.9	11.9	0.50	2.64	0.6424
25. Benzen	80	0.88	0.60 (25 °C)	28.2	12.7	2.0	2.13	0.6098

**Tablo 2:** En çok kullanılan geleneksel ekstraksiyon solventlerinin özellikleri ve çevresel risk sıralaması (Yılmaz ve Soylak 2020: 227).

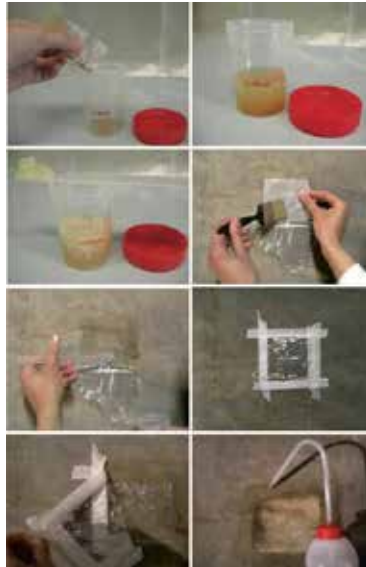
Bu tabloya göre su, etanol, l-propanol, aseton, asetonitril, 2-propanol ve metanol gibi polar çözücüler, endüstriyel solvent seçim yönergelerinde (SSG) çevre açısından güvenli olarak listelenir ve yeşil kimyasallar listesinin başında yer alırlar. Pentan, diklorometan, heksan, benzen, karbon tetraklorür ve kloroform gibi apolar kimyasallar yüksek derecede tehlikeli, istenmeyen ve yasaklı kimyasallar grubunda değerlendirilmektedir. Bu sınıflandırmalar, endüstriyel ölçekte kullanım için gerekli olan güvenlik ve çevre gerekliliklerini sağlamak için özellikle önemlidir (Yılmaz vd., 2020: 225-226).

**II.3. BİYO-TEMİZLİK:** Biyo-temizlik, kültür varlığı, koruma uzmanı ve çevre üzerinde düşük etkiye sahip, homojen, kademeli ve kontrol edilebilir bir eyleme izin veren çok yönlü bir stratejiye sahiptir. Biyolojik temizlik, son

yıllarda biyoteknoloji araştırmaları sonucunda büyük ölçüde gelişmiştir ve günümüzde kültürel varlıkların korunması ve restorasyonunda önemli bir rol oynamaktadır (Balloi ve Pala, 2017: 67-68).

Biyoteknolojiler, çeşitli sanatsal malzemeler (anıtsal taş, duvar resimleri, mermer heykeller vb.) üzerindeki bir dizi sorunu çözebilmiştir, ayrıca farklı canlı bakteri kültürlerini kullanarak çeşitli patolojilerle (organik maddelerin, siyah kabukların ve mineral tuzların biyolojik olarak uzaklaştırılması gibi) mücadele edebilmektedir (Bosch-Roig ve Ranalli, 2014: 1). Biyo-temizleme sistemleri, istenmeyen maddelerin çıkarılmasında iyi bir performans sağlamak ve daha fazla bozulmayı önlemek için uygun biyoajan(lar)ın dikkatli bir şekilde seçilmesini gerektirir (Gueidão, Vieira, Bordalo, vd., 2020: 27).

Bunlardan bazıları gibi sülfat indirgeyen bakteriler (*Desulfovibrio desulfuricans*, *Desulfovibrio vulgaris*) nitrat azaltan bakterilerdir (*Pseudomonas stutzeri* vd.) (Bosch-Roig vd. 2014: 1). Günümüzde, canlı bakteri hücreleri veya hidrolitik enzimler tarafından yapılan biyo-temizlik, kültürel mirasın restorasyonunda büyük potansiyele sahip bir kaynağı temsil etmekte, sanat eserleri ve insan sağlığı için riskleri en aza indirmektedir. Sülfat indirgeyen bakterilere veya hidrolitik aktiviteye sahip biyoaktif moleküllere dayalı yeni metodolojiler, taş yüzeylerden veya yapıştırıcı ve/veya yapıştırıcılar gibi organik malzemelerden, resimlerden ve diğer alt tabakalardan siyah kabukların çıkarılmasında seçici ve daha güvenli temizleme yöntemleri olarak uygulanmaktadır (Balloi ve Pala, 2017: 67-68).



**Görsel 2:** *Carboneutralgel*'deki sülfat indirgeyen bakterilere dayalı bir biyo-temizleme ürünü olan *Micro4Art solfate*'i hazırlama ve uygulama adımları (Balloi vd., 2017 :79).

**II.4. İYONİK SIVILAR (İL):** İyonik sıvılar, iyonik reçineler “yeşil malzeme” olmaları ve düşük çalışma sıcaklıkları nedeniyle lignoselülozik biyokütleden selüloz ve diğer organik bileşenlerin çözülmesi ve çıkarılması için uygun çözücüler olarak artan ilgi görmüştür. İyonik sıvılar yalnızca katyon ve anyonlardan oluşan sıvılardır. Genellikle tasarımcı çözücüler olarak adlandırılan iyonik sıvılar, düşük sıcaklıkta erime noktaları, ihmal edilebilir buhar basınçları ve yüksek termal kararlılık için not edilen yüksek düzeyde ayarlanabilir organik tuzlardır. İyonik sıvıların ayarlanabilir doğası, bir katyon çekirdeği, katyon ikame edicileri, anyon çekirdeği ve anyon ikame edicilerinden oluşan modüler tasarımlarından kaynaklanmaktadır. Katyon ve anyonların kombinasyonu değiştirilerek viskozite, asitlik/bazlık ve erime sıcaklığı gibi özellikler özel talepleri karşılamak için ayarlanabilir. Geleneksel çözücülerle karşılaştırıldığında, iyonik sıvılar ticari olarak ancak yakın zamanda elde edilebilir hale geldiğinden, ana dezavantajları yüksek maliyetle ilgilidir (Rieland, 2020: 2-3).



**Görsel 3:** Efes Yamaçevler 2’de iyonik reçinelerle (anyon ve katyon) yapılan temizlik uygulaması (soldaki anyon, sağdaki katyon uygulaması) (Ceren Gürçay Yılmaz Kişisel Arşivi)

**II.5. LAZER:** Lazer temizliği, fiziğin kültürel mirasın korunmasına yaptığı en önemli katkıyı temsil eder. 1970’lerin başına kadar uzanan öncü çalışmalara rağmen, bu yenilikçi teknik sistematik olarak araştırılmaya başlanmış ancak 20 yıl sonra kapsamlı bir şekilde uygulanmıştır (Siano, 2012: 419-420).

Lazer/Laser (light amplification by stimulated emission of radiation) yüksek enerjili ışınım ile temizlik sistemidir. Lazer ile temizlik kirli yüzeye kısa süreler ve noktasal vuruşlarla gönderilen ışık enerjisi sayesinde gerçekleşmektedir. Yüzeye yayılan ısı enerjisi istenmeyen kırı yakarak ve anında buharlaştırarak yok etmektedir. Nokta vuruşlu enerjinin etkisi çok kısa süre ile yüzeye gönde-



rildiğinden alttaki özgün yüzeye ulaşmadan yok olmaktadır. Bu sayede özgün yüzeye zarar vermeden temizlik işlemi gerçekleştirilmektedir. Lazer sisteminin en büyük avantajı, geleneksel (kimyasal ve fiziksel) yöntemlerle tam olarak sağlanamayan güvenli temizlik işlemlerine imkân tanımasıdır. Kullanımı ve kontrolü kolaydır. Temizlenecek yüzey ile doğrudan bir temas gerçekleşmediğinden kullanıcı ve eser için risk oluşturmaz. Bu özelliği sayesinde son derece tahribata uğramış hassas yüzeylerde bile geleneksel yöntemlerin aksine ön sağlama işlemlerine başvurmaksızın güvenle uygulama imkânı sunmaktadır. Yüzeyde herhangi bir atık bırakmadığı gibi, yeni bir oluşuma (aşınma vb) yol açmaz. Eser, insan ve çevre sağlığı bakımından güvenlidir. 2000'lerden itibaren yeni versiyon olarak geliştirilen lazer sistemleri; yüksek güç, geniş spot alanı, hafif gövde ve mor ötesinden (UV) kızıl ötesine (IR) farklı dalga boylarına (1064 nm, 532 nm, 355 nm) sahip enerji kapasitesi özellikleriyle taş, seramik, metal, altın varak, cam, resim, ahşap, tekstil kağıt gibi hem organik hem de inorganik kökenli kültür ve sanat objelerinin temizliği için başarılı çözümler üretmiştir (Eskici, 2013: 61). Çok çeşitli malzemeler üzerinde eserin yüzeyini etkilememesi ve değiştirmemesi nedeniyle seçici ve çevre dostu bir tekniktir (Siano, 2007: 2).

Etkinliği ve düşük çevresel etkisi açıkça görülse de, yüksek maliyetleri, bu tekniği çoğu durumda büyük ve rutin uygulamalar için karşılanamaz hale getirmektedir.



**Görsel 4:** Lazer ile alçı dekorasyonun temizlenmesi-Vatikan (Bekir Eskici Kişisel Arşivi)

## II.6. NANOTEKNOLOJİLER

Richard P. Feynman tarafından ilk kez tanıtıldığı 1959'dan itibaren, nanoteknolojilerin uygulamaları ve gelişmeleri büyük ölçüde genişledi ve önemli ekonomik ve endüstriyel sonuçları olan multidisipliner alanlara (yani tıp, biyoloji, endüstri vb.) ulaştı. Nanoteknoloji, aslında, uzun vadede insan sağlığı ve çevre için gerçek faydalar ve olası riskler hakkında pek çok açık soruya sahip, gelişmekte olan bir araştırma alanıdır.

Nanoteknolojilerin uygulanması, özellikle inşaat ve kültürel miras alanında hızlı ve tutarlı bir gelişme göstererek, geleneksel metodolojilere ve ürünlere önemli bir yenilik getirmiştir. Kağıt, tuval, taş, duvar resimleri, ahşap vb. gibi farklı malzemeler için halihazırda pek çok özel araştırma projesi ve uygulaması bulunmaktadır. Kültürel mirastaki tüm farklı uygulamalar göz önüne alındığında, birçok araştırmacı için nanokonsolidantların kullanımı, restoratörler ve çevre için sürdürülebilirlik ve eko-uyumluluk açısından en umut verici ve yenilikçi metodolojilerden birini temsil edebilir. Nanomalzemelerin kendine özgü özellikleri aslında tüm durumlarda çok önemlidir. Sağlamaştırmada olduğu gibi en iyi sonuçları elde etmek için malzemelerin boyutunun kontrol edilmesi gerekir. Nanoteknolojiler, geleneksel inorganik konsolidasyon ürünlerini (kalsiyum, magnezyum ve baryum hidroksit bazlı) iyileştirme ve silika ve titanya nanoparçacıkları ile kolloidal dispersiyonlar gibi yenilikçi yöntemler önerme imkanı sunmaktadır (Balliana, 2016: 191-192).

## II.7. YEŞİL KOROZYON ÖNLEYİCİLER

Yeşil korozyon inhibitörleri biyolojik olarak parçalanabilirler ve ağır metaller veya toksik bileşikler içermezler (Rani ve Basu, 2012: 1). Geleneksel endüstride biyolojik olarak parçalanmayan sentetik organik korozyon inhibitörleri ve geleneksel inorganik korozyon inhibitörleri genellikle hem insan sağlığına hem de ekolojik sorunlara neden olan tehlikeli etkileri nedeniyle çevresel düzenlemelerle kısıtlayıcı hale gelen kromatlar gibi ağır metaller içerir. Bu çevresel sorunlar, korozyon üzerine çalışan bilim adamlarını ve mühendisleri doğal organiklerden yeşil korozyon inhibitörlerinin kullanımına doğru ilerlemeye yöneltmiştir. Korozyon inhibitörlerinin farklı türleri veya sınıflandırmaları ya temizleyiciler ya da ara yüz inhibitörleridir; burada birincisi aşındırıcı ortamdan agresif maddeleri temizler ve ikincisi, metal-çevre ara yüzünde film oluşumu yoluyla korozyonu engeller (Argyropoulos, Boyatzis, Giannoulaki, vd., 2021: 346).

Organik yeşil korozyon inhibitörleri, koruyucu etkiye sahip N, O ve S heteroatomlarına ve polar fonksiyonel gruplara sahip organik bileşiklerin varlığı nedeniyle sulu aşındırıcı türleri metal yüzeyden uzaklaştırmada etkilidir.

Aynı zamanda ucuz, kolayca bulunabilen, çevre dostu ve ekolojik olarak kabul edilebilir ve yenilenebilir, ağır metal içermeyen, organik, doğal ve/veya biyolojik bileşiklerdir. Örneğin, organik korozyon inhibitörleri, çözeltiye eklendiğinde su moleküllerini (ve sonunda klorür iyonları gibi agresif maddeleri) yerinden ederek metalik yüzey üzerinde adsorbe olur. Metallerin korunmasında kullanılan en iyi bilinen temizleyici tip inhibitörler, ya oksijen emici korozyon önleyiciler (RP/Escal ve Corrosion Intercept®) ya da uçucu gaz halindeki bileşikler ve bu bileşikler yakalayarak hapseden (Zerust® ve Cortec VpCl filmleri) korozyon önleyicilerdir. Diğerleri, organik yeşil inhibitörleri amino asitler, alkaloitler, fenoller ve polifenoller, yağ asitleri gibi içerdikleri doğal bileşiklere veya ürünlere göre veya biyolojik (kitosan, amino asitler, bakteri ve mantarlar), sebze (bitki özleri, kabuklar, tanenler) ve farmasötik ilaçlar olarak sınıflandırılır. Sınıflandırmalarına bakılmaksızın, organik korozyon yeşil inhibitörlerinin yaklaşık % 80'i, metali kimyasal ve fiziksel adsorpsiyon ve film oluşumu ile korozyondan koruyan karışık inhibitörler olarak kategorize edilir (Montemor, 2016: 109-110), (Argyropoulos vd., 2021: 346-349).

## II.8. JELLER

Sanat eserlerinin yüzeyindeki bozulmasını artıracıbocek bozulmuş kaplamaların, verniklerin, kirlerin çıkarılması için yapılan temizlik müdahalesi mümkün olduğunca seçici ve daha az zararsız olmalıdır. Jellerin en büyük katkısı sanat eserlerinin temizliği ile ilgilidir. Sanat eserlerinin temizlenmesi ve sağlamaştırılmasına kolayca adapte edilebilen çok yönlü sistemlerdir (Baglioni, 2009: 8373).



**Görsel 5:** Agar-agar ile yapılan lokal temizlik uygulaması (Serap Özdemir Kişisel Arşivinden)

Kültür varlıklarını koruma uygulamalarının önemli aşamalarından biri olan temizlik işlemi, malzeme yüzeyine doğrudan yapılan bir müdahaleyi gerektirdiğinden çoğu zaman teknik sorunları da beraberinde getirmektedir.

Sıvıların (su ve çözücüler) kullanımıyla ilgili en büyük pratik sorunlardan biri, agresif veya yüzeye özgü seçici olmayan temizlemeyle sonuçlanan uygulamalarda kontrol eksikliğidir. Temizlenecek yüzeyin özgün dokusuna saygı göstererek zarar vermemek temizlik uygulamalarının öncelikli hedefidir. Uygun olmayan bir yöntemle yapılan temizlik işleminin, özgün yüzeylerde geri dönüşü olmayan kayıplara yol açabildiği sıkça rastlanan bir durumdur. Jeller sıvıların tutulmasına ve bunların bir yüzey üzerinde kontrollü olarak salınmasına izin vererek çözücülerin hassas katmanlardan yayılmasını ve çözülmüş malzemelerin gözenekli yapı içinde yeniden çözünmesini sınırlar. Ayrıca, güvenli ve çevre dostu ürünlere olan ihtiyaç, uçucu, toksik organik çözücülerin kullanımında kontrolü gerektirir (Eskici, 2013: 60). Son on yılda, jel teknolojisi, farklı uygulama özellikleri sergileyen çeşitli malzeme sınıflarının geliştirilmesi yoluyla restorasyon uygulamalarına güçlü destek sağlamıştır. 1990'ların başında geliştirilen çözücü jeller, kimyasal temizlemenin etkinliğini artırmıştır (Baglioni, 2012: 17-18).

“Temizlik” terimi genel olarak etik, beklentiler, sonuç ve algı ile ilgili kaygılar sebebiyle birbirinden çok farklı iki müdahale türünü ifade eder:

- İlki obje yüzeyinde sonradan oluşmuş çeşitli niteliklerdeki kir ve birikimlerin özgün yüzeye zarar vermeden obje yüzeyinden temizlenmesini,
- Diğeri yüzeye sonradan uygulanmış, değişmiş, bozulmuş film oluşturucu vernik ve/veya üstüne boyama, rötüş gibi malzemelerin obje yüzeyinden çıkarılmasını (ayıklama) içerir (Casoli, Di Diego, Isca, 2014: 13253).

Konservatörler için en önemli zorluklardan biri, sadece zararlı katmanlar üzerinde etkili olan, temizlenecek yüzeye kimyasal veya mekanik olarak zarar vermeyen ve temizlik maddelerinin çıkarılmasından sonra yüzeyde kalıntı bırakmayan oldukça seçici malzemeler bulmaktır (Caretto, Dei ve Weiss, 2005: 18). Bu amaçla saf sıvıların kullanımı ile ilgili en önemli problemlerden biri, uygulamalar sırasındaki kontrol eksikliğinden kaynaklanmaktadır ve bu da agresif veya uygun olmayan temizlik ile sonuçlanmaktadır (Baglioni vd. 2012: 2). Özellikle sanat eserlerinin temizlemesi için organik çözücülerin kullanılması organik yapısal bileşiklerin şişmesine ve çözücünün iç katmanlara sızmasına ve boyanın zayıflamasına neden olmaktadır. Son 40 yılda bunun gibi zararları azaltmak için jeller kullanılmıştır (Baglioni vd. 2009: 8373). Birçok jel sistemi, boyalı yüzeylerden eskimiş verniği, taşların yüzeyinden kirleri, kâğıttan yapılmış kültür varlıklarının yüzeylerindeki lekeleri ve yapıştırıcıları çıkarmak için tasarlanmıştır (Caretto vd., 2010: 752).

Jel teknolojisi, farklı uygulama özellikleri sergileyen çeşitli malzeme sınıflarının geliştirilmesi yoluyla restorasyon uygulamasına güçlü bir destek sağlamıştır

(Baglioni vd. 2014: 9). Kültürel mirasın korunmasında, özellikle temizlikle ilgili uygulamalar için farklı türde organojeller ve hidrojjeller test edilerek çıkan sonuçlara göre birçok malzeme grubu için kullanımı önerilmiştir (Baglioni vd., 2012: 2).

## II. JELLERİN KONSERVASYONDA KULLANIMI

Günümüzde konservatörler mekanik temizleme alanında basit el aletlerinden (bistüri, silgi, sünger vb) lazerler gibi gelişmiş teknolojilere, kimyasal temizlikte ise hem sulu hem de organik çözücü sistemler, serbest veya jelleşmiş formlarda aktif enzimler, emülsiyonlar ve çeşitli hamurları (kağıt hamuru, emici kil vb) ve manyetik nanopartiküller içeren duyarlı tersinir fiziksel jeller gibi çok farklı seçenekleri kullanabilme imkanlarına sahiptir. Aynı zamanda her geçen yıl birçok yeni malzemeyi kullanım listelerine ve alet çantalarına ekleyerek seçenekleri çeşitlendirip zenginleştirmektedirler. (Angelova, 2015: 227). Yeşil kimya ürünlerinin konservasyonda kullanılması ile ilgili olarak jellerin çok yönlü kullanımı bu malzeme grubunu hem tek başına temizlik amacıyla kullanımda hem de kimyasal ve diğer temizlik malzemeleri ile birlikte temizlik etkisini artırarak kimyasalların zararlı etkilerini sınırlandırmak açısından diğerlerinden ayırmaktadır.

Sanatsal objelerden kir ve bozulmuş yüzey kaplamalarının uzaklaştırılması için jellerin kullanımı, 1980'lerin sonlarında Richard Wolbers'in jel oluşturmak için polimerlerin (örn. poliakrilik asit) kullanılmasını önermesiyle büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Bu sistemler (çözücü jeller olarak adlandırılır), çözücüler, enzimler ve deterjanlar gibi bileşenlerin kontrolünü sağlayarak çözücülerin buharlaşmasını yavaşlatırlar ve temizlik için hedeflenen yüzeylerle iyi teması koruyarak bir işlem için gereken toplam çözücü veya su miktarını en aza indirirler (Baglioni vd., 2013: 5115).

Carbopol, Wolbers tarafından koruma mesleğine tanıtılan "yeni" jelleşme sistemlerinin ilk ve belki de en önemlisi oldu ve koruma alanına 1980'lerde solvent bazlı temizleme sistemlerinin jelleştirilmesi için bir araç olarak tanıtıldı. Bunu Pemulen ve Xanthan sakızı ve sulu sistemler için bir dizi diğer jel sistemi takip etti. Çok düşük polarite çözücüler için ise Velvessil Plus ve Shin-Etsu'dan KSG ürünleri<sup>6</sup> kullanıldı (Stavroudis, 2018: 209).

Wolbers'in temizlik sistemleri hakkındaki ilk sunumlarından biri 1986'da Washington, DC'deki Washington Koruma Birliği (Washington Conservation Guild) toplantısında idi. Bir diğeri, Amerikan Koruma Enstitüsü'nün (American Institute for Conservation)) 16. Yıllık Toplantısının "Ağşap Eserler Grubu" oturumunda gerçekleşti. Wolbers, sulu temizleme sistemlerinin teorik ve pratik yönlerini "Resimlerin Temizlenmesinde Yeni Yöntemler" başlığı altında

<sup>6</sup> KSG ürünleri denilen jeller, polieter ile modifiye edilmiş çapraz bağlı silikon polimerlerin (moleküler yapılarında alkil zincirleri bulunan) hidrokarbon bazlı bir yağ ile birleştirilmesiyle oluşturulur.

1987'den 1990'a kadar her yıl California, Marina del Rey'deki Getty Koruma Enstitüsü (Getty Conservation Institute) tarafından düzenlenen çalıştaylar serisiyle konservatörlere daha kapsamlı bir şekilde sunmuştur (Stulik, Miller, Khanjian, vd, 2004: 8).

Ayrıca yine Getty Konservasyon Enstitüsü, Ağustos 1988'de Los Angeles'ta Richard Wolbers tarafından sunulan bir eğitim kursu ile bu yeni temizlik yaklaşımının tanıtılması için ortam oluşturmuştur. Bunu, Victoria Ulusal Galerisi (National Gallery of Victoria) iş birliği ile 1989 ve 1999'da Melbourne ve Avustralya'daki diğer kurslar izlemiştir. Jel ile temizleme sistemleri günümüzde dünya çapında konservatörler tarafından yaygın olarak kullanılmaktadır. Atölyelerin popülaritesi, koruma tedavilerinde yüzey temizlemenin önemini göstermektedir<sup>7</sup>.

1997'den 2001'e kadar Richard Wolbers, alternatif temizleme yöntemlerini değerlendirmek için jellerle ilgili araştırma projelerinin geliştirilmesinde Getty Konservasyon Enstitüsü ile iş birliği yapmıştır. Bu proje (Gel Cleaning Research), Richard Wolbers'in deneyimleri ile bir temizleme sistemi seçerken jellerle ilgili bir "mantık ağacı" yaklaşımının tartışılması üzerine olmuştur (Dorge vd. 2004: 141-144). Ortaya çıkan su bazlı temizliğe uygulanan yeni sistem modifiye edilmiş ve Chris Stavroudis tarafından Modüler Temizleme Programı (Modular Cleaning Program) oluşturulmuştur (Stavroudis, Doherty ve Wolbers, 2005: 18).

Modüler Temizleme Programı (MCP) hem bir veri tabanı sistemi hem de sanat eserlerinin temizlenmesi için yeni bir yaklaşımdır. Bu sistem, konservatörlere solventler, solvent jelleri veya su bazlı sistemlerle temizleme yaklaşımlarında yardımcı olmak için geliştirilmiştir.

Jelle temizleme metodolojisinin daha geniş bir koruma topluluğu tarafından kabulü (veya sorgulanması), uygulanması ve geliştirilmesi aşamalı ve zamanla eklenerek artan bir bilgi birikimi şeklinde oluşmuştur. Atölye çalışmalarından herhangi birine katılan ya da bu yeni gelişmeyle ilgili olarak bilgilendirilen ve ilgilenen konservatörler ve bilim adamları tarafından gerçekleştirilen çalışmalara ilişkin çeşitli makaleler 1980'lerin sonunda Kuzey Amerika ve Avrupa'daki mesleki yayınlarda yer almıştır. Chris Stavroudis ve Sharon Blank'ın (1989) ve Anna Southall'un (1988, 1989) makaleleri ABD ve Birleşik Krallık'ta öncü çalışmalar olmuş; sırasıyla konservatörlere yöntemi ve bu yöntemin temel avantajlarını açıklamaya çalışmışlardır (Stulik vd. 2004: 8).

2003 yılına gelindiğinde suya ve çözücülere karşı hassas malzemelerin temizliğiyle ilgili geliştirilen sert agar jellerinin kullanımı Richard Wolbers tarafından İtalya'da düzenlenen temizlik kurslarından birinde tanıtılmıştır.

<sup>7</sup> [https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/gels/index.html](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/gels/index.html) (Erişim tarihi 1/06/2020)

Bu tanıtım sonrası özellikle boyalı yüzeyler üzerinde gerçekleştirilen ön uygulamalar çok umut verici olmuş daha sonra, çalışma alanı ahşap nesnelere, alçı heykeller ve duvar resimleri gibi diğer malzemeler ile genişletilmiştir (Cremonesi, 2013: 180).

Kimyasal hidrojel, diğer formülasyonlara göre onları avantajlı kılan temel özelliklerinden ötürü son zamanlarda eserlerin temizlenmesinde uygulama alanı bulan bir başka malzeme sınıfıdır. Domingues vd. (2013), serbest poli (vinilpirolidon) -PVP- zincirlerinin poli (2-hidroksietil metakrilat) -p (HEMA) tarafından oluşturulan p (HEMA) / PVP jelleri, yüksek oranda su tutucudur ve bu, kontrollü temizlik sağlamak için çok önemli bir özelliktir. Bu jeller istenen özellikleri elde etmek için ayarlanabilir, yani alt tabakaya iyi yapışma, deterjan sisteminin ideal tutulması / bırakılması (su, o / w mikroemülsiyonlar, misel solüsyonları vb.), temizleme etkisinin jel ve sanatsal alt tabaka arasında temas alanına hapsedilmesi gibi avantajlar sağlamaktadır (Baglioni vd., 2014: 10).

Pizzorusso ve arkadaşları (2012) tuval resimlerinin temizliği için başka bir kimyasal hidrojel sınıfı, yani akrilamid / bisakrilamid jellerin kullanımını önermiştir. Elde edilen jellerin katılara benzer bir davranışı vardır. Herhangi bir kalıntı bırakmadan kolayca uygulanır yüzeyden çıkarılabilir. Sürfaktan bazlı nano yapı bir sıvı ile yüklenmiş akrilamid / bisakrilamid jeller, zararlı sentetik yapıştırıcıları kanvastan çıkarmak için başarıyla kullanılmıştır (Baglioni vd., 2014: 11).

Yüksek viskoziteli polimerik dispersiyonlar (HVPD'ler), vernik vb. kaplamaların sanatsal yüzeylerden zararsızca çıkarılması için uygunluğu önerilen başka bir malzeme sınıfıdır. HVPD'ler poli "vinil alkol" veya zincirleri boraks ile çapraz bağlı olan kısmen hidrolize poli "vinil asetat" ile oluşturulabilir. Ortaya çıkan 3D ağlar termodinamik olarak kararlıdır ve özellikle sanat eserlerinin temizlenmesi için uygun özellikler sergilerler. Bu "jeller" sanatsal alt tabakaya teması en üst düzeye çıkarmak için şekillerini uyarlayabilirler. Poli "vinil asetat" derecesine bağlı olarak, sistemler su veya aseton, alkoller (etanol, 1-propanol, 2-butanol, 1-pentanol), propilen karbonat, metil etil keton, N-metilpirolidon ve sikloheksanon gibi organik çözücülerle üretilebilir ve yüklenebilir. Bu nedenle, HVPD'ler farklı türdeki malzemelerin kaldırılması için kullanımları önerilmektedir (Baglioni vd., 2014: 12).

Jellerin kültürel mirası koruma alanında kullanımı ile ilgili birçok bilimsel araştırma yapılmış, günümüzde de yapılmaya devam etmektedir. Bu açıdan bakıldığında koruma ve estetik gibi iki temel amacı olan koruma biliminin altında yatan felsefenin güzel bir örneği olan Ferroni-Dini<sup>8</sup> yönteminde olduğu gibi jellerin de yapılan bilimsel araştırmalar doğrultusunda farklı amaçlar için kullanılabileceği anlaşılmıştır. Başlangıçta, jellerin kullanımı koruma yerine

<sup>8</sup> Ferroni-Dini yöntemi, duvar resimlerinin bozulmasına neden olan kimyasal reaksiyonları tersine çevirir, harcin yapısını stabilize eder ve boyalı tabakanın bağlayıcısını, yani kalsiyum karbonatı yeniler (Dumtriu vd. 2010: 46).

istenmeyen vernik, leke ve kir tabakalarını çıkarmak için gerekli temizlik prosedürlerini içeren estetik kaygıyla sınırlı olsa da bugün, jeller koruma alanı için hızla gelişen bir sektördür ve kullanımları hem temizliği hem de malzemelerin korunmasını içerir. Her ne kadar taşların korunması için sol-jel sistemlerinin kullanımı 18. yüzyıla kadar gitse de George Wheeler alanı yeniden canlandırmış ve alkoksisilanların kullanımını taş korumada bir “standart” haline getirmiştir (Baglioni vd. 2009: 8373). Aynı zamanda jel sistemleri, yüzey temizliği ve yüzeyde film oluşturan malzemelerin çıkarılması için özel bir temizleme aracı olarak kullanıldığı gibi yüzey temizliği ile ilgili karar verme aşamasında yüzey pH’ı ve iyonik mukavemeti ölçme yöntemi olarak da işlev görebilir (Pino, 2017: 356).

### III. SONUÇ

Sürdürülebilirlik kavramı nispeten yeni bir kavramdır. Bu kavram ekonomi, çevre ve toplum ile ilgili olarak ortaya çıkmış olsa da sürdürülebilir stratejilerin kültürel bağlamda da uygulanabilirliğinin gerekliliği konusunda farkındalık oluşmuştur. Sürdürülebilirlik kavramının giderek artan etkisiyle ortaya çıkan yeşil kimya çözümleri, kültürel mirasın sürdürülebilir şekilde korunmasına önemli ölçüde katkıda bulunabilir.

Son yıllarda ürün toksikolojisine ilişkin genel farkındalığın artması ve kimyasal üretim, kullanım ve arıtmaya ilişkin yeni mevzuat ve düzenlemelerin getirilmesi nedeniyle açıkça tehlikeli olan geleneksel ürünlere ve metodolojilere alternatifler için artan bir talep olmuştur.

Gelişmekte olan yeşil kimya alanı (alternatif olarak sürdürülebilir kimya veya yeşil ürün tasarımı olarak tanımlanır), kimyasal risklerin yönetilmesine yönelik bütüncül bir yaklaşım geliştirme girişimini temsil eder. Kimyasal kirlilik ve atık yönetimi sorunlarını ortaya çıktıktan sonra ele almak yerine, ürünleri bu tür sorunları en baştan ortadan kaldıracak (veya en azından en aza indirecek) şekilde tasarlamayı amaçlar. Yeşil kimya konseptinin temeli, sürdürülebilirlik, çevresel etkileri en aza indirme ve doğal kaynakların gelecek nesiller için kullanılabilir olmasını sağlama fikridir.

Yeşil çözümlerin geliştirilmesine paralel olarak yeşil bir koruma yaklaşımı hedefiyle, artık kültürel miras alanının ekolojik, ekonomik ve sosyal yönden taleplerinin karşılanması, koruma uzmanlarının bunları hazırlaması, kullanımı konularında bilgilendirmek ve eğitmek büyük önem arz etmektedir. Bir restorasyon veya koruma müdahalesi planlanırken, eserlerin güvenliğinin yanı sıra, asıl amaç bir restorasyon projesini karakterize eden tüm aşamaları dikkate almak olmalıdır. Sosyal, kültürel, ekonomik ve çevresel ihtiyaçları karşılayan tamamen yeşil ve bütüncül bir yöne odaklanılmalıdır. Bu anlamda konuyla ilgili



şirketler ve araştırmacılar arasında yakın bir iş birliği olması esastır. Kültürel mirasa yönelik müdahaleler için birçok alternatif yeşil ürünler ve metodolojiler mevcuttur, ancak bu araştırmalar ve bunların yayınları koruma camiasına ulaşma amacıyla olmayan başka alanlardaki dergilerde yayınlanmaktadır. Son yıllardaki ana zorluklardan biri hem çevreye hem de operatöre saygılı, koruma ve restorasyon için yenilikçi ürünler geliştirmek olmuştur. Bu alandaki bazı ürünler ekonomik veya endüstriyel olarak rekabetçi olmadıkları için üretim aşamasına bile gelmeleri zordur. Ayrıca, mevcut yeşil alternatiflerin birçoğunu piyasada bulmak hala zordur ve bunların kullanımı ve hazırlanması, uzman profesyoneller ve özel değerlendirme protokolleri gerektirir. Buna rağmen, bu ürünlerden bazıları hem insan sağlığı hem de çevre için risk değerlendirmelerinin yanı sıra, etkinliklerine ilişkin daha fazla test yapılmasını gerektirmektedir. Bu ihtiyaç, araştırmaların ilerlemesi ve çevresel ve kültürel sürdürülebilirlik bilinciyle daha da güçlenmiştir. Sonuç olarak, kültürel mirasın korunmasına yönelik araştırmalarda artık yeşil kimya konusu büyük önem kazanmıştır. Bu yeşil kimya ürünlerinin koruma alanında da araştırılması ve konuyla ilgili yayın çıkarılarak bu ürünlerin ve metodolojilerin zararlı olanlar yerine alana kazandırılması son derece önemlidir.

## KAYNAKÇA

- Angelova, L. V., Berrie, B. H., de Ghetaldi, K., Kerr, A., & Weiss, R. G. (2015). Partially hydrolyzed poly (vinyl acetate)-borax-based gel-like materials for conservation of art: Characterization and applications. *Studies in Conservation*, 60(4), 227-244.
- Argyropoulos, V., Boyatzis, S. C., Giannoulaki, M., Guilminot, E., & Zacharopoulou, A. (2021). Organic green corrosion inhibitors derived from natural and/or biological sources for conservation of metals cultural heritage. *Microorganisms in the Deterioration and Preservation of Cultural Heritage*, 341.
- Assumpção A, Pourret L, (2021). Greener Solvents in Conservation. An Introductory Guide, History of 'Green' Solvents in Conservation, 21-31.
- Baglioni, P., Dei, L., Carretti, E., & Giorgi, R. (2009). Gels for the conservation of cultural heritage. *Langmuir*, 25(15), 8373-8374.
- Baglioni, P., Berti, D., Bonini, M., Carretti, E., Perez, M. D. C. C., Chelazzi, D., ... & Arroyo, M. C. (2012). Gels for the conservation of cultural heritage. *MRS Online Proceedings Library (OPL)*, 1418, 1411-1418.
- Baglioni, P., Berti, D., Bonini, M., Carretti, E., Dei, L., Fratini, E., & Giorgi, R. (2014). Micelle, microemulsions, and gels for the conservation of cultural heritage. *Advances in colloid and interface science*, 205, 361-371.
- Balliana, E., Ricci, G., Pesce, C., & Zendri, E. (2016). Assessing the value of green conservation for cultural heritage: positive and critical aspects of already available methodologies. *International Journal of Conservation Sciences*, 7, 185-202.
- Balloi, A., & Palla, F. (2017). Biocleaning. *Biotechnology and Conservation of Cultural Heritage*, 67-84.
- Bosch-Roig, P., & Ranalli, G. (2014). The safety of biocleaning technologies for cultural heritage. *Frontiers in microbiology*, 5, 155.
- Byrne, F. P., Jin, S., Paggiola, G., Petchey, T. H., Clark, J. H., Farmer, T. J., ... & Sherwood, J. (2016). Tools and techniques for solvent selection: green solvent selection guides. *Sustainable Chemical Processes*, 4, 1-24.
- Carretti, E., Dei, L., & Weiss, R. G. (2005). Soft matter and art conservation. Rheoreversible gels and beyond. *Soft Matter*, 1(1), 17-22.
- Carretti, E., Bonini, M., Dei, L., Berrie, B. H., Angelova, L. V., Baglioni, P., & Weiss, R. G. (2010). New frontiers in materials science for art conservation: responsive gels and beyond. *Accounts of chemical research*, 43(6), 751-760.

Casoli, A., Di Diego, Z., & Isca, C. (2014). Cleaning painted surfaces: evaluation of leaching phenomenon induced by solvents applied for the removal of gel residues. *Environmental Science and Pollution Research*, 21(23), 13252-13263.

Cremonesi, P. (2013). Rigid gels and enzyme cleaning. In *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference*, Universidad Politecnica de Valencia and Museum Conservation Institute. Smithsonian Institution.

De Marco, B. A., Rechelo, B. S., Tócoli, E. G., Kogawa, A. C., & Salgado, H. R. N. (2019). Evolution of green chemistry and its multidimensional impacts: A review. *Saudi pharmaceutical journal*, 27(1), 1-8.

Di Turo, F., & Medeghini, L. (2021). How green possibilities can help in a future sustainable conservation of cultural heritage in Europe. *Sustainability*, 13(7), 3609.

Doble, M., Rollins, K., & Kumar, A. (2010). *Green chemistry and engineering*. Academic Press.

Dorge, V., Stulik, D., Miller, D., Khanjian, H., Khandekar, N., Wolbers, R., ... & Petersen, W. C. (2004). Solvent gels for the cleaning of works of art.

Dumitriu, I., Fierascu, R., Bunghez, R., Ion, R., & Corobea, C. (2010) *Nano-Approach of Painting Conservation*.

Eskici, B. (2013). "Arkeolojik Ve Sanat Eserlerinin Korunmasında Temizliğin Önemi Ve Laser Teknolojisi Üzerine", *Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı / A Festschrift for Orhan Bingöl on the Occasion of His 67th Birthday*, Ed. G. Kökdemir, 59-66

Giordano, A., Barresi, G., Rotolo, V., Schiavone, S., & Palla, F. (2019). The conservation of contemporary paintings: From dry cleaning to microemulsions. In *Nanotechnologies and Nanomaterials for Diagnostic, Conservation and Restoration of Cultural Heritage* (pp. 277-298). Elsevier.

Gueidão, M., Vieira, E., Bordalo, R., & Moreira, P. (2020). Available green conservation methodologies for the cleaning of cultural heritage: an overview. *Estudos de Conservação e Restauro*, (12), 22-44.

Karagölge, Z., & Bahri, G. Ü. R. (2016). Sustainable chemistry: green chemistry. *Journal of the Institute of Science and Technology*, 6(2), 89-96.

Montemor, M. F. (2016). Fostering green inhibitors for corrosion prevention. *Active Protective Coatings: New-Generation Coatings for Metals*, 107-137.

Onur, YENİ (2015). Sürdürülebilirlik ve Sürdürülebilir Kalkınma: Bir Yazın Taraması. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 16(3), 181-208.

- Pino, C. (2017). The use of gel systems for cleaning water-and solvent-sensitive paintings. *GELS in the Conservation of Art*, 356-359.
- Rani, B. E., & Basu, B. B. J. (2012). Green inhibitors for corrosion protection of metals and alloys: an overview. *International Journal of Corrosion*, 2012.
- Rieland, J. M., & Love, B. J. (2020). Ionic liquids: A milestone on the pathway to greener recycling of cellulose from biomass. *Resources, Conservation and Recycling*, 155, 104678.
- Siano, S. (2007). Principles of laser cleaning in conservation. *Handbook on the use of lasers in conservation and conservation science*, 26.
- Siano, S., Agresti, J., Cacciari, I., Ciofini, D., Mascalchi, M., Osticioli, I., & Mencaglia, A. A. (2012). Laser cleaning in conservation of stone, metal, and painted artifacts: state of the art and new insights on the use of the Nd: YAG lasers. *Applied Physics A*, 106, 419-446
- Stavroudis. C. (2017). Gel in Conservation “Evulation in practice.
- Stavroudis, C., Doherty, T., & Wolbers, R. (2005). A new approach to cleaning I: using mixtures of concentrated stock solutions and a database to arrive at an optimal aqueous cleaning system. *WAAC newsletter*, 27(2), 17-28.
- Stulik, D., Miller, D., Khanjian, H., Carlson, J., Khandekar, N., & Wolbers, R. (2004). *Solvent gels for the cleaning of works of art: the residue question*. Getty Publications.
- Şen, H., Kaya, A., & Alpaslan, B. (2018). Sürdürülebilirlik üzerine tarihsel ve güncel bir perspektif. *Ekonomik Yaklaşım*, 29(107), 1-47.
- Yılmaz, E., & Soylak, M. (2020). Type of green solvents used in separation and preconcentration methods. In *New generation green solvents for separation and preconcentration of organic and inorganic species*, 207-266.

# TOPLUMSAL VE CİNSİYET ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA JENNY SAVILLE RESİMLERİNDE KADIN İMGESİ

THE IMAGE OF WOMEN IN JENNY SAVILLE PAINTINGS IN THE  
CONTEXT OF SOCIAL AND GENDER CRITICISM

Ece Cebeci

Dokuz Eylül Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
ece.cebecii@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-7922-2904

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 23 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 12 Eylül 2024

Doç. Dr. Hamdi Gökova

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Resim Bölümü

hamdi.gokova@deu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-3571-5981

## Öz

Tarih boyunca sanatı şekillendiren eril bakış cinsiyet eşitsizliğini doğurmuştur. 1960'lar boyunca feminizm ve cinsel tercihler konusunda önemli kazanımlar elde edilmiştir. Öncelikle feminist sanatçıların örnek çalışmalarına bakılarak ilerleyen bu çalışmada, günümüz sanatçılarından Jenny Saville'in toplumsal ve cinsiyet eşitsizliği bağlamında kadın kavramına yaklaşımı ele alınmıştır. Egemen olan erkek beğenisinin aksine, görsel olarak çirkin bulunan kompozisyonlara resimlerinde yer veren Saville'in kadınların üstüne yerleştirilen erkek takdirini kazanma düşüncesine karşı tepki olarak yaptığı, temelinde kadın figürü olan, bir dizi çalışması araştırmanın konusu olmuştur.

Bu çalışma J. Saville resimlerinde temel bir role sahip olan kadın imgesini cinsiyet eşitsizliği ve eleştirisi bağlamında ele alarak çıkarımlar yapmayı amaçlamaktadır.

## Abstract

The masculine gaze that has shaped art throughout history has led to gender inequality. Significant gains were made regarding feminism and sexual preferences throughout the 1960s. In this study, which proceeds by first looking at the sample works of feminist artists, the approach of Jenny Saville, one of today's artists, to the concept of women in the context of social and gender inequality is discussed. Saville, who included visually ugly compositions in his paintings, contrary to the dominant male taste, has been the subject of research.

This study aims to make inferences by considering the female image, which has a fundamental role in J. Saville's paintings, in the context of gender inequality and criticism.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, cinsiyet, feminizm, kadın, Jenny Saville.

**Key Words:** Art, gender, feminism, women, Jenny Saville.

## GİRİŞ

Sanatta toplumsal ve cinsiyet eleştirisi bağlamındaki yaklaşımlar, toplumsal yapı içinde cinsiyetin görsel sanat biçimlerinde nasıl temsil edildiğinin incelenmesine yoğunlaşır. Bu, toplumsal cinsiyet rollerinin, klişelerin ve güç ilişkilerinin sanat eserlerindeki temsil biçimlerinin incelenmesine odaklanan teorik bir çerçevedir. Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyet yapılarının ve ataerkil normların sanatsal ifadeyi nasıl etkilediğini ve izleyicilerin kendi cinsel kimlikleri ve deneyimlerine dayalı olarak sanata nasıl tepki verdiklerini analiz etmeye çalışır.

Sanat tarihçileri ve kültür teorisyenleri, toplumsal cinsiyet eleştirisini tüm sanatsal uygulamalarda sorgulamışlardır. Bu sorgulama sırasında ortaya çıkan temel sorular, sanatsal temsilde kadına ve erkeklere hangi rollerin verildiği, sanatçıların cinsiyet ve kimliğe ilişkin eleştirel bakış açılarını nasıl geliştirdiklerini ve cinsiyetin izleyicinin algısını ve esere tepkisini nasıl şekillendirdiğini içerir.

Feminist sanat, bu çalışmanın amacı açısından büyük bir öneme sahiptir ve çalışmanın ana ekseninde yer alacaktır. Feminist sanat 1960'lardaki toplumsal hareketlilik içinde ortaya çıkan feminist hareketten doğdu ve kadınların sanatta ve toplumda karşı karşıya kaldığı eşitsizlikleri ve baskıyı vurgulamaya çalıştı. Kadınların sanat ve medyadaki geleneksel ataerkil temsillerine meydan okumayı ve kadınları etkileyen sosyal politik sorunları ele almayı amaçladı. Çıkış noktaları kimlik eşitliği ve çeşitliliğinin toplum olarak tanınması oldu.

Çalışmanın ilk bölümünde toplumsal cinsiyet eleştirisi hakkında bilgi verilerek konunun sanatta nasıl ele alındığına bakılmıştır. Feminist sanat hareketlerinin ne şekilde başladığı, neyi amaçladığı açıklanmış, iki grupta incelenen bu hareketin öncü grubundan olan ilk dönem sanatçıları Schapiro ve Chicago'nun önemli çalışmaları incelenmiştir. İlk grubun kadınsal üretimi üzerinden gerçekleşen eserlerinin aksine ikinci grup feministlerin kadını eserlerinde özne olarak kullandığına değinilmiştir.

İkinci bölümde incelenen sanatçı Jenny Saville ve kadın figürleridir. İngiliz bir çağdaş sanatçı olan Jenny Saville, geleneksel güzellik ve cinsiyet kavramlarına meydan okuyan geniş çapta çalışmalarıyla ünlüdür. Kadın figürü tasvirleri, grotesk ve güzel arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak erkek bakışını bozuyor ve toplumsal normlara meydan okuyor. Erkek sanatçıların ve erkek bakışının egemen olduğu sanat tarihindeki kadın temsiliyi sorguluyor. Bu çalışma, Saville'in resimlerindeki kadın imajını toplumsal ve toplumsal cinsiyet eleştirisi merceğinden araştırıyor. Sanatçının, nesneleştirme, beden politikaları ve toplumsal cinsiyet rollerinin inşası gibi konuları ele alarak sanatta ve toplumda kadınların temsiliyle nasıl yüzleştiğini ve nasıl yeniden tanımladığını analiz ediyor. Sanatçı, sanatı aracılığıyla kadın bedenini güçlendirmeyi ve yüceltmeyi amaçlarken, aynı zamanda sanatta cinsiyet, güç ve temsil hakkında önemli

soruları da gündeme getiriyor. Bu araştırma, Saville'in tekniklerini ve temalarını yakından inceleyerek, sanatçının farklı bakış açılarını ve deneyimleri kucaklayan daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir topluma katkısına ve nasıl ışık tuttuğuna dair belirlemeleri ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## **TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE SANAT**

Cinsiyet biyolojik bir kavramdır. Bilimsel olarak sahip olduğunuz X ve Y kromozomları sizi biyolojik olarak kadın ve erkek diye ikiye ayırır. Kromozomlara dayalı bu ayırımı, toplum içerisinde kişilerin rollerini belirler. Belirlenen rollerin ismi kadınlık ve erkeklik olarak adlandırılır. Bu noktada başta biyolojik olan kavram psikolojik bir boyuta evrilir. Ama toplumsal cinsiyet kavramı sadece cinsiyet farklılığını değil, aynı zamanda orantısız güç ilişkisini de ifade eder (Berktaş, 2016, s.16). Fiziki olarak ve psikolojik bakımdan gücü elinde tutan taraf erkek dolayısıyla erkeklik kavramı olmuştur.

Tarih boyunca sanat dünyası erkeklerin egemenliği altında kalmıştır ve kadınlar genellikle ikinci sınıf sanatçılar olarak kabul edilmiştir. Bugünün dünyasında da kadınlar sanat çevresinde eşit bir biçimde temsil için mücadeleye devam etmektedirler. Sanatta feminist hareket 1960'lı yılların sonlarında, feminist hareketler çerçevesinde şekillenerek siyasi aktivizmin etkisiyle başladı (Antmen, 2012, s. 33-75). Bu hareket, özünde ataerkil normlara ve yapılarla meydan okumayı amaçladı.

Sanatta feminist akım iki kuşakta incelenmektedir. Feminist sanatın ilk yönlendiricilerinden Judy Chicago ve Miriam Schapiro çalışmalarında genellikle cinsellik, evcillik, kadın bedeni temalarına odaklandılar ve bunları cesur, çatışmacı bir tarzla karakterize ettiler.

Schapiro, kadınların ev içi emeklerini ve el emeği çalışmalarında vurgulayarak, kadın emeğini önemsemeyen kesime göndermede bulunur. Aynı zamanda kadınların rutin olarak yaptıkları eylem ve kullandıkları malzemeyle, bir ifade biçimi oluşturarak, erkekleri bu teknikten ironik bir gönderme yaparak dışlamıştır. Sanatçı, sanat ve zanaat ayırımı yaparak, neyin sanat olup olmayacağını belirleyen erkek egemen yapının geleneksel kompozisyon anlayışını da ters yüz ederek, klasik sanatı hiçe saymıştır" (Balcı, 2018, s.53).

Schapiro ev içine hapsedilmiş kadınların günlük rutinlerinin parlatarak onlara sanat eseri gözüyle bakılmasını sağlamaya çalışırken bir yandan da kadınları hapseden güce bir göndermede bulunmuştur.



**Görsel 1:** Miriam Schapiro, *Harikalar Diyarı*, 1983, tuval üzerine akrilik kumaş ve plastik boncuk, 228.6x367 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi

Judy Chicago büyük ölçekli çalışmalarıyla ünlüdür. Sanatçının ikonik feminist çalışmalarından biri *The Dinner Party*'dir. Eser esasen üçgen şekilde oluşturulmuş 39 kişilik ziyafet sofrasıdır. Masa mitoloji ve tarihten ünlü kadınlar için hazırlanmıştır. Masanın üzerinde kadın üretimi ile özdeşleştirilen dikiş, nakış, çini gibi malzemeler yer almaktadır. Sanatçı, bu çalışmasında kullandığı çiçek ve kelebek formları ile kadın üreme organı olan vajinaya gönderme yapmaktadır. Uzun süreli kolektif bir çalışma ile ortaya çıkan çalışma hakkında Chicago şunları söylemiştir: "...ben bazı feministlerin aksine, kadın sanatının erkekler tarafından anlaşılabilceğine, anlaşılması gerektiğine ve kadın deneyimlerine ilişkin kadın sanatının, erkeklerin kadını anlama kapasitesinin artmasına ve insan deneyimini oluşturan şeyi anlama perspektifinin genişlemesine katkı sağlayacağına inanıyorum" (Aktaran- Keser, 2015, s.139). Chicago da tıpkı Schapiro gibi kadınların üzerindeki egemen güce göndermede bulunur. Çalışmalarında bu güç tarafından kabul görülüp onaylanması gerekliliği vardır. Bunu yaparken kadının bizzat kendisini değil onun parçacıkları ile toplumdaki yerinin önemini gösterirler.





**Görsel 2:** Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, 1979, Üçgen Masa , 1463x1463 cm., Brooklyn Müzesi

İlk kuşak feministler önceki sayfalarda bahsedildiği gibi kadının, daha doğrusu kadınla özdeşleştirilen üretilere yönelmekten; ikinci kuşak feministler üretimlerini erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiği üzerine yaptılar. Kadını izlenen-izleyici olmaktan çıkarıp özneye dönüştürmek asıl amaçları oldu. Feminist eleştiri, kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilişini dünyanın en doğal durumuymuş gibi sunan bir tarihin cinsiyet ayrımcı bakışını ortaya koymayı amaçlamış ve bunu başarmıştır (Antmen, 2012, s.8). Amaç; dekoratif unsur, güzel manzara olan kadına bakış açısını değiştirmektir. Bu, eril gücün beğenisine başkaldırıydı. Dolayısıyla ilk dönem feminist önderlerinin aksine yeni dönemdekiler kadının suretini en farklı halleriyle çalışmalarının en görünen yerine, odağına yerleştirmekten çekinmediler.



**Görsel 3:** Gerilla Kızlar, Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girebilmeleri için çıplak olmaları mı gerekir?, 1989, taşbaskı, 279x711 cm, Metropolitam Müzesi

1980'lerin sonunda bir araya gelen feminist sanatçı grubu Gerilla Kızlar (Guerilla Girls) "Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?" (Antmen, 2012, s. 7) diye sordukları bir çalışmaları aracılığıyla erkek egemen sanat ve müze dünyasına karşı tepkilerini ortaya koydular. Aktivist olarak eleştirilerini dile getiren Gerilla Kızlar hazırladıkları posterlerle beyaz erkek sanatçıları, sanat galerilerini, sanat eleştirmenlerini yerdiler. Kendilerini sanat dünyasının vicdanı olarak tanımladılar.

Baştan beri feminist sanat, birçok sanatçının kesişen perspektifleri birleştirmesi; ırk, cinsel kimlik, küreselleşme gibi konularla genişlemeye ve çeşitlenmeye devam etmektedir. Günümüzde toplumsal norm ve önyargılara meydan okuyan sanat yaratmak ve desteklemek için hareket etmektedir. "İlk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok, kadın bedenini saran kültürel kodların eleştirisine odaklanarak, biyolojik özelliklerden çok, yapısökümcü bir yaklaşımla sanatsal ifadelere yönelmişlerdir" (Antmen, 2012, s. 242).

## JENNY SAVILLE VE KADIN İMGESİ

"Bu bedeni değerlendirecekseniz, o zaman kendi konumunuzu da değerlendirmelisiniz. Bu sadece vücuda nasıl baktığınız değildir, sanattaki kadın vücudunun güzelliği ve görüntüsüne de nasıl baktığınızdır" (Brittain, 1995, s.s. 24-25)

### Jenny Saville Kimdir?

İngiliz sanatçı Jenny Saville 1970 yılında Cambridge şehrinde doğdu. 1992 yılında Glasgow School of Art'ı bitirdikten sonra Cincinnati Üniversitesi'nden 6 aylık burs kazandı. Amerika'da kaldığı süre içerisinde aşırı kilolu insanlardan, özellikle de kadınlardan, çok etkilendi. Bu etki onu insan bedenleri, özellikle de estetik yargıların dışında kalan insan bedenleri üzerine çalışmalar yapmaya itti. Lisans eğitiminin sonuna geldiği 1992 yılında Cooling Galerisi'nde Henry's Critic's Choise sergisine katıldı. Sergide İngiliz sanat koleksiyoncusu Charles Saatchi tarafından fark edildi. Bu Saville'in kariyerinin dönüm noktası oldu. Saatchi, Saville'le 18 aylık bir sözleşme yaparak onu Saatchi Galerisi'ne bağladı. Saatchi Galeri'si onun tanınırlığının artmasını sağladı. Sanatçı, halen Londra ve Oxford'da çalışmalarını sürdürürken Slade School of Art'da eğitmen olarak çalışmaktadır.

### Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi Bakımından Jenny Saville:

Saville'in yapıtları, toplumsal ve cinsiyet eleştirisi açısından, erkek bakışını alt üst etmesi ve sanat tarihinde kadının nesneleştirilmesine karşı ortaya koyduğu eleştirel yaklaşım nedeniyle önemlidir. Saville, kadın bedenlerini

mecazi ve genellikle son derece gerçekçi tasvirleriyle, kadın formunun uzun süredir sanatsal temsillerine nüfuz etmiş olan klasik güzellik, nesneleştirme ve görünmezlik kavramlarına meydan okur. Kimlik, cinsiyet, bedensellik temalarını araştıran figüratif sanatçı, resimlerinde insan vücudunun, özellikle de kadın bedeninin geleneksel temsillerine karşı onu alışılmadık, bazen çatışmacı şekilde ele alarak tasvir eder.

İlk bakışta, Saville'in resimlerinin çoğu sömürücü veya röntgenci olarak görülebilir. Bedenleri genellikle çeşitli soyunma hallerinde ham ve filtresiz tasvir eder. Figürleri çoğunlukla amorf bedenlerdir. Çalışmaları tüm bu şekilleriyle dahi nesneleştirme içermez. Resimleri daha ziyade, kadın bedenlerini geri kazanma ve onları dürüst, karmaşık ve güçlendirici bir şekilde görünür kılma girişimidir. Beden ve kimlik arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, fiziksel görünümün bireylerin toplumda nasıl algılandıklarını ve onlara nasıl davranıldığını gözler önüne sermek ister.

Saville'in çalışmalarındaki ana temalardan biri, fiziksel savunmasızlık fikridir. Resimlerinde sık sık yara bere içinde olan kadınlar vardır. Bedenleri çıplak ve savunmasızdır. Kadınları bu şekilde resmetmesi güvenlik açığı, sömürücü veya utanç verici olsun diye değildir; bunun yerine, vücutlarının nasıl görünmesi ve davranması gerektiğine dair kültürel ve sosyal beklentilere direnen kadınların dayanıklılığının ve gücünün bir kanıtıdır.

Toplum bireyin davranış ve tutumlarını etkiler. Halk arasında bilinen adı mahalle baskısı beğenilen ve beğenilmeyeni toplum kültürüne yerleştirir.

“İğrenç büyük kadınları resmetmiyorum. Büyük ve iğrenç olduklarına inandırılan kadınları resmediyorum” (Smith, 2001, s. 24). İğrenme sadece içgüdüsel bir tepki değil, aynı zamanda kültürel olarak inşa edilmiş tepkidir (Meagher, 2003, s. 23-41).

Saville'in çalışmaları, genel geçer güzellik kavramına meydan okuduğu için toplumsal ve toplumsal cinsiyet eleştirisi bağlamında önemlidir. Saville, basmakalıp güzellik normlarından sapan bedenler sunarak, kadınların maruz kaldığı keyfi ve baskıcı standartları teşhir eder. Resimleri, güzel ve değerli olmanın birçok yolu olduğunu ve bu yolların kültürel şekil, boyut veya orantı yapılarıyla mutlaka ilişkili olmadığını gösterir.

Sonuç olarak, Jenny Saville'in resimleri, çağdaş sanatta kadın imajına benzersiz ve güçlendirici bir bakış açısı sunar. Saville, kadın formunun samimi, girift tasvirleriyle geleneksel güzellik, nesneleştirme ve görünmezlik kavramlarına meydan okurken aynı zamanda kadın bedenlerinin gücünü ve dayanıklılığını vurgular. Çalışmaları, sürmekte olan feminist sanat projesine önemli bir katkı

ve kadın bedenlerinin güçlü, değerli ve tüm çeşitlilikleriyle temsil edilmeye değer olduğunu hatırlatır. O, “Benim kadınlarım kendi bireyselliklerinde güzeldir” der (Christie’s, 2023).

### **Jenny Saville ve Kadın**

Saville’in resimlerindeki ana temalardan biri, kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve metalaştırılmasıdır. Kadın formunu genellikle vücudun belirli bölgelerini (göğüsler veya kalçalar gibi) vurgulayarak ve onları figürün geri kalanından izole ederek parçalanmış bir durumda tasvir eder. Bu, popüler kültürde kadın bedenlerinin sıklıkla cinselleştirilmesine ve fetişleştirilmesine dair bir yorum olarak görülebilir.

Kadınlar, televizyon, reklam, dergiler aracılığı ile gerçekçi olmayan kadın imgelerine maruz bırakılmaktadır. Bu da onları bedenleri ve değerleri üzerine düşünmeye zorlar. Kadınlar sürekli olarak görünüşleri ve nasıl görünmeleri gerektiği konusunda endişelenir ve toplumun ısrarla onlara dayattığı standartlara bağlı kalmaya çalışırlar (Mey, 2007, s. 48). İşte Saville tam burada karşı duruş sergiler. O resimlerinde kadını tüm kusurlarıyla sergiler. Bazı eleştirmenler onu zamanımızın en kavgacı kadın sanatçılarımızdan olarak tanımlar (Januszczak, 2023). Saville’in çalışmalarındaki kadınlar en görülmek istenilmeyen halleriyle konunun odağında, savunmasız şekilde durmaktadır. Erkek beğenisi kadına kusursuz ol ya da kusurlarını gizle ki değer gör algısı, toplumun tamamına yerleştirmişken; Saville resimlerinde tüm bu algıyı yerle bir etmektedir. Onun kadına dayatılan ‘güzel olmalısın’ kavramı ile sorunu vardır. Kadını süs eşyası şeklinde görmek onu rahatsız etmektedir.

Eril iktidarın ince, uzun, güzel, bakımlı ve cinsel obje olarak sunduğu kadın temsillerine bir karşı duruş olarak şişman kadın resimleri yapar. Tüketim toplumunda özendirme amaçlı kullanılan ‘güzel kadın’ imajının afiş ve reklamlarda kullanarak kadını tüketim nesnesi haline getiren kurumlara eleştirel bir tavır sergileyen Saville, deformasyona uğratmış olduğu abartılı derecede şişman kadın bedenlerini, idealleştirilen, seks objesi ve tüketim nesnesi haline getirilen kadın temsillerine karşı başka bir temsil olarak resmeder. Saville’nin sanatı, yeniden üretilmiş kadın bedeni anlamına gelmektedir” (Çelebi, 2016, s. 202).

Saville’in kadınları adeta kantarın bir tarafında yerleşmiş, baskın olan eril beğeniyi dengelemeye yöneliktir. Seyredeni dengelenmeye davet eder. Normali ve doğal bize hatırlatır. Torna üretimin ve beğenin dışında sürüden ayrılmıştır.

## Propped (1992)

Resim esasen 1992 yılında son sınıf olan Saville'in okul için yaptığı yılsonu çalışmasıdır. Eğitim için gittiği Amerika'da feminist akımdan çok etkilenen Saville, bu etkiyi sanatında ilk bu çalışmasıyla ifade eder. Propped, onun feminist bakış açısının dilidir. "Yapamadıklarınız üzerinde çalışmak bir dil oluşturur. Bu çalışmamda yapamadıklarımı boyadım. Gücü bundan kaynaklıdır. Bu benim görsel dilimi oluşturmuştur" (Yale British, 2023).



**Görsel 4:** Jenny Saville, *Propped*, 1992, yağlıboya; 213.4x182.9 cm,

Resim oldukça büyük bir çalışma, tıpkı üzerindeki desen gibi. İlk baktığımızda görünen, ortada oldukça kilolu bir kadın yüksek bir taburede dengeli bir şekilde oturmakta. Muhtemelen denge sağlasın diye ayaklarını taburenin bacaklarına sarmış. Gözleri kapalı, başı geriye doğru düşmüş. Kolları ile neredeyse beline kadar inen göğüslerini sıkıştırmakta. Bu, toplumun kadınlardaki beğeni algısı ile ilgili bir pratikten ileri geliyor olsa gerek. Güzellik ve beğeni algısında büyük ve sıkıştırılmış göğüslere gönderme olarak görülebilir. Taburedeki bu kadın elleri bacaklarına pençe şeklinde geçirmiş. Gerilimini arttıran bu görüntü esasen kadının çok da mutlu olmadığını gösteriyor. Resmin üzerinde yazılar bulunmakta. Bu yazılar feminist Bulgar yazar Luce Irigaray'dan alıntıdır. "Bu aynılık içinde konuşmaya devam edersek, erkeklerin yüzyıllardır konuştuğu

şekilde konuşursak, birbirimizi tekrar başarısızlığa uğratacağız” (Defjan, 2023). Kadınları biçimlendiren erkeklerin söylemleri olduğunu dile getiren Saville; bu söylemlerin kadınların vücudunu dolaşarak kafalarının üstüne çıktığını ve onları yok ettiği görüşünü savunur (Yale British, 2023). Kadınlar, yıllarca erkeklerin bakış açılarını benimsemesi sebebiyle yok olmaktadır. Kişilikleri alınmıştır. Toplum içinde erkeklerin beğenileri kadar yer alabilirler.

Resmin ilk sergilenmesi, karşısına konulan aynı büyüklükteki bir ayna ile beraber olur. Saville *Propped* için ‘Resmi deneyimlemek istiyorsak öncelikle yargı/adalet sistemimize gitmemiz gerekir. Saville yargı sisteminin resimle ayna arasındaki boşlukta yer aldığı söyler (Yale British, 2023) Artists in Conversation,

### Cindy

Saville çalışmaları hakkında, “İri bir kadın vücudunun sahip olduğu fiziksel güçle ilgileniyorum. Çok fazla yer kaplayan, ancak aynı zamanda çağdaş kültürün onu cüssesini gizlemeye ve olabildiğince küçük görünmeye teşvik ettiğini de kesinlikle bilen...” diyor (Christie’s, 2023).

İlk günlerinden beri güzellik algısıyla oynamaya devam eden Saville, resimlerinde sık sık kadınlara dayatılan güzellik algısı dolayısıyla yapılan estetik operasyonlar ve operasyon sonrası oluşan yaralara yer verdi. Bedenin inşası, vücudun manipülasyonu sanatçının yeni konusuydu. Bu anlamda verdiği ilk çalışma örneği *Cindy* oldu.



**Görsel 5:** Jenny Saville, *Cindy*, 1993, yağlı boya, 56x46 cm

Resimde, yüzü plastik cerrahi operasyon sonrası giyilen bandajla kaplı kadın doğrudan izleyiciye bakar. Ameliyat sonrası nahış görüntüde olan kadının gözleri yorgun, bitkin, psikolojik olarak iyi görünmezken dudakları tebessüm eder. Çalışmanın isminin *Cindy* olması, Saville'in *Cindy Sherman*'dan etkilenmesindedir.

### Ruben's Flap

Flap terimi tıpta en çok da estetik cerrahide kullanılır. Bir dokunun bir yerden alınarak başka bir yere adapte edilmesidir. O dönem bir dizi estetik ameliyatları gözlemleyen sanatçı doku transferinden etkilenerek bunu resimlerine aktardı. *Ruben's Flap* çalışması bu denemelerinden ortaya çıkan sonuç oldu. Bir şeyi olması gereken yerden başka bir yere konulursa garibe görüntüsü sağlanır. Vücudu etler bütünü olarak düşünürsek eğer bir yerdeki etin başka bir yere konulması kişiyi de garibeye döndürür. Ameliyat deneyimlerinden sonra Saville "Vücudun anatomisini görmek resmin anatomisi üzerine düşünmemi sağladı. Bu benim majör değişim modum oldu" (Yale British, 2023) Sanatçının tekniği de lekeleme yerine kalın impastoya dönüştü. Tıpkı modellerinde bulunan katman katman yağ tabakaları gibi, o da boyalarını yoğun ve kat kat kullanmaya başladı. Bu kullanım tıpkı modeli tuvale yerleştirmek gibiydi. (Yale British, 2023)



**Görsel 6:** Jenny Saville, *Ruben's Flap*, 1989-1999, yağlı boya 304.8x243.8 cm

*Ruben's Flap*'de görünen esasen kadın değil, ettir. Bakışları kişisellikten uzaktır. İdeali yakalamaya çalışan kadının toplum tarafından kendi bedenini parçalara ayırmaya koşullandırılmışlığını bildirir.

## Fulcrum

Konu olarak bedene odaklanmayı sürdüren Saville 2011-2015 yılları arasında yaptığı çalışmalar tekli figürden çoklu figüre dönüşerek, soyut ve figüratif unsurları daha kapsamlı bir şekilde birleştirmeye girişir. Saville birden çok gerçekliği aynı anda resmeder. Böylece figür daha çoğalır. Bireysel figür belirsiz hale gelirken, erkek ve kadın vücutları birbirine karışırken formların karışması çalışmaya zamansızlık katar. Cinsiyet kimliği çözülür, katı benlik duygusu çözülür ve akışkan hale gelir (e-flux Announcements, 2018).



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

*Fulcrum* et ve idealize edilmiş kadın bedenlerinin görünüşte dokunsal tasvirini gösteriyor. Bireysel bedenlerin nerede başlayıp nerede bittiğini bilmek neredeyse olanaksızlaşıyor. Bedenler yatay olarak sıkıştırılıp ortaya bir et manzarası konuyor. Günlük hayatta çok da istenilmeyen bir manzara gözler önüne seriliyor.

## Matrix

*Matrix* çalışması bize ilk başta Gustave Courbet'in *Dünyanın Kökeni* adlı eserini çağırıştırır. İki resim de oldukça cüretkar ve müstehcendir. Kompozisyonu hemen hemen aynı olan bu iki resmi farklı kılan Saville'in bakış açısıdır. Cesur ve kışkırtıcı temaları olan Saville *Matrix*'i bambaşka perspektiften bakarak yaptığı açıktır. *Dünyanın Kökeni* alışlagelmiş olarak kadın bedeni merkezli, eril beğeniye hizmet ederken; *Matrix*, bedenin karmaşıklığını ve çeşitliliğine vurgu yapmaktadır. Tüm cinsiyetler birbiri içine girmiştir.

Resimde interseks model Del La Grace Volcano kullanılır. Saville, "Del'in vücudu ilgilendiğim teorinin manifestosu gibiydi" der (Yale British, 2023).



Matrix, Saville'in tam da inandığı feminist teoriye uygundur. Saville ilk çalışması *Propped*'da bahsedilen kadın ve onun vücuduna hakim olan erkek düşüncesinin tam da görselidir. Aynı zamanda çalıştığı doku transferlerini de çok edici şekilde ortaya koyan çalışmadır. Saville'in Matrix'in transseksüel figürleri ile önceki parçalanmış bedenleri arasında bağ vardır. (Armstrong, 25) Saville'in resimlerinde yer alan tüm bedenler 'heteronormatif idealin' dışında yer alır.



**Görsel 8:** Jenny Saville, *Matrix*, 1999, 213.4x304.8 cm, yağlı boya

Saville bu çalışmasındaki modelinin duruşunu British Müzesi'nde bulunan Antik Yunan heykeli Iris'den esinlendi. Gökyüzünden yeryüzüne haber getiren tanrıça Iris'in sembolü gökkuşağıdır. Gökkuşağı bugün LGBT topluluğunun farklılığını temsil eden bir semboldür. Matrix resmi hakkında bir grup eleştirmen böyle bir vücudun gerçeği yansıtmadığı söylemiştir. Oysa Saville çalışmalarında mevcut tüm cinsiyetleri kapsar. (Yale British, 2023) O yüzden bu eleştiri yersizdir. Amaç bir şeyi bilindik, tanıdık bir şeye benzetmek hiçbir zaman olmamıştır.



**Görsel 9:** Antik Yunan, *Iris*, Parthenon'un Batı Alınlığı, British Müzesi, İngiltere

## SONUÇ

Bu çalışmada ilk olarak toplumsal cinsiyet eleştirisi bakımından feminist sanatçıların izledikleri yöntemler ele alınmıştır. Öncelikle kadınsal üretimden yola çıkarak çalışan sanatçılar, sonrasında ise aktivist hareketlerin sinerjisinden yararlanan sanatçıların, kadının kendisinin sanatın öznesi olduğu işleri irdelenmiştir. Ardından Jenny Saville'in bu çerçevede toplumsal cinsiyet kavramı bağlamında kadın imgesini merkeze alan çalışmaları ele alınmıştır. Saville'in ideal vücut ve güzellik algılarının sorgulanmasına yol açan çalışmalarından örnekler verilmiştir.

Kariyerinin başlangıcından itibaren Saville sanatta hakim olan eril beğeni sistemi üzerine eğildi. Toplumun kendi kendine ezberlettiği beğeni sistemini alt üst ederek taktir görmeyen, dikte edilen beğeni içinde yer almayan, yer yer iğrenilen vücut manzaralarını büyük tuvaleri ile izleyicilerine sundu. Kadına psikolojik baskı ile dayatılan güzel olma durumuna meydan okuyarak onların en görülmek istenmeyen hallerini sergiledi. Bunları yaparken hem klasik / geleneksel resim taraftarlarının, hem de feminist kesimlerin eleştirilerine maruz kaldı. Klasik kesim vücutları neden bozduğunu sorgularken, feminist taraf resimlerinde çıplak vücutlar kullanmasını yargıladı. Tüm bunlara Saville "Bir şeyleri ve birilerini rahatsız ediyorsam doğru yoldayım" dedi (Yale British, 2023).

"Jenny Saville resimleri bizi, grotesk ile ilişkili olarak güzelliğin tanımlarını sorgulamaya zorluyor. Toplum kendi normunu kolayca tanımladığından,

öngörülen normların tersine çevrilmesi veya reddedilmesi korkuyla karşılaşılır. Saville'in canavarca imgeleri, derin varsayılan tutumları ve kültürel gelenekleri yansıtan bir ayna olarak görülebilir” (Endrich, 2007, s. 43-49).

Saville'in toplumsal cinsiyete bakış açısını en iyi onun hakkında yazan Linda Nochlin ortaya koymuştur. 'Neden Hiç Ünlü Kadın Sanatçı Yok' makalesiyle tanınan Nochlin'nin yazısında kadın sanatçıların erkekler kadar başarıya ulaşamama sebeplerinin ana nedenini olarak toplumsal cinsiyet normları ve engellemeler olduğunu ifade eder. Saville, kabul görmüş toplumsal normları insanların farklı olanı dışlamak ve engellemek olarak ele alır. Nochlin'in etkisiyle kendisini en iyi tasvir eden terimin 'cinsiyet nirvanasında yüzmek' olduğunu dile getirir. Onun sorgulamaları şu yöndedir “Cinsiyet kavramı akışkandır belki de kavram potansiyel olarak akışkandır veya onun sabitlememesinin potansiyeli nedir? Bu bir serbest alan mıdır, sınırlar etrafında dolanan? İnsanlar nerede özgürce yaşamanın, görmenin, sanatı anlamının yoluna sahip olurlar?” (Yale British, 2023).

Saville'in eserleri, toplumsal cinsiyet konusunda önemli bir eleştiri ve sorgulama aracı olarak görülmektedir. Onun beden manzaralarındaki çeşitlilik ve gerçekçilik, toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanması ve değiştirilmesi için önemli bir adımdır. Hakim olan eril bakış açısına bir başkaldırıdır. Çalışmalarındaki farklı bedenler; özellikle de kadın bedenleri; üzerindeki baskılara karşı bir direniş ve özgürleşme çağrısı olarak okunabilir.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). "Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri" İstanbul: İletişim Yayınları
- Armstrong, B. (2015). "Jenny Saville: The 'Other' Body: Feminist Perspectives of Flesh". Yayınlanmamış Lisans Tezi. Plymouth University Fine Arts
- Balcı, H. (2018). "1960 Sonrası Sanat Alanındaki Kadın Emegi ve El İşinin Bir Eleştiri Aracı Olarak Kullanımı". Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Berktaş, F. (Ed.) (2016). "Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın". (8. Baskı). Metis Yayıncılık Ltd.
- Brittain, D (1995). "Jenny Saville". Creative Camera. Haziran/ Temmuz. s.24-29
- Çelebi, C. E. (2016). Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları. İdil Dergisi. 5(19). s.193-214
- Endrich, L. (2007). "I am a Monster: The Indefinite and the Malleable in Contemporary Female Self-Portraiture". Circa. Yaz. s.121
- Keser- Aktaran, İnan- Nimet (2015), Kadın Tarihi İçin Bir Anıt:Akşam Yemeği Partisi. Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. 5. Bahar. s.139
- Meagher, M. (2003). "Jenny Saville and Feminist Aesthetics of Disgust". Hypatia. 18(4) Sonbahar. s.23-41
- Mey, L. (2007). "Art and Obscenity". London: I.B Tauris
- Smith, J. (2001). "All Too Human", Fortnight, 394. Nisan. s.24

## İNTERNET KAYNAKLARI

Christie's (2023)

<https://www.christies.com/features/Jenny-Saville-Cindy-and-The-Bride-come-to-auction-8509-1.aspx>. (Erişim Tarihi: 15.5.2023).

Defjan, B. (2021) "Publish In Challenging Art"

<https://medium.com/challenging-art-a-guidebook/jenny-savilles-propped-1992-bbb8efc47be2> (Erişim Tarihi: 22.5.2023).

e-flux announcements, 2018

<https://www.e-flux.com/announcements/191564/jenny-saville/> (Erişim Tarihi: 20.5.2023).

Januszczak, W. (2023) "She Gets Right Under Their Skin" <https://waldemar.tv/2012/07/she-gets-right-under-their-skin/> (Erişim Tarihi: 5.5.2023).

Yalebritish (2023) Artists in Conversation, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_S2MJBq8Esk](https://www.youtube.com/watch?v=_S2MJBq8Esk) (Erişim Tarihi: 15.5.2023).

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro/wonderland-1983> (Erişim Tarihi: 20.5.23).

Görsel 2: <https://hyperallergic.com/455572/judy-chicago-responds-to-criticisms-about-the-dinner-party/> (Erişim Tarihi: 20/5/23).

Görsel 3: <https://www.e-flux.com/announcements/171619/guerrilla-girlsthe-art-of-behaving-badly> (Erişim Tarihi: 20.5.23).

Görsel 4: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-groundbreaking-self-portrait-that-launched-jenny-savilles-career> (Erişim Tarihi: 20.5.23).

Görsel 5: <https://www.artnet.com/artists/jenny-saville/cindy-4m6aVVMlvUljq7uUkNzINQ2> (Erişim Tarihi: 20.5.23).

Görsel 6: <https://arthur.io/art/jenny-saville/rubins-flap> (Erişim Tarihi: 20.5.23).

Görsel 7: <https://arthur.io/art/jenny-saville/fulcrum> (Erişim Tarihi: 20.5.23).

Görsel 8: <https://www.artnet.com/artists/jenny-saville/matrix-65zwEDNqktsY3Ca3AJFrZg2> (Erişim Tarihi: 20.5.23).

Görsel 9: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1816-0610-96](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-96) (Erişim Tarihi: 20.5.23).



# DOĞADA “YÜCE” KAVRAMININ C. DAVID FRIEDRICH’ IN ESERLERİNDE ESTETİK VE FELSEFİ YANSIMALARI

## AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL REFLECTIONS OF THE CONCEPT OF “SUBLIME” IN NATURE IN THE ARTWORKS OF C. DAVID FRIEDRICH

Doç. Burçin Ünal

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Heykel Bölümü

burcin.unal@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2773-8115

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 7 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 3 Eylül 2024

### Öz

Yüce kavramı, belirli miktar olumsuz veya tanımlanamayan duygunun haz yoğunluğuyla ilişkili, ölçülemezliği ile aklın sınırlarını aşan ve algılama/kavrama yetisini kısmî zamanlı duraklatan nesne ya da durumlarla karşılaşma ile ortaya çıkan dönüştürücü bir deneyimi tanımlar.

Bu makalede, estetik bir değer olan ‘Yüce’ kavramı, Edmund Burke ve Immanuel Kant’ın doğada yücenin duyumsanması ve kritiği bağlamında ele alınmaktadır. Burke ve Kant’ın, yüce üzerine değerlendirmelerine paralel şekilde, sanatta yücelik temsiline güçlü örneklerini oluşturan Romantizm ressamlarından Caspar David Friedrich’in eserleri; doğada ‘yüce estetiği’ nin açıklanması ve etkileşimleri çerçevesinde irdelenerek, değerlendirilmektedir.

### Abstract

The concept of the sublime defines a transformative experience associated with the intensity of pleasure of a certain amount of negative or undefined emotion, which exceeds the limits of reason with its immeasurability, and which emerges with the encounter with objects or situations that pause the ability to perceive/comprehend for a partial time.

In this article, the concept of ‘the sublime’ as an aesthetic value is analysed in the context of Edmund Burke and Immanuel Kant’s sensing and criticism of the sublime in nature. In parallel with Burke and Kant’s evaluations of the sublime, the works of Caspar David Friedrich, one of the painters of the Romanticism period, which constitute strong examples of the representation of the sublime in art, are analysed and evaluated within the framework of the exposition and interactions of the ‘aesthetics of the sublime’ in nature.

**Anahtar Kelimeler:** Yüce, Sanat /Estetik, Caspar David Friedrich, Edmund Burke, Immanuel Kant

**Key Words:** Sublime, Art /Aesthetic, Caspar David Friedrich, Edmund Burke, Immanuel Kant

## GİRİŞ

“Yüce” kavramı, estetik ve felsefi alanlarda uzun süredir üzerine araştırmaların yapıldığı ve çeşitli argümanların geliştirildiği bir fenomen olarak, sanat, edebiyat, müzik ve retorik gibi farklı kültürel alanlarda kendini gösterir. Bu kavram, tarihsel ve teorik bir bağlamda ele alındığında, sanatsal ifadenin de en çarpıcı ve etkileyici yönlerinden biri olarak ortaya çıkar. Aslında yücenin kavram olarak teorikleştirilmesi ve literatüre kazandırılması oldukça eskiye dayanmaktadır. Antik çağlardan itibaren var olan kavram, retorik üzerine Longinus tarafından yazılan eserle fikir dünyasında önemli bir yer edinmiş, Nicolas Boileau’nun *Du Sublime* adlı çevirisiyle 17. yüzyılda yeniden Batı düşüncesinde merkezi bir konu haline gelmiştir.

18. yüzyılda yüce kavramı, Edmund Burke ve Immanuel Kant’ın öncülük ettiği felsefi tartışmalarla önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Burke, *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* adlı eserinde yüceyi, doğanın korkutucu ve etkileyici yönleriyle karşılaşıldığında insanın yaşadığı yoğun duygusal tepkilerle (başta şaşkınlık, korku, hayranlık vb.) ilişkilendirmiştir. Öte yandan, Immanuel Kant *Yargı yetisinin eleştirisi*’nde yüceyi, insan aklının algılayış sınırlarını zorlayan ve bu sınırları aşmaya yönelik bir deneyim olarak ele almıştır. Yüce deneyim, doğa olaylarının ötesinde bir kavramdır ve insanın kendi içsel derinliklerinde de mevcut olan, zorlayıcı ve anlaşılması güç durumlarla karşılaşıldığında gösterilen bilişsel ve duygusal direnci içermektedir. Burke ve Kant’ın, yüce üzerine geliştirdikleri fikirler, Romantizm akımıyla örtüşen çoğu sanat eseri için de doğanın ve insan ruhunun sınırsızlığını yansıtan bir estetik özellik olarak yeniden canlanmasına mükemmel bir zemin hazırlamıştır. Bu dönemde yüce, sadece kavranamaz doğa olaylarının değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerinin de bir yansıması olarak algılanmaya başlamıştır. Romantizm sanatında yüce kavramının işlenişi, doğa ve insan ruhunun görkemli yansımalarını içerirken, Caspar David Friedrich gibi sanatçılar bu kavramı, izleyicilerin kendi ruhsal ve duygusal derinliklerine yolculuk yapmalarını sağlayacak biçimde kullanmışlardır. Yüce estetiğinin bu kullanımı, izleyicilerin sadece fiziksel manzaralara değil, aynı zamanda insan varoluşunun metafizik boyutlarına da bakmalarını teşvik eder. Öyle ki Friedrich’in eserleri, yüce kavramının sanatsal bir alanda nasıl etkin bir deneyime dönüşebileceğini açıkça sergiler. Bu resimler, izleyicileri sadece doğanın dışsal manzaralarıyla değil, aynı zamanda manzaraların tekinsizlik ve mağrurluk arasında mekik dokuyan içsel ve ruhsal durumlarla da yüzleştirir; bu durum, izleyiciye Kant’ın işaret ettiği bilişsel sınırların ötesine geçme ve Burke’ un altını çizdiği duygusal yoğunlukları keşfetme imkânı tanır.

Bu kapsamda yüce kavramının sanat içindeki işlenişi, özellikle Romantizm akımında, estetik bir deneyimle bireyin kendi sınırlarını keşfetme ve aşma



çabasını bütünleştirirken; felsefe, edebiyat ve sanat tarihi gibi alanlardaki düşünsel akımlar arasında etkileşimli bir köprü kurar. Böylece yüce, belirli bir dönem veya akımın özellikleriyle sınırlı kalmayıp, insan varoluşunun ve deneyiminin evrensel boyutlarını yansıtan süregiden bir diyalogun ve keşfin parçası haline gelir. Bu nedenle, yüce üzerine yapılan düşünsel tartışmaların, kültürel üretim alanlarında nasıl yeni perspektifler ve anlayışlar yarattığı incelenmeye değerdir.

### **Yüce’nin Etimolojik, Kavramsal ve Felsefi Kökenleri**

Yüce kelimesi orijinal haliyle ‘sublime’, Latince kökenlidir ve ‘sublimis’ kelimesinden türetilmiştir. “Etimolojik olarak, ‘kadar’ anlamına gelen; sub edatından türetilen Latince sublimis (yüksek; yüce) ile bir kapı aralığının pervazı olan limen’ den veya sınır veya sınırlama anlamına gelen limes’ten gelir.” (Morley, 2017) Kelimenin etimolojik analizi detaylandırıldığında yaygın şekilde “altında, aşağıda, aşağıdan yukarıya doğru” (de Vaan, 2008, s.594) anlamına gelen sub- ön eki ile eşik anlamına gelen limen/limus kelimelerinin birleşmesiyle oluştuğu yönündedir. Bu doğrultuda sublimis kelimesinden türetilen sublime teriminin kelime kökeninin Proto-Hint-Avrupa kökenleriyle bağlantılı olduğu “eşik altı” veya “eşik ötesi” anlamına geldiği söylenebilir. Kelimenin çok dilli kullanımında öne çıkan ve benzer şekilde kullanılan “sublime”, Fransızca’ da da Latince kökenini koruyarak, yüksek ve yüce anlamında kullanılır. İronik olan ise İngilizce de dahil olmak üzere birçok dilde, Latince yapılanmasında “eşik altı” veya “kiriş altı” anlamlarını da içeren bir kelimenin, aynı zamanda “yüce” veya “yüksek” gibi bir anlam kazanmasıdır. “Sublime” kelimesi bu ironi sorunsalıyla beraber, fiziksel bir düşüklüğün, aşağıda olanın veya aşağıdan yukarı doğru olma tabirinin ötesine geçip, zamanla kavramsal ve estetik bir üstünlüğü betimlemekte kullanılan bir terim haline gelmiştir.

Etimolojik süreci göz önünde bulundurulduğunda terimin arketipini oluşturan ‘sublimis’ kelimesinin Romalı retorisyen Quintilian tarafından *Institutio oratoria* (MS 95) isimli kitabında retorik ve şiirde yüce, etkileyici dil ve tarzını tanımlamak için ‘humilis’ yani ‘yerel, sıradan veya basit’ kelimesiyle karşılaştırarak kullandığı görülmektedir. Aynı hatları takip eden “Pseudo-Longinus” olarak da bilinen Yunan yazar ve retorikçi yüce kavramını bir eserin etkileyiciliği ile ilişkilendiren iyi yazıyı, hitabeti ve etkilerini anlatmak için Yunanca “hypsous” kelimesini kullanmıştır. Robert Doran, *The theory of the sublime from Longinus to Kant* isimli kitapta, Longinus’a atfedilen bu risalenin kesin yazarı ve tarihlendirilmesi hakkında farklı görüşlerin bulunduğu ve sorunsalın sebeplerinden bahseder. (Doran, 2015, s.30-31) Longinus’ un kimliğine dair farklı argümanlar var olsa da Shaw’ ın görüşü ise şu şekildedir; “Kavram ilk olarak, MS birinci yüzyılda Yunan eleştirmen Dionysius Longinus’a atfedilen estetik bir inceleme

olan *Peri hypsous* veya *On the sublime* (1965)'de sunulduğundan bu yana, yüce, çeşitli şekillerde, ihtişamın konuşma ve şiirdeki etkisini temsil etmiştir.” (Shaw, 2007, s.4)

*Peri hypsous* ya da *Yücelik üzerine* adlı eser, antik Yunan edebiyatının etkileyici bir parçası olarak öne çıkarak zamanla hem edebi hem de felsefi alanlarda büyük bir etki bırakmıştır. Eser ilk olarak 1554 yılında Francesco Robortello tarafından İtalya'da Latince'ye çevrilmiş olup Batı edebiyatında ve düşüncesinde derin bir iz bırakmıştır. 1674 yılında Nicolas Boileau-Despréaux, eseri *Du sublime* adıyla Fransızca'ya uyarlanmış ve bu uyarlama, Fransız edebiyatında ve estetik düşüncesinde yücelik kavramının daha da popülerleşmesine yardımcı olmuştur. 1739'da William Smith'in İngilizce çevirisi ile eser, İngiliz edebi ve felsefi tartışmalarında merkezi bir rol oynamaya başlamıştır. Bu çeviriler ve yorumlar, eserin sadece edebiyat ve retorik alanında değil, aynı zamanda felsefi düşüncede de sürekli olarak yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Eserin felsefi etkisi, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda daha da derinleşmiştir.

18. yy filozoflarından Edmund Burke'ün, *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* [*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, 1757*] isimli yapıtı, Immanuel Kant'ın, *Güzellik ve yüce üzerine*, Burke'den belirgin izler taşıyan, ilki, 1764'te yayımlanan *Güzellik ve yücelik duyguları üzerine gözlemler* [*Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen*] ve sonrasında *Yargı yetisinin eleştirisi* [*Kritik der urteilskraft, 1790*] isimli eserinde, *Yücenin analitiği* (2. kitap § 23), yüce kavramının, estetik değer bağlamında farklı açılımlarını ve dönüştürücü yanına yoğunlaşır. Longinus ve Burke'un yaklaşımlarında, yücenin uyandırdığı duygulanımlarda ortak, baskın bir unsur olarak 'güç' ön plana çıkmaktadır. Burke, yoğun duygular uyandırma ile doğanın uçsuz bucaksız deneyimleriyle hayranlık uyandırma kapasitesi nedeniyle yüceyi güzelden ayırırken, Kant ağırlıklı olarak yüce kavramı üzerine araştırmalarında; bireyin doğanın sonsuz, dinamik ve korkutucu niteliklerine verdiği duygusal tepkiyle baş etme ve çözümlenme sürecinin yaratıcı alternatiflerine odaklanmıştır.

Edmund Burke, *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* isimli kitabında, doğada büyük ve yüce olanın insan üzerinde hayranlık, tehlike ve şaşkınlık gibi derin duygusal tepkiler uyandırdığını belirtir. Bu bağlamda, yüce deneyimin, insanın zihnini tamamen kapladığı ve diğer tüm düşünceleri bastırdığı bir durum yarattığını vurgular. Zihin, yüce olan nesne ile o kadar meşgul olur ki, başka hiçbir şey üzerinde düşünemez ve mantıksal işleyiş durur. Burke, bu durumu, zihnin tüm eylem ve muhakeme gücünün şaşkınlık kadar etkili bir şekilde engellendiği belirli seviyede dehşet içeren bir hal olarak tanımlar. Yüce kavramının analizinde, güç, acı ve dehşetin insan

psikolojisi üzerindeki etkilerini ve bu etkilenmelerin temelinde yatan duygusal yoğunluk üzerine odaklanır. Yüce olanın temsil ettiği güç, acı ve haz arasında bir denge kurar. Burke, aynı zamanda acının hazzın en yüksek derecelerinden çok daha etkili olduğunu ve acı ile gücün yüce olanın anlaşılmasında merkezi bir role sahip olduğunu öne sürer. (Burke, 2008, s. 61-62, 68-69) Immanuel Kant'ın yücelik anlayışında, yüceliğin doğurduğu deneyimde hayal gücünün kendisine özgü bir sınırlandırma yaşadığı ve bu süreçte duyulan acının, bir tür 'olumsuz haz' olarak tecrübe edildiği önemli bir vurgudur. Kant'a göre, yücelik deneyimi sırasında, hayal gücü biçimsel ve kısıtlı bir oyunun ötesine geçer; burada hayal gücü, kendi sınırlarını açıkça fark eder ve bu sınırların ötesine geçmeye çalışır. Bu ister dinamik ister matematiksel bir yücelik olsun, düşünülen nesnenin büyüklüğü hayal gücünün sarmalayabileceğinden çok daha fazladır. Bu anlarda, hayal gücü yalnızca karşısında duran izole edilmiş bir nesneyi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda nesnenin sunmuş olduğu büyüklük ve ihtiyaç karşısında kendisini aşan bir işleyişe girer. Deneyimi başlatacak olan bu süreçte en önemli etkenlerden biri doğanın bir tür korku kaynağı ya da doğadaki bileşenlerinin korku nesnesi veya temsili haline gelmesidir. Kant bu durumdan *Critique of judgement* isimli kitabının birinci bölümünde yer alan *Critique of aesthetic judgement* (2. kitap § 23)' da şu şekilde bahseder;

... doğayı ancak bir korku nesnesi olarak görüldüğü ölçüde bir kudret ve dolayısıyla dinamik olarak yüce sayabilir ancak bir nesneye korkutucu olarak bakabilir ve yine de ondan korkmayabiliriz, yani yargımız, ona karşı bir direniş göstermeyi dilediğimiz ve bu tür bir direnişin tamamen boşuna olacağını kabul ettiğimiz durumu kendimize basitçe hayal etme şeklini alırsa. (Kant, 2007, s.90-91)

Kant için yüce kavramı, doğanın veya kavramın büyüklüğü karşısında hayal gücünün yaşadığı bu zorlanma anlarını, bireyin kendi sınırlılıkları ile yüzleştiği ve bu yüzleşmenin getirdiği içsel çatışma ve çözümleme sürecini içermektedir.

Burke ve Kant'ın, yüce üzerine düşüncelerinde benzerlikler olsa da yüce, estetik düşüncenin temel bir unsuru olarak iki farklı yoldan ele alınmıştır. Burke' un yaklaşımında, yüce kavramı daha çok doğanın olağanüstü ve ezici güçlerine duyulan duygusal bir tepki olarak yer alır. Burke için yücelik, insanı şaşırtan ve dehşete düşüren, neredeyse felç eden bir deneyimdir. Bu, insanın içsel duygularını tetikler ve derin bir etki bırakır. Dehşet ve hayranlık arasındaki bu etkileşim, yüceliği salt estetik kategori değil, aynı zamanda psikolojik ve duygusal bir fenomen olarak da ön plana çıkarır. Kant ise yüceliği, daha soyut ve bilişsel bir çerçevede ele alır. Onun için yüce, insan zihninin kavramsal sınırlarını zorlayan bir deneyimdir. Başka bir deyişle; Kant'ın yorumunda yüce, insanın doğayı algılama biçimini ve bu algılama sırasında yaşanan iç çatışmaları,

özellikle de hayal gücünün sınırlarına ulaşma hatta sınır aşımına yaklaşma noktasını temsil eder. Kant için yücelik, insan aklının dünyayı kavrama şeklinde bir sınır noktasıdır ve bu sınırdaki birey, varlığının derinliklerine ve potansiyeline dair yeni bir farkındalığa ulaşır. Burke yüceliği fizyolojik ve duygusal olarak ele alırken, Kant yüceliği daha çok bir düşünce ve ahlak sorunsalı olarak kavrar. Burke için yüce, bedensel bir reaksiyon ve duygusal bir karşılık iken, Kant için yüce, aklın derinliklerine işleyen felsefi ve zihinsel bir meydan okumadır. Bu, yüceliğin sadece dış dünyanın bir yansıması olmadığını, aynı zamanda bireyin kendi kendine anlam atfetme ve kendini aşma kapasitesiyle de ilgili olduğunu gösterir.

Burke' un perspektifinde yücelik, bireyi sarsan ve iradesini alaşağı eden bir kuvvet olarak değerlendirilirken, Kant'ın yaklaşımında yücelik, bireyi yükselten ve ahlaki yetkinliğini artıran bir güç olarak görülür. Burke' un duygusal yoğunluğu ile Kant'ın ahlaki derinliği, her iki düşünürün yüceye dair özgün kavrayışlarını şekillendirir ve estetik deneyimin zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koyar. Bu nedenle, Kant ve Burke' un yüce üzerine yazıları, yüce kavramını anlamak ve yorumlamak için farklı araçlar ve yöntemler sunar; her biri, insan deneyiminin ve doğanın güçlerinin birey üzerindeki etkisini kendi perspektifinden anlamaya yardımcı olur.

Sonuç olarak, Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın yücelik üzerine ortaya koyduğu düşünceler, estetik felsefesinin temel tartışmalarına önemli katkılarda bulunarak bu alanı zenginleştirir. Bu iki filozofun teorileri, sanat ve doğa algısını şekillendiren derin felsefi perspektifler aracılığıyla, estetik değerlendirmeler ve insan deneyimi arasındaki etkileşimi aydınlatır. Burke ve Kant'ın yücelik kavramına yaklaşımları, sanatın ve doğal dünyanın insan üzerindeki etkisinin yeniden düşünülmesinde merkezi bir rol oynar.

### **C. David Friedrich'in Resimlerinde “Yüce” ve Felsefi Yansımaları**

Alman Romantizm ressamlarından Caspar David Friedrich, Romantizm akımının sınırlarını zorlayan eserleriyle, doğanın ve insanın içsel dünyasının derinliklerine dair görsel bir dil geliştirmiştir. Bu dil, sanatçının eserlerinde yüce kavramının çok katmanlı yansımalarını ortaya koymaktadır. Yücelik kavramı, genellikle büyüklük, sınırsızlık ve güç gibi unsurlarla ilişkilendirilir ve bu, aşkın bir deneyimi ifade eden temsilleriyle sanatsal bağlamda da kullanılır. Friedrich'in resimleri, yüceyi sadece büyüklük ve sınırsızlık bağlamında ele almakla kalmaz, aynı zamanda bu kavramı doğanın enginliği karşısında insanın hissettiği yalnızlık ve çaresizlikle ilişkilendirir. Friedrich'in bu görsel anlatımı, Immanuel Kant ve Edmund Burke gibi düşünürlerin yüce üzerine teorileriyle derin bir diyaloga girer. Friedrich'in resimlerinde açığa çıkan yücenin duyumsanan yanı -muhtemeldir ki- “yüce” hakkında yazılan ve anlatılan şeylerden daha

fazlasını söylemektedir. Eserlerde yüce ile ilgili ön plana çıkan en önemli unsur; sanatçının onu doğada bulması ve duyumsanan bu 'şey' in gerisinde kalan diğer her şeyin ona hizmet etmesidir. Öyle ki sanatçının eserleri alışlageldik manzara betimlemelerinin ötesinde tam da bu farklı kavram aralığında salınmaktadır. Onun resimlerinde sık sık karşılaşılan geniş gökyüzleri, uçsuz bucaksız denizler, yalnız figürler, doğa elemanlarının enginliği ve büyüklüğü ; izleyicinin kendi varoluşsal sınırlarını ve doğa karşısındaki küçüklüğünü düşünmesine yol açar, bu da Kant ve Burke' un felsefi düşüncelerinin somut bir yansıması gibidir.

Burke, yüce deneyiminin korku ve hazzın birleşimi olduğunu öne sürerek, güzellikle karşılaştırıldığında çok daha güçlü bir etki bıraktığını iddia eder. Burke'e göre "Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır. (Burke, 2008, s.42) Kant ise yücenin aklın sınırlarını zorladığı ve bu sınırların ötesinde bir anlayış arayışı olduğunu savunur. Caspar David Friedrich'in eserlerinde yer alan sisli dağ zirveleri ve engin deniz manzaraları, izleyicinin kavrayışının ötesinde bir büyüklük ve kudreti temsil eder; bu manzaralar, Kant'ın yüceliğin aşkın bir deneyim olarak tarif ettiği olguyu hatırlatır. Baş edilemeyen kudretin yarattığı dehşet duygusu; bireyin alternatif -mâkul- bir gerçeklikte kendini yeniden güvenli bir konumda var edebilme isteğiyle hayal gücüne, dolayısıyla hayal gücü vasıtasıyla tasarlanacak yeni zihin tasarımlarına baş vurmasına sebep olur. Yine de dingin veya sistematikleşmiş hayal gücünün tek başına bunu gerçekleştiremeyeceği, yüce kavramını besleyen unsurların da aktif bir şekilde (dehşet, korku, terör, acı, haz vb. gibi) devreye girdiği, dönüştürücü olarak rol aldığı durumlarda aşkın bir deneyime dönüşeceği söylenebilir. Hayal gücü ve yüce kavramının bu dönüştürücü gücünden Schaper şu şekilde bahseder; "Gerçi Kant'a göre, hayal gücü -duyarlığın sağladıklarını bir arada tutarak sunma işlevinde- duyulanamayan ya da anlaşılabilen ya da güzelliği konusunda her türlü yargının yetersiz olduğu şeylerle başa çıkamaz. Yücelik, duyumun ve anlayışın sınırlarını aşar." (Schaper, 2005, s.170) Bu bağlamda, yücenin bireye muazzam aynı zamanda da dehşet veren 'şey' in kavranamazlığını dayatmasıyla, hayal gücü ve zihin arasında; çatışma, uyumlanma ve amaçlılık geçişkenliklerinden estetik yargıya uzanacak süreç başlamış olur.

Kant, yüce olanın doğada temsil edilmiş şekli ve bu temsilin zihin üzerinde yarattığı etkiler hakkında düşüncelerini açıklarken, estetik yargı sürecinin doğal güzellikler karşısında genellikle sakin bir tefekkür halinde oluştuğunu ancak yüce olanla karşılaşmanın zihni daha aktif bir duruma getirdiğini belirtir. Yüce olanla ilk karşılaşmada yaşanan bu sarsıntının, sürekli değişen itme ve çekme dinamikleriyle karşılaştırılabileceğini ifade eder. Kant, estetik yargının nesnenin belirli bir kavramına dayanmadan, yalnızca zihinsel güçlerin (hayal

gücü ve akıl) öznel oyunu aracılığıyla oluştuğunu, bu süreçte zihinsel yetiler arasındaki karşıtlıkların uyumlu bir şekilde temsil edildiğini vurgular. Güzelin değerlendirilmesinde hayal gücü ve anlayış arasındaki uyum ile zihinsel bir amaçlılık oluşturulurken, yüce kavramında hayal gücü ve akıl arasındaki çatışma, zihnin saf ve kendi kendine yeten bir akıl ile tanımlanamayana değerlendirme yetisine ulaşmasını sağlar. Kant'ın estetik yargı üzerine düşünceleri, zihinsel yetilerin sınırsız olana, yani mutlak bütün fikrine nasıl uyum sağlamaya çalıştığını ele alır. Bu süreçte, hayal gücünün genişlemesi, zihinsel yetiler arasında bir gerilime neden olan hoşnutsuzluğa ve hayal gücündeki amaçlılık eksikliğine yol açar. Ancak, bu hoşnutsuzluk ve amaçlılık eksikliği, ussal olanı ve bunların uyarılması için hâlâ amaçlı bir biçimde temsil edilir. Böylece, estetik yargı kendisi, fikirlerin kaynağı olarak akıl için öznel olarak amaçlı hale gelir ve bu, tüm estetik kavrayışları şekillendiren entelektüel bir kavrayıştır. Bu kavrayış, estetik yargılama sürecinde zihinsel yetilerin dinamik uyumu ve çatışmasını içerir, böylece estetik deneyim, öznel amaçlılık ve nesnel değerlendirme arasında bir köprü işlevi görür. (Kant, 2007, s.88-90, 107) Bu anlamda yücenin felsefi ve psikolojik yansımalarına yeniden bakıldığında; yüce karşısında yaşanan bu ikirciklikten doğan tasarıların çeşitliliği ve sanatsal bir çerçevede yaratıcı edimin görünür boyutuna yansımalarının özellikle Caspar David Friedrich ve eserleri üzerinden ele alınmasındaki nedenler daha da netlik kazanır.

Friedrich'in eserlerinde sıklıkla rastlanan sis, bulut, dağ, ağaç ve gökyüzü unsurları, muazzam ve dinlendirici görüntüleri ve engin, uçsuz bucaksızlığıyla, güzelliğe dair duyumsamaların ötesinde, estetize edilmiş bir kavramın deneyimlenebilir yanını ön plana çıkarır. Bu anlamda tematik görselleştirmede Honour'un da bahsettiği gibi;

Friedrich, gözü nazikçe uzaklara götüren güzel ölçülü düzlemleriyle on sekizinci yüzyıl manzarasının yapısını bozmuştur. Onun resminde ön plan yoktur: çerçevenin alt çizgisi tepeli ve ağaçları keser. Böylece manzara, sanki izleyici havada asılı kalmış ya da yüksek bir pencereden dışarı bakıyormuş gibi sunulur. (Honour, 1979, s.29)

Tablolarda doğanın derin ve sarsıcı bir şekilde tasvir edilmesi, sanatçının sanat anlayışının merkezinde yer alır. Eserler, her daim insanın doğa karşısındaki küçüklüğünü ve doğanın üstün gücünü vurgular niteliktedir. Bu anlamda sanatçının, manzarayı sadece görsel bir zevk kaynağı olarak değil, aynı zamanda ruhsal bir arayışın ve içsel keşfin bir aracı olarak kullandığı söylenebilir. Kompozisyonu oluşturan; dağların devasa büyüklüğünden, denizlerin ve gökyüzünün uçsuz bucaksızlığına değin yüceyi deneyimlemeyi açığa çıkaran, doğayı bütünleyen her bir eleman aynı zamanda 'sonsuzluk' hissini güçlendir. Deneyimleme de başat görünen olgular arasında güç, büyüklük, genişlik,

enginlik, belirsizlik vb. olguların iç içeliği çoğu zaman birlikte görülebilmektedir. Sanatçının bu girift yapılanmaya örneklem oluşturan en belirgin eserleri arasında, *Sis denizi üzerindeki gezgin*, *Deniz kenarında keşiş*, *Ayı seyreden iki adam* sayılabilir.

*Sis denizi üzerindeki gezgin* (Görsel I) eseri, Alman Romantizmi'nin en derin ve düşündürücü temsillerinden biri olarak kabul edilir. Bu tablo, 1818 yılında tamamlanmış olup, Friedrich'in sanatındaki içsel ve metafiziksel arayışlarına dair kritik ipuçları sunar. Eserde betimlenen yalnız adam, Friedrich'in doğa karşısında bireyin konumunu sorgulayan ve doğanın yüceliğini vurgulayan temalarının bir kristalizasyonudur. Resimdeki kompozisyon, izleyiciye sırtını dönmüş ve uçsuz bucaksız manzaraya dalmış olan yalnız bir figür aracılığıyla, doğanın hem büyüleyici hem de ürkütücü gücünü ortaya koyar. Figür, elinde asasıyla, kayalık bir çıkıntının üzerinde bacağını ileri doğru bir adımla atmış durmakta olup, arka planda sisin ardından zar zor seçilebilen dağ zirveleri ve beyaz kabarık bulutlar ile çevrelenmiş gibidir. Bununla birlikte sanatçının, teknik açıdan ustalıklı işlenmiş renk kullanımı ve ışık oyunları ile manzarayı mistik bir aura içinde sunması, tablonun hem fiziksel hem de duygusal derinliğini artırır. Bu görsel unsurlar, doğanın gizemli ve ulaşılamaz yönlerini betimlerken, aynı zamanda Romantik bir melankoliyi de beraberinde getirir. Bu dramatik sahne, doğanın engin ve sınırsız yönlerini vurgularken, figürün duruşu, insanın doğa karşısındaki çaresizliğini ve yalnızlığını hissettirir.

Kısıtlama ve dış hareketlerin yokluğu ile karakterize edilen Friedrich'in eserleri doğrudan duygu gösterilerinden arınmıştır. Sanatçının tek kahramanı, gündelik gerçeklikten dışlanmış ve evrensel uyumun hayalini kuran düşünceli bir bireydir; doğayla iç içe olan bu kişi, bakışları sonsuz bir uzaklığa yönelmiş bir şekilde daima arkadan gösterilir." (Rosenblum & Asvarishch, 1990, s.34)

Yine de ironi yaratacak bir konumlandırma ile, iki farklı hisselliği bir arada veren figür "...hem muzaffer hem de yenilmiş gibi görünür. Kayaların tepesinde durur ve aşağıya, dağlara ve bulutlara doğru bakar, ama aynı zamanda onlar tarafından esir edilmiştir, çünkü ne yolculuğuna devam edebilir ne de gidilen ya da gidilmek üzere bırakılan toprakları görebilir." (Blumenthal, 2006, s.16-17) Bu, insanın doğal dünyayı fethetme çabalarının ne kadar boş ve geçici olduğuna dair de güçlü bir yorum sunar. Benzer şekilde Duncan Heath, *Introducing romanticism* adlı kitapta, Friedrich'in *Sis denizi üzerindeki gezgin* ve *Deniz kenarında keşiş* eserlerinden bahsederken, *Sis denizi üzerindeki gezgin* tablosunu, Romantik insanın zirveye ulaşmış ancak yüce dünyayla arasındaki aşılmaz uçurumu gözlemleyen bir figür aracılığıyla Romantik ironiyi büyük ölçekte sergilediği bir örnek olarak değerlendirir. Bu, Romantik vizyonerlerin

yükseltmiş farkındalığına ulaşmalarına rağmen, gözlemedikleri manzarayla tam anlamıyla bütünleşememelerini simgelerken, *Deniz kenarında keşiş* (Görsel 2) tablosunda da insanın kendi bilinçli varoluşunun paradoksu sonucu doğal dünyadan ne denli yabancılaştığını vurgulayan bir örnek olarak Friedrich'in eserlerindeki tematik derinliğe vurgu yapar. Resimdeki keşiş figürünün, deniz ve gökyüzünün baskın ve düz çizgisi tarafından izleyiciye yansıtılan bir yabancılaşma hissi yaratmasıyla Romantik ideal olan yüce kavramının, ironik bir şekilde gerçeklikle ne denli çatıştığına da dikkat çeker. Bu yaklaşım sebebiyle bazı yorumcuların bu resmi soyut sanatın öncüsü olarak görmelerine yol açtığından bahsederken, sanatçının da modern sanatın yörüngesindeki derin etkisini vurgular. (Heath, 1999, s.93-94)



(Soldan sağa sırasıyla)

**Görsel 1.** Friedrich, *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* (*The Wanderer Above the Sea of Fog*), 1818, tuval üzerine yağlı boya, 94.8x74.8 cm, Hamburger Kunsthalle

**Görsel 2.** Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş* (*Monk by the Sea*), 1808-1810, tuval üzerine yağlı boya, 171.5x110 cm, Alte Nationalgalerie

**Görsel 3.** Friedrich, *Ayı Seyreden İki Adam* (*Two Men Contemplating the Moon*), 1819-1820, tuval üzerine yağlı boya, 35 x44,5 cm, New Masters Gallery

*Deniz kenarında keşiş* tablosu, geniş ve neredeyse boş bir manzara ile izleyiciyi etkisi altına alır. Resmin çoğunu kaplayan gökyüzü, düşük tonlu mavi-gri renklerle tasvir edilmiş olup, sonsuzluk hissini güçlendirir. Gökyüzünün bu genişliği, tablonun atmosferini belirler ve izleyicinin üzerinde melankolik bir etki bırakır. Deniz yüzeyi ise, gökyüzü ile neredeyse birleşir gibi gözükerek, ufuk çizgisinin belirsizleştiği bir görünüm sunar. Deniz, koyu tonlarda ve sakin bir yüzeyle tasvir edilmiştir, bu da esere huzur ve sonsuzluk duygusu katmakla birlikte denizin neredeyse hareketsiz bir şekilde resmedilmesi, doğanın büyük ve kontrol edilemez gücünü altüst eden rahatsız edici bir sessizlik sunar. Ön planda, yalnız bir keşiş figürü görülür. Keşiş, siyah bir cübbe giymiş ve denize doğru bakar vaziyette tasvir edilmiştir. Figür, tablonun hemen hemen merkezine yerleştirilmiştir ve keşişin yalnızlığı, çevresindeki boşlukla vurgulanır. Bu figür, izleyicinin dikkatini çekmekten çok, sanki onları çevreleyen doğa ile olan içsel ve ruhsal bağını yansıtmak için kullanılmış olabilir.



Friedrich’in, Burkean ama Promethean, Deniz Kenarında Keşiş adlı tablosunun ruhanileştirilmiş manzarası, insan ile çevresindeki doğal dünya arasındaki ilişkinin bir araştırmasıdır. (...) manzaranın genişliği içinde kristalize edilmesi çok zor olan keşiş figürü, insanın derinliği ile doğanın derinliği arasındaki zıtlığı daha da belirginleştirdiği için izleyicinin boşluk hissini artırır. Doğanın insan arzusu üzerindeki zaferinin bir anıtı olan manzaranın sonsuz mekânı, insanoğlunun ebedi, sonsuz bir güce duyduğu ihtiyacın bir alegorisi olarak hizmet eder. (Casaliggi&Fermanis, 2016, s.125-126)

Doğadaki doğal oluşumlar, doğayı tümleyen her bir eleman ne denli büyük, devasa olursa olsun gerçek anlamda enginliği tek başına tasvir edemez, buna ek olarak ‘genişlik’, yani onları alımlarken bakışın sekteye uğramadan seyredebildiği engelsiz alan miktarı ile ilgilidir ve enginlik ile genişliğin bir aradalığı sonsuzluk hissini güçlendirir. Gözün alabildiği kadar son derece geniş, uçsuz bucaksız dingin yüzeyler ve onlara bakarken açığa çıkan enginlik; kişinin dünyasını ufaltırken, genişlik dış dünya ile kendi dünyasını mukayese etmeye olanak sunar. Bir denize, okyanusa, çöle bakıldığında çoğu zaman bu kavramanın deneyimlemesi ile karşı karşıya kalınır. Friedrich bu tabloda, figürü ve manzarayı minimize ederek, doğanın ve yalnızlığın üzerine yoğun bir şekilde odaklanır. Bu yaklaşım, izleyiciye sadece bir manzara sunmak yerine, manzaranın uyandırdığı duyguları deneyimleme fırsatı verir.

Sanatçının figürlü manzara resimleri kendinden önceki ve dönemindeki çoğu sanatçıdan farklıdır. Diğer sanatçılar figürlü betimlemelerinde figürü ve figürel detayları perspektif ilişkisi ile ön plana taşıırken, Friedrich’in figürleri genellikle ufak bir ayrıntı şeklinde ya da sıklıkla arkası izleyiciye dönüktür. Figürler, onların yalın ve önemsizliğini vurgulayan bir uzaklık ilişkisi ile betimlenir. Bunun altında yatan sebeplerden biri; Friedrich’in izleyicileri, pek çok manzara tablosuna entegre ettiği sırtı izleyiciye dönük figür motifini (“Rückenfigur”), doğa sahnesiyle olan etkileşimin derinliklerini ve bu sahnelerin anlam katmanlarını yeniden yorumlamaya yönlendirmesi olabilir. Sanatçının doğanın sonsuzluğu ile çepeçevre sarılan figürlerin ufak ve yitik bir his bırakmasının altında yatan bir başka sebebin de (bilinçli ya da bilinçdışı) insanoğlunun faniliği/geçiciliğine karşın doğanın sürekliliği ve sonsuzluğu üzerine yeniden bir düşünüşü kaçınılmaz kılmasıdır ki böylelikle, sanatçının resimlerinde geçicilik etkisini (ephemeral effect) ön plana çıkardığı söylenebilir. Bu bağlamdaki tematik eserlerinden biri de *Ayı seyreden iki adam* (Görsel 3) tablosudur. Bu tablo, ön plandaki kaya oluşumları, bitki örtüsüyle çevrili bir tepeliğin üzerinde meşe ve ladin ağacı arasına yerleştirilmiş Ayı seyreden iki erkek figürün tasviridir. Kompozisyon, iki adamın silüetlerini geniş bir gökyüzü ve uçsuz bucaksız bir manzara önünde birleştirir. Rewald’ın *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*

sergi kataloğunda belirttiği üzere, Caspar David Friedrich'in ön plandaki dalgın figürleri, sanatçının en sevdiği motiflerdendir. Bu figürler genellikle arkadan görülür ve Romantik özlem duygusunu temsil ederler. Friedrich, bu figürleri sanat eserlerinde stratejik yerlere yerleştirir: ya doğrudan merkezde -böylece izleyicinin dikkatini hemen çeker- ya da bu örnekte olduğu gibi, sol tarafta daha uzakta ve büyük bir şekilde konumlandırarak izleyicinin bu figürlerin bakış açısını benimsemesini ve onların düşünceli ruh hallerini paylaşmasını teşvik eder. Bu yaklaşım, izleyicinin esere daha derinlemesine dalmalarını ve sanatçının yarattığı duygusal manzarayı daha bütünsel bir şekilde deneyimlemelerini sağlar. (Rewald, 2001, s.30) Kompozisyonda Ay, tablonun merkezinde yer alır ve çevresini aydınlatarak, figürler ile manzara arasında görsel bir bağ kurar. Ayın ışığı, figürlerin yüzlerini aydınlatmaz; bu, onların anonimliğini korur ve izleyicinin figürlerle özdeşleşmesini kolaylaştırır. Resimde renk kullanımının oldukça sınırlı olması eserin mistik havasını pekiştirirken aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki kontrast, doğanın yüce güzelliğini ve aynı zamanda gizemini ortaya koyar.

Eserde “iki adamın ayaklarının dibindeki uçurum, rasyonel, elle tutulur dünyevi mekân ile irrasyonel ve yüce sonsuzluk arasındaki antitetik ilişkiyi örnekleyen bu karşıtlık aracılığıyla dramatik bir şekilde vurgulanmıştır.” (Friedrich, 2016, s. 87)

*Ayı seyreden iki adam*, insanın doğa karşısındaki yerini ve doğanın yüce gücü karşısında insanın hem keyifli bir sükûnet, dinginlik içinde hayranlık duymasını hem de kendi geçiciliğini fark etmesine neden olur. Bu çerçevede izleyiciye, evrende kendi varlığının ne anlama geldiğini sorgulamasına ve yaşamın kısalığına yönelik düşünceler sunar. Durağan ve huzurlu görüntüye rağmen tema ve kompozisyonu oluşturan her bir öğe arasındaki gizil alışveriş sanatçının çoğu çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da gizemi, mistisizmi tırmandırır düzeydedir ve hepsi de doğadaki yüce kavramının görselleştirilmesinde etkili unsurlardan beslenir. Örnekle; Ayın, alacakaranlık gökyüzünde verdiği enginlik duygusunda, onun parlaklığı ve büyüklüğünün yanı sıra her gün doğup batmasının verdiği süregelenliğinin insanı, sonsuzluk kavramı üzerine düşünmeye sevk etmesi gibi. Başka bir örneklem ise doğanın parçalı tasvirine dair; figürlerin yüksek, tepelik bir alanda duruyor olmasında, alt kısımda bulunan manzaranın uçurum mu, devam eden tehlike oluşturmayan bir doğal doğa yüzeyi mi olduğunu bilememenin verdiği 'belirsizlik' tekinsiz bir duygulanım yaratır. Tekinsizliğin bilince gelemeyen tanıdıklığı, bilindikliği ile enginlik unsurlarının dolaylı olarak korku, dehşet duygularını ortaya çıkarması ve bunun da manzaraya bakarken figürsel özdeşleşme ile bir nevi olumsuz keyifli hazza katkı sunduğu söylenebilir.

Sanatçının, yüceye dair görsel betimlemeleri her daim salt doğada doğal halde bulunmaz, doğanın ortasında yitip bir siluete bürünmüş tarihi harabe yapılar, mezarlıklar, manastırlar, metruk evler ve insanın tarihe, zamana yenik düşeceğini, ait olduğunu sandığı mekanlara tutunamayacağını hatırlatan her şey geçicilik etkisinin duyumsanır alanını yüce kavramı üzerinden etkili bir şekilde iletir. Tıpkı *Mezarlık* ve *Antik kahramanların mezarları* isimli eserlerinde olduğu gibi. (Görsel 4-5). Birey bu tür yapılarla karşılaştığında; bir zamanlar güçlü, heybetli, devasa bir şekilde ayakta duran yapıların harabeye dönüşmesiyle kendi ölümlülüğü, önemsizliği ve gelip geçiciliği gerçeğiyle karşı karşıya kalır. Bu anlamda doğanın ihtişamı içerisinde onu deneyimlemek, binlerce yıldır orada duran dağların, denizlerin, ağaçların hâlâ oradalığı ve insanlık tarihi boyunca orada yaşamış olanların da bunlara şahitlik ettiğini duyumsamak yüceliği deneyimlerken duygu hatta zihin aşımı -aşkınlık- deneyimini ortaya çıkarır.



(Soldan sağa sırasıyla)

**Görsel 4.** Friedrich, *Mezarlık (The Cemetery)*, 1825 civarı, tuval üzerine yağlı boya, 143x110 cm, New Masters Gallery, Dresden State Art Collections

**Görsel 5.** Friedrich, *Antik Kahramanların Mezarları (Tombs of the Ancient Heros)*, 1812-1813, tuval üzerine yağlı boya, 49.5x70.5 cm, Hamburger Kunsthalle

**Görsel 6.** Friedrich, *Meşe Ormanında Manastır (The Abbey in the Oakwood)*, 1809-1810, tuval üzerine yağlı boya, 110,4x171 cm, Alte Nationalgalerie

Benzer şekilde sanatçı, *Meşe ormanındaki manastır* (Görsel 6) adlı eserinde ise harabe Gotik bir kilise ve bu yapının etrafında yürüyen keşişler alayını dramatik bir şekilde betimler. Eserin ön planda karla kaplı yeni kazılmış bir mezar yer almakta olup, bu detay, bireyi ölümün kaçınılmazlığı ve hayatın geçiciliği üzerine düşünmeyi sevk eder. Arka planda, yapraksız meşe ağaçlarının uçları ve harabe kilisenin en yüksek noktaları, batmakta olan güneş ve gökyüzünde beliren ince hilal ayın hafif ışığı ile aydınlatılmaktadır. Bu ışık oyunu, tabloya hüznü bir güzellik katarken, bir kez daha fanilik düşüncesi üzerine düşünmeyi şiddetli bir şekilde dayatır. Eserin odak noktasındaki yıkık kilise, bir zamanlar kutsal ve mağrur bir duruş sergilerken, şimdi doğanın ve zamanın acımasız kuvvetleri karşısında artık faniliğin somut bir göstergesidir. Diğer yandan resimde Eldena Manastırının kullanılması, sanatçı için kişisel bir anlam taşır çünkü bu yapı ülkesi adına güçlü bir politik ve tarihsel eleştiri barındırmanın yanı sıra ait

olduğunu sandığı coğrafyada hem kişisel hem kolektif umutların yıkımını da temsil etmektedir. Friedrich, özellikle bu kilisenin kalıntılarını kullanarak tarihin ve doğanın yıkıcı fakat aynı zamanda arındırıcı etkisini gözler önüne serer.

Özetle, Friedrich'in, resimlerindeki yüce yansımalarını diğer Romantik sanatçılardan farklı olarak daha meditatif ve introspektif bir biçimde ele aldığı görülür. Onun resimlerinde yüce, dışsal bir tehdit ya da güç gösterisi olarak değil, bireyin iç dünyasında gerçekleşen derin bir dönüşüm ve farkındalık süreci olarak tasvir edilir. Bu içsel derinlik ve evrensellik, sanatını sadece görsel bir zevkten öte, bir öz-düşünme aracı haline getirir. Friedrich' in resmetmek için seçtiği manzaralar ışık, renk ve kompozisyon kullanımıyla eserlerine mistik bir hava katar, bu da resimlerinin sadece gözle algılanan bir manzara olmaktan çıkıp -mekân ve zaman aşımı- metafiziksel bir boyut kazanmasını sağlar.

## SONUÇ

Caspar David Friedrich'in sanatı, yücelik kavramını sadece görsel bir boyutta sınırlamamakla birlikte bu kavram, sanatçının eserlerinde felsefi bir derinlik ve incelik kazanmıştır. Friedrich, doğanın sınırsız ve kudretli manzaralarını, insan ruhunun en derin ve karmaşık duygularını keşfetmek için bir araç olarak kullanmıştır. Onun resimleri, izleyicileri sadece estetik bir tatminin ötesine taşıyarak, aşkın deneyimlerin ve içsel sorgulamaların derinliklerine davet etmiştir. Bu tematik eserler, Immanuel Kant'ın aklın sınırlarını zorlayan yücelik anlayışını ve Edmund Burke'un yüceliğin korku ve haz ile iç içe geçtiği yüce üzerine teorilerini görsel bir dil ile yansıtmış gibidir. Friedrich'in doğa tasvirleri, bu felsefi yansımaları somutlaştırırken, izleyicilere doğanın ürkütücü güzellikleri karşısında kendi varoluş sorunsalını ve duygusal tepkilerini yeniden değerlendirme fırsatı sunmuştur.

"Yüce" kavramının estetik ve felsefi incelemelerdeki evrimi, çeşitli kültürel ifade biçimlerine derinlemesine nüfuz etmiş ve sanatın farklı alanlarında belirleyici bir rol oynamıştır. Antik dönemden, Burke ve Kant'ın felsefi yeniden yorumlarına ve Romantizm' in metafizik sınırları zorlayan estetik anlayışına kadar uzanan bu kavram, bireysel ve kolektif insan deneyiminin sınırlarını ve olanaklarını sorgulamaya devam etmektedir. Yüce kavramının felsefe, edebiyat, sanat ve sanat tarihi arasındaki diyalektik etkileşimi, bu olgunun sadece bir dönemi ya da akımı yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda insan varoluşunun evrensel bir yansıması olarak süregiden bir keşif süreci olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, yüce; bireyin zihin sınırlarını keşfetme arayışını simgeleyen, estetik ve duygusal bir deneyimle bütünleşmiş ve zamanı aşan bir kavram olarak var olmuş ve var olmaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- Burke, E. (2008). Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma. (M.B. Gümüşbaş, Çev.) BilgeSu Yayım. (Orijinal çalışma, 1757'de yayımlandı)
- Casaliggi, C. & Fermanis, P. (2016). Romanticism: A literary and cultural history. Routledge
- Doran, R. (2015). The theory of the sublime from Longinus to Kant. Cambridge University Press.
- Friedrich, C. D. (2016). Masters of Art Book 30- Caspar David Friedrich. Delphi.
- Heath, D. (2002). Introducing Romanticism. (R. Appignanesi, Ed.;4.bs). Icon Books.
- Honour, H. (1979). Romanticism. Westview Press.
- Kant, I. (2007). Critique of judgement. (J. C. Meredith, Trans.;N. Walker, Ed.). Oxford University Press. (Orijinal çalışma, 1790' da yayımlandı)
- Rewald, S. (2001). Caspar David Friedrich: Moonwatchers. J. P. O'Neill (Ed.). The Metropolitan Museum of Art.
- Rosenblum, R. & Asvarishch, B. I. (1990). The romantic vision of Caspar David Friedrich: Paintings and drawings from the U.S.S.R. (S. Rewald, Ed.). The Metropolitan Museum of Art; The Art Institute of Chicago.
- Schaper, E. (2020). Beğeni, yücelik ve deha: Doğa ve sanat estetiği. E. E. Çakmak, (Ed.). Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, (41-42), 154-179
- Shaw, P. (2007). The sublime (2.bs.). Routledge.
- Vaan, M. de. (2008). Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages. A. Lubotsky, (Ed.), Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series (Vol. 7). Brill.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Blumenthal, K.R. (2006). Of gods and grizzlies: The non-aesthetic nature and the new kinship of Werner Herzog and Caspar David Friedrich. Bryn Mawr College.

<https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/items/d1674bbc-ee6d-4975-993a-387bf9c772f6>

Morley, S. (2021, March 22). A short history of the Sublime. The Mit Press Reader. <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-short-history-of-the-sublime/>

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Friedrich, C.D. (1818). Sis denizi üzerindeki gezgin [Resim]. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Friedrich\\_der-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar_David_Friedrich#/media/File:Friedrich_der-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg)

Görsel 2. Friedrich, C.D. (1808-1810). Deniz kenarında keşif [Resim]. Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Der\\_M%C3%B6nch\\_am\\_Meer\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg)

Görsel 3. Friedrich, C.D. (1819-1820). Ayı seyreden iki adam [Resim]. New Masters Gallery, Dresden State Art Collections Dresden, Almanya

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Friedrich\\_zwei-maenner-in-betrachtung-des-mondes.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar_David_Friedrich#/media/File:Friedrich_zwei-maenner-in-betrachtung-des-mondes.jpg)

Görsel 4. Friedrich, C.D. (1825 civarı). Mezarlık [Resim]. New Masters Gallery, Dresden State Art Collections, Dresden, Almanya

[https://arthive.com/caspardavidfriedrich/works/352360~Entrance\\_to\\_the\\_cemetery](https://arthive.com/caspardavidfriedrich/works/352360~Entrance_to_the_cemetery)

Görsel 5. Friedrich, C.D. (1812-1813). Antik kahramanların mezarları [Resim]. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Friedrich\\_graeber-gefallener-freiheitskrieger.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caspar_David_Friedrich#/media/File:Friedrich_graeber-gefallener-freiheitskrieger.jpg)

Görsel 6. Friedrich, C.D. (1809-1810). Meşe ormanında manastır [Resim]. New Masters Gallery, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_The\\_Abbey\\_in\\_the\\_Oakwood\\_-\\_WGA08240.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_The_Abbey_in_the_Oakwood_-_WGA08240.jpg)

# SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM FİLMİNE PUNCTUM KAVRAMI ÜZERİNDEN BAKMAK

## LOOKING AT THE GIRL WITH THE RED SCARF MOVIE THROUGH THE NOTION OF PUNCTUM

Doç. Hüseyin Kurtuluş Özgen

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Fotoğraf ve Video Bölümü  
kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1906-2263

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 7 Ağustos 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 19 Eylül 2024

### Öz

Selvi Boylum Al Yazmalım (1978) filmi Türk Sinemasının en önemli filmlerinden biridir. Seyircinin gönlünde taht kuran, pek çok ulusal ve uluslararası ödül alan Selvi Boylum Al Yazmalım Atıf Yılmaz'ın yıldız sinemasından yönetmen sinemasına giden sanat yolculuğunda da öncü ve önemli bir filmidir. Bu makalenin amacı, filmin biçimsel kurucu unsurlarından biri olan hareketli görüntülerin dondurularak fotoğrafik alana çekilmesinin Roland Barthes'in Punctum kavramını tarihsel olarak önelediği ve tam da Barthes'in tanımladığı çerçevede çalıştığıdır. Filmi böylesi etkili kılan yakın plan tasarımı; ana karakterlerin duygu ve düşüncelerinin seyirciyi kuşatmasını sağlayan iç ses kullanımı ve Cahit Berkay'ın bestelediği, filmle aynı adı taşıyan film müziği fotoğrafik alana çekilerek oluşturulan duygulanımı hazırlayan ve destekleyen diğer üç biçimsel kurucu unsurdur.

### Abstract

*Girl with the Red Scarf (1978) is among the most impactful films in Turkish Cinema. It captured the audience's hearts, received many national and international awards and remains as popular today. It is a pioneering and important film in Atıf Yılmaz's journey from star driven to auteur movies. This article proposes that the choice of the freeze frame technique, while preceding Barthes' conceptualization of "Punctum", aims at achieving just that. Internal monologues conveying the characters' feelings and thoughts, close-up shots and the soundtrack composed by Cahit Berkay are three additional formally defining elements that make the film so effective. They all together support and enhance the affective state achieved by the inclusion of photographic elements into the film.*

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sineması, Selvi Boylum Al Yazmalım, Yeni-biçimcilik, Roland Barthes, Punctum.

**Key Words:** Turkish Cinema, The Girl with the Red Scarf, Neoformalism, Roland Barthes, Punctum.

## GİRİŞ

*Selvi Boylum Al Yazmalım* (1978<sup>1</sup>) filmi, Türk Sinemasının usta yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın, filmografisinde bir kırılma yaratan filmlerindedir. Aynı zamanda Atıf Yılmaz'ın yönetmen olarak imzasının belirginleşmeye başladığı filmlerin de başında gelmektedir. Vizyona girdiği tarihten bugüne seyircinin gönlünde taht kuran, pek çok ulusal ve uluslararası ödül alan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi Atıf Yılmaz'ın yıldız sinemasından yönetmen sinemasına giden sanat yolculuğunda öncü filmidir ve önemli bir yer tutar.

Büyük hikâye, insan topluluklarının iş birliği içinde, uyumlu var olmalarını sağlayan omurga anlatıdır denilebilir (Harari, 2016). Bu omurga anlatı insanlık tarihi boyunca mitolojik anlatılar, efsaneler, destanlar, masallar, meseller vb. gibi bireyin ve toplumun bilinç dışından bilince taşan korkularını anlam ve amaçla buluşturarak düzenlemiştir. Bireylerin, ancak bahsedilen görevlere sadık kaldıkları ve topluluğun bekası için çabaladıkları takdirde güven içinde olacaklarını ve bunun tek mutlak toplumsal düzen olduğunu savlamıştır. Bir yanılla gevşek (kırılğan) olan bu yapıyı kolektif duygulanım halleri güçlendirir. Bu duygulanım halleri topluluğun organik bir akış içinde ürettiği mitler, imgeler ve ezgiler aracılığı ile yayılır. *Selvi Boylum Al Yazmalım* da içinde yaşadığımız toplum için böyle bir konumdadır. Büyülü aşkın yarım kaldığı, emeğin ve sevginin kazandığı, müziğinin yürekleri dağladığı, şiirsel, felsefi bir eser olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* toplum için aşk, sevgi ve emek kavramlarının meseli, duygusu ve simgesi olmuştur. Vizyona girdiği tarihten itibaren *Selvi Boylum Al Yazmalım* toplumu duygudaş yapmış, sevginin ve emeğin değeri bağlamında toplumu birleştirmiştir.

Bu çalışmanın çıkış noktasını filmi böylesi etkili kılan kurucu unsurları, özellikle de/sırasıyla sinematografisindeki yakın plan tasarımı; ana karakterlerin duygu ve düşüncelerinin seyirciyi kuşatmasını ve seyircilerin karakterlerin iç dünyalarına ortak olmalarını sağlayan iç ses kullanımını, son olarak da hareketli görüntünün montaj marifetiyle dondurularak fotoğrafik alana çekilmesi daha derinlikli kavrama arzusu olmuştur.

## YÖNTEM

Bu çalışmada yöntem olarak nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşım kapsanmaya çalışılan sorunsalı sorgulayıcı ve yorumlayıcı biçimde ele alır. Sorunsalı kendine içkin koşullayan ve doğallığıyla kavrama gayreti içinde olan bir yöntem olarak değerlendirilir (Guba ve Lincoln, 1994). Bu bağlamda, bir sorunsalın çözümlenmesi için bilgi-belge toplama yöntemlerinden faydalanan nitel araştırma, önceden bilinen veya yeni açığa çıkan sorunsalların algılanma-

<sup>1</sup> Filmin tarihi konusunda kaynaklar iki farklı yıla işaret etmektedir. Filmin yapım yılı (filmin yapımın bittiği yıl) olarak 1977, vizyona girdiği tarih olarak da 1978 gösterilmektedir. Uluslararası kriterlerde filmin vizyona girdiği tarih filmin tarihi olarak kabul edildiği için makalede *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın tarihi 1978 olarak belirtilmiştir.



sına, sorunsala ilişkin mevcut olguların gerçekçi bir şekilde ele alınmasına yönelik öznel-yorumlayıcı bir süreci tanımlamaktadır (Seale, 1999). Filmin analizi yapılırken ise yeni-biçimci (*neo-formalist*) yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşım ele alınan filmin biçimsel olarak nasıl oluşturulduğunu, inşa aşamalarını ve ilkelerini inceler. Yeni-biçimci, iki temel soruya cevap arar. İlk soru: Bir film hangi biçimsel ilkelere göre üretilmiştir ve bu ilkeler hangi yöntemlerle filmin biçimine (olay örgüsünü de kapsayan bir anlayışla) etki etmiştir? İkinci soru: Biçimsel ilkeler hangi koşullarda, neden ve nasıl oluşmuşlardır (akt. İşler, 2023, s.468; Bordwell, 1989, s.371)? Yeni-biçimci yaklaşım bizatihi filmin biçimini merkezi konuma yerleştirir. Bu yaklaşım filmi seyircinin deneyiminde tamamlanan bir süreç olarak görür. Bu bağlamda klasik film çalışmalarından ayrılır (İşler, 2023, s.468).

## FİLMİN MACERASI

1970'li yılların ikinci yarısında televizyonun yaygınlaşması, toplumun alım gücünün düşmesi ve kamusal alanda görülen, politikanın tetiklediği şiddet olaylarının yarattığı sonuçlar nedeniyle seyircisini büyük oranda yitiren Türk Sineması ekonomik krize girer. Bu kriz ortamında seks filmleri ve arabesk filmler yaygınlaşır. Birlikte çalıştığı yapım şirketi Atif Yılmaz'dan da arabesk ve fantezi yıldızlarının başrolde oynadığı filmler yapmasını ister. Atif Yılmaz ise artık yıldız filmleri yapmak istememektedir. Bir kere daha yapımcı olmak için kolları sıvar. Yakın dostu (Çiçek) Arif Keskiner'le *Yeşilçam Filmcilik* şirketini kurarlar. İlk projeleri Türkan Şoray'ın başrolde oynadığı bir film çekmektir. Ancak Türkan Şoray önerilen senaryoları beğenmez. Bunun yerine ünlü Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un 1960 yılında yazdığı *Beyaz Gemi* kitabındaki *Kırmızı Eşarp* (*Kızıl Cooluk Calcalım*) öyküsünün senaryolaştırılmasını önerir (Kydyrova, 2017, s.47). Türkan Şoray *Ordaydım* Belgesel dizisinin *Selvi Boylum Al Yazmalım* (2007) bölümü için verdiği video mülakatta süreci şöyle aktarır:

Film teklif edildiğinde, Yeşilçam Filmcilik'ten film yapma önerisi geldiğinde, onların önerdikleri senaryoda pek anlayamadık. Sonra bana sizden bir teklif var mı? Sizin önereceğiniz bir proje var mı dediler. Ben de bu Selvi Boylum Al Yazmalım yani bu Kırmızı Eşarp hikayesini Cengiz Aytmatov'un okumuştum ve çok etkilenmişim. Bir kenarda duruyordu. Hemen onu önerdim ve çok beğenildi. Ve yani bu filmin çekilmesine karar verildi. Atif bey de çok sevdi (Karaca B.-Yıldız E., 2007, 34:13)

Arif Keskiner Cengiz Aytmatov'dan izin aldıktan sonra senaryoyu yazma işini Ali Özgentürk'e verirler. Filmin görüntü yönetmenliğini ise Yeşilçam'ın büyük ustalarından Çetin Tunca üstlenir. Osmaniye'nin Kadırlı ilçesine bağlı Karatepe Aslantaş köyü ve barajında çekimlere başlarlar. Bir yandan da Ali Özgentürk,

Atıf Yılmaz ve İhsan Yüce senaryoyu yazmaya devam ederler. Türkan Şoray filmin finaline itiraz eder. Şoray'a göre Asya finalde İlyas'ı seçmelidir. Ona göre, halkın beklentisi iki yıldızın yani Türkan Şoray ve Kadir İnanır'ın karakterlerinin kavuşması ve filmin mutlu sonla bitmesi yönündedir. Atıf Yılmaz sonunda Türkan Şoray'ı filmde izlediğimiz finalin çekilmesine ikna eder (Çetin, 1990, s.90-97). Böylelikle *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1978) seyirciye emeğin yanında saf tutturana finaliyle Türk Sinemasının en önemli filmlerinden biri olur.



**Görsel 1:** *Selvi Boylum Al Yazmalım* Film Afişi

Cengiz Aytmatov'un *Kırmızı Eşarp* öyküsü birkaç kere filme alınır, dizisi çekilir, tiyatrosu ve operası sahnelenir. Ancak Cengiz Aytmatov'un en beğendiği uyarılama *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi olur. Filmin senaryosu sinema çevreleri tarafından da çok başarılı bir uyarılama ve Türk sinemasının büyük ustası Atıf Yılmaz'ın en değerli filmlerinden biri olarak değerlendirilir (Özyazıcı, 2006, s.62). Türk sinema tarihi açısından bakıldığında *Selvi Boylum Al Yazmalım* için Yeşilçam'ın yıldız sinemasından yönetmen sinemasına uzanan yolculuğunda öncü ve önemli filmlerden biridir denebilir.

*Selvi Boylum Al Yazmalım* hem büyük ticari başarı kazanır hem de yurt içinde ve yurt dışında birçok ödül alır. 1978 yılında düzenlenen 15. Altın Portakal Film Festivali'nde film "En İyi 2. Film", Atıf Yılmaz "En İyi Yönetmen" ve Çetin Tunca "En İyi Görüntü Yönetmeni" ödüllerini kazanır (Mevlana ve Okray, 2019, s.1218). Yine 1978 yılında düzenlenen Taşkent Film Şenliği'nde Türkan Şoray

filmde canlandırdığı Asya karakteriyle “Uluslararası Aytmatov Kulübü’nün Geleneksel Ödülü”nü kazanır (Özdemir, 2019). 2015 yılında ise Türk Sinemasının 100. Yılına kutlamak için gerçekleştirilen “Türk Sinemasının 100. Yılında En İyi İlk On’ları” etkinliğinde *Selvi Boylum Al Yazmalım* yüzyılın en iyi Türk Filmi olarak seçilir (Künüçen, 2008, s.9).

## FİLMİN İÇERİĞİ

Filmin merkezinde tamamlanamayan bir aşk hikayesi yer alır: Asya ve İlyas’ın büyüleyici aşkı. Film, bir bakıma Aragon’un *Mutlu Aşk Yoktur* (1943) şiirinin ruhunu taşır. Coşku ve neşe ile başlayan saf bir aşk dolu bir deneyime dönüşür ve ayrılığa mühürlenir.

Film üç karakterin karşılaşmaları ve ilişkileri üzerine kuruludur. Asya kabına sığmayan güzel bir köylü kızı; geleneğe, dayatmalara karşı direnen, duygularının peşinden giden asi bir ruh; dirençli ve güçlü bir karakterdir. Görücü usulü evliliği yani kaderini değil aşkı seçen, geleneğe ve dayatmalara direnen bir genç kadındır. İlyas ise dürtüsel, deli dolu, tez canlı, karizmatik ve yakışıklı bir erkektir. Sadece yolda, akış halinde mutlu olan bir göçebedir. Anadolu’da bir İstanbulludur. Gittiği her yörenin yabancı, varoluşçu, sürekli sürgünde bir karakterdir. En yakın arkadaşı, sırdaşı ise (aslında şirketin malı olan) kamyondur. Seyircilerin filmin ortasına doğru karşılaştıkları Cemşit ise dürüst, şefkatli ve yardımsever bir karakterdir. Görmüş geçirmiş bir bilge, Anadolu’daki kadim iyiliğin, sabrın ve emeğin temsilcisidir.

Filmin hikayesi ise şöyledir: İlyas, Asya’nın yaşadığı köyde yapılan baraj inşaatında çalışan İstanbullu bir kamyon şoförüdür. Baraja kum taşırken, kamyonu balçığa saplanan İlyas ile süt taşıyan Asya’nın yolları dağ başında kesişir. İlk bakışta birbirlerine âşık olurlar. İlyas, Asya’yı kaçıır ve evlenirler. Bu evlilikten Samet adında bir çocukları olur. İlyas sık sık uzun yola çıkar. Bu nedenle Asya çoğu zaman Samet ile yalnız kalır. Uzun bir yolculuğun ardından, gece evine dönmekte olan İlyas’ın karşısına Cemşit çıkar. Cemşit, yolda kalmış bir minibüs dolusu insanı kurtarması için İlyas’tan yardım ister. İlyas minibüsü halatla çekerek kurtarır. Bu durumu öğrenen, kamyonun da sahibi olan şirket, İlyas’ı şoförlükten alıp bakım servisine verir. İlyas bunalıma girer, alkolik olur ve artık ailesi ile ilgilenmez. Durumu düzeltmek isteyen Asya, İlyas’ın çalıştığı şirketin patronu ile konuşur fakat sonuç alamaz. Asya’nın şirketin patronu ile konuştuğunu öğrenen İlyas çok sinirlenir, Asya’ya tokat atar ve evi terk eder. Aynı şirkette sekreter olarak çalışan Dilek Hanım’ın evinde kalmaya başlar. Bu ilişkiyi öğrenen Asya yıkılır, oğlu Samet’i de alarak evden ayrılır ve yollara düşer. Ancak Asya’nın gideceği ve sığınacağı bir yeri yoktur. En çaresiz anda Cemşit ile karşılaşır. Cemşit, Asya ile Samet’e evini açar, şefkatle ilgilenir ve sahip çıkar. Süreçte Cemşit Asya’ya yüreğini kaptırır, sabırla Asya’nın sevgisini kazanmayı

bekler. Yıllar geçer. Samet büyür ve Cemşit'i baba olarak benimser. Bunun üzerine Asya Cemşit ile evlenir. Bir gece Cemşit kaza yapan yaralı İlyas'ı eve getirir ve Asya İlyas'ı unutamadığını anlar. İlyas ise oğlu Samet ve Asya'yı geri kazanmak ister. Asya iki erkek arasında kalır. Nihayetinde, İlyas âşık olduğu adam ve çocuğunun babasıdır. Cemşit ise en zor anlarında onun yanında olan, ona evini ve gönlünü açan, sahip çıkan ve emek veren adamdır. Asya şimdi bir tercih yapmak zorundadır. Samet baba diyerek Cemşit'e koşunca Asya gönülsüz de olsa aşkı değil emeği seçer.

“Sevgi neydi? Sevgi sahip çıkan dost, sıcak insan eli.

Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu. Sevgi emektir...” (Selvi Boylum Al Yazmalım - Yılmaz, 1978)

Cengiz Aytmatov'un yapılan uyarlamalar arasından en çok *Selvi Boylum Al Yazmalım*'i beğenmesinin ve bu filmin seyircinin gönlünde taht kurmuş (Cumakunova, 2008, s.21) olmasının temel nedeni onun biçimsel özelliklerinde yatmaktadır. Kırılma anlarında hareketli görüntülerin fotografik alana çekilmesi, yakın plan tasarımı ve iç ses kullanımı gibi biçimsel müdahalelerin (seyircide) yarattığı etki Punctum kavramında karşılığını bulur. Bu bağlamda öncelikle Roland Barthes'in Studium ve Punctum kavramları açıklanacak, daha sonra da filmin fotografik alana taşınan sahneleri Punctum kavramı üzerinden incelenecektir.

## ROLAND BARTHES'İN STUDIUM VE PUNCTUM KAVRAMLARI

Roland Barthes fotoğraf sanatı üzerine yazdığı *Camera Lucida* (1996) isimli deneme kitabında fotoğrafın ne olduğunu kavramlaştırmaya çalışır. Fotoğraftan taşan anlamın bilinen sosyal bilim kodları ile dönüştürülemeyeceğini ve kelimelerle anlatılamayacağını savunur (Barthes, 1996, s.20-21). Ona göre fotoğraf “her iki yapığını da bozmadan birbirinden ayıramayacağınız katmanlı nesnelere sınıfına girer: pencere ve görünüm, ya da iyi ve kötü, tutku ve nesnesi: kavrayabildiğimiz, ancak algılayamadığımız ikilikler”dir (1996, s.18). Bu ikilikler halini açıklamak için Latince kökenli iki kavram geliştirir: “Studium” ve “Punctum.”

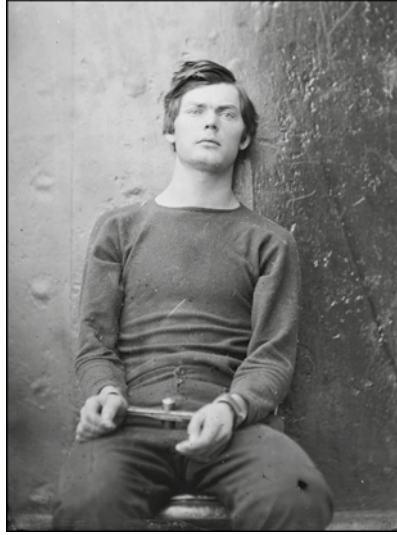
Fotoğrafın hem bir belge olarak bir çeşit gerçeklik bilgisi taşıdığı hem de bakanda bir duygu hali tetiklediği/uyandırdığı düşünülür. Yukarıda belirtilen iki kavram bu durumların derinlikli anlaşılmasına yardımcı olur (Kayserilioğlu, 2019, s.32). Roland Barthes Studium'u tarihsel-toplumsal dünyanın ürettiği

birikimin yani “bilginin, kültürün ve politik ahlakın oluşturduğu “tanıdık” alanın uzantısı olarak tanımlar” (Barthes 1996, s.39, Kayserilioğlu, 2019, s.32). Karşılaşılan fotoğrafların çoğunluğu bünyelerinde sadece Studium barındırır ve bir çeşit tarihsel bilgi içerirler. Çekildikleri dönemin gerçekliğini yansıtır. Bu bağlamda Studium imgeler, bilginin ve usçuluğun çerçevesi içinde deneyimlenir. Fotoğrafın tarihsel-toplumsal dünyadan çekip çıkarılan bir anı dolayimsız kaydeden ve bilgiyi sistemli olarak işleyip aktaran bir aparat olduğu görüşü kaynağını aydınlanma geleneğinden alır. O dönem için yeni bir teknoloji olan fotoğraf, dönemin egemen düşünce yapısı olan Aydınlanmacılık üzerinden değerlendirilir. Sanatçı ve düşünür John Berger fotoğraf makinesi icat edilirken (1839) Auguste Comte’un *Pozitif Felsefeye Giriş* (1830-1842) kitabını yazmasının rastlantı olmadığını vurgular (Robins, 2013, s.251).

Fotoğraf makinesinin kullanımının yaygınlaşması bir bakıma onu kullanışlı bir bölümlenme ve kategorize etme aparatı haline getirmiştir. Aydınlanmacılığın dünyayı ancak akıl ile kavranıp deneyimlenen bir yer olarak tasavvur etmesi ve paralelinde dünyadaki “bilinmeyen” toprakların keşfi sürecinde açığa çıkan bilgi-belge yığınının batılı akıl tarafından anlamlandırılabilmesi için hemen her şeyin tasniflenmesi ihtiyacı fotoğraf makinesini bu işlevin ana aparatlarından biri haline getirmiştir. Studium için Batı’nın bu tasnifçi geleneğinin bir ürünüdür denebilir (Kayserilioğlu, 2019, s.32). Susan Sontag *Fotoğraf Üzerine* (2011) isimli kitabında post modern dönemde fotoğrafların birebir olarak deneyimin yerini aldığına vurgu yapar. Dünya artık kopyalanarak çoğaltılabilen imgeler aracılığıyla keşfedilen ve deneyimlenen bir yer haline gelmiştir. Artık deneyim kazanmak onun fotoğrafını çekmekle aynı şeydir (Sontag, 2011, s.30). Studium antropolojik, biyolojik v.b. her tür bilgiyle ve kültürle ilişkili; kamusal; derinliği olmayan genel bir çeşit ilgiye karşılık gelir (İleri, 2022). Barthes kavrama, “Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak studium yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım studium’da vardır) katılıyorum (Barthes, 1996, s.34)” şeklinde açıklık getirir.

Barthes Punctum’u, Studium’u delen şey olarak özetler (Barthes, 2017, s.39). Punctum fotoğrafın içerdiği bilgilere karşılık gelmez, tersine fotoğraftan bakana geçen/taşan duygu yoğunluğu halidir. Kültürün dışından gelir, akılcı bilgi sistemini deler, bir ok gibi seyirciyi saplanır (Kayserilioğlu, 2019, s.32). Punctum bir yaradır, sivri uçlu bir aletin vücutta bıraktığı izdir, ele batan dikendir, noktadır, ısırdıktır, kesiktir (İleri, 2022). Punctum raslantısaldır. Tıpkı filmdeki (görsel anlatı yapısı) hikâye gibi bakandan bakana değişim gösterir. Özneldir. Studium algısalken Punctum mental ve duygulanımsaldır. Genellikle fotoğrafçının bile çekerken fark etmediği ayrıntılarda bulunur. Çekilenin jest ve mimiklerinden, fotoğrafı oluşturan kişi ya da nesnelerin raslantısal kompozisyonlarından fırla-

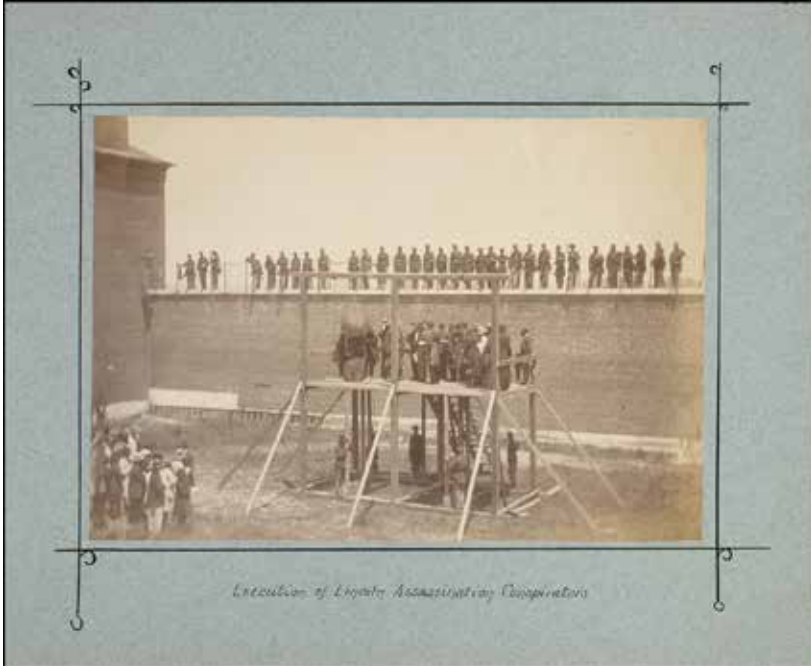
yıp bakını ve duygularını deler. Punctumun, bakını kadrajın (kompozisyonu) bütününden uzaklaştıran bir etkisi vardır. Bir daha bakmak, daha derin bakmak arzusu uyandırır. Barthes bazı fotoğraflarda bir “hava” olduğuna vurgu yapar. Fotoğraftan taşıp bakana zuhur eden bu “hava”nın Benjamin’in “aura” kavramıyla eşgüdömlü olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Ancak fotografik imaja atfedilen anlam da fotoğrafa bakan kişilerin öznelliğine kilitlenir. Bu yüzden fotoğraftan taşan hava da görecelidir. Çünkü imajlara bakan kişi onlara deneyimleri, bilinç dışı ve kolektif bilinci ile, bu yüzden de bütün geçmişle bakar. İmaj daima geçmişle bir karşılaşmanın fitilini ateşler (Barthes, 1996, s.88-106). Barthes’a göre etkileyici bir fotoğraf hem Studium hem de Punctum unsurlarını barındırmalıdır. Bir fotoğraf sadece Studium içeriyorsa, o fotoğraf bakanın tarihsel-toplumsal dünyada deneyimlemeye alışık olduğu gerçeklikten, içinde yaşadığı kültürden fazlasını vermeyen, etkisi geçici olan bir fotoğraftır. Ama eğer bir fotoğraf Punctum barındırıyorsa, bakanda kalıcı bir etki, kesik, yara bırakır. Bu bağlamda bu iki kavram birbirine karşıt unsurları ve varoluşları barındırmaktadır.



**Görsel 2:** Lewis Payne'nin Portresi, Alexander Gardner, 1865

İskoç kökenli A.B.D'li fotoğrafçı Alexander Gardner'ın 1865 yılında çektiği Lewis Payne'in Portresi fotoğrafına bakarak Studium ve Punctum kavramları irdelenebilir. Fotoğrafın konusu olan Lewis Payne, Amerika Konfedere Devletleri'nin (Güney) bir askeridir. Amerika Birleşik Devletleri (Kuzey) başkanı Abraham Lincoln'a suikastta bulunan tiyatro oyuncusu John Wilkes Booth'a yardım etmek suçundan idam cezası almıştır. Alexander Gardner tüm suikastçıları ve onların idam süreçlerini fotoğraflamıştır. Bahsi geçen fotoğrafı Payne'nin

hücresinde, Payne asılmayı beklerken çekmiştir. Fotoğraflar *Nouvel Observateur* dergisinin hapisane ve idam süreci üzerine yaptığı iki özel sayıda yer almıştır (aktaran Işıksal, 2020:169; Recht, 1931:15). Fotoğrafın *Studium*'u, Payne'in ne için beklediğine dair tüm bilgileri ima eder. Barthes'a göre *Studium*, fotoğraf imgesinin kültürel olarak belirlenmiş boyutlarını açıklar. Fotoğrafın bizatihi kendisi aktarılmak istenen mesaj (fotoğrafın hangi amaç için çekiliyor olduğu) ile benzerlik göstermektedir. Fotoğraftaki çelişkili zamansallık aşikardır. Fotoğraftaki kişinin çok yakında ölecek olması, fotoğrafa bakanlar açısından geçmişin, fotoğrafçı (ve nesnenin kendisi) açısından geleceğin eş süreli temsilidir (Işıksal, 2020, s.169). Barthes "özne ölmüş olsun ya da olmasın her fotoğraf bir felaketten ibarettir" der. Barthes'a göre fotoğrafın *Studium* bağlamında açığa çıkaramadığı, imgenin içinde gömülü olan dikotomik bilgi/hâl *Punctum*'u barındırır. Kısaca Porter hem ölü hem de ölmek üzeredir (Yacavone, 2015: 71-72). Bu bilgi yani Porter'ın ölecek olması fotoğrafın *Punctum*'udur. Geçmişin ve geleceğin eşzamanlı olarak fotoğraftan fırlaması bir yandan ayrıntıdır bir yandan da resmin tamamından taşan bir zaman çelişkisidir. Fotoğraf, fotoğrafa konu olan kişinin (ve olayların: iç savaş, suikast) mutlak geçmişi ile yakın gelecekteki ölümünü (Porter'ın idamı) aktarmaktadır. Ve bakını delen ok bu dikotomik ve muadil durumun keşfidir (Barthes, 2008).



**Görsel 3:** Lincoln Suikastı Komplocularının İdamı, Alexander Gardner, 7 Temmuz 1865 (Mary Surratt, Lewis Powell, David Herold, ve George Atzerodt)

## FİLMDE PUNCTUM İÇEREN SAHNELER

Filmde iki sahnede hareketli imajların dondurulup fotografik alana çekildiği gözlemlenmiştir. Bunlar, Ayrılık sekansının (38'30"-55'38" arası) son sahnesi olan Dere Boyu sahnesi ve Final sekansının (79'25"-85'18" arası) son sahnesi olan Asya karakterinin Tercih sahneleridir.

### Dere Boyu Sahnesi (54'54"-55'38" / Süre:44" / 8 Plan)

Dere Boyu sahnesi uzak plan genel plan arası bir çekim ölçeği ile başlıyor. 4 saniye olan göz hizası (çekim açısı) ağır çekim (çekim ölçeği) planda, İlyas kadrajın sağından soluna doğru yürüyor. Ardından gelen 5 saniyelik bel çekimde sağdan sola hareketin devamıyla ilerleyen İlyas derenin kenarında duruyor.



**Görsel 4:** Dere Boyu Sahnesi - Plan 1



**Görsel 5:** Dere Boyu Sahnesi - Plan 2

3. planda İlyas dereye bakıyor. 4. planda derenin dondurulmuş tek kare çekimini görüyoruz, burada imaj fotografik alana çekiliyor. Ardından gelen 5. Plan İlyas'ın yakın çekim başka bir pozunu gösteriyor. 6. Planda, dondurulmuş ikinci kare ile karşılaşıyoruz: kamyonun içinden resim içinde resim tekniği ile dere. 7. Planda İlyas'ın yakın çekim başka bir pozunu sergileniyor. 8. planda dondurulmuş üçüncü kare karşımıza çıkıyor: ağaçta yapraklar. Sahnenin zirve noktası olarak tanımlanabilecek bu bölümde üçü İlyas'ın yakın çekimi üçü dondurulmuş kareler olmak üzere 6 planda Sergey Aizenştayn'ın metrik kurgu tekniğinin uygulandığı gözlemleniyor. İlyas'ın planları 1 saniye 10 kare, fotografik planlar ise 1 saniye olarak tasarlanmış.





**Görsel 6:** Dere Boyu Sahnesi - Plan 3-8

Dere boyu İlyas'la Asya'nın ilk kez birlikte oldukları, ilişkilerinin başladığı yer. Bu bağlamda İlyas (ve Asya) için bir hafıza mekân olarak tanımlanabilir. Sahnedeki tek kare planlar, hem Asya ve İlyas'ın büyük aşkının başladığı zamanın hatırlatıcısı hem de kaçınılmaz ayrılığın duygusal bilgisinin aktarıcısı olarak seyircinin karşısına çıkıyor. İmajlar -film müziğinin de etkisiyle- seyircinin ayrılığın açtığı yarayı Punctum olarak deneyimlemesini sağlıyor.



**Görsel 7:** Dere Boyu Sahnesi - Plan 9 (Son Plan)

Sahnenin ve sekansın son planı ise filmde ender rastlanan uzunluktaki (27 saniye) sabit çekimlerden bir tanesidir. Genel çekimde İlyas son kez dereye (yitirdiği büyük aşkına ve oğluna) bakıyor. Kadrajın sağından araba beliriyor. Arabadan Dilek iniyor. İlyas'ın koluna giriyor, ikisi birlikte Asya ve Samet'i geride bırakarak başka bir hayata gidiyorlar. Final plan seyircinin hali hazırda açık olan yarasını derinleştiriyor.

### Tercih Sahnesi (54'54"-55'38"/ Süre: 3'07" / 44 Plan)

Sahne Asya'nın yolun yamacındaki yükseklikte koşarak belirmesi ile başlıyor. Samet'in korkup ağlamasıyla İlyas Samet'i yanında götürmekten vazgeçip onu kamyonundan indiriyor. Samet Asya'ya doğru koşuyor. Ardından Çemşit koşarak kamyonun olduğu yere geliyor.



**Görsel 8:** Tercih Sahnesi – Plan 18

Sahnenin 18. planında (genel çekim - göz hizası) seyirci tüm karakterleri, kamyonu ve yolu aynı anda ilk kez görüyor. Planın kompozisyonunda Asya ve Samet amorstan ön alanda, kamyon ve İlyas orta alanda, Çemşit ise arka alanda konumlandırılmış. 19 ile 21. Planlarda yakın çekimde Asya ile İlyas birbirlerine doğru ilerliyorlar. 22. plan ise Çemşit'in yakın çekim tepki planı. 23. planda (boy çekim - göz hizası) Asya ve İlyas birbirlerine iyice yaklaşmış duruyor, seyirci tam kavuşacaklarını düşünürken Samet Çemşit'e doğru koşuyor. 24 ve 25. Planlar Çemşit ve Samet'in sarılma planları.



**Görsel 9:** Tercih Sahnesi – Plan 23

26. plan (bel çekim - alt açı) Asya ve İlyas'ın tepki planı. 27. Planda (yakın çekim - göz hizası) İlyas Asya'ya "Asya'm Al Yazmalım" diye sesleniyor. 28 ile 30. Planlarda, aşk ile emek arasında tercih yapmak durumunda kalan Asya'nın iç sesi, monoloğu devreye giriyor:

Asya: Samet baba demişti. Onu babalığa seçmişti (Plan 28).

Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu (Plan 29).

Sevgi emekti (Plan 30).

31. Planda (bel çekim - alt açı) gözleri yaşlı Asya, İlyas'ın yanından ayrılıp Cemşit ve Samet'e doğru yürüyor. İlyas arkasından yaşlı gözlerle bakıyor. 34. planda (diz çekim – göz hizası) Asya, Samet ve Cemşit, sırtları kameraya dönük şekilde gidiyorlar.



**Görsel 10:** Tercih Sahnesi – Plan 31

Filmde görüntü hareketliken dondurulan tek plan olan 32. planda (yakın çekim – göz hizası) Asya geriye bakmak için başını çeviriyor. Tam baktığı esnada plan içinde kare donuyor. Kare donar donmaz planın renk tonu değişiyor. Hem akış halindeki görüntünün donması hem de ton değişimi seyircide güçlü bir Punctum yaratıyor. Bu planın ardından gelen 6. plan (hepsi yakın çekim) donuk karelerden oluşuyor. Yaratılan bu fotografik akış – monologların (iç ses) ve müziğin de etkisiyle- seyircide derin bir iz oluşturuyor. Kaçınılmaz ve kalıcı ayrılık hali bir ok gibi perdeden fırlayıp seyirciyi vuruyor. Seyirciyi derinden yaralıyor ve Punctum perdeden taşıyor.



Görsel 11: Tercih Sahnesi – Plan 32



Görsel 12: Tercih Sahnesi – Plan 33-38

Filmin son planında (genel plan) ise İlyas'ın kullandığı kamyon amorstan kadrajın sağından girip uzaklaşıyor. Seyirci müzikle beraber İlyas'ın “Elveda Asya... Elveda selvi boylum, al yazmalı. Elveda... Bitmemiş türküm benim...” iç sesini duyuyor.

## SONUÇ

Seyirciyi içeriden ve derinden etkileyen birincil kurucu unsur filmin kurgusunda karşımıza çıkar. Atıf Yılmaz ve montajcısı İsmail Kalkan filmin iki sahnesinde ama özellikle finalinde hareketli görüntüyü durdurup fotografik alana çekerler. Yani imgeyi dondururlar. Burada Roland Barthes'in Punctum dediği şey

gerçekleşir. Artık birer fotoğraf olan karakterlerin bakışları bizleri delip geçer, yüreğimizi dağlar. Seyirci bu Punctum hamlesiyle Asya'nın vermek zorunda olduğu kararı duygulanımsal olarak onunla paylaşır. Bu zor kararı yalnızca Asya değil her bir seyirci kendi içinde almak ve bunun hesabını politik ve etik olarak kendine vermek, açıklamak durumunda kalır. Film boyunca yapılan tüm diğer biçimsel müdahaleler, seyirciyi finalde karşılaşacağı bu Punctum deneyimine hazırlamak için tasarlanmıştır. 7 plandan (Tercih Sahnesi, Plan 32-38 arası) oluşan bu fotografik alan tasarımı filmin bütünü de özeti gibidir.

Filmin neredeyse tamamında Atıf Yılmaz ve Çetin Tunca, Asya ve İlyas'ın aralarındaki tutkulu aşkı ve çatışmalı ilişkiyi yakın çekim ölçeğini kullanarak gösterirler. Yakın çekim sayesinde karakterlerin bakışları seyirciyi sarıp kuşatır. Bir bakıma perdeye çiviler. Bu yöntemle seyirci çok içeriden, neredeyse mahrem bir konumdan ilişkiye tanık olur. Bu da seyircinin karakterlerle özdeşlik kurmasını ve empati duygusunu katmerlendirir.

Aytmatov'un Kırmızı Eşarp eserinde hikâyeyi bir anlatıcı aktarmaktadır. Senarist Ali Özgentürk ise karakterlerin iç seslerini merkeze alan bir yöntem geliştirir. Film iç sesler, diyaloglar ve eylemlerin harmanlandığı bir akış üzerinden ilerler. Böylelikle karakterlerin duygu dünyası seyircinin içine işler.

Bu durumu pekiştiren bir başka önemli unsur ise efsane Moğollar gurubunun üyesi Cahit Berkay'ın bestelediği film müziğidir. Berkay'ın bestesi özellikle de finalde filmin duygusunu seyredene mühürler. Ender durumlarda bazı meseller, imgeler ve ezgiler toplumu duygudaş yapar, birleştirir. Filmle aynı adı taşıyan Selvi Boylum, Al Yazmalım isimli beste filminden taşar. Bu coğrafyanın yarım kalmış tüm sevdalarının ezgisine dönüşür. Tüm toplumun yüreğini titreten bir eser olur.

## KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida*. Altıkkırkbeş Yayın.
- Bordwell, D. (1989). *Historical Poetics of Cinema*. R. B. Palmer (Ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. AMS Press, 369–398.
- Çetin, M. (1990) Selvi Boylum Al Yazmalım'ın Roman, Senaryo, Film Olarak Mukayesesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Tv Anabilim Dalı.
- Cumakunova, G. (2008). Al Oğlunu Koynuna Toprak Ana! Kardeş Kalemler Aylık Avrasya Edebiyat Dergisi, Cengiz Aytmatov Özel Sayısı, Yıl: 2, S. 19., 17-21
- Guba, E. G. and Lincoln, Y. S. (1994). *Competing Paradigms In Qualitative Research. Handbook of Qualitative Research*, 2(105), 163-194.
- Harari, Y.N. (2016). *Hayvanlardan Tanrılara – Sapiens*, çev. Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap.
- İşıksal, A. (2020). Fotoğraf Analizinde Studium ve Punctum Kavramları. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Cilt: 6 No/Sayı: 2 (2020), 165-175.
- İleri, C. (2022, 07) Punctum Olarak Okuma. Punctum Dergi. [https://www.punctumdergi.com/post/punctum-olarak-okuma\\_cem-ileri](https://www.punctumdergi.com/post/punctum-olarak-okuma_cem-ileri)
- İşler, B. (2023). Sinemada Neoformalist Yaklaşım. Erciyes İletişim Dergisi, 10(1), 467-483 <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1189737>
- Karaca, B., Yıldız E. (2007) Oradaydım TV Belgesel Dizisi: Selvi Boylum Al Yazmalım Bölümü -15 Ağustos 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=-QsBR6L0rVU>
- Kayserilioğlu, K. (2019) Hareketli İmgelerde Punctum, Sanat-Tasarım Dergisi, 2019, Sayı: 10 ISSN: 2529-007X ss.31-39 DOI: 10.35333/Sanat.2019.86.
- Künüçen, H. (2008). Türk Sinemasının 'En İyi Aşk Filmi' "Selvi Boylum Al Yazmalım" Filminde Yakın Çekimin Gücü. Bilig Dergisi, sayı 46 Sayfa: 9-36.
- Kydyrova, A. (2017). Sinemada Uyarlama: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Cengiz Aytmatov. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı.
- Mevlana, C.A, Okray, Z. (2019). Selvi Boylum Al Yazmalım Göstergibilimsel Yöntem Bilimiyle Analiz. Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi (Ijhe), Cilt 5, Sayı 12, S. 1216 – 1244.
- Özdemir, B.G. (2019). Türk Sineması'nın Kadın Yönetmenleri Konuşuyor. Der Yayınları.

Özyazıcı, K. (2006). Adı: Atıf Yılmaz. Kurtuluş Özyazıcı (Editör). Ankara: Dost Kitabevi – Ankara Sinema Derneği Yayınları.

Recht, C. (1931). Die Alte Photographie. Paris ve Leipzig: Henri Jonquieres.

Robins, K. (2013). A. “Fotoğrafın Ölümü”. K. Robins içinde, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası (s. 251). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Seale, C. (1999). Quality in Qualitative Research. Qualitative Inquiry, 5(4), 465-478.

Sontag, S. (2011). Fotoğraf Üzerine. Agora Kitaplığı.

Yacavone, K. (2015). Kaybedilip Bulunmuş: Kış Bahçesi Fotoğrafı. K. Yacavone, & S. Tarcan (Ed.), Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği içinde (S. Atay, & M. Tumen, Çev., s. 165-184). Hayalperest.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Karaca B.-Yıldız E., 2007. Oradaydım Belgeseli, Selvi Boylum Al Yazmalım Bölümü. Project Yapım

Yılmaz, A. (1978). Selvi Boylum Al Yazmalım Film. Yapım: Çiçek Film Filmcilik, İstanbul

## İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.gazeteduvar.com.tr/selvi-boylum-al-yazmalim-dunyanin-en-guzel-ask-romani-haber-1636065>

<https://gazetesanat.com/edebiyattan-sinemaya-yolculuk-selvi-boylum-al-yazmalim>

<https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/istanbul/turk-sinemasinin-100uncu-yilinda-en-iyi-onlar-sahiplerini-buldu-10691202>





# THE ROLE OF BIG DATA ANALYSIS IN FASHION DESIGN

## MODA TASARIMINDA BÜYÜK VERİ ANALİZİNİN ROLÜ

Öğr. Gör. Dr. Muazzez Çetiner

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Tekstil Ve Moda Tasarımı Bölümü  
muazzezcetiner@sdu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7139-5121

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 13 Temmuz 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 6 Eylül 2024

### Abstract

This article aims to reveal the purposes of using big data in the design field by investigating the technologies based on big data in the fashion industry in recent years. For this purpose, the current models, limitations and development direction of big data in fashion design are discussed. While big data research focuses on understanding consumer behavior, predicting trends and personalized products, the number of researches focused solely on design is limited. This study is original in terms of focusing on the design phenomenon and applications of big data in fashion. There is no academic study in the national literature in this context. It is expected that the study will contribute to the discussion on the effects of big data-based digital technologies in fashion design.

### Öz

Bu makale son yıllarda moda endüstrisinde büyük veriyi temel alan teknolojileri araştırarak büyük verinin tasarım alanında kullanım amaçlarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu amaçla büyük verinin moda tasarımında mevcut modelleri, sınırlılıkları, gelişim yönü tartışılmıştır. Büyük veri araştırmaları tüketici davranışlarını anlamak, trendleri tahmin etmek ve kişiselleştirilmiş ürünler üzerine yoğunlaşırken salt tasarım odaklı araştırmaların sayısı sınırlıdır. Bu çalışma büyük verinin modadaki tasarım olgusuna ve uygulamalarına eğilmesi yönüyle özgündür. Bu kapsamda ulusal literatürde akademik bir çalışma bulunmamaktadır. Çalışmanın moda tasarımındaki büyük veri temelli dijital teknolojilerin etkilerine ilişkin tartışmaya katkıda bulunması öngörülmektedir.

**Key Words:** Fashion Design, Big data, Digital fashion, Fashion 4.0, 3D fashion design.

**Anahtar Kelimeler:** Moda Tasarımı, Büyük veri, Dijital moda, Moda 4.0, 3D moda tasarımı.

## INTRODUCTION

Fashion design covers a wide and versatile design and production process that starts with yarns and continues with color, texture, pattern, technical knowledge and fashion presentations. The textile and fashion industry are the gateway to economic development for many countries. In fact, the luxury fashion sector has received the largest share of the economy among other sectors in its class in 2023 (McKinsey, 2024). Change is one of the indispensable dynamics for fashion (Kawamura, 2018). Fashion is affected by cultural and artistic changes as well as social and technological innovations (Särmäkari and Vänskä, 2022). Clothing design and production have managed to progress in line with the personalized demands of the age and people by utilizing different technologies developed throughout history (Ma et al., 2017, p.1-2). There are talented designers and brands who can discover customer demands and needs without even realizing it.

Fashion design principles are among the skills that every designer must acquire. Today's fashion designers add engineering approaches to their technical skills such as color knowledge, fabric knowledge, pattern knowledge, and production knowledge, and develop and advance their designer roles by specializing in new types of software (Sun and Zhao, 2018, p. 362). In addition to traditional methods in fashion design, the active use of digital tools and experimental studies with algorithms that form digital design software are seen as part of the fourth industrial revolution (Bertola and Teunissen, 2018). Another important issue in the fashion industry, besides technological knowledge and skills, is to find new solutions to create value in a way that the user can witness, feel or experience (Hirscher et al., 2018, p. 4545). Brands and designers who want to develop design products according to popular trends aim to offer high value-added products and experiences in the highly competitive free market. Because high value-added products have a high power to highlight the designer and the brand (De Chernatony et al., 2000, p. 42-43).

To create added value, fashion designers are expected to both master traditional methods and use innovative tools effectively. While the company that creates collections designed in accordance with innovative, new trends and creates them from scratch increases its earnings, other companies that produce similar products are dealing with products with decreased demand. In this case, firms that replicate the original design earn lower profits. In this context, fashion designers need to know traditional drawing methods as well as use programs with high technological infrastructure. While designing products according to new popular trends, it is expected that artistic,

innovative, questioning, investigative, researcher, problem solving and taking action competencies should be at a high level.

In order to design innovative and high-end products, it is not enough to use programs such as CAD (computer-aided design), Illustrator, Photoshop, etc. Fashion designers need to have detailed information about many clothing elements such as fabric, color, texture, silhouette, which are highly demanded by users of that season within the ever-increasing data stack in product designs. Especially fast fashion brands change seasons approximately every 15 days (Jang et al., 2012, p. 63). Designers of brands that produce collections at such a fast pace have difficulty accessing seasonal information and creating new clothing designs. Therefore, the basic components of fast fashion include the ability to quickly find current fashion trends and carefully examine fashion markets and potentially produce new designs (Doeringer and Crean, 2006). This ability is driven by the analysis of big data that explains how many products customers buy and the design features of those products. Zara, H&M and Topshop use consumer and product information to forecast trends through big data analysis, which they can access for free on fashion blogs and social media (Silva et al., 2020, p. 22).

Big Data analytics in the fashion industry are used for a number of different purposes, including market identification, trend analysis, understanding the consumer, transforming high demand forecasts, informing designers, measuring the impact of variables affecting the market, sales forecasts, and e-commerce improvement (Silva et al., 2020, p. 21).

Trend forecasts, which are the lifeblood of the fashion industry, are the oldest and most popular of these analyses. Trend analyses, which proceed by analysing retrospective sales in previous years, are insufficient for today's personalized customer preferences. For this purpose, statistical analysis methods are being investigated for the new generation of fashion consumers and brand demands and needs. In their study, Silva et al. (2019) analyses variables such as trends, markets, products, and seasons of the Burberry brand using Google data from 2009-2014 with different forecast models and presents Google trends as a tool that can be used for strategic fashion management and marketing decisions (Silva et al., 2019, p. 9-10, 19).

Another area where Big Data analysis is used intensively is e-commerce. With the spread of e-commerce systems and the increasing ease of online shopping in electronic media, manufacturers are turning to this area. In their study, Chen and Luo examine clothing datasets on online shopping sites in the clothing sector, one of the most popular sectors in electronic commerce systems, with a machine learning-based approach (Chen and Luo, 2017, p. 16). Within these

clusters, it aims to find the best-selling images and filter the most preferred clothing styles with representative and distinctive features. This contributes to increasing the company's sales by automatically fetching clothes based on personal information or by bringing advertisements consisting of products that the person likes. Chen and Luo conduct a study on the automatic analysis of the best-selling products using machine learning with big data obtained from an electronic clothing sales site (Chen and Luo, 2017, p. 16-17). Studies in this direction contribute to the targeted and effective use of the ever-increasing e-commerce volume in the fashion industry for retailers and brands.

Artificial intelligence-based digital applications are used for a wide variety of purposes in the textile and fashion industry. Big data analysis is an important data processing method used in the fashion industry as an artificial intelligence-based application. As mentioned in the introduction and related works section of the article, there are many useful results in the literature on the application of big data to the fashion industry. This article aims to investigate the purposes and methods of using big data technologies in fashion design. For this purpose, the main research question of the article is how big data has been used in fashion design systems in recent years. In this context, this article first focuses on how big data and big data-based digital technologies are used in practice in fashion design after a general literature review on the applications of big data and big data-based digital technologies in the fashion industry. In the article, design processes are analysed with examples from CLO, one of the big data-based digital fashion design applications.

## **METHODOLOGY**

This research investigates the use of big data, one of the machine learning systems, in the fashion industry. In this context, a detailed literature review was conducted. The ease of use of big data and big data supported 3D technologies in the field of fashion design has been examined within the scope of qualitative research with literature and sectoral applications.

In this article, the impact of big data technologies on fashion design is discussed in detail. The effects of big data on fashion and garment design, which have been previously discussed in the literature but have received little attention, are examined. The article is unique in that it deals with the topics of big data and fashion design together. Academic literature, industry articles, websites, software videos are used as research material.

## **Digital Technologies and Big Data in Fashion Industry**

Big data artificial intelligence methodologies are a comprehensive structure that provides prediction, classification, identification, generation, optimization,

evaluation and partial design possibilities in general with neural networks. Big data is not about the size of a single dataset, but rather the capacity to search, combine and cross-reference different large datasets (Boyd and Crawford, 2012, p. 663).

Today's businesses are being invaded by a data-driven revolution in managing customer relationships and business models. The driver of this revolution is big data and the rapid development of big data technologies. Big data analytics includes streaming data and high dimensional data collected from distributed computing networks (Chen, 2018, p. 199). This data comes from search engines, social media platforms (Facebook, Twitter, Instagram), YouTube and mobile devices (Acharya et al., 2018, p. 91).

In this section of the article, the purposes for which big data technology is used in the field of fashion design are discussed through literature research. Big data technologies used in the literature and industry are classified under general headings and supported with examples.

### **Big Data to Create Personalized Fashion Experiences**

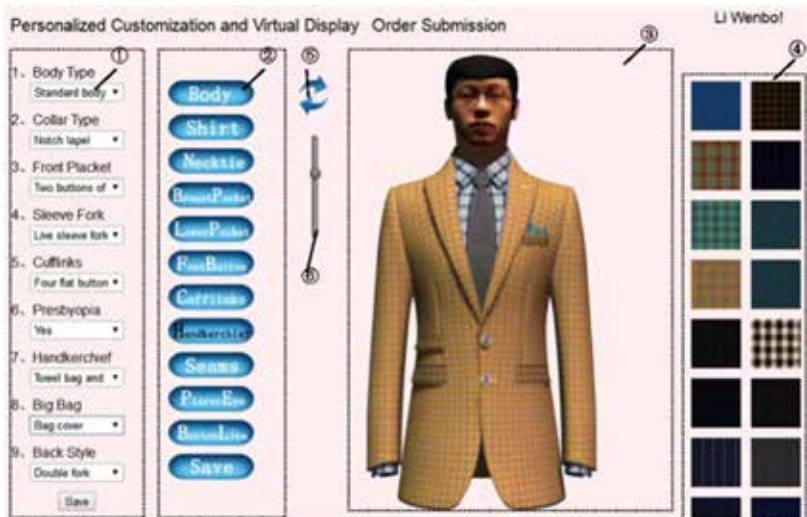
The ever-improving living standards and people's demand for changes in aesthetic concepts are creating a shift in clothing consumption from popular clothing culture to a personalized demand (Olaru et al., 2020). People think of textile and fashion production as a means of self-expression. Textile consumption is also affected by technological innovations and changes in today's world. All textile products produced as a result of both individualized personalized demands and mass production have started to be produced as a result of analysing the fashion consumption perceptions of consumers (Ji and Jiang, 2020, p. 2). In order to meet the changing demands of consumers in fashion, significant technological changes are applied in many stages of a textile and fashion product such as production process, design, marketing and exhibition (Zhao et al., 2021). Fashion 4.0, the intertwining of the virtual-physical space with the fourth industrial revolution, has given birth to smart clothes and textiles, distributed intelligence, CAD systems. The innovations brought by Fashion 4.0 in general are listed below (Şen et al., 2020, p. 61-62; Yıldırım, 2022, p. 561-566).

- Mass customization and demand-driven tailor-made digital designs
- Smart textiles and clothing
- Artificial intelligence applications, Internet of Things (IoT)

Use of 3D technologies in design, production and distribution and marketing processes

In digital fashion, which emerged in the context of Fashion 4.0, often marginal garment designs are designed digitally, which are used to give a few images in social media and web-based programs. This minimizes environmental damage by eliminating garment production costs and waste (Yildiz and Ayranpınar, 2021, p. 6-7).

Big data provides segmentation and data-driven personalized fashion experiences for designers and brands, as well as information on when to deliver these experiences to the customer (Fashion, 2024). For this purpose, clouds of quality information such as demographic characteristics, age, gender, interests, shopping habits, etc. are created to get to know the customer better. Providing product recommendations, creating virtual wardrobes, predicting the customer's next clothing choice and establishing warmer relationships with customers are made easier with the use of big data (Bringe, 2023). The concept of mass personalization brought by Fashion 4.0 means that the more information about customers and customer groups can be examined under how many headings, the more personalization can be realized. This is possible with artificial intelligence applications that can generate data from data and make connections (Devillard et al., 2021).



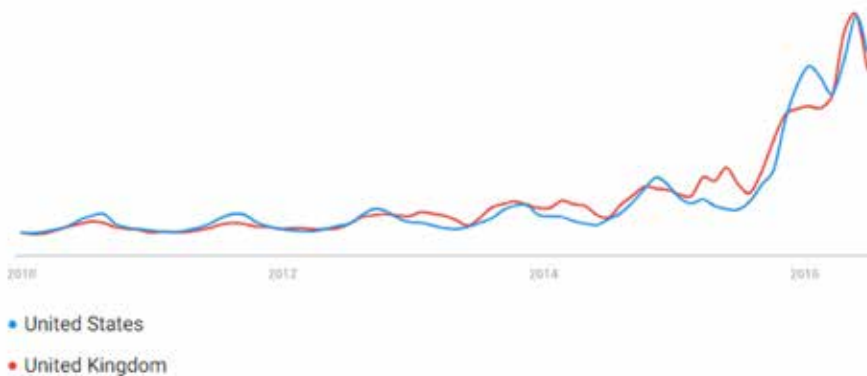
**Figure 1.** Visual Interactive Personalized Cloth Design Interface (Zhu et al., 2018, p. 27173)

In the system shown in Figure 1, Zhu et al. developed an interactive personalized fashion design application with thousands of color, pattern, model options obtained as a result of real customer preferences using customers' own faces. In this application, the desired body type, fabric, accessory, collar, pocket, cuff, armhole, placket closure types allow the user to develop their personal style on the 3D avatar (Zhu et al., 2018, p. 27167-27173).

## Big Data for Trend Forecasting

In fashion, forecasting is the process of determining which aspects of the culture and aesthetics of a period, selected from a myriad of information in order of importance, are more attractive and inspiring to be used as creative fuel for current or future collections. The themes selected from the vast field of possibilities are narrowed down with visual references. Thus, style and design formulas are created. According to Cassidy, fashion forecasting is the combination of statistical data with intuition and creativity (Cassidy, 2019, p. 24; Lopes, 2019). Forecasting processes consist of rigorous multi-layered modelling, developing meaningful predictions from theoretical calculations. It is important that forecasts are translated into visual scenarios and presentation boards that are understandable and applicable for brands and designers. Manufacturers or brands in the fashion industry interpret the information compiled by forecasters according to their own consumer audiences and embed the fashion image in all actions such as product development, supply chain and sales. At this point, artificial intelligence and big data models provide forecasters with important resources to assess the speed of adoption and diffusion of trends (Garcia, 2022, p. 445).

There are several examples that leverage big data sources and use machine learning to predict trends. One of these is Google trends. Google trends is an increasingly important online consumer trend forecasting application for fashion analysis. Current studies are being conducted on the accuracy of fashion analysis with Google trends (Silva et al., 2019). Google can analyse fashion trends according to geographical factors. Statistical results show which style, celebrity or topic stands out in the long and short term. The graph below shows the Google trends analysis with sales breakdowns for the US and UK for the example of the Bomber jacket (Boone, 2016).



**Figure 2.** Google search trends for bomber jackets in the UK and US (Boone, 2016)

Based on the data in Figure 2, style and sales forecasts for the coming years can be made. In April, searches for bomber jackets increased by 297% year-on-year in the UK and 612% in the US.

### **Big Data for Smart Clothes**

Smart clothing is a field that has emerged as a result of the holistic approach of many disciplines such as basic sciences, material science, engineering and design. Initially, this field focused on military and medical garments for safety and health purposes, but today it is used in the textile and fashion industry. Smart textile surfaces are structures that can sense mechanical, thermal, chemical and magnetic factors (Tao, 2001, p. 1-5). Smart clothing is designed with textile surfaces that can react to any effect and effect change (İşmal and Yüksel, 2016, p. 88). Smart clothing is preferred for functional and design purposes in almost every field, from the defence industry to the automotive sector, from home textiles to the healthcare sector, from the entertainment sector to the sports sector. In addition to these purposes, the data collection capabilities of smart clothing are used for purposes such as improving the quality of life in the healthcare field, improving performance in sports and athletics, and increasing comfort in fashion (Ahsan et al., 2020, p. 146377-146378). While smart clothing can produce enormous amounts of data in these areas, the processing of this data is complex and costly. Today, the integration of big data technologies into smart clothing helps solve many problems in the field of health. A few of these examples are presented below. On the other hand, other areas where smart clothing is used are open to developing innovative products and designs with big data collaborations.

Problems such as the aging of the world's population and the burden of caring for the elderly require important measures today and in the future (Organization, 2015). Wearable fashion designs need to be created to overcome these problems. Improvements can be achieved by controlling wearable fashion designs with technology in situations such as daily care, rehabilitation, chronic disease management such as diabetes and blood pressure, which are among the personnel-dependent care services in the traditional medical support system (Olaru et al., 2020, p. 50–54). Sustainable health monitoring methods obtain big data by collecting various physiological indicators of the human body. Using the collected big data analytics, smart clothing is produced for purposes such as medical emergency response, emotional care, real-time haptic interaction and disease diagnosis. These garments are produced using different technological software and hardware and are also used as data collection tools. Chen et al. are making big data by collecting data from patients via wearable healthcare garments (Chen



et al., 2016, p. 826). The authors stated that they used mobile internet and cloud computing to achieve this and that they used big data analytics with the smart clothing system. It is claimed that electrocardiograph signals obtained from smart clothes can provide significant improvements in human mood monitoring and emotion detection (Chen et al., 2016, p. 831). Fashion design products designed as wearable garments have long been an important area of research in human health monitoring in the literature (Chen et al. 2011; Kim, 2015; Rodgers et al., 2014).

## **FINDINGS**

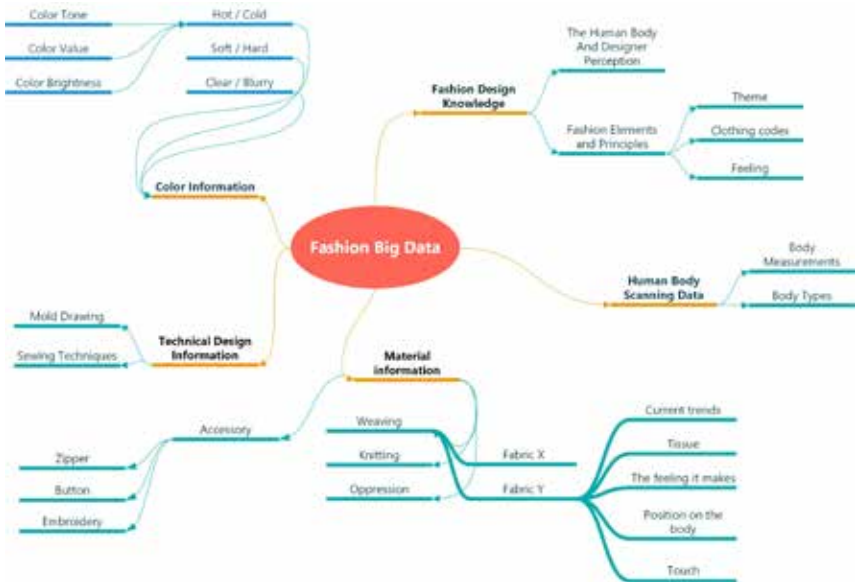
### **The Use of Big Data in Fashion Design**

Fashion designers are people with high creative powers who design textile products by taking into account the changing user demands and demands in the textile industry. Fashion designers should have the basic ability to express the trends and spirit of the time in the clothes they design (Vinken and Hewson, 2005). The designer's task does not end with interpreting the theme, sketching, product development, research on the product, but they should also transfer the implicit knowledge to their teammates to combine the hardware parts they will use in production (McKelvey and Munslow, 2011). Fashion designers offer embodied experiences by thinking and realizing what they think (Särmäkari and Vänskä, 2022). In addition, designers are expected to master three-dimensional CAD systems and digital software and improve their technical skills by keeping up with the evolving technological transformations (Sun and Zhao, 2018, p. 362). With the help of big data, fashion operators and software developers create precise marketing and design solutions by analysing consumers' behavior patterns, the most preferred options, to facilitate this challenging process for fashion designers (Tamborrini et al., 2018; Zhou et al., 2017, p. 1-2).

The digitalization of fashion design is in a sense a challenge to tradition for designers. The traditional fashion cycle is being restructured with digital interfaces and platforms. The designer's use of digital technologies in the early stages of the design process provides easy access to design elements and a lot of information. Besides all these, fashion designers underline that digital cannot replace traditional knowledge and craft methodologies (Black, 2019, p. 15). In this context, while digital design technologies cannot reach the qualities of craft-based design practices, they offer ideas about how the designer can reach the point he wants to reach. Designers using big data and digital technologies argue that digital technologies should be used while preserving the art of physical garment production (Särmäkari, 2023, p. 93). Brands and designers, especially those who pay attention to design details,

adopt traditional methods to ensure the integrity of their creative brand image (DuBreuil and Lu, 2020, p. 75).

Creating digital impressions of customer segments is a practice that fashion retailers have been using for many years. Brands used to categorize their customers by age, gender and geographical location to create their marketing strategies. However, big data offers detailed data interpretation services a few steps beyond this (Cgsinc, 2018). In the fashion industry, data sources such as shopping, social media, search engines, internet shopping, etc. are collected in a data pool. All collected data includes different indicators such as words, pictures, graphics. In the case of a fashion product, the product, the customer who uses the product, the time and place conditions when the product is presented to the market and many more information are the data that can be used by planning, design, production and logistics units in the fashion industry. Based on these data, product-based features such as color, pattern, fabric, size and style can be predicted based on customers' behavior based on brand, product, style, geographical factor or season. The data matrix used by big data in fashion design is shown in Figure 3.



**Figure 3.** Big data in fashion design (Jain et al., 2017, p. 4)

Designers can use big data to determine the design elements classified below. In addition, for example, when designing women's t-shirts, it can analyse the best-selling women's t-shirt models, colors, brands, patterns, patterns, fabrics, and special production processes, if any, by conducting a product-based

search. It can do all of this by determining the focus of its design and using big data platforms (Zhao et al., 2021, p. 254). On the other hand, it is stated that although big data analysis in fashion design has successful predictions in garment design elements such as general, style, color, pattern, texture, it has difficulty in statistical predictions for garment design details (DuBreuil and Lu, 2020, p. 68).

CLO is a design software that enables designers to generate new outputs through machine learning using large datasets as input (Clo, 2024). It enables all stages of a garment before it is produced to be analysed in the shortest time and in the most economical way. Below is a broad categorization of the big data of the fashion industry and fashion design and the sample possibilities offered to designers by CLO as an application interface using big data.

### **Theme Information**

The theme is the basic idea that makes up the collection. There are different themes within a season. The theme is reflected in the garment designs by blending with the brand image according to the strategic plan of the brand or the designer. Fast fashion brands produce about 8 seasonal collections in a year, using a lot of sustainable themes (Bhardwaj and Fairhurst, 2010, p. 167). Slow fashion brands and designers create collections for fewer seasons based on core themes. Big data supports designers about the frequency of adoption and acceptance of past themes and the prediction of future themes. Big data analysis tools for the textile, fashion and apparel industry such as EDITED, WSGN, Style.com, Trendalytics, Nextail Labs, which contain visual and written information on colors, patterns, styles and many other design-supported visual and written information prepared periodically, are offered to the market. These platforms have theme and inspiration boards with classifications such as women's, men's, children's, outerwear, underwear, etc. for each year, season or sub-season. For 12 years, EDITED has been collecting information from more than 5,000 fashion and style sites, providing its users with more than 200 million insights (Edited, 2024). Trend analysis platforms support brands and designers by opening up their datasets and giving them direct access. Another service is to analyse their clients' collections and make them richer with up-to-date data. WSGN shares the latest fashion consumer preferences and consumer insight surveys generated through data analysis of fashion companies (Wgsn, 2024).

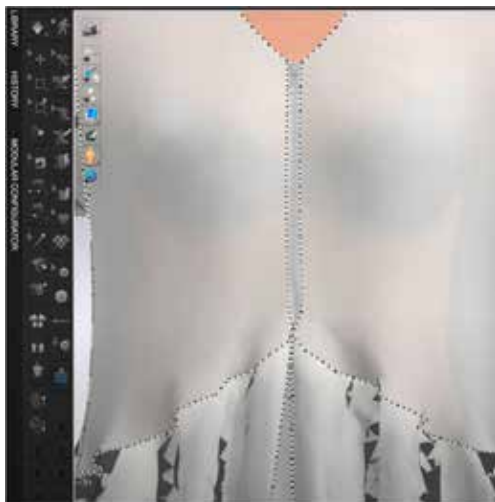
### **Material Information**

The main material in the textile and fashion industry is fabric. Auxiliary materials are diversified such as yarn, interlining, lining. In addition to all these

materials, many accessories such as zippers, buttons, embroidery, printing, decoration materials are used in a product. At this point, all components of a fashion product such as the texture, touch, strength and feel of the fabric, auxiliary material and accessory are seen as data. In design, information such as the appearance of the fabric surface, its touch and its harmony with the body come to the fore. Millions of current and future-oriented material samples (fabric, zipper, button, clasp, ribbon, tape, embroidery, print, etc.) filtered from platforms where different brands, designers and retailers send data are used in garment designs with the closest simulated images to reality. Figure 4 shows the presentation of a blouse made of a jersey fabric with pleated sleeves on CLO, and Figure 5 shows zipper and fabric samples.



**Figure 4. a)** Fabric image with CLO, **b)** Real fabric image (Clo 3D, 2024)



**Figure 5. CLO zipper and fabric selection interface (Clo, 2024)**

## Technical Information

Technical information covers how the fashion product will be produced and the sharing of these transparent production methods with the customer. The production methods and forms of the product, which we call know how, are examined here. Details such as the pattern, form, stitching, printing type of the garment constitute technical knowledge. Some sustainable and traditional production methods are examined under this heading. CLO brings together more than 39 thousand different designers and manufacturers from all over the world and establishes active and real-time relationships (Clo Virtual Fashion, 2024). These relationships also enable day-to-day information sharing.



**Figure 6.** Interface showing clothing parts and measurements in CLO program (Clo-set, 2018)

## Design Information

Design Information is the knowledge that supports the creation of a product in line with design elements and principles. A garment design is influenced by many variables such as the spirit of the era in which it exists, the emotions of the user, habits and short-term trends. When you look at the history of fashion, you can see that different design principles stand out in the clothes and costumes of each period. Traditionally, design departments were located within the companies themselves. Today, with big data technologies, it is becoming a social discipline that can be managed with feedback and renewal processes with designers from all over the world (Cgsinc, 2018).

One of the most important advantages of big data-based design applications is the capacity to make design analyses by using multiple design attributes (color, fabric, accessories, etc.) and presenting different correlations, rather than relying on a single design attribute (e.g. style) (Dong et al., 2020, p.

471). In CLO's virtual environment, more than 66 thousand 3D style and trend information (color, pattern, texture) are uploaded to the platforms by retailers, brands and fashion businesses. Thus, designers using CLO and similar technologies can prepare big data-supported collections.



**Figure 7.** It works on a computer screen (changing the pattern in CLO) and on a human-sized screen (visualization of the garment) (Särmäkari, 2023, p. 94)

In Figure 7, Rickard Lindqvist, founder of the Swedish digital fashion company Atacac, shows the final version of a garment design from pattern, design and avatar with CLO3D design application.

### Body Information

In fashion, body data varies according to age, gender, geographical region, etc. Body data is stored in mathematical form or in the form of 2D or 3D data. This is done using traditional body measurement methods or body scanners. Based on the aesthetics and anatomy of the human body, images of body structure, bones, muscles and typical aspects are collected using big data methods (Cui et al., 2021, p. 2). Thousands of collected body measurements used to automatically match and mass customise garment designs for target customers. CLO offers more than 34,000 personalised body avatars, classified according to age, gender and geographical differences (Clo Virtual Fashion, 2024). The mold and body fit of the products designed with CLO are checked. The body avatar and garment fit maps are shown in Figure 8.

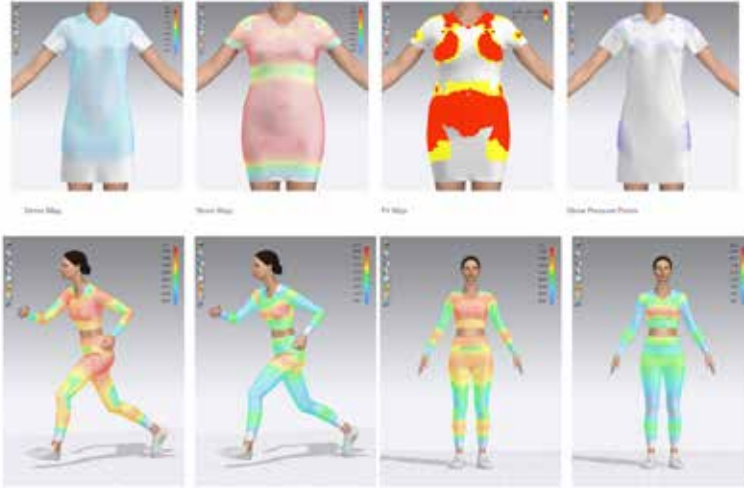


Figure 8. Body avatars and clothing fit maps (Clo, 2024)

### Color Information

While color choice affects human psychology and behavior, it is also affected by these factors. Colors have warm and cold tones, soft and hard chrome, light or greyish values. The most basic and easy way of directing innovation in fashion is the use of colors. Colors help evoke different emotions such as excitement, joy and calmness in people. Certain color combinations are considered to be more attractive and harmonious (Westland et al., 2007, p. 13). This combination of sensations evoked by colors is called color emotions. There is a relationship between color emotion and color preferences. Scientific studies are being conducted on single color and multiple color senses (Ou et al., 2004, p. 232).



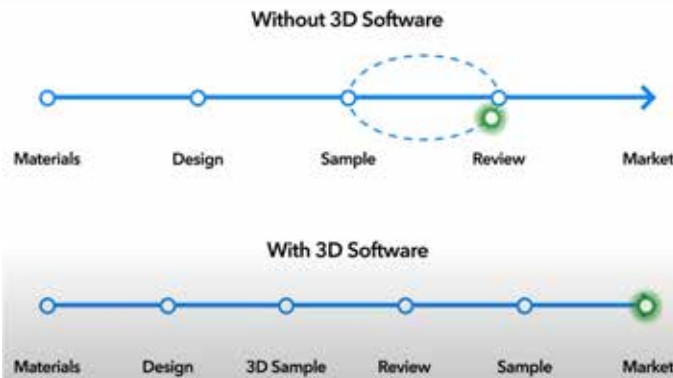
Figure 9. Different color options with CLO (Clo, 2022)

In the light of this information, which colors customers prefer more based on season, theme and geographical region can be analysed within the scope of big data. Changes in color preferences and repetitive patterns in color popularity constitute color cycles (Figure 9). The reasons for these cycles are consumers' lack of interest in current trends, loss of excitement and search for innovation (Wong et al., 2016, p. 2). Table I lists the advantages of design applications based on 3D and big data in fashion design.

Advantages
Preparation of samples saves time and cost. Material, color and mold changes take place in a very short time.
Thousands of design elements allow for an infinite number of possibilities in fashion design.
Improved collaboration between the design and tooling departments. Enables the design department to produce an unlimited number of graphics, patterns, prints and colors.
The limitless possibilities of three-dimensional design are a driving force in the marketing of the samples.
Visualization of the entire collection at the early planning stage makes the product development process efficient.

**Table I.** Advantages of 3D Design Based on Big Data (Clo 3D, 2024)

Before 3D and big data technologies were used in fashion design, there were many challenging stages in the collection preparation process. The most important of these is the critical meetings before the final prototype sample is ready for production. In these meetings, modelist, stylist, fabric suppliers, model machinist, many units responsible for the final product participate and give their opinions. In addition, the fabric, auxiliary materials and accessories required for the production of the sample, the mold and sewing process require a long time and high cost. Today, organizations using CLO and big data-based design software are most satisfied with the elimination of problems such as information traffic, time and cost loss thanks to the virtual critical opportunity without creating the prototype sample (Clo 3D, 2024).



**Figure 10.** Collection with 3D software and traditional methods (Clo 3D, 2023)



Figure 10 shows that the sample and critical (review) processes in the design process prepared with traditional methods and 3D software applications are switched. The benefits shown in Table I and the process shown in Figure 10 complement each other. With the combination of both approaches and benefits, production is made more technical and technological.

## **RESULTS**

Every day, the speed and volume of fashion and textile products being sold electronically is increasing. Collecting product information, time of sale information and customer information requires a lot of time using non-automated methods. Thanks to the developments in the software sector and the latest technologies, many important applications such as collecting the information needed by the fashion designer in the textile sector as big data, statistics, analysis and interpretation of the data will provide great contribution and support to fashion designers. Big data and big data analytics will not only provide insight into the realization of popular product design, but also accelerate the identification of product buyers' expectations and satisfaction. Consumers' tastes and preferences are becoming increasingly diverse and individual expression is transcending fashion requirements. The fashion industry is struggling to find a balance between brands seeking profit and society. Big data analysis helps fashion manufacturers by transforming the speed and multivariate structure of today's fashion industry into meaningful statistical information. In this article, the applications of big data in the fashion industry are examined from a broad perspective and the topics where it is used in fashion design are classified and analysed. Although big data serves many purposes in the fashion industry, it offers surprising support systems for designers in these days when design has evolved from the mass dimension to the personal dimension. The designer can prioritize the consumer demand obtained from big data analysis and make the design process shorter and more successful. As a result, big data-based fashion design offers endless options and convenience to designers, especially in product research and development phases.

Big data also has its limitations in the fashion industry and design. How to analyze big data against an unpredictable backdrop where cultural, social and economic structures change form every day is a matter of curiosity. Despite powerful advanced machine learning technologies, big data struggles to analyse variable cultural factors that influence fashion trends such as social, economic and political movements, ethics, emotions and human psychology. At this point, the existence of predictors that will take into account the contradictions, tensions and uncertainties inherent in human and social

behavior of statistical data comes to the fore. Collecting big data in the field of fashion design, as in other industries, and turning it into a usable system means long research and development processes. This process requires a specialized technological team, long time, complex communication network and high costs. The research and development methods of big data applied in fashion design differ significantly. This makes it difficult to compare important and big data and to measure whether it is of usable value for fashion design.

The ability to synthesize original creative inspiration and the perspective devoid of aesthetic pleasure for artificial intelligence-based applications is another research topic. The scenarios that big data can create in the fashion industry, which are ethical, sustainable policies and circular economy, can be considered among new research topics. The big data technologies and design dimension in the textile and fashion industry, which are specifically addressed in this article, can be built on the relational dimension of other departments with big data and design departments in subsequent studies.

## REFERENCES

- Acharya, A., Singh, S. K., Pereira, V., & Singh, P. (2018). Big data, knowledge co-creation and decision making in fashion industry. *International Journal of Information Management*, 42, 90–101.
- Ahsan, M., Hon, S. T., & Albarbar, A. (2020). Development of novel big data analytics framework for smart clothing. *IEEE Access*, 8, 146376–146394.
- Bertola, P., & Teunissen, J. (2018). Fashion 4.0. Innovating fashion industry through digital transformation. *Research Journal of Textile and Apparel*, 22(4), 352–369.
- Bhardwaj, V., & Fairhurst, A. (2010). Fast fashion: response to changes in the fashion industry. *The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research*, 20(1), 165–173.
- Black, S. (2019). Sustainability and Digitalization. In *The End of Fashion*. Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781350045071.ch-009>
- Boyd, D., & Crawford, K. (2012). Critical questions for big data: Provocations for a cultural, technological, and scholarly phenomenon. *Information, Communication & Society*, 15(5), 662–679.
- Cassidy, T. D. (2019). Colour forecasting. *Textile Progress*, 51(1), 1–137.
- Chen, K.-T., & Luo, J. (2017). When fashion meets big data: Discriminative mining of best selling clothing features. *Proceedings of the 26th International Conference on World Wide Web Companion*, 15–22.
- Chen, M., Gonzalez, S., Vasilakos, A., Cao, H., & Leung, V. C. M. (2011). Body area networks: A survey. *Mobile Networks and Applications*, 16, 171–193.
- Chen, M., Ma, Y., Song, J., Lai, C.-F., & Hu, B. (2016). Smart Clothing: Connecting Human with Clouds and Big Data for Sustainable Health Monitoring. *Mobile Networks and Applications*, 21(5), 825–845. <https://doi.org/10.1007/s11036-016-0745-1>
- Chen, R.-Y. (2018). A traceability chain algorithm for artificial neural networks using T–S fuzzy cognitive maps in blockchain. *Future Generation Computer Systems*, 80, 198–210.
- Cui, Y., Feng, X., & Yang, X. (2021). A matching degree management model of human body shape and fashion design based on big data analysis. *Scientific Programming*, 2021(1), 9384404.
- De Chernatony, L., Harris, F., & Riley, F. D. (2000). Added value: its nature, roles and sustainability. *European Journal of Marketing*, 34(1/2), 39–56.

- Doeringer, P., & Crean, S. (2006). Can fast fashion save the US apparel industry? *Socio-Economic Review*, 4(3), 353–377.
- Dong, M., Zeng, X., Koehl, L., & Zhang, J. (2020). An interactive knowledge-based recommender system for fashion product design in the big data environment. *Information Sciences*, 540, 469–488.
- DuBreuil, M., & Lu, S. (2020). Traditional vs. big-data fashion trend forecasting: an examination using WGSN and EDITED. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 13(1), 68–77.
- Garcia, C. C. (2022). Fashion forecasting: an overview from material culture to industry. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*, 26(3), 436–451.
- Hirscher, A.-L., Niinimäki, K., & Joyner Armstrong, C. M. (2018). Social manufacturing in the fashion sector: New value creation through alternative design strategies? *Journal of Cleaner Production*, 172, 4544–4554.
- İşmal, Ö. E., & Yüksel, E. (2016). Tekstil ve moda tasarımına teknolojik bir yaklaşım: akıllı ve renk değiştiren tekstiller. *Yedi*, 16, 87–98.
- Jain, S., Bruniaux, J., Zeng, X., & Bruniaux, P. (2017). Big data in fashion industry. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 254(15), 152005.
- Jang, J., Ko, E., Chun, E., & Lee, E. (2012). A study of a social content model for sustainable development in the fast fashion industry. *Journal of Global Fashion Marketing*, 3(2), 61–70.
- Ji, Y., & Jiang, G. (2020). Garment customization big data-processing and analysis in optimization design. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 15, 1558925020925405.
- Kawamura, Y. (2018). *Fashion-ology: An introduction to fashion studies*. Bloomsbury Publishing.
- Kim, R.-H. (2015). Cure performance and effectiveness of portable smart healthcare wear system using electro-conductive textiles. *Procedia Manufacturing*, 3, 542–549.
- Lopes, M. V. (2019). The discourse of fashion change: Trend forecasting in the fashion industry. *Fashion, Style & Popular Culture*, 6(3), 333–349.
- Ma, K., Wang, L., & Chen, Y. (2017). A collaborative cloud service platform for realizing sustainable make-to-order apparel supply chain. *Sustainability*, 10(1), 11.
- McKelvey, K., & Munslow, J. (2011). *Fashion design: process, innovation and practice*. John Wiley & Sons.

Olaru, S., Popescu, G., Anastasiu, A., Mihaila, G., & Saliştean, A. (2020). Innovative concept for personalized pattern design of safety equipment. *Industria Textila*, 71(1), 50–54.

Organization, W. H. (2015). *World report on ageing and health*. World Health Organization.

Ou, L., Luo, M. R., Woodcock, A., & Wright, A. (2004). A study of colour emotion and colour preference. Part I: Colour emotions for single colours. *Color Research & Application*, 29(3), 232–240.

Rodgers, M. M., Pai, V. M., & Conroy, R. S. (2014). Recent advances in wearable sensors for health monitoring. *IEEE Sensors Journal*, 15(6), 3119–3126.

Särmäkari, N. (2023). Digital 3D fashion designers: Cases of atacac and the fabricant. *Fashion Theory*, 27(1), 85–114.

Särmäkari, N., & Vänskä, A. (2022). 'Just hit a button!' – fashion 4.0 designers as cyborgs, experimenting and designing with generative algorithms. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 15(2), 211–220.

Şen, C., Kılıç, A., & Öndoğan, Z. (2020). Endüstri 4.0 ve Moda Sektöründeki Uygulamaları. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 2(2), 53–65.

Silva, E. S., Hassani, H., & Madsen, D. Ø. (2020). Big Data in fashion: transforming the retail sector. *Journal of Business Strategy*, 41(4), 21–27.

Silva, E. S., Hassani, H., Madsen, D. Ø., & Gee, L. (2019). Googling fashion: forecasting fashion consumer behaviour using google trends. *Social Sciences*, 8(4), 111.

Sun, L., & Zhao, L. (2018). Technology disruptions: Exploring the changing roles of designers, makers, and users in the fashion industry. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 11(3), 362–374.

Tamborrini, P., Remondino, C. L., & Marino, C. (2018). Fashion industry as a big data enterprise for sustainability. *Curr Trends Fashion Technol Textile Eng*, 3(4), 555616.

Tao, X. (2001). Smart technology for textiles and clothing-introduction and review. In *Smart fibres, fabrics and clothing* (pp. 1–6). Woodhead Pub.

Vinken, B., & Hewson, M. (2005). *Fashion zeitgeist: Trends and cycles in the fashion system*.

Westland, S., Laycock, K., Cheung, V., Henry, P., & Mahyar, F. (2007). Colour harmony. *Colour: Design & Creativity*, 1(1), 1–15

Wong, M. Y., Zhou, Y., & Xu, H. (2016). Big data in fashion industry: Color cycle mining from runway data.

Yıldıran, M. (2022). Dördüncü Endüstri Devrimi ve Moda Endüstrisine Etkileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(2), 559–578.

Zhao, L., Liu, S., & Zhao, X. (2021). Big data and digital design models for fashion design. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 16, 15589250211019024.

Zhou, Z., Shangguan, L., Zheng, X., Yang, L., & Liu, Y. (2017). Design and implementation of an RFID-based customer shopping behavior mining system. *IEEE/ACM Transactions on Networking*, 25(4), 2405–2418.

Zhu, X., Lu, H., & Rättsch, M. (2018). An interactive clothing design and personalized virtual display system. *Multimedia Tools and Applications*, 77(20), 27163–27179.

## INTERNET REFERENCES

Boone, T. (2016). Fashion Trends. <https://www.thinkwithgoogle.com/consumer-insights/consumer-trends/fashion-trends-2016-google-data-consumer-insights/>. Access date: 15.06.2024.

Bringe, A. (2023). The Future Of Marketing In The Fashion And Lifestyle Industries: AI, Personalization And Data-Driven Insights. <https://www.forbes.com/sites/forbescommunicationscouncil/2023/11/30/the-future-of-marketing-in-the-fashion-and-lifestyle-industries-ai-personalization-and-data-driven-insights/>. Access date: 1.06.2024.

Cgsinc. (2018). How Big Data is Impacting the Fashion Industry. <https://www.cgsinc.com/blog/how-big-data-impacting-fashion-industry>. Access date: 12.03.2024.

Clo 3D. (2024a). Our User Stories. <https://www.clo3d.com/en/company/clo-users/stories>. Access date: 15.01.2024.

Clo 3D. (2024b). Real materials. <https://www.clo3d.com/en/clo>. Access date: 15.04.2024.

Clo Virtual Fashion. (2024). Virtual Fashion. <https://www.clovirtualfashion.com/>. Access date: 15.05.2024.

Devillard, S., Harreis, H., Landry, N., & Altable, C. S. (2021). Jumpstarting value creation with data and analytics in fashion and luxury. <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/jumpstarting-value-creation-with-data-and-analytics-in-fashion-and-luxury>. Access date: 16.05.2024.

Edited. (2024). Empowering retailers with AI-fueled retail intelligence. <https://edited.com/>. Access date: 15.06.2024.

Fashion, B. of. (2024). Artificial-Intelligence. <https://www.businessoffashion.com/tags/tag/artificial-intelligence/>. Access date: 07.03.2024.

McKinsey. (2024). The State of Fashion 2024: Finding pockets of growth as uncertainty reigns. <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/state-of-fashion>. Access date: 08.03.2024.

Wgsn. (2024). Fashion. <http://www.wgsn.com/en/products/fashion>. Access date: 09.03.2024.

## FIGURES REFERENCES

Figure 1. Zhu, X., Lu, H., & Rättsch, M. (2018). An interactive clothing design and personalized virtual display system. *Multimedia Tools and Applications*, 77(20), 27163–27179.

Figure 2. Boone, T. (2016). Fashion Trends. Access address: <https://www.thinkwithgoogle.com/consumer-insights/consumer-trends/fashion-trends-2016-google-data-consumer-insights/>. Access date: 07.03.2024.

Figure 3. Jain, S., Bruniaux, J., Zeng, X., & Bruniaux, P. (2017). Big data in fashion industry. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 254(15), 152005.

Figure 4. Clo 3D. (2023). 3D Software. Access address: <https://pjgarment.com/ro/esantion-3d/>. Access date: 09.03.2024.

Figure 5. Clo. (2024a). Clo 3D. Access address: <https://www.clo3d.com/en/>. Access date: 10.03.2024.

Figure 6. Clo-set. (2018). Virtual Fitting. Access address: <https://style.clo-set.com/service/features#fitting>. Access date: 07.05.2024.

Figure 7. Särämäkari, N. (2023). Digital 3D fashion designers: Cases of atacac and the fabricant. *Fashion Theory*, 27(1), 85–114.

Figure 8. Clo. (2024b). Clo Garment Fit Maps Guide. Access address: <https://support.clo3d.com/hc/en-us/articles/360052622933-CLO-Garment-Fit-Maps-Guide>. Access date: 03.03.2024.

Figure 9. Clo. (2022). Different color options with CLO. Access address: <https://www.clo3d.com/en/clo/features>. Access date: 02.03.2024.

Figure 10. Clo 3D. (2023). Esantion 3D Software. Access address: <https://pjgarment.com/ro/esantion-3d/>. Access date: 01.03.2024.





# TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE ÖNCÜ KADIN RESSAMLAR

## PIONEERING WOMEN PAINTERS IN THE HISTORY OF TURKISH PAINTING

**Arş. Gör. Ceren Gürçay Yılmaz**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü  
ceren.yilmaz@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1726-8786

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 3 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 24 Temmuz 2024

**Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Temel Sanat Bilimleri Bölümü  
mehtap.bingol@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-9979-2604

### Öz

Cumhuriyet döneminden günümüze kadın teması sanatta oldukça çok işlenmekte ve kadın sanatçılar sanatta öncü girişimlerde bulunmaktadır. Çağdaş resim sanatının öncü isimlerinden Mihri Müşfik Hanım'ın dönemin Güzel Sanatlar Akademisi olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ilk kadın yönetici olarak yer alması ve Belkıs Mustafa'nın bu kurumdan diploma alan ilk Türk kıza olması, Fahrelnisa Zeid'in geometrik formlarla gerçekleştirdiği eserleri ile soyut sanatın ülkemizdeki temsilcilerinden biri olması Türk sanat tarihimiz açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda çalışmada öncü nitelikleri ile Türk sanat tarihinde yer alan kadın sanatçılar ve eserleri hakkında bilgi vermek amaçlanmaktadır. Araştırmanın bir diğer amacı ise, Cumhuriyet döneminden günümüze kadın sanatçılarımızın ülkemizin sanat dinamiğini yönlendiren etkilerini vurgulamaktır. Araştırmada, kadın sanatçılarımıza ilham verecek öncü kadın sanatçılarımızın sanat alanında dikkat çeken özellikleri sunulmaktadır.

### Abstract

From the Republican period to the present day, the theme of women has been widely discussed in art, and women artists have taken pioneering initiatives in art. The fact that Mihri Müşfik Hanım, one of the pioneering names of contemporary painting, was the first female director of the İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, the Academy of Fine Arts of the period, and Belkıs Mustafa was the first Turkish girl to receive a diploma from this institution, and that Fahrelnisa Zeid was one of the representatives of abstract art in our country with her works realized with geometric forms are important for our Turkish art history. In this context, the study aims to provide information about women artists and their works in the history of Turkish art with their pioneering qualities. Another aim of the research is to emphasize the effects of our women artists from the Republican period to the present day, which direct the artistic dynamics of our country. In this research, the remarkable characteristics of our pioneering women artists in the field of art are presented to inspire our women artists.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Resim Sanatı,  
Modern Sanat, Kadın Sanatçılar, Resim.

**Key Words:** Turkish Painting, Modern Art,  
Woman Artists, Painting.

## 1. GİRİŞ

Türk tarihinde kadın imajı doğurganlığı sebebiyle bolluk ve bereketin sembolü olarak ilk çağlardan itibaren önemli bir yer edinmiştir. Türk sanatının önemli eserlerindeki motiflerde kadının koruma, besleme, üretkenlik, birleştirme, bereket ve daha birçok sembolik anlam ile karşımıza çıktığı görülmektedir. Sembolik anlamları dışında kadın sanatçıların eserlerinde ya da kadını tema olarak ele alan sanat uygulamalarında, özellikle benlik algısı ve toplumsal cinsiyet ayrımcılıkları bağlamında kimlik sorgulamaları gerçekleştirilmektedir. Kadın, doğurgandır, üretkendir, koruyucudur, geliştiren ve destekleyendir. Yüzyıllar boyunca kadınlar, üretkenlikleri ve girişimcilikleri ile birçok sektörde öncü isimler olabilmeyi başarmışlardır. Yaratılış itibarıyla kadınlar ve erkekler, fiziksel özelliklerinin yanı sıra duygusal yapıları açısından farklıdır. Bu farklılıklar birini bir diğerinden üstün kılmayacağı gibi eşit de yapmamaktadır. Temelde insan ilişkilerinde hoşgörü bu farklılıkların karanlık yansıması olan ayrımın/ayrımcılığın ortadan kalkmasının en önemli koşuludur. Kadınlar, pek çok alanda olduğu gibi sanatta da ayrımcılıkların karşısında varlıklarını oldukça etkili biçimde göstermekte ve vurgulamaya devam etmektedirler.

Sanat, kültür ve edebiyat alanlarında kadın sanatçılarımızın rolü ve katkıları, kadının sanat dünyası içerisindeki hayati yerini bizlere vurgulamaktadır. Özellikle resim sanatında, kadın sanatçıların ülkemizde ve dünyada ses getiren, dönemin sanatına yön veren eserleri; sanat tarihine önemli izler bırakmıştır. Pek çok kadın sanatçımız, ulusal başarılarını uluslararası başarılarıyla perçinleyerek Türk resim sanatının öncüsü ve küresel yankısı olmuştur. Bu çalışma, Türk resim sanatında önemli izler bırakan kadın ressamların eserleri ve mirasının vurgulanmasıyla birlikte, kültür tarihimizin ve çağdaş Türk resim sanatının kritik dönemeçlerinin yeniden hatırlanmasını amaçlamaktadır.

## 2. TÜRK RESİM SANATINDA ÖNCÜ KADIN RESSAMLAR

### 2.1. Mihri Müşfik Hanım (1886-1954)

Mihri Müşfik Hanım, Türkiye’de çağdaş resim sanatının öncülerindedir. Kadıköy Moda’da bulunan Rasim Paşa Konağı’nda, aristokrat bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiştir. İlk kadın yönetici sıfatıyla İnas (Kız) Sanayi Nefise Mektebi’nde eğitim gören kız öğrencilere öncülük etmiştir. Babası dönemin tıp fakültesinde ders veren başarılı hekimlerden biri olan ve sonrasında Tıbbiye Nazırlığına (Sağlık Bakanlığı) kadar yükselmiş olan Dr. Mehmet Rasim Paşa’dır. II. Abdülhamid dönemi saray ressamı olan Fausto Zonaro, henüz 9- 10 yaşlarında olan Mihri hanıma ilk resim eğitimini vermiştir. Ülkenin güzel sanatlar eğitimi veren tek okulu Sanayi-i Nefise Mektebi henüz kız öğrenci almamaktadır. Batı kültürüyle yetişen Mihri hanımsa Avrupa’da resim eğitimi almak istemiştir, İs-

tanbul'dan Roma'ya oradan da Paris'e geçmiştir. Portre, gravürlerin etkisi ve yoğunluğu olan sanat dili böylelikle imzasına dönüşür. Fransa'da çeşitli sanat okullarında eğitim alır. Portrelerinde dışavurumcu etkiler görülür. Mustafa Kemal Atatürk ve Papa XV. Benedict'in de portrelerini yapmıştır (Can, 2016, s.1022; Doğanay, 2023, s.53; Özcan, 2016, s.155).

Mihri Hanım, Paris'teki Türk elçiliğinde düzenlenen bir davette Maliye Nazırı (Bakanı) Cavit Bey ile tanışmıştır. Milli Eğitim Bakanı'na çektiği telgrafta Mihri Hanım'ın sanat eğitimi sürecinden bahseden Cavit Bey, ülkenin kendisinden faydalanılmasının önemini anlatmıştır. Bu iletişimin ardından, 1913 yılında İstanbul Darülmuallimat'a (Kız Öğretmen Okulu) resim öğretmeni olarak atanan Mihri Müşfik Hanım, 1914 yılında kız öğrencilerin yüksek öğrenim görmelerine ve güzel sanatlar alanında yaratıcılıklarını geliştirmelerine imkan tanıyan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmen olur. Bir müddet sonra kurumun ilk kadın yönetici olarak görevine devam eder. Aliye Berger ve Fahrnelisa Zeid gibi iz bırakan ressamların yetişmesinde emeği geçmiştir. Kompozisyonlarının detaylarında rahat fırça vuruşları ve el çabukluğu dikkat çekmektedir. Resimlerinde konu tercihi genellikle kadınlar olmuştur. Paris'teki yaşamının ardından Amerika'ya giden Mihri Hanım orada sanatını devam ettirmiş ve çeşitli üniversitelerde akademisyen olarak görev yapmıştır (Can, 2016, s.1022; Mihri Müşfik, Ankara Resim ve Heykel Müzesi; Doğanay, 2023, s.53).

İkinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda Amerika'nın zengin eyaletlerinden biri olan Maine'de yaşamını sürdüren varlıklı bir Amerikalı ile evlenen Mihri Müşfik, son yıllarını New York ile Maine arasında geçirmiştir. 1950 yıllarının başında Mihri hanımın eşi, onun dostlarına bir mektup gönderir ve onun vefatını bildirir. Mektupta, Mihri hanımın cenazesinde kimsenin bulunmasını istemediği ve ölümünü defni gerçekleştikten sonra bildirilmesini istediği yazmaktadır. Cenazesi sade bir törenle Maine'ye defnedilmiştir. Amerika'da yaşamı boyunca Mihri hanımın sanatı her zaman takdir görmüş, birçok derginin kapak resimleri Mihri hanımın fırçası ile tasarlanmıştır (Şahin Karadal, 2018, s.79).



**Görsel 1:** Mihri Müşfik, *Genç Erkek Portresi*, tuval üzerine yağlı boya, 62,5x50 cm, Sabancı Koleksiyonu. (Ressam Mihri, Burcu Pelvanoğlu ve Özlem Gülin Dağoğlu Arşivi).

**Görsel 2:** Mihri Müşfik, *Naile Hanım*, 1908-09. (Mihri Müşfik'in Eserleri ve Hayatı, 2017).



**Görsel 3:** Mihri Müşfik, *Otoportre*, tuval üzerine yağlı boya, 98,5x61 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi. (Ressam Mihri, Burcu Pelvanoğlu ve Özlem Gülin Dağoğlu Arşivi).

**Görsel 4:** Mihri Müşfik, *Mevsume Yalçın Portresi* (Mihri Müşfik'in Eserleri ve Hayatı, 2017).

Çağdaş Türk resminde eşsiz bir yere sahip olan Mihri Müşfik, hem sanatçı kişiliği hem de öğretmen kimliği ile ön plana çıkmış, kültürel birikimi ve gör-

güsü ile herkesi kendine hayran bırakmayı başarmıştır. 1914 kuşağı ressamı ile aynı dönemde yetişmiş olan sanatçı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ilk üyelerinden birisidir (Yavuz, 2021, s.8). Türk resim sanatında öncü bir kimliği bulunan Mihri Müşfik, kızların sanat eğitimi almalarına öncülük ederek, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi müdiresi olmuş, öğrencilerine canlı model çalışmaları yaptırmış, kız öğrencilerine özel izinler alarak, onları açık havada vb. mekânlarda peyzaj çalıştırmaları yaptırmıştır. Döneminin önemli isimlerinin portrelerinde imzası olan Mihri Müşfik Hanım, Mustafa Kemal Atatürk'ün mareşal üniformasıyla yağlı boya portresini (Görsel 5) yapan ilk Türk sanatçımızdır (Şahin Karadal, 2018, s.80-84).



**Görsel 5:** Mihri Müşfik, Mustafa Kemal Atatürk'ün Portresi, Boyutları ve Yeri bilinmiyor, Ressam Mihri, Burcu Pelvanoğlu ve Özlem Gülin Dağoğlu Arşivi (Mihri Müşfik'in Eserleri ve Hayatı, 2017).

Mihri Müşfik, Naile Hanım eserinde, eski Viyana Sefiri, İstanbul Belediye Başkanı ve sanatçı, İttihat ve Terakki Cemiyeti kurucularından olan Ali Rıza Bey'in annesi olan (Görsel 2) Naile Hanım'ın duruşu ile güçlü bir kadını sembolize etmektedir. Mihri Müşfik hanımın eserlerinde ön plana çıkan kadın portreleridir ve bu kadınlar çoğunlukla eğitilmiş, güçlü ve modern kadın profilleri sergilemektedir (Tekdemir Dökeroğlu, 2018, s.5438).

## 2.2. Belkis Mustafa (1896-1925)

Ülkemizin öncü kadın ressamlarından Belkis Mustafa, ilk Türk kadın ressamlardan biridir. Belkis Mustafa'nın kadın sanatçı olarak en büyük avantajı ailesinin sanata karşı ilgili olmasından kaynaklanmaktadır. Böylelikle Mustafa, yeni açılan

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencilerinin arasına katılabilmek imkanı bulmuştur. Belkis Mustafa, İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden 1917 yılında diplomasını alan ilk Türk kadın sanatçıdır (Paşalıoğlu, 1996; Can, 2016, s.1023). Osman Hamdi Bey, 1882 yılında II. Abdülhamit tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğüne atanır ve bu tarih itibariyle Sanayi-i Nefise Mektebi resmen kurulmuş olur. Mektep, Paris Güzel Sanatlar Okulu (Ecole Des Beaux-Art) örneği alınarak tasarlanmıştır. İçeriğini ise resim, heykeltıraşlık, mimarlık vb. sanat dersleri oluşturmaktadır. 8 eğitmen ve 20 öğrenci vardı, öğrencilerin ise hepsi erkekti. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ise 1914 yılında sadece kız öğrenciler için hazırlanmış ve Zeynep Hanım Konağı'nda hizmete girmiştir. 1926 yılında iki kurum birleşmiştir. Kız ve erkek öğrenciler bir arada öğrenim görmeye başlamıştır. Zamanla mektebin ismi Güzel Sanatlar Akademisine dönüşmüştür. 1969 yılında ise ismi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi" olmuştur (Uzun Aydın, 2014, s.79-80).

Günümüzün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan bu mektebin mezunlarından Mustafa, resme dair her türlü teknik ve malzeme ile çalışmıştır. Vernik kullanmadan çalışan ressam suluboya, mürekkep, pastel, guaj, gravür, füzen, karakalem, kömür kalem gibi çeşitli malzeme ve tekniklerle önemli eserler üretmiştir (Can, 2016, s.1023-1024). Belkis Mustafa 1917 yılında Maarif Vekaleti tarafından Almanya'ya eğitim için gönderilir. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde dönemin önemli isimlerinden Lovis Corinth'in atölyesi'nde çalışma imkanı bulur. Sonrasında Münih, Amsterdam, Floransa, Roma ve Venedik gibi şehirlerde kalarak Avrupa sanatını yakından inceler. Bu kültür kentlerinde bulunan müzelerdeki sanat eserlerini inceleme şansı bulur ve ressamları tanır. Rembrandt'ın eserlerine ilgisi bilinmektedir. O dönemde Belkis Mustafa'nın Almanya'da dört yıl eğitim görmüş olması oldukça mühim bir olaydır. Eserleri, portre, nü, İstanbul görünümleri, natüremort gibi başlıklar altında değerlendirilebilir. 1921 yılında yurda dönen Belkis Mustafa, Galatasaray sergilerine katılmış ve dönemin kültür ortamında önemli bir varlık göstermiştir. 1922 yılında Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi'nde Aynizade Tahsin Bey'in Portresi, Portre (Üç adet), Peyzaj, Güller, Etüd, Kadın Başı isimli eserleri ile yer almıştır (Doğanay, 2023, s.67; Akçay, 2015, s.140).

Genç yaşında hayata veda eden Belkis Mustafa'nın kısacık ömründe imza attığı eserleri, ailesi tarafından korunmaktadır. Çoğunlukla figüratif resimler yapmış, bunun yanı sıra ise natüremort ve peyzajda da oldukça başarılı olmuştur. Tahta üzerine oyma, çinko üzerine çelik kalemle oyma tekniklerinde gravürler denemiştir (Demir, 2022, s.89). Dönemin Alman Ekspresyonizmine ilgi duymamış, Empresyonizm'e bağlı kalmıştır. Çalışmalarındaki detaycılık dikkat çekicidir (Paşalıoğlu, 1996, s.87-88). 1924 yılında yeniden Almanya'ya gönderilen sanatçı, 1925 yılının Ocak ayında Berlin'de hayata veda etmiştir (Akçay, 2015, s.142).



**Görsel 6:** Belkis Mustafa, Otoportre, Kağıt üzerine suluboya, 12 x 10 cm. (Artium Modern)



**Görsel 7:** Belkis Mustafa, Düşünen Kadın, 1920. Tuval üzerine Yağlıboya, 72x49 cm. (Destek Sanat Galerisi, İstanbul. Salt Araştırma)

### 2.3. Fahrelnissa Zeid (1901-1991)

Fahrelnissa Zeid, soylu bir ailenin kızı olarak İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Sanatçı, geniş bir yelpazeye sahip sanat dilini göze çarpan coşkulu ve etkileyici kompozisyonlarla göstermiştir. Zeid, sanat kariyerinin erken dönemlerinde, minyatür sanatının izlerini taşıyan figüratif kompozisyonlara imza atmıştır. Öte yandan, sanatının olgunluk döneminin ise vitraylara benzer geometrik formlarla serbest soyutlamalara doğru evirildiğini görmekteyiz. Zeid'in son dönemleri özellikle portreleriyle anılmaktadır; Fahrelnissa Zeid'in portre çalışmaları, bireylerin iç dünyalarını yansıtmaya odaklanmıştır. Bu süreçte, resimlerinde insan psikolojisi ve duygusal derinlik ön planda olmuştur (<https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/fahrelnissa-zeid>). Ülkemizde modern sanatın kadın öncülerinden ve soyut sanatın ülkemizdeki ilk temsilcilerinden biri olan Zeid'nin penceresi halen günümüz sanatını ve sanatta kadının yolunu aydınlatmaktadır (İstanbul Modern, 2017).

14 yaşında resme başlayan Zeid, resim öğrenimini Paris'te ve Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürmüştür. Aykırı karakteri ve resme olan tutkusu ile 1940'lı yıllarda sanat galerisinin bulunmadığı bir dönemde İstanbul'da kendi evinde sergi açarak, sanat camiasında ses getirmiştir. 1950 sonrası sanatçı Paris

ve Londra’da da sergiler açarak ününü arttırmıştır. Diplomat olan eşi Emir Zeid’in görevi dolayısıyla Fahrelnisa Zeid, eşi ile birlikte Avrupa’nın pek çok kentinde bulunmuştur ve resim serüvenine bu kentlerde de devam etmiştir. Eşi Emir Zeid 1970 yılında vefat etmiş, Fahrelnisa Zeid, 1976 yılında oğlu Raad’ın yaşadığı kent olan Amman’a taşınmıştır. Fahrelnisa Zeid Sanat Enstitüsü’nü de burada kurmuştur (Can, 2016, s.1026; Doğanay, 2023, s.91).

Zeid’in tasvir ettiği alanların gerçeklikte çok da dayanağı bulunmamaktadır. Deneyimsel alanları betimler. Zeid gerçek bir evreni tasvir etmiş olabilir. Işık yılı genişliğinde bir alan yaratmaya çalışmış olabilir. Anlaşılması zor, fraktallar sanatçının pek çok eserini dolduracak ve nihayetinde onu sağlam bir şekilde döneminin en yenilikçi Türk ressamlarından biri yapacaktır. Sanatçının eserlerinin devasa boyutları oldukça dikkat çekicidir. “My Hell” (Cehennemim) adlı çalışması 205x528 cm boyutlarındadır ve galerinin bir duvarında ancak tek başına sergilenebilir (Görsel 8). Sergiyi belgeleyen fotoğraflarda eserin oluşturduğu gölgelerin içine çekilen sanatçı resmin yanında küçük kalmıştır ve neredeyse sanatçının boyunun dört katı yüksekliğindedir. Bu ölçek kullanımı Türkiye’de benzersizdir, yurtdışında özellikle Amerika’da ise oldukça azdır. Cehennemim adlı eseri ile yüz yüze gelindiğinde izleyicinin bakışı tamamen eser tarafından kuşatılır. Derin, düşündürücü renklerin ve patlayıcı çizgilerin dalgalanmaları izleyicileri etkisi altına almaktadır. Eserlerin ölçeği, eserlere yakından bakmayı gerektirmekte ve pozisyona bağlı olarak yeni perspektifler ve detaylar fark edilebilmektedir (Jenkins, 2020, s.15-17).



**Görsel 8:** Fahrelnisa Zeid, *My Hell*, Tuval üzerine Yağlı boya, 205 x 528. (İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu).





**Görsel 9:** Fahrelnisa Zeid, 1947. *Fight Against Abstraction*, Tuval üzerine Yağlı boya, 101 × 151 cm. (Fahrelnissa Zeid in four key works, 2017).



**Görsel 10:** Fahrelnisa Zeid, 1944. *Oto Portre*, Tuval üzerine Yağlı boya, 60x 50 cm. (Sema ve Barbaros Çığa Koleksiyonu).

## 2.4. Aliye Berger (1903-1974)

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında eserleriyle kültürel mirasımıza paha biçilmez değerler katan kadın ressamın eserleri, sanat dünyamızı hepten değiştirmiş ve kökleri sağlam güçlü bir ağacın ilk filizleri olmuşlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülkemizde ve dünyada resim sanatının vurgulu taşlarını işleyen kadın ressamlardan biri olan; Büyükkada doğumlu Aliye Berger, Fahrelnisa Zeid'in de kardeşidir. İlk Türk kadın baskiresim sanatçısı olan Berger, aynı zamanda ilk Türk Kadın gravür sanatçısıdır (Şahin, 2019, s.407). Avrupa'da bulunduğu süreç boyunca sanat akımlarını takip ederek içselleştirmiş ve 1951 yılında Türkiye'ye dönerek ilk gravür sergisini açmıştır (Şahin, 2019, s.407).

Ulusal ve uluslararası pek çok ödül alan eserleriyle Berger (Noyan, 2002, s.38-41), gravür sanatına ve modern sanata yön veren kadın sanatçılarımızdan biri olarak günümüz sanatçılara da ilham olmaktadır. 1954 yılında, İstanbul'da düzenlenen Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi dolayısıyla, Yapı Kredi Bankası'nın da 1954 yılında kuruluşunun onuncu yıldönümü nedeniyle çeşitli sanat dalları arasında yarışmalar düzenlemiştir. "Türkiye'de İş ve Üretim (İstihsal)" konulu yarışmada, Aliye Berger'in yağlıboya tablosu olan "Güneşin Doğuşu" isimli eseri ile birincilik ödülü kazanmıştır. Türkiye'de soyut sanatın gelişimi aşamasında oldukça önemli bir yeri bulunmaktadır (Can, 2016, s.1027-1028; Noyan, 2002, s.26-37).

Berger'in eserlerinde dışavurumcu fırça vuruşları görülmekte ve iç dünyasını yansıtan renklerin dikkat çektiği anlaşılmaktadır. Kompozisyon anlayışı detayların birleştiği özgün bir bütünlükte belirlemekte ve oldukça başarılı bir teknik ile

sanat çalışmalarını tamamlamaktadır. Ülkemizin sanat anlayışının alışılmışlığı bozan, yeni materyallerin sanata dahil edildiği özgün bir dil kullanmış ve dönemin sanatına yenilikler getirmiştir.



**Görsel 11:** Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x300 cm. Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu (100 Yılın 100 Eseri, Eserler ile 100. Yıl).

**Görsel 12:** Aliye Berger, *Peyzaj*, Gravür, 17/30, 37x26 cm. (Aliye Berger, Artium Modern, 14. Online Müzayede).

## 2.5. Eren Eyüboğlu (1907-1988)

Romanya'da dünyaya gelen, eserlerinde sadelik içerisinde netliğin doruğa çıktığı Eren Eyüboğlu, Anadolu'nun izlerini taşıyan eserlerinde ikonografinin yer bulduğu eşsiz bir dile sahiptir (Çevik, 2019, s.857, 861-862). 1919 yılında Romanya Yaş Akademisi'nden mezun olduktan Paris'e gider. Paris'te yaklaşık dört yıl, Julian Akademisi'nde sanat eğitimi almış ve Andre Lhote'nin öğrencisi olmuştur. Bu sürede Monet ve Cezanne gibi sanatçıların resimlerinin reproduksiyonlarını yapmıştır. Bu anlamda teknik becerisini geliştirmiştir. Eren Eyüboğlu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1930 yılında Paris'te tanışmış ve 1936 yılında evlenmişlerdir. Eşi Bedri Rahmi ile birlikte İstanbul'a dönen Eren Eyüboğlu, sanat hayatını da eşiyile birlikte devam etmiştir. İki ressam Türkiye'nin çeşitli şehirlerini dolaşarak özgün eserlere imza atmıştır. Anadolu insanının folklorik özelliklerini plastik bir dille anlatmışlardır. Dışavurumcu sanat anlayışları ile ülkemizin insanların kültürel özelliklerini gösteren ve doğal yaşamın özelliklerine dikkat çeken temaları resimlerinde ele almışlardır (Can, 2016, s.1032). Soyut dışavurumculuğun kadın temsilcilerinden biri olarak da anabileceğimiz Eren Eyüboğlu'nun, Türk resim sanatında iz bırakan eserlerinin yanı sıra eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile birlikte imza attığı pek çok mozaik pano; ülkemizdeki çeşitli kurum ve kuruluşlara ait binaların ruhu olmuştur.

Resimlerindeki konular Anadolu insanı, coğrafyası ve kültürü olmuştur. Eyüboğlu, halk kültürü ile çağdaş resim anlayışını birleştirerek özgün yorumlar

elde etmiştir. Özellikle 1950 döneminde resimlerinde Anadolu halk kültürünü ve insanını kübizm anlayışı ile yorumladığı görülmektedir. Gözler, saçlar stilize edilerek çalışılmıştır. Portrelerindeki psikolojik ifadeler oldukça dramatik etkilerle doludur. Eserlerinde ifadecilik ön plandadır (Doğanay, 2023, s.115).



**Görsel 13:** Eren Eyüboğlu, 1949. Çengelköy, Karton Üzeri Sulu boya. (Eren Eyüboğlu, İstanbul Sanatevi).

**Görsel 14:** Eren Eyüboğlu, İki Köylü Kız. (Eren Eyüboğlu, İstanbul Sanatevi).



**Görsel 15:** Eren Eyüboğlu, Çocuk Taşıyan Köylü, Tuval Üzeri Yağlı Boya. 103x152 cm. (Eren Eyüboğlu, Kolekta).

## 2.6. Hale Asaf (1905-1938)

İstanbul doğumlu Hale Asaf, Türk resim sanat tarihimizde ilk kez bir sanat birliğinin içerisinde yer alan kadın sanatçı olarak öncü bir nitelik kazanmaktadır. Hale Asaf, ailesinin sanata olan ilgisi anlamında şanslı bir kadın sanatçı olarak babasının yönlendirmesi ile Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne eğitime gönderilmiştir. 1921 yılında gittiği Almanya'dan 1924 yılında ülkeye geri dönen sanatçı, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Feyhaman Duran'ın atölyesinde çalışmıştır. Ardından Paris'e gitmiş ve dönemin önemli sanatçılarından biri olan Andre Lhote'un öğrencisi olma imkanı bulmuştur. Hale Asaf, 1928 yılında, Bursa Kız Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yapar. Resmi olarak 1929'da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer alan tek kadın sanatçı olmuştur (Güven, 2010, s.101-106, 184). Hale Asaf'ın sanat anlayışında portre çalıştığı görülmekte, portre eserleri dışında ise peyzajları ile özgün kompozisyonlar oluşturduğu bilinmektedir. Armonik renkleri bir arada kullanarak etkileyici çalışmalar gerçekleştirmiştir (Asaf, SSM).



**Görsel 16:** Hale Asaf, Bursa, 60,5x41,5 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi (Hale Asaf, SSM).

**Görsel 17:** Hale Asaf, Portre, 1922, Kontraplak Üzeri Yağlı Boya, 49x47,5 cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Ankara RHM Koleksiyonu).

Hale Asaf'ın portreleri onun yaşam öyküsünden ayrı değerlendirilemeyecek nitelikler barındırmaktadır. Özellikle kadın portrelerinin her biri adeta birer otoportre özelliği taşımaktadır. Hale Asaf çocuk yaşlarından itibaren hastalıklarla mücadele etmiş ve 1931 yılında yakalanmış olduğu kanser hastalığının umutsuzluğu resimlerinde kendini göstermiştir. Portrelerdeki kendinden emin

kadının, gözleri buğuludur ve donuk ifadelidir. Genel olarak ifadeler mutsuzluk, umutsuzluk ve kararsızlık göstergeleridir (Doğanay, 2023, s.107).

## 2.7. Neş'e Erdok (1940-)

1963 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olan İstanbul doğumlu sanatçı Neş'e Erdok, 1965 yılında İspanya hükümetinden kazandığı bursla, bir yıl süreyle Madrid'de sanat tarihi ve İspanyol dili üzerine eğitim almıştır. Sanatçı 1967 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile Paris'e gönderilmiştir. Paris'te bulunan Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu)'da 1972 yılına kadar vitray, fresk ve çeşitli resim teknikleri konularında öğrenim görmüştür. 1981 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Profesör olmuştur. 2008'e katarsa Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde çalışmıştır. Neş'e Erdok çok büyük ebatlı tuvallerinde insan figürüne odaklanan eserler üretmektedir. Toplumsal konulara odaklanan, farklı ekonomik ve sosyal yapılarla sahip insanların yaşam biçimlerini konu alan resimleriyle Çağdaş Türk resim sanatının öncü isimlerinden olmuştur. Eserlerinde ön planda yer alan insan figürleri adeta izleyici ile iletişim kurmakta ve alımlayıcıyı sanat eserinin içine yöneltmektedir. Toplumsal gerçekçi anlayışı ile oluşturduğu resimlerinin büyük boyutlu olarak çalışılması, eserin etkisini güçlendirmekte ve oldukça dikkat çekici hale getirmektedir (Neş'e Erdok, Biyografisi).

Figüratif resmin ustalarındandır. Sanatçı eserlerinde insanları normal boyutlarında desenleri ile çizdiği gibi aynı zamanda deforme ederek özgün figürlere dönüştürebilmektedir. Figürlerinde insana dair ruh durumları ve mekanla özdeşleşen yapılmalar önem taşımaktadır. Sanat eserlerinde desenlerinin güçlü yönü Erdok'un sanatının en belirgin özelliğidir. Toplumsal içerikli eserlerinde çocukları, yaşlıları, sakat ya da hastaları betimlemiştir. Yurt dışı ve yurt içinde çeşitli müzelerde eserleri bulunmaktadır.

Figüratif resimlerinde toplumda yer eden farklı statü, yaş ve cinsiyet gruplarını konu edinmektedir. Sanatçının üslubu dışavurumcudur, genellikle figürler merkeze yerleşmekte, ardından kıyafetler, aksesuarlar ve mekana ait dekorasyonlar ile kompozisyon tamamlanmaktadır. Ayrıca eserlerinin çoğunda görülen kediler, neredeyse sanatçının imzası niteliğindedir. Eserlerinde gündelik yaşamın en ayrıntılı noktaları, gerçek bir iletişim ağı ile ortaya konulmaktadır (Doğanay, 2023, s.167).



**Görsel 18:** Neş'e Erdok, 2021. *Alacakaranlık*, 180x 150 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya (Neş'e Erdok).



**Görsel 19:** Neş'e Erdok, *Akordeoncu Kız*, 150x100 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya. 2002 (Neş'e Erdok).

## SONUÇ

Kadın ressamlarımız, ülkemiz sanat dünyasında önemli ve etkili bir yer edinmelerinin ötesinde uluslararası başarıları ile Türkiye Cumhuriyeti kadın sanatçılarının renklerini en vurgulu biçimde yansıtmıştır. 1980'ler ve sonrasında Türkiye'de kadın sanatçılarımızın, sanat ve yaratım süreçlerine görece çok daha aktif bir katılım göstermesi; sanat dünyası içerisinde günden güne güçlenen kadın sanatçıların daha derin ve kalıcı izler bırakmasını mümkün ve yadsınamaz ölçüde görünür kılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısından 21. yüzyıla hızla artan bir grafikte açılan sanat okullarımızın sağladığı sanat eğitimi, ülkemizdeki pek çok kadının katılma imkanı bulduğu kursların illerden ilçelere yaygınlaşması, kadınlarımızın resim sanatına olan ilgisini artırmış ve onlara profesyonel bir platform sunmuştur. Kadınlarımızın nesilden nesile güçlendirdiği sanat çerçevesi 20. yüzyıldan günümüze kadın sanatçılarımız uluslararası platformlarda elde ettikleri gurur ve ilham verici başarılarıyla önümüzde durmaktadır. Türk kadın ressamların bu başarısı, bir yandan ulusal resim sanatımıza yön verirken diğer yandan Türk kadın sanatının uluslararası platformlara, atölyelere, sergilere ve koleksiyonlara taşınmasının yolunu açmıştır. Gülsün Karamustafa, İnci Eviner gibi kadın sanatçılarımız, Türk sanatını uluslararası platformlarda temsil etmiş

ve önemli başarılar elde etmişlerdir (Kaya Okan, 2012, s.127-129). Cumhuriyetimizin ilk yarısından ikinci yarısına uzanan dinamik süreçte; Semiha Berksoy, Neş'e Erdok, Canan Tolon gibi kadın sanatçılarımız, ulusal sanat dünyamızda önemli bir yer edinmelerinin yanı sıra uluslararası başarıları ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kadın sanatçılarının mirasını yüceltmış ve yüceltmektedir.

Üniversitelerimizde, sanatta iz bırakan akademisyenlerden eğitim alabilme imkanı bulan, eşitlikçi atölye imkanlarının gücüyle genç yaşlarda sanatının imzasını, fırçasının izni, tuvalinin ışığını hızla keşfeden pek çok genç kadın ressamın sanat dünyasına adım atmaya başlaması; Türk resim sanatında geleceğin gücünü ve etkisini bizlere göstermektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana kadınlar, ülkemizde resim sanatının yükselmesinde önemli bir rol oynamış ve dünya sanatına adanmış eserler üretmişlerdir. Öte yandan, günümüzde baktığımız noktada kadın sanatçıların sanat dünyasındaki yerinin daha da güçlendirilmesi ve desteklenmesi gerekliliği, yadsınamaz bir cam tavadır. Bu cam tavanları yıkmak; Cumhuriyetimizin ilk yıllarından günümüze uzanan sanat belleğimizin ve köklerinin açığa çıkartılması ve korunmasıyla mümkün olabilir. Bu yolla Türkiye'nin sanat alanındaki zengin kültürel mirası daha da ileriye taşınabilir ve kadın ressamların önemi daha güçlü vurgulanabilir. Böylelikle, sanat dünyamızın geleceği olan genç kadın ressamlarımızın yolu aydınlatılabilir.

## KAYNAKÇA

- Akçay, S. (2015). Türk resim sanatında (1908-1930) Erken Cumhuriyet Dönemine kadar ilk ve öncü kadın ressamlar [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, İstanbul.
- Başbuğ, F. (2009). 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk resim sanatı ve eğitimine etkisi [Yayımlanmamış doktora tezi] Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya.
- Can, G. Ş. (2016). Tanzimat'tan Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sine öne çıkan kadın sanatçılar. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5(23), s. 1017-1036. doi: 10.7816/idil-05-23-14
- Çevik, S. (2019, 2-5 Mayıs). Eren Eyüboğlu resimlerinde mitolojik unsurlar ve kadın. International Symposium on Mythology, s. 852-864, Türkiye, Ardahan.
- Demir, N. (2022). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş yıllarında öncü kadın heykeltıraşlar [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Mersin.
- Doğanay, Erkan. (2023). Türk resminin yüz bir yüzü 101 ressam 101 portre (1. Baskı). Ketebe Yayınları, İstanbul. ISBN: 978-625-8159-74-5.
- Güven, S. (2010). Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D grubu ressamlar [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Jenkins, M. M. (2020). Thinking continuity in the works and milieus of Fahrelnissa Zeid [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. University of British Columbia, The Faculty Of Graduate And Postdoctoral Studies, Art History And Theory, Vancouver. Erişim: <https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0394136>
- Kaya Okan, B. (2012). Türk heykel sanatında feminist eğilimler. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21(3), s. 123-138.
- Noyan, M. (2002). Aliye Berger ve sanatı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı, İstanbul.
- Özcan, N. (2016). Selim İleri'den bir ressama yorum Mihri Müşfik: ölü bir kelebek. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD) Dergisi, 25., s. 153-174.
- Paşalıoğlu, B. H. (1996). İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve mezunları [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.



Şahin Karadal, M. (2018). Ressam Mihri Müşfik: sanat ve girişimcilik üzerine bir irdeleme. *International European Journal of Managerial Research Dergisi (EUJMR)*, 2,(3), s. 75-86.

Şahin, S. (2019). Türk baskıresim sanatında öncü kadın sanatçılar ve baskıresim sanatına katkıları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(55), s.403-413. doi: 10.7816/idil-08-55-14

Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2018). Bir sanatçı incelemesi: Mihri Müşfik ve portreleri. *International Social Sciences Studies Journal (SSSjournal)*, 4(25), s. 5432-5441.

Uzun Aydın, D. (2014). “Sanayi-i Nefise Mektebi” ve Paris Güzel Sanatlar Okulu “L’ecole Des Beaux-Arts” üzerine bir değerlendirme. *The Journal of Academic Social Science*, 6, Eylül, s. 74-81.

Yavuz, A. (2021). Modernleşme ve Çağdaş Sanatta Kültürel İletişimin İlk Türk Kadın Ressamı: Mihri Müşfik. *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, 3(2). s. 7-18.

## İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Asaf, H. SSM, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/277> adresinden 07.03.2024’de alınmıştır.

İnternet: Dolmacı, <https://sevildolmaci.com.tr/tr/artists/nese-erdok/> adresinden 07.03.2024’de alınmıştır.

İnternet: İstanbul Modern. (2017). <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/fahrelnissa-zeid> adresinden 25.03.2024’de alınmıştır.

İnternet: Mihri Müşfik, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

<https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2150/mihri-musfik-1886-1954> adresinden 04.03.2024’de alınmıştır.

İnternet: Neş’e Erdok. Biyografi. <https://www.neseerdok.com.tr/biyografi.asp> adresinden 07.03.2024’de alınmıştır.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Müşfik, M. Genç Erkek Portresi [Tuval Üzerine Yağlıboya], 62,5x50 cm., Ressam Mihri, Burcu Pelvanoglu ve Özlem Gülin Dağoğlu Arşivi. <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> adresinden 23.03.2024’de alınmıştır.

Görsel 2: Müşfik, M. (1908-09). Naile Hanım [Resim], Mihri Müşfik’in Eserleri ve Hayatı, 2017. <https://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/> adresinden 23.03.2024’de alınmıştır.

Görsel 3: Müşfik, M., Mihri Müşfik, Otoportre [Tuval Üzerine Yağlıboya], 98,5x61 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi, Ressam Mihri, Burcu Pelvanoğlu ve Özlem Gülin Dağoğlu Arşivi).

<https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> adresinden 23.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 4: Müşfik, M., Mevsime Yalçın Portresi [Resim], Mihri Müşfik'in Eserleri ve Hayatı, 2017. <https://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/> adresinden 23.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 5: Müşfik, M., Mustafa Kemal Atatürk'ün Portresi [Resim], Boyutları ve Yeri bilinmiyor, Ressam Mihri, Burcu Pelvanoğlu ve Özlem Gülin Dağoğlu Arşivi. <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> adresinden 25.05.2024'de alınmıştır.

Görsel 6: Mustafa, B., Otoportre [Kağıt Üzerine Suluboya], 12 x 10 cm. (<https://www.artiummodern.com/urun/3612133/cok-genc-yasta-vefat-eden-belkis-mustafadan-nadir-rastlanilacak-bir-feraceli-o> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 7: Mustafa, B. (1920). Düşünen Kadın [Tuval Üzerine Yağlıboya], 72x49 cm. (Belkis Mustafa, Destek Sanat Galerisi, İstanbul. Salt Araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40830> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 8: Fahrelnisa Zeid, My Hell [Tuval Üzerine Yağlıboya], 205x 528 cm. Fahrelnissa Zeid, 1901-1991, Cehennemim, 1951. <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/cehennemim> adresinden 21.05.2024'de alınmıştır.

Görsel 9: Fahrelnisa Zeid (1947). Fight Against Abstraction [Tuval Üzerine Yağlıboya], 101x151 cm. Fahrelnissa Zeid in four key works, <https://www.tate.org.uk/art/artists/fahrelnissa-zeid-22764/four-key-works> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 10: Fahrelnisa Zeid (1944). Oto Portre [Resim], Sema ve Barbaros Çağa Koleksiyonu.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/fahrelnissa-zeid> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 11: Aliye Berger, Güneşin Doğuşu [Tuval Üzerine Yağlıboya], 200x300 cm. Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu. 100 Yılın 100 Eseri, Eserler ile 100. Yıl. <https://100yilin100eseri.com/resim/gunesin-dogusu/> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 12: Aliye Berger, Peyzaj [Gravür] 17/30, 37x26 cm. Aliye Berger, Artium Modern, 14. Online Müzayede. <https://www.artiummodern.com/urun/2326812/aliye-berger-1903-1974-peyzaj-izmasiz-kaseli-gravur-ed-17-30-37x26-cm> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 13: Eren Eyüboğlu (1949). Çengelköy [Karton Üzeri Suluboya], Eren Eyüboğlu Hayatı ve Eserleri (1913 – 1988), İstanbul Sanatevi, <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/eren-eyuboglu-hayati-ve-eserleri/> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 14: Eren Eyüboğlu, İki Köylü Kız [Resim], Eren Eyüboğlu Hayatı ve Eserleri (1913 – 1988), İstanbul Sanatevi, <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/eren-eyuboglu-hayati-ve-eserleri/> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 15: Eren Eyüboğlu, Çocuk Taşıyan Köylü [Tuval Üzerine Yağlıboya], 103x152 cm. Eren Eyüboğlu, Kolekta, <https://www.kolekta.com.tr/yapit/c%cc%a7ocuk-tas%cc%a7iyan-ko%cc%88ylu%cc%88/> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 16: Hale Asaf, Bursa [Tuval Üzerine Yağlıboya], 60,5x41,5 cm., Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Hale Asaf, SSM. <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/277/672> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 17: Hale Asaf (1922). Portre [Kontraplak Üzeri Yağlı Boya], 49x47,5 cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Ankara RHM Koleksiyonu).

<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/93/portre> adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 18: Neş'e Erdok (2021). Alacakaranlık [Tuval Üzerine Yağlıboya], 180x150 cm. Neş'e Erdok. [https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r\\_id=475&d=1](https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=475&d=1) adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.

Görsel 19: Neş'e Erdok (2002). Akordeoncu Çocuk [Tuval Üzerine Yağlıboya], 150x100 cm. Neş'e Erdok, [https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r\\_id=282&d=1](https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=282&d=1) adresinden 07.03.2024'de alınmıştır.



# SİYASAL İLETİŞİM DİLİNİN TIPOGRAFİK ANALİZİ: 14 MAYIS 2023 CUMHURBAŞKANLIĞI ÖRNEĞİ

## TYPOGRAPHIC ANALYSIS OF THE LANGUAGE OF POLITICAL COMMUNICATION: THE CASE OF MAY 14, 2023 PRESIDENTIAL ELECTION

**Öğr. Gör. Ayşegül Gümrükçü Keskin**

Bingöl Üniversitesi,  
Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu  
aysegulgrkcu@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-3564-5840

**Prof. Dr. Ersin Karaman**

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü  
ersin.karaman@hbv.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0002-6075-2779

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 5 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 24 Temmuz 2024

### Öz

Pazarlama ve görsel iletişim çalışmalarının siyaset üzerindeki etkisi, politik pazarlama kavramını doğurmuştur. Siyasi partiler, vatandaşların oylarını kazanabilmek için modern kampanya yöntemleri kullanmaktadır. Bu çalışmada, siyasi partilerin seçim kampanyalarındaki görsel iletiler, tipografik unsurların ve yazı yüzlerinin seçim kampanyalarındaki söylemleri nasıl desteklediği/ etkilediği sorusuna odaklanılmıştır. Hedef kitleye etkili şekilde erişebilen billboard ve afişler bu çalışma kapsamında incelenmiştir. Bu makale, 14 Mayıs 2023 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde ikinci oylamaya katılan Cumhurbaşkanı adaylarının seçim kampanyalarında kullanılan billboard ve afişlerin tipografik unsurlarının yapısal özelliklerini göstergebilimsel yöntemle inceleyerek tipografik analizini yapmayı amaçlamaktadır. Materyaller amaçsal örnekleme yöntemi ile belirlenmiş olup, 14 Mayıs seçimlerinde ikinci oylamaya katılan adaylara ait birer billboard ve birer afiş olmak üzere toplamda dört materyal ele alınmıştır.

### Abstract

The impact of marketing and visual communication on politics has led to the emergence of political marketing. Political parties use modern methods to win votes. This paper focuses on how typographic elements and typefaces in political parties' election campaigns support/influence discourses. Billboards and posters, reaching the target audience effectively, are scrutinized. It aims to conduct a typographic analysis, examining the structural features of typographic elements in billboards and posters used in the election campaigns of Presidential candidates participating in the May 14, 2023, elections by employing the semiotic method. Materials were determined through purposive sampling, discussing a total of four materials, one billboard, and one poster, belonging to candidates participating in the May 14 elections.

**Anahtar Kelimeler:** Tipografi, Siyasal İletişim, Göstergebilim, Siyasal Markalaşma, Propaganda.

**Key Words:** Typography, Political Communication, Semiotics, Political Branding, Propaganda.

## GİRİŞ

İletişim, kişiler arasında bilgi, duygu, düşünce ve bunlardan çıkarsanabilecek anlamların alışverişini gerçekleştirebilmeyi sağlamaktadır. Bireysel düzeyde gerçekleşen bir olgu olmakla birlikte, iletişim; kitleler, firmalar, markalar, siyasi partiler ve toplumsal gruplar arasında da meydana gelmektedir. Siyasi partiler, toplumu bilgilendirme ve yönlendirme faaliyetlerini basılı medya ve kitle iletişim araçları üzerinden kurgulamaktadır. Siyasi partiler söylemlerini ve propagandalarını büyük markalar gibi reklam ajansları ile çalışarak basılı ya da dijital mecralar üzerinden yayınlamaktadır.

Basılı reklam ürünleri, kitle iletişim araçları ve yeni medya, bir iletişim mecrası olarak grafik tasarım ürünlerini reklam, iletişim ve propaganda amacı ile sergilemekte ve kitlelere sunmaktadır. Basılı medya, günümüz için yeni medya araçlarının yanında geleneksel grafik tasarım ürünleri gibi görünüyorsa da geniş halk kitlelerine ulaşılabilmesi açısından önemini korumaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 2023 Cumhurbaşkanlığı seçimleri için ittifaklar tarafından reklam kampanyaları yapılmış ve basın yayın organları tarafından yayınlanmıştır. Bu çalışma kapsamında belirlenen reklamlar tipografik açıdan incelenecektir. Seçime 4 aday katılmıştır. Büyük Birlik Partisi, Yeniden Refah Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Ak Parti Cumhurbaşkanlığı adayları olarak Recep Tayyip Erdoğan'ı seçmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi, Saadet Partisi, Demokrat Parti, İyi Parti, Gelecek Partisi ve Deva Partisi Millet İttifakı adayları olarak Kemal Kılıçdaroğlu'nu belirlemiştir. Zafer Partisi, Adalet Partisi, Ülkem Partisi ve Türkiye İttifakı Partisi Ata İttifakı adayları olarak Sinan Oğan'ı seçmiştir. Memleket Partisi adayları ise Muharrem İnce olarak belirtilmiştir. 14 Mayıs 2023 tarihinde yapılan Cumhurbaşkanlığı seçiminde adaylardan birinin, salt çoğunluğunun en az %50 + 1 oy oranına sahip olması gerekmektedir ancak seçim sonuçlarında adaylar bu oranı yakalayamadıkları için seçim ikinci tura kalmıştır.

14 Mayıs 2023 birinci tur Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Recep Tayyip Erdoğan %49,24 oy oranına, Muharrem İnce %0,41 oy oranına, Kemal Kılıçdaroğlu % 45,07 oy oranına, Sinan Oğan % 5,28 oy oranına ulaşabilmiştir (T.C. Yüksek Seçim Kurulu, 2023a, s. 6). Adaylar arasından %50 + 1 oy oranına ulaşamadığı için seçim ikinci kez yapılmak zorunda kalmıştır.

28 Mayıs 2023 günü Cumhurbaşkanlığı seçiminin ikinci turunda Kemal Kılıçdaroğlu %47,82 oy oranına, Recep Tayyip Erdoğan ise %52,18 oy oranına (T.C. Yüksek Seçim Kurulu, 2023b, s. 6) ulaşarak seçimi kazanmış ve Türkiye Cumhuriyeti'nin 12. Cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir.

## TIPOGRAFI: YAZI, KARAKTER VE FONT ÜÇGENİ

Günlük yaşamımızın temeli olan yazı, bulunuşundan itibaren gelişim ve çeşitlenmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Literatürde çeşitli kaynaklara bakıldığında yazının bulunuşu ortak kanı olarak Sümerlilerin MÖ 3200 tarihlerinde çeşitli malların ve günlük işlerin kayıtlarını tutmak için şekiller üzerine kurulu bir yazı sisteminin icat edilmesine (Erdal, 2015, s. 72), günümüzün modern Latin alfabesinin temeli ise Fenikelilerin soyut biçimli 22 harften oluşan ilk alfabe bulmasına (Becer, 2019, s. 90) kadar dayanmaktadır. Yazı, düşüncenin yazılı ve görsel bir biçim verilmiş hali olarak, tarihsel çağlarda yaratılan serbest el çizimlerine, ilkel insanın nesnelere ve kavramları temsil eden izler yaratmasına dayanmaktadır (Ambrose & Harris, 2012, s. 10). Yazı keşfinden itibaren; inanç, edebiyat, tarih ve ticaret gibi karşılıklı iletişim kurma isteği, zamanın ötesine geçebilme düşüncesi ve daha birçok nedenle kullanılmıştır (Kirkendall & Escalera, 2016, s. 10).

Tipografi terimi 'type' ve 'graphy' sözcüklerinden oluşmaktadır. 'Type' kelimesi, Gutenberg'in yaratıcısı olduğu yüksek baskı harfleri temsil ederken, 'graph' kelimesi ise çizim, çizge gibi anlamlara sahiptir (Sarıkavak, 2014, s. 6). Gutenberg'in keşfettiği metal harflerle birlikte, daha önce hiç bu kadar hızlı ve kusursuz üretilmeyen yazı, seri kitaplar basılabilmesini mümkün kılmıştır. Bu buluş, bilginin daha kolay iletilmesini ve paylaşılmasını mümkün kılarak insanların okuryazarlık düzeyini artırmış ve toplumların aydınlanmasına sebep olmuştur (Pehlivan Baskın, 2022, s. 102). Tipografi, yaşanan teknolojik ve baskı tekniklerindeki gelişmelerle birlikte her geçen gün gelişim göstermiş ve gündelik hayata dahil olmuştur. Ambrose ve Harris (2012, s. 6) bu durumu şu cümleler ile ifade etmektedir: " Tipografi bizi sarmalar: Geçtiğimiz sokakları ve binaları süsler, dergilerden televizyon ve internete kadar tükettiğimiz giderek genişleyen medya çeşitliliğinin ve markalaşma ve sembolik mesajlar bağlamında giyimimizin ayrılmaz parçasıdır". Tipografi, tüm bu nedenlerle birlikte daha iyi anlaşılmalıdır.

Becer'in ifadesi ile (2019, s. 176) tipografik karakter bir süre önce tasarlanan, bir kalıp aracılığıyla dökülen ve genel olarak yazılı iletişimin tüm sahalarında kullanılan harf, sayı, sembol, çizgi ve noktalama işaretleridir. Tipografik karakter dışında tipografi ile ilgili en çok karıştırılan kavramlar typeface (yazıyüzü) ve fonttur (yazıtipi). Typeface ve font birbirinden farklı tanımlamalara sahiptir. Bu nedenle terimlerin literatürdeki karşılığının aktarılması bu noktada önem kazanmaktadır. Gündelik yaşamda typeface terimine bakıldığında Türkçe karşılık olarak "yazı karakteri, yazıyüzü, font, tipografik karakter, yazıtipi, harf biçimi" gibi ifadeler kullanılmaktadır. Typeface, Türkçe karşılığı olan yazıyüzü, harflerin, sayıların, işaretlerin ortak özellikler taşıyan görsel sunumudur. Typeface

değişik biçem ve ağırlığa sahip bir ya da birden fazla yazıtipini (font) içinde barındırabilir (Pehlivan Baskın, 2022, s. 106). Yazıtipi, font ise baskı için gereken bütün harfleri, sayıları ve işaretleri içeren, benzer boyut ve stildeki bir karakter kümesi olarak tanımlanmaktadır (Carter, Maxa, Sanders, Meggs, & Day, 2018, s. 37). James Felici bu tanımlamalar arasındaki bu farkı şu şekilde açıklamaktadır: “Font bir kurabiye kalıbı iken yazı karakteri kurabiyedir” (Ambrose & Harris, Tipografinin Temelleri, 2012, s. 40). Yazı karakterlerinin üretilebilmesi amacıyla yapılan metal hurufatlar ya da dijital araçlardaki postscript kodu ile yazı karakterlerinin üretilmesi fonta örnektir. Özetle Times New Roman bir yazı yüzüyken Times New Roman Bold İtalic bir yazıtipidir.

### YAZI YÜZLERİNİN DÖNEMSEL ÖZELLİKLERİ

Yazı yüzleri, tarih sahnesi boyunca kendi içinde düzenli bir biçimde gelişerek evrimleşmiştir. Becer (2019, s. 176), harflerin temel unsurunun çizgisel vuruş ve darbelerden oluştuğunu, fırça, kamyş ve keski gibi materyallerin harflerin formunu direkt etkilediğini, Eski Yunan ve Romalılar’ın harfleri biçimlendirirken temel geometrik şekilleri kullandıklarını ifade etmektedir. Robert Bringhurst ise bu tipografik süreci “The Elements of Typographic Style” isimli kitabında dönemsel özellikleri ve çeşitli örnekler üzerinden aşağıdaki gibi anlatmıştır (2004, s. 12-17).



Görsel 1: Rönesans Dönemi Yazı Yüzü

**Rönesans Dönemi (15. ve 16. Yüzyıl):** Yazı yüzünün konturu değiştirilmiştir. Eksen eğikliği verilmiş, insancıl, keskin ve kalem biçimli terminalere (uçlara); a, c, e, s gibi harflerde geniş açıklık bulunur. İtalic Roma yazı yüzüne eşit ve ondan bağımsızdır.





Görsel 2: Barok Dönemi Yazı Yüzü

**Barok Dönemi (17. Yüzyıl):** Yazı yüzünün konturu değiştirilmiştir ve değişken eksene sahiptir. Serifler, harflerin uç birimleri ve orta açıklıkları biçimlendirilmiştir. İtalik kullanımı Roma ile ilişkilidir. Genellikle Barok harflerinde ikinci bir dikey eksen oluşmaktadır, ancak ka-lem darbesinin ilk eksenini normal bir eğime sahiptir.



Görsel 3: Neoklasik Dönem Yazı Yüzü

**Neoklasik Dönem (18. Yüzyıl):** Yazı yüzünün konturu değiştirilmiştir. Ras-yonalist di-key bir eksene ve işlenmiş seriflere, gövdeyi takip eden gözyaşı

şeklinde terminallere (uçlara), orta açıklığa sahiptir. İtalik kullanımda Roma yazıyüzü ile aynıdır.



Görsel 4: Romantik Dönem Yazı Yüzü

**Romantik Dönem (18. ve 19. Yüzyıl):** Yazı yüzünde yüksek kontrasta sahip kontur bulunur. Yoğunlaştırılmış rasyonalist bir eksene sahiptir. Dik ve ince seriflere (tırnaklara); yuvarlak hatlı terminallere (uç) sahiptir. Harfler kendi içinde küçük açıklığa sahiptirler. Yazıyüzleri italiğe bo-yun eğmiştir. Hem Neoklasik hem de Romantik harflerde, birincil eksen genellikle dikeydir, ikincil eksen de eğiktir.



Görsel 5: Gerçekçi Dönem Yazı Yüzü

**Gerçekçi Dönem (19. Yy ve 20. Yüzyılın Başı):** Değiştirilmemiş kontüre sahiptir. Ör-tülü bir dikey eksen bulunur. Serif yoktur, sert ve keskindir. Ana hat çizgisi ile eşit ağırlıktadır. Harfler kendi içinde küçük açıklığa sahiptirler.



**Görsel 6:** Geometrik Modernist Dönem Yazı Yüzü

**Geometrik Modernist Dönem (20. Yüzyıl):** Değiştirilmemiş kontüre sahiptir. Eksen bulunmaz ve genellikle dairesel çanaklar (bowl) vardır. Harflerde orta açıklık bulunur. Serifsiz-dir ve ana kontur ile eşit ağırlıktadır. İtalik yoktur ya da eğimli Roma ile değiştirilmiştir. Bununla birlikte, modelleme genellikle ilk görünüşünden çok daha incelikli ve ayrıntılıdır.



**Görsel 7:** Lirik Modernist Dönem Yazı Yüzü

**Lirik Modernist Dönem (20. Yüzyıl):** Bu dönem Rönesans'ın yeniden keşfedildiği bir dönemdir. Yazı yüzünde insancıl (hümanist) bir eksen bulunur. Kaligrafi etkili serifler ve terminaller (uç) vardır. Harfler geniş açıklıklara sahiptir. İtalik kısmen Roma'dan özgürleşmiştir.

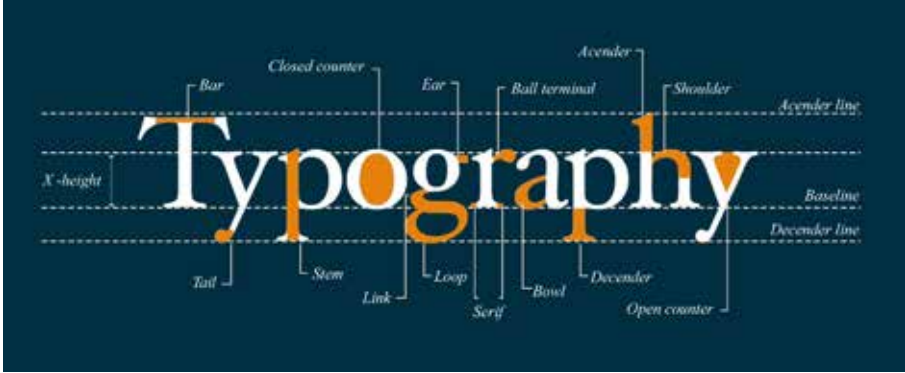


**Görsel 8:** *Postmodernist Dönem Yazı Yüzü*

**Postmodernist Dönem (20. Yüzyılın Sonları):** Çoğunlukla Neoklasik, Romantik ve Barok biçimin parodisi vardır. Rasyonalist ya da değişken eksenlidir. Keskin şekilde biçimlendirilmiş serifler (tırnaklar) ve terminaller (uçlar), harflerde orta açıklık bulunur. (Postmodernist pek çok harf örneği vardır. Görsel 8'de bunlara bir örnektir.)

### **Yazı Karakterleri Anatomisi ve Boşluk Düzenlemesi**

Tipografik karakterler farklı özellik ve niteliklere sahiptir. Bu nitelik ve özellikleri daha net anlayabilmek ve anlatabilmek için terminolojik dile hakim olmak gerekmektedir. Ambrose ve Harris, (2012, s. 41) insan vücudunun her bir organına farklı isimler verildiği gibi, tipografik karakterlerin de farklı terimlerle nitelendiğini belirtmektedir.



**Görsel 9:** Tipografik Anatomi

**X-height :** X- yüksekliği

**Ascender line:** Üst gövde çizgisi

**Baseline:** taban çizgisi

**Decender line:**Alt gövde çizgisi

**Bar:** Çubuk

**Tail:** Kuyruk

**Closed counter:** Kapalı oda

**Stem:** Kalın hat

**Link:** Bağ

**Loop:** İlmek

**Ear:** Kulak

**Ball Terminal:** Küre Uç

**Serif:** Tırnak

**Bowl:** Kâse/Göbek

**Decender:** Alt gövde

**Ascender:** Üst gövde

**Shoulder:** Omuz

**Open counter:** Açık iç alan

Tipografik karakterlerin bileşenleri ve terminolojik isimleri görselde gösterilerek, Türkçe karşılıkları belirtilmiştir. Belirtilen özelliklerin bir araya getirilmesi ile harfler arasında bir değişiklik, fazla bir farklılık oluşursa 'karakterler'; daha az bir farklılık meydana gelirse de 'yazı ailesi' oluşacaktır (İgit, 2019, s. 89). Tipografik karakterlerin farklı ağırlıklarda ve daraltılmış, genişletilmiş, eğimli, outline gibi varyasyonların birlikte meydana getirdiği gruba 'yazı ailesi' ismi verilir (Becer, 2019, s. 182). Bu ifade aynı zamanda yazıyüzü için de kullanılmaktadır.

Yazı ailesini oluşturan yazı tipleri esasen bazı biçim farklılıkları ile şekillenir. "Bu varyasyonlar genellikle formların ağırlığında (weight; light, book, medium, bold, black), açısında (angle; italic, oblique) veya genişliğinde (width; condensed, extended) özelleşmiş tasarımlar olabilir. Tüm bu varyasyonlar bir araya getirilerek yazı ailesi oluşturulur (Pehlivan Baskın, 2022, s. 109).

# Freight Sans

Designed by Joshua Darden

Freight Sans Light  
 Freight Sans Light Italic  
 FREIGHT SANS LIGHT SMALL CAPS  
 Freight Sans Book  
 Freight Sans Book Italic  
 FREIGHT SANS BOOK SMALL CAPS  
 Freight Sans Medium  
 Freight Sans Medium Italic  
 FREIGHT SANS MEDIUM SMALL CAPS  
**Freight Sans Bold**  
**Freight Sans Bold Italic**  
 FREIGHT SANS BOLD SMALL CAPS  
**Freight Sans Black**  
**Freight Sans Black Italic**  
 FREIGHT SANS BLACK SMALL CAPS

**Görsel 10:** Freight Sans Ailesinden Örnekler

Yazıyüzü sınıflandırmalarının temelinde serif ve sans serif sınıflandırması bulunmaktadır. Serif, bir harfin ana konturlarının üst ve alt uçlarından uzanan ve harfe açılı olan kısa konturlardır, tırnak olarak da adlandırılmaktadır. Sans serif ise isminden de anlaşılacağı gibi seriflerin yokluğudur. Çoğu sans serif yazı karakterlerinde konturlar tek tiptir, kalın ve ince konturlar arasında çok az kontrast bulunur ya da hiç bulunmaz. Harflerde vurgu genellikle dikeydir. İlk sans serif yazıyı İngiliz yazı tasarımcısı William Caslon IV, 1816 yılında tasarlamıştır (Carter, Maxa, Sanders, Meggs, & Day, 2018, s. 35-41).



**Görsel 11:** Serif ve Sans Serif Örneği

Serifler, Türkçe karşılığı ile ‘tırnaklar’, bir metnin okuturluğunu arttırmaktadır. Tırnakların bir karakterden diğerine doğru yönlendirme yaparak okuyucuya yardımcı olduğu ve metnin daha rahat okunmasını sağladığı söylenmektedir. Ambrose ve Harris’in “Tipografinin Temelleri” kitabında (2012, s. 72-73) yedi adet tırnak çeşidi bulunmaktadır: desteksiz kalın tırnak, destekli kalın tırnak, destekli tırnak, desteksiz tırnak, saç teli inceliğinde tırnak, kama tırnak ve yuvarlama tırnak olarak ifade edilmiştir.



**Görsel 12:** Temel Tırnak Çeşitleri

Yazı karakterleri, yapısal özelliklerine, tasarlandıkları döneme veya kullanım amaçlarına göre sınıflandırılabilir. Basit bir sınıflandırma serif (tırnaklı), sans serif (tırnaksız) ve el yazısı şeklinde olabilir. Becer (2019, s. 186), ABD’de yapılmış bir araştırmanın sonuçlarına göre, uzun metinler için serifli yazının seçilmesinin metni daha okunaklı kıldığını belirtmektedir; seriflerin tipografinin yataydaki hareketine yardımcı olduğunu ve harflerin detaylarını daha iyi ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Sans Serif (tırnaksız) yazılar, resmi olmanın yanında daha çok modern bir görünüme sahiptir. Ancak bazıları geleneksel bir tarzı çağrıştırmaları. Bazılarının çok klasik, Roman bir formu bulunmaktadır. Sans serif yazılar kalıcı olabildikleri gibi anıtsal da olabilmektedir. 19. Yüzyılda afişlerde teşhir fontu olarak kullanılmış ve popüler olmuşlardır. 1816 tarihi en eski sans serif yazı karakteri ise ile Caslon Egyptian’dır (Garfield, 2014, s. 42).

Bitişik yazı karakterleri, el yazısını taklit etmek amacı ile tasarlanmışlardır ve el yazısı gibi birçoğu kolayca okunabilmektedir. Basılı halde, harfler birleştirilmiş şekilde görülebilmektedir (Görsel 13) (Ambrose & Harris, Tipografinin Temelleri, 2012, s. 90).

*Bitişik Yazı*

**Görsel 13:** Bitişik Yazı Örneği (Berthold- Script Regular)

Tipografik karakterlerin anatomik özellikleriyle birlikte bir kelimenin veya bir cümlenin hangi boşluk düzenlemesiyle yazıldığı büyük bir önem taşımaktadır. Bir metin içinde yan yana gelen iki harfin boşluğunun düzenlemesi ‘kerning’ olarak adlandırılırken, aynı bir metin içinde bulunan tüm harflerin arasındaki boşluğun düzenlenerek harf dökmesinin ayarlanması işlemine de tracking adı verilmektedir (Pehlivan Baskın, 2022, s. 112). Kullanım amacına göre yazının büyüklüğü arttıkça, aradaki boşlukların büyüklüğü orantısız bir görünüm oluşturabilir. Bu nedenle, harf çiftleri kerning ile, metindeki harflerin dökmesi tracking ile ayarlanmalıdır.

Bir metinde harfler ve kelimeler arası boşluklar kadar metnin satırları arasında bulunan boşluklar da tasarlanan bir diğer tasarım unsurudur. Taban çizgisinden (baseline) (Görsel:9) bir diğer taban çizgisine kadar arada kalan iki satır arası boşluğun düzenlemesine satırlama (leading) adı verilmektedir (Ambrose & Harris, 2017, s. 218). İki satır arası boşluk düzeni yazı büyüdükçe değişkenlik gösterebilir. Bu durum, metnin okunurluğunu etkileyeceği için metin, dizgisi en okunabilir şekilde yapılmalıdır.

## OKUNURLUK VE OKUTURLUK

Okunurluk ve okuturluk genellikle birbirinin yerine kullanılan, okunaklık ve okunabilirlik şeklinde de ifade edilebilen tipografide iki önemli kavramdır. Okunurluk kavramı, bir harf biçimini, x- yüksekliği, karakter biçimi, kapatılmış alan büyüklüğü, çizgi karşıtlığı ve yazı ağırlığı gibi harflerin biçimlerinin kendisine ait özgün fiziksel nitelikleri aracılığıyla başka harflerden ayrışabilmesi anlamına gelmektedir (Ambrose & Harris, Tipografinin Temelleri, 2012, s. 158-159). Tipografik mesajların okuyucu tarafından anlaşılabilir olması, yazıların okunurluğunu sağlayan özelliklerin birleşmesi ile oluşmaktadır. Tipografik mesajların okuyucu tarafından minimum efor ve güçle algılanabilmesi gerekmektedir (Becer, 2019, s. 185). Garfield, okunaklık ve okunabilirlik kavramını şu örnek ile ifade etmektedir: “Cooper Black okunaklıdır ama çok da okunabilir değildir.” (Garfield, 2014, s. 55). Bunun nedeni Cooper Black ile yazılmış bir cümlemin küçük puntularda okunur olduğu, ancak bu cümlemin küçük puntolarla uzaktan ya da hareket halinde çok da okutur olmamasıdır. Becer, (2019, s. 185) bunun nedenini okunaklı bir yazının etkili bir mesaj için yeterli olmaması şeklinde açıklarken, yazıdaki harflerin düzenlenme şekli, tekniği, boşluk ve doluluğunun yazının anlaşılabilirliğine direkt olarak etki ettiğini söylemektedir. İgit’ e göre (2019, s. 84) okunabilirliği tespit edebilmek için tipografik karakterler bir araya getirilerek ortaya çıkan metnin puntoları küçültülmeli; ardından okunaklı, okunabilir ve algılanabilir yargısına varılabilmelidir.

Çevremizde gördüğümüz her yazıyı okuyamayız, bunun temel nedeni okunurluk ve okuturluk farkıdır. Okuturluk ise bir tipografik metnin kendisi ya da tasarımının onu okuyan kişideki anlama becerisini etkileyen nitelikleri ile ilgilidir. Bu noktada şu örnek verilebilir: Grafiti bir yazıyı okuyamayabilirsiniz, ancak orada grafitiyi yapan kişinin duygu durumunu hissedebilirsiniz. Bu yüzden karşınıza çıkan şeyleri anlamlandırabilmek için onları okuyabilmek gibi bir zorunluluğa sahip değilsinizdir (Ambrose & Harris, Tipografinin Temelleri, 2012, s. 158-159).

Okunurluk ve okuturluk kavramlarına bakıldığında harflerin fiziksel görünüşünden mesajın okuyucu tarafından algılanmasına kadar uzanan bir süreç karşımıza çıkmaktadır. İgit, (2019, s. 84) bu iki kavramı özetle şu cümlelerle ifade etmiştir: “Okunaklık, okuma fırsatı tanınan cümleleri kapsamaktadır; do-nuktur, süreç yoktur. Öte yandan okunabilirlik kavramının içinde bir süreç ve süreklilik vardır. Okunabilirlik için, gözü yormamak, algı-seçiciliği sağlamak ve akışa olanak tanımak esasına riayet etmek gerekmektedir”. Bu kavramlara dikkat edildiğinde herhangi bir amaçla yapılan tasarımda, tasarımcının okunurluğa dikkat ettiği kadar, tasarladığı ürünün fiziksel özellikleriyle birlikte okuturluğunu da tasarlaması, düşünmesi gerekecektir.



## BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

Tipografi yalnızca sözlü ifadeleri yazılı bir şekilde ortaya koymak için değil aynı zamanda bu sözlü ifadelerin içeriğini görsel olarak okuyucuya aktarabilen ve hissettirebilen görsel imgelerdir. Tipografik mesaj, Becer'e göre sözel, görsel ve sesli olmalıdır. Bunun nedeni, okuyucunun karşılaştığı tipografik öğeleri okurken, sözle yorumlarken onu aynı zamanda görsel olarak algılaması, duyması ve işitsel şekilde yorumlamasıdır. Dinamik, çok yönlü bir iletişim aracı olarak tipografide 20.yüzyıl itibarıyla yazılı öğelerde dışavurumcu nitelikler görülmeye başlanmıştır. Futurizm, De Stijl, Dadaizm ve konstrüktivizm gibi akımlar, tipografide anlam- biçim bağına bir sanat anlayışı durumuna getirmiştir (Becer, 2019, s. 184). Tipografiyi klasik bir anlayışla ele alanlar okunabilirlik ve estetiğe yoğunlaşmış olsa da çağdaş bakış açısı ve postmodern anlayışla tipografi farklı hedefler kazanmış, bir noktada da yazı ile sanat yapma durumuna gelmiştir (Uçar, 2022, s. 189). Bir metnin yalnızca yazılı olması değil, görsel olarak da tipografisinin bunu desteklemesi gerektiği düşüncesine varılmıştır.

Tipografiye işlevsel olarak bakıldığında temel amaç, okuyucunun bilgilendirilmesi ve mesajın okuyucu tarafından anlaşılabilir olmasıdır. Ancak aktarılan bilginin bağlamı, tipografik karakterin belirlenmesinde özellikle okuyucunun algısına yardımcı olabilecek şekilde şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Becer (2019, s. 185) bu durumla ilgili olarak şu örneği vermiştir: “Politik, ekonomik ve kültürel haber ve yorumların ağırlıkta olduğu gazete ve dergiler, yalın ve anlaşılır bir tipografik yaklaşım gerektirir. Buna karşın, belirli üslup geleneklerine ve önceden saptanmış formlara dayalı, tek yönlü bir tipografi anlayışı; yaratıcılık ve canlılıktan yoksun, sıradan bir etkinliğe dönüşebilir”. Tüm bu nedenlerden dolayı seçilen yazı karakterleri içerik ile uyum gösterdiğinde tasarım amacına hizmet etmeye başlamaktadır. Tipografi, mesajın belirli bir formda iletilmesinin yanında artık bir kişiliğe, bir duruşa, tarza ve görsel bir anlatıma sahip olan farklı bir görünüşle meydana çıkan bir unsur olarak kabul edilmektedir. Yazı, ses ile birebir bağlantılıdır; aktarılan sözün bir anlamda işaretidir; bir renge, harekete, tutuma sahip olmasıdır (Uçar, 2022, s. 189). Tipografinin içerik ve biçimsel anlamda uyumsuz olması bağlamının okuyucu tarafından havada kalmasına neden olmaktadır. Görsel 14'te içeriğin uyumsuz yazı karakterleri ile yazılması halinde biçimin içerikten nasıl uzaklaştığı gösterilmektedir.

*Seni Seviyorum*

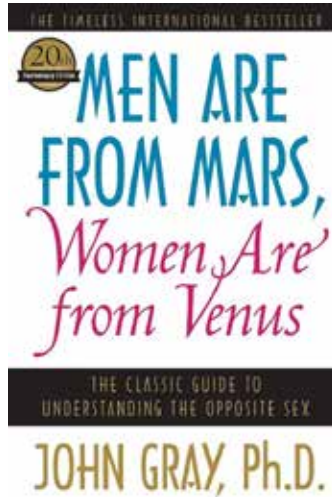
**Seni Seviyorum**

*SENI SEVIYORUM*

*Seni Seviyorum*

**Görsel 14:** Biçim- İçerik Örneği

Görsel 14'deki yazı karakterleri ile bir aşk mektubunun yazıldığı düşünüldüğünde, Snell Roundhand (alt satır) yazı yüzü hariç diğer yazı yüzlerinin bu mektubun duygularını yansıtmaktan çok deforme edeceği ve amacını yerine getiremeyeceği görülmektedir. El Lizzitsky bu durumu "Tipografik tasarım, konuşmacının sesi ve hareketleriyle ortaya koyduğu düşüncelerini optik olarak yansıtmalıdır" şeklinde ifade etmiştir (Ambrose & Harris, Tipografinin Temelleri, 2012, s. 126). Kullanılacak olan yazılı metnin büyük (majuscule) ya da küçük (minuscule) harf ile yazılıp yazılmaması bile önemlidir. Garfield (2014, s. 30), kitabında bu duruma örnek olarak bir sağlık kurumunda muhasebeci olarak çalışan Vicki Walker adlı bir kadının büyük harflerle yazıp gönderdiği mailinin "iş yerinde uyumsuzluğa yol açmak" suçu ile işten çıkartıldığını belirtmiştir. Çünkü BÜYÜK HARFLER KARŞINIZDAKİNDEN NEFRET EDİYORMUŞSUNUZ VE ONA BAĞIRIYORMUŞSUNUZ HİSSİ UYANDIRIR. Harflerin fiziki büyüklüklerinin, içerikle uyumlu olup olmayacağını kararı tasarımcıya aittir ve bu karar, tasarlanmış ürünün satıp satmayacağını belirleyecek bir altın kuraldır. Bu altın kurala örnek olarak John Gray'in çok satan "Erkekler Marstan, Kadınlar Venüsten" adlı kitabının kapağı örnek verilebilir.



**Görsel 15:** John Gray' Men Are From Mars, Women Are From Venus Kitap Kapağı

Kitabın tasarımcısı Andrew Newman, erkekleri temsil etmesi için 'Arquitectura', kadınları temsil etmesi için ise 'Cantaur' yazıyüzlerini seçmiştir. Garfield (2014, s. 33), bu kitapla ilgili olarak yazıların da cinsiyeti olabileceğini, çok kalın ve çıkıntılara sahip fontların genellikle daha eril olduğunu ve kıvrımlı, ince kavisli fontların ise genellikle dişil olduğunu kabul edildiğini belirtmiştir. Yazıyüzleri tıpkı kıyafetler gibi farklı görünümlere, dokulara, amaçlara ve temas ettiği ortamlar ile farklı ilişkilere sahiptir. Yazıyüzleri, feminen, maskülen, sinirli, mutlu, öfkeli, resmi, samimi, zengin, minimal gibi hisleri okuyucuya aktarılabilir. Tüm bu nedenlerden dolayı kullanılacak olan yazıtipi amaca hizmet edecek şekilde seçilerek tipografik mesajın iletişim gücü artırılmalıdır.

## YÖNTEM

Bu çalışmada kapsamında 14 Mayıs 2023 Cumhurbaşkanlığı ikinci oylamasına kalan iki adayın seçim kampanyasında kullanılan tipografik karakterler göstergebilimsel yöntem ile incelenerek seçim sonucuna nasıl bir katkı sunduğu çözümlenmeye çalışılacaktır. Bununla birlikte siyasi partilerin seçmiş oldukları tipografiler; yazı yüzlerinin (typeface) taşıdığı anlamlar, karakterlerin formları ve anatomik özellikleri üzerinden tartışılarak sürece olan etkisi araştırılacaktır. Bu çalışma, göstergebilimsel yaklaşım ile seçim kampanyalarının görsel dili ve semiyotik öğelerini daha iyi anlayabileceğimizi göstermeyi amaçlamaktadır. Makalede, seçim kampanyalarında kullanılan tipografik öğelerin önemi vurgulanarak, gelecekteki seçim kampanyası stratejilerinin tasarımı ve etkilerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlanması öngörülmektedir.

Reklamı ve tasarımı yapılan her ürün, hedef kitlesine seslenen göstergeler kullanmakta ya da ürün, hedef kitle açısından bir gösterge konumuna gelmektedir. Reklamcılar pazarlama açısından bu göstergeleri takip ederek hedef kitlenin bu göstergelerle ilgisini çekmektedir. Göstergebilim araştırmaları (Bedir Erişti, 2019, s. 57), kodlar, anlamlandırmalar ve yorumlamalara dayanan insanlığın düşünce sistemi ve hareketlerinin birbiri ile olan ilişkisini göstergeler kullanarak tanımlayan, açıklayan ve araştıran bilimsel bir disiplindir. Bu noktada göstergenin ne olduğu fark etmeksizin (nesne, sözcük, resim) hitap ettiği kitle açısından taşıdığı anlam önem arz etmektedir (Turan, 2022, s. 173). Bu nedenle göstergebilimle incelenen durumun iki kutbunun iyi analiz edilmesi gerekmektedir.

Göstergebilim kelimesi ilk defa Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) tarafından kullanılmıştır. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ise öğrencileri ile birlikte yaptığı derslerde göstergebilimi temellendirerek bu alandaki ana ilkeleri ortaya koymuştur (Bedir Erişti, 2019, s. 58). Göstergebilim temelde üç temel unsur olan gösterge, gösteren ve gösterilenin üstüne kuruludur. Saussure (1985, s. 70-72) göstergeyi gösterenin

fiziksel varlığı yani gösteren ve gösterenin zihinsel anlamı gösterilenden oluştuğunu ifade etmektedir. Göstergebilim, insanlar tarafından tanımlanan ve bir görüntü içinde anlamı olan her şeyi bir gösterge olarak ele alabilmektedir. Bu nedenle müzik, moda, reklam, görgü kuralları gibi insanbilim ve toplumbilimin birçok dalına göstergebilim perspektifiyle yaklaşılabilir (Özer ve Yazar, 2019, s. 110). Göstergebilim alanında Saussure gibi önemli olan bir diğer isim R. Barthes göstergebilimin konusunun anlam olduğunu ifade etmektedir (Tuncer, 2020, s. 76). R. Barthes'in düzenlamı sözlüksel bir tanımlı ifade ederken yan anlamı ise kişisel, kültürel ya da toplumsal bağlamdaki çağrışımları ifade etmektedir (Kireççi, 2023, s. 1739). Bu yaklaşım ile makaleye konu olan seçim kampanyalarında kullanılmak üzere tasarlanan reklam araçlarında kullanılmış tipografik unsurlar göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir.

## SIYASAL İLETİŞİMDE TIPOGRAFİK PROPAGANDA

14 Mayıs 2023 Cumhurbaşkanlığı seçimi için Cumhuriyet İttifakı, seçim kampanyasını 'doğru zaman doğru adam' sloganıyla şekillendirerek yürütmüştür. Millet İttifakı ise aynı seçim için reklam kampanyasında 'sana söz, yine baharlar gelecek, Bay Kemal sözünden dönmeyecek' sloganını tercih etmiştir.

Çalışma kapsamında ikinci tur oylaması için iki partinin seçim propagandaları incelenmiştir. Cumhuriyet İttifakı ikinci oylama için 'doğru adamla yola devam' sloganını kullanırken Millet İttifakı ise ikinci oylama için 'Türkiye için karar ver' sloganını kullanmıştır. Partilerin birer adet outdoor billboard çalışması, birer adet ise afiş çalışması incelenmiştir.



Görsel 16: Cumhuriyet İttifakı Adayı Billboard Tasarımı

Gösterge (1): Cumhuriyet İttifakı'nın ikinci oylama için kamuoyuna sunduğu billboard çalışması (Görsel 16).

Gösteren: Cumhuriyet İttifakının ikinci oylama için kamuoyuna sunduğu billboard çalışması (Görsel 16) incelendiğinde, çalışmanın üçte ikilik bir oranında tipografi, üçte birlik bir oranında da adayın fotoğrafı görülmektedir. Billboardda adayın fotoğrafı, seçim kampanyası sloganı, Türkiye yüzü logosu ve Ak parti logosu bulunmaktadır. Koyu mavi bir zemin üzerinde beyaz ve yine zemin renginde tipografi kullanımı görülmektedir. Kompozisyon içinde kullanılan bir diğer renk ise turuncudur. Turuncu renk kompozisyon içinde bir düşünce balonu gibi tasarlanmış ve turuncu zemin üzerine koyu mavi tipografi yerleştirilmiştir. Çalışmada kullanılan tipografik karakter sans serif yani tırnaksız bir karakterdir. Sans serif bir yazı yüzü kullanılması estetik, net ve göz yormayan bir görünüş sağlamıştır. Yazının bold, kalın ve büyük harflerle majüskül şekilde yazıldığı görülmektedir. Yazının kalın (bold) ve tırnaksız (sans serif) oluşu okuyucuya karşı çağdaş, kendinden emin bir imaj çizmektedir. Tasarımın billboard çalışması olması, tipografi kullanımı için geniş bir yüzeyde büyük puntolar ile tasarım yapılması imkanını sağlamıştır. Tipografik yerleşime bakıldığında 'ERDOĞANLA MÜMKÜN' yazısı diğer kelimelerden daha da büyük bir puntoya sahiptir. Aynı zamanda yazının düşünce balonu gibi turuncu bir zemin üzerinde koyu mavi renkle yazılması, adayın isminin vurgulanmasını sağlamaktadır. Harfler arası boşluklara (kerning) bakıldığında, büyük puntolarda bir tasarım yapılması nedeniyle okunurluğu desteklemesi açısından harf döşemesinin normalden biraz daha yakın olduğu görülmektedir. Tipografinin satırlama (leading) değerlerine bakıldığında ise normal satırlamadan biraz daha sıkışık olduğu görülmektedir. Bu durum, sloganın daha bütün bir şekilde tasarımda yerleştirilebilmesini sağlamıştır. Yazılan tipografiye kompozisyon içinde sağ üst kısma doğru hafif bir eğim verilmiştir. Bu durum, kompozisyona hareket katarak izleyicisinin dikkatini çekebilecek bir potansiyel yaratmıştır.

Gösterilen: Billboard, adayın toplumun sağlıklı ve huzurlu bir yaşama erişimi için diğer adaylara en doğru tercih olduğunu, ayrıca yalnızca kendisinin seçilmesi halinde bunun mümkün olabileceğini ve istikrarın bozulmaması gerektiği mesajını içermektedir.

Düz Anlamı ile adayın sağlıklı ve huzurlu bir yaşamı mümkün kılacağını belirtmektedir. Yan anlamı ise billboardda sağlıklı, huzurlu ve modern bir yaşamı yalnızca adayın sağlayabileceği, diğer adayların bunu sağlayamayacağı ve böyle bir vadin yalnızca doğru tercih olan aday 'Erdoğan' ile yapılabileceği çağrışımını taşımaktadır.



**Görsel 17:** *Cumhur İttifakı Adayı Afiş Tasarımı*

Gösterge (2): Cumhur İttifakı'nın ikinci oylama için kamuoyuna sunduğu afiş çalışması (Görsel 17).

Gösteren: Cumhur ittifakının ikinci oylama için kamuoyuna sunduğu afiş çalışması (Görsel 17) incelendiğinde çalışmanın %60'lık kısmında tipografi, %40 oranında da adayın bir çocuk ile fotoğrafı görülmektedir. Afişte adayın bir çocuk ve Türk bayrağı ile oluşturulan foto manipülasyonu, seçim kampanyası sloganı ve Türkiye yüzyılı logosu bulunmaktadır. Billboardda olduğu gibi afişte de koyu mavi bir zemin üzerinde beyaz ve yine zemin renginde iki farklı renkte tipografi kullanımı görülmektedir. Billboardda olduğu gibi kompozisyon içinde kullanılan bir diğer renk ise yine turuncudur. Turuncu renk kompozisyon içinde bir düşünce balonu gibi tasarlanmış ve turuncu zemin üzerine koyu mavi tipografi yerleştirilmiştir. Billboard çalışması ile aynı şekilde kullanılan tipografik karakter sans serif yani tırnaksız bir karakterdir. Sans serif bir yazı yüzü kullanılması estetik, net ve göz yormayan bir görünüş sağlamıştır. Afişte billboarddaki tasarım dili korunmuş, tipografi bold, kalın ve büyük harflerle majüskül şekilde yazılmıştır. Yazının kalın (bold) ve tırnaksız (sans serif) oluşu okuyucuya karşı çağdaş, kendinden emin bir imaj çizmektedir. Harfler arası boşluk (kerning) değerine bakıldığında billboard çalışması ile aynı dilde bir kullanım görülmüştür. Büyük puntolarda bir tasarım yapılması nedeniyle okunurluğu desteklemesi açısından harf döşemesinin normalden biraz daha yakın olduğu afişte de görülmektedir. Tipografinin satırlama (leading) değerlerine bakıldığında ise

normal satırlamadan biraz daha sıkışık olduğu afiş tasarımında da görülmektedir. Aynı tasarım dili devam ettirilerek, tipografinin kompozisyon içinde sağ üst kısma doğru hafif bir eğimli şekilde yazıldığı görülmektedir. Bu durum billboardda olduğu gibi afişin kompozisyonuna hareket katarak izleyicisinin dikkatini çekebilecek bir potansiyel yaratmıştır.

Gösterilen: Adayın, toplumun her yaştan her bir bireyine karşı sevgi dolu olduğu ve diğer adaylar içinde bu sevgiyi gösterecek tek aday olduğu ayrıca istikrarın bozulmaması gerektiği iletilmek istenen mesajdır.

Afiş düz anlamıyla, adayın kimseyi sevgisiz bırakmayacak aday olduğu ve seçiminin doğru bir tercih olacağını ifade edilmektedir.

Yan anlam olarak, afişte kullanılan görsel ile adayın çocukları çok sevdiği ve Türkiye bayrağı altında yaşayan her bir bireyi sevgisiz bırakmayacak kadar sevgi dolu olduğu, bu sevgi ile de her bir bireyi önemseyeceği ve sevgi dolu pozitif bir dil ile onlara temas edeceği çağrışımında bulunmaktadır.



Görsel 18: Millet İttifakı Adayı Billboard Çalışması

Gösterge (3): Millet İttifakı'nın ikinci oylama için kamuoyuna sunduğu billboard çalışması (Görsel 18).

Gösteren: Millet ittifakının ikinci oylama için kamuoyuna sunduğu billboard çalışması (Görsel 18) incelendiğinde çalışmanın üçte ikilik bir oranında tipografi, üçte birlik bir oranında ise adayın fotoğrafı görülmektedir. Billboardda adayın fotoğrafı, billboard için yazılan slogan, 'Karar ver' mührü ve Kemal Kılıçdaroğlu'na ait imza logo bulunmaktadır. İmza logo beyaz renkte ve çalışmanın sağ

alt köşesinde, slogan beyaz renkte sol üst köşede, kırmızı kara ver mührü ise sol alt kısımda konumlanmaktadır. Billboardda açık maviden koyu maviye gradient geçişli bir zemin üzerinde parti sloganı ve 'karar ver' mührü yer almaktadır. Kompozisyonda üç temel renk görülmektedir: koyu mavi, beyaz ve kırmızı. Çalışmada sans serif, tırnaksız bir yazıyüzü olan 'Impact' kullanılmıştır. Tırnaksız Impact yazıyüzünün kullanımı kolay okunabilen, estetik ve net bir görüntü sağlamıştır. Impact yazıyüzü genel olarak et kalınlığı yüksek olan bir tasarıma sahiptir. Yazının kalın görüntüsüne rağmen tasarımda Impact Regular fontu kullanılmıştır. Beyaz slogan ve kırmızı karar ver mührü büyük harflerle majüskül şekilde yazılmıştır. Tasarımın bir billboard çalışması olması, tipografi kullanımı için geniş bir yüzey sağlamak ve büyük puntolar ile tasarım yapılmasını mümkün kılmaktadır. 'Suriyeliler gidecek' sloganında ikinci kelimenin tire ile ayrıldığı gözlemlenmiştir. Tipografik yerleşimde harfler arası boşluklara (kerning) bakıldığında büyük puntolarda bir tasarım yapılması nedeniyle okunurluğu desteklemesi açısından harf döşemesinin sıkışık olduğu görülmektedir. Tasarımın satırlama (leading) değerlerine bakıldığında ise normal olduğu gözlemlenmektedir. Sloganın iki satırlı ve kelime sayısının az olması, daha büyük bir şekilde tasarıma yerleştirilmesine imkân tanımıştır.

Gösterilen: Seçmenin adaya oy vermesi kararı ile billboarddaki adayın kazanacağı ve bu kazanımın ülkedeki Suriye uyruklu kişilerin sınır dışı edilmesine olanak sağlayacağı mesajını taşımaktadır.

Düz anlamda billboard, seçmenin karar vermesi gerektiğini ve bu kararlarla Suriye uyruklu kişilerin ülkeden gideceği ifade edilmektedir.

Yan anlamda ise seçim sonucunda kazanan adayın Millet ittifakı adayı olması halinde ülkedeki yabancı uyruklu vatandaşların sınır dışı edebilecek tek adayın Millet ittifakı adayı olduğu ve seçim sonrasında bu şekilde adım atılabilmesi için seçmenin hızla karar vererek adaya oy vermesi gerektiği ifade edilmektedir.





Görsel 19: Millet İttifakı Adayı Afiş Çalışması

Gösterge (4): Millet İttifakı'nın ikinci oylama için kamuoyuna sunduğu afiş çalışması (Görsel 19).

Gösteren: Millet ittifakının afiş çalışması (Görsel 19) incelendiğinde çalışmanın üçte ikilik bir oranında tipografi, üçte birlik bir oranında ise bir asker fotoğrafı görülmektedir. Afişte asker fotoğrafı, afiş için yazılan metin, kırmızı kuşaklı 'Karar ver' sloganı ve Kemal Kılıçtaroğlu'na ait imza logo bulunmaktadır. İmza logo beyaz renkte ve çalışmanın alt orta bölümünde, afiş için yazılan metin üst orta bölümde, kırmızı kuşaklı karar ver sloganı ise çalışmanın orta bölümünde konumlandırılmıştır. Afişte koyu pastele yakın bir mavi zemin, üzerinde afiş metni ve karar ver sloganı yer almaktadır. Billboardda olduğu gibi kompozisyonda üç temel renk görülmektedir: koyu mavi, beyaz ve kırmızı. Çalışmada sans serif, tırnaksız bir yazıyüzü olan 'Gilroy' kullanılmıştır. Tırnaksız Gilroy yazıyüzü kolay okunabilen, estetik ve net bir imaja sahiptir. Afişte yer alan metinde 'Gilroy ExtraBold' fontu kullanılmıştır. Afişte yer alan metin ve 'Karar ver' sloganı büyük harflerle majüskül şekilde yazılmıştır. Harfler arası boşluklara (kerning) değerlerine bakıldığında, büyük puntolarda bir tasarım yapılması nedeniyle okunurluğu desteklemesi açısından harf döşemesinin sıkışık olduğu görülmektedir. Afişin satırlama (leading) değerlerine bakıldığında ise üç farklı cümle iki satıra yayılmıştır. Satırların kendi içindeki dengesine bakıldığında neredeyse sıkışık satırlama olduğu gözlemlenmektedir. Cümlelerin kendi satırları dışında bir diğer cümleye geçildiğinde arada kalan satır değerleri ise geniş

satırlama olarak tanımlanabilmektedir. Billboard çalışmasından farklı olarak karar ver sloganı kırmızı mühür şeklinde değil afişte beyaz renkli olarak kırmızı bir dikdörtgen bir zemin üzerine yazılmıştır. Bu durum ‘karar ver’ sloganının görünüşünü yine destekler şekilde tasarıma yansımıştır.

**Gösterilen:** Seçmenin oy kararının millet ittifakı adayı olması halinde vereceği bu kararın ülke sınırlarının terör, kontrolsüz mülteci ve bunun gibi ülkeyi tehdit eden unsurların ortadan kaldırılmasına destek olacağı mesajını içermektedir.

**Düz Anlam:** Afişin düz anlamına bakıldığında ülke sınırlarının korunmasının terör ve kontrolsüz mültecilerin girişi açısından önem taşıdığı ifade edilmektedir.

**Yan Anlam:** Afişte ülke sınırlarının namus gibi değerli olduğu ve mültecilerin ülkelerine geri dönmesi gerektiği düşüncesi yansıtılmaktadır. Bu perspektife göre sınırlar daha sıkı korunmalıdır. Ancak bu şekilde terörle mücadele edilebilecek ve sınırlarda huzur sağlanabilecektir. Bu nedenle, seçmenin Millet ittifakı adayına oy verme kararı, ulusun geleceği açısından önemli bir karar olarak kabul edilmektedir.

## SONUÇ

14 Mayıs 2023 Cumhurbaşkanı Seçimi ilk oylamada Adalet ve Kalkınma Partili Cumhur İttifakı adayı Recep Tayyip Erdoğan % 49,24 oy oranına, Cumhuriyet Halk Partili Millet ittifakı adayı Kemal Kılıçdaroğlu ise % 45,07 oy oranına sahip olmuştur. 28 Mayıs 2023 Cumhurbaşkanı Seçimi ikinci oylaması için ise Adalet ve Kalkınma Partili Cumhur İttifakı adayı Recep Tayyip Erdoğan % 52,18 oy oranına, Cumhuriyet Halk Partili Millet ittifakı adayı Kemal Kılıçdaroğlu ise % 47,82 oy oranına sahip olmuştur. Seçimi Cumhur İttifakı adayı kazanmıştır.

Cumhur ittifakı adayının billboard ve afiş tasarımı incelendiğinde kompozisyonun üçte ikisinde tipografi yerleşimi, üçte birinde ise tasarım için seçilen görsel öge bulunmaktadır. Tasarımlarda ortak bir tipografi ve renk kullanımı göze çarpmaktadır. Mavi, beyaz ve turuncu renk kullanımı tekrar etmektedir. İki tasarımda da doygun, lacivert tonlarında yoğun bir mavi kullanımı göze çarpmaktadır. Tasarımlarda ve tipografide ortak bir dil hakimdir: tırnaksız (sans serif) yazıtı ve büyük harf (majüskül) kullanımı iki çalışmada da mevcuttur. Turuncu renk, sloganın bir ya da iki kelimesini ön plana çıkartacak şekilde kullanılmıştır. Tasarımların tipografisinde sıkışık harf döşemesi, sıkışık satırlama ve sağ üst köşeye doğru verilen eğim ön plana çıkmaktadır.

Millet ittifakı adayının afiş ve billboard tasarımı incelendiğinde billboard için kompozisyonun üçte ikisinde tipografik yerleşim, üçte birinde ise tasarım için seçilen görsel öge; afiş için ise tasarımın üçte ikilik bir oranında tipografi, üçte birlik bir oranında da görsel öge görülmektedir. Billboard zemini mavi gra-

dientli bir geçişe sahipken afişin zemini koyu pastele yakın bir mavi tonuna sahiptir. Ancak iki tasarımda da baskın bir mavi kullanımı fark edilmektedir. Billboardda ve afişte tipografik anlamda ortak bir dil gözlemlenmektedir: Seçilen yazıtipleri tırnaksızdır (sans serif) ve yazılarda büyük harf (majüskül) kullanılmıştır. Billboarda ve afişteki boşluk düzenlemelerine bakıldığında sıkışık satırlama ve sıkışık harf döşemesi fark edilmektedir. Billboarddaki sloganda tireleme kullanılırken afişte tireleme kullanılmamıştır. “Karar ver” sloganı billboardda mühür şeklinde tasarlanmışken, afişte satır yüksekliğinde kırmızı dikdörtgen bir zeminin üzerine beyaz renkli olarak vurgulu bir şekilde yazılmıştır. Billboarda mühür kullanımı seçime algısal olarak bir gönderme yapmaktadır.

İki ittifakın da tasarım çalışmaları incelendiğinde tipografide beyaz, zeminde ise mavi renk kullanımı gözlemlenmiştir. Seçim kampanyası için hazırlanan billboard ve afişlerde tasarım öğelerinin yerleşimi, kompozisyon açısından da benzerlikler fark edilmiştir. Bu benzerlikler çalışmanın üçte ikisinde tipografi kullanımı, üçte birinde ise görsel kullanımıdır. Bu şekilde tasarım yapıldığında billboard ve afişler izleyiciye daha estetik, daha okutur ve daha dinamik görünecektir. İttifakların tasarım ürünlerinde kullandıkları yazıtipleri de birbirlerine çok benzerdir: her ikisi de tırnaksız (sans serif) ve et kalınlığı yüksek tipografiler kullanmışlardır. İttifaklar tasarım çalışmalarında kullandıkları sloganları ve metinleri büyük harflerle, majüskül olarak yazma tercihinde bulunmuşlardır. Afiş ve billboard birer tasarım ürünü olarak gün içinde çok sayıda insana erişebilmektedir, bu noktada bu tasarım ürünlerinde büyük harf kullanımı adayların halka seslenişi gibi yorumlanabilir. Nitekim büyük harf kullanımı karşınızdaki insana bağırıyormuş, sesleniyormuş gibi bir algı yaratmaktadır. Her iki ittifakın tasarımlarındaki boşluk düzenlerine bakıldığında ortak bir dil: sıkışık harf döşemesi (kerning) ve sıkışık satırlama (leading) gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak bakıldığında iki ittifakın da ortak bir tasarım dili kullandığı söylenilebilmektedir. Tipografik anlamda benzer kullanımlar tasarımlarda gözlemlenmiştir. Kamuoyundaki insanlara tasarım anlamında aslında benzer fiziki özelliklere sahip tasarımlar sunulmuştur. Bu araştırma, seçim kampanyalarında kullanılan her bir tipografik kararın kampanyaların mesajlarını ve izlenimlerini ne şekilde etkilediğinin anlaşılmasına yardımcı olmuştur.

## KAYNAKÇA

- Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Tipografinin Temelleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2017). *Görsel Tipografi Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Becer, E. (2019). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bedir Erişti, S. D. (2019). *Görsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style*. USA: Hartley & Marks.
- Carter, R., Maxa, S., Sanders, M., Meggs, P. B., & Day, B. (2018). *Typographic Design: Form And Communication*. Kanada: Wiley & Sons Inc.
- Erdal, G. (2015). *İletişim ve Tipografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Garfield, S. (2014). *Tam Benim Tipim*. İstanbul: Domingo Yayınevi.
- İğit, A. (2019). Tipografik Karakterler Aracılığıyla Kimliğin İfşası. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9(2), 78-89.
- Kireççi, A. N. (2023). Peirce ve Barthes'in Göstergibilim Modellerinin Reklam Araştırmalarında Kullanımı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1725-1747.
- Kirkendall, G. J., & Escalera, J. (2016). *The Joy of Lettering*. California: Quarto Publishing Group USA Inc.
- Özer, N. P., ve Yazar, A. E. (2019). Göstergibilimsel Bir Reklam Analizi: Burger King "Ateş Seni Çağırıyor". *Atatürk İletişim Dergisi*, 105-124.
- Pehlivan Baskın, Z. (2022). Görsel İletişim Tasarımında Tipografi Tarihi ve Temel Terimler. Ç. Demir, P. Öztürk Göçmen, T. İ. İlisulu, S. Erdem, Z. Pehlivan Baskın, D. Evirgen, . . . G. Ekmekçi içinde, *Görsel İletişimi Tasarlamak 001* (s. 96-118). İstanbul: Yem Yayın.
- Sarıkavak, N. K. (2014). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Saussure, F. d. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Tuncer, E. S. (2020). Göstergibilimin Çözümleme Modelleri Işığında Reklam Anlatıları. *Atatürk İletişim Dergisi*, 73-102.
- Turan, A. (2022). Reklamalarda Göstergibilimsel Bir Analiz: Ziraat Bankası 152. Yıl Reklam Filmi. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 171-195.

Uçar, T. F. (2022). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

## İNTERNET KAYNAKLARI

T.C. Yüksek Seçim Kurulu. (2023a, Mayıs 19). Yüksek Seçim Kurulunun 2023/1091 Sayılı Kararı. Ağustos 2023 tarihinde T.C. Yüksek Seçim Kurulu: <https://www.ysk.gov.tr/doc/karar/dosya/39645318/2023-1091.pdf> adresinden alındı

T.C. Yüksek Seçim Kurulu. (2023b, Haziran 1). Yüksek Seçim Kurulunun 2023/1269 Sayılı Kararı. Ağustos 2023 tarihinde T.C. Yüksek Seçim Kurulu: <https://www.ysk.gov.tr/doc/karar/dosya/46610370/2023-1269.pdf> adresinden alındı

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1-8. Bringhurst, R. (2004). The Elements of Typographic Style. USA: Hartley & Marks.

Görsel 9. Ayşegül Gümrükçü Keskin Kişisel Arşiv

Görsel 10. Ayşegül Gümrükçü Keskin Kişisel Arşiv

Görsel 11. <https://idevie.com/tutorials/guide-to-serif-fonts>

Görsel 12-13. Ambrose, G., & Harris, P. (2012). Tipografinin Temelleri. İstanbul: Literatür Yayınları.

Görsel 14. Ayşegül Gümrükçü Keskin Kişisel Arşiv

Görsel 15. <https://www.amazon.com.tr/Men-Are-Mars-Women-Venus/dp/0060574216>

Görsel 16. Ak Parti.(2023) Ak Parti İkinci Tur Seçim Kampanyası Billboard Tasarımı. Ak Parti Erzurum İl Gençlik Kolları, Erzurum.

Görsel 17. Ak Parti.(2023) Ak Parti İkinci Tur Seçim Kampanyası Afiş Tasarımı. Ak Parti Erzurum İl Gençlik Kolları, Erzurum.

Görsel 18-19. <https://archive.is/Be9DR>



# PİNOKYO'NUN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ: WALT DISNEY VE GUILLERMO DEL TORO YAPIMLARININ KARŞILAŞTIRMASI

PINOCHIO'S SEMIOTIC ANALYSIS: A COMPARISON OF WALT DISNEY'S  
AND GUILLERMO DEL TORO'S PRODUCTIONS

## Hande Sünneli

Yıldız Teknik Üniversitesi,  
Sanat Ve Tasarım Fakültesi,  
İnteraktif Medya Tasarımı  
handesunneli@gmail.com

ORCID ID: 0009-0003-5355-5843

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 15 Temmuz 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Ağustos 2024

## Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım  
Fakültesi,  
Sanat Bölümü

kahramanmehmetemin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2089-3067

## Öz

Animasyon sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olan Disney, Carlo Collodi'nin Pinokyo hikâyesini 1940 yılında ikinci filmi olarak uyarladı. Daha sonra birçok uyarlama filmi yapılan Pinokyo'nun, Disney'den sonra en dikkat çeken filmi ise 2022 yılında yönetmen Guillermo del Toro tarafından yapıldı. Bu çalışma Pinokyo filmlerindeki tasarım tercihlerini ana karakterlerin tasarımları üzerinden incelemek amacıyla yapılmıştır. Pinokyo karakterleri göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile analiz edilmiştir. Göstergebilimsel analizdeki temel unsurlar karakter arketipleri, şekil tercihleri, çizgi ve silüet görünümleri, renk kullanımı olarak belirlenmiş, gösterge, gösteren ve gösterilen bağlamında detaylı analiz gerçekleştirilmiştir. Sonuç olarak iki yönetmenin de karakter tasarımında arketip kullanımına önem verdiği, şekil kullanımını ise bu arketipler bağlamında belirlediği, filmde anlatacakları hikâye temelinde renk tercihlerini yaptıkları tespit edilmiştir.

## Abstract

Disney, one of the leading names in animation cinema, adapted Carlo Collodi's Pinocchio story as its second film in 1940. Another notable adaptation was directed by Guillermo del Toro in 2022. This study examines design preferences in Pinocchio films through the main characters' designs. The characters were analyzed using semiotic analysis, focusing on archetypes, shapes, line and silhouette appearances, and color usage. A detailed analysis was conducted within the context of sign, signifier, and signified. The study found that both directors emphasized the use of archetypes in character design, determined shape usage based on these archetypes, and chose colors according to the stories they aimed to tell.

**Anahtar Kelimeler:** Pinokyo, Karakter Tasarımı, Göstergebilimsel Analiz, Animasyon

**Key Words:** Pinocchio, Character Design, Semiotic Analysis, Animation

## GİRİŞ

Filmdeki hikâyenin izleyiciye aktarılmasında en önemli rolü karakterler üstlenmektedir. Karakterlerin taşıdığı arketipler ve şekil özellikleri, hikâyenin teması hakkında izleyiciye ön bilgi sunarken, izleyicinin ilgisini canlı tutmak açısından da kritik bir rol oynamaktadır. Seyircinin filmle duygusal bir bağ kurmasını sağlayan karakterler, hikâyenin anlatımını güçlendirmektedir. Bu bağlamda, karakter tasarımı animasyonun temel unsurlarından biri olarak değerlendirilir.

Carlo Collodi'nin 1881 yılında yazdığı 'Bir Kuklanın Hikâyesi' başlıklı Pinokyo'nun maceraları bir çocuk gazetesinde haftalık olarak yayınlanır. Pinokyo'nun ölümüyle sonlanan hikâye gazetesinin yöneticilerinden gelen talep doğrultusunda yazar tarafından devam ettirilir. Ölümden dönen Pinokyo'nun hikayeleri bu kez çizimlerle yayınlanır. 1883 yılında ise ilk kitap baskısı yapılır. Collodi'nin ölümünden bir yıl sonra, 1891'de Pinokyo ilk kez Mary Alice Murray tarafından İngilizce'ye çevrilir (Kaufman, 2015). 1931 yılında Samim ve Suat Sinaoğlu tarafından çevrilen Pinokyo'nun ilk Türkçe baskısı Kanaat Kütüphanesi tarafından yayınlanır.

Pinokyo'nun resimli olarak yayınlanması öncelikle izleyiciye daha sonra da filmlere sağladığı ilham açısından önemlidir. Sanatçıların hikâyeye ve hayata bakış açlarına göre şekillenen karakterler arasındaki farklılıklar Disney ve Guillermo del Toro filmlerinde de ön plana çıkmaktadır. 1940 yılında Disney'in ikinci filmi olan Pinokyo iyimserlik temasıyla beyaz perdeye taşınır. Karakterlerin tasarım tercihleri de bu tema çerçevesinde şekillenir.

Disney'in filmi bir çocuk olarak izleyen yönetmen Guillermo del Toro uzun yıllar süren yapım sürecinin ardından 2022 yılında stop motion olarak hazırladığı Pinokyo filmi Netflix'te seyirci karşısına çıkarmıştır. Baba oğul çatışmasını temel alan bir anlatım sunan Toro'nun filmi ise verdiği mesajlar doğrultusunda bir çocuk filmi olarak sınırlandırılmayacak ölçüde yetişkindir.

Filmlerde anlatılan hikâye aynı temelden yola çıkarsa da kahramanın yolculuğu belirli bölümlerde birbirinden ayrı ilerlemektedir. Collodi'nin hikâyesini kendine göre yorumlayan Disney'den sonra Collodi'nin ve Disney'in hikâyesini yine kendi çerçevesinden izleyiciye sunan Guillermo del Toro'nun Pinokyo filmindeki karakter tasarımları göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

### Karakter Tasarımı

Karakter tasarımıdaki en önemli kural karakterin dışardan bakıldığında hangi özelliklere sahip olduğunun belirgin olmasıdır. Karakteri diğerlerinden ayıran bu yöntemde karikatür çizim tekniğinde olduğu gibi belirgin olan bir özellik ele alınır ve odak noktası yapılarak tasarlanır (Jones & Oliff, 2007). Karakterin



görsel olarak tanınmasını sağlayan bu yaklaşım aynı zamanda hafızada kalıcı bir izlenim bırakmasına yardımcı olmaktadır.

Kelimeler arasında var olmaya çalışan karakterin ortaya çıkışındaki en önemli kişi karakter tasarımcısıdır. Karakter tasarımcısı, görsel medya için karakterlerin orijinal çizimlerini yaratan sanatçıdır. Amacı senaryo, sahne, oyun veya hikâyenin ihtiyaçlarını karşılayan karakterler tasarlamaktır (Bancroft, 2006, s.13). Karakteri neyin harekete geçirdiğini ve kim olduğunu anlamak için karakterin ayrıntılı bir biyografisine ihtiyaç vardır.

Biyografide karakterin geçmişi, deneyimleri ve kişisel özellikleri detaylarıyla anlatılmaktadır. İzleyiciler bu ayrıntıları doğrudan görmeseler de karakter tasarımcısı çizim yapmadan önce bu özellikleri göz önüne almaktadır. Aynı şekilde animatörler de karakteri harekete geçirmeden önce bu biyografiden faydalanmaktadır. Bu sayede karakterlerin davranışlarında tutarlılık ve gerçekçilik sağlanır. Biyografide belirtilen eğitim, mali durum, kültürel geçmiş gibi detaylar, karakterin davranışlarındaki ince ayrıntılar hakkında yol gösterici olmaktadır.

Karakterin iyi bir çocukluk geçirmiş olması onun etrafa pozitif bakmasını, sürekli gülümsemesini sağlayabilir. Benzer şekilde karakterin eğitimi veya kültürel geçmişi, onun tercihlerini ve tepkilerini etkileyebilir. Karakter tasarımcıları ve animatörler, bu tür detayları dikkate alarak karakterlerin dış görünüşünü ve hareketlerini belirler, hikâyenin gelişiminde karakterlerin tutarlılığını sağlarlar.

Güçlü bir karakter tasarımının ön koşulu doğayı anlamaktır. Hikâyede belirtilen karakterin gerçekçi, stilize edilmiş ya da soyut olmasına bakmaksızın insanların yapısını ve hareketini gözlemlemek her şeyden önemlidir (Sloan, 2015, s.3). İnsan hareketini inceleyen tasarımcının çizgilerinden doğan karakter kendi gerçekliğiyle var olur.

Bir karakter tasarımcısının ilk görevi bir karakterin amacını izleyiciye iletme (Bishop, 2019, s.3). Bu da karakter tasarımındaki küçük detayların ön plana çıkarılmasıyla gerçekleşir. Müzisyen olmak isteyen bir karakterin parmakları daha belirgin, ince, uzun olabilir. Kişisel stil tercihleri, karakterin kimliği hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Karakter balıkçı yaka mı tercih ediyor, yoksa atlet mi? Yüksek topuklu ayakkabılar mı giyiyor, yoksa şapka mı takıyor? Tüm bu kıyafet seçimleri, karakter tasarımını etkileyerek kişiliğini yansıtmaktadır. Ayrıca, kıyafetlerin vücutta duruşu karakterin şekillenmesine katkı sağlamaktadır (Bancroft, 2006). Böylece izleyicinin fiziksel olarak etkileyici bir tasarım ve güçlü kişilik tipine sahip karakterleri akılda kalıcı bulması ve bu özelliklerle bağ kurması sağlanmaktadır.

Filmdeki karakterlerin hepsi aynı dünyada bir arada yaşayacak şekilde tasarlanmalıdır. Keskinlik, kıvrımlar, göz ve ağız şekilleri, ellerdeki anatomik tutarlı-

lıklar filme bütünlük kazandırmaya yardımcı olacaktır (Goldberg, 2008, s.50). Şekilsel özelliklerdeki bütünlük karakterlerin birbiriyle ve izleyiciyle kurduğu bağ açısından kritik öneme sahiptir. Goldberg'in vurguladığı gibi, film karakterlerinin fiziksel özelliklerindeki tutarlılık, seyircinin dikkatini dağıtmadan hikâyenin inandırıcılığına odaklanmasına yardımcı olur. Ayrıca karakterler arasındaki görsel uyum, filmdeki atmosferi ve temasını güçlendirerek izleyici deneyimini zenginleştirir. Bu nedenle karakterlerin tasarımında dikkatli bir şekilde yapılan seçimler ve tutarlılık, bir film yapımının başarısı için temel bir unsur olarak görülmektedir.

### Şekil ve Silüet Kullanımı

Karakter tasarımında şekil kullanımı bir hikâyenin anlatımını güçlendirmek ve karakterlerin izleyiciye daha etkili bir şekilde gösterilmesini sağlamak için önemlidir. Karakterler konuşmadan önce tasarımda kullanılan şekiller kişilikleri ile ilgili fikir sahibi olmamıza yardımcı olurlar. Aynı zamanda karakter tasarlanırken onu temel şekillere ayırmak aynı tasarımı farklı açı ve duruşlarda yeniden oluşturmak için kolaylık sağlamaktadır (Bancroft, 2006).

Karakter tasarımında, hikâyedeki karakterin özelliklerine uygun şekiller seçilir ve karakterin fiziksel özelliklerine göre vücudun belirli bölgelerine yerleştirilir. Bu yaklaşım karakteristik özelliklerin görsel olarak vurgulanmasını sağlar. Kare, dikdörtgen ve üçgen temel şekillerdir. Her biri kendi içinde belirli psikolojik anlamlarla ilişkilendirilen şekillerde fiziksel güç ve eril özellikler kare, dişilik daire, hareketlilik ve keskin kararlar verebilme özelliği üçgen ile temsil edilir (Bishop, 2019, s.2).

Keskin ve tehlikeli köşeleri bulunmayan daire şekil ailesinin en samimisi olarak görülmektedir. Gerçekte de daire şekline sahip olan şeyler yumuşak ve güven vericidir. Bu sebeple Mickey Mouse'un başı ve kulakları daire şeklinde tasarlanmıştır (Mattesi, 2008). El çizimi ile üretilen animasyonlarda karakterler genellikle daire ve armut şeklinde tasarım tercih edilmiştir. Her kare tekrar çizildiği için bu basit şekillerin tekrarlanması ve hareket eklenmesi daha kolaydır (Goldberg, 2008). Disney'in Pinokyo filmindeki karakter tasarımlarında dairelerin iyi ve kötü karakter ayırt etmeden daha çok tercih edildiği görülmektedir.

Kare temel şekiller arasında en maskülen olandır. Sıkıntı, durağanlık, aptallık gibi temsilleri vardır. Kadın karakterlerde kullanılan kareler onlara güçlü, bağımsız veya disiplinli bir görünüm kazandırır (Bishop, 2019). Kare veya dikdörtgen, genellikle güç sembolü olarak kabul edilir. Yatay olarak uzatılan kare, sağlam bir taban veya temel gibi algılanırken, dikey uzatıldığında güçlü bir izlenim verir (Mattesi, 2008).

Üçgen, genellikle kadın veya erkek temsili niteliklerle ilişkilendirilmez, ancak hareketi ve keskinliği ifade eder. Açıları ne kadar keskin olursa, etkisi o kadar belirgin olabilir. Kötü karakterler genellikle sert kenarlarla tasarlanır çünkü bu, karakteri maskülen veya feminen özelliklerden uzaklaştırır. Kare veya daire şekillerine kıyasla, üçgen karakteri ciddi, kararsız ve tehlikeli olarak yansıtılabilir (Bishop, 2019). Şekil kullanımı karakterlerin silüet halinde bile tanınabilir olması için de oldukça önemlidir.

Silüetler renk ve detay tasarımlar olmadan sadece dış çizgilerle karakterin farklı pozlarda bile tanınmasını sağlayan önemli bir tasarım detayıdır. Bir pozun genel şekli, iç detayları olmadan siyahlaştırıldığında bile açıkça okunmalıdır (Goldberg, 2008, s.20). Silüet olarak okunabilen bir karakter, kendi hikayesi doğrultusunda kusursuz bir tasarıma ulaştığında, izleyicilere karakterin kimliği, duyguları ve niyetleri hakkında bilgi aktarır. Karakterin silüetindeki netlik onun kendine ait özellikleriyle varlığını güçlendirir. Benzersizliği vurgulanan karakter izleyici için akılda kalıcı olur.

## **Sinemada Göstergebilim**

Söz dizimi, içerik, kod, sistem, paradigma, mesaj gibi yapıların bütününden oluşan iletişim formları sinemayı tanımlamak için yeterli değildir. Sinemanın amacını keşfetmek için gerekli olan şey göstergebilimsel çözümlemeler ışığında yapılan çalışmalar olmalıdır (Andrew, 2010). Sinemadaki görsel ve işitsel dili çözümlemek için yapılan göstergebilimsel analiz her iki öğenin birbirinden ayrı ve birbiriyle olan bağları doğrultusunda değerlendirilmesine yardımcı olmaktadır.

Sinemada eleştirinin yapılabilmesi için filmi iyi okumak ve anlamlandırmak gerekmektedir. Christian Metz, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini ve Umberto Eco'nun bu alanda yaptıkları çalışmalarda dilin bir metafor olarak değil bilimsel bir çalışma olarak kullanılmasına öncülük ederek göstergebilime yönelmişler ve kendilerine kaynak olarak Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim* ders notlarını seçmişlerdir (Wollen, 2004). Christian Metz'e göre, sanat formları ve iletişim sistemleri, onu diğerlerinden ayıran belirli bir ifade aracına sahiptir. Sinema ve resim veya resim ve konuşma arasında ayrım yaparken, her birinin geleneksel olarak sunduğu anlam türü değil, anlamın oluşmasını sağlayan ifade aracı temel alınmaktadır (Andrew, 2010). Bir sanat formunun veya iletişim sisteminin hangi ifade aracını kullandığına odaklanmak, o formun veya sistemin nasıl bir anlam inşa ettiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Sinemanın özgün ifade aracı hareketli görüntülerdir ve bu da onun karakteristik özelliğidir. Resim ise statik görsel bir ifade aracına sahiptir. Metz'in bu yaklaşımı, sanat ve iletişim çalışmalarında, belirli bir formun veya sistemin nasıl

işlediğini, anlamın nasıl oluşturulduğunu ve izleyici, iletişim kurucuyla nasıl etkileşimde bulunduğunu anlamak için önemli bir çerçeve oluşturmaktadır. Sinemaya özgü olan görüntü, doğal (ikonik) dil dışı bir göstergedir. Diğer bir deyişle, görüntü gösterdiği şeye benzer; gösterilen ile gösteren arasında benzerlik ilişkisi vardır, bu nedenle dilsel gösterge gibi saymaca ve uzlaşımalsal değildir. Görüntü aynı zamanda gösterdiği nesnenin gerçekleşmesidir (Bağder, 1999, s.146). Sinema aracılığıyla sunulan görüntü, filmdeki olayların veya sahnelerin görsel bir yansımasıdır. Bu sinemanın doğrudan bir ifade aracı olarak görüntüyü kullandığını ve izleyiciye gerçekliğin bir türünü sunmak için görsel bir form sağladığını göstermektedir.

### **Sinemada Arketipler**

Karakterin yolculuğu süresince içinde taşıdığı ve dışarı yansıttığı tüm durumlar arketiplerin temsilleridir. Öykü anlatmanın evrensel dilini oluşturan arketipler, öykünün akışı içinde karakterlerin belirli durumlarda taktıkları maskeleri andırırlar. Bir karakter, bir öyküde baştan sona kadar yalnızca tek bir maskeyi takabileceği gibi, çeşitli sahnelerde farklı maskeler takarak birçok farklı arketipi de canlandırabilir (Tecimer, 2005, s.123). Bu arketiplerin sinemada kullanımı karakterlerin sınırlı davranış kalıplarının ötesine geçmesine yardımcı olmaktadır. Böylece izleyici karakterin yaşadığı bazı an ve durumlarda kendi hayatından parçalar bularak onunla bağ kuracaktır.

Antik Yunan ve Roma döneminde, arketipler mitlerin temelini oluşturmuş ve bu mitlerde tanrılar ve tanrıçalar olarak tasvir edilmiştir. Bu tanrılar, diğer antik kültürlerin tanrıları ile 12 arketipte ilişkilendirilerek belirli imgeleri temsil etmişlerdir. Günümüz mitolojik hikayelerinde, aktörler tanrılar değil sıradan ölümlüler olsa da benzer kurgular hâlâ ilgi çekici bulunmaktadır (Mark & Pearson, 2001). Bunlar masum, kâşif, bilge, kahraman, asi, büyücü, sıradan insan, aşık, şakacı, bakıcı, yaratıcı ve hükümdardırlar.

Her bir arketip, belirli karakter özellikleriyle ilişkilendirilmektedir. Masum arketipi saflık ve iyimserlik arayışını temsil ederken, kâşif arketipi özgürlük ve keşfetme isteğini simgelemektedir. Bilge arketipi bilgi ve gerçeği ararken, kahraman cesaret ve başarı peşindedir. Asi kurallara karşı gelerek değişimi savunur, büyücü dönüşüm ve yenilik yaratma gücüyle ön plana çıkmaktadır. Sıradan insan aidiyet ve bağlantı arayışındadır, aşık ise tutku ve sevgiye odaklanır. Şakacı, eğlence ve mizahı temsil ederken, bakıcı başkalarına yardım ve şefkat gösterir. Yaratıcı özgünlük ve yenilik arayışındayken, hükümdar güç ve düzen sağlamaya çalışmaktadır.

## Pinokyo'nun Yolculuğu

Carlo Collodi'nin "Bir Kuklanın Hikâyesi" başlıklı öyküsü, İtalya'da Ferdinando Martini'nin çıkardığı *Giornale per i bambini* adlı çocuk gazetesinin ilk sayısında 7 Temmuz 1881'de yayınlanmıştır. Bu sayının kapağındaki özet başlığı altında Collodi'nin ve öykünün adı görülmektedir (Görsel 1). Collodi bu öyküsünde İtalya'da çok bilinen kukla geleneğinden esinlenmiştir (Kaufman, 2015).



Görsel 1. *Giornale Per I Bambini*, İlk Sayı Kapağı

Carlo Collodi'nin bu hikâyeyi maddi kazanç sağlamak amacıyla kaleme aldığı ve yazarken sıkıldığı düşünülmektedir. İlk bölümü gönderdiği mektupta gazetesinin genel yayın yönetmeni Martini'ye şöyle yazmıştı: "Sana çocukça bir şey gönderiyorum... Ne istersen yap, ama yayınlarsan, sürdürme isteği duymam için iyi para ver." Gazetesinin ne ödediğini bilmiyoruz, ama Collodi yazmaya devam etti (Guaspari, 2016, s.149). Haftalık gazetede on beş bölüm süren hikâye Pinokyo'nun ölümüyle son bulmuştur.



**Görsel 2.** *Pinokyo'nun İlk Çizimi*

Gazetenin diğer yöneticisi Guido Biagi, hikâyenin ölümle sonuçlanmasından memnun olmadığı için Pinokyo'nun devam edeceğini bildiren satırları gazetede yayınlamıştır. 16 Mart 1882'de Collodi'nin öyküsü "Pinokyo'nun Serüvenleri" adıyla Ugo Fleres'in, Görsel 2'de görülen çizimi ve diğer çizimleriyle yeniden yayınlanmaya başlamıştır. İlk kez resimli olarak yayınlanan Pinokyo kelimelerin dünyasından görsel dünyaya geçiş yapmıştır.



**Görsel 3.** *Eugenio Mazzanti, Pinokyo Çizimi*

Gazetedeki serinin tamamlanmasından sonra 1883 yılında ilk kitap baskısı Felice Paggi tarafından yayınlanmıştır. Bu baskıdaki çizimler Eugenio Mazzanti tarafından yapılmıştır (Görsel 3). Gazetedeki çizimlerde kısa burunlu olarak çizilen Pinokyo bu kez uzun burunlu resmedilmiştir. Walt Disney, Avrupa seyahati sırasında stüdyosundaki kütüphaneye eklemek amacıyla birçok resimli kitap satın almıştır. Bunların arasında Augusta Cavaliari ve Luigi Cavaliari tarafından çizimleri yapılmış olan Salani yayınevi tarafından basılan Pinokyo baskısı ve Mary Alice Murray'ın, İngilizce çevirisini içeren baskılar da vardır (Kaufman, 2015, s.22). İngilizce baskısındaki çizimler Mazzanti tarafından yapılmıştır.

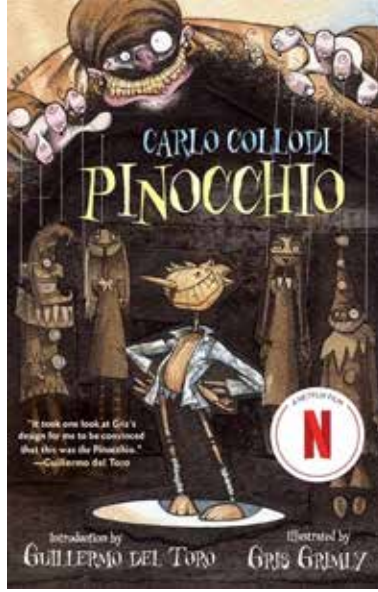


**Görsel 4.** Luigi ve Maria Augusta Cavaliari, Pinokyo Çizimi

Disney'in kütüphanesine eklediği Luigi ve Maria Augusta Cavaliari tarafından resimlenen Pinokyo, 1924 yılında yayınlanarak en başarılı baskılar arasında yer almıştır. Karakterler altın duvarlar ve gotik tarzda bir kiliseyi anımsatan iç mekânda tasarlanmıştır. Görsel 4'te renkli bir tabloda, gösterişli kuyruklu bir elbise ve yıldızlarla süslenmiş konik bir şapkayla kusursuz bir peri görülmektedir. (Bonanni, 2017, s.268). Karakterlerin bir masal dünyasında resmedildiği karede mavi saçlı peri bir insan gibi görünürken Pinokyo'nun yüzü insan, kolları ise tahta olduğunu belli edecek şekilde çizilmiştir.

2003 yılında Gris Grimly, Pinokyo'yu bugüne kadar yapılmış tüm kuklalarından farklı bir şekilde yorumlamıştır. Bu yorum daha sonra Guillermo Del Toro'nun 2022 yılında vizyona giren Pinokyo filmindeki karakterin tasarımı için altyapı oluşturmuştur. Gris Grimly bir yayınevinin çıkaracağı Pinokyo baskısı için kitap

kapağı çizecektir. Fikir sahibi olmak için kitabı okuyan Grimly hikâyenin tamamını çizmeye karar vermiştir. Çizimler tamamlandıktan sonra bir sanat galerisi tarafından satılığa çıkarılmıştır.



**Görsel 5.** Gris Grimly, Pinokyo Çizimi

Grimly 2022 yılında Modern Sanat Müzesindeki sergi için verdiği röportajda süreci şöyle anlatır: “Kısa bir süre sonra, galeriden bir arama geldi ve Guillermo’nun, Pinokyo çizimlerimden satın aldığını söylediler. Ben de “Şaka mı yapıyorsunuz!” dedim. Onu aradılar ve birlikte öğle yemeği yedik. Sanırım 2004 yılıydı ve üstünden yirmi yıla yakın bir süre geçti.” Guillermo del Toro, Grimly’nin diğerlerinden farklı olan Pinokyo çizimlerinden etkilenmiştir. Görsel 5’teki kitap kapağında görülen, vücudu biçimsiz olan Pinokyo karakteri masum ve saf bir yüz ifadesine sahiptir. Guillermo del Toro’nun film yapımı için düşünme süreci Pinokyo karakterini keşfetmesiyle yapım sürecine geçiş olarak dönüşür.

### **Walt Disney Pinokyo (1940)**

Disney’in ilk filmi Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’den sonra yayınlanan ikinci film Pinokyo’dur. İki film için de uyarlama yapmayı seçen Disney için ikinci filmin karakter çeşitliliği ve duygusal derinliği Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filmine göre daha zengindir. Ahşap kuklanın gerçek bir çocuk olma yolculuğu kitaptaki gibi kötü karakterler ve tehlikeli durumlarla mücadele içinde geçmektedir. Disney sanatçıları için Pinokyo karakterleri problemleriyle birlikte kitaptan animasyona adım atmışlardır.



Pinokyo tahta bir kukla olmasına rağmen küçük sevimli bir çocuk gibi görünmelidir. Jiminy Cricket diğer karakterlerden daha küçük boyutlarda olsa da önemli bir karakterdir. Mavi Peri güzel bir kadındır ve havalı bir genç kız gibi gösterilmemelidir. Filmdeki iki kötü adam Stromboli ve J. Worthington Foul-fellow (Tilki) karakterleri kötülük temsillerinde birbirlerinden ayrıştırılmalıdır. Biri gösterişli bir kötü olarak karakterize edilirken diğeri dolandırıcı olarak yansıtılacaktır. Balina Monstro'nun canlandırması ise tek başına bir problem-dir (Maltin, 1980). Disney sanatçıları kitaptan yola çıkarak kendi hikâyelerini kurgular ve karakterleri bu doğrultuda tasarlayarak 1940 yılında Pinokyo'yu seyirci ile buluştururlar.

### **Filmin Hikâyesi (1940)**

Film, Jiminy Cricket'in seslendirdiği şarkı ve "Pinokyo" adlı kitabın gösterilmesiyle başlar. Karanlık bir kasabada yanan tek ışık olduğu için Jiminy, Geppetto'nun evine girer. Ev ahşaptan yapılmış birçok oyuncak ile doludur ve Pinokyo da onların arasındadır. Geppetto, Pinokyo'yu tamamlamak için kaşlarını çizerek işe koyulur. Aynı gece, Geppetto'nun dileği üzerine canlanan Pinokyo, gerçek bir çocuğa dönüşebilmek için cesaret, dürüstlük ve fedakârlık gibi erdemleri öğrenmek zorundadır. Bu süreçte, ona vicdanının sesi olarak Jiminy Cricket rehberlik eder.

Geppetto, Pinokyo'nun canlandığını fark edince şaşkınlıkla ne yapacağını bilemez. Ancak onu hemen kabullenir ve sevinçle kucaklar. Pinokyo, okula gitmek üzere evden çıktığında, kötü niyetli Honest John ve onun kedisi tarafından okula gitmek yerine tiyatro sahnesinde rol almaya ikna edilir. Pinokyo'nun maceraları, başlangıçta saf ve masum bir şekilde başlar, ancak zamanla olgunlaşma ve sorumluluk bilincine dönüşür. Bu süreçte, Pinokyo'nun fedakarlığı ve iyilik-severliği ön plana çıkar.

Geppetto'yu kurtarmak için balinanın karnına girme cesareti gösterir. Hikâyenin doruk noktasında, Pinokyo'nun babasını kurtarma çabaları sonucunda trajik bir olay yaşanır ve Pinokyo ölür. Ancak Pinokyo'nun fedakarlığı ve iyilik-severliği Mavi Peri tarafından gerçek bir çocuk olarak hayata dönüşle ödüllendirilir. Pinokyo, temelde bir çocuğun olgunlaşma ve erdem kazanma sürecini anlatan klasik bir masaldır. Pinokyo'nun maceraları, izleyiciye cesaret, dürüstlük ve fedakârlık gibi değerleri önemsemeyi ve başkalarına karşı sorumluluk alma gibi insani erdemleri ön plana çıkarmaktadır.

### **Guillermo del Toro Pinokyo (2022)**

"Geppetto Usta, Pinokyo'yu yaptığında zaten bir oğul kaybetmişti." Sebastian J. Cricket'in sesiyle başlayan filmdeki bu ilk cümle, filmin temel anlatısındaki

yaşam ve ölüm döngüsünü özetleyen niteliktedir. Guillermo del Toro'nun 2001 yapımı "Şeytanın Bel Kemiği" ve 2006 yapımı "Pan'ın Labirenti" filmlerinin manevi kardeşi olan Pinokyo, benzer şekilde çocuk kahramanlar odağında faşizm ve savaşın arka planında gelişen acımasız hikâyeleri anlatmaktadır. Pinokyo'nun bu filmlerden farkı toplumdan dışlananların nasıl görüldüğünün de araştırmasıdır (Mcintyre, 2022).

Gençlik döneminden itibaren Pinokyo filmi yapmayı planlayan Toro, Frankenstein ve Pinokyo arasında yakın bir ilişki kurmaktadır: Yaratıcı ve yaratılan ilişkisi, insan olma arzusu, kimlik arayışı ve toplum tarafından dışlanma bu iki hikâye arasındaki önemli temalardır. Toro, Pinokyo ve kendi çocukluğu arasında da bağ kurarak, Pinokyo'nun kendini anlatma çabasından daha çok babasını ve dünyayı anlama yolculuğuna odaklanmıştır.

Pinokyo'nun filmde öğrendiği dersler kitapta öğrendiklerinden biraz farklıdır. Collodi'nin metninde Pinokyo, gerçek benliğine ulaşmak için ihtiyaç duyduğu yüksek bilgiyi ancak okula giderek elde edebilir. Bu eğitim olmadan tamamen kendi duygularıyla yaşayan bir vahşi olarak kalmaya mahkumdur (Gutierrez, 2022). Toro ise bu eğitimi sanata yönlendirmeyi tercih etmiştir. Onun dünyasındaki Pinokyo itaat etmeyecek, otoriteye karşı gelerek, kuralları çiğneyerek başarıya ulaşacaktır. Toro, bilinç ve ruh arasındaki yolculukta ilk adımı itaatsizlik olarak görmektedir.



**Görsel 6.** Pinokyo Filminden Kareler

Stop motion animasyon tekniğiyle üretilen film, Guillermo del Toro'nun kendine özgü karanlık ve büyüleyici tarzıyla Pinokyo'nun klasik hikayesine yeni bir soluk getirmiştir. Filmde renk paletleri karakter ve mekân tasarımlarıyla

birlikte oluşturulmuştur. Gepetto'nun evindeki sahneler için Görsel 6'da sol üstte görülen sıcak altın ve kehribar (Toro, 2022, 01:54), gezici karnaval için Görsel 6'da sağ üstte görülen parlak kırmızılar (Toro, 2022, 36:10) askerler için Görsel 6'da sol altta görülen griler (Toro, 2022, 1:20:54), ölüm diyarındaki sahneler için Görsel 6'da sağ altta görülen mavi-mor tonları (Toro, 2022, 50:40) tercih edilmiştir. Genel görünüm için seçilen renkler karakterlerde de uygulanmıştır.

### **Filmin Hikâyesi (2022)**

Gepetto'nun yaşamı, oğlu Carlo'yla mutlu bir hayat sürerken beklenmedik bir trajediyle altüst olmuştur. Büyük savaşın yıkıcı etkisiyle oğlunu kaybeden Gepetto için, yas süreci kaçınılmaz bir gerçeklik haline gelmiştir. Oğlunun mezarını ziyaret ettiği bir gece, oğlu öldüğünde diktiği kozalakdan büyüyen çam ağacını keserek evine taşır. Acı dolu bir içsel yolculuktan sonra Gepetto bu çam ağacından kendine bir evlat yaratır ve o Pinokyo'dur.

Gepetto'nun kalbindeki acıyı gören bir peri, Pinokyo'ya yaşama şansı tanır. Bu yeni baba-oğul ilişkisi kolay olmayacaktır. Gepetto, Pinokyo'yu zaman zaman oğlu Carlo ile karşılaştırır; uyumlu ve itaatkâr Carlo'nun yerine, meraklı ve kendi istekleri peşinde koşan Pinokyo gelmiştir. Ancak ne kadar kızsarsa kızsın Gepetto, Pinokyo'ya yavaş yavaş alışmıştır. Pinokyo'nun sürekli başını belaya sokması ve Gepetto'nun bir oğlunu daha kaybetmemek için gösterdiği çabalar, Pinokyo'yu olduğu gibi sevdiğini fark etmesine yardımcı olmuştur.

Pinokyo ise duygularının peşinde koşan bir çocuktur. Babasını hayata döndürmek için ölümsüzlüğünden vazgeçer, bu aynı zamanda onun gerçek bir çocuk olması için ilk adımdır. Film birini kaybetme ve sevgiye dair bir hikâye anlatırken, sevginin kalıplara sığmayacağını, kusurlu baba-oğul ilişkisi aracılığıyla da var olabileceğini göstermektedir. Pinokyo'nun hikâyesi, sevginin özgürlüğünü ve kabulünü anlatmaktadır. Her ne kadar Gepetto ve Pinokyo'nun ilişkisi zorlu ve karmaşık olsa da sonunda sevgi ve anlayış kazanmıştır.

### **Pinokyo'nun Göstergelimsel Analizi: Walt Disney ve Guillermo del Toro Yapımlarının Karşılaştırması**

Pinokyo, ahşap oyma ustası Gepetto tarafından yapılan bir kukladır. Mavi Peri tarafından canlandırılan kukla gerçek bir çocuk olabilmek için cesur, dürüst ve fedakâr olduğunu kanıtlamak zorundadır. Collodi'nin Pinokyo karakterinden uzaklaşan Disney onu daha sevimli ve masum olarak yeniden tasarlar. Kitaptaki Pinokyo doğası gereği problemleri bir karakterdir. Kitabı okuyanlar tarafından sevilmeyen. Onun huysuz karakterini güçlendirmek üzerine çalışmalar yapılır (Kaufman, 2015, s.29). Karakteri yeniden tasarlayan yazarlardan yola çıkan sanatçılar yeni Pinokyo karakterini yaratırlar.



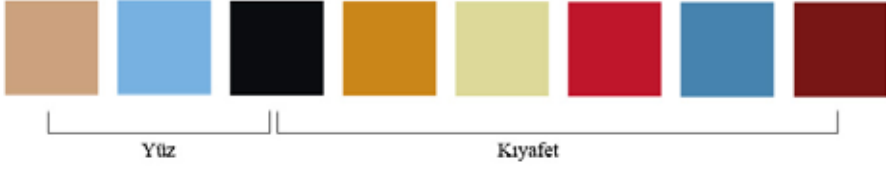
**Görsel 7.** Disney, Pinokyo Karakter Tasarımı, 1940

Pinokyo'nun karakter tasarımı incelendiğinde ahşaptan yapılmış olmasına rağmen dairesel hatlara sahip olduğu görülmektedir. Dikdörtgen bir yüz iki yana doğru dairelerle açılarak desteklenmiştir. Önden bakıldığında burnu ve gözleri daire formlarına sahiptir. Parmak uçları, ayakkabıları, pantolonundaki düğmeler, pantolon paçası ve şapkası da dahil olmak üzere daireden oluşturulmuştur. Collodi'nin karakterinin kulakları yoktur. Gepetto onu hızlıca yaptığı için kulaklarını unutmuştur. Ancak Disney'deki karakterin kulakları vardır (Görsel 7).



**Görsel 8.** Pinokyo, Çizgi ve Silüet, 1940

Çizgi formunda karakterin Pinokyo olduğu belli olsa da gölge olarak görüldüğünde kukla özelliklerini kaybederek daire formu sebebiyle gerçek bir çocuk gibi görünmektedir (Görsel 8).



**Görsel 9.** Pinokyo, Renk Paleti, 1940

Disney'in Pinokyo karakterindeki renkler filmdeki ışık kullanımına bağlı olarak daha açık ve koyu tonlar arasında dönüşüm gösterse de açık bir ten rengi, siyah saç ve mavi gözler tercih edilmiştir. Aksesuar olarak sarı üstüne mavi çizgili, kırmızı tüylü şapka tercih edilmiştir. Beyaz yakalı sarı bir gömlek üstünde mavi papyon, kırmızı askılı pantolon ve kırmızının koyu tonlarında ayakkabıları vardır. Pinokyo için seçilen kıyafet bir kuklanın ve bir çocuğun giyinebileceği tarzdadır. Pantolonunun kırmızı olması onun çıkacağı kahraman olma yolculuğunun bir simgesi olarak görülebilir (Görsel 9).

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Pinokyo Şekil	Disney, Gepetto Daire, Dikdörtgen	Kukla, Çocuk Sevimli Uyumlu
Arketip	Masum Kahraman Annesiz Çocuk Yeniden Doğuş	Acemi Fedakâr

**Görsel 10.** Pinokyo Göstergebilimsel Çözümleme, 1940

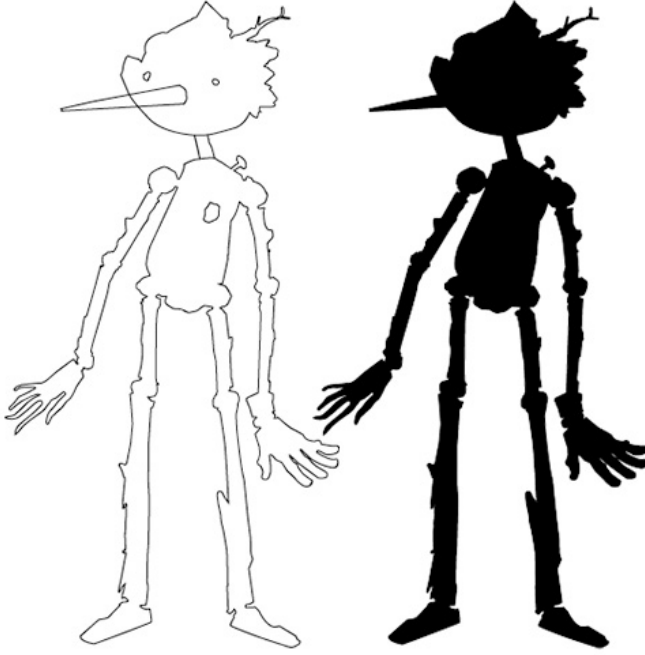
Kukla ve çocuk olarak gösterilen karakter, sevimli ve uyumlu görünmesi için ağırlıklı olarak daireler kullanılarak tasarlanmıştır. Gepetto'nun hayallerinin karşılığı olarak hayata gelmesi sebebiyle annesiz bir çocuktur. Hayat bulduğu dünya içinde tecrübesiz bir karakter olarak kötülerle karşılaştığında onlara inanarak bir yola girdiği için masumdur. Bu aynı zamanda onu kahraman arketipine yönlendiren bir yolculuk olur. Kahraman olarak babasını kurtarıırken kendi hayatını kaybettiği için fedakârdır. Fedakârlığına karşılık olarak yeniden doğuş ile ödüllendirilir (Görsel 10). Disney'in karakteri kusursuz bir şekilde tasarlanmıştır. İnsan olmaya hazır olan karakterin sınavlarını verdikten sonra insan olacağı silüet görünümünün gerçek bir çocuğa benzemesiyle desteklenmektedir.



**Görsel 11.** *Pinokyo Karakter Tasarımı, 2022*

Guillermo del Toro'nun Pinokyo karakterinin yaradılışı ise Gepetto'nun oğlu Carlo'nun ölümünden sonra olmuştur. Carlo'yu kaybeden acı içindeki Gepetto'nun tek isteği Carlo'nun geri dönmesidir. Gepetto onu Carlo'nun mezarına ektiği çam kozalağından büyüyen ağacı keserek şekillendirir. Orman Perisi ise ona hayat verir. Pinokyo'nun yaradılışı fiziksel bir oluşumun ötesinde, Gepetto'nun evlat acısının yansımasıdır. Carlo gibi uyumlu, uysal bir çocuk olmasa da insana benzemese de Gepetto tarafından çok zor kabul görse de Pinokyo, Gepetto'nun oğludur.

Gris Grimly'nin Pinokyo kitabı çizimlerinden esinlenen karakter tasarımında film için bazı değişikliklere gidilmiştir. Karakter tasarımcısı Guy Davis, Pinokyo'nun kafasını daha yuvarlak, bacaklarını daha uzun çizmiştir (Görsel 10). Genel olarak hatları köşeli ve sivridir. Pinokyo'nun karakter tasarımı onun insan olmayan doğasını gösterecek şekilde tamamen ahşap ve eklemli bir yapıdadır. Yuvarlak olarak tasarlanan yüzünde yalan söylediğinde uzamasıyla bilinen burnu uzundur. Ellerinin detaylı çizimi ise insan olma yolculuğuna gönderme yapmaktadır.



**Görsel 12.** Pinokyo, Çizgi ve Silüet, 2022

Dikdörtgen ve silindir şekiller, Pinokyo'nun kukla formuna uygun olarak eklemelerini ve uzuvlarını oluşturur. Bir kulağı olmayan Pinokyo'nun vücudundaki kırıklar ve eklem bölgeleri, onun kusurlu, tamir gerektiren ya da tamamlanması gereken bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Karakter, çizgi ve gölge olarak incelendiğinde ağaç görünümünü kaybetse de eklemli vücut hatlarıyla kukla görünümünü korumaktadır (Görsel 11).



**Görsel 13.** Pinokyo Renk Paleti, 2022

Pinokyo'nun tek bir rengi olması gerektiğini konuşan sanatçılar onun bir çam ağacından yapıldığını göz önünde bulundurarak kahverengiye dönen sarı tonunu seçmişlerdir. Kalbindeki boşluk ve ayakları koyu kahverengidir. Ağaç, kukla ve insan görünümüne sahip olan Pinokyo'nun doğal renk kullanımı onun doğaya ait olduğunu simgelemektedir (Görsel 12).

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Pinokyo	Toro, Gepetto	Ağaç, Kukla
Şekil	Daire, Üçgen, Dikdörtgen	Dengeli Karakteristik
Arketip	Asi Ölüm Masum Kahraman Annesiz Çocuk Yeniden Doğuş	İtaat Etmeyen Meraklı Merhametli Ölümsüz

Görsel 14. Pinokyo Göstergebilimsel Çözümleme, 2022

Pinokyo, Guillermo del Toro ve Gepetto tarafından ağaç ve kukla olarak gösterilmektedir. Gepetto'nun alkol etkisinde ve acı içinde şekillendirdiği karakter daire, üçgen ve dikdörtgen formlarının dengeli kullanımıyla tasarlanmıştır. Yarım kalmış gibi görünse de tüm eksikliklerine rağmen dengeli ve kendine özgü bir duruşu vardır. Annesiz çocuk olarak doğan Pinokyo itaatkâr değildir. Dünyayı ve çevresini keşfetmek isteği ile meraklı ve keşfetme odaklıdır. Masum bir çocuk olarak kendisine söylenenlere çabuk inansa da istekleri doğrultusunda asidir. Kahraman olma yolculuğunda babası için ölümsüzlüğünden vazgeçerek hayatını kaybeder. Sebastian J. Cricket dilek hakkını Pinokyo'yu geri getirmek için kullanır ve Pinokyo yeniden doğar (Görsel 14).

## SONUÇ

Karakter tasarımı, bir hikâyenin anlatımını güçlendirmek ve izleyiciye hikâyeyi etkili bir şekilde ulaştırmak açısından oldukça önemlidir. Karakter tasarımlarının incelenmesi için uygulanan göstergebilimsel analiz ise hikâyenin, sembollerin ve izleyiciye ulaşan mesajların çözümlenmesi için etkili bir analiz yöntemi sunmaktadır. Pinokyo filmlerinin ana karakteri olan Pinokyo'nun göstergebilimsel analizinin yapıldığı bu çalışmada hikâye odağında şekillenen karakterler şekil kullanımı, çizgi ve gölge görünüşleri ile incelenmiş, renk tercihleri detaylandırılmıştır.

Karakterlerin anlatılmak istenen hikâyeye uygun olarak tasarlandığı, Disney'in içinde bulunduğu dönemde kuklayı insana dönüştürdüğü ve karakterini bu bağlamda en başından insan görünümüne yakın olarak tasarladığı gözlemlenmiştir. Filmin son sahnesinde insana dönüşen Pinokyo'nun kol ve bacaklarındaki eklem bölgeleri kaldırılarak insan görünümü rahatça elde edilmiştir. Guillermo del Toro'nun hikâyesinde ise filmin ana temasına uygun olarak karakter olduğu haliyle kabul etmeyi ve edilmeyi simgelediği için ağaç, kukla ve insan görünü-



mü değişime uğramadan insan olur. Onun için insan olmak ölümsüzlüğünden vazgeçmektir.

Karakter arketiplerinde filmlerin anlattıkları hikâyeye uygun olarak ortaya çıkan farklılıklar karakter tasarımlarına yansıtılmıştır. İyi bir çocuk imajı yaratan Disney'in karakteri ağırlıklı olarak dairelerle tasarlanırken, Guillermo del Toro'nun karakterinde daire, üçgen ve dikdörtgen bir arada kullanılmıştır. Renk kullanımları incelendiğinde Disney sinemada renk kullanımına yeni geçtikleri dönemde olmalarının da etkisiyle bir kukla ve çocuk gibi giydirmeyi tercih ettiği karakterinde renk çeşitliliği olan bir palet kullanmıştır. Guillermo del Toro ise karakterini yapıldığı çam ağacının renk tonlarında tasarlamış, ağaç görünümünün dışına çıkmadığı karakterine kıyafet giydirme gereği duymamıştır.

Disney'in filminde cesur, dürüst ve fedakâr olduğunu ispatlayan karakter yeniden doğuş ile ödüllendirilerek gerçek bir çocuk olur. Babasıyla gerçek bir çocuk oluşunu dans ederek kutlarlar. Bu hayal edilen, olması beklenen mutlu bir sonudur. Guillermo del Toro'nun filminde ise fedakârlığının sonunda bir ölümlü olarak tek başına kalan karakter bir yolculuğa çıkar. Yaşamın ne olursa olsun yalnız yürünen bir yol olduğunun gösterildiği son sahnede içsel olarak yapılması gerekenleri yapmış olmanın verdiği huzur karakterin batan ya da doğan güneşe doğru attığı ilk adımla gösterilir. O hayattan alması gerekenleri alırken hayat da ondan bazı şeyleri almıştır ve şimdi kendi istekleri için yürüyebileceği yol önünde uzanmaktadır.

Göstergebilimsel analizle yapılan araştırma değerlendirmelerine göre iki yönetmenin de Pinokyo filmlerinde belirlenen arketiplerin karakter tasarımında kullanımına önem verdiği şekil kullanımını ise bu arketipler bağlamında belirlediği görülmektedir. Filmlerde anlatacakları hikâye bağlamında seçtikleri renk kullanımı filmlerin atmosferine uygun olarak karakterlerin içsel özelliklerini yansıtmaktadır. Disney bir masal dünyasında gerçeğin iyimser halini sunarken Guillermo del Toro ise gerçeği en somut haliyle göstermeyi tercih etmiştir.

## KAYNAKÇA

- Andrew, J.D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Z. Atam, Çev.) Doruk Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1976'da yayınlandı).
- Bağder, D. (1999). Sinema Göstergelimi. Dilbilim Araştırmaları Dergisi (10), 143-152
- Bancroft, T. (2006). Creating Characters With Personality. Watson-Guption.
- Bishop, R. (2019). Shape Language. 2. Draw in The Character Designer. 21 Draw Sweden AB.
- Bonanni, V. (2017). La Fata illustrata. Donna, fata e diva. S.S. Nicola Catelli in, Il corpo plurale di Pinocchio Metamorfosi di un burattino.
- Goldberg, E. (2008). Character Animation Crash Course! Los Angeles: Silman James Press.
- Guaspari, M.B. (2016). Pinokyo ve Collodi Üzerine. C. Collodi içinde, Pinokyo (E. Berköz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jones, A. & Oliff, J. (2007). Thinking Animation. Thompson Course Technology.
- Kaufman, J. (2015). Pinocchio The Making Of The Disney Epic. The Walt Disney Family Foundation Press, LLC.
- Maltin, L. (1980). Of Mice And Magic A History Of American Animated Cartoons. Von Hoffman Press.
- Mark, M., & Pearson, C. (2001). The Hero and The Outlaw. McGraw-Hill.
- Mcintyre, G. (2022). Guillermo Del Toro's Pinocchio A Timeless Tale Told Anew. Insight Editions.
- Mattesi, M. D. (2008). Force: Character Design from Life Drawing: Character Design from Life Drawing. Focal Press.
- Sloan, M. J. (2015). VirtualCharacterDesign for Games and Interactive Media. CRC PressTaylor & Francis Group.
- Tecimer, Ö. (2005). Sinema Modern Mitoloji. Plan B.
- Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler Ve Anlam. (A. Zafer, & B. Doğan, Çev.) Metis Yayıncılık Ltd.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Gutierrez, M. E. (2022, December 9). Re-VIEW: 'Guillermo del Toro's Pinocchio' - A Fable for the Modern Age. Haziran 06, 2024 tarihinde Animation World Network: <https://www.awn.com/animationworld/re-view-guillermo-del-toros-pinocchio-fable-modern-age> adresinden alındı.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. <https://www.gonnelli.it/it/asta-0025/giornale-per-i-bambini-.asp> (Erişim Tarihi: 07.08.2024)

Görsel 2. <https://www.nbcnews.com/id/wbna43685556> (Erişim Tarihi: 12.12.2023)

Görsel 3. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Enrico\\_Mazzanti](https://fr.wikipedia.org/wiki/Enrico_Mazzanti) (Erişim Tarihi: 16.05.2024)

Görsel 4. <https://www.pinterest.it/pin/633387430921377/> (Erişim Tarihi: 22.12.2024)

Görsel 5. <https://grisgrimly.com/product/pinocchio-paperback/> (Erişim Tarihi: 04.06.2024)

Görsel 6. Guillermo del Toro (2022) Pinokyo [Film]

Görsel 7. Disney (1940). Pinokyo [Film]

Görsel 8. Disney (1940). Pinokyo [Film görseli çizgi ve silüet haline getirilerek kullanılmıştır]

Görsel 9. <https://coolors.co/cda67f-72b7fa-070e11-d39833-e2e299-c1082a-4785b7-710f11> (Erişim Tarihi: 22.02.2024)

Görsel 10. Pinokyo Göstergebilimsel Çözümleme, 1940

Görsel 11. <https://twitter.com/GuyDavisART/status/1636397515133136902/photo/1> (Erişim Tarihi: 15.03.2024)

Görsel 12. <https://twitter.com/GuyDavisART/status/1636397515133136902/photo/1> [Karakter tasarımı çizgi ve silüet haline getirilerek kullanılmıştır]

Görsel 13. <https://coolors.co/palette/b28252-9a6233-51311a-b5a495> (Erişim Tarihi: 24.02.2024)

Görsel 14. Pinokyo Göstergebilimsel Çözümleme, 2022



# YAPAY ZEKÂ PROGRAMLARININ TEKSTİL BASKI TASARIMINDA KULLANILMASI: RUNWAY ML/ PAUL KLEE ÖRNEĞİ

THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE PROGRAMS IN TEXTILE PRINT  
DESIGN: THE EXAMPLE OF PAUL KLEE

## Kader Atış

Lisansüstü Eğitim Öğrencisi,  
Eskişehir Teknik Üniversitesi,  
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü  
kaderatis360@gmail.com  
ORCID ID: 0009-0002-7457-2178

## Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem Can

Eskişehir Teknik Üniversitesi,  
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,  
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü  
dican@eskisehir.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0001-9943-7154

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 15 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 6 Eylül 2024

## Öz

Teknoloji, tasarım alanlarında hızla gelişmekte tasarımcılara çalışabilecekleri yeni iş alanları oluşturmaktadır. Alışagelmiş tasarım süreçleri ile ilgili tüm bilinenleri bilgisayar ortamında tasarımcılara sunmaktadır. Tasarımcılar 3 boyutlu programlar aracılığıyla üretime hazır ürünlerini ve kalıplarını oluşturabilmektedir. Tekstil ve moda alanında bu programa örnek olarak CLO 3D giysi tasarım programı gösterilebilir. Bu program hazırlanan tasarım ile ilgili kalıplar, kumaşlar, aksesuarlar, renk vb hizmeti sunmaktadır. Teknoloji ile iç içe olduğumuz bu dönemde son yıllarda yapay zekâ yazılım programları ile ilgili pek çok çalışmaya rastlanmaktadır. Grafik tasarım alanında yapılan çalışmalar yapay zekâ programlarının tasarım alanlarında kullanılabilmesine katkı sağlamıştır. Buna bağlı olarak yapay zekâ programlarının tekstil ve moda tasarım alanlarında kullanımı bu çalışmanın konusu olmuştur. Bu çalışma kapsamında Runway yapay zekâ programı ile tekstil alanında baskı tasarımları oluşturulmuştur. Yapay zekâ ile baskı tasarımlarının oluşturulmasında ressam Paul Klee'nin sanat eserlerinden ilham alınmıştır. Tasarımlar Adobe İllüstratör programı üzerinden düzenlenmiş, CLO giysi tasarım programında ev tekstili alanına yönelik ürünler hazırlanmıştır.

## Abstract

Technology is developing rapidly in the fields of design it creates new business areas for designers to work in. Conventional all what is known about design processes to designers in a computerized environment offers. Designers can create production-ready products and molds through 3D programs. An example of this program in textile and fashion is CLO 3D garment design program can be shown. This program offers services such as patterns, fabrics, accessories, colors, etc. regarding the prepared design. We are intertwined with technology in recent years, there have been many studies on artificial intelligence software programs studies are encountered. Studies in the field of graphic design have contributed to the use of artificial intelligence programs in design fields. Accordingly, the use of artificial intelligence programs in textile and fashion design fields has been the subject of this study. Within the scope of this study, printing designs in the textile field were created with the Runway artificial intelligence program. The creation of print designs with artificial intelligence was inspired by the artworks of painter Paul Klee. The designs were arranged using the Adobe Illustrator program and products for the home textile industry were prepared in the CLO clothing design program.

**Anahtar Kelimeler:** Yapay zeka, CLO, 3D tasarım, Paul Klee, Runway ML

**Key Words:** Artificial intelligence, CLO, 3D design, Paul Klee, Runway ML

## 1. GİRİŞ

Yapay zekâ, insan zekâsının taklit edilerek insana özgü zekâ becerilerinin akıl yürütme, düşünme, yorumlama vb. becerilerinin makinelere ve bilgisayarlara kazandırılması anlamına gelmektedir( Yılmaz, 2017, s.4-7). Kısaca insan davranışlarının makineler tarafından taklit edilmesi de denilebilir. Moda ve tekstil alanı teknolojik gelişimleri ve değişimleri yakından takip etmektedir. Teknolojinin gelişmesi ve dijitalleşme beraberinde pek çok yenilik getirmiştir. Teknolojik gelişmeler çoğu sektörde kullanılan ve çalışmalarında kolaylık sağlayan yazılımları oluşturmuştur. Bu sektörler arasında moda ve tekstil sektörü de bulunmaktadır. Bilgisayar üzerinden tasarım, kalıp hazırlama, kumaş tasarımı, baskı ve desen tasarımı yapılabilen uygulamalar mevcuttur. Adobe Illusrator ve Photoshop yayın olarak kullanılan grafik tasarım programlarındandır. Kumaş tasarımı için Kaledo, Penelope, Apex3 programları; kalıp hazırlama için Assyst, Lectra, Gerber; 3D giydirmeye ve modelleme için CLO 3D, Vidya, programları bulunmaktadır( Öğülmüş, 2016, s.13). Deveci'nin 'Yapay Zekâ Uygulamalarının Sanat ve Tasarım Alanlarına Yansıması' konulu çalışmasında yapay zekânın sanat ve tasarım alanlarında kullanılması ile üretimin şekillendiği, içerisinde her döneme ait çeşitli bilgileri bulunduran programların çıkarım yapma becerileri sayesinde kolaylıkla ürün sunulmasından söz edilmektedir. Yapay zekâ ve tasarım çalışmalarında yapay zekâ programlarının tasarım alanına etkisi, disiplinler arası çalışmalara katkısı ve sanat- tasarım alanlarına nasıl katkıda bulunduğu ile ilgili bilgilerinden ve deneyimlerinden bahsedilmektedir( Deveci, 2020, s. 122-124).

Grafik tasarımı alanında kullanılan pek çok yapay zeka uygulaması bulunmaktadır. Bu yapay zekâ programları grafik tasarım alanında uygulama yapan tasarımcılara yardımcı olmaktadır. Bu uygulamalar arasında OpenAI, Dall-e, Runway ML, Artbreeder, DeepFaceDrawing vb uygulamalar bulunmaktadır( Kopuz, 2022, s.11-12). Bilgisayar destekli tasarım programları tasarımcıların ürün oluşturma süresini aza indirmekte ve ürünler üzerinde eş zamanlı düzenlemeler yaparak çeşitli tasarımlar oluşturmasını da sağlamaktadır. Sanal olarak tasarlanan ürün gerçek ürünle birebir aynı olmasa da gerçeğe en yakın ürünü bize sunmaktadır( Öğülmüş Özkum ve Üreyen, 2020, s.31-33). Üç boyutlu giysi tasarım teknolojileri ise ürünlerin bilgisayar ortamında kalıbının hazırlanarak manken üzerine giydirilmesi ve gerekli kumaş, aksesuar vb ürünlerin tasarıma eklenmesiyle tüm tasarım süreçlerinin eş zamanlı görülmesi ve düzenlemelerin yapılmasını sağlamaktadır.

Tasarım oluşturma sürecinde kullanılan yöntem( dijital veya geleneksel) fark etmeksizin ilham kaynağı genellikle sanat, doğa, sanat akımları, tarihi olaylar ve dönemler olmuştur. Tasarımcılar ürünlerini genellikle sanat eserlerinden

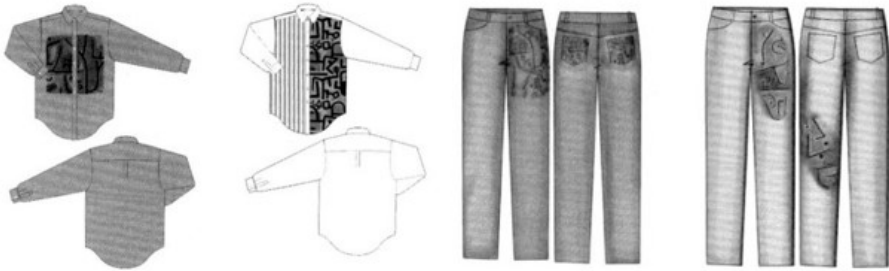
ilham alarak, doğadan esinlenerek veya bir sanatçının tarzını benimseyerek oluşturmaktadır. Bu araştırma kapsamında ressam ve eğitimci Paul Klee'nin sanat eserleri üzerinden tasarımlar oluşturulmuştur. Paul Klee, 1920-1926 yılları arasında Bauhaus okulunda ders veren eğitimci, ressam, müzisyen, yazar ve sanatçıdır. Pablo Piccossa, Wassily Kandinsky ve Franz Marc gibi önemli sanatçılar ile birlikte Mavi Süvari grubunda yer almıştır. Modern sanatın gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Sanat eğitimi ile ilgili araştırmalar yapmıştır. Resim üreten bir sanatçı ve yeni sanatçılar yetiştiren bir eğitimci olarak dokuz bini aşkın eseri bulunmaktadır( Altındağ, 2018, s.35-37).Sanat eğitimcisi olarak araştırmalarını renk, çizgi, ışık-gölge, biçim, kompozisyon üzerine yoğunlaştırmıştır. Ders notlarında ve kitaplarında bu kavramlar ile ilgili açıklamalara yer vermiştir( Borazan, 2018, s.111-121).

Araştırma konusu Paul Klee olan çalışma örneklerine;Qurashi' nin hazırladığı giyilebilir sanat ürünleri örnek verilebilir. Paul Klee resimlerinden ilham alarak hazırladığı giyilebilir sanat koleksiyonundan görsellere aşağıda yer verilmiştir.



**Görsel 1.** Qurashi' nin giyilebilir sanat Paul Klee koleksiyonundan örnekler( Qurashi, 2021, s.62-63)

Bilgisayarda tasarım uygulamaları üzerinde çalışan araştırmacılar Uh ve Lee Paul Klee resimlerinden ilham alarak gömlek ve pantolon tasarımları hazırlamıştır. Tasarımlarını bilgisayarda tasarım programları CAD, Illustrator, Photoshop uygulamalarını kullanarak oluşturmuşlardır.



**Görsel 2.** Uh ve Lee' nin çalışmaları( Uh ve Lee, 2005, s.384-385)

Araştırma kapsamında yapay zekâ programları ile baskı tasarımları yapmak amaçlanmıştır. Baskı tasarımlarının oluşturulmasında ücretsiz ve kolay ulaşılabilir olması dolayısı ile Runway ML yapay zekâ programı uygun bulunmuştur. Ev tekstil alanı için Paul Klee teması altında yatak odası ürün tasarımları oluşturulmuştur. Paul Klee teması doğrultusunda 25 farklı baskı tasarımı Runway ML programı üzerinden hazırlanmıştır. 25 tasarım arasından 5 tanesi ürün oluşturmak için seçilmiştir. Adobe Illustrator programlarında düzenlenen baskı tasarımları ile CLO 3D programında ürünler tasarlanmıştır. Ev tekstil alanı yatak odası grubu için oluşturulan ürünlerin yapay zekâ ve tekstil tasarım çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Araştırmanın tekstil ve moda alanında yapay zekâ programlarının kullanılmasında yol gösterici olması hedeflenmiştir.

## 2.YÖNTEM

Bu çalışma için Runway ML yapay zekâ programı üzerinden ünlü ressam Paul Klee' nin sanat eserlerinden ilham alınarak 25 baskı görseli oluşturulmuştur. Tasarım uygulamaları için oluşturulan desenler arasından uygun bulunan 5 görsel seçilmiştir. Bu görseller ile CLO 3D programı üzerinden ev tekstili alanı için ürünler oluşturulmuştur.

Paul Klee, İsviçreli- Alman kökenli ressam, şair ve yazardır. Renk, biçim ve sembolizm ile ilişkili derin bir sanatsal dile sahip bir sanatçı olarak bilinen Paul Klee şiir, edebiyat ve müziği eserler üretmiştir. Klee ilk çalışmaları kübizm ve dışavurumculuk akımları ile daha sonraki çalışmaları ise sürrealizm ve soyutlama üzeri çalışmalardır (Aichele, 2006, s.1-11). Paul Klee, sanat alanında 20 yy. ve sonrası dönemler için ürettiği çeşitli sanat eserleri ile tanınmaktadır. Renk ve biçim değerlerini derinlemesine araştırıp karakterize ettiği sanatsal çalışmaları bulunmaktadır. Paul Klee renk şemalarını ve tonlarını kontrastlarını ustalıkla kullanması ile bilinmektedir. Sanat eserlerini müzik, edebiyat ve doğadan ilham oluşturmuştur. Kendine özgü tarzı ile hazırladığı araştırmaları, kitapları ve eserleri ile 20. yy. ve sonrası sanat ve tasarım alanlarındaki öğrencilere, sanatseverlere ve araştırmacılara geniş kaynaklar sunmaktadır (Partsch, 2000, s.7-10).

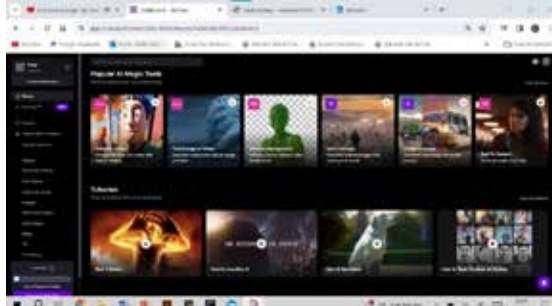


		
1.Paul Klee, Sahne manzarası( Stage Landscape), 1922, pamuk kumaş üzerine pastel boya, 18.4x26.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi	2.Paul Klee, Tapınak bahçeleri (Temple Garden), 1920, kağıt üzerine guaj ve mürekkep, 18.4x26.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi	3.Paul Klee, Kale ve güneş( Castle and Sun), 1928, tuval üzerine yağlıboya, 53x62 cm, Metropolitan Sanat Müzesi
		
4.Paul Klee, Kırmızı üzerinde meyveler( Fruit on Red), 1930,Sulu boya, 61.2x46.2 cm	5.Paul Klee, Dindar kuzey manzarası( Pious Northern Landscape), 1917	6.Paul Klee, Otoyol ve ara yollar( Highway and Byways), 1929, tuval üzerine yağlıboya, 83.7x67.5 cm, Ludwig Müzesi

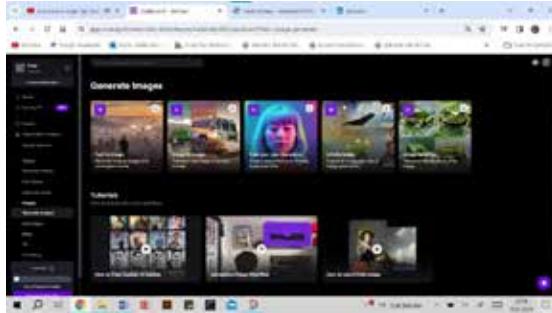
Tablo 1. Paul Klee' nin bazı eserleri

## 2.1.Yapay Zeka Programı

Runway yapay zekâ programı ile Paul Klee' nin sanat eserlerinden ilham alınarak görseller oluşturulmak istenmiştir. Bu çalışmada Runway ML programı ile bu değerler göz önünde bulundurularak desenler oluşturulmak istenmektedir. Runway ML programı ile desen oluşturmak için istenilen tarz, renk, baskı kriterleri ayrıntılı olarak 'prompt' kutucuğuna yazılmaktadır. İstenilen içerik yazılır, ölçüleri seçilir sonra 'Generate' butonuna basılarak çıktının oluşturulması sağlanmaktadır. Oluşturulan görsel indirme butonuna basılarak kayıt edilmiştir. Uygulaması ve oluşturması kolay bir programdır. Yazı dışında istenilen içerik programın görsel bölümüne eklenerek tasarımlar oluşturulabilmektedir. Ayrıca programda video oluşturma sekmesi bulunmaktadır. Aşağıda program ile ilgili örnek görsellere yer verilmiştir.



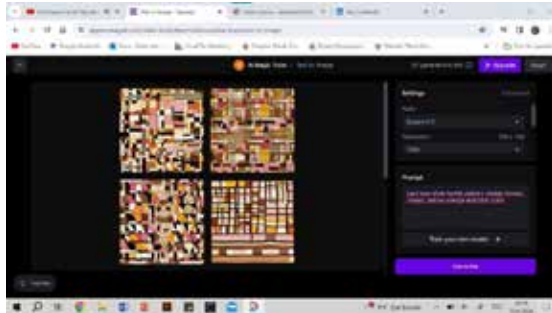
**Görsel 3.** Runway ML ana sayfa görünümü ( Yazarın arşivi)



**Görsel 4.** Runway ML görsel oluşturma ana sayfası ( Yazarın arşivi)











**Görsel 5.** Runway ML yazı ile görsel oluşturma sayfası ( Yazarın arşivi)



**Görsel 6.** Runway ML programının sunduğu görseller ( Yazarın arşivi)






Runway ML programı İngilizce tabanlı bir uygulamadır. Bundan dolayı istenilen baskı içeriği ile ilgili bilgiler İngilizce olarak yazılmıştır. Paul Klee'nin sanat eserlerinden ilham alınarak yapay zeka programı tarafından oluşturulan tasarımlar aşağıda tabloda yer almaktadır. Tablo 1. Runway ML programına yazılan veriler doğrultusunda alınan çıktılar ile ilgili yazıları ve görselleri içermektedir. 1., 2., 3., 4., bölümlerde 2'şer adet; 5., 6., 7., 8., bölümlerde 4' er adet baskı çıktısı elde edilmiştir. Toplamda 25 adet baskı çıktısı elde edilmiştir.

Prompt kısmına yazılan veri	Programın vermiş olduğu çıktı
1. Paul Klee style textile pattern design black and white color (çeviri: Paul Klee tarzında tekstil baskı tasarımı siyah ve beyaz renkte)	1.1.  1.2. 
2. Paul Klee style textile pattern design brown, cream, black and white color (çeviri: Paul Klee tarzında tekstil baskı tasarımı kahverengi, krem, siyah ve beyaz renkte)	2.1.  2.2. 
3. Paul Klee style floral textile pattern design brown, cream, yellow orange and pink color (çeviri: Paul Klee tarzında çiçekli tekstil baskı tasarımı kahverengi, krem, sarı, turuncu ve pembe renkte)	3.1.  3.2. 
4. Paul Klee style floral textile pattern design brown, cream, yellow and white color (çeviri: Paul Klee tarzında çiçekli tekstil baskı tasarımı kahverengi, krem, sarı ve beyaz renkte)	4.1.  4.2. 

<p>5. Paul Klee style textile pattern design brown, cream, orange and pink color</p> <p>(çeviri: Paul Klee tarzında tekstil baskı tasarımı kahverengi, krem, turuncu ve pembe renkte)</p>	5.1.	5.2.
	5.3.	5.4.
<p>6. Paul Klee style floral textile pattern design brown, cream, orange and pink color</p> <p>(çeviri: Paul Klee tarzında çiçekli tekstil baskı tasarımı kahverengi, krem, turuncu ve pembe renkte)</p>	6.1.	6.2.
	6.3.	6.4.
<p>7. Paul Klee style textile pattern design colorful</p> <p>(çeviri: Paul Klee tarzında tekstil baskı tasarımı renkli)</p>	7.1.	7.2.
	7.3.	7.4.
<p>8. Paul Klee style floral textile pattern design brown, cream, yellow, orange and pink color</p> <p>(çeviri: Paul Klee tarzında çiçekli tekstil baskı tasarımı kahverengi, krem, sarı, turuncu ve pembe renkte)</p>	8.1.	8.2.
	8.3.	8.4.

**Tablo 2.** Runway ML programında Paul Klee' den ilham alınarak oluşturulan baskı görselleri

Runway ML yapay zeka programı ile oluşturulan görseller arasından Paul Klee' nin sanat eserlerine uygun görseller arasından 5 tasarım ürün oluşturmak için seçilmiştir. Görsel seçimlerinde renk ve biçim değerleri incelenmiş ve Paul Klee' nin sanat eseri örneklerine benzerlik gösteren görseller tasarım uygulamaları için seçilmiştir. Seçilen görsellere Tablo 3.'de yer verilmiştir. Seçilen tasarımlar baskı uygulamalarına uygun olarak tasarımcı tarafından düzenlenmiştir. Düzenlemeler ile ilgili ayrıntılar Ürün Tasarımları, Illustrator Baskı Yüzeylerini Düzenleme İşlemleri bölümünde yer verilmiştir.

Tablo 2.'de yer alan 7.4. görsel 	Tablo 2.'de yer alan 1.1. görsel 	Tablo 2.'de yer alan 2.1. görsel 
Tablo 2.'de yer alan 3.1. görsel 	Tablo 2.'de yer alan 3.2. görsel 	

**Tablo 3.** Runway ML ile hazırlanan Tablo 2. baskı görselleri arasından tasarım için seçilen baskı görselleri

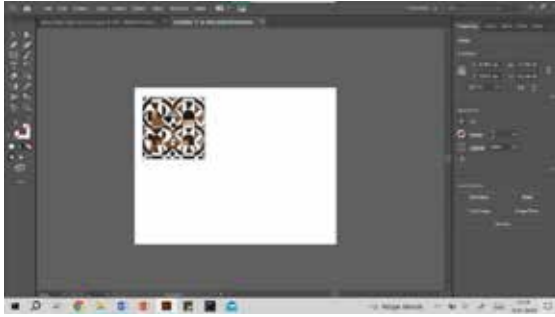
### 3.ÜRÜN TASARIMLARI

Runway ML yapay zekâ programında hazırlanan baskı görsellerinden 5 tanesi ile Adobe Illustrator programında düzenleme yapılarak baskı yüzeyi hazırlanmıştır. Hazırlanan baskı yüzeyleri ile CLO giysi simülasyon programında ev tekstili alanı yatak odası tekstil ürünleri kategorisi için yatak örtüsü ürünleri hazırlanmıştır. Ürün oluşturulma aşamaları sırası ile yer verilmiştir.

#### 3.1.Illustrator Baskı Yüzeylerini Düzenleme İşlemleri

Illustrator programında 35x50 boyutta sayfa üzerine yapay zekâ programı ile hazırlanan görsellerden seçilen baskı yerleştirilmiştir. Görsel çoğaltılarak yan yana getirilmiş ve baskıların raport hazırlamak için uygun olup olmadığı kontrol edilmiştir. Devamlılığın olmadığı gözlemlenmiştir ve Görsel 7'de( sonraki sayfada) sağda yer alan baskıya aynalama işlemi uygulanmıştır. Aynalama işlemi baskı görselindeki birleşim noktalarında devamlılık olmasını sağlamak için uy-

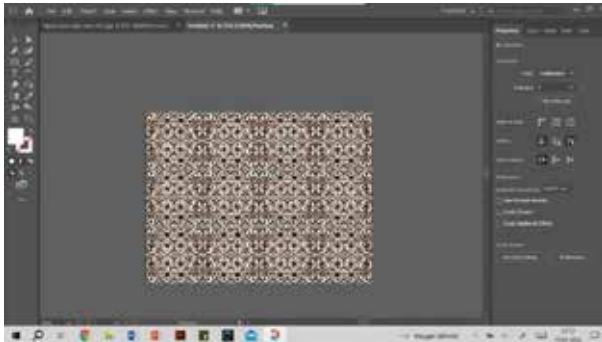
gulanmıştır. Aynalama işlemi sonucunda baskıda devamlılık olduğu gözlemlenmiştir. Baskı görselleri çoğaltılıp aynalama işlemi yapılarak birleştirilmiştir. Görsel 8’de (sonraki sayfada) solda aynalama işlemi yapılmadan önce baskının orta kısmındaki bozukluk görülmektedir. Sağda yer alan görselde aynalama işlemi yapıldıktan sonra orta kısımda oluşan desen görülmektedir. Tek bir birimden önce sağa sonra aşağıya 4 birimden bir baskı raporu oluşturulmuştur. Hazırlanan baskı raporu sayfa yüzeyine çoğaltılarak yüzey hazırlanmıştır. Hazırlanan yüzey file- export- export as sekmesinde PNG formatında transparan olarak kayıt alınmıştır. Aynı işlem 5 görsele uygulanmıştır. Tablo 3.( önceki sayfada) hazırlanan baskı yüzeylerine yer verilmiştir.



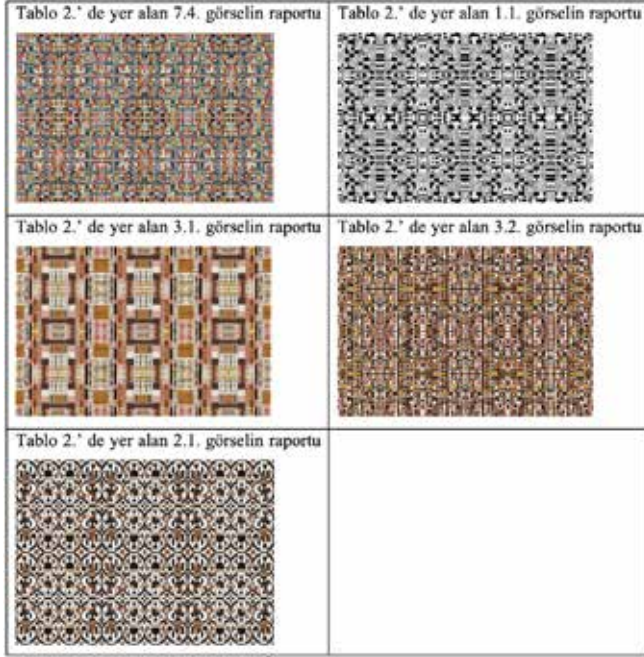
**Görsel 7.** Adobe Illustrator programında baskı görselinin düzenlenmesi ( Yazarın arşivi)



**Görsel 8.** Solda baskı görseline aynalama işlemi uygulanmadan önceki görüntü; sağda baskı görseline aynalama işlemi uygulandıktan sonraki görüntü ( Yazarın arşivi)



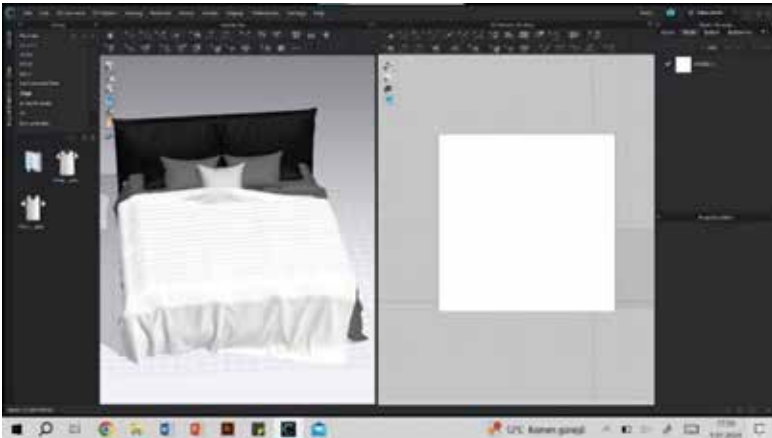
**Görsel 9.** Hazırlanan baskının 35x50 alana çoğaltılma işlemi ( Yazarın arşivi)



**Tablo 4.** Hazırlanan baskı yüzeyleri

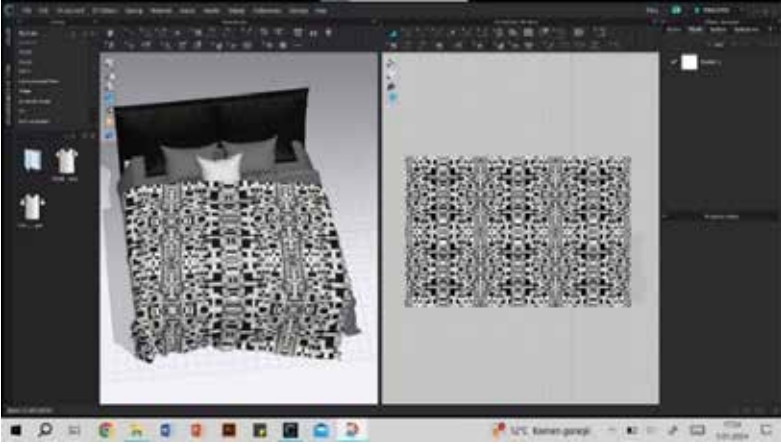
### 3.2.CLO Ürün Hazırlanma İşlemleri

CLO programı tasarlanan ürünlerin gerçeğine en yakın sonuçlarını bize sunmaktadır. Eş zamanlı olarak ürün kalıplarını hazırlayıp model üzerinde düzenlemeler yapılabilmesini sağlamaktadır. Aşağıda yer alan görsellerde yapay zekâ programından alınan görseller ile CLO programında ürün tasarımlarının oluşturulması ile ilgili aşamalara yer verilmiştir.



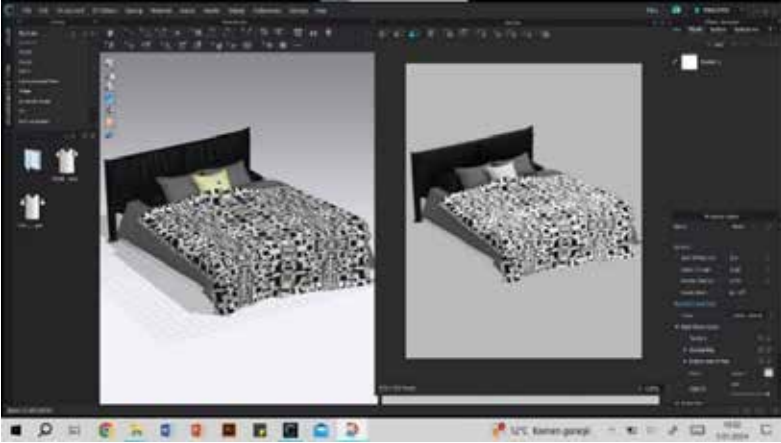
**Görsel 10.** CLO programında ürünün oluşturulması (Yazarın arşivi)

Ürünü oluşturmak için önce uygun avatar( manken- model) seçimi yapılmıştır. <https://archive3d.net/> sitesinden yatak avatarı alınmıştır. CLO programında modelin OBJ formatı kullanılmıştır. CLO programına aktarılan model boyutlarına uygun olarak 2D sekmesinden uygun yatak örtüsü kalıbı hazırlanmıştır. Örtü yatak üzerine yerleştirilmiş ve yatak avatarının beyaz renkli bölümleri baskı tasarımına uygun olarak renklendirilmiştir.



**Görsel 11.** CLO programında ürünün oluşturulması( Yazarın arşivi)

Adobe Illustrator programında düzenlenen baskı görseli hazırlanan kalıp üzerine 2D alanda tool sekmesinde yer alan 'graphic' tool' u ile eklenmiştir. Kalıp üzerine yerleştirilen baskı görseli düzenlenerek ürün hazırlanmıştır.



**Görsel 12.** CLO programında ürünün oluşturulması( Yazarın arşivi)

Programın üst kısmında yer alan 'Render' sekmesine basılarak ürünün üç boyutlu görseli hazırlanmıştır. Arka plan ve fotoğraf boyutu ayarlanmıştır. Prog-



ramın solda yer alan 3D bölümünde avatar hareket ettirilerek render alanında istenilen konuma gelmesi sağlanmıştır. Gerekli tüm düzenlemeler yapıldıktan sonra Render tool bölümünde yer alan 'final render' sekmesine basılarak görselin kayıt edilmesi sağlanmıştır. Tablo 4' de baskı yüzeyleri ve CLO programında hazırlanan ürünlerin görsellerine yer verilmiştir.

Seçilmiş olan çıktıların Illustrator programında düzenlenmiş görselleri	CLO programında oluşturulan ürün
	
	
	
	
	
	



**Tablo 5.** CLO programında hazırlanmış ürünler

#### 4. SONUÇ VE BULGULAR

Yapay zekâ programının oluşturduğu baskı örneklerinin Paul Klee'nin sanat çizgisini yansıttığı düşünülmektedir. Runway ML programının sunmuş olduğu baskı görselleri ile hazırlanan yüzeylerde birbirini tamamlayan ve devamlılığı olan bir yüzey elde edilmiştir. Yapay zekâ programlarının tekstil ve moda alanında hazırlanan ürünlere yeni bir bakış açısı kazandıracığı ve tasarımcıların ürün tasarımlarında yapay zekâ programlarından ilham alabileceği düşünülmektedir. Tasarımcılar üzerinde çalışmakta oldukları konular ile ilgili yapay zekâ programlarından görseller oluşturup konu ile ilgili bilgi edinebilirler. Bu bağlamda tasarımcıların kendi çizgileri ve değerleri doğrultusunda ürünler oluşturmak için yapay zekâ programlarını kullanabileceği düşünülmektedir. Teknolojilerin sürekli geliştiği bu zamanda geçmişten ilham alıp geleceğin tasarlanmasında yapay zekâ ve bilgisayarda tasarım programları tasarımcılara katkı sağlayabilir.

Bilim ve bilgi geliştikçe teknoloji gelişmeye ve değişmeye devam edecektir.

İçinde bulunduğumuz çağ ve yeni buluşlar toplumun hemen hemen her kesimini etkileyecek ve yenilikler artarak devam edecektir. Teknolojinin gelişmekte ve değişmekte olduğu zaman içerisinde teknolojiyi kendi çalışma alanlarında kullanan ve öğrenen bireyler olacaktır. Her meslek grubu kendisi için uygun olan teknolojileri amaçları ve hedefleri doğrultusunda kullanacak ve yeni ürünler oluşturacaktır. Her dönemde içinde buldukları dönemin gereksinimlerini ve olanaklarını kullanarak üretimlerine devam etmişlerdir. İçinde bulunduğumuz dönemde teknoloji hemen hemen her alanda kullanılmakta ve gelişmeye hızla devam etmektedir.

Bulduğumuz dönemin olanaklarından kullanım alanına göre uygun olanlar seçilerek üretime devam edilmektedir. Moda ve tekstil alanı da bu olanaklardan faydalanmaktadır. Bu çalışmanın, üreten ve tasarlayan grupların bu teknolojilerden haberdar olması ve günümüz olanaklarından faydalanması adına önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca çalışmanın, moda ve tekstil tasarımı alanında yapay zekâyla veya bilgisayar destekli tasarım programlarıyla hazırlanacak farklı çalışmalara ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Aichele, K.P. (2006). Paul Klee, Poet/Painter. Amerika: Camden House [https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=bCQGuQ40qzcC&oi=fnd&pg=PP13&dq=paul+klee+fashion&ots=34fvg5Zglf&sig=WaVeWHzWeNokRk7RHlBXryLITms&redir\\_esc=y#v=onepage&q=paul%20klee%20fashion&f=false](https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=bCQGuQ40qzcC&oi=fnd&pg=PP13&dq=paul+klee+fashion&ots=34fvg5Zglf&sig=WaVeWHzWeNokRk7RHlBXryLITms&redir_esc=y#v=onepage&q=paul%20klee%20fashion&f=false)
- Altındağ, E. (2018). Paul Klee ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu' nun ders notlarının karşılaştırılarak sanat eğitimi boyutunda değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi: Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bolu.
- Borazan, Ö. (2018). Paul Klee' nin biçimlendirme yöntemi ve desende çizginin yeni biçimlendirme olanakları. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi: Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Deveci, M. (2020). Yapay zekâ uygulamalarının sanat ve tasarım alanlarına yansımaları. Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9, 119-140.
- Güney E. ve Yavuz, H. (2020). Yapay zekâ ile sanatsal üretim pratiğinde sanatçının rolü ve değişen sanat olgusu. Sanat ve Tasarım Dergisi, 26, 415-439.
- Kopuz, M.A. (2022). Grafik tasarımının geleceğinde yapay zekâ programları. Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Öğülmüş, E. (2016). Giysi tasarımında tekstil yüzeylerinin 3D program uygulamaları ile örneklendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü.
- Öğülmüş Özkum, E. ve Üreyen, M. (2020). Dijital giysi tasarım yazılımları ve kadın giyiminde kullanım olanakları. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 5 (11), 29-49.
- Partsch, S. (2000). Klee 1879- 1940. Almanya: TASCHEN [https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=-DGLk6B8sIC&oi=fnd&pg=PA7&dq=paul+klee+fashion&ots=g8cRlqc7kl&sig=C4ErWANj6jnC7RzdMyXUKRC6qn0&redir\\_esc=y#v=onepage&q=paul%20klee%20fashion&f=false](https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=-DGLk6B8sIC&oi=fnd&pg=PA7&dq=paul+klee+fashion&ots=g8cRlqc7kl&sig=C4ErWANj6jnC7RzdMyXUKRC6qn0&redir_esc=y#v=onepage&q=paul%20klee%20fashion&f=false)
- Yılmaz, A. (2017). Yapay Zekâ. İstanbul: KODLAB [https://books.google.com.tr/books?id=JsoqEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=JsoqEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1: Qurashi, W. (2021). A suggested procedure for wearable art design from Paul Klee paintings. International Design Journal, 11 (4), 55-64.

Görsel 2: Uh, M.K. ve Lee, Y.H. (2005). Menswear design by applying Paul Klee's painting using CAD system. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, 7 (4), 378-386.

Görsel 3: Yazarın kişisel arşivi, Aralık, 2023. <https://app.runwayml.com/video-tools/teams/kaderatis360/dashboard> (Erişim tarihi: 02.12.2023)

Görsel 4: Yazarın kişisel arşivi, Aralık, 2023. <https://app.runwayml.com/video-tools/teams/kaderatis360/dashboard?tab=image-generate> (Erişim tarihi: 02.12.2023)

Görsel 5 ve 6: Yazarın kişisel arşivi, Aralık, 2023. <https://app.runwayml.com/video-tools/teams/kaderatis360/ai-tools/text-to-image> (Erişim tarihi: 02.12.2023)

Görsel 7- 12: Yazarın kişisel arşivi, Ocak, 2024

Paul Klee, Sahne manzarası, (1922). <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/stage-landscape-1922> (Erişim tarihi: 12.02.2024)

Paul Klee, Tapınak bahçeleri, (1920). <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/temple-gardens-1920> (Erişim tarihi: 12.02.2024)

Paul Klee, Kale ve güneş, (1928). <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/castle-and-sun-1928> (Erişim tarihi: 12.02.2024)

Paul Klee, Kırmızı üzerine meyveler, (1930). <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/fruits-on-red-1930> (Erişim tarihi: 12.02.2024)

Paul Klee, Dindar kuzey manzarası, (1917). <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/pious-northern-landscape-1917> (Erişim tarihi: 12.02.2024)

Paul Klee, Otoyol ve ara yollar, (1929). <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/highway-and-byways-1929> (Erişim tarihi: 12.02.2024)

Tablo 2. Görseller: Yazarın kişisel arşivi, Aralık, 2023

Tablo 4. Görseller: Yazarın kişisel arşivi, Ocak, 2024

Tablo 5. Görseller: Yazarın kişisel arşivi, Ocak, 2024



# VIDEO TEORİSİNİ TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİLİKTE KURTARMAK

## PREVENTING TECHNOLOGICAL DETERMINISM FALLACY IN VIDEO THEORY

Dr. Öğr. Üyesi Erdem İlic

Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi,

İletişim ve Tasarım Bölümü

ilicerdem@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1737-0254

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 1 Temmuz 2024 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 28 Ağustos 2024

### Öz

Yerküre düzeyinde üretim dağıtım ve tüketim alanlarındaki paradigmların enformatikleşmesi, imgenin üretiminde teknik gelişmeler, bir iktidar mekanizması olarak gözetlemenin kapatma kurumlarının dışına çıkması, yeni medyaların yaygınlaşması, geleneksel medyanın yeni medya ile etkileşimindeki artış, videonun sanatsal ifade biçimi olarak konumunu genişletmesi gibi nedenlerle, video imgesinin üretimi ve dolaşımında dikkat çekici bir artış görülmektedir. Niceliksel artışın da ötesinde videonun yarattığı etki ve gündem dikkat çekici boyutlara ulaşmaktadır. Bu gelişmelerin, beraberinde video teorilerinin de geliştirilmesine sebebiyet verdiğini görüyoruz. Bu çalışma literatürde teknolojik belirlenimcilik olarak adlandırılan ve teknolojinin içsel rasyonelitesinin iktidar ilişkilerinden bağımsız olduğunu öne süren yaklaşımın video teorilerindeki görünümü üzerine, bu bağlamda teknolojik belirlenimciliğin eleştirisi üzerinde durulmuş video teorisinin bu yaklaşımdan korunması gerekliliği fikri gerekçelendirilmiş ve video teorisine dair birbirinden ayrılan yaklaşımlar tartışma konusu edilmiştir.

### Abstract

There is a remarkable increase in the production and circulation of the video image due to reasons such as the informatization of many paradigms at the global level, technical developments in the production of the image, surveillance as a mechanism of power going beyond the institutions of confinement, the proliferation of new media, the increase in the interaction of traditional media with new media, and the expansion of the position of video as a form of artistic expression. Beyond this quantitative rise, the influence and prominence of video have reached notable levels. These developments have led to the development of video theories. This study examines how the concept of technological determinism, which posits that the inherent rationality of technology is independent of power relations, manifests in video theories. In this context, the critique of technological determinism is highlighted, the necessity of shielding video theory from this approach is argued, and various perspectives on video theory are explored.

**Anahtar Kelimeler:** Video teorisi, teknolojik belirlenimcilik, videografi, zaman-imege

**Key Words:** Video theory, technological determinism, videography, time-image

## GİRİŞ

1970'lerden itibaren sanat, aktivizm, bilim gibi alanlarda kullanılmaya başlanmış olan video teknolojileri, kullanım alanlarını her geçen gün genişleterek, yirmi birinci yüzyıla damgasını vuracak derecede önemli bir fenomen olmayı başarmıştır. Video yalnızca sanatçıların ya da politik aktivizmin elinde bir araç olarak değil, aynı zamanda bir gözetleme teknolojisi, kitle iletişimin hizmetine sokulmuş bir aparat ve yeni medyanın gözde oyuncuğu olarak da biyoiktidar teknolojilerinin bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Bu bağlamda video teknolojileri ve kullanımları aynı zamanda bir çatışma, direniş ve mücadelenin merkezlerinden biri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bir taraftan video imgesinin hakikat meselesi ile ilişkisi sorunsallaştırılmakta, diğer taraftan bu imge üzerinde çeşitli iktidar mücadeleleri gerçekleşmektedir. Gündelik hayatın imgeleri bir süredir fotoğraftan videoya taşınmış gibidir, ancak videonun kullanım alanı tıptan sanata, adli bilimlerden siyasete son derece geniştir ve giderek genişlemektedir.

Bütün bu gelişmeler gerek kuramsal gerekse görgül alanlarda video üzerine yapılan akademik çalışmaların artmasına sebep olmuştur. Teorik çalışma burada kritik derecede önemlidir, çünkü takip edilmesi olanaksız bir hızla yaygınlaşan video aygıtı bir kuramsal aygıtta da ihtiyaç duyar. Gilles Deleuze'ün deyişi ile kuram, bir alet çantası olarak iş görmelidir (2002, s. 115). Videoyu anlamaya ve dönüştürmeye yönelik hiçbir girişim bu türden bir alet çantası işe koşulmadan amacına ulaşamayacaktır. Video imgesini kavramsal düzeyde tanımlamaya, video teknolojilerini eleştirel bir yaklaşımla ele almaya ihtiyacımız vardır. Buna karşın bu ihtiyaç doğrultusunda yürütülen çalışmaların teknolojik belirlenimcilik (ya da yaygın olarak kullanılan diğer ifadesi ile teknolojik determinizm) tuzağına düşme riski bulunmaktadır. Ancak bu tuzağa sıklıkla düşüldüğünü görmekteyiz, sebebine dair ilk yorumumuzu ise Raymond Williams'ın önemli tespitinden yararlanarak yapabiliriz "Her yeni teknoloji zihinlere teknolojik determinizm bulaştırır" (Williams, 1989, s. 125). Teknolojik belirlenimcilik bir tuzaktır, çünkü bu çalışmanın ilgili bölümünde de ayrıntılı olarak görüleceği gibi, bu yaklaşım toplumsal uzam üzerindeki belirleyici iktidar ilişkilerini görünmez kılar. Bunun yanında teknolojik belirlenimcilik her türden teknolojik gelişmenin sosyal kültürel politik alanlarda da de facto değişime sebep olacağı varsayımını sorgusuz benimser. Oysa bu varsayımın radikal biçimde sorgulanması gerekmektedir. Aynı zamanda egemen paradigmlar tarafından benimsenen bir yaklaşım olduğu için teknolojik belirlenimciliğin argümanları yaygın olarak söylemsel dolaşıma girmekte, bu nedenle birçok çalışmanın teorik çerçevesi tarafından benimsenmektedir.

Bu çalışma teknolojik belirlenimcilik üzerine yapılan tartışmaları video teorisi ile ilişkilendirme çabasıdır. Bu nedenle öncelikle teknolojik belirlenimciliğe



dair genel ve güncel argümanlara ve eleştirilere yer verilecek, ardından video üzerine yürütülen tartışmaların teknolojik belirlenimcilik ile ilişkisi anlaşılmalı çalışılacaktır. Ancak bu bağlam belirli güçlükler de içermektedir. Öncelikle teknolojik belirlenimcilik eleştirisi teknolojinin etkilerini görmezden gelme gibi bir risk içerir. Teknolojik belirlenimcilik eleştirisi teknolojinin sonuçlarını reddetmek anlamına gelmemelidir. İkinci zorluk video ve teknoloji arasındaki bağlantıya dairdir. Teknoloji ve sonuçları ile içkin bir düzlemde bulunan video imgesi teknolojinin uygulamalarından ve sonuçlarından bağımsız düşünülemeyecek birçok niteliğe sahiptir. Bunun yanında ağ ve iletişim teknolojileri ile video imgelerinin bağı bu düzlemlere yenilerini eklemektedir ancak video imgesini de bir şekilde teknolojiye ve onun gelişimine sabitlemek de bu imgenin özgül yanlarını anlamaya bir o kadar engeldir. Bu nedenlerden dolayı, literatür ile ilgili bölümde de gerekçeleri ile tartışılacağı gibi, bu çalışma ağırlıklı olarak Maurizio Lazzarato'nun, Gilles Deleuze'ün ve Ulus Baker'in kavramsal yaklaşımları üzerinden bir teorik tartışma yürütecektir.

## **VIDEO TEORİSİ VE TEKNOLOJİ ÜZERİNDEN İLGİLİ LİTERATÜR**

Video teorisi özelinde ilgili literatür tarandığında karşımıza çıkan en kapsamlı çalışmaların başında Maurizio Lazzarato'nun Videofelsefe (2017) adlı kitabı gelmektedir. Teknolojik belirlenimcilik sorunu ile ilişkileri nedeniyle Lazzarato'nun görüşleri bu çalışma tarafından ayrıntılı olarak incelenecektir. Lazzarato'nun düşüncesi ile yakından ilişkili olarak karşımıza çıkan ve Ayşe Uslu tarafından kaleme alınmış olan "Videofelsefe Manifestosu" (2020) adlı makale ise söz merkezli yönetime karşı video ile felsefe yapma önerisinde bulunur. Ancak Uslu'nun video üzerine ele aldığı görüşlerin Maurizio Lazzarato'nun savlarını aynı terimlerle yinediğini belirtmek gerekir. Bunun yanında Ulus Baker'in Beyin Ekran (2011) adlı kitabında video üzerine görüşleri de literatürün önemli kaynaklarından biridir. "Bir Armağan Sanatı Olarak Video: Ulus Baker'in Notlarıyla Video Sanatı" adlı metni ile Ebru Yetişkin (2017), Ulus Baker'in video sanatı üzerine perspektifini inceler. Yetişkin bu çalışmasında görme edimine dayalı bir belge olarak tanımladığı videonun ilişkisel estetiğe sahip olduğunu öne sürer (2017, s.198). Bir diğer çalışma ise Andreas Treske'nin Video Theory: Online Video Aesthetics or the Afterlife of Video (2015) adlı kitabıdır. "Eski medya teorilerinin videonun potansiyelini ifade etmemize yardımcı olamayacağını" (Nas, 2017, s.57) savunan Treske, bu çalışmasında video estetiği üzerinden bir kuramsal yaklaşım geliştirmeye çalışır. Fredrich Jameson'un Postmodernizm (2018) adlı kitabında karşımıza çıkan video üzerine düşüncelerini de literatüre eklemekte yarar vardır. Videonun zamansal bir sanat olduğunu aktaran Jameson, "kapitalizmin ileri aşaması olarak tanımladığı postmodern dönemin yapısal özelliklerini ve iç dinamiklerini sunabilecek bir sanat formu olarak videoyu önermektedir" (Yılmaz, 2014, s.143).

## TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİLİK: GÜNCEL GÖRÜNÜMLERİ VE ELEŞTİRİLER

Teknolojik belirlenimciliğin anaakım paradigmaların temel argümanlarından biri olduğunu öncelikle hatırlatmak gerekir. Bu düşüncenin teknolojiye yönelik bakışını genel hatlarıyla anlamak için bir alıntıdan, James Beniger'in sözlerinden yararlanabiliriz:

Buradaki teknoloji terimi pratik ve uygulamalı bilimin dar anlamında değil bir doğal sürecin maksatlı olarak genişletilmesi, başka bir deyişle, tüm canlı sistemleri karakterize eden madde, enerji ve enformasyonun işlenmesi anlamındadır. Örneğin solunum bütünüyle doğal yaşam fonksiyonudur, böylece bir teknoloji değildir; buna karşın insanın su altında nefes alma yeteneği bir miktar teknolojik gelişme anlamına gelir. Benzer biçimde, oylama, toplumsal yığınların kontrolünde kolektif kararlara ulaşmak için kullanılan genel bir teknolojidir; Avustralya oy pusulası, bu teknolojiye özel bir yeniliktir. Bu nedenle teknoloji, yalnızca yaşayan sistemlerde doğal olarak meydana gelen yetenekler hariç tutularak, yapılabilecek olana kabaca eşdeğer kabul edilebilir (Beniger, 1986, s.9).

Beniger buradan sonra daha da ileri giderek alet kullanımı ile etkileşim içinde geliştiği savı ile beynin kendisinin de insan teknolojilerine dahil edilebileceğini düşünür (1986, s.9). Böylece Beniger'e göre teknoloji bir toplumun yapabileceklerinin sınırını belirlediği için büyük itici güçtür. Teknolojik belirlenimcilik tüm bir tarihsel perspektife de sirayet ettiği için insanlık tarihinin büyük dönüşüm ve devrimleri de teknolojik gelişim üzerinden okunacaktır. Neolitik devrim taş aletlerin rafine edilmesi ile bitki ve hayvanların evcilleştirilmesine, ticaret devrimi denizcilik ile seyir teçhizatındaki gelişmelere, sanayi devrimi ise kömür, buhar gücü ile tekstil makinelerinin gelişimine bağlı olacaktır (Beniger, 1986, s.9).

Bu noktada James Beniger'in seçilmiş olmasının başlıca sebebi teknolojik belirlenimciliğe dair argümanların daha da önemlisi bir bakış açısının yazarın ifadelerinde özetlenmiş olmasıdır. Esasen ana akım literatürün teknolojiye dair yaklaşımı yaygın olarak otonom teknoloji ve teknolojik belirlenimcilik olarak ayırt edilir. Buna karşın, bu iki başlık arasında keskin bir ayırım yoktur. Daha çok bu iki başlık birbirlerinin argümanlarını içerir ve çeşitli kesişimler mevcuttur. Otonom teknoloji yaklaşımı teknolojiyi bağımsız bir alanda tanımlayarak insan denetiminin dışına atar. Böylece bu yaklaşıma göre teknoloji siyasetten, toplumsal dönüşümlerden, kültürden, ekonomi-politikten ayrılmış olarak "kendi içsel mantığı ve itici gücü" (Timisi, 2003, s.34) ile işler. Dahası bir içsel gelişme ve yeniliğin diğerini tetiklemesi ile gerçekleşen teknolojik ilerlemeler, bağımsız

olduğu alan ve disiplinler üzerinde de çeşitli etkilere sahiptir. Otonom teknolojik yaklaşıma göre teknoloji insanın eyleminden bağımsız hareket ederek kendiliğinden gelişim öngören, kendisine özgü bir rasyonalliteye sahiptir (Timisi, 2003). Teknolojik belirlenimci yaklaşım ise otonom teknolojik yaklaşıma oldukça benzer bir biçimde teknolojinin toplum üzerinde belirleyici etkilere sebep olduğunu öne sürer, ek olarak bu yaklaşım değişimin ortamını ve koşullarını belirlediğini de düşünür: “Teknolojik determinizm, teknolojiyi diğer tarihsel-toplumsal dinamiklerden bağımsız biçimde tarihsel-toplumsal seyre yön veren belirleyici güç olarak tanımlar” (Karakaya, 2023, s.136).

Buradaki belirlenim toplumu, tarih ve ilerleme üzerinedir: “Teknolojinin, doğrudan ya da dolaylı, önceden tahmin edilebilir ya da edilemez tüm sonuçları tarihin anlamı gibidir. Buhar makinesi, otomobil, televizyon, atom bombası hepsi de modern insanı ve koşulları oluşturmuştur” (Williams, 2003, s.12). Böylece teknolojik belirlenimci görüş, yaygın olarak çizgisel-ilerlemeci tarih anlayışına eklenerek ilkel atalarımızdan, uzay ve enformasyon çağına insanlığın gelişiminin belirleyicisi ve koşullandırıcısı olarak teknolojiyi tanımlar. Buna karşın yine çizgisel ancak ilerlemeci olmayan, distopik teknofobik bir yaklaşım da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ancak insanlığın başına bela olacak korkunç bir teknolojinin kaçınılmaz yükselişi mitine dayandığı için bu yaklaşımın da teknolojik belirlenimci bir perspektife sahip olduğunu belirtmek gerekir. Her durumda indirgemeci ve soyutlayıcı bir yaklaşım göze çarpar:

Otonom teknoloji ve teknolojik belirlenimcilik yaklaşımı, teknolojiyi birey ya da grupların belli bir etkinliği yerine getirmek için kullandıkları tek tek alet ya da makineler olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım içinde teknolojinin maddi boyutu, bunların toplumsal kullanım biçimleri arasındaki ilişkiler alanından soyutlanabileceğine ilişkin bir anlamlandırma içinde ön plana çıkarılmaktadır: Teknolojik olanın toplumsal olandan ayırt edilebilirliği (Timisi, 2003, s.38).

Böylece bu yaklaşım doğrudan ya da dolaylı ifadelerle teknolojinin tarafsızlığı vurgusunu yaparak toplumdaki diğer gelişmelerden bağımsız bir gelişim süreci içinde olduğunu iddia eder. Ayrıca bu yaklaşımlara göre teknolojinin bu bağımsız gelişimi ve bu gelişimin tarihsel süreçler üzerindeki etkileri kaçınılmazdır.

Teknolojik belirlenimci düşüncenin açık savunucuları aynı zamanda argümanlarını bilim ve teknoloji ilişkisi üzerinden kurarak teknolojik gelişimi pozitif bilimlerde üretilen bilimsel bilginin kaçınılmaz sonucu olarak tanımlar. Ali Karakaya, teknolojik belirlenimcilik üzerine gerçekleştirdiği ayrıntılı çalışmasında bu argümanların temel kaynağının bilimsel gelişmeyi “yararlılık” üzerinden değerlendiren Francis Bacon’ın yeni bilim idealinden beslendiğini belirtir: “Bu, bilim

ve teknoloji rehberliğinde refah, verimlilik, istikrar ve güç merkezli bir toplumsallık idealidir” (Karakaya, 2023, s. 133). Başka bir deyişle pozitif bilimlerin ürettiği bilginin tarafsızlığı ve nesnellığı argümanının arkasında hiç de tarafsız olmayan bir ideal ve bir ethos mevcuttur:

Farklı bağlamlarda teknoloji tarafından sarıp sarmalandığı kabul edilen bu dünya, Baconcu modern epistemolojiden itibaren doğrudan güç ile özdeşleştirilmesi bağlamında teknolojinin, tüm diğer toplumsal dinamiklerden bağımsız görülmesine dayanan ve böylelikle hakikat arayışından güç ve yarar arayışına geçmeyi tercih eden bir zihinsel ve toplumsallığın dünyasıdır (Karakaya, 2023, s.131).

Buradan hareketle genişletilmiş bir perspektiften ele alındığında teknolojik belirlenimcilik, teknolojik gelişmelerin yalnızca toplumsal uzam üzerinde değil aynı zamanda fenomenler üzerinde ve insanın fenomenleri kavrama biçimi üzerinde dolaysız biçimde belirleyici olduğu görüşündedir. Göreceğimiz gibi Lazzarato'nun zaman gibi bir fenomen hakkında video bağlamındaki görüşleri bu türden bir yaklaşıma sahiptir.

## **TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİLİK VE VIDEO TEORİSİNDE GÖRÜNÜMLERİ**

Postmodernizm, hakikat-sonrası gibi kavramların yoğun tartışma konusu olduğu, meta anlatıların tam da meta oluşlarının sorguya çekildiği bir dönemde yekpare bir video teorisinin arayışına girmek anlamlı değildir. Buna karşın literatür taramasının karşımıza çıkardığı kavramlaştırma çalışmaları parçalı ve dağınık bir kuramlar kümesini önümüze çıkarır. Teknolojik belirlenimcilik ve video teorisi bağlamında dikkat çekici çalışmalardan biri Maurizio Lazzarato'nun *Videofelsefe* adlı kitabıdır. Öncelikle Lazzarato'nun Bergson'dan Nietzsche'ye, Marx'tan Deleuze ve Guattari'ye kadar son derece geniş bir alanda son derece zengin bir kavram kümesi ile argümanlarını tartıştığını ve video teorisi literatürüne derinlikli ve benzersiz bir katkıda bulunduğunu önemle vurgulamak gerekir. Ancak bu çalışma Lazzarato'nun, video ontolojisi hakkında, özellikle sinematografi ile farkları bağlamında teknolojik belirlenimciliğin tuzağına düştüğünü; buna karşın, belki de ironik bir biçimde, bu tuzaktan çıkışın yolunun yine Lazzarato tarafından görüldüğünü öne sürecektir.

Lazzarato, bu çalışmasında Bergson'un “süre” kavramından hareketle bir video teorisi geliştirir: “Aslında video, oluşumu Madde ve Bellek'te çizilmiş olan, imaj akışlarının genel bir kod çözümüne tekabül eden ilk teknolojidir” (Lazzarato, 2017, s.26). Lazzarato'nun bu bağlantıyı kurarken gerekçesi Bergson'un imge üretimi hakkında oluşturduğu kuramın optik değil, zamansal oluşudur (2017,

s.42). Video makinesinin işleyişi “ışık ya da ısının oluşturduğu, sonsuzca tekrar eden sarsıntıların sıkışması şeklindeki bir algı anlayışı” (Lazzarato, 2017, s.34) nedeniyle Bergsoncu “saf algı” oluşumuna denk düşer. Bu nedenle Lazzarato, video makinesini saf algının varyasyon içindeki akışlarını kapıp kristalleştirerek zaman-imgeye dalan bir beden olarak tanımlar (2017, s.36). Böylece video teknolojisi ile algı, bellek ve zihinsel emek taklit edilir; bu teknolojiler bedensel algıyı, zihinsel sentezleri simüle eder. Yalnızca videoyu değil fotoğraf ve sinemayı da zamanı sıkıştırma ve yoğunlaştırmanın birer aracı olarak gören Lazzarato, bu noktada modülasyon kavramına başvurduğunu belirtir:

Video kamera, sıkıştırma ve gevşetme dispozitifleri aracılığıyla elektromanyetik dalga akışlarını modüle eder. Video imajları, gerçekliğin “kopyaları”, yeniden üretimi değil, ışığın sıkışma ve gevşemeleri, “titreşimleri ve sarsıntıları”dır. Video kamera çekimi, zaman-maddenin, alışıldık kodlama teknolojileri mekanizmalarının mümkün kıldığı bir kristalleşmesidir. Bir kamerayı hiçbir şey kaydetmeden çalıştırmak ve akışları doğrudan işlemek mümkündür. Söz konusu olan, asla ışığın bir taşıyıcı üzerindeki izi değil, kristalleşme ve modülasyondur (Lazzarato, 2017, s.55).

Buraya kadar Lazzarato’nun çalışması, kısmen Gilles Deleuze’ün Sinema I: Hareket-İmge ve Sinema II: Zaman-İmge kitaplarında izlediği yoldan giderken, kısmen de zaman-imge ve kristal-imge gibi Deleuzeyen kavramlardan yararlanır. Ayrıştığı alan ise video imgesinin sinematografik imgeden farklılıklarına yönelik çalışmasıdır. Deleuze, Bergson’un sinema imgesinin hareket yanılmasıyla kurtulamadığı yönündeki görüşünün hatalı olduğunu çünkü bu yanılmanın gösterimde düzeltildiğini belirtir. Lazzarato’nun burada Bergson’un düşüncesini tekrar ettiğini göreceğiz. Bu noktada Lazzarato’nun bir dipnotla yorumladığı şu ifadeleri önemlidir: “Fotogramı ortaya çıkaran sinema ‘hareket yanılması’ (Bergson’un tanımına göre) yaratır” (2017, s.73). Söz konusu dipnotunda ise Bergson’un sinema hakkında hareket yanılması eleştirisi ile yetindiği için ondaki zamanı kristalleştirme gücünü göremediğini belirten Lazzarato, sinemanın oluşumsal ögesini fotogram, videonunki ise zaman olarak tanımlar. Burada fotogram ile kastedilen Deleuze’ün (2014) hareketsiz kesit adını verdiği, art arda oluşturulmuş fotografik imgelerdir. Bu imgeler frame rate adlı parametreyi oluşturur. Başka bir deyişle sinematograf makinesi belli bir zaman aralığında seri fotoğraflar çekerek hareket-imgeyi oluşturur. Göreceğimiz gibi video imgesinin hareket ve zaman bağlamındaki oluşumu da farklı değildir.

Lazzarato için video imgesinin temel epistemolojisi zamandır. Buna gerekçe olarak elektronik imgeyi gösteren Lazzarato, aynı zamanda elektronik sensörlerin ve mikroışlemcilerin ışık titreşimlerinden doğan imge ile, insanın

göz-beyin-sinir-sisteminin işleme biçimi arasında analogi kurar. Buna göre sinema imgesi, Bergson'un da belirttiği gibi, bir hareket yanılması üretirken, video harekete ve zamana dolaysız biçimde ulaşır. Bunun sebebi ise sinema imgesinin, hareketsiz kesitlerden oluşurken, videonun “imaj=hareket=ışık=-madde=zaman” eşitliğine uygun biçimde mikroçiplerin milyarlarca ışık titreşimleri ile işlemesidir. “Video-imaj, mekanik bir düzenleme yoluyla harekete geçirilen hareketsiz bir fotogram değil, elektronik bir fırçayla çizilen sürekli oluşum halindeki bir profildir. Video-imaj kendi hareketini doğrudan maddenin dalgalanmasından alır, bu dalgalanmanın kendisidir” (Lazzarato, 2017, s.73). Dolayısıyla Lazzarato için dijital imge dijital oluşu nedeniyle zamana dolaysız ulaşabilirken analog imge bu türden bir ontolojik olanağa sahip değildir.

Bu noktada Fredric Jameson'un da (2022, s.102) videoyu “zamansal sanat” olarak tanımladığını hatırlayabiliriz. Buna karşın Jameson, video ve zaman ilişkisini tamamen farklı bir yönünden ele alır. Beyaz perdedeki zaman algısının video ile farkına vurgu yapan Jameson bu farkın “film anlatısının çeşitli tekniklerinin artık kodlanmış gizemleri sayesinde” (2022, s.102) gerçekleştiğini belirtir. Burada Jameson'ın çeşitli teknikler ile kastettiği kurgusal hale getirilmiş zamandır. Ana akım sinemada zaman, kurgusal sahneler içinde filmsel kurgu ile parçalanıp kısaltılarak oluşturulur. Jameson, deneysel videoyu da bu fark üzerinden tanımlamak ister: “bu durumda kişinin doğrulamak isteyeceği şey, deneysel videonun bu anlamda kurgusal olmadığı, kurgusal zamanı yansıtmadığı ve (anlatı yapılarıyla pekâlâ çalışabilmesine karşın) kurgu ya da kurgularla çalışmadığıdır” (2022, s.103).

Lazzarato ise bu yaklaşımı ile biri teknik diğeri kavramsal olmak üzere iki hata yapar. Birincisi dijital imge tıpkı analog imgede olduğu gibi hareketsiz kesitler ile oluşur. Bunun diğer adı teknik terminolojide saniyedeki kare sayısı anlamına gelen *frame per second (fps)* dir. Bu ifadenin yaygın olarak kullanılan diğer adı ise *frame rate* tir ve bu nitelik örneğin çözünürlük gibi tüm videoların oluşturucu parametrelerinden biridir. Başka bir deyişle Lumiere Kardeşler'in geliştirdiği sinematograf makinesi kısa sürede çoklu fotoğraf çekerek üretimini yaparken, video-kamera üreticilerinin geliştirdiği kameralar bu bağlamda farklı şekilde çalışmaz. Örneğin dijital fotoğraf makinesi olarak üretilmiş cihazların yalnızca bir yazılım güncellemesi ile video kaydı yapabilecek duruma getirilebilmesinin sebebi de budur. Fark, durağan kesitlerin, yani fotogramların, film ya da sensör, hangi yüzeyde oluşturulacağı; analog yada dijital, hangi mecraya kaydedileceği konusundadır.

İkinci hata daha önemlidir, çünkü örneğin olası bir gelecekte *frame rate* ile üretimi ortadan kaldıran olası bir teknoloji, “zaman bağlamında” yeni bir imge üretmeyecektir. Bunun temel sebebi çağdaş sinemanın, montajla dolaylı kılın-

mış zamana, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından saf optik ve sessel durumlar ile beden kazandırmış olmasıdır. Burası Deleuze'un Bergson'dan ayrıldığı, Lazarato'nun ise Bergson'u takip ettiği düşünsel alandır. Çünkü Bergson sinema imgesinin hareket yanılması ürettiğini düşünürken, Deleuze (2014) bu yanılmanın gösterim esnasında "düzeltildiğini" öne sürer. Bu düzeltme teknik olarak gösterim araçlarındaki örtücülerle (*obtüratör*) gerçekleşir. Bu düzeltme ile durağan kesitler arasındaki geçişte kesinti ve atlamalar ortadan kaldırılır. Sinematografik imge bize hareket ediyor gibi görünen değil, dolaysız hareket eden bir imge verir: "Kısaca, sinema bize hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imege verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir" (Deleuze, 2014, s.13). Lumiere Kardeşlerin 1895 tarihli *Trenin Gara Girişi* filminin gösteriminde seyircilerin korkup kaçışmasının temel sebebi budur. Fotoğrafa ve bu tür imgenin yeniden üretimine aşına olan Paris'li modern izleyicinin gördüğü şey, siyah beyaz, iki boyutlu, sessiz olmasına karşın, dolaysız olarak hareket eden bir imge, Deleuze'un kavramı ile konuşursak bir hareket-imgedir. Hareket-imegyi sinemanın kavramsal miladı olarak ele almalı ve Deleuze'un de sıklıkla vurguladığı gibi yanılmanın ortadan kalktığı, hareketi dolaysız üretebilen bir imge tipi olarak anlamalıyız. Zaman-imegeye gelecek olursak, esasen bu imge tipi daha geç bir dönemde doğmamıştır. Çünkü hareket, tanımı gereği zaman parametresinden ayrılmaz. Tarkovski'nin *Trenin Gara Girişi*'nde (1895) gördüğü şeyin zamanın kaydedilmiş, kendi sözleri ile mühürlenmiş olmasının sebebi de budur: "Bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez. Daha önce de sözünü ettiğim Lumiere Kardeşler'in *Tren Geliyor* adlı filmi böyle bir filmi" (2008, s.101).

Ancak yine Deleuze'un gösterdiği gibi montaj ekollerinin doğması ve sinemada hakimiyet kurması ile zaman, uzun süre dolaylı halde karşımıza çıkmıştır. Ana akım sinema, ilk geliştirilen ekol olan Griffithçi paralel montaj ekolünü halen sürdürdüğü için zamanın bu dolaylı imgesini vermeye devam etmektedir. Deleuze (2014) sinemada montajın hareket-imgelerin kompozisyonu ile üretildiğini, bu işlemin sonucunda ise bütünü yani İdeayı oluşturduğunu söyler. Amerikan sinemasının paralel montaj ekolü, iyi-kötü, hırsız-polis gibi farklılaşmış öğeleri biri diğerini takip edecek şekilde çapraz kurgularken, Genç Sovyet Sineması bu öğeleri diyalektik bir çatışma sürecine sokar. Fransız niceliksel ekolü, hareketi parçalarına ayırıp maksimum hareket etkisi ile mekanik kompozisyon oluştururken, Dışavurumcu Alman sineması ışığın karanlığı ve aydınlığının ve bunların derecelerinin kompozisyonu ile kendi montaj ekolünü geliştirir (Deleuze, 2014). Her durumda işlem, hareket imgelerin kompozisyonu ile gerçekleşir ve zaman dolaylı kılınır. Sinemada dolaylı zaman, teknolojik gelişime değil, iktidar dispozitiflerine içkindir. Çünkü montajın egemenliği kapitalist makinenin, sanayi dönemindeki işleme biçiminden ayırt edilemez. Bu noktada

Ulus Baker'in tespiti önemlidir: "Ancak Melies sonrasında 'montaj' devreye girince sinemanın devrin en etkili aracı olacağı ortaya çıktı. Çünkü modern toplum endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir 'montajdı'" (2015, s.18).

Hareket-imgenin kompozisyonları ile yapılan montaj sinemasından sonra Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tarihsel olarak yeni bir sinemanın doğuşuna işaret eder. Hareket-imge sinemasının krizi, savaşın ardından bıraktığı yıkım, dünyayı değiştirme hayallerinin, dolayısıyla İdeanın sona ermesi bu doğuşun sebepleri arasındadır. Avrupa'daki yeni yönetmen nesli, atraksiyonlarla, montajla, propagandayla bir düşünceyi aktarmaya çalışacak durumda değildir ve bu gelenekten gelmemiştir. Bu yönetmenler etkiye karşı tepki vererek eyleme geçen karakterler yerine karakterle birlikte çevrelere bakarlar. Söz konusu yönetmenleri Deleuze'ün "saf görenler" olarak nitelemesinin sebebi de budur. Bu bakış, duyu-motor şemanın yerini, saf optik ve sessel durumlara bırakmasına sebep olur. Böylece montajla dolaylı kılınmış olan zaman doğrudan deneyimlenmeye başlar:

Gerçek şu ki, Avrupa'da savaş-sonrası dönem nasıl tepki vereceğimizi bilemediğimiz uzamlar içinde, nasıl tanımlayacağımızı bilemediğimiz durumları büyük miktarda arttırdı. Bunlar herhangi-mekanlardı (any-spaces-whatever), ıssız ama ikamet edilen yerler, kullanılmayan depolar, virane alanlar, yıkım veya inşa halindeki şehirler. Ve bu herhangi-mekanlar içinde bir çeşit mutant olan yeni bir karakterler nesli canlanıyordu: eylemekten ziyade gördüler, onlar görenlerdi (Deleuze, 2000, s.10).

Aslında Deleuze, dolaysız zaman-imgenin daha önce Orson Welles ve Yasujirô Ozu tarafından üretildiğini belirtir. Ancak Welles ve Ozu ilk ve erken örneklerdir. Deleuze'ün çağdaş sinema olarak tanımladığı, savaş sonrası Avrupa'da Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga gibi akımlarla kurulmuş olan sinema belirgin olarak zamanın dolaysız imgesine beden kazandırır. Tasarlamış mekanların yerine herhangi mekanlar, ayrıcalıklı anların yerine dolaysız zaman geçer. Bu nedenle Deleuze, Bazin'den farklı olarak, İtalyan Sinemasının asli özelliğini gerçekçiliğin düzeylerinde değil, zamana dair yaklaşımında bulur (2021, s.9). Dolaysız zaman, planların uzun tutulmasına indirgenmemelidir; daha çok, planlar arası geçişler bir montaj ekolünü takip etmek yerine, zamanın kesintisizliği gözeterek yapılır. Özellikle kurmaca yapımlar söz konusu olunca zaman geçişleri şüphesiz kaçınılmazdır. Burada önemli olan sekansların içsel zamanının artık saf optik ve sessel durumlar ile dolaysız deneyimlenmesidir. Deleuze bu nedenle *Umberto D.* (1952) filmindeki mutfak sekansını örnek verir. Genç hizmetçi mutfığa girer ve gündelik işlerini yapar, pencereden dışarı bakar, düşüncelere dalar. Bu sekansın temel özelliği tüm bu olup bitenlerin dolaysız zaman-imge biçiminde



deneyimleniyor oluşudur: “İşte böyle günlük ve sıradan bir durumda önemsiz görünen ama basit duyu-motor şemalara itaat eden jestler boyunca birdenbire ortaya çıkan şey, küçük hizmetçi kızın yanıt veya tepki veremediği bir saf optik durumdur” (2021, s.10). Buradan hareketle Michael Haneke’nin *Amour* (2012) filminde yine mutfakta geçen bir sekansı ele alabiliriz. Yaşlı çift Georges ve Anne mutfaklarında kahvaltı yaparken Anne katatonik bir kilitlenme yaşar, George Anne’i uyandırmaya çalışır ancak başaramaz ve yardım çağırmak üzere harekete geçer. Bu sekansın temel özelliği de tüm bu olup bitenleri seyircinin de dolaysız zaman-imge biçiminde deneyimliyor oluşudur. Her iki filmde de planlar arası geçiş, başka bir deyişle kesmeler yapılır, ancak korunan nitelik zamanın akışıdır. Yaklaşımlar aynı iken bu iki yapımın sinema ya da video, analog ya da dijital olarak çekilmesi neyi değiştirir?

Esasen Lazzarato, sinemanın zaman-imge döneminden tamamen habersiz değil gibidir. Sinemanın kendi gelişimi içinde doğrudan deneyimleyebildiği zaman-imgesine vardığını ama bunun yalnızca estetik süreçler aracılığı ile gerçekleştiğini söyler (Lazzarato, 2017, s.85). Konu video olduğunda ise “artık bu deneyimin doğrudan onun kendi teknolojisine ve işleyişine kazılı olduğunu söylememiz gerekir. Videonun en önemli kavramı zamandır (hareket değil). Videonun esasını oluşturan öge, etimolojik kökeninin ima ettiği gibi görüntü değil zamandır.” (2017, s.85). Videonun oluşumsal ögesinin zaman olduğunu vurgulayan ve bunun sinemadan ayrıldığı ilk özellik olarak tanımlayan Lazzarato’nun göz ardı ettiği şey, sinemanın, teknolojik gelişmelerle değil, dünyanın yaşadığı tarihsel, politik ekonomik gelişmelerin karmaşık etkisi ile dolaysız zaman-imgeye, videodan önce halihazırda ulaşmış olmasıdır.

## **TEKNOLOJİK BELİRLENİMCİ OLMAYAN VİDEO TEORİSİNİN OLANAKLARI**

Teknolojik belirlenimciliğin dışında bu görüşe karşı eleştirel bir yaklaşımın nasıl geliştirilebileceği sorusu elbette belirli zorluklar içerir. Öncelikle eleştirel bir yaklaşım geliştirmek şüphesiz teknolojinin mevcut ve olası etkilerini görmezden gelmek anlamına gelmez. Burada teknolojinin etkilerinin sınırlarının, ayrıca kültürel, toplumsal, tarihsel ve ekonomi-politik bağlamlardan doğan karmaşık ilişkiler ağının belirlenimlerinin göz önünde bulundurulması gerekir.

Hareket-imgeyi dolaysız bir şekilde üretebilen, bunu yaptığı da dolaysız zaman-imgeyi üretme kapasitesine *de facto* ulaşmış olan, ancak montaj sineması ile uzun bir süre zamanın dolaylı imgesini oluşturmuş olan sinemanın söz konusu kapasitesini göremeyip teknolojik belirlenimciliğin tuzağına düşmüş olan Lazzarato, aynı eserinde buradan çıkışın yolunu da görmüş gibidir. Söz konusu çıkış Lazzarato’nun Vertov üzerinde düşüncelerinde görülürken, aynı doğrultuda Ulus Baker’in Vertov ve video üzerine fikirleri teknolojik belirle-

nimci olmayan bir video teorisine olanak sağlar. Vertov'un amacının sine-göz kavramı ve uygulaması ile "görmek" olduğunu vurgulayan Lazzarato, buradaki sine-gözlemci olanağının sinema tarafından terk edildiğini ve bu çabanın video sanatçılarının çalışmalarında rastlandığını düşünür (2017, s.227-228). Bu noktada Lazzarato Vertov'u bir öncü olarak görür: "Sinemanın teknolojik düzenlenmesi aslında Vertov tarafından videonun bir öngörüsü gibi kullanılır" (Lazzarato, 2017, s.233). Videoyu sıklıkla zamanı kristalleştirme makinesi olarak tanımlayan Lazzarato için Vertov'un öncülüğündeki kinoki hareketi "zamanı kristalleştirme makinelerini düzenleme yönündeki tek girişimdir" (2017, s.236).

Sine-gözü video ile ilişkilendiren yalnızca Lazzarato değildir. "Kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba" (2015, s.19) olarak gören Ulus Baker de Vertov'u videonun ilk büyük ustası olarak tanımlar. Baker'e göre video teknik bir yenilik olarak televizyona hareket kazandırma amacıyla geliştirilmişti, ancak videoya ait bir çaba olarak nitelediği eğilim, Amerikan Bağımsız sinemacıların savaşı kaydetmek için geliştirilmiş el kameralarını günlük hayatın içine atarak sivilleştirilmesi ve İtalyan sinemacıların kamerayı sokağa çıkarma konusundaki cüretkarlığı ile ilişkiliydi. Video sanatı ise feminist performans sanatçılarının kişisel kameralar dolayımı ile kendi bedenlerine bakmaya başlaması ile doğdu: "Video onlar için sonunda 'görüyorum' demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla 'görüyorum'" (2015, s.20). Bu kişisel bakış, kültür endüstrilerinin normatif alanının, feminist film teorisinin hep vurguladığı gözetleyici bakışın dışıdır. "Video'nun özünde demek ki "kadın" yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor" (Baker, 2015, s.20).

Baker, benzer şekilde Vertov'un da görüyorum ediminin peşinde olduğunu belirtir. Her şeyden önce dijital imgenin henüz fikri dahi yokken en önemli filmlerini 1920 ve 1940'lı yıllarda yapmış olan bir yönetmenin işlerini video ile birlikte düşünmek, teknik araca içkin bakışın dışına çıkmaktır. Baker bu noktada teknolojik gelişimi öncelikli olarak düşünmek yerine onu ele alış biçimine odaklanarak kavramsal yaklaşımını geliştirir. Baker'e (2015, s.24) göre sinemanın konvansiyonlarında "gösteriyorum" edimi varken, video bir "görüyorum" edimi üretir. Burada gösteriyorum edimi ifadesi ile kastedilen, anlatı, mizansen, dekupaj ve montajla tasarlanıp kurgulanmış olan sinema imgesi ve onun propagandist yaklaşımı ile ilişkisidir. Bu konvansiyonlardan uzaklaşmak ise çağdaş sinemanın önce kamerayı sokağa çıkarması, ardından kişinin bedenini kişisel bir bakışla görmesi ile mümkün olmuştur. Sokak, sahnenin, mizansenin, dekorasyonun, oyuncu performansının, setin başka bir deyişle göstermek adına

tasarlanmış olanın dışıdır. Ulus Baker'e göre sinemanın ilk yıllarında kamerayı sokağa çıkarmak başlı başına bir sorun olmuştur. Vertov'un önemi de buradan ileri gelir. En önemli yapıımı Kameralı Adam'da (1929) bir gün boyunca Moskova sokaklarında bir görüyorum edimi üretir. Bu nedenle Vertov'un ünlü sine-gözü Baker için bir video gözdür.

Sinematografinin zaman-imge ve hareket-imegyi halihazırda üretmiş olması kuşkusuz videonun dijital imgesinin farklılaşan özellikleri olmadığı anlamına gelmez. Burada Walter Benjamin'in (2014) fotoğrafik imgenin çoğaltılabilir özelliğine vurgu yaptığı ünlü makalesini hatırlamakta yarar vardır. Elbette sonsuz çoğaltılabilirlik sinema için de geçerlidir, ancak video tarafından üretilen dijital imgenin, bağlı olduğu ağ içinde oluşmaktayken çoğalabilme olanağı vardır. Bu da yerküreyi sarmış olan internet ağının egemen imgesini video kılar. Bu durumun çoğul sonuçları olmuştur. Bu durum, bir taraftan Vertov'un projesine çok büyük benzerlikler içerirken, diğer taraftan Foucault'nun (2000) tarihsel analizinde bulguladığı meşhur panoptik aygıt ve türevlerinin işlerlik kazandığı koşulları üretir. Burası süreklilik halindeki bir biyoiktidar ve direniş pratiklerinin genişlemekte olan savaş alanıdır. Jean Luc Godard, videonun işçi sınıfının elinde bir mücadele aracına dönüşebileceğini düşünüyordu (2014, s.165). Diğer taraftan günümüzün birçok demokratik hükümetinin örneğin polis şiddetinin teşhirine karşı ya da olağanüstü hal uygulamaları gerekçesi ile video imgesinin üretimine sınırlama ve yasaklar getirdiğine tanık oluyoruz.

Robert Stam ve Ella Habiba Shohat (2000), bir araç olarak sinemanın gizemli bir şekilde başlangıcını hatırlattığını öne sürer. Stam ve Shohat pre-sinema ve post-sinemanın birbirine benzediği görüşündedir. Kurmaca öncesi atraksiyonlar döneminde sinema, gündelik olaylar, vodvil gösterileri, açılışlar, olimpiyatlar, spor müsabakaları gibi ilginç ve önemli olabilecek imgelerin gösterim mecrası olarak yaygınlaşmıştı. Sosyal medya mecralarında kısa videoların üretim ve dolaşımındaki yaygınlaşma göz önünde alındığında sinemanın ilk yıllarına asıl benzerliğin videonun bu kullanımında olduğunu görmek gerekir. Ancak kişisel video üretimini eğlence ve türevlerine indirgemenin hata olacağını kısa sürede gördük. Vietnam savaşının imgeleri televizyonda belirmiş, Körfez Savaşı ise canlı yayınlanmıştı. Rusya Ukrayna savaşı ise aralarında The New Yorker, France 24, Global Policy gibi önemli ajanslar tarafından birçok manşette Tiktok Savaşı olarak tanımlandı. Bu tür manşetlerin atılmasının sebebi örneğin bombalanan binalar ya da propagandist çekimler gibi imgelerin Tiktok gibi sosyal medya uygulamalarında paylaşılıp yoğun etkileşim alması oldu. Yalnızca savaşlar değil depremler, seller, kazalar, çevre felaketleri de bir süredir video dolaşımı ile anlık görünürlük kazanıyor. Lazzarato, Deleuze ve Guattari'nin kavramını ödünç alarak videonun imegyi yersizyurtsuzlaştırdığını<sup>1</sup> iddia ediyordu.

<sup>1</sup> yersizyurtsuzlaşma: (deterritorialisation) Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin ürettiği, bağlardan, bağlantılardan kopma biçiminde yorumlanabilecek kavram.

İlk yıllarında sinematograf, hem kayıt yapan kamerayı hem de aynı makinenin projektöre dönerek toplu gösterimin yapıldığı bütünsel bir süreci kapsayan bir adlandırmaydı. Videografi ise ekranı kişiselleştirip mobilize ederek her şeyden önce gösterimi yersizyurtsuzlaştırır. Tüm bu süreçlerin sonucunda ise video, yerküre düzeyinde, gerçek olduğu kadar sahte ve dezenformatif imgelerin de dahil olduğu, bir aşırı görünürlük hali oluşturur.

Video teorisi, şüphesiz video sanatını, ya da daha genel anlamda sanatın video ile kurduğu ilişkiyi içermelidir. Gördüğümüz gibi, bu ilişkiyi feminist kadın sanatçılar üzerinden kuran Ulus Baker, aynı zamanda sinemanın büyük ustalarının onun görüyorum edimi üretme kapasitesi nedeniyle videoyu beklediğini öne sürer (2015, s.24). Francis Ford Coppola (1991), küçük video kaydedicilerle normalde film yapamayan insanların bu imkana kavuşacağını düşünüyor, babasının küçük video kamerasıyla yeni Mozart olarak güzel bir film yapacak olan bir genç kızın hayalini kuruyordu. Böylelikle Coppola'ya göre filmler sözde profesyonellikten kurtulup gerçekten bir sanat formuna dönecekti. Tüm bunlardan şu sonucu çıkarabiliriz: auteur videoya daha yakındır çünkü video kişisel olana daha yakındır. Bunların yanında Passolini'nin şiir sineması üzerine fikirleri de bu bağlama taşınabilir. Çünkü Passolini (1976) kameranın öznel ve nesnel arasındaki bölgeyi genişletmesini şiirsel bir forma yaklaşma olarak düşünüyordu. Passolini'nin görüşlerini yorumlayan Deleuze (2014) bu durumu kameranın varlığını hissettiren özel bir sinema olarak tanımlar. Video ise kameranın öznel ve nesnel algısal konumlarının arasına, Passolini'nin (1976) "serbest dolaylı öznel" adını verdiği aralığa ontolojik olarak çok daha uygundur. Bu da görüntü estetiği içinde video imgesini şiirsel forma daha yakın kılar.

## SONUÇ

Oluşu gereği teknoloji ile iç içe olan video aygıtı, onun ürettiği imge ve bu imgenin dolaşımı üzerine teoriler ancak teknolojiye yönelik eleştirel yaklaşımdan yararlandığı ölçüde kapsam ve derinlik kazanabilir. Bunun temel sebebi eleştirel yaklaşımın hem teknolojinin hem de bizzat bilimsel bilginin yansız bir doğasının olamayacağı, teknolojinin ve bilimin karmaşık bir egemenlik ilişkileri içinden üretildiğini vurguluyor olmasıdır. Siyasal rasyonaliteden kopuk bir teknolojik-bilimsel rasyonalite yoktur. Egemen ideoloji teknolojinin tarafsızlığı mitini söylemsel dolaşıma sokar. Bu mit kapitalist sermayenin ve onun egemen rasyonalitesinin her bir etkinliğini bir yenilik olarak pazarlayarak, doğrusal bir ilerleme sürecinin kaçınılmaz sonuçları olarak gösteren güç ilişkilerine hizmet eder. Bu bağlamda video teknolojileri de gözetleyici pratikler üzerinden denetim toplumları inşasının bir aparatı, kültür endüstrisinin yeni mecrası, politik muhalefet ile aktivist hareketlerin elinde bir direniş aracı, çağdaş sanatçıların elinde bir plastik malzeme olarak çok yönlü bir süreç içinde yaygınlaşmaktadır.

Video imgesini zaman ile ilişkilendirmek, videoyu zamansal bir sanat olarak tanımlamak şüphesiz hatalı bir fikir değildir. Bilakis önce dolaysız hareketi ardından dolaysız zamanı üretebilmesi bir plastik sanat olarak sinemanın son derece önemli iki ayırt edici niteliği olmuştur. Video da bu nitelikleri devralmış, ardından imgeyi kültür endüstrisinin boyunduruğundan kurtararak bağımsız sanatçının ve muhalif aktivistin bir aracı olmasının önünü açmıştır. Video imgesinin bağlantılarını teknolojiden önce estetikte gören Deleuze “elektronik imgeler başka bir sanat istencine, ya da zaman-imgenin henüz bilinmeyen yönlerine dayanacaktır” (2000, s.266) der. İmgenin teknolojik olarak üretimine odaklanıp tekil kareler ve elektronik titreşimler gibi farklar öne sürerek oluşumsal öge olarak zamanı sinema imgesinden ayırt etmek, sinemanın da dolaysız bir zaman-imgeyi montaj sinemasından uzaklaşıp saf optik ve sessel durumlar ile ürettiğini görememek demektir. Sinematografide ve videografide araç tarafından sağlanan bir olanak olan zaman-imge, formel bir yaklaşımla, başka bir deyişle estetik-politik bir tercihle dolaysız ya da dolaylı kılınabilir. Bu nedenle videografiyi sinematografiden ayrılan özellikleri üzerinden tanımlayacaksa sadece araca içkin özellikler hem eksik bir perspektife neden olur hem de bizi yanılgıya götürebilir. Tam da bu noktada Baker’in vurguladığı gibi “görüyorum” ve “gösteriyorum” edimleri arasındaki farktan hareket etmek yararlıdır. Videografik imge, özellikle sıkı ekonomi-politik belirleyenlerin içinde anlatsal uzlaşılarla kurgulanıp tasarlanmış bir aksiyon, mizansen ve montaj ürünü olmaktan kurtulma olanağı bulduğu ölçüde sinema imgesinden ayrılarak özgün boyutlarını inşa edebilir. Henüz dijital imgenin icat edilmediği bir dönemde Vertov’u bir videograf olarak tanımlamak bu nedenle isabetlidir. Ayrıca dünyanın çeşitli bölgelerinden insanların çekimlerinin bir kolajı ile bir günün imgelerinden oluşmuş olan *Life In A Day* (Kevin Macdonald, 2010) ve *Life In A Day* (Kevin Macdonald, 2020) adlı işlerin, Moskova’da bir günün imgelerinden oluşmuş olan *Kameralı Adam* (1929) ile derin benzerliği buradan gelir. Bunun yanında Lazzarato’nun savının aksine Vertov’un kinokları hiçbir zaman tek girişim olmamıştır. Örneğin Walter Ruttmann’ın *Berlin - Symphony of a Metropolis*’i (1927), Andy Warhol’un işleri, Jean Rouch ve Edgar Morin’in etnografik filmi *Bir Yazın Güncesi* (1961), Chris Marker’ın ünlü deneme-film *Sans Soleil* (1983) ya da *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) ile başlayan üçleme de videografinin önemli yapıtları arasında değerlendirilmelidir<sup>2</sup>.

Andre Astruc’un ünlü “Yeni Avangard’ın Doğuşu, Kamera Kalem” adlı makalesi de bu bağlamda yeniden hatırlanmalıdır. 1948’de kaleme aldığı makalesinde Astruc, panayır eğlencesinden doğup, bu kökeninden kurtulamamış olan kamerayı koşulsuz biçimde yönetmene teslim ederek yeniden tanımlar: Sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini, ya da bir deneme ve roman yazarı gibi takıntılarını aktarabileceği bir biçim. Bu nedenle Astruc, kamera-ka-

2 Üçlemenin diğer filmleri Powaqqatsi (1988) ve Naqoyqatsi (2002) dir.

lem metaforunun kesin bir anlamı olduğunu düşünür: “Bununla, sinemanın görsel olanın tiranlığından, kendi başına görüntüden, anlatının anlık ve somut taleplerinden yavaş yavaş kurtulacağını, yazılı dil kadar esnek ve incelikli bir yazma aracı haline geleceğini kastediyorum” (1943, s.19). Burada Astruc’un yazıdan kastının kameranın üreteceği biçimden doğacak olan tamamen imgesel bir semantik olduğunu önemle vurgulamak gerekir. Bu nedenle kamera-kalem önerisi tam olarak videoyu tanımlar: sanatçının düşüncelerini, takıntılarını aktardığı bir biçimin aracı olarak video-kalem.

## KAYNAKÇA

- Astruc, A. (1948). The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo. The new wave, (144), 17-23.
- Baker, U. (2015). Beyin Ekran (3.Baskı). Birikim.
- Beniger, R. J. (1986). The Control Revolution (1.Baskı). Harvard University Press.
- Beniger, R. J. (2011). Kontrol Devrimi, D. Crowley, (Ed.), İletişim Tarihi ve Teknoloji-Kültür-Toplum, (1.Baskı, 442- 456). Siyasal Kitabevi.
- Benjamin, W. (2014). Pasajlar (11.Baskı). (A. Cemal, Çev.).Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2000). Cinema 2 – The Time Image (5.Baskı). (H. Tomlinson, R. Galeta, Çev.). Athlone.
- Deleuze, G. (2014). Sinema 1 – Hareket-İmge (1.Baskı). (S. Özdemir, Çev. ). Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). Sinema 2 – Zaman-İmge (1.Baskı). (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. & Foucault, M. (2002). Entelektüeller ve güç. C. Akaş, (Ed.), Kavramlar ve bağlamlar arasında (1.Baskı, 112- 122). YKY.
- Godard, J. (2014). Godard Godard'ı Anlatıyor (3.Baskı). (A. Derman, Çev.).Metis.
- Jameson, F. (2022). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı (1.Baskı). (C. Gönenç, Çev.). Alfa.
- Karakaya, A. (2023). Bir bilme biçimi olarak tekniğin eleştirisi: teknolojik determinist kuramlar bağlamında iletişim teknolojilerinin bugününü okumak (81 | 995). [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.
- Lazzarato, M, (2016). Videofelsefe (1.Baskı). (Ş. Ç. Solmaz, Çev). Otonom Yayıncılık.
- Nas, D. (2017). Video theory. Journal of Film and Video, (69), 56-58
- Passolini, P.P. (1976). The Cinema of Poetry, B. Nichols (Ed.), Movies and Methods, (1.Baskı, 542-558). University of California Press.
- Stam, R. & Shohat, E. H. (2000). Film Theory and Spectatorship in the Age of the 'Posts', C. Gledhill ve L. Williams (Ed.), Reinventing Film Studies. (1.Baskı, 381-401). Arnold.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş zaman (3.Baskı). (F. Ant, Çev.). Agora.

- Timisi, N. (2003). Yeni iletişim teknolojileri ve demokrasi (1.Baskı). Dost .
- Treske, A. (2015). Video theory: online video aesthetics or the afterlife of video (1.Baskı). Transcript Media Studies
- Uslu, A. (2020). Videofelsefe manifestosu. SineFilozofi, 5(9), 414-434.
- Williams, R. (1989). İkibin'e doğru (1.Baskı). (E. Tarım, Çev.). Ayrıntı.
- Williams, R. (2003). Televizyon, teknoloji ve kültürel biçim (1.Baskı). (A. U. Türkbağ, Çev.). Dost.
- Yetişkin, E. B. (2017). Bir armağan sanatı olarak video: ulus baker'in notlarıyla video sanatı. N. Ç. Bikiç ve F. Özgür (Ed.), Kısa Film, Belgesel, Video Sanatı (1.Baskı, 197-222). Doruk Yayınları.
- Yılmaz, B. (2014). Postmodernizm bağlamında Fredric Jameson'da geç kapitalizmin kültürel mantığı ve video kuramı. Sanat ve Tasarım Dergisi , (14), 131-144.
- Zaloom, G. (Yapımcı), & Mayfield, L. (Yapımcı), Bahr, F. (Yönetmen), & Hickenlooper, G. (Yönetmen). (1991). Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse [Film]. Zaloom Mayfield Productions.



# POLATLI - GORDİON BÖLGESİ KÜLTÜR ENVANTERLERİNİN GÜNCEL SANAT UYGULAMALARI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

## EVALUATION OF THE CULTURAL INVENTORIES OF POLATLI - GORDION REGION THROUGH CONTEMPORARY ART PRACTICES

Doç. Fırat Çağrı Kırmızıgül

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Heykel Bölümü

firat.kirmizigul@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1215-1968

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 27 Ağustos 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 17 Eylül 2024

### Öz

Anadolu coğrafyası çeşitli topluluk ve medeniyetlerin ilk kurulmaya başladığı günden bugüne her daim merkezi bir konumda bulunmuş, bu sebeple de çok sayıda medeniyet ve kültüre de ev sahipliği yapmıştır. Bu coğrafyada belirli bir dönem hüküm süren Frigler de Anadolu'nun orta ve batı bölgelerinin bir bölümünde söz sahibi olmuş, dünya kültür mirasına ortaya çıkardıkları çok sayıda farklı kültürel unsurlarla önemli ölçüde katkılar sunmuştur. Bu çalışma kapsamında Frig uygarlık ve medeniyeti üzerinden Friglerin başkenti olan günümüzde Ankara'nın Polatlı ilçesinde bulunan Gordion bölgesinde kültürel ve teknik gezi çalışmaları yapılmış, oluşturulan bu dokümantasyona bağlı olarak bölgede bulunan ve sergilenen bulgular detaylı bir biçimde araştırılmış; bu araştırmalar üzerinden çeşitli özgün ve bireysel sanat çalışmaları yapılmıştır. Üretilen çalışmalar sanatsal bir metodolojiye bağlı kalınarak Frig uygarlığı temelli çeşitli bilgiler, bulgular, simgeler, semboller ve yazılar üzerinden ilham alınmış olup günümüzün dijital ve disiplinlerarası sanat üretme pratikleriyle birleştirilerek karışık teknik ve dijital yöntemlerle özgün, iki boyutlu sanat uygulamaları şeklinde ortaya çıkarılmıştır. Bireysel olarak üretilen bu çalışmalar ile bölgenin arkeolojik araştırmalarla ortaya çıkan eserlerinin dünya mirasında ne kadar önemli bir konumda olduğu amaçlanmıştır, ayrıca bölgenin geçmişi ile günümüz kuşakları arasında bir bağlantı görevi görmesinde dinamik bir etkiye sahip olduğunun farkındalığı anlatılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Frigler, Gordion, Güncel Sanat

### Abstract

Due to its central location, Anatolia has historically been a hub for the formation of diverse communities and civilizations, resulting in the hosting of several cultures and civilizations. The Phrygians, who once held power in this area, also exerted influence over parts of central and western Anatolia, making noteworthy contributions to the global cultural heritage through various cultural components. Within the scope of this study, cultural and technical excursion studies were carried out in the Gordion region in the Polatlı district of Ankara, which is the capital of the Phrygians through the Phrygian civilization. Depending on this documentation, the findings found and exhibited in the region were investigated in detail, and various original and individual artworks were made based on this research. The works produced were inspired by various information, findings, symbols, icons, symbols, and writings based on the Phrygian civilization by adhering to an artistic methodology and combined with today's digital and interdisciplinary art production practices and created in the form of original, two-dimensional art applications with mixed technical and digital methods. These individually produced works aim to explain how important the artifacts of the region revealed by archaeological research are in the world heritage and also to convey the awareness that the region has a dynamic effect in serving as a bridge between past and present generations.

**Key Words:** Culture, Phrygians, Gordion, Contemporary Art

## Giriş

Anadolu toprakları ilkçağlardan günümüze kadar pek çok farklı topluluk, kavim ve medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Özellikle bulunduğu coğrafi konum itibarıyla Anadolu; Avrupa ve Asya'nın kesişme noktasında bulunması, adeta kıtalararası bir geçişe sahip olması sebebiyle çok çeşitli uygarlık ve medeniyet bu coğrafyada derin izler bırakarak dünya mirasında hatırı sayılır bir zenginliğe de sahip olmuştur. Anadolu coğrafyası her daim üzerinde çok farklı dinsel, dilsel, kültürel ve coğrafi çeşitliliklerin hüküm sürdüğü her dönem farklı toplulukların egemenlik kurması sebebiyle demografik açıdan da aktif bir konumda olmuştur .

Belirli bir bölgede hüküm süren medeniyetlerden olan Frigler Anadolu coğrafyasında oldukça önemli bir yer ve önem teşkil eden zengin uygarlık medeniyeti olarak tarihteki yerini almıştır. M.Ö. 1200'lü yıllarda Anadolu'ya Balkanlardan geldiği düşünülen Friglerin M.Ö. 750 yıllarında etkin bir varlık gösterdiği bilinmektedir. Bu yıllarda Anadolu'da Hitit hakimiyeti görülürken Hititlerin etkin olmadıkları yerleri kendilerine yurt edinen bu topluluk Gordion bölgesi başkent olmak üzere günümüzde İç Anadolu ve Ege bölgesinin bir bölümünü kapsayan coğrafyada hakimiyet kurmuştur. Frigya olarak adlandırılan bu devlet Hint – Avrupa koluna ait olmasına rağmen kısa sürede Anadolululara Helen ve Geç Hitit etkileri altında kalmış fakat aynı zamanda Anadolu'ya özgü bir kültüre de sahip olmuşlardır (Akurgal'dan akt. Bilge, 2020, s.7).

Hitit İmparatorluğunun yıkılışı çok yönlü sıkıntıların Anadolu'yu sardığı günlerde Tuna ve Makedonya bölgelerinde oturan halkın bir bölümü büyük yığınlar halinde önce Trakya'ya sonra Kuzey Batı Anadolu'ya akmaya başlıyor, bunalımın boyutlarını büyütüyorlardı. Acaba gelenler M.Ö 800 yıllarında Orta Anadolu'da yeni bir devletin; Friglerin kurucusu olacaklarını biliyorlar mıydı? Friglerin yurtlarından Makedonya'dan kopup gelmelerinin nedeni M.Ö. 1200 yıllarında ülkelerinin başka Avrupalıların saldırısına uğraması, kendilerini doğuya doğru göçe zorlamasıydı. Boğazları aşarak önce Troya ve Marmara denizinin güney kıyılarına yöneldiler... Friglerin yaşamının karanlıktan aydınlığa çıktığı süre içinde ise bir yandan Sakarya ve Kızılırmak'a, öte yandan güneye, göller bölgesine doğru yayıldıkları köklü Anadolu kültürleriyle ilişkiye girdikleri görülmektedir (TRT, 1995. Uygarlıklar Ülkesi Anadolu 6. Bölüm: 00:01:47:00 – 00:02:56:09).

Frigler ilk olarak günümüzde Çanakkale ve çevresi olarak adlandırılan Troya bölgesine daha sonra Sakarya nehri Vadisine doğru bir açılım gösterdikleri bilinmektedir (Tüfekçi Sivas'tan akt. Kavak, 2019, s.24). Daha sonraki dönemlerde ise çeşitli veriler ışığında Arkeolojik envanterlere baktığımızda Friglerin

Anadolu'nun iç kısımlarına doğru yayılım gösterdikleri ve M.Ö. 1100/1000 yıllarına doğru Gordion bölgesine ulaştıkları varsayılmaktadır (Sevin'den akt. Kavak, 2019, s.24) (Görsel 1, 2). "Arkeolojik buluntuların da yardımıyla Frig Krallığı'nın sınırlarının güneyde Burdur çevresine, kuzeyde Zile Maşathöyük ve Samsun yakınlarında Akalan'a kadar genişlediği görülür. Kızılırmak'ın doğusunda Boğazköy, Alishar, Alacahöyük, Kültepe ve Göllü Dağ'da da Frig yerleşimleri olduğu buluntular sonucu ortaya çıkmıştır" (Parman'dan akt. Birecikli, 2010, s.217).

Friglerin bilinen ilk kralı Gordios beyliğin yönetimini merkez olarak Asurluların baskısından dolayı Yozgat yakınlarında bulunan Alishar'dan günümüzde Ankara'nın Polatlı ilçesinde bulunan Gordion şehrine nakletmiştir. Friglerin Gordios'tan sonraki kralı ise oğlu Midas olmuştur. Frigler en güçlü dönemini kral Midas zamanında yaşamıştır (Akurgal'dan akt. Kavak, 2019, s.24). Büyük kısmı köylü ve çiftçilerden oluşan Friglerin aynı zamanda Gordion ve Midas gibi büyük şehirlerde yaşayan gelişmiş toplumsal katmanları da bulunmaktaydı (Pekyaman'dan akt. Kızıl, 2020, s.8).



**Görsel 1.** Friglerin Balkanlardan Anadolu'ya göç yolları süreci



**Görsel 2.** Frig Krallığı

## Friglerde İnanç Sistemi

Bu başlık altında ele alınan bilgiler Friglerdeki inanç sistemlerinin belli başlı kabul gören kısımları üzerinde toplanmıştır. Friglerde inanç sisteminin özünü ana tanrıça adı verilen bir tapınma aracı oluştururken ayrıca bu ana tanrıçanın bazı bulgularda kutsal hayvanlarla birlikte resmedildiği sahneler de görülmekte olup tanrıçanın dağların ve doğanın hâkimi olarak hükmeden bir konumda bulunduğunu betimlendiren bir yapının olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır (Işık'tan akt. Erdan, 2018, s.63). “Frig dini, dinin mimariye ve anıtsallığa yansımış hali olan açık hava kutsal alanları, Frig inançlarına dair en önemli bilgi kaynaklarımızdan biridir çünkü bizi inanç sistemi hakkında bilgilendiren birincil kaynaklardır” (Roller'dan akt. Erdan, 2018, s.67).

Friglerin inanç sistemlerinde mitolojik mitlerin etkisi oldukça önemli bir yer teşkil ederken çok tanrılı inanç temelinde yaşayan asli bir topluluk olarak göze çarpmaktadır. Bu tanrılar arasında Agdistis, Matar Kubile (Büyük Ana) ya da Kibele en bilinenler arasındadır. Kibele Frigler için doğanın bizzat kendisi olarak bilinen bir doğa tanrıçasıdır (Uçankuş'tan akt. Birecikli, 2010, s. 220). “Anadolu tanrıçası Kybele tarihe Frig tanrıçası olarak da geçmiştir. Kybele kutsal alanları, çoğunlukla kayaların üzerine yapılmaktaydı” (Parman'dan akt. Birecikli, 2010, s.220). Kybele dışında Friglerin “başlıca tanrıları arasında Güneş Tanrısı Sabazios ile Ay Tanrısı Men sayılmaktadır” (Birecikli'den akt. Erdan, 2015, s.41). Bazı Frig kültüründeki inanışlar Urartu ve geç dönem Hititlerle benzerlikler de göstermektedir. Bunlar arasında dağların kutsallığı, topraktan çıkan su kaynakları, çeşitli yırtıcı hayvanlara ait semboller ve semboller, dinsel törenler gibi gelenekler bu alandaki benzer inanış sistemlerinden bazılarıdır (Roller'dan akt. Erdan, 2018, s.64 - 65). Friglerde inanç sistemine bağlı olarak tanrıçaların önemi çok büyük olup devletin sahibi Tanrıçadır ve onun adına çok sayıda tapınak yaptırmışlardır (Birecikli, 2010, s. 229).

## Frig Uygarlığı Üzerine

Frig uygarlığı, içerisinde farklı kültürden etkilenen geniş bir mozaığe sahip olmasının yanında kültürel bağlamda çok katmanlı bir medeniyete de sahiptir. Bu medeniyet pek çok uygarlığa ev sahipliği yapan Anadolu topraklarının her inanç ve yaşayışa kucak açan bir zenginliğe de sahip olduğunun en büyük göstergesi sayılırken aynı zamanda kültürel motiflerin ilkçağlardan günümüze dek süregelen döngüsünde büyük bir bellek ve bilince sahip olduğunun da göstergesidir.

Friglerin yaşamlarında tarımın önemi çok büyüktür (Thomas'dan akt. Hemiş, 2009, s.111). Friglerin Gordion bölgesini merkez ve başkent olarak seçmesinde bölgenin sulak ve verimli bir noktada kesişmesi yanında ticaret kolonilerinin merkezinde bulunması sebebiyle Frig kültürünün oluşmasında tarımın önem-

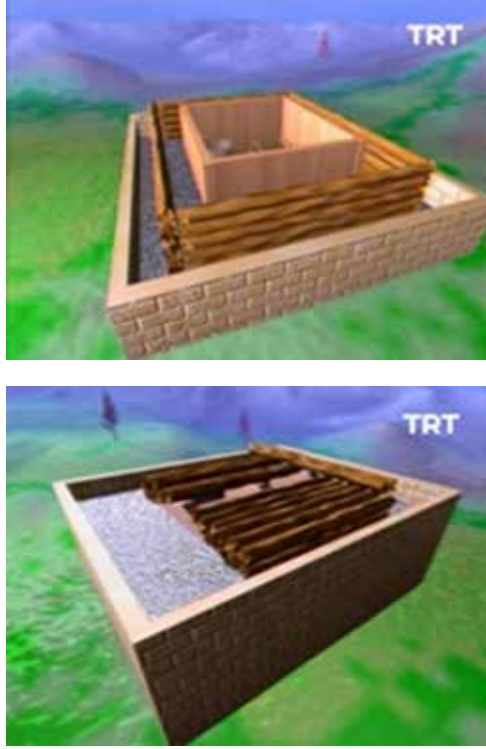
li bir etken olarak görüldüğü gözlemlenmektedir (Kenneth'den akt. Hemiş, 2009, s.103 - 104).

Frig uygarlığı ve kültüründe önemli olan diğer simgelerin başında ise ölüm sonrası hayat ve inanç sistemleri içinde yer alan Tümülüsler önemli yapıların başında gelmektedir. Tümülüsler genelde toplumda kral veya kraliyet ailesinden kişiler ile çeşitli soyluların ağaçtan çukurlar içine konularak yığma toprakla kapatılması ve etrafının moloz taşlarla örtülmesi sonucu oluşan konik bir biçimi andıran yapılardır. Bu yapılar mimari olarak eşsiz görünümlere sahiptirler (Young'dan akt. Erdoğan, 2007, s.11 – 12). Tümülüslerin bilinen en büyük örneği günümüze kadar da gelebilmiş olan Polatlı Gordion'da bulunan Kral Midas'a ait olan Büyük Tümülüs'tür (Uçankuş'tan akt. Bilge, 2020, s.10) (Görsel 3). "Büyük Tümülüs'te; toprak düzeyinde ardıç ve çam ağacından yapılan mezar odası; kaba kireç taşı bloklarından 80 cm. kalınlığında bir duvar ile çevrilidir. Duvar ile oda arasında kalan boşluk, küçük taşlarla doldurulmuştur" (Anonim a. 2023)



**Görsel 3.** Gordion'da bulunan Midas Tümülüs'ü

Frigler çok sevdikleri krallarına ölümü üzerine büyük bir tören düzenleyecek, anlayış bakımından Mısır firavunlarının gömüldüğü piramitlerden hiçbir farkı olmayan tümülüse gömeceklerdir. Mezar odasının üstünün taş ve toprak yığılmasıyla oluşturulan yapay tepelerin Anadolu'da ilk kullanıcıları olan Frigler krallarına o günkü yüksekliği 60 m., çapı ise 300 m. olan ve küçük bir dağı andıran anıt mezar yapmışlardır. Midas'ın Gordion'u bugün 80 kadar tümülüse sahiptir. Bunlardan 30 kadarında arkeolojik kazılar gerçekleştirilmiş ve mezar odaları açılmıştır (TRT, 1998. Midas'ın Gordion'u: 00:07:20:17 – 00:08:00:18). (Görsel 4, 5).



Görsel 4, 5. Midas Tümlüs'ü yapım süreci

## Gordion Bölgesi

İç Anadolu Bölgesinin batısında Sakarya ve Porsuk çaylarının birleştiği noktanın üst bölümünde bulunan Gordion, Ankara'ya 94 km. uzaklıkta olup günümüzde Polatlı ilçesinin 29 km. kuzeybatısında Yassıhöyük adı verilen bölgede bulunmaktadır. Orta Anadolu'nun batı kısmında Marmara, Ege ve İç Anadolu bölgelerinin kavşak noktasında bulunması, zengin ırmaklar, alüvyonlar ve tarım arazilerinin düz ve elverişli olması sebebiyle tarım ve hayvancılığa uygun olan Gordion, bu sebeplerden ötürü Frigler için ayrı bir öneme sahip olmuştur (<https://www.polatli.bel.tr>, t.y.).

Orta Anadolu'yu tümüyle egemenlik sınırları içine alan Friglerin başkenti Gordion adını devletin ilk kralı Gordios'tan almaktadır... Midas onu izlemiştir... Hint – Avrupalı bir dil konuşan göçmen Frigler bu kente M.Ö. 10. Yüzyıla doğru, doğru aşağı yukarı 3000 yıl önce ulaşmışlardır. Çevresi surlarla çevrili yalnız kral ve yakınlarının yaşadığı kente Güneydoğudaki 9m. genişliğinde ve 10m. genişliğindeki anıtsal bir kapıdan giriliyordu. Halkın bir bölümü ise çevredeki kırsal alanda yaşıyordu. Yapılan

kazılar kentin merkezinde duvarlarla çevrili bir iç avlunun, yanlarındaysa sarayların varlığını ortaya çıkarmış bulunmaktadır. (TRT, 1995. Uygarlıklar Ülkesi Anadolu 6. Bölüm: 00:03:15:16 – 00:04:15:05)

Gordion Antik kenti Ankara'nın Polatlı ilçesini geçtikten sonra karşımıza çıkan Gordion bölgesinin üst kısmında bulunmaktadır. Yakın Doğunun en önemli bulgularının olduğu ve Tunç Çağından itibaren 4000 yıllık bir yerleşim yeri olarak kullanılan alanda anıtsal binalar barındıran bölgede 100'den fazla tepe bulunmaktadır. Gordion Antik Kentine giriş yaptığınızda 10 farklı bölümden oluşan noktalarda bizi Erken Frig Kapısı ve Stadeli, Erken ve Orta Frig Stadeli, Frig Sur Duvarları ve Helenistik dönemdeki Gordion'un aşağı şehri bizi karşılamaktadır (Anonim b.2023) (Görsel 6).



**Görsel 6.** Gordion Antik Kenti

Gordion bölgesinde yapılan kazılarda çok sayıda çanak, çömlek, testi, sikke, seramik, yaşamsal malzemeler, heykeller, küçük ve orta boy anıtsal figürler, steller, lahitler, sunaklar, mühürler, kumaşlar, dokuma parçaları ile Frigler ve diğer medeniyetlere ait çok sayıda bulguya rastlanmaktadır. Bu bulguların bazıları günümüzde Midas Tümülüs'ünün hemen karşısında bulunan Gordion Müzesinde sergilenmekte olup yılın her mevsimi çok sayıda turist ağırlamaktadır.

### **Friglerde Sanat (Gordion Bölgesi)**

Bu başlık altında ele aldığımız bilgiler Frig sanatının belirli noktalarını kapsamaktadır. Frig sanatı özellikle gündelik temel yaşam malzemeleri üzerinde önemli etkileri olacak şekilde kendisini göstermiştir. Bunlardan Gordion müzesinde sergilenen eserlere baktığımızda çevre bölgelerden de çıkartılan arkeolojik kalıntılarda özellikle erken, orta ve geç Frig çömlekçiliğinin nadide eserlerini gö-

rebilmekteyiz; bu bulgular özellikle erken dönem Frig çömlekçiliğinde yeme, içme ve saklama gibi çok amaçlı çömlekler farklı renk ve teknikle yapılmış olup, çeşitli karakteristik ve sanatsal izleri bünyesinde barındıran içeriğinde boyalı ve süslenmiş geometrik desenlerle tasvir edilmiştir. Bu durum orta ve geç Frig dönemlerinde de aynı şekilde sürdürülmüş Frigli ressamlar figürlü desenlerle daha fazla ilgilenmişlerdir. Bu eserler arasında özellikle siyah renkli parlattılmış kaplar dikkat çekmekte olup içinde metal işçiliğine de rastlanmaktadır. Erken dönem Frig buluntuları arasında ayrıca fildişinden yapılmış mobilyalar, bronz hayvan figürleri, kazanlar ile cam boncuklara rastlandığı gibi Orta ve Geç Dönem Frig buluntuları arasında büyük ihtimalle Kuzey Suriye'den geldiği düşünülen fildişi ve kemik parçaları mobilyalarda kullanılmış olup bu alanda az da olsa çeşitli örneklerle rastlanmıştır (Anonim c.2023) (Görsel 7, 8).



**Görsel 7, 8.** Orta/Geç Frig Çömlekçiliği (M.Ö. 7. – 4. YY)

Frigler kronolojik bağlamda baktığımızda uzun bir zaman dilimi içerisinde mimarlıktan anıtlara, heykel sanatından keramiklere, maden işçiliğinden marangozluğa, çok geniş bir yelpazede ürünler ortaya çıkarmışlardır. Bu bakımdan Frigler özellikle mimarlıkta ahşap ve taş malzemelerden evler yaparken aynı zamanda mezarlar, kutsal yapılar, megaronlar, inşa etmiş, heykel alanında ise taş yontular, kaya anıtları ve mezarları, yüksek ve alçak kabartmalar üretmişlerdir. Heykel alanında estetik açıdan önemli sayılabilecek eserler ortaya çıkaran Friglerin Midas şehrinde bulunan kadın heykelleri, Palanga heykeli, Kybele heykeli yanında çeşitli tanrıça ve kabartma heykelleri Friglerin bu sanat dalında önemli bir konumda olduğunun göstergesidir (Uçankuş, 2002, s.41 – 52). “Friglerin değişik malzemelerden değişik boyutlarda yaptıkları kabartma ve heykellerde belirtmeye değer özellikler gösterir...Kemikten, fildişinden veya diğer metallerden yapılmış bu değişik figürlerde Frig sanatının bütününe değerlendirmek Anadolu'nun uzun gelişimindeki ağırlıklarını belirtmek mümkündür” (TRT,



1995. Uygarlıklar Ülkesi Anadolu 6. Bölüm: 00:19:37:02 – 00:20:01:18) (Görsel 9). Seramik sanatında da çok önemli eserlere imza atmış bir topluluk olan Frigler gündelik yaşam döngüsü içerisinde pek çok seramik - keramik üretimi yapmıştır. Frig keramiğinde (Orta Anadolu Demir Çağı Keramiği) Tabal, Muşki, ve Phrygia gibi farklı etnik unsurlar ihtiva ederken Friglere ait olarak atfedilen keramiklerin en belirgin özelliği madeni kaplara benzer biçimler olarak dikkat çekmiştir (Uçankuş, 2002, s.41 – 52). “Frig seramiklerine dekorlama teknikleri açısından baktığımızda geometrik bezemeler, hayvanların betimlendiği koyu mat boyalı seramikler ve mühür baskı süslemeli seramikler olarak üç grup karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak Frig seramiklerini sınıflandırdığımızda, şekillendirme yöntemleri, biçimsel özellikleri ve dekorlama tekniklerini ayrı ayrı özellikler olarak belirleyebiliriz” (Pekyaman, 2008, s.23).



**Görsel 9.** Şahin Heykelciği: Su mermeri

Seramik sanatına bağlı çok fazla ürün çeşitliliğine sahip olan Frigler son dönemlerinde seramik kaplar üzerinde çok ilerleme göstermişler ve bu alanda eşsiz seramik örnekleri ortaya çıkarmışlardır. Bu seramikler biçimsel açıdan oldukça cezbedici motif ve bezemelere sahip olmakla birlikte aynı zamanda kapların üzerlerinde çeşitli hayvan figürleri yanında çeşitli geometrik desenlere de rastlanmakta ve doğudan batıya uzanan süreçte modern sanatın eşsiz örnekleri içeriğinde pek çok farklı ayrıntıları da içeren bir bileşkede ele alınmaktadır (TRT, 1995. Uygarlıklar Ülkesi Anadolu 6. Bölüm: 00:17:10:06 – 00:18:38:11). (Görsel 10).



Görsel 10. Panter Figürlü bir Antefix

### **Polatlı – Gordion Bölgesi Kültür Envanterlerinin Günümüz Etkileşimli ve Disiplinlerarası Sanat Uygulamalarıyla Yeniden Yorumlanmasına Yönelik Uygulamalar**

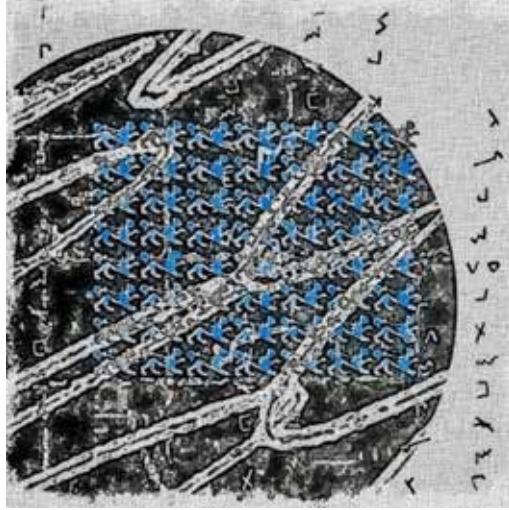
Araştırmamızın bu bölümünde Frig uygarlığı temel alınarak bu uygarlığın merkezi konumundaki günümüzde Ankara'nın Polatlı ilçesi sınırları içinde bulunan Gordion Antik Kenti ve çevresindeki kültür envanterlerinin güncel ve dijital tasarımlama yöntemiyle yeniden ele alınması üzerinde durulmuştur. Yapılan tasarımlama yöntemiyle bölgeden çıkarılan arkeolojik bulgular sonucunda yöredeki tarihi eserlerden esinlenilerek kavramsal bağlamda Frig sanatının kendine has yapısı ve muhteşem sanat eserleri üzerine bir farkındalık yaratmak amaçlanmıştır. Yapılan tasarımlar Gordion bölgesi üzerinde yapılan saha araştırmalarında etkilenilen ve Frig kültür envanterlerinde bulunan çeşitli motif, desen, geometrik şekil ve biçimlerin dijital tasarımlama tekniği, elle şekillendirme, fotoğraf gibi teknikler kullanılarak biçimlendirilen sanat çalışmalarından oluşmakta olup sanatta geçmiş ile günümüz disiplinlerinin sentezlenmesi amaçlanmıştır.

### **Frig Uygarlığı Kültür Envanterlerinin Güncel Sanat Uygulamaları Üzerinden Değerlendirilmesi**

Araştırmanın bu bölümünde sanatçı / akademisyen Fırat Çağrı Kırmızıgül tarafından yapılan sanat üretimleri incelenmiştir. Bu kapsamda 2023 ve 2024 yıllarında Polatlı – Gordion bölgesinde geniş ve detaylı bir saha araştırması

yapılmış, Friglere ait bölgede bulunan çeşitli arkeolojik eserler ve bulgular ile bu eserlere ait simge ve semboller dikkatle incelenmiştir. Friglere ait pek çok bulgudan ilham alınarak günümüz tasarımlama yöntemleri yardımıyla gerek bölgenin ihtişamını vurgulamak gerekse tarihsel bağlamdaki varlığına ait güncel bir farkındalık yaratmak amacıyla çeşitli sanat çalışmaları yapılmıştır.

Görsel 11'deki Frig Serisi I adlı iki boyutlu çalışma çeşitli Frig sembollerinden ve alfabesinden esinlenerek hazırlanmış olup bu çalışmada mavi renkle betimlenmiş olan ve Gordion Müzesinde bulunan Orta /Geç Frig döneminde çıkarılan bulgulardan biri olan hayvan figürü ve Friglerin bölgede pek çok noktada karşımıza çıkan alfabeleri temel alınarak yapılmıştır. Bu çalışmada zemin eskitilmiş bir papirüs kağıdını andırırken bu yüzey üzerinde Frig medeniyetinin bölgedeki kazılarda çıkarılan bulgulardaki simgeleri ile zenginleştirilerek betimlenmiştir.



**Görsel 11.** Fırat Çağrı Kırmızıgül, Frig Serisi I, Dijital Tasarım, Karışık teknik, 20x20 cm. 2024

Görsel 12'deki Frig Serisi II adlı çalışma ağaç formu üzerinden bir tasarım metodu ile temellendirilmiş ve köklü yaşam simgesi olan ağacın önemi vurgulanmıştır. Ağaç formu geçmiş ile günümüz arasında derin anlamlar taşıyan, belleğimizde önemli bir köprü görevi gören kuşaklararası bir ileti aracının yanı sıra köklerimizde ait bir simgeleştirme metodu olarak da kullanılan mitsel ve düşünsel bir semboldür. Bu kapsamda ağaç formuna ait betimlemeler Frig dönemi bulgularından olan çeşitli mühür ve baskı formları ile birleştirilerek bütünlük bir tasarımlama yöntemi uygulanmıştır. Ayrıca çalışmada yer alan mavi ve kahverengi renkler ise toprak ve gök (yer – gök) aralığında bir medeniyetin köklerle olan kopmaz bağı vurgulanmaya çalışılmıştır.



**Görsel 12.** Fırat Çağrı Kırmızıgül, Frig Serisi II, Dijital Tasarım, Karışık teknik, 20x20 cm. 2024

Görsel 13'de yer alan Frig Serisi III adlı çalışma Frig yazıtlarının tipografik ve kaligrafik olarak etkileyiciliği üzerine bir düşünceden yola çıkılarak yapılmıştır. Bu çalışmada Gordion bölgesinde bulunan çanak, çömlek parçaları, amfora vb. arkeolojik eserlerin üzerinde yer alan şekil, işaret, yazı, harf gibi bulgulardan hareketle bu ifadelerin geçmiş ile günümüz arasında önemli bir köprü görevi olarak kültür etimolojisinde yazının önemini betimlemek amacıyla yapılmıştır.



**Görsel 13.** Fırat Çağrı Kırmızıgül, Frig Serisi III, 20x20 cm. Dijital Tasarım, Karışık teknik, 2024

Görsel 14'de yer alan Bir Gökyüzü Denemesi adlı çalışma Gordion müzesinde bulunan ve Orta /Geç Frig buluntularından olan çizgi bezekli fildişi bir disk üzerinde bulunan şekillerden ilham alınarak düşünülmüştür. Bu şekillerin karmaşık yapısı bizleri adeta gökyüzünde özellikle geceleri daha çok belirginleşen takımyıldızlarını çağrıştırırken aynı zamanda bu formların karmaşık yapısı insan zihninin karmaşıklığıyla özdeş bir görüntü de oluşturmaktadır. Bu durum Köktürk'ün de bahsettiği (2014) sembol, algı ve bilinç arasındaki iç içe geçmiş olan realiteler bütünü gibi varolanı temsil eden sembolün aynı zamanda özne ile bilişsel ve zihni bir yolculuğa girerek bilinçten ayrılamayan bir de bütünselliği oluşturmaktadır. (Köktürk, 2014, s.55).



**Görsel 14.** Fırat Çağrı Kırmızıgül, Bir Gökyüzü Denemesi, Dijital Tasarım, Karışık teknik, 25x10 cm. 2024

## Sonuç

Frigler Anadolu coğrafyasında etkin olduğu yıllarda çok farklı kültürel unsurlarla adından söz ettirmiş ve bu bağlamda dünya mirasına sayısız eser bırakmıştır. Frigler günümüzde Ankara ilinin Polatlı ilçesinde bulunan ve başkent olarak kullandığı Gordion bölgesinde de ayrıca önemli bir uygarlık ve medeniyet temsiliyeti göstermiş bu kapsamda mimariden yaşam alanlarına, Tümülüslerden çeşitli arkeolojik bulgulara kadar geçmiş dönem kültürümüze ışık tutan tarihiyle dopdolu bir bölgedir. Frigler kültür ve medeniyet dünyamıza çok sayıda eser bırakmış gerek yaşamsal alanda gerekse kültürel alanda üst bir niteliğe sahip olmuştur. Bu çalışma özellikle Gordion bölgesi temelli bir Frig arkeolojisinin sanatsal anlamda günümüz dünyasına ilham verecek çok sayıda simge ve sembole ışık tutmasının yanında geçmiş ile günümüz arasındaki bağları birleştirmede sanatın bütünleştirici gücünden yararlanılarak günümüzün dijital temelli sanat yapma pratikleriyle birleşim göstererek Frig medeniyetinin önemi hakkında farkındalık yaratmak amacıyla hazırlanmış bir çalışmadır.

## KAYNAKÇA

Anonim a. Midas Tümülüs'ü girişinde bulunan tanıtım levhasından aktarılmıştır. Erişim tarihi: 27.01.2023

Anonim b. Gordion Antik Kenti bilgilendirme levhalarından aktarılmıştır. Erişim tarihi: 27.01. 2023

Anonim c. Gordion Müzesi'nde bulunan bilgilendirme levhalarından aktarılmıştır. Erişim tarihi: 27.01.2023

Bilge, A. (2020). Frig Uygarlığı Süslemeleri ve Deri Örnekleri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Birecikli, F. (2010). Ana Hatlarıyla Friglerde Din. Gazi Akademik Bakış Dergisi, Cilt 4, Sayı :7, 215 – 232. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/73970>

Erdan, E. (2015). Demir Çağ ve Sonrası Batı Anadolu 'da Frig Kültür Etkileri [Yayımlanmamış doktora tezi], Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdan, E. (2018). Frig Kültürü ve Uygarlığı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Erdoğan, S. (2007). Gordion Tümülüsleri Işığında Friglerde Oda Mezarlara Ölü Gömme Gelenekleri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hemiş, O. (2009). İskit, Frig ve Urartu Kültürlerinin Mukayesesi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kavak, M. (2019). Frig Yolu'nun Turizm ve Kültür Rotası Açısından Değerlendirilmesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kızıl, S. (2020). Frig Geometrik Bezemeli Seramik Kültürünün Kökeni Üzerine Düşünceler [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Köktürk, M. (2014). Kültür ve Sembol. Bir Cassirer İncelemesi. Ankara: Aktif Düşünce.

Pekyaman, H. (2008). Frig Uygarlığı Seramik Sanatı ve Kişisel Yorumlar. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uçankuş, H. T. ( 2002). Ana Tanrıça Kybele'nin ve Kral Midas'ın Ülkesi Phrygia (Kültür Rehberi). Ankara: Kültür Bakanlığı. (Uçankuş'a ait birincil kaynaklar için ilgili kitapta alt not kaynakçalara bkz. sf:62 – 64)

TRT (TRT yapımların makalede kullanım hakları için gerekli telif vd. izinler alınmıştır).

“Uygurlıklar Ülkesi Anadolu” 6. Bölüm “Anadolu’da Kayalara Sinen Kültür”

Yapım – Yönetmen: Zeynel A. Elçioğlu, Genel Danışman – Metin Yazarı – Bilimsel  
Yönetim: Prof. Dr. Metin Sözen, Yapım Yılı: 1995 – TRT İstanbul Televizyonu.

Yapım Yılı: 1995 - TRT İstanbul Televizyonu

Kullanılan Dakikalar: 6. Bölüm: 00:01:47:00 – 00:02:56:09, 00:03:15:16 –  
00:04:15:05, 00:17:10:06 – 00:18:38:11, 00:19:37:02 – 00:20:01:18

Bu bilgiler belgesel jeneriğinden alınmıştır.

“Midas’ın Gordion’u”

Yapımcı – Yönetmen: Korkmaz Göçmen

Danışman ve Metin Yazarı: Prof. Dr. Aykut Çınaroğlu

Metin Araştırma: Ayşe Toker

Yapım Yılı: 1998

Kullanılan Dakikalar: 00: 07:20: 17 – 00: 08:00:18

Bu bilgiler belgesel jeneriğinden alınmıştır.

## İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: <https://www.polatli.bel.tr> (t.y) Dünya Mirası Gordion Antik Kenti, <https://www.polatli.bel.tr/tarihi-merkez/dunya-mirasi-gordion-antik-kenti/20> Dünya Mirası Gordion Antik Kenti, 18.07.2024 tarihinde alınmıştır.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. TRT Uygurlıklar Ülkesi Anadolu” 6. Bölüm: 00:02:01:07

Görsel 2. TRT Uygurlıklar Ülkesi Anadolu” 6. Bölüm: 00:02:48:20

Görsel 3. Fırat Çağrı Kırmızıgül Arşivi

Görsel 4. TRT Midas’ın Gordion’u 00:07:36:21

Görsel 5. TRT Midas'ın Gordion'u 00:07:41:17

Görsel 6, 7, 8, 9, 10. Fırat Çağrı Kırmızıgül Arşivi

Görsel 11. Fırat Çağrı Kırmızıgül, Frig Serisi I, Dijital Tasarım, Karışık teknik, 20x20 cm. 2024.

Görsel 12. Fırat Çağrı Kırmızıgül, Frig Serisi II, Dijital Tasarım, Karışık teknik, 20x20 cm. 2024.

Görsel 13. Fırat Çağrı Kırmızıgül, Frig Serisi III, 20x20 cm. Dijital Tasarım, Karışık teknik, 2024.

Görsel 14. Fırat Çağrı Kırmızıgül Arşivi, Bir Gökyüzü Denemesi, 25x10 cm. Dijital Tasarım, Karışık teknik, 2024.



# PAMUKLU KUMAŞ ÜZERİNDE DOĞAL BOYAMA VE SHİBORİ TEKNİĞİNİN DENEYİMLENMESİ

## EXPERIENCE OF NATURAL DYEING AND SHİBORİ TECHNIQUE ON COTTON FABRIC

**Serap Tekin**

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Öğrenci,  
İstanbul Nişantaşı Üniversitesi,  
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü  
seraptekin9@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-6847-3337

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 26 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 4 Ekim 2024

**Dr. Öğr. Üyesi Cantürk Öz**

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi,  
Sanat ve Tasarım Fakültesi,  
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü,  
cntrkz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5369-5083

### Öz

Çevre sorunlarının giderek artması ve günümüz toplumunun en önemli sorunlardan biri olması tüm sektörleri etkilemektedir. Bu sektörlerden biri de moda ve tekstil alanıdır. Tekstil ürünlerinde kullanılan kanserojen boyalar çevreye ve kişilere zarar vermektedir. Üretim sürecinin temiz olması, hammaddenin doğal liflerden ve çevreye zarar vermeyecek şekilde seçilmesinin yanı sıra boyama sürecinin de bu dengeyi bozmayacak şekilde seçilmesi sürdürülebilirlik için önemlidir. Kimyasal boyaların canlılara ve tabiata verdiği zararlardan dolayı günümüzde doğal boyama ve farklı tekniklere yönelim artmaktadır. Giysi üretim yöntemlerinin yanında tasarımda renk, desen, biçim de çok önemlidir. Kendine özgü malzeme ve tekniklerle oluşturulabilen doğal boyama ve Shibori tekniğinin birlikte kullanılmasıyla hem tasarım süreçlerine hem de ekolojiye katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması ve uygulamalı deneysel yöntem kullanılarak hazırlanmıştır. Su teması çerçevesinde, doğal boyama ve Shibori tekniğini pamuklu kumaş üzerinde kullanarak yüzey tasarımları hazırlanmıştır. Sonuçlar kaynak oluşturulması için sistematik bir şekilde aktarılmıştır. Literatür taraması sonucunda, doğal boyama yöntemleri ile ilgili yerli yayınların az olduğu ve daha çok yabancı yayınların olduğu gözlenmiştir. Shibori tekniği ile ilgili yazılmış yerli bilimsel yayınlara da az sayıda rastlanmıştır. Doğal boyama ve Shibori tekniklerinin birlikte kullanılarak çalışmalar yapılmasının bu alanda literatüre katkı sağlayacağı ve süreçleri detaylı aktarması ile gelecekte yapılacak araştırmalara yol gösterebileceği öngörülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Doğal Boyama, Shibori Tekniği, Kumaş Tasarımı, Sürdürülebilir Tasarım, Ekolojik Tasarım

### Abstract

The increasing environmental problems and the fact that they are one of the most important problems of today's society affect all sectors. One of these sectors is the fashion and textile field. Carcinogenic dyes used in textile products harm the environment and people. It is important for sustainability that the production process is clean, that the raw materials are chosen from natural fibers that do not harm the environment, and that the dyeing process is chosen in a way that does not disrupt this balance. Due to the harm that chemical dyes cause to living things and nature, there is an increasing trend towards natural dyeing and different techniques. In addition to clothing production methods, color, pattern and form are also very important in design. It is thought that the combination of natural dyeing and Shibori technique, which can be created with unique materials and techniques, can contribute to both design processes and ecology. This study was prepared using literature review and applied experimental method, which are qualitative research methods. Within the framework of the water theme, surface designs were prepared using natural dyeing and Shibori technique on cotton fabric. The results were transferred systematically to create a resource. As a result of the literature review, it was observed that domestic publications on natural dyeing methods were few and there were mostly foreign publications. There are also a small number of local scientific publications written about the Shibori technique. It is envisaged that studies using natural dyeing and Shibori techniques together will contribute to the literature in this field and will guide future research by explaining the processes in detail.

**Key Words:** Natural Dyeing, Shibori Technique, Fabric Design, Sustainable Design, Ecological Design

## Giriş

Süslenmek, ilgi çekmek ve kendi duygularını yansıtmak gibi nedenlerden dolayı tarih öncesi çağlardan beri insanlar renklere ilgi göstermişlerdir (Koyuncu ve diğerleri, 2015, s.236). Doğal boyaların keşfedilip tekstil malzemelerinin renklendirmesi bu ilgiden doğmuştur (Çakalgöz ve Eltez, 2014, s.39).

Tarih boyunca tüm uygarlıklar için renk ve bu etkiyi malzemelere yansıtılmasını sağlayan boyalar önemli olmuştur. Renkler; 25000 yıl öncesine dayanan ilk mağara duvarlarında kullanılmıştır. Antik Mısır M.Ö. 3000-600 yıllarında boyama işlemlerini geliştirerek renk pigmentlerinde çeşitlilik sağlamışlardır (Lambourne ve Strivens, 1999, s.1-2). Romalıların Mısır mavisi dedikleri ve kullandıkları renk pigmenti, bakır ve kalsiyum silikattan üretilmiş ve mavi mineral eksikliğini çözmüştür (Delamare ve Guineau, 2007, s.23).

Akdeniz ve çevresinde yetişen “kök boya” (rubia tinctorum) isimli bitkiden elde edilen boyarmadde, Türk kırmızısı olarak Avrupa’da nam salmıştır. 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı Devleti’nin tahıl ve ipekten sonra ihraç ettiği üçüncü ürün olmuştur. En önemli alıcısı ise İngiltere’dir (Başer ve İnanıcı, 1990, s.9).

Osmanlı Devleti’nin boyahaneleriyle ünlü olduğu Aydın, Edirne, Bursa, Larissa, Alaşehir gibi şehirleri olmuştur. Türk kırmızısı, “lizari”, “alizari”, “Edirne kırmızı” gibi farklı isimlerle de tarih boyunca kullanılmıştır (Öztürk, 1999, s.14).

19. yüzyılda keşfedilen sentetik boyalardan önce renklerin elde edildiği boyar malzemeler, doğal maddeler olmuştur. Doğal boyamada renkler denenerek bulunur ve bu sebeple aynı tonun tekrar bulunması neredeyse imkansızdır. Kullanılan doğal boya maddesi kesin rengi vermemekle ve bir boyamadan diğerine ton farkları oluşmaktadır (Kırmızı, 2009, s.13). Bunların yanında doğal boyamalar çevre dostu olmaları ve aynı zamanda daha kaliteli daha dayanıklı olmaları sebebiyle ekolojik tekstillerde kullanılmaktadır.

Sentetik boyaların keşfiyle birlikte doğal boyama yöntemleri değerini kaybetmeye başlamıştır. Doğal boyama yöntemlerinin daha pahalı, uğraştırıcı olması ve sentetik boyar maddelerin kolay erişilebilirliği ile standart renklerin tekrarlanabilmesi sentetik malzemeye geçilmesinin nedenlerindedir (Eyüboğlu ve diğerleri, 1983; Öztürk 1999; Karabulut, 2015, s.3).

İnsan sağlığı, çevre kirliliği, ekoloji gibi sorunlar günümüzde git gide artmaktadır. Bu etkenlerden biri olan sentetik boyalardan vazgeçilmeye başlanmış, doğal boyamacılığın önemi ve etkisi anlaşılmıştır. Kumaşta alınan özgün sonuçlar ve estetik değerler doğal boyalara olan ilginin artmasının diğer nedenleri olarak sıralanabilir (Karabulut, 2015, s.1).

## 1. Doğal Boyama Yöntem ve Teknikleri

Araştırmalara göre doğal boyalar; bitkisel, hayvansal ve madensel boyalar olarak üç kategoride ele alınır (Öztürk, 1999; Karabulut, 2015, s.3) Doğal boyama işlemi birçok etken dikkate alınarak yapılmalıdır. Boyar maddenin renk verme özelliği; miktar, suyun kaynama oranı, içeriği, kullanılacak kumaşın özellikleri gibi faktörler, boyama sonucunu etkilemekte ve renklerin canlılığı, dayanıklılığı gibi etkiler doğurmaktadır.

Doğada bulunan bitkilerin kök, kabuk, yaprak, meyve, tohum, çekirdek gibi kısımlarından bitkisel boyalar elde edilir (Bebekli, 1998, s.32; Duyar, 2019, s.13). Renklerin oluşması; malzemenin toplanması, kurutulması ve boyanın hazırlanma süreçlerini de içermekte ve sonucu etkilemektedir (Yalçın, 2010, s.17; Duyar, 2019, s.13).

Mevsimler, toprak ve hava yapısı, bitkilerin kurutulmuş ya da taze olması gibi birçok etkenden bitkilerin renkleri değişebilmektedir. Bazı bitkilerin zehirli olmaları sebebiyle çalışma sırasında özen gösterilmeli ayrıca boyama süreçlerinde ortaya çıkabilecek farklı gazlar sebebiyle havalandırmaya dikkat edilmelidir (Flint, 2008, s.26, s.66; Duyar, 2019, s.21).

Bitkisel boyama işleminin kusursuz olabilmesi için kullanılan yöntemlerden biri mordanlamadır. Şap, soda, sodyum, karbonat, bakır sülfat, alüminyum sülfat gibi bazı maddeler; liflerin boyayı çekmesi ve tutunması için kullanılır. Boyaların açık ve koyulukları bu malzemelerin oranlarıyla oluşturulmaktadır. Mordanlama boyama işleminden önce yapılan bir ön işlemdir. Metal tuzlar gibi bazı asit veya bazlar da bu ön işlemden kullanılabilir (Karadağ, 2007, s.11).

Mordansız boyama yöntemleri de kullanılabilen ve bu süreç; boya banyosu, tekstil ürünün nemlendirilmesi hazırlanan boyada bekletilme ya da kaynatılma gibi işlemleri içermektedir. Uygulamalar ürünün kurutulması ile tamamlanmaktadır (Arlı ve diğerleri, 1993, s.92-93).

Mordanlama doğal olabildiği gibi kimyasal da olabilir. Tek bir bitki ile bile birçok mordan kullanarak farklı renk ve ton elde etmek mümkündür. Suda eriyen boyalar için suyun özelliği çok önemlidir ve kireç ve/veya demirden arınmış olması gerekmektedir. Parlak ve dayanıklı boyalar için ise tuzlar, baz ve asitler kullanılmalıdır. Demir ve Alüminyum sülfat, kül, deniz suyu, peynir altı suyu, krem tartar, çay ve yoğurt gibi malzemeler de mordanlama işleminde kullanılmaktadır.

Türk kırmızısı, kullanılan eritkenin özelliğine göre pembe renk oluşturmaktadır. Soğan kabuğu, safran bitkisi kahverengi ya da nefti gibi renkleri; ebegümecinin çiçek yaprakları morun tonlarını, elma ağacı ve kadife çiçeği kabukları

altın sarısı ve meşe, ceviz kabuğu, kızılğaç ise siyah renk oluşturulmasında kullanılmaktadır. Yeşil renk elde etmek için de çavdar filizi bitkisinden faydalanılmaktadır (Akpınarlı ve Tambaş, 2019, s.1296). İndigoferra, bitkilerden üretilen ve mavi renk oluşturmada kullanılan en önemli eski boya maddelerindendir. Shibori, katazome, kasuri gibi geleneksel boyamalarda da önemli bir boyarmadde olmuştur. Rubia Tinctorum bitkisinden üretilen kökboyası ise kırmızı, mor, menekşe ve kahverengi gibi renklerin boya maddesidir (Bosence, 1985, s.14).

Bazı bitkilerin doğal boyama özelliklerinin yanında antioksidan özellikleri de bulunmaktadır. Biberiye, lavanta, kekik, karanfil, gül, zerdeçal gibi bitkilerin bu özellikleri üzerine araştırmalar yapılmıştır. Ada çayı ve biberiye bitkileri sentetik bir antioksidan olan troloks' a 15–20 kat daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Karanfilde kekiğe göre daha fazla antioksidan etkisi olduğu görülmüştür (Akar ve Bulut, 2013, s.3).

## 2. Shibori ve Tarihçesi

Kelime anlamı Japonca “sıkma, döndürme ve baskı” anlamına gelen Shibori; kumaşın bağlanması sonucunda boyanın geçme oranının azaltılmasıyla farklı şekil ve renk geçişleri oluşturulması sürecidir (Fıçıoğlu, 2015, s.185). Çok eski bir ipek boyama tekniği olarak Japonya’da ortaya çıkmıştır (Karakoç ve Can, 2021, s.280). Kumaşı renklendirmesinin yanı sıra kumaşa üç boyut etkisinin eklenmesini de sağlamaktadır (Halaçeli, 2011, s.32).

Hayatta kalan en eski Shibori boyalı kumaş örnekleri; İmparator Shömu’nun ölümü üzerine bağışladığı malların bir parçası olarak M.S. 756’da Nara’daki Tödai-ji Budist tapınağına bağışlanan kumaşlar olup, 8. yüzyılın ortalarına kadar uzanmaktadır (Arai ve Wada, 2010, s.1).

Yüzyıllar boyunca ipek boyamanın merkezi Kyoto, 741-1869 yılları arasında ayrıca imparatorluk başkentliğini yapmıştır (Görsel 1). Aspir yapraklarından elde edilen kırmızı renk tarihteki en pahalı boyalardan biri olmuş ve momi (mom-ee) gibi bazı özel kumaşları da daha değerli kılmıştır. Kyoto, 18. yüzyıla kadar “beni itajime” ipeği üretiminde tekele sahip olmuştur. Bu boyama işlemi daha sonra ipek üretim merkezi olan Gunma Eyaletindeki Takasaki’de başlamıştır. 1875 yılında itibaren kimyasal kırmızı boyalara geçilmiş ve kırmızı itajime ipeğinin üretimi Takasaki’den taşınarak popüler pazarı ele geçirmiştir. Modern ve daha basit giyim tarzlarının yaygınlaşmaya başlamasıyla kimononun ikinci katmanı olan “shitagi” geçmişte kalmış, “beni itajime” işletmeleri kapanmaya başlamıştır (Arai ve Wada, 2010, s.1).



Görsel 1. Shibori, 1845

## 2.1. Shibori Yöntem ve Teknikleri





Shibori, Batı'da popüler hale gelen batık ile karşılaştırılmaktadır. Ancak Shibori sanatçıları, kumaş üzerinde boyanacak alanları izole etmek için iplik kullanır. Ayrıntılara bu şekilde odaklanmak, modern batık boyalardan çok daha karmaşık ve detaylı tasarımlar oluşturulmasını sağlamaktadır.

Batik boyamada genellikle, psychedelic spiral bir tasarım oluşturmak için kumaşın ortasını büküp, bağlamak gibi daha basit teknikler kullanılmakta ve birçok farklı rengi barındırma eğilimindedir. Shibori de ise genellikle tek bir renk ve o rengin tonları kullanılmaktadır.

Kumaş boyandıktan sonra ortaya çıkan tasarım, üç boyutlu şeklin ciltlenip bağlanması sonucu ortaya çıkar. Kumaş hem şekli hem de basıncı hassas bir şekilde kaydeder. Bağlanan şeklin "hafızası" kumaşa kazınmış olarak kalır ve çoğu zaman benzersiz bir doku yaratır. Shibori için kumaşı bağlamanın, dikmenin, katlamanın, bükmenin veya sıkıştırmanın sonsuz sayıda yolu vardır ve her yol çok farklı desenlerle sonuçlanır.

Rastlantı merkezli işlemlerle yapılan Shiboriler dört grupta kategorize edilebilir. Bunlar; katlamalı (folding), bağlamalı (binding), dikişli (stitching) ve boruya sarmalı (pole wrapping) uygulamalardır (Kırmızı, 2009, s.13).

Japonya'da Shibori üç ana kategori içerisindedir. Bunlar; bağlı dirençler (eko-kechi), balmumu dirençleri (rokechi) ve sabitlenmiş dirençlerdir (kyokechi). Bu üç kategorinin altında ise altı ana Shibori tekniği olarak: kumo, miura, kano-ko, arashi, nui ve itajime sıralanmaktadır (URL-1). Bu teknikler aşağıda Tablo 1'de sunulmuştur.

<p><b>1. Kumo (Örümcek)</b></p>		<p><b>4. Arashi (Fırtına)</b></p>	
<p>Japoncada "örümcek" anlamına gelmektedir. Kumaşı sıkıca bağlayarak ve bağlantı noktalarından renk uygulayarak örümcek ağına benzeyen desenler oluşturularak yapılmaktadır (Southan, 2008, s.28, s.40).</p>	<p>Arashi Shibori, kumaşı bükme, sarmak ve bağlamak için ahşap veya bakır direkler kullandığı bir işlemdir. (Southan, 2008, s.74, s.92).</p>		
<p><b>2. Miura (İlmikle Bağlama)</b></p>		<p><b>5. Nui (Dikiş)</b></p>	
<p>Düğüm kullanılmayan bu teknikte, kumaş bir kancayla çekilir, ardından parçanın etrafına iki kez bir iplik dolanır, bu nedenle adı buradan gelmektedir (URL-2).</p>	<p>Nui, tüm Shibori teknikleri arasında en ayrıntılı olanıdır ve boyamayla olduğu kadar dikişle de ilgilidir (Southan, 2008, s.50). El dikiş teknikleri ve ahşap dübeller kullanılarak direnç yaratılan bu sürecin sonuçları, doğru desenlerle özenle hazırlanmış tasarımlar ortaya çıkmaktadır (URL-3).</p>		
<p><b>3. Kanoko (Benekli Beyaz Nokta Desenli)</b></p>		<p><b>6. İtajime (Katlanmış ve Sıkıştırılmış)</b></p>	
<p>Japonca nohut anlamındadır. Kanoko Shibori, batık boyama en çok benzeyen stildir. Kumaşa küçük düğümler atarak yapılan bir bağlama işlemidir.</p>	<p>Kumaşı düzenli ve simetrik olarak katlayarak ve sıkıştırarak geometrik desenler oluşturularak yapılan bir tekniktir (URL-4).</p>		

**Tablo 1. Shibori Çeşitleri**

## 2.2. Doğal Boyama ve Shibori Alanında Çalışma Yapan Bazı Sanatçılar

Doğal Boyama ve Shibori alanında çalışmalar yapan sanatçılar arasında; India Flint, Motohiko Katano, Carter Smith, Yoshiko Iwamoto Wada, Yuh Okano ve Itchiku Kubota gibi sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılar doğal boyama, baskı ve Shibori boyama yöntemleri kullanarak kendilerine özel teknikler de geliştirmişlerdir.

### 2.2.1. India Flint

India Flint, doğal boyama ve uyguladığı ekolojik baskı teknikleriyle tekstil ve tasarım sektöründe önemli bir isim olmuştur. Çalışmalarında kullandığı yöntemler önemli kaynaklar arasında sayılmaktadır (Görsel 2).



**Görsel 2.** India Flint, Okaliptüs Baskılı Kumaş

### 2.2.2. Motohiko Katano

1956 yılında, 57 yaşındayken, Motohiko Katano (1899-1975), mingei (halk sanatları) hareketinin kurucusu Soetsu Yanagi'nin tavsiyesi altında, diğer tüm sanatsal ifadeleri bırakıp yalnızca Shibori yöntemlerine ve tasarımlarına yönelmiştir. "Katano Shibori" olarak adlandırdığı bir tekniğin yaratıcısı olarak tanınmıştır (Görsel 3). Japonya Halk El Sanatları Müzesi'nde "İndigo Shibori: Motohiko Katano'nun eserleri", Katano'nun kimonosu, noren perdeleri, duvar süsleri gibi tekstil örnekleri mevcuttur (URL-5).



**Görsel 3.** Apan Falk El Sanatları Müzesi, Motohiko Katan'ın Shibori Kimono Tasarımı

### 2.2.3. Carter Smith

Carter Smith, dünya çapındaki galeri ve müzelerde sergilenen Shibori kumaşları üretmektedir (Görsel 4). Türünün tek örneği elle boyanmış ipekleri ve orijinal biye tasarımları, destekleyen ve geliştiren benzersiz ve zamansız giysiler tasarlamaktadır (URL-6).



Görsel 4. Carter Smith Shibori Tasarımı

#### 2.2.4. Yoshiko Iwamoto Wada

Amerikan tekstil sanatı alanındaki en önemli isimlerinden biridir. Japon tekstil sanatçısı, küratör, sanat tarihçisi, akademisyen, profesör ve yazardır. Japon Shibori sanatını ABD'ye taşımış ve Lisa Hedstrom ve Lia Cook gibi birçok tanınmış tekstil sanatçısı onunla çalışmıştır. Wada özellikle giyim sanatı hareketinde etkilidir. Shibori'nin sayısız biçimiyle ilgili küresel otorite olarak Wada, bu geleneğin popülerleşmesinin ardındaki güç olmuş ve Doğu ile Batı'nın, geçmiş ile geleceğin muazzam yayılımını gerçekleştirmiştir (URL-7).

#### 2.2.5. Yuh Okano

Yuh Okano, 1991 yılında Rhode Island Tasarım Okulu'nda BFA'sını tamamladıktan sonra memleketi Japonya'da tekstil tasarımcısı olarak yaşamış ve çalışmıştır. Yuh'un sanat ve tasarım pratiğinde odak noktası her şeyden önce ham maddeler üzerindedir; bunların gizli niteliklerini ortaya çıkarmak veya bunların insan ve doğayla olan bağlarını keşfetmek için çalışmıştır (URL 8). Hem doğal dünyanın gizemli ürünlerine hem de günümüzde kimyasal teknolojiler kullanılarak yaratılması mümkün olan yapay kumaşlara dikkatle bakmıştır. Yuh, her eserini, sanatsal ifadeyi, ham maddenin doğasında bulunan ekonomik ve yaratıcı değerle dengeleyerek geliştirmiştir. Eserleri Modern Sanat Müzesinin kalıcı koleksiyonunda yer almaktadır (URL-9).

#### 2.2.6. Itchiku Kubota

Japon tekstil sanatçısıdır. Kubota, benzersiz, zengin renkli ürünler üreten yeni bir boyama yöntemi geliştirmiştir. Boyalara ve dikişe dayanıklı işlere iyi uyum sağlayacak modern kumaşlarla deneyler yapmıştır. Kopya yaratmaya çalışmak yerine, kendi boyama ve tekstil anlayışını ekleyerek yeni bir şey olan Itchiku Tsujigahana'yı geliştirmeye karar vermiştir. Baz olarak chirimen adı verilen ipek krep kumaşı kullanarak, daha sonra bir araya getirildiğinde kimonoyu oluştura-



cak olan kumaş panellerini boyamak için Shibori tekniğini kullanmıştır. Ayrıca boya renklerinin daha etkili olmasını ve kumaşa daha iyi yapışmasını sağlayacak bir yöntem geliştirmiştir (URL-10).

### 3. Araştırma Deseni

Bu makalede nitel araştırma yöntemi kullanılarak konu ile ilgili güncel yurtiçi ve yurtdışında bilimsel yayınlar incelenmiştir. Yapılan taramayla analiz edilen konular amaçlar doğrultusunda sistematik bir şekilde düzenlenerek aktarılmıştır. Deneysel yöntem kullanılarak doğal boyama teknikleri; pamuklu kumaş özelinde Shibori tekniği ile birlikte kullanılmıştır. Su teması çerçevesinde örnek kumaş boyamaları tasarlanmış ve denemeler neticesinde üretilmiştir. Araştırmada doğal boyama için gerekli çeşitli bitkiler ve uygulama tekniğinin gerektirdiği araç ve gereçler kullanılmıştır. Araştırma deseni aşağıda Tablo 2’de sunulmuştur.



Tablo 2. Araştırma Deseni

#### 3.1. Malzeme Seçimi-Kumaş Araştırması

Pamuk, doğal liflerden olmasının yanı sıra birinci derece tekstil ürünü olarak çok eski dönemlerden beri Doğu ve Orta Doğuda kullanılmıştır. Pamuklu kumaşlar, estetik bakımından daha etkili, güzel ve çeşitli hale gelmeleri için boyama teknikleri ile renklendirilmiştir. Dünyanın en çok kullanılan liflerinden biri olan pamuğun en eski örneklerine Hindu mezarlarında (M.Ö. 3000) rastlanmıştır. Dünyanın pamuk endüstri merkezi M.Ö. 1500 ve M.S. 1500 yıllarında Hindistan olmuş daha sonraları M.S. 800’lerde Çin ve Japonya’ya geçmiştir. Pamuk lifinin inceliği ve uzunluğu arasında doğru orantı bulunmaktadır. Elastikiyeti ve mukavemeti artıran lif uzadıkça incelmektedir. Selüloz miktarı arttıkça nem çekmesi ve kalitesi artmaktadır. Bu özellikler boyama için yapılan işlemin kalitesini artırmaktadır (Kırmızı, 2009, s.13).

Yüzde yüz pamuklu olan kumaşların doğal boyama işlemlerinde genel olarak iyi sonuçlar alınmaktadır (Çoşkun ve Tağı, 2020, s.440). Ayrıca bitkisel ve doğal olmasından dolayı denemelerde yüzde yüz pamuklu kumaş kullanılmıştır. Yapılan kumaş araştırmaları sonucunda kumaş olarak pamuk müslin seçilmiştir.

### 3.2. Boyamaya Elverişli Bitki Seçimi

Araştırma kapsamında yapılan doğal boyama ve Shibori uygulamaları alanında yapılan çalışmalar ve kaynaklar incelenmiştir. Bu çalışmanın önemli kısımlarından olan farklı bitkilerin aynı kumaşta yaptığı renklerin karşılaştırılması ve incelenmesidir. Biberiye ve kök boya bitkileri bu süreçte karşılaştırma için kullanılmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Biberiye ve Kök Boya Bitkisi

### 3.3. Tema ve Shibori Seçimi

Araştırma kapsamında yapılan doğal boyama ve Shibori uygulamaları için yaşam kaynağı olan “Su” teması belirlenmiştir. Çıkış noktası; suyun moleküler yapısı, akarken, durgunken ve sıçrarken oluşturduğu şekiller ekseninde Shibori desenleri tasarlanmıştır. Shibori tekniklerinden katlamalı ve bağlamalı olan yöntem belirlenen temanın yansıtılmasına uygun olduğu düşünülerek seçilmiştir. Suyun moleküler ve devinimsel yapısı degrade renk geçişleri ile doğal bir havada kumaşlara yansıtılmıştır. Tema panosu aşağıda Görsel 6’da sunulmuştur.








Görsel 6. Tema Panosu “Su”

### 3.4. Boyama Öncesi Mordanlama İşlemi,

Tercih edilen kumaşa ilk olarak uygun olan mordanlama işlemi yapılmış ve yapılan işlemin reçetesi belirlenmiştir.

#### 3.4.1. Mordanlama






Seçilen mordanlama tarifesine göre karışım elde edilmiş, reçete ve süreçler aşağıda Tablo 3'de sunulmuştur.

Malzemeler	
<p>450-900 g arası kumaş için;</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• 450 g şap</li><li>• 2 litre sıcak su (Suyun derecesi 50 derece olacak şekilde ayarlanır)</li><li>• 23 g yıkama sodası</li><li>• 1 litre oda sıcaklığında su</li><li>• 15 g kireç taşı</li><li>• 30 g asetik asit (% 5 asetik asit içeren üzüm sirkesi kullanılmıyorsa 300 g üzüm sirkesi)</li></ul>	
Aşama 1	Aşama 4
	
<p>Şap ve su karıştırılarak oda sıcaklığında çözülür.</p>	<p>Havanda ezilerek kireç taşı toz haline getirilmiştir. Biraz su ile çözdürülerek karışıma ilave edilmiştir.</p>
Aşama 2	Aşama 5
	
<p>Yıkama sodası ve oda sıcaklığında 1 litre su çözdürülür.</p>	<p>Karışıma asetik asit eklenmiştir.</p>
Aşama 3	Aşama 6
	<p>Kumaş bu karışıma konularak arsa karıştırılmış ve 1 gün bekletilme yapılmıştır. 40 derece suda 2 kez durulama yapılmıştır.</p>
<p>Önce sıcak su sonra çamaşır sodası şeklinde iki karışım birbirine eklenmiştir.</p>	

Tablo 3. Mordanlama

### 3.5. Doğal Boyama İşlemi ve Shibori Tekniği

Yapılan deneylerde kumaş boyaması gerçekleşecek bitki, boyama tekniği, süresi ve Shibori uygulamasından elde edilen sonuç belirtilmiştir. Seçilen boyama tarifesine göre karışım elde edilmiş, reçete ve süreçler aşağıda Tablo 4 ve 5'te sunulmuştur.

<b>Malzemeler</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 60 g biberiye</li> <li>• 1 çay kaşığı demir sülfat</li> <li>• 185 g % 100 Pamuk Kumaş (Müslin kumaş boyama öncesi mordanlanmıştır.)</li> <li>• 60 g kumaş</li> <li>• 6 litre saf su</li> <li>• Jüt ip</li> </ul>
<b>Aşama 1</b> 	<b>Aşama 4</b> 
<b>Aşama 2</b> 	<b>Aşama 5</b> 
<b>Aşama 3</b> 	

Tablo 4. Deney 1

Sonuç; kumaşın önü ile arkasında suyun moleküler ve devinimsel yapısı degra- de renk geçişleri ile doğal bir havada kumaşa yansıtılmıştır. Biberiye ile açık ye- şil renk ve demir sülfat degen yerlerde koyu yeşil renk elde edilmiştir. Üçgen katlama ve bağlama yöntemi ile istenilen su molekül efekti oluşturulmuştur. Doğal boyama ve Shibori yöntemleri birleşince desen, renk birlikteliğinin etki- leri daha net gözükmemektedir.

Malzemeler	<ul style="list-style-type: none"><li>• 12 g kök boya (Pigment)</li><li>• 1 çay kaşığı demir sülfat</li><li>• 185 g % 100 Pamuk Kumaş (Müslin kumaş boyama öncesi mordantlanmıştır)</li><li>• 6 litre saf su</li><li>• Jüt ip</li></ul>		
Aşama 1	 	Aşama 4	 
	<p>Pigment kök bitkisi öncesinde biraz sulandırılarak tencere içerisinde bulunan suya dökülmüştür. Karıştırma işlemi yapılmış ve kaynamaya bırakılmıştır.</p>		<p>Bir maşa yardımı ile çıkarılan kumaş bir kaba alınmıştır. Bazı yerlerde kumaşın koyulaşması için 1 litre su ile karıştırılan bir çay kaşığı demir sülfat konulan bir kapta kumaş 10 saniye kadar bekletilmiştir.</p>
Aşama 2		Aşama 5	
	<p>Boyamaya geçmeden kumaş büzülmüştür. Büzülen kumaşa Shibori tekniklerinden bağlamalı olan yöntem seçilerek uygulanması yapılmıştır.</p>		<p>İşlemleri tamamlanan kumaşın ipleri kesilmiştir. İlk önce masaya açılmış ve sonrasında kuruması için yüksek bir yere asılmıştır.</p>
Aşama 3	 		
	<p>İki ahşap çata tencerenin üstüne konulmuştur. Kumaşın üzerinde bulunan iplerin ucundan sarıya tipi mandallarla tutturulmuştur. Kök boya konulan kaynamış suda 20 dakika kadar kumaş kaynatılmış, aynı yöntem kullanılarak bu sefer biberiye konulan kaynamış suda beyaz yerleri 15 dakika kadar kaynatılmıştır.</p>		

Tablo 5. Deney 2

Sonuç olarak; kumaşın önü ile arkasında suyun akarken, durgunken ve sıçrarken oluşturduğu şekiller ekseninde Shibori desenleri tasarlanmıştır. Renk geçişleri ile doğal bir etki ile “Su” teması kumaşa yansıtılmıştır. Pigment kök boyası ile koyu kırmızı renkler ve demir sülfat değen yerlerde bordo renk elde edilmiştir. Biberiye içinde kaynatılan yerler açık yeşil renk, büzme ve bağlama yöntemi ile istenilen desen ve efektler oluşturulmuştur. Doğal boyama ve Shibori yöntemleri birleşince desen, renk birlikteliğinin etkileri daha net gözükmetedir.



**Görsel 7.** Denev Sonuçları

Denevler sonucunda; iki kumaşın önü ile arkasında istenilen su desenleri oluşturmuştur. Katlama ve bağlama çalışmasının denendiği Denev 1’de, daha simetrik ve tekrara yakın bir boyama elde edilmiştir. Bu sebeple suyun içerisinde olan ve varlığını belirten moleküler şekli yansıtılmıştır. Düzenli baskı istenen çalışmalarda bu tekniğın rahatlıkla kullanılabilceği düşünölmektedir.

Büzme ve bağlama uygulamasının gerçekleştirildiği Denev 2’de rastlantısal ve karmaşık bir sonuç elde edilmiştir. Suyun durağan olmayan ve akışın getirdiği hareketi kumaşa yansıtılmıştır. Düzenli olması istenmeyen ve anın durumunun yansıtılacağı çalışmalarda bu tekniğın kullanılabilceği söylenebilmektedir.

## Sonuç

Araştırma kapsamında yapılan çalışmalarda, mordanlama işleminde bilinçli olarak doğal malzemeler tercih edilmiştir. Biberiye, kök boya gibi bitkilerden faydalanılmıştır. Bitkiler özellikle kurutulmuş halleri ve pigment haliyle yüzeyde elde edilmek istenen renk için doğal boyama tercih edilmiştir. Yüzde

yüz pamuklu kumaş kullanıldığı için baskın ve etkin renkler elde edilmiştir. Deneylerin uygulamaları sonucunda bitkilerin türü, kullanım gramajı ve kaynatma süresinin boya renginde farklı etkiler oluşturduğu gözlenmiştir.

Eski ve köklü bir geçmişe sahip olan doğal boyamacılık ve Shibori yöntemleri tekstil tarihi içinde önemli bir yeri olmuştur. Günümüzde moda ve tekstil alanında doğal boyama ve Shibori tekniklerinin kullanılması ve yaygınlaştırılması da gerekmektedir.

Bitki örtüsü çeşitliliği göz önüne alındığında, tekstil ve moda sektöründe ekolojik tekstile ve doğal boyamaya olan eğilim, doğal olanakların kullanması gereken bir duruma dönüşmüştür. Kendiliğinden yetişebilen ya da yetiştirilmesinde kimyasal madde kullanılmayan bitkiler bir araya gelerek, çevreye zarar verilmemesi için giysilerin boyama süreci sağlanabilmektedir.

Bitkilerin toplanma sürecinde hiçbir şekilde doğaya zarar verilmemesi ve kullanılan su ile zararsız mordanlama yapılması doğal boyama sürecinde kullanılan tekniklerin bu uygulamalar ile doğaya saygılı bir süreç oluşturulmuştur. Shibori tekniğiyle çıkarılan desenler, birbirinden farklı kendine özel ve özgün tasarımlar olmuştur.

Bu tasarımlarda; doğal kumaşlar ve doğal boyama yöntemleri birlikte kullanılarak bireye ve çevreye zararı olmayan, ekolojik moda katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Doğal boyamacılığın ve özellikle Shibori yönteminin tekstil tasarımlarında kullanılmasının; bitki çeşitliliği de dikkate alındığında, tekstil ve moda sektöründe önemli bir çalışma alanı oluşturabileceği öngörülmektedir.

## KAYNAKÇA

Akar, E. ve Bulut, O. M. (2013). Bazı tekstil boya bitkilerinin antibakteriyal özellikleri ve aktivitesi için kullanılan test yöntemleri. Süleyman Demirel Üniversitesi Teknik Bilimler Dergisi, 3 (2) 1-6 Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/196128> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Akpınarlı, F. ve Tambaş, C. (2019). Pamuklu-İpekli kumaşlara ekolojik baskı uygulaması ve haslık düzeylerinin belirlenmesi. İdil Sanat ve Tasarım Dergisi, 62, 1295-1311. doi: 10.7816/İdil-08-62-05 Erişim Adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1565375925.pdf> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Alpat, F. E. (2012). "Yavaş Moda Nedir?". Akdeniz Sanat Dergisi, I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Bildirileri Özel Sayı II, "Yeşil Tekstil, Yavaş Moda", Kasım, s.46. Erişim Adresi: [http://2012.motexbienal.org/publications/akdeniz\\_sanat\\_dergisi\\_sekizinci\\_sayi\\_bienal\\_ozel\\_sayisi.pdf](http://2012.motexbienal.org/publications/akdeniz_sanat_dergisi_sekizinci_sayi_bienal_ozel_sayisi.pdf) Erişim Tarihi: 30.02.2024

Arai, M. & Wada, I. Y. (2010). "Beni Itajime: Carved Board Clamp Resist Dyeing In Red" (PDF). Textile Society of America Symposium Proceedings. University of Nebraska-Lincoln. Archived from the original on 2 November. Erişim Adresi: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=tsaconf> Erişim Tarihi: 30.02.2024

Arlı, M. Kayabaşı, N. ve Ilgaz, F. (1993). El dokuması halıcılıkta bitkisel boya kullanımının önemi. Tekstil ve Mühendis Dergisi, 7-38 s. 92-93. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/137538> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Aydoğan, M. ve Oyman, N.R. (2021) Batık tekniğinin farklı tekstil yüzey düzenleme yöntemleriyle kullanımı ve uygulamaları. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 14-28 ISSN 1308-2698 Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1938150> Erişim Tarihi:30.01.2024

Başer, İ. ve İnanıcı, Y. (1990). Boyarmadde kimyası. Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayını.

Bebekli, M. (1998). Doğal kaynaklardan boyarmadde izolesi ve pratikte kullanılabilirliğinin incelenmesi. Yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana.

Bosence, S. (1985). Hand block printing & Resist dyeing. (1. baskı) Londra: David & Charles.

Can, D. İ. ve Oyman, N. R. (2017). Giyilebilir Sanatta Eko Boyama-Baskı Teknikleri ve Uygulamaları. İdil Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (36), s.2291-2310. Erişim Adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500021010.pdf> Erişim Tarihi: 30.01.2024



Çakalgöz Y. S. ve Eltez, S. (2014). *Ceroplastes Rusci* L. (Hemiptera: Coccidae) Dişi Bireylerinin Kabuklarından Antik Dönemlerde Kullanılan Boya Çıkarma Yöntemleri ile Boya Eldesi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (17), 39-44. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed/issue/34737/384107> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Çoşkun, G. ve Tağı, S. Ö. (2020). Pamuklu Kumaşların Doğal Boyarmaddelerle Boyamasında Mikrodalga Kullanımının Etkilerinin İncelenmesi. *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:3, Sayı: 4 s. 421- 445 Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1363348> Erişim Tarihi: 17.07.2024

Delamare, F. & Guineau, B. (2007). *Renkler ve malzemeleri*. Yapı Kredi Yayınları.

Duyar, Ö. C. (2019). *Mordanlar ve farklı bitkilerle ekolojik baskı uygulamaları*. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Ertürk, N. ve Yılmaz, E. (2021). Eko baskıda uygulanan bazı mordanlar ve etki farklılıkları üzerine örnek çalışmalar. *İdil Sanat ve Tasarım Dergisi*, 78 304–313. doi: 10.7816/idil-10-78-11 Erişim Adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1612174793.pdf> Erişim Tarihi: 29.01.2024

Eyüboğlu, U, Okaygun. I. ve Yaras, F. (1983). *Doğal boyalarla yün boyama: Uygulamalı ve geleneksel yöntemler*. Özkur Basımevi.

Fıçıcıoğlu, A. (2015). *Tokat yazmacılığı ve Shibori sentezi ile çağdaş uygulamalar*. Sanatta yeterlilik tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Flint, I. (2008). *Eco colour botanical dyes for beautiful textiles*. U.S: Interweave.

Gunner, J. (2010). *Shibori for textile artists*. Tokyo: Kodansha. ISBN 978-1568363806.

Halaçeli, H. (2011). Dokuma-sıkıştırma-rezerve boyama tekniği ile kumaş yüzeylerinde üç boyutluluk araştırmaları. *TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası*, 84, 32-37. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teksmuh/issue/12865/156016> Erişim Tarihi: 29.01.2024

Karabulut, K. (2015). *Pamuklu örme kumaşlara doğal boyalarla boyama yoluyla tek adımda renk, uv koruyuculuk ve antibakteriyellik kazandırılması*. Yüksek lisans tezi, Namık Kemal Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Tekirdağ.

Karadağ R. (2007). *Doğal boyamacılık*. T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü.

Karakoç, D. ve Can, D. İ. (2021). Ekolojik baskıda yenilikçi yaklaşımlar: Pas baskı Shibori. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 279-289. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2034727> Erişim Tarihi: 28.01.2024

Kırmızı, G. M. (2009). Japon tekstil boyama ve desenlendirme teknikleri üzerine bir araştırma. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar, İzmir.

Koyuncu Okça, A. ve Genç, M. (2015). Anadolu halı ve kilimlerinde renk, Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (4), 235-246. Erişim Adresi: [https://www.researchgate.net/publication/283767671\\_ANADOLU\\_HALI\\_VE\\_KILIMLERINDE\\_RENK](https://www.researchgate.net/publication/283767671_ANADOLU_HALI_VE_KILIMLERINDE_RENK) Erişim Tarihi: 28.01.2024

Lambourne, R. & Strivens, T. A. (1999). Paint and surface coatings theory and practice (2th ed.). England: Woodhead Publishing Ltd.

Moller, E. (1999). Shibori: The art of fabric folding, pleating and dyeing. Michigan. (2th ed.). ISBN 978-0855328955.

Oyman, N. R. (1985). İpek üzerine yersel renklendirme. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Uygulamalı Sanatlar, İzmir.

Öztürk, İ. (1999). Doğal bitkisel boylarla yün boyama. Dokuz Eylül Yayınları.

Öztürk, İ. (1982). Bitki boyları üzerine birkaç not ve Yenikent köyünden boyama örnekleri. Türk Etnografya Dergisi, (17), 49-58. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2158397> Erişim Tarihi: 28.01.2024

Southan, M. (2008). Shibori designs, techniques. China: Searcch Press. ISBN 978-1-84448-269-6.

Topoyan, Z. (2022). Sürdürülebilir tekstiller bağlamında doğal boylar ve deneysel eko tasarım çalışmaları. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Yalçın, M. (2010). Kızılçam kabuğundan elde edilen pigmentin pamuk, yün, ipek ve sentetik kumaşlardaki boyama özelliklerinin incelenmesi. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

## İNTERNET KAYNAKLARI

URL-1 <https://japanobjects.com/features/Shibori> Erişim Tarihi: 01.02.2024

URL-2, 3, 4 <https://www.matsuri.co/blog/icerik/Shibori> Erişim Tarihi: 18.05.2024

URL-5 <https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/04/30/arts/motohiko-katanotied-Shibori-dyeing/> Erişim Tarihi: 01.02.2024

URL-6 <https://www.Shibori.com/> Erişim Tarihi: 01.02.2024

URL-7 [https://yoshikowada.files.wordpress.com/2008/12/surfacedesignjournal\\_sufa2015\\_yoshiko-wada-shapiro.pdf](https://yoshikowada.files.wordpress.com/2008/12/surfacedesignjournal_sufa2015_yoshiko-wada-shapiro.pdf) Erişim Tarihi: 01.02.2024

URL-8 <https://www.textilesyuh.com/about> Erişim Tarihi: 01.02.2024

URL-9 <https://www.jessicahemmings.com/yuh-okano-tradition-and-technology>  
Erişim Tarihi:01.02.2024

URL-10 <https://japanobjects.com/features/itchiku-kubota> Erişim Tarihi: 01.02.2024

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. <https://japanobjects.com/features/Shibori> Erişim Tarihi: 18.05.2024

Görsel 2. <https://wildpigmentproject.org/india-flint-botanical-chemist> Erişim Tarihi: 18.05.2024

Görsel 3. <https://japanobjects.com/features/Shibori> Erişim Tarihi: 01.02.2024

Görsel 4. <https://www.Shibori.com/> Erişim Tarihi: 01.02.2024

Görsel 5. <https://www.sozcu.com.tr/biberiye-neye-iyi-gelior-biberiyenin-faydaları-nelerdir-szcu8-wp5507805> Erişim Tarihi: 20.07.2024

<https://www.sabah.com.tr/edirne/2021/11/08/efsanelere-konu-olmustu-ilk-hasadi-gerceklesti> Erişim Tarihi:20.07.2024

Görsel 6. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 7. Serap TEKİN kişisel “Doğal Boyama ve Shibori” fotoğraf arşivi: 25.03.2023

Tablo 1. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

<https://www.matsuri.co/blog/icerik/Shibori> Erişim Tarihi: 18.05.2024

<https://www.heddels.com/2018/07/Shibori-indigo-tie-dye-via-ancient-japan/> Erişim Tarihi: 17.07.2024

<https://gallicreative.com/product/arashi-Shibori-a-language-of-stripes-ana-lisa-hedstrom/>Erişim Tarihi: 17.07.2024

Tablo 2. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Tablo 3., 4., 5. Serap TEKİN kişisel “Doğal Boyama ve Shibori” fotoğraf arşivi: 25.03.2023 Yazar tarafından hazırlanmıştır.



# SANAT VE OYUN

## ART AND PLAY

**Doç. Dr. Ceyda Güler**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
ceyda.guler@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-0568-4160

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 27 Haziran 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 24 Ekim 2024

### Öz

Sanat ve oyun arasındaki ilişkinin irdelenmesi çok yönlü değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu yazıda oyunun ontolojik açıdan ne olduğu, oyun içtepsinin felsefeciler açısından nasıl değerlendirildiği, sanat ve sanatçılar bağlamında nasıl ele alındığı incelenmiştir. Oyunun sanat, sanatçı ve izleyici üçgeninde nasıl ifade bulduğu, sanatçıların tavırlarında nasıl değerlendirildiği, sanat eserlerinde nasıl ele alındığı örneklerle değerlendirilmiştir.

Bu araştırmada oyun olgusunun tanımı, sınırlılıkları ve özellikleri üzerine yapılan incelemeler sonucunda elde edilen veriler ışığında sanattaki yerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın örneklemi sanat tarihinden seçilen eserler ve sanatçıların eylemleri oluşturmaktadır.

### Abstract

Examining the relationship between art and play requires multifaceted evaluation. In this article, it is examined what the play is ontologically, how the play impulse is evaluated by philosophers, and how it is discussed in the context of art and artists. How the play finds expression in the triangle of art, artist and audience, how it is evaluated in the attitudes of artists and how it is handled in works of art has been evaluated with examples.

In this research, it is aimed to examine the place of play in art in the light of the data obtained as a result of examinations on the definition, limitations and characteristics of the play phenomenon. The sample of the research consists of works selected from art history and the actions of artists.

**Anahtar Kelimeler:** Oyun, sanat, kültür.

**Key Words:** Play/game, art, culture.

## Giriş

Oyun, insanın içgüdüünün bilinçli veya bilinçsiz bir yansıması, bireysel veya toplumsal bir dışavurumdur. Oyun kavramının, sadece çocukların oynadığı eğlenceli bir etkinlik ile sınırlı olmadığı insanın hayatla ilgili kurduğu ifadeyi bir araç olduğu görülür. Saklambaç, yakar top gibi çocuk oyunlarının temelinde bile psikolojik ve sosyolojik veriler yer alır. Satranç ve kâğıt gibi yetişkin oyunları, toplumların tarihini, geleneklerini ve zihin haritasını yansıtır.

Oyunun tarihine bakıldığında onun, insanlık tarihi kadar eski olduğu görülür. İnsan var olduğundan beri avlanma, cinsellik, din, iş, sanat...vb. arasındaki sınırları belirlerken oyuna başvurmuştur. Georges Bataille, oyunun avcı-toplayıcı toplumlardan beri var olduğunu vurgularken oyun ve sanat arasında derin bir bağ kurmuştur. “Bataille için insanlık tarihindeki en büyük iki olay, önce aletlerin ve sonra da sanatın ortaya çıkmasıydı. Aletler çalışmanın, mesainin başlamasını; sanat eserleri de oyunun başlamasını simgeliyordu” (Artun, 2015).

Oyun kavramının ontolojik açıdan incelenmesi varlık durumunu, ne olduğunu, özelliklerini ve sınırlılıklarını ortaya koyarken sanattaki yerini de sorgular. Oyunu oyun yapan olguların değişkenlikleri ve benzerlikleri farklı disiplinlerde farklı özellikler gösterir.

Sanattaki yaratıcılık da bir anlamda oyundur. Oyun içgüdüleri, yaratıcılığı ve özgürlüğü yansıttığı için sanatı besleyen ve güçlendiren unsurlardandır. Sanatçı da tıpkı oyun oynayan bir çocuğun yaptığı gibi niteliksel varoluş biçimleri yaratır. Oyun olgusunun yanında onun temsili de sanatın konusu olmuştur. Bu araştırmanın kapsamını, oyun ve sanat arasındaki ilişki, sanatçıların oyun alanı yaratımları, sanat eserlerine konu ve malzeme olan oyunların incelenmesi ve niteliklerinin belirlenmesi oluştururken, elde edilen bulguların analizi ile öne çıkan özellikler izlenmeye çalışılmıştır.

## Sanat ve Oyun

Sanatın oluşumunda taklit, yaratma ve oyun kuramları birbirleriyle çoğu zaman kesişirken yaşadıklarını, gördüklerini, hissettiklerini taklit eden sanatçının içtepisi de oyun ile ilişkilendirilir. Platon sanatın doğanın taklidi olduğunu, görünen dünyadaki her şeyin idealar dünyasının bir yansıması olduğunu, sanatçının taklidin taklidini yaptığını iddia ederken bunu mimesis kavramı ile açıklamıştır. Mimesis yani taklit, oyun özellikleri taşır. Caillois’e göre de “bir istisna dışında taklit, oyunun tüm özelliklerini sergiler: özgürlük, gelenek, gerçekliğe ara verilmesi, zaman ve mekânın sınırlandırılması. Ancak emredici ve kesin kurallara sürekli boyun eğmek gözlemlenmez-gerçekliğin gizlenmesine ve ikinci bir gerçekliğin ikame edilmesine ilişkin kurallar. Taklit aralıksız bir icattır” (Caillois, 2001, s.22,23).

Çocukların gelişim süreçlerinde çevrelerini taklit yoluyla öğrenmeleri gibi sanatçılar da doğayı taklit ederek üretirler. Taklit esnasında yaşanan gerçeğin, hayal gücü ile bütünleşmesi söz konusudur. Taklidin nasıl gerçekleşeceği konusunda sınırlayıcı, katı bir disiplin yoktur. Sanatçı tıpkı bir çocuk gibi düşünlemlerle gerçekleştirilen bir oyunda yer alır ve bu bağımsız alanda özgürce eserini oluşturur. Delacroix'ya göre "Düşlem ve oyun bir başka dünyadır... Oyunu kuran ve geliştiren de, sanatı kuran ve geliştiren de "çocuğun simgeci kafasıdır" (Timuçin, 1993, s.134). Oyun, özgür bir alan olan sanatta simgesel yaratımla inşa edilirken gerçeklik değişkenlik gösterir. Oyun etkinliğinde olan çocuk için oyun oynamaktan başka bir amaç, iş veya dünya yoktur. Oyunu oynamak için oynarken düş ve gerçeği bir arada yaşar. Sanatçı da tıpkı bir çocuk gibi oyun oynar ve oyun alanı olarak yeni varoluş biçimlerini yarattığı iki veya üç boyutlu yüzeyi kullanır. Bir çocuğun oyundaki tavrıyla sanatçının tavrı bu anlamda büyük benzerlik gösterir. "Sanatı belki de büyüklerin çocuk oyunu diye tanımlamak yanlış olmaz. Sanattaki oyun çocukluktakinden daha belirgin bir amaca yöneliktir: burada düşleyen ya da tasarlayan insan gündelik yaşayan insanın önüne geçmiştir. Sanat yapmak gerçekte oyun oynamaktır. Sanatçı oyununu oynarken bizim için çekicilikleri olan hatta bize üst düzeyde hazlar veren ilginç bir yapı kurmakla yetinmez, aynı zamanda dünyayı, ortak dünyamızı tüm görünür görünmez yanlarıyla tüm gizleriyle açıklamayı amaçlar. Sanat bir insan araştırmasıysa oyun bu araştırmanın başlıca yöntemidir. Özgür eylem ve özgür düşünce sanatta bireysel doyumun sınırlarını aşar, bir insan araştırması özelliği kazanır." (Timuçin, 2013, s.150)

Estetiği ilk kez bilim dalı olarak tanımlayan Baumgarten'e göre estetik, güzel üzerine bir düşünme bilimidir. Ondan sonra birçok filozof estetiği, güzeli araştıran bilim olarak tanımlar ve çalışmalar yürütür. Kant güzel, iyi ve doğruyu özdeş kavramlar olmaktan çıkarır ve "güzel"i bağımsız bir estetik kavram olarak ortaya koyar. Saf akıl ile pratik akıl arasında bir güç olan yargı yetisi, özgürlüğün ve güzellik algısının temelini oluşturur. Sanat bilgi yetilerinin ve imgelemin özgür oyununun ürünüdür. Kant estetik duyguyu özgür, bağımsız ve kendine özgü olarak tanımlarken yararlılığın dışında tutar, çıkarsız kılar, sanatı oyun durumuna getirir. Schiller, "İnsan, biliyoruz, ne tam olarak maddedir, ne de tam olarak ruhtur. İnsanlığın bir birleşimi olarak güzellik demek ne nesne içtepisinin tam bir nesnesi, ne de biçim içtepisinin bir nesnesi olabilir. Deneğin tanımlamalarına sıkı sıkıya bağlanan keskin gözlemcilerin dedikleri gibi, yalnızca yaşam da olamaz; üstelik de zamanın güzellik duygusu onu daha çok aşığıya çekmek ister. Deneğin çok uzaklaşan kurgusal dünya bilgelelerin, açıklamada da daha çok sanat gerek-semeleriyle aykırı yollara sapan felsefeciler sanatçıların yargıladıkları gibi, yalnızca biçim de olamaz. Güzellik, her iki içtepinin ortak oldukları oyun içtepisinin konusudur" der (Schiller, 1990, s.73). Schiller, Kant gibi insanı, maddeye bağlı duyusal yan ile biçime bağlı akıl

yanı olarak iki içtepi ile açıklar. Akıl yanını biçim içtepsi, duyuşsal yanını ise madde içtepsi olarak tanımlarken, bu iki karşıt içtepiyi düzenleyen üçüncü bir içtepi olduğunu, bunun da oyun içtepsi olduğunu söyler. Güzel ise bunların uyumudur. Oyun içtepsi “güzel”e eşitir, çünkü güzel ne yalnız duyuşsal ne de yalnız akılsaldır, duyu ve aklın uyumudur. Bu noktada Kant’ın güzel, hem duyuşsal (maddeye bağlı) hem akılsaldır (biçime bağlı) düşüncesinin bir adım ötesine geçer. Kant ve Schiller’in aksine Gadamer ise “sanat deneyimi bağlamında oyundan söz ederken ne yaratıcının ne de sanat eserinden zevk alanların yönelimini hatta zihin durumunu ne de oyuna katılan bir özneliliğin özgürlüğünü değil sanat eserinin kendisinin var oluş biçimini kasteder” (Gadamer, 1989, s. 102). Oyunun bağımsız bir öze sahip olduğunu belirtir. Gadamer ve Huizinga oyunun belli bir amacı ve sonu olmadığını, özgür bir alan olduğunu düşünür. Oyunda kurallar olmasına rağmen bu kuralların esnek olması insanı özgür kılar. Bilinçaltı ve hayallerin ön planda olduğu ortamda özgürlük ve yaratıcılık vardır. Gadamer sanatın oyun unsurunu, amaç ilişkilerinin özgürlüğü olarak değil bilakis özgür bir tepki olarak açıklar (Gadamer, 2005, s.32). Bu özgür alan Huizinga’nın da vurguladığı gibi hiçbir uygarlık basamağıyla veya evreni kavrayış biçimi ile ilgili değildir (Huizinga, 2006, s. 19). Sanat ve oyun, her ikisi de özgür bir alanda gerçekleşir.

Huizinga’da hukuk, endüstri, ticaret, sanat, zanaat, bilim gibi kültür hayatının köklerinde oyun alanı yer alır. Ancak oyunun varlığını sanatın her alanında eşit olarak kabul etmez. Huizinga’ya göre “Lirik sanatlar ile plastik sanatlar arasındaki derin fark, kabaca, oyunsal unsurun plastik sanatlarda yer almamasına karşılık, lirik sanatlarda oyunsal niteliklerin aşikâr olmasına denk düşmektedir. Bu zıtlığın başlıca nedeni, gerçek estetik faaliyetin müzikal sanatlar açısından icranın içinde yer almasından kaynaklanmaktadır. Eser önceden bestelenmiş, incelenmiş veya notaya dökülmüş olsa bile, ancak icranın, temsilin, dinletinin ve kelimenin İngilizcede hâlâ koruduğu anlam bağlamında üretimin içinde canlı hale gelebilmektedir. Müzik sanatı etkilidir ve bu niteliğinden ötürü, tekrarlandığı her seferinde, icranın içinde tadılmaktadır.” (Huizinga, 2006, s.210) Huizinga, Platon gibi müzik, dans ve oyun arasında derin bağ kurar.

### **Sanatta Oyunun Temsili**

Değişik zaman dilimleri içinde filozofların estetik ve güzeli insanın özgürleşmesi noktasına bağlayarak oyun içtepsi ile ilişkilendirmesinin yanı sıra, oyun kavramı temsili olarak da sanatçıların çalışmalarına konu olmuştur. Bu bağlamda oyun müsabaka, çocuk oyunları, yetişkin oyunları, müzikli-eglecnelci oyunları vb. temsili olarak Antik Çağlardan beri birçok sanat eserinde yer alır.

Gadamer’e göre, “oyun, sanat eserinin kendi başına bulunuş tarzına işaret eder” (Palmer, 2002, s.226). Resim yüzeyindeki oyun alanı, sanatçının onu



kurgularken geçirdiği evreler, izleyicinin onu keşfetme aşamasında da bir oyun niteliğine bürünür. Pieter Bruegel, *Çocuk Oyunları* isimli eserinde oyun oynayan çocukları ve çocuk görünümüyle yetişkin insanları resmeder. Resimde yer alan 250'ye yakın figürün hepsi oyun oynamaktadır. Figürler körebe, uzuneşek, ip çekme gibi birçok farklı oyunu oynarken tasvir edilmiştir. Resimde oyunlar yanında oyuna malzeme olan tahta at, bebek, rüzgârgülü gibi dönemin oyuncakları da yerini almaktadır. Resim, 16.yy Hollanda'sının çocuk oyunlarını ve oyuncaklarını görsel bir belge niteliğinde yansıtmaktadır. Çok eski kültürlere de dayanan birçok oyunun temsil edildiği bu eser Karel van Mander'in "görsel oyun ansiklopedisi" söylemini karşılar niteliktedir. (Arsal, 2014, s.139-143) Ancak Bruegel'in bu resmi, oyunların temsiline çok ötesindedir. Farklı sembolik anlamların bulunduğu resimde ironi ve hiciv vardır. İkonografik çözümlemesi yapıldığında resimde yer alan hemen hemen her oyunun, her oyuncuğun döneminin toplumsal yapısına bir göndermesi bulunmaktadır. Örneğin soldaki binanın penceresinde yer alan çocuk figürünün, aklın ve bilgeliğin sembolü olan baykuşa su tabancası ile ateş etmesi bilgiye karşı bir tavidir ve budalalıkla ilişkilendirilebilir.



**Görsel 1:** Pieter Bruegel, *Solda Çocuk Oyunları*, 1560, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 118 cm × 161 cm., Sağda Detay, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.

Oyun alanında özgürlüğün yanı sıra oyunun tabiatı gereği kazanma ve kaybetme ihtimali rekabeti doğurur. Oyun sırasında insanın galip gelme isteği ile kötü dürtülerin fırsat bulduğu anda ortaya çıkması hileyi gerçekleştirir. Huizinga'ya göre hile yapmak rekabet ortamının oyunsal karakterini bozar. Çünkü oyun esnasında uyulması gereken bazı kurallar vardır. Bu kurallar hiçe sayıldığında oyun düşer. Fakat hile fark edilmezse oyun bozulmaz ve devam eder. Çünkü hile yapan oyuncu oynadığı oyunun kurallarına uyuyormuş gibi yapar.

Fransız Barok sanatçı Georges De la Tour'un kâğıt oynayanları resmettiği bir-biri ile neredeyse aynı denebilecek kadar yakın olan *Sinek Ası ile Hile* ve *Karo Ası ile Hile* isimli resimleri ve Caravaggio'nun *Hilebaz Kumarcılar* isimli resmi,

Lucas Van Leyden'in kâğıt ve satranç oynayanları ile Cezanne'nin 1890-1894 yılları arasında sıklıkla işlediği kâğıt oynayanlarından farklıdır. Georges De La Tour'un iki resminde de hile oyununun içinde yer alır. Kâğıt oyununun tasvir edildiği resimlerde, bakışmalar ve işaretleşmeler arasında soldaki figürün arkasına gizlediği iki as ile yapılan hile ortadadır. Hile, oyun alanında gerçekleşir. Yalnızca izleyici için görünür olan hile fark edilmediği için oyun devam etmektedir.



**Görsel 2:** Georges de La Tour, *Sinek Ası ile Hile*, 1630-1634, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97.8x156.2 cm., Kimbell Sanat Müzesi, Texas.



**Görsel 3:** Georges de La Tour, *Karo Ası İle Hile*, 1635-38, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106x146cm., Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Caravaggio'nun *Hilebaz Kumarçılar* isimli eserinde de yine oyuna hile karışmıştır. Kâğıt oynayanlar arasında yer alan bir işbirlikçi, soldaki figürün elindeki kâğıdı el işareti ile göstermektedir. Sağdaki figürün arkasına iskambil kâğıdını saklaması da yine hileli bir galibiyete işarettir. Hile müsabakanın oyunsal karakterini bozsa bile fark edilmediği sürece oyunun kurallarına uyuluyormuş gibi görüldüğü için oyun devam eder.



**Görsel 4:** Caravaggio, *Hilebaz Kumarçılar*, 1595, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94.2x130x9 cm., Kimbell Sanat Müzesi, Texas.

Bosch'un *Sihirbaz* resminde ise sihirbazlık oyunları oynayan bir figüre bakarken kendisini kaptıran bir kişinin dolandırılışı gösterilmektedir. Oyundan alınan hazzın etkisiyle kendinden geçen figürün, sihirbazın suç ortakları tarafından organize bir şekilde dolandırılışı resmedilir. Sihirbazın sol elindeki sepette yer alan baykuş onun zekâsını gösterirken, hilenin kurnazlık ve akıl ile yüceltiği anlaşılmaktadır. Sihirbaz yaptığı ve fark edilmediği hile ile hayranlık uyandırırken galip gelir. Ve bu durum bu oyunun sırada bekleyen diğer insanlarla beraber defalarca tekrar etmesine sebep olur. Huizinga'nın belirttiği gibi "deyim yerindeyse, kurnazlık yeni bir müsabaka teması ve oyunsal biçim haline gelmektedir." (Huizinga, 2006, s.78)



**Görsel 5:** Hieronymus Bosch, *Solda Sihirbaz, Sağda Detay*, 1502, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 53x65cm., Belediye Müzesi, Saint-Germain-en-Laye, Fransa.

Müzik ve oyun düzen, tekrar ve ritim gibi birçok özellikleriyle birbirine çok yakın nitelikler barındırır. Müzik eşliğindeki dansın oyunsal niteliği ile figürler arasındaki uyumun ve ritmin tasvir edildiği Matisse'in *Dans* resminde, ritmik beden hareketleri ile yapılan vahşi dans ile figürler özgürleşerek hedonizm noktasına ulaşmış gibidir. Başta Huizinga olmak üzere birçoklarına göre oyunun tasviri, sanat ve oyun arasındaki ilişkiyi desteklemek için yeterli görülmesi de müzik ve dans aracılığıyla oyundan alınan haz, resmin dairesel kompozisyonu ile izleyiciyi de içine çeker.

Kompozisyonun yapısal özelliği ile ortaya çıkan zahiri çember, sihirli çember metaforunu somut kılar niteliktedir. Salen ve Zimmerman oyun olgusunu sihirli çember metaforu ile açıklamaya çalışmış ve iki gruba ayırmışlardır. Birincisi sihirli çemberin içine girdikten sonra kurulan etkileşim ikincisi ise sihirli çemberin dışından oyuna taşınan etkileşim şekilleridir. (Sallen & Zimmerman, 2003, s.460) Matisse'in resminde dans eden figürlerin oluşturduğu çember oyuna kapılma hissini kuvvetlendirirken içsel bir sınır çizer. Sınırlandırılmış mekân, kapalı bir oyun alanını niteler. Oyuna dâhil olmak için sihirli çemberin içine girmek gerekmektedir.



**Görsel 6:** Henri Matisse, *Dans*, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x39 cm., Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Alman Dışavurumcu Otto Dix'in *Skat Oynayanlar*'ı, kâğıt oyununun resmedildiği diğer resimlerden oldukça farklı bir şekilde ele alınmıştır. Kâğıt oyununun konu edildiği pek çok eserde figürler oyunun ruhuna uygun olarak galip, mağlup, hilekâr jest ve mimikleriyle yer alırken bu resimde diğerlerinin aksine ürkütücü biçimde ele alınmıştır.

Savaş deneyimlerini, gördüklerini yaşadıklarını eserlerine yansıtan Alman Dışavurumcu Otto Dix savaşa gönüllü asker olarak katılmış, kentsoylu toplumun çöküşüne inanmış ve savaşı yüceltmmişti. Ancak savaşın sonunda çekilen acıları, yıkımı ve yaşanan felaketleri görünce sanat anlayışı da değişime uğramıştır. Savaş sonrası hayatın olumsuz yönlerini ve Almanya'nın 2. Dünya Savaşı sonrası durumunu resimlerinde konu edinmiştir. *Skat Oynayanlar* isimli eserinde, ürkütücü biçimde ele alınan üç gazi figürü, yaraları ve savaş sonrası hasar görmüş organları ile açık bir şekilde tasvir edilmiştir. Bir masa etrafında kâğıt oynayan üç asker savaşın yol açtığı bedensel, ruhsal ve ekonomik yıkımları simgelemektedir. Artık hayatın işleyişi içinde üretken olamayacak durumda olan askerlerin, masa başında oyun oynarken tasvir edilmiş olmaları aslında onların savaş oyunu sonrasında aldıkları hasarlar yüzünden başka bir iş ile ilgilenemeyecek duruma gelmelerini göstermektedir. Eserde görselleştirilen bu paradoks Marx'ın estetik kuramını doğrular niteliktedir. Marksist düşüncede çalışma etiğinin karşısında, çalışmama ya da oyunun nitelik ve nicelik diyalektiğine dayanan bir estetik kavramı yer alır. "Politik ekonominin ötesindeki oyun, çalışma olmayan ya da yabancılaşmış emek, sonsuz bir sonun hükümlerine olarak tanımlanmaktadır" (Harrison&Wood, 2011, s.1029).



**Görsel 7:** Otto Dix, *Skat Oynayanlar*, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x87cm., Yeni Ulusal Galeri, Berlin.

### **Yaratma Ediminde Oyun**

Oyun temasının tasvir edildiği eserlerin yanı sıra sanat ve yaratma ediminin oyuna dönüştüğü performanslar da vardır. Dadaistler, içinde buldukları sanat-antisanat hareketinin ismini belirlerken bile oyundan uzaklaşmazlar. Bu adlandırma bazı kaynaklara göre bir bebeğin çıkardığı anlamsız seslerden, bazı kaynaklara göre ise Fransızcada oyuncak tahta at anlamına gelen dadadan yola çıkarak oluşturulmuştur. Rastlantısallık, ironi, oyun ve deneyim sanatın her zaman içinde yer alır. Hugo Ball “Dada Fragmanlarında” 12 Haziran 1916’da “Dada dediğimiz şey, içinde bütün yüksek sorunların yer aldığı, hiçlikten yapılmış bir harlequin dansıdır, bir gladyatör jestidir, rezil enkazla yapılan bir oyun, yapmacık ahlak ve bolluğun bir sergilenişidir” (Harrison&Wood, 2011, s.281) der. Schiller’in Eski Yunanlıların ve Romalıların oyunlardan aldıkları zevkleri karşılaştırmasından (Schiller, 1990, s. 75-76) yola çıkarak bakıldığında Dadaistlerin kan akıtılmadan oynanan Olympia’nın savaş oyunlarından zevk alan Yunanlılar’a değil arenalarda kan dökülen, ölümle sonuçlanan gladyatörlerin savaş oyunlarından zevk alan Romalılar’a yakın bir tavır sergiledikleri görülür. Var olan sanatsal düzene başkaldıran Dadaistler, yeni deneylerle yeni oyun alanları geliştirdiler. Tristan Tzara 1921’de ‘Gazdan Yürek’te ağız, kulak, göz, burun, boyun ve kaş gibi insan vücudunda bulunan farklı organların absürt diyalogla-

rının yer aldığı bir oyunu sergiledi. Dil oyunları üzerine kurgulanan bu oyunda, alışlagelmiş oyun kurgusalı yer almamaktaydı. Bu oyunla teatral gelenek de altüst edilmiş oldu.

Dadistlerin daha sonra yöneldiği bilinçaltı ve rüyalar üzerine temellenen Gerçeküstücü sanatta da üretim aşamasında oyun önemli bir yer tutmaktadır. “Breton’un 1924 tarihli manifestosunda...Gerçeküstücülüğün “önceden ihmal edilen bazı çağrışımların daha üst bir gerçeklikte, düşlerin sınırsız gücünde, düşüncenin ilgisiz oyununda olduğu inancına bağlı” olduğu belirtilmektedir” (Hopkins, 2004, s.38). Metafizik resmin önde gelen sanatçılarından Giorgio de Chirico da çocukların oyunlarında yarattığı hayali mekânları ve oyuncakları alternatif gerçeklerle ele almıştır.

Fluxus’da da sanat ve yaşam arasında bir sınır hatta farklılık yoktur, eşittir. Yaşamda yer alan oyun, sanatta da varlığını korur. Birçok eserde “oyun” ve “oyun objeleri” net bir şekilde görülmektedir. Fluxus içinde özellikle 1964 sonrasında “oyun” önemli bir yer tutarken skeç, mizah, rastlantısallık ve izleyicinin işleyişe dahil oluşu bu faktörün etkisini kuvvetlendirmektedir. Dick Higgins ve Ken Friedman’ın Fluxus’un özelliklerini tanımlarken oluşturdukları maddeler arasında oyun yer almaktadır. Georges Brecht, *Oyunlar ve Bulmacalar* isimli enstalasyonunda farklı oyunlara ait malzemeler kullanmıştır. Oyunun içinde yer alan şans da göz ardı edilmemiştir. Şans ve buna bağlı olarak rastlantısallık faktörüne dayalı işler de yapılmıştır.



**Görsel 8:** Georges Brecht, *Oyunlar ve Bulmacalar*, 1965, Plastik, Kağıt, Zar, Kauçuk, Taş.

Fluxus ve Kavramsal sanatta, Gerçeküstücülük'te ("nefis kadavra" oyununda) olduğu gibi izleyiciyi sorgulama ve düşünme sürecine iten çalışmalar nesne, metin ve kavram karmaşası birlikteliğinde dil oyunları ile yer alır. Jean Arp, *Şans Kurallarına Göre Düzenlenmiş Kareli Kolaj* isimli çalışmasında rastgele dağıttığı kâğıt parçalarını yapıştırarak çalışmasını oluşturmuştur. Oyun olgusunun içinde yer alan şans, rastlantısallık ve bunun sonucunda alınan karar eseri şekillendirir. "Dada'nın tüm bunlardan çıkardığı sonuç, şansın sanatsal yaratıma yeni bir uyarıcı olarak kabul edilmesi gerektiğiydi. Bu, Dada'yı önceki sanat akımlardan ayıran merkezi deneyim olarak kabul edilebilir" (Richter, 2014, s.51).



**Görsel 9:** Jean Arp, *Şans Kurallarına Göre Düzenlenmiş Kareli Kolaj*, 1917, Renkli Kâğıt Üzerine Yırtılıp Yapıştırılmış Renkli Kağıtlar, 48.5x34x5cm., Jean Arp(ARS), New York.

Yine benzer bir çalışmayı Tristan Tzara yazılı bir metinden kestiği kelimeleri şansı da işin içine katarak rastgele kâğıdın üzerine yerleştirerek gerçekleştirmiştir.

Huizinga'ya göre "Sanatının etkisi, müzikte olduğu gibi, bizzat kendinin veya başkasının geçici bir icrasına veya bir temsile bağlı değildir. Eser bir kez meydana getirildikten sonra, esere bakacak insanlar olduğu sürece, eserin etkisi değişmeden ve sessiz bir şekilde devam eder. Sanat eserinin canlandığı ve tadına varıldığı kamusal etkinin yokluğu, plastik sanatlar alanında oyunsal bir faktörün yokluğuna yol açar. Sanatçı, yaratıcı atılımına ne kadar bağımlı olursa olsun, tıpkı bir kol işçisi gibi ciddiyet ve gerilim içinde, deneyerek ve kendini sürekli düzelterek çalışmaktadır. Sanatçının tasarım sırasında özgür ve coşkulu



heyecanı, eserin gerçekleştirilmesi esnasında, biçimi ve sınırları belirleyen elin becerisine tabi kalmak zorundadır. Bu cins eserlerin gerçekleştirilmesi esnasında oyunsal unsurun yokluğu aşikâr olduğu gibi, oyun unsuru kendini seyir ve seyirden duyulan haz esnasında da ifade edememektedir” (Huizinga, 2006, s.211). Plastik sanatlarda oyunsal faktörlerin eksik olduğunu düşünen Huizinga gibi Herbert Spencer da oyun ve sanat arasındaki bağlantıyı bazı açılardan yetersiz bulur.

Herbert Spencer sanatın, hayatın süsü olduğuna vurgu yaparken onu oyuna benzetir. Ancak ona göre oyun, sanat heyecanının karşılıksız yönünü açıklarken, sanatın doğuşunu ve özünü anlatmaya yetersiz kalmaktadır. Huizinga ile benzer görüşe sahip olan Spencer, duygusal olması ve düşünceye dayanmasıyla sanatı, oyundan ayırır. Zaman içinde yaşamaya devam eden sanat eserine karşın, oyunda yaratılanın sonunda silinip gideceği görüşünü savunur.

Huizinga ve Spencer’ın yakındığı bu durumun ötesine geçen sanatçılardan Soyut Dışavurumcu Jackson Pollock, yere yatırdığı resim düzlemi üzerinde özgürce hareket ederek boyaları akıtarak, damlatarak, fırlatarak gerçekleştirdiği aksiyon resimlerinde kendi oyun alanına izleyici de dâhil eder. Eserin oluşum sürecine şahit olan izleyici ile etkileşim içinde bulunan sanatçı durağanlığın ötesine geçerek bu süreçte ortak bir bağ kurar. Orada bulunmak, dâhil olmak kadar önemlidir. Gadamer’in de belirttiği gibi oyun, oyuncular ve seyircilerden oluşan bir bütün, tek bir ‘özne’dir. (Dursun, 2014, s.119) Kamusal etkinin varlığında, seyircinin de katıldığı bu bağımsız arenada ışık-gölge, perspektif gibi alışlagelmiş kurallar artık yer almaz. Sanatçı bütün bu hesaplaşmalardan uzak, kendi serbest oyun alanında rahatlıkla hareket eder.

Sanatçılar yaratımlarının oyun alanı olan iki veya üç boyutlu fiziksel alanlarda hazır nesne kullanımı ile estetiğe farklı bir bakış açısı sunarken malzemeyi oyuna dâhil ederler. Baudrillard, sanata ilişkin temsil ve gerçeklikle ilgili tartışmalarında Duchamp’ı ayrı bir yere koyar. “Duchamp Baudrillard tarafından gerçek bir avangart olarak kutlanır, çünkü onun “readymade”leri geleneksel sanat estetiğinden kopuşun başlangıcını temsil eder. Bir galeriye pisuar koyarak, Duchamp sanat kategorisini ve ona iliştilen estetik değeri sorgulamıştır. Daha da önemlisi, Baudrillard için anlamlı olan bu hareketteki oyuncaklı ironidir.” (Toffoletti, 2014, s.47) İzleyiciyi kavram karmaşasına sokan sanatçı, nesneyi işlevinden uzaklaştırmış ve farklı bir anlam yüklemiştir. Nesnelerin işlevleri ve anlamları üzerinde onların estetik değerini sorgulamıştır.

Oyun alanına dönüşen yüzeyler, oyunun temsil edildiği resimler, oyuncaklardan yola çıkarak hazırlanmış biçimlerin yanı sıra oyun kurgusu ile seyircinin katılımının gerektiği eserler, oyunun farklı bir ele alınış biçimini oluşturur. Allan Kaprow “6 Bölümde 18 Oluşum” isimli eyleminde seyircinin sürece etkin bir

şekilde katılmasını sağlamıştır. N. Atakan bu eylemle ilgili olarak, “Oluşumlar izleyiciye çeşitli duygular vermiş ama, bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarmamıştır. Olayın kurgusu örtüşen birimlerden oluştuğu için birimler arasındaki ilişkileri katılımcı/izleyici kurmak zorundaydı.” ifadesinde bulunurken izleyicinin katılımının önemini vurgulamıştır. (Atakan, 1998, s.68). İzleyici bu doğaçlama içinde bir katılımcıya dönüşerek oyuna dahil olur ve daha önceden belirlenmemiş, düzenlenmemiş bir etkinliğin yaratıcılığının bir parçası olur.



**Görsel 10:** Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, 1959, Reuben Galeri, New York.

## SONUÇ

Oyun yalnızca çocukların oynadığı eğlenceli bir etkinlik ile sınırlı değildir. İnsanın var olduğundan beri hayatın içinde yer alır. İnsan, hayatın pek çok alanında oyuna başvurmuştur. Tüm yaklaşımların ve örneklerin ışığında sanat da birçok görüşe göre bir oyun içtepisidir.

Farklı disiplinler üzerinden incelendiğinde oyun olgusunun farklı sınırlılıkları, değişkenlikleri olduğu görülür. Oyun, kendi mekân ve zaman sınırlılıkları olan özgür yaratıma sahip bir etkileşim alanıdır, sanat eserinin kendi bulunuş tarzıdır. Oyun ve sanatın en büyük ortak yönü özgürlüktür. Sanatçı bu oyun alanında önemli bir oyuncu olarak dış dünya ile ilişkisini koparmadan önemli bir bağ kurar. Doğayı taklit eden sanatçının içtepisi oyunla ilişkilendirilir. Tıpkı bir çocuk gibi taklit ederek öğrenir ve üretir. Bu noktada gerçek ve düş birbirine karışır.

Sanatsal aktarımın vücut bulduğu oyun alanına dönüşen yüzey, sanatçının özgün ve özgür aktarım alanıdır. Sanatçı bu alanda özgürce yaratıcılığını kullanır. İzleyicinin katılımının gerçekleştiği sanat etkinliklerinde de özgürlük oyunun özünde olan rastlantısallık, ve sınırsızlıkla belirgin hale gelir. Sanatçı, izleyici, eser ve oyun tek bir özne olur.

Oyun ile sanat eserinin varlık biçimi arasında önemli bir bağ bulunur. Varoluşun kapsamı ve gerçekleşme biçimi ile üretilen sanat eserlerinde sanatçı, oyun kurucu olur. Tablolardaki renkler, nesnelere ve şekiller de oyunun öğeleridir. Bu öğeler aracılık sağlayarak sanatçının yeteneğini, zekâsını ve mesajını insanlara daha etkili bir şekilde yansıtmasına yardımcı olur.

Sanatçılar oyun olgusunu ele alırken bunu farklı şekillerde yansıtır. Oyunun tema olarak ele alınması, bir oyunun veya oyuncağın temsili, yaratım sürecinde oyunsal niteliklerin kullanımı, yaratım alanının oyun alanına dönüştürülmesi gibi farklı şekillerde oyun-sanat diyalektiği kendini gösterir.

Pieter Bruegel dönemin oyunlarını ve oyuncaklarını belge niteliğinde resmederken, Georges de La Tour, Caravaggio ve Hieronymus Bosch oyun ve oyunun içinde hileyi ele alır. Bu eserlerde hile izleyiciye gösterilirken eserde tasvir edilen figürler tarafından fark edilmez. Huizinga'nın da belirttiği gibi hile fark edilmediği sürece oyun devam eder ve oyunsal biçim haline gelir. Henri Matisse oyun içeren dans ile müziği kompoze ederken temsil alanında tekrar ve ritim öğelerini vurgular. Dans oyunsal biçimlerin en dinamiği olarak görselleşir. Otto Dix, ele aldığı kâğıt oyununu Georges de La Tour, Caravaggio, Cezanne gibi sanatçılardan farklı ele alır. Sanatçı ele aldığı kâğıt oyununun arkasında savaş sonrası yıkımı dile getirir. Oyunun ruhundaki eğlence bu eserde yerini mutsuzluğa, tükenmişliğe bırakır.

Oyun temasının konu edildiği resimlerin yanı sıra Gerçeküstüçülük, Dadaizm, Happening, Kavramsal Sanat ve Fluxus gibi sanat akımların içinde oyun ve yaratım süreçlerinin ele alındığı eserler incelendiğinde rastlantısallığın ve şansın ön plana çıktığı görülür. Dadaistlerin oluşturduğu oyun alanlarında spontane gelişen absürt dil ve tiyatro oyunları yer alırken Fluxus'da oyunun kendisi sanatın yaratım biçimi olur. Rastlantısallık ile kontrolün dışına çıkılırken gelişen süreçle şansa bağlı plansız yaratım alanları oluşur. Bu oluşum içinde oyuna ait materyaller de sanat nesnesi haline gelir.

Farklı yorum ve yaklaşımlarla değişik şekillerde değerlendirilmiş olan oyunun sanattaki varlığı ve etkinliği zaman zaman tartışılabilir da hayatın birçok alanında olduğu gibi sanatın üretimi ve oluşumu içinde de kendini hissettirmeye devam edecektir.

## KAYNAKÇA

Artun, A. (2015). Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304> Erişim: 03.02.2023

Arsal Yüzgüller, S. (2014). Çocuk Oyunları ve Bruegel'in Oyunu, 137-149. Saraydan Sokağa Oyun, Kabalıcı.

Atakan, N. (1998). Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları.

Caillois, R. (2001). Man, Play and Games, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Dursun, Y. (2014). Oyunun Ontolojisi. Doğu Batı Yayınlar.

Gadamer, H. G. (2005). Güzelin Güncelliği. Çizgi Kitabevi.

Gadamer, H.G. (1989) Truth and Method, Translation by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York. USA

Harrison, C. & Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram, Küre Yayınları.

Hopkins, D. (2004). Dada ve Gerçeküstücülük, Dost Yayınları.

Huizinga, J. (2006). Homo Ludens, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı, 2. Basım.

Palmer, R. E. (2002). Hermenötik. Çev. İbrahim Görener. Anka Yay.

Richter, H. (2014). Dada: Art and Anti-Art. Thames&Hudson.

Sallen, K., & Zimmerman, E. (2003). Rules Of Play: Game Design Fundamentals. MIT Press.

Schiller, (1990). İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup, (M. Özgü, Çev), Milli Eğitim Basımevi.

Timuçin, A. (1993). Estetik, İstanbul: BDS Yayınları.

Timuçin, A. (2013). Estetik Bakış, 2. Baskı, Bulut Yayınları.

Toffoletti, K. (2014). Yeni Bir Bakışla Baudrillard, (Y. Başkavak, Çev), Kolektif Kitap.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel I: Bruegel, P. (1560). Solda, Çocuk Oyunları, Sağda Detay, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya. Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Children%27s\\_Games\\_\(Bruegel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Children%27s_Games_(Bruegel)), Erişim: 02.02.2022

Görsel 2: La Tour, G. (1630-1634). Sinek Ası ile Hile, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97.8x156.2 cm. Kimbell Sanat Müzesi, Texas. <https://kimbellart.org/collection/ap-198106>, Erişim: 16.03.2023

Görsel 3: La Tour, G. (1635-38). Karo Ası İle Hile, 1635-38, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106x146cm. Louvre Müzesi, Paris, Fransa. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Georges\\_de\\_La\\_Tour\\_-\\_Cheater\\_with\\_the\\_Ace\\_of\\_Diamonds\\_-\\_WGA12334.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Georges_de_La_Tour_-_Cheater_with_the_Ace_of_Diamonds_-_WGA12334.jpg), Erişim: 16.03.2023

Görsel 4: Caravaggio. (1596). Hilebaz Kumarçılar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94.2x130x9 cm. Kimbell Sanat Müzesi, Texas. <https://kimbellart.org/collection/ap-198706>, Erişim: 20.03.2023

Görsel 5: Bosch, H. (1502). Solda Sihirbaz, Sağda Detay, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 53x65cm. Belediye Müzesi, Saint-Germain-en-Laye,Fransa. [https://arthive.com/hieronymusbosch/works/4674~The\\_magician](https://arthive.com/hieronymusbosch/works/4674~The_magician), Erişim: 23.04.2023

Görsel 6: Matisse, H. (1910). Dans, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x39 cm. Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

<https://www.hermitagefoundation.co.uk/dance-matisse-henri>, Erişim: 02.15.2024

Görsel 7: Dix, O. (1920). Skat Oynayanlar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x87cm. Yeni Ulusal Galeri, Berlin.

<https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-the-skat-players-card-playing-war-invalids>,Erişim: 18.01.2024

Görsel 8: Brecht, G. (1965). Oyunlar ve Bulmacalar, Plastik, Kağıt, Zar, Kauçuk, Taş.

[https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus\\_editions/works/games-puzzles-name-kit-from-fluxkit/index.html](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/games-puzzles-name-kit-from-fluxkit/index.html), Erişim: 03.03.2024

Görsel 9: Arp, J. (1917). Şans Kurallarına Göre Düzenlenmiş Kareli Kolaj, Renkli Kâğıt Üzerine Yırtılıp Yapıştırılmış Renkli Kağıtlar, 48.5x34x5cm. Jean Arp (ARS), New York. <https://www.ideelart.com/magazine/jean-arp>, Erişim: 17.03.2024

Görsel 10: Kaprow, A. (1959). 6 Bölümde 18 Oluşum, Reuben Galeri, New York.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> Erişim: 05.09.2024



# SANAYİ DEVRİMİ SONRASI GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA YENİLİK VE DEĞİŞİM: PETER BEHRENS'İN MODERN TASARIM MİRASI

## INNOVATION AND CHANGE IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN POST-INDUSTRIAL REVOLUTION: THE MODERN DESIGN LEGACY OF PETER BEHRENS

Arş. Gör. Muhammet Enes Şahin

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,

Görsel İletişim Tasarımı

enessahin@sakarya.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7908-7983

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 21 Temmuz 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 24 Ekim 2024

### Öz

Görsel iletişim tarihi; kültürel ve ekonomik değişimlerden sıklıkla etkilenmiştir. 18. yüzyılın sonlarında Sanayi Devrimi; sanayi ve tasarımın yakınlaşmasıyla sonuçlanmış, bu ise iş birliğine dayalı üretim ve tüketim süreçlerine yol açmıştır. Bu bağlamda sanayi ve tasarımın estetik ve işlevsellik odağında birbirine yakınlaşması yeni bir tasarımcı profilinin oluşmasına neden olmuştur. Peter Behrens, bahsi edilen profilin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada Peter Behrens odağında Sanayi Devrimi'nin Avrupa'da görsel iletişim tasarımına etkileri ve modern tasarım anlayışının sanayileşme süreciyle olan ilişkisi incelenmiştir. Bu çerçevede Behrens'in AEG tasarımları, modern tasarım anlayışı odağında analiz edilmiş, Behrens'in eğitim süreci, fıkırsel arka planı, Avrupa'nın siyasi, iktisadi ve içtimai değişimi ve tasarım dili bütüncül bir yaklaşımla ele alınarak, nitelikli ve derin bir şekilde anlaşılması amaçlanmıştır.

### Abstract

The Industrial Revolution of the late 18th century led to the convergence of industry and design, fostering a production-consumption process centered on functionality and aesthetics. This alignment gave rise to a new designer profile, with Peter Behrens regarded as one of its key representatives. This study examines the impact of industrialization on European visual communication design, focusing on Behrens' contributions to modern design principles, particularly his work for AEG. It also considers Behrens' educational background and intellectual influences, alongside the political, economic, and social transformations of the era. By analyzing these aspects, the study aims to provide a thorough understanding of Behrens' design language and its role within the industrialization process.

**Anahtar Kelimeler:** Görsel İletişim Tasarımı, Modern Tasarım, Peter Behrens, Werkbund, Bauhaus.

**Key Words:** Visual Communication Design, Modern Design, Peter Behrens, Werkbund, Bauhaus.

## GİRİŞ

Görsel iletişim tarihi, tarihsel süreçte çeşitli üslup ve yaklaşımlara sahne olmuştur. Bahsi edilen üslup ve yaklaşımların her birinin birer alt metne ve fikrsel arka plana sahip olduğu görülür. Söz konusu fikrsel arka plan dünyanın sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve kültürel değişimlerinden etkilenmiştir. 18. Yüzyılın sonlarına tarihlenen Sanayi Devrimi ise dünyanın değişim ve dönüşümünde önemli aşamalardan biri olmuştur. Bu çerçevede sanayi, tarım, enerji, ulaşım, iletişim, sanat ve tasarım başta olmak üzere muhtelif pek çok alan Sanayi Devrimi'nin yarattığı değişim ve dönüşüm hareketinden etkilenmiştir. Söz konusu etkilenme farklı çalışma sahalarının birbirlerine yakınlaşmasıyla sonuçlanmıştır. Bu bağlamda sanayi ve tasarımın ontolojik niteliklerinin yanı sıra sonradan edindikleri birtakım özellikler ile birbirine yakınlaşması dikkat çeker. Bu çerçevede sözü edilen yakınlaşma, sanayi ve tasarımın iş birliğine dayalı üretim ve tüketim süreçlerindeki yetkinleşmiş iş bölümü şeklinde kendini bulmuştur. Sanayi ve tasarımın estetik ve işlev kaygısını göz önünde bulundurarak birbirine yakınlaşması ise yeni tip bir tasarımcı profiline oluşması ile sonuçlanmıştır. Bu çerçevede Peter Behrens; ifade edilen tasarımcı profiline en yetkin şahsiyetlerinden biri olarak kabul edilir.

Bu çalışmada Sanayi Devrimi'nin Avrupa coğrafyasında yarattığı yenilik ve değişim görsel iletişim tasarımı disiplini odağında incelenecektir. Modern bir süreç olarak Sanayi Devrimi'nin ürettiği tüketim mallarının tüketicilere pazarlanması ve yeni alıcılarla buluşturulması görsel iletişim tasarımı modern bir pratik haline getirmiştir. Bu çalışmada amaçlanan ise modern tasarım anlayışının sanayileşme süreciyle ilişkilendirilip gelişmesindeki etkilerini ortaya koymaktır.

Peter Behrens; gerek tasarım anlayışı gerek Bauhaus'a öncülük eden kişiliği nedeniyle modern tasarım anlayışının en önemli temsilcilerinden biridir. İlk endüstriyel tasarımcılardan biri kabul edilen Peter Behrens'in tasarımları çalışmanın evrenini oluştururken AEG için yaptığı görsel tasarımlar örneklemi oluşturmaktadır. Dijital olarak ağ ortamından toplanacak Behrens'in AEG tasarımları; tasarım dili odağında analiz edilecek, görsel iletişim tasarımı literatürü ile ilişkilendirilip modern tasarım anlayışı odağında değerlendirilecektir.

Peter Behrens, modern tasarım tarihindeki en önemli tasarımcılardan biri olarak kabul edilir. Literatür incelendiğinde Peter Behrens'in tasarım tarihindeki önemli konumuna karşın bütüncül bir şekilde tüm yönleriyle ele alınmadığı gözlemlenmektedir. Nitekim bu çalışmada Peter Behrens'in eğitim süreci, fikrsel arka planı, Avrupa'nın siyasi, iktisadi ve sosyolojik değişimi ve Peter Behrens'in tasarım dili ortak, bütüncül bir yaklaşımla incelenecektir. Nitekim bu çalışmada belirlenen ve odaklanılan yöntem ve süreçler ise Peter Behrens'in daha nitelikli ve derin bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olacaktır.



## MODERN DÜŞÜNCE VE MODERN TASARIM

### Modern Düşünce ve Kökenleri

Modern kavramı, kendi başına bir anlamı olmasının yanı sıra birlikte kullanıldığı diğer sözcüklerle anlamı çeşitlenen ve zenginleşen bir kavramdır. Felsefe, sanat, siyaset başta olmak üzere pek çok farklı disiplinde kullanılan modern kavramlaştırması birbirine yakın fakat çeşitli anlam zenginliklerine sahip bir dizi önerme sunar. Temelde ayrışmanın olmadığı bahsi edilen anlamlar; disipline göre birtakım farklılıklar barındırabilmektedir.

Her türlü olay ve olgunun mekanik bir şekilde açıklanabileceğini ve hesaba gelebileceğini iddia eden modern felsefe; skolastik düşüncenin karşıtı olarak, skolastik düşüncenin etkisini yitirmesine koşut bir şekilde doğmuştur (Boc-henski, 2020, 21-22). Dolayısıyla modern felsefeyi kilisenin düşünme pratiği olarak ifade edilebilecek olan skolastik düşüncenin sonunu getiren bir süreç olarak kabul etmek mümkündür.

Modernite bir neslin kendini; teknolojik yenilikler, yönetim ve sosyo-ekonomik olarak kendinden önceki modası geçmiş toplumlardan bilgisel ve organizasyonel olarak ayrıştırmasıdır (Snyder, 2023). Modernite; bireysel öznellik, bilimsel açıklama, rasyonalizasyon, dine referansın azalması, bürokratik düzen, hızlı kentleşme, ulus-devletlerin yükselişi, hızlı finansal değişim ve iletişim ile ilişkilendirilmiştir. Modernitenin başlangıcı ise katı bir kesinlik olmaksızın 18. ve 19. Yüzyıllardaki sömürgeci istilaların ve emperyal hareketlerin sonuna tarihlenir ve iki dünya savaşı ile de devam eder. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise modernite; yeni düşünceler için yeni biçimler anlamına geliyordu. Yeni yazma ve düşünme biçimleri, yeni araştırma sahaları, kadınların erkek egemen iş gücüne eklenmesi, yeni sanat biçimlerinin doğması, yeni ürün ve tekniklerin geliştirilmesi söz konusu yeni biçimlere örnek olarak gösterilebilir.

Rönesans ve Reform; 16. Yüzyıl ve öncesindeki gelişmelere tarihlenen ve Batı düşüncesini şekillendiren iki önemli olaydır. Söz konusu olgular kilise kurumuna yapılan bir başkaldırının ve yeni bir düşünme pratiğinin neticeleri olarak kabul edilirken birbirinden farklı birçok değişikliğe yol açmıştır. Ülken'e (2020) göre Rönesans ile başlatılan modern düşüncenin genel özellikleri olarak doğa ilimleri, hümanizm ve hürriyet düşünceleri kabul edilir. Galileo, Kopernik ve Kepler'in doğa ilimlerindeki gelişmeleri mitolojilerin iflası ile sonuçlanırken Reform aracılığıyla bireye ait özgürlük fikri gelişmiştir. Yeni bir yöntem ve bakma biçimi olarak ifade edilebilecek olan bu nazariye kâinatın muammaların çözülmesini ve bu şekilde ona hâkim olunabileceğini savunuyordu. Söz konusu hakimiyet ise Bacon'a göre olayları ve olguları incelerken peşin hükümlerden sıyrılmak ile mümkündür (Ülken, 2020, s. 11-44).

Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi; 18. yüzyılın sonlarında Batı'nın önemli dönüm noktaları olarak kabul edilir. Fransa'dan ve Büyük Britanya'dan tüm Avrupa coğrafyasına yayılan demokratik ve teknolojik gelişmeler toplumun hem düşünsel hem gündelik yaşam pratiklerini önemli ölçüde etkilemiş ve Batı uygarlığına çeşitli kazanımlar sağlamıştır. Söz konusu kazanımlar “yeni bir uygarlık” şeklinde tanımlanacak kadar ileri düzeydedir. Batı'nın ekonomik zenginleşmesiyle sonuçlanan bu süreçte başta sömürgeleştirme faaliyetleri olmak üzere bir dizi faaliyetlerde bulunulmuştur. 18. yüzyılın ikinci yarısındaki teknolojik ilerlemelerin hız kazanması Batı'nın yayılımını güçlendirmiş ve sonraları “Sanayi Devrimi” olarak ifade edilecek süreci başlatmıştır (McNeill, 2002, s.645-648). Dünyayı siyasi, iktisadi ve içtimai başta olmak üzere değiştiren ve dönüştüren yumuşak bir güç olarak sanayileşme; toplumu kültürel olarak şekillendiren çok uluslu şirketlere yol açmıştır (Wiesner-Hanks, 2022, s.318). “(Sanayileşme) Tüm sınıfları ve aslında herkesi etkilemiş bir devrimdir. Çok zenginlerin refahıyla yoksulların sefaleti arasındaki zıtlığı tarihte hiç olmadığı kadar büyütülmüştür.” (Wiesner-Hanks, 2022, s.317).

Sanayi Devrimi, radikal bir sosyal ve ekonomik değişim süreci olarak kabul edilir (Meggs ve Purvis, 2012, s.144). Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte önemli bir itici güç olan enerji; üretkenliği arttırmış, makine üretimi ve iş bölümüne dayalı bir fabrika sisteminin geliştirilmesini sağlamıştır. Kitleler toprağa bağlı yaşamlarını terk edip fabrikalarda iş aramış, şehirler hızla büyümüştür. Siyasi güç el değişikliklerine uğramış, bilimsel bilgi birikimi üretim süreçlerine uyarlanmıştır. Bireyin doğa üzerindeki tahakkümü artmış, dünya kaynaklarını sömürmeye yönelik inanç perçinlenmiştir. Sanayi Devrimi'nin bulduğu enerji siyasy ile daha ucuza bol miktarda bulunabilen mallar kitlesel bir pazarı oluşturmuş ve talep patlaması yaşanmıştır. Söz konusu arz-talep dönüşü kapitalizmin sürekli üretimini mümkün kılan önemli bir unsur olmuştur.

Sanayileşme, modern toplumun alametifarikası olarak kabul edilir. İnsanların çoğunun tarım alanları yerine fabrika, ofis gibi çalışma alanlarında çalıştığı modern toplum, işlerin birbiriyle ilintisi nedeniyle ortak çalışmaya dayalıdır. Dolayısıyla gündelik hayat kişiselliği terk edip diğer bireylerle karşılaşılacak önemli bir kamusal ortam haline gelmiştir (Giddens, 2012, s.73-74)

Batı'da meydana gelen bahsi edilen gelişmeler 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşse de fikrîsel altyapısı “modernlik” kavramlaştırması altında 17. yüzyılda atılmış ve tüm dünyayı yaşam ve örgütlenme uygulamaları odağında etkisi altına almıştır (Giddens, 1994, s.9). Whitehead'a (2018, s.11) göre bir dönemin fikrî yapısı ve evren tasavvuru, o dönemin toplumundaki aydınların düşünce sistematiğinden oluşur. Söz konusu sistematiğin 1925 itibarıyla kendisinden önceki üç yüz yıl boyunca egemen olduğunu vurgulayan Whitehead (2018, s.11) modern dünyanın otoritesini bilim olarak kabul eder.

Bir düşünme sistematığı ve iş yapış biçimi olarak bilim; 19 ve 20. Yüzyıl itibarıyla etkisini çeşitli sahalarda göstermiştir. İktisadi sahada temel olarak sanayileşmenin ve teknik birtakım ürünlerin icadını mümkün kılan bilim, bireylere olay ve olguları irdelerken farklı bir bakış sunmuştur. Bu bakışı modern iktisadın kurucularından Adam Smith'in düşünceleri üzerinden okumak mümkündür. Giddens'a (2012, s.794-795) göre işlerin birbirinden farklı bir şekilde bölümlere ayrılmasının verimliliği arttıracaklarını düşünen Smith'in düşünceleri, Frederick Winslow Taylor'ın "bilimsel yönetim" (Taylorizm) olarak adlandırdığı bir yöneme yol açmıştır. Sanayi üretimini arttırmak için planlanan bir üretim sistemi olan Taylorizm, işlerin zaman ve harekete bağlı bir şekilde yalınlaşmasını tasarlamış bu ise işgücünün nitelikten uzaklaştırılması ile sonuçlanmıştır. Söz konusu olayların son halkası ise Henry Ford'un bir mezbahaneden görüp icat ettiği montaj hattıdır. Montaj hattında işler kısımlara ayrılmakta ve kısımlara ayrılan hattın bölümlerindeki çalışanlar bütün işten sorumlu olmak yerine sadece bir kısımdan sorumlu kılınmaktadır. Bu durum hızı ve yalınlığı sağlarken kitlesel üretime etkin bir şekilde yol açmıştır.

### **Modern Tasarım Anlayışı**

*Design* isimli eserinde Heskett'e göre yaygın kullanılan bir kavram olarak tasarım, kendi içerisinde birtakım tutarsızlıklarla doludur. Söz konusu tutarsızlığın en önemli nedenlerinden biri sayısız tezahürünün ve tanımlanan sınırların ötesinde oluşudur. Formun ve stilin geçici ve değişken olduğu tasarım, herhangi bir sabit kuraldan azadedir. Çağdaş tasarıma daha yakın olan bahsi edilen tanımlamada çeşitli alanlarda (mekân, ambalaj, otomobil vs.) tasarım pek çok yoruma konu olan bireysel zevk seviyelerinden ortaya çıkan alanlardan biri olarak kabul edilir. Buna karşın tasarım bütününe parçalarından olan teknik uygulamalar ve el sanatları da tasarım kapsamında değerlendirilir. Bu bağlamda tasarımı açıklarken kuşatıcı bir bütünselliğe erişmek önemli bir problematiktir. Bu bağlamda sahası fark etmeksizin tasarım, detaylardaki varlığıyla insanın yaşam kalitesini belirleyen temel niteliklerden biri olarak kabul edilir. Nitekim bireyin gündelik yaşamında istifa ettiği maddi ortamın pek çok yönünü tasarım ile iyileştirmek mümkündür. Grafik tasarım ise tasarımın geniş çeşitlilikteki yelpazesi altındaki uygulama alanlarından biridir (Heskett, 2002, s.2-4).

Alex W. White'a göre tasarım planlamadır. Kaos ve rastgeleliğe düzen getirmek olan tasarım süreci; göndericinin mesajının alıcılar tarafından daha kolay bir şekilde algılanmasını sağlamaktır. Bu bağlamda tasarım sürecinde ilk olarak problemin tanımlanması ve kavranması, çözüm için kullanılacak tasarım materyalinin tespitine katkı sağlayan önemli bir adım olarak kabul edilir. Kafa karıştırıcı detaylardan uzaklaştırılması gereken tasarım pratiğinde hiçbir şeyin ek-sik, hiçbir şeyin de fazla olmadığı zarif bir tasarım diline erişilmelidir. Alıcının

içeriği sindirebilmesi için onun durmasını sağlayan açık, net ve özet bir mesaj gereklidir. Söz konusu pratiklerin başarılı bir şekilde bir araya gelmesi ise ilgi ve ihtiyaçları karşılamaya açık, sindirilmesi kolay bir tasarım olarak kabul edilir (White, 2011, s.13-21).

Josef Müller-Brockmann'a göre doğada canlı ve cansız maddenin yapısını düzenleyen düzen sistemlerine benzer bir şekilde insan faaliyetleri de söz konusu düzenin getirdiği görünüşler ile ayırt edilmiştir. Söz konusu görünüşlerin ise derin bir insanı ihtiyacı yansıttığı düşünülmüştür. Kendisine yeni bilgiler sunulan insan doğasının, sunulan bilgileri hızlı bir şekilde sıralamak ve sınıflandırmak için düzen aradığı kabul edilir. Söz konusu insan davranışı, karmaşayı düzenlerken sunulanı anlamayı kolaylaştırmaktadır. Nitekim söz konusu davranışın tasarım alanındaki yansımaları ise bilgilerin hiyerarşik olarak gruplara ayrılarak ızgara düzeninde bir tasarım anlayışına yol açarken açık ve kullanışlı tasarımı olanaklı kılmaktadır. Yazı tiplerinin, renklerin ve görsellerin de eşlik ettiği tasarımdaki yerleşim planı, anlaşılabilirlik ve cazibeyi bir arada barındıran bir tasarım pratiğini doğurmaktadır (Graver ve Juva, 2012, s.10).

Ambrose ve Harris'e (2009, s.10-12) göre bir disiplin olarak grafik tasarım; kavramları ve görüntüleri bir araya getirerek ilgi çekici bir biçimde iletişim sürecini kolaylaştırmak için içeriğe bir düzen ve yapı kazandırmaktadır. Mesajın hedef kitle tarafından anlaşılmasını optimize eden grafik tasarım, tasarımcının bilinçli yönlendirmelerine tâbi iken varlık doğası gereği felsefi, estetik, duyuşsal, duygusal veya politik olabilmektedir. Basım ve yayıncılık endüstrisinin temellerini oluşturduğu grafik tasarım, 2. Dünya Savaşı sonrası batı dünyasında ortaya çıkan tüketim ekonomisine parlak ve çekici ambalajlarla katkı sağlamak üzere en önemli araçlardan biri olarak kullanılmıştır. Tüketim sektöründeki başarısının ardından ekonominin yer aldığı farklı sektörlerde de yayılan grafik tasarım, teknolojik gelişmeler ile yeteneklerini geliştirmiş, rasyonel ve faydalı bir araç olarak yerini sağlamlaştırmıştır.

Grafik tasarım; çeşitli kategorilerdeki bireylerle ilgi alanları çerçevesinde sembol ve işaretlerle iletişime geçip fikirleri yönlendirme sanatıdır. Disiplinler arası bir niteliğe sahip olan grafik tasarım; karmaşık çözümlere spesifik çözümler üretmeye üretmenin yollarını arar. 20. Yüzyılın başları tasarım pratiğinin ideolojiler ve temel gerçekler ekseninde yapıldığı bir dönemdir. Avrupa ve ABD'deki pek çok tasarımcı toplumsal ve siyasi gelişmenin aracı olarak tasarımı kullanmış ve mesajın evrenselliği için serifsiz yazı tipi, küçük harf kullanımı, tipo-foto, fotomontaj, asimetrik kompozisyon gibi etkileyici ve vizyoner çözümler üretmişlerdir. Söz konusu çözümler üretilirken ana gaye estetik beğeniden ziyade belli bir görevi yerine getirme çabasıdır. Bu bağlamda tasarım, toplumsal ilerlemeyi hedef edinen bir pratik olarak her toplumsal olay ve

olguda temel etki araçlarından biri olmuştur. Nitekim grafik tasarım; keşif ve öğrenme sürecinde bilginin daha kolay kavranmasını sağlayan pratik ve amaca dönük bir yöntemdir. Çoğu durumda söz konusu amaca sahip olan grafik tasarımcı değil grafik tasarımcıya sipariş veren kişidir. Bu bağlamda genellikle grafik tasarımcı kendisine ait olmayan bir mesajın tasarımının yapan bir aracıdır (Twemlow, 2011, s.6-72).

19. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanayi; hayatın kabul görmüş önemli bir gerçekliğidir. Bir zamanlar endüstriyel kötülüğün habercisi olan duman bacaları reklam imgelerinde ilerlemenin sembolleri olarak kullanılmıştır. Üretim sektörünün ayırt edici reklamlarında sanat ve endüstri arasındaki karşıtlık devam etmiştir. Üreticiler ve iş adamları reklamları için nitelikli tasarım ve baskı elde etmekten uzak bir şekilde ürünlerini fiyat olarak en mükül ve en gösterişli şekilde satmakla ilgilenmiş, görsel açıdan yaratıcı olmayan reklam ajanslarına fikirlerini dikte etmişlerdir. Bu çerçevede grafik tasarım birkaç bağlamda gelişme imkanına erişmiştir (Heller ve Chwast, 1988, s.53).

Lemiski'ye (1995) göre tasarım; reform hareketlerinin önemli bir unsuru olarak modernliğin bir ajanı ve propaganda aracı olarak algımıza katkıda bulunmuştur. The Wolfsonian'ın açılış sergisi "Dönüşüm ve İkna Sanatları, 1885-1945" de tasarım; sosyal, teknolojik, siyasi ve estetik konular bağlamında incelenmiş ve nesnelerin yaratılışındaki bilinçli niyet keşfedilmiştir. Sergi tarihsel olarak üçlü olarak tasnif edilmiştir. 1885 ile 1914 yılları arasında, "Moderniteyle Yüzleşme" modernliğe direnenler ile onu benimseyenler arasındaki çatışmaları analiz etmiştir. Bu bağlamda Arts and Crafts hareketinin savunucuları, endüstrileşmenin zanaatkarların bireyselliğini yok ettiğini savunmuştur. Arts and Crafts üyelerine göre nesnelere el ile yapılırsa işçiliğin verdiği haz ve keyif yeniden kazanılacak ve anonim, kalitesiz işler ortadan kaldırılacaktı. 1920'ler ve 1930'larda hükümetler ve şirketler, yeni yaşam biçimlerinin geleneksel değerleri koruduğunu ve desteklediğini, aynı zamanda refahı artırdığını ikna edecek tasarımlar yaratmak için sanatçılara çeşitli çağrılarda bulunmuştur. "Modernliği Kutlama" endüstriyel ilerlemeyi kutlamak, modern tarzı duyurmak ve sosyal fikirleri teşvik etmek için nesnelere ve reklamların nasıl kullanıldığına odaklanmaktadır. Yeni oluşmuş otoriter rejimlerin hükümdarları propaganda kullanarak halk desteği kazandığı gibi, mevcut demokratik sistemlerin liderleri de vatandaşlarının desteğini ve sadakatini elde etmeye çalışmıştır. Serginin üçüncü bölümü "Moderniteyi Manipüle Etme: Siyasi İkna"; Nazi Almanyası, faşist İtalya, Amerika, Sovyetler Birliği ve Avrupa'nın diğer bölgelerinde tasarımcıların çeşitli ikna stratejilerini nasıl ve ne şekilde benimsediğini göstermiştir. Savaş dönemindeki hedef, soyut ideolojileri somut formlara çevirerek etnik, bölgesel ve sosyal farklılıkları aşan birleşik bir ulusal kültür yaratılması yaratmak olmuştur (Lemiski, 1995, s.361)

Modernleşmenin tasarım sürecine etkilerini bilimsel, evrensel, yeni ve deneysel kavramları ile ifade etmek mümkündür. Söz konusu kavramların ekonomi, siyaset, bilim gibi birey yaşamını organize etme çabasındaki disiplinlerde de yansımalarını görmek mümkünken bahsi edilen kavramlaştırılmaların çıkış noktası olarak sıklıkla Rönesans referans alınmaktadır. Sanatın kilisenin etkisinden arındığı, doğa ve insana yöneldiği bu dönem Aydınlanma ve Fransız Devrimi'ni hazırlamış ardından Sanayi Devrimi ile devam etmiştir. 13. Yüzyıl'da Kore'de ortaya çıkan ve hareketli metal karakterlerin dizilmesine dayanan hareketli dizgi makinesi 15. Yüzyıl'da Gutenberg aracılığıyla Avrupa'ya taşınmış, birçok değişim ve dönüşüme aracılık etmiştir. 20. Yüzyılın başlarına gelindiğinde ise tipografi, makinenin sınırlarından kurtarılmış ve simetrik düzen Fütüristler tarafından aşılmıştır. Bu bağlamda Yeni Tipografi hareketi yazıyı yalnızca süs olarak değil işlevselliğin aracı haline getirerek tipografinin tasarımdaki önemini ortaya koymuştur. Modernist sanatçıların kullandığı grid düzeni ise modern sanat/tasarım alanında öne çıkan bir diğer belirleyici etken olmuştur. Tasarımda matematiksel kesinliğin bir aracı olarak kullanılan grid, tasarımcıya rehberlik eden ve nesnelerin yerleşimini sağlayan bir araç olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede Fütürizm, Dadaizm, Kübizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus, İsviçre Stili başta olmak üzere modern sanat hareketini tasarım anlayışlarıyla şekillendiren akımlar ve ekoller 20. Yüzyıla damga vurmuş, sanat ve tasarımın yönünü tayin etmişlerdir (Becer, 2016, s.13-17)

## **PETER BEHRENS VE GÖRSEL İLETİŞİM MİRASI**

19. Yüzyılın sonlarında, Avrupa'daki bir grup sanatçı, Sanayi Devrimi tarafından teşvik edilen dünyanın güzellikten yoksun olduğunu savunmuştur. Bu sanatçılar, William Morris'in ifade ettiği gibi sıradan günlük dünyayı estetik bir alana dönüştürme ve grafik tasarım dahil olmak üzere farklı tasarım sanatlarını temel stilistik prensipler kullanarak birleştirme isteğini paylaşıyordu. Morris tarihselci tarzları benimseyişinde geçmişe bakarken, diğer sanatçıların fikir birliği içinde oldukları nokta yaşadıkları sanayi dünyası için yeni tarzlar yaratma olanağına sahip olduklarıydı. Bu nedenle Art Nouveau -veya "Yeni Sanat"-, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 19. Yüzyılın sonlarında çeşitli tasarım akımlarını belirtmek için kullanılan bir terim olarak kullanılmıştır (Eskilson, 2019, s.56)

Art Nouveau'nun Almanca konuşulan ülkelerdeki türü olan Jugendstil; Almanya'da 1896 ile 1909 yılları arasında ulusal tarz haline gelmiştir. Jugendstil'in başkenti olan Münih; dekoratif sanatlarda mistik ve mitolojik akımları temsil eden Secession'in doğduğu yerdir. Yeni sanatı savunan Pan sanat dergisinin merkezi olan Münih aynı zamanda söz konusu stilin öncü tasarımcılarına, sanat okullarına ve galerilerine ev sahipliği yapıyordu. 1897'de Peter Behrens, Hermann Obrist, Richard Riemerschmid ve teorisyen Henry Van de Veldenin etkisiyle

Vereinigten Werkstätten Atölyesi'nin kurulmasının ardından Jugendstil, mobilya ve mimari başta olmak üzere çeşitli ürünlere uygulanmıştır. Jugendstil; Kunst und Handwerk, Dekorative Kunst ve Deutsche Kunst und Dekoration gibi yayınlarda tanıtılırken, Jugendstil'e adını veren 1896'da Georg Hirth tarafından kurulan haftalık kültür yayını olan "jugend" olmuştur (Heller ve Chwast, 1988, s.53).

1. Dünya Savaşı ve 2. Dünya Savaşları aralığındaki dönemde Almanya pek çok çok sanat ve tasarım okul ve ekolüne ev sahipliği yapmıştır. Darmstadt'ta Hesse-Darmstadt büyük dükü Ernst Ludwig (1868-1937) tarafından 1899'da kurulan sanat kolonisi bahsi edilen kolonilerden biridir. Bölgede el sanatları için yüksek standartları teşvik etmek amacıyla kurulan Darmstadt Okulu'nun etkili isimlerinden biri, Alman mimar ve tasarımcılarının liderlerinden biri olan Peter Behrens idi. Behrens, hem güzel sanatlarda hem de uygulamalı sanatlarda kariyer yapmış biri olarak Münih Secession (1893) gibi gruplar içinde önemli bir rol oynamıştır. 1897'de uygulamalı sanatlara olan ilgisi artan Behrens, Münih'te Sanat ve Zanaat grubunun kurulmasına yardım etmiş, Darmstadt sanat kolonisi; elit sanatçıların atölye idealini takip etmek için bir toplanma noktası olarak yaratılmıştır (Eskilson, 2017, s.102).

Kendi kendini yetiştirmiş bir mimar ve tasarımcı olarak kabul edilen Peter Behrens, 20. Yüzyılın başında Alman Jugendstil hareketinin üretken ve seçkin bir figürü olarak anılır. William Morris ve diğerlerinin İngiliz Arts and Crafts reformu ideallerinden esinlenerek 1902'de Darmstadt'ın sanatçı kolonisinde tasarladığı villa, tasarımın tüm yönlerine eşit dikkat gösterilmesi ve aynı tarzda koordine edilmesi gerektiği şeklindeki çağdaş ideale uygun bir "Gesamtkunstwerk"- tam bir sanat eseri- olarak övülmüş, aynı ilke daha sonraki çalışmalarına rehberlik etmiştir. Behrens; en çok küçük sanat dergilerinde yayınlanan erken dönem simbolist baskıları, yazı karakteri tasarımları ve Berlinli elektrik üreticisi AEG için yaptığı çalışmalarla tanınmıştır. Tüm bunları yaklaşık olarak 1900 ile 1914 yılları arasında gerçekleştiren Behrens 1. Dünya Savaşı'ndan sonra ise mimar olarak çalışmıştır (Aynsley, 2004, s.16).



**Görsel 1:** Peter Behrens'in Portresi

Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Peter-Behrens> Erişim Tarihi: 01. 06. 2024

1907 yılında mimar Hermann Muthesius ve meslektaşı Harry Graf Kessler'in kurduğu Deutscher Werkbund, William Morris'in Arts and Crafts'ını model alan fakat onun ötesine geçen bir ekol haline gelmiştir. Endüstriyellemenin getirdiği kötülüklerin üstesinden gelmenin şartının ona karşı olmak değil onunla iş birliği yapmak olduğunu düşünen üyelere göre Werkbund'un amacı; mucitler ile uygulayanlar arasındaki yabancılaşmayı ortadan kaldırmaktır. Bu bağlamda üyelere bazılarının çalışmalarında Alman kalitesini vurgularken diğerleri yeniliğin doğurduğu sorunları çözmeyi umuyordu. Bu bağlamda Peter Behrens, Werkbund'un çok yönlü tasarımcılarından biri olarak öne çıkmıştır (Heller ve Chwast, 1988, s.53)

Almanya'nın I. Dünya Savaşı'ndaki yenilgisi ticari mallarının yurtdışında tanıtılmasını olumsuz etkilemiştir. I. Dünya Savaşı sadece Alman sanayisine zarar vermekle kalmamış, aynı zamanda ülkenin ürünlerinin yabancı pazarlarda hoş karşılanmamasına da neden olmuştur. Bu çerçevede Werkbund, 1914'teki Köln sergisi sırasında Herman Muthesius'un standartlaştırılmış ürün tiplerini savunmasıyla, Henry Van de Velde'nin endüstriyel ürünler için yeni fikirler geliştirecek en iyi kişinin hala bireysel sanatçı olduğu iddiası endüstriyel üretimin geleceği hakkında tartışmalara neden olmuştur (Margolin, 2017, s.34-35).

1914 yılına gelindiğinde Almanya'da, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatları tek bir müfredatta birleştirerek sanat eğitiminin yöntem ve kalitesini değiştirmeyi amaçlayan bir reform hareketi başlamıştır. Erken Modernist Henry Van de



Velde, Weimar Kunstgewerbeschule'nin başına getirilirken, Peter Behrens de Düsseldorf Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu yönetmeye başlamıştır. 1919'da mimar Walter Gropius ise Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ile Weimar Kunstgewerbeschule'yi birleştiren bir kurumun direktörü olarak atanmıştır. Gropius'un ilk eylemi William Morris'in Arts and Crafts atölyelerini model alarak okulun adını Das Staatliche Bauhaus olarak yeniden yapılandırmak olmuştur. Akademi karşıtı olan Gropius; öğretmenlerine ustalar, öğrencilerine ise çıraklar ve kalfalar demektedir. Bu ise okulun gerçek dünya ile güçlü ilişkiler kurduğunun ifadesi olmaktadır. Bauhaus eğitiminde temel olarak stüdyolar değil, atölyeler vardı; bu atölyelerde zanaatkarlar ve sanatçılar, öğrencilere yaratıcılığın sırlarını öğretmekte ve kendi biçimsel dillerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Johannes Itten tarafından geliştirilen Vorkurs adlı ön hazırlık dersi, tüm sanat formlarına bir giriş niteliğinde olup öğrenciler için bir deneme alanı olmuştur. İlk dört yıl boyunca, belirgin bir Bauhaus grafik tarzı ortaya çıkmaya başlamış ve Ekspresyonizm, Dada, Konstrüktivizm ve De Stijl'den etkilenen çeşitli Bauhaus projeleri tasarlanmıştır (Heller ve Chwast, 1988, s. 113).

Nisan 1919'da Bauhaus'un müdürü olan ve Werkbund üyesi olan Walter Gropius (1883-1969) savaştan kısa bir süre önce Peter Behrens'in ofisinde çalışmış ve Kénigsberg'deki demiryolu fabrikası için bir lokomotifin kaportasını ve yataklı vagonun içini tasarlamıştır. Arbeitsrat'ın (Sanat İçin İşçi Konseyi) bildirilerinin çoğunu Bauhaus'un kuruluş manifestosuna dahil eden Gropius'un iddialarının arasında tüm zanaatların büyük bir mimarın kanatları altında birleştirilmesi gerektiği vardı. Bir yanda Arbeitsrat ve erken dönem Bauhaus'un ütopyik vizyonları diğer yanda Frederick Winslow Taylor'un bilimsel yönetim ilkelerini Alman sanayi üretimine uyarlamaya çalışan standardizasyon savunucuları tarafından kuşatılan Werkbund, 1920'lerin başında yeni sanayi düzeninde kendine bir yer aramıştır (Margolin, 2017, s.34-35).

Değişmeye ve dönüşmeye gebe dünya konjonktüründe Behrens; 20. Yüzyılın ilk on yılında tasarımın gidişatını belirlemiş önemli isimlerden biri olmuştur. Tipografi alanında yaptığı yenilikçi çalışmalarla sans-serif tipografinin ilk savunucularından olan Behrens, tasarım kompozisyonunu düzenlemek için ızgara (grid) sisteminden yararlanmış. Sokak lambası, çaydanlık gibi gündelik hayatta bireylerin faydasına sunulan endüstriyel ürünler tasarladığı için ilk endüstriyel tasarımcı olarak kabul edilen Behrens'in AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) için yaptığı tasarımlar ilk görsel kimliklendirme çalışmalarından biri olarak kabul edilir. On dört yaşında yetim kalan Behrens; babasından kalan yüklü miras ile çalışmalarının özerkliğini sağlayacak mali birikime sahip olmuştur. Kariyeri için sanatı tercih eden Behrens, Hamburg'da eğitim gördükten sonra Alman sanat tarihinde Rönesans'ın başladığı Münih'e taşınmıştır. İlk resimlerinde toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yoksullara yer veren Behrens,

zamanla bu anlayışı terk etmiş ve Alman Jugendstil hareketini benimsemiştir (Meggs ve Purvis, 2012, s.242)

Behrens'in tasarım kariyeri için AEG oldukça büyük bir öneme sahiptir. 1907'de Behrens AEG firmasına sanat yönetmeni olarak atanırken bu atama, kurumsal kimliğin doğuşunu müjdelediği için grafik tasarım tarihinde önemli bir yere sahiptir. Behrens'in AEG'deki sorumlulukları zamanla ticari broşürleri ve reklamları denetlemekten uluslararası fuarlarda sergiler düzenlemeye kadar genişlemiştir. AEG'nin ticari markasını, bal peteğini andıran altıgen bir motif olarak yeniden tasarlayan Behrens bunu daha sonra elektrikli su ısıtıcıları, fanlar ve lambalar gibi yeni ürünlerin tasarımlarına uygulamıştır. Bu çerçevede AEG'nin kurumsal kimliğini yaratan Behrens, tüm AEG ürünlerinde görsel bir tutarlılık sağlamış ve tüketiciler tarafından AEG'nin anında tanınır hale gelmesini kolaylaştırmıştır. Tasarladığı yazıtiplerinin yaygın kullanımı şirketin kimliğine temiz, sade bir görünüm kazandırmasının yanı sıra AEG'nin ürün bilgilerinin sistematik bir şekilde sıralanması konusunda başarılı bulunmasını sağlamıştır (Aynsley, 2004, s.16).



**Görsel 2:** Peter Behrens, AEG Logosu, 1907

Kaynak: <https://www.designindex.org/designers/design/peter-behrens.html> Erişim Tarihi: 01. 06. 2024

1908'de Behrens'in tasarladığı altıgen AEG logosu için telif hakkı başvurusu yapılmıştır. Firmanın baş harflerini içeren bu piktografik bal peteği tasarımı matematiksel düzeni vurgularken, 20. Yüzyıl şirketinin karmaşıklığını ve organizasyonunu bir arı kovanına benzeten görsel bir metafor olarak işlev görmüştür. AEG grafik kimlik programı, yarım yüzyıl sonra kurumsal kimlik programlarında bulunacak olan üç temel unsuru tutarlı bir şekilde kullanmıştır: bir logo,

bir yazı karakteri ve standartlaştırılmış formatları izleyen tutarlı bir öge düzeni (Meggs ve Purvis, 2012, s.248).

Nikolaus Pevsner'e göre Peter Behrens; Alman Werkbund'un hedeflerini özetlemektedir: "bu girişimci ve tavizsiz kuruluş Modern Hareket'in ideallerini yaymak için çok büyük bir şey yapmıştır"; Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft (AEG) için yaptığı çalışmalarda Behrens, Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemin en önemli mimari ve öncüsüdür (Akt. Schwartz, 1996, s.153).

Behrens'in tipografik deneyleri, yeni çağın ruhunu yansıtan bilinçli girişimler olarak kabul edilmiştir. 1900'de tipografisini tasarladığı "Yaşamın ve Sanatın Kutlanması: Bir Kültürün En Yüksek Sembolü Olarak Tiyatro Üzerine Bir Değerlendirme" isimli eserde kullandığı yazıtipi Alman tipografi tarihçisi Hans Loubier'e göre sans-serif bir yazıtipinin kitap metni olarak ilk kullanımıdır. Ertesi yıl tipografi deneylerini sürdüren Behrens, kareye dayalı modüler sans-serif karakterlerle geometrik tasarımın olanaklarını irdelemiştir (Meggs ve Purvis, 2012, s.242).

1907-1914 yılları arasında mimariden elektrikli aletlerin ve tanıtım malzemelerinin tasarımına kadar tüm tasarım faaliyetlerini başarıyla koordine ettiği AEG çalışmalarıyla tanınan Behrens, teorik yazılarında da belirttiği gibi buradaki tasarım programında ve yaklaşımında moderniteyi ve seri üretim çağını ifade etmeye çalışmış ve başarıları kurumsal imajın ilk örneği olarak selamlanmıştır (Burke, 1992, s.19).

Ressamlıktan mimarlığa geçen ve Almanya'daki uygulamalı sanatlar hareketinin lideri olan Behrens, 1907 yılında AEG'nin sanat danışmanı olarak atandığında sergi alanları ve broşürler tasarlamıştır. Behrens'in tasarım sahası AEG'nin kurumsal imajının tasviri kendisinin kontrolüne geçene kadar tüm mimari ve tasarımı kapsayacak şekilde büyümüştür. Dev elektrik firmasının ürünleri, fabrikaları, işçi konutları, satış noktaları, logosu, tipografisi ve reklam literatürü; Behrens'in modern Almanya'ya uygun bir anlayışla sanat ve teknoloji arasında bir ittifak kurma girişiminin izlerini taşımıştır. Makine yapımı ürünlerdeki süslü işçilik ve geleneksel malzemelerin yanı sıra fabrika mimarisindeki özenli cephelerin taklidinden kaçınan Behrens, AEG ürünlerinin iç işleyişinin veya fabrikalarının çalışma süreçlerinin işlevsel ruhuna benzer sanatsal formlar için çabalamıştır. Sonuç katı bir işlevselcilik değil, seri üretim tekniklerini simgeleyen oran ve geometrik formlara dayalı bir üslup olmuştur (Kline, 1986, s.172-173).

Behrens'in AEG'nin fabrikalarının, ürünlerinin, ambalajlarının ve kimliğinin tasarımını başarılı bir şekilde benzer tasarım diline uygun bir şekilde tasarlaması endüstriyel üretimi içeren bir estetiğin her ortama yayılabileceğini gösteren en

önemli örneklerden biridir. Tasarımlarında onun için endüstriyel gerçeklerle çatışmayan, aksine ulusal bir ruh olan aşkın bir Alman kimliğini ifade eden tarihi stilleri kullanan Behrens, AEG komisyonlarıyla aynı yıl Alman endüstriyel tasarımının kalitesini artırarak atölyenin ulusu ekonomik bir güç olarak güçlendirebileceği inancına dayanan Deutscher Werkbund'un (Alman İş Federasyonu) kurulmasına yardımcı olmuştur. Nitekim ürünlerin, değerlerin ve kimliklerin üretimine yönelik sistematik bir yaklaşımın ayrılmaz bir parçası olarak modern grafik tasarım modeli, sanayi ile ulusal bir ortaklık yoluyla oluşturulmuştur (Drucker ve McVarish, 2009, s.181-182).



**Görsel 3:** Peter Behrens'in tasarladığı Behrens Antiqua

Kaynak: <https://www.design-is-fine.org/post/94829856794/peter-behrens-behrens-antiqua-initials-1907> Erişim Tarihi: 01. 06. 2024

**Behrens=Schrift**  
Normal Licht Schmuck

**Görsel 4:** Peter Behrens'in tasarladığı Behrenschrift

Kaynak: <https://www.dafont.com/behrensschrift.font> Erişim Tarihi: 01. 06. 2024

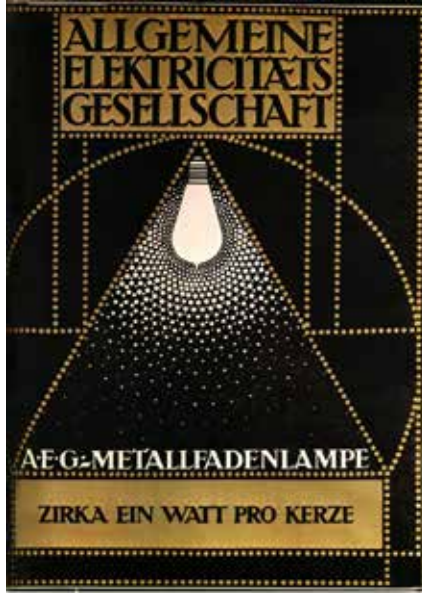
20. Yüzyıl ile sanatın yenilenmesi gerektiği inancıyla Alman dizgi dökümhaneleri Behrens'i çağın yeni ruhunu ifade edecek yazı karakterleri tasarlaması için görevlendirmiştir. Bunların aynı zamanda Alman endüstrisinin Fransa ile rekabet edebilir bir düzeye gelmesine yardımcı olacağı umulmuştur. Tartışmalı bir şekilde metinlerinde Gotik yazı stili hâkim olan Alman geleneğine karşı Behrens, tasarımlarını Roman yazı karakterlerine yaklaştırmaya hevesli olmuştur. Bunları daha çok Alman harfleriyle ilişkilendirilen kaligrafik niteliklerle donatan Behrens'in tasarımlarının ilki Jugendstil dekorasyonu ile uyumlu olan, kendine özgü uzun bir harf biçimi 1902 tarihli Behrens-Schrift'tir (Aynsley, 2004, s. 16).

Behrens tasarladığı üç yazıtipi ile (Behrens-Antiqua, Behrens Medieval ve Behrens-Schrift) Alman tipografisine önemli bir katkıda bulunmuştur. Behrens-Schrift, Behrens'in tasarladığı ilk yazı tipi olup Roma tipinin daha büyük netliğiyle değiştirilmiş bir gotik yazı karakteri bileşimidir. Behrens bu yazı tipini yaratırken, Almanya'nın gotik yazı geleneğinden organik olarak büyüyen, ancak dönemin yeni ruhsal ve maddi meseleleri ile aynı anda bilgilendirilmiş bir yazı tipi yaratmayı umduğunu vurgulamıştır. Alman ulusunun beklentilerini cazip ve zeki bir yöntemle dengeleyen Behrens-Schrift yazıtipi; 1904'te Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen dünya fuarı gibi uluslararası forumlarda hükümet tarafından yaygın olarak benimsenmiştir (Eskilson, 2019, s. 104).

Behrens, kuş tüyü kaleme dayalı gotik yazıyı yeniden canlandırmaya da oldukça ilgi duymuştur. Nitekim orantıları ve vuruş ağırlığı belirgin, Alman karakterini ifade edecek bir yazı tipi tasarlamayı hedeflemiştir. 1916'da AEG için sıklıkla kullanılan yazıtipi, aynı dönemde Edward Johnston ve Eric Gill'in yazı tipleri ile güçlü bir benzerlik gösterir. Referanslardan bağımsız, ancak hala insan eliyle şekillendirilmiş basitleştirilmiş formlar olarak Behrens'in blok harfleri, önceki Arts and Crafts ve Art Nouveau stillerinden kopuşu simgelerken evrensellik gibi modernist ideallere işaret etmektedir (Drucker ve McVarish, 2009, s. 183).

Behrens-Schrift geleneksel unsurları içine alan bir yazıtipidir. Yazıtipinin üretim aşamasını Behrens "Yazı tipimin kesin formu için, gotik yazının teknik ilkesini, kalem darbesini aldım. Ayrıca daha da Alman bir karakter elde etmek için gotik harfler; harflerin oranları, yükseklik ve genişlik ile darbe kalınlığı konusunda benim için belirleyici bir etki oldu" olarak ifade etmiştir (Hollis, 1997, s.29).

Behrens'in tasarımlarının klasikliği, simetri, geometri ve güçlü siyah-beyaz kontrastların çarpıcı kullanımı, AEG'ye sanatsal ama rasyonel bir görünüm kazandırdığı için övgüyle karşılanmış, bu yaklaşım yüzyılın geri kalanında modern Alman tasarımıyla özdeşleşmiştir (Aynsley, 2004, s. 16).



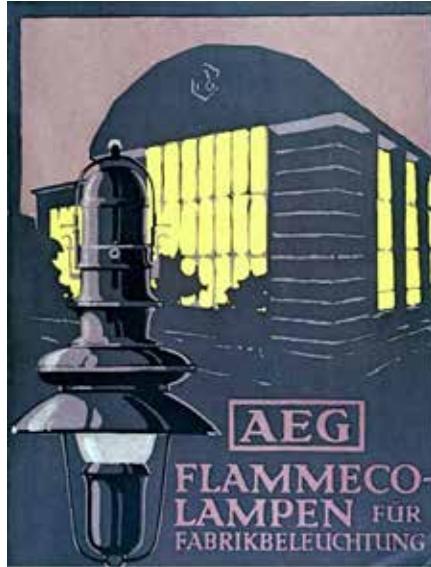
**Görsel 5:** Peter Behrens, AEG Lambaları, 1910

Kaynak: [https://www.wga.hu/support/viewer\\_m/z.html](https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html) Erişim Tarihi: 01. 06. 2024

Peter Behrens'in 1910 civarında AEG için tasarladığı elektrik lambası afişi 20. Yüzyıl modernizminin ve endüstriyel tasarımın öncü tasarımlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Bu afiş Behrens'in 20. Yüzyıl biçim dili arayışını ve endüstriyel tasarımın geleceğini belirleme çabasını yansıtırken, AEG'nin kurumsal kimlik programının tipografik ve mekânsal parametrelerini bir araya getirmiştir. Geometrik öğeler ve simetrik düzenlemeler, afiş kompozisyonunu yapılandırırken aydınlatmanın ışıldaayan enerjisini etkileyici bir şekilde ifade etmektedir. Behrens'in tasarımı elektriğin modern yaşam üzerindeki dönüştürücü etkisini vurgularken endüstri ile sanat arasındaki sınırları bulanıklaştırmış tasarımın hem estetik hem de işlevsel bir araç olduğunu kanıtlamıştır. Nitekim AEG lambaları afişi, modern reklamcılığın temellerini atarak Behrens'in yenilikçi tasarım anlayışının bir yansıması olarak zamanını aşan önemli bir eser olmuştur (Meggs ve Purvis, 2012, s.249).

Behrens'in tasarlamış olduğu AEG Lambaları afişi siyah bir arka planın sarı ve beyaz renk ile aydınlatması ilkesine dayanmaktadır. Kısa ve net sloganların afişi görene çabucak algılatıldığı tasarımda tipografi şerit kullanımı ile güçlendirilmiş ve okunurluğunu arttırmıştır. Ampulün tasarım kompozisyonunda merkezi noktaya yerleştirilmesi, ana obje olarak vurgulanmasını sağlarken yaydığı ışığın nokta ile sembolize edilmesi minimal ve modern bir görüntünün elde edilmesini sağlamıştır. Bir anlamda tasarımın iskeletini de vurgulayan nokta şeklindeki kontürler aynı zamanda tasarıma estetik bir dil katmıştır.

Behrens'in AEG için yaptığı tasarımlar, süreklilik izlenimi yaratan bir dizi logo ve harf tasarımıyla elektrik şirketinin kapsayıcı bir imajını oluşturarak yeni bir sistematik yaklaşım ortaya koymuştur. Bu kompozisyonda elektrik ışığı yenilikçi, geometrik bir desenle ilişkilendirilerek şık bir modernlik niteliği kazanmıştır. Aydınlatma kaynağı olarak hafif bir kâğıt zeminin kullanılması ve ışığın parıltısının son derece yapılandırılmış nokta deseninde yankılanması, genel görüntüye bir tutarlılık kazandırırken ampul görkemli bir simge olarak yansıtılmıştır. Bu çerçevede on yıllardır grafik tasarıma hâkim olan organik şekillerin yerini daireler, anıtsal kareler ve üçgenler almıştır (Drucker ve McVarish, 2009, s.182).

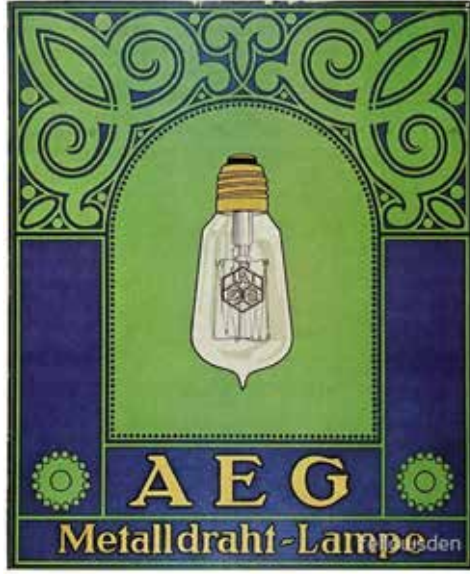


**Görsel 6:** Peter Behrens, AEG Türbin Afişi, 1910 civarı

Kaynak: <https://smarthistory.org/peter-behrens-turbine-factory/> Erişim Tarihi: 01. 06. 2024

AEG kurumsal tasarım programı, vitrinlerden Türbin Fabrikalarına kadar uzanan tasarıma dayalı çeşitli uygulamaları içeriyordu. Yirmi iki dev dış çelik kirişi, cam perde duvarları ve işlev tarafından belirlenen biçimiyle bu büyük mimari tasarım, gelecekteki tasarım evrimi için bir prototip haline gelmiştir. Gropius ve Mies van der Rohe'nin yanı sıra, Behrens'in bu dönemdeki çırakları arasında Le Corbusier ve Adolf Meyer de vardı. Bu tasarımcıların daha sonraki önemleri göz önüne alındığında Behrens'in felsefesi ve atölye konuşmaları kesinlikle gelecekteki fikirler için belirleyici olmuştur. Peter Behrens tarafından tasarlanan AEG Türbin Salonu posterini çatının ucundaki tanımlayıcı logo ve isim dışında ne süsleme ne de bezemeyi barındırır. Posterin kompozisyonundaki oranlar, dev buhar türbinlerinin montajı için tasarlanmış devasa bir endüstriyel fabrikanın işlevini düşündürecek şekilde tasarlanmıştır (Meggs ve Purvis, 2012, s.249-250).

Behrens bu posterinde AEG'nin ve Türbin fabrikasının tanıtımını yapmıştır. Silik mor renk bir arka planı tercih eden Behrens, modern tasarım diline uygun olarak tezatlık yaratarak fabrikanın çalışma temposunu sarı ışık yansımaları ile sunmuştur. Disiplin ve özverinin çıktısı olan lambaya da ana obje olarak yer veren Behrens, tipografinin mesajın iletimine sağladığı katkıdan da yararlanmıştır. İlk AEG logolarından birinin de yer aldığı poster tasarımı açık, anlaşılır ve net oluşuyla tanıtımı başarılı bir şekilde yapmakta ve AEG'nin fabrika ve ürünlerinin bilinirliğine katkı sağlamaktadır.



**Görsel 7:** Peter Behrens, AEG Metalldraht-Lampe, 1910

Kaynak: <https://www.redbubble.com/shop/ap/36652249> Erişim Tarihi: 01. 06. 2024

Behrens'in AEG için tasarladığı posterlerden biri de Görsel 7'deki AEG Metalldraht-Lampe ürünü için yaptığı posterdir. Daha yüksek sıcaklıklara dayanan metal filamentli ampül diğer ampüllere göre kullanım ömrünün daha fazla olduğu ve verimliliğin yüksek olduğu bir ampül çeşididir. Posterde sunulan ürünün bizzat kendisinin modern düşüncenin mamulü olduğu bu poster sade bir tasarıma sahiptir. Sade bir tasarıma sahip olmasının yanı sıra renk tercihleriyle dikkat çeken tasarımda yeşil, lacivert, beyaz ve sarı posterde tekrar eden renkler olmuştur. Posterin tanıttığı ürün olan ampül, kompozisyonun ortasına konumlandırılmış ve altındaki tipografik uygulama ile ampülün çeşidi ve niteliği alımlayıcıya aktarılmıştır. Arts and Crafts hareketinin tasarım üslubuna benzeyen bu üslup Behrens'in aynı yıllarda yaptığı diğer birkaç poster tasarımıyla benzerlik göstermektedir. Renk kullanımı, üst kısımdaki desen tercihi ve kullanılan geometrik düzen Arts and Craft akımını anımsatan ilk göze çarpan tasarım unsuru kullanımlarıdır.



## SONUÇ

Modern dünya tasavvuru insanın ilintili olduğu tüm çalışma sahalarını derinden etkilemiştir. Ekonomi, siyaset, eğitim, sanat başta olmak üzere modern düşüncenin ürettiği fikri çıktılar söz konusu sahalara uyarlanmış ve sahaların ontolojik niteliklerinde çeşitli değişimler yaşanmıştır. Bahsi edilen değişimler bazı alanlarda kimi zaman radikal değişiklikleri şart koşarken kimi zaman sahanın ontolojik nitelikleriyle uyumluluk esasına dayalı bir birliktelik yaşamıştır. Nitekim ekonomi ve siyaset modern düşünceye tam uyum ile adapte olurken eğitim ve sanat gibi yaratıcılığın ontolojik nitelik olduğu sahalar birtakım buhranlar yaşamıştır. Söz konusu buhranlar modern düşüncenin kuşatıcı iktidarı ile ortadan kalkarken tüm sahalar 19. Yüzyıl itibarıyla modern meta anlatı ve kurallarına uyarlanmışlardır. Bu çerçevede sanatın bir alt dalı olarak nitelendirilebilecek olan tasarım da modern düşünceye uyum sağlayan önemli sahalardan biri olmuştur. İşlevsellik, verimlilik ve standardizasyon gibi modern düşüncenin alametifarikası olan birtakım kavramlaştırmaları tasarım alanına uyarlayan tasarımcılar; modern düşüncenin fikri altyapısından yararlanmış ve bu altyapı ile çalışmalarını üretmiştir. Bu çerçevede modern tasarım anlayışını benimseyen pek çok ekol, okul ve topluluk ortaya çıkarken bunlardan en önemlileri 20. Yüzyılın ortalarında Almanya'daki sanat-tasarım ortamında doğmuştur. Nitekim Peter Behrens bahsi edilen hareketliliği sağlayan en önemli ve etkili tasarımcılardan biri olarak tasarım tarihinde yerini almıştır.

Peter Behrens, kurumsal kimlik alanını inşa etmesi ve ilk endüstriyel tasarımcı olması itibarıyla önde gelen modern sanatçılardan biri olarak kabul edilmiştir. Behrens çalışmalarını modern anlatının ve tasarımın gereği olarak işlevsellik ve verimlilik odağında tasarlamış, kendine özgü bir tasarım anlayışı ve dili yaratmıştır. Peter Behrens'in bir sorun çözme aracı olarak gördüğü tasarım üslubu kendisinden sonraki Bauhaus başta olmak üzere modern tasarım yaklaşım ve üslubuna sahip ekol, okul ve tasarımcılar üzerinde derin bir etki bırakmıştır.

Behrens gerek aldığı eğitim gerek tasarıma yatkın zihin yapısı ve içgörüsü ile bir şirketin tanınırlığını sağlaması için sahip olması gereken tüm tasarım ürünlerini üretme kabiliyetine sahip bir tasarımcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Açık, net ve anlaşılır üslubuyla modern tasarım anlayışının en önemli uygulayıcılarından biri olan Behrens'in AEG şirketi için yaptığı tasarımlar, bu anlayışın en nitelikli örnekleri olarak değerlendirilebilir. Behrens'in tasarım felsefesi, endüstriyel ürünlerin işlevsel niteliğini vurgularken, aynı zamanda bu nesnelere ruhsuz yapılarını estetik kaygılarla daha farklı bir boyuta taşımıştır. Behrens'in bu yaklaşımı endüstriyel tasarımın sınırlarını genişletmiş ve nesnelere yeni bir anlam katmıştır. Nihai olarak Peter Behrens, tasarımlarında form ve işlev arasındaki dengelyi mükemmel bir şekilde kurmuş, bu sayede sadece endüstriyel tasarı-

mın değil aynı zamanda modern tasarımın da öncülerinden biri olmuştur. Bu çerçevede Behrens'in AEG için geliştirdiği ürünler, onun yenilikçi yaklaşımının ve estetik duyarlılığının birer kanıtı olarak, modern tasarım tarihinde özel bir yere erişmiştir.

## KAYNAKÇA

- AEG Metalldraht-Lampe. (t. y.). Fellowtsden. <https://www.redbubble.com/shop/ap/36652249>
- Ambrose, G. & Harris, P. (2009). The fundamentals of graphic design. AVA Publishing SA
- Aynsley, J. (2004). Pioneers of Modern Graphic Design: A Complete History. London.
- Becer, E. (2016). Modern Sanat ve Yeni Tipografi. Dost Kitabevi
- Bochenski, J. M. (2020). Çağdaş Avrupa Felsefesi. Fol Kitap.
- Dafont. (t.y.). Behrensschrift. Dafont. <https://www.dafont.com/behrensschrift.font>
- Design Index. (t. y.). Peter Behrens. Design Index. <https://www.designindex.org/designers/design/peter-behrens.html>
- Design is Fine. (t. y.). Peter Behrens, Behrens Antiqua, Initials, 1907. Design is Fine. History is Mine. <https://www.design-is-fine.org/post/94829856794/peter-behrens-behrens-antiqua-initials-1907>
- Drucker, J., & McVarish, E. (2009). Graphic design history: A critical guide. Pearson Prentice Hall.
- Giddens, A. (1994). Modernliğin Sıkıntıları, Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji. Kırmızı Yayınları
- Graver, A., & Jura, B. (2012). Best practices for graphic designers, grids and page layouts: An essential guide for understanding and applying page design principles. Rockport Publishers.
- Heller, S. & Chwast, S. (1988). Graphic Style: From Victorian to Post-Modern. London, Pushpin Editions.
- Hollis, R. (1997). Graphic design: a concise history. Thames and Hudson
- Kline, R. R. (1986). Industriekultur: Peter Behrens and the AEG, 1907–1914 by Tilmann Buddensieg. Technology and Culture, 27(1), 172-173.
- Margolin, V. (2017). World History of Design (World War I to World War II). Bloomsbury Publishing.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2012). Meggs' history of graphic design. John Wiley & Sons.

Snyder, S. L. (2023, October 25). modernity. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/modernity>

Ülken, H. Z. (2020). Yeni Zamanlar Felsefesi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

White, A. W. (2011). The elements of graphic design: space, unity, page architecture, and type. Skyhorse Publishing, Inc.

Whitehead, A.N. (2018). Bilim ve Modern Dünya. Öteki Yayınevi

Wiesner-Hanks, M. E. (2022). Kısa Dünya Tarihi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

## **GÖRSEL KAYNAKLAR**

Görsel 1: <https://www.britannica.com/biography/Peter-Behrens> (Erişim Tarihi: 01. 06. 2024)

Görsel 2: <https://www.designindex.org/designers/design/peter-behrens.html> (Erişim Tarihi: 01. 06. 2024)

Görsel 3: <https://www.design-is-fine.org/post/94829856794/peter-behrens-behrens-antiqua-initials-1907> (Erişim Tarihi: 01. 06. 2024)

Görsel 4: <https://www.dafont.com/behrensschrift.font> (Erişim Tarihi: 01. 06. 2024)

Görsel 5: [https://www.wga.hu/support/viewer\\_m/z.html](https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html) (Erişim Tarihi: 01. 06. 2024)

Görsel 6: <https://smarthistory.org/peter-behrens-turbine-factory/> (Erişim Tarihi: 01. 06. 2024)

Görsel 7: <https://www.redbubble.com/shop/ap/36652249> (Erişim Tarihi: 01. 06. 2024)

## **İNTERNET KAYNAKLARI**

Encyclopaedia Britannica. (t. y.). Peter Behrens. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Peter-Behrens>

Smarthistory. (2017, Mart 9). Peter Behrens, Turbine Factory. Smarthistory. <https://smarthistory.org/peter-behrens-turbine-factory/>

Web Gallery of Art. (t. y.). Peter Behrens: Turbine factory. Web Gallery of Art. [https://www.wga.hu/html\\_m/b/behrens/2aeg7.html](https://www.wga.hu/html_m/b/behrens/2aeg7.html)



**SD** sanat ve tasarım DERGisi

ISSN: 1308-2264