



IDEART

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF DESIGN AND ART

CİLT:3, SAYI:1, 2025

VOLUME:3, ISSUE:1, 2025

E-ISSN: 2980-2342



İÇİNDEKİLER

1. Osmanlı Mimarisi Salepçioğlu Camii’de Kullanılan İç Mimari Öğelerin İncelenmesi An Analysis of the Interior Architectural Elements Used in the Ottoman Architecture Salepcioglu Mosque	1
2. Ön Lisans Grafik Tasarım Eğitiminde Yapay Zeka Ders Entegrasyonunun İncelenmesi Examining Artificial Intelligence Course Integration in Associate Degree Graphic Design Education	17
3. Plastik Malzemelerle Ev Mekanının Yeniden Tasarımı: Monsanto’nun Geleceğin Evi (MHOF) Projesi Üzerine Bir İnceleme Redesigning the Domestic Interior with Plastic Materials: A Study on Monsanto’s House of the Future (Mhof) Project	30
4. Hareketli Grafik Tasarım Bağlamında Dijital Yayın Platformları İntrolarının İncelenmesi Examination of Digital Broadcast Platform Intros in the Context of Motion Graphic Design	53
5. Teknikten Sanata Tekstil Baskıcılığının Dönüşümü: Sanatsal Desen Tasarımları Transformation of Textile Printing from Technique to Art: Artistic Pattern Designs	73
6. Türk Mitolojisinde Kurt Figürünün Anlam Evreni ve Çağdaş Türk Resim Sanatında Simgesel Yorumları The Semantic Universe of the Wolf Figure in Turkish Mythology and Its Symbolic Interpretations in Contemporary Turkish Painting	95
7. Görsel Bir Hafıza Aracı Olarak Fotoğrafın 19.Yüzyıldan Günümüze Sanatsal Gelişimi The Artistic Development of Photography as a Visual Memory Tool from the 19th Century to the Present	111
8. Mektup Sanatına Tarihsel Bakış ve Sergi Projesi Historical Perspective on Letter Art and an Exhibition Project	127

DERGİ KÜNYESİ

Dergi Sahibi:

Gaziantep Üniversitesi adına Rektör

Prof. Dr. Sait Mesut Doğan

Baş Editör:

Prof. Dr. Ayhan Özer

Editör:

Dr. Öğr. Üyesi Erdinç Yılmaz

Dil Editörü:

Dr. Öğr. Üyesi M. Özer Özkantar

Yazım Editörü:

Dr. Öğr. Üyesi Fadliye Yılmaz Demir

Mizanpaj Editörü

Arş. Gör. Dr. A. Hümeysra Hüsmen

Kapak Tasarımı:

Arş. Gör. Bekir Baba

Logo Tasarımı:

Taylan Güvenilir

Dergi Kurulu

Prof. Dr. Devrim Özkan

Prof. Dr. Ebru Çoruh

Prof. Dr. Nazan Avcioğlu Kalebek

Doç. Dr. Esin Sarioğlu

Doç. Dr. Bayram Bozhüyük

Doç. Dr. İbrahim Halil Özkirişçi

Dr. Öğr. Üyesi M. Bünyamin Üzümcü

Danışma Kurulu:

Prof. Dr. Fatih Başbuğ, Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Hikmet Mutlu, İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. Fulya Bayraktar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan, İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya, Çanakkale Onsekiz Mart
Üniversitesi

Prof. Dr. Deniz Korkmaz, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Oğuz Yurttadur, Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Erdemir Göze, Ankara Hacı Bayram Veli
Üniversitesi

Doç. Dr. Tuğba Arabalı Koşar, Çukurova Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem Gök, Erciyes Üniversitesi

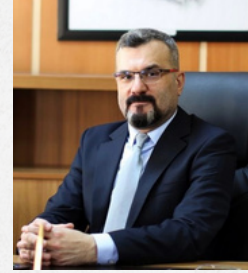
Doç. Dr. Cihan Şule Külük, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Doç. Dr. Burcu Pehlivan, İstanbul Beykent Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Burak Sarı, Bitlis Eren Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Temizel, Trakya Üniversitesi

Editörden



Saygıdeğer Okurlar, Sanatseverler ve Değerli Akademisyenler,

Sanat üretiminin değişen yönelimleriyle birlikte, bu üretimi belgeleyen, eleştiren ve kavramsallaştıran akademik yayınların taşıdığı sorumluluk da her geçen gün artmaktadır. Günümüzde yalnızca estetik formların değil, aynı zamanda bu formların taşıdığı kültürel, politik, tarihsel ve teknolojik anlamların da çözümlemeye tabi tutulduğu bir çağda yaşıyoruz. Dolayısıyla akademik sanat yayıncılığı, yalnızca bilgi aktaran bir araç değil; eleştirel düşüncenin, disiplinler arası bakışın ve çağdaş sanat pratiklerine dair düşünsel derinliğin gelişimine katkı sunan vazgeçilmez bir platformdur.

IDEART Sanat Dergisi olarak bu sorumluluğu, her sayımızda disiplinler arası yaklaşımlara alan açarak, hem kuramsal hem de uygulamalı araştırmaların görünürlüğünü artırma amacıyla sürdürüyoruz. Elinizdeki bu yeni sayımız da, farklı akademik geleneklerden gelen araştırmaları bir araya getirerek, güncel sanat ve tasarım tartışmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu sayıda yer alan çalışmalar, geniş bir yelpazede sanat ve tasarıma dair sorunsalları ele almaktadır. Geç dönem Osmanlı mimarisine ait bir ibadet mekânının iç mimari bileşenlerine odaklanan inceleme, tarihsel yapıların estetik ve işlevsel yorumlarını güncel bakışlarla değerlendirmektedir. Grafik tasarım eğitiminde yapay zekâ temelli derslerin eksikliğine dikkat çeken bir diğer çalışma, dijitalleşme süreciyle dönüşen yaratıcı üretim biçimlerinin pedagojik karşılıklarını sorgulamaktadır.

Plastik malzemelerin modern mimarlık tarihindeki yerini tartışan değerlendirme, endüstriyel estetik ile kültürel temsil arasındaki ilişkiyi tarihsel bağlamda ele almakta; dijital yayın platformlarında kullanılan hareketli grafik tasarımların kurumsal iletişimdeki rolünü analiz eden araştırma ise medya estetiğiyle görsel kimlik arasındaki bağları görünür kılmaktadır.



Tekstil baskıcılığının teknikten sanata dönüşme süreci; mitolojik figürlerin çağdaş sanat üretimindeki sembolik dönüşümleri; fotoğrafın sanatsal ifade biçimi olarak tarihsel gelişimi ve nihayetinde, mektup biçiminin kavramsal sanat bağlamında ele alınışı, bu sayının taşıdığı kuramsal çeşitliliği ve eleştirel zenginliği pekiştiren diğer konular arasında yer almaktadır.

Bu sayının, sanat alanında araştırma yapan akademisyenler, öğrenciler ve yaratıcı üreticiler için hem kavramsal hem de yöntemsel açıdan yararlı bir kaynak oluşturmasını diliyoruz. Her biri kendi bağlamı içinde özgün katkılar sunan bu çalışmaların, yeni araştırma sorularına ve disiplinler arası tartışmalara kapı aralaması en büyük temennimizdir.

Keyifli ve verimli okumalar dileğiyle.

Prof. Dr. Ayhan Özer
Baş Editör

OSMANLI MİMARİSİ SALEPÇİOĞLU CAMİİ'DE KULLANILAN İÇ MİMARİ ÖGELERİN İNCELEMESİ

AN ANALYSIS OF THE INTERIOR ARCHITECTURAL ELEMENTS USED IN THE OTTOMAN ARCHITECTURE SALEPCIOGLU MOSQUE

Elif Aktan¹

¹ Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye, ORCID: 0000-0003-1730-1857

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

İzmir'in Konak semtinde bulunan ve Osmanlı mimarisinin geç dönem özelliklerini yansıtan Salepçioğlu Camii, 1897-1907 yılları arasında inşa edilmiştir. Camii, üst katında ibadet alanı, alt katında ise medrese birimini içeren simetrik bir plan düzenine sahiptir. Bu çalışmada, caminin iç mekân tasarımı, kullanılan malzemeler ve süsleme unsurları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yerinde gözlem ve inceleme yöntemiyle yapılan çalışmada, cephenin strüktürel tasarımı ile iç mekân düzeni arasındaki ilişkiler analiz edilmiştir. İncelemeler sonucunda, Salepçioğlu Camii'nin Osmanlı mimarisinin klasik formlarını dönemin sanatsal anlayışlarıyla harmanladığı ve işlevsellik ile estetik açılarından önemli bir yapı olarak değerlendirildiği tespit edilmiştir. Cami içerisindeki ayrıntılı süsleme unsurları, dönemin zanaatkarlık becerisini ve malzeme kullanımındaki ustalığı gözler önüne sermektedir. Bunun yanı sıra, mekânsal tasarımın simetrik ve bütüncül bir anlayışla ele alınması, hem ibadet hem de eğitim işlevlerini birlikte barındıran çok işlevli bir mimari kimlik oluşturmuştur. Bu çalışma, geç dönem Osmanlı mimarisine ilişkin literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmaktadır; çünkü mevcut araştırmalar çoğunlukla İstanbul'daki anıtsal yapılar veya Batılılaşma etkilerini yansıtan merkezî örnekler üzerinde yoğunlaşmakta, İzmir gibi liman kentlerindeki ve yerel üslupları harmanlayan dini yapılar yeterince ele alınmamaktadır. Fevkanî camilerin fonksiyonel ve süsleme özellikleri literatürde tek tek incelenmediği ve sosyo-mimari bağlamı ortaya koyacak karşılaştırmalar eksik kaldığı bir alanda, Salepçioğlu Camii'nin hem mimari hem de işlevsel yönleriyle detaylı biçimde incelenmesi; geç Osmanlı dönemi cami mimarisinin bölgesel çeşitliliğini ve çok işlevli mekânsal kurgusunu ortaya koyarak bu eksikliği gidermektedir. Böylece yapı, yalnızca estetik ya da tarihi bir unsur olarak değil, dönemin mimari üretim anlayışının yerel yansımalarını belgeleyen önemli bir kaynak niteliği kazanmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Cami iç tasarım,
Salepçioğlu Camii,
Cami mimarisi, iç
mimari.

ABSTRACT

Salepçioğlu Mosque, located in the Konak district of İzmir and reflecting the characteristics of late Ottoman architecture, was constructed between 1897 and 1907. The mosque features a symmetrical plan, with the prayer hall on the upper floor and a madrasa unit on the lower floor. This study provides a detailed examination of the mosque's interior design, the materials used, and the decorative elements. Through on-site observation and analysis, the relationship between the structural design of the façade and the interior spatial organization was investigated. The findings reveal that the Salepçioğlu Mosque harmonizes the classical forms of Ottoman architecture with the artistic sensibilities of its period, making it significant both functionally and aesthetically. The intricate decorative elements within the mosque demonstrate the craftsmanship of the era and the mastery of materials. Moreover, the symmetrical and holistic approach to spatial design has created a multifunctional architectural identity that accommodates both worship and educational functions. This study fills a significant gap in the literature on late Ottoman architecture, since existing research has predominantly focused on monumental structures in Istanbul or centrally located examples reflecting Westernizing influences, while religious buildings in port cities such as İzmir—which blend local styles—remain underexamined. In an area where the functional and decorative characteristics of fevkanî mosques have not been individually analyzed and comparisons elucidating the socio-architectural context are lacking, this detailed examination of the Salepçioğlu Mosque's architectural and functional aspects addresses the gap by revealing the regional diversity and multifunctional spatial organization of late Ottoman mosque architecture. Consequently, the building gains importance not only as an aesthetic or historic artifact but also as a vital source documenting local interpretations of the architectural production of its time.

Keywords

Mosque interior
design, Salepçioğlu
Mosque, Mosque
architecture, interior
architecture

Gönderilme Tarihi: 20.12.2024

Kabul Tarihi: 02.01.2025

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Aktan, E. (2025). Osmanlı Mimarisi Salepçioğlu Camii'de Kullanılan İç Mimari Ögelerin İncelemesi. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 3(1), 1-16.

1. GİRİŞ

Osmanlı mimarisi, İslam sanatının görkemli bir yansıması olarak, tarihsel süreçte hem estetik hem de işlevsellik açısından dikkate değer bir gelişim göstermiştir. Bu mimari gelenek, İslamiyet'in kabulünden sonra Anadolu topraklarında başlayan bir sanat anlayışının zirveye ulaştığı önemli bir dönemi temsil eder. Osmanlı Devleti'nin siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan güçlü bir imparatorluğa dönüşmesi, mimari eserlerin boyut, görsellik ve teknik anlamda gelişmesini de beraberinde getirmiştir. Cami mimarisi, Osmanlı sanatının en karakteristik alanlarından biri olarak hem ibadet mekânlarının işlevselliğini artırmış hem de toplumsal kimliğin ve gücün bir sembolü olarak kullanılmıştır. Özellikle erken dönemden geç Osmanlı dönemine kadar uzanan süreçte, camiler yalnızca birer ibadet alanı değil, dönemin sosyal, kültürel ve estetik anlayışını yansıtan birer sanat eseri hâline gelmiştir.

Camiler, İslam mimari mirasında ibadet, siyaset ve sembolizmdeki rollerini temsil eden büyük öneme sahip yapılardır. Aynı zamanda camiler, toplumsal bir toplanma noktası ve şehir içinde merkezi bir kamu tesisi olarak işlev görmektedir. Cami mimarisinde yer alan temel mekân ve yapısal unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar; avlu, minare, son cemaat yeri, harim, hünkâr mahfili, kadınlar mahfili, müezzin mahfili, mihrap, minber ve vaaz kürsüsünden oluşur. Osmanlı mimarisi bağlamında, camilerin kent yaşamındaki bu çok yönlü rolü özellikle vurgulanmaktadır. Bu çalışma, Osmanlı dönemine ait vakıf eseri olan Salepçioğlu Camii'nin iç mimari özelliklerini ele alarak, bu yapının tarihsel ve kültürel önemini bilim dünyasına sunmayı ve farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. İzmir'in tarihi Kemeraltı bölgesinde bulunan Salepçioğlu Camii, Osmanlı mimarisinin son dönemine ait estetik ve mimari özellikleri yansıtan önemli bir yapıdır. 19. yüzyılda inşa edilen camilerin banilerinin, önceki yüzyıllarda olduğu gibi, büyük oranda kentin ileri gelen eşrafından kişiler olduğu görülmektedir. Bu dönemde inşa edilen camiler arasında en dikkat çekici olanı Salepçioğlu Camisi'dir. Söz konusu caminin banisi, kentin önde gelen ve saygın ailelerinden biri olan Salepçizade Hacı Ahmet Efendi'dir. Salepçizade Hacı Ahmet Efendi, yalnızca bu camiyi inşa ettirmekle kalmamış, dönemin pek çok camisinin onarım işlerini de üstlenerek bölgedeki mimari ve sosyal hayata önemli katkılarda bulunmuştur (Alparslan,2014, s.139). 1905 yılında Salepçizade Hacı Ahmet Efendi tarafından yaptırılan Salepçioğlu Camisi, inşa edildiği dönemde kentin yoğun ticaret hayatının merkezi konumunda yer almasıyla dikkat çekmiş ve bu bağlamda sadece ibadet mekânı olarak değil, kentsel ve sosyal yaşamın da önemli bir odak noktası olmuştur. Bu özelliği, camiyi yalnızca bir ibadet mekânı olmaktan çıkarıp, sosyal ve ekonomik hayatın da bir parçası haline getirmiştir. Caminin bir diğer önemli özelliği, büyük bir vakfiyeye sahip olması ve "vakıf eseri" olarak kabul edilmesidir. Camiyi inşa ettiren Salepçizade Hacı Ahmet Efendi, vakfiyesinde iki büyük hanın gelirlerinin caminin bakım ve ihtiyaçları için ayrılmasını sağlamıştır. Salepçioğlu Camii, dönemin şehir planlamasında oynadığı rol ile İzmir'in kültürel mirasında önemli bir yere sahiptir. Caminin hem medrese hem de ibadethane olarak tasarlanmış olması, mimari açıdan dikkat çeken bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Literatürde Safranbolu Hidayetullah (Dişçi) Camii' (Eryüksel, 2005, s.36) de, Hacı Kemalettin Camii'(Güner, 2019, s.125) de Salepçioğlu Camii ile benzerlik göstermekte olup, fevkanî özellikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmada, caminin iç mekân mimarisi, kullanılan yapı teknikleri, malzemeler ve süsleme sanatları incelenerek, bu

yapının Osmanlı mimarisi içindeki yeri yeniden değerlendirilecektir. Yapının tarihi gelişimi ve kültürel bağlamı da çalışmanın temelini oluşturacaktır.

Yöntem

Bu çalışma, Salepçioğlu Camii'nin iç mekân tasarımı, malzeme kullanımı ve süsleme unsurları üzerinden, geç dönem Osmanlı cami mimarisinin bölgesel çeşitliliği ile çok işlevli mekânsal kurgusunun nasıl yansıtıldığını ortaya koymayı amaçlamakta; bu doğrultuda nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde çok boyutlu bir metodolojik yaklaşım benimsenmektedir. Araştırma kapsamında gözlem ve fotoğraflık belgeleme tekniklerine ek olarak, 19. yüzyıl İzmir şehir planları gibi arşiv belgeleri ile literatürün karşılaştırmalı taraması bir arada değerlendirilmiştir. Yapının iç mekânında kullanılan ahşap, mermer, sıva ve boya katmanları detaylı biçimde incelenmiş; caminin sosyal ve kültürel bağlamı ise tarihî tanık anlatıları, dönemsel çizimler ve fotoğraflar ışığında sosyo-kültürel bir perspektifle ele alınmıştır. Çalışma, "Salepçioğlu Camii'nin iç mekân tasarımı, malzeme kullanımı ve süsleme unsurları, geç dönem Osmanlı mimarisinin klasik formlarını dönemin yerel ve sanatsal anlayışlarıyla nasıl harmanlamakta ve İzmir gibi bir liman kentindeki bölgesel çeşitliliği ile çok işlevli mekânsal kurguyu nasıl yansıtarak literatürdeki boşluğu doldurmaktadır?" sorusuna yanıt aramaktadır.

2. SALEPÇİOĞLU CAMİİ

İzmir'in tarihi dokusuyla bütünleşen yapılar arasında yer alan Salepçioğlu Camii, Kemeraltı Salepçioğlu iş hanı arka tarafında yer almaktadır. Konum olarak eski Salepçioğlu hanının içinde yer almaktadır. Cami inşa edilmeden önce han, 918. sokağa kadar uzanmaktaydı. Caminin inşa edilmesiyle birlikte, yapı ile han arasında yeni bir sokak oluşmuş ve bu sokak Şamlı Sokak olarak adlandırılmıştır (Atay, 2003, s.227). Külliye olarak planlanan cami, iki yanında ikişer katlı yapılar tasarlanmıştır. Bir süre sonra cami avlusu, omnibüs garajı olarak kullanılmaya başlanmış; burada bulunan yapılar ise 1969 yılında İzmir Vakıflar İdaresi tarafından yıktırılmıştır (Görsel 3). Bu yıkımın ardından, 1971 yılında mevcut alanda 15 ila 21 metre yüksekliğinde, devasa dört bloktan ve 155 bölümden oluşan betonarme bir yapı inşa edilmiştir. Bu yeni yapılanma, bölgenin fiziksel ve kentsel dokusunda köklü bir değişime neden olmuş, caminin çevresiyle olan ilişkisini büyük ölçüde sınırlandırmıştır. Özellikle arka tarafta yer alan Salepçioğlu Camii, zaman içerisinde cenaze kaldırma işlevinin de ortadan kalkmasıyla birlikte cemaat sayısında azalma yaşamış ve Anafartalar Caddesi'nden görünmez bir duruma gelmiştir. Bu durum, caminin kent silüetindeki algısını zayıflatmış ve tarihî yapının görünürlük ile erişilebilirlik açısından önemli kayıplar yaşamasına yol açmıştır. Daha sonra o han yıktırılıp şuan mevcut olan han yaptırılmıştır. Ayrıca cami yapılmadan önce arka kısmında İstanköy Hamamı yer almaktaydı (Ersoy, 1991, s.113). Kemeraltı semtinin önemli camilerinden biridir. Salepçioğlu, dönemindeki tek çarşı camisidir. Arşiv araştırmaları sonucunda, esere ait Abide ve Eski Eser Fişine ulaşılamamış olup, bu durum eserin tescil sürecine ilişkin belgelerin eksik veya günümüze ulaşmamış olabileceğini göstermektedir. Ancak, 1991 yılında ilgili Koruma Bölge Kurulu'nun aldığı karar doğrultusunda yapının tescil işlemi gerçekleştirilmiştir (Dönmez, 2012, s.280). Bu tescil kararı, eserin korunması gereken kültürel ve tarihi değerini resmî olarak tanımlamakta ve hukuki bir statü kazandırmaktadır. Böylelikle, yapının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması adına önemli bir adım atılmış

Orijinal minare İzmir depreminde yıkılmasının ardından, 1927 yılında dönemin İzmir Valisi Kazım Dirik'in gözetiminde bugünkü minaresi yeniden inşa edilmiştir (Ersoy, 2002). Minare, mimari açıdan zarif ve dikkat çekici bir tasarımla, sekizgen bir taban üzerine oturtulmuş silindirik bir formda ve koyu yeşil kesme taş ile beyaz mermerden inşa edilmiştir. Bu yapısal düzenleme, hem estetik hem de sağlamlık açısından işlevsel bir denge sunmaktadır. Sekizgen taban, hem zemine olan baskıyı eşit bir şekilde dağıtarak yapıya dayanıklılık kazandırır hem de gövdenin yukarı doğru yükselen silindirik formuna estetik bir geçiş sağlamaktadır. Minarenin şerefe korkuluklarının alt kısmı, mukarnaslarla süslenmiştir (Eser, 2019, s.169). Bugün ibadete açık ve oldukça iyi durumda olan bu yapının ayırt edici özelliği, her ikisi de ana simetri eksenini boyunca bütünleşmiş, belirlenmiş tasarımında yatmaktadır. Bu cami-medrese kompleksi, alt katın medrese, üst katın ise cami olarak işlev gördüğü iki katlı olarak inşa edilmiştir (Aktepe, 1974, s.136). Bu fevkani caminin zemin katı, merkezi girişi dikey olarak kesen bir doğu-batı geçidi ile ikiye bölünmüştür. Ayrıca caminin minaresi, Görsel 2’de görüldüğü gibi tek şerefeli, şerefe altı mukarnaslı ve silindirik bir gövdeye sahip olup ana yapıdan bağımsız olarak ayakta inşa edilmiştir. Aynı doğrultuda,

Isparta Ulu Camii (Elpe, 2021, s.204), Başköy Ulu Camii ve Aksaray Ulu Camii (Sevindi, 2020, s.109-213) de minaresi bağımsız olarak inşa edilmiş camiler arasında yer almaktadır.

Cenneti simgeleyen ve İslam sanatında huzur, bereket, hayat gibi anlamlarla ilişkilendirilen yeşil renk, estetik ve sembolik değeri nedeniyle cami mimarisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu rengin, cenneti temsil etmesi ve renkler arasında en güzel olarak kabul edilmesi, cami mimarisinde kullanılmasının ardındaki derin anlamı ve estetik kaygıyı açıkça göstermektedir. Dış cephelerin büyük bir kısmının veya tamamının yeşil renge boyanması, dini sembolizmin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Gürsoy,2011, s. 56). Bu bağlamda, Salepçioğlu Camii'nde hem iç mekanda hem de dış cephede yeşil rengin yoğun bir şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Caminin dış cephesi beyaz mermer ve yeşil kaya taşıyla (porfir) kaplanmıştır (Görsel 2). Caminin ön cephesinde iki adet simetrik beyaz mermer çeşmeler bulunmaktadır (Aktepe, 1974, s.137). Merdivenlerle ulaşılan son cemaat yerinin girişinde yer alan rüzgârlık, caminin orijinal tasarımında yer almamış; bunun yerine daha sonraki bir aşamada eklenmiştir.

Sokak seviyesinden itibaren ele alındığında, yapının mimari özellikleri içerisinde ilk olarak dikkat çeken unsur, kütlelerin merkezinden yükselen simetrik ve eğrisel formdaki iki merdivendir. İzmir'deki daha önceki dönem camilerinde benzerine rastlanmayan bu merdivenler, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmaya başlayan yeni bir mimari unsuru temsil etmektedir. Bu özgün eleman, dönemin mimari anlayışını yansıtırken aynı zamanda yapıya görsel bir dinamizm kazandırmakta ve geleneksel cami giriş düzeninden farklı bir kompozisyon ortaya koymaktadır (Alparslan, 2014, s.146). Camiye erişimi sağlayan bu merdivenlerin düzenlenişi, cephe kompozisyonunun genel tasarımı ve dış cephede tercih edilen yapı malzemeleri, Salepçioğlu Camisi ile Eşrefpaşa Camisi arasında dikkat çekici bir benzerlik ortaya koymaktadır. Bu benzerlik, her iki yapının mimari üslubu ve estetik anlayışı açısından ortak bir yaklaşımı yansıttığına işaret etmektedir. Özellikle, merdivenlerin konumlandırılması ve cephe elemanlarının düzenlenişi, iki cami arasında mimari bir süreklilik ve üslup birlikteliği olduğuna dair önemli ipuçları sunmaktadır (Polat, 2011, s.110).

Caminin en belirgin mimari özelliklerinden biri, tek kubbeli ana mekânı ve bu kubbeyi taşıyan geniş kemerli yapı sistemidir. Ana kubbenin yaklaşık 15 metreyi bulan geniş çapı, yapının iç mekânında dikkat çekici bir açıklık ve görsel ihtişam yaratmaktadır. Bununla birlikte, kubbenin derinliği artırılmış ve yarım küreden daha fazla derinliğe sahip olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu mimari düzenleme, kubbenin mekânsal etkisini güçlendirirken aynı zamanda yapıdaki dikey vurguyu da ön plana çıkarmaktadır (Dönmez, 2012, s.280). Kubbe, 16 dilimden oluşan radyal bölmelerle düzenlenmiştir ve bu bölmelerin, her birinin merkezinde dekoratif unsur olarak, yeşil, kırmızı ve kahverengi bitki motifleri alçı kabartma ile zenginleştirilmiş detaylandırmalar kullanılmıştır. Kubbenin bezeme düzeninde, zemin rengi olarak yeşil tonları tercih edilmiş, bu zemini vurgulayan bantlar ise kahverengi tonlarıyla belirginleştirilmiştir. Bu renk seçimi, kubbenin görsel etkisini artırarak mekâna estetik bir derinlik kazandırmaktadır. Ayrıca, sütun başlıkları ile kemerler arasındaki geçiş bölgelerinde, özenle tasarlanmış sekizgen biçimli levhalar dikkat çekmektedir. Bu sekizgen levhalar, yapının mimari kompozisyonuna geometrik bir zenginlik katarken aynı zamanda dönemin süsleme anlayışını yansıtan önemli bir detay olarak öne çıkmaktadır (Begeç, 2002, s. 32).

Yapının giriş bölümü, mimari açıdan hem işlevsel hem de estetik bir tasarım sunan detaylara sahiptir. Giriş, piramidal formdaki bir saç çatı ile örtülmüş ve bu çatıyı destekleyen dökme demir sütunlarla çevrelenmiş bir rüzgârlık alanından sağlanır. Bu tasarım, yapıya hem korunaklı bir geçiş alanı sunar hem de kullanılan malzeme ve biçimlerin uyumu sayesinde görsel bir zenginlik katmaktadır. Rüzgârlık alanı, hem dış mekân ile iç mekân arasında bir geçiş sağlar hem de ziyaretçileri karşılayan davetkâr bir atmosfer oluşturur. Bu alanın zemin döşemesi, estetik ve işlevsel bir tasarım anlayışı doğrultusunda iki farklı renkte mermer kullanılarak kaplanmıştır. Ayrıca bu alanın iki adet girişi vardır. Son cemaat mahallinin rüzgârlık bölümü girişine ek olarak, aynı cephede rüzgârlığın her iki tarafında birer tane olmak üzere toplam iki ek giriş daha bulunmaktadır. Rüzgarlıktan son cemaat yerine mermer kaplı üç basamak ile geçilir. Bu alanın doğu ve batı cephelerinde, birer adet büyük kemerli pencere açıklığı bulunmaktadır. Bu açıklıkların kemerli üst bölümü sabit doğrama ile tasarlanmış olup, dikdörtgen alt bölümünde ise çift kanatlı ahşap pencere doğramaları kullanılmıştır. Kapılar, son cemaat yerine açılan giriş kapılarıyla aynı aks üzerinde konumlandırılmış ve dikdörtgen formdadır. Üst kattaki mahfile erişim sağlayan ahşap döner merdivenler, giriş kapısının sağ ve sol tarafta simetrik olarak konumlanmıştır (Begeç, 2002, s. 32). Yapının bu bölümü Kütahya Yeşil Cami mahfil merdivenini hatırlatmaktadır (Keykubatlı, 2020, s.76).



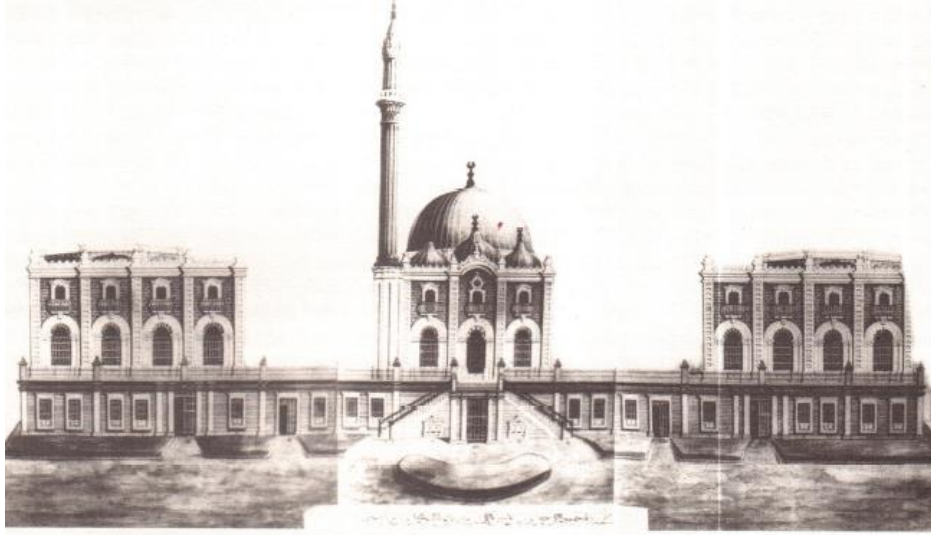
Görsel 2: Salepçioğlu Camii Genel Görünüş (Elif Aktan Arşivi)

2.1. Salepçioğlu Camii İç Mimari

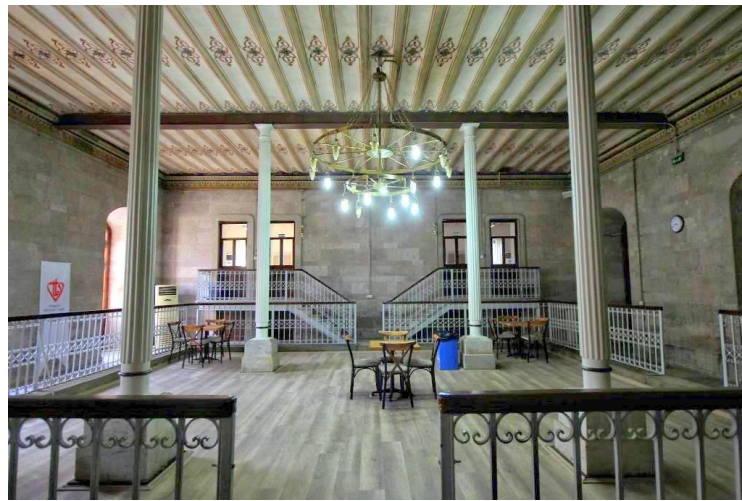
Bu cami, okul, medrese ve derslikleri içeren alt düzey bir altyapıya sahip bir tasarımı örneklemektedir (Kuyulu, 2001). Güney duvarı dışında, camiyi üç yönden U şeklinde saran medrese, camiden daha geniş bir alanda konumlanmıştır (Ersoy, 2002). Kuzey, doğu ve batı yönlerinde yer alan toplam üç kapı ile medreseye giriş sağlanır.

Medrese, Arapça kökenli bir terim olup 'ders verme' anlamına gelen 'arasa' fiilinden türemiştir ve eğitim verilen yer olarak tanımlanır (Kuban, 1968, s. 21). Medresenin iç yapısına geçiş yaptığımızda, içeri girince sağ tarafta mutfak ve mektep, sol tarafta ise minarenin

kaidesi ve kütüphane bulunmaktadır. Bu yapılar, medresenin eğitim işlevinin yanı sıra sosyal ve kültürel yaşamına da katkıda bulunur. İki katlı kütüphane, mimari açıdan fonksiyonel ve estetik açıdan dengeli bir yapıya sahiptir. Yapının üst katında, kullanıcıların rahatça erişebileceği bir asma kat bulunurken, alt katın düzeni de oldukça dikkat çekicidir. Kütüphanenin içinde, L şeklinde sonlanan bir koridor yer almakta olup, bu koridor mekânın farklı bölümlerine ulaşım sağlar ve kullanım açısından pratik bir düzen sunmaktadır. Yükseltilmiş avlu zemininde, çevre koridorunu demir korkuluklarla kapatan bir düzenleme mevcuttur; bu bölüm, namazgah şeklinde tasarlanmış olup, dört adet yüksek kaideli ve yivli gövdeli demir sütunlarla ve kırmızı renkte babalarla desteklenmektedir. Avlu, tamamen mermer parkelerle kaplanmış olup caminin ön, doğu ve batı bölümlerine doğru uzanmaktadır. Son cemaat yerinin tavan örtüsü gibi putrelli volta döşeme tekniğiyle yapılmış olan bu bölümün tavanı, etrafında iki sıra stilize motiflerle bordür şeklinde süslenmiştir. (Eser, 2002, s. 82). (Görsel 4).



Görsel 3: Salepçioğlu Camii 1940'lı Yıllar (Atay, 2003)



Görsel 4: Salepçioğlu Camii Medresesi Genel Görünüm (URL3)

"Kalem işi" olarak bilinen duvar nakışları, Türk-İslam mimarisinin temel estetik öğelerinden birini oluşturmaktadır (Demirarslan, 2016, s.151). Salepçioğlu Camii'nde en

belirgin süslemelerden biri kalemişi, tavan ve duvarlarında bu süslemeler açıkça görülmektedir. Benzer örnekler Yıldırım Camii'nin tavan ve duvarlarında kalemişi süslemeler bulunmakta olup, bu süslemeler caminin beş kubbeli son cemaat alanındaki kubbelerin iç bölümlerinde, iç mekanındaki kubbelerin kenar süslemelerinde, mihrap ve mihrap duvarlarında, odalarda yer alan alçı süslemelerin hatlarında ve oda tavanlarında yer almaktadır (Erim, 2021, s.646). Son cemaat yeri tavanında putrelli volta döşeme yapılmış, kalem işi motifleri tam ortasında büyük bir sekiz kollu yıldız motifi altın yaldız renginde kabartmalarla işlenmiştir. Yıldızın ortasında ise akantus yaprağı motifleri bulunmaktadır. Yıldızın dış kısmında sekiz kollu yıldız oluşturulmuş, bunların her birinin içinde çiçek motifleri eklenmiştir (Görsel 5). Kandilli Camii'nde olduğu gibi, ahşap tavanın merkezine 8 köşeli yıldız motifi yerleştirilmiştir (Ekim,2020, s.211). Benzer şekilde, Ödemiş Ulu Camii'nin tavanında da bu yıldız motifi dikkat çekmektedir (Daş,2016, s.169).



Görsel 5: Salepçioğlu Camii Yıldız Motifi Kapısı (Elif Aktan Arşivi)



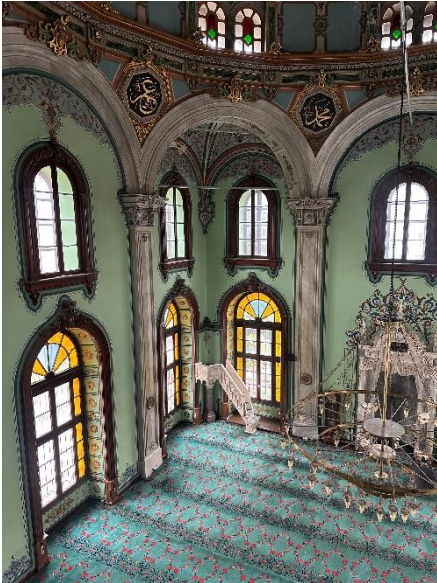
Görsel 6: Salepçioğlu Camii Harime Giriş Tavan Detayı (Elif Aktan Arşivi)

Son cemaat yeri, mimari tasarımında barındırdığı dikkat çekici kompozisyon unsurları ve detaylarla öne çıkan, bulunduğu yapıya estetik ve işlevsellik katan önemli bir bölümdür. Genellikle camilerin ana mekânına geçişi sağlayan bu alan, hem mimari açıdan zengin süslemelere sahip oluşuyla hem de ibadet öncesi cemaatin toplanması için sağladığı işlevsellikle dikkat çekmektedir. Kapı yanları tamamen mermer sütunlar ile kaplanmış olup, doğu ve batı taraflarında cami görevlilerine ayrılmış kaldırılabilir birer oda bulunmaktadır. Beden duvarları ise beyaz mermer malzeme ile inşa edilmiştir (Eser, 2002, s. 74). Öylesine beyaz mermer ile kaplanmış ki adeta bir beyaz sahradır (Görsel 6). Son cemaat yeri kapı üstlerinde, ahşap malzemedен yapılmış üçgen alınlıklar ve kemerli açıklıklara oturan sabit ahşap doğramalar yer almaktadır. Yan bölümlerdeki kapıların üst kısmında ise ahşap çift kanatlı pencereler ile yine kemerli açıklıklara oturan sabit ahşap doğramalar dikkat çekmektedir. Bu doğramaların bazı kısımlarında vitray camlar kullanılmıştır (Dönmez, 2012, s.282). Ayrıca son cemaat yerinden harime geçiş açıklığının üstüne, yarım yuvarlak formdaki kemerin içine yerleştirilen ayet kitabesi, zemin oyma tekniğiyle işlenmiş olup, üzerine altın

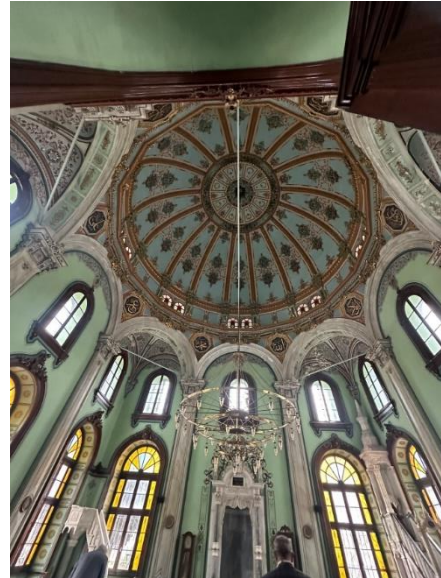
yaldızla boyama yapılmıştır. Sülüs hatla yazılmış olan bu ayet kitabesinde, Besmele ve Nisa Suresi'nin 133. ayeti (Kuran-ı Kerim, 9/134) yer almaktadır. Aynı ayet, caminin harim kapısının diğer alınışında da tekrar edilmiştir (Polat, 2011, s. 75).

Kürsüler, cami ve medreselerde vaaz ya da ders vermek için kullanılan, genellikle merdivenle çıkılan bir mimari yapı olan, "vaiz kürsüsü" olarak da bilinen bu kürsü, cuma günleri vaaz veren hocalara "kürsü şeyhi" denilmesine ve bir memurluğun doğmasına sebep olmuştur (Çoruhlu, 2002, s.574). Kürsünün korkuluğunda yer alan at nalı kemerler, tepelik şeklinde düzenlenmiş akant yapraklarıyla süslenmiştir. Beden korkuluğundaki sağır at nalı kemerler, yivli bir yapıya sahip olup iç kısımları akant yapraklarıyla doldurulmuştur. Yapının altındaki kaide kısmı, dilimlenmiş bölmelerle ayrılarak at nalı kemer formunu oluşturmuştur. Bu kemerler, kilit taşında birleşmeden önce dışa doğru volütlenmiş ve üst kısmında palmet motifi incelikle işlenmiştir (Eser, 2002, s. 79). (Görsel 6).

Beyaz mermerden yapılmış minber kible duvarına bitişik nizamda bulunmaktadır. Kahverengi mermer kaide üzerine oturtulmuş minberin merdiven korkulukları sütun sıraları şeklinde işlenmiştir. Yoğun bitki motifleri ve geometrik desenlerle süslemeler bulunmaktadır (Görsel 11). Minber, caminin önemli mimari unsurlarından biridir ve imamın ibadet sırasında bulunduğu 9 basamaklı minber hatibin vaaz verirken hem görünürlüğünü hem de işitsel olarak algılanmasını artırmayı sağlamaktadır (Dağlı, 2015, s. 93). Minberin yan aynalıklarında, kahverengi mermer üçgen içinde kabartma formunda büyük yaprak ve çiçek motifleriyle dikkat çeken akantus bitkisi tasvir edilmiştir (Bayrakal, 2004, s. 27).



Görsel 7: Salepçioğlu Camii İç Mimari Detaylar
(Elif Aktan Arşivi)



Görsel 8: Salepçioğlu Camii Kubbe Detayları
(Elif Aktan Arşivi)

Köşkün korkulukları, profilli silmelerle çevrelenmiş kare bir pano oluşturmaktadır. Bu panelin içinde merkezi ay ve yıldız olan bir güneş motifi yer almaktadır (Ersoy,2002, s.286). Köşk korkuluklarının köşe kısımlarında, yanlara doğru açılan akant yaprağı motifleriyle tamamlanmış bir çiçek kompozisyonu bulunmaktadır. Köşk korkuluğundan yükselen kare

kesitli sütunlar, spiral kıvrımlar ve akant yaprakları ile süslenmiş başlıklarla, kompozit bir tasarım oluşturmaktadır (Eser, 2002, s. 77).

Minberin külâhı çok katlı olup tepesinde alem bulunmaktadır. Külâh, alt ve üst olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. En alttaki sekizgen kasnağın her bir yüzeyi, akantus yapraklarından meydana gelen kabartma çiçek motifleriyle zenginleştirilmiştir. Bu detayların hemen üzerinde, akantus yaprakları ve stilize edilmiş palmet motiflerinden oluşan kabartma bir süsleme dizisi yer almaktadır (Görsel 11). Alt kısımda, birbirine bağlanmış madalyon motiflerinden oluşan bir şerit bulunmaktadır. Üst bölümde ise iri yaprak motifleriyle bezeli başka bir dekoratif kuşak göze çarpmaktadır. Bu iki kuşak, külâhın öncesinde yer alan son süsleme unsurlarını oluşturarak yapının mimari ritmine katkıda bulunmaktadır. Alt bölüm zengin süslemeleriyle dikkat çekerken, üst bölüm sade bir tasarıma sahip olup yapının genel estetik anlayışında bir denge unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu farklı tasarım unsurları, yapının hem görsel zenginliğini hem de mimari kompozisyonunu güçlendiren niteliklerdedir (Bayrakal, 2004, s. 28). Giriş açıklığını kaplayan kemerin üst kısmında, oval biçimli bir madalyon içinde ‘1323/1905 Şakir’ adlı yazıları bulunmaktadır (Bayrakal, 2004, s. 29).

Harim, yapının iç mekânına giriş sağlayan üç büyük kapı ile dikkat çeker. Bu kapılar, ahşap çerçeveleriyle zarif bir tasarıma sahip olup, yuvarlak kemer formunda inşa edilmiştir. Kapıların çevresinde simetrik bir şekilde yerleştirilen sade mavi ve yeşil renklerde kalem işi tekniği, dikkatlice işlenmiş detaylarla mekâna zarif bir atmosfer katmıştır. Bu sade ancak estetik dokunuşlar, caminin iç mimarisinde zarafeti ve derinliği ön plana çıkaran bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Dış mekânda duvarlarında yer alan plasterler, iç mekânda mermer kaplamalı sütunlar şeklinde kendini göstermekte ve duvarları üç ayrı bölüme ayıracak şekilde konumlandırılmıştır. Bu sütunlar, yapının hem iç hem de dış mimari bütünlüğünü sağlayarak, mekânın estetik ve yapısal dengesini oluşturmakta önemli bir rol oynamaktadır. Mermer sütun başlıklarında, bitkisel motiflerle işlenmiş kabartmalar ve mermer profiller kullanılmıştır. Sütunları birbirine bağlayan kemerlerde de bu profiller yer alırken, kemerler arasına Arapça yazılarla süslenmiş rozetler yerleştirilmiştir. Ayrıca, kemerlerin alt kısmında pano şeklinde düzenlenmiş kalem işi bezemeler bulunmaktadır.

Minare dışında simetrik bir düzenle tasarlanan yapının son cemaat yeri üç kubbeye sahiptir (Levi, 2003, s. 87). Son cemaat mahallinin üzerinde yer alan mahfil katı, uçları sivriltilmiş ve barok tarzı süslemelerle bezeli üç kubbe ile kaplanmıştır. Bu kubbeler kurşun kaplı ve hepsinin üzerinde alem bulunmaktadır. Yapının mahfil pencereleri, önlerinde bulunan pencere kemerlerinde dışarıya doğru uzanan ve kıvrımlı detaylar görülmektedir. Güney tarafında üç, doğu ve batı taraflarında ise birer olmak üzere toplam beş açıklık bulunmaktadır (Kuyulu, 2002, s. 286). Alt kattaki tüm pencerelerde yer yer vitraylar mevcuttur. Harimdeki tüm pencere alınlıklarında, ahşaptan yapılmış bir kilit taşı düzeni bulunmaktadır. Bu kilit taşının arkasından yaylanarak alınlığa doğru uzanan yaprak sırtlı ve volütlü “S” biçimleri yer almaktadır (Eser, 2002, s. 80). Ayrıca pencerelerin kenarlarında yıldız motifi bezemeleri bulunmaktadır.



Görsel 9: Son Cemaat Yeri Tavanı (Elif Aktan Arşivi)



Görsel 10: Kadınlar Mahfili Kalemîşi (Elif Aktan Arşivi)



Görsel 11: Salepçioğlu Camii Minberi (Elif Aktan Arşivi)



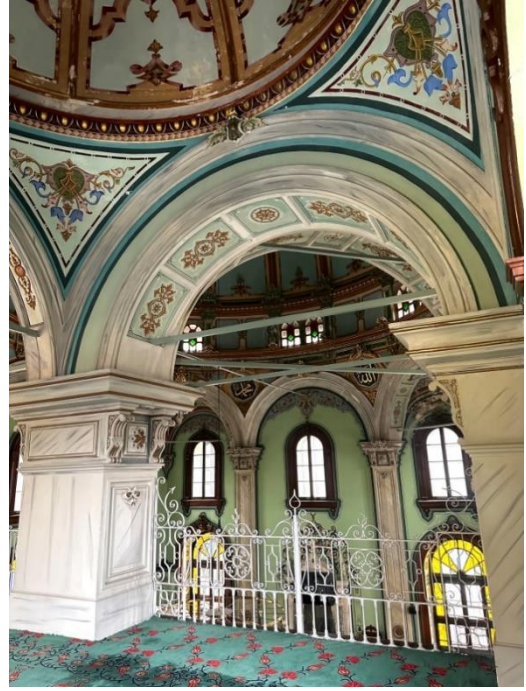
Görsel 12: Salepçioğlu Camii Mihrap (Elif Aktan Arşivi)

Cami mimarisinde en dikkat çeken unsurlardan biri olan mihrap dış çerçeve kısmı beyaz mermerden oluşurken niş kısmı altıgen planlı ve gridir. Mihrap kible duvarı ortasında yer almaktadır (Görsel 12). Karmaşık olmayan fakat itina ile yapılmış bir kompozisyonu vardır. Dış kısmında simetrik olarak iki adet gri mermerden orta kısımlarında altın rengi figür olan sütunceler bulunur. Mihrabın ana malzemesi mermerdir ve kıvrımlı bir perde motifi yaratılmıştır (Begeç:2002, s.32). Perde motifinin merkezi, altın yaldızla işlenmiş olup, çevresi akantus yapraklarıyla bezenmiş bir rozetle vurgulanmıştır. Sütuncelerden başlayarak, ayet kitabesini çevreleyen kemer, etrafını saran yaprak motiflerinden oluşan bir frizle dekore edilmiştir. İçbükey bir silme ile dışa taşan kemer saçağının iki yanına yerleştirilen, kare kaideler üzerine oturtulmuş olan yapılar, kandil şeklinde tasarlanmış olup, üzerleri stilize edilmiş bitkilerle ve yapraklarla bezeli bir süsleme ile tamamlanmıştır. Bu yapılar, uçları yukarı doğru sivrilen kuleler biçimindedir. Yuvarlak kemerin üst kısmında, her iki yana doğru sarkan "S-C" biçimli kıvrımlar ve akant yaprakları, ortada yer alan kilit taşıyla birbirinden net bir şekilde ayrılmıştır. Kemerin kilit taşı süsleyen C şekilli kıvrımlar ve akant yaprağı desenlerinin birleşim yerinde, ortada bir yumurta motifi yer almaktadır. Altın yaldızla boyanmış olan bu yumurta motifi, etrafını saran çiçek formunda kabartmalarla çevrelenmiştir. Kilit taşının üst kısmında, alt kısmı vazo biçiminde genişleyen, yukarı doğru daralarak sonlanan bir şişkin düzenleme bulunmaktadır; bu düzenleme, üst kısmında bir alemle tamamlanmaktadır (Polat,2011, s. 75). Niş derinliği duvar kalınlığına çıkıntı yapacak şekilde çözümlenmiştir. Ters U şeklinde mermer beyaz çerçevede bitkisel akant yapraklarıyla taş süslemeleri yapılmıştır. Mihraplarda çoğunlukla kullanılan ayet olan Ali İmran Suresi'nin 37. Ayetin bir bölümü alınlık kısmında siyah dikdörtgen yazı çerçevesi içinde altın yaldızlı boya ile yazmaktadır (Türker, 2022). Mihrabın dış köşelerinde çevreleyecek şekilde kalemişi tekniğiyle mavi, kahverengi ve kırmızı renklerde süslemeler göze çarpmaktadır.



Görsel 13: Kadınlar Mahfili Penceresi

(Elif Aktan Arşivi)



Görsel 14: Kadınlar Mahfili

(Elif Aktan Arşivi)

Doğu ve batı duvarlarında, her bölümde alt ve üst kısımda ikişer pencere yer almaktadır. Yuvarlak kemerli olan bu pencerelerin alt sırasındaki açıklıklar, üst sıradakilerden daha geniştir. Profillemeye teknikleriyle işlenmiş ahşap çerçevelere sahip olan bu pencereler, içten dışa doğru daralmaktadır (Görsel 13). Güney duvarında benzer bir düzenleme devam etmekte olup, orta bölümde alt sıra penceresi yerine mihrap nişi yer almıştır (Kuyulu, 2002, s.286). Pencerelerde ahşap çerçeveler kullanılmış ve pencere alınlığının ortasına alem motifi eklenmiştir. Bol miktarda pencere kullanılarak camiye ferah görünüm yaratılmıştır. Bu ahşap sövelerin kemer alınlıklarının üst kısmı, ortasında yumurta motifi ve etrafında çiçek desenleriyle şekillendirilmiş, ardından her iki yanda kıvrılan volütlü akant yapraklarıyla bezemeler yapılmıştır (Polat, 2011, s.80).

Kemeraltı'nda eğimli arazinin ilk başladığı noktada, güney yönünde, mihrabın yer aldığı tarafta yaklaşık 2 metre derinliğinde kazı yapılarak düzleştirilen bir arsa üzerine konumlandırılmıştır. Caminin inşasında kullanılan kırmızı taştan yapılmış bir havuz, doğu cephesinde yer almaktadır.

3. SONUÇ

Salepçioğlu Camii, İzmir'in tarihi yapılarından biri olarak hem Osmanlı mimarisinin hem de şehrin kültürel dokusunun önemli bir parçasıdır. Yapının mimarisi, Osmanlı dönemi cami inşasıyla ilgili klasik özellikleri taşıyor olmasına rağmen, özgün detaylarla da dikkat çekmektedir. Salepçioğlu Camii, hem yerel halk için hem de şehri ziyaret edenler için sadece dini bir ibadet alanı değil, tarihi açıdan da büyük bir öneme sahiptir. İnşa edilmesinin üzerinden geçen yüzyıllar boyunca gerek yapının iç tasarımı gerekse çevresindeki kentsel değişikliklerle ilişkilendirilerek, cami sadece dini bir yapı olmanın ötesinde bir sosyal işlevi de yerine getirmiştir.

Salepçioğlu Camii'nin mimari tasarımındaki en dikkat çekici özelliklerden biri, Osmanlı camilerinin temel mimari üslubunun özenle korunmuş olmasıdır. Yüksek kubbe, büyük pencerelerle sağlanan aydınlık iç mekan, minaresinin tasarımı, cami yapısının ihtişamını ve denge anlayışını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, caminin yapımında kullanılan malzemelerin çeşitliliği ve işçiliği, Osmanlı döneminin sanatsal ve teknik becerilerinin bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır. Camiye özgü olan kalemşi süslemeleri, özellikle minber, mihrap ve duvarlarda kullanılan motifler, caminin geç Osmanlı mimarisi etkilerini yansıtmaktadır.

Caminin çevresiyle olan ilişkisi de zamanla değişiklik göstermiştir. Osmanlı döneminde caminin çevresi genellikle geniş açık alanlarla çevrilirken, 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, modern betonarme yapılarla çevrilen bu alan, caminin görsel ve fonksiyonel değerini sınırlamıştır. Yapının çevresindeki kentsel dönüşüm, Salepçioğlu Camii'nin tarihi dokusunun korunmasına yönelik yapılan müdahalelerle dengelemeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, caminin restorasyonu ve korunması adına alınan tedbirler, şehrin geçmişiyile bağlarını sürdürmesine olanak tanımaktadır.

Salepçioğlu Camii'nin iç mimarisi de oldukça zengindir. Medrese ile birleşen yapısı, sadece dini ibadetler için değil, eğitim faaliyetleri için de kullanılmıştır. Osmanlı cami ve medrese yapı geleneğinin en güzel örneklerinden birini teşkil eden bu yapıda, dini ilimlerin öğretilmesinin yanı sıra, sosyal etkileşimin ve kültürel faaliyetlerin de önemli bir yeri olmuştur. Salepçioğlu Camii'nin bu işlevsel bütünlüğü, yapıyı yalnızca bir ibadet alanı olmanın ötesinde, sosyal bir merkez haline getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Aktepe, M. M. (1974). Osmanlı Devri İzmir Cami ve mescidleri hakkında ön bilgi, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, Sayı 4-5 ss.136. Erişim: https://isamveri.org/pdfdrq/D00120/1973_1974_4-5/1973_1974_4-5_AKTEPEMM.pdf
- Alparslan, H.İ. (2014). *Osmanlı dönemi İzmir'inde müslüman cemaatin sosyo-ekonomik olanakları ile cami mimarisinin gelişimi arasındaki ilişkiler, 17.- 20. yüzyıl*. [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. Erişim: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay>.
- Atay, Ç. (2003). *Büyük ve Küçük Salepçioğlu Han, kapanan kapılar. İzmir hanları*. İBB. Kent Kitaplığı. ss.227.
- Bayrakal, S. (2004). İzmir minberleri. *Sanat Tarihi Dergisi*. Sayı:2. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/152333>
- Çoruhlu, Y. (2002). Kürsü. *Türkiye diyanet vakfı İslam ansiklopedisi*. ss.573-574.Erişim: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kursu>

- Dağlı, H. (2015). *Mimar Sinan'ın İstanbul'daki camilerinin minber bezemeleri*, [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Erişim: https://www.academia.edu/116145342/M%C4%B0MAR_S%C4%B0NANIN_%C4%B0STANBULDAK%C4%B0_CAM%C4%B0%0LER%C4%B0N%C4%B0N_M%C4%B0NBER_BEZEMELER%C4%B0
- Dönmez, M. T. (2012). *Osmanlı dönemi vakıf eserlerinin onarım süreçlerinin irdelenmesi: İzmir - Kemeraltı camileri örneği*. [Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. Erişim: <http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/7730>
- Ekim, Z. E. (2020). Kandilli Camii ve geçirdiği dönemsel özellikler. Selçuk Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. ss.209-218. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbed/issue/61825/925102>
- Elpe, E. (2021). Konum olarak camiden ayrılan minareler. *Akra kültür sanat ve edebiyat dergisi*. Sayı.23. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akrajournal/issue/59258/805371>
- Erim, G. (2021). Tasarım ilkelerine göre Bursa Yıldırım Cami kalemîşi süslemeleri. Atatürk Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (2), ss.639-654. Erişim: <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunisobil/issue/62432/898289>
- Ertan, D. (2016). Ödemiş Ulu Cami. Araştırma makalesi. *Sanat Tarihi Dergisi*. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/26044/282095>
- Ersoy, B. (1991). *İzmir hanları*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Erişim: <https://kentstratejileri.com/wp-content/uploads/2024/11/izmir-hanlari-bozkurt-ersoy-ataturk-kultur-dil-ve-tarih-yuksekkurumu-ataturk-kultur-merkezi-yayini-sayi-49-ankara-1991-sh.112-113-.pdf>
- Ersoy, İ.K. (2002). Salepçioğlu Ailesinin Katkıları ve Salepçioğlu Camii. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu 2001*. Ege Üniversitesi, Edebiyat fakültesi. Erişim: https://www.academia.edu/23486885/_Salep%C3%A7io%C4%9Flu_Ailesinin_%C4%B0zmir_e_Katk%C4%B1lar%C4%B1_ve_Salep%C3%A7io%C4%9Flu_Camii_Uluslararası%C4%B1_Sanat_Tarihi_Sempozyumu_Prof_Dr_G%C3%B6n%C3%BCl_%C3%96ney_e_Arma%C4%9Fan_%C4%B0zmir_10_13_Ekim_2001_Bildiriler_%C4%B0zmir_2002_s_281_293
- Eser, B. (2019). *Osmanlı Cami mimarisinde mükebbire*. [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Erişim: <https://openaccess.marmara.edu.tr/items/59250756-7427-42b1-8e55-b0f34bd0b703>
- Eryüksel, E. (2005). *Safranbolu şehrinde 17-19. Yüzyıl Osmanlı Camileri*. [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. Erişim: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=a0FN1RKx93S79DwFrMRh0g&no=4163LId96jkgZgeu_nDxuA

- Güner, R. B. (2019). *18.yüzyıl İstanbul Boğaziçi kıyı Camileri ve koruma sorunları*. [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. Erişim: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=sT5eBviCbVZpmlx9TpPKLQ&no=elA2WwOBNIIVuw7kiDbJzA>
- Keykubathı, S. (2020). *Kütahya'da tanzimat sonrası Osmanlı mimarisi*. Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Seminer çalışması. Erişim: https://www.academia.edu/41636692/K%C3%9CTAHYADA_TANZ%C4%B0MAT_SONRASI_ORMANLI_M%C4%B0MAR%C4%B0S%C4%B0
- Kuban, D. (1968). *İslam mimarisi tarihine giriş*. İstanbul Teknik Üniversitesi. Mimarlık Fakültesi ders notları. Erişim: <https://katalogtarama.cekulvakfi.org.tr/resimler/3/20/17950/rap0000175.pdf>
- Kuyulu, İ. (2001). İzmir, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt.23. Erişim Tarihi. 24.03.2024 Erişim: <https://islamansiklopedisi.org.tr/izmir#3-mimari>
- Levi, E. A. (2004). Kemeraltı İzmir kentsel kültür varlıkları envanteri. 2003. *TUBA Kültür Envanteri Dergisi*, sayı 3. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubaked/issue/57281/810167>
- Polat, S. (2011). *İzmir'deki geç dönem Osmanlı camileri*. [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. Erişim: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=SPcT_q1jrB64sch3JJX5Q&no=IzILSaIX9ORCkwA90uRWFA
- Sağlam, T. (2020). İslam mimarisinin sembolik anlatıları üzerine bir deneme. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*. Cilt: 5, sayı 10. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijia/issue/57945/832415>
- Sevindi, B. (2020). *Konya ve çevresinde yer alan vakıf kayıtlarında Ulu Cami olarak geçen camiler*. [Yüksek Lisans Tezi. Konya Teknik Üniversitesi]. Erişim: <https://gcris.ktun.edu.tr/handle/20.500.13091/1285>
- Gürsoy, E. (2011). *Modern mimarlık tarihi sürecinde İzmir Camileri*. [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. Erişim: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=YVNg4em83HFasw0S2m_r5Q&no=aQOHqOY_QzQSDDwvZ1ee1w
- Türker, M. N. (2022). Barok dönemi izleri taşıyan bir yapı: Salepçioğlu Camii. *Arkitekt Dergisi*. Erişim: <https://www.gzt.com/arkitekt/barok-donemi-izleri-tasiyan-bir-yapi-salepcioglu-camii-3601059>

ÖN LİSANS GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE YAPAY ZEKÂ DERS ENTEGRASYONUNUN İNCELENMESİ

EXAMINING ARTIFICIAL INTELLIGENCE COURSE INTEGRATION IN ASSOCIATE DEGREE GRAPHIC DESIGN EDUCATION

Mustafa Akman^{1*}Güvenç Ceviz²

¹ Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Gönen Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü Grafik Tasarımı Programı, Balıkesir, Türkiye, ORCID: 0000-0002-1163-7651

² İstanbul Beykent Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü Grafik Tasarımı Programı, İstanbul, Türkiye, ORCID: 0000-0002-7492-6821

*Sorumlu Yazar: makman@bandirma.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Bu araştırma, yapay zekâ teknolojilerinin eğitim ve grafik tasarım alanlarındaki etkilerini ve Türkiye'deki ön lisans düzeyinde grafik tasarım programlarının müfredatlarına entegrasyon seviyesini analiz etmektedir. Ayrıca, yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım eğitimi entegrasyon düzeyini belirlemeyi, bu teknolojinin etkili kullanımına yönelik farkındalık oluşturmayı ve mevcut eksiklikleri nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması aracılığıyla tespit ederek çözüm önerileri sunmayı amaçlamaktadır. Yapay zekâ, üretkenliği artıran ve yaratıcı süreçlere destek olan önemli bir araç olarak öne çıkarken, etik kullanım ve farkındalık gerekliliği özellikle vurgulanmıştır. Araştırmada, 2024-2025 eğitim-öğretim yılı itibarıyla ön lisans düzeyindeki grafik tasarım programlarının müfredatları incelenmiş ve yalnızca 16 programda yapay zekâ odaklı derslerin bulunduğu tespit edilmiştir. Yapay zekânın bilinçli kullanan tasarımcıları yaratıcı süreçlere daha fazla odaklanmaya yönlendirdiği; ancak eğitim kurumlarının bu teknolojiyi müfredatlarına dahil etmekte yavaş kaldığı belirtilmektedir. Ek olarak, yapay zekânın dijitalleşmeyi hızlandırarak iş yapış biçimlerini ve istihdam modellerini dönüştürdüğü vurgulanmaktadır. Türkiye'de bazı üniversitelerin yapay zekâ ve veri mühendisliği konularında lisans ve lisansüstü programlar sunmasına karşın, grafik tasarım eğitimi veren kurumların bu alanlara uyum hızının yetersiz olduğu değerlendirilmiştir. Araştırma, yapay zekânın etkin ve bilinçli kullanımı konusunda farkındalık yaratmanın önemine dikkat çekmekte ve bu teknolojinin eğitim sisteminde daha yaygın bir şekilde benimsenmesi gerektiğini önermektedir.

Anahtar Kelimeler

Grafik tasarım eğitimi,
yapay zekâ, müfredat
entegrasyonu,
dijitalleşme,
Üretkenlik.

ABSTRACT

This research analyzes the effects of artificial intelligence technologies on education and graphic design and the level of integration into the curricula of associate degree graphic design programs in Turkey. It also aims to determine the level of integration of artificial intelligence technologies into graphic design education, to raise awareness about the effective use of this technology, and to identify existing deficiencies through a literature review using qualitative research methods and to offer solution suggestions. While artificial intelligence stands out as an important tool that increases productivity and supports creative processes, the need for ethical use and awareness is particularly emphasized. In the research, the curricula of associate degree graphic design programs were examined as of the 2024-2025 academic year and it was determined that only 16 programs had courses focused on artificial intelligence. It is stated that artificial intelligence directs designers who use it consciously to focus more on creative processes; however, educational institutions are slow to include this technology in their curricula. It is also emphasized that artificial intelligence accelerates digitalization and transforms business practices and employment models. Although some universities in Turkey offer undergraduate and graduate programs in artificial intelligence and data engineering, it has been evaluated that the speed of adaptation of institutions providing graphic design education to these fields is insufficient. The research draws attention to the importance of creating awareness about the effective and conscious use of artificial intelligence and suggests that this technology should be adopted more widely in the education system.

Keywords

Graphic design
education, artificial
intelligence, curriculum
integration,
digitalization,
productivity.

1. GİRİŞ

Günümüzde donanım ve yazılım alanındaki gelişmeler, günlük yaşamda köklü değişimlere yol açmakta ve yeni dönüşümlerin habercisi olmaktadır. Bu süratli ve kapsamlı değişimlerin, farklı hızlarla da olsa eğitim alanında yansımaları görülmektedir. Yıkıcı inovasyonların önde gelen örneklerinden biri olan yapay zekâ teknolojilerinin, tüm sektörlerde köklü değişikliklere neden olacağı öngörülmektedir (Tekin ve Demirel, 2024, s. 1587). Dijital dönüşüm süreciyle birlikte küçük, orta ve büyük ölçekli işletmelerin dijital platformlara entegre olduğu ve yavaş yavaş yapay zekâ teknolojisine adım atmaya başladıkları gözlemlenmektedir. Marketlerden restoranlara, butik işletmelerden takı mağazalarına kadar pek çok sektörde dijital uzantıların geliştiği görülmektedir. Dijitalleşme süreci, yapay zekâ gibi üretken teknolojilerle bir araya geldiğinde üretkenliği ve verimliliği daha da artırmaktadır. Bu dijital geçiş ve entegrasyon sürecinde grafik tasarımcıların kritik bir rol üstlendikleri açıktır. Örnek olarak, internet arayüzlerinin tasarlanması, sosyal medya platformları için poster, banner ve gönderi hazırlıkları, logo tasarımlarının yenilenmesi, mevcut görsel materyallerin iyileştirilerek dijital platformlara entegrasyonu ve dijital reklam kampanyalarının düzenlenmesi gibi görevler sayılabilir.

Yapay zekâ teknolojileri, birçok alanda olduğu gibi tasarım süreçlerinde de üretkenliği ve verimi artıran, tasarımcıları destekleyen olumlu etkiler yaratmaktadır (Şekerli ve Tüker, 2024, s. 135; Özdemir, 2022, s. 634). Bu noktada, yapay zekâ teknolojilerini etkili, etik ve doğru bir şekilde kullanabilmek, bireylerin mesleki anlamda doğru bir şekilde öne çıkmasını sağlayacak önemli bir unsur haline gelmektedir (Günay ve Özdemir, 2024, s. 153-154). Bu nedenle, eğitim kurumlarının yapay zekâ teknolojilerinin etik, etkili ve doğru kullanımına yönelik öğrencilere gerekli bilgi ve becerileri kazandırması büyük önem taşımaktadır. Bu süreç, öğrencilerin yapay zekâyı bilinçli bir şekilde kullanarak yaratıcı ve yenilikçi tasarımlar geliştirmelerine olanak tanırken, aynı zamanda olası etik sorunlara karşı duyarlılık kazanmalarını da sağlayacaktır. Eğitim programlarının bu doğrultuda güncellenmesi, öğrencilerin mesleki gelişimlerini desteklemenin yanı sıra, sektördeki değişimlere uyum sağlamalarına ve etik ilkelere uygun şekilde yönlendirmelerine katkıda bulunacaktır.

Grafik tasarım, teknolojik gelişmelerden en hızlı etkilenen alanlardan biri olup, üretim yöntemleri sürekli olarak güncellenmekte ve yenilikçi yaklaşımlar doğrultusunda evrilmektedir. Bu bağlamda, yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım sektöründe giderek daha önemli bir rol oynadığı ve sektördeki üretim süreçlerini dönüştürdüğü görülmektedir. Yapay zekâ destekli araçların sunduğu olanaklar, tasarımcıların yaratıcılık süreçlerini desteklerken, sektördeki çalışma dinamiklerini de değiştirmekte ve gelecekte bu teknolojilerin etkisinin daha da artacağı öngörülmektedir. Dijitalleşme sürecinin etkisiyle seçim kampanyalarından marka tanıtımlarına kadar birçok reklam stratejisi dijital platformlara taşınmış ve bu durum, pazarlama ve ikna dinamiklerini köklü bir biçimde değiştirmiştir (Avcı ve Başar, 2025, s. 195-196). Yapay zekâ destekli sistemlerin entegrasyonu ile reklamcılık ve grafik tasarım süreçleri daha analitik ve veri odaklı bir yapıya bürünmekte, böylece yalnızca geniş kitlelere ulaşmak yerine, bireysel tüketici davranışlarını anlamaya yönelik özelleştirilmiş stratejilerin geliştirilmesi mümkün hâle gelmektedir. Yapay zekâ tabanlı algoritmalar, kullanıcı verilerini analiz ederek her bireyin ilgi alanlarına, alışkanlıklarına ve ihtiyaçlarına göre özelleştirilmiş içerikler üretilmesine imkân tanımakta, bu da hem markalar

hem de tüketiciler açısından daha etkili ve etkileşim odaklı bir iletişim süreci sunmaktadır. Ancak, yapay zekâ ve büyük veri kullanımının grafik tasarım ve reklamcılık sektöründe yaygınlaşması, beraberinde etik kaygılar ve veri gizliliği ihlalleri gibi önemli sorunları da gündeme getirmektedir. Yapay zekâ algoritmalarının bireysel verileri analiz ederek, kullanıcıların ilgi alanları, alışkanlıkları ve davranışlarına özel olarak uyarlanmış içerikler (hiper-kişiselleştirilmiş içerikler) üretmesi, kullanıcıların mahremiyetini tehdit edebilmekte ve veri güvenliği konusunda ciddi riskler oluşturabilmektedir. Özellikle, tüketicilerin verilerinin izinsiz toplanması, manipülatif reklam stratejilerinin geliştirilmesi ve bireylerin karar alma süreçlerinin yapay zekâ tarafından yönlendirilmesi gibi uygulamalar etik açıdan tartışmalı ve insan dikkati için zarar vericidir (Hari, 2022, s. 128-246). Bu nedenle, grafik tasarım ve reklamcılık sektörlerinde yapay zekâ destekli sistemlerin kullanımına yönelik düzenleyici politikalar geliştirilmeli, eğitimde güncel içerikler hazırlanmalı, şeffaflık ve veri güvenliği ilkeleri doğrultusunda etik standartlar belirlenmelidir. Aksi takdirde, yapay zekâ teknolojilerinin sunduğu avantajlar, bireysel hak ihlalleri ve veri suistimali gibi olumsuz sonuçlarla gölgelenebilir. Tasarım üretiminin kolaylaşması tasarım eğitimi almamış, tasarım bilgi birikimi ve estetik farkındalığa sahip olmayan kişilerin “görsel çöplüğü” genişletmesine ve bazı değerlerin içinin boşaltılmasına sebep olabilecektir. Bu konuların kapsamlı bir şekilde eğitim öğretim kurumlarına hızlıca entegre edilmesi sürecin daha kontrollü yönetilmesini sağlayacaktır. Grafik tasarım eğitimi veren kurumlar da bu teknolojik dönüşümden etkilenmektedir. Daha önce bilgisayar teknolojilerinin grafik tasarım alanında büyük dönüşümler yarattığına tanık olunmuşsa da uzman görüşlerine göre yapay zekâ yalnızca grafik tasarım alanında değil, birçok alanda köklü ve derin değişimlere neden olmaktadır (Bulut ve Özdal, 2024, s. 565; Tekin ve Demirel, 2024, s. 1587). Eğitim kurumları, sektörün ihtiyaçlarına uygun yenilikleri müfredatlarına dahil ederken, bu gelişmelerin faydaları ve potansiyel olumsuz etkileri üzerine de tartışmalar sürmektedir (Tanrıku, 2023, ss. 38-39). Fakat, çağımızda dünyanın hızla dijitalleşmesi ve yapay zekâ destekli iş üretme modellerinin giderek daha fazla benimsenmesi, ekonomik ve toplumsal dinamikleri köklü bir şekilde değiştirmektedir. Değişime direnç göstermenin aksine gelişmeleri tecrübe edip, filtrelerden geçirerek yararlı bir yönde ilerlemesine katkı sağlayabilecek çıkarımlarda bulunmak çözüm odaklı bir yaklaşıma daha yakın görünmektedir. Bu dönüşüm sürecinde, eğitim ve öğretim kurumlarının söz konusu yeniliklere kayıtsız kalması, mevcut pedagojik yaklaşımlarını güncellemeksizin geleneksel yöntemlerle devam etmesi sürdürülebilir bir strateji olarak değerlendirilmemektedir. Dolayısıyla, eğitim sistemlerinin bu değişimlere uyum sağlaması ve yapay zekâ ile dijitalleşmeyi müfredatlarına entegre etmesi kaçınılmaz bir gereklilik hâline gelmiştir.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımına dayanarak, Türkiye’de 2024-2025 eğitim-öğretim yılı kapsamında ön lisans düzeyindeki grafik tasarımı programlarının ders bilgi paketlerinde yapay zekâ derslerinin eğitim sistemine entegrasyon düzeyini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada veri toplama yöntemi olarak literatür taraması kullanılmıştır. Bu kapsamda, yapay zekâ teknolojisinin gelişimi, etkileri ve eğitim sistemine entegrasyonu derinlemesine analiz edilmiştir. YÖK Atlas üzerinden ön lisans grafik tasarımı eğitimi verilen üniversite ve programlar belirlenerek, ilgili programların ders bilgi paketleri tek tek incelenerek veriler

sağlanmıştır. Aynı zamanda araştırma sürecinde alana ilişkin güncel çalışmalar, uygulama örnekleri, makaleler, tezler ve diğer bilimsel kaynaklar incelenmiş; elde edilen veriler doküman analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Doküman analizi, belirli bir amaca yönelik olarak birincil araştırma verilerinin sistematik bir şekilde toplanmasını, sorgulanmasını ve değerlendirilmesini kapsamaktadır; araştırma sonucunda çeşitli kategoriler oluşturularak, bu kategoriler aracılığıyla yeni bulgular ortaya konulmuştur (Sak vd., 2021, ss. 229-230).

Kısaca yapay zekânın üretkenliği artırdığı ve etik kullanımı konusunda farkındalık oluşturma gereksiniminin açıkça ortaya çıktığı günümüzde, eğitim kurumlarının bu gelişmeleri ne ölçüde dikkate alarak yapay zekâ derslerini müfredatlarına entegre ettikleri sorgulanmıştır. Her geçen yıl etkisi daha derin ve yoğun bir şekilde hissedilen bu yıkıcı ve yenilikçi teknolojilerin, eğitim alanında yaratıcı, doğru ve etik bir şekilde kullanımına ilişkin bilgi paylaşımı, tartışmalar ve elde edilen sonuçlar doğrultusunda somut adımlar atılması büyük önem taşımaktadır. Bu araştırma, mevcut durumu tespit etmeyi ve tanımlayıcı-betimleyici bir yapıya sahip olarak, bu eksiklikleri gidermeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda, alanda farkındalık oluşturarak eğitim kurumlarının bu teknolojiyi daha etkili ve acil bir şekilde eğitim müfredatlarına entegre etmesine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

2. YAPAY ZEKÂ

1950 yılında İngiliz matematikçi Alan Turing tarafından “Makineler düşünebilir mi?” sorusu ortaya atılarak başlatılan süreç, günümüzde tüm insanlığı ilgilendiren daha kapsamlı bir tartışma haline gelmiştir (Çeken ve Algöz, 2024, s. 378; Arslan, 2020, s. 77). Yakın gelecekte yapay genel zekânın insan zekâsını aşacağı öngörülmekte, ancak bu teknolojinin kontrolsüz ve sorumsuzca geliştirilmesiyle ciddi risklerin ortaya çıkabileceği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, Yuval Noah Harari gibi bilim insanları tarafından, bu tür teknolojilerin bilinçsizce-sorumsuzca üretilmesi ve kullanılması durumunda insan neslinin geleceğinin tehlikeye atılabileceği konusunda önemli uyarılarda bulunmaktadır (Arslan, 2020, s. 77; Üren, 2023). Yapay zekânın kronolojik gelişimi, Moore Yasası ve teknolojik ilerlemenin hızı ile maliyeti göz önünde bulundurulduğunda, bu teknolojilerin nasıl kullanılması gerektiği sorunu, yakın gelecekte hem sosyolojik hem de ekonomik açıdan insanları doğrudan ve giderek artan bir şekilde etkileyecektir (Arslan, 2020, s. 78; Akman, 2019, s. 12). Yapay zekânın doğru yönlendirilmesiyle bu teknolojilerin tehdit olmaktan çıkarılarak bir fırsata dönüştürülebileceği değerlendirilmektedir. Ancak bu dönüşümün gerçekleştirilmesi için yalnızca bilim insanlarının ve teknoloji geliştiricilerinin değil, aynı zamanda toplumun tüm kesimlerinin bilinçli katkı sağlaması gerekmektedir.

Turing’in yapay zekâ kavramına dair attığı bu temel adım, günümüzde yapay zekânın kapsamına ve işlevselliğine dair farklı tanımlamaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yapay zekânın tek bir tanımı bulunmamakla birlikte, genel olarak akıl yürütme, problem çözme, analiz yapma, karşılaştırmalar gerçekleştirme, anlam çıkarma ve genelleme gibi üst düzey bilişsel becerileri kullanması, yapay zekâ olarak tanımlanmaktadır (Arslan, 2020, s. 76). Kısaca, yapay zekâ; insan benzeri karmaşık, derin ve çok yönlü analizler yapabilen, üst düzey bilişsel beceriler sergileyerek anlamlı çıkarımlar ve sonuçlar üretebilen bir yazılım sistemi olarak tanımlanabilir. Günümüzde yapay zekâ, özellikle akıllı telefonlar, dizüstü bilgisayarlar ve diğer kişisel teknolojik cihazlara doğrudan entegre edilmesiyle, daha geniş bir

kullanıcı kitlesine ulaşmaktadır. Daha önce yalnızca belirli bir uzman kesimin veya ilgili kişilerin erişebildiği bu teknolojiler, 2024-2025 yılları itibarıyla donanımlarda standart hale gelerek, sıradan kullanıcılar için de günlük yaşamda yaygın ve pratik bir kullanım imkânı sunmaktadır. Bu entegrasyon, yapay zekâ destekli sesli asistanlardan gelişmiş görüntü işleme algoritmalarına kadar birçok alanda kullanıcı deneyimini dönüştürmekte ve teknolojinin herkes tarafından erişilebilir hale gelmesini sağlamaktadır. Ayrıca, yapay zekânın spesifik alanlarda üstün performans göstermesi, yakın bir gelecekte tam anlamıyla Turing Testini geçeceği yönündeki öngörülerini güçlendirmektedir (Verma, 2024). Alan Turing, günümüzde Turing Testi olarak bilinen ve makinelerin insanlarla aynı zihinsel yetilere sahip olup olmadığını ölçmek için kullanılan bir test aracı geliştirmiştir (Pirim, 2006, s. 90). Bu test sayesinde, geliştirilen yapay zekâ teknolojilerinin ne derece insan seviyesinde cevaplar verebildiği ölçülmekte ve değerlendirilmektedir. Her ne kadar bu testlerin sonuçları günümüzde tartışmalı olsa da yapay zekâ kullanıcılarının, etkili bir şekilde bu teknolojilerden yararlanarak verimliliklerini ve üretkenliklerini artırdıkları gözlenmektedir. Yapay zekânın özellikle iş süreçlerinde, eğitimde, sağlıkta ve yaratıcılık gerektiren diğer alanlarda sunduğu katkılar, onun insan yaşamındaki önemini giderek artırmaktadır. Bu durum, yapay zekânın yalnızca bir teknoloji değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün güçlü bir motoru haline geldiğini göstermektedir. Yapay zekâ teknolojilerinin etkili ve doğru kullanımı, neredeyse bireyler ve toplumların üretkenliği ve ilerlemesi için bir ön koşul haline gelecek gibi görünmektedir.

Yapay zekâ ve üretken yapay zekâ arasındaki farka değinmek gerekirse yapay zekâ, genel anlamda verileri analiz ederek öğrenme, problem çözme ve insan benzeri görevleri gerçekleştirme kapasitesine sahip teknolojileri kapsayan bir alan olarak tanımlanırken, üretken yapay zekâ daha gelişmiş bir teknoloji olarak ileri makine öğrenim teknikleriyle yeni veriler oluşturma ve iç görüler üretme yeteneği sergileyebilmesidir. Örneğin ulaşım alanında üretken yapay zekâ destekli sistemler trafik akışını optimize edebilir, sıklıkla azaltarak toplu taşıma sistemlerini iyileştirebilir (Avcı, 2024, s. 1655). Farklı bir örnekle zenginleştirmek gerekirse, yapay zekâ geçmiş verilere dayanarak analiz yapıp geleceğe yönelik tahminler yapabilirken; üretken yapay zekâ aynı verilere dayanarak kapsamlı bir şekilde programlanmamış iç görüler ile özgün ve yaratıcı içerikler üretebilmektedir. Günümüz üretken yapay zekâ modelleri insan sınırlarını zorlayan sanat eseri, görseller, müzik besteleri, tıbbi veri kümeleri üretme gibi alanlarda çok başarılı performans göstermektedir (Gözet vd., 2023, s. 33).

2.1. Yapay Zekâ Kullanımı ve Üretkenliğe Etkileri

Yapay zekâ, son yıllarda teknolojik ilerlemelerin etkisiyle üretkenliği artırmada önemli bir araç haline gelmiştir. Rutin ve zaman alıcı görevlerin otomasyonu, iş süreçlerinin daha hızlı ve verimli bir şekilde gerçekleştirilmesine olanak tanırken, bireylerin yaratıcı ve stratejik işlere odaklanmasını sağlamaktadır. Örneğin, tekrarlayan görevleri otomatikleştirme ile tasarımcıların daha yaratıcı ve stratejik yönleri odaklanmaları sağlanmıştır. Bu durum verimliliği artırarak daha hızlı ve hatasız sonuçların çıkmasına imkân vermiş; yine bunun bir sonucu olarak tasarımcılar yeni fikirlere odaklanarak inovatif ve başarılı tasarımların ortaya çıkmasının önünü açmıştır (Mustafa, 2023, s. 4). Yapay zekâ, büyük veri analitiği ile işletmelerin hızlı ve doğru kararlar almasına katkıda bulunurken, satış tahminleri, risk analizi

ve kişiselleştirilmiş öneri sistemleri gibi uygulamalar, karar destek mekanizmalarındaki etkinliğini ortaya koymaktadır. Veri ve kullanıcı tercihlerini temel alarak tasarım yapma sürecine katkı sağlayarak hedef kitleye daha uygun veya kişiselleştirilmiş üretimler ile müşteri sadakatinin artmasına olanak tanımaktadır. Netflix gibi firmaların hali hazırda bu yapay zekâ algoritmalarını kullanarak kişiselleştirilmiş reklamlar hazırladığı bilinmektedir (Akdağ, 2020, s. 117). Ayrıca, tasarım yazılımlarında yapay zekâ destekli araçların entegrasyonu, grafik tasarım süreçlerini önemli ölçüde kolaylaştırmıştır. Örneğin, Adobe programlarında yer alan üretken dolgu aracı, tasarımcıların içerik oluşturma ve düzenleme süreçlerini hızlandırarak iş akışlarını verimli hale getirmektedir. Benzer şekilde, yapay zekâ destekli tasarım şablonları ve fotoğraf düzenleme araçları, kullanıcıların daha hızlı ve etkili müdahalelerde bulunmalarına imkân tanıyarak yaratıcı süreci desteklemektedir. Bu gelişmeler, tasarımcıların teknik işlemler yerine estetik ve konsept geliştirme gibi yaratıcı unsurlara daha fazla odaklanmasına olanak sağlamaktadır.

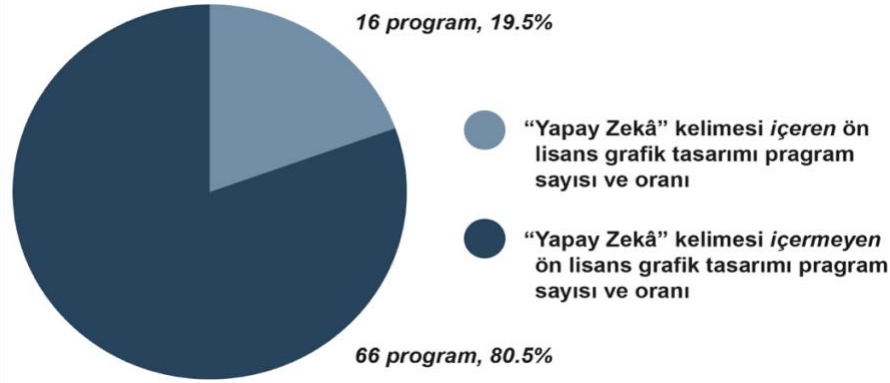
Eğitim sektöründe ise yapay zekâ, bireysel öğrenme deneyimlerini iyileştiren, öğrencilerin ihtiyaçlarına uygun materyaller ve programlar geliştiren uygulamalar ile dikkat çekmektedir. Yapay zekânın üretkenlik üzerindeki etkileri, zaman yönetimi, hata minimizasyonu ve genel verimlilik artışı gibi doğrudan kazanımlarla sınırlı kalmamaktadır. Aynı zamanda, dijitalleşme sürecini hızlandırarak yeni iş modellerinin ve fırsatların ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte, yapay zekânın yaygınlaşması bazı zorlukları da beraberinde getirmektedir. Özellikle iş gücü piyasasındaki dönüşüm, veri mahremiyeti ve etik sorumluluklar bu teknolojinin dikkatle yönetilmesini gerektiren önemli konular arasında yer almaktadır. Dolayısıyla, yapay zekânın bireysel ve toplumsal fayda sağlaması için etik ilkeler çerçevesinde uygulanması ve potansiyel risklerin önceden değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, doğru bir şekilde yönlendirilen yapay zekâ uygulamaları hem bireylerin hem de kurumların üretkenliğini artırırken toplumsal gelişime de önemli katkılar sunma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle yapay zekânın doğru kullanımı ile ilgili tarafların bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Türkiye’de grafik tasarım eğitiminde, meslek etiği kavramı, etik ilkeler ve mesleki sorumlulukların önemi tam anlamıyla kavranmamış iken (Akman vd. 2024, s. 600-601), yapay zekâ teknolojilerinin bu bilgi birikiminden yoksun bir şekilde uygulanması, mesleki standartların ihlali ve etik sorunların ortaya çıkması gibi ciddi riskler taşımaktadır. Doğru bir şekilde yönlendirilen yapay zekâ teknolojileri, bireylerin ve kurumların üretkenliğini artırırken, toplumsal gelişime de önemli katkılar sunma potansiyeline sahiptir. Ancak, bu teknolojinin toplumsal faydaya dönüşebilmesi için bilinçli ve etik bir kullanım anlayışının benimsenmesi gerekmektedir.

2.2. Yükseköğretimde Yapay Zekâ

Türkiye’de yapay zekâ alanıyla ilgili gelişmelerin yakından takip edildiği ve bu gelişmelere ayak uydurmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir. Farklı disiplinler yapay zekâ derslerini müfredata dahil etmektedir. Bazı üniversiteler yapay zekâ alanında uzmanlaşmak isteyen öğrenciler için “Yapay Zekâ Mühendisliği” veya “Yapay zekâ ve Veri Mühendisliği” gibi lisans bölümleri sunmuştur. Örneğin TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Bahçeşehir Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi gibi kurumlar bu alanda lisans bölümleri açmıştır (TOBB ETÜ, 2025; BAU, 2025; AÜ, t.y.). Ayrıca, İstanbul Teknik Üniversitesi gibi üniversiteler, "Yapay Zekâ ve Veri Mühendisliği" bölümleriyle öğrencilere yapay zekâ teorisi

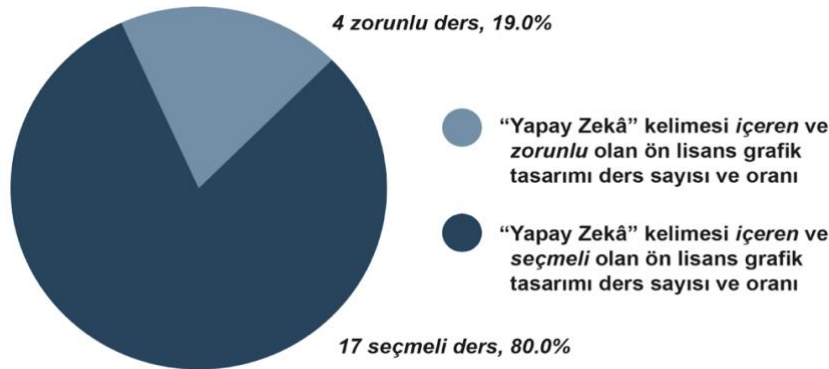
ve uygulamaları üzerine kapsamlı eğitimler sunmaktadır (İTÜ, 2020). Boğaziçi Üniversitesi gibi bazı üniversiteler, “Veri Bilimi ve Yapay Zekâ Enstitüsü” aracılığıyla yüksek lisans ve doktora seviyesinde “Yapay Zekâ ve Veri Bilimi” dersleri vermektedir (BOÜN, t.y.). Ayrıca, Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (BTK) gibi devlet kurumları, dijital teknolojiler ve yapay zekâ ile ilgili derslerin üniversitelerde müfredata dahil edilmesi yönünde çalışmalar yapmaktadır (BTK Akademi, 2024). Bu gelişmeler, Türkiye’de yapay zekâ alanında eğitim ve araştırma faaliyetlerinin yükseköğretimde genel olarak hızla arttığını göstermektedir.

Türkiye’de 2024-2025 eğitim öğretim yılı devlet ve vakıf üniversiteleri ön lisans grafik tasarımı müfredatları incelendiğinde, yapay zekâ teknolojisinin çıktıları ne kadar grafik tasarım programıyla doğrudan ilişkili olsa da müfredatlarda yer bulma ve entegrasyon konusunda zayıf olduğu gözlemlenmektedir. Yök Atlas üzerinden devlet ve vakıf üniversitelerinin meslek yüksekokulları listesinde bulunan grafik tasarımı programlarının müfredat bilgilerine detaylıca incelendiğinde sonuçlar uyum konusunda yavaş hareket edildiğini göstermektedir: 82 ön lisans grafik tasarımı programı arasında sadece 16 programda “yapay zekâ” kelimesi içeren dersler yer aldığı tespit edilmiştir (Şekil 1).



Şekil 1. 82 ön lisans grafik tasarımı programlarının “yapay zekâ” kelimesi içeren program dağılım bilgisi

Bazı grafik tasarımı programlarında birden fazla seçmeli “yapay zekâ” kelimesi içeren ders başlıklarının olduğu ve bir bölümde hem zorunlu hem de seçmeli olarak ayrı ayrı sınıflarda yer verildiği görülmüştür. Toplamda 17 seçmeli ve 4 zorunlu “yapay zekâ” kelimesini barındıran ders yer almaktadır (Şekil 2). Bu derslerin isimleri ve ait olduğu meslek yüksekokulları detaylıca şu şekilde paylaşılabılır (Müfredat, 2025):



Şekil 2. Toplam 21 “yapay zekâ” kelimesi içeren derslerin zorunlu ve seçmeli olarak dağılım bilgisi

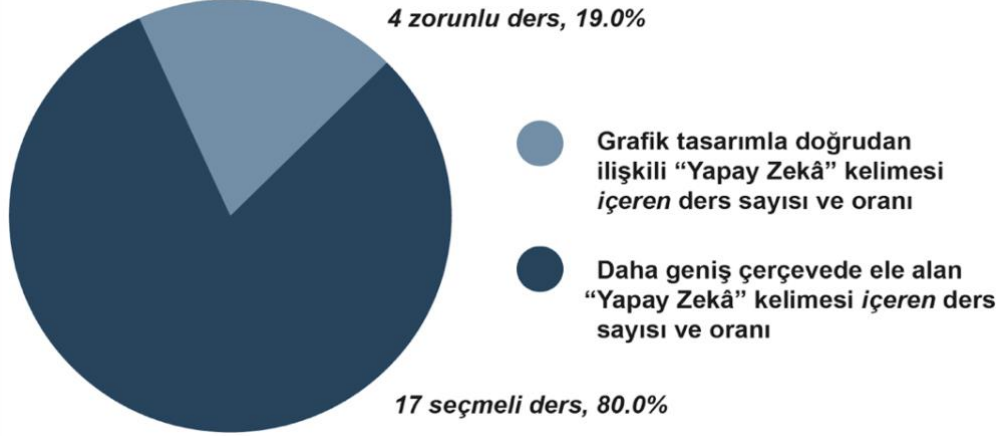
1. “Yapay Zekânın Temelleri (seçmeli)”, İstanbul Arel Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
2. “Yapay Zekâ ve Veri Yönetimi (seçmeli)”, İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
3. “Grafik Tasarımda Bilgisayar Uygulamaları ve Yapay Zekâ (seçmeli)”, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
4. “Yapay Zekâ (seçmeli)”, Giresun Üniversitesi Giresun Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
5. “İllüstrasyon ve Yapay Zekâ Uygulamaları (zorunlu)”, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Uluborlu Selahattin Karasoy Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
6. “İllüstrasyon ve Yapay Zekâ Uygulamaları (zorunlu)”, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
7. “Yapay Zekâ (seçmeli)”, Kastamonu Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
8. “Mesleki Yapay Zekâ Uygulamaları (seçmeli)”, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Gediz Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
9. “Grafik Tasarım ve Yapay Zekâ (seçmeli)”, Necmettin Erbakan Üniversitesi Meram Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
10. “Yapay Zekâ ve Veri Yönetimi (seçmeli)”, Doğuş Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
11. “Grafik Tasarımda Yapay Zekâ” (4. yarıyılıda zorunlu), “Kodlama ve Yapay Zekâyâ Giriş (Seçmeli)”, İstanbul Sağlık ve Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
12. “Yapay Zekâyâ Giriş”, “Yapay Öğrenme ve Veri Bilimi”, “Üretici Yapay Zekalar Çağında İnsan” (Hepsi seçmeli grubunda bulunmaktadır). İstinye Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
13. “Grafik Tasarımda Yapay Zekâ (seçmeli)”, İzmir Ekonomi Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
14. “Yapay Zekâ ve Veri Yönetimi (seçmeli)” İzmir Kavram Üniversitesi Meslek Yüksekokulu.
15. “İnsan ve Yapay Zekâ (seçmeli)” ve “Yapay Zekâ Teknolojileri (seçmeli)”, Mudanya Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
16. “Yapay Zekâ ve Temelleri (seçmeli)”, Yaşar Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.

Toplam 21 yapay zekâ kelimesi içeren derslerden doğrudan grafik tasarımla ilişkili yapay zekâ dersleri sınıflandırılırsa dört dersin ön plana çıktığı görülmektedir (Şekil 3):

- 1.“Grafik Tasarımda Bilgisayar Uygulamaları ve Yapay Zekâ (seçmeli)”, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.
- 2.“İllüstrasyon ve Yapay Zekâ Uygulamaları (zorunlu)”, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Uluborlu Selahattin Karasoy Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.

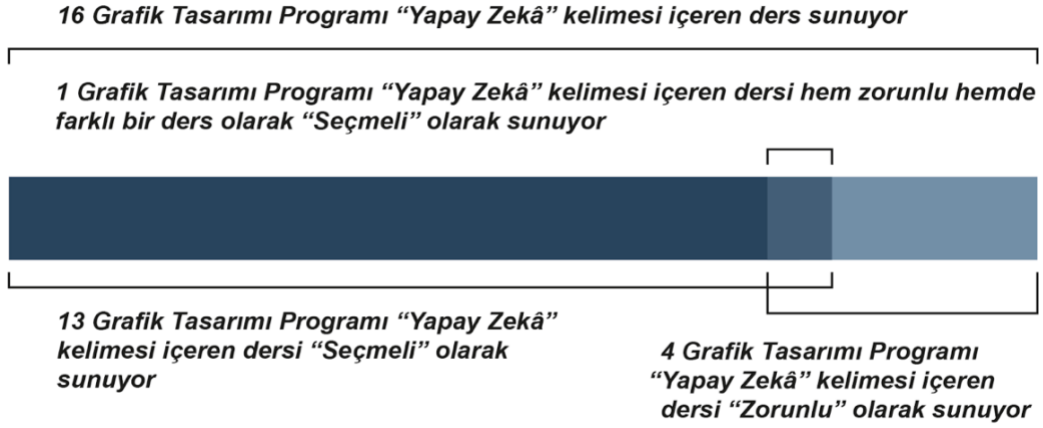
3.“Grafik Tasarım ve Yapay Zekâ (seçmeli)”, Necmettin Erbakan Üniversitesi Meram Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.

4.“Mesleki Yapay Zekâ Dersi Uygulamaları (seçmeli)”, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Gediz Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.



Şekil 3. Toplam 21 “yapay zekâ” kelimesi içeren derslerin doğrudan grafik tasarımla ilişkili olma durumlarına göre dağılım bilgisi

Ders bilgi paketleri incelendiğinde iki programın ders işleyiş, akış ve yöntemlerini detaylıca eklediği, iki tanesinin henüz içerik bilgilerini eklememiş tespit edilmiştir (Müfredat, 2025). Toplamda 13 program seçmeli, 4 programın zorunlu (bir program hem zorunlu veriyor hem de seçmeli olarak farklı bir yapay zekâ dersi eklemiş) olarak yapay zekâ başlıklı dersleri verdiği düşünülürse grafik tasarım eğitiminin temel bileşenlerinden biri olarak henüz kabul görmediğini göstermektedir (Şekil 4). Ayrıca, doğrudan grafik tasarımla ilgili olan ders içeriklerinin bazı programlarda detaylıca belirlenmiş olmasına karşın, bazılarında henüz net bir yapı oluşturulmadığı görülmektedir. Bu durum, üniversitelerin yapay zekâ teknolojilerine adaptasyon sürecinde yavaş ilerlediğini ve grafik tasarım eğitiminin çağdaş teknolojik gelişmelerle bütünleşme noktasında eksiklikler barındırdığını ortaya koymaktadır. Özellikle "Grafik Tasarımda Yapay Zekâ", "İllüstrasyon ve Yapay Zekâ Uygulamaları" gibi dersler, tasarım süreçlerinde yapay zekânın kullanımını doğrudan ele alarak mesleki yeterlilik kazandırma potansiyeline sahip olsa da bu tür derslerin yaygınlaştırılması gerekmektedir. Dolayısıyla, grafik tasarım eğitiminin günümüz teknolojik dönüşümlerine ayak uydurabilmesi için yapay zekâ derslerinin daha sistematik ve kapsamlı bir şekilde müfredata entegre edilmesi kritik bir gereklilik olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 4. Toplam, “yapay zekâ” kelimesi içeren 16 grafik tasarımı programının zorunlu ve seçmeli olarak dağılım bilgisi

Yükseköğretimde yapay zekâ derslerinin yeni yeni oluşmaya başlamasının birçok farklı nedeni olabilir. Bu konuda birkaç değerlendirme yapılacak olursa, öncelikle yapay zekâ teknolojilerinin hızla gelişen ve sürekli güncellenen bir alan olması, bu alanda yeterli bilgi ve deneyime sahip eğitmenlerin henüz tam anlamıyla yetişmemiş olması önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, eğitim-öğretim müfredatının bu dinamik ve çok disiplinli konuyu kapsayacak şekilde yeniden yapılandırılmasının zaman alması, yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım gibi spesifik alanlarda henüz yeterince benimsenmemesi ve öneminin sektör genelinde tam olarak idrak edilmemesi de dikkate alınması gereken hususlar arasındadır. Bunun yanı sıra, yapay zekânın grafik tasarım alanında etik kullanımı, veri mahremiyeti ve güvenliği gibi kritik konularda uzman eksikliği yaşanması, eğitim kurumlarının bu konuyu müfredatlarına entegre etme sürecinde gecikmelere neden olmaktadır. Tüm bu etkenler, yapay zekâ teknolojilerinin yükseköğretim düzeyinde grafik tasarımı eğitimi alanında yaygın bir şekilde ele alınmasını zorlaştıran unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Grafik tasarım alanında yapay zekâ derslerinin müfredata entegrasyonu, teknolojinin sektördeki dönüştürücü etkisi göz önüne alındığında büyük bir gereklilik arz etmektedir. Yapay zekâ araçları, karmaşık tasarım süreçlerini kolaylaştırarak tasarımcıların yaratıcı potansiyellerini daha verimli bir şekilde kullanmalarını mümkün kılmaktadır (Mustafa, 2023, s. 4). Özellikle Adobe Sensei, Photoshop, Illustrator ve Figma gibi yazılımların üretken yapay zekâ tabanlı özellikler sunması, öğrencilerin bu teknolojilere aşinalığını gerekli kılmaktadır (Kocaman, 2021, s. 3009). Bunun yanı sıra, yapay zekânın kullanıcı davranışlarını ve pazar eğilimlerini analiz etme kapasitesi, veri odaklı tasarım yaklaşımlarını destekleyerek pazarlama ve kullanıcı deneyimi tasarımı gibi alanlarda rekabet avantajı sağlamaktadır. Ayrıca, yapay zekânın grafik tasarım süreçlerinde etik kullanımı ve algoritmik önyargılar gibi konular, öğrencilerde eleştirel bir bakış açısı geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda, yapay zekâ dersleri, yalnızca teknik becerilerin değil, aynı zamanda etik farkındalık ve eleştirel düşüncenin gelişmesine de katkıda bulunarak, öğrencilerin sektörel beklentilere uyum sağlamalarını ve mesleki rekabet güçlerini artırmalarını desteklemektedir. Yapılan bir araştırmada ön lisans öğrencilerinin dijital okuryazarlık düzeylerinin düşük olduğu ve bu

derslerin entegrasyonu ile teknoloji kullanma yeterliliklerinin artırılabilceği önerisi vurgulanmıştır (Turkaya ve Özdemir, 2024, s. 470).

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapay zekâ teknolojilerinin, birçok sektörde olduğu gibi eğitim ve grafik tasarım alanlarında da köklü değişimlere yol açtığı ve bu teknolojilerin yaratıcı süreçlere entegre edilmesinin hem üretkenliği artırdığı hem de sektörel dönüşümleri hızlandırdığı gözlemlenmiştir. Eğitim kurumlarının, özellikle grafik tasarım gibi teknoloji ile iç içe olan alanlarda, bu dönüşümlere hızla adapte olmaları gerekliliği bu araştırmada bir kez daha ortaya konulmuştur. Türkiye'deki ön lisans grafik tasarımı programlarının müfredatları incelendiğinde, yapay zekâ derslerinin entegrasyonunun sınırlı olduğu ve bu konudaki ilerlemenin oldukça yavaş gerçekleştiği tespit edilmiştir. Araştırma bulgularına göre, Türkiye'de 82 ön lisans grafik tasarımı programı arasında yalnızca 16 programda yapay zekâ ile doğrudan ilişkili derslere yer verildiği belirlenmiştir. Bu durum, grafik tasarım eğitiminin sektörel gereksinimlere ve teknolojik gelişmelere uyum sağlamada eksiklikler barındırdığını göstermektedir. Mevcut yapay zekâ derslerinin genellikle seçmeli olarak sunulduğu, zorunlu derslere çok az sayıda programda yer verildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, ders içeriklerinin kapsamı incelendiğinde, yapay zekânın grafik tasarım süreçlerine doğrudan etkisini ele alan özgü uygulamalı derslerin sınırlı olduğu görülmektedir. Bu durum, hem öğrencilerin gelecekteki iş hayatında gerekli yetkinlikleri kazanmasında hem de sektörün talep ettiği nitelikli insan gücünün yetiştirilmesinde eksiklikler doğurabilir. Eğitim müfredatlarında yapay zekânın üretken ve yaratıcı potansiyeline daha fazla vurgu yapılması gerektiği açıktır.

Araştırma kapsamında kısaca şu öneriler yapılabilir: Eğitim kurumlarının yapay zekâ teknolojilerini grafik tasarım müfredatlarına daha etkili bir şekilde entegre etmeleri için öncelikli olarak bu alandaki öğretmenlerin mesleki gelişimlerini destekleyecek programlar düzenlenmeli, ulusal düzeyde iş birlikleri teşvik edilerek yapay zekâ destekli tasarım araçlarının kullanımı yaygınlaştırılmalıdır. Müfredatlarda yapay zekâ derslerinin zorunlu veya seçmeli olarak yer alması sağlanırken, bu derslerin içeriği sektörün ihtiyaçları ile uyumlu, uygulamalı ve yaratıcı projeler içerecek şekilde yeniden düzenlenmelidir. Ayrıca, üretken yapay zekânın grafik tasarım süreçlerinde kullanımının etik boyutları göz önünde bulundurulmalı, özellikle veri mahremiyeti ve fikri mülkiyet hakları konularında tasarımcıların bilinçlendirilmesi sağlanmalıdır. Görsel dünyanın önemli belirleyicilerinden biri olan grafik tasarım alanındaki üretimlerin yapay zekâ araçları kullanılarak kontrolsüzce ve bilinçsizce yapılmasının etkilerinin azaltılabilmesi için sektöre bu konuda donanımlı, birikimli ve duyarlı tasarımcıların yetiştirilmesi önem arz etmektedir. Devlet destekli teşvik programları ve akademi-sektör iş birliği ile öğrencilerin ve eğitimcilerin yapay zekâ teknolojilerine erişimi kolaylaştırılmalı; aynı zamanda düzenli olarak ulusal ve uluslararası çalıştay, seminer ve konferanslar düzenlenerek grafik tasarım alanındaki yapay zekâ uygulamalarının güncel gelişmeleri yakalamasında etkili olacağı ön görülmektedir.

KAYNAKÇA

Akdağ, D. (2020). Kişiselleştirilmiş tasarım: Netflix küçük önizleme görüntülerinin grafik tasarım ilkeleri kapsamında analizi. *Yıldız Journal of Art and Design*, 7(2), 177-196.

- Akman, M., ve Uçar, T. F. (2020). Bugünün ve geleceğin grafik tasarımı. *Akdeniz Sanat*, 14(25), 9-21.
- Akman, M., Taşçıoğlu, M., ve Aşan Greenacre, Z. (2024). Türkiye’de grafik tasarımcıların meslek etiği kavramına yaklaşımları ve meslek etiği dersinin tasarım eğitimindeki durumu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 585-603.
<https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1506541>
- Arslan, K. (2020). Eğitimde yapay zekâ ve uygulamaları. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 11(1), 71-88.
- AÜ, (t.y.). *Yapay zekâ ve veri mühendisliği bölümü*. Ocak 11, 2025 tarihinde <https://ai.eng.ankara.edu.tr> adresinden alındı.
- Avcı, E. (2024). Akıllı şehirler için üretken yapay zekâ kavramsal çerçevesi. *Kent Akademisi Dergisi*, 17(5), 1654-1675.
- Avcı, Y., ve Başar, M. R. (2025). Seçim kampanya ürünlerinde grafik tasarımın dijitalleşme süreci. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 15(1), 173-197.
<https://doi.org/10.7456/tojdac.1562879>
- BAU, (2025). *Yapay zekâ mühendisliği lisans programı*. Ocak 11, 2025 tarihinde <https://bau.edu.tr/icerik/15874-yapay-zeka-muhendisligi-lisans-programi> adresinden alındı.
- BOÜN, (t.y.). *Veri bilimi ve yapay zekâ enstitüsü*. Ocak 11, 2025 tarihinde https://bogazici.edu.tr/tr_TR/Content/Akademik/Lisansustu_Katalogu/Veribilimi_Yapay_Zeka adresinden alındı.
- Bulut, Ş., ve Özdal, M. A. (2024). Yapay zekâ destekli grafik tasarımda yaratıcılığın dönüşümü. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 553-571.
- BTK Akademi, (2024, 14 Haziran). *Yapay zekâ, üniversitelerin müfredatına giriyor!* Erişim Tarihi: 11.01.2025, https://www.btkakademi.gov.tr/portal/news/yapay-zeka-universite-mufredatina-giriyor-4259?utm_source=chatgpt.com
- Çeken, B., ve Akgöz, B. (2024). The impact of artificial intelligence on design: The example of Dall-E. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 374-397.
<https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1506116>
- Gözet, M., Filiz, U. ve Yılmaz, A. E. (2023). Üretken yapay zekâ. *International Journal of Multidisciplinary Studies and Innovative Technologies*, 7(1), 32-40.
- Günay, M. ve Özdemir, A. (2024). Yapay zekânın grafik tasarım süreçlerine etkisi. Özlem Kum (Ed.), *Grafik Alanında Uluslararası Araştırmalar – I*, 135-157. Eğitim Yayınevi.
- Hari, J. (2022). *Çalınan dikkat, neden odaklanamıyoruz?* (B. E. Aksoy, Çev.). Metis Yayınları.
- İTÜ, (2020). *Yapay zekâ ve veri mühendisliği*. Ocak 11, 2025 tarihinde https://yapayzeka.itu.edu.tr/egitim?utm_source=chatgpt.com adresinden alındı.

- Mustafa, B. (2023). The impact of artificial intelligence on the graphic design industry. *Res Militaris*, 13(3), 243-255.
- Müfredat. (2025). *Aralık 2024 ile Ocak 2025 tarihleri arasında yokatlas.yok.gov.tr devlet ve vakıf üniversiteleri meslek yüksekokulları listesine göre taranan grafik tasarım/grafik tasarımı programları müfredatlarındaki yapay zekâ başlıklı derslerin tespitleri*. Ocak 21, 2025 tarihinde <https://docs.google.com/document/d/1uaYuzOS5wUv9ftiDbicsykEWyWDJ93Ather6IelqO48/edit?tab=t.0> adresinden alındı.
- Özdemir, A. (2022). Yapay zekânın grafik tasarıma ve tasarımcıya etkisi. *Hitit Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 628-637. <https://doi.org/10.17218/hititsbd.1205445>
- Pirim, A. G. H. (2006). Yapay zekâ. *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 1(1), 81-93.
- Kocaman, Ş. (2021). Grafik tasarım endüstrisinde yapay zekâ. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(77), 3000-3016. <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.2843>
- Sak, R., Sak, İ. T. Ş., Şendil, Ç. Ö., ve Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-256.
- Şekerli, T., ve Tüker, C. (2024). Grafik tasarım pratiğinde üretken yapay zekânın etkinliği üzerine nitel bir araştırma. *Journal of Computational Design*, 5(1), 105-138.
- Tanrıkulu, M. (2023). *Grafik tasarımda yenilik ve direnç*. Doğan Arslan (Ed.), Grafik Tasarım Üzerine Güncel Okumalar (29-44). Özgür Yayınları.
- Tekin, A., ve Demirel, O. (2024). Yapay zekâ teknolojileri ile istihdam ve verimlilik arasındaki ilişki. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 22 (Özel Sayı: Endüstri 4.0 ve Dijitalleşmenin Sosyal Bilimlerde Yansımaları), 1585-1618.
- TOBB ETÜ, (2025). *Yapay zekâ mühendisliği*. Ocak 11, 2025 tarihinde <https://www.etu.edu.tr/tr/bolum/yapay-zeka-muhendisligi> adresinden alındı.
- Turkaya, A., ve Özdemir, E. B. (2024). Yapay zekâ teknolojileri kullanımının ön lisans öğrencilerinin dijital okuryazarlık düzeylerine etkisi. *Journal of University Research*, 7(4), 400-465.
- Üren, Ç. (2023, 25 Nisan). *Sapiens'in yazarı Harari, yapay zekâdan endişeli: "İnsanlığın sağ çıkıp çıkamayacağını bilmiyorum."* Independent Türkçe. Ocak 1, 2025 tarihinde <https://www.indyturk.com/node/626916/bi%CC%87li%CC%87m/sapiensin-yazar%C4%B1-harari-yapay-zekadan-endi%C5%9Feli-i%CC%87nsanl%C4%B1%C4%9F%C4%B1n-sa%C4%9F-%C3%A7%C4%B1k%C4%B1p> adresinden alındı.
- Verma, N. (2024, 22 August). *Have we passed the Turing test, and should we really be trying?* The New York Academy of Sciences. Ocak 1, 2025 tarihinde <https://www.nyas.org/ideas-insights/blog/have-we-passed-the-turing-test-and-should-we-really-be-trying/> adresinden alındı.

**PLASTİK MALZEMELERLE EV MEKANININ YENİDEN
TASARIMI: MONSANTO'NUN GELECEĞİN EVİ (MHOF)
PROJESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**
*REDESIGNING THE DOMESTIC INTERIOR WITH PLASTIC MATERIALS:
A STUDY ON MONSANTO'S HOUSE OF THE FUTURE (MHOF) PROJECT*

İbrahim Anıl Durmaz^{1*}Mert Durmaz²Gözen Güner Aktaş³

1 Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye, ORCID:0000-0002-0659-4343

2 İstanbul Medipol Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, ORCID:0000-0002-0337-1187

3 Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye, ORCID:0000-0002-2731-9850

*Sorumlu Yazar: ianildurmaz@baskent.edu.tr*Araştırma Makalesi/Research Article***ÖZET**

Bu makale, II. Dünya Savaşı sonrasında plastik endüstrisinin gelişimini ve bu malzemenin savaş sonrası mimarlık ve iç mekân tasarımındaki etkilerini incelemektedir. Savaş sırasında plastik alanında yaşanan teknolojik ilerlemeler, tüketim toplumunun dönüşümünde belirleyici bir rol oynamış ve bu malzemenin gündelik yaşama entegrasyonunu hızlandırmıştır. Plastik malzemelerin konut ölçeğinde nasıl kullanıldığını ve nasıl bir modernlik vizyonunu temsil ettiğini anlamak amacıyla, dönemin önde gelen plastik üreticilerinden Monsanto tarafından geliştirilen Geleceğin Evi (House of the Future - MHOF) projesi simgesel bir örnek olarak ele alınmıştır. Araştırma nitel yöntem çerçevesinde yürütülmüş, tarihsel bağlam analizi ve içerik çözümlemesi gibi yaklaşımlar benimsenmiştir. Plastiklerin savaş dönemindeki üretim süreçlerinden başlayarak savaş sonrası dönemde mobilya ve iç mekân tasarımı nasıl konumlandığı incelenmiş, endüstriyel, akademik ve medya kaynakları sistematik biçimde değerlendirilmiştir. MHOF yapısı, teknik özellikleri ve fütürist anlatısıyla, savaş sonrası dönemin iyimser gelecek tahayyülünü temsil eden bir örnek olay olarak analiz edilmiştir. Bu çalışma, plastik malzemelerin yalnızca endüstriyel birer ürün değil, aynı zamanda savaş sonrası dönemin estetik, ideolojik ve kültürel beklentilerini yansıtan yapısal temsilciler olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Sonuç bölümünde, neredeyse tamamen plastikten üretilen MHOF'un ziyaretçiler üzerindeki etkileri ve dönemin mimari kültürüne yaptığı katkılar tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Monsanto, plastik,
temsil, tasarım,
geleceğin evi.

ABSTRACT

This article explores the development of the plastics industry following World War II and its impact on postwar architecture and interior design. Technological advances in plastics during the war played a pivotal role in shaping the transformation of consumer society. In order to understand the architectural and cultural significance of plastics in the domestic sphere, the Monsanto House of the Future (MHOF) is analyzed as a symbolic example. Developed by Monsanto-one of the leading producers of plastics in the mid-20th century-the MHOF project was envisioned as a fully plastic-based residential prototype and serves as a case study for examining how plastics were integrated into everyday life and how they embodied a vision of modernity.

Keywords

Monsanto, plastics,
representation, design,
house of the future.

The research is conducted using qualitative methods, primarily through historical contextualization and content analysis. It examines how plastics evolved from wartime production to postwar domestic applications, focusing on furniture and spatial design. A wide range of industrial, academic, and media sources are evaluated to trace the material's architectural representation. The MHOF project, with its technical features and futuristic narrative, is assessed through case study methodology as a manifestation of the postwar optimism that imagined plastics as materials of the future. Ultimately, this study aims to demonstrate how plastics functioned not only as industrial products but also as ideological agents shaping modern domestic life. The conclusion discusses the public reception of the MHOF and reflects on its cultural impact as a prototype that symbolized the technological, aesthetic, and social aspirations of its time.

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ortaları, teknolojik ilerlemelerin yalnızca üretim ve sanayi alanlarında değil, aynı zamanda gündelik yaşamın kültürel, estetik ve mekânsal düzenlenişinde de köklü dönüşümlere neden olduğu bir kırılma dönemi olarak değerlendirilebilir. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından, savaş sırasında geliştirilen teknolojilerin sivil yaşama uyarlanması, modernleşme sürecine büyük bir ivme kazandırmıştır. Bu teknolojik miras içerisinde özel bir yere sahip olan plastik malzemeler; dayanıklılık, hafiflik, esneklik, şekillendirilebilirlik ve düşük maliyet gibi avantajları sayesinde mimarlık ve tasarım alanında ayrıcalıklı bir konum elde etmiştir.

Savaşın hemen ardından dünyada hâkim olan iyimser atmosfer, daha iyi, daha konforlu ve daha ileri bir gelecek inancına dayanan yeni yaşam ideallerinin filizlenmesine olanak sağlamıştır. Modern teknolojilerin geleceği biçimlendirme potansiyeline duyulan bu güven, mimarlık ve tasarım pratiklerinde de güçlü bir karşılık bulmuştur. Geleceğin geçmişten daha üstün olacağına dair bu ilerlemeci bakış açısı, savaş sonrası dönemde hem mimari projelerde hem de gündelik yaşam kültüründe belirleyici bir çerçeve oluşturmuştur.

Ancak bu iyimserliğin gölgesinde gelişen Soğuk Savaş dönemi, özellikle 1947'den itibaren ABD ile SSCB arasında yoğunlaşan ideolojik ve teknolojik rekabet ile belirginleşmiştir. Bu rekabet, yalnızca siyasi ya da askeri bir mücadele olarak değil, bilimsel keşifler, tüketim pratikleri ve estetik kodlar üzerinden de sürdürülmüştür. Uzay Yarışı bu dönemin en çarpıcı boyutlarından biri olmuş, yalnızca bilimsel bir hamle değil, aynı zamanda geleceği temsil eden bir yaşam biçiminin ve mekânsal estetiğin sunumu olarak da şekillenmiştir. Virilio'nun belirttiği gibi, modern teknolojilerin hız üzerinden kurduğu egemenlik, yeni bir zaman-mekân anlayışının oluşumunu beraberinde getirmiştir (Virilio, 2006, s. 44).

Bu bağlamda plastikler, yalnızca birer teknik malzeme değil, aynı zamanda dönemin modernlik tahayyülünü taşıyan estetik ve ideolojik araçlar olarak konumlanmıştır. Özellikle 1950'li yıllarda, plastik malzemelerin mimarlık ve tasarım alanlarında artan kullanımı, teknolojik yeniliklerin mekânsal temsiliyetine olanak tanımış; böylece plastikler, savaş sonrası modernleşme sürecinin hem maddi hem de simgesel taşıyıcıları hâline gelmiştir. Crary'nin dikkat çektiği gibi, geç kapitalist toplumlar hız, verimlilik ve kesintisizlik ilkelerini gündelik yaşama entegre ederek, bireysel zaman algısını da dönüştürmüştür (2013, s. 19). Bu dönüşüm, plastiklerin sunduğu üretim hızı ve esneklikle birlikte, tasarımın geleceğe dönük tahayyül gücünü pekiştirmiştir.

Bu tarihsel arka plan çerçevesinde, plastiklerin savaş sonrası dönemde nasıl bir mimari ve kültürel dönüşümün parçası hâline geldiği, yalnızca teknik işlevsellikleriyle değil, aynı zamanda savaş sonrası toplumun gelecek tahayyülleri ve modernlik idealleriyle birlikte değerlendirilmelidir. Bu bağlamda, 1957 yılında Monsanto şirketi tarafından Disneyland'de inşa edilen Geleceğin Evi (House of the Future - MHOF) projesi, plastik malzemelerin yeni yaşam biçimlerinin inşasında nasıl merkezî bir rol üstlendiğini göstermek açısından hem sembolik hem de deneysel değeri yüksek bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

2. AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışma, II. Dünya Savaşı sırasında ivme kazanan plastik endüstrisinin, savaş sonrası mimarlık ve iç mekân tasarımına olan yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle

savaş sonrasında yeniden şekillenen toplumsal yapılar, teknolojik gelişmeler ve yükselen tüketim kültürü bağlamında plastik malzemelerin nasıl modern yaşamın temel bileşenlerinden biri hâline geldiği araştırılmaktadır. Bu kapsamda, plastiklerin yalnızca bir yapı malzemesi olarak değil, aynı zamanda savaş sonrası dönemin modernleşme idealleri, konfor anlayışı ve geleceğe dair ütopyacı vizyonlarını temsil eden kültürel bir taşıyıcı olarak nasıl konumlandığı sorunsallaştırılmaktadır.

Araştırma kapsamında, bu dönüşümün sembolik ve teknik düzeydeki en çarpıcı örneklerinden biri olan Monsanto Şirketi tarafından 1957 yılında Disneyland’de inşa edilen Geleceğin Evi (House of the Future- MHOF) projesi inceleme nesnesi olarak seçilmiştir. MHOF, plastik malzemelerin ev içi yaşama entegrasyonunu hem yapısal hem de kavramsal boyutlarıyla temsil eden deneysel bir prototip olması bakımından özgün bir örnek olay olarak ele alınmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve analiz süreci dört temel aşamada yapılandırılmıştır. Öncelikle tarihsel bağlam analizi doğrultusunda, plastik malzemelerin savaş öncesi ve sonrası dönemde endüstriyel üretimdeki gelişimi ile bu gelişimin mimari uygulamalara etkisi tarihsel süreklilik içerisinde değerlendirilmiştir. İkinci olarak içerik çözümlemesiyle, döneme ait mimarlık dergileri, endüstriyel belgeler, medya yayınları, Life, House Beautiful, Better Homes and Gardens gibi dönem içerisindeki popüler dergiler ve konuya ilişkin akademik kaynaklar (Phillips, 2005, Dietz, 1955, Hamilton, 1957) sistematik biçimde incelenmiş, plastiklerin mimari söylemdeki temsiliyet biçimleri (Virilio, 2006, Crary, 2013, Barthes, 1972, McLuhan, 1964) analiz edilmiştir. Üçüncü olarak vaka analizi (Case Study) yöntemi kapsamında MHOF projesi teknik özellikleri, kullanılan malzeme sistemleri ve dönemin fütürist tasarım anlayışı ile olan ilişkisi bağlamında detaylı biçimde değerlendirilmiştir. Son olarak MHOF projesinin geliştirilmesi sırasında MIT tarafından yürütülen plastik yapı çalışmaları, Monsanto’nun teknik raporları ve medya arşivleri gibi birincil kaynaklar ve ayrıca savaş sonrası mimarlık literatürü ve plastik endüstrisinin tarihine odaklanan akademik yayınlar incelenmiştir. Bu yöntemsel çerçeve aracılığıyla plastiklerin mimaride yalnızca teknik bir yenilik olarak değil, aynı zamanda savaş sonrası toplumun gelecek tahayyülünü şekillendiren kültürel ve ideolojik bir temsil aracı olarak nasıl işlevselleştirildiği çok katmanlı bir bağlamda ortaya konulmaktadır.

Bu çalışma, plastik malzemelerin mimarlık ve iç mekân tasarımındaki rolünü, yalnızca teknik ve estetik yönleriyle değil, aynı zamanda toplumsal tahayyüller, modernleşme idealleri ve tüketim kültürüyle kurduğu çok katmanlı ilişkiler bağlamında ele alarak literatüre özgün bir katkı sunmaktadır. Literatürde genellikle endüstriyel gelişim ya da malzeme tarihi açısından değerlendirilen plastikler, bu çalışmada kültürel ve ideolojik bir temsil aracı olarak yorumlanmakta, savaş sonrası dönemin gelecek tahayyülleriyle nasıl iç içe geçtiği analiz edilmektedir. Monsanto’nun Geleceğin Evi projesi üzerinden yapılan vaka analizi, plastiklerin yalnızca yapı teknolojilerinde değil, aynı zamanda dönemin mimari söylemlerinde ve kitlelere sunulan yaşam tarzı imgelerinde nasıl merkezî bir rol oynadığını göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, plastiklerin modern yaşamla kurduğu ilişkinin mimari söylemdeki karşılığını araştıran disiplinler arası bir perspektif sunmaktadır.

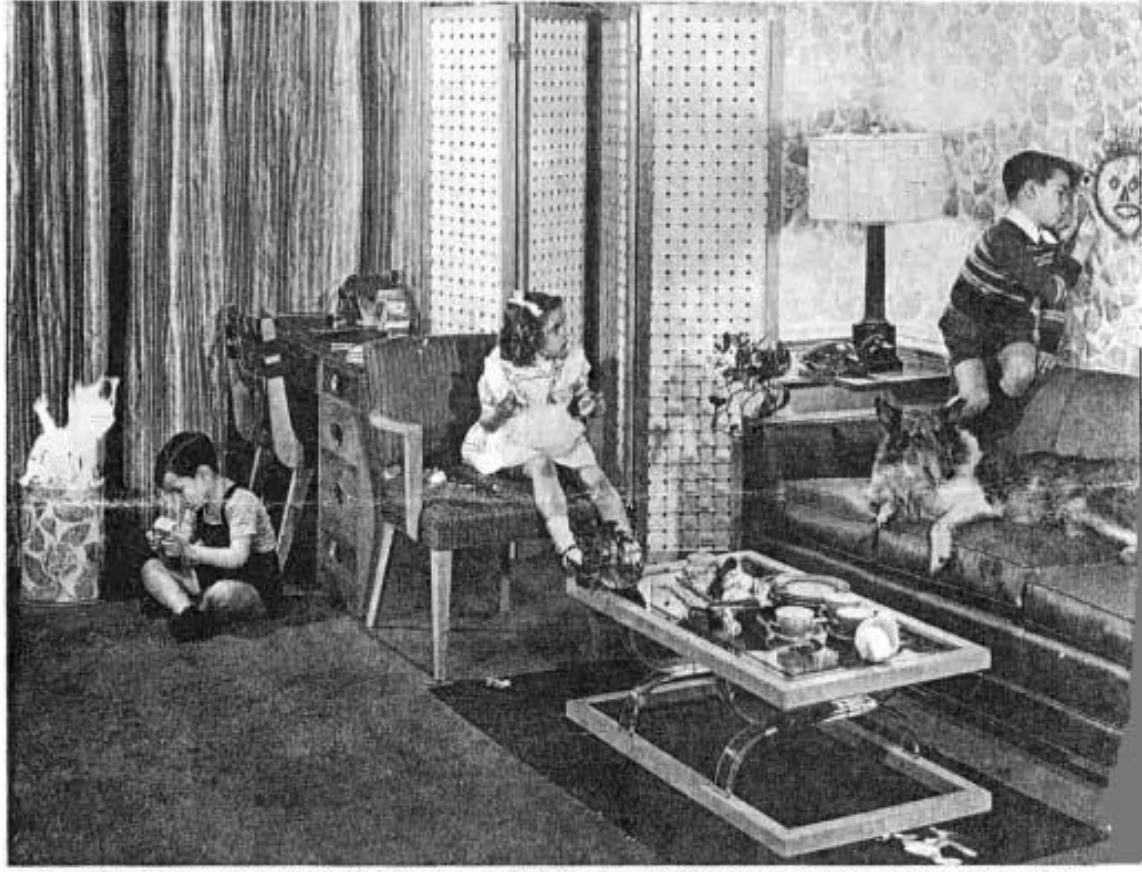
3. SAVAŞ SONRASI PLASTİKLERİN KULLANIMI

II. Dünya Savaşı'ndan önce kimya endüstrisi, üretim altyapısını hızlı bir şekilde geliştirerek bu hatları savaş zamanı ihtiyaçlara uyarlayabilecek esnekliğe ulaşmıştır. Kimya sektörünün önde gelen aktörleri, olası bir savaş durumunda belirli kimyasallara ve plastik bazlı malzemelere olan talebin artacağını öngörmüş; bu doğrultuda Monsanto gibi şirketler, barış zamanında üretilen antiseptik, deterjan ve temizlik ürünlerini, temel bileşenleri patlayıcı üretiminde de kullanılabilecek biçimde dönüştürmeyi başarmıştır. 1940'lı yılların başında bu şirketler, üretim hatlarını hem sivil hem de askeri amaçlara hizmet edecek şekilde yapılandırmıştır. Ancak aynı başarı, henüz gelişmekte olan plastik endüstrisi için geçerli olmamıştır. Plastiklerin savaş koşullarına entegre edilmesi başlangıçta sınırlı kalmış; bunun temel nedeni, dönemin savunma sanayisinin sentetik polimerlerin potansiyel kullanım alanlarına dair yeterli bilgiye sahip olmamasıdır.

Yine de Monsanto, savaş sürecinde metallerin kısa sürede tükeneceğini öngörerek, plastik malzemelere olan talebin hızla artacağı öngörüsünde bulunmuştur. Ne var ki o yıllarda mevcut plastikler, savaşın gerektirdiği dayanıklılık ve mekanik özellikleri karşılayacak düzeyde mukavemet sunmamıştır. Bu eksikliği gidermek üzere şirket, 1940'lı yılların başında kapsamlı Ar-Ge çalışmaları başlatmış; silahlı kuvvetlere ve savunma sanayi üreticilerine yönelik teknik veri sağlama hedefi doğrultusunda faaliyetlerini yoğunlaştırmıştır. Bu çalışmalar sonucunda plastik endüstrisi savaş boyunca büyük bir ivme kazanmış ve plastik malzemeler birçok savaş alanında stratejik roller üstlenmiştir. Nitekim Fenichell'in ifadesiyle, plastikler müttefik kuvvetleri "nem, yağ, kir, tuzlu su korozyonu, mermiler, zehirli gazlar ve hatta atom füzyonuna karşı" korumuştur (1996, s. 221). Bu süreçte Monsanto gibi firmalar, hafif, taşınabilir, malzeme ve zaman açısından tasarruf sağlayan, kitlesel üretime uygun ve bütünleşmiş biçimde üretilen plastik malzemeler geliştirmiştir.

Savaşın sona ermesiyle birlikte, bu teknolojik birikim sivil yaşama hızla aktarılmış; plastik endüstrisi askeri uygulamalardan konut içi kullanım alanlarına doğru genişlemiştir. Savaş sürecinde geliştirilen sentetik polimerler, savaş sonrası konut mimarisi, mobilya üretimi ve iç mekân tasarımı gibi alanlarda yaygınlık kazanmıştır. Özellikle savaş sırasında elde edilen üretim kapasitesi ve teknolojik bilgi birikimi, plastikleri düşük maliyetli, dayanıklı ve seri üretime uygun bir malzeme olarak öne çıkarmıştır. Plastiklerin gündelik yaşama entegrasyonu, yalnızca teknik değil; aynı zamanda sosyo-kültürel bir dönüşümle de ilişkilidir. Modernleşen toplumun hız, hijyen ve verimlilik arayışı, plastiklerin sunduğu kolaylıkla birleşmiş; bu da söz konusu malzemelerin savaş sonrası yaşam tarzının sembolü hâline gelmesine neden olmuştur.

Bu süreci destekleyen en önemli unsurlardan biri ise medya ve reklam sektörünün plastik malzemeleri modernlik ve konforun simgesi olarak sunmasıdır. Popüler basın, plastiklerin gündelik hayatı nasıl dönüştürdüğünü görselleştirerek kamuoyunun bu malzemeye olan ilgisini artırmıştır. Savaş sırasında geliştirilen teknikler ve malzemeler, savaş sonrası Amerika'sının ev içi yaşantısında da temsiliyet bulmuştur. Life dergisinin 14 Ocak 1946 tarihli sayısında yayımlanan "Yıkılmaz Oda: Yeni Plastikler Duvarları, Mobilyaları ve Halıları Çocukların ve Köpeklerin Tahribatından Koruyor" (Anonymous, 1946, s.91) başlıklı makale, plastiklerin ev içi kullanımının giderek arttığını vurgulamaktadır (Şekil 1). Benzer biçimde Holbrook ve Adams, "Köpekler, Çocuklar, Eşler: Evinizi Bunların Tahrip Edemeyeceği Şekilde Nasıl Donatırsınız?" (1949, s.37) başlıklı yazılarında, plastiklerin ev mekânlarını koruyucu potansiyeline dikkat çekmişlerdir.



INDESTRUCTIBLE ROOM

Görsel 1. Yıkılmaz oda: Yeni plastikler duvarları, mobilyaları ve halıları çocukların ve köpeklerin tahribatından koruyor başlıklı dergi makalesinin görseli (1946). Kaynak. (1946, January). Indestructible room: New plastics protect walls, furniture and rugs from ravages of kids and dogs. Life, 91

House Beautiful dergisi, Ekim 1947 sayısının tamamını plastiğe ayırarak, bu malzemenin güvenli bir ev ortamı sağlama konusundaki faydalarını, “Plastikler: Daha iyi ve daha kaygısız bir hayata giden yol” (Anonymous, 1947, s120-123) başlıklı makalede açıklamıştır. Bu makalede plastik bazlı duvar kâğıdıyla kaplı bir yüzeyde boyayla çizim yapan bir çocuk (Şekil 2) ve annesinin bir bez ile duvardaki boyayı nasıl kolaylıkla temizlediğini gösteren (Şekil 3) fotoğraflarla sunulmuştur. Makaleye göre, yeni geliştirilen plastik malzemeler çocuğun annesine “çocuk sahibi olduğunu unutmama” ve “zarif, kaygısız bir yaşam sürme” fırsatı vaat etmektedir (Anonymous, 1947, s120-123). Dergi, bu kolaylıkla tanımlanan figürü yeni savaş sonrası annesi olarak adlandırmaktadır. Bu yeni annelik modeli, plastiklerin sağladığı hız, hijyen ve zaman tasarrufu ile mümkün kılınmıştır.

Plastik malzemelerin ev içindeki kullanımı, kadınlara yalnızca zaman kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda onları yeni bir hız rejiminin parçası hâline getirmiştir. Virilio’nun ifadesiyle, modern teknolojiler yalnızca mekânı değil, aynı zamanda zamanı da kontrol altına alarak bireyleri ivmelenen bir yaşam temposuna dâhil eder (2006, s. 44). Plastiklerin sunduğu temizlik kolaylığı bu bağlamda, evdeki iş yükünü azaltmakla birlikte kadını sürekli aktif, üretken ve zamana karşı daha verimli olmaya zorlayan bir modernlik anlayışına dâhil eder.

Öte yandan, Crary'nin dikkat çektiği gibi, kapitalist toplumlar bireyin dinlenme, durma ve kendine dönme alanlarını daraltır, bu da evin içindeki kadının plastiklerin sunduğu hız avantajı sayesinde kazandığı zamanın, paradoksal biçimde, yine başka üretkenlik biçimleriyle doldurulması anlamına gelir (2013, s. 19-20). Böylece, plastikle donatılmış ev mekânı yalnızca bir konfor alanı değil, aynı zamanda kadının kesintisiz üretkenlik döngüsüne katıldığı bir dikkat ve hız ekonomisinin mikro düzeydeki sahnesi hâline gelir.



Şekil 2. plastik bazlı duvar kağıdını boyayan çocuk (1946) ve **Şekil 3.** Duvardaki boyayı kolayca temizleyen anne (1946). **Kaynak.** (1946, January). Indestructible room: New plastics protect walls, furniture and rugs from ravages of kids and dogs. *Life*, 91

Başlangıçta plastik malzemeler, zorlu koşulların hâkim olduğu banyo, çamaşır odası ve mutfak gibi alanlarda yaygınlık kazanmıştır. Özellikle kolay temizlenebilir olmaları sayesinde, Formica ve melamin kaplı dolaplar, vinil zemin kaplamaları, polietilen şişe ve kaplar ile fenol reçinesinden kalıplanmış aksesuarlar, savaş sonrası dönemde ev içi mekânlarda yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Dayanıklı ve su geçirmez yapıları sayesinde bu malzemeler, kimya endüstrisinin temizlik ürünleri, deterjanlar ve antiseptiklerle birlikte pazara entegre edilmiş ve modern ev hayatının vazgeçilmez unsurları hâline gelmiştir. Plastiklerin sağladığı bu pratiklik, ev işlerinin daha kısa sürede ve daha az emekle tamamlanmasına olanak tanımış; böylece ev içi emeğin yeniden tanımlanmasına ve kadınlara daha fazla boş zaman bırakılabileceği yönündeki beklentilere zemin hazırlamıştır.

Monsanto'nun 1946 tarihli bir reklamında, "Parmak Uçlarından Uçak Kanatlarına" başlığı altında, savaş sırasında erkeklerin plastiği "gökyüzünü fethetmek" için kullandığı, savaş sonrasında ise kadınların bu malzemeyi "ev mekanını fethetmek" (Anonymous, 1946) için kullanabileceği iddia edilmiştir (Şekil 4). Bu söylem, plastik malzemelerin yalnızca teknolojik bir yenilik değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini yeniden tanımlayan ideolojik bir araç olarak da işlev gördüğüne işaret etmektedir.

THE SATURDAY EVENING POST

From finger-tips to wing-tips...

Man's conquest of the air... woman's conquest of man! You would be surprised how subtly both are assisted by Monsanto-made lacquers! Whether it is a special non-chipping lacquer for a famous nail-polish manufacturer, or the unique, new Skylac for aircraft fabric... Monsanto has developed special-purpose formulations to fit the job *exactly*.

Skylac, for example, was created specifically to keep taut the plane's vital control surfaces... rudders, ailerons, elevators... and to protect them against driving rain, hot sun, ice, wind, wear, mildew and quick changes in temperature and humidity. Already Skylac protection is "standard equipment" aboard entire fleets of modern airliners, like this American Airlines Flagship.

Nail lacquer to Skylac—these two applications demonstrate only extremes among the many lacquer uses in the special coatings fields. You see below how other custom-built Monsanto lacquers can work for you.

MONSANTO CHEMICAL COMPANY, St. Louis 4

District Offices: Akron, Birmingham, Boston, Charlotte, Chicago, Cincinnati, Dayton, Detroit, Los Angeles, Montreal, New York, San Francisco, Seattle, Springfield, Toronto.

Hard-Going Service: Simulated wood finishes for steel golf club shafts are a proved and popular application of Monsanto special-purpose lacquers... and an indication of wide and important usages, where beauty and hard-going service are both essential.

Extra Beauty: Gleaming and serviceable finishes for molded plastics are other accomplishments of Monsanto lacquers. With these special finishes it is possible to use lower cost molding materials, get higher class products.

Best Dressed Packages: Lacquers (clear or with metallic or colored pigments) for decorative papers and fancy boxes, heat-sealing lacquers for moisture-resistant packages of cellophane... these, too, are products of Monsanto research in lacquers.

Smart for Style: Fashion, too, gets a valuable assist from special lacquers... for the new synthetic patent leathers. Thanks to Monsanto's creative chemistry, the bright, shining surfaces of these new shoes, bags and costume... stay soft, won't crack, won't peel.

Skylac protects the fabric-lined cabin interior of the modern plane as well as exterior control surfaces. Although fabric has not been considered a serious fire hazard in aircraft, safety-conscious airline officials like to know that Skylac does not support combustion.

Rep/Int: Reg. U. S. Pat. Off.

What's YOUR problem?

Our belief is that only a fraction of the service potentials of special-purpose lacquers have been uncovered. If you believe that a lacquer might better decorate your product, protect it, seal it... or sell it... why not ask Monsanto for details? You are invited to send for complete information on lacquers or any of the hundreds of Monsanto Chemicals and Plastics.

MONSANTO
CHEMICALS AND PLASTICS

SERVING INDUSTRY... WHICH SERVES MANKIND

august 1946

Şekil 4. Parmak uçlarından uçak kanatlarına reklamı (1946). Kaynak. (1946, August). From finger tips to wing tips. Monsanto.

Savaş döneminde havacılık endüstrisi için geliştirilen plastik malzemeler, savaş sonrasında beklenmedik biçimde kadın giyimi ve kozmetik sektöründe yeni kullanım alanları bulmuştur. Böylece plastik, yalnızca teknolojik bir malzeme değil, aynı zamanda cinsiyet rollerinin ve tüketim kültürünün yeniden üretildiği bir alana dâhil olmuş, Cray'nin ifadesiyle "gözetim, dikkat ve arzusun sürekli yeniden yapılandırıldığı bir estetik ekonominin parçası" hâline gelmiştir (2013, s. 38). Bu dönüşüm sürecinde Monsanto firması hem reklam stratejileriyle hem de üretim repertuarıyla dikkat çekici bir rol üstlenmiştir. Plastik, farklı tüketici

kimliklerine hitap edecek şekilde hem estetik hem de işlevsel bir araç olarak sunulmuş, gündelik yaşamın doğrudan içinden çıkan bir simgesel değer kazanmıştır.

Reklamlarda erkek çekiciliği, fiziksel güçle özdeşleştirilen sertlik imgesiyle ilişkilendirilmiş ve bu durum genellikle açık havada, bahçede ya da garajda zaman geçiren erkek figürleri aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu bağlamda plastik, Barthes'ın tanımıyla bir "mitolojik nesne"ye dönüşmüş, malzemenin maddi gerçekliğinden çok, onun üzerinden üretilen anlamlar ön plana çıkmıştır (1972, s. 98). Özellikle Kaliforniya'da yaygınlık kazanan kendin yap (DIY) kültürü, erkeklerin boş zamanlarını üretkenlik üzerinden biçimlendirmelerine olanak sağlamış, bu da plastikte bireysel teknik becerilerin ve yaratıcı öznenin temsilini mümkün kılmıştır.

Bu süreçte cam elyaf takviyeli plastikler (GRP), erkeklerin bireysel üretim pratiklerine eşlik eden temel araçlardan biri olarak öne çıkmıştır. GRP malzemeler, yalnızca cam elyaf kumaşı, bir kalıp, reçine ve yaratıcı bir fikirle kolaylıkla şekillendirilebilmekteydi. Uygulama süreci, basit döşeme teknikleriyle herkes tarafından erişilebilir hâle gelmiştir. Bir defa bir araya getirildiğinde ise güneş ışığı altında kendi kendine sertleşebilmekteydi. Bu üretim biçimi, McLuhan'ın vurguladığı gibi, malzemenin sadece bir aracı değil; "iletişim biçimini dönüştüren bir mesaj" olduğunu da ortaya koyar (1964, s. 23). Bu anlamda plastik, yalnızca teknolojik değil; aynı zamanda kültürel bir araç olarak yeniden tanımlanmıştır. GRP malzemelerle bireyler, mobilyadan sörf tahtasına, yüzme havuzundan küçük hava araçlarına kadar geniş bir yelpazede üretim yapabilmiş; böylece plastik, bireysel yaratıcılık ve modern tekniklerin buluştuğu bir platforma dönüşmüştür (Şekil 5 ve Şekil 6).



Şekil 5. DIY havuz (1955). **Kaynak.** (1955, August). Back yard beach, a do-it-yourself plastic swimming pool. Monsanto ve **Şekil 6.** DIY araba (1953). **Kaynak.** (1953, April). Car body built at the glasspar company in costa mesa, california. Monsanto

Sanatçılar ve mimarlar, savaş sonrası dönemde kitlesel üretime uygun fiberglas plastiklerin potansiyelini hızla fark etmişlerdir. Özellikle *Charles* ve *Ray Eames* ile *Eero Saarinen*, bu malzeme ile deneysel çalışmalar gerçekleştiren ilk tasarımcılar arasında yer almıştır. *Eames* çifti, savaş fazlası fiberglas plastik panelleri kullanarak oturma elemanları tasarlamış, bu üretim sürecinde Monsanto tarafından geliştirilen reçineleri kullanarak çeşitli plastik ürünler

ortaya koymuştur. Cam ipliklerinden oluşturulan yüksek gerilme mukavemetine sahip bir fiber mat, polyester reçineyle kaplanarak iki metal kalıp arasında sıkıştırılmış; böylece insan vücudunun oturma sırasında aldığı forma uygun şekilde kalıplanabilen yüzeyler elde edilmiştir. Hafif, bütünleşik ve renkli formlara sahip olan bu sandalyeler, kalıptan kolaylıkla çıkarılıp kenarları düzeltilerek metal ayaklara monte edilmiş; böylece seri üretim için elverişli bir tasarım modeli geliştirilmiştir.

Saarenin'in Tulip Chair'i (Şekil 7) ve *Eames'lerin* La Chaise'i (Şekil 8), fiberglas plastiğin estetik ve yapısal potansiyelini temsil eden öncü tasarımlar arasında yer alır. Tulip Chair, merkezi ayağıyla oturma yüzeyi ve sırt desteğini kesintisiz bir biçimde bütünleştiren akışkan formuyla tamamen plastikten üretilmiş izlenimi vermektedir. La Chaise ise çift katmanlı gerilme kabuğu yapısı sayesinde hem mukavemet hem de hafiflik açısından üstün performans göstermektedir. Dış yüzeyleri fiberglas plastikte şekillendirilen bu sandalyenin iç katmanında kauçuk köpük ve strafor gibi esnek malzemeler kullanılmıştır. Bu amorf plastik yapı, kullanıcıya farklı oturma pozisyonları sunacak şekilde modüle edilmiş, ince metal ayaklar üzerine yerleştirilen tasarım, yerden yükseltilerek adeta havada süzülüyormuş gibi bir görünüm kazanmıştır. La Chaise, sadece bir oturma nesnesi değil, aynı zamanda yer çekimine meydan okuyan bir bulut formu olarak savaş sonrası dönemin hareketli, geçici ve geleceğe yönelen modern toplumsal yapısını da yansıtmaktadır.

Tüm bu estetik ve yapısal yeniliklere karşın, 1940'lardan 1950'lerin ortalarına dek plastiklerin tam anlamıyla yapısal bir bütünlük sağlaması mümkün olmamıştır. Bu nedenle söz konusu plastik sandalyelerdeki taşıyıcı sistemler genellikle metal ya da ahşap malzemelerden üretilmiştir. Fiberglas plastiklerin yapısal bir malzeme olarak kullanımına dair beklentiler yüksek olsa da bu malzemelerin kamu kurumları ve endüstri tarafından belirlenen standartları karşılaması zaman almıştır. Bu bağlamda *Saarenin'in* Tulip Chair'i, oturma yükünü destekleyebilmek için plastikte kaplanmış döküm alüminyum bir ayak üzerine yerleştirilmiştir. Benzer şekilde, La Chaise de stabiliteyi sağlayabilmek adına metal ve ahşap bileşenlerden oluşan bir taşıyıcı sistemle desteklenmiştir.



Şekil 7. Tulip Chair (1955-56). Kaynak. (<https://www.knoll-int.com/home/by-designer/classic-designers/eerosaarinen/saarenin-tulip-side-chair>) ve Şekil 8. La Chaise (1948). Kaynak. (<https://www.vitra.com/en-un/product/details/la-chaise>)

Monsanto firması, 1940 ve 1950'li yıllar boyunca teknolojiye yaşanan tüm ilerlemelere rağmen, plastiklerin özel sektör, kamu kurumları ve gündelik yaşamda hak ettiği düzeyde

kabul görmemesinin, bu malzemenin potansiyelini gerçekleştirmesini engelleyeceğinden endişe duymaktaydı. Plastiklerin yalnızca teknik özellikleriyle değil, aynı zamanda estetik, sembolik ve ekonomik değerleriyle de benimsenmesi gerektiği yönündeki kurumsal vizyon, bu kaygının temelini oluşturuyordu. Şirket yöneticileri, plastiklerin kalıcı biçimde gündelik yaşamın bir parçası hâline gelebilmesi için kamuoyunun ilgisini çekmek ve sektörler arası desteği artırmak amacıyla kapsamlı bir strateji geliştirmiştir. Bu doğrultuda Monsanto, plastiklerin mimarlık, iç mekân tasarımı ve ev yaşantısındaki rolünü hem teknik hem de kültürel boyutlarıyla görünür kılmak amacıyla Geleceğin Evi (House of the Future - MHOF) projesini başlatmaya karar vermiştir. Proje, yalnızca deneysel bir yapı örneği olmanın ötesinde, plastik malzemelerin temsil ettiği modern yaşam tarzını tanıtmayı hedefleyen bir kurumsal yatırım olarak tasarlanmıştır.

4. MONSANTO’NUN GELECEĞİN EVİ PROJESİ – MHOF

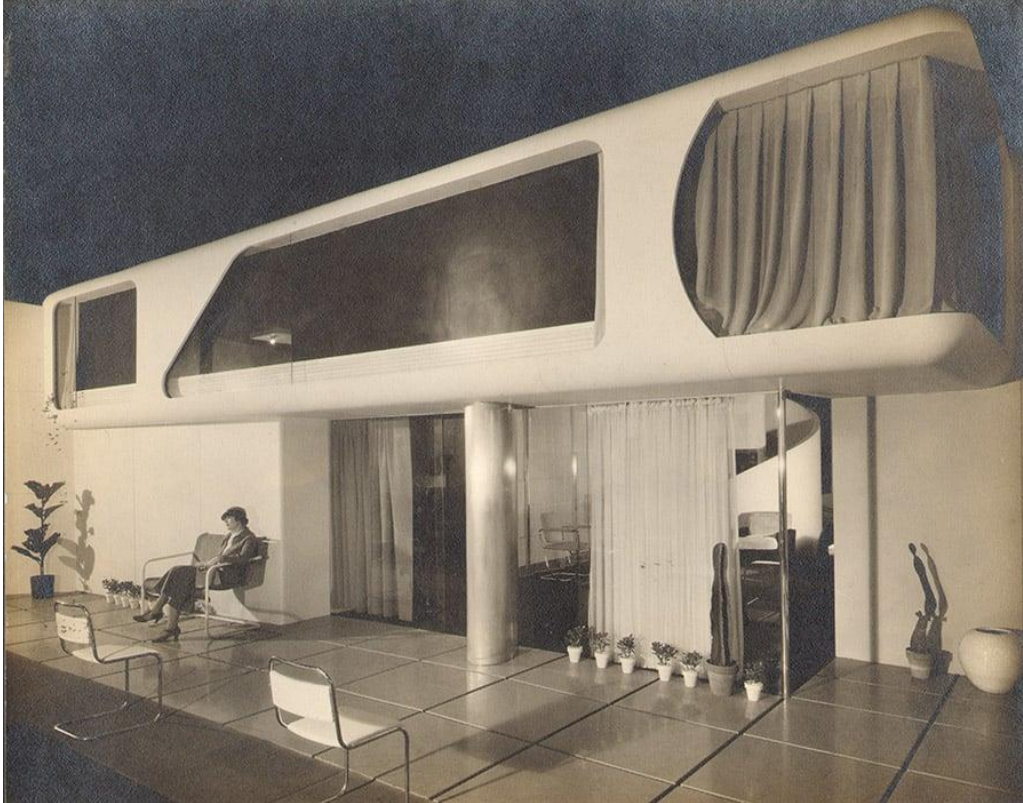
Monsanto, savaş dönemi boyunca geliştirilen plastik malzemeleri sivil üretim alanına entegre etme konusunda büyük ölçüde başarılı olmuştur. Ancak 1950’li yılların ortalarına gelindiğinde, plastiklerin gündelik yaşam üzerindeki etkilerini yeniden değerlendirme ve gelecekteki gelişim fırsatlarını gözden geçirme ihtiyacı duyulmuştur. Şirket, savaş sonrası dönemde havacılık ve denizcilik endüstrilerindeki faaliyetlerine devam ederken, antiseptikler, müsil ilaçları ve aspirin gibi farmasötik ürünlerin üretimini de sürdürmüştür. Bu süreçte plastik hammaddelerinin çoğu, savaş endüstrisinde kullanılan bileşenlerden türetilmiş; dolayısıyla gerek duyulması hâlinde bu malzemelerin tekrar askeri üretime yönlendirilebileceği bir esneklik korunmuştur.

Monsanto, sahip olduğu ileri teknoloji ve üretim kapasitesine rağmen, büyük ölçekli plastik malzemelerin sivil kullanıma entegre edilmesi konusunda sınırlı bir başarı elde etmiştir. Şirketin plastik bölümü bünyesinde yürütülen araştırmalar, plastiklerin ev ekonomisindeki potansiyel kullanım alanlarını belirlemeye yönelik olarak yapılandırılmıştır. Bu kapsamda, özellikle yeni ev sahiplerinin plastik temelli ürünleri nasıl satın almaya teşvik edilebileceği konusu gündeme gelmiştir. Duvar kağıtları, vinil yer karoları, plastik bazlı boyalar ve melamin mobilya kitleri, savaş sonrası dönemde yükselişe geçen ev geliştirme pazarının ön plana çıkan ürünleri hâline gelmiştir.

Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri’nde nüfus hareketliliği artmış, savaştan dönen askerler için konut ihtiyacı belirginleşmiş olsa da 1930’lardaki Büyük Burhan’ın konut piyasası üzerindeki etkisi devam etmekteydi. Monsanto, konut sektörünün 1960’lı yılların başından itibaren yeniden canlanacağı öngörüsüyle gelecek vizyonunu bu alana yönlendirmiştir. Şirket hem konut tasarımına hem de bu konutların iç mekânlarında kullanılabilecek plastik ürünlerin geliştirilmesine odaklanmıştır. Hamilton’ın aktardığına göre, bu doğrultuda Monsanto, Mayıs 1954’te Massachusetts Institute of Technology (MIT) ile iletişime geçerek plastiklerin konut sektörüne entegrasyonu konusunda akademik iş birliği talep etmiştir (Hamilton, 1957, s. 2). MIT’de görev yapan araştırmacıların, plastik endüstrisine yönelik daha önce gerçekleştirdikleri çalışmalar bu iş birliğini mümkün kılmıştır. Monsanto, MIT’ye sağladığı fon aracılığıyla plastik temelli bir konut prototipi geliştirilmesini istemiştir.

Her ne kadar savaş sonrası dönemde plastik malzemelerin mimarlık alanındaki kullanımı üzerine bazı deneysel çalışmalar gerçekleştirilmiş olsa da Pepis'e göre ne *Buckminster Fuller*'in tamamen plastikten oluşan kubbesi ne de *General Electric*'in Rüya Evi gibi girişimler anlamlı bir yaygınlık kazanabilmiştir. Bu projeler, geleneksel prefabrik sistemlerin ötesine geçmeyi başaramamışlardır (1954, s. 50–51). En büyük yapısal sorunlardan biri, plastiklerin tek başına gerekli rijitliği sağlayamaması ve taşıyıcı sistemlerde etkin biçimde kullanılamamasıdır. Monsanto, bu sorunu aşmak amacıyla, plastik panellerin birincil yapı yüklerini taşıyabilecek potansiyele ulaşması gerektiği görüşünü benimsemiştir. Goddy'e göre şirketin temel hedefi, plastik malzemeleri yalnızca tamamlayıcı değil, aynı zamanda yapının taşıyıcı bileşeni olarak konumlandırmaktı (Goddy ve diğerleri, 1958, s. 3).

Bu hedef doğrultusunda plastiklerin mimarlıkta devrimsel bir rol üstlenmesi beklenmiştir. Haskell'in öngörüsüne göre, plastik malzemeler ikinci bir modern düzen yaratacaktı; döneminin mimari üretimleri ise bu yeni sistemin öncülü olarak kalacaktı (1952, s. 100). Bu bağlamda, plastik malzemeler doğrudan kendi öz özelliklerinden türeyen bir mimari dilin temel bileşeni olarak düşünülmüş, çelik iskeletli ve mekanik bağlantılarla kurulan geleneksel yapı sistemlerinden radikal biçimde ayrılacağı öngörülmüştür. Haskell'in belirttiği gibi, ince sandviç malzeme kullanılarak elde edilen tek parça ve kesintisiz bir yüzey, yapısal bütünlük sağlarken, iç ve dış çevreyle kurduğu çok yönlü etkileşim aracılığıyla ışık, ses, sıcaklık ve renk gibi değişkenleri de kontrol altına alabilecek niteliklere sahip olacaktı (1952, s. 100). Bu doğrultuda plastik mimarlık fikri, daha önce Frederick Kiesler'in 1933 tarihli *Space House* projesinde teorik olarak öngörülmüş olsa da bu proje gereken maddi ve kurumsal desteği bulamadığı için hayata geçirilememiştir (Şekil 9). Monsanto ise, bu eksikliği gidermeye aday bir kurumsal aktör olarak plastiklerin taşıyıcı unsur olarak kullanılabileceği yapılar inşa etmeyi hedeflemiştir.



Şekil 9. Frederick Kiesler, Space House (1933). **Kaynak.** (<https://www.archpaper.com/2020/05/frederick-kiesler-center-american-modernism-new-book-argues/>)

Monsanto, Geleceğin Evi (House of the Future - MHOF) projesiyle kamuoyunun ilgisini çekmeyi, geniş toplumsal ve sektörel destek kazanmayı ve plastik temelli yeni bir mimari dilin potansiyelini somut bir prototip aracılığıyla kanıtlamayı hedeflemiştir. Bu yeni mimari yaklaşımın, plastik malzemelerin sürekli gelişimini, üretimini ve pazarlanabilirliğini meşrulaştıracağı düşünülmüştür. Özellikle tek parçalı, sandviç yapıdaki plastik panellerin duvar sistemlerine entegre edilmesi ve bu sistemlerin yaygınlaştırılması projenin temel hedeflerinden biri olmuştur. Monsanto, geliştireceği prototiple yalnızca yeni bir yapı sistemi değil, aynı zamanda plastik malzemenin kendine özgü potansiyelini yansıtan özgün bir mimari tipoloji önermeyi amaçlamıştır.

Bu hedef doğrultusunda, Massachusetts Institute of Technology (MIT) bünyesindeki mimar ve mühendisler, geleneksel mimariden radikal bir kopuşu temsil edecek yeni tasarım, üretim ve teknoloji yöntemleri üzerinde çalışmışlardır. Hamilton'a göre, araştırmacı ve tasarımcılar bu prototipi plastik malzemenin doğasına özgü biçimsel özelliklere göre şekillendirmek istemiştir (1957, s. 2). Plastiklerin düz yüzeylerden amorf yapılara kadar geniş bir biçimsel çeşitlilik sunduğu ve bu formun büyük ölçüde kullanılan kalıplama tekniğine bağlı olduğu fark edilmiştir. Hamilton bu durumu, "tasarımcılara neredeyse sınırsız bir özgürlük" sunması olarak değerlendirmiştir (Hamilton, 1957, s. 2).

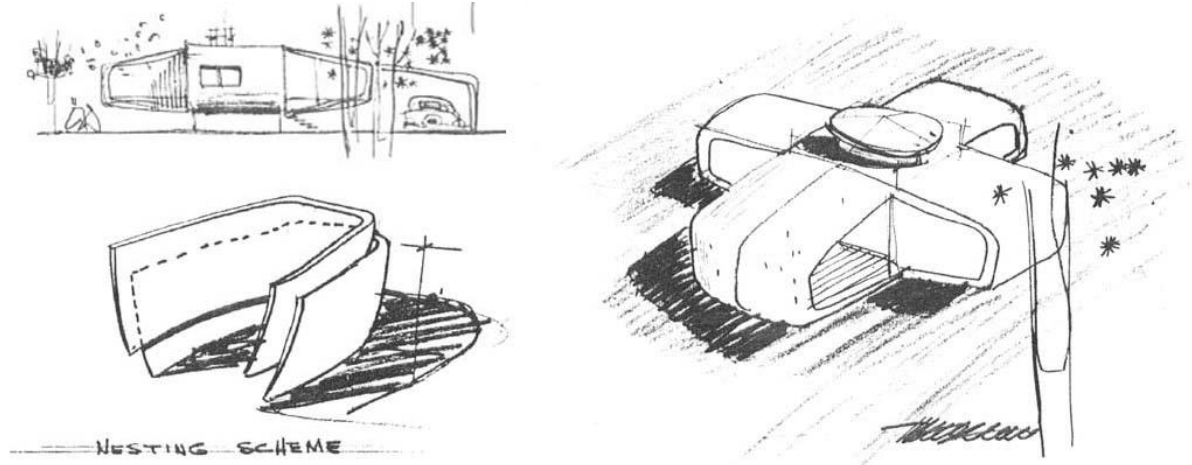
Bu potansiyel esneklik, biçimsel yaratıcılığı teşvik ederken, işlevselliği geri plana atmamak gerektiği vurgulanmıştır. Hamilton'un aktarımıyla, MIT'li mimarlar, formun yalnızca estetik kaygılarla belirlenmesinin, ardından yaşam işlevlerinin bu forma sıkıştırılmasının ideal bir ev modelini ortaya koyamayacağını belirtmişlerdir (1957, s. 2). Bu tür bir yaklaşımın, kitlesel kullanıcı ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalacağı ve üretim süreçlerinde ciddi zorluklara neden olacağı öngörülmüştür. Bu bağlamda, formun estetik ya da programatik taleplerle değil, öncelikle malzemenin doğasına uygun biçimde belirlenmesi gerektiği savunulmuştur.

Araştırmalar, plastiklerin özellikle bileşik eğrilere sahip kabuk yapılarda daha iyi performans sergilediğini göstermiştir. Bu yapı biçimleri, ince ve hafif yüzeylerin minimum malzeme kullanımıyla yüksek taşıyıcılık sağlamasını mümkün kılmaktadır. Teorik olarak bu durum, mimari biçimin kendisinin malzemenin yapısal gerekliliklerinden türetilbileceği anlamına gelmektedir. MHOF prototipi, büyüyen bir Amerikan ailesinin gelir düzeyine uygun ekonomik bir Uzay Çağı evi olarak kurgulanmıştır. Tasarımcılar hem bu estetiği yakalayabilmek hem de plastiklerin teknik niteliklerini sergileyebilmek amacıyla modüler ve genişletilebilir bir konut sistemi önermişlerdir. Bu sistemde, düz sandviç panelli duvarlar ile petek biçimli kubbe çatılar bütünleştirilmiştir. Hamilton'un belirttiğine göre, ideal yapı formu, zemin, duvarlar ve çatının aynı geometrik bütünlük içinde kesintisiz bir yüzey oluşturduğu, az sayıda yapı sistemi ve malzeme ile kurulabilen bir form olmalıdır. Bu bağlamda prototipte bulunması gereken nitelikler, mekânsal kalite ve işlevsellik, boyutsal esneklik, ekonomik üretim süreci, kolay montaj, farklı zemin koşullarına uyum ve kişiselleştirme olanakları olarak belirlenmiştir (1957, s. 2).

Bu kriterlere uygun olarak, MHOF modüler kabuk yapı elemanlarıyla tasarlanmıştır. Çatı, duvar ve zemin, kesintisiz biçimde biçimlendirilmiş, malzemenin potansiyelini en üst düzeyde

sergileyen bir yapı formu elde edilmiştir. Diğer yapı malzemelerinden farklı olarak, bu form hem mimari hem de yapısal anlamda özgün bir dil önermektedir. Bu bağlamda tasarlanan U biçimli kabuklar, uçları fiberglas dolgulu olan ve *bent* olarak adlandırılan yüzeyler biçiminde oluşturulmuştur. Taşınabilirlik amacıyla bu yüzeylerin boyutu yaklaşık olarak 240x480 cm (8x16 feet) ile sınırlandırılmıştır (Şekil 10). Eğrisel yüzey yapısı ve sandviç panel formu sayesinde bu parçalar, minimum malzeme kullanımıyla yüksek mukavemet sunabilmiştir.

Bu sistem, özellikle uçak mühendisliğinden ilham alınarak geliştirilmiştir. Dikey ve yatay yüklerin merkezi bir çekirdek etrafında dağılmasını sağlayacak biçimde tasarlanan *bent*'ler, uçak kanatlarının gövdeye konsol biçiminde uzanarak oluşturduğu simetrik kuvvet yapısını örnek almıştır. Dietz'e göre bu yaklaşım, "kanat yapısının doğrudan gövde boyunca taşınmasını" sağlayarak, gövdenin ek yük taşımadan bütünlüğünü korumasını mümkün kılmıştır (1957, s. 150). MHOF'da da zemin ve çatı panelleri, benzer biçimde tek parça üniteler olarak tasarlanmış ve yük aktarımı minimum kolon ihtiyacıyla gerçekleştirilmiştir.

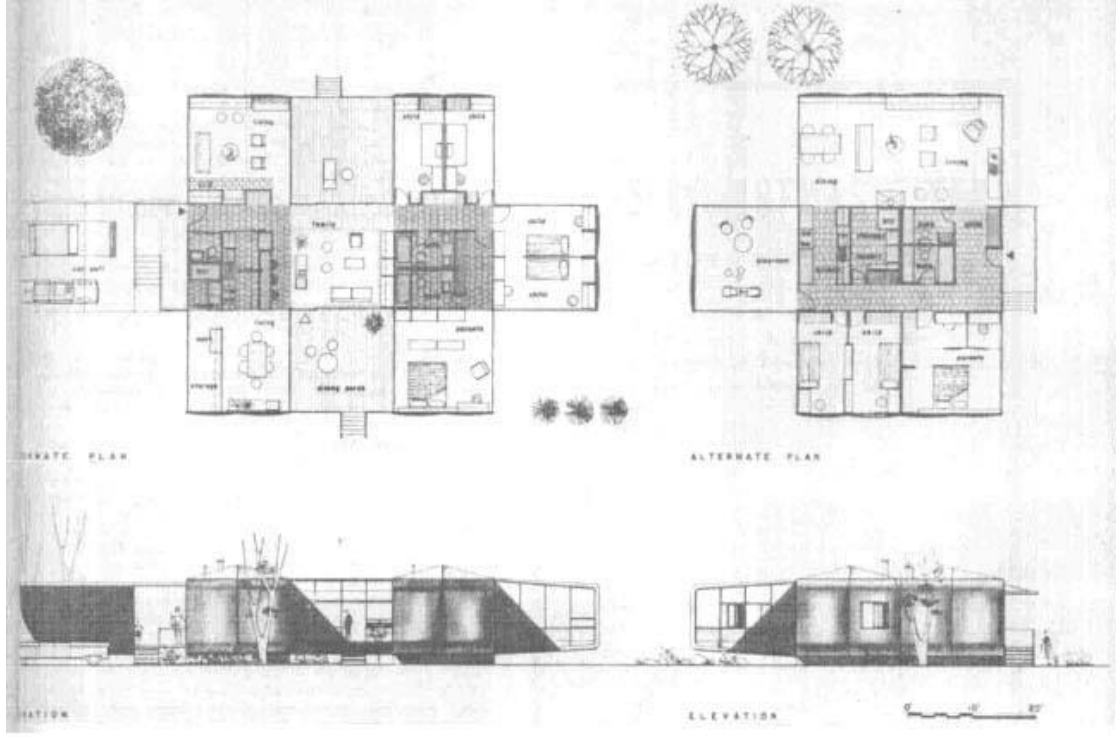


Şekil 10. U şeklindeki bentlerin tasarım eskizleri. **Kaynak.** Phillips, S. (2004). Plastics. In A. Brennan, J. Kim ve B. Colomina (Ed.), *Cold war hothouses: Investing postwar culture from cocpit to playboy* (pp. 91-123). Princeton Architectural Press.

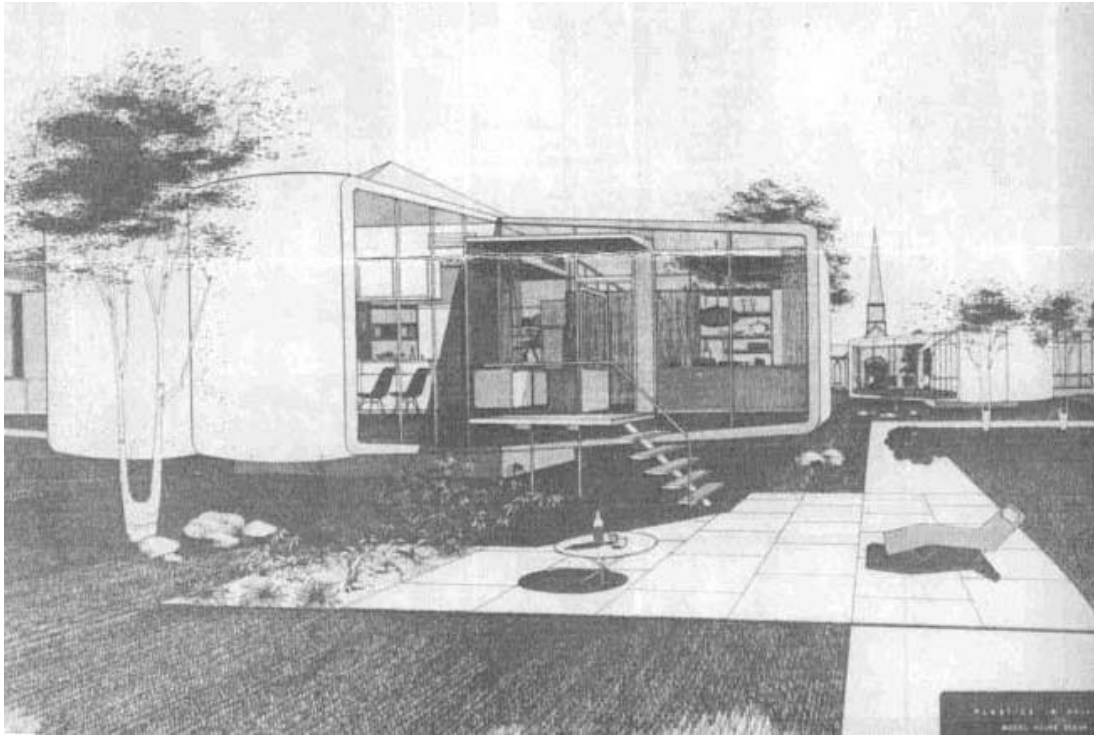
Yapısal olarak U biçimli kabuk kanatlar, kare planlı merkezi bir mekanik ve tesisat çekirdeği etrafında düzenlenmişti. Bu çekirdek, mutfak, banyo ve dolaşım sistemlerini içerecek şekilde tasarlanmış, oturma odası, yemek alanı ve yatak odaları gibi yaşam alanları ise bu çekirdekten uzanan konsol kanatların içinde yer alacak biçimde planlanmıştır. Dietz'e göre, bu merkezi çekirdek ağır donanım ve sistemlerin, plastik *bent*'lerden yapısal olarak bağımsız bir şekilde yerleştirilmesine olanak sağlamıştır (Dietz, 1957, s. 150). Bu sayede, plastik yapı elemanlarının taşıyıcı işlevleri daha hafif yüklerle sınırlanarak, malzemenin yapısal kapasiteleri daha etkin bir biçimde kullanılabilmiştir.

Tasarımcılar, bu kurguya ikincil bir çekirdek modül daha eklenmesi durumunda, yapının yeni kanatlarla genişletilebileceğini öngörmüşlerdir. Bu genişleme stratejisi, yapının yalnızca yatayda büyümesini değil, aynı zamanda işlevsel çeşitliliğinin de artmasını mümkün kılmaktaydı (Dietz, 1957, s. 148). Böylece yapı, artan kullanıcı ihtiyaçlarına paralel olarak hobi odaları, televizyon alanları, dikiş odaları gibi boş zaman aktivitelerine ayrılmış

mekânlarla zenginleştirilebilmekteydi. Bu tür bir planlama anlayışı, savaş sonrası dönemin yükselen bireysel refah ve tüketim beklentileriyle de doğrudan örtüşmekteydi.

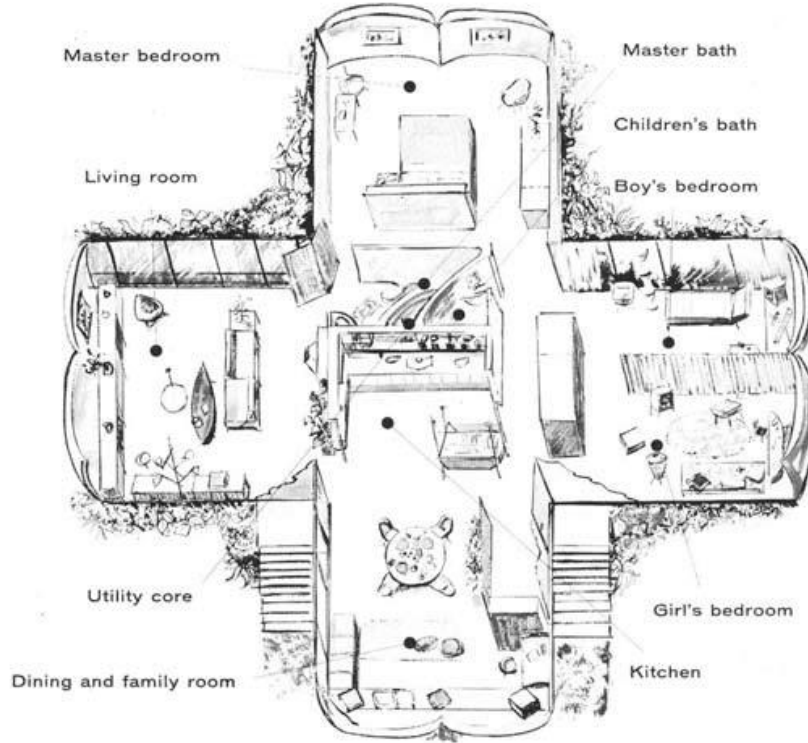


Şekil 11. MHOE, modüler plan şeması, kesitler ve perspektifler (1954). **Kaynak.** Anonymous. (1955, November). Experimental house in plastics a continuing development by the monsanto chemical company. *Arts & architecture*, 20-21.



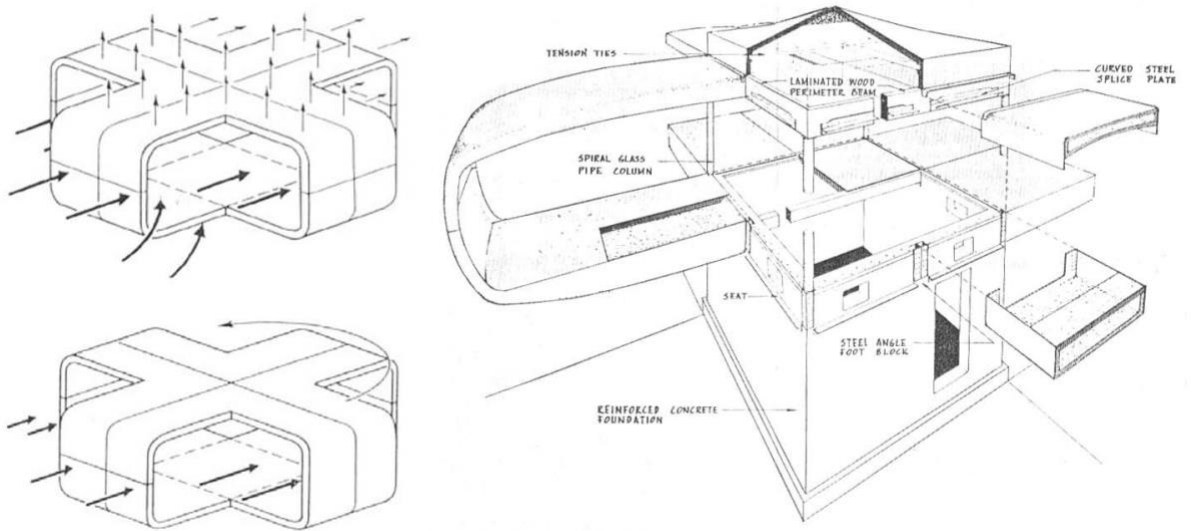
Şekil 12. MHOE ilk perspektif eskizleri (1954). **Kaynak.** Anonymous. (1955, November). Experimental house in plastics a continuing development by the monsanto chemical company. *Arts & architecture*, 20-21.

Monsanto House of the Future (MHOF), farklı arazi koşullarına uyum sağlayabilecek ve modüler yapısıyla sonsuz genişlemeye olanak tanıyacak şekilde tasarlanmıştır. Araştırmacı ve tasarımcılar, evin altındaki zemin yapısı değiştikçe yapının tamamının yerden kaldırılabilmesi senaryoları dikkate alarak alternatif yerleşim önerileri geliştirmiştir. Bu doğrultuda, yapının beton bir çekirdek temel üzerine yerleştirildiği varyasyonlar tasarlanmıştır. Tasarımın temel amacı, hafif bir yapı seti oluşturmak; bu sayede inşaat süresini ve malzeme tüketimini en aza indirirken, savaş sonrası dönemin gündelik yaşam alışkanlıklarına uyumlu bir modüler sistem geliştirmek olmuştur (Şekil 13). Evde kullanılan U biçimli kabuk elemanlar, tasarımcılar tarafından esnek bir alt çerçeve sistemi olarak tanımlanmıştır. Savaş döneminde geliştirilen, kolay monte edilebilen, kitlesel üretime uygun, kırılmaz, hafif, su geçirmez ve kesintisiz kalıplanabilen plastikler, bu tasarımda yalnızca teknik değil, aynı zamanda kavramsal ve estetik bir dönüşüm geçirmiştir. Bu elemanlar hem form hem de işlev açısından yeni bir modüler mekânsal sistemin yapıtaşları hâline getirilmiştir. Hamilton'a göre bu kanatlar, "güçlü, hafif ve rijit monokok kabuk yapılar" oluşturmakta ve yapının mühendislik mantığını doğrudan ifade eden semboller hâline gelmektedir (Hamilton, 1957, s. 21). MHOF, plastiğin sunduğu teknik olanakların somut bir temsilcisi olarak, bu kabukların beton bir kaide üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Ancak her ne kadar teorik olarak etkileyici olsa da MIT tarafından önerilen bu sürekli U biçimli kabuklar, taşıyıcılık, üretim ölçeklenebilirliği ve sevkiyat gibi açılardan ciddi sorunlar doğurduğu için uygulanabilirlik açısından yetersiz bulunmuş ve sonuç olarak terk edilmek zorunda kalınmıştır.

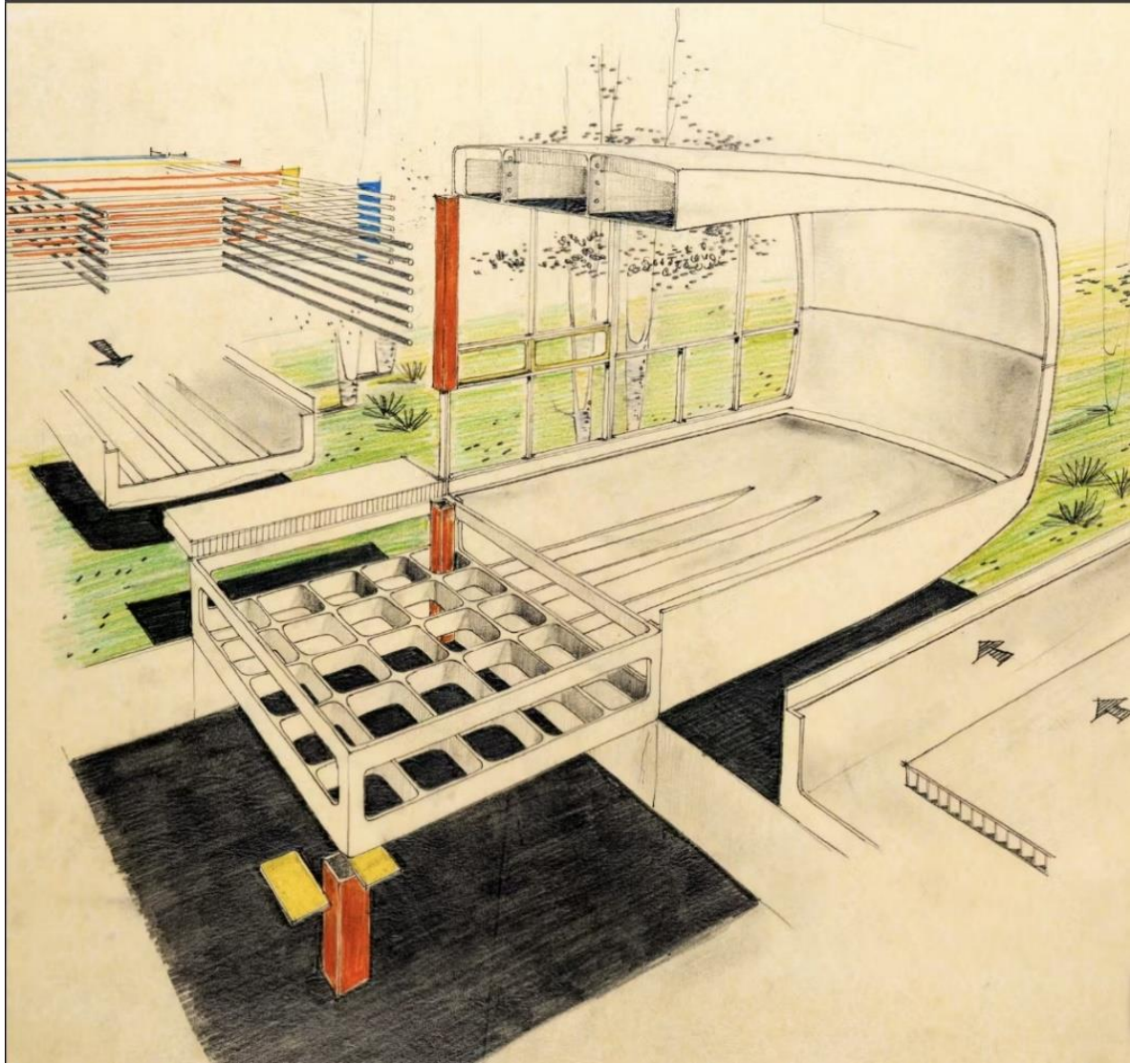


Şekil 13. MHOF, günlük yaşam pratiklerini gösteren aksonometri çizimi (1957). **Kaynak.** Phillips, S. (2004). Plastics. In A. Brennan, J. Kim ve B. Colomina (Ed.), *Cold war hothouses: Investing postwar culture from cockpit to playboy* (pp. 91-123). Princeton Architectural Press.

Bu tür mühendislik sorunlarını çözmek amacıyla tasarımcılar, bir kutu kiriş (box-girder) sistemi geliştirmiştir. Bu sistem kapsamında, merkezi beton çekirdeğin üzerine taşıyıcı bir çerçeve inşa edilmiş, bu çerçeveye konsol kanatlar, çatı ve zemin elemanları bağlanarak yapısal bütünlük sağlanmıştır (Şekil 14). Bu yöntem, plastik malzemenin sınırlılıklarını aşmak ve hedeflenen monokok formun pratikte uygulanabilirliğini artırmak adına geliştirilmiş önemli bir mühendislik çözümü olarak değerlendirilebilir.



Phillips’e göre, MHOF’un çatı ve zemin elemanları, içi boş büyük kutu kirişler şeklinde tasarlanmıştır (Şekil 15). Yüklerin merkezi çekirdeğe etkili biçimde aktarılabilmesi için bu çekirdeğin çevresine dört adet lamine ahşap alın kirişi entegre edilmiştir. Zemin elemanı, sandviç panel formunda oluşturularak bu taşıyıcı ahşap kirişlerin üzerine yerleştirilmiştir. Tavan ise, ek yapısal desteğe ihtiyaç duyduğundan, alttan gizli bir taşıyıcı sistemle güçlendirilmiştir. Yapının merkezinde yer alan çekirdeğin dört köşesine, dayanıklılığı artırmak amacıyla güçlendirilmiş plastikten imal edilmiş kolonlar eklenmiş; bu kolonlar beton temele gömülerek yapı ile temel arasında sağlam bir bağ kurulmuştur. Tüm modüller, çelik cıvatalar, bağlantı elemanları ve makine vidaları aracılığıyla birbirine monte edilmiş; birleşim noktaları ise süreklilik hissi yaratacak şekilde dikkatle düzeltilmiş ve kapatılmıştır (Phillips, 2004, s. 114).



Şekil 15. Kabuk biçiminde kesintisiz zemin ve duvar kesiti. **Kaynak.** (<https://www.dwell.com/article/the-legacy-of-disneys-monsanto-house-of-the-future-c7851189-f61c62a7-c2000768/7109603282564288512>)

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sonuç olarak, MHOF (House of the Future), plastik temelli bileşik eğrisel zemin ve çatı elemanlarından oluşan bir kutu kiriş sistemiyle tasarlanmıştır. Ancak bu yapısal sistemin fiziksel olarak uygulanabilir hâle gelebilmesi, teoride öngörülen bileşik eğrili plastik yüzeylerden çok daha fazla geleneksel yapı elemanının kullanımını gerektirmiştir. Dolayısıyla proje, plastik malzemelerin doğasına tamamen uygun idealize bir mühendislik örneği olmanın ötesinde, plastiklerin monokok yapı sistemlerine nasıl entegre edilebileceğini araştıran deneysel bir girişim olarak değerlendirilmelidir. Proje sürecinde yapılan teknik ve ekonomik analizler, MHOF'un üretim maliyetinin oldukça yüksek olduğunu ve bu nedenle seri üretim yoluyla ticarileştirilmesinin mümkün olmadığını ortaya koymuştur. Bu bağlamda yapı, geniş kitlelere pazarlanabilecek bir ürün olarak değil; yalnızca deneysel ve tanıtımsal amaçlarla tasarlanmış bir vitrin ev olarak inşa edilmiştir.

Monsanto için MHOF'un esas amacı, plastik malzemelerin potansiyelini tanıtmak, mimarlık ve endüstriyel tasarım alanında yeni olanaklara kapı aralamak ve bu sayede

kamuoyunun ilgisini plastik mimariye yönlendirmektir. Bu hedef doğrultusunda şirket, projenin maksimum etkiyi yaratabileceği bir lokasyon seçerek evin Kaliforniya'daki Disneyland parkında inşa edilmesine karar verdi. Monsanto'nun hâlihazırda Disneyland bünyesinde Kimya Salonu adlı bir sergi alanına sahip olması, bu tercihin stratejik bir yatırım hamlesi olduğunu göstermektedir. Ayrıca şirket, Disneyland'in yoğun ziyaretçi trafiğinden faydalanarak MHOF'un yıllar sürecektir sergileme sürecinde halkın tepkilerini gözlemlemeyi ve böylece bir tür saha araştırması gerçekleştirmeyi planlamıştır.

1956 yılının sonlarına doğru inşa süreci için hazırlıklar tamamlanmış ve yapı 1957 yılında hayata geçirilmiştir. Üç ay süren inşaat süreci boyunca karşılaşılan teknik ve lojistik zorluklar, MHOF konseptinin hızlı, ekonomik ve seri üretime uygun bir yapı sistemi olmadığını gözler önüne sermiştir. Bu durum, projeyi destekleyen modernlik, zaman ve malzeme tasarrufu gibi fikirlerle çelişmiştir. Evin bir düğmeyle üretililecek bir yapı olduğu yönündeki imajı, gerçek inşaat süreciyle örtüşmemiştir. Buna rağmen yapı tamamlanmış ve Disneyland ziyaretçilerine açılmıştır (Şekil 16 ve Şekil 17). Ev, halk nezdinde büyük ilgi görmüş, özellikle tasarımın taşıdığı uzay çağı estetiği ve geleceğe dair vaatleriyle dönemin kültürel beklentilerini karşılamayı başarmıştır. Hill'in belirttiği gibi, evin kıvrımlı beyaz duvarları ve kapalı perdeleri, ziyaretçilere adeta Mars'a yolculuk eden bir uzay gemisinin kabinindeymiş hissi yaratmıştır (Hill, 1957, s. 22).



Şekil 16. MHOF'nun inşa edildikten sonraki fotoğrafı ve Şekil 17. MHOF'nun inşa edilen dört kanadından bir tanesi. **Kaynak.** (<https://www.iconichouses.org/icons-at-risk/monsanto-house-of-the-future>)

MHOF, özellikle kadın kullanıcılar tarafından yoğun ilgi görmüştür. Hill'in aktarımına göre, yapının iç mekân organizasyonu, ev içi kontrolün merkezileştiği bir sistem sunmaktaydı. Bu sistemde, mutfak lavabosu adeta bir kontrol kulesi işlevi görmektedir, evin hanımı bu noktadan aynı anda üç odayı gözetleyebilmekteydi. Ayrıca, mutfak alanında konumlandırılmış düğmeler aracılığıyla, evin çeşitli işlevsel alanları kolaylıkla kontrol edilebilmekteydi (1957, s. 23). Bu tasarım dili, dönemin teknolojik iyimserliğiyle örtüşen bir otomasyon vizyonunu somutlaştırmaktaydı.

MHOF, sadece yapısal formuyla değil, aynı zamanda sunduğu otomasyon olanaklarıyla da dönemin geleceğin evi tahayyülünü destekliyordu. Örneğin her oda, ortam koşullarına göre değişebilen kokulandırma sistemleri ve iklimlendirme teknolojileri ile donatılmıştı. Bu özellikler, dönemin uzay çağı fütürizmiyle şekillenen teknolojik yaşam tahayyülüne güçlü bir gönderme niteliği taşımaktadır. Phillips'in ifadesine göre, mutfakta üç farklı buzdolabı bulunmaktaydı, bunlardan biri radyasyonla sterilize edilmiş ürünlerin saklanması için ayrılmıştı. Ayrıca, fırın, çamaşır makinesi ve diğer mutfak ekipmanları, duvarlar ve dolaplar

The left photograph shows a long, low kitchen unit with a built-in oven and a long counter with a sink. The right photograph shows a woman in a pink dress standing next to a round dining table set for a meal, with a large window in the background.

Şekil 18. MHOH mutfak alanı ve **Şekil 19.** MHOH yemek alanı. **Kaynak.** (<https://www.iconichouses.org/icons-at-risk/monsanto-house-of-the-future>)

Evde yer alan tüm eşyalar ve mobilyalar ya doğrudan plastik malzemeden üretilmiş ya da dönemin önde gelen tasarımcıları tarafından plastik bazlı olarak tasarlanmış ürünlerden seçilmiştir. Masalardan sandalyelere, kayar panellerden halılara, kumaşlardan mutfak eşyalarına kadar her bir unsur, bardaklar, tabaklar, tezgâh yüzeyleri, yastıklar, perdeler, lavabolar, oyuncaklar, telefonlar ve dekoratif objeler dahil olmak üzere, plastik veya plastik katkılı bileşenlerle üretilmiştir. Kullanıcılar bu evi bir bütün olarak satın alamasa da evde sergilenen ürünler aracılığıyla kendi yaşam mekânlarını plastik estetiğiyle yeniden şekillendirme olanağına sahiptiler.

Monsanto House of the Future (MHOF), bir sergi evi olarak tasarlanmış olmasına karşın, Disneyland'in eğlence parkı bağlamında konumlandırılarak bir tür deneyimsel tüketim nesnesine dönüştürülmüştür. Ziyaretçilere bilet karşılığında sunulan bu deneyim, plastiklerin gündelik yaşamdaki potansiyelini sergilemenin ötesinde, geleceğin yaşam biçimlerine dair arzuların da yönlendirilmesini hedeflemiştir. Phillips'in aktardığına göre, açılışın ardından yalnızca ilk altı haftada MHOF, 435.000'den fazla kişi tarafından ziyaret edilmiştir (2004, s. 119). 1958 yılında Disney'in Tüketici İlişkileri Departmanı tarafından gerçekleştirilen bir anket kapsamında, 1.008 katılımcının %95'inden fazlası evi eğitici, eğlenceli ya da her iki niteliği birden taşıyan bir deneyim olarak değerlendirmiştir. Katılımcıların en fazla ilgi gösterdiği bölümler ise mutfak ve banyo olmuştur.

Bununla birlikte, en sık dile getirilen eleştiriler evin küçük boyutları, iç mekândaki soğuk atmosfer ve ev hissiyatını yeterince verememesi yönünde olmuştur. Tüm eleştirilere karşın, ziyaretçilerin %96,9'u deneyimlerinden memnun kaldıklarını ifade etmiştir. Philips'in aktarımına göre, ancak dikkat çekici bir bulgu olarak, katılımcıların yalnızca %63'ü bu sergi

evinin Monsanto tarafından finanse edildiğini bilmektedir (2004, s. 119). Bu durum, MHOF'un hem estetik hem de ideolojik bir vitrin olarak işlev gördüğünü göstermektedir.



15,000,000 visitors later, this home still has a future

The Monsanto "Home of the Future" at Disneyland has withstood 15 million visitors, high winds and hot sun . . . all without signs of distress. The home is built almost entirely of plastics, either alone or in combination with traditional building materials. Even most furnishings are "chemically tailored" . . . including fabrics and carpets made with Acrilan® fiber. And that all-plastic home is still in superb shape after 15 million visitors . . . and seven years later. How's that for durability? Another example of how Monsanto moves ahead to serve you. Monsanto, St. Louis, Missouri 63166.

Monsanto's Chemstrand Company Division.



Şekil 20. MHOF, 15 Milyon ziyaretçi dergi baskısı. Kaynak. (<https://www.dwell.com/article/the-legacy-of-disneys-monsanto-house-of-the-future-c7851189-f61c62a7-c2000768/7109603282564288512>)

Yaklaşık 15 milyon ziyaretçiye ulaşan Monsanto House of the Future (MHOF) projesi, kamusal ilgiyi canlı tutmak ve kullanıcı geri bildirimlerini değerlendirmek amacıyla iki kez yenilenmiş, iç mekânları daha yaşanabilir ve ev hissiyatı yaratacak şekilde yeniden düzenlenmiştir (Şekil 19). Ancak, tüm bu güncellemelere, yoğun medya tanıtımlarına ve

yüksek ziyaretçi sayılarına rağmen, 1968 yılına gelindiğinde MHOF ve bulunduğu alan, Disney yönetimi tarafından artık yeterince gelecekçi bulunmamış ve yapının bulunduğu bölümün yeniden tasarlanmasına karar verilmiştir.

MHOF'un yaklaşık on yıllık sergi süresi boyunca, yalnızca modern mimaride plastik malzemelerin kullanımı açısından değil, aynı zamanda savaş sonrası dönemde şekillenen kitlesel tüketim kültürünün mimarideki yansımaları bağlamında da önemli bir deneysel prototip işlevi gördüğü söylenebilir. Ziyaretçi sayısının 20 milyonu aşmasının ardından yapının kaldırılmasına karar verilmiştir. Ancak, yıkım süreci beklenmedik biçimde zorlu geçmiştir. Plastik malzemelerin dayanıklılığını göstermek amacıyla geliştirilen bu yapı, adeta kendi başarılarının kurbanı olmuştur. Yıkım işlemi sırasında kullanılan çelikten yapılmış 3.000 kiloluk yıkım topunun (wrecking ball) plastik duvarlara çarptıktan sonra sekerek geri fırladığı kaydedilmiştir.

İşçiler tarafından kaynak makineleri, motorlu testerele, pnömotik matkaplar ve çeşitli kazı araçlarıyla yürütülen yoğun çabalara rağmen yapı kolayca yıkılamamıştır. Sonunda, modülleri taşıyacak kadar güçlü çelik halatlar ve yüksek torklu vinç sistemleri kullanılarak plastik kabuklar fiziksel olarak sıkıştırılıp parçalanmak suretiyle ortadan kaldırılmıştır. Bu süreç, MHOF'un yalnızca görsel bir fütürizm temsilcisi değil, aynı zamanda plastik yapı teknolojisinin dönemin sınırlarını zorlayan bir örneği olduğunu da kanıtlamıştır. Monsanto, plastiklerin yapısal bütünlüğünü göstermek isterken, neredeyse yıkılamaz bir modüler yapı seti inşa etmişti. Yapı nihayet 1968 yılında tamamen kaldırılmıştır.

Bu çalışma, II. Dünya Savaşı sonrasında plastik malzemelerin mimarlık ve iç mekân tasarımında üstlendiği çok katmanlı rolü ele alarak, bu malzemenin yalnızca teknik değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir temsil aracı olduğunu ortaya koymuştur. Monsanto'nun Geleceğin Evi (MHOF) projesi, plastiklerin savaş sonrası dönemdeki modernleşme ve yaşam tarzı arayışlarının bir yansıması olarak değerlendirilmiş, mimarlık, malzeme teknolojisi ve tüketim kültürü ekseninde bütüncül bir çözümleme yapılmıştır.

Plastiğin modern toplumlarda kazandığı yeni konum, yalnızca maddi değil, aynı zamanda simgesel bir dönüşüm sürecinin de habercisidir. Crary, nesnelerin ve mekânların sürekli denetlenebilir, dönüştürülebilir ve tüketilebilir hâle geldiğini savunur (2014, s. 47). MHOF'un iç mekânında kullanılan otomasyon sistemleri, merkezi kontrol birimleri ve dönüşebilen donanımları, bu sürekli işlem hâlindeki modern yaşama uygun olarak kurgulanmış, mekânın zamansal ve işlevsel olarak yeniden düzenlenmesine olanak sağlamıştır. Benzer şekilde Paul Virilio, hızın çağdaş toplumun temel belirleyicisi hâline geldiğini vurgular, toplumsal normların ve kabullerin bu hız rejimine uygun olarak dönüştüğünü belirtir (2006, s. 38). MHOF, kullanıcıyı zaman kazandıran ve otomatikleşmiş bir yaşama davet ederken, hızın mekânla kurduğu ilişkiyi mimari biçimde temsil etmiştir. Baudrillard'a göre nesneler yalnızca kullanım değerleriyle değil, toplumsal ve kültürel anlam yükleriyle de okunmalıdır (1981, s. 78). MHOF bu bağlamda, plastik nesnelerin ve yüzeylerin yalnızca teknik değil, aynı zamanda ideolojik temsiller taşıdığını göstermektedir. Yapıdaki her bir plastik unsur, tüketim kültürünün biçimlendirdiği yeni yaşam ideallerini yeniden üretmektedir. McLuhan'ın ortam mesajdır (the medium is the message) önermesi doğrultusunda, MHOF'un yapısal ve estetik bütünlüğü de bir iletişim biçimi olarak değerlendirilmelidir. Yapı, yalnızca bir ev değil, bir

yaşam tarzının ve teknolojik geleceğin medya aracılığıyla aktarıldığı bir temsil düzlemidir (McLuhan, 1964, s. 93). Bu yönüyle MHOF, mekânsal düzenleme ile kültürel anlatı arasında kurulan ilişkilerin mimari boyutta nasıl yapılandırıldığını da göstermektedir.

Monsanto'nun Geleceğin Evi (MHOF) projesi, yalnızca 1950'li yılların tüketim kültürünü ve teknolojik iyimserliğini temsil eden bir prototip değil, aynı zamanda günümüz mimarlık ve malzeme tartışmalarına tarihsel bir mercek sunan öncü bir girişimdir. Bu yapı, monokok plastik strüktürün sınırlarını test etmesiyle, malzeme-mekân ilişkisinin biçimsel olduğu kadar ideolojik yönlerini de görünür kılmıştır. Bugün sürdürülebilirlik, esneklik, modülerlik ve kullanıcı deneyimi gibi kavramlar etrafında yeniden şekillenen mimarlıkta, MHOF'un deneysel karakteri yeniden değerlendirilmeye açıktır. Yapının neredeyse yıkılamayacak kadar dayanıklı olması, günümüzde malzemenin yalnızca teknik değil, çevresel ve etik sorumluluklarla birlikte ele alınması gerektiğini hatırlatmaktadır. MHOF, endüstriyel bir retorikle pazarlanan bir "gelecek" anlatısının nasıl mekânsallaştırıldığına dair önemli bir örnek sunarken, aynı zamanda mimarlığın medya, teknoloji ve kültürel temsil biçimleriyle nasıl iç içe geçtiğini de açığa çıkarmaktadır. Bu yönüyle çalışma, yalnızca geçmişe dönük bir analiz değil, çağdaş mimarlık pratiklerine eleştirel bir katkı sunmayı da hedeflemektedir.

Bu çalışma, plastik malzemelerin tarihsel bağlamı içindeki dönüşümünü ele alarak, plastiklerin mimarlık ve iç mekân tasarımındaki sembolik rolünü açığa çıkarmıştır. Günümüzde ise plastikler yalnızca fütüristik ideallerin değil, aynı zamanda ekolojik krizlerin ve sürdürülebilirlik tartışmalarının merkezinde yer almaktadır. Gelecek çalışmalarda, biyoplastikler, geri dönüştürülebilir malzemeler ve akıllı yüzey teknolojileri bağlamında plastiklerin yeniden değerlendirilmesi mümkündür. Ayrıca, MHOF gibi prototipik yapıların çağdaş karşılıklarının dijital üretim teknikleriyle (örneğin 3D baskı) nasıl geliştirilebileceği sorusu üzerinden ilerleyen karşılaştırmalı araştırmalar, güncel mimari pratiklere önemli katkılar sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Anonymous. (1955, Ağustos). Back yard beach, a do-it-yourself plastic swimming pool. *Monsanto*.
- Anonymous. (1946, Ağustos). From finger tips to wing tips. *Monsanto*.
- Anonymous. (1946, Ocak). Indestructible room: New plastics protect walls, furniture and rugs from ravages of kids and dogs. *Life*, 91.
- Anonymous. (1947, Ekim). Plastics: A way to a better more care free life. *House Beautiful*, (89), 120-123.
- Anonymous. (1953, Nisan). Car body built at the glasspar company in costa mesa, california. *Monsanto*.
- Anonymous. (1955, Kasım). Experimental house in plastics a continuing development by the monsanto chemical company. *Arts & architecture*, 20-21.
<https://usmodernist.org/AA/AA-1955-11.pdf>
- Barthes, J. (1972). *Mythologies*. Hill & Wang.

- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları. (Orijinal çalışma 1981’de yayınlandı).
- Crary, J. (2013). *7/24: Late capitalism and the ends of sleep*. Verso.
- Dietz, A.G.H. (1957, Temmuz). Engineering the plastics, house of the future part I. *Modern Plastics*, 34(10), 143-151.
- Dietz, A.G.H. (1957, Temmuz). Engineering the plastics, house of the future part II. *Modern Plastics*, 34(11), 119-128.
- Feninchell, S. (1996). *Plastic: The making of a synthetic century*. HarperCollins Publishers.
- Goddy, E.M., Spring, P. B., Hamilton, W. R., Borgheresi, H., Hossli, I. R., Schiffer, J.J., ve Mazen, A.M. (1958). *Building with structural sandwich panels*. The MIT Press.
- Hamilton, R. (1957). *Architectural evolution and engineering analysis of a plastic house of the future*. The MIT Press.
- Haskell, D. (1952). Architecture will atomic processes create a new plastic order? *Building in the atomic age* içinde (ss. 100-115). The MIT Press.
- Hill, G. (1957, 12 Haziran). Four Wings flow from a central axis in all-pastic house of tomorrow. *New York Times*, 59.
<https://www.nytimes.com/1957/06/12/archives/4-wings-flow-from-a-central-axis-in-allplastic-house-of-tomorrow.html>
- Holbrook, C. ve Adams, W. (1949, Mart). Dogs, kids, husbands: How to furnish a house so thet can’t hurt it. *Better Homes and Gardens*, (27), 37.
<https://archive.bhg.com/issue/1949/3/>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill.
- Pepis, B. (1954, 23 Kasım). People in plastic house. *New York Times*, 50-51.
<https://www.nytimes.com/1954/11/28/archives/people-in-plastic-houses.html>
- Phillips, S. (2004). Plastics. A. Brennan, J. Kim ve B. Colomina (Der.), *Cold war hothouses: Investing postwar culture from cocpit to playboy* içinde (ss. 91-123). Princeton Architectural Press.
- Virilio, P. (2006). *Hız ve politika: Bir hareket estetiği*. (G. Ertem, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1977’de yayınlandı).



e-ISSN:2980-2342

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
International Journal of Design and Art



Cilt:3 Sayı:1, Haziran 2025
Volume:3 Issue:1, June 2025

**HAREKETLİ GRAFİK TASARIM BAĞLAMINDA DİJİTAL YAYIN
PLATFORMLARI İNTROLARININ İNCELENMESİ**

***EXAMINATION OF DIGITAL BROADCAST PLATFORM INTROS IN THE
CONTEXT OF MOTION GRAPHIC DESIGN***

İbrahim Halil Özkirişçi^{1*}

¹ Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, Gaziantep, Türkiye, 0000-0002-3797-0698

* Sorumlu Yazar: halilozkirischi@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Bu çalışma, dijital yayın platformlarında kullanılan intro videolarını, hareketli grafik tasarım bağlamında estetik ve işlevsel boyutlarıyla incelemektedir. İlk bölümde, hareketli grafik tasarımın tarihsel gelişimi, soyut sanat ve avangart film gelenekleriyle olan ilişkisi içinde ele alınmış; görsel, tipografik ve işitsel bileşenlerin zamansal akış içinde bütünsel bir anlatı oluşturmadaki rolü vurgulanmıştır. Grafik tasarım ilkeleri çerçevesinde, denge, ritim, hiyerarşi ve zıtlık gibi kavramların hareketli grafik tasarımındaki karşılıkları incelenmiştir. İkinci bölümde dijital yayıncılığın dönüşümü ve bireyselleşmiş izleme pratiklerinin oluşumu tartışılmış; Netflix, MUBI ve Amazon Prime Video gibi platformların intro tasarımları analiz edilmiştir. Her bir platformun kurumsal kimliğinin, intro videolarında kullanılan hareketli grafik öğeleriyle nasıl bütünleştirildiği incelenmiş; renk paleti, tipografi, ses tasarımı ve hareket kurgusunun anlatısal ve sembolik işlevlerine odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Hareketli grafik
tasarımı, intro
tasarımı, dijital yayın
platformları.

ABSTRACT

This study examines the intro videos used by digital streaming platforms through the lens of motion graphic design, focusing on aesthetic, functional, and semiotic dimensions. The first section addresses the historical development of motion graphic design within the context of abstract art and avant-garde film traditions, emphasizing the role of visual, typographic, and auditory elements in constructing a holistic narrative through temporal flow. Within the framework of graphic design principles, concepts such as balance, rhythm, hierarchy, and contrast are discussed in relation to their counterparts in motion graphics. The second section explores the transformation of digital broadcasting and the emergence of individualized viewing practices, analyzing intro designs from platforms such as Netflix, MUBI, and Amazon Prime Video. The integration of each platform's corporate identity with motion graphic elements in their intros is examined, with a focus on the narrative and symbolic functions of color palettes, typography, sound design, and motion structure.

Keywords

Motion graphics
design, intro design,
digital broadcast
platforms.

Gönderilme Tarihi: 09.05.2025

Kabul Tarihi: 01.06.2025

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Özkirişçi, İ. H. (2025). Hareketli grafik tasarım bağlamında dijital yayın platformları introlarının incelenmesi. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 3(1), 53-72.

1. GİRİŞ

Hareketli grafik tasarımı, görsel iletişim tasarımının alt bir dalı olarak; tipografi, renk, ses, zaman ve hareketin birleşiminden oluşan dinamik bir anlatım biçimidir. Tarihsel olarak bakıldığında bu disiplin, 1920'lerdeki soyut film örneklerinden günümüz dijital arayüz tasarımlarına kadar uzanan geniş bir evrimi içinde barındırır. Walter Ruttmann, Oskar Fischinger ve Norman McLaren gibi sanatçılar tarafından geliştirilen soyut görsel müzik anlayışı, hareketli grafiklerin sinematografik potansiyelini ilk ortaya koyan örnekler arasında yer almaktadır. Bu öncül deneyimler, zamanla televizyon jenerikleri, reklam filmleri ve dijital medya içerikleri gibi alanlarda kullanılmış ve günümüz dijital platform içeriklerinin estetik temellerini atmışlardır.

Dijitalleşmenin hız kazandığı 21. yüzyılda, medya içeriklerinin üretimi, dağıtımı ve tüketimi radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün en görünür örneklerinden biri, dijital yayın platformlarının yükselişiyle ortaya çıkan yeni görsel anlatım biçimleridir. Netflix, MUBI ve Amazon Prime Video gibi platformlar, yalnızca içerik sağlama işleviyle değil, aynı zamanda izleyici ile kurdukları görsel-işitsel iletişimle de dikkat çekmektedir. Bu platformların kendilerine özgü intro (açılış) videoları, kurumsal kimliğin görsel temsili olarak öne çıkmakta; hem estetik hem de işlevsel anlamlar barındırmaktadır. Söz konusu introlar, hareketli grafik tasarım disiplini çerçevesinde değerlendirilmesi gereken çok katmanlı yapılar olup, izleyicinin platformla ilk temas kurduğu mecralardan biri olarak özel bir öneme sahiptir. Dijital yayın platformları, görsel-işitsel iletişimde markalaşmayı pekiştirmek amacıyla intro tasarımlarını stratejik bir unsur olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda intro videolar, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda platformun değerlerini, kimliğini ve içerik stratejisini sezgisel bir biçimde izleyiciye iletmektedir. Renk paletleri, tipografi tercihleri, ses düzenlemeleri ve hareket kurgusu gibi öğeler aracılığıyla oluşturulan bu görsel kimlikler, izleyicinin marka ile duygusal ve bilişsel düzeyde bağ kurmasını sağlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, dijital yayın platformlarının intro videolarını, hareketli grafik tasarım disiplini ve kurumsal kimlik bağlamında çok yönlü biçimde incelemektir. Çalışma kapsamında hareketli grafiklerin temel bileşenleri ve estetik ilkeleri göz önünde bulundurularak, seçilen platformlara ait intro örnekleri biçimsel ve göstergeler düzleminde analiz edilecektir. Böylece, hareketli grafik tasarımın medya estetiği içindeki rolü, kurumsal kimliğin inşasındaki işlevi ve izleyiciyle kurulan anlam ilişkisi açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

2. HAREKETLİ GRAFİK TASARIMI

Hareketli grafik tasarımının gelişimi, yirminci yüzyılın başlarından itibaren soyut sanat, film ve müzik disiplinlerinin etkileşiminde şekillenmiştir. Süreç, avangart sanat ile ticari endüstrinin kesişiminde belirginleşmiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, soyut film, görsel müzik ve kinetik tipografi gibi alanlardan beslenen çalışmalar, hareketli grafik tasarımının temel taşlarını oluşturmaktadır. Hareketli grafiğin yalnızca endüstriyel tasarımın bir ürünü değil, aynı zamanda soyut sanatın evrimsel bir uzantısı olduğu düşünülmekte, kinetik imgelerin ve müziğin eşzamanlılığı yoluyla yeni bir anlatım dili yaratıldığı düşünülmektedir. 1920'lerdeki soyut ve avangart film üretimleri, Dadaizm ve Konstruktivizm

gibi sanat akımlarının estetik anlayışlarını yansıtarak, parçalanmış formlar, hız ve bozulmuş perspektifler üzerinden bir anlatı kurmuştur. Walter Ruttmann'ın sessiz dönem soyut filmleri, görüntü ve sesi tam olarak senkronize etme amacı taşıyan bu çabaların öncüsü olarak kabul edilmektedir. 1926'da ses teknolojilerinin gelişimiyle birlikte, soyut film alanında dramatik bir dönüşüm yaşanmış ve görsel ile işitsel unsurların daha sıkı bir entegrasyonu olanaklı hale gelmiştir. Aynı dönemde vektör grafiklerin temelleri atılarak, çözünürlükten bağımsız, matematiksel ifadelerle tanımlanan nesneler yaratılmasına imkân tanınmıştır. Bu gelişme, dijital çağdaki hareketli grafik tasarımının ilerlemesine katkı sağlayan basamaklardan biri olarak tanımlanabilir. Hareketli grafiğin tarihsel gelişimi, yalnızca teknolojik araçların evrimiyle değil, görsel bir "ortak dil" oluşturma arzusuyla da doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda hareketli grafikleri, hem estetik hem de iletişimsel işlevleri bir araya getiren, disiplinlerarası bir üretim alanı olarak tanımlamak mümkündür (Betancourt, 2013; Türkkan, 2024). İnsanın tarih boyunca hareket ve imge üzerine kurduğu iletişim biçimlerinin evrimleşmesi sonucunda, hareketli grafikler, çağdaş görsel anlatım biçimleri arasında önemli bir yerde bulunmaktadır. Hareket, doğası gereği, çevredeki değişimlerin göstergesi olarak algılanmakta ve yaşamsal reflekslerin tetikleyicisi olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Görsel algının temelinde, hareketin hayati bir değişim göstergesi olduğu kabul edilmektedir (Arnheim, 1974, s. 372). Bu nedenle, hareketli imgelerin, durağan alternatiflerine kıyasla izleyicinin dikkatini daha hızlı ve etkili şekilde çektiği görülmektedir. Sinema, televizyon, dijital medya ve çevresel grafik tasarım gibi pek çok alanda kullanılan hareketli grafikler, izleyiciye yalnızca bilgi sunmakla kalmayıp aynı zamanda duygusal bir bağ da kurmaktadır. Özellikle Saul Bass, Pablo Ferro ve Maurice Binder gibi öncü tasarımcıların çalışmaları, hareketli grafiklerin film jeneriği tasarımlarında kullanımının, hareketli grafikleri nasıl sanatsal bir anlatı unsuruna dönüştürdüğünü göstermektedir (Schlittler, 2015; Turgut, 2024).

Hareketli grafiğin temel bileşenleri, görsel iletişimin dinamik bir yapıya kavuşmasında belirleyici rol oynayan unsurlar arasında yer almaktadır. Hareket, imge, zaman, tipografi, ses ve görüntü gibi bileşenler arasındaki etkileşim, sadece görsel bir estetik oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyicinin algı mekanizmaları üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır. İmge, durağan hâliyle bile zamansal bir hafızayı çağrıştırırken, hareket kazandığında, zamanın akışına dair sezgisel bir yorum üretmektedir. Bu bağlamda Paul Klee'nin "her gelişimin bir harekete dayandığı" yönündeki vurgusu, hareketin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kavramsal bir temel olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Gilles Deleuze'un ileri sürdüğü gibi, hareketli imgeler zamanın yönünü ve ritmini yeniden tanımlar; böylece izleyicinin zamansal algısını değiştirmektedir (Biro, 2011, s. 67). Ses, tipografi ve görüntü gibi diğer bileşenler ise, bu temel yapıların çevresinde işlevsel ve estetik tamamlayıcılar olarak devreye girmektedir. Tipografinin hareketle bütünleşerek anlam yaratması, sesin atmosfer oluşturarak duygusal bir bağ kurması ve görüntünün başat anlatıyı taşıması, hareketli grafiklerin çok katmanlı bir anlam örgüsü kurmasını sağlamaktadır. Bu bileşenlerin birlikte ve doğru oranlarla kullanılması, tasarımın izleyiciyle kuracağı etkileşimin derinliğini belirlemektedir. Sonuç olarak, hareketli grafiğin bileşenleri, yalnızca bir tasarımın parçaları değil; aynı zamanda zaman, algı ve anlatı arasındaki karmaşık ilişkiyi yapılandıran temel dinamikleri temsil etmektedirler (Özkirişçi, 2024).

Bu biçem, estetik ve işlevsel bütünlüğün sağlanması açısından görsel iletişim tasarımının temel ilkelerinden beslenmekte olup, izleyiciyle etkili bir iletişim kurulmasında kritik bir rol oynamaktadır. Hareketli grafikler, temel olarak tipografi, illüstrasyon, video, animasyon, ses gibi çeşitli tasarım unsurlarının belirli bir zaman dilimi içinde hareketle birleşmesinden oluşmakta ve bu birleşimin başarılı olabilmesi, ancak “denge, hiyerarşi, zıtlık, ritim, oran-orantı, vurgu ve bütünlük” ilkelerinin tasarıma bilinçli biçimde entegre edilmesiyle gerçekleşebilmektedir (Crook ve Beare, 2016, s. 98). Grafik tasarımda denge, görsel elemanların kompozisyon içinde ağırlık ve uyum açısından dengeli dağılımı anlamına gelirken; hareketli grafiklerde bu ilke, zamanın akışı ve sahne geçişleri ile birleşerek dinamik bir değişken halini almaktadır. Simetrik ve asimetrik düzenlerin, izleyicide yaratmak istenen duyguya göre tasarıma yansıtılması, hem algısal süreklilik hem de estetik memnuniyet açısından önem arz etmektedir (Krasner, 2008, s. 219). Hiyerarşi ilkesi ise, izleyicinin görsel veya işitsel olarak hangi unsurdan başlayarak içeriği takip edeceğini belirler; bu nedenle tipografik vurgular, boyut farklılıkları, renk kontrastları ve hareket sırası gibi öğeler bu yapıyı inşa etmektedir. Zıtlık ilkesi, benzer öğeler arasında ayrım yaratmak, görsel monotonluğu kırmak ve odak noktası oluşturmak adına etkili bir stratejidir. Bu bağlamda kullanılan görsel unsurların kompozisyonu, izleyicinin dikkatini yönlendirmek ve iletişimde etkinliği artırmak amacıyla tasarım ilkeleri doğrultusunda sistematik bir biçimde düzenlenmelidir (Çalış, 2024).

Yapım süreci bağlamında ise grafik tasarım ile animasyon disiplinlerinin kesişiminde şekillenen bir üretim alanıdır. Temel amacı bir mesajın zaman temelli görsel formlarla aktarılması olan bu süreç, geleneksel grafik tasarımdan farklı olarak yalnızca estetik bir kompozisyon üretmeyi değil, aynı zamanda anlatı yapısını zamana yayarak yapılandırmayı da gerektirmektedir. Bu bağlamda hareketli grafik üretimi, üç ana aşamada değerlendirilebilir: hazırlık (ön üretim), yapım (üretim) ve sonlandırma (post-prodüksiyon). Yapım sürecinin ilk adımı olan yaratıcı özet (creative brief), proje kapsamında hedeflenen amaç, hedef kitle, iletilecek mesaj ve kullanılacak teknik olanakların belirlenmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Yaratıcı özet, tasarımcı ile müşteri arasında iletişimi güçlendirdiği gibi, çalışmanın kapsamını netleştirmeye de hizmet etmektedir. Ardından gelen üretim aşamasında, senaryo yazımı, storyboard (hikâye tahtası) hazırlanması, grafik elemanların tasarımı ve hareketlendirme işlemleri adım adım gerçekleştirilmektedir. Hareketli grafik tasarımında, iletirmek istenen mesajın izleyiciye etkili biçimde aktarılabilmesi için, tasarım süreci boyunca kullanılan görsel öğelerin sade, dikkat çekici ve zamansal olarak dengeli bir yapıda olması gerekir (Braha ve Byrne, 2011, s. 3; Halaçoğlu, 2024).

Hareketli grafiklerin üretiminde en yaygın kullanılan teknikler arasında cel animasyon, stop motion, rotoskop, motion capture, 2D ve 3D animasyon, kısıtlı animasyon ve CGI tabanlı hibrit animasyon bulunmaktadır. Bu yöntemler, görsel anlatının hedeflediği duygu, mesaj ve deneyime göre farklı biçimlerde yapılandırılabilir. Örneğin, geleneksel animasyonun köklü yöntemi olan cel animasyon, her bir karenin elle çizilmesini gerektirirken, modern dijital ortamda bu süreç katman bazlı yazılımlar aracılığıyla daha verimli hâle getirilmiştir. Cel animasyon, görsel estetik açısından özgünlük sunarken zaman ve emek bakımından zahmetlidir. Buna karşın stop motion, fiziksel objelerin kare kare fotoğraflanarak hareket illüzyonu oluşturulması esasına dayanır ve özellikle el yapımı görsel stil tercih eden sanatçılar için tercih edilen bir yöntemdir. Öte yandan, motion capture ve rotoskop gibi yöntemler ise

gerçek dünyadaki hareketlerin dijital ortama aktarılmasını mümkün kılar; böylece hem organik hem de gerçekçi bir hareket yapısı elde edilir. Son yıllarda gelişen CGI teknolojisi ve hibrit animasyon yaklaşımları, hareketli grafiklerin hem görsel kalitesini artırmakta hem de interaktif anlatılara olanak sağlamaktadır (Şenler, 2005, s. 57; Tanrıku, 2024). Hareketli grafik üretiminde kullanılan araçlar ve teknolojiler, tasarım disiplininin biçimsel çeşitliliğini ve anlatı olanaklarını doğrudan etkileyen temel bileşenler arasında yer almaktadır. Özellikle Adobe After Effects ve Maxon Cinema 4D gibi endüstri standardı yazılımlar, hareketli grafik üretiminde kompozisyon, zaman çizelgesi, efekt ve üç boyutlu modelleme gibi tekniklerin uygulanmasında merkezi bir rol üstlenmektedir. Bununla birlikte, bu yazılımların sunduğu geniş araç yelpazesi, analog yöntemlerden dijital platformlara uzanan melez bir üretim anlayışının gelişmesini de teşvik etmektedir (Shaw, 2020, s. 24). Örneğin, eskiz defterleri ve el çizimi storyboard'lar hâlâ birçok tasarımcının yaratıcı sürecinde ilk adımı oluşturmaktadır. Bu analog araçlar, dijitalleştirilebilir ve bilgisayarda işlenebilir hale getirilerek tasarım sürecine entegre edilmektedir. Analog ve dijital üretim tekniklerinin bu hibrit kullanımı, hem sanatsal çeşitliliği hem de özgünlük düzeyini artırmaktadır. Ayrıca, Trapcode Suite, Red Giant Universe gibi özel eklentiler, yazılımların işlevselliğini genişleterek tasarımcının yaratıcı süreçteki hızını ve kontrolünü artırmaktadır. Öte yandan, üretimde kullanılan donanımlar (örneğin grafik tabletler, yüksek işlemcili iş istasyonları, yüksek çözünürlüklü monitörler) da tasarım sürecinin verimliliğini belirleyen önemli teknolojik bileşenlerdir (Güntay, 2024).

Gelişen dijital teknolojilerle birlikte, hareketli grafik tasarımının geleceği, yalnızca estetik boyutta değil, aynı zamanda işlevsellik ve deneyim tasarımı açısından da derin bir dönüşüm geçirmektedir. Hareketli grafiklerin kullanım alanları giderek çeşitlenmekte; geleneksel medya platformlarından mobil uygulamalara, sosyal medya içeriklerinden sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) uygulamalarına kadar geniş bir yelpazeye yayıldığı görülmektedir. Özellikle eğitim, sağlık, kamu hizmetleri ve marka iletişimi gibi alanlarda hareketli grafiklerin bilgi sunma, yönlendirme potansiyelinden gittikçe daha fazla yararlanılacağını öngörmek mümkündür. Bu gelişmeler, grafik tasarımcıların disiplinlerarası, güncel bilgi ve becerilere sahip olmalarını zorunlu kılmaktadır. Öte yandan, yapay zekâ teknolojilerinin hareketli grafik tasarım süreçlerine entegrasyonu, tasarım dünyasında köklü bir biçim değişimini de beraberinde getirmektedir. Yapay zekâ destekli araçlar, otomatik sahne oluşturma, hareket planlama, renk uyumu optimizasyonu ve gibi alanlarda tasarımcılara önemli avantajlar sunmaktadır. Özellikle makine öğrenmesi tabanlı algoritmalar sayesinde, büyük veri kümeleri üzerinden kullanıcı alışkanlıkları analiz edilerek, hedef kitleye özel görsel içerikler oluşturulabilmektedir. Bununla birlikte yapay zekâ, kreatif üretimin doğasını da tartışmaya açmakta; insan yaratıcılığı ile algoritmik üretimin sınırları arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Önümüzdeki yıllarda yapay zekâ ile işbirliği içinde geliştirilen hareketli grafik tasarımların, hem etkileşimli hem de adaptif içeriklere dönüşerek, izleyicinin anlık tepkilerine göre şekillenen deneyimler sunacağını öngörmek zor olmayacaktır. Bu bağlamda, hareketli grafik tasarımının geleceği, çok katmanlı ve dinamik bir üretim alanına evrilmektedir.

3. DİJİTAL YAYINCILIK

İnternet öncesi dönemde, medya tüketim alışkanlıkları, büyük ölçüde televizyon, radyo ve sinema gibi geleneksel araçların sunduğu içeriklere dayanmakta ve bu içeriklere ulaşım belirli bir zamana ve mekâna bağlı olarak şekillenmekteydi. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren televizyonun evlere girmesiyle birlikte, izleyiciler, yayıncı kuruluşlar tarafından belirlenen program akışlarına uymak zorunda kalmışlardır. Bu durum, hem bireysel hem de kolektif izleme alışkanlıklarını belirgin biçimde etkilemiştir. Aile bireylerinin belirli saatlerde bir araya gelerek televizyon izlemeleri, sadece eğlence değil, aynı zamanda sosyal etkileşim ve kültürel paylaşım bağlamında da önemli bir rol oynamıştır. İzleyici kitlesinin sınırlı seçeneklerle kısıtlanması, kitle kültürünün yaygınlaşmasını kolaylaştırmış; kamuoyunun şekillendirilmesinde medya kuruluşlarının etkisini artırmıştır. Bu dönemde medya, yalnızca içerik sunmakla kalmamış, aynı zamanda normatif değerlerin ve kültürel kimliklerin inşasında da belirleyici bir araç işlevi görmüştür. Yayın akışı dışında içerik tüketimi mümkün olmadığından, izleyicinin medya üzerindeki kontrolü son derece sınırlı kalmış, bu da izleyiciyi pasif bir tüketici konumuna yerleştirmiştir. Bu yapı, bireysel farklılıkların izleme pratiklerine yansımaları büyük ölçüde baskılamış ve izleyiciler arasında homojen bir deneyim oluşturmuştur. Ancak teknolojik ilerlemeler ve dijitalleşmenin önünü açtığı yeni iletişim olanakları, bu durağan ve merkezîyetçi yapının çözülmesine zemin hazırlamıştır. İnternetin bireysel kullanıma açılmasıyla birlikte izleyiciler, daha özgür, seçici ve özelleştirilmiş bir medya tüketim pratiğine yönelmiştir. Dolayısıyla geleneksel medya dönemi, bir yandan medya tüketiminin kitlesel boyutunu pekiştirirken, diğer yandan bireysel farklılıkların bastırıldığı bir izleme kültürü yaratmıştır (Sarı ve Türker, 2021, s. 63; Uluç, 2008). Özellikle geniş bant internet erişiminin artması ve video içeriklerin dijital ortamlarda paylaşılabılır hâle gelmesi, geleneksel medya araçlarına bağlı izleme alışkanlıklarının yerini daha bireysel ve esnek yapılar almasına neden olmuştur. 2005 yılında YouTube'un kurulması ile birlikte bireyler, yalnızca içerik tüketicisi değil, aynı zamanda içerik üreticisi hâline de gelmişlerdir. Böylece, medya alanındaki tek yönlü iletişim modeli, yerini çift yönlü, katılımcı ve dinamik bir iletişim yapısına bırakmıştır. Kullanıcıların kendi içeriklerini üretip paylaşabilmesi, izleme alışkanlıklarını derinden dönüştürmüş; içerik tüketimi artık zaman ve mekân sınırlamalarından bağımsız hale gelmiştir. Bu süreçte "on-demand" izleme kültürü, geleneksel yayın akışı mantığını tamamen aşındırmış, bireylerin kişisel tercihlerine göre medya tüketimi yapabilmelerine imkân tanımıştır. Ayrıca, mobil cihazların yaygınlaşması ile birlikte içeriklere her yerden erişim mümkün hâle gelmiş ve izleme pratikleri mekânsal anlamda da çeşitlenmiştir. İnternetin sunduğu interaktivite, izleyici ile içerik arasındaki sınırları bulanıklaştırmış; bireyler izleyici olmanın ötesinde içerik üretici ve dağıtıcı rollerini üstlenmiştir. Bu durum, geleneksel medya kurumlarının otoritesinin sorgulanmasına ve medya ekosisteminin demokratikleşmesine katkıda bulunmuştur. Yeni medya ortamlarında bireylerin medya deneyimleri daha kişisel, dinamik ve katılımcı bir boyut kazanmıştır. Böylece, internetin yaygınlaşması, izleme alışkanlıklarını sadece teknolojik değil; aynı zamanda sosyokültürel ve ekonomik açıdan da yeniden tanımlamıştır (Ökmen ve Çokluk, 2022, s. 724).

Günümüzde dijital teknolojilerin olgunlaşması ve veri akış hızlarının artmasıyla birlikte çevrim içi yayın (streaming) platformları, izleme alışkanlıklarının merkezine yerleşmiş durumdadır. Netflix, Amazon Prime Video, Disney+ v.b. platformlar, izleyicilere istedikleri

içeriğe istedikleri zaman ulaşma imkânı sunarak geleneksel medya tüketim alışkanlıklarını kökten değiştirmiştir. Bu platformların sunduğu binge-watching (peş peşe dizi izleme) pratiği, izleme eyleminin sürekliliğini artırmış, medya tüketimini yoğunlaştırmış ve bireysel içerik tercihlerini daha görünür kılmıştır. Ayrıca, algoritmalar yoluyla kişiselleştirilmiş içerik önerileri sunan bu platformlar, bireylerin izleme tercihlerinin belirlenmesinde aktif bir rol oynamaktadır. Bu algoritmik kürasyon, izleyicinin medya deneyimini kişisel geçmişine, tercihlerine ve ilgi alanlarına göre şekillendirmekte, böylece izleme alışkanlıklarında özelleşmiş bir yapı ortaya çıkarmaktadır. Mobil teknolojilerin gelişmesi ile birlikte içerik tüketimi mekândan tamamen bağımsız hâle gelmiş; toplu taşımada, açık alanlarda ya da ev dışında her türlü mekânda izleme mümkün olmuştur. Ayrıca, interaktif yapımlar ve kullanıcının hikâye akışına müdahale edebildiği içerikler sayesinde izleyicinin içerikle kurduğu ilişki daha aktif bir boyut kazanmıştır. Dijital platformlar, yalnızca izleme pratiklerini değil, aynı zamanda içerik üretim ve pazarlama stratejilerini de dönüştürerek medya sektöründe yeni iş modellerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Günümüz izleyicisi, yüksek düzeyde kişiselleştirilmiş, esnek ve etkileşimli bir medya deneyimi yaşamaktadır. Dolayısıyla, dijital platformların sunduğu yeni olanaklar, izleyici kimliğinin yeniden tanımlanmasına ve medya tüketiminin bireyselleşmesine yol açmaktadır (Hayır, 2023).

4. KURUMSAL KİMLİK TASARIMININ HAREKETLİ GRAFİKLERLE İFADESİ

Kurumsal kimlik, bir kurumun dış dünyaya sunduğu yüzü olarak, kurumsal imajın oluşumunda belirleyici bir faktördür. Kurumsal kimlik, kurumun değerlerini, kültürünü ve stratejik hedeflerini yansıtan bir yapıyı oluşturmaktadır. Bu organ aracılığıyla kurum, hedef kitleleriyle etkili bir iletişim kurar ve piyasada kendine özgü bir konum elde eder. Güçlü bir kurumsal kimliğin, kurumun tanınırlığını artırmak, marka sadakatini güçlendirerek rekabet avantajı sağlamak büyük resimde kurumun iletişim kültürünü inşa etmek gibi önemli görevleri üstlendiği kabul edilmektedir (Vural ve Erkan, 2018, s. 5). Kurumsal kimlik tasarımı ise, bir kuruluşun kendisini hem iç hem de dış paydaşlara tanıtmaya biçimini belirleyen başka bir stratejik süreçtir. Bu süreç, kurumun misyonu, vizyonu, değerleri ve kültürü gibi temel unsurların görsel ve iletişimsel öğelerle bütünleşmesini sağlamaktadır. Kurumsal kimlik, sadece bir logo veya renk paletinden ibaret olmayıp, kurumun tüm iletişim kanallarında tutarlı bir şekilde yansıtılması gereken araç olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda, kurumsal kimlik tasarımı, kurumun marka değerinin belirlenmesindeki en önemli bileşenlerden biridir. Ayrıca, kurumsal kimlik, çalışanların da kurumla olan aidiyet duygusunu pekiştirir ve kurum içi iletişimi güçlendirmektedir. Bu nedenle kurumsal kimlik tasarımı, uzun vadeli başarının sürdürülebilirliği açısından vazgeçilmezdir (Ülger, 2021, s. 453).

Geleneksel grafik tasarım yöntemleri, uzun yıllar boyunca kurumsal kimlik oluşturma süreçlerinde temel bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak, dijital teknolojilerin hızlı gelişimi ve medya tüketim alışkanlıklarının değişmesiyle birlikte, hareketli grafikler kurumsal kimlik tasarımında daha yoğun şekilde tercih edilmeye başlanmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca teknolojik ilerlemelerden kaynaklanmamakta; aynı zamanda kültürel dinamiklerdeki ve dönemsel beklentilerdeki değişimlerin de doğrudan bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Hareketli grafikler, izleyicinin dikkatini çekme, iletilmek istenen

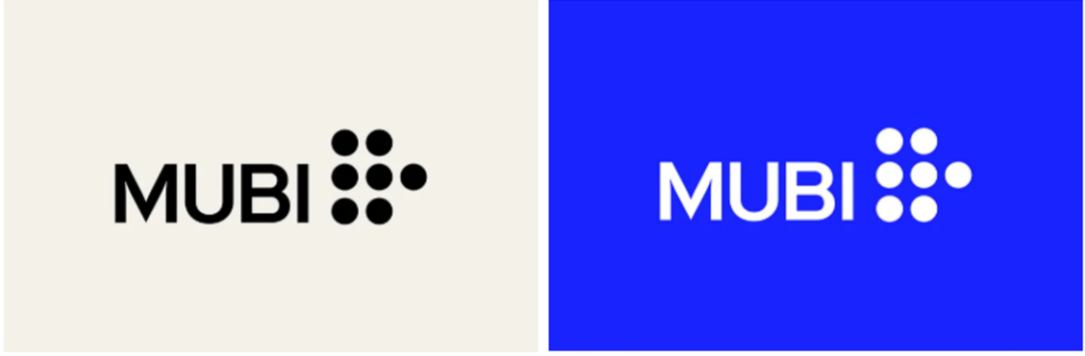
mesajı daha etkili biçimde sunma ve marka bilinirliğini artırma konusunda geleneksel statik yöntemlere kıyasla önemli avantajlar sunmaktadır. Kültürel perspektiften bakıldığında, günümüz toplumlarının hızla tüketilen, sürekli yenilenen ve görsel yoğunluk taşıyan içeriklere olan eğilimi belirginleşmiştir. Bu bağlamda, hareketli grafikler, izleyicinin beklentilerine uygun dinamik bir deneyim sunarak kurumsal iletişimi güçlendirmekte ve iletilen mesajların etkisini artırmaktadır. Özellikle genç ve teknolojiye yatkın demografik gruplar nezdinde, kurumların dinamik, yenilikçi ve güncel bir imaj sergilemesi, rekabet avantajı elde etmeleri açısından kritik önem taşımaktadır. Hareketli grafikler, kurumların dijital mecralardaki görünürlüğünü artırmakta; sosyal medya platformları, web siteleri ve dijital reklam kampanyaları gibi alanlarda daha etkili bir iletişim stratejisinin temel unsuru haline gelmektedir (Özkirişçi, 2022). Bu dinamik tasarım yaklaşımı aynı zamanda kurumların marka hikâyelerini daha etkileyici ve duygusal bağ kurmaya elverişli biçimde aktarmasına olanak tanımaktadır. Estetik beğeni normları ve bireysel zevkler, kurumsal kimlik algısında önemli bir rol oynamakta; hareketli grafikler de bu estetik beklentilere uyum sağlayarak kurumların kendilerini daha özgün ve etkili bir şekilde ifade etmelerine imkân tanımaktadır. Sonuç itibarıyla, hareketli grafiklerin kurumsal kimlik tasarımındaki kullanımı, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda dönemsel, kültürel ve stratejik gerekliliklerin bir sonucu olarak değerlendirilmektedir.

Kurumsal imgenin izleyici ile iletişim kurma sürecinde hareketli grafik biçiminin tercihi, teknoloji, moda, sağlık, eğitim vb. sektörlerde kendini göstermekle beraber bu çalışmaya konu olan dijital yayın platformlarının introlarında da kullanılmaktadır. Bu bağlamda çalışmalar, hareketli grafik tasarımının bileşenleri, ilkeleri, biçimleri ve göstergebilimsel yapıları kapsamında incelenecektir.

4.1. Mubi

MUBI, küresel ölçekte faaliyet gösteren bir dijital yayın platformu olup, özellikle sanat filmi ve bağımsız sinema alanında özgün bir konuma sahiptir. 2007 yılında Türk girişimci Efe Çakarel tarafından kurulmuştur. Başlangıçta "The Auteurs" ismiyle anılan platform, 2010 yılında "MUBI" adını almıştır. Şirketin merkezi Londra'da bulunmakla birlikte New York, Kuala Lumpur ve Mexico City gibi şehirlerde de ofisleri mevcuttur. MUBI, diğer dijital platformlardan farklı olarak, kullanıcılara her gün küratör seçimiyle belirlenen bir filmi sunmakta ve her filmi yalnızca 30 gün boyunca erişime açık tutmaktadır. Bu yapı, izleyicilerin bilinçli bir seçim yapmasına ve film kültürüne daha odaklı bir şekilde katılmasına olanak tanımaktadır. MUBI'nin faaliyet alanı yalnızca film gösterimi ile sınırlı kalmamış; zamanla film yapımcılığı ve dağıtımıcılığı da platformun önemli bir parçası haline gelmiştir. "MUBI Productions" çatısı altında üretilen yapımlar, çeşitli uluslararası film festivallerinde gösterim almıştır. Ayrıca MUBI, "Notebook" adı altında bir çevrimiçi sinema dergisi de yayınlamakta ve film eleştirileri, söyleşiler ve sinema teorisi üzerine yazılarla izleyiciyle daha derin bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Öte yandan, MUBI'nin yenilikçi adımlarından biri de sinema biletleri satışı alanına giriş yapmasıdır. Özellikle Birleşik Krallık'ta başlatılan bu hizmet, MUBI üyelerine belirli sinemalarda film izleme imkânı sağlamaktadır. Böylece platform, yalnızca dijital ortamda değil, fiziksel izleme deneyiminde de aktif rol oynamaya

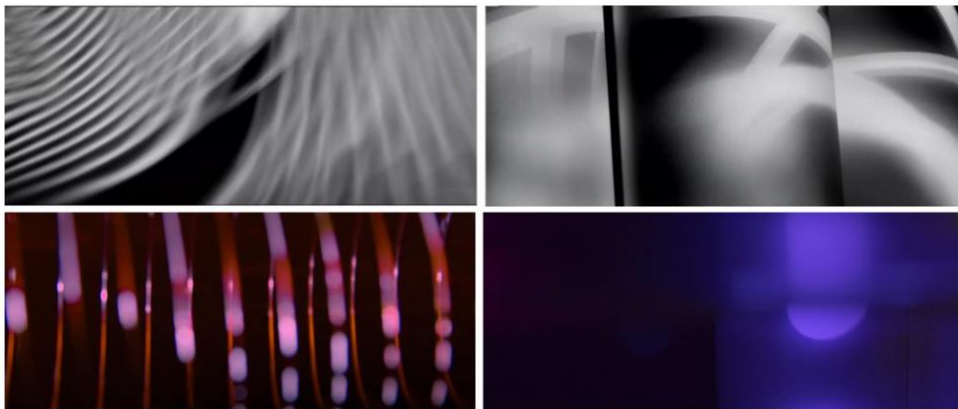
başlamıştır. Bugün MUBI, (Şekil 1) özgün seçkileri, küratöryel yaklaşımı ve üretken içerik stratejisiyle dijital sinema alanında alternatif bir örnek oluşturmaktadır (“Mubi”, 2024).



Şekil 1. MUBI Logosu (Spin, 2025)

Şirketin kurumsal kimlik tasarımı, Londra merkezli Spin ajansı tarafından üstlenilmiştir. Tasarım motivasyonları arasında MUBI’nin kendisini, her gün yenilenen 30 filmlik bir seçkinin “seçici küratörü” olarak tanımlaması, “sinemayı yüceltmek” gibi bir görevi üstlenmesi ve en önemlisi markanın “kendimizden ziyade yaptığımız işi çok ciddiye alıyoruz” mottosu yer almaktadır. Bir önceki görsel kimliğin kendilerini tam olarak yansıtmadığını düşünen şirket Spin ile beraber kurumsal kimliğin daha rafine ve sıkı bir hale getirilmesi ile iletişimi güçlendirmeyi amaçladıklarını ifade etmektedir (Cobb, 2019). Yedinci sanat olarak tanımlanan sinema, logoda yer alan yedi dairesel biçimle temsil edilmekte; bu dairelerin birleşimiyle oluşan form ise stilize bir kamera imgesine benzemektedir. Logoda Riforma isimli tırnaksız yazı karakteri tercih edilmiştir.

Intro kompozisyon ve hiyerarşi anlamında, tasarım ajansının Mubi için tanımladıkları yeni kurumsal kimlik anlayışıyla uyum içinde yönetildiğini söylemek mümkündür. Alan düzeni, izleyicinin bakışını yönlendiren sade ve işlevsel bir yapı sunmakta; görsel yoğunluk, belirli noktalarda azaltılarak kontrollü bir boşluk kullanımıyla desteklenmektedir. Bu tercih, Mubi’nin “az ama öz” yaklaşımını yansıtmak amaçlı kurgulandığı söylenebilir. Minimalist yaklaşım, bilgi akışını sezgisel ve kullanıcı dostu kılmakta, markanın entelektüel duruşunu öne çıkarmaktadır (Şekil 2). Gestalt ilkelerinden yakınlık ve süreklilik, görsel öğelerin algısal gruplanmasını kolaylaştırmakta; bu da anlam bütünlüğünü ve iletinin etkisini olumlu yönde artırmaktadır.



Şekil 2. MUBI Intro Videosundan Görüntüler, (Spin, 2025)

Tipografi, intronun ikinci en önemli bileşeni olarak izlenmektedir. Kullanılan Riforma yazı karakteriyle yazılmış marka adı, son sekansta daire formları eşliğinde izleyiciyle buluşmaktadır (Şekil 3). Daire öğeleri ile bütünlük sağlayan harf anatomisi, markanın estetik diliyle bütünleşmektedir. Geometrik yapıya sahip bu sans-serif yazı tipi, modernlik, zarafet ve titizlik gibi kavramları dengeli biçimde yansıtırken; ciddi ama erişilebilir bir duruş sergilediği düşünülmektedir.

Riforma

Şekil 3. Riforma Yazı Karakteri, (Spin, 2025)

Renk yönetimi anlamında, tercih edilen çok renkli fakat dengeli bir paletin, kronolojik ve anlam yönetimi bağlamında etkili bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Açılıştaki tercih edilen nötr tonlar (siyah, beyaz, gri), izleyiciyi sonraki sahnelerdeki canlı renklere hazırlamaktadır (Şekil 4). Farklı dairelerin biraraya gelişinde farklı zemin renkleri tercih edilerek, markanın farklı sanat dallarını birleştiren, küratörlük mottosuna ve çok yönlü kurumsal kimliğine atıfta bulunmaktadır.



Şekil 4. Videoda Kullanılan Renk Kodları, (Spin, 2025)

Arka planda kullanılan hafif ambient müzik, görsel ve metinsel öğelerin önüne geçmeden destekleyici bir atmosfer oluşturmaktadır. Geçişlerde kullanılan efektlerin, sahne değişimleri ile eş zamanlı verilmesi, izleyici ile izlek arasında iletişimin güçlenmesini sağlamaktadır. Sesin major bir rol almaması, görsel anlatı için zarif bir “beyaz alan” yaratmaktadır. Genel olarak, sesin görsel iletilere eşlik ederek anlatıma katkıda bulunduğu ve izleyicide yer yer duygusal rezonanslara sebep olduğu söylenebilir.

Gösterge tasarımı bağlamında, Mubi’nin ikonik yedi daire simgesi —aynı zamanda “yedinci sanat” a yapılan doğrudan bir gönderme— anlatının merkezî unsurlarından biri olarak

dikkat çekmekte ve göstergebilimsel anlamlar taşımaktadır. Videoda bu noktalar, yalnızca farklı sanat disiplinlerini temsil etmekle kalmayıp; ilerleme, dönüşüm, süreklilik, benzerlik ve birlik gibi kavramlara da gönderme yapacak şekilde birbirleriyle ilişkili bir geçiş hareketi içinde kurgulanmıştır. Daire formunun, göstergebilimsel düzlemde çok yönlü kavram ve durumları temsil etme işlevi, bu tasarımda belirleyici rol oynamaktadır. Anlatının sonunda bu geometrik öğelerin stilize edilmiş bir kamera ikonuna dönüşmesi ise, görsel dilin hem işlevsel hem de kavramsal düzeyde bütüncül bir anlatıya evrildiğini göstermektedir. Bu yönüyle videonun, minimal estetik anlayışını korurken aynı zamanda sembolik derinliği yüksek, çok katmanlı bir tasarım sorunsalına yaratıcı bir çözüm sunduğu düşünülmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. MUBI Intro Videosundan Görüntüler, (Spin, 2025)

4.2. Netflix

Netflix, 1997 yılında Reed Hastings ve Marc Randolph tarafından Kaliforniya, Scotts Valley’de kurulan bir dijital yayın ve teknoloji şirkettir. Başlangıçta bir DVD kiralama hizmeti olarak faaliyet gösteren Netflix, geleneksel video kiralama pazarına yenilikçi bir alternatif sunmuştur. Müşteriler, internet üzerinden film siparişi verip bu filmleri posta yoluyla teslim alabilmekteydi. Bu model, kullanıcı dostu yapısı ve geniş arşiviyle kısa sürede popülerlik kazanmıştır. 2007 yılına gelindiğinde şirket, dijital dönüşüm sürecinin bir parçası olarak çevrim içi yayın (streaming) hizmetine geçiş yaparak kullanıcıların içeriklere anında erişim sağlayabilmelerini mümkün kılmıştır. Bu değişimin, yalnızca Netflix’in iş modelini değil, tüm sektörü de köklü biçimde dönüştürdüğü söylenebilir. Netflix’in kurumsal stratejileri arasında teknoloji tabanlı kullanıcı deneyimi tasarımı, veri analitiğine dayalı içerik öneri sistemleri ve orijinal içerik üretimi öne çıkmaktadır. 2013 yılında yayımlanan *House of Cards* dizisiyle birlikte şirket, ilk kez kendi ürettiği bir içeriği abonelerine sunmuş ve büyük yankı uyandırmıştır. Bu gelişme, Netflix’in yalnızca bir yayıncı değil, aynı zamanda içerik üreticisi konumuna da yükseldiğini göstermiştir. Bugün platform; drama, belgesel, animasyon ve sinema filmi gibi pek çok türde orijinal içerik üretmekte ve küresel ölçekte dağıtmaktadır. Şirketin küreselleşme politikası çerçevesinde 2020 yılı itibarıyla 190’dan fazla ülkede hizmet sunduğu ve 230 milyonu aşkın aboneye ulaştığı bilinmektedir. Ayrıca, Netflix, içerik seçiminde algoritmalara ve kullanıcı verilerine dayanan yapay zekâ sistemlerini etkin biçimde kullanmaktadır. Bu bağlamda şirketi, dijital platformların yalnızca pasif yayıncılar değil, aktif

içerik üreticileri rolü üstlenmeleri konusunda önemli bir yere koymak mümkündür ("Netflix", 2024).

Netflix'in dönüşümü, dijitalleşme ve medya ekonomileri bağlamında önemli bir örnek teşkil ederken, aynı zamanda seyirci alışkanlıklarını, içerik tüketim biçimlerini ve hatta kültürel üretim ve tüketim süreçlerini de yeniden şekillendirmektedir. Firmayı, çağdaş medya ekosisteminde yalnızca bir içerik sağlayıcı değil, aynı zamanda bir kültürel aktör olarak da değerlendirilmek mümkündür.

Netflix'in kurumsal kimlik tasarımı, New York merkezli tasarım ajansı Gretel tarafından gerçekleştirilmiştir. Gretel, Netflix'in küresel marka ekibiyle iş birliği yaparak, markanın tüm temas noktalarında tutarlı ve esnek bir görsel sistem geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu sistem, "The Stack" adı verilen bir konsept üzerine kurulmuştur. Yığın, istif, ortak anten (Tureng, 2025) gibi anlamlara gelen "The Stack" kavramı, Netflix'in sürekli güncellenen içerik kataloğunu ve kullanıcıya özel kürasyonunu simgeleyen bir görsel metafor olarak kullanılmaktadır. Bu kavram ile markanın hem geniş kapsamlı hem de özelleştirilebilir yapısını vurgulanmaya çalışılmaktadır (Gretel, 2025).

Netflix logosu, zaman içinde birkaç evrim geçirmiştir. İlk logo, film şeridi motifleriyle çevrili bir yazı tipine sahipken 2000 yılında bu detaydan vazgeçilerek logotype olarak kullanılmıştır. 2014 ile beraber minimalist ve dijital ortamlara uygun tarzını sürdüren logo 2017'den itibaren daha yalın bir ifade biçimine geçmiştir. Bu son logo, kırmızı bir şerit şeklinde tasarlanmış ve katlanmış bir "N" harfiyle temsil edilmektedir (Şekil 6). Bu tasarım, hem film şeridini hem de kırmızı halıyı çağrıştıran, sinema deneyimini ev ortamına taşıma fikrini desteklediği söylenebilir.



Şekil 6. Netflix Logosunun Değişimi, (Mirror Review, 2025)

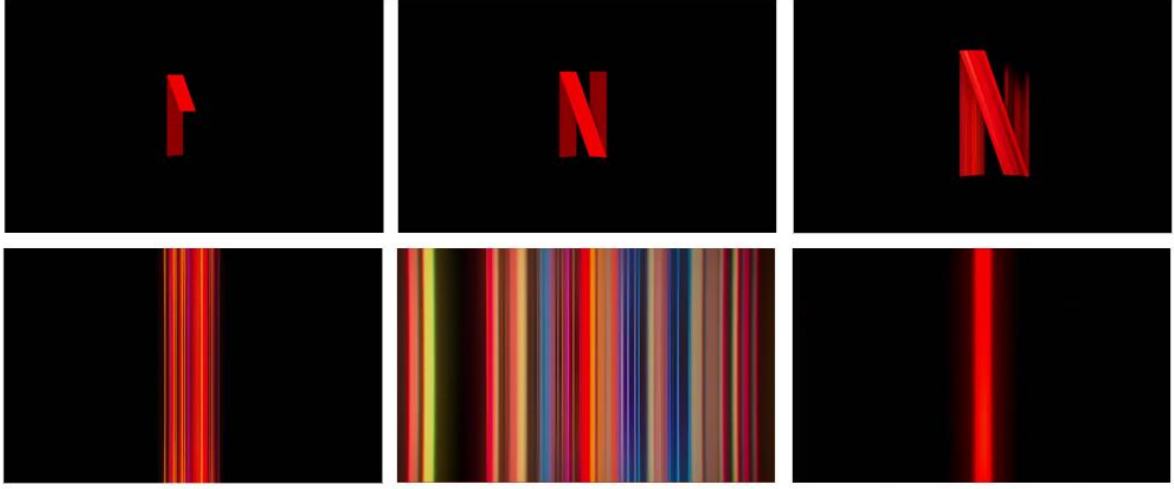
Logonun kırmızı rengi, tutku, enerji ve heyecan gibi duyguları tetikleme ayrıca akılda kalıcılığı artırma amacıyla tercih edildiği düşünülmektedir. Tipografi açısından, 2000-2014 arasında Netflix, Hermann Eidenbenz tarafından 1945'te tasarlanan ve daha sonra Ralph M. Unger tarafından dijitalleştirilen "Graphique" yazı tipini kullanıldığı görülmüştür. Güncel kullanımda ise Bebas Neue tercih edilmiştir.

Intronun açılışında, siyah arka plan üzerinde belirgin bir şekilde yer alan ve hareket etmeye başlayan kırmızı bir şerit, ekranın ortasında belirmektedir. Görselde başka hiçbir öğe bulunmamaktadır. Bu sade giriş, izleyicinin dikkatini bu görsel öğeye odaklamayı amaçlamaktadır. Harekete devam eden bu görsel, “N” harfini oluşturarak kendi hareketini sonlandırırken imgenin kameraya yaklaştığı ya da kameranin imgeye yaklaştığı hissini uyandıracak bir zoom etkisi gözlemlenmektedir. Yakınlaşma, kırmızı bandın farklı çizgi ve renklere ayrılarak, renkli çizgilerin kameraya doğru ışık hüzmeleri gibi yayılarak yaklaşması ile devam etmektedir. Çizgiler, spektrumun farklı renklerinden oluşarak derinlik hissi yaratmaktadır. Devamında, renkli çizgiler ayrışarak çoğalmakta ve ekranın büyük bir kısmını kaplamaktadır. Çizgilerin merkezden dışa doğru simetrik biçimde uzandığı gözlemlenmektedir. Işık yoğunluğu artıp hareket hissi hızlanırken izleyicide, imgenin içine çekilme sanrısının oluştuğu söylenebilir. Renkli ışıklar yayılmaya devam ederken şeridin dış hatları kaybolmaya başlamaktadır. Çizgilere yapılan bu yaklaşma hareketinde birçok rengi gördükten sonra ekran tamamen siyaha düşmektedir.

İzlek, ses anlamında izlek, düşük frekanslı ve yankılı bir sesle açılmaktadır. Kullanılan seste yankı (reverb) etkisi hissedilmektedir. Tipik olarak bir vurmali çalgı ya da sentezlenmiş tınıyı andırmaktadır. Eş zamanlı olarak genişleyen bir stereo alan algısı hissedilmektedir. Bu genişleme hissi, görseldeki çizgilerin açılmasıyla eşgüdümlüdür. Harmonik yapıda çok katmanlı sesler üst üste binmeye başlar. Bu sesler, farklı perdelere gelen dijital tınılarla bir araya gelerek kompozisyonu oluşturmaktadır. Tonlar arasında yavaşça artan bir gerilim hissedilmektedir. Son evrede, sesin yoğunluğu giderek azalır ve tamamen kaybolur.

Netflix’in kurumsal introsu, hareketli grafik tasarım ve medya estetiği bağlamında ele alındığında, yalnızca bir açılış animasyonu olmanın ötesinde, markanın kimliğini görsel-işitsel bir düzlemde ifade eden kompleks bir gösterge sistemi olarak tanımlanabilir. Dört saniyelik bu izlek, grafik tasarımın zamana yayılan biçimi olan hareketli grafiklerin, dijital çağın içerik platformlarında nasıl bir kurumsal kimlik ifadesine dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Öncelikle, introda yer alan kırmızı “N” harfi, Netflix’in tanınabilir logosunu temsil ederken, bu harfin içinden yayılan renkli çizgiler, “stack” (yığın) adı verilen kavramsal tasarım anlayışını destekler niteliktedir. “Stack,” hem platformun içeriklerinin sürekli olarak güncellendiğini hem de kullanıcıya özgü kürasyonla kişiselleştirilmiş bir içerik deneyimi sunulduğu anlatısına katkıda bulunmaktadır. Görselin merkezden dışa doğru yayılan yapısı, lineer olmayan ama çok katmanlı bir medya deneyiminin temsili olarak okunabilir. Renkli çizgilerin her biri, Netflix’in farklı türlerdeki içeriklerini, yani janrları temsil ederken, her bir renk ise bu janrlar içerisinde barınan özgün hikâyelere işaret ettiği söylenebilir. Böylece, neredeyse sadece renk ve hareketle kurulan bu soyut kompozisyon, içerik çeşitliliğini ve hikâyeye zenginliğini dolaylı bir anlatımla görsel bir dile dönüştürmektedir. Bu yönüyle çalışma, marka animasyonu gibi değerlendirilse de, ikincil gösterge düzleminde Netflix’in içerik politikası ve kültürel konumlanışı hakkında çok katmanlı bir anlam üretmektedir. Introda kırmızı rengin tercih edilmesi ve bu rengin “kırmızı halı” ile özdeşleştirilmesi, sinema salonu deneyiminin ev ortamına taşınmasını simgelemektedir. Geleneksel olarak kırmızı halı, sinema yıldızlarının ve prestijin göstergesidir; Netflix bu simgeyi içselleştirerek kendi platformunun da sinematik bir deneyim sunduğu mesajını vermeye çalıştığı düşünülmektedir. Sonuç olarak, Netflix introsu, hareketli grafik tasarımın medya estetiği ile birleşerek bir

platform kimliği inşa ettiği örneklerden biridir. Zaman, renk, ses ve hareketin senkronize biçimde çalıştığı bu introda; kullanıcıya yalnızca bir marka değil, bir medya evreni algısı yaratmaktadır (Şekil 7).



Şekil 7. Netflix Intro Videosundan Görüntüler, (Gretel, 2025)

4.3. Amazon Prime Video

Amazon Prime Video, çok uluslu teknoloji şirketi Amazon'un dijital yayıncılık alanındaki stratejik girişimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu platform, Amazon'un e-ticaret temelli iş modelini medya ve eğlence sektörüne taşıma yönündeki genişleme stratejisinin bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Amazon, 1994 yılında Jeff Bezos tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nin Washington eyaletinde kurulmuş olup başlangıçta yalnızca çevrim içi kitap satışı gerçekleştiren bir platform olarak faaliyet göstermekteydi. Ancak zamanla e-ticaretin sınırlarını aşarak bulut bilişim (Amazon Web Services), yapay zekâ, lojistik ve dijital içerik üretimi gibi çok sayıda sektöre yönelmiştir. Bu dönüşüm, firmanın "her şey mağazası" (everything store) vizyonunu desteklemiş ve onu dünyanın en değerli markalarından biri haline getirmiştir. Amazon'un dijital yayıncılığa yönelik ilk ciddi adımı, 2006 yılında ABD'de başlattığı "Amazon Unbox" adlı hizmetle olmuştur. Bu hizmet, kullanıcılara indirilebilir video içerikleri sunmaktaydı. Ancak gelişen internet altyapısı ve kullanıcıların streaming içeriklere olan eğilimi, Amazon'un modelini dönüştürmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, 2011 yılında "Amazon Instant Video" olarak yeniden yapılandırılan platform, kısa sürede "Prime Instant Video" ve daha sonra bugünkü ismiyle "Amazon Prime Video" adını almıştır. Prime Video, Amazon Prime aboneliği kapsamında sunulan bir hizmet olarak, üyelerine film, dizi, belgesel gibi çeşitli dijital içeriklere sınırsız erişim olanağı sağlamaktadır. Prime Video'nun küresel pazara açılması, özellikle Netflix gibi rakip platformlarla rekabet edebilmesi açısından kritik öneme sahiptir. Amazon, yalnızca içerik sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kendi özgün yapımlarını da üretmektedir. Bu kapsamda platformun orijinal yapımlarını üretmek üzere "Amazon Studios" birimi kurulmuş ve *The Marvelous Mrs. Maisel*, *The Boys* ve *The Lord of the Rings: The Rings of Power* gibi yüksek bütçeli orijinal diziler hayata geçirilmiştir. Böylece Amazon, hem içerik sağlayıcısı hem de yapımcı kimliğiyle dijital yayıncılık ekosisteminde çok yönlü bir aktör haline gelmiştir. 2020'li yıllarda Amazon

Prime Video, sadece ABD’de değil, Avrupa ve Asya pazarlarında da etkili bir yayın platformu haline gelmiş; altyazı, çoklu dil seçenekleri ve yerelleştirilmiş içerik stratejileriyle günümüzde uluslararası izleyici kitlesine hitap eden bir pozisyona gelmiştir (“Amazon Company”, 2024; “Amazon Prime Video”, 2024).

Amazon Prime Video’nun kurumsal kimlik tasarımı, 2022 yılında Amazon’un dijital yayın platformunun görsel kimliğini yeniden yapılandırmak amacıyla başlatılan kapsamlı bir dönüşüm süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç, uluslararası tasarım ajansı Pentagram’ın ortağı Emily Oberman liderliğinde yürütülmüştür. Pentagram, Amazon Prime Video ekibiyle yakın iş birliği içinde çalışarak, platformun eğlenceye olan tutkusunu yansıtan ve farklı hikâye türlerine alan açan kapsamlı bir görsel dil geliştirmeyi amaçlamıştır. Tasarım sürecinde, Amazon’un ikonik “gülümseme oku” (smile arrow) ögesi, Amazon Prime Video’ya özgü bir şekle dönüştürülerek hareket, ivme ve enerji hissi veren bir form kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu kavisli form, görseller için bir çerçeve veya pencere olarak kullanılabilirken, aynı zamanda izleyiciyle etkileşim kuran bir yapı sunması için tasarlanmıştır. Pentagram, ayrıca Lucas Sharp ile iş birliği yaparak “Prime Video Sharp” adını verdikleri özel bir yazı tipi geliştirmiştir. Bu yazı tipi, Sharp Grotesk’in özelleştirilmiş bir versiyonu olarak tanımlanmaktadır. Farklı ağırlıklarda sunulan bu yazı tipinin, kurumsal yapı ile uyumlu olması amaçlanmıştır. Yazı tipi, Patswerk illüstratörleri tarafından oluşturulan ve vampir dişleri, Orta Dünya yüzükleri, parlayan sihirli bir kılıç, zombi eli, futbol topu, hayalet ve kovboy gibi çeşitli türleri temsil eden “Iconics” adlı sembollerle birlikte kullanılmaktadır (Şekil 8). Bu ikonlar hareketli olarak kullanılıp, tipografiyle etkileşime girmektedir (Pentagram, 2022).



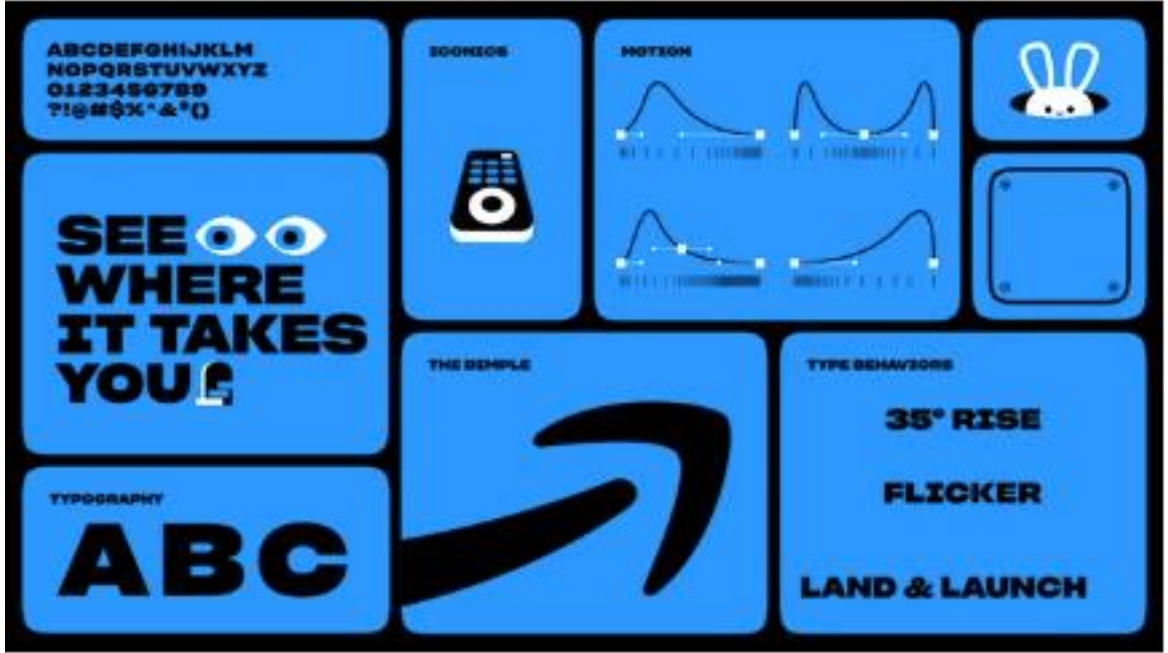
Şekil 8. Prime Video Kurumsal Kimlik Bileşenleri, (Pentagram, 2025)

Intro girişinde, ekranı çapraz bir biçimde kesen koyu mavi bir öge belirginleşmeye başlar. Bu form, Amazon logosundaki “gülümseme oku”nun sağ ucuna eklenen “dimple” adı verilen,

stilize edilmiş gamze imajının çoğaltılmış halidir. Farklı bir açıya devam eden izlek, çoklu gamzelerin ekranı kaplaması ve aydınlanması ile beraber Amazon'un gülümseme okunun görülmesi (Şekil 9), izleyiciyi ana kurumsal kimlik algısına yönlendirmektedir. Form merkezden dışa doğru genişledikten sonra ekranda net bir derinlik algısı oluşturulur. Üç boyutlu bir yapı hissi hâkimdir. Bu aşamada animasyon, izleyicinin dikkatini doğrudan merkeze toplamaktadır. Bu sırada merkezde, "Prime Video" yazısı, markaya özgü Prime Mavisi renkte belirmektedir. Yazı, özel olarak tasarlanmış "Prime Video Sharp" yazı tipini kullanmaktadır. Tipografi sabit kalırken, arka planda yer alan kavisli form hareket etmeye devam etmektedir. Son planda "Prime Video" ifadesi ekranın merkezine yerleşmiştir ve tam okunabilir durumdadır. Kıvrımlar, logonun altındaki hareketini tamamlar, izleğin ritmi yavaşlar akabinde hareket durur, "Prime Video" yazısı donuklaşır daha sonra ekran siyaha düşer. Prime Video introsunda kullanılan ses tasarımı, görsel anlatımla senkronize biçimde ilerleyen görülmektedir. Ses kompozisyonunu, atmosferik açılış, ritmik geçiş ve sabitlenmiş logo tonlaması olarak üç temel yapı üzerinden tasnif etmek mümkündür. Açılış, düşük frekansta, ortam sesi etkisi yaratan bir uğultuyla başlamaktadır. Sub-bass frekanslarının, karanlık ve gizemli bir atmosfer oluşturduğu söylenebilir. Ses dalgası giderek yoğunlaşır. Alttan gelen rezonans tonları, üzerinde yavaşça yükselen bir synth pad eklenmiştir. Bu bölümde frekans spektrumunda çok katmanlı bir yapı oluşmaktadır. Bu, görseldeki kıvrım formunun hareketiyle senkronize biçimde ilerlemektedir. Artan tempo ile birlikte tiz frekanslarda parlak bir geçiş sesi duyulmaktadır. Bu ses, görseldeki Prime Video yazısının ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. Kullanılan tonların bir geçiş hissi uyandırdığı söylenebilir. Bu aşamada ses, bir kreşendo etkisiyle zirveye ulaşmaktadır. Son sahnede ses sabitlenir. Düşük frekansta titreşen sabit bir nota, markanın kurumsal kimliği ile beraber izletilerek intro sonlanır.

Amazon Prime Video'nun 2023 yılında yenilenen intro videosu, hareketli grafik tasarımı ve açısından çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Pentagram stüdyosu tarafından geliştirilen bu kurumsal kimlik tasarımı, Amazon'un ikonik "gülümseme oku" (dimple-arrow) ögesini yeniden yorumlayarak, izleyiciyi içerik evreninde yönlendiren bir anlatı ögesine dönüştürmektedir. Bu ok formu, hem yapısal hem de metaforik bir unsur olarak işlev görmektedir, görsel anlatıda yalnızca bir hareket izi değil, aynı zamanda içeriğin çok katmanlı yapısına atıfta bulunduğu düşünülebilir. Intro'nun görsel yapısının, dijital çağın estetik kodlarıyla uyumlu biçimde kurgulandığını söylemek mümkündür. Açılışta karanlık bir boşluktan gelen ve giderek görünür hale gelen form, kullanıcıya kurumsal kimlik hakkında ipuçları verirken merak duygusu uyandıran bir "görsel çağrı" işlevi görmektedir. Videonun ilerleyen saniyelerinde "dimple-arrow" formunun çoğul kullanımı, yalnızca görsel zenginlik sunmakla kalmaz, aynı zamanda içerik türlerine göre farklı tonalitelerde açılan tüneller gibi işlev görmektedir. Her bir kıvrımın; aksiyon, dram, komedi, spor vb. janrları temsil edecek şekilde konumlandırılıp kullanıldığı söylenebilir. Tasarımın, izleyici ile hem estetik hem de sezgisel bir bağ kurduğunu söylemek mümkündür. Kurumsal kimliğin temel öğeleri, hem bir çerçeve hem de bir geçiş aracı olarak işlevselleştirilmiştir. Görsel yapı, karanlık bir fon üzerinden başlayıp yeniden karanlığa dönerek dairesel bir anlatım kurgusu sunmaktadır. Bu ifadeyi, kurumsal stratejinin hedeflediği, izleyiciyi bir "tavşan deliği"ne çekme isteğinin görsel bir ifadesi olarak yorumlamak mümkündür. Sonuç olarak, Amazon Prime Video'nun

bu intro tasarımı, yalnızca bir görsel geçiş değil; izleyiciyle kurumsal yapı arasında kurulan bir estetik temas ve aynı zamanda bir izleyici-yönlendirme stratejisi aracı olarak işlev görmektedir (Şekil 10).



Şekil 9. Prime Video Intro Info Grafiği, (Pentagram, 2025)



Şekil 10. Prime Video Intro Videosundan Görüntüler, (Pentagram, 2025)

5. SONUÇ

Bu çalışma, dijital yayın platformlarının intro videolarını hareketli grafik tasarım bağlamında inceleyerek, günümüz medya estetiğinde intro tasarımının sahip olduğu işlevsel, anlatımsal ve simgesel değerleri ortaya koymayı amaçlamıştır. Netflix, MUBI ve Amazon Prime Video gibi önde gelen platformların intro videoları örneklem olarak seçilmiş; her bir platformun kurumsal kimlik stratejilerinin, hareketli grafik tasarım unsurlarıyla hangi biçimlerde bütünleştirildiği çok katmanlı bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

Araştırmanın ilk bölümünde, hareketli grafik tasarımın tarihsel gelişimi ve bu tasarım alanının soyut sanat, sinema ve grafik tasarım disiplinleriyle olan ilişkisi detaylı biçimde ele alınarak geçmişten günümüz dijital estetik anlayışına uzanan süreçte, hareketli grafiklerin yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda zamana yayılmış, çok duyulu bir anlatım formu olduğu gözlemlenmiştir. Tipografi, renk, ses ve hareket gibi bileşenlerin belirli bir zaman çizelgesine oturtularak anlatıyı taşıyan öğeler hâline gelmesi, bu disiplinin hem estetik hem de semiyotik anlamda büyük bir potansiyel barındırdığını ortaya koymuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde dijital yayıncılığın geçirdiği dönüşüm irdelenmiştir. İzleyici alışkanlıklarının bireyselleştiği, içeriklerin kişiselleştirildiği ve medya tüketiminin mekândan bağımsız hâle geldiği günümüzde, intro videoların yalnızca giriş estetiği oluşturan öğeler değil, aynı zamanda markanın kimliğini temsil eden stratejik tasarım bileşenleri olduğu ortaya konmuştur. İncelenen örneklerle, hareketli grafik tasarımın çağdaş medya platformlarında kurumsal kimlik inşası, izleyiciyle duygusal bağ kurma ve marka aidiyetini pekiştirme gibi kritik işlevler üstlendiğini açıkça göstermektedir. Bu tasarımlarda kullanılan renk yönetimi, tipografi tercihleri, geçiş efektleri ve ses tasarımı gibi bileşenler, estetik tercihlerin ötesinde stratejik birer anlam taşıyıcısı olarak işlev görmektedir. Bu noktada, intro videoların yalnızca teknik başarılar değil; aynı zamanda kültürel, estetik ve ideolojik tercihler doğrultusunda şekillenen anlatı ürünleri olduğunu anlamak önemlidir. İzleyicinin bir platformla ilk temas noktası olan bu kısa videolara, aslında platformun hangi değerleri temsil ettiğini, hangi kültürel uzama ait olduğunu ve kullanıcıya ne tür bir deneyim sunmayı vaat ettiğinin kodlandığı görülmektedir.

Sonuç olarak, dijital yayın platformlarının intro videoları, hareketli grafik tasarım aracılığıyla izleyiciye yöneltilmiş birer görsel önermedir. Bu önermeler, sadece estetik bir izlenim bırakmakla kalmaz; aynı zamanda kurumsal kimlik, kültürel pozisyonlanma ve izleyiciyle kurulan duygusal ilişki açısından da belirleyici rol oynamaktadır. Sonuç olarak, hareketli grafik tasarımın, yapay zekâ ile bütünleşerek daha bireysel ve etkileşimli biçimlerde izleyici deneyimini dönüştüren temel anlatı biçimlerinden biri olarak öne çıkmaya devam edeceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Amazon Company. (2024). *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_\(company\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_(company)) (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)

Amazon Prime Video. (2024). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_Prime_Video (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)

- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Betancourt, M. (2013). *The history of motion graphics*. Wildside Press.
- Biro, Y. (2011). *The cinema of poetry*. Continuum.
- Braha, Y., ve Byrne, B. (2011). *Creative motion graphic design process guide*. Focal Press.
- Cobb, D. (2019, Şubat 18). Spin's new identity for Mubi is "all about tightening things up". *It's Nice That*. <https://www.itsnicethat.com/articles/spin-tony-brook-eke-cakarel-graphic-design-180219> (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)
- Crook, J., ve Beare, R. (2016). *Motion graphic design: Applied history and aesthetics* (2. baskı). Focal Press.
- Çalış, E. (2024). Hareketli grafiğin ilkeleri. F. Kurtçu ve O. Yumurtacı (Ed.), *Hareketli grafik tasarımı* içinde (ss. 99–123). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gretel. (2025). *Netflix brand identity*. <https://gretelny.com/netflix> (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)
- Güntay, V. (2024). Hareketli grafik araç-gereçleri ve teknolojisi. F. Kurtçu ve O. Yumurtacı (Ed.), *Hareketli grafik tasarımı* içinde (ss. 199–226). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Halaçoğlu, B. N. (2024). Hareketli grafik yapım süreçleri. F. Kurtçu ve O. Yumurtacı (Ed.), *Hareketli grafik tasarımı* içinde (ss. 133–144). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hayır, C. (2023). Dijital sinema platformlarının film izleme alışkanlıklarına olan etkisi üzerine bir araştırma. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(2), 801–817.
- Krasner, J. (2008). *Motion graphic design: Applied history and aesthetics*. Focal Press.
- Mirror Review. (2025). *Evolution Of Netflix Logo*, <https://www.mirrorreview.com/explained-the-netflix-logo/>, (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)
- Mubi. (2024). *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mubi_\(streaming_service\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mubi_(streaming_service)) (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)
- Netflix. (2024). *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Netflix> (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)
- Özkirişçi, İ. H. (2022). Film yapım şirketleri jeneriklerinin hareketli grafik tasarımı bağlamında incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(2), 1525–1540.
- Özkirişçi, İ. H. (2024). Hareketli grafiğin bileşenleri. F. Kurtçu ve O. Yumurtacı (Ed.), *Hareketli grafik tasarımı* içinde (ss. 67–85). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ökmen, Y. E., ve Çokluk, N. (2022). Yeni yayıncılık modeli olarak YouTube'da dijital içerikler ve yenilenen izleme alışkanlıkları. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 721–737.
- Pentagram. (2022). *Prime Video*. <https://www.pentagram.com/work/prime-video> (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)

- Sarı, Ü., ve Türker, H. (2021). Dijital platform kullanıcılarının izleme alışkanlıklarına yönelik bir araştırma: Netflix örneği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 59–80.
- Schlittler, M. (2015). Motion graphics: Forms and functions. *Design Issues*, 31(2), 40–54.
- Shaw, D. (2020). *Design for motion: Fundamentals and techniques of motion design*. Routledge.
- Spin. (2025). *MUBI Corporate Identity*: <https://spin.co.uk/work/mubi> (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)
- Şenler, G. (2005). *Animasyon teknikleri ve kullanım alanları*. Es Yayınları.
- Tanrikulu, M. (2024). Hareketli grafik geliştirme yöntemleri. F. Kurtçu ve O. Yumurtacı (Ed.), *Hareketli grafik tasarımı içinde* (ss. 163–191). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Tureng. (2025). *Stack*. <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/stack> (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2025)
- Turgut, Ö. P. (2024). Hareketli grafiğin kullanım alanları. F. Kurtçu ve O. Yumurtacı (Ed.), *Hareketli grafik tasarımı içinde* (ss. 33–57). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Türkkan, H. (2024). Hareketli grafiğin gelişimi. F. Kurtçu ve O. Yumurtacı (Ed.), *Hareketli grafik tasarımı içinde* (ss. 3–31). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Uluç, G. (2008). *Küreselleşen medya: İktidar ve mücadele alanı*. Kırmızı Yayınları.
- Ülger, K. (2021). Kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarımın rolü ve önemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (27), 449–471.
- Vural, Z. B. A., ve Erkan, M. (2018). Kurumsal imajın güçlendirilmesinde kurumsal kimliğin rolü. *SDÜ İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23(2), 31–45.



TEKNİKTEN SANATA TEKSTİL BASKICILIĞININ DÖNÜŞÜMÜ: SANATSAL DESEN TASARIMLARI

TRANSFORMATION OF TEXTILE PRINTING FROM TECHNIQUE TO ART: ARTISTIC PATTERN DESIGNS

Hüseyin Özdemir^{1*}

¹ Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Gaziantep, Türkiye, ORCID: 0000-0002-0783-0563

* Sorumlu Yazar: hozdemir@gantep.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

İnsanların sanat ve güzele olan ilgisi bir yaratılış özelliğidir. Bu özelliğin insandaki ihtiyaç sıralaması yaşamın önceliklerine göre değişebilir. Örneğin hayatta kalma, korunma ya da beslenme gibi temel ihtiyaçlar doyurulduktan sonra insan üretmek, tasarlamak ya da sanat yapmak ister. Tam bu noktada baskı işlemi insanın tasarlamak, süslemek ve güzelleştirmek gibi sanatsal isteklerini karşılayan hem tekniğin hem de estetiğin bulunduğu bir alandır. Baskı günümüzde bölgesel renklendirme ya da desenlendirme şeklinde tarifi yapılan ve neredeyse her alanda kullanılan bir sektördür. Önceleri insanların yaşadıkları alanlarda oyma ya da kabartma şeklinde yaptıkları desenlendirmeler, daha sonra renkli taşlarla yaptıkları mozaik sanatına dönüşmüştür. Günümüzde ise baskıcılık çok sayıda baskı tekniği ile her geçen gün gelişen teknik ve sanatın bulunduğu bir alan olmuştur. Baskı sektörü ticari bir alan olmanın yanı sıra sanatsal bir içeriğe de sahiptir. Çünkü baskıda tekniğin yanı sıra desenlerle albeni uyandıracak özgün ve estetik müdahalelere de ihtiyaç vardır. Bu durum yeni baskı tekniklerine ve yeni desen tasarımlarına ihtiyacı da beraberinde getirmektedir. Önceleri taş baskı ile başlayan baskı tarihi, tahta, el şablon gibi tekniklerle devam etmiş, günümüzde ise dijital baskı gibi modern tekniklere doğru gelişmiştir. Günümüz baskı teknikleri artık daha ekolojik, daha hızlı ve daha özgün desenlerin basıldığı sanatsal bir tasarım alanına dönüşmüştür. Bu çalışmada tekstil baskıcılığının tarihsel gelişiminin geldiği durum analiz edilmiş ve baskıda desenin önemi teknolojik tasarım araçları kullanılarak farklı bir açıdan tekrar yorumlanmıştır. Kuş ve kelebek temalı özgün baskı desenleri tasarlanarak, desenin baskı teknolojisindeki önemine vurgu yapılmıştır. Tasarlanan desenlerle, somut verilerden soyut düşünceye geçiş anlatılmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler
Tekstil baskıcılığı,
kelebek desenleri,
soyut sanat, baskı
teknikleri.

ABSTRACT

People's interest in art and beauty is a characteristic of creation. The order of needs of this feature in human beings may change according to the priorities of life. For example, after basic needs such as survival, protection or nutrition are fulfilled, people want to produce, design or make art. At this point, the printing process is an area where both technique and aesthetics meet, meeting the artistic desires of people such as designing, decorating and beautifying. Printing is a sector that is described as regional colouring or patterning and is almost not used today. The patterning that people used to make in the form of carving or embossing in the areas where they lived before, later turned into mosaic art made with coloured stones. Nowadays, printing has become an area where many printing techniques and techniques and art that are developing day by day meet. The printing sector has an artistic content as well as being a commercial field. Because in addition to the technique in printing, there is also a need for original and aesthetic patterns that should arouse appeal with patterns. This situation brings along the need for new printing techniques and new pattern designs. The history of printing, which started with stone printing in the past, continued with techniques such as wood, hand stencil, and today it has developed towards modern techniques such as digital printing. Today's printing techniques have turned into an artistic design field where more ecological, faster and more original patterns are printed. In this study, the historical development of textile printing is analysed and the importance of pattern in printing is reinterpreted from a different perspective using technological design tools. Bird and butterfly themed original print patterns were designed and the importance of pattern in printing technology was underlined. With the designed patterns, the transition from tangible data to abstract thought was intended to be explained.

Keywords

Textile printing,
butterfly patterns,
abstract art, printing
techniques.

Gönderilme Tarihi: 12.05.2025

Kabul Tarihi: 22.05.2025

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Özdemir, H. (2025). Teknikten sanata tekstil baskıcılığının dönüşümü: sanatsal desen tasarımları. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 3(1), 73-94.

1. GİRİŞ

Baskı bir yüzeyin bölgesel renklendirilmesi şeklinde tanımlanan bir şekillendirme biçimidir. İnsanlık tarihi kadar eski olan bu yöntem teknikle sanatın birleştiği bir desenlendirme yöntemidir (Cimino, 2023). Bölgesel renklendirme birçok yöntemle yapılabilir. Dokuma, örme, nakış gibi tekstilde kullanılan yöntemlerin yanı sıra boyamanın farklı şekillerle uygulanması sonucu da bölgesel renklendirme yapılabilir. Aslında insanlar bölgesel renklendirmeye yaşadıkları yerleri güzelleştirme ile başlamış ve renkli taşlarla mozaik süslemelerle desenler yapmışlardır. Yine duvarlara yapılan resimler ve kabartma figürler de bu süslemenin bir parçası olmuştur. Tüm bunlar insanların estetik, beğenilme duygusu, süsleme ve süslenme arzusu gibi güdülerıyla ortaya çıkan ve antik dönemlerden beri var olan bir durumdur (Üstüner, 2017). Baskı sadece tekstilde kullanılan bir bölgesel renklendirme olmayıp günümüzde birçok sektör için de vazgeçilmez bir bölgesel desenlendirme olmuştur. İnşaat, mobilya, resim, matbaa, basın, promosyon ürünleri, gıda, ambalaj sanayi gibi geniş bir yelpazede kullanılmaktadır. Baskı teknolojisi önceleri sadece bir şekilde topluma mesaj vermek şeklinde bir anlam ifade etse de sonraları sanatsal bir kavrama doğru evrildiği görülmüştür. Baskıda kullanılan tekniklerin farklılığından, desenlerin oluşturduğu sanatsal bakış açısına bu dönüşümün en güzel örnekleridir (Yörük, 2019). Bu sanatsal bakış açısında modanın etkisi büyüktür. İnsanlar bireysel olarak bedenlerini sanatın bir parçası haline getirerek giyimden takıya kadar pek çok unsuru dönüştürmektedirler (Sarı, 2017).

Baskının tarihsel gelişiminde insanların boyalarla yaptığı süsleme sanatının katkısı büyüktür. Aslında el işlemleri ya da süslemeleri şeklinde başlayan süreç baskı tekniklerinin ilham kaynakları olmuştur. Bu el işlemleri nakış, kanaviçe ve tezhip gibi bölgesel desenlendirmeler olup, insanın tasarımlarında albeni uyandıracak ya da estetik amaçlarla baskıya benzer işlerle uğraşmışlardır (Özdemir, Çoruh ve Gümüş, 2025).

Esasında bir sanat formu olarak değil, iletişim ihtiyacını karşılamak amacıyla ortaya çıkan baskının tarihinin milattan önce 30. yüzyılda taş silindirler üzerine yazıları oyup kil tablet üzerine gezdirerek kabartma izler elde eden ve bu yöntemle çoğaltma işlemi yapan Sümerlere dayandığı düşünülmektedir. Tarih boyunca pek çok farklı baskı tekniği geliştirilmiş ve bu teknikler yazılı eser çoğaltmak veya kumaş deseni basmak gibi pek çok farklı alanda kullanılmıştır (Kašiković, Vladić ve Novaković, 2016). 19. yüzyılda sanatçıların işlerini imzalayarak orijinal eserler olarak satmasıyla özgün baskı veya baskı resim bir görsel sanat dalı olarak popülerlik kazanmıştır (Şekil 1).



Şekil 1. Kilden yapılmış kabartma baskı bir mühür (Hüryılmaz, 2002).

Baskı teknolojisinin gelişim süreci son yüzyılda çok hızlı bir ilerleme göstermiş ve bunun sonucunda çok fazla sayıda baskı tekniği ortaya çıkmıştır. Tekstil baskıcılığının derin, yüksek, film ve rotasyon türleri şeklinde başlayan çerçevesi, bu türlerden esinlenerek ortaya çıkan baskı teknikleriyle devam etmiştir (Erim, Gezicioğlu ve Erim, 2019). Bu baskı teknikleri el şablon, ahtapot, film druck, aşındırma, rezerve, batık, flok, sim, sedef, boncuk, tampon, dijital, rulo, transfer, iplik, yakma, kabartma, ofset, flekso, tiefdruck, gofre, dewdrop baskı gibi çok sayıda teknikten oluşmaktadır. Bu teknikler farklı sektörlerde bazen ticari bazen de sanatsal tasarım için kullanılmaktadır. Günümüzdeki teknolojik ilerlemenin de etkisi ile baskının yönü dijital baskı tekniklerine doğru dönmüştür. Bu tekniğin avantajları da göz önünde bulundurulduğunda gelecekte de ilerlemenin bu yönde olacağı öngörülebilmektedir (Tyler, 2005).

Günümüzde baskının sanatsal yönünün daha ön plana çıktığı ve daha çevreci üretimin yapıldığı bir dönüşüm yaşanmaktadır. Bu dönüşümde insanların hem değişen istekleri hem de sürdürülebilir üretimin daha çok dillendirildiği yaklaşımların etkisi büyüktür (Akbostancı, 2014).

Tekstil baskıcılığındaki en önemli parametrelerden birisi kullanılan desendir. Çünkü üretilen üründe albeni oluşturan, satışı artıran, farkındalık oluşturan özgün desen tasarımlarıdır (Özputat ve Yurt, 2011). Baskı desenleri birçok alandan beslenebilir. Geçmişte birçok medeniyetin kullandığı ve yaşanmışlıklardan doğan motifler, güncel hayatta dönemlik moda olan desenler, sinema kahramanlarından doğan desenler bu alanın kaynakları olabilir. Örneğin Anadolu'da kullanılan motifler, spiderman, batman gibi sanal karakterler, bazı çizgi film karakterleri desen olarak kullanılmıştır ve hala kullanılmaya devam etmektedir (Özdemir, Aykanat, 2023). Baskıda kullanılan desenlerin diğer bir özelliği de dönemlik olmasıdır. Çünkü baskıda kullanılan desenlerde günün modası takip edilmelidir. Örneğin tekstilde marka olan bir ürünün kendini yenilemesi ve eğer renklendirmesinde baskı kullanılmışsa desenlerin günün modasına göre güncellenmesi gerekir (Turan ve Sözüer, 2022). Ayrıca baskı desenlerinin özgün olması ve desenlerde kullanılan renklerin de iyi seçilmesi oldukça önemlidir. Desenlerde kullanılan renklerin anlamları, renklendirmede kullanılan boyaların cinsi de baskının kalitesi üzerinde etkilidir. Örneğin baskıda doğal boyalar kullanmak çevre dostu bir renklendirme bakımından bir farkındalık getirecektir (Bilvar ve Uslu, 2024).

2. BASKI TEKNİKLERİ

Yüksek baskı, tahta ve linol gibi blokların sivri uçlu gereçler ile oyularak yüzey üzerinde desen elde edildiği ve yüksek kalan kısımlara boya uygulanarak baskı alındığı tekniğe verilen isimdir. Asya’da ortaya çıkan bu baskı türünde grave edilen tahta bloklarla kâğıt ya da ipek kumaşlara desen aktarılmıştır. Bu baskı türü, hem batık gibi eski hem de yazmacılık gibi geleneksel tekniklerde kullanılmıştır (Amanjani, 2011). Günümüzde tahta baskı ve yazmacılık el sanatları olarak hala kullanılmaktadır. Çünkü bu süsleme teknikleri geçmişten geleceğe bir köprü görevi görmektedir (Koçak, 2020). Türkiye’de hala Tokat, Kastamonu ve İç Anadolu Bölgesinde tahta baskı ve yazmacılık yapılmaktadır (Şekil 2).



Şekil 2. Tahta baskı ve yazmacılık (Koçak, 2020).

Baskı tekniklerindeki gelişim o dönemin imkânları ölçüsünde ve daha çok el emeğine dayalı yapılmaktaydı. Örneğin derin ya da oyma baskı olarak da bilinen gravür tekniği uygulanırken yaygın olarak metal plakalar kullanılsa da ahşap ve taş gibi farklı materyaller de kullanılmıştır. Fiziksel yöntemlerle oyulan yüzeyin çukur kısımlarına boya doldurulur ve yüzeyin üzerine kâğıt örtülüp preslenerek desen elde edilir. Gravür tekniği 15. Yüzyıldan günümüze kadar matbaacılıkta kullanılmıştır. Günümüzde hala sanatçılar ve güzel sanat okullarında eğitim gören öğrenciler bu tekniği sanat eserleri üretiminde kullanılmaktadır (Batur, 2021).

Yüksek baskı ve gravürden farklı olarak litografi tekniği düz bir yüzey kullanır. Günümüzde yaygın olarak kullanılan ofset baskı tekniğinin ilk örneği olarak kabul edilir. Kireç taşı üzerine yağlı mürekkep kullanılarak elde edilmek istenen görsel işlenir (Şekil 3). Bu işlemde sonra suya batırılan kireç taşının gözenekleri yağlı mürekkep uygulanmamış kısımlardan suyu emer. Bu etapta baskı mürekkebi uygulanır ve bu mürekkep de su dolu gözeneklerden itilip yalnızca önceki mürekkebin uygulandığı yerlerden emilerek plaka baskıya hazır hale gelmiş olur (Yıldırım, Tağı, 2019).



Şekil 3. Taş baskı (Yıldırım ve Tağı, 2019).

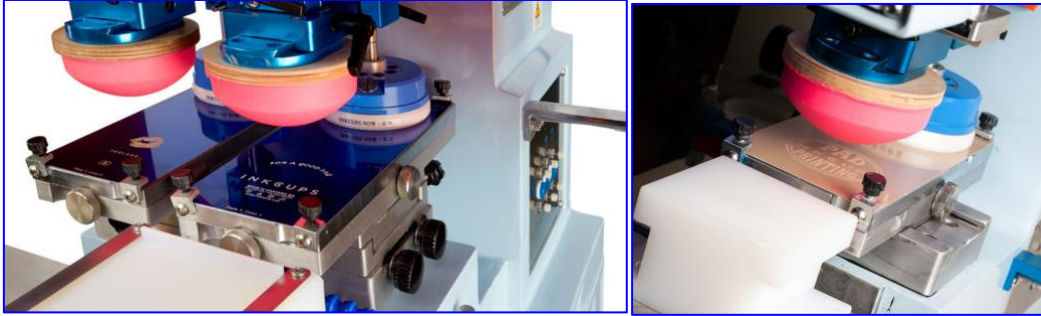
İlerleyen yıllarda bir çerçeveye gergin şekilde sabitlenen gaze bezi üzerine pozlanan desenin oluşturduğu şablonla yapılan baskılar yapılmıştır. Çin’de ortaya çıkan bu teknikle kumaş üzerine baskı yapmak daha kolay hale gelmiş ve el şablon, ahtapot ve film druck gibi yöntemler geliştirilmiştir (Bilginer, 2014).

Günümüzde artık yenilikçi yaklaşımlarla özel baskı teknikleri kullanılmaya başlanmıştır. Bu tekniklerde hem özgün hem de sanatsal desenlendirme yapmak mümkün olmuştur (Ayrıncı, İsmal ve Tufan, 2021). Örneğin varak baskı gibi bir teknikle süsleme ağırlıklı ve albenisi yüksek ürünler elde etmek mümkündür (Şekil 4).



Şekil 4. Varak baskı (Ayrıncı, İsmal ve Tufan, 2021).

Baskı işlemi daha çok düz yüzeylere yapılan bir bölgesel desenlendirme işlemi olup, tekstilde de en çok kumaşa baskı yapılmaktadır. Ancak bazı yenilikçi baskı teknikleriyle kavisli, çukur yüzeylere de baskı yapmak mümkündür. Böylece bazı endüstriyel ürünlerinde baskı ile renklendirilmesi de mümkün olmuştur (Kocaman, 2014). Örneğin tampon baskı, farklı ebatlarda silikonların kullanımıyla, metal klişedeki baskıyı her türlü buruşuk, kavisli, çukur veya düz yüzey üzerine yapabilme imkânı sağlayan bir baskı türüdür (Şekil 5).



Şekil 5. Tampon baskı (Kocaman, 2014).

Baskı teknikleri içerisinde en güzel desenlerin elde edildiği ve estetik bir görünümün elde edildiği sim baskıdır. Bu baskı tekstilde ve dekorasyonda kullanılan özel bir baskı tekniği olup, baskı boyası kullanılmadığı için çevre dostu bir özelliği de vardır (Özen ve İsmal, 2021). Bu teknikte kumaşa parlak bir görünüm kazandırmak için sim kullanılmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6. Sim baskı (Kurt, 2019).

Baskı ile renklendirme oldukça fazla kirlilik üreten bir sektördür. Özellikle film druck, rotasyon ve rulo gibi geleneksel baskı teknikleri atık yükleri fazladır. Bu nedenle bu tekniklerin yerine çevreyi daha az kirleten dijital, lazer baskı gibi teknikler kullanılmaktadır. Örneğin lazer baskı (Şekil7), başta metal yüzeyler olmak üzere, ahşap, cam ve deri gibi ürünlere lazer ışığı yardımıyla baskı patı kullanmadan yapılan iz bırakma işlemi olup, oldukça çevre dostu bir tekniktir (Ege ve Öztürk, 2019; Kalay, 2012).



Şekil 7. Lazer baskı (Kalay, 2012).

Yine çevre dostu bir bölgesel desenlendirme tekniği de gofre baskıdır. Günümüzde çevre dostu renklendirme oldukça önemlidir. Daha yaşanabilir bir dünya ve sürdürülebilir üretim için ekolojik baskı tekniklerine oldukça fazla ihtiyaç vardır (Aydoğan, 2017). İşte gofre baskı tekniği tıpkı bir tost makinesi mantığı ile ısı ve basınç yardımıyla boyarmadde kullanmadan kumaşa kalıcı 3D kabartma efekti vermek mümkündür. Bu teknikte kimyasal madde, boyarmadde, rakle gibi malzemeler kullanılmadığı için hem çevre dostu hem de avantajlı bir yöntemdir (Şekil 8).



Şekil 8. Gofre tekniği (Aydoğan, 2017).

Bazı baskı teknikleri de gelenekten geleceğe kesintisiz kullanılmaya devam etmektedir. Bazı ufak değişimlere rağmen bu bölgesel renklendirme hala kullanılmaktadır. Batık baskıyla başlayan bu teknik, günümüzde space dyeing ya da degrade olarak adlandırılan sanatsal bir

dönüşüm yaşamıştır (Aydoğan, Oyman, 2021). Bu teknikte tek bir tekstil ürünü üzerine belirli aralıklarla farklı renklerin oluşturduğu bir desen tasarlanmıştır (Şekil 9).



Şekil 9. Space dyeing baskı (Aydoğan, Oyman, 2021).

Tüm baskı tekniklerinde en önemli parametrelerden birisi desen oluşturmaktır. Önceleri sadece bir yüzeyin bölgesel renklendirmesi olan ve genellikle kullanılan desenlerin ticari olarak düşünüldüğü, tekstil baskıcılığı zamanla hem teknik hem de desen bakımından sanatsal tasarımların oluşturduğu bir sektöre evrilmiştir (Tierney, 2017). Aslında tekstil baskıcılığında kullanılan desenler kullanım yerine göre değişmektedir. Örneğin bir bebek ya da çocuk giyimindeki desenler daha çok hayali kahramanların ya da daha çok doğa içerikli tasarımların tercih edildiği desenlerdir (Kurt, 2019). Bu dönüşümde insanların örtünmek ya da moda ya uymak zorunluluğunun yerine giyinmek fakat farklı olmak şeklinde öznel bir tarz ortaya çıkmıştır. Bu durum özellikle belli bir ekonomik gücü sahip insanlarda daha belirgin görülmektedir. Bu nedenle baskı sektörü toplumun isteklerini kolaylıkla karşılayabileceği ve çevre dostu tekniklerin kullanımına yönelmiştir. Dijital baskı bu anlamda günümüzde en hızlı büyüyen baskı tekniğidir. Çünkü bu teknik müşteri isteklerine hızlı cevap verme, çevre dostu olması nedeniyle çok tercih edilmektedir (Özdemir, Terlemez, 2023).

Çalışmada farklı renklerde on tane de kelebek temalı desen tasarlanmıştır. Tasarımlar orijinal tasarımlar olup, hazır giyimden ev tekstiline birçok alanda rahatlıkla kullanılabilir. Tasarımların oluşturulmasının bazı aşamalarında yapay zekâ programları kullanılmıştır. Günümüzde artık birçok tasarımcı yapay zekânın bazı programlarını özellikle grafik ya da sanatsal tasarımlarında kullanmaktadır (Atış, Can, 2024).

Günümüzde tekstil baskıcılığındaki en önemli konu yaratıcı desen tasarımları ve bu desenlerin sanatsal bir ürüne dönüşümü için gerekli yenilikçi bir baskı tekniğidir. Çünkü ister teknolojik tasarımlar olsun isterse de insanların hayallerini yansıtan desenler olsun, çalışmanın özgün olması oldukça değerlidir (Mandour, 2024).

Bu çalışmada tekstil baskıcılığında çok önemli bir yer tutan ve tekstil baskıcılığın sanatsal yönünü ortaya çıkaran desen çalışmaları yapılmıştır. Bu desenler birçok tekstil ürününün de rahatlıkla kullanılabilecek tasarımlar olmanın yanında soyut bir bakış açısıyla giyenlerin ve dışarıdan bakanların farklı yorumlar yapabileceği desenlerdir.

3. YÖNTEM

Çalışmada öncelikle desen tasarımları için kelebek teması belirlenmiştir. Kelebeğin yaşamı, özellikleri ve kanatlarındaki muhteşem desenler incelenmiş ve tasarımlarda da bu incelemenin ilhamı kullanılmıştır. Öncelikle Leonardo ai programı kullanılarak kelebek görselleri oluşturulmuş ve desen tasarımıımızda kullanılmak üzere belirlenmiştir. Görseller desenimizin hikâyesine göre farklı renklerde oluşturulmuş olup, farklı duyguların sonucuna göre farklı desenlerde kullanılmışlardır (Şekil 10). Desen tasarımlarının hemen hemen hepsinde doku ve tarama çalışmaları elde hazırlanmıştır. Tasarımların ana teması olan kelebekler ilk önce Adobe Illustrator programında vektörel halde çizilmiş ve yine aynı programda diğer araçlar kullanılarak konuya uygun kompozisyon oluşturulmuştur. Doku ve tarama detayları ise Adobe Photoshop programında vektörel çizimler ile düzenlenmiştir.



Şekil 10. Leonardo ai programında oluşturulan kelebek görselleri.

3.1. Baskıda Kullanılan Sanatsal Desen Tasarımları

Bu çalışmada tekstilde kullanılmak üzere kelebek temalı özgün desenler tasarlanmıştır. Bu desenlerde soyut bir düşüncenin somut kavramlarda vücut bulması ve tekstil baskıcılığında kullanılabilecek tasarımlara dönüşmesi sağlanmıştır. Çalışmada tasarlanan desenler önce kâğıt üzerine elle çizilerek dokular oluşturulmuş ve ardından bu dokular dijital ortama atılarak son hali verilmiştir. Çalışmada 10 tane kelebek temalı orijinal desen tasarlanmış olup, bu desenlerin nasıl oluşturulduğu ve tasarımlarda verilmek istenen duygu belirtilmiştir.

An'a Değer isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelebekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 11).



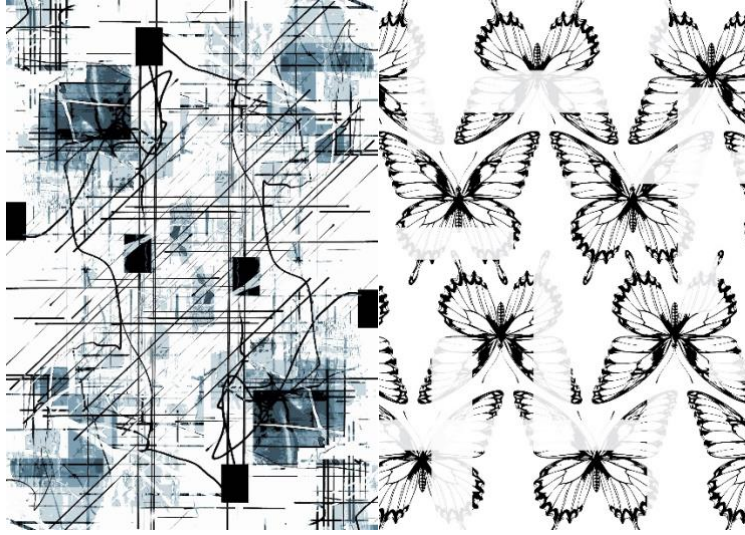
Şekil 11. An'a Değer isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Kelebek temalı An'a Değer isimli desen tasarımında kelebeğin bir günlük ömrüne rağmen umut taşıyan kanatlarında, hayatın her anının yaşanmaya değer olduğunu anlatılmak istenmiştir. Kelebeğin kanadı özgürlüğün rengi mavi ile sembolize edilirken bir günlük ömrün içerisinde canlı bir yaşama sevinci barındırmaktadır. Bu desen tasarımı tekstilde tişört, nevresim, perde ve elbiselik kumaşlarda rahatlıkla kullanılabilir. Hatta bu desen tasarımı halı için de düşünülebilir (Şekil 12).



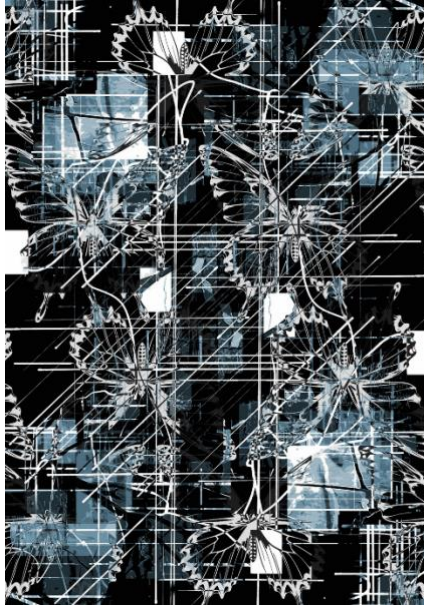
Şekil 12. An'a Değer isimli desen tasarımı.

Gölgeler Arasında Zarafet isimli ikinci tasarımda Procreate programında dijital çizim yapıp Adobe Photoshop yardımıyla bu çizim üzerinde çeşitli teknikler uygulanmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 13).



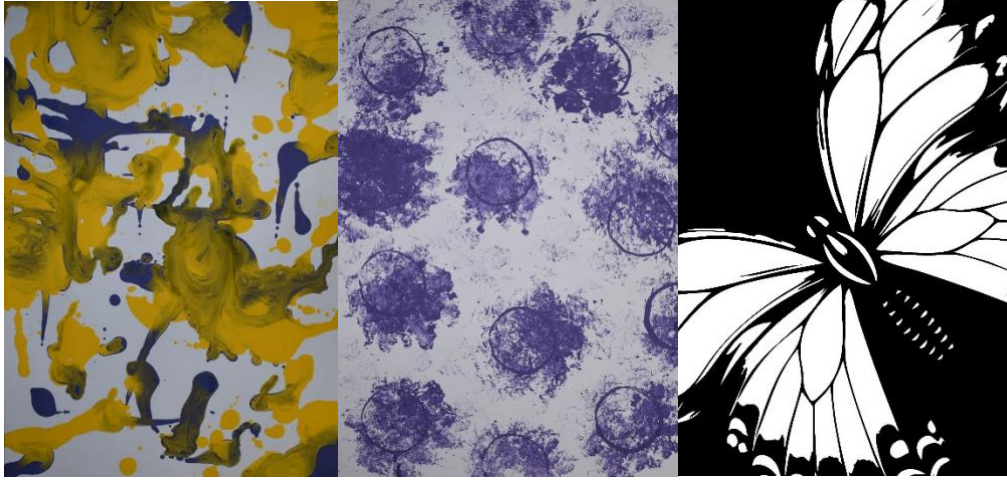
Şekil 13. Gölge Arasında Zarafet isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Gölge Arasında Zarafet isimli ikinci tasarımda karmaşanın ortasında bile bir kelebek kanat çırpabilir ve en karanlık çizgiler bile umutla aydınlanabilir duygusu verilmek istenmiştir. Tasarımda zincir gibi örülmüş çizgilerin arasından özgürce süzülen kelebekler, hayallerin sınır tanımayacağını resmetmektedir. Aslında bu desen tasarımı ile hayatın en karmaşık zamanlarda bile insana güzel bir çıkış yolu bulunduğu anlatılmıştır. Desendeki beyaz kanatlar umudu ve nefes aldıkça güzelliği hissettirmektedir. Bu desen tasarımı özellikle tişört baskıcılığında ve gömleklik kumaşlarda rahatlıkla kullanılabilir (Şekil 14).



Şekil 14. Gölge Arasında Zarafet isimli desen tasarımı.

Hayat Bir Gün O da Bugün isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelebekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 15).



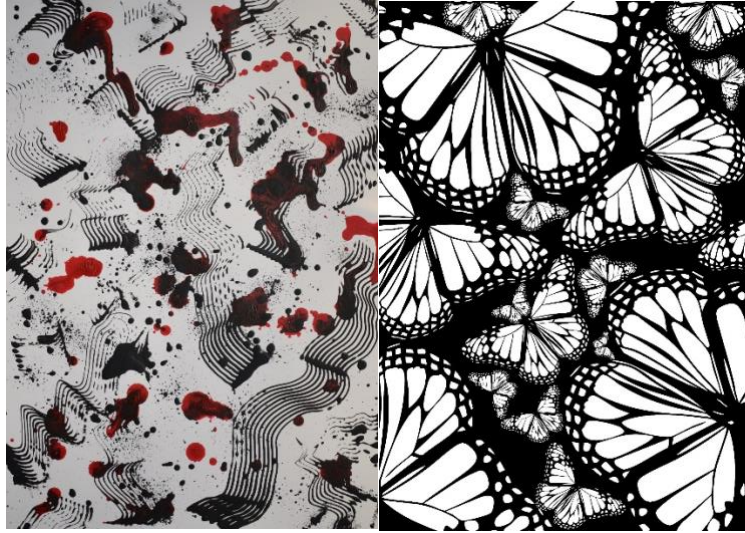
Şekil 15. Hayat Bir Gün O da Bugün isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Hayat Bir Gün O da Bugün isimli desen tasarımında verilmek istenen duygu, hayatın her zaman risklerle dolu olduğu ama önemli olanın tüm riskler karşısında savunmasız kalmadan kendimizi koruyarak yaşamı sürdürmemiz gerektiği verilmek istenmiştir (Şekil 16).



Şekil 16. Hayat Bir Gün O da Bugün isimli desen tasarımı.

Son Kanat Çırpış isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelebekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 17).



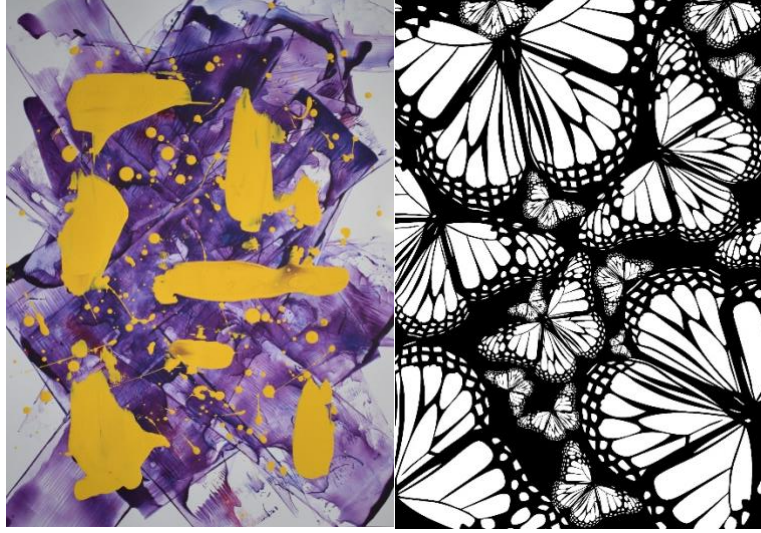
Şekil 17. Son Kanat Çırpış isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Bu tasarımda kullanılan beyaz renk zarifliği, kırmızı renk ise ölümü temsil etmektedir. Çalışma, hayatın ne kadar zarif ve yaşanabilir olursa olsun ölüm gerçeğinin kaçınılmaz olduğunu göstermektedir (Şekil 18).



Şekil 18. Son Kanat Çırpış isimli desen tasarımı.

Renklerin Ölümü isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 19).



Şekil 19. Renklerin Ölümü isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Bu tasarımda dünyadaki ihtişamın ölüm karşısında sessizleştiği ve bu dünyadan geriye ne renk ne de ses kaldığı anlatılmak istenmiştir. Çalışmada renklerin solgun olması her şeyin ölüm karşısında solduğu ifadesi verilmiştir (Şekil 20).



Şekil 20. Renklerin Ölümü isimli desen tasarımı.

Zamanı Gelinece isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 21).



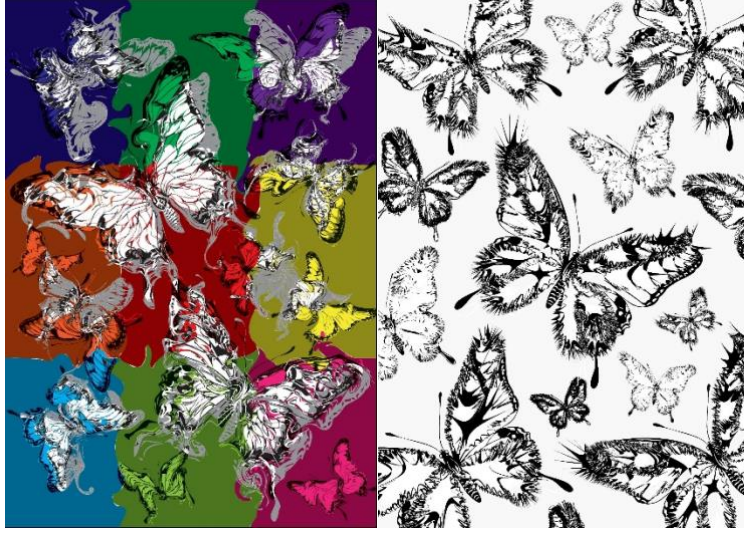
Şekil 21. Zamanı Gelince isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Bu tasarımda hayatın pas tutmuş anlarında bile içten içe filizlenen bir umudun olduğu ve zamanı geldiğinde kelekler gibi bu umudun sessizce kanatlanacağı anlatılmak istenmiştir (Şekil 22).



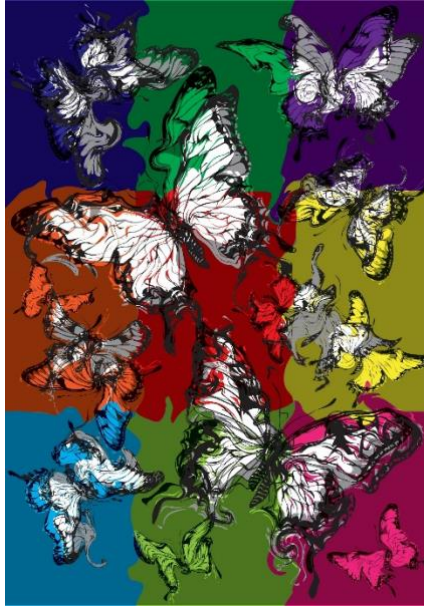
Şekil 22. Zamanı Gelince isimli desen tasarımı.

Rengin Çırpınışı isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 23).



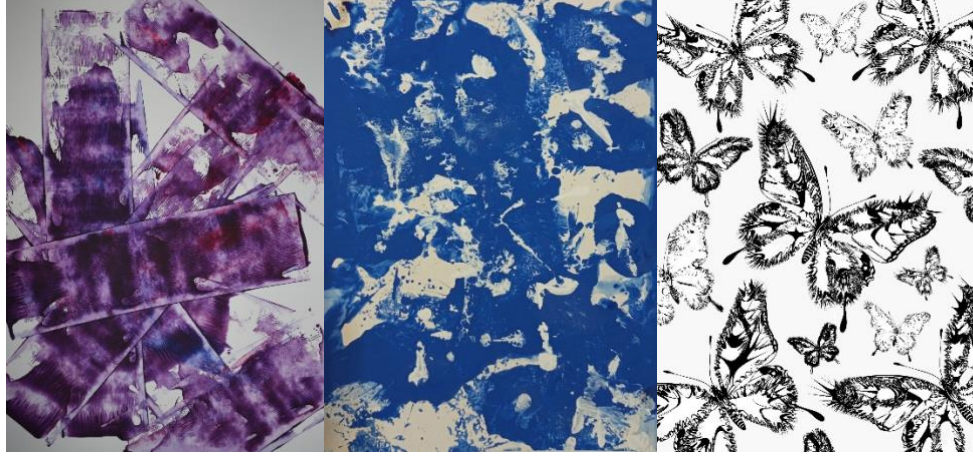
Şekil 23. Rengin Çırpınışı isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Bu tasarımda renksiz görünen hayatlarımızda bir anlığına da olsa savrulduğumuz o renkli anlar ve yaşamın hala değerli olduğunu fısıldayan renkli dokunuşların olduğu verilmek istenmiştir (Şekil 24).



Şekil 24. Rengin Çırpınışı isimli desen tasarımı.

Tersine Işık isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelebekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 25).



Şekil 25. Tersine Işık isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Bu tasarımda gecenin karanlığında ile umut verici bir ışık bulmak mümkündür ve bazen karanlık ışığı daha görünür kılar duygusu verilmek istenmiştir (Şekil 26).



Şekil 26. Tersine Işık isimli desen tasarımı.

Kelebek Etkisi isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelebekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 27).



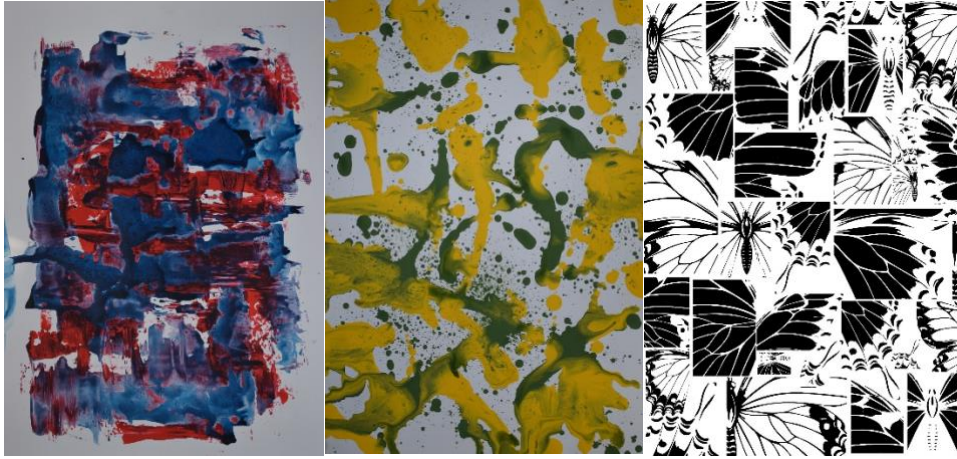
Şekil 27. Kelebek Etkisi isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Bu tasarımda her fırça darbesi bir kelebeğin kanat çırpışı gibi hayat bulur ve her renk patlaması yepyeni bir başlangıcın habercisi duygusu verilmeye çalışılmıştır (Şekil 28).



Şekil 28. Kelebek Etkisi isimli desen tasarımı.

Zarafetin Fragmanı isimli tasarımda önce 35x50 bristol üzeri akrilik boya ile çeşitli teknikler uygulanan tarama çalışması yapılmıştır. Daha sonra Adobe Illustrator programında yapay zekâ ile oluşturulan kelekler vektörel çizim haline getirilip aynı programda kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 29).



Şekil 29. Zarafetin Fragmanı isimli desen tasarımının hazırlık çizimleri.

Bu tasarımda güzelliği görmek için her zaman bütüne ihtiyaç yoktur. Çünkü bazen zarafet en küçük parçalarda saklı olabilir. Bu desende zarafetin bütünü oluşturan parçalarda gizli olduğu ve her insanda sevebilecek bir parçanın aranması gerektiği anlatılmıştır (Şekil 30).



Şekil 30. Zarafetin Fragmanı isimli desen tasarımı.

4. BULGULAR

Bulundukları yerleri, giydikleri eşyaları hatta taşıdıkları vücutları boyama ve süsleme duygusunun kökeni insanların beğenilme ve ilgi çekme istekleridir. İnsanlar bu isteklerini gerçekleştirmek için giyimden süslenmeye modadan markaya birçok araç kullanır. Baskı da giyim eşyalarını süsleme sanatı olduğu için insanlar bunu giysilerinde bir araç olarak kullanmışlardır. Giysilerini ister boyayla isterse de sim, boncuk gibi malzemelerle süsleyen insanlar hem kolay, hem de hızlı olduğu için baskıyı tercih etmişlerdir. Baskıyla rengârenk desenlendirilen elbiseler özellikle bahar ve yaz aylarında giyilmekte olup, bu durum mevsimin getirdiği bir canlanmayı da ifade etmektedir.

Baskıda kullanılan birçok teknik vardır. Amaç bölgesel olarak ürünü desenlendirmek olmakla birlikte kullanılan yöntemler farklı olabilir. Örneğin bazı baskı tekniklerinde baskı

patı, rakle, şablon gibi malzemeler kullanılırken bazılarında ısı ve basınç desen elde etmek için yeterlidir. Transfer baskıda bir kâğıda aktarılmış renkli bir desen ısı ve basınç yardımıyla çok kısa bir sürede kumaşa aktarılabilirken bir ahtapot baskıda baskı patı, rakle ve şablon gibi araçlara ihtiyaç vardır. Burada kullanılan baskı tekniği önemlidir. Desenin canlılığı, kumaşın tuşesindeki değişim, desendeki renk sayısı ve üretim hızı kullanılan tekniği bağlıdır. Örneğin en canlı desenler film druck, rotasyon ve dijital baskı gibi tekniklerle elde edilir.

Tekstil baskıcılığı hızlı değişen ve kendini her gün yenileyen bir alandır. Bu alandaki yenilenme özellikle baskı tekniklerindeki meydana gelmekte ve insanın hayal dünyasında şekillenen desenler kumaşlarla buluşmaktadır.

Bu çalışmada tekstil baskıcılığının dinamik yapısı ve çok hızlı değişen parametreleri desen yönüyle incelenmiştir. Baskının tarihsel gelişimi, baskı teknikleri, desen tasarımlarındaki gelişim kronolojik sırayla verilmiş ve bu alandaki gelecek vizyonu ile ilgili bir perspektif çizilmiştir. Çalışmada kullanılan kelebek figürleri hem doğanın desen tasarımları için eşsiz bir kaynak olması hem de zamanın eskitemediği desenler olması bakımından kullanılmıştır. Yapılan desen tasarımları orijinal tasarımlar olup, desenlerde kullanılan renklerin canlı olmasına ve tasarımların soyut bir bakış açısıyla verilmesine dikkat edilmiştir. Bu desenler tekstilde birçok yerde rahatlıkla kullanılabilir. Örneğin üst giyimden ev tekstillerine, halıdan perdeye kadar geniş bir ürün yelpazesinde bu desenleri kullanmak mümkündür.

5. SONUÇ

Önceleri bölgesel renklendirme olarak tanımlanan tekstil baskıcılığı artık bölgesel desenlendirme şeklinde tanımlanarak daha geniş bir anlama kavuşmuştur. Çünkü boya kullanmadan da desen elde etmek mümkündür. Örneğin gofraj baskı, inci baskı, sim baskı gibi tekniklerde bölgesel desenlendirme bazen basınç ve sıcaklık etkisiyle bazen de inci, sim gibi malzemelerle elde edilebilir.

Baskı sektörü ekonomik anlamda oldukça yüksek rakamların döndüğü bir yerdir. Ancak baskının sadece ekonomik yanı yoktur. Baskıya sanatsal yönden yaklaşan ve estetik ürünler tasarlayan çevreler de vardır. Bu doğrultuda sanat okulları, modacılar, tasarımcılar daha çok sanatsal bir bakış açısıyla teknikleri geliştirip kullanırken, amacı kar elde etmek olan işletmelerde ise maliyetler dikkate alınarak daha hızlı, daha ekonomik teknikler geliştirilip kullanılmaktadır. Örneğin rotasyon baskı tekniği ticari olarak oldukça önemli bir yere sahip olup, basılan mevcut kumaşları yaklaşık %65'i bu makine basılmaktadır. Çünkü bu makinenin teorik hızı 5400 m/h ulaşabilmekte, pratikte de yaklaşık 3600 m/h kumaş basabilmektedir. Bu muhteşem bir üretim avantajı sağlamakta ve maliyetlerde de ciddi düşüşler sağlamaktadır. Fakat insanların bir bölümü bu makinelerde üretilen sıradan ürünler almak istemiyorlar. Bu insanlar satın almak istedikleri ürünlerde, özgünlük, estetik ve sanatsal yön aramaktadırlar. Bu da özel ve geleneksel baskı teknikleri olan batık, tahta, degrade, flok, boncuk, sim gibi baskı teknikleriyle ya da özel desen tasarımlarıyla mümkün olmaktadır.

Baskılı bir ürünü değerli kılan ve insanda albeni uyandıran önemli bir parametre desendir. Çünkü ürünün üzerindeki desen kişinin tercihinde oldukça etkilidir. Kişi o ürünü bazen estetik beğeni bazen de mesaj amaçlı alabilir. Aslında her iki durumda da desenin ürüne verdiği özellik değerlidir. İnsanlar bir tişörtün üzerinde sevdiği bir ünlünün ya da kahramanı resmini

taşırken verdiği mesajın yanında çiçeklerle süslenmiş bir nevresim üzerinde yatmanın mutluluğunu hissedebilir. Bu nedenle baskıcılıkta desen tasarımı ve tasarımın verdiği his önemlidir. Bu alanda pazarlamanın temel ilkelerinden birisi olan ürünü tutundurma için estetik, popüler kültüre uygun desen tasarımları gereklidir. Bazen çok tutan bir desen bir işletmenin bir sezonunu kurtarabilir.

Baskıda desen, hem estetik hem de işlevsel açıdan ürünlerin değerini artırır. Doğru seçilmiş ve tasarlanmış desenler, ürünün pazardaki başarısını önemli ölçüde etkilemenin yanı sıra piyasadaki benzer ürünler arasında ayırt edici bir unsur olarak kullanılabilir. Ayrıca farklı ve özgün desenler, ürünün daha fazla öne çıkmasına da yardımcı olur. Yine desenler, tasarımcıların duygularını, hikâyelerini ve kültürel motifleri ifade etmesine imkân tanıyarak, ürünü kullanan kişide daha derin anlamlar hissetmesine de yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Akbostancı, İ. (2014). 20. ve 21. yüzyıllarda tekstil baskı tasarımı ve üretiminin değişen tanımı. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (5), 31-41.
- Amanjani, S. (2011). Tekstil tasarımında yaratıcı bir yöntem olarak geleneksel bir tekniğin geliştirilmesi ve özgün uygulamaları. *Akdeniz Sanat*, 4(7), 10-13.
- Atış, K. ve Can, D.İ. (2024). Yapay zekâ programlarının tekstil baskı tasarımında kullanılması: Runway MI/Paul Klee Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(34), 189-205.
- Aydoğan, M. (2017). Eco printing tekniği ile çevre dostu ekolojik tekstil baskısı. 2. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu, Antalya, Türkiye.
- Aydoğan, M. ve Oyman, N. R. (2021). Batık tekniğinin farklı tekstil yüzey düzenleme yöntemleriyle kullanımı ve uygulamaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(28), 728-752.
- Ayranpınar, K.S., İşmal, E. ve Tufan, N. (2021). Yaratıcı fikirlerin yenilikçi tasarımlara dönüşümünde 3 boyutlu baskı kullanımı ve Iris Van Herpen koleksiyonları. *Uluslararası Bilim, Teknoloji Ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 87-106.
- Batur, G. (2021). Geçmişten günümüze tekstil ahşap kalıp baskıcılığının güncel durumu. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(55), 652-664.
- Bilginer, O. (2014). Serigrafinin tarihçesi ve Türkiye’de serigrafi sanatı. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, 31, 13-28.
- Bilvar, H. ve Uslu, Ö. (2024). Tekstil baskı desenlerinde renk ögesi üzerine bir araştırma. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 114-139.
- Cimino, C.C.G. (2023). Textile design: print of life in the history of art. *J Textile Eng Fashion Technol*, 9(3), 65-67.
- Ege, J. Y. ve Öztürk, F. (2019). Sürdürülebilir moda’nın, ekolojik baskı tekniği ile değerlendirilmesi ve bir örnek uygulama. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(5), 394-406.

- Erim, Ö. U., Gezicioğlu, F. Y. ve Erim, M. (2019). Gelenekselden günümüz teknolojisine yer yaygılarında kullanılan baskı/boyama tekniklerine genel bir bakış. *Journal of Arts*, 2(1), 47-62.
- Hüryılmaz, H. (2002). Yenibademli Höyük: Kuzeydoğu Ege Denizi'nden Bir Erken Tunç Çağı Yerleşmesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19(1), 27-44.
- Kalay, L. (2012). Seramik sanatında lazer baskı tekniği ve çağdaş uygulayıcıları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(3), 138-149.
- Kašiković, N., Vladić, G. ve Novaković, D. (2016). Textile Printing-Past, Present, Future. *Gazette of Chemists, Technologists & Environmentalists of Republic of Srpska/Glasnik Hemicara, Tehnologa i Ekologa Republike Srpske*.
- Kocaman, Ş. (2014). Türkiye’de ambalaj tasarımında baskı teknikleri ve yeni oluşumlar. (Yüksel Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Koçak, S. Ç. (2020). Tekstil baskı ve boyamacılığına bağlı el sanatlarının baskı tarihindeki yeri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(5), 464-482.
- Kurt, V. T. (2019). Günümüzde tekstil baskı tasarımlarının bebek giysilerinde kullanımı. (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi)
- Mandour, B. A. (2024). Creativity in textile printing design: An integrative framework in design education. *International Journal of Technology and Design Education*, 1-32.
- Özdemir, H. ve Terlemez, İ. (2023). Geleneksel kutnu kumaşı desenlerinin kadın güreşçi mayosuna dijital baskı uygulamaları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(86), 425-437.
- Özdemir, H. ve Aykanat, M. Z. (2021). Anadolu kültürünü motiflerle Z kuşağına tanıtmaya bağlamında teknoloji kullanımı: 3D kalem tasarım uygulamaları. *Atlas Journal*, 7(42), 1952-1963.
- Özdemir, H., Çoruh, E. ve Gümüş, Ç.N. (2025): Geleneksel Türk el işlemlerinin çanta tasarımında kullanılması: Tezhip, nakış ve kanaviçe örneği, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 17(1), 103-122.
- Özen, Ö. ve İşmal, Ö. E. (2021). Tekstil tasarımına ekolojik bir yaklaşım: Lyocell üzerine doğal boyama ve eko baskı. *Yedi*, (26), 109-130.
- Özpulat, F. ve Yurt, D. (2011). Günümüz baskı desenli kumaşlarında desen tarzları ve teknikleri. *Akdeniz Sanat*, 4(7)i 29-32.
- Sarı, S. (2017). Giyilebilir sanat ve beden sanatında dijital tekstil tasarım uygulamaları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 69-85.
- Tierney, J. (2017). Design quality, mechanization and taste in the British textile printing industry. *Journal of Design History*, 30(3), 249-264.
- Turan, E. ve Sözüer, Z. D. (2022). Türkiye’de 1960-2000 yılları arasında uygulanan tekstil baskı teknolojilerinin desenler üzerinden incelenmesi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 84-108.

- Tyler, D. J. (2005). Textile digital printing technologies. *Textile Progress*, 37(4), 1-65.
- Üstüner, S. G. (2017). Tekstil tasarım tarihine genel bir bakış. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (8), 49-56.
- Yörük, E. Y. (2019). Tekstil baskıcılığında teknolojiye bağlı değişen tasarım anlayışı. (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi).
- Yıldırım, R. ve Tağı, S. Ö. (2019). Geleneksel baskı teknikleri ve yeni tasarımlarda kullanımı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (35), 203-209.



e-ISSN:2980-2342

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
International Journal of Design and Art



Cilt:3 Sayı:1, Haziran 2025
Volume:3 Issue:1, June 2025

TÜRK MİTOLOJİSİNDE KURT FİĞÜRÜNÜN ANLAM EVRENİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA SİMGESEL YORUMLARI

THE SEMANTIC UNIVERSE OF THE WOLF FIGURE IN TURKISH MYTHOLOGY AND ITS SYMBOLIC INTERPRETATIONS IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Tuğrul Alpaslan Damgacı^{1 *}

- ¹ Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Gaziantep, Türkiye, ORCID: 0000-0003-1162-601X
Sorumlu Yazar: tugrul_damgaci@hotmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Bu çalışma, Türk mitolojisinin köklü anlatılarında yer alan kurt figürünün tarihsel işlevleri ile çağdaş Türk resim sanatındaki temsilleri arasındaki ilişkiyi incelemeyi amaçlamaktadır. Orta Asya mitolojik hafızasında Wu-sun Efsanesi, Göktürklerde Bozkurt Efsanesi, Ergenekon Destanı ve Oğuz Kağan Destanı gibi anlatılar çerçevesinde, kurt figürünün taşıdığı kültürel, ideolojik ve sembolik anlamlar tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilmiştir. Araştırma, nitel yöntemin doğrultusunda yapılandırılmış olup, genel tarama modeli temelinde tarihsel araştırma ve betimsel resim analizi tekniklerinden yararlanılmıştır. Bu kapsamda mitolojik metinler belge temelli bir yaklaşımla çözümlenmiş; ardından Ratip Tahir Burak, Mehmet Başbuğ, Rauf Tuncer ve Mehmet Sağ'a ait eserlerdeki kurt figürü temsilleri, sanatçının biçimsel tercihleri, anlatım dili ve kültürel göndermeleri üzerinden analiz edilmiştir. Sanatçıların seçiminde, kurt figürünü özgün biçimsel ve anlatımsal stratejilerle ele alarak mitolojik sembelleri çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlamaları belirleyici olmuştur. Betimsel analiz sürecinde figürün kompozisyon içindeki konumu, biçimsel yapısı, sembolik anlamı ve tarihsel anlatılarla kurduğu ilişki dikkate alınmıştır. Çalışma, sözlü kültürden görsel üretime uzanan bir sürekliliği görünür kılarken; mitolojik bir figürün çağdaş sanat üretimini içindeki yeniden inşasına disiplinler arası bir perspektif sunarak alana özgün bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler

Türk Mitolojisi, kurt figürü, ikonografi, destan, resim sanatı.

ABSTRACT

This study examines the relationship between the historical functions of the wolf figure in foundational narratives of Turkish mythology and its representations in contemporary Turkish painting. Within the framework of mythological memory in Central Asia, the cultural, ideological, and symbolic meanings attributed to the wolf figure are analyzed in a historical context through narratives such as Wu-sun Efsanesi, Bozkurt Efsanesi among the Göktürks, Ergenekon Destanı, and Oğuz Kağan Destanı. The research is structured according to the qualitative method, employing historical research and descriptive visual analysis techniques within the scope of the general survey model. In this context, mythological texts are examined through a document-based approach, followed by an analysis of wolf representations in the works of Ratip Tahir Burak, Mehmet Başbuğ, Rauf Tuncer, and Mehmet Sağ, focusing on each artist's formal preferences, narrative language, and cultural references. The selection of these artists is based on their unique visual approaches to the wolf figure and their reinterpretation of mythological symbols within the framework of contemporary art. The visual analysis emphasizes the wolf's compositional position, formal qualities, symbolic meaning, and connection to historical narratives. This study aims to reveal the continuity from oral culture to visual production and offers an interdisciplinary perspective on the reconstruction of a mythological figure within contemporary artistic practices, thereby contributing an original dimension to the field.

Keywords

Turkish Mythology, wolf figure, iconography, epic, painting art.

Gönderilme Tarihi: 15.05.2025

Kabul Tarihi: 13.06.2025

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Damgacı, T. A. (2025). Türk mitolojisinde kurt figürünün anlam evreni ve Çağdaş Türk Resim Sanatında simgesel yorumları. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 3(1), 95-110.

1. GİRİŞ

Türk mitolojisi, tarihsel süreç içerisinde sözlü kültür aracılığıyla biçimlenmiş ve kuşaktan kuşağa aktararak zengin bir anlatı geleneği oluşturmuştur. Bu gelenek içerisinde bazı figürler, kültürel kimliğin ve toplumsal hafızanın taşıyıcıları hâline gelmiştir. Kurt figürü, bu çerçevede anlatı dünyasının öne çıkan öğelerinden biri olmasının ötesinde, tarihsel ve sanatsal düzlemde derin anlam katmanlarıyla yüklü bir simgedir. Kurdun toplumu koruyup yeniden var etmesi, ataların kadim yurduna dönüşte rehberlik etmesi ya da ilahi bir kudretle bir halkı yönlendirmesi gibi işlevleri, bu figürü sıradan bir motif olmaktan çıkararak ideolojik ve sembolik bir kimliğe dönüştürmüştür. Orta Asya kültürel hafızasında kurdun hem atadan türeme hem de kutsal koruyuculuk işleviyle özdeşleşmiş olması, bu figürü Türk mitolojisinde diğer hayvanlardan ayıran temel özelliktir. Çoruhlu'nun (2017, s. 238) Carter'dan aktardığına göre, hayvanların özellikle vahşi türlerine kutsallık atfedilmesi, bu varlıklara duyulan içgüdüsel korkunun ötesinde, onların taşıdığı güçle özdeşleşme arzusunun da beraberinde getirmiştir. Bu arzu hem korunma ihtiyacının hem de düşmana karşı üstünlük kurma isteğinin bir yansıması olarak, zamanla insanın hayvan biçimine bürünebileceği ya da hayvanlara özgü niteliklerin insana geçebileceği yönündeki inanç yapılarının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Türk mitolojisinde hayvan üslubu (Can ve Kuru, 2023) ve hayvan motifleri uzun yıllardır araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Geyik, boğa, at, kuş (Yayan ve Hekimoğlu, 2023), öküz, horoz (Yayan ve Özcan, 2020) ve kartal (Çoban, 2015) gibi figürler üzerine yapılan çeşitli çalışmalarda, bu varlıkların mitolojik sembolizmleri, ritüel işlevleri ve kültürel temsilleri çok boyutlu biçimde ele alınmıştır. Bu çerçevede kurt figürü de özellikle Bahaeddin Ögel (1971) ve Fuzuli Bayat'ın (2019) çalışmalarında; Can ve Çakmakoglu Kuru'nun (2023) makalesinde ise köken anlatıları, kutsal koruyuculuk ve yönetici soyun kutsallığı bağlamında bir mitolojik figür olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma, hem mitolojik kaynaklara dayalı tarihsel çözümlemeleri hem de çağdaş Türk resim sanatında kurt figürünün simgesel ve biçimsel yorumlarını bir arada ele alarak yazında derinleştirme sağlamayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın temel araştırma sorusu, Türk mitolojisinin önde gelen anlatılarında yer alan kurt figürünün tarihsel işlevleri ile çağdaş Türk resim sanatındaki temsilleri arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Özellikle Wu-sun Efsanesi, Göktürklerde Bozkurt Efsanesi, Ergenekon Destanı ve Oğuz Kağan Destanı gibi metinlerde karşılaşılan kurt figürünün, sanat üretiminde ne tür biçimsel yaklaşımlar ve anlamlandırma stratejileri aracılığıyla yeniden yorumlandığı bu incelemenin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, kurt figürünün mitolojik anlatılar içindeki yerini ve anlamını ortaya koymak ve bu anlamın çağdaş Türk resim sanatındaki yansımalarını örnekler üzerinden analiz etmektir.

Çalışma, bir yandan mitolojik kaynakları içerik açısından çözümlemekte; öte yandan sanat eserlerini biçimsel ve tematik boyutlarda değerlendirmektedir. Nitel araştırma yöntemiyle yapılandırılan incelemede tarihsel araştırma modeli benimsenmiş; kurt figürünün mitolojik anlatılar içindeki kökeni ve işlevi analiz edilmiştir. Ardından, betimsel sanat analizi teknikleri aracılığıyla Ratip Tahir Burak, Mehmet Başbuğ, Rauf Tuncer ve Mehmet Sağ gibi sanatçıların eserlerindeki kurt figürü temsilleri incelenmiştir. Böylece sözlü kültürden görsel üretime uzanan bir süreklilik ortaya konulmuş; mitolojik sembollerin çağdaş sanat pratiklerinde nasıl yaşatıldığı ve yeniden anlamlandırıldığı tartışmaya açılmıştır.

İncelemede yer verilen sanatçılar, kurt figürünü doğrudan ele almanın ötesinde, mitolojik simgelerin biçimsel ve anlamsal dönüşümüne yönelik özgün yaklaşımlar geliştirmeleri nedeniyle seçilmiştir. Ratip Tahir Burak'ın tarihsel anlatıyı resmetme biçimi, Mehmet Başbuğ'un figüratif soyutlamaları, Rauf Tuncer'in mitik kompozisyonları ve Mehmet Sağ'ın çağdaş görsel dilde, kurdu yeniden inşa eden estetik arayışları, bu figürün sanatsal temsillerine dair çok katmanlı bir okuma yapma imkânı sağlamaktadır. Böylelikle çalışma, görsel kültür incelemeleri ile mitoloji temelli çözümlemeler arasında kurduğu ilişki aracılığıyla, Türk mitolojisinin görsel sanatlarda yeniden üretimine dair özgün ve derinlikli bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Türk mitolojisinde yer alan figürlerin tarihsel, kültürel ve simgesel işlevlerini değerlendirebilmek, bu figürlerin yalnızca anlatısal değil aynı zamanda düşünsel düzeyde taşıdıkları anlam katmanlarının çözümlemesini gerektirir. Bu çalışma, mitolojik düşünce sisteminde özel bir yere sahip olan kurt figürünün hem tarihsel anlatı geleneğindeki rolünü hem de çağdaş Türk resim sanatındaki temsillerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda “mit,” “destan” ve “sembol” kavramları kuramsal çerçevede açıklanacak; kurt figürünün tarihsel anlatılar içindeki anlam örgüsü ile görsel sanatlar alanındaki dönüşümü karşılaştırmalı biçimde ele alınacaktır.

Mit, insanın evreni, doğayı ve toplumsal varoluşunu anlamlandırma çabasıyla şekillenen, en eski düşünsel anlatı biçimlerinden biridir. Anlatının merkezinde çoğu zaman doğaüstü bir eylem, bir dönüşüm ya da yaratılış yer alır. Mircea Eliade'ye göre mit, geçmişte yaşanmış olayları aktarmanın ötesinde, kutsal olanın dünyaya nasıl yansıdığını açıklayan bir düşünce biçimidir (2018, s.17). Mit, olayları tarihsel kronoloji içinde değil, kutsalın belirlediği ilksel bir zaman-mekân düzleminde ele alır. Bu yönüyle mit, kültürel hafızanın yapılandırılmasına ve toplumsal değerlerin inşasına katkı sunan simgesel bir anlatı formudur. Mit, geçmişte yaşanmış olaylara dair anlatıların ötesinde, toplumsal değerleri, düşünce biçimlerini ve kültürel anlam yapılarını şekillendiren sembolik bir anlatım sistemidir. Bayat'a göre mit, bir toplumun dünyayı nasıl algıladığını, nasıl biçimlendirdiğini ve hangi kavramsal çerçevelerle anlamlandırdığını gösteren bir model işlevi görür. Mit, bu yönüyle hem epistemolojik hem de kültürel düzlemde bir düzenleme aracı olarak değerlendirilebilir. Bayat miti, “değerler paradigmasında dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme, kısaca ifade etmek gerekirse hayatın ve olayların genelleştirilmiş modeli” olarak tanımlar; ayrıca “anlam paradigmasına göre mit, bir düşünce tarzı, bir şuur ve bilinç nevidir. Şu hâlde mit, dünya hakkındaki gerçekliğin ta kendisidir ve diyalektik mantığın sonucu olarak meydana çıkar” (2019, s. 11). Bu yaklaşım, mitin anlatı düzeyinin ötesine geçen bir kültürel bilinç alanı oluşturduğunu göstermektedir.

Destan, bir toplumun tarihsel tecrübelerini, kolektif kimliğini ve kültürel hafızasını yansıtan, sözlü gelenek içerisinde biçimlenmiş epik anlatı türlerinden biridir. Mitlerle güçlü bağlara sahip olmakla birlikte, destanların yapısında gerçeği yansıtma, halk yaşamını tasvir etme, kahramanlık, romantizm, tarihî olaylar ve mitolojik öğelerin bir arada bulunduğu görülür. Destan, kökeni itibarıyla mitolojiyle iç içe geçmiş olmakla birlikte, biçimsel olarak daha somut zaman ve mekân unsurlarına dayanır. Bu yönüyle masaldan çok mite yakın durur.

Bayat'ın değerlendirmelerine göre, masallar mit dünyasıyla bağlarını koparmışken, destan hâlen mitolojik sistemin içinde yer alır; çünkü “destan kahramanı Tanrı'nın dünyasında, onun himayesindedir. Dağ, orman, yer ruhları onun koruyucularıdır” (2019, s. 103). Kahramanlık anlatısı olmasının ötesinde destan, toplumun tarihsel bilinçle kurduğu ilişkiyi kozmolojik bir bakışla aktaran kültürel bir ifade biçimidir.

Mit ve destan kavramları sıklıkla iç içe geçmiş anlatı türleri olarak değerlendirilse de yapı, işlev ve temsil düzeyleri açısından önemli ayrımlar barındırır. Mit, kozmogonik, ontolojik ve kutsal olanı açıklamaya yönelmiş bir anlatı formudur; varlığın nasıl ortaya çıktığını, düzenin nasıl kurulduğunu ve kutsal olanın dünyayla ilişkisini ifade eder. Zaman dışıdır ve anlatının meşruiyetini doğaüstü varlıkların eylemlerinden alır. Destan ise tarihsel ya da tarihsel kabul edilen olaylar etrafında şekillenen, bir kahraman figür üzerinden toplumun kolektif kimliğini pekiştiren epik bir anlatıdır. Mit, varoluşun nedenine odaklanırken; destan, bu varoluşun içindeki mücadele ve toplumsal deneyimleri yansıtır. Mitin kahramanları tanrılar ya da doğaüstü varlıklarken, destanda olağanüstü nitelikler taşısa da insan merkezli bir figür yer alır. (Eliade, 2018; Bayat, 2019).

Mitolojik düşünce, anlatıların ardındaki olay örgüsünü kurmanın ötesinde, bu anlatıların taşıdığı sembolik yapıyı da inşa eder. Mitlerde yer alan figürler, nesneler, doğa varlıkları ya da mekânlar doğrudan anlamlarıyla değil; içinde bulundukları kültürel, metafizik ve arketipsel bağlamla birlikte işlev kazanır. Bu durum, mitolojik anlatıların temel düşünme biçiminin semboller aracılığıyla şekillendiğini ortaya koyar. Eliade, mitin anlatı biçiminin ötesine geçen bir işlev taşıdığını, doğaüstü varlıkların eylemleri aracılığıyla gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini açıkladığını belirtir: “Mit, Doğaüstü Varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir” (2018, s. 17). Mitlerin taşıdığı bu simgesel yapı, aynı zamanda kolektif bilinç dışında yer alan ortak imgelerin kültürel kodlar aracılığıyla açığa çıkmasına olanak tanır. Jung, mitolojik anlatıların evrensel arketipleri görünür kıldığını ve bu imgelerin kültürler arasında biçimsel olarak farklılaşsa da özsel benzerliklerini koruduğunu vurgular (2009, s. 107). Bu noktada mit, bireysel ve toplumsal varoluşu anlamlandırmaya yönelik simgesel bir düşünme biçimi olarak işler.

Mitolojiye dair bu simgesel ve çok katmanlı yaklaşım, farklı kuramcılar tarafından çeşitli biçimlerde açıklanmıştır. Joseph Campbell'ın çeşitli mitoloji kuramcılarından derlediği yorumlara göre mitoloji, çağdaş düşünce dünyasında tek bir anlatı biçimi olarak değil; tarih boyunca farklı dönemlerde ve düşünsel bağlamlarda çok yönlü biçimlerde ele alınmıştır. Campbell'ın aktardığı üzere, Frazer mitolojiyi doğayı açıklamaya yönelik ilkel ve deneyimsel bir çaba olarak tanımlar. Müller ise mitolojik anlatıları, tarih öncesi çağlardan bugüne yanlış yorumlanmış, şiirsel nitelikte bir fantezi türü olarak değerlendirir. Durkheim, mitolojiyi bireyin topluluğu tarafından şekillendirilmesini sağlayan alegorik bir bilgi alanı olarak konumlandırırken; Jung onu insan ruhunun derinliklerinde bulunan arketipsel dürtülerin simgesel dışavurumu biçiminde yorumlar. Coomaraswamy açısından ise mitoloji, insanın en derin metafizik sezgilerini yansıtan geleneksel bir anlatı aracıdır. Tüm bu görüşleri birleştiren Campbell, mitolojinin özünden çok işlevine odaklanmak gerektiğini vurgular ve onu

bireylerin, toplumların ya da çağların ihtiyaçlarına yanıt üretme gücüne sahip, yaşamın anlamını kuran simgesel bir yapı olarak tanımlar (2019, s. 338–339).

Mitolojinin evrensel düzlemde üstlendiği bu işlevsel ve simgesel yapı, kültüre özgü anlatılarda somut biçimlerde karşımıza çıkar. Türk mitolojisinde rastlanan kurt, ağaç, dağ, ışık gibi unsurlar betimleyici olmanın ötesinde; kutsallık, soyun devamı, rehberlik ve dönüşüm gibi çok katmanlı anlamlarla yüklü kültürel simgelere dönüşür. Bu nedenle mitolojik figürlerin çözümlenmesinde yalnızca tarihsel ya da içeriksel değil, aynı zamanda simgesel düşüncenin yapısına odaklanan kuramsal yaklaşımlar temel bir yere sahiptir.

Mitolojik düşünce, sözlü ve yazılı anlatıların yanı sıra görsel sanat yoluyla da kültürel belleğin sürekliliğini sağlayan bir temsil biçimi üretir. Sanat, mitolojik sembollerin biçimsel olarak yeniden yapılandırıldığı ve çağın estetik diliyle yorumlandığı bir alan sunar. Mitlerde yer alan figürler, zaman içinde plastik sanatlarda çeşitli biçimsel yaklaşımlar aracılığıyla görünür hâle gelir ve böylece hem simgesel anlamlarını hem de kültürel bağlamlarını farklı görsel düzlemlerde sürdürme imkânı bulur. Görsel temsil, bu figürlerin anlatı içeriğinin ötesinde toplumsal, tarihsel ve estetik katmanlarla birlikte ele alınmasına olanak tanır.

Türk mitolojisinde hayvan figürleri, kültürel hafızada yalnızca görsel bir unsur olarak yer almaz; aynı zamanda inanç sistemini, yaşam tarzını ve mitolojik düşünceyi yansıtan simgesel yapıların bir parçasıdır. Bu figürler, mitolojik anlatılarda doğayla kutsal olanın kesişim noktasında konumlanarak, sembolik işlevler üstlenir. Hayvan figürlerinin oluşturduğu kompozisyonlar, biçimsel özelliklerini taşıırken, Türklerin yaşayış biçimini, inanç dünyasını ve mitolojik düşüncesini görünür kılar. Figürler, mitolojik olayların simgeleri olarak düzenlenmekte; naturalizm ile idealizasyonun uyumlu birlikteliği içinde biçimlenmektedir. Yer yer idealizasyonun abartıldığı ve doğadan bütünüyle uzaklaşan örneklerle de rastlanır (Alsan, 2017, s. 17). Bu çok katmanlı temsil yapısı, hayvan sembollerini Türk mitolojik sisteminde görsel ve düşünsel düzeyde anlamlı kılar. Bu sembolik yapıların arasında kurt hem tarihsel anlatılarda hem de kültürel hafızada taşıdığı anlam zenginliğiyle dikkat çeker.

Türk mitolojisinde bozkurt figürü, hayvan sembolü olmanın ötesinde, soyun başlangıcında Tanrı iradesinin taşıyıcısı ve yaratıcı gücün aracı olarak konumlanır. Türeyiş mitlerinde önemli bir yer tutan kurt, Tanrısal görevlendirmeye ilişkilendirilir ve yaratıcı misyonu üstlenen kutsal bir varlık olarak işlev görür. Türk menşe mitleri içinde bozkurtun kozmik doğumdaki yeri, bu anlatıları diğer türeyiş mitlerinden ayıran temel unsurlardan biridir. Bayat’a göre, yazılı kaynaklarda yalnız kurttan türeyen boylara ilişkin beş temel mitolojik varyant bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla: Wu-sun hükümdarının oğlunu emziren kurt; Tanrı tarafından gönderildiği düşünülen kurdun, hükümdar kızıyla evlenmesiyle türeyen Ti boyları; Kao-Çi anlatısında yaşlı bir kurdun hükümdarın küçük kızıyla evlenmesi; Göktürklerde Aşina boyunun ortaya çıkışını açıklayan bozkurt miti ve son olarak, Kırgızlar ile Türklerin ortak soyunun kurttan doğan kardeşlere dayandırıldığı anlatıdır. Bu varyantların tümünde kurt figürü, yaratılış sürecinde merkezi ve işlevsel bir konuma sahiptir (Bayat, 2017, s. 165–166).

Kurt figürü gibi köklü bir motif, sanatçılar tarafından tarihsel kimliğin, kolektif hafızanın ve mitolojik mirasın taşıyıcısı olarak yeniden işlenir. Mitolojik anlatıların görsel düzlemdeki temsili kadar, sözlü kültür geleneği içerisinde şekillenen destanlarda yüklenen anlamlar da bu figürün simgesel gücünü derinleştirir. Mitolojik öğelerin sanat pratiklerindeki dönüşümünü

anlamaya yönelik çözümleme sürecinde, Türk mitolojisinin tarihsel ve kavramsal yapısı ile çağdaş sanatçıların görsel üretimleri birlikte değerlendirilmiştir. Türk mitolojisinde kurt figürü, Proto-Türk topluluklarında bir totem olarak ortaya çıkmış; Hun döneminde ise atalar kültürünün simgesel bir parçası hâline gelmiştir. Türk dünyasının farklı coğrafyalarında kaya ve mezar taşlarının yanı sıra, şaman kıyafetleri ve ritüel nesneler üzerinde tanrı kurt tasvirlerine rastlanması, bu figürün inanç sistemleriyle kurduğu güçlü ilişkiyi ortaya koyar. Gelişen hayvan-ata kavramı, kurt imgesini hem soyun kökenine hem de otorite, hükümdarlık ve göksel yetkinin simgesel ifadesine dönüştürmüştür; böylece figür çok katmanlı bir anlam yapısı kazanmıştır (Çoruhlu, 2017, s. 203).

3. TÜRK MİTOLOJİK ANLATILARINDA KURT FİGÜRÜ

Türklerin henüz insanlık bilincine tam anlamıyla ulaşamadıkları dönemlerde, kurttan türeyiş anlatılarının ortaya çıkmış olabileceğine dair çeşitli görüşler mevcuttur. Kurda atfedilen anlam, ilk kez Göktürkler dönemine ait yazılı kaynaklarda açık biçimde yer alsa da bu tür anlatıların izleri Hun İmparatorluğu'nun en güçlü dönemlerine kadar geriye götürülebilmektedir. Ögel'e (1971, s. 12) göre, "En eski Türk efsaneleri, kurt ile başlarlar. Kurt, Türk mitolojisinin başlangıcı ve aynı zamanda, en önemli sembolüdür." Bayat (2017, s. 170) ise bu durumu şu şekilde açıklar: "Göktürk devrinde ise kurt, ecdat kurtarıcı gibi resmî olarak devlet emareleri arasına alındı. Hakimiyette olan Aşina boyu, bozkurdu kendilerinin ana ecdadı olarak ilan ettiler. Bunun gibi Uygurların ve Moğolların hakimiyette olan sülaleleri de kurdu, ecdat seviyesine çıkarmışlardır."

Orta Asya mitolojisinde kurt figürü, kutsal bir hayvan olmanın ötesinde, insan soyunun kökenine ilişkin anlatıların merkezinde yer alan simgesel bir varlık olarak öne çıkar. Başta Türkler olmak üzere, bölgedeki pek çok toplumun sözlü kültüründe, ilk insan topluluklarının bir kurdun soyundan geldiğine dair inançlar yer almaktadır. Bu anlatılarda, savaşlar ya da büyük felaketler sonucunda yok olma tehlikesi geçiren bazı toplulukların, bir kurdun koruyuculuğunda varlıklarını sürdürdükleri ifade edilir. Kurt, fiziksel bir koruyucu olmasının yanı sıra, topluluğa kimlik kazandıran ve kutsal aidiyet duygusunu pekiştiren bir figür olarak değerlendirilmiştir. "Kurt, eski Türklerin yalnız mallarını değil; canlarını da, her an korkunç tehlike ile karşı karşıya bırakabilecek güçte, bir hayvandı" (Ögel, 1971, s. 12). Orta Asya bozkırlarında gözlemlenen kurt sürülerine genellikle yaşlı ve deneyimli bireylerin liderlik etmesi, doğanın sert koşulları altında gelişen kolektif yapının bir yansımasıdır. Bu yapı, kurda hem korku hem de hayranlıkla yaklaşılmasına neden olmuş; böylece kurt, mitolojik ve kültürel hafızada güçlü bir simge hâline gelmiştir.

Ögel'e (1971, s. 17-21) göre, Türk mitolojisinde kurt, kimi efsanelerde insan babayla birleşerek yeni bir soyun anası olarak kabul edilmiştir. Bu figür, yalnız doğurganlıkla değil, Tanrı'nın yeryüzündeki görüntüsü olarak taşıdığı kutsallıkla da dikkat çeker. Ayrıca yön gösterici özelliği nedeniyle kimi anlatılarda göksel bir varlıkla, özellikle de kutup yıldızıyla ilişkilendirilmiş; bu yönüyle ilahi iradenin taşıyıcısı, yani Tanrı'nın elçisi olarak görülmüştür.

3.1. Orta Asya Mitolojisinde Kurt ve Wu-sun Efsanesi

Orta Asya mitolojik anlatılarında kurt figürüne ilişkin en erken efsanelerden biri, tarihsel kökeni kesin biçimde belirlenememekle birlikte Hiong-nulara atfedilmektedir. Roux'ya

(2005, s. 300) göre, bu anlatı M.Ö. II. yüzyılda Tanrı Dağı (Tien-şan) ile Balkaş Gölü arasındaki bölgede, özellikle Isık Kөл ve İli vadisinde yaşayan Wu-sun topluluğu arasında ortaya çıkmış ve zamanla biçimlenmiştir. Söz konusu efsanenin, Hristiyanlık öncesi dönemde gelişerek yaygınlık kazandığı çeşitli kaynaklarda da dile getirilmektedir. Wu-sunların kökeni üzerine yapılan değerlendirmelerde, Çin kayıtlarında bu topluluğun “mavi gözlü ve kıvil sakallı” şeklinde tanımlanması dikkat çekicidir; bu tanımlama onların Hint-Avrupalı bir halk olabileceği yönündeki görüşleri desteklemektedir. Ancak bazı araştırmacılar, Wu-sunları Hiong-nular tarafından Çin’in kuzeybatı sınırlarından sürülen proto-Türk toplulukları arasında değerlendirme eğilimi göstermektedir. Bu yaklaşım, Wu-sunların hem etnik hem de kültürel açıdan Orta Asya’daki erken Türk oluşumlarıyla temas halinde olabileceğini düşündürmektedir.

Wu-sunların kökenine ilişkin anlatılar, Orta Asya mitolojik evreninde kurdun doğurganlık, koruyuculuk ve kutsal iktidar tasavvuruyla ilişkilendirilen çok yönlü bir figür olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda aktarılan efsanede, Hun hükümdarının gerçekleştirdiği saldırı sonucu Wu-sun kralı öldürölür ve küçük yaştaki oğlu Kun-mo çölde ölüme terk edilir. Yaşamla ölüm arasındaki sınırda bırakılan çocuğun kaderi, sıradan bir seyir izlemekten uzaklaşır; önce bir karganın getirdiği et, ardından bir dişi kurdun emzirmesi sayesinde hayatta kalması, mitolojik bir yazgının göstergesi olarak değerlendirilir. Bu olağanüstü müdahaleleri uzaktan izleyen Hun hükümdarı, çocuğun sıra dışı bir geleceğe sahip olduğunu sezerek onu himayesine alır ve büyütür. Anlatı, kurdun yalnızca koruyucu bir varlık olmadığını; aynı zamanda siyasal düzenin kutsallıkla meşrulaştırılmasında rol oynayan simgesel bir gösteren olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Zamanla cesareti ve yetkinliğiyle öne çıkan Kun-mo, Hun hükümdarının desteğiyle komutanlığa yükselir ve nihayetinde babasının eski topraklarına Wu-sun kralı olarak atanır. Bu anlatı, kurdun koruyuculuk işlevinin ötesine geçen bir işleve sahip olduğunu; doğayla bütünleşik kutsal bir iktidar inşasında yönlendirici bir figür olarak konumlandığını göstermektedir (Ögel, 1993, s. 14).

Kurt figürü, çocuğun hayatta kalmasını sağlayan bir koruyucu olarak işlev görmekle birlikte, ileride üstleneceği yönetsel rolün kutsallıkla temellendirilmesine aracılık eder. Bu yönüyle anlatı, egemenliğin doğaüstü bir müdahaleyle meşru bir zemine yerleştirildiğine dair simgesel bir anlam üretir.

3.2. Göktürklerde Bozkurt Efsanesi

Kurt figürü, birçok kültürün sözlü ve yazılı anlatılarında farklı işlevlerle yer bulmuş; mitolojik hafızada hem doğayla bütünleşen bir varlık hem de toplumsal düzenin simgesel taşıyıcısı olarak değerlendirilmiştir. Bayat’a göre, bu figürün arkaik yapısı oldukça zengin bir simgesel yük taşır: “Bozkurt, medeni kahraman, ecdat kurtarıcı, iki dünyayı birleştiren arabulucu, ritüel-mitolojik karakterli koruyucu ruh onun arkaik yapısını oluşturmaya yardım eder. Kurt bazı halklarda kötü ruhları kovan, çocukların himayecisi gibi de karşımıza çıkar” (Bayat, 2017, s. 176).

Ağayar Şükürov’un Çin kaynaklarına dayanan araştırmalarına göre, Göktürklerde Bozkurt Efsanesi iki ayrı rivayet üzerinden aktarılmaktadır. Bu anlatılarda kurt hem doğurganlık hem de kutsallıkla temellendirilen egemenlik tasavvuruyla ilişkilendirilmiş mitolojik bir figür olarak belirir. İlk anlatıda, Hun hakani Kapanpun’un kardeşlerinden yalnızca kurt kökenli bir

anneden doğan oğul hayatta kalır; bu figür, doğaüstü niteliklere sahip tanrısal kadınlarla evlenerek yeni bir soyun temellerini atar. Bu soydan gelen ve “dişi kurt” anlamını taşıyan Aşına adlı kadın ise hanedan kimliğinin kurucu simgesine dönüşür. İkinci anlatıda ise düşman saldırısından sağ kurtulan küçük bir çocuk, dişi bir kurt tarafından beslenip büyütülür; ardından kurtla birleşerek yeni bir topluluğun atası olur (Şükürov, 1997, ss. 96-97).

Her iki efsanede de kurt figürü, koruyucu ve üretken niteliklerinin ötesinde, Göktürk siyasal egemenliğinin ilahi bir kaynağa dayandığını simgeleyen kurucu unsur olarak anlam kazanır. Bu durum, kurt figürünün zamanla anlatıların ötesine geçerek devletin simgesel yapısında da somutlaştığını ortaya koyar. Nitekim “Göktürkler döneminde “kurt”, tuğlar ve bayrakların tepesinde yer alma yoluyla bir devlet sembolü olmuştur” (Bilgili, 2017, s. 149). Bu anlatıların ardından, Göktürk kimliğinin yeniden inşa edildiği ve demir dağlarla çevrili mekânsal bir hafızada şekillenen Ergenekon Destanı devreye girer. Ergenekon anlatısında kurt figürü, yön gösterme işlevinin ötesinde, soyun koruyucu ve kurtarıcı simgesi olarak değerlendirilmiştir. Bayat’a göre, “kurtarıcı ecdat” statüsünde yer alan bu figürün halılarda, duvar resimlerinde ve şaman aksesuarlarında sıklıkla görülmesi, onun menşe mitlerinin başlıca ögesi olmasından kaynaklanır. Nitekim Türkistan halıcılığında kurt tasvirinin merkezi bir yer tutması, figürün koruma, belalardan uzaklaştırma ve huzurla ilişkilendirilen işlevlerini görünür kılar (Bayat, 2017, s. 176).

3.3. Ergenekon Destanı’nda Yol Gösterici Kurt

Dört yüz yıl boyunca Ergenekon’da yaşamlarını sürdüren Türk toplumu, zamanla bu dar alana sığamaz hâle gelince bir kurultay toplamaya karar verir. Kurultayın yapıldığı alana gök renkli, kurt başlı bayraklarını dikerler. Bu sembolik davranış hem atalarına olan bağlılıklarını hem de kendilerini koruyan kutsal kurdu unutmadıklarını ifade eder. Kurultayda, bir demircinin önerisiyle vadide bulunan demir madeni eritilerek bir çıkış yolu açılması fikri kabul görür. Her birey kendi sorumluluğunu üstlenir; nihayetinde, Tanrı’ya en içten dualarla yakaran yaşlı ve dürüst bir kişi ilk ateşi yakar. Böylece Türkler, Ergenekon’dan çıkmayı başarır. Ancak dışarı çıktıklarında hangi yöne ilerleyeceklerini bilemeyerek tereddüt ederler. Tam bu esnada, atalarını bir zamanlar buraya getiren kutsal kurt yeniden ortaya çıkar. Kurt, topluluğa yol gösterir ve onları atalarının kadim yurtlarına ulaştırır. Bu süreçte kağanları Börteçine’dir. Börteçine, çeşitli bölgelere elçiler göndererek diğer Türk boylarını kendi sancağı altında toplamaya çalışır. Halkı ve ordusuyla birlikte, atalarının zamanında uğradıkları saldırıların intikamını alır ve sonunda Ötüken bölgesinde hâkimiyet kurarak güçlü bir birlik oluşturur (Gökdağ ve Üçüncü, 2015, ss. 45-48).

Ergenekon anlatısında kurt figürü, koruyucu kimliğinin yanı sıra Tanrı’nın iradesini temsil eden bir yol gösterici olarak kurgulanmıştır. Topluluğun yönünü tayin eden, onları atalarının yurduna ulaştıran bu figür, mitolojik hafızada siyasal birliğin kurulmasına rehberlik eden kutsal bir varlık olarak anlam kazanır. Destan geleneğinde kurda yüklenen bu sembolik işlev, Oğuz Kağan anlatısında da süreklilik gösterir ve Tanrısal iradeyle donatılmış bir rehberlik figürü olarak yeniden anlamlandırılır.

3.4. Oğuz Kağan Destanı'nda Kutlu Hayvan ve İlahi Rehberlik

Türk mitolojik anlatılarında hayvan figürleri, doğal varlık olmanın yanında, toplumsal düzeni kuran, yön veren ve kutsallık atfedilen kozmik temsilciler olarak değerlendirilmiştir. Bu figürler içinde kurt, tarihsel ve kültürel bellekte koruyucu, yol gösterici ve kurucu nitelikleriyle özel bir yere sahiptir. Mitolojik kurguda kurt, soyun sürekliliğini güvence altına alan, egemenlik ilişkilerini doğaüstü bir zeminde anlamlandıran ve ilahi iradeyi yansıtan bir figür olarak belirginleşir. Oğuz Kağan Destanı, bu çok katmanlı işlevlerin anlam kazandığı önemli anlatılardan biri olarak dikkat çeker.

Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz'un çadır kurup uyuduğu bir gece tan yeri ağarırken çadıra ilahi bir nur yayılır ve bu nurun içinden gök yeleli, gök tüylü bir erkek kurt belirir. Kurt, yalnızca görsel bir işaret değil, aynı zamanda konuşan, yönlendiren ve mesaj ileten kutsal bir varlık olarak betimlenir. Oğuz'a hitap eden bu figür, onun savaş arzusunu bildiğini ifade ederek orduya bizzat kılavuzluk edeceğini bildirir. Oğuz bu mesaj üzerine ordusunu toplar ve kurdun önderliğinde yola çıkar. Kurt, ordunun önünde ilerleyen bir izci gibi davranır ve onları İdil-Müren adlı nehre kadar götürerek yön tayin eder. Anlatıda kurt, Tanrı'nın iradesini tebliğ eden, seferin ilahi onayını taşıyan ve siyasi harekâtın yönünü belirleyen kutsal bir rehber işlevi üstlenir (Ögel, 1971, s. 21-22).

Oğuz Kağan anlatısında yer alan kurt figürü, fiziksel varoluşunun ötesinde, Tanrısal iradeyi tebliğ eden, yön gösteren ve topluluğun hareketine kutsallık atfeden bir rehber kimliğiyle kurgulanmıştır. Işıklar birlikte ortaya çıkması, konuşabilmesi ve ordunun önünde ilerlemesi gibi öğeler, onun mitolojik düzlemde sıradan bir hayvan değil, kozmik bir rehber olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Kurdun Türk kozmolojisinde gök unsuruna bağlı olarak aydınlığın ve buna bağlı unsurların simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Kültüğün Yazıtı'nın doğusundaki "Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş" ifadesi buna işaret etmektedir (Çoruhlu, 2017, s. 205). Bu nitelikleriyle kurt, siyasi otoritenin ilahi bir temele dayandırıldığı, yön tayin eden simgesel bir figüre dönüşür. Anlatıdaki bu türden sembolik yapıların çözümlenebilmesi, çalışmanın izleyeceği yöntemsel yaklaşımı belirlemede açıklayıcı bir zemin sunmaktadır.

4. YÖNTEM

Bu çalışmada, Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan kurt figürü hem tarihsel anlatılar hem de çağdaş Türk resim sanatı bağlamında incelenmiştir. Araştırma, genel tarama modeli esas alınarak, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmış; bu kapsamda tarihsel araştırma yöntemi ile biçimsel ve ikonografik çözümleme tekniklerinden yararlanılmıştır. Amaç, kurt figürünün tarihsel kökenlerini ortaya koymakla birlikte, bu figürün sanat eserlerindeki plastik ve simgesel temsil biçimlerini çözümlemektir.

Tarihsel araştırma yöntemi, geçmişte üretilmiş mitolojik anlatılar, efsaneler ve destanlar üzerinden yürütülmüştür. Wu-sun Efsanesi, Göktürklerde Bozkurt Efsanesi, Ergenekon Destanı ve Oğuz Kağan Anlatısı gibi kaynaklar belge temelli içerik çözümlemesine tabi tutulmuştur. Kırıçoğlu'na göre bu tür tarihsel araştırmalarda belgeler yalnızca veri değil, aynı zamanda tarihsel anlam üretiminin araçlarıdır (Kırıçoğlu, 2009, s. 167).

Araştırmanın ikinci ayağını ise betimsel sanat analizi oluşturmaktadır. Bu bölümde, Türk resim sanatında mitolojik temsilleri ön plana çıkan dört sanatçının-Ratip Tahir Burak, Mehmet Başbuğ, Rauf Tuncer ve Mehmet Sağ eserleri incelenmiştir. Söz konusu sanatçılar, farklı dönem ve teknik anlayışlara sahip olsalar da kurt figürünü simgesel, tarihsel ve kültürel bir anlatı unsuru olarak eserlerinde işlemişlerdir. Sanat eserlerinde kullanılan kompozisyon düzeni, renk tercihleri, figüratif anlatım biçimleri ve mitolojik göndermeler kültürel semboller bağlamında çözümlemeye tabi tutulmuştur.

Yıldırım ve Şimşek'in belirttiği üzere, betimsel analiz yöntemi, görsel verilerin anlamlandırılması sürecinde yapısal olmayan, fakat sistematik bir çözümleme imkânı sunar (2008, s. 89). Bu bağlamda sanat eserleri yalnızca estetik biçimlenmeleriyle değil, aynı zamanda kültürel anlam üretimindeki işlevleriyle ele alınmıştır. Çalışmada ayrıca ikonografik yorumlama yaklaşımı da destekleyici bir yöntem olarak benimsenmiş; kurt figürünün her bir sanatçı tarafından nasıl yeniden üretildiği tarihsel ve mitolojik bağlamla ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir.

5. BULGULAR

Bu başlık altında, Türk mitolojik anlatı geleneğinde merkezi bir sembol olarak yer alan kurt figürünün, çağdaş Türk resim sanatında nasıl temsil edildiği çözümlenecektir. İnceleme kapsamında, Wu-sun Efsanesi, Göktürklerde Bozkurt Efsanesi, Ergenekon Destanı ve Oğuz Kağan Destanı gibi temel metinlerde yer alan kurt figürünün, seçilen sanatçıların eserlerinde hangi biçimsel, anlamsal ve kültürel stratejilerle işlendiği değerlendirilecektir. Bu anlatılarda kurda yüklenen doğurganlık, koruyuculuk, ilahi rehberlik ve kutsal köken anlayışıyla ilişkilendirilen otorite kavramlarının, sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığı ikonografik ve betimsel analiz yöntemleriyle değerlendirilecektir. Ratip Tahir Burak, Mehmet Başbuğ, Rauf Tuncer ve Mehmet Sağ'a ait çalışmalar, figürün biçimsel özellikleri, kompozisyon içindeki konumu ve mitolojik göndermeleri açısından çözümlenecek; böylece sözlü anlatıdan görsel temsile uzanan anlam sürekliliği sorgulanacaktır.

5.1. Ratip Tahir Burak'ın "Ergenekon'dan Çıkış" Kompozisyonunda Kurt Figürü



Şekil 1. Ratip Tahir Burak, Ergenekon I, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152x227 cm, (Burak, R. T., 1935)

Ratip Tahir Burak'ın Şekil 1'de yer alan çalışmasında, Ergenekon Destanı'nın en belirleyici anı olan Türklerin dar geçitlerden çıkış süreci betimlenmiştir. Kompozisyonun ön planında konumlandırılan kurt figürü hem boyut hem de yerleşim açısından resmin odak noktasına yerleştirilmiştir. Askerî düzen içinde ilerleyen figürlerin önünde bulunan kurt, bakış yönüyle sahnede yön gösterici bir işlev üstlenmektedir. Atlılardan önce sahnede yerini almış olması, onu görsel olarak da belirleyici bir konuma taşır. En sağdaki atın üzerindeki figürün, kurdun yöneldiği istikamete bakması; atın ise bu doğrultuda ilerlemesi, figürün rehberlik rolünü pekiştirir. Bu yerleşim, kurdun kompozisyonun merkezinde simgesel bir anlamla, kutsal bir rehber olarak konumlandırıldığını gösterir. Makalede vurgulanan "ilahi rehberlik" işlevi, burada simgesel ve görsel düzlemde etkili bir biçimde somutlaştırılmıştır.

Arka planda uzanan dağ silsileleri ve geçitler, Ergenekon'dan çıkışın coğrafi zorluklarını yansıtırken, topluluğun bakışlarının kurda yönelmiş olması, anlatıdaki Tanrısal yönlendirme fikrini destekler. Figürlerin taşıdığı savaşçı donanım ve tuğlar, siyasi uyanış ve yeniden diriliş temasını pekiştirir. Özellikle tuğların uçlarındaki tüyler, Göktürk dönemi sembolleriyle örtüşür ve tarihsel kodlamayı görsel düzlemde yeniden üretir.

Burak'ın figüratif anlatımı, mitolojik öğeleri tarihsel bağlam içinde yorumlama eğilimindedir. Sanatçının kurdu betimleme biçimi, onu hem doğayla ilişkili bir varlık hem de metafizik bir anlam taşıyıcısı olarak kurgular. Böylece görsel anlatı, kurt figürünün kolektif kimliği yapılandıran kültürel bir sembol olarak işlevliğini ortaya koyar.

Kompozisyonda kullanılan renk paleti, dramatik atmosferin kurulmasında önemli rol oynar. Dağların ve gökyüzünün kırmızı ve gri tonlarla resmedilmesi tarihsel bir sıkışmayı, kurt figürünün bulunduğu alanın daha aydınlık tonlarla betimlenmesi ise yön göstericiliğin ilahi kaynaklı olduğu düşüncesini destekler niteliktedir.

5.2. Mehmet Başbuğ'un Kompozisyonunda Kurt Figürü ve Mitolojik Hafıza



Şekil 2. Mehmet Başbuğ Resminde Kurt, 2016 (Sibirya Araştırmaları Dergisi Kapağı 2016/9), (Başbuğ, 2016)

Mehmet Başbuğ'un Şekil 2'de yer alan çalışması, mitolojik figürlerin tarihsel ya da efsanevi düzlemde kalmayıp bireysel hafıza ve toplumsal kimlikle iç içe geçtiği bir anlatı kurgusu sunar. Kompozisyonda merkezde yer alan kadın figürü, geleneksel kıyafetleri ve dütar benzeri çalgısıyla şamanik ya da ozanlık geleneğine gönderme yapar. Figürün içsel yoğunlukla çaldığı enstrüman kültürel aktarıma ve sözlü hafızaya işaret ederken, arka planda belirgin biçimde resmedilen kurt yüzü, bu hafızayı kuşatan mitolojik bir koruyucu olarak yapılandırılmıştır.

Sanatçının bu kurgusunda kurt figürü, kolektif bilinçle simgesel belleği birleştiren bir aracı işlevi görür. Kurt yüzünün gökyüzüne yaslanacak biçimde, büyük ölçekte resmedilmesi figürün geçmişten taşınan bir efsane değil, hâlen etkisini sürdüren kültürel bir güç olarak yorumlandığını gösterir. Gözlerdeki belirgin bakış, izleyen değil yön veren bir varlıkla karşı karşıya olunduğu duygusunu üretir.

Kadın figürü ile kurt arasındaki ölçek ve konum farklılığı, yalnızca kompozisyonel değil, temsil düzeyi bakımından da anlam yüklüdür. Kurt burada fiziksel bir varlık olmaktan çıkmış, sezgisel ve ruhsal düzlemde etkide bulunan metafizik bir varlık olarak konumlanmıştır. Sanatçının tercih ettiği bu anlatım, Oğuz Kağan Destanı'ndaki kurt figürünün rehberlik işlevi ile Ergenekon Destanı'ndaki yön gösterici kimliğiyle doğrudan ilişki kurar.

Renk kullanımı da tematik bütünlüğü destekler niteliktedir. Kadın figürünün kırmızı ve yeşil tonlarındaki geleneksel kıyafeti, yaşanan kültürel atmosferin dünyevi boyutunu ifade ederken, kurt figürünün gri tonlarla resmedilmesi onun soyut, kutsal ve evrensel bir alana ait olduğunu ima eder. Figürün gözlerini kapatmış olması ise dış dünyayla kurulan fiziksel temasın ötesine geçildiğine ve kültürel sezginin içsel olarak deneyimlendiğine işaret eder. Bu yönüyle kurt, yön tayin eden bir varlıktan çok, yön bilgisine içkin bir sezgi olarak da yorumlanabilecek bir düzeye taşınmıştır.

5.3. Rauf Tuncer'in Kompozisyonunda Kurt Figürünün Kozmik ve Simgesel Yoğunluğu



Şekil 3. Rauf Tuncer, Kurt Serisi-İsimsiz, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x120 cm, (Tuncer, 2020)

Rauf Tuncer'in Şekil 3'te yer alan çalışması, Türk mitolojik hafızasında önemli bir yere sahip olan kurt figürünü, çağdaş görsel dilin olanaklarıyla çok katmanlı bir simgesel yapıya dönüştürür. Mavi ve turuncu tonlar arasında kurulan renk karşıtlığı hem kozmik hem de kültürel anlam düzeylerini birlikte işler. Kompozisyondaki simetrik yapı, figürlerin döngüsel yerleşimi ve üst üste bindirilmiş kurt yüzleri, kolektif bellekte derinleşmiş bu figürün sürekli dönüşen anlamını vurgular.

Merkezde yer alan karşılıklı ikiz kurtlar, açık ağızları ve yönelimleriyle hem çatışma hem bütünlük imgeleri yaratır. Bu görsel düzenleme, kurt figürünün mitolojik gelenekte taşıdığı rehberlik, koruma ve yaratıcı güç niteliklerini çok yönlü biçimde temsil eder. Alt bölümde yer alan hareket hâlindeki kurt figürleri, soyun devamı ve kültürel süreklilik temasıyla ilişkilendirilir. Bu bağlamda eser, Göktürk Bozkurt Efsanesinde yer alan türeyiş anlatısıyla tematik bir bağ kurar.

Tuncer'in renk tercihleri, simgesel düzlemin inşasında belirleyici bir rol üstlenir. Mavi tonlar, geleneksel Türk kozmolojisinde gök, maneviyat ve kutsallıkla ilişkilendirilirken; turuncu ve sarı tonlar, dinamizm, irade ve dünyevi tezahürle ilişki kurar. Bu renkler arasında kurulan görsel denge, figürlerin hem kutsal hem de tarihsel-toplumsal bir temsile sahip olduğunu gösterir. Üst katmanlarda yer alan soyut kurt başları, mitolojik hafızanın dağılabilir ama silinmez doğasını sembolize eder. Bu görsel yapı, Jung'un kolektif bilinçdışına dair arketip teorisiyle ilişkilendirilebilir. Kurt burada kişisel ya da tarihsel bir karakterden öte, kültürel bilinç alanında sürekli varlık gösteren bir simge olarak yorumlanır.

Tuncer'in biçimsel tercihleri, anlatıyı doğrusal bir anlatımın sınırlarına hapsetmek yerine, mitolojik düşüncenin döngüsel ve katmanlı yapısını ön plana çıkarır. Kompozisyonun yapısal bütünlüğü, kurt figürünün kültürel kodlarla örülmüş derin anlam yapısını çağdaş estetik bağlamda yeniden inşa eder.

5.4. Mehmet Sağ'ın Soyut Kompozisyonunda Kurt Figürü ve Mitolojik Belleğin Katmanları



Şekil 4. Mehmet Sağ, Orta Dünyanın Hikâyesi, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya,
100x120 cm, (Sağ, 2020)

Mehmet Sağ'ın Şekil 4'te yer alan çalışması, Türk mitolojik belleğinde derin anlamlarla yüklü olan kurt figürünü, soyut dışavurumcu bir anlayışla yeniden kurgular. Kompozisyon, çok katmanlı renk bloklarından ve hareketli fırça izlerinden oluşan dinamik bir yapı üzerine kuruludur. Üst sağ köşedeki net biçimde tanımlanmış kurt başı figürü ile sol orta bölümde daha silik biçimde resmedilen ikinci kurt figürü, bu imgenin görsel düzleme dağılmış biçimlerini temsil eder. Farklı yoğunluklarda resmedilen bu kurt başları, mitolojik figürün kültürel bellekte hem görünür hem sezgisel düzeylerde varlık gösterdiğini düşündürür.

Ön planda konturlarla çizilmiş atlı süvari, figüratif çözülme içinde bile göze çarpan bir unsurdur. Bu figür, hem Oğuz Kağan Destanı'ndaki ilahi görevle hareket eden lider imgesini hem de Ergenekon Destanı'ndaki yeniden diriliş ve yön bulma temasını çağırıştırır. Süvarinin yönü, kurt başlarına dönüktür; bu yönelme, anlatı düzleminde kurdun rehberlik işlevine gönderme yapar.

Renk kullanımı ve alan geçişleri eserdeki tematik yoğunluğu artırır. Alt merkezde yer alan yoğun kırmızı ve turuncu tonlar, kaotik bir doğuşu ve yaratıcı enerjiyi imlerken; çevredeki soğuk mavi alanlar, gökle ve kutsal alanla kurulan ilişkiye işaret eder. Bu karşıtlık, Göktürk Bozkurt Efsanesinde kurdun göksel kökenini vurgulayan anlatılarla uyum gösterir. Aynı zamanda Wu-sun Efsanesindeki koruyucu dişi kurdun soy kurucu işlevi, figürlerin dağılmış ve çoğalan formuyla soyut düzlemde temsil edilir.

Sol orta karedeki ikinci kurt figürü, birincil odadaki kurdun tamamlayıcısı niteliğindedir. Biri net, diğeri flu çizilmiş bu imgeler, anlatının yalnız geçmişte sabitlenmiş bir öge değil, aynı zamanda sezgisel ve bilinçdışı düzlemde işleyen kolektif bir simge olduğunu gösterir. Jung'un arketip teorisi bağlamında düşünüldüğünde, bu yerleştirme kurt figürünün kültürel bilinçdışında dağılmış ama etkisini sürdüren bir simge olduğuna işaret eder.

Mehmet Sağ'ın tercihi olan soyut yapı, anlatısal bütünlüğü bozmadan onu dönüştürür. Mitolojik figürler doğrudan temsil edilmez; iz, hareket ve sezgi üzerinden kurulur. Sanatçının biçimi parçalayarak yeniden inşa etmesi, mitolojik düşüncenin katmanlı doğasına uygun düşer. Kurt figürü bu kompozisyonda kültürel kimliğin taşıyıcısı, sezgisel yönün belirleyicisi ve tarihsel hafızanın çağdaş estetikteki temsili olarak değerlendirilir.

6. SONUÇ

Bu çalışmanın temel araştırma sorusu, Türk mitolojisinin temel anlatılarında yer alan kurt figürünün tarihsel işlevleri ile çağdaş Türk resim sanatındaki temsilleri arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğunu incelemektir. Bu bağlamda yürütülen çözümleme sürecinde, hem Türk mitolojisinin tarihsel ve kavramsal yapısı hem de çağdaş sanatçıların görsel üretimleri birlikte değerlendirilmiştir.

Türk mitolojisinde köklü bir yere sahip olan kurt figürü, tarihsel süreç içinde farklı anlatılar aracılığıyla çeşitli işlevler üstlenmiştir. Wu-sun Efsanesinde doğurganlık ve koruyuculukla ilişkilendirilen kurt, Göktürklerde Bozkurt Efsanesinde soyun türeyişi ve hanedanın kutsal temsiliyetiyle; Ergenekon Destanı'nda yön gösteren kutsal bir rehber olarak;

Oğuz Kağan Destanı'nda ise ilahi mesajı ileten öncü bir figür olarak yer bulmuştur. Bu anlatılar, kurt figürünün tarihsel sürekliliğini simgesel düzeyde ortaya koyar.

Sanat eserlerinde kurt figürünün dönüşüm biçimleri, anlatının hem biçimsel sunumunu hem de içerdiği anlamı dönüştürerek yeniden yorumlama alanı açmıştır. Ratip Tahir Burak tarihselci ve figüratif bir yaklaşımla kurt figürünü merkezi bir liderlik sembolü olarak işlerken, Mehmet Başbuğ bu figürü bireysel hafıza ve kültürel sezgiyle ilişkilendirmiştir. Rauf Tuncer'in simetrik ve kozmik düzenlemelere dayalı kompozisyonlarında kurt figürü çoğullaşarak ritmik bir yapıya bürünmüş, Mehmet Sağ ise soyut dışavurumcu yaklaşımla kurt imgesini parçalayarak yeniden kurmuştur. Bu çeşitlilik, Türk mitolojisinin çağdaş estetik düzlemde çok yönlü bir şekilde yeniden üretilebildiğini göstermektedir.

Kolektif bilinç ile görsel hafızanın kesişiminde kurt figürü, kültürel bellekte kökleşmiş bir arketip olarak varlığını sürdürmektedir. Jung'un arketip kuramı ve Eliade'nin mitin kutsal zamanı yeniden üretme işlevi bağlamında değerlendirildiğinde, çağdaş sanat pratiklerinin yalnız biçimsel değil, düşünsel ve kültürel taşıyıcılık açısından da işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Bu durum, sanat eserlerinin mitolojik imgeyi sabitleyen değil, dönüştüren ve çağdaş bağlama uyarlayan yaratıcı temsiller sunduğunu göstermektedir.

Bu çalışmanın literatüre temel katkısı, Türk mitolojisinin merkezi figürlerinden biri olan kurdun, sözlü ve yazılı anlatıların yanı sıra görsel sanat dili içinde de kültürel ve ideolojik sürekliliği sağlayan bir yapı taşı olduğunu ortaya koymasıdır. Disiplinler arası bir perspektifle gerçekleştirilen bu inceleme, sanat alanına ve Türk mitolojisi literatürüne, simgesel yorumlama ve görsel kültür bağlamında özgün bir katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alsan, Ş. S. (2017). *Türk mimari süsleme sanatında ikonografik figürler*. Gece Kitaplığı.
- Başbuğ, M. (2016). *Kurt*.
- Bayat, F. (2017). *Türk mitolojik sistemi ontolojik ve epistemolojik bağlamda Türk mitolojisi 1*. Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2019). *Mitolojiye giriş*. Ötüken Yayınları.
- Bilgili, N. (2017). *Türk mitolojisi: Türklerde yaratılış ve evren tasarımı*. Kripto Yayınları.
- Burak, R. T. (1935). *Ergenekon I*.
- Campbell, J. (2019). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (Çev. S. Gürses). İthaki Yayınları
- Can, R., & Çakmakoglu Kuru, A. (2023). Çağdaş Türk sanatında mitolojik kaynaklı hayvan üslubu. *Türkdam e-Dergisi*, 2, 15-32.
- Çoban, İ. (2015). Türk ikonografisinde kartal motifi ve çağdaş Türk resmine yansımaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(16), 57-80.
- Çoruhlu, Y. (2017). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayıncılık.
- Eliade, M. (2018). *Mitlerin özellikleri* (Çev. S. Rifat). Alfa Yayınları.

- Gökdağ, B. A., & Üçüncü, K. (2015). *Başlangıcından günümüze Türk destanları*. Akçağ Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (Çev. A. N. Babaoğlu). Okuyan Us Yayınları.
- Kırıçoğlu, O. T. (2009). *Sanat, kültür, yaratıcılık: görsel sanatlar ve kültür eğitimi-öğretimi*. Pegem Yayıncılık.
- Ögel, B. (1971). *Türk mitolojisi*. (1. Cilt). Milli Eğitim Basımevi.
- Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi*. (1. Cilt). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sağ, M. (2020). *Orta dünyanın hikâyesi*.
- Şükürov, A. (1997). *Mifologiya*. Elm Yayınevi.
- Tuncer, R. (2020). *Kurt serisi-isimsiz*. Kişisel Koleksiyon.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (t.y.). *Saz*. 8 Mayıs 2025 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/saz> adresinden edinilmiştir.
- Yayan, G., & Hekimoğlu, N. (2023). Meliha Yılmaz'ın eserlerindeki Türk mitolojisi unsurları üzerine bir inceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(105), 633-645.
- Yayan, G., & Özcan, C. (2020). Türk mitolojisinde yer alan mitolojik unsur ve sembollerin Şevkat İşlegen'in eserlerine yansımaları. *Kesit Akademi Dergisi*, 6(22), 212-225.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı). Seçkin Yayıncılık.



e-ISSN:2980-2342

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
International Journal of Design and Art



Cilt:3 Sayı:1, Haziran 2025
Volume:3 Issue:1, June 2025

**GÖRSEL BİR HAFIZA ARACI OLARAK FOTOĞRAFIN
19.YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE SANATSAL GELİŞİMİ ***

***THE ARTISTIC DEVELOPMENT OF PHOTOGRAPHY AS A VISUAL
MEMORY TOOL FROM THE 19TH CENTURY TO THE PRESENT***

Gülfem Karşılıgil Marakoğlu^{1 *}

- ¹ Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Gaziantep, Türkiye, ORCID: 0000-0003-4648-0946
Sorumlu Yazar: gulfemkarşiligil@gantep.edu.tr

Derleme /Review Article

ÖZET

İnsanlık tarihi boyunca toplumsal olaylar sanatı etkilemiş, kültür ve sanatta radikal dönüşümlere yol açmıştır. Hümanizmin yükseldiği rönesans döneminde her alanda yaşanan özgürleşme, sanatta da yeni tekniklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemde keşfedilen fakat tekniğe ancak 19. yüzyılda aktarılabilen karanlık kutu Camera Obscura'yla birlikte, günümüzde en çok kullanılan sanat pratiklerinden biri olan fotoğrafın temelleri atılmıştır. 20. yüzyılda ise sanatın değişen anlamlarına yönelik olarak sanatçılar farklı arayışlara ve tekniklere yönelmiş, fotoğraf da bu arayışlardan biri olmuştur. Resim sanatının fotoğrafla ilişkisi, figürleri tuval yüzeyi üzerine daha net aktarmak isteyen ressamlar tarafından fotoğraf görüntülerinden yararlanılmasıyla başlamıştır. Fotoğrafın plastik sanatlarda yerini almasıyla sanatın plastik değeri ve kavramsal özellikleri tartışmaya açık hale gelmiş ve fotoğrafın icadı, resim sanatının sonuna geldiğini düşündürmüştür. Fakat zaman içerisinde görünen gerçek, fotoğrafın hem bütün sanat disiplinleriyle hem de kendi salt haliyle sanatı güçlendirdiğidir. Çalışmanın amacı, fotoğrafın 19. yüzyıldan bugüne sanat disiplinleriyle arasındaki melezleşen ilişkiyi sorgulamak ve sanatsal kullanım alanlarına dair bilgi vermektir.

Anahtar Kelimeler
19. Yüzyıl, sanat,
fotoğraf.

ABSTRACT

Throughout human history, social events have influenced art and led to radical transformations in culture and art. During the Renaissance, when humanism rose, liberation across various fields allowed for the development of new artistic techniques. The camera obscura technique, discovered during the Renaissance but only fully realized in the 19th century, laid the foundation for photography, one of the most widely used art practices today. In the 20th century, artists turned to different searches and techniques to address the changing meanings of art, and photography became one of these searches. The relationship between painting and photography began when painters sought to transfer figures onto canvas with greater clarity by utilizing photographic images. As photography took its place within the plastic arts, the aesthetic and conceptual values of art were opened to debate, with some even suggesting that the invention of photography marked the end of painting. But what has become apparent over time is that photography has strengthened art both in all art disciplines and in its own pure form. The aim of the study is to question the hybridizing relationship between photography and art disciplines since the 19th century and to provide information on its artistic uses.

Keywords
19th century, art,
photography.

* Bu makale, 10.11.2023 tarihinde Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Gazikültür ve Gaziantep Üniversitesi tarafından düzenlenen Geleneksel Sanatlar Çalıştayı'nın 'Geleneğin İzinde Geleceğin Yolunda' isimli panelinde sözlü bildirisi olarak sunulmuştur.

Gönderilme Tarihi: 16.05.2025

Kabul Tarihi: 13.06.2025

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Karşılıgil Marakoğlu, G. (2025). Görsel bir hafıza aracı olarak fotoğrafın 19.yüzyıldan günümüze sanatsal gelişimi. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 3(1), 111-126.

1. GİRİŞ

Eski Yunanca'da "phōs" (ışık) ve "graphē" (çizim, yazı) kelimelerinden oluşan ve ışıkla çizmek manasına gelen fotoğraf, Joseph Nicéphore Niépce tarafından 1826 yılında "heliografi" adını verdiği bir yöntemle 8 saatlik bir pozlama sonucu görüntüyü sabitlemeyi başararak oluşmuş ve dünyanın bilinen ilk fotoğrafı çekilmiştir. Niepce'in ortağı Louis Daguerre, onun ölümünden sonra çalışmalarını geliştirerek, görüntüyü bakır bir levha üzerine ışıkla kaydeden, pozitif fotoğraf üretme tekniği olan "Daguerreotype"ı icat etmiştir. 1839 yılında Sir John F. W. Herschel ise fotoğrafı ilk kez terim olarak kullanmış, aynı yıl Fransız Bilimler Akademisi ilk fotoğrafın çekildiğini duyurmuş, böylelikle fotoğraf, görsel iletişimde çığır açarak resmi olarak tarihteki yerini almıştır. Fotoğraf, İnsan hayatının belirli kesitlerini yansıtan, geçmişin izlerinin silinip gitmesini engelleyen, anı durduran ve insan hafızasını her zaman canlı tutan görsel kültür ögesidir. Din, dil, ırk gözetmeksizin, her kesime ulaşabilen evrenselliği sayesinde geniş kitlelere ulaşmıştır. Günümüzde hayatın her alanında vazgeçilmez bir pratik haline gelen Fotoğraf, bulunuşunu takip eden yıllarda sanat eseri tanımını tamamen değiştirmiş, alışılmışın dışındaki yaratım süreciyle tartışmalara neden olmuştur.

Sanatçılar tarafından yalnızca hayal gücüyle, tanıkların ifadeleriyle, sözlü aktarımlarla ya da uzun gözlemler sonucu akılda kalanlarla üretilen sanat eserlerinin devrinin sonlanması, fotoğrafın icat edildiği 19. yüzyıl başlarına dayanmaktadır. Susan Sontag (2008, s. 17), "Fotoğraf toplamak, dünyayı biriktirmektir" der. Çünkü bireysel ve toplumsal hafıza unutmaya meyillidir, fotoğraf ise icat edildiği günden bu yana bellek özelliğiyle unutkan insan hafızasına bir hediye olarak gönderilmiş gibidir. Berger (2014, s. 74) bu durumu "Fotoğraf makinesi bizi belleğin yükünden kurtarır" sözleriyle ifade etmiştir. Fotoğraflar anları, olayları, geçmişin her türlü izini dondurur ve kalıcı bir materyal haline dönüştürerek en gerçek haliyle geleceğe aktarır.

Fotoğrafın, icat edildiği 19. yüzyılın başlarında yüzyılın en heyecan uyandıran, devrim niteliğindeki buluşlarından biri olduğunu düşünenlerin yanı sıra ruhsuz ve yapay bir teknik olduğunu düşünenler de oldukça fazla olmuştur. Sanatsal yaratımın insan elinin becerisi ve ruhunun yansıması olması gerektiğini düşünenler, makinenin ürettiği fotoğrafların sanatsal anlamda bir değerinin olmadığını düşünmüşlerdir. Alfred Stieglitz (Akt. Shiner, 2004, s. 348) bu durumun fotoğrafın teknik özellikleriyle sınırlanmaması gerektiğini, özgün fikirlerle üretilmeyen her disiplinde bu problemin olabileceğine dair şu sözleri ifade etmektedir; "...fotoğrafçılık mekanik değil plastik bir süreçtir ama, 'tıpkı sırf kopya resimler yapan birisinin ellerinde fırçanın mekanik bir vasıtaya dönüşmesi gibi sanatçının elinde de mekanikleşebilirdi". İcat edildiği dönemlerde işlevselliği ve belgeleme özelliğiyle ön planda olan fotoğraf, zaman içerisinde sanatsal ifade gücü ve estetik özellikleriyle beğeni kazanmaya ve ilgi görmeye başlamıştır. Bir durumu, olayı veya anıyı sabitlemek ve belgelemek için araç olarak kullanılan fotoğraf, sanat fotoğrafçılığının yükseldiği yıllarda salt bir kayıt aracı olmanın ötesinde, sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul görmeye başlanmıştır.

Resim ve Fotoğraf, her ne kadar aynı görsel anlatım dilini yansıtıyormuş gibi gözükse de, algılanma biçimleri ve üretim şekillerinde ciddi farklılıklar görülmektedir. Tamamen sanatçının öznel yorumuna ve el emeğine bağlı olarak üretilen Resim sanatına karşılık

fotoğraf daha hızlı sonuç veren, mekanik bir sürecin sonunda meydana gelmektedir. Teknik açıdan farklılık barındırsa da fotoğrafın oluşum süreci, onun öznel olmadığı anlamına gelmemektedir. Fotoğraf sanatçıları da tıpkı ressamlar gibi sanatın temel ilkelerine bağlı kalarak, Işık seçimi, çerçeveleme, kompozisyon, renk değerleri vb. kriterlere dikkat ederek eser üretmektedir.

Türkdoğan'ın (2014, s. 230) aktarımıyla “Fotoğraf teknolojisi modern çağda ortaya çıkan bir imaj üretme teknolojisidir. Işığın resim yapması esasına dayanan bu teknolojinin sanattaki oluşumu ise devrim niteliğindedir; çünkü kendini doğuran dönemin sanatının kalıplarını yerle bir etmiştir”. İlk kez bir fotoğrafı gören Fransız ressam Paul Delaroche, fotoğrafın resim sanatının sonunu getireceğini düşünerek sanatın geleceğinden şüphe duysa da fotoğrafın zaman içerisinde resim sanatıyla girdiği etkileşim birbirleri içerisinde güçlenmelerini sağlamıştır. İcat edildiği yıllar ve sonraki yıllarda resimlerdeki ayrıntıları daha net betimleme ve ayrıntılara odaklanma ihtiyacı duyan ressamlar fotoğraftan yararlanmış, önceleri zihinlerinde canlandırarak ya da uzun süre gözlemleyerek oluşturdukları kompozisyonlarını artık fotoğraflardan inceleyerek resimlerine aktarmaya başlamışlardır. Bu duruma örnek olarak “Utrillo'nun tablolarındaki büyüleyici manzaraları doğaya çıkarak değil manzara fotoğraflarına bakarak yapması, ya da saygın İngiliz portre ressamı David Octavius Hill'in 1843'te İskoç kilisesinin ilk genel sinoduna çizdiği freskte çok sayıda portre fotoğrafına yer vermesi (Benjamin, 2011, s. 8) gösterebilir. Türkiye’de resim sanatının ve müzeciliğin gelişiminde önemli rol oynamış oryantalist sanatçılarımızdan biri olan Osman Hamdi Bey'in de eserlerini üretirken fotoğraf görüntülerinden yararlandığı bilinmektedir. Mimari öğeleri, yazı ve süslemeleri, figürleri resimlerine birebir aktarabilmek için fotoğrafları karelere bölerek yüzeye uygulama yapan sanatçının kaplumbağa terbiyecisi gibi birçok resmindeki sarıklı erkek figürünün kendisi olduğu ve bu figürleri kendi portre fotoğraflarından yararlanarak yaptığı bilinmektedir.

19. yüzyılın başında teknik denemelerle başlayan fotoğraf, 20. yüzyıldan itibaren batı sanatındaki avangart sanat akımlarında, anlatım gücünü artırmak ve yeni ifade yolları geliştirmek için kullanılmıştır. 21. yüzyılda yaşanan dijital çağda ise sanatçı olsun ya da olmasın herkesin kolaylıkla ulaşabildiği ve kullanabildiği bu teknikle beraber sanatta ve hayatta radikal değişiklikler yaşanmaya başlamıştır. Fotoğrafın günümüzde herkes tarafından ulaşılabilir ve üretilebilir olması onun sanatsal değerini azaltmaz, çünkü Shiner'ın (2004, s. 350) da dediği gibi “Bir sanat eserinin özgünlüğü, kullanılan araçla değil, ifade edilen şeyin ve ifade ediliş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir”. Çalışmada 19.yüzyıldan günümüze uzanan süreçte fotoğrafın geçirdiği sanatsal dönüşüm yolculuğundan ve diğer disiplinlerle etkileşiminden bahsedilecektir.

2. FOTOĞRAFIN SANATSAL YÜKSELİŞİ: 19 YÜZYIL VE SONRASINDA GELİŞİM SÜRECİ

19. yüzyıl sanatçıların üretimlerinde malzeme ve yöntem bakımından zenginleşmeye başladıkları bir yüzyıl olmuştur. Fotoğrafın icadından sonraki yıllarda sıradanlık ve ruhsuzluk eleştirilerini yıkmak istemesine zamanın ressamlarına öykünen bazı fotoğraf sanatçıları, fotoğraf negatifleri üzerine çeşitli müdahalelerde bulunarak, kurgusal fotoğraf çalışmaları elde etmiştir. Fotoğraf teknolojilerinin henüz istenilen seviyeye ulaşmadığı 19. yüzyılın ortalarında

bu şekilde kurgusal fotoğraflar üreten sanatçılar Henry Peach Robinson, Gustav le Gray, Oscar Gustav Rejlander gibi isimlerdir. Bu sanatçıların eserlerinde geçmiş dönem Rönesans ressamlarına, Victoria döneminin romantik ambiyansına göndermeler yapıldığı görülmektedir. Bu bağlamda üretilen ilk sanatsal fotomontaj örneklerinden biri 1857 Oscar Gustav Rejlander'in "Two Ways of Life/Hayatın İki Yüzü" isimli eseridir. Bu kurgusal fotoğraf çalışmasından kısa bir süre Lady Filmer lakaplı 19. yüzyıl Viktorya dönemi sanatçısı Mary Georgina Caroline, fotoğrafı karışık teknik uygulamasıyla ilk defa buluşturmuştur. Gümüş baskı üzerine suluboya tekniğiyle yapılan bu çalışmalar fotoğrafın üzerine ilk kez yapılan sanatsal müdahale olup, aynı zamanda ilk sürrealist kolaj örnekleridir. Sanatçı eserde Garibaldi, Mark Twain, Kraliçe Viktorya, Prens Albert ve General Tom Thumb gibi dönemin ünlülerini bir araya getirmiştir (Şekil 1).

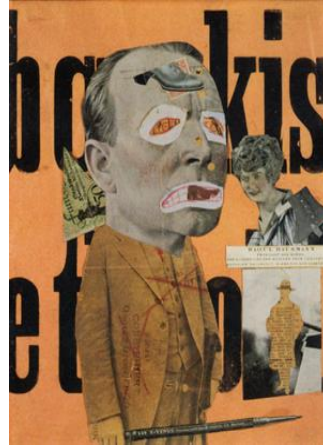


Şekil 1. Mary Georgina Caroline (Lady Filmer), 22.2 x 28.6cm, 1860, gümüş baskı üzerine suluboya kolaj, Metropolitan Museum

Lady Filmer'in ardından sanatçıların fotoğrafı plastik sanatlarda kullanmaya başladığı görülmektedir. 1893 yılında Hamburg Kunsthalle'de açılan ilk fotoğraf sergisi, fotoğrafın artık sanat camiasında kabul gördüğü gerçeğinin kanıtı niteliğindedir. Bu sergi sonrası fotoğraf sanatı daha da tanınmaya başlamış, büyük galeriler de fotoğraf sanatına ilgi duymaya, benzer etkinlikler yapmaya ve hatta sergilenen fotoğrafları satın almaya başlamışlardır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise özellikle çağdaş sanat akımları içerisinde fotoğrafın resim sanatıyla neredeyse eşit düzeyde bir ifade aracı olarak kabul görmeye başladığı dikkatimizi çekmektedir. Sanatçılar, farklı disiplinleri bir araya getirerek fotomontaj, kolaj, dijital manipülasyon gibi teknikler geliştirmeye başlamışlardır. Fotoğrafın resim sanatıyla gitgide artan bağı, güçlü bir sanatsal etkileşimi de ortaya çıkarmaktadır. 20. yüzyılın başlarında fotoğrafın sanat akımlarına girmesi ve tekniğin yaygınlaşmasıyla, sanatta deneysel arayışların yaşandığı anlaşılmaktadır.

Fotomontaj, birden fazla fotoğraf parçasının kesilip birleştirilmesiyle oluşturulan bir görsel anlatım dilidir. Gerçekliği dönüştürmek ve sanatsal ifadeyi güçlendirmek adına ortaya çıkarılan fotomontajların ilk örneklerini Fütürist sanatçılar verse de tekniği asıl yücelten ve ona değer katan Alman Dada sanatçıları olmuştur (Şekil 2). 1. Dünya Savaşı'nın yol açtığı kıyımı, politik bir bakış açısıyla ve kışkırtıcı bir üslup kullanarak eleştirmişlerdir. Berger (2014, s. 43), bu fotomontajlardaki imgelerin kendi saygın mekanlarında, ideolojik kılıflarına bürünmüş halde göze batmazken, fotomontaja dönüştüklerinde aslında ne olduklarının

apansız açığa çıktığından bahsetmekte ve fotomontajın kendine mahsus üstünlüğünün kesilip çıkarılan her şeyin fotoğraf olarak özelliğini korumasından kaynaklandığını belirtmektedir.



Şekil 2. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, 31, 8x 25, 4cm, Fotomontaj, Tate Galeri, 1919

2. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada tüketim kültürü yayılmış, bu dönemde ortaya çıkan sanat akımlarından biri olan Pop Sanat, avangart yükselişini fotoğrafla yapmıştır. Kolay ve hızlı üretilebilir olması, her kitleye hitap etmesi, pop sanatçıların fotoğrafa olan ilgisini artırmıştır. “Pop Sanat, kitle kültürü ve yüksek kültür arasındaki sınırların ortadan kalkmasını sağlayarak sanat ve hayat arasında köprü kurmuş, Clement Greenberg modernizmine dayanan kuralları alt üst ederek biçimci, katı modernizm anlayışının sonunu hazırlayan başlıca akımlardan olmuştur” (Antmen, 2008, s. 163). Çalışmalarına fotoğrafları ve buluntu nesneleri katarak bunları “Kombine Resimler” olarak adlandıran Pop sanatçısı Robert Rauschenberg, Popüler kültür öğelerine gönderme yaptığı ve Pop Art’ın ilk örneği kabul edilen “Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Nedir?” isimli fotokolaj çalışmasıyla Richard Hamilton ve serigrafi tekniğini kullanarak fotoğraflarla oluşturduğu çalışmalarıyla Pop Sanatın en ünlü isimlerinden Andy Warhol bu isimlere örnektir. Bu sanatçıların çalışmaları, kitle iletişim araçlarının sık kullanmaya başlandığı 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ortamının bir imgeler dünyası haline geldiğinin kanıtı niteliğindedir (Şekil 3) Fotoğrafın Pop Sanatla ilişkisini Durden şu sözlerle ifade etmektedir:

“Fotoğraf 1960'larda Pop Art ile ilişkili olarak Amerikan resminin dönüşümünde kilit bir rol üstlendi. Özellikle 1960'lar ve 1970'lerde fotoğraf, Kavramsal Sanat deneylerinde de merkezi bir rol oynayarak sanatın nesnelliği, maddeselliği ve anlatımcılığından uzaklaşmak isteyen sanatçılara bunu gerçekleştirebilecekleri bir ortam sundu. Bu tür ilişkiler, fotoğrafın yalnız fotoğrafa mahsus tarihin dar sınırlarının ötesinde nasıl değerlendirilip kullanıldığı konusunda çok açıklayıcıdır. Nitekim, fotoğraf hem Kavramsal Sanat hem de Pop Art ile ilişkisi üzerinden bir avangart sanat biçimi olarak kabul görür olmuştur” (2015, s. 11).



Şekil 3. Richard Hamilton, “İç Mekan” (Interior), Kağıt Üzerine Serigrafi, 495 × 638 mm, 1964, Tate Gallery

1950’lerden sonra çalışmalarında fotoğrafı kullanan ve kavramsal içerikli üretimler yapan sanatçılardan biri olan Martha Rosler, 12. İstanbul Bienali kapsamında da sergilenen “Savaş Eve Taşımak, Güzelim Ev” isimli serisinde, savaş fotoğraflarını magazin dergilerindeki huzurlu ev ortamlarıyla birleştirerek savaş karşıtı, ironik fotokolaj çalışmaları yapmıştır. Fotoğrafı farklı versiyonlarla eserlerinde kullanan bir diğer sanatçı ise yıllarca resimsel bir nesnellığe erişebilmek adına çabalayan Alman Gerard Richter’dir. Postmodernizmin henüz başları sayılabilecek bir dönemde fotoğraf üzerine yaptığı yağlıboya denemeleriyle fotoğraf ve resim iş birliğini oldukça güçlü şekilde gerçekleştiren sanatçının aynı zamanda fotoğraf etkisi uyandıran yağlıboya eserleri de bulunmaktadır (Şekil 4). Kentleri, aileleri, orman manzaralarını ele aldığı çalışmalarında sanatçı realite ve illüzyon arasındaki ilişkiyi kıyaslamaktadır. Sanatçı aynı zamanda siyah beyaz aile fotoğraflarını, renklilere kıyasla daha güçlü, gerçekçi ve gösterişsiz bulduğu için tercih ettiğini ifade etmektedir. “Richter’in fotoğrafa bakarak yaptığı resimleri, ‘fotoğrafların gösterdiği dünya’ hakkında değil, bizzat ‘fotoğrafik imgeler’in kendileri hakkındadır. Yani sanatçı fotoğraftaki nesneleri değil, fotoğrafın kendisini resmetmektedir” (Yılmaz, 2013, s. 420)



Şekil 4. Gerhard Richter, Nurses, 1965, T.Ü.Y.B.

1947 yılında doğan ve kısa zaman önce kaybettiğimiz sanatçımız Balkan Naci İslimyeli ise resim dışında şiir, öykü ve sinema gibi alanlarla da ilgilenmiş, bu çok yönlü sanat anlayışını eserlerine de ustalıkla yansıtmış bir sanatçıdır. Batı Sanatını inceleyebilmek ve estetik arayışlarını yönlendirebilmek üzere 1970’lerden sonra Avrupa’daki birçok kente giden sanatçı bu sayede yeni sanat disiplinlerini tanıma ve deneyimleme imkânı bulmuştur. Disiplinlerarası bağlamda ürettiği çalışmalarında sanatçı bazen kendisini figür olarak yerleştirmiş, fotoğrafı kimi zaman yardımcı unsur, kimi zaman çalışmanın ana teması olarak kullanmıştır.

Geleneksel öğelerden yararlanarak modern teknikleri kullandığı eserlerinde sanatçı, “gençliğinden itibaren geleneksel resmin masum, sahici, naif anlayışının büyüsünü adeta içselleştirmiş olan sanatçı yeni anlatım tekniğini eski/modern ilişkisinde buluşturup yeniden kurgular” (Başar, 2022, s. 227). Kullandığı çeşitli malzemelerle çok yönlü sanat anlayışı geliştiren sanatçının 1990 yılında gerçekleştirdiği “Deli Gömleği” isimli serisini, kendi portre fotoğraflarından yararlanarak oluşturduğu görülmektedir. Sanatçının bu serisiyle ilgili olarak Başar (2022, s. 228) şu sözleri ifade etmiştir:

“Tuvallerden enstalasyonlara geçiş sanatçının yolculuğunun da en radikal değişimini yansıtır. ‘Deli Gömleği’ adlı enstalasyonunda sanatçı, akıl ve düş gücü arasındaki hassas dengenin yaratım sürecindeki işlevini ironik ve çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. Tuvallerden kesilmiş on iki gömleğin içinde ressamın yüzü, gömleklerin üzerinde de ressama ait el yazıları bulunmaktadır. Delilik ile akıl arasındaki bu çekişmede Balkan Naci İslimyeli’ nin sanata bakışını buluruz. Akıl dış dünyayı anlatmaktadır, delilik ise iç dünyanın denetimsizce dışavurumudur. Yaratıcılığa da denetlenmemiş düş gücü yön verirken, yapıtın anlatımında ve biçiminde, kaçınılmaz olarak, akıl rehberlik edecektir”.

Sanayi devrimi sonrasında teknolojinin gelişim ivmesi kazanması ve bunun kültürel anlamdaki geri dönüşleri, sanatta deneysel ve özgürlükçü bir sanat anlayışını beraberinde getirmiştir. Bu değişimin interdisipliner çalışmaların önünü açması kaçınılmaz olmuş, bütün sanat disiplinleri birbiri içerisinde güçlenerek varlıklarını sürdürmeye başlamıştır. Sanat yapıtının biricikliğinin esas alındığı modernizm döneminden, sanat ve hayat arasındaki sınırların ortadan kalktığı, sanat eserlerinin türlü şekillerde yeniden üretildiği postmodernizm dönemine kadar fotoğraf birçok farklı role bürünmüş, çeşitli versiyonlarda karşımıza çıkmıştır. Hayatın içindeki her olayı ve durumu sanatta da kullanmayı amaç edinen postmodern sanatçılar için fotoğraf, teknik ve düşünsel anlatım gücüyle ve sınırsız olanaklarıyla bulunmaz bir disiplindir. Gerçeklikle olan yakın ilişkisi aynı zamanda postmodernin düşünsel felsefesine oldukça uyum sağlamaktadır. Modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde fotoğraf, orijinallik, yaratıcılık, biriciklik gibi kavramlar üzerinden sorgulamalar yapılmasına neden olmuştur.

21. yüzyıl çağdaş sanatında ses getirmiş sanatçılardan biri olan 1931 California doğumlu John Baldessari, resim, fotoğraf, video, metin gibi birçok farklı disiplini bir araya getirdiği çalışmalarında bulunan siyah beyaz fotoğraflardaki insanların yüzlerini renkli dairelerle boyamasıyla anonimlik ve kimlik kavramlarını sorgulamaktadır (Şekil 5). Sanatçı, 2009 yılında Venedik Bienali’nde fotoğrafı boya resmiyle birlikte kullanımındaki ustalığından ötürü ömür boyu başarı ödülü almıştır.



Şekil 5. John Baldessari, Font, 1987

“Kavramsal sanat sanatçıların fotoğrafı kullanma biçimini değiştirmiştir ama bu ancak 1980’li yıllarda gözle görülür hale gelir. Richard Long, John Baldessari ya da Ana Mendieta, çektikleri fotoğrafların ‘sanatsal’ görünmesinden kaçınarak bunların bilgi aktaran, dolambaçsız görseller olmasını istemişti; bu fotoğraflar her şeyden önce ve önemlisi birer belgeydi. Bu insanlar fotoğraflardan yararlanan sanatçılardı, sanat yapan fotoğrafçılar değil. Gerçi çoğu fotoğrafla, onun reklam sektöründe ve basında insanları etkilemek için nasıl kullanıldığıyla, başka sanatsal amaçlar uğruna ne şekilde kullanılabileceğiyle daha yakından ilgilenir olmuştur” (Godfrey, 2023, s. 89).

Yaşadığı sosyolojik değişimlerden en çok etkilenen sanat dalı olarak fotoğraf, ülkemizde diğer sanat dalları gibi benimsenmek için çaba sarf etmek zorunda kalmamış, Osmanlı döneminde İstanbul’a gelip yerleşen yabancı gezgin fotoğrafçılar sayesinde icadından kısa bir süre sonra ilgiyle karşılanmış ve gelişimi de hızlı olmuştur. 1930’ların başında fotoğrafın ders olarak okutulmaya başlanması, çeşitli yerlerde kursların açılması fotoğrafın gelişimine katkı sağlayan çalışmalar olmuştur. 1940’lara kadar Türkiye’deki sosyolojik olayları aktaran, belgeleyen önemli bir unsur olan fotoğrafın, 1980’li yıllara gelindiğinde sanatsal bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. 1980 sonrası Türk Resim sanatında yaşanan bu kırılmalar sonucu günümüze dek süregelen kavramsal yaklaşımların temelleri atılmıştır. Fotoğraf, o dönemdeki öncü sanatçılar için dikkat çekicidir çünkü amaçlanan, estetik bir görüntü ortaya çıkarmanın ötesinde, anlam üreten bir sanat pratiği yaratmaktır. Resim ve fotoğraf arasındaki sınırı silikleştiren Ahmet Öner Gezgini, Şahin Kaygun gibi sanatçılar karışık teknik denemeleriyle ön plana çıkmaktadır. 1990’lara doğru yoğunlaşan fotoğraf sergileri, 1995 yılı itibarıyla dijital fotoğrafın ülkemize gelişi, Türkiye’de fotoğraf sanatının ilerlemesine katkıda bulunan gelişmeler olmuştur.

Çağdaş Türk sanatının gelişiminde rol oynamış sanatçılarımızdan “Harika Çocuk” lakaplı Bedri Baykam, Uluslararası Yeni Dışavurumculuk akımının öncülerindendir. Yurt dışında sanat ve ekonomi eğitimi alan sanatçı, 1980’li yıllarda ABD’de yaşadığı yıllarda graffiti sanatına ilgi duymuş, son yıllarda ise otoportreler, kadın temsilleri, ünlülerin görselleri ve duvar yazıları gibi öğelerden yararlandığı, dijital baskılar ve fotoğraflardan oluşturduğu ve 4-D olarak isimlendirdiği katmanlı çalışmalar üretmiştir (Şekil 6). Sanatçının dijital baskılar

üzerine kimi zaman boyayla müdahale ettiği melezleşmiş eserlerinde ise geleneksel bağlamda taşıdığı kaygı dikkatimizi çekmektedir. Hem konu hem de teknik bakımdan gelenekseli güncelle birleştiren sanatçının eserlerini “fotopentür” olarak tanımladığı görülmektedir. Disiplinlerarası bir anlatım dili benimseyen sanatçının çalışmalarıyla ilgili olarak kullandığı ifadeler şunlardır:

“Tuval resminin fotoğraf, video ve bunlarla bağıntılı mekân düzenlemelerine girdiği ortamlar tasarlamayı tercih ettim. Bana göre bunlar, birbirinin alternatifi ya da düşmanı değil... Sanata genel bir bakış getirip, değişik çalışmaların ve değişik sanat dallarının birbirini beslediği ortamlar yaratmayı tercih ediyorum” (Baykam 2003, s. 12)



Şekil 6. Bedri Baykam, İstanbul Efsaneleri: Haliç (2). 4D - lentiküler çalışma, 180x240 cm, 2008

Günceli gelenekselle birleştiren bir diğer sanatçı ise Kazablanka doğumlu Fransız Carolle Bénitah’tır. Sanatçı, çocukluğuna ve ailesine ait siyah beyaz fotoğrafları nakış tekniğiyle eserlerine işleyerek geleneksel bir malzemeyi güncel bir anlatım tekniğiyle birleştirmektedir (Şekil 7). Geçmişine ve kimliğine göndermelerde bulunan sanatçı, (Le Cube, n.d.) çalışmalarıyla ilgili olarak kişisel arşivlerini kullanarak onları nakışlarla dönüştürdüğünden ve bu sayede hayali bir albüm yarattığından bahsetmekte ve “Mutluluk imajını ve ideal aile mitini bozan tasarımlar yaratmak için nakışın sahte dekoratif işlevini kullanıyorum. Bu yavaş ve titiz çalışma, insanın titizlikle yarattığı ve akıp giden zamanın metaforudur” sözlerini ifade etmektedir. Ataseven (2022, s. 257) makalesinde Susan Sontag’ın “fotoğrafın geçmiş zamanın belgesi olduğu için duygusallığı çağrıştırdığını, sabitleşen anın bir daha geri gelmeyeceğinin belgesi olduğunu” sözlerini ifade etmektedir. Benitah’ın işleri de bu bağlamda geçmişe özlemi yansıtmakta ve geri gelmeyecek anlara duyulan özlemi içermektedir.



Şekil 7. Carolle Benitah, “Le Loup”, Fotoğraf Üzerine Dikiş, 2015

1985 yılında günümüz sanatçıları sergisinde ödüle layık görülen, Türkiye’de çağdaş sanatın öncü sanatçılarından biri olan Gülsün Karamustafa ise klasik anlamda aldığı resim eğitiminin ardından hazır nesnelere ve enstalasyonlara yönelmiştir. Kimlik, bellek, pop kültür, otobiyografi, folklor, göç, arabesk gibi kavramlara göndermeler yaptığı disiplinlerarası çalışmalarıyla bilinen bir sanatçı eserlerinde melez kültüre ve bunun toplumsal dışavurumlarına değinmektedir. Sanatçı, malzeme olarak kumaş, duvar halıları, plastik süs eşyalar, yorganlar, gibi kitsch malzemelerden yararlanmaktadır. Biçimsel üslubunu şekillendiren öğelerden yola çıkarak tasarladığı ve 2019 yılında Atina’daki Nitra Galerisi’de gerçekleştirdiği “Tuhaf Bir Şarkı” isimli sergisinde sanatçı, kentin geçmiş sakinlerinin siyah beyaz fotoğraflarından yola çıkarak kolajlar oluşturmuştur (Şekil 8). Bu çalışmalar, sanatçının fotoğrafı sanatsal bir malzeme olarak kullanımındaki ustalığını gözler önüne sermektedir. Fotoğrafların nostaljik bağlamıyla ilgili olarak Sontag (2008, ss. 18-19) şu ifadelerle yer vermektedir:

“Şu an içinde yaşadığımız zaman dilimi, nostaljik bir devirdir; fotoğraflar da etkin bir rol oynayarak nostaljiyi beslerler. Bütün fotoğraflar ‘memento mori’ niteliği taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar. Bir fotoğraf çekmek, başka bir insanın (ya da şeyin, durumun vb.) ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve dönüşebilir haline dahil olmaktır. Söz konusu âni dilimleyerek dolduran bütün fotoğraflar, zamanın amansız eriyişinin tanığıdır”



Şekil 8. Gülsün Karamustafa, "Istanbulites 3", 2019 Paper collage 29 x 21 cm Framed: 51 x 42.7 cm

Geleneksel sanat kurallarını kabul etmeyen bazı fotoğraf sanatçılarından aksine Kanadalı ünlü fotoğraf sanatçısı Jeff Wall, sanat tarihinden sanatçıların kullanmış olduğu

kompozisyonları ve teknikleri kullanarak bu teknikleri güncelle uyarlamaktadır. “Fotoğrafçılığın Picasso’su” olarak anılan sanatçının ilk dönem çalışmaları belge fotoğrafçılığı niteliğinde olsa da sanatçı zamanla resim ve fotoğraf sanatını bir arada kullanmaya başlamıştır. Wall’un amaçladığı fotoğraf türü, yapay görülen, oyuncular ve sahnesiyle bir film setini andıran kurgulanmış fotoğraf kareleridir. Wall’un 1979 tarihli, ışık kutusu üzerinde şeffaf cibachrome ile çekilen “Kadınlar için Resim” (Şekil 9) isimli çalışması da bu amaçla üretilmiş ve Edouard Manet’nin “Folies-Bergère’de bir Bar” (1882) adlı resminden esinlenerek kurgulanmıştır. Sanatçı, Manet’ ye yaptığı bu atıfla geçmişe duyduğu saygının ötesinde geleneksel cinsiyet rollerini sorgulamaktadır.



Şekil 9. Jeff Wall, Kadınlar İçin Resim, 1979

Manet’yi modern dönem feminizmiyle buluşturan Wall’un, Kadınlar için Resim isimli fotoğraf çalışmasında aynanın konumuna bakıldığında izleyicinin, müşterinin bulunduğu noktadan çalışmayı gördüğü dikkat çekmektedir. Görüntünün ön planında fotoğrafçı sağ tarafta elinde deklanşörle bir kamerayı çalıştırırken, sol tarafta ise genç bir kadın, kamera merceğine yönelen gizemli bakışlarıyla görülmektedir. Sanatçının gerçeküstü dünyaya çeken tavrıyla her ayrıntısı titizlikle düşünülmüş kompozisyonun her iki yanında bulunan dikey çubuklar eserde triptik bir hava yaratmaktadır. Sanatın metalaştırılmasına ve tüketim kültürüne yönelik ağır bir eleştiri niteliğinde kurgulanmış “Kadınlar İçin Resim” çalışmasında Wall’un uyguladığı yenilikçi yaklaşımlar, yeni nesil fotoğraf sanatçıları farklı perspektiften düşünmeye, düşünceyle sınırlarını zorlamaya teşvik etmektedir.

Fotoğrafın kullanım alanlarına baktığımızda belgesel ve sanatsal olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir. Fotoğrafa sanatsal bir ifade biçimiyle yaklaşarak onu plastik bağlamda dönüştürenler olduğu gibi, belge niteliğinde kullanan sanatçılar da bulunmaktadır. 1928 İstanbul doğumlu Ara Güler, Türkiye’de yaratıcı fotoğrafçılığın en önemli isimlerinden biridir. Sadece ülkemizde değil dünyada da ciddi bir ün kazanan sanatçı, foto muhabir olarak devam ettiği kariyerinde birçok kültür varlığının tanıtımına da katkı sağlamıştır. Çalışmalarıyla prestijli ödüller kazanmış ve 1962’de Almanya’da çok az kişiye verilen “Master of Leica” ünvanını almış fotoğrafçı ve gazeteci aynı zamanda İngiltere’de yayımlanan Photography Annual Antolojisi tarafından dünyanın en iyi yedi fotoğrafçısından biri olarak anılmıştır. Dünyada birçok müzede ve koleksiyonda eserleri bulunan sanatçı, Aziz Nesin, Winston Churchill, Pablo Picasso, Salvador Dali, John Berger gibi birçok ünlü sanatçıyla ve düşünürle röportajlar yaparak fotoğraflarını çekmiştir. Sanatçının 1954 yılında

Eski Cami’de çektiği fotoğrafları (Şekil 10) ikonik fotoğrafları arasında yer almaktadır. Fotoğrafın öncelikli görevinin belge olduğunu düşünen fakat sanatsal yönünü de inkâr etmeyen sanatçı, bu durumu kanıtlarcasına 2013 yılında G Art’da küratörlüğünü Lora Sariaslan’ın yaptığı “Bilinmeyen Ara Güler” isimli, soyut fotoğraflardan oluşan bir sergi açmıştır.



Şekil 10. Ara Güler, Edirne, Eski Camii (1954)

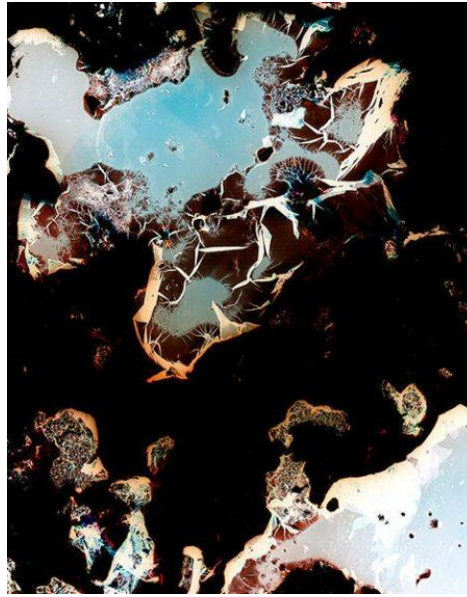
Avangart sanatın öncülerinden Fransız şair ve eleştirmen Charles Baudelaire, 19. yüzyılın ortalarında fotoğrafın yaygınlaşmasıyla bu yeni tekniği sanatsal açıdan tehdit edici bir unsur olarak görmekte, 1859 yılında yayımlanan yazısında da bu korkusundan açıkça söz etmektedir. Fotoğrafın sanat olmadığına, yalnızca doğanın mekanik bir yansıması olduğuna inanan Baudelaire (2009, s. 27), “Fotografi Sanat mı?” konulu yazısında şu sözlerle fotoğrafın sınırlarını çizen ve yalnızca işlevsel tarafına odaklanan bir tavır sergilemektedir:

“Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotografiye izin varsa, yığınların ahlaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalade alçakgönüllü hizmetkârı olmaktadır, tıpkı yazını ne yaratmış ne de yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çabukta gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olamadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğa bilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskopik hayvanları devleştirsın, hatta bir takım bilgilendirmelerle astronomun var sayımlarını güçlendirsın; nihayet her kim mesleğinde mutlak bir maddi kesinliğe gereksiniyorsa gidip onun sekreteri ve not defteri olsun.....Ama eğer tutulamayanın ve imgesel olanın alanı üzerinde, salt insanın ruhundan bir şeyler kattığı için değeri olan şeyler üzerinde tepinmesine izin verilmişse, o zaman yazıklar olsun bize”

Baudelaire’e göre sanat, sanatçının hayal gücünden ilham alarak meydana gelmekte ve daha tinsel etkiler barındırmaktadır. Bu bağlamda fotoğrafın herhangi bir estetik değer taşımadığından, yalnızca nesnel olarak var olduğundan söz etmektedir. Eleştirmen, fotoğrafın sanatsal yapısından ziyade bilimsel ve tarihsel olayları belgelemek için bir araç olduğunu

güçlü şekilde savunmaktadır. Fotoğraf sanatçısı ve eleştirmen Nazif Topçuoğlu (1992, s. 22) ise, bir fotoğrafın, diğer sanat eserleri gibi semboller, metaforlar, benzetmeler, çağrışımlar gibi unsurlardan oluşan karmaşık bir bütün olduğunu; bu sebeple fotoğrafçıdan da biçimsel ve teknik kontrol, bireysel ifade gücü ve duyumsallık gibi özelliklerin beklendiğinden söz etmektedir.

Günümüzde hız kesmeden ilerleyen teknolojinin ve dijital çağın etkisiyle, sanatçılar daha özgün ve yenilikçi çalışmalar üretmektedir. Bulduğumuz çağ, fotoğrafı sadece belge niteliğinde kullanmakla sınırlamayacak kadar sonsuz tasarım olanakları sunmaktadır. Diğer sanat disiplinleri gibi çağın teknolojik dönüşümlerine maruz kalan fotoğraf sanatı, dijital teknolojilerle manipüle edilebilir hale gelmiş ve deneysel fotoğrafçılık yükselişe geçmiştir. Bu bağlamda işler üreten sanatçılardan biri olan Finlandiyalı sanatçı Eino-Erik Raitanen, “Bakteriogram” (Şekil 11) olarak isimlendirdiği serisinde vücudundan aldığı bakterileri film negatiflerinin jelatin yüzleri üzerine yerleştirerek sıra dışı fotoğraflar üretmektedir. Bu eserlerinde sonuçtan çok sürece odaklanan sanatçı, bakterilerle film yüzeyindeki jelatini tüketip, farklı şekiller ve renkler ortaya çıkardığı eserleri tamamıyla deneysel bir sürecin tesadüfi sonuçlarından oluşmaktadır.



Şekil 11. Eino-Erik Raitanen, Bakteriogram, 2008-2010

Uzun yıllar boyunca devam eden fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmaları aslında onu hep popüler tutmuş ve üzerine sıkça konuşulmasına neden olmuştur. Fotoğraf makinesi sadece mekanik olarak görüntüleri çoğaltan ruhsuz, teknik bir araç mı, yoksa sanatçının tüm estetik birikimini ve duygularını aktardığı öznel bir yaratım mı? sorusu ise birçok kişinin zihninde o dönemde yer etmiştir. Fotoğrafı bir temsil aracı olarak ya da belgeleme niteliğindeki bir araç olarak değil de kendi özgün haliyle, başlı başına bir sanat olarak ele aldığımızda gösterilmek istenilenin ardındaki anlamı görebilmek gerekmektedir. Fotoğraf sanatçılığı ve Gazeteci Fotoğrafçılık ile arasındaki fark belki de budur. Antmen, (2002, ss. 131-132) Victor Burgin’in, bu iki mesleki ayrımı “anlam bulmak” ve “anlam kurmak” olarak nitelendirdiğini aktarmaktadır. Clarke (2017, s. 198) ise sanat fotoğrafçılığının öneminin,

fotoğraf makinesiyle sıradan olana sıra dışı bir anlam kazandırılmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Yani sanatsal bağlamda fotoğraf, görünenin ötesinde bir anlam arayışıdır.

Bütün bu örneklerden yola çıkarak geçmişten günümüze birçok yerli ve yabancı sanatçının kendi üslubunu oluşturabilmek adına birçok konu ve tekniği denemiş olduğu görülmektedir. Bunlardan en çok karşımıza çıkan ve diğer sanat dallarıyla belki de en çok etkileşime geçen sanat disiplini fotoğraftır. İcadından günümüz sanatına kadar sanatta kendine yer edinmeyi başarmış olan fotoğraf, geçmişte de, sanatsal anlatım biçimlerinin birbirinden bağımsız düşünülemediği günümüz sanatında da klasik sanat dallarıyla yetinmeyen, fotoğraf sanatının gerçekçi ifade gücünden yararlanmak isteyen sanatçılar tarafından vazgeçilmez bir pratiktir.

3. SONUÇ

Sanat, tarih boyunca düşünce yapıları ve avangart akımların etkisiyle dönüşüm geçirirken; fotoğraf bu dönüşümden en çok etkilenen, hem biçimsel hem de kavramsal açıdan gelişen görsel anlatım araçlarının başında gelmektedir. Dil, din ve ırk farkı gözetmeden tüm dünyada güçlü bir iletişim aracı olarak kabul gören fotoğraf; evrenselliğiyle, toplumsal yapıdan ve insandan beslenmesiyle her zaman canlı ve gelişime açık kalmıştır. Başta resim sanatı olmak üzere birçok sanatsal disipline etkisi olan fotoğraf, keşfini takip eden yıllarda var olanı birebir yansıtmaya yönelik, sadece araç olarak kullanılan bir anlayışı benimserken, sanatçılar zamanla bu tekniği farklı biçim ve anlamlarda kullanabileceklerini keşfetmişler ve fotoğrafın estetik değerlerle buluştuğu bireysel sanat yolculuğu başlamıştır.

Sanayi Devrimi'nin sonucu olan makine çağı gelişimini sürdürürken sanatta da yeni teknikler ortaya çıkmıştır. Bu tekniklerden biri olan Camera Obscura, Rönesans'tan beri bilinse de, ancak 19. yüzyılın başlarında tekniğe aktarılabilmektedir. Camera Obscura'yla birlikte sanatsal yolculuğu başlayan fotoğrafın, icadından günümüze kadar uzanan süreçte gerçekleşen sosyolojik, kültürel, ekonomik, politik vb. olaylardan etkilenecek farklı görünümelerde ortaya çıktığı, yaklaşık iki yüzyıl gibi bir süreçte hem görsel hem de teknik açıdan dikkat çekici bir noktaya geldiği görülmektedir. Çağın getirilerine ve toplumsal dönüşümlere ayak uydurarak ilerleyişini sürdüren fotoğraf, başta resim sanatı olmak üzere birçok sanat disiplinine katkı sağlamıştır.

Fotoğrafın icadından sonra dönemin ressamaları, görüntülerin en net ve belirgin hallerini resmetme isteği doğrultusunda başta çekingen yaklaştıkları ve tehlikeli buldukları bu sanata gitgide yaklaşmaya başlamışlar ve fotoğrafın icadı, nesnel bilgiye ulaşmada en etkili araç olarak, resmin popüleritesini sarsmaya başlamıştır. Başlarda teknik amaçlı ve yardımcı araç olarak kullanılan fotoğrafın zaman içerisinde gelişen estetik tavrı ve ifade gücü, onun başlı başına bir sanat olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Resim ve fotoğraf, görsel kültür içerisinde her zaman hem rekabet halinde olmuş hem de birbirlerinden kopamamış iki önemli sanat alanıdır. Günümüzde bu iki disiplin birbirinden hala ciddi şekilde beslenmektedir ve bu etkileşim, çağdaş sanatın çoğulcu biçimini yakalamak açısından oldukça önemlidir.

20. yüzyılda Batı'da teknoloji ve sanatın eş zamanlı bir gelişim yaşaması, plastik sanatlar alanında yenilikçi ve deneysel birçok sanat akımının doğmasına vesile olmuş, Fütürizm, Kübizm, Dadaizm, Pop Art gibi avangart sanat akımları, fotoğrafı farklı anlam ve biçimlerde sanat üretimlerine dahil etmiştir. Bu sanat akımlarının, fotoğrafın sanat kabul edilmesinde ve

hak ettiği değeri görmesinde etkisi büyüktür. Özellikle 2. Dünya savaşı sonrası tüketim kültürünün artması ve sanatın da sanayileşmeden payını almasıyla baskı teknikleri, fotoğraf vb. çoğaltım teknikleri yaygınlaşmıştır. Walter Benjamin bu çoğaltım teknikleri sayesinde sanat eserinin biricikliğini ve aurasını yitirdiğini öne sürmektedir. Buna karşılık Bernard Shaw ise 1901 yılında “eğer eski oyunun bittiğini, fotoğraf makinesinin sanatsal ifade aracı olarak kalemi, fırçayı yendiğini bir bakışta göremiyorsanız, asla gerçekçi bir eleştirmen olamayacaksınız” (Erinç, 2004, ss. 154-155) sözleriyle karşıt görüş geliştirerek çağın dinamiklerini göz ardı etmemek gerektiğinden bahsetmiştir.

Her fotoğraf, sanatçının görme biçiminin dışavurumudur. Bir resmi yapan ressamla, kadrajındaki görüntüyü sanatsal biçimde sunan bir fotoğraf sanatçısının arasında bu bakımdan bir fark yoktur. Fotoğrafın sanatsal değerinin incelenmesi, onu üreten kişinin algılama şekline, üretim biçimine ve ifade gücüne bağlıdır. Sanatsal anlamda fotoğraf ancak görünenin ardındaki anlamı aramakla üretilebilir. Belgesel fotoğrafçılıkta amaç var olanları kesintisiz ve nesnel biçimde aktarmak iken, sanatsal amaçlı üretilmiş fotoğraflar bir anlam arama sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Sosyolojik açıdan bakıldığında ise günümüzde fotoğrafın toplumsal yaşamın her noktasında bulunduğu ve farklı alıcı gruplarına ulaşarak geniş bir etki alanı oluşturduğu görülmektedir. Yaşadığımız tüketim çağında neredeyse herkes fotoğraf çekebileceği bir ekipmana, en azından akıllı telefonlara sahiptir. Bu özellikleri doğrultusunda fotoğrafın toplumun her kesimine hitap eden demokratik bir sanatsal üretim biçimi olduğunu söylemek doğru olacaktır. Toplumun her bireyi fotoğrafa kolayca ulaşmakta ve yaşamlarına dair her türlü ayrıntıyı fotoğrafla sabitleyip kalıcı kılabilmektedir. Duygu ve düşünceleri hızlı ve kolay yoldan ifade etme, olayları ve anıları belgeleme, saklama ve gelecek nesillere aktarma, geniş kitlelere ulaşabilme ve bütün bunları zamandan tasarruf ederek yapabilme becerisi fotoğrafı diğer sanat disiplinlerinden ayıran en önemli etkenlerdir.

Sonuç olarak fotoğraf hem kitle iletişim aracı olarak, hem de özgün bir sanatsal ifade biçimi olarak çağdaş sanatta ve toplumda yer edinmeyi başarmıştır. Günümüzde teknik imkanların sonsuz ve sınırsız oluşu, sanatçıların özgürlüğünü ve anlatım gücünü artırmaktadır. Bütün bunlardan yola çıkarak fotoğrafın hem kendi özgül haliyle hem de diğer sanat disiplinleri içerisindeki melezleşmiş durumuyla günümüzdeki en önemli sanatsal anlatım biçimlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2002). Çağdaş sanatta fotoğraf kullanımı ve Türkiye’de fotoğraf temelli sanat üzerine düşünceler. *Sanat Dünyamız*, 84.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar* (2. bs.). Sel Yayıncılık.
- Ataseven Yayman, S. (2022). Susan Sontag’ın *Fotoğraf Üzerine* adlı kitabı hakkında bir inceleme. *Sosyal Bilimler Ekev Akademi Dergisi*, 92, 252–262.
- Başar, R. (2022). Balkan Naci, Adnan Çoker ve Komet. *Aydın Sanat*, 8(16), 223–266.
- Baudelaire, C. (2009). *Fotoğraf sanat mı?* (T. Ilgaz, Çev.), (E. Batur, Haz.). Alkım Yayınevi.

- Baykam, B. (2003). Benim sinemalarım. *rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, 5.
- Benjamin, W. (2011). *Fotoğrafın kısa tarihi / Teknik araçlarla yeniden üretim (çoğaltma) çağında sanat eseri* (O. Akinhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2014). *Bir fotoğrafı anlamak* (B. Eyüboğlu, Çev.) (G. Dyer, Haz.). Metis Yayınları.
- Clarke, G. (2017). *Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf* (M. M. Aydemir, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Durden, M. (2015). *Fotoğraf bugün* (Y. Adam ve E. Gözgü, Çev.). Akbank Sanat.
- Erinç, S. M. (2004). *Sanatın boyutları* (2. bs.). Ütopya Yayınevi.
- Godfrey, T. (2023). *Çağdaş sanatın öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Le Cube. (t.y.). *Carolle Benitah*. <https://lecube-art.com/artiste/carolle-benitah/?lang=en>
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine* (O. Akinhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Stieglitz, A. (1899/1980). *Pictorial photography*. B. Newhall (Der.), *Photography: Essays and Images* içinde. Museum of Modern Art.
- Topçuoğlu, N. (1992). *İyi fotoğraf nasıl oluyor yani?* Yapı Kredi Yayınları.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat, kültür, politika: Modernizm sonrası tartışmalar*. Nobel Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf resimdir*. Ütopya Yayınevi.



MEKTUP SANATINA TARİHSEL BAKIŞ VE SERGİ PROJESİ

HISTORICAL PERSPECTIVE ON LETTER ART AND AN EXHIBITION PROJECT

Ayhan ÖZER^{1*}

Muhammed Hamidullah ÇELİK

- 1 Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Gaziantep, Türkiye, ORCID: 0000-0002-0014-4608
*Sorumlu Yazar e-posta: ayhanazer77@gmail.com
- 2 Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Gaziantep, Türkiye, ORCID:0009-0009-1223-7527

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Bu makale, mektup sanatının tarihsel gelişimini ve Türkiye'deki etkinlikler düzeyindeki uygulamalarını incelemektedir. Geleneksel bir iletişim aracı olan mektup, zamanla sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüş; özellikle Fluxus akımının etkisiyle kavramsal sanatın bir parçası haline gelmiştir. Fluxus hareketi, tamamlanmış ve durağan sanat formlarına karşı çıkarak etkileşimli, sürece dayalı ve dinamik bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bu çerçevede gelişen posta sanatı, Ray Johnson, On Kawara ve Edward M. Plunkett gibi sanatçılar öncülüğünde uluslararası düzeyde yaygınlaşmıştır. Türkiye'de ise kavramsal sanat yaklaşımları, Avrupa ve Amerika'ya kıyasla daha geç benimsenmiştir. Mektup sanatına yönelik etkinlikler, genellikle özel galeriler, belediyeler ve üniversitelerce düzenlenmiştir. Bu bağlamda Gaziantep Üniversitesi BAP birimi desteğiyle yürütülen ve ilköğretim öğrencilerini hedef alan proje, estetik algıyı geliştirmeyi ve kültürel hafızayı güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Resimli mektup geleneğini yaşatarak yeni kuşaklara bu sanat formunu tanıtmayı hedefleyen proje, aynı zamanda Türk posta sanatının uluslararası platformlarda daha görünür hale gelmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Araştırma, mektup sanatının günümüzdeki ve gelecekteki değerine dikkat çekerek, bu özgün sanat formunun yaygınlaştırılması için önemli bir adım atıldığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Mektup Sanatı, sergi kültürü, Türk Sanatı, modern sanat

ABSTRACT

This article examines the historical development of mail art and its implementation through various events in Turkey. Once a traditional means of communication, the letter has evolved into a form of artistic expression, particularly influenced by the Fluxus movement, which emphasized interactive, process-based, and dynamic forms over completed and static ones. Mail art, shaped by this philosophy, was pioneered globally by artists such as Ray Johnson, On Kawara, and Edward M. Plunkett. In Turkey, conceptual art practices emerged significantly later than in Europe and the United States. Mail art activities have generally been organized by private galleries, municipalities, and universities. One such project, supported by the BAP unit of Gaziantep University and aimed at primary school students, seeks to enhance aesthetic awareness and cultural memory. By reviving the illustrated letter tradition—an important part of Turkish cultural heritage—the project aims to introduce this art form to younger generations. It also aspires to promote Turkish mail art on international platforms and encourage cultural exchange. Overall, this research highlights the ongoing relevance of mail art and represents an important step toward its dissemination and appreciation in future generations.

Keywords

Letter Art, exhibition culture, Turkish Art, modern art.

1. GİRİŞ

Yazı ve iletişim insanlığın kadim tarihinde önemini ve değerini sürekli koruyan, medeniyetleri ve kültürleri oluşturan ve şekillendiren ana unsurlardır. Bu temel yapıların serüveni taş tabletlerden başlayıp kağıt üzerine yazıya, kalem kullanılmasından başlayıp klavyenin tıklamasına kadar, iletişim biçimleri sürekli evrilmiş, değişime uğramış ve dönüşmüştür. Ancak bu dönüşüm sürecinde, ifadenin gücünü etkili bir biçimde yansıtmayı sağlayan bu iletişim aracının önemi görmezden gelinmiştir. Mektup yazma, yalnızca sözcüklerin bir araya getirilmesinden ibaret olmayıp, fikirlerin, duyguların düşüncelerin, tarzların, karakterlerin bir yansımasıdır.

Sanatta ise Fluxus akımıyla birlikte, geleneksel sanat anlayışının kalıplaşmış kurallarını benimsemeyen bir sanat formu olarak posta sanatı ortaya çıkmıştır. Bu akım, sanatın geçiciliğine ve durağanlığına karşı çıkarak sürekli devam eden bir eylem haline gelen hareketi temel almıştır. Posta sanatının en önemli özelliklerinden birisi de tekniğinin içeriğinde, iletişimle değişen ve şekillenen bir yapısının olmasıdır. Ray Johnson'ın soyut dışavurumcu yorumlarından başlayarak, 1962 yılında New York'ta bir çevrimiçi ağa dönüşmüş ve New York Yazışma Okulu olarak adlandırılmıştır. Dünya, bu sanatsal devrimin işaretlerini almış ve mektuplar, sanatın taze bir nefesi haline gelmiştir.

Türkiye'de, başlarda mektup sanatından çok az söz edilmiş olsa da günümüze gelene değin, zamanla çok daha sık anılmaya ve kapsamlı etkinliklere konu olmaya başlamıştır. Bu çalışma, Türkiye'nin bu sanat akımındaki yolculuğunu belgelemektedir. Sergilerin sadece duvarlara asılı eserler olmadığını, aksine bir tema etrafında dönen büyülü bir hikâyeye olduğunu göstermek için yapılmıştır. Sergi hazırlıkları, sanatçıların içlerinden gelen, ellerinden geçen bir süreçtir. Bu sürecin nasıl gerçekleştiğini anlamak, bu sanatın ruhunu anlamaktır denebilir.

Her mektup, bir sanat eseridir, her satır, bir şiir dizgesi olarak düşünülebilir. Ancak, bu sanatın incelikleri bazen gözlerden kaçabilmektedir. Bu çalışmada, her harfin nasıl bir tabloya dönüştüğünü, her kelimenin nasıl bir izlenim bıraktığını anlamaya çalışmaktadır. Sessiz çılgınlıkların dili olan mektuplar, bu sanatın en özgün ifadesidir.

Bu çalışma, sadece geçmişini değil, aynı zamanda geleceği de aydınlatmayı amaçlamaktadır. Mektup sanatının yolu, henüz keşfedilmemiş ufuklara doğru uzanmaktadır. Bu sanat, geleceğin dili olabilir mi? Bu çalışma, bu sorunun peşinden gitmek için bir adımdır. Bu araştırma, sadece bir başlangıçtır. Her mektup, yeni bir başlangıçtır. Her satır, yeni bir keşiftir. Bu çalışma, yeni mektupların kapılarını aralamak için bir adımdır.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada mektup sanatının geçmişten günümüze Dünyada ve Türkiye'deki etkinlikleri araştırma konusudur. Bu bağlamda sergilerin genel özellikleri, çalışmaların bir tema etrafında yapılmasına ilişkin bakış açıları, örnek teşkil edecek sergilerde ön hazırlık, sergi ve sonrası sürecin nasıl gerçekleştirilmesi gerektiği bu araştırmanın problemidir.

Posta sanatının çıkış noktası olan Fluxus akımı, Geleneksel sanatın geçiciliğe değinerek devinimi sürekliliği ve hareketi esas alan bir yaklaşımdır ve geleneksel sanat anlayışına alternatif oluşturmak için ortaya çıkmıştır. (Gül ve Boyraz, 2021) Posta sanatı da bu anlayışın

bir ürünü olarak teknik açıdan kalıcılıktan ziyade posta hareketini çevrimiçi sergileri ve bir tema merkezinde fiziki şartları farklı konumlarda olan sanatçıları bir araya getirmektedir. İlk tatbikleri soyut dışavurumcu sanatçı Ray Johnson tarafından icra edilen bu sanat bir çevrim içi ağ olarak 1962 yılında New York yazışma ekolünü (New York Correspondence school) ortaya çıkarmıştır. Bu ekol ilk andan itibaren küresel sanat camiasında karşılık bulmuş, sonraki etkinliklere önyak olmuştur.

3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Türkiye’de Mektup sanatı literatürüne katkıda bulunması, alanında öncü sanatçıların bu alanda ürettikleri sanat eserlerini tanıtması, Türk toplumunun kültürüne ve sanat hayatına katkı sunması ve uluslararası nitelikte örnek bir sergi düzenlenecek olması nedeniyle bu araştırma önemli görülmektedir. Araştırmada yöntem olarak gerek tema belirleme gerekse sergi öncesi, sergileme süreci ve sonrasında kolaylık sağlayacağı düşünülen sosyal bilimlerde araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi, görüşme ve örnek uygulamalar belirlendi. Mektup sanatı ile ilgili Türk akademik veri tabanında, literatürdeki çalışmaların konusu genelde bu sanat hareketinin ortaya çıkışı ve gelişimi, bir iletişim rolü üstlenmesi, Türkiye’deki etkinlikler olmuştur.

Söz konusu çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada mektup sanatının tematik özgün bir uygulaması, bu çalıştayın ürünü olan eserlerin seçimi, tasnifi ve sergilenmesi bu çalışma sırasındaki izlenimler ve duygular el alınmıştır. Sergilere ilişkin literatürde bilgiler verilmesine karşın Türkiye’deki uygulamaları konu alan ve bu uygulamalardan seçilen bir sergi uygulamasının sürecine ilişkin bilgi veren akademik bir çalışmanın olmayışı bu çalışmayı ortaya çıkardı. Planlanan sergi çalışmasında ilk etapta bu sanat hareketinin örnek eserlerini verecek çalışma grubu belirlendi. Profesyonel katılımcıların resim heykel ya da grafik tasarım sanatçılarının eserlerinin seçildiği sergilerdeki yapılanlardan farklı olarak bu sergi çalışmasında sanat geçmişi olmayan bu alana ilgili ortaokul yaş grubu belirlendi. Profesyonel olmayan erken yaştaki bu grubun çalıştay yapacak grup olarak seçilmesinin ana nedeni genç kuşağın zihnine, sanat hayatına bu nostaljik haberleşme aracını tanıtmak ve bundan türetilen sanat hareketini ve eserlerini esas alarak sanat eseri ürünleri ortaya koymalarını sağlamaktır.

4. MEKTUP

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren, iletişim insan topluluklarının temelini oluşturmuştur. Bu temel, zaman içinde farklı formlar almış, ancak iletişimin gücü ve etkisi hiç azalmamıştır. Taş devrinden bu yana, iletişim, kültürler arası etkileşimin temel taşı olmuştur.

4.1 . Mektubun Tanımı

Kelime anlamı olarak mektup “sözlükte ‘yazmak’ anlamındaki ketb kökünden türetilmiş olup ‘yazılan şey’ demektir” (Bozkurt, 2004). TDK’ nın güncel sözlüğünde ise mektup, “bir şey haber vermek, sormak, istemek veya duyguları bildirmek için birine çoğunlukla posta yoluyla gönderilen, zarfa konulmuş yazılı kâğıt, name, varakpare” olarak tanımlanmıştır. (TDK, 2023). Başka bir tanımda da mektubun işleviyle ilgili, “birbirine uzakta olan kişilerin haberleşmesini sağlayan bir iletişim aracı olmasından ziyade, bir dönemin tarihi, siyasi

olayları ve sosyolojik özellikleri hakkında da bilgi veren bir çeşit belge niteliğindedir” (Başoğuz, 2010, s. II) şeklinde ifade edilmiştir.

Bu tanımlardan hareketle; bireylerin fiziksel olarak iletişim kurma imkânının bulunmadığı durumlarda, duygularını, düşüncelerini, inançlarını, tasarımlarını, dilek ve temennilerini; özetle insana özgü yazılı ve görsel tüm anlatımları karşı tarafa aktarabilmelerini sağlayan bir iletişim biçimi olarak değerlendirilir. Resimli mektup ise; görsel düzenleme, tasarım ilkeleri ve öğelerini içeren, belirli bir tema kapsamında ya da temadan bağımsız biçimde tasarlanan, estetik ve sanatsal değer taşıyan özel mektuplar kategorisinde yer almaktadır.

4.2. Mektubun Tarihi

İnsanlık tarihinde yazılmış ilk mektubun tam olarak hangi tarihe ait olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte, mevcut tarihsel veriler doğrultusunda yapılan araştırmalar, yaklaşık bir zaman diliminin belirlenmesine imkân sağlamaktadır.

“Antik tarihçi Hellanicus' a göre, MÖ 500 civarında Pers Kraliçesi Atossa tarafından yazılan mektup ilk el yazısıyla yazılmış mektup olma özelliğini taşımaktadır” (Tomshinsky, 2013, s. 112). Bu bulgular, tespit edilen ilk el yazısıyla yazılmış mektubun İran medeniyetinde ortaya çıktığını göstermektedir. Mektubun tarihsel gelişim süreci açısından bir dönüm noktası teşkil eden bu gelişme, yazılı iletişimin sistematik bir biçimde kullanılmaya başlandığı ilk örneklerden biri olması bakımından önem arz etmektedir.

Mektubun yazım süreci kadar, bu iletişim aracının sınıflandırılması, dağıtımı, iletimi ve ulaştırılması da başlı başına bir organizasyon yapısı gerektirmiştir. Toplumların bürokratik yapılara evrilerek devlet biçimini almalarıyla birlikte, mektup dağıtım sistemleri de bu dönüşüme paralel bir şekilde gelişme göstermiştir. Başlangıçta oldukça ilkel yöntemlerle gerçekleştirilen bu iletim süreci, zaman içerisinde daha sistematik ve düzenli bir yapıya kavuşmuş; yalnızca haberleşme amacıyla kullanılan binek hayvanları ve yolların tahsis edildiği kurumsal bir organizasyona dönüşmüştür. Şehirleşmenin ve mimari anlayışın devlet bürokrasisiyle birlikte birçok ülkeye model olduğu Roma İmparatorluğu'nda, imparatorlar ve valiler, *cursus publicus* adı verilen resmi devlet posta hizmetinden yararlanmışlardır.

Cursus publicus, günümüz posta sisteminde olduğu gibi, herkesçe kullanılan ve mesajların sürekli ve düzenli değişimini sağlamaya yönelik bir teslimat servisi olmamasına ve modern posta sisteminin örgütsel ve işlevsel açıdan oldukça farklı olmasına rağmen, posta veya hükümet postası olarak tanımlanmakta ve yanlış anlaşılmaktadır. Merkezi yönetimin gereği olarak kurulan *cursus publicus* sadece devlet yönetimine ilişkin haber alışverişini sağlamak üzere devlet görevlileri tarafından kullanılan bir hizmet ağıdır. Bu nedenle bu haberleşme sisteminden özel kişiler yararlanamazlar (Özer Sarıtaş, 2009 s. 4).

Roma İmparatorluğu'nda posta hizmetlerinin günlük ortalama hızına ilişkin yapılan bir araştırmaya göre, bilim insanları, bir habercinin Roma yol ağı üzerindeki ortalama hızının günde yaklaşık 50 mil olduğunu öne sürmektedir (Sundqvist, 2022).

İlk Türk İslam Devletleri arasında yer alan Karahanlılar Dönemi'nde, halefleri olan diğer Türk devletlerinde olduğu gibi, posta teşkilatına büyük önem verilmiştir. Merkezi yönetimi güçlü tutabilmek amacıyla hızlı bir haberleşme ağı oluşturulmuştur. İslamiyet'i kabul eden Türk topluluklarında bu dönemde posta terimlerinin büyük ölçüde Türkçe ağırlıklı olduğu gözlemlenmiştir. Konuyla ilgili olarak, Koç yüksek lisans tezinde şunları belirtmiştir:

Kaşgarlı Mahmud hızlı giden atlı postacılara “eşkin” denildiğini ve bu kelimenin uzun yol manasındaki eşkin kelimesinden türetildiğini belirtmektedir.” Yine Hakan’ın emriyle hızlı bir şekilde giden postacının yolda başka bir ata ulaşmaya kadar binmiş olduğu ata ise “ulağ” denilmektedir. Dolayısıyla merkezden taşraya giden postacıların belirli aralıklarla mola verdikleri ve atlarını değiştirdikleri anlaşılmaktadır. Ulağ’a benzer bir diğer kelime de “çufka”dır. Çufka’da aynı ulağ gibi hızlı giden postacının yol üzerindeki diğer ata ulaşmaya kadar binmiş olduğu ata verilen isimdir (Koç, 2019, s. 17).

Gazneliler döneminde ise merkezi yönetimi güçlü tutmak gibi bir misyonu olan Divan-ı Risalet’in eyaletlerdeki şubesi olan “Divan-ı Berid Teşkilatının görevi, devlete ait haberleri aleni veya gizli bir şekilde divan-ı risalete ulaştırmak ve böylece sultanı devletle alakalı işlerden haberdar etmektir.” (Nuhoğlu, 1995, ss. 279-280).

Selçuklular döneminde de Berîd teşkilatlanması görülmüş olup başındaki kişiye sahib-i Berîd denmiştir. Altungök (2012, s. 197)’ün Barthold ve Köprülü’den aktardığına göre “Selçuklular döneminde berid teşkilatının başında bulunan sahib-i berid’e bağlı il ve vilayetlerde bulunan sahib-i haber adında istihbarat işlerini yürüten sâ’î, peyk ve kâsîd adı verilen memurlar bulunmaktaydı.” Alpaslan döneminde ise bu görevlilerin istihbari faaliyetleri azaltılmış postacılık faaliyetleri artırılmıştır. Altungök (2012)’ün Kayaoğlu ve Hitti den aktardığına göre “Alpaslan dönemiyle beraber postacıların casusluk faaliyetlerini azaltarak sadece postacılık işleri üzerinde yoğunlaşmaya başladığı dönemde bu kimseler için sadece ulak sözcüğünü kullanmayı tercih etmişlerdi. (2012, ss. 197-198). Gönderilen bu mesajlar için ulaklar at, deve ve eşek kullanırlardı.” Altungök (2012)’ün Kafesoğlu ve Alptekin’ den aktardığına göre “münhi adı da verilen bu casusların gidecekleri yerlere güvenle ulaşabilmeleri ve yol güvenlikleri için bazı menziller üzerinde ribatlar tahsis edilmekteydi. (2012, s. 197). “Yine Altungök (2012)’ün Alptekin’den aktardığına göre;

Casusluk teşkilatı içerisinde güvercinlerle haberleşme olayı önemli bir yere sahipti. Casusluk ve haberleşme işlerinde kullanılan güvercinlere el-menasib adı verilir, bu güvercinlerin kayıtlı olduğu defterlere defterü’l-ensab ve güvercinlerin taşıdıkları mektuplara varaku’t-tayr adı verilmekteydi (Altungök, 2012, ss. 197-198). Berîd teşkilatının menzil adı altında biraz farklı şekilde kurulduğu Osmanlılar’da posta görevlilerine ulak veya tatar denirdi. XIX. yüzyılda İslâm toplulukları posta sistemine geçmişler ve bu sistemi ilk uygulayan devlet, II. Mahmud zamanında Osmanlı Devleti olmuştur. Bu yeni haberleşme teknikleri zamanla diğer İslâm devletlerine de geçmiştir.

XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti, başta askeri alanda olmak üzere Batı’ya karşı sosyal, ekonomik ve kurumsal açılardan geri kalmaya başlamış, bu durum ise çeşitli yeniliklerin yapılmasını zorunlu kılmıştır. Batı’daki gelişmiş örnekler göz önünde bulundurularak, Osmanlı kurumlarının işlevselliğini yeniden yapılandırma çabası, posta teşkilatında da ıslahat yapılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Yurtoğlu’nun (2016), Ülkütaşır’dan aktardığına göre; “Osmanlı Devleti’nde Avrupa usulüne göre ilk posta teşkilatının oluşturulma girişimi II. Mahmut’un 1832 tarihli bir Hatt-ı Hümayûn ile bu konudaki görüş ve taleplerini Sadrazam Reşit Mehmet Paşa’ya bildirmesi ile ortaya çıkmıştır.” Yine Yurtoğlu’nun (2016), Eskin’den aktardığına göre;

Ancak ulaştırma yollarının gidış geliş uygun olmaması ve güvenliğin yeterince sağlanamaması nedeniyle bu Hatt-ı Hümayun’dan kısa sürede istifade edilememiştir. Ülkemizde 23 Ekim 1840 tarihinde Posta Nezaretinin kuruluşunun ardından ilk postane İstanbul’un Eminönü semtinde bulunan Yeni Cami avlusundaki Cizyehane dairesinde Postahane-i Âmire adıyla açılmıştır. Posta Nezareti ve İstanbul Postahanesini içinde barındıran Postahane-i Âmire binasının posta merkezi seçilmesinin başlıca nedeni

şehrin ortasında bulunması, ticaret merkezlerine ve sahile yakın olmasıdır. Çünkü posta ticaretle yakından ilgilidir ve deniz postacılığı için sahile yakın bir yer seçilmesi gerekir. Postahane-i Âmire vakıflara ait ahşap yapılı bir durumdadır. Aynı arsa üzerinde postahane adıyla bilinen ve 1927 yılında İş Bankasına dönüştürülen kâgir bina Postahane-i Âmire'nin faaliyete geçmesinden sonra (1889-1890) yıllarında yapılmıştır (Yurtoğlu, 2016, s. 49).

1. Dünya savaşı başlarında Osmanlı topraklarında “1 Ekim 1914 günü İstanbul’da, İzmir’de, Yafa’da, Kudüs’te ve Beyrut hariç tüm şehirlerde yabancı posta şubelerinin levhaları indirilmiş ve posta kutuları kaldırılmıştır” (Demir, 2014, s. 5).

Millî Mücadele dönemi sırasında, PTT (Posta ve Telgraf Teşkilatı)’yi kurumsallaştırılmaya yönelik adımlar atılmıştır. Konuyla ilgili Demir (2005) yazdığı kitapta bu döneme ilişkin şunları aktarmıştır:

16 Mart 1920’de İtilaf Devletleri İstanbul’a girdikten sonra buradaki resmi dairelere, bu arada telgrafhanelere de el koymuşlardı. Bu durum karşısında Heyet-i Temsiliye adına Mustafa Kemal, 17 Mart 1920’ de vilayetlere, müstakil livalara, kolordulara ve posta ve telgraf başmüdürlerine İstanbul ile haberleşme ve temasın kesilmesini bildiren şifreli telgraflar çekti. Yeni Türk Devletinin posta işlerini üzerine alması bu telgrafla başlamıştır.Öncelikli olarak haberleşme işlerinin düzene konması için bir merkezi örgüt tarafından yürütülmesi gerekiyordu. Bu merkezi örgütün kurulması için hemen çalışmalara başlandı. O sırada Afyon’ da bulunan Muamelat Müfettişlerinden Edip Bey Ankara’ya çağırıldı. Edip Bey, kendisi gibi Muamelat Müfettişi olan İsmail Hakkı Bey ile birlikte doğrudan Mustafa Kemal’den emir almak üzere Ankara Hukuk Mektebi’nde “. Posta ve Jelgraf! Jirosıl’ adıyla bir yönetim merkezi kurdu. Büro Müdürü Edip Bey’di. Hemen işe başlayan bu yönetim merkezi, ülkenin posta ve telgraf ile ilgili kararlarının uygulamaya geçirilmesine başladı. Posta seferleri düzenlendi, sürücüler görevlendirildi.

23 Nisan 1920’de Büyük Millet Meclisinin açılmasının hemen ardından bakanlar seçilmiş ve görev dağılımı yapılmıştı. Bu sırada "Posta ve Telgraf Bürosu" da Dahiliye Vekaletine bağlandı. Böylece daha düzenli bir çalışma olanağı bulunmuş ve merkez kadrosu bu düzene göre genişletilmişti. Örneğin, Kastamonu’da bulunan Posta ve Telgraf Muamelat müfettişlerinden Salim Bey, Posta ve Telgraf Umuru Müdüriyetine, Sandıklı’da bulunan Şam PTT eski Müdürü Avni Bey de Muhasebe Müdüriyetine getirildiler... Posta ve Telgraf Umum Müdürlüğü 1933 yılına kadar Dahiliye Vekaletine bağlı olarak kaldı. 23 Mayıs 1933 tarihli teşkilat kanunuyla Nafia (Bayındırlık) Vekaletine bağlanan PIT, 3613 sayı ve 31 Mayıs 1939 tarihli kanunla da Milli Münakalat (Ulaştırma) Vekaletine bağlanmıştır (Demir, 2005, ss. 221-222).

4.3. Mektup Çeşitleri

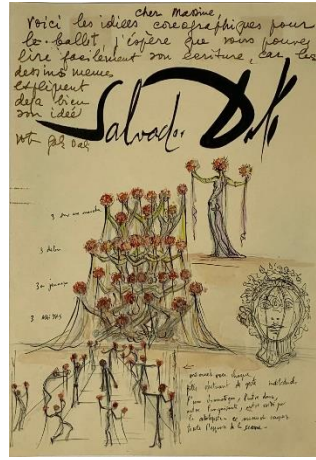
Mektuplar günümüzdeki şekliyle bir yazım türü olarak ortaya çıktığı andan itibaren bu alanda araştırma yapanlar tarafından bir tasnife tabi tutulmuşlardır. Her bir dönemin kendi içinde sınıflandırması farklı olduğundan Yeni Türk Edebiyatında mektup dönemi çalışmamızın içeriğine daha yakın olduğu için bu dönem içindeki sınıflandırma araştırma konumuza daha çok fayda sağlayacaktır. Yine Çakır (2005)’ın tasnifinde bu dönemdeki “Belli Başlı Özel Mektup Türleri” içinde sınıflandırma 15’e ayrılır. Bunlar; Edebiyat Konulu Mektup, Aşk Mektubu, Asker Mektubu, Aile Mektubu, Arkadaş ve dost mektubu, Taziyename, Tesliyetname, Tebrikname, Teşekkürname, Tavsiyename, Talepname, Davetname, Mazeretname, Tezkerename, Jurnal Mektubu’dur (2005, s. VI).

Tasnifte Türk resim sanatının öncü isimlerinin ve dünyadaki seçkin resim sanatçılarının resimli mektup çalışmaları kişisel nitelikli olup aşk, aile, arkadaş ve dost mektubuna daha yakın durmaktadır. Kimi resimli mektup çalışmaları sanatçının yapmayı planladığı çalışmaların ön eskizi olma içeriği taşıdığı için iş mektubu gibi algılanabilir fakat kişisel

düşüncelerini ve duygularını yansıttığı için genel tasnifte özel mektup, ayrıntılı tasnifte arkadaş ve dost mektubu ya da aşk mektubu özelliği taşımaktadır.

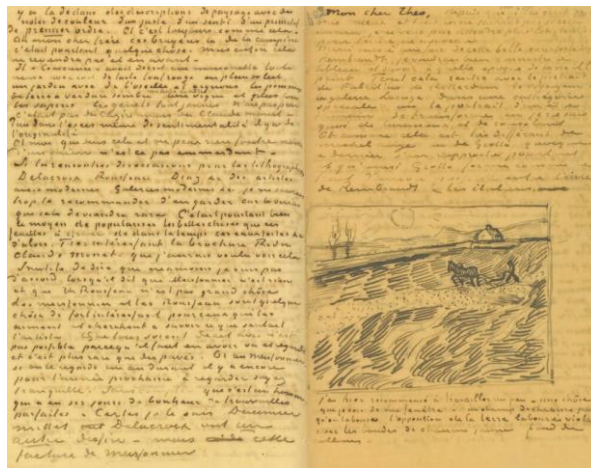
4.4. Resimli Mektuplara Türk ve Yabancı Ressamlardan Örnekler

Resimli mektup gönderme resim sanatçıları arasında yaygın bir gelenektir. Fikir almak ya da duygu, düşünce ve özelemlerini mektuplarda dile getirmek için sanatçılar sözcüklerin sınırlandığı yerde resme, çizime, boyamaya geçip ifadelerini güçlendirebiliyorlardı. İfadeyi güçlendirmek amaçlı olmayan sadece motif ya da süsleme amaçlı yapılan mektup çalışmaları da vardır. Aşağıda örneklerini de göreceğimiz sanatçı mektuplarından tercümesi yazılmamış olup yalnızca görsel referans (Şekil 1, Şekil 2, Şekil 3, Şekil 4, Şekil 5, Şekil 6) oluşturmak amacıyla koyulmuştur.



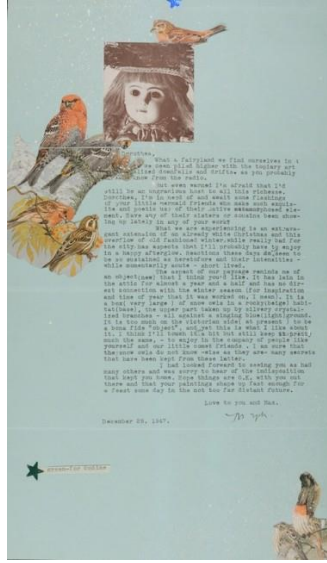
Şekil 1. 'Salvador Dalí' imzalı el yazısı mektubu ve eşi Gala'ya dikte edilmiş, el yazısı eklemeleriyle birlikte, orijinal çizimlerle resimlendirilmiş bir mektup [Del Monte (California) yaklaşık 1941-1942]

25.04.2025 tarihinde <https://hermitagefineart.com/en/lots/2021-june-manuscripts/778/> adresinden



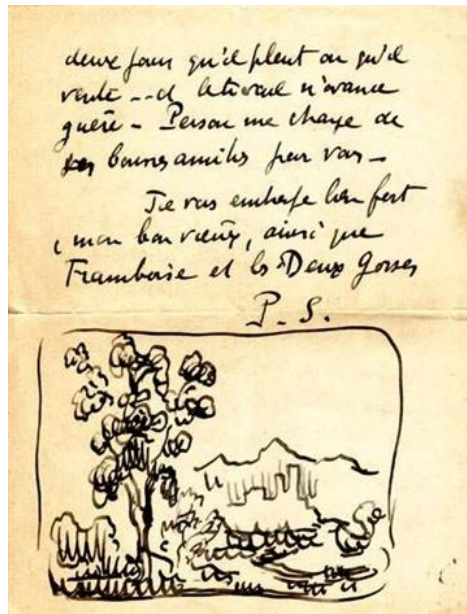
Şekil 2. Vincent van Gogh'un Theodorus "Theo" van Gogh'a yazdığı 09/04/1889 tarihli mektubu

25.04.2025 tarihinde <https://www.vincentvangogh.org/letter-1889-09-04.jsp> adresinden



Şekil 3. Joseph Cornell'den Dorothea Tanning'e Mektup 1947

25.04.2025 tarihinde <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/919/> adresinden



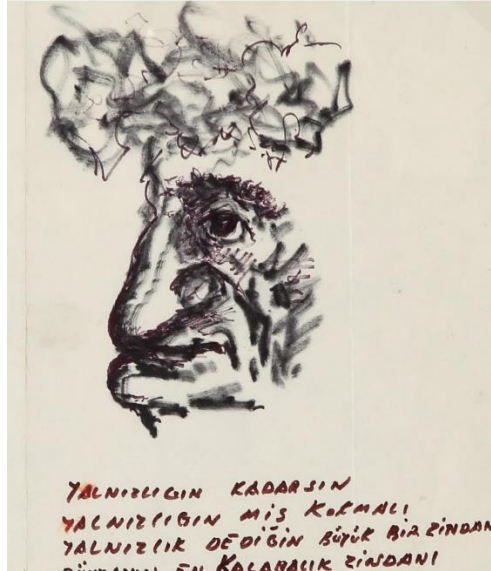
Şekil 4. Paul Signac: Maximilien Luce ile yazışma (mektup ve çalışma)

25.04.2025 tarihinde https://www.artnet.com/artists/paul-signac/correspondance-%C3%A0-maximilien-luce-letter-w-work-hh-L_vbKhSDgwXeUewVXQ2 adresinden



Şekil 5. Fikret Mualla, Mektup; kâğıt üzerine guaj

25.04.2025 tarihinde <https://www.onlinemuzayede.com/urun/2828907/fikret-mualla-resimli-mektup> adresinden



Şekil 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Kâğıt üzerine karışık teknik, imzalı, 1970 tarihli Mektup

26.04.2025 tarihinde <https://artam.com/muzayede/354-cagdas-ve-klasik-tablolar/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-mektup> adresinden

Resim sanatında yetkin örnekler vermiş sanatçıların mektupları ile ilgili bireysel ya da toplu sergiler belirli istisnalar olmakla birlikte genel olarak yapılmamıştır. Yukarıda örneklerini verdiğimiz sanatçıların mektuplarının bir kısmı müzayedelerde açık artırmaya çıkarılmış koleksiyonerlerde ya da şahıslarda bulunan mektuplardır. Avrupa’da dünyaca ünlü ressamların mektuplarının sergilenmesi ile ilgili bir organizasyon Avrupa Konseyinin geçmiş dönemler sergi kayıtlarında yer almamakla birlikte (Past Council of Europe Art Exhibitions, 2023) yazar “Anne-Marie Springer’in Koleksiyonundan Sanatçı Mektupları” adlı sergi 30 Mayıs-25 Eylül 2022 tarihleri arasında İspanya’nın Madrid kentinde bulunan Thyssen-Bornemisza ulusal müzesinde düzenlenmiştir.(Artists' Letters from the Anne-Marie Springer Collection at Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, 2022)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun gelini Hugnette Bouffard Eyüboğlu ve Emre Senan tarafından 5 Mayıs 2015 yılında İş Sanat Kibele Galerisinde düzenlenen ve açılışı yapılan sergide sergilenen mektuplardır. Editörlüğünü Rûken Kızılar'ın yaptığı 2015 yılında basılan, sergiyle aynı adı taşıyan kitapta yayınlanan mektuplardan oluşan sergi bu alanda Türkiye'de düzenlenen ilk sergi olma özelliğini taşımaktadır. "Sergide, sanatçının Nâzım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Muallâ, Âşık Veysel, Adalet Cimcoz, Orhan Veli Kanık, Necip Fazıl Kısakürek, İbrahim Çallı, Andre Lhoté, Fahrünisa Zeid, Abidin Dino, Reşat Nuri Güntekin, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Arif Kaptan ile mektuplaşmalarının" (Milliyet, 2015) örnekleri yer almıştır.

5. MEKTUP SANATI VE BİR TEMATİK SERGİ ÖRNEĞİ PROJESİ

Mektup sanatı (Letter Art), genellikle mektup formatında ve boyutlarında düzenlenen görsel çalışmaların içerisine, belirli bir tema doğrultusunda ya da temadan bağımsız olarak metinlerin yerleştirilmesiyle oluşturulan bir sanat disiplini. Mektuplar, yalnızca bir iletişim aracı olarak kullanılmakla kalmayıp, zamanla farklı işlevler de üstlenmişlerdir. Görsel sanatlarla ilgilenen sanatçılar tarafından kaleme alınan mektuplar, çoğu zaman sanatçının duygu ve düşüncelerini, bazen ise sanatsal üretim sürecine dair taslak ve fikirleri yansıtmaktadır. Bu yönüyle söz konusu mektuplar, yalnızca iletişimsel işlev taşımaktan öteye geçerek, edebi metin ve sanat eseri niteliği kazanmıştır. Türk kültüründe köklü bir yere sahip olan mektup geleneği, yalnızca yazılı iletişimin ötesine geçerek sanatsal bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu doğrultuda, mektubu resim sanatıyla bütünleştiren örneklerle de rastlanmaktadır. Özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Abidin Dino gibi önemli Türk sanatçıların bu alanda gerçekleştirdiği çalışmalar, mektubun sanatla kurduğu ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Söz konusu sanatçıların mektuplarını içeren örnekler, özel bir sanat galerisi tarafından düzenlenen bir sergi kapsamında kamuoyuyla da paylaşılmıştır.

Bir kültür mirası olarak değerlendirilebilecek resimli mektup sanatı, çağdaş sanatçılar tarafından da üretim alanı olarak benimsenmeye devam etmektedir. Bu doğrultuda, günümüz sanatçıların eserlerine de yer veren ve alanında ilk uluslararası resimli mektup sanatı sergisi olma niteliği taşıyan organizasyon, kurumsal düzeyde Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından üstlenilmiştir. 10–17 Şubat 2020 tarihleri arasında düzenlenen sergi, yoğun bir katılımı gerçekleştirilmiştir.

Aynı zamanda, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından, Gaziantep'in kurtuluşunun 100. yılı anısına "Kurtuluş Kahramanlarına Resimli Mektuplar" başlıklı jüri bir sergi de organize edilmiştir. Bu etkinliklere paralel olarak, resimli mektup sanatının bir kültür mirası olarak gelecek kuşaklara tanıtılması, yaygınlaştırılması ve bu yolla Türk kültürüne ve sanatına katkı sağlanması amacıyla, tematik sergi uygulamalarını içeren bir proje hayata geçirilmiştir. Proje kapsamında sergi uygulamaları için çeşitli okullar belirlenmiş; bu seçim sürecinde, Gaziantep'teki sergilere katılım imkânı bulamayan, ekonomik açıdan dezavantajlı bölgelerde yer alan eğitim kurumlarına öncelik verilmiştir.

Projeye katılan öğrencilerin çalışmalarda ihtiyaç duyulan malzemeleri temin edememesi, Gaziantep Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi'nden maddi destek talebini gerekli kılmıştır. Söz konusu projenin hayata geçirilmesiyle birlikte Gaziantep Üniversitesi, resimli mektup sanatı alanında öncü rolünü sürdürmeye devam edecek; aynı zamanda

ilköğretim düzeyindeki öğrencilere bu sanat formunun tanıtılması ve yaygınlaştırılması sürecine önemli katkılar sağlayacaktır. Nostaljik bir iletişim aracı olan mektuplar, bu proje kapsamında yeni kuşaklara sanatsal üretim yapma ve ürettiklerini paylaşma deneyimi sunarak, hem bireysel hem de kültürel anlamda yaratıcı ifade biçimlerinin gelişimine olanak tanıyacaktır.

Projenin uygulanacağı okullar arasından üçü seçilmiş ve her birinde iki sınıf belirlenmiştir. Ortalama 35 öğrenciden oluşan bu sınıflarda, ilköğretim düzeyindeki öğrenciler, proje koordinatörünün rehberliğinde ve gözetiminde, belirlenen tema doğrultusunda iki grup halinde çalışmalar yürüteceklerdir. Yaklaşık 210 öğrencinin katılımının öngörüldüğü proje süresince, ilgili okullarda görev yapan görsel sanatlar ve Türkçe öğretmenleri de etkinliklerde hazır bulunacaktır.

Öğrencilere, resimli mektup sanatı hakkında ön bilgi verilecek; kullanılan materyallerin içeriği ve uygulama sürecinde karşılaşılabilecek olası sorunlar konusunda bilgilendirme yapılacaktır. Tema hakkında önceden bilgilendirilen öğrencilerin, çalışmalara hazırlıklı bir şekilde katılım göstermeleri beklenmektedir. Uygulama süresince, çevre kirliliğine neden olabilecek durumlara karşı gerekli önlemler alınacaktır.

Çalışmalar kapsamında, öğrencilerin bir mektup metni yazmaları da planlandığından, Türkçe öğretmeni proje koordinatörü ile iş birliği içerisinde mektup yazımı konusunda yönlendirme yapacaktır. Belirlenen tema çerçevesinde yürütülecek bu uygulamalarda, temaya uygunluk gözetilecek; uygun olmayan çalışmalar hakkında öğrencilere dönüt verilecektir.

Çalışmalar tamamlandıktan sonra, proje koordinatörü tarafından belirlenen temaya uygun nitelikli ürünler seçilecek, sınıflandırılacak ve sergiye uygun şekilde düzenlenerek sunuma hazır hale getirilecektir. Bu çalışmalar, önceden belirlenen bir sergi alanında izleyicilere sunulacaktır. Serginin kurulacağı mekânda, ilgili okulun görsel sanatlar öğretmeni; daha önce öğrencilere aktardığı görsel sanatlar tasarım ve düzenleme ilkeleri doğrultusunda, hem üretilen çalışmaların hem de kullanılan materyallerin uygunluğunu denetleyecektir.

Bu proje aracılığıyla, geleneksel posta sanatının ötesinde, bu sanat formuna ulusal bir perspektif kazandırılması ve özgün bir milli anlatım biçiminin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca, söz konusu sanatın kurumsal düzeyde yaygınlaşmasında Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin öncü bir rol üstlenmesi hedeflenmektedir.

Projenin uygulanacağı okullar belirlenirken, Gaziantep ilinde ekonomik açıdan dezavantajlı ve sergiye katılım imkânı sınırlı olan bölgeler önceliklendirilmiştir. Öğrencilerin çalışmalarda kullanılacak materyalleri temin edememesi, Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi'nden mali destek talebini gerekli kılmıştır. Bu kapsamda, BAP Birimi bünyesinde söz konusu projeye benzer nitelikte daha önce gerçekleştirilmiş herhangi bir çalışma bulunmamaktadır.

5.1 Çalışma Planlaması

Bu projenin temel amacı, ilköğretim düzeyindeki öğrencilere mektup sanatını tanıtmak ve bu sanat formunun yaratıcı potansiyelini keşfetmelerine imkân tanımaktır. Aynı zamanda, kültürel mirasımızın önemli bir unsuru olan resimli mektup geleneğini yaşatmak ve gelecek

kuşaklara aktarmak da projenin öncelikli hedefleri arasındadır. Proje, öğrencilerin sanatsal becerilerini geliştirmeyi, yazılı ve görsel anlatım yoluyla iletişim yetilerini artırmayı ve çevresel farkındalıklarını pekiştirerek sürdürülebilir sanat uygulamalarına katkıda bulunmalarını sağlamayı amaçlamaktadır.

Çalışmalar tamamlandıktan sonra, proje koordinatörü tarafından ilgili temaya uygun nitelikteki ürünler; gözlem, nitel araştırma yöntemleri ve örnek uygulamalardan elde edilen veriler doğrultusunda, betimsel analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilecektir. Bu değerlendirme sürecinin ardından seçilen çalışmalar tasnif edilip düzenlenecek ve sergiye sunulmaya hazır hale getirilecektir. Hazırlanan sergi alanında, seçilen çalışmalar izleyicilere açık şekilde sergileneyecektir.

Projenin yürütüleceği okullarda görevli görsel sanatlar öğretmeni, daha önce öğrencilere aktarmış olduğu görsel sanatlar tasarım ve düzenleme ilkeleri doğrultusunda, oluşturulan eserlerin ve kullanılan malzemelerin uygunluğu konusunda gerekli denetimleri sağlayacaktır.

Okul ve Sınıf Seçimi: Proje kapsamında, her biri ekonomik açıdan dezavantajlı bölgelerde yer alan üç farklı okul seçilmiş ve her okuldan iki sınıf çalışmalara dâhil edilmiştir. Bu seçimin amacı, eğitimde fırsat eşitliğini desteklemek ve sanat yoluyla sosyoekonomik dezavantajların etkilerini azaltmaya yönelik katılımcı bir ortam oluşturmaktır.

Proje Etkinliği Yapılan Okullar ve Sınıflar Listesi:

1. Şehit Mesut Yaşar Ortaokulu (5. 6. ve 7. Sınıflardan birer şube)
2. Nene Hatun Kız Anadolu İmam Hatip Lisesi (ortaokul kısmından 7. ve 8. Sınıflardan bir şube Lise kısmından 9. Sınıflardan birer şube)
3. Şehit Samet Kaymakçı İmam Hatip Ortaokulu (5. ve 6. Sınıflardan birer şube).

Gruplandırma ve Tema Belirleme: Her biri ortalama 35 öğrenciden oluşan sınıflarda, öğrenciler proje koordinatörünün rehberliğinde, önceden belirlenen temaya uygun çalışmalar yürütmek üzere iki gruba ayrılmıştır. Bu gruplandırma yöntemi, öğrenciler arasında iş birliği ortamı oluşturarak fikir alışverişini teşvik etmeyi ve katılımcıların birbirlerinden ilham almalarını sağlamayı amaçlamıştır.

Öğretmenlerin Katılımı: İlgili okullardaki görsel sanatlar öğretmenleri ve Türkçe öğretmenleri, projenin her aşamasında hazır bulunması sağlanmıştır. Görsel sanatlar öğretmenleri, öğrencilere resimli mektup sanatı hakkında bilgi vermiş ve çalışmalarını denetleyerek gerekli rehberliği sağlamışlardır. Türkçe öğretmenleri ise öğrencilere mektup yazımı konusunda bilgi vermişlerdir.

Malzeme Kullanımı ve Çevresel Bilinç: Öğrencilere, çalışmalarda kullanacakları malzemelerin içeriği ve özellikleri hakkında önceden bilgilendirme yapılmıştır. Uygulama süreci boyunca çevre kirliliğine yol açabilecek potansiyel riskler önceden değerlendirilmiş; çevresel etkileri en aza indirmek amacıyla gerekli önleyici tedbirler alınmıştır. Bu yaklaşım, öğrencilere yalnızca sanatsal üretim becerileri kazandırmakla kalmayıp aynı zamanda çevresel sorumluluk bilincini geliştirmeyi de hedeflemiştir.

Çalışmaların Değerlendirilmesi: Öğrencilerin ürettikleri çalışmalar, önceden belirlenen tema ile uyumluluk açısından değerlendirilmiş ve her bir öğrenciye geri bildirim sağlanmıştır. Temaya uygun, nitelikli olarak kabul edilen çalışmalar, proje koordinatörü tarafından seçilmiş ve sergiye sunulmaya uygun şekilde düzenlenmiştir.

Sergi Hazırlığı ve Sunumu: Proje süresince oluşturulan nitelikli çalışmalar, belirlenen sergi alanında izleyicilere sunulmuştur. Serginin düzenlenme sürecinde, ilgili görsel sanatlar öğretmeni, eserlerin tasnif edilmesi ve sergiye uygun hale getirilmesi konusunda öğrencilere rehberlik etmiş ve sürecin düzenli bir şekilde ilerlemesini sağlamıştır.

Bu proje, resimli mektup sanatının genç nesiller arasında yaygınlaşmasını ve Türk kültürünün önemli bir unsuru olarak gelecek kuşaklara aktarılmasını amaçlamaktadır. Ayrıca, öğrencilerin sanatsal becerilerini geliştirerek iletişim yeteneklerini güçlendirmeyi ve çevresel sürdürülebilirlik bilincini arttırarak, sürdürülebilir sanat uygulamalarına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

5.2. Sergi Öncesi Yapılan Çalışmalar ve Bilimsel Araştırmalar Projeleri Destek Süreci

Kısa adıyla BAP (Bilimsel Araştırma Projeleri), yüksek öğretim kurumlarındaki bilimsel araştırmaların desteklenmesi amacıyla geliştirilmiş bir uygulamadır. Bu uygulama YÖK'ün 01.01.2002 tarihinden geçerli olmak üzere yürürlüğe aldığı Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma Projeleri Hakkında Yönetmelik uyarınca gerçekleştirilmektedir. Üniversitenin tüm öğretim elemanları BAP Komisyonuna başvurarak bilimsel araştırmaları için kaynak alabilirler

Bir kültür mirası olarak resimli mektup sanatı sergisi bu isimle ilk kez Gaziantep Üniversitesi'nde düzenlenmiştir. "1. Uluslararası Resimli Mektup Sanatı Sergisi" adı ile düzenlenen sergi, günümüz sanatçıları tarafından üretilen eserlerin de sergilendiği bu alanda, ilk uluslararası resimli mektup sanatı sergisi olma özelliğini taşımaktadır (Gaziantep Üniversitesi, 2020). Bu önemli organizasyonun kurumsal sorumluluğunu Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi üstlenmiştir. 10-17 Şubat 2020 tarihleri arasında düzenlenen sergiye büyük bir katılım olmuştur. Ayrıca, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından, Gaziantep'in Kurtuluşunun 100. yılı anısına "Kurtuluş Kahramanlarına Resimli Mektuplar Jürili Sergisi" düzenlenmiştir (Gaziantep Üniversitesi, 2021).

Bu sergilerin devamı olarak, Türk kültürüne ve sanatına katkıda bulunmayı, aynı zamanda bu kültür mirasını gelecek kuşaklara tanıtmayı ve yaygınlaştırmayı amaçlayan, bu makalenin de konusu olan "Mektup Sanatı Ve Bir Tematik Sergi Örneği" projesi planlanmıştır. Proje kapsamında, sergi uygulamaları için okullar seçilmiş ve bu okulların bölgeleri belirlenirken, Gaziantep'te sergiye katılım fırsatı bulamayan ekonomik açıdan dezavantajlı bölgeler önceliklendirilmiştir.

Öğrencilerin projede kullanacakları malzemelerin temin edilmesinin zorluğu, Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) desteği talebinin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Gerekli evraklar tamamlanarak, Gaziantep Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi'ne başvuru yapılmış ve başvuru kabul edilmiştir. BAP tarafından, GSF.YLT.22.01 numarasıyla onaylanan proje için

21.390,40 TL’lik bir destek sağlanmıştır. Bu tutarın 13.886,94 TL’si, öğrencilerin projede kullanacakları malzemelerin alımı için harcanmıştır.

5.3. Sergi Çalışma Takvimi ve İş Paketleri

Birinci iş paketinin amacı, zaman çizelgesinde de belirtildiği üzere (Çizelge 1), Şehit Mesut Yaşar Ortaokulu’nda gerçekleştirilecek uygulama kapsamında öğrencilerin mektup sanatını tanımalarını sağlamak ve bu sanatın biçimsel özelliklerine uygun özgün tasarımlar ortaya koymalarını teşvik etmektir.

Çizelge 1. BAP İş Paketi Tablosu

İş Paketi Tablosu	
İş Paketi No: 1-2-3	İş Paket Adı: MEKTUP SANATI VE TEMATİK SERGİ ÖRNEĞİ
İş Paketi Hedefi: MEKTUP SANATININ TANITILMASI VE YAYGINLAŞTIRILMASI	
İş Paketi Kapsamında Yapılacaklar	Kimler Tarafından Gerçekleştirileceği
1. Şehit Mesut Yaşar Ortaokulu mektup sanatı çalıştay	1.1. Okul öğrencileri
2. Nene Hatun Kız İmam Hatip Ortaokulu mektup sanatı çalıştay	1.2. Okul öğrencileri
3.Şehit Samet Kaymakçı İmam Hatip Ortaokulu mektup sanatı çalıştay	1.3. Okul öğrencileri
İş Paketinin Başarı Ölçütü: Belirlenen iş paketinin başarılı sayılması için hangi sonuçlara (nitel/nicel) ulaşması beklenir. Sergiye uygun niteliklerde ve standartlarda çalışmalar.	

Proje yürütücüsü Prof. Dr. Ayhan Özer’in proje kapsamında kullanılacak malzemelere ilişkin yönergeleri doğrultusunda, gerekli materyaller teslim alınmıştır. Sürecin başlatılması, yardımcı araştırmacı Muhammed Çelik ile kurumun Görsel Sanatlar öğretmeni Ayçanur Çay’ın, öğrencilere sergilenecek eserlerin temasına dair bilgilendirme yapması ve BAP birimi tarafından sağlanan görsel sanatlar malzemelerinin öğrencilere dağıtılmasıyla gerçekleşmiştir.

Uygulamanın ilk aşamasında, literatürde yer alan "mektup sanatı" kavramı öğrencilere, bilişsel işlem basamaklarının ilki olan "bilgi" düzeyinde sunulmuştur. Yardımcı araştırmacı Muhammed Çelik, ortaokul düzeyindeki öğrencilere bu sanatın uygulanma süreci ve zamanlamasına dair açıklayıcı bilgiler vermiştir. Eserlerin teması olarak belirlenen ve soyut bir kavram olan “saygı”nın aktarılması sürecinde, öğrencilerin bu kavramı anlamlandırmaları ve yaratıcı, özgün görsel fikirler geliştirmeleri aşamasında güçlükler yaşanmıştır. Bu durumu aşmak amacıyla kavram, daha somut bir anlatımla ve yaşantıya dayalı örneklerle desteklenmiş; öğrencilerin düşünsel üretkenliğini artırmak üzere hayata yakınlık ve yaşamsallık ilkeleri esas alınmıştır.

Disiplinlerarası yaklaşım benimsediğimiz bu projede, Türkçe dersine entegrasyon sağlanarak öğrencilere mektup yazma kuralları da hatırlatılmıştır. Etkinlik öncesi, öğrencilerin konuya ilişkin bilgi edinmeleri ve kavramsal farkındalık kazanmaları sağlanmış; iş paketinde öngörüldüğü şekilde resimli mektup tasarımlarına dair fikirleri alınmıştır. Öğrenciler tarafından hazırlanan taslaklar ve eskiz çalışmaları, Görsel Sanatlar öğretmeni ile yardımcı araştırmacı tarafından değerlendirilmiş ve öğrencilere geri bildirim sunulmuştur. Çizim ve boyama sürecine geçilmeden önce, teknik bağlamda malzeme kullanımına ilişkin ön bilgiler öğrencilere aktarılmıştır. Bu doğrultuda, iş paketinde belirlenen hedeflerin yaklaşık yarısı başarıyla tamamlanmıştır.

6. MEKTUP SANATI ÇALIŞMALARININ UYGULAMA AŞAMASI

6.1. Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgilendirme

Görsel Sanatlar öğretmeni ile yardımcı araştırmacı Muhammed Çelik tarafından, çizim ve boyama sürecine geçilmeden önce öğrencilere teknik düzeyde malzeme kullanımıyla ilgili ön bilgilendirme yapılmıştır. Öğrenciler tarafından hazırlanan taslak ve eskiz çalışmaları gözden geçirilmiş; gerekli görülen durumlarda düzeltmelerin yapılabilmesi amacıyla yapıcı geribildirimler sunulmuştur.



Şekil 7. Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgilendirme I



Şekil 8. Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgilendirme II

Proje uygulamasına geçilmeden önce, BAP birimi tarafından temin edilen malzemelerin tanıtımı ve kullanımına ilişkin bilgilendirme, Nene Hatun Kız Anadolu İmam Hatip Lisesi'nde gerçekleştirilmiştir (Şekil 7, Şekil 8).

6.2. Malzemelerin Kullanımı ve Uygulama Aşaması

İş zaman çizelgesine göre 2023 yılı Şubat ayında planlanan hazırlık ve ön çalışma sürecinin ardından, uygulamaya yönelik etkinlik Mayıs ayında Şehit Samet Kaymakçı İmam Hatip Ortaokulu, Nene Hatun Kız Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Şehit Mesut Yaşar Ortaokulu'nda başlatılmıştır. Öğrencilerin sergiye yönelik çalışmalarına rehberlik edilmiş; etkinlik kapsamında kullanılan malzemelerin teknik kurallara uygun biçimde kullanımına ilişkin gerekli hatırlatmalar yapılmıştır (Şekil 9, Şekil 10). Projenin genel başarısında %33 oranında ağırlığa sahip olan ikinci iş paketinin tamamlanma düzeyi, 1. Ara Rapor döneminde %95 olarak kaydedilmiştir (Şekil 9, Şekil 10).



Şekil 9. Malzemelerin Kullanımı Ve Uygulama I



Şekil 10. Malzemelerin Kullanımı Ve Uygulama II

6.3. Çalışmaların Seçilmesi ve Serginin Yapılması

Öğrenciler tarafından üretilen çalışmalar, önceden belirlenmiş temayla uyumları açısından değerlendirilmiş ve her bir öğrenciye bireysel geri bildirim sağlanmıştır. Temaya uygunluğu ve niteliği yeterli bulunan çalışmalar, (Şekil 14, Şekil 15, Şekil 16, Şekil 17.) proje koordinatörü tarafından seçilerek sergilenmeye uygun biçimde düzenlenmiştir (Şekil 11, Şekil 12).

Proje süreci boyunca ortaya konulan nitelikli çalışmalar, belirlenen sergi alanında izleyicilerin beğenisine sunulmuştur (Şekil 13). Serginin organizasyon sürecinde, ilgili görsel sanatlar öğretmeni, eserlerin sınıflandırılması ve sergiye uygun biçimde düzenlenmesi konusunda öğrencilere rehberlik etmiş; böylece sürecin planlı ve sistematik bir şekilde ilerlemesi sağlanmıştır.

Sergimizde yer alan eserler, mektup temasının çeşitli sanatsal tekniklerle nasıl yorumlandığını ve ifade edildiğini ortaya koymaktadır. Her bir çalışma, öğrencilerimizin özgün bakış açılarını ve etkileyici sanat anlayışlarını yansıtmaktadır. Bu sergi, öğrencilerimize yaratıcılıklarını ifade etme ve mektupların sanatsal potansiyelini keşfetme fırsatı sunarken; izleyiciler açısından da estetik ve düşünsel açıdan ilham verici bir deneyim oluşturması hedeflenmiştir. Projenin başarısına %33 oranında katkı sağlayan üçüncü paket kapsamında, 2. Ara Rapor döneminde %95 tamamlanma oranına ulaşılmıştır.



Şekil 11. Çalışmaların seçilmesi ve tasnifi



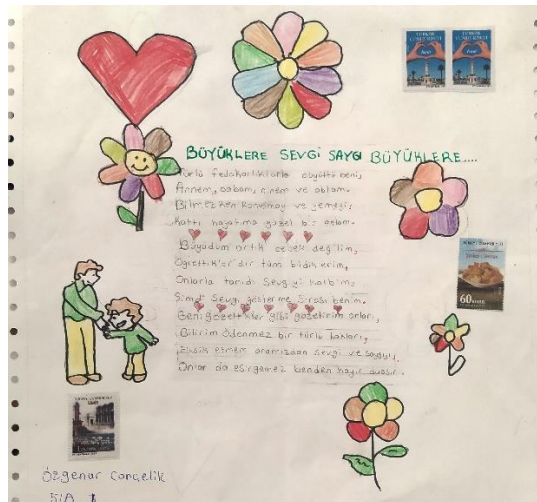
Şekil 12. Seçilen Çalışmaların Farklı Okullarda Sergi Düzenlenmesinin Yapılması

Çeşitli yaş gruplarından gelen öğrencilerimizin katılımıyla gerçekleşen bu sergide, her bir öğrenci kendi benzersiz bakış açısını ve sanatsal ifadesini ortaya koyarak, metinlerle resimleri bir araya getirip sanat eserlerine dönüştürmeye çalışmıştır. Bu çalışmalar, öğrencilerimizin aldığı eğitimin ve ilhamın bir ürünüdür. Eğitimcilerimizin rehberliği ve sanat dünyasının zengin mirası, öğrencilerimizin bu etkileyici eserlere imza atmalarını sağlamıştır.



Şekil 13. Seçilen Çalışmaların Farklı Okullarda Sergilenmesi

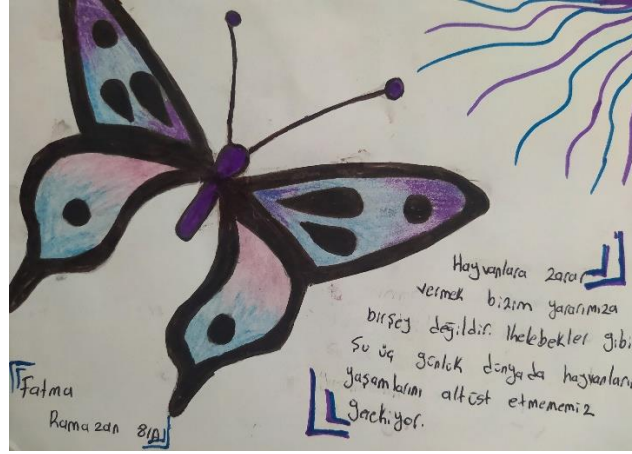
6.3.1. Seçkilerden Öğrenci Çalışmaları



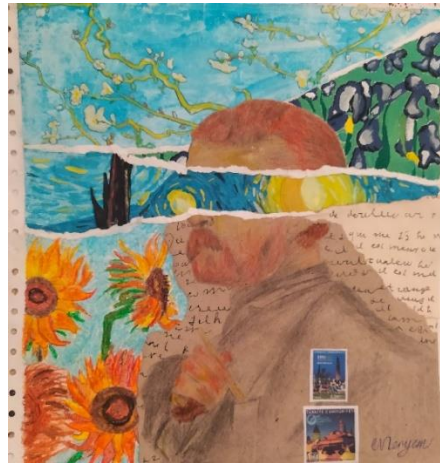
Şekil 14. Özgenur Cançelik, İsimsiz, 2023.



Şekil 15. Meryem Ömer, İsimsiz, 2023.



Şekil 16. Fatma Ramazan, İsimsiz, 2023.



Şekil 17. Meryem Ömer, İsimsiz, 2023.

6.3.2. Öğretmen çalışmaları ve görüşleri

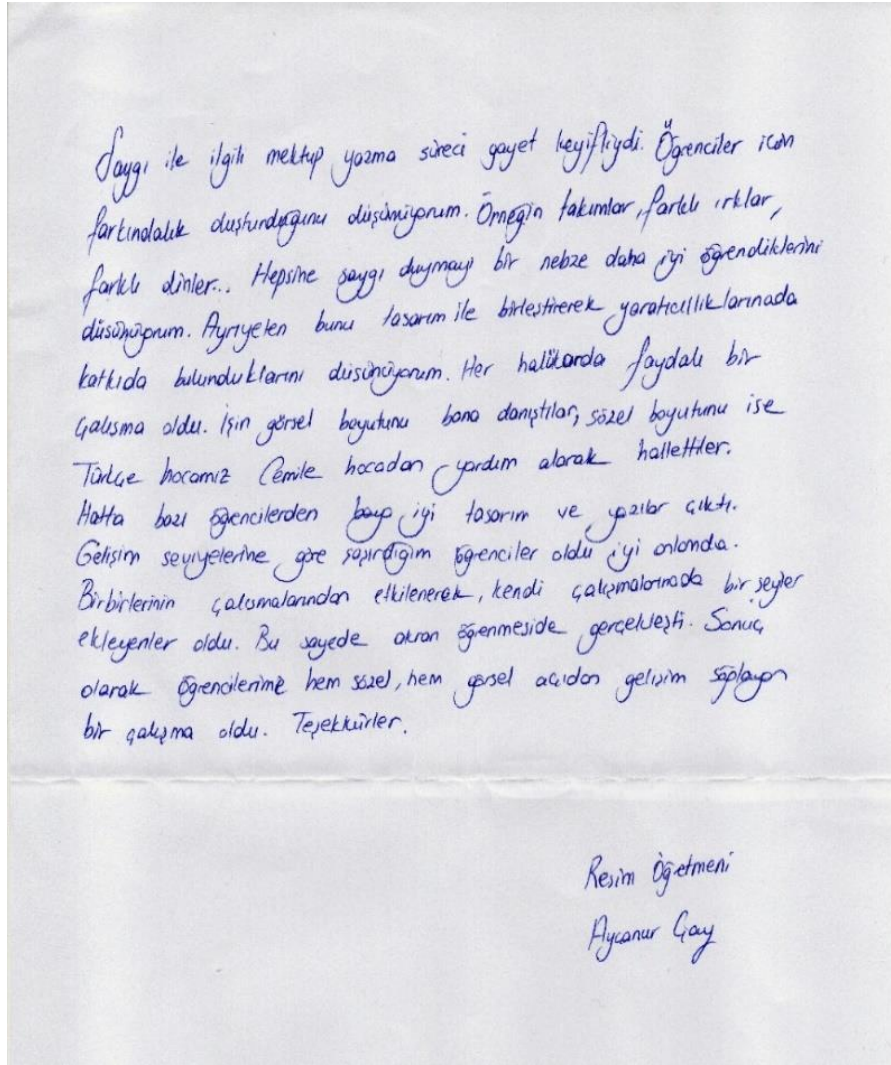
Sergide öğretmen çalışmalarına da yer verilmiştir (Şekil 18, Şekil 19). Ayrıca proje kapsamında Şehit Mesut Yaşar Ortaokulu'nda rehberlik yapan Görsel Sanatlar öğretmeni Ayçanur Çay görüşlerini ve deneyimlerini açıklayan bir mektup kaleme almıştır (Şekil 20).



Şekil 18. Muhammed Çelik, İsimsiz, 2023.



Şekil 19. Muhammed Çelik, İsimsiz, 2023.



Şekil 20. Görsel Sanatlar Öğretmeni Ayçanur Çay'ın Etkinlik ile İlgili Düşünceleri

7. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu proje, mektup sanatının hem dünya genelinde hem de Türkiye özelinde tarihsel sürecini ve gelişim evrelerini kapsamlı biçimde incelemiş; söz konusu sanat disiplininin kültürel mirasımız içindeki yerini ve önemini ortaya koymuştur. İlköğretim düzeyindeki öğrencilere yönelik olarak tasarlanan proje, öğrencilerin sanatsal ifade becerilerini geliştirmeleri ve iletişim yetkinliklerini artırmaları açısından pedagojik ve kültürel açıdan değerli bir fırsat sunmaktadır. Proje kapsamında öne çıkan resimli mektup geleneğinin yeni kuşaklara aktarılması, kültürel mirasın korunması yönünde anlamlı bir katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda, Gaziantep Üniversitesi'nin alandaki öncü konumunu sürdürmesi ve sanatı toplum geneline yayma yönündeki çabaları, desteklenmesi gereken önemli bir girişim niteliği taşımaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma, mektup sanatının Türkiye'de gelecekte de sanatsal bir ifade biçimi olarak varlığını sürdüreceğini öngörmekte ve bu alandaki bilimsel araştırmalar ile sanatsal projelerin sürekliliğinin sağlanmasının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Araştırma sonunda şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Posta sanatı, yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde, özgün bir sanat formu olarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşımı kavrayabilmek adına, posta sanatının yalnızca dilsel

iletilerin aktarımından ibaret olmadığını, aynı zamanda duyguların, düşüncelerin ve estetik unsurların harmanlandığı bir ifade biçimi olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bağlamda her mektup, bireysel ve yaratıcı bir sanat eseri niteliği taşır. Posta sanatı, bilgi iletiminin ötesine geçerek estetik bir deneyim sunar; kâğıt seçimi, renk kullanımı, biçimsel düzenlemeler, dokusal unsurlar ve diğer sanatsal öğeler, mektubun ayrılmaz bileşenleri haline gelir.

Sanatçı, posta sanatı kapsamında mektup aracılığıyla yalnızca düşüncelerini ve duygularını ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda kendi iç dünyasını da sanat yoluyla dışa vurur. Bu bağlamda her bir mektup, salt bilgi iletiminin ötesine geçerek bireysel ve özgün bir sanat eseri niteliği kazanır. Posta sanatı çoğu zaman geçici ve değişime açık bir formda ortaya çıkar; fiziksel olarak var olan mektuplar zamanla bozulabilir veya dönüşebilir. Bu durum, sanatın sürekliliğine ve akışkan doğasına dikkat çeker. Posta sanatının en belirgin yönlerinden biri, iletişimi yalnızca işlevsel bir aktarım biçimi olarak değil, aynı zamanda estetik ve duygusal bir deneyim alanı olarak değerlendirmesidir. Bu yönüyle posta sanatı, iletişimi sanatsal bir ifade biçimi haline getirerek geleneksel sanat anlayışını sorgular ve dönüştürür. Sonuç olarak, posta sanatı sadece yazılı bir mesaj iletimi değil, aynı zamanda sanatın yaşayan, dönüşen ve etkileşime açık bir ifadesidir.

Posta sanatı, yalnızca uluslararası bir sanat pratiği olarak değil, aynı zamanda Türk kültüründe de önemli bir yer edinmiş ve önde gelen sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Bu bağlamda, Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden Bedri Rahmi Eyüpoğlu, posta sanatını sanat pratiğine entegre eden sanatçılar arasında yer almaktadır. Eyüpoğlu'nun mektupları, yalnızca iletişim amacıyla yazılmış metinler değil, aynı zamanda resim ve yazının birleştiği sanatsal anlatılar olarak değerlendirilmektedir. Mektuplarına dahil ettiği resimsel öğeler, bu yazışmaları estetik ve duygusal birer ifade biçimine dönüştürmüştür. Benzer şekilde, Abidin Dino da posta sanatını benimseyen ve bu alanda üretimlerde bulunan önemli bir diğer Türk sanatçısıdır. Dino'nun mektuplarında metin ile görsel unsurların bütünleşmesiyle oluşturulan kompozisyonlar, klasik mektup formatının ötesine geçerek güçlü bir sanatsal anlatım sunar. Bu sanatçılar, mektubu salt bir haberleşme aracı olmanın ötesine taşıyarak, onu sanatsal bir ifade zemini olarak değerlendirmişlerdir. Dolayısıyla, posta sanatının Türk sanat pratiği içinde de anlamlı bir yer bulduğu ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu ile Abidin Dino gibi sanatçılar aracılığıyla estetik ve yaratıcı bir biçimde yorumlandığı görülmektedir.

Sergiler, yalnızca sanat eserlerinin fiziksel olarak sergilenmesinden ibaret olmayıp, çoğu zaman belirli bir tema çerçevesinde kurgulanan estetik ve anlatsal deneyimler sunar. Posta sanatı sergileri de bu bağlamda, sıklıkla doğa, aşk, zaman gibi evrensel temalar etrafında şekillenir. Bu tematik yapı, sanatçılara duygularını ve düşüncelerini belirli bir kavramsal çerçevede ifade etme olanağı sağlar. Posta sanatı kapsamında sunulan mektuplar, yalnızca görsel öğelerle değil, aynı zamanda metinsel içeriklerle de zenginleştirilir. Metin ve görselin bu bütünleşik yapısı, sanatçının içsel dünyasının çok katmanlı bir biçimde dışa vurulmasına imkân tanır. Yazılı metinler, yalnızca açıklayıcı bir unsur olmakla kalmaz, aynı zamanda görsel anlatımı tamamlayarak sergilenen eserlerin taşıdığı anlatıyı derinleştirir. Böylece, posta

sanatı sergileri tematik bütünlüğü olan, izleyiciyle duygusal ve düşünsel düzeyde bağ kurabilen çok yönlü sanatsal anlatılar haline gelir.

Mektup sanatı, sanatçının bireysel ifadesine öncelik veren bir pratik olarak öne çıkar. Her bir mektup, sanatçının özgün bakış açısını, estetik yaklaşımını ve duygusal dünyasını yansıtarak kişisel bir ifade alanı oluşturur. Bu özellik, posta sanatının her örneğini tekil ve özgün bir sanat nesnesi hâline getirir. Ayrıca, mektup formunun taşıdığı kişisel anlatı ve duygusal yoğunluk, izleyici ile daha samimi ve doğrudan bir etkileşim kurulmasına olanak tanır. Posta sanatı, yalnızca içeriğiyle değil, aynı zamanda fiziksel formuyla da dikkat çeker. Mektupların taşınabilirliği, sergilerin farklı coğrafi mekânlarda kolaylıkla düzenlenebilmesini mümkün kılar, aynı zamanda sanatın dolaşımını ve paylaşımını teşvik eder. Bu yönüyle mektup sanatı, hem bireysel anlatımı hem de kamusal erişimi bir araya getirerek çağdaş sanat pratikleri içerisinde özgün bir yer edinir.

Örnek teşkil edebilecek bir mektup sanatı sergisi, "saygı" teması etrafında kurgulanarak hem tematik hem de anlatısal bir bütünlük oluşturabilir. Bu tür bir sergide yer alan her mektup, sanatçının doğaya, insana ya da geçmişe yönelik bakış açısını yansıtmak şeklinde özgün içeriklerle şekillendirilebilir. Örneğin, bazı eserler çevresel duyarlılığı ve doğaya saygıyı konu alırken, diğerleri bireyin kendisine yönelik saygısını ya da tarihsel mirasa duyulan saygıyı ele alabilir. Bu yaklaşım, izleyiciye "saygı" kavramının çok boyutlu yapısını keşfetme olanağı sunarken, her bir mektup aracılığıyla sanatçının bireysel ifadesine de alan tanır. Böylece sergi, hem ortak bir tema etrafında farklı perspektifleri bir araya getirir hem de kişisel anlatımları ön plana çıkararak sanatın çoğulcu yapısını yansıtır.

Her bir mektubun bir sanat eseri olarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesi, posta sanatının estetik boyutuna dikkat çeken önemli bir yaklaşımdır. Mektuplar, yalnızca yazılı bir iletişim aracı değil, aynı zamanda görsel sanat unsurlarını barındıran estetik kompozisyonlardır. Kullanılan renk paletleri, çizim teknikleri, yazı karakterleri ve sayfa düzenlemeleri, geleneksel sanat eserlerinde aranan estetik ölçütleri karşılayacak biçimde özenle seçilir. Bu yönüyle mektuplar, yalnızca metinsel içerikleriyle değil, aynı zamanda biçimsel özellikleriyle de sanatsal bir değer taşır. Ayrıca, mektuplarda yer alan görseller, semboller ve renkler, sanatçının duygusal ifadesini güçlendirir ve izleyiciyle empatik bir bağ kurulmasını mümkün kılar. Bu bağlamda, mektuplar hem anlatısal hem de görsel düzeyde çok katmanlı bir sanat pratiğine dönüşerek, bireysel ifadenin sanatsal bir temsiline aracılık eder.

Mektup sanatında kullanılan resimleme, çizim ve renklendirme gibi teknikler, geleneksel sanat eserlerinde sıkça karşılaşılan estetik unsurlardır. Sanatçılar, bu teknikleri mektuplarına entegre ederek, yazılı içeriği daha derin ve ifade dolu bir sanatsal deneyime dönüştürürler. Her sanatçının kendine özgü bir stil geliştirmesi, mektupların da bireysel birer sanat eseri olmasını sağlar. Örneğin, bazı sanatçılar belirli bir renk paletini tercih ederken, diğerleri özgün çizim teknikleri veya hat yazı stilleriyle mektuplarını biçimlendirir. Bu çeşitlilik, posta sanatının her örneğini farklı kılan ve sanatçının kişisel tarzını yansıtan bir nitelik taşır. Bu tekniklerin kullanımı, mektubun estetik değerini yükseltir ve sanatçının duygu ve düşüncelerini daha güçlü bir şekilde izleyiciye iletmesini sağlar.

Mektuplar hem iletişim aracıdır hem de sanat eseri. Bu nedenle, bir mektubun sadece mesajını iletmekle kalmayıp aynı zamanda bir sanat eseri olarak da değerlendirilmesi

önemlidir. Mektuplarda kullanılan görsel ve yazılı dil, sanatsal bir ifadenin temelini oluşturur. Bu dili ustalıklı kullanmak, bir mektubu sanat eserine dönüştürür. Özetle, mektuplar sadece iletişim aracı olmanın ötesinde, sanatsal bir ifade biçimidir. Her bir mektup, bir sanatçının duygularını, düşüncelerini ve sanatsal yeteneklerini yansıtan bir eserdir. Bu nedenle, mektupların sanatsal boyutuna dikkat çekmek, bu formun değerini anlamak için önemlidir.

Posta sanatının, sanat dünyasında gelecekte de önemli bir yer tutmaya devam edeceği öngörülmektedir. Sanatın sürekli evrilen doğası ve yaratıcılığa dayalı inovasyonlar, posta sanatının gelişimini sürdürecektir ve bu pratiğin gelecekte de sanat dünyasında belirgin bir rol oynamasını sağlayacaktır. Sanatçılar, yeni teknikler ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirerek posta sanatını sürekli olarak yeniden şekillendirecek ve farklı ifade biçimlerine dönüştüreceklerdir. Dijitalleşmenin etkisiyle dijital sanat formlarının yükseldiği bir dönemde, geleneksel sanat formlarına olan ilgi de artabilir. Özellikle elle yapılmış, özgün ve kişiselleştirilmiş eserler, izleyiciler ve koleksiyoncular tarafından daha değerli bulunabilir. Bu, fiziksel mektupların ve posta sanatının, dijital formlar arasında kaybolmak yerine, kendi estetik ve anlam dünyalarını koruyarak yeniden keşfedileceği bir döneme işaret etmektedir.

Alternatif sanat akımları, özellikle posta sanatı gibi disiplinler, geleneksel sanat anlayışına meydan okuyarak yeni bakış açıları sunmaktadır. Bu tür akımlar, sanatın tanımını genişleterek, farklı ifade biçimlerinin kabul görmesini sağlar ve posta sanatının da gelecekte daha fazla ilgi görme olasılığını artırır. Günümüz toplumunda bireyler, kişiselleştirilmiş ve özgün eserlerle daha güçlü bir bağ kurmaktadır. Bu bağlamda, posta sanatı, kişisel ifade biçimlerinin öne çıktığı bir sanat formu olarak bu ihtiyaca cevap verebilir. Ayrıca, posta sanatı, bir iletişim aracı olarak işlev görmesi bakımından da sosyal ve kültürel bağlantıların önemini yansıtır; bu da posta sanatının gelecekte de varlığını sürdürebilmesini sağlayan bir faktördür.

Posta sanatı, geleneksel galeri veya müze ortamlarının ötesine geçerek, daha geniş topluluklarla etkileşimde bulunabilir. Bu durum, sanatın daha fazla kişiye ulaşmasını sağlayarak, posta sanatının izleyici kitlesini genişletir ve uzun vadede devamlılığını destekler. Posta sanatının gelecekteki varlığını sürdürebilmesi için bir dizi faktör göz önünde bulundurulmalıdır. Bu faktörler arasında sanatçının yaratıcılığı, toplumsal değişimlerin etkisi, teknolojik gelişmeler ve sanatın geniş kitlelere ulaşma potansiyeli gibi unsurlar yer almaktadır. Sanatın bu dinamik süreçlere adapte olabilmesi, posta sanatının gelecekteki gelişimine yön verecektir.

Bu proje ile ilköğretim düzeyindeki öğrencilerin sanatsal becerilerinin geliştirilmesine ve iletişim yetkinliklerinin artırılmasına katkı sağlandığı düşünülmektedir. Aynı zamanda, kültürel mirasımızın önemli bir unsuru olan resimli mektup geleneğinin yeni kuşaklara aktarılmasında da kısmi bir başarı elde edildiği ifade edilebilir. İlköğretim öğrencilerine yönelik olarak yapılandırılan bu sanat eğitimi programının, sanat eğitimi literatürüne ve uygulamalarına anlamlı katkılar sunabileceği öngörülmektedir. Proje sürecinde öğrencilerin sanatsal yönelimlerinin desteklendiği ve bu doğrultuda gelişim gösterdikleri gözlemlenmiştir. Resimli mektup sanatı, öğrencilere yaratıcı düşüncelerini ifade etme ve görsel iletişim becerilerini kullanma konusunda bir araç sunmakta; böylece onların sanatsal potansiyellerini keşfetmeleri ve bu alanda ilerlemeleri için uygun bir ortam sağlamaktadır.

Bunun yanı sıra, projenin öğrencilerin iletişim becerilerinin gelişimine önemli ölçüde katkı sağladığı da ifade edilebilir. Resimli mektuplar aracılığıyla öğrenciler, duygu ve düşüncelerini yapılandırılmış bir biçimde ifade etme, kendi öykülerini anlatma ve görsel unsurları kullanarak kendilerini yaratıcı biçimde ortaya koyma fırsatı bulmaktadır. Bu süreç, yalnızca iletişim becerilerinin değil, aynı zamanda bireysel ifade yeteneklerinin gelişmesine de katkı sunmaktadır. Proje kapsamında öğrencilerin ortak çalışmalar yürüterek iş birliği yapmaları, düşünce alışverişinde bulunmaları ve ortak hedefler doğrultusunda birlikte hareket etmeleri, sosyal becerilerinin ve takım çalışması yetkinliklerinin gelişmesini desteklemektedir.

Ayrıca, proje kapsamında kültürel mirasımızın önemli bir unsuru olan resimli mektup geleneğinin yeni nesillere aktarılmasına yönelik çabaların, belirli ölçüde başarıya ulaştığı gözlemlenmektedir. Resimli mektuplar yalnızca geleneksel bir iletişim biçimi olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade aracı ve kültürel bir değer olarak da önem taşımaktadır. Bu projeye birlikte öğrenciler, bu geleneksel formu yeniden keşfetme ve yaşatma imkânı bulmakta; bu sayede kültürel mirasa ilişkin farkındalıkları artmakta ve geleneksel değerlere yönelik ilgileri teşvik edilmektedir.

Sonuç olarak, söz konusu projenin; ilköğretim düzeyindeki öğrencilerin sanatsal becerilerinin geliştirilmesi, iletişim yetkinliklerinin artırılması ve kültürel mirasın yaşatılması açısından önemli bir eğitimsel girişim olduğu söylenebilir. Proje, öğrencilerin sanatla doğrudan temas kurmalarına olanak tanımakta; bireysel ifade biçimlerini geliştirmelerine ve geleneksel değerlere ilişkin farkındalıklarını artırmalarına katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle, öğrencilerin yalnızca sanatsal üretim sürecine katılımını teşvik etmekle kalmayıp, aynı zamanda onları kültürel mirasın korunması ve aktarılması konusunda da sorumluluk sahibi bireyler olarak yetiştirmeyi amaçladığı görülmektedir.

Proje kapsamında uygulanan resimli mektup çalışmaları, öğrencilerin yaratıcı potansiyellerini keşfetmelerine ve sanatsal üretim deneyimlerini zenginleştirmelerine elverişli bir ortam sunmaktadır. Resimli mektuplar, bireylere duygu ve düşüncelerini özgürce ifade edebilme imkânı tanımakta; böylece öğrencilerin hem görsel anlatım becerileri gelişmekte hem de yaratıcılık kapasiteleri desteklenmektedir. Her bir öğrenci, kendi perspektifinden yola çıkarak, iç dünyasını sanat yoluyla görünür kılma fırsatı elde etmekte; bu süreç, onların özgün fikirler üretmelerini ve sanatsal kimliklerini inşa etmelerini teşvik etmektedir.

Proje, mektup sanatının öğrencileri sanatsal süreçlere aktif biçimde dahil ettiğini ve kendi özgün eserlerini üretmeleri yönünde teşvik ettiğini ortaya koymaktadır. Her öğrencinin bireysel olarak bir resimli mektup tasarlayıp oluşturmaları, onların hem el becerilerini geliştirmelerine hem de sanatsal karar verme süreçlerine katılım sağlamalarına olanak tanımıştır. Bu süreçte öğrenciler, yaratıcılıklarının somut bir çıktısını görme fırsatı bulmuş; bu da onların sanatsal üretim deneyimlerini daha anlamlı ve tatmin edici kılmıştır.

Projede yaratıcı potansiyelin açığa çıkarılmasına yönelik sunulan fırsatlar, öğrencilerin sanatla daha yakından ilişki kurmalarını ve bu alandaki yeteneklerini fark etmelerini desteklemiştir. Bu deneyim, yalnızca sanatsal becerilerin gelişimine katkı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda öğrencilerin özgüven kazanmalarına ve yaratıcı düşünce yapılarını geliştirmelerine de katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda proje, sanatla ilgili gelecekteki ilgi ve yönelimlerin oluşmasında da etkili olabilecek bir temel hazırlamaktadır.

Ayrıca proje kapsamında düzenlenen sergiler, öğrencilerin eserlerinin nitelikli bir şekilde seçilip sunulmasıyla önemli bir sanatsal temsil alanı yaratmıştır. Sergi sürecinde her bir eser, tema uyumu, estetik değer, teknik yeterlilik ve ifade gücü gibi ölçütler doğrultusunda değerlendirilmiş; bu titiz seçme süreci serginin sanatsal niteliğini ve içerik çeşitliliğini önemli ölçüde artırmıştır. Böylece her bir mektup, öğrencinin özgün bakış açısını ve sanatsal ifadesini yansıtan bir araç hâline gelmiştir.

Sergi mekânında gerçekleştirilen düzenlemeler sayesinde, ziyaretçilere mektup sanatının görsel zenginliğini ve anlatı gücünü etkili biçimde deneyimleme olanağı sunulmuştur. Her mektup kendi içinde özgün bir hikâye taşıırken, sergi genelinde bütüncül bir görsel anlatı oluşturulmuş; bu da hem izleyiciler hem de öğrenciler açısından estetik ve pedagojik değeri yüksek bir etkinlik ortaya koymuştur. Sonuç olarak, bu proje öğrencilerin sanatsal ürünlerini görünür kılmalarına olanak tanımış ve onların ifade becerilerini pekiştirecek nitelikli bir öğrenme ortamı sağlamıştır.

Proje süreci boyunca, görsel sanatlar öğretmeninin sağladığı rehberlik, öğrencilerin sanatsal yeteneklerinin geliştirilmesinde ve gerçekleştirilen etkinliklerin niteliğinin artırılmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Öğrencilere, önceden belirlenen tema doğrultusunda yönlendirme yapılmış; konsept geliştirme, malzeme seçimi ve teknik uygulama konularında kapsamlı bir destek sunulmuştur. Bu rehberlik süreci, öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini harekete geçirmelerine ve farklı ifade yollarını deneyimlemelerine olanak tanımıştır. Öğretmen, sadece teknik yönlendirmelerle sınırlı kalmayıp aynı zamanda öğrencilerle fikir alışverişi yaparak yaratıcı sürecin daha zengin ve katılımcı bir biçimde ilerlemesini sağlamıştır.

Ayrıca, öğrencilerin karşılaşılabileceği olası sorunlara karşı önceden bilgilendirilmesi, onların sürece daha hazırlıklı ve özgüvenli katılmalarını kolaylaştırmıştır. Özellikle resimli mektup sanatında kullanılan tekniklerin doğru biçimde uygulanması noktasında sağlanan öğretmen desteği, öğrencilerin çalışmalarının hem teknik hem de estetik açıdan daha nitelikli olmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, görsel sanatlar öğretmeninin rehberliği, hem bireysel üretim sürecini hem de genel etkinlik kalitesini olumlu yönde etkilemiştir.

Öte yandan, Türkçe öğretmenlerinin öğrencilere mektup yazımı konusunda sağladığı rehberlik de projenin edebi boyutunun güçlenmesini sağlamıştır. Öğrencilere mektubun yapısı, hitap biçimleri ve dilin etkili kullanımı gibi temel yazınsal beceriler kazandırılmış; böylece öğrencilerin metinlerinin daha anlamlı, tutarlı ve edebi açıdan zengin hâle gelmesi sağlanmıştır. Türkçe öğretmenleri, öğrencileri yalnızca biçimsel olarak değil, içeriksel açıdan da yönlendirmiş; kullanılan dilin estetik değeri artırılarak mektupların birer edebi ürün niteliği kazanmasına katkı sunmuştur.

Bu süreçte öğrenciler, duygu ve düşüncelerini daha derinlikli ve yaratıcı bir biçimde ifade etme imkânı bulmuş; içsel dünyalarını yazılı olarak keşfetme ve dışa vurma fırsatı elde etmişlerdir. Böylece mektup yazımı, yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda öğrencilerin düşünsel ve sanatsal gelişimlerine katkı sağlayan bir edebi ifade biçimi olarak işlev görmüştür. Türkçe öğretmenlerinin sağladığı bu rehberlik, öğrencilerin hem dilsel farkındalıklarının artmasına hem de özgün anlatım biçimlerini geliştirmelerine olanak tanımıştır.

Proje kapsamında Türkçe öğretmenlerinin sağladığı rehberlik, öğrencilerin dilsel becerilerini geliştirmelerine, metinlerinin edebi niteliğini artırmalarına ve kendi duygu dünyalarını ifade etmelerine önemli katkılar sunmuştur. Bu süreçte öğrenciler, mektup yazımına ilişkin yapısal bilgiler, uygun hitap biçimleri ve dilin etkili kullanımına dair temel beceriler kazanmış; bu sayede mektuplar yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda sanatsal ve edebi değeri olan birer anlatı biçimi hâline gelmiştir.

Projenin hayata geçirilmesiyle birlikte Gaziantep Üniversitesi'nin sanatın yaygınlaştırılmasına yönelik öncü rolü vurgulanmış, bu bağlamda üniversite sanatın eğitimsel ve kültürel yaşam içerisindeki yerine dikkat çekici bir katkı sunmuştur. Üniversite, resimli mektup sanatının korunması, geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması yönünde önemli bir sorumluluk üstlenmiş, kültürel mirasın yaşatılmasına yönelik somut bir adım atmıştır. Bu proje yalnızca sanatsal bir etkinlik olmanın ötesinde, toplumsal bilinç ve kültürel süreklilik açısından anlamlı bir uygulamaya dönüşmüştür. Öğrencilerin sanatsal üretime doğrudan katılımı, onların yaratıcılıklarını keşfetmelerine, sanata olan ilgilerini artırmalarına ve ifade yetkinliklerini geliştirmelerine olanak tanımıştır.

Türk posta sanatının uluslararası platformlarda daha görünür olması ve etkin biçimde temsil edilebilmesi için çeşitli stratejilerin geliştirilmesi önerilmektedir. Türk posta sanatçıları, uluslararası sergilere ve sanat etkinliklerine aktif biçimde katılım sağlayarak, farklı kültürel bağlamlarla etkileşim kurmalı ve kendi sanatsal anlatılarını bu ortamlarda görünür kılmalıdır. Bu tür sergiler, çok kültürlü bir etkileşim ortamı sağlayarak Türk posta sanatının tanıtımına önemli katkılar sunabilir. Ayrıca, ulusal ve uluslararası düzeyde sanatçılar, galeriler ve kültürel kurumlar arasında kurulacak iş birlikleri, ortak projelerin ve sergilerin gerçekleştirilmesine olanak sağlayabilir. Sanal sergiler, çevrimiçi platformlarda geniş bir kitleye ulaşma potansiyeli sunarken, sanat festivallerinin uluslararası katılıma açık hâle getirilmesi, posta sanatının daha geniş çevrelerde tanınmasını sağlayacaktır. Türk sanatçılarının yurtdışındaki atölye çalışmalarına ve sanatçı değişim programlarına katılımı, hem teknik bilgi paylaşımını artıracak hem de kültürel alışverişi teşvik edecektir.

Sanatçılar ayrıca uluslararası sanat dergilerine katkı sunarak eserlerini daha geniş bir akademik ve sanatsal çevrede tanıtmaya imkânı bulabilirler. Bu tür çalışmalar, Türk posta sanatının küresel ölçekte tanınırlığını artıracak ve kültürel diplomasi açısından da önemli bir rol oynayacaktır. Posta sanatının Türkiye'de daha geniş kitlelere tanıtılması ve eğitim ortamlarına entegre edilmesi, genç kuşakların yaratıcılıklarını geliştirmeleri açısından büyük önem taşımaktadır. Bu kapsamda:

Okullarla iş birliği içinde yürütülecek sanat etkinlikleri, öğrenci katılımını artırabilir.

Sanat okulları ve üniversiteler, posta sanatını kapsayan seçmeli dersler ve modüller sunmalıdır.

Genç sanatçılara yönelik atölye çalışmaları, teknik bilgi aktarımını ve üretim becerilerini destekleyebilir.

Posta sanatının dijital ortamlarda daha görünür hâle gelmesi için online sergi ve yayın çalışmaları teşvik edilmelidir.

Uluslararası sanat tarihçileri ve araştırmacılarla oluşturulacak bilgi paylaşım ağı, posta sanatının evrimini ve güncel yönelimlerini incelemek açısından verimli olabilir.

Bu proje aracılığıyla mektup sanatının hem Türk toplumu hem de sanat dünyası açısından taşıdığı değer vurgulanmış, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması yönünde anlamlı bir adım atılmıştır. Aynı zamanda, öğrencilerin sanatsal ve edebi ifade kapasitelerini geliştiren bu çalışma, Türk posta sanatının ulusal ve uluslararası düzeyde daha geniş kitlelere ulaşması yönünde önemli bir başlangıç noktası olmuştur.

KAYNAKÇA

- Altungök, A. (2012). *Orta çağ Türk dünyasında haberleşme kurumları: Casusluk ve postacılık faaliyetleri*. Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi, 8 (1), 173, 211.
- Anadolu Üniversitesi (2025). *BAP nedir?* 22 Mayıs 2025 tarihinde <https://bapkoordinasyon.anadolu.edu.tr/bap-nedir> adresinden erişildi.
- Başoğuz, F. (2010). *Bir yazınsal tür olarak mektup ve Türkçe derslerindeki işlevselliği*. (Yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Elâzığ.
- Bozkurt, N. *Mektup, T.D.V. İslam ansiklopedisi*, 16 Haziran 2023 Tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/mektup#1> adresinden erişildi.
- Çakır, Ö. (2005). *Türk edebiyatında mektup*. (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.
- Demir, T. (2005). *Türkiye'de Posta Telgraf ve Telefon Teşkilatının tarihsel gelişimi (1840 – 1920)*. (1. Baskı). PTT. Genel Müdürlüğü
- Demir, T. (2014). *Birinci Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı Haberleşme Kurumuna dair değerlendirmeler*. Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları, 1-25
- Gaziantep Üniversitesi (2023). *Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Resimli Mektup Sanatı Sergisi çağrı metni*. 25 Mayıs 2025 Tarihinde <http://letterart.gantep.edu.tr/index.php> adresinden erişildi.
- Gaziantep Üniversitesi Haber Merkezi (2021, 24 Aralık). *Kurtuluşunun 100. yılında Gaziantep Kahramanları sergide anıldı*. 2 Mayıs 2025 tarihinde <https://habermerkezi.gaziantep.edu.tr/2021/12/24/kurtulusunun-100-yilinda-gaziantep-kahramanlari-sergide-anildi/> adresinden erişildi.
- Gül, M. İ. & Boyraz, B. (2021). *Posta sanatı ve gelişim evreleri üzerine güncel bir değerlendirme*. Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (2), 94-103
- Koç, S. (2019). *Türk Hakanlığı (Karahanlılığında'nda ve Gazneliler'de istihbarat*. (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Edirne.
- Milliyet (2015, 5 Mayıs). *'Biz Mektup Yazardık' Sergisi İş Sanat Kibele Galerisi'nde*. 2 Ağustos 2023 tarihinde <https://www.milliyet.com.tr/egitim/biz-mektup-yazardik-sergisi-is-sanat-kibele-galerisinde-2054490> adresinden erişildi.

- Nuhoğlu, G. (1995). *Beyhaki Tarihi'ne göre Gazneliler'de devlet teşkilatı ve kültür*. (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Özer Sarıtaş, D. (2009). *Roma Devletinde ulaştırma ve haberleşme sistemi "Cursus Publicus"*. Maltepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi.
- Sundqvist, R. (2022, 16 Ağustos). *A brief history of postal services*. 22 Haziran 2023 Tarihinde <https://www.hived.space/blog/a-brief-history-of-postal-services> adresinden erişildi.
- TDK sözlüğü, *Mektup*, 25 Temmuz 2023 Tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi.
- Tomshinsky, I. (2013). *The art of writing handwriting letters and notes*. International Journal of Business, Humanities, and Technology, 3 (8), 109-116.
- Yurtoğlu, N. (2016). *Haberleşme sektörünün önemli bir teşekkülü: Millî Mücadele Döneminden 1960 yılına Türkiye'de Posta, Telgraf ve Telefon (PTT) Teşkilatı*. Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, 32(93), 47- 103.
- Past Council of Europe Art Exhibitions*. (t.y). 3 Ağustos 2023 tarihinde <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/past-exhibitions> adresinden erişildi.