



Marmara Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Dergisi

MUJAD

ISSN 2980-2822 / Cilt:16 / Sayı:1 / Haziran 2025

Marmara University Journal of Art and Design

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ SANAT ve
TASARIM DERGİSİ (MUJAD)**
MARMARA UNIVERSITY JOURNAL of ART
and DESIGN (MUJAD)

2025 Haziran, Cilt: 16, Sayı: 1
2025 June, Vol. 16, No. 1

Sanat ve tasarım alanında hakemli bir dergidir.
It is a refereed journal in art and design.

Yaygın-sürelî bir yayındır. Yılda iki kez yayımlanır.
It is a periodical journal. It is a biannual journal.

Dili: Türkçe-İngilizce
Language: Turkish-English

Sahibi / Owner
Marmara Üniversitesi Rektörlüğü Adına
İmtiyaz Sahibi
Prof. Dr. Mustafa Kurt (*Rektör/Rector*)

Yazı İşleri Müdürü / Editor in Chief
Doç. Seçkin Sevim,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Yayın Editörü / Publishing Editor
Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtborg,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Sanat Editörü / Art Editor
Doç. Lale Altunel,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Tasarım Editörü / Design Editor
Doç. Cem Kara,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Dil Editörü (Türkçe) /
Language Editor (Turkish)**
Doç. Seçkin Sevim,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Dil Editörü (İngilizce) /
Language Editor (English)**
Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtborg,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı (Yayın) /
Co-Editor (Publishing)**
Kübra Arslan İrey,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı (Yayın) /
Co-Editor (Publishing)**
Yiğit Karcı,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı (Mizanpaj) /
Co-Editor (Layout)**
H. Gamze Çöllü,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Görsel Tasarım / Visual Design
Doç. Cem Kara,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Aygün Dinçer Kırca,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gülay Karşıcı,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hale Gezer,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. İdil Akbostancı,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Meltem Eti Proto,
Rome University Of Fine Arts, İTALYA

Prof. Seçkin Tercan,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE

Doç. Dr. Bilgen Aydın Sevim,
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Kerem Ozan Bayraktar,
Sabancı Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Mesude Hülya Doğru,
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Seda Yavuz,
İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Seden Odabaşoğlu,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Son Okuma / Proofreading

Yiğit Akdağ, **Editör Yardımcısı / Co-Editor**

Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Hasan Akdaş, **Editör Yardımcısı / Co-Editor**

Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Çağdaş Umut Bektaş, **Editör Yardımcısı /**

Co-Editor

Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Mine Gülşen,

Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Serpil Yılmaz,

Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

ISSN: 2980-2822

Marmara Üniversitesi Yayınları

Marmara Üniversitesi Yayınevi

Marmara University Press

Göztepe Kampüsü 34722 Kadıköy, İstanbul

Tel / Phone: (0216) 777 14 08

Faks / Fax: (0216) 777 14 01

E-posta / E-mail: yayinevi@marmara.edu.tr

Adres / Address

Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi

Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi

Acıbadem Caddesi, Küçükçamlica

34718 - Kadıköy - İstanbul

Tel / Phone: 0216 777 46 00

E-posta / Email: mujad@marmara.edu.tr

Makalelerin sorumlulukları yazarlara aittir.
Authors are fully responsible for their papers.

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Ağâh Tarkan Okçuoğlu,
İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE

Prof. Bülent Erçetin,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Devabil Kara,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Ece Emine Karşal,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Emre İkizler,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. H. Tonguç Tokol,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Henry Hildebrandt,
University Of Cincinnati, SAID, DAAP, AMERİKA

Prof. Dr. M. Biret Tavman Ertuğrul,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar,
İstanbul Okan Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Sevim Arslan,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Sotirios Papadopoulos,
Accademia di Belle Arti di Verona, İTALYA

Doç. Bob Krikac,
Washington State University, AMID, AMERİKA

Doç. Nurdan Arslan,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Ünsal Bahtiyar,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 2010-2022 yılları arasında *Sanat-Tasarım Dergisi* olarak yayımlanan dergimiz, 2023 yılından itibaren *MUJAD (Marmara University Journal of Art and Design / Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi)* adıyla yayın hayatına devam etmektedir.

Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan *MUJAD*, sanat ve tasarım alanlarında akademik çalışmalar yapan araştırmacıları bir araya getirerek nitelikli bir tartışma ortamı oluşturmayı amaçlamaktadır. *MUJAD* aynı zamanda lisansüstü eğitimlerine devam etmekte olan sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere de çalışmalarını paylaşma imkânı sağlayacak; uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkmış olan çalışmaların okuyucuyla buluşmasına aracı olacaktır. Dergide yayımlanacak yazıların sanat ve tasarım alanlarındaki tartışmaları derinleştirerek literatüre katkı sağlaması beklenmektedir.

DergiPark platformunda yer alan *MUJAD*, sanat ve tasarım alanlarındaki tüm teorik ve pratik bakış açılarına yer vermeyi misyon olarak belirlemiştir. Resimden sinemaya, geleneksel sanatlardan endüstriyel tasarıma kadar uzanan akademik çalışmaların yanı sıra sanat tarihi, sanat felsefesi ve sanat sosyolojisi alanlarında yazılmış makaleler de derginin kapsamındadır.

Our journal, which was published by Marmara University Faculty of Fine Arts as Art-Design Journal between 2010-2022, continues its publication life as *MUJAD (Marmara University Journal of Art and Design)* since 2023.

MUJAD, which is published twice a year, in June and December, aims to create a qualified discussion environment by bringing together researchers who conduct academic studies in the fields of art and design. *MUJAD* will also provide artists, designers and academicians who are continuing their postgraduate education with the opportunity to share their work; it will be an intermediary for the works that have emerged as a result of long efforts to meet with the reader. The articles to be published in the journal are expected to contribute to the literature by deepening the discussions in the fields of art and design.

MUJAD, which is on the DergiPark platform, has set as its mission to include all theoretical and practical perspectives in the fields of art and design. In addition to academic studies ranging from painting to cinema, from traditional arts to industrial design, articles written in the fields of art history, philosophy of art and sociology of art are also within the scope of the journal.

İÇİNDEKİLER

TABLE of CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- 1-23 **Ayşe Nazıkar Karahan**
Osmanlı Minyatürlerinin Dijital Evrimi
Digital Evolution of Ottoman Miniatures
- 24-39 **Gizem Güler**
Serigrafi, Tasarım ve Biriciklik İlişkisi: Big Baboli Print House Örneği
The Relationship Between Screen Printing, Design and Uniqueness: The Example of Big Baboli Print House
- 40-81 **Serdar Kipdemir**
Edward Johnston'un Yazı Stilleri ve 1928 Sonrası Türk Tipografisindeki Yansımaları
Edward Johnston's Writing Styles and its Reflections in Turkish Typography After 1928
- 82-106 **Serhat Güven**
Japon Alfabesi Hiragana Harflerinden Üç Boyutlu Yazıcılar ile Deneysel Tekstil Yüzeyleri Oluşturulması
Creating Experimental Textile Surfaces from Japanese Hiragana Alphabet Letters with 3D Printers
- 107-128 **Burcu Haltalı**
Postmodern Tipografi ve Neville Brody Örneği
Postmodern Typography and the Neville Brody Example
- 129-150 **Hüseyin Bulut**
Toplumsal Anlatı Dili Olarak Animasyonun Kullanılması ve Kısa Animasyon Filmi *Balance*'ın Örnek Olarak İrdelenmesi
Using Animation as a Social Narrative Language and Examining the Short Animated Film *Balance* as an Example

Derleme Makaleler / Review Articles

- 151-165 **Vildan Dünder Türkkan**
Modern Toplumda Anlam Arayışı: Mekân ve Yer
The Quest for Meaning in Modern Society: Space and Place
- 166-188 **Nuran Ermiş**
Beden Üzerinden Yapılandırma Sistemleri, Neoliberal Feminizm ve Sanata Yansımaları
Body-Based Structuring Systems, Neoliberal Feminism and its Reflections in Art

Çeviri Makale / Translated Article

189-200 **Michiel Baas; Çev. Refia Anıl Ağrılı**

Yapay Zekâ ve Yaratıcılık Sorunu Üzerine: Sanat, Veri ve Yapay Zekâ
İmgelerinin Sosyokültürel Arşivi
Artificial Intelligence and the Question of Creativity: Art, Data and the
Sociocultural Archive of AI-Imaginations

Kitap İncelemesi / Book Review

201-206 **Hayri Tunç Barut**

Sinemacının Gözü

Röportaj / Interview

207-221 **Çağdaş Umut Bektaş**

Sema Ilgaz Temel: "Sanatçı Özerktir ve Kimseye Hesap Vermek Zorunda
Değildir."

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak 2010 yılından bu yana yayımladığımız *Sanat-Tasarım Dergisi*'ni on dördüncü sayısından itibaren *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi / Marmara University Journal of Art and Design (MUJAD)* olarak sizlere ulaştırıyoruz. Bu sayımızla birlikte EBSCO'da tarandığımızı duyurmaktan mutluluk duyuyoruz. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* hem kendi disiplini hem de ilişkide olduğu diğer alanlara yaptığı katkı ve sürekliliği ile önemli bir misyonu yerine getirmeye devam ediyor.

Dergimiz; sanat ve tasarım alanındaki teorik, pratik ve eleştirel bakış açılarını çeşitlendirecek özgün araştırmalara yer vermekte olup sanatın disiplinler arası bir çerçevede yeni bir dil üzerinden devam ettiği inancıyla bu yaklaşımları örnekleyen, tarihsel bağlamda inceleyen çalışmaları konunun uzmanlarıyla bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Dergimiz aynı zamanda lisansüstü eğitimlerine devam etmekte olan genç sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere de çalışmalarını paylaşma imkânı tanımakta ve uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkmış olan bu çalışmaların okuyucuları ile buluşmasına aracı olmaktadır. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*; sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi gibi alanlarda yazılmış makalelerin yanı sıra edebiyattan müziğe, resimden mimariye kadar sanat ve tasarım alanındaki tüm akademik çalışmaları da kapsamaktadır.

Yılda iki kez yayımladığımız *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*'nin sanat ve tasarımla ilgilenen herkese katkıda bulunacağını umut ediyor ve derginin hazırlanmasında büyük katkıları olan Yazı İşleri Müdürü Doç. Seçkin Sevim; Alan Editörleri Doç. Cem Kara ve Doç. Lale Altunel; Yayın Editörü Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtborg; Editör Yardımcıları Arş. Gör. Kübra Arslan İrey, Arş. Gör. Yiğit Karıcı, Arş. Gör. Çağdaş Umut Bektaş, Arş. Gör. H. Gamze Çöllü, Arş. Gör. Yiğit Akdağ, Arş. Gör. Hasan Akdağ; Son Okuyucular Serpil Yılmaz ve Mine Gülşen ile değerli Yayın Kurulu ve Danışma Kurulu üyelerimize teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Emre İkizler
Dekan

Araştırma Makalesi

Osmanlı Minyatürlerinin Dijital Evrimi

Ayşe Nazıkar KARAHAN*

ORCID NO: 0009-0000-8693-3669

*Yüksek Lisans Öğrencisi, aysekarahann5@gmail.com, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Öz

Yüzyıllar boyunca el yazmalarını süsleyen Osmanlı minyatürleri, yalnızca estetik bir anlatım aracı değil; aynı zamanda kültürel, bilimsel ve sembolik değerlerin taşıyıcısı olmuştur. Günümüzde dijital teknolojilerin gelişimiyle birlikte, bu geleneksel sanat formu farklı dijital platformlarda yeniden üretilmekte, yorumlanmakta ve daha geniş kitlelerle buluşturulmaktadır. Minyatürlerin dijitalleştirilmesi sürecinde yüksek çözünürlüklü taramalar, grafik yazılımlarıyla düzenleme ve veri analizi yöntemleri kullanılmaktadır. Dijital oyunlar, mobil uygulamalar ve artırılmış gerçeklik gibi teknolojiler, bu geleneksel sanatın çağdaş platformlarda daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Araştırma, geleneksel minyatürlerdeki estetik ve sembolik öğelerin dijital ortamda korunarak yeniden yorumlanması ve bu sürecin detaylı şekilde açıklanmasını amaçlamaktadır. Çalışma, dijitalleşme sürecinde elde edilen verilerin, bu alanda araştırma yapmak isteyenlere rehberlik etmesini hedeflemektedir. Bu çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Konu ile ilgili makale, süreli yayın ve kitaplar taranmış; elde edilen bilgiler doğrultusunda araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı minyatürlerinin modern teknolojiyle uyumlu şekilde dijitalleştirilmesi, söz konusu sanatın dijital evrimine katkı sağlamakta ve kültürel mirasın geleceğe aktarılmasına aracı olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, minyatür, dijital sanat, kültürel miras

Research Article

Digital Evolution of Ottoman Miniatures

Ayşe Nazikar KARAHAN*

ORCID NO: 0009-0000-8693-3669

*Graduate Student, aysekarahann5@gmail.com, Marmara University, Fine Arts Institute, Department of Traditional Turkish Arts

Abstract

Ottoman miniatures, long used to adorn manuscripts, served not only as aesthetic expressions but also as vessels of cultural, scientific, and symbolic meaning. In the digital age, this traditional art form is experiencing a revival through its reinterpretation and dissemination via contemporary digital platforms. The digitization process involves high-resolution scanning, graphic editing software, and data analysis methods, enabling miniatures to be adapted for use in digital games, mobile applications, and augmented reality environments. This study aims to explore how the aesthetic and symbolic elements of Ottoman miniatures are preserved and reimagined within digital contexts. It also outlines the stages and tools used in the digitization process, offering a framework for future research in this interdisciplinary field. Utilizing a document analysis method, the research draws upon a wide range of literature, including academic articles, books, and periodicals. Findings highlight the significance of integrating traditional Ottoman visual culture with modern technology, emphasizing the role of digital media in safeguarding and revitalizing cultural heritage. In this context, the digitalization of Ottoman miniatures in line with modern technology contributes to the digital evolution of this art and serves as a means of transferring cultural heritage to the future.

Keywords: Ottoman, miniature, digital art, cultural heritage

1. GİRİŞ

Osmanlı minyatür sanatı; yüzyıllar boyunca tarihsel olayları, bilimsel bilgileri ve kozmolojik tasavvurları görsel olarak ifade etmenin önemli bir yolu olmuştur. El yazmalarını süsleyen bu detaylı ve sembolik betimlemeler, yalnızca bir estetik ifade biçimi değil; aynı zamanda dönemin kültürel, dinî ve bilimsel anlayışının bir yansımasıdır.

Yirmi birinci yüzyılda bilgi üretimi ve aktarımı büyük ölçüde dijital teknolojiler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Geleneksel sanatların dijital platformlara taşınması, bu mirasın korunmasını ve geniş kitlelere ulaştırılmasını mümkün kılmaktadır. Minyatür sanatının dijital ortamda yeniden yorumlanması, özellikle dijital oyunlar, mobil uygulamalar ve artırılmış gerçeklik yazılımları gibi teknolojilerle zenginleştirilmiş görsel deneyimler sunmaktadır. Dijital dönüşüm, geleneksel sanatların modern teknolojilerle harmanlanması sayesinde estetik değerini korumasını ve çağdaş bir yorum kazanmasını sağlamaktadır.

Minyatür sanatı, el yazmalarındaki metinleri görsel olarak destekleyen, ışık, gölge ve hacim duygusu yansıtılmayan küçük, renkli resimlerdir (TDK, 2024). Osmanlı'da bu sanat, "tasvir" veya "nakış" olarak adlandırılmış, detaylı işçiliği ve zengin sembolik anlatımıyla kültürel bir miras niteliği kazanmıştır (Mahir, 2020, s. 15). Padişahların ve devlet büyüklerinin himayesiyle gelişen bu sanat, özellikle Fatih Sultan Mehmet dönemiyle birlikte önemli bir evrim sürecine girmiştir (And, 2002; Gürkan, 2020). Minyatür sanatı, genellikle kitap süsleme amacıyla kullanılan, detaylı ve ince işçilikle yapılan küçük boyutlu resimlerdir. Minyatür, geleneksel olarak, yazma eserlerde anlatılan öykü, olay veya bilgileri görsel olarak sunan, metni destekleyen resimler olarak tanımlanır (Mahir, 2005, s. 15). Başka bir ifadeyle, minyatürler, el yazması kitapların metinlerini daha anlaşılır kılmak ve görsel açıdan zenginleştirmek için kullanılan açıklayıcı resimlerdir (Bağcı, 2006, s. 14). Minyatür, tarihsel olayları belgelemesi ve dönemin kültürel-toplumsal izlerini geleceğe taşıması açısından önemli bir sanat dalı niteliği taşımaktadır. Türk resim sanatının en belirgin örneklerinden biri minyatür sanatıdır. Geleneksel minyatürlerde kozmik unsurların tasvir edilmesi, dönemin bilimsel ve kültürel bilgilerini sanatsal bir dille aktaran önemli bir unsur olarak öne çıkmıştır. Ne var ki söz konusu sanatın fiziksel sınırlılıkları ve zamanla aşınmaya karşı dayanıksız yapısı, kültürel mirasın korunması konusunda zorluklar yaratmaktadır. Osmanlı kaynaklarında "ilm-i nücum" (yıldız ilmi) olarak adlandırılan alanla ilgili bilgiler oldukça zengindir; *Diyanet İslam Ansiklopedisi*'nde yer alan "İlm-

i Ahkâm-ı Nücûm" maddesi, Osmanlı toplumunda bu bilimin insan hayatı üzerindeki etkilerini inceleyen yönünü açıklamakta; hem teorik hem de pratik açıdan önemini vurgulamaktadır. Benzer şekilde, "İlm-i Felek" maddesi bu alanda, gök hareketlerine ve yapılarına dair Osmanlı dönemindeki bilimsel bilgileri ve gözlemleri kapsamlı biçimde ele almaktadır. Ayrıca "Rasathane" maddesi, On altıncı yüzyıldan itibaren Osmanlı'da yapılan bilimsel gözlemler ve takvim hesaplamaları için kurulan gözlemevlerinin işlevini ve tarihsel önemini açıklamaktadır. Bu temel maddelerin çalışma kapsamına dâhil edilmesi, Osmanlı bilim anlayışının tarihsel ve teorik bağlamda daha sağlıklı bir şekilde ortaya konmasına katkı sağlayacaktır (*Diyanet İslam Ansiklopedisi*, 2023).

Bu çalışmada, Osmanlı minyatürlerinde yer alan unsurların dijital ortamda nasıl dönüştüğü incelenecek ve geleneksel sanatın modern teknolojilerle harmanlanmasıyla ortaya çıkan yeni estetik ve bilimsel formlar değerlendirilecektir. Araştırmanın temel problemi, geleneksel Osmanlı minyatür sanatının dijital ortamda doğru bir şekilde aktarılmasının yanı sıra bu süreçte estetik ve sembolik unsurların korunmasıdır. Çalışma, minyatürlerin dijital evriminde kullanılan teknikleri ve bu tekniklerin geleneksel sanatların özgün değerini nasıl yansıttığını detaylı bir şekilde açıklamayı amaçlamaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, belirli bir konuya ilişkin mevcut yazılı ve görsel materyallerin sistematik bir biçimde incelenmesi, çözümlenmesi ve yorumlanmasını ifade eden bir tekniktir (Yıldırım ve Şimşek, 2018). Dokümanlar; Google Scholar, DergiPark ve YÖK Ulusal Tez Merkezi gibi dijital veri tabanları aracılığıyla belirlenmiştir. Ocak 2024 ile Nisan 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen taramada; "Osmanlı minyatürleri", "Türk minyatür sanatı", "minyatür dijital dönüşüm" ve "dijital minyatür uygulamaları" ile ilgili anahtar kelimeler kullanılmıştır.

Çalışmaya yalnızca Türkçe ve İngilizce yayınlar dâhil edilmiş; coğrafi veya tarihsel bir sınırlama yapılmamıştır. Dijital veri tabanlarının yanı sıra konuyla ilgili basılı kitaplar ve resmî yayınlar da araştırmanın temel kaynakları arasındadır. Özellikle Osmanlı minyatür sanatının tarihçesi, sanattaki temsilleri ve dijital dönüşüm uygulamaları hakkında kapsamlı bilgi sunan temel kaynaklar seçilmiştir.

Tarama sırasında, dijital sanat içermeyen geleneksel minyatür çalışmaları, konuyla doğrudan ilişkisi olmayan genel tarihsel, kültürel ya da bilimsel içerikli yayınlar ile mükerrer çalışmalar araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Çalışmaya dâhil edilen kaynaklar ise Osmanlı minyatür sanatına yönelik tarihsel, kültürel veya sanatsal içerik taşıyan, minyatür sanatının dijital ortama aktarılması ya da dijital tekniklerle yeniden yorumlanmasını ele alan ve geleneksel sanat unsurlarını dijital teknolojilerle birleştiren uygulamalara dair güncel ve ayrıntılı bilgiler içeren yayınlardan seçilmiştir. Bu yöntemle belirlenen kaynaklar, Osmanlı minyatür sanatının dijital dönüşüm sürecini betimleyici ve açıklayıcı bir yaklaşımla değerlendirmek üzere sistematik biçimde incelenmiştir.

Çalışma, Osmanlı minyatür sanatının günümüzde nasıl yorumlandığını ve teknolojik olanaklarla nasıl yeniden üretildiğini anlamaya yönelik teorik bir temel oluşturmayı amaçlamaktadır.

2.1. Türk Minyatür Sanatının Tarihçesi

Minyatür sanatının ilk örnekleri hem Doğu hem de Batı sanatında gözlemlenebilmektedir. Konu içerikleri ve biçimsel uygulamaları açısından farklılıklar gösterse de üç boyutlu, derinlikli ve gölgeli bir anlatımdan kaçınmaları nedeniyle bu iki gelenek arasında bazı ortak yönler bulunmaktadır. Erken dönem Hristiyan sanatı, Uygur sanatı, Moğol sanatı, Çin sanatı, İran sanatı, Hint sanatı, Emevi sanatı, Abbasi sanatı, Sasani sanatı ve Selçuklu sanatı gibi birçok uygarlığın kültüründe minyatür sanatına ait örnekler bulunmaktadır. Türk sanat tarihinde tasvir sanatlarına çok erken dönemlerden itibaren rastlanmaktadır. Bilinen ilk örneklerden biri, Orta Asya kültürünü yansıtan Pazırık Halısı'dır. Dünyanın bilinen en eski düğümlü halısıdır. Altay Dağları'nda, Pazyryk mezarlarında keşfedilen bu halı, M.Ö. V-IV. yüzyıllar arasında, arkeolojik kazılarda bulunmuştur (Yılmaz, 2017, s. 99). Bu halıdaki hayvan ve bitki motifleri, Anadolu Selçukluları döneminde de benzer üsluplarla devam etmiştir (Kuban, 2014, s. 61). İlk duvar resimleri Uygur Türklerine ait olup, Budizm'in etkisiyle Çin ve Hint sanatlarından etkilenecek gelişmiştir (Kuban, 2014, s. 87). Soyer (2024) çalışmasında, Dunhuang Mağarası'nda bulunan beş Eski Uygurca Manihaist el yazmasının bilimsel neşrini sunmuştur. Turfân bölgesinden çıkan ve Mani dinine ait Uygur resimli el yazmaları, karbon testiyle onuncu yüzyıla tarihlenmiştir. Minyatür sanatı ise Uygurlar döneminde Maniheizm'in etkisiyle ortaya çıkmıştır (Soyer, 2024, s. 217-238). Mani, öğretilerini resimli kitaplarla yaymaya çalışmış; ölümünden sonra takipçileri

aracılığıyla bu sanat farklı bölgelere taşınmıştır (Arseven, 1982, s. 42; Günay ve Güngör, 2015, s. 174-175). Uygur minyatür sanatından günümüze çok az örnek ulaşmış olup, bunların önemli bir kısmı Mani dini etkisiyle üretilmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 262). Uygurlara ait minyatür örneklerinden biri, Mani dinine özgü bir ritüeli tasvir etmektedir. Bu sahnede, büyük olasılıkla Böğü Kağan'ın Maniheizm'e kabulü betimlenmiş; figürler geniş yüzlü, uzun saçlı ve badem gözlü olarak Orta Asya tiplemesine uygun biçimde çizilmiştir (İnal, 1976, s. 7). Minyatürde beyaz giysili Mani rahiplerinin önünde sunu sofraları ve sunak yiyecekler yer almakta; başrahip karşısındaki muhtemel Mani tasvirine sunu gerçekleştirmektedir (İnal, 1976, s. 7). Diğer bir minyatürde ise kısa saçlı rahipler sakın biçimde müzik dinlemekte, bir rahip uda çalmaktadır. Sahnenin etrafında Eski Uygur Türkçesiyle yazılmış *Dört İhtişamlı Güçler* kitabının ismi yer almakta ve figürlerin altında günümüzde hâlâ kullanılan keçeden bir örtü görülmektedir (Çoruhlu, 2007, s. 260).

Minyatür sanatının kökenine dair yaygın görüş, Çin sanatına dayandığı yönündedir. Bununla birlikte, genel kabul gören bir diğer yaklaşım, minyatürün kaynağının İran sanatı olduğuna işaret etmektedir (Eyüboğlu, 1981, s. 327). Her ne kadar İslam kültürüne özgü bir sanat biçimi olarak kabul edilse de minyatürler genellikle saray ve soylu sınıfa ait eserler olarak karşımıza çıkmaktadır (Aksel, 2010). Tanzimat dönemiyle birlikte "ressam" terimi kullanılmaya başlanmış; minyatür yapan sanatçılar için "nakkaş", manzara resmiyle ilgilenen sanatçılar için "tarrah", portre yapanlar için ise "musavvir" gibi terimler kullanılmaya devam etmiştir" (Binark, 1978).

İslam dünyasında minyatür sanatı, Avrupa'dakinden farklı olarak daha çok bilimsel ve edebî eserlerde kullanılmış, dinî metinler ise tezhip sanatıyla süslenmiştir (Kühnel, 1952, s. 4). Erken dönem İslam tasvir sanatında Bizans ve Helenistik etkiler dikkat çekmekte olup, özellikle Rum sanatçıların üslubu Suriye ve Mısır'daki örneklerde gözlemlenmektedir (Arseven, 1960, s. 43; Kühnel, 1952, s. 5). Emeviler dönemine ait Kuseyr Amra Sarayı'ndaki fresklerde av sahneleri, işret meclisleri ve önemli şahısların betimlemeleri yer almaktadır (Gombrich, 1997, s. 168-169; Grabar, 1973, s. 71). Abbasiler döneminde ise fresklerin yerini minyatürler almış, özellikle çeviri faaliyetlerinin artmasıyla bilimsel içerikli eserlerin görselleştirilmesi yaygınlaşmıştır (İpşiroğlu, 1978, s. 21). Bu döneme ait *De Materia Medica*, *Kitabü'l-Tiryak*, *Sabit Yıldızlar Kitabı*, *Kelile ve Dimne*, *Makamat*, *Leyla ile Mecnun* gibi eserlerde minyatür örneklerine rastlanır (İpşiroğlu, 1978, s. 24-25;

Binark, 1978, s. 271). Türk-İslam minyatür sanatının ilk örnekleri ise Selçuklular dönemine aittir. Bu dönemde Orta Asya üslubu sürerken Bizans resim sanatının da etkileri gözlemlenmiştir (Arseven, 1960, s. 45-46). Günümüze ulaşan en eski örneklerden biri, Dioskorides'in eserinden çevrilen *Kitâbü't-Tiryâk* olup; çerçeve içine yerleştirilmiş bitki ve hayvan tasvirleri içeren bu eser, Uygur resim geleneğiyle benzerlik göstermektedir (Mahir, 2020, ss. 118-123). Selçuklu döneminde *Varka ile Gülşah* gibi aşk temalı eserlerin yanı sıra, El-Cezeri'nin *el-Camî' beynel 'ilm ve'l amel* adlı bilimsel çalışmasında yer alan minyatürlerde Uygur tiplerini yansıtan figürler ve Selçuklu dönemi kıyafetleri görülmektedir (El-Cezeri, 2014, s. 383). Osmanlı'da minyatür sanatının ilk izleri on beşinci yüzyılın başında Bursa'da görülse de bu örnekler günümüze ulaşmamıştır. Ancak Fatih Sultan Mehmet'in (1432-1481) oluşturduğu zengin kütüphanede edebî ve bilimsel minyatürlü eserler yer almıştır (And, 1980, s. 36; Fetvacı, 2015, s. 94). Bu dönemde sanata önem verilmiş; Bellini gibi Batılı sanatçıların saraya davet edilmesi, Osmanlı minyatür sanatının gelişimini desteklemiştir (Gürkan, 2020, s. 183). Ahmedî'nin *İskendername'si*, Osmanlı'ya ait bilinen ilk minyatürlü yazmadır; bir yandan Selçuklu üslubunun sürdüğünü bir yandan da Akkoyunluların sanat anlayışının etkilerinin başladığını göstermektedir (Tanındı, 1996, s. 12).

Metin And (2002), Osmanlı minyatür sanatını altı evreye ayırarak bu sanatın tarihsel gelişimini sistematik biçimde sınıflandırmıştır. Buna göre; oluşum evresi (1451-1520), Fatih Sultan Mehmet, II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerini kapsar. Geçiş evresi (1520-1574), Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim dönemlerine denk gelirken, klasik evre (1574-1603) III. Murat ve III. Mehmet döneminde gelişir. Geç klasik ve duraklama evresi ise 1603-1700 yılları arasına tarihlenir. Bunu, III. Ahmet dönemi ve on sekizinci yüzyılın ilk yarısını kapsayan ikinci klasik (neo-klasik) evre izler. Son olarak, Osmanlı minyatür sanatının son evresi 1750-1900 yıllarını kapsamaktadır (And, 2002, s. 33).

Her ne kadar bu sınıflandırma Fatih Sultan Mehmet (1432-1481) dönemiyle başlatılsa da Osmanlı minyatürüne dair ilk izler Sultan Orhan (1326-1362) dönemine kadar uzanır. İlk örneklerin İznik ve Bursa'da üretildiği görülür. Bu iki şehirde üretilen kitaplar, çiniler ve dokumalarda kullanılan renk, çizgi ve teknik özellikler, minyatür sanatının erken gelişim süreci hakkında önemli ipuçları sunar. Bu kentler, özellikle I. Murat ve I. Bayezid dönemindeki fetihlerle birlikte Doğu ve Batı dünyasının dikkatini çekmiş; kültürel merkezler hâline gelmiştir.

Osmanlı minyatür sanatı hakkında bilinen en erken eser ise 1416 tarihli *İskendername* olup (Görsel 1), toplamda yirmi minyatür içermektedir; ancak bunlardan yalnızca üçü eserin üretim tarihini açık biçimde göstermektedir (And, 2002, s. 33).

Görsel 1.

İskendername
Ahmedi,
İskendername,
Bibliothèque Nationale
de France,
Bibliothèque nationale
de France.
Département des
Manuscrits.

Kaynak:

Turc 309,114V
gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8414994r/f236.item.r=ahmedi
Erişim Tarihi:
02.04.2022



İstanbul'un fethiyle birlikte Osmanlı sarayında sanat kurumsallaşmaya başlamış, Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı Sarayı'nda kurduduğu nakkaşhane, bu sürecin önemli bir adımı olmuştur. Uygur Türkleri, Anadolu Selçukluları ve Timurlular gibi geçmiş devlet geleneklerinden miras kalan bu uygulama, Osmanlı'da kurumsallaşarak devam etmiştir. Saraya bağlı bu atölyelerde kitap tezyinatı başta olmak üzere mimari süsleme, çini ve metal işçiliği gibi pek çok sanat dalı icra edilmiştir. Ayasofya yakınındaki Arslanhane'de kurulan atölye aynı zamanda bir eğitim mekânı işlevi görmüş, usta-çırak sistemiyle sanatkârlar yetiştirilmiştir. "Ehl-i Hiref" teşkilatı bünyesinde yer alan nakkaşlar, yalnızca saray için değil, Osmanlı coğrafyasındaki diğer merkezler için de desen üretmiş, gerektiğinde uygulayıcı sanatkârlar da bu merkezlere gönderilmiştir. Bu sistem, Osmanlı sanatında yüzyıllar süren üslup birliğinin korunmasını sağlamıştır. Sanatkârların tayin, maaş ve görev dağılımları hazinedârbaşı tarafından yürütülmüş; in'am ve maaş defterleriyle süreç kayıt altına alınmıştır. Saray, sanatkârlara genel anlamda yön verip bağlılık beklese de yenilikçi yaklaşımlara hoşgörüyle yaklaşmıştır (Çetin, 2022).

On altıncı yüzyıl, Osmanlı minyatür sanatının en verimli dönemlerinden biri olmuştur. I. Selim döneminde Tebriz'in fethiyle birlikte Osmanlı sarayına doğudan önemli sanatçılar getirilmiş; bu durum minyatürlerde Şiraz ve Tebriz ekollerinin etkilerinin görülmesine neden olmuştur (Fetvacı, 2011; Shefer-Mossensohn, 2019). Bu dönemde 1515 tarihli Mantık al-Tayr gibi eserlerde yerli üslupla Doğu etkilerinin bir araya geldiği gözlemlenmektedir (Tanındı, 1996; And, 2002).

Matrakçı Nasuh, minyatür sanatına topografik betimlemeleri dâhil ederek önemli bir yenilik getirmiştir. Özellikle *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn* adlı eserinde İstanbul'u ayrıntılı şekilde tasvir etmesiyle tanınır (Görsel 2). (Aydüz, 2016; Mahir, 2005, s. 54; And, 2002, s. 60).

Görsel 2. İstanbul Tasviri

Kaynak:
And, 2002; Mahir, 2005.



Aynı yüzyılda, Osmanlı'da şehnamecilik kurumsallaşmış, Arifi tarafından hazırlanan *Şehname-i Ali Osman*, bu geleneğin önemli bir örneği olmuştur. Portre geleneği de Nigari mahlaslı Haydar Reis ile devam etmiştir (Bağcı, 2006).

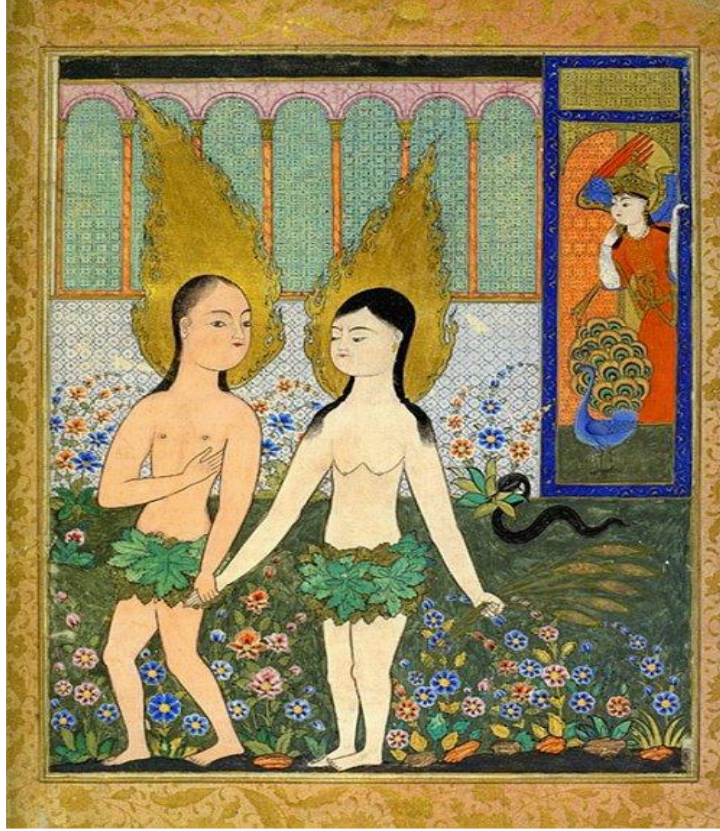
III. Murat döneminde Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman iş birliğiyle klasik Osmanlı minyatür üslubu gelişmiş; Nüzhetü'l Esrar ve Hünernâme gibi eserlerde bu anlayış etkili olmuştur (Bağcı, 2006). Dönemin sonlarına doğru, tarih ve edebiyat dışı konulara yönelimle birlikte astrolojik ve mistik temaları içeren minyatürlü eserler üretilmeye başlanmış; *Metaliü's-Saade*, *Falname* ve *Ahval-ı Kıyamet* gibi yazmalar ortaya çıkmıştır (Tanındı, 1996).

On yedinci yüzyılda Osmanlı minyatür sanatında on altıncı yüzyıla kıyasla belirgin bir niceliksel azalma yaşanmıştır. I. Ahmed döneminde Kalender Paşa ve Ahmed Nakşi gibi sanatçılar ön plana çıkarken, aynı döneme tarihlenen *Falname* adlı eser (Görsel 3), dönemin önemli örneklerinden

biri olarak kabul edilmektedir (And, 2002; İpşiroğlu, 1978). IV. Mehmed devrinde ise ağırlıklı olarak padişah ve devlet büyüklerinin portreleri yapılmıştır (And, 2002).

Görsel 3. Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu, *Falname*, Nakkaş Hasan

Kaynak:
Mahir, 2002.



On sekizinci yüzyıllarda minyatür sanatında köklü değişiklikler gözlemlenmiş; geleneksel anlatıdan uzak, tek figürlü ve üç boyut etkisi taşıyan kompozisyonlar üretilmeye başlanmıştır (Yalçın, 2003). Bu dönüşümün en önemli temsilcilerinden biri Levni'dir. Sanatçı, klasik üslubu tamamen terk etmeksizin Batı etkisindeki gerçekçi yaklaşımla minyatürler üretmiştir. *Silsilename* adlı eserinde Osmanlı padişah portrelerini betimlemesi bu anlayışın örneklerindendir (Yalçın, 2003). On dokuzuncu yüzyılda batılılaşma etkisiyle minyatür sanatı saray desteğini kaybetmiş; portre geleneği öne çıkmıştır. Bu dönemde Abdullah Buhari, özellikle kadın figürleriyle dikkat çeken önemli sanatçılardan biri olmuştur (Yetkin, 1981). Aynı dönemde, Refail ve Kapıdağlı Konstantin gibi Avrupalı sanatçılar saray ressamı olarak görev almış ve minyatür sanatı yerini yağlı boya resme bırakmıştır (Mahir, 2005).

2012 yılında Mustafa Kınık ve Asım Topaklı tarafından yazılan "Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon" adlı çalışmada, Osmanlı minyatürlerinde halkın günlük yaşantıları, iş hayatı ve eğlenceleri çok sık kullanılan

konular arasında yer almış; bu dönemin en önemli minyatür sanatçıları Nakkaş Osman ve Levni'nin resimlemeleri ile Lale Devri'nin eğlenceleri, genel yaşamı ve giyimi gibi konularda bilgi sahibi olmamıza katkıda bulunulmuştur. Bu araştırmada, Levni'nin yayınlanmış eserlerinde tespit edilen genç kadın figürleri (raggaseler) illüstrasyonda dikkat edilmesi gereken stilizasyon, renk, oran ve kompozisyon düzeni açısından incelenmiş olup, illüstrasyonla tasarımı gerçekleştirilmiştir.

Lale Devri'nin öne çıkan minyatür sanatçılarından Levni'nin, geleneksel Osmanlı minyatür sanatına katkıları derinlemesine incelenmiştir. Levni, özellikle kadın figürlerinde, sanatını daha önce görülmemiş şekilde yorumlayarak Türk illüstrasyon sanatına yeni bir ivme kazandırmıştır. Kınık ve Topaklı (2012) bu bağlamda, Levni'nin eserlerinde sadece teknik değil, aynı zamanda estetik bir devrim gerçekleştirdiğini vurgulamaktadırlar.

Levni'nin minyatürlerinde, geleneksel Osmanlı minyatür sanatının klasik kalıplarını kıran özellikle kadın figürlerinin anlatımı konusunda bir yenilik göze çarpmaktadır. Sanatçı; genellikle canlı ve karşıt renkler kullanmak yerine daha pastel tonlarla oluşturduğu bir paletle, görsel açıdan sakin ve zarif bir atmosfer yaratmıştır. Kınık ve Topaklı, Levni'nin bu renk seçiminin, onun sanatını hem dönemin diğer minyatür sanatçılarından hem de klasik Osmanlı minyatürlerinden ayıran önemli bir özellik olduğunu belirtmektedirler (Kınık ve Topaklı, 2012).

Levni'nin kadın figürlerini betimleme biçimi, sanatçının gözlemcilik gücünü, çizgi, fırça ve renk ustalığını ön plana çıkarmaktadır. Kadın figürleri hem zarafetleri hem de psikolojik derinlikleriyle, izleyicide duygusal bir etki yaratmaktadır. Kınık ve Topaklı, Levni'nin bu figürlerdeki detaylı gözlem gücünü, figürlerin hareketini ve ifadelerini açıkça ortaya koyan bir anlatıma dönüştürdüğünü ifade etmektedirler. Bu sanatçı, kadın figürlerini yalnızca dış güzellikleriyle değil, aynı zamanda içsel hâllerini yansıtan şekilde de tasvir etmiştir.

Levni'nin eserleri, geleneksel Osmanlı minyatür sanatının dışında bir anlayışı temsil etmektedir. Kınık ve Topaklı (2012), Levni'yi Osmanlı resim sanatında bir dönüm noktası olarak değerlendirmektedirler. Sanatçı, dönemin klasik minyatür üslubunun ötesine geçerek hem teknik hem de estetik anlamda bir yenilik getirmiştir. Levni'nin çizim teknikleri, zarif ve ayrıntılı işçilikle birleşerek ona farklı bir konum sağlamış, böylelikle dönemin minyatür sanatına modern bir dokunuş katmıştır. Özellikle figürlerin konumlandırılması, perspektif kullanımı ve mekân

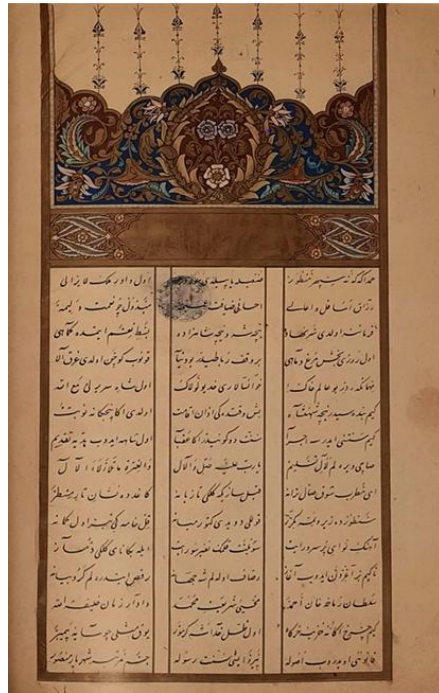
tasvirleri, gelenekselin sınırlarını aşan bir yenilikle karşımıza çıkmaktadır.

Levni'nin sanatını anlamak, sadece görsel estetik ve teknik bakış açısıyla değil, aynı zamanda sanatçının bulunduğu kültürel ve toplumsal bağlamda da ele alınmalıdır. Kınık ve Topaklı (2012); Levni'nin eserlerinin, sadece dönemin minyatür sanatını değil, aynı zamanda toplumsal yaşamı, kadın figürünün toplumsal rolünü ve dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli bir kültürel belge olduğuna dikkat çekmektedirler. *Surname-i Vehbi*, Osmanlı saray törenlerini konu alan surname türü eserlerin en dikkat çekici örneklerinden biridir. 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için düzenlenen ve yaklaşık 15 gün süren sünnet şenliklerini anlatan bu eser, şair Seyyid Vehbi tarafından kaleme alınmış, minyatürleri ise Levni tarafından resmedilmiştir. Eserde, yalnızca şehzadelerin değil, toplumun farklı kesimlerinden çocukların da törenlere dâhil edilmesi, Osmanlı'nın sosyal yapısı ve kültürel politikaları hakkında önemli veriler sunmaktadır.

Levni'nin minyatürleri, dönemin askerî, idari ve sosyal yaşamını detaylı biçimde yansıtırken; özellikle kadın figürlerinin daha özgür ve görünür şekilde tasvir edilmesiyle toplumsal dönüşümlerin izlerini de taşımaktadır. Bu minyatürlerin dijitalleştirilerek animasyona dönüştürülmesi ise, geleneksel sanatın modern teknolojilerle başarılı biçimde entegre edilebileceğini gösteren güçlü bir örnek teşkil etmektedir (Tulum, 2019; Atıl, 1980).

Görsel 4. *Surname-i Vehbi* Eserinin Başlangıç Sayfası.

Kaynak:
Atıl, 1980.



2.2. Minyatür Sanatının Tarihsel ve Kültürel Önemi

Minyatürler, geçmişteki önemli olayları belgeleyen tarihi kaynaklardır. Nakkaşlar, tasvir ettikleri konuları daha doğru yansıtabilmek için zamanla üslup değişiklikleri yapmışlardır. Bu yaklaşım, bilimin sanat aracılığıyla daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır.

2.3. Dijital Dönüşüm

Dijital dönüşüm; geleneksel süreçlerin, bilgilerin ve sanatın dijital teknolojilerle yeniden yapılandırılması sürecini ifade etmektedir. Dijitalleşme, video, yazı, ses ve görüntü gibi hemen her tür enformasyonun mikro işlemciler vasıtasıyla 1 veya 0 değeri alabilen bitlere dönüştürülmesi sürecine verilen isimdir (Aydingüler ve Türkmenoğlu, 2021).

Dijital dönüşümün temelleri, bilgisayar teknolojilerinin sanatla buluşmasıyla atılmıştır. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru bilgisayarların grafik işleme kapasitelerinin artmasıyla sanat dünyasında "dijital sanat" kavramı ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda sanatçılar, bilgisayarları sanatsal üretim sürecine dâhil etmeye başlamışlardır. Dijital sanatın yaygınlaşması ve geleneksel sanat formlarının dijital ortama aktarılması ise 1990'lardan sonra hız kazanmıştır. Bu dönemde internetin, mobil cihazların ve interaktif teknolojilerin gelişmesiyle, dijital dönüşüm daha da ivme kazanmış; sanatsal üretim açısından köklü değişiklikler yaşanmıştır. Bu tanımlar doğrultusunda, minyatür sanatındaki gök cisimlerinin dijital ortamda yeniden yaratılması ve bu öğelerin estetik değerlerinin korunarak eserler üzerinde uygulanması hedeflenmektedir.

Dijital dönüşüm, geleneksel sanat anlayışını değiştirmiş; sanatçılara yeni ifade biçimleri sunmuştur. Dijital sanat, sanatçılara sınır tanımayan bir ifade özgürlüğü sağlamış, aynı zamanda sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte, dijital sanatın popülerleşmesi, geleneksel sanatla dijital sanat arasındaki sınırların daha belirsiz hâle gelmesine yol açmaktadır. Dijital dönüşümün sanata etkileri, görsel anlatımda kullanılan tekniklerin değişmesini, sanatın dijital platformlarda daha interaktif hâle gelmesini ve izleyiciyle doğrudan etkileşimli bir deneyim oluşturulmasını sağlamıştır.

2.4. Minyatür Sanatında Dijitalleştirme Teknikleri

Minyatür sanatında dijitalleştirme, geleneksel Türk sanatlarının korunması ve yeniden yorumlanması açısından önemli bir süreçtir. Dijital teknolojiler, bu sanat dalını hem arşivleme hem de çağdaş

uygulamalarda yeni bir tasarım dili oluşturma yönünde etkilemektedir. Örneğin, minyatür sanatında dijital araçlar, perspektif, renk düzenlemeleri ve detayların modern yorumlarla işlenmesine yardımcı olmaktadır. Dijital platformlar ayrıca minyatürlerin çevrim içi paylaşımını kolaylaştırarak daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamaktadır.

2.4.1. Dijital Arşivleme

Minyatür eserleri yüksek çözünürlüklü tarayıcılar ve dijital kameralar kullanılarak dijital ortama aktarılmaktadır. Bu süreç, eserlerin detaylı bir şekilde korunmasını ve gelecekteki çalışmalar için referans sağlanmasını mümkün kılmaktadır.

2.4.2. Dijital Restorasyon

Zamanla hasar gören veya renkleri solan minyatürlerin dijital ortamda yeniden düzenlenmesi, onarılması veya renklendirilmesi işlemi yapılmaktadır. Bu, minyatürlerin orijinallerine sadık kalınarak görsel estetiğin geri kazandırılmasını amaçlamaktadır.

2.4.3. Dijital Tasarım ve Yaratım

Minyatür sanatçılarının geleneksel desenleri dijital ortamda yeniden üretmesi mümkün olmaktadır. Bu, yeni eserlerin dijital platformlar için üretilmesi veya geleneksel desenlerin çağdaş bir bağlamda yorumlanması anlamına gelmektedir.

2.5.Eğitim ve Etkileşim

Dijitalleşme, sanat eğitiminde kullanılmak üzere interaktif platformların geliştirilmesini desteklemektedir. Çevrim içi atölyeler ve uygulamalar, kullanıcıların minyatür sanatıyla daha yakından ilgilenmesini sağlamaktadır.

2.6. Dijital Teknolojilerin Estetik ve Anlatısal Katkıları

Gezegenlerin yörüngeleri veya galaksilerin hareketleri dijital teknolojilerle dinamik hâle getirilebilmektedir. Bu, geleneksel sanat eserlerinin estetiğini korurken; modern bir izleyici kitlesine hitap etmesini sağlamaktadır. Geleneksel sanatlar ve dijital teknolojiler gibi farklı disiplinlerin bir araya getirilmesi, hızla gelişen çağda algılama ve hatırlamayı kolaylaştırmanın yanı sıra disiplinler arası işlevlere olanak sağlamaktadır. Bu tür yöntemlerle hem kültürel hem de eğitim alanında iyileşme sağlanmaktadır. Kültürel değerlerin daha geniş kitlelere tanıtılması süreci hızlandırılabilir. Bu bağlamda, dijital teknolojilerin kullanımı ile kültürel mirasın korunması ve gelecek

nesillere aktarılması sağlanmakta; söz konusu teknolojiler ulusal kimliğin küresel çapta temsil edilmesi için yeni ve etkili bir yöntem olmaktadır.

2.7. Algı Kuramları ve Görsel İletişim

2.7.1. Algı ve Görsel Tasarım

Algı, bireylerin çevrelerinden gelen uyarıları anlamlandırma sürecidir. Görsel tasarım ise, görsel öğelerin organize edilerek iletilmesi ve algı yoluyla anlamın inşa edilmesidir. Sanat eserlerinin görsel tasarımı, izleyicinin eseri nasıl algılayacağına dair önemli ipuçları vermektedir. Dijital sanat eserlerinde de algı, izleyicinin etkileşimde bulunduğu unsurlar ve teknolojilerle şekillenmektedir. Bu bağlamda, görsel tasarım, izleyicinin deneyimi üzerinde derin bir etki yaratır ve mesajın doğru bir şekilde iletilmesini sağlar.

Görsel tasarım kavramı görsel algının temelini oluşturur. Görme; ışık, göz ve beyin arasındaki etkileşimle, bireyin tüm fiziksel ve zihinsel sürecini kapsayan, beden diline, ruhuna, düşünce, duygularına, hatta rüyalarına bile hitap edebilen bir olgudur (Yılmaz ve Kaya, 2023).

2.7.2. Gestalt Kuramı ve Uygulamaları

Gestalt kuramı, algı ve algısal örgütlenme konularına odaklanmaktadır. İlk olarak 1900'lerin başında Alman Psikolog Max Wertheimer öncülüğünde çalışılmaya başlanan kuram, Köhler ve Koffka tarafından geliştirilmiştir. Temel olarak bütünlük ilkesine dayanan kurama göre parçalardan oluşan bütün, parçalarının toplamından daha fazla anlam barındırmaktadır (Yılmaz ve Kaya, 2023, ss. 3009-3032).

Gestalt kuramı, insan beyninin görsel uyarıları bütünsel bir şekilde algılama eğiliminde olduğunu savunmaktadır. Bu kuram; görsel algının, öğelerin bir araya gelerek oluşturduğu daha büyük bir anlam üzerinden şekillendiğini ifade etmektedir. Dijital sanat tasarımlarında da uygulanarak izleyicinin görsel öğeleri nasıl organize edeceği ve eserin anlamını nasıl algılayacağı konusunda yol göstermektedir. Dijital sanat projelerinin tasarımına estetik bir yön veren önemli bir araçtır.

2.8. Algının Dijital Sanattaki Yeri

Yeni medya alanındaki gelişmeler, sanat ve bilim arasındaki bağı daha da güçlendirmektedir. Sanatçılar, etkileşim ve arayüz tasarımının yeni biçimlerini oluşturan aktörler olarak bilim insanları ve teknisyenlerle

yakın iş birliği içinde etkin bir rol üstlenmektedirler (Kuruüzümcü, 2007, s. 95).

Dijital sanat eserlerinde algı, izleyicinin eserle etkileşimi sırasında önemli bir faktördür. Görsel algı, dijital sanatın sunumu ve deneyimiyle doğrudan ilişkilidir. Dijital platformlarda eserlerin değişkenliği, etkileşime açık yapıları ve çoklu duyuşal unsurlar, izleyicinin algısını şekillendirmektedir. Algı, dijital sanatın etkileyici ve etkileşimli yapısının temel unsurlarından biridir. Galerilerdeki etkileşimli sergilerden dijital oyunlara kadar geniş bir yelpazeye yayılan farklı uygulamaları kapsamaktadır.

3. BULGULAR

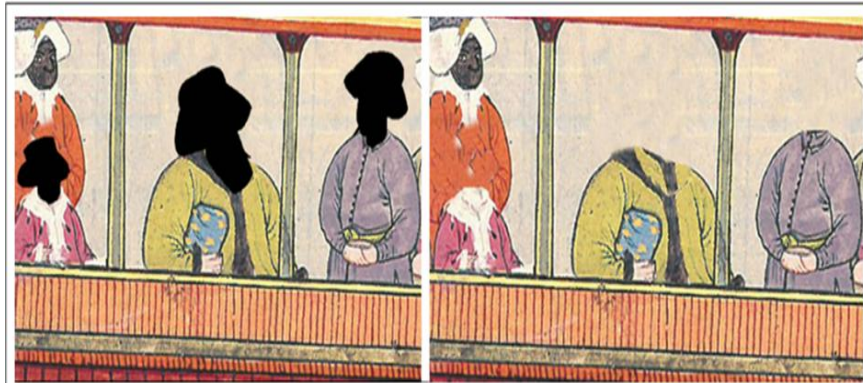
3.1. Osmanlı Minyatür Sanatı ve Dijital Evrim Üzerine Yapılmış Çalışmalar

Minyatür sanatı ve dijital dönüşüm üzerine birçok bağımsız çalışma bulunmasına rağmen, bu sanatın dijital evrimine odaklanan bütüncül araştırmalar sınırlıdır. Bununla birlikte, minyatür dışındaki geleneksel sanat türlerine yönelik dijital uygulamalarla ilgili çeşitli çalışmalara literatürde sıkça rastlanmaktadır. Yapılan taramada, dijital sanat ve kültürel miras konularında farklı alanlarda gerçekleştirilen pek çok güncel araştırma tespit edilmiştir.

2021 yılında Mustafa Hikmet Aydıngüler ve Dilek Türkmenoğlu tarafından hazırlanan "Minyatürlerin Dijital Dönüşümü: Animasyon Uygulaması" adlı çalışmada, teknik olarak yalnızca bilgisayar destekli tasarım (CAD) tekniği kullanılmış olup; resim ve el yazması gibi hem taranabilir hem de fotoğraflanabilir eserler üzerinde dijital işlemlerin hangi yöntemlerle gerçekleştirilebileceği detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu çalışma, dijital ortamda üretim yapmayı hedefleyen tasarımcılara rehberlik etmeyi amaçlamaktadır.

Görsel 5. Hareket edecek olan figürlerin arka planlarında yer alan dokuların doldurulması.

Kaynak:
Aydıngüler ve Türkmenoğlu, 2021.



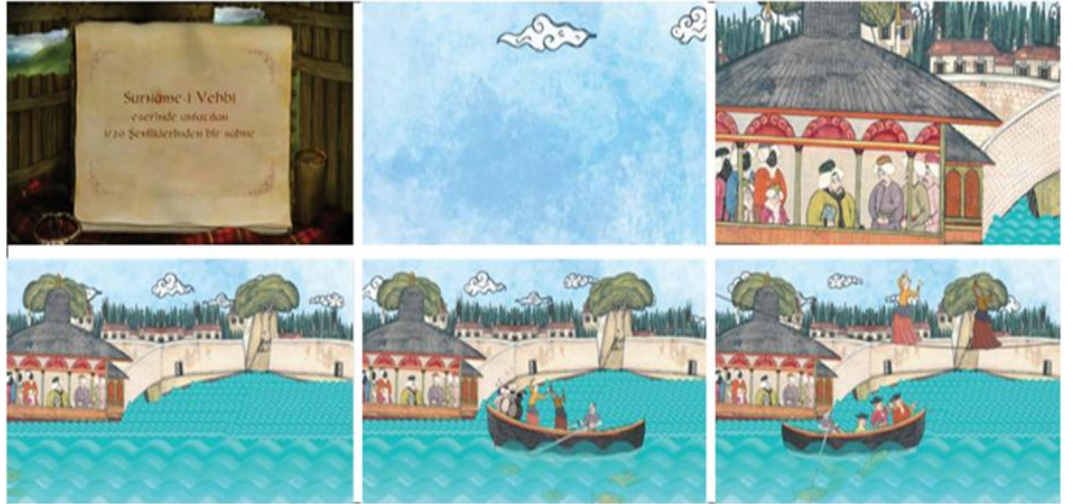
Çalışmanın temelinde yer alan animasyon teknikleri, figürlerin ve mekânın dijital ortamda hareketlendirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Görsel 5'te, hareket edecek figürlerin arka planlarında yer alan dokuların nasıl doldurulduğu gösterilmektedir. Kesim işlemi ile oluşan boşluklar resimde yer alan benzer doku renkleriyle doldurulmuş; figürler hareket ederken bu boşlukların görünmemesine çalışılmıştır. Bu teknik, animasyonun görsel bütünlüğünü koruyarak hareketli öğelerin düzgün bir şekilde aktarılmasına olanak tanımaktadır (Aydingüler ve Türkmenoğlu, 2021, ss. 1-11). Figürlerin hareketlendirilmesi sürecinde, özellikle diz, boyun, bel ve kol gibi hareketli kısımlar Photoshop programında ayrı bir işleme tabi tutulmuştur. Bu hareketli kısımlar, her bir uzvun ayrıştırılmasıyla işleme alınmış ve Görsel 3'te görülen ayrıştırılmış figür detayları gibi her bir parça, hareketin sağlanabilmesi için belirli referans noktalarına (elbow noktaları) yerleştirilmiştir. Elbow noktaları, hareketin açısını kontrol etmek için kritik bir rol oynamaktadır. Eklem yerlerindeki hareketli kısımların düzgün bir şekilde kesilmesi, hareketin gerçekçi ve uyumlu olabilmesi için gereklidir (Jones, 2007).

Görsel 6.

Animasyonda yer alan sahnelerden kesitler.

Kaynak:

Aydingüler ve Türkmenoğlu, 2021.



Ayrıca, hareket sırasında oluşabilecek boşlukların engellenmesi için figürlerin alt kısımlarına oval formlar eklenmiştir. Bu detaylar, hareketin doğal bir şekilde görünmesini sağlayarak animasyonun estetik bütünlüğünü güçlendirmektedir (Aydingüler & Türkmenoğlu, 2021).

Animasyon süreci tamamlandıktan sonra, video dosyasına dönüştürülmek üzere MOV uzantısı kullanılarak yüksek kaliteli bir video elde edilmiştir. Video düzenlemesi için Camtasia programı kullanılarak, animasyonun son hâli üzerinde kurgu işlemleri yapılmış ve arka planda kullanılacak ses efektleri ve müzikler programa eklenmiştir. Animasyonun arka planında, Tuluyhan Uğurlu tarafından bestelenen *İstanbul* adlı müzik kullanılmıştır. Kurgu işlemlerinin ardından, video

tekrar MOV uzantısıyla dışa aktarılmış ve animasyon tamamlanmıştır. Görsel 6'da, animasyon filminden alınmış kareler yer almaktadır (Aydingüler ve Türkmenoğlu, 2021).

2024 yılında Ozan Küçükusta tarafından yapılan "Geleneksel Minyatür Sanatının Dijital Oyunlara Uyarlanması: 'Ferhat ile Şirin' Platform Oyunu Konsept Tasarımı" adlı çalışmada, geleneksel minyatür sanatının, modern bir anlayış ve üslupla yeniden kurgulanarak dijital bir oyun konsepti hâline getirilmesinin, her iki disiplin için de önemli kazanımlar sağladığı değerlendirilmiştir. Bu süreç, kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması için yeni bir perspektif sunma potansiyeline sahiptir. Minyatür sanatının dijital ortamda yeniden işlenmesi hem sanatsal hem de eğitsel açıdan önemli katkılar sağlayarak, kültürel değerlerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını mümkün kılmaktadır.

Geleneksel minyatür sanatını dijital oyun tasarımına uyarlarken, özellikle karakterlerin ve mekânların dijital ortama aktarılmasında kullanılan yöntemlere odaklanmaktadır. Bu bağlamda, *Yedi Uyurlar* minyatürüne referansla yapılan çalışmalar dikkat çekicidir. Görsel 7'te yer alan *Yedi Uyurlar* minyatürü, geleneksel minyatür sanatının estetik gösterirken; bu görselin dijital ortama aktarılmasındaki teknik süreçler detaylandırılmaktadır. Küçükusta (2024), minyatürün dinamiklerini ve figürlerin özelliklerini koruyarak dijital oyun dünyasında bu figürleri modern bir şekilde tasarlamamanın zorluklarından ve yaratıcı çözümlerden bahsetmektedir.

Görsel 7. *Yedi Uyurlar* minyatürü.

Kaynak:
And, 2002.



Görsel 8. Yedi Uyurlar karakterlerinin tasarımı.

Kaynak:
Küçükusta, 2024.



Görsel 8’de ise, *Yedi Uyurlar* karakterlerinin dijital tasarımı yer almaktadır. Küçükusta, bu karakterlerin tasarım sürecinde, işlediğini ve karakterlerin oyun içindeki fonksiyonel rollerine nasıl uyum sağladığını açıkça belirtmektedir. Bu tasarımlar, karakterlerin oyun içindeki kimliklerini korurken, dijital ortamda etkileşimli hâle gelmelerine olanak tanımaktadır (Küçükusta, 2024). Karakterlerin tasarımında kullanılan

yansıtarak hem estetik hem de kültürel bir bağlam oluşturmuştur. Küçükusta, dijital tasarımda özgünlük ve gelenekselliği dengelemeyi nasıl başardığını açıklamaktadır.

Görsel 9. Yedi uyurlar ve köpekleri Kıtırmir’in oyun içi görüntüsü.

Kaynak:
Küçükusta, 2024.



Görsel 9’da, Yedi Uyurlar ve onların sadık köpekleri Kıtırmir’in oyun içindeki görüntüsü yer almaktadır. Bu görsel, dijital oyunda karakterlerin nasıl hareketlendirilip, birer etkileşimli öğe hâline getirildiğini göstermektedir. Küçükusta, dijital oyunlarda figürlerin animasyonları ve oyun içindeki etkileşimleri üzerine yapılan çalışmaları detaylandırarak,

geleneksel minyatürlerdeki statik görüntülerin nasıl dinamik hâle getirildiğini tartışmaktadır. Bu süreç, oyun tasarımcılarının geleneksel sanatla modern teknolojiyi nasıl birleştirebileceklerine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Ayrıca, bu tür uyarlamaların kültürel mirası nasıl dijital dünyaya taşıdığını ve bunun oyuncular üzerindeki etkilerini incelemektedir (Küçükusta, 2024).

Artür Vahe Karapekmez ve İsmail Erim Gülaçtı'nın (2022) "Minyatürden Animasyona: Osmanlı Sanatının Dijital Teknolojilerle Yeniden Yorumlanması" başlıklı çalışması, Osmanlı minyatürlerinin dijitalleştirilmesi ve animasyon yoluyla yeniden canlandırılmasına ilişkin önemli örnekler sunmaktadır. Çalışmada, özellikle Osmanlı minyatür sanatının tarihsel ve estetik değerleri korunarak, dijital medya araçlarıyla çağdaş anlatım biçimlerine nasıl dönüştürüldüğü ele alınmıştır.

Yazarlar, minyatürlerde yer alan simgesel öğelerin dijital ortamda 2D ve 3D animasyon teknikleriyle nasıl yeniden canlandırıldığını örneklerle açıklamaktadır. Ayrıca dijitalleştirme sürecinde geleneksel renk kullanımı ve perspektif anlayışının korunmasına özen gösterildiği vurgulanmaktadır (Karapekmez ve Gülaçtı, 2022). Bu çalışma, Osmanlı minyatürlerinin dijital ortamda nasıl yeniden yorumlanabileceğine dair nitelikli bir örnek sunmaktadır.

4. SONUÇ

Bu çalışma, geleneksel Türk minyatür sanatının, özellikle Osmanlı dönemi minyatürlerinin hem kültürel hem de estetik açıdan ne denli değerli bir miras sunduğunu vurgulamaktadır.

Dijitalleşme süreci, minyatür sanatının tarihsel değerini ve estetik anlayışını bozmadan, bu sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Ayrıca, dijital platformlar aracılığıyla sanat eserlerinin tanıtımı, kültürel değerlerin aktarılmasında önemli bir araç olmakla birlikte, eğitim alanında da büyük bir potansiyele sahiptir.

Levni'nin minyatürlerinde, geleneksel Osmanlı sanatının ötesine geçerek sunduğu estetik yenilikler ve kadın figürlerine yer vermesi, Türk illüstrasyon sanatına önemli katkılarda bulunmuş, bu sanatın modern anlayışla harmanlanarak nasıl daha geniş bir kültürel etki alanı oluşturabileceği konusunda önemli bir adım atılmıştır. Dijitalleşen sanat eserleri, kültürel mirası koruyarak, modern dünyanın dinamizmiyle

uyum içinde varlık göstermekte ve bu süreç, sanatın toplumsal hafızadaki yerini güçlendirmektedir.

Minyatür sanatının dijital oyunlarla entegrasyonu, bu sanat formunun tarihsel ve kültürel değerini modern bir düzeyde sunabilmenin yanı sıra, eğitici ve eğlenceli işlevlerle birleştirilerek kültürel farkındalık yaratılmasına da olanak tanımaktadır. Geleneksel sanatların dijital medya ile bütünleşmesi, izleyiciye sanatın estetik ve kültürel derinliklerine dair yeni bir deneyim sunmakta ve geleneksel sanatların yeniden keşfedilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda, dijital platformlarda sanatın sergilenmesi, kültürel mirasın sadece korunmasını değil, aynı zamanda daha geniş bir kitleye ulaştırılmasını da mümkün kılmaktadır.

Sonuç olarak, Osmanlı minyatür sanatının dijitalleşmesi, sadece geçmiş günümüze taşımakla kalmayıp, geleneksel sanatların modern dünya ile uyum içinde varlık göstermesini sağlayan önemli bir örnek oluşturmıştır. Bu süreç, minyatürün tarihsel değerinin korunmasına, estetik anlayışının geniş kitlelere sunulmasına ve geleneksel sanatın dijital medya ile entegre edilerek yeni bir anlam kazanmasına olanak tanımaktadır. Dijitalleştirilen minyatürler hem kültürel mirasın korunmasını hem de modern oyun dünyasında özgün deneyimler sunulmasını sağlayarak, geleneksel sanatın hem eğitimde hem de kültürel tanıtımda etkili bir araç hâline gelmesine katkıda bulunmaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Aksel, M. (2010). *Türklerde dini resimler*. Kapı Yayınları.
- And, M. (1980). *Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (2002). *Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Arseven, C. E. (1960). *Türk sanatı*. Cem Yayınevi.
- Arseven, C. E. (1982). *Türk sanatı*. Milli Eğitim Basımevi.

- Atıl, E. (1980). *The age of Sultan Suleyman the Magnificent*. National Gallery of Art, Washington, D.C. H. Abrams (Harry N. Abrams Inc.), New York s. 356-358.
- Aydingüler, M. H., & Türkmenoğlu, D. (2021). Minyatürlerin dijital dönüşümü: Animasyon uygulaması. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5, 1-11.
- Aydüz, S. (2016). *Osmanlı biliminin öncüleri*. Timaş Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Binark, İ. (1978). Türklerde resim ve minyatür sanatı. *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-289.
- Çelik, S. (2022). *XVI. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde astronomi, kozmoloji ve astroloji* [Yüksek lisans tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.
- Çetin, İ. (2022). *Osmanlı saray nakkaşhanesi ve ehl-i hiref teşkilatı üzerine bir inceleme*. Sanat Tarihi Araştırmaları Yayınları.
- Çizmecı, Z. (2022). *Seçilmiş Osmanlı minyatürlerinde gök cisimlerinin incelenmesi ve yeni minyatür tasarımları* [Yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken devir Türk sanatı: İç Asya'da Türk sanatının doğuşu ve gelişimi*. Kabalcı Yayınevi.
- Diyanet İslam Ansiklopedisi. (2023). *İlm-i ahkâm-ı nücûm; İlm-i felek; Rasathane maddeleri*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/>
- El-Cezeri, E. İ. (2014). *Tercüme-i Hiyel*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1981). *Anadolu uygarlığı*. Der Yayınları.
- Fetvacı, E. (2015). *Sarayın imgeleri: Osmanlı sarayının gözüyle resimli tarih*. (N. Elhüseyni, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları. İstanbul.
- Fleming, J., & Honour, H. (2016). *Dünya sanatı tarihi*. (S. Bağlı Biçer, Ed.; H. Abacı, Çev.). Alfa Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Grabar, O. (1973). *İslam sanatının oluşumu*. (N. Yavuz, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Günay, Ü., & Güngör, H. (2015). *Başlangıçtan günümüze Türklerin dini tarihi*. Berikan Yayınevi.
- Gürkan, E. S. (2020). *Bunu herkes bilir: Tarihteki yanlış sorulara doğru cevaplar*. İstanbul: Kronik Kültür ve Sanat.
- İnal, G. (1976). *Türk minyatür sanatı: Başlangıcından Osmanlılara kadar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İpşiroğlu, M. (1978). *İslam'da resim yasağı ve sonuçları*. Remzi Kitabevi.
- Jones, K., Kelly, D., & Wolfe, A. (2007). *Digital animation and motion graphics*. Berlin; Heidelberg: Springer.
- Karapekmez, A. V., & Gülaçtı, İ. E. (2022). Minyatürden animasyona: Osmanlı sanatının dijital teknolojilerle yeniden yorumlanması. *Akademik Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13, 45-62.

- Kınık, M., & Topaklı, A. (2012). Levni minyatürlerinde illüstrasyon. *Akdeniz Sanat*, 5(10), 71-85.
- Kuban, D. (2014). *Batiya göçün sanatsal evreleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuruüzümcü, R. (2007). Bir dijital ortam ve sanat formu olarak sanal gerçeklik. *Sanat Dergisi*, 12, 93-96.
- Küçükusta, O. (2024). *Geleneksel minyatür sanatının dijital oyunlara uyarlanması: "Ferhat ile Şirin" platform oyunu konsept tasarımı* [Sanatta yeterlik tezi], Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Kühnel, E. (1952). *Doğu İslam memleketlerinde minyatür*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mahir, F. B. (2005). *Minyatür*. Diyanet İslam Ansiklopedisi, cilt 30, ss. 118-123. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Shefer-Mossensohn, M. (2019). *Osmanlı'da Bilim: Kültürel Yaratı ve Bilgi Alışverişi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Soyer, A. (2024). Dunhuang bölgesinden çıkarılan Eski Uygurca Manihaist metin parçaları. *BABUR Research*, 3, 217-238.
- Tanırdı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tekeli, S. (1993). Osmanlıların astronomi tarihindeki en önemli yüzyılı. *Fatih'ten Günümüze Astronomi, Prof. Dr. Nüzhet Gökdoğan Sempozyumu* (ss. 69-85). Siyah Kalem. / İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Tulum, Ö. (2019). *Osmanlı Surname-i Vehbi ve şenlikler*. Ketebe Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2024). Türk Dil Kurumu sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/adresinden edinilmistir>.
- Unat, Y. (2003). Astronomi. *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 1* (637-639). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yalçın, Ş. (2003). Levnî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi Cilt 27* (154-155). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yetkin, S. (1981). *İslam sanatı tarihi*. Bilgi Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, A. & Kaya, A., (2023), Görsel iletişim tasarımında görsel algı kuramlarının değerlendirilmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13, 3009-3032.
- Yılmaz, B. (2017). *Pazırık'dan günümüze Türk halı sanatı. Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 1, 98-106.

Araştırma Makalesi

Serigrafi, Tasarım ve Biriciklik İlişkisi: Big Baboli Print House Örneği

Gizem GÜLER*

ORCID NO: 0000-0002-7777-1626

*Araştırma Görevlisi, gizem.guler@mudanya.edu.tr, Mudanya Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Öz

Bu çalışma, serigrafi baskı tekniğinin günümüzde özgün ve biricik sanat eserleri üretiminde nasıl bir rol üstlendiğini incelemektedir. Türkiye’de faaliyet gösteren Big Baboli Print House’un 2021 ile 2025 yılları arasında ürettiği eserlerle sınırlandırılan çalışmada, niteliksel bir perspektif benimsenmiş; doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Bir sanat eserinin, üretim teknikleri dikkate alınarak ve bağlamına sadık kalınarak inşa edilmesi, özgünlük algısının temelini oluşturan unsurlar arasında yer almaktadır. Çalışmanın bulguları, serigrafinin salt bir çoğaltma yöntemi olmanın ötesine geçerek, sanatçılar için özgünlüğü teşvik eden yaratıcı bir üretim alanına dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: serigrafi, baskı, biriciklik, üretim, Big Baboli Print House

Research Article

The Relationship Between Screen Printing, Design and Uniqueness: The Example of Big Baboli Print House

Gizem GÜLER*

ORCID NO: 0000-0002-7777-1626

*Research Assistant, gizem.guler@mudanya.edu.tr, Mudanya University, Faculty of Arts and Social Sciences, Department of Visual Communication Design

Abstract

This study explores the role of screen printing as a technique in the contemporary production of original and unique works of art. The scope of the research is limited to the works produced by Big Baboli Print House, an independent print studio based in Turkey, between 2021 and 2025. A qualitative research design was employed, utilizing document analysis as the primary data collection method. The construction of an artwork in accordance with its production techniques and in fidelity to its contextual framework is considered a fundamental component in shaping the perception of originality. The findings indicate that screen printing has evolved beyond its conventional function as a method of mechanical reproduction, emerging as a creative mode of production that fosters originality and artistic authorship.

Keywords: serigraphy, print, uniqueness, production, Big Baboli Print House

1. GİRİŞ

Bu araştırma, serigrafi baskı tekniğinin “biriciklik”le bağına odaklanmaktadır. Söz konusu üretim sürecinde kalıpların imha edilmesi ve her baskının sanatçı tarafından numaralandırılarak imzalanması, eserlerin orijinal niteliğini korumasını sağlamaktadır.

Baskı makinelerindeki gelişmeler, bu makinelerin tercih edilme oranını önemli ölçüde artırmıştır. Bu baskı makinelerinin sağladığı sınırsız kolaylık vardır. Bunların başında; insanı baskı süreci içinden çıkartarak hata payını en aza indirme, çalışan sayısının azalması sonucunda azalan maaş gideri ve zaman tasarrufu gelmektedir. Ayrıca, yüksek renk kalitesinden ve farklı yüzeylere kolaylıkla uygulanabilir olmasından da bahsedilebilir.

Serigrafi baskı tekniğinin dünya geneline yayılması on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısını bulmasına rağmen serigrafi hızla popülerlik kazanmıştır. Serigrafi baskı çok yönlü baskı tekniklerinden biridir; güzel sanatlardan endüstriyel uygulamalara kadar her alana uygundur. (Biegeleisen, 1973). Özellikle de grafik sanatında yaygın olarak kullanılan baskı biçimlerindendir. Az sayıdaki baskılarda, yüksek mürekkep film kalınlığında, orijinale yakın çok renkli baskı yapabilmesi tekniğin avantajlarından (Gençoğlu vd., 2009, s. 26). Üretim noktasında süreci kolaylaştıran bu tekniğin tarih sahnesinde karşımıza çıkışı ise net bir şekilde bilinmemektedir. Buna rağmen tekniğin geniş kesimlerde çok amaçlı kullanımı 1930’lardan sonra görülmüştür (Pekmezci, 1992, s. 12). Bahsi geçen döneme tarihsel olarak bakıldığında, 1929 Ekonomik Krizi’nin öncelikle Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve ardından Türkiye’nin de içinde bulunduğu pek çok ülkeyi etkilediği gözlemlenmiştir. Kriz sırasında durgun hâldeki Amerikan piyasasını harekete geçirmek için reklam, tanıtım ve propaganda hareketine gerek duyulmuştur (Pekmezci, 1992, s. 13). Bu dönemlerde gerek teknolojinin günümüz şartlarına erişememiş olması gerekse tekniğin sağladığı kolaylık nedeniyle serigrafi bir seri üretim tekniği olarak kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde ise gelişen baskı yöntemleri yanında serigrafi ile seri üretim sağlamak oldukça güç görünmektedir. Bu durum, serigrafi baskı tekniğinin özgünlük ve biriciklik yönünü öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda Marshall McLuhan’ın “araç iletidir” sözü, eserin ne olduğundan çok, hangi yöntemle izleyiciye ulaştığını vurgulamaktadır (McLuhan, 1964). Bu yaklaşım, kullanılan yöntemin esere anlam ve değer kazandırdığı düşüncesini destekler. Baskı teknikleri bağlamında da bu görüş doğrulanmaktadır. Bu noktada,

tercih edilen araç yalnızca bir iletim yolu değil; aynı zamanda eserin özünü etkileyen bir unsur olarak konumlanmaktadır.

1.1. Serigrafi Baskı Tekniği

Kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel, deneyimsel ve teknik bilgi birikimi, baskı tekniklerinin gelişimini de beraberinde getirmiş; çok sayıda baskı yöntemi ortaya çıkmıştır. Bunlar yüksek baskı (tipo baskı), düz baskı (ofset), çukur baskı (tifdruk) ve bu araştırmanın ele aldığı elek baskı (serigrafi) olarak sıralanabilir.

Serigrafi baskı tekniği; şablon baskı, elek baskı, ipek baskı isimleri ile bilinmektedir. Yöntemin ilk kez nerede ve nasıl uygulandığı bilinmemektedir (Pekmezci, 1992, s. 9). Fakat karşımıza çıkan Çin baskıları sayesinde serigrafinin kökeninin Çin'e dayandığı söylenebilir. Serigrafi baskının Japon ya da Çin kültürüne duyulan ilgi nedeniyle öncelikle Avrupa'ya yayıldığını söylemek mümkündür. Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de ipek baskı tekniğinin kullanımına dair kesin bir başlangıç tarihinden bahsetmek güçtür (Kılınçeri, 2004). Baskının Osmanlı Sarayı'nın desteğiyle ordu için kurulan atölyelerde, ardından yüksek okul ve akademiler aracılığıyla yaygınlaşarak günümüze kadar ulaştığı söylenebilir (Bilginer, 2014).

Serigrafi baskı, mürekkebin baskı kalıbı eleğinin görüntülü olan açık alanlarından bir rakle ile sıyrılarak baskı altı malzemesi üzerine aktarılması işlemine denir (Sözen, 2011, s. 26). Serigrafi sözcüğünün kökeninin Latince "seriquum" ve "grafe" kelimelerinin birleşiminden oluştuğu bilinmektedir. Bu örnek baskı tekniğinin, basıldığı kalıba ya da materyale göre isimlendirildiğini açıkça göstermektedir. Grafik sanatlarda serigrafi, hazırlanan özgün tasarım ile orijinale yakın sonuçlar verebilen bir yöntemdir. Bu nedenle teknik "çoklu orijinal" olarak tanımlanmaktadır (Pekmezci, 1992). Serigrafi ya da bir diğer adıyla çoklu orijinal üretimi için öncelikle bir tezgâha ihtiyaç duyulmaktadır. Bu tezgâh bir masa gibi düşünülebilir. Sıradan bir masadan farklı olarak üretim malzemesinin kolaylıkla silinebilir olması, sudan ve boyadan zarar görmeyecek bir malzemeden seçilmesi önem arz etmektedir. Seçilen tezgâhın uzun kenarına sabitlenerek yukarı aşağı hareket sağlayan bir sistem üzerine elek yerleştirilmelidir. Böylelikle eleğin kayması, boyanın bulaşması gibi sorunlar yaşanmayacaktır. Bu düzeni sağladıktan sonra sıra elek oluşturmaya gelecektir.

Elek, tahta ya da metal çerçeve üzerine özel aletlerle gerilerek sabitlenen ipek kumaşın çerçeve üzerine yerleştirilmesi ardından

kenarlardan özel araçlar yardımı ile ipeğin gerdirilmesi ile oluşmaktadır. Gerekli gerginliğe sahip olmayan elek, baskı esnasında zorluk çıkartabilir. Bu nedenle gerginliği sağlamak ve sabit tutmak için zimba teli ve raptiyelerle ipek çerçeveye tutturulmalıdır. Belli bir büyüklükte örneğin 50x70 cm boyutunda bir elek ile büyük ve küçük boyutlarda çalışmalar üretilebileceği için büyük boy bir elek ile farklı boyutlarda üretimler sağlamak mümkün olacaktır.

Serigrafi şablona dayalı bir baskı tekniğidir. Başlıca imgeyi oluşturan şablonlar elle kesilerek ya da fotoğraf tekniğiyle hazırlanabilir (Becer, 2013, s. 140). Baskısı yapılacak eser hazırlandıktan sonra film çıkışı alınır. Ardından oluşturulan film üzerine alınmış olan desenin hazırlanan ipek elek üzerinde pozlandırma işlemi yapılır. Serigrafi baskının temel ilkesi maskeleyedir. Kumaşın baskı yapılacak bölümleri açık bırakılır, öteki bölümleriye kapatılır (Tekcan, 1997, s. 1414).

Oluşturulan ipek zemin üzerine kimyasal bir madde dökülerek ipeğin ışığa hassasiyet kazanması beklenir. Pozlama sonrasında banyo yapılan kimyasalda ışık alan yerler ve ışık almayan yerler birbirlerinden farklı tepkimeler verir. Işığın film tarafından engellendiği bölgelerde geçirgen bir doku oluşur ve bu alanlar mürekkebin alt yüzeye geçmesine olanak tanır. Buna karşılık, ışık alan ve ışıkla sertleşen bölgelerde geçirgenlik kaybolur, dolayısıyla mürekkep kâğıda ulaşmaz. Kâğıt yüzeyine dikkatle bakıldığında elek dokusunun belirgin şekilde görülebildiği bir görüntü elde edilir. Serigrafi tekniği ile kullanılan mürekkep "matbaa mürekkebi" olarak geçmektedir. Bu mürekkebin elekten geçirilmesi için kullanılan ekipmanın adı ise "rakle"dir. Kullanılan matbaa mürekkebi elek üzerinde basılacak bölümün dışında bir bölüme yeterli miktarda dökülmelidir. Ardından boyanın rakle yardımı ile basılacak yüzey boyunca taşınması ve elekten aşağıda bulunan kâğıt, kumaş ya da farklı malzemelere transfer olması beklenir. Bu işlemi çekiş ve itiş şeklinde gerçekleştirdikten sonra itme işlemi ile boyanın fazlası başlangıç noktasına götürülür.

Ardından sonucu gözlemlemek için düzeneğe sabitlenen elek yukarı doğru hareket ettirilir. Baskı süreci eğer tek renk çalışılacaksa tamamlanmış olur. Oluşan çalışma kurutma rafı olarak geçen eserlerin birbirlerine yapışmasını engellemek üzere tasarlanmış çok katlı sıklıkla hareket edebilir metal düzenek üzerinde dizilerek minimum yirmi dört saat kurutulur.

Yapılan baskı işleminde tek renk baskı yapılabileceği gibi çoklu renk kullanımı da sağlanabilir. Baskının katmanlı olarak çalışılması ve farklı renklerle zenginleştirilmesi, ortaya çıkan işin sanatsal değerini artırmaktadır. Ancak bu durum, çalışmanın üretim süresini uzatmakta ve maliyetini de yükseltmektedir. O nedenle çoğu baskı ya tek renk ya da siyaha ek bir spot renk kullanımı ile sınırlı renklerde üretilmektedir.

Serigrafide kullanılan mürekkepler metalik renklerden fosforlu renklere kadar uzanan oldukça geniş bir renk dizgesine sahiptir (Becer, 2013, s. 141). Böylelikle üretim çeşitlenmektedir. Bu çeşitlenme; kalın ve örtücü mürekkepler kullanılabildiği için metal, cam, seramik, tahta, plastik, kumaş, mukavva ve kâğıt gibi farklı yüzeyler üzerinde kullanılmasıyla sağlanmaktadır (Becer, 2013, s. 141).

Baskı tekniklerinin önemli niteliklerinden biri tekrarlama ve çoğaltma olanağına sahip olmalarıdır (Pekmezci, 1992, s. 10). Bu nitelik, aynı zamanda tekrarlama ve çoğaltma sayısını eserin üreticisinin elinde tutar. Baskıdan sonra sanatçı tüm deneme kopyalarını ve kalıpları imha ederek belirli sayıda parçanın tek seferde basılmasını garanti eder. Serigrafi baskının planlanan oranda çoğaltılması sonrasında sanatçı tarafından baskılar incelenir, numaralandır, serigrafi kodu olan S1 = İpek Baskı / Original Serigraphy (silkscreen) eklenir ve sanatçının imzası ile eser son hâlini almış olur.

Görsel 1. Tek Renk Baskı - Mürekkebin Kalıba Verilmesi

Kaynak:

A Cedar Hill Longhouse. *What is serigraph printing?* <https://cedarhilllonghouse.ca/blogs/what-is-serigraph-printing/> Erişim Tarihi: 12 Şubat 2025



Görsel 1’de görüldüğü gibi, sanatçının rakleyi tutuş açısı elekten geçecek boyanın hatasız çıkması için önem arz etmektedir. Görsel 2’de ise sarıdan kırmızıya geçişli bir baskı üretmek amaçlanmıştır. Bu nedenle boya kullanımında, geçişi sağlayacak renkler, tek aşamada basılmaktadır.

Görsel 2. İki Renk Geçişli Baskı - Mürekkebin Kalıba Verilmesi

Kaynak:

Sanal Müze.

"Paneller/Tartışma/Obje"

<http://www.sanalmuze.org/paneller/tartisma/ob.html/>

Erişim Tarihi:

12 Şubat 2025



1.2. Biriciklik ve Serigrafi

Biriciklik, sanat alanındaki en önemli kavramlardan biridir. "Eşi, benzeri, ikincisi olmayan ve çok sevilen, tek yegâne" olarak tanımlanmaktadır. (Türk Dil Kurumu [TDK], 2023). Bir şeyin eşsiz ve benzersiz bir şekilde yaratılmış ya da yapılmış olduğunu ifade etmektedir. Walter Benjamin (2003, s. 14); "Bir sanat eserinin hiçbir zaman tam olarak kopyalanamayan, yalnızca onda var olan 'şimdi ve burada'sı, yani biricik varoluşu vardır." şeklindeki sözleri ile kavrama ilişkin temel bir kuramsal perspektif ortaya koyar. Bir sanat eseri teknik aracılığıyla çoğaltıldıkça kendine has varoluşu ondan koparak uzaklaşır. Sanat aslı ile olan bağına zamanla yitirir (Benjamin, 2003, s. 19).

"Özgünlük" ise; özgün olma durumu, orijinalite, orijinallik (TDK, 2024) olarak tanımlanmaktadır. Daha önce üretilmemiş, diğer eserlerden farklı olan, esinlenilmemiş, özentisi ve alıntı içermeyen, yaratıcı ruha sahip ve farklılık içeren her şeyi ifade eder. Resim, müzik, sinema ve tasarım gibi pek çok alan için esas ölçütlerden biridir.

Dijital teknolojinin sağladığı hız ve hassasiyete rağmen geleneksel baskı teknikleri sanatçılar tarafından hâlâ tercih edilmektedir. Bu durum, el yapımı süreçlerin dokunsal niteliğinin ve rastlantısal estetik etkilerinin sanatsal ifadeye kattığı özgünlükten kaynaklanmaktadır (Kayaalp, 2020). Şansa, deneye ve saf sanatsal ifadeye dayanan soyut biçim ve renk kompozisyonları, rastlantısallığın ön planda olduğu bir üretim sürecinde her defasında özgünlük ve biriciklik yaratmaktadır. Bu noktada serigrafi baskı ile üretilen hiçbir baskı bir önceki ya da bir sonraki ile benzerlik göstermez. Eserin yaratıcısı olan tasarımcının serigrafi baskı sürecinde eleğe uyguladığı boya miktarı, rakleyi çekiş hızı ve açısı, tercih ettiği kâğıdın dokusu ve gramajı ile boyanın taşıma ya da leke oluşturma olasılığı gibi birçok değişken, yaratım sürecine özgünlük katan unsurlar arasında yer alır. Burada sanatın âdeta "oyunbaz" doğası ortaya çıkar (Bahtiyar, 2019, s. 62). Serigrafideki küçük farklılıklar, "ritmi" mekanik olmaktan çıkararak ona canlılık kazandırır; tasarımın

biçimsel ve duygusal bağlamda zenginleşmesini sağlar (Bahtiyar & Ermiş, 2019).

Seri üretim ve yeniden üretim gibi kavramlar ise özgünlük ve biriciklik kavramlarına meydan okumaktadır. Seri üretim, yaygın olarak "Bir fabrika veya atölyenin uzun bir süre aynı iş üzerinde çalıştığı üretim tipi; seri imalat." olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Bu tanım, yaratım sürecinden uzaktır. Bu nedenle serigrafi baskının seri üretim amacıyla kullanıldığı dönemlerle özgünlük ve biriciklik amacıyla sınırlı sayıda eser üretildiği günümüz eserleri farklı olacaktır.

2. YÖNTEM

Nitel perspektifin tercih edildiği bu çalışmada, amaçlı örneklem kapsamında Baboli Print House örneği seçilmiştir. Çalışma, Türkiye merkezli Big Baboli Print House'un 2021 ile 2025 yılları arasındaki eserleri ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada doküman analizi yöntemi tercih edilmiş; elde edilen veriler serigrafi ve biriciklik odağında analiz edilmiştir.

3. BULGULAR

Big Baboli Print House Zezeah (Zeynep Kış) ve Moklich (Mehmet Şakir Kış) isminde iki sanatçı tarafından 2011 yılında hayata geçirilmiştir. Hem yerel hem de uluslararası Rock ve Metal müzik grupları için tutkuyla konser posterleri ve ürün tasarımları yapan İstanbul merkezli bu baskı evi yaratıcılıktan beslenmektedir (Big Baboli Print House, 2024). Big Baboli Print House imzalı sanat eserleri geleneksel baskı tekniklerini kullanarak üretilmektedir. Bu çalışmada; Türkiye'de nispeten boş kalan bir alana yön veren Big Baboli Print House'un 2021 ile 2025 yılları arasındaki eserlerinden örnekler incelenecektir.

Görsel 3. *Diabolizer*

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

https://www.instagram.com/p/CSozyRxI2E4/?img_index=1

Erişim Tarihi:

12 Şubat 2024



Diabolizer isimli çalışma (Görsel 3) 2021 yılında ve sınırlı sayıda üretilmiştir. Serigrafi baskı boyutu 25x50 cm'dir. Çalışma kapsamında incelenecek diğer işlerden farklı olarak tek renkli ve oldukça detaylı bir serigrafi baskıdır.

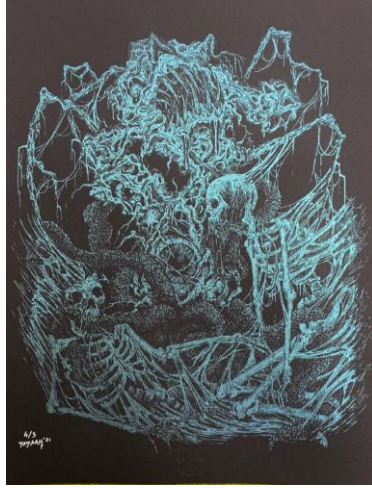
Görsel 4. *Ancient Bloodoath*

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

<https://www.instagram.com/p/CPn9toXglk>

Erişim Tarihi:
12 Şubat 2024



Ancient Bloodoath isimli çalışma (Görsel 4), 2021 yılında yine sınırlı sayıda üretilmiştir. Serigrafi baskı boyutu 32x41,5 cm'dir. Baskılar, siyah Canson marka kâğıt üzerine kemik grisi renkte 26 adet; yeşil ve menekşe tonlarında yanardöner özel renkte ise yalnızca 5 adet olarak üretilmiştir. Görsel 3 ve Görsel 4'teki tek renkli baskı örnekleri; sayfa yerleşimi, çizgi kullanımı, üretim tarzı ve detaylara verilen özen açısından Big Baboli Print House'un özgün üslubunu yansıtmaktadır.

Görsel 5. *Cocoon*

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

https://www.instagram.com/p/CkKxHX-IQBF/?img_index=1

Erişim Tarihi:
10 Aralık 2024



Cocoon adlı çalışma (Görsel 5), 2022 yılında siyah kâğıt üzerine dört renkli serigrafi tekniğiyle üretilmiştir. Bu baskıda renk kullanımı önceki çalışmalara oranla fazladır. Mavi, mor ve beyaz serigrafi mürekkepleriyle oluşturulan tasarımın merkezi bir konumda yer aldığı da dikkat çekmektedir. Tasarımda, göz motifleriyle kaplı mavi renkli örümcek

benzeri yaratığın ayıcığı sardığı ve üzerinde baskın bir hâkimiyet kurduğu izlenmektedir.

Görsel 6. *Pyrosis*

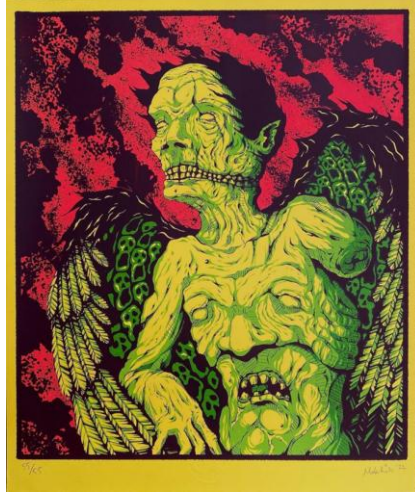
Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

https://www.instagram.com/p/CkJXaNerSk/?img_index=1

Erişim Tarihi:

12 Şubat 2024



2022 tarihli *Pyrosis* isimli çalışma (Görsel 6), dört renkli serigrafi baskı tekniğiyle üretilmiştir. Kompozisyonda sarı zemin üzerine yeşil, kırmızı ve siyah renklerin kullanıldığı görülmektedir. Tercih edilen renklerin canlılığı ve kontrast etkisi dikkat çekicidir. Hem figürde hem de arka planda tercih edilen doygun ve parlak tonlar, eserin görsel etkisini artırmaktadır. Tasarımda bedeni parçalanmış, çok yüzlü ve çok uzuvlu bir yaratık yer almaktadır. İnsan formunun ötesine geçen bu figür, grotesk ve posthuman bir varlık algısı yaratmaktadır.

Görsel 7. *She Past Away*

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

<https://www.instagram.com/p/CkFfbg-o3Tu>

Erişim Tarihi:

12 Şubat 2024



2022 yılında üretilen *She Past Away* isimli çalışmada (Görsel 7), üç renkli serigrafi baskı tekniği kullanılmıştır. Baskı, gül kurusu tonlarında bir kâğıt yüzey üzerine uygulanmıştır. Kompozisyonda yeşil, krem ve siyah renklerin kullanıldığı görülmektedir. Eserin merkezinde, kelebek kanatlarına sahip bir iskelet figürü yer almaktadır. Bu figüratif yapı hem sembolik hem de estetik açıdan dikkat çekici bir görsel dil sunmaktadır.

Tasarımın alt kısmında yer alan bilgilendirme bölümü, yalnızca metinsel bir açıklama değil; kullanılan tipografi ve yerleşimiyle tasarımın bütünlüyci bir parçası olarak görülmelidir.

Görsel 8. Tour
Poster / *Hyperdontia*

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

<https://www.instagram.com/p/CwGIKxfIYkN>

Erişim Tarihi:
12 Şubat 2024



2023 tarihli *Hyperdontia* (Görsel 8), krem renkli kâğıt üzerine 18 renkli serigrafi baskı ile 50×70 cm ölçülerinde gerçekleştirilmiştir. Baskıda pastel tonlar tercih edilmiştir. Bu yumuşak renk paleti, siyah çizgisel illüstrasyonun öne çıkmasının sağlamaktadır. Tasarımın çizgisel değerleri ve taramaları oldukça güçlüdür; bu durum, illüstrasyonun görsel baskınlığını artırmaktadır. Posterde merkezî konumda bulunan bilgilendirme bölümü, krem zemin üzerine planlandığı için tipografik açıdan okunabilirliği yüksektir. İllüstrasyon ve tipografi arasındaki uyum, tasarımın bütünselliğini desteklerken eserin estetik başarısını da artırmaktadır.

Görsel 9. *Fiasco*

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

https://www.instagram.com/p/C74nEsiATpW/?img_index=1

Erişim Tarihi:
10 Aralık 2024



2024 tarihli *Fiasco* isimli çalışma (Görsel 9.), altı renkli serigrafi baskı tekniğiyle, 50×70 cm boyutlarında ve 300 gram ağırlığındaki pembe renkli bir kâğıt üzerine uygulanmıştır. Sınırlı sayıda, toplam 45 edisyon olarak basılan bu eser, içerdiği figüratif unsurlar ve renk tercihleriyle dikkat çekmektedir. Dev iki bebek figürü, otoriteyi ve sistemin baskıcı yapısını temsil edilmektedir. Bu figürlerin karşısında yer alan zayıf, çıplak insan ya da zombi benzeri varlıklar ise kaotik bir atmosfer içerisinde baskılanmış biçimde tasvir edilmiştir. Soyut nitelikli arka plan, pembe, mor ve mavi tonlarının hâkimiyetindedir; izleyiciye âdeta gizemli bir evren sunmaktadır. Eserde tipografik bir öğeye yer verilmemiş, bu nedenle görsel anlatımın gücü vurgulanmıştır.

Görsel 10.

Deadgroan ve Bestial Strike Konser Afişi

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].

<https://www.instagram.com/p/DCYxYoXIMq5>

Erişim Tarihi:
10 Aralık 2024

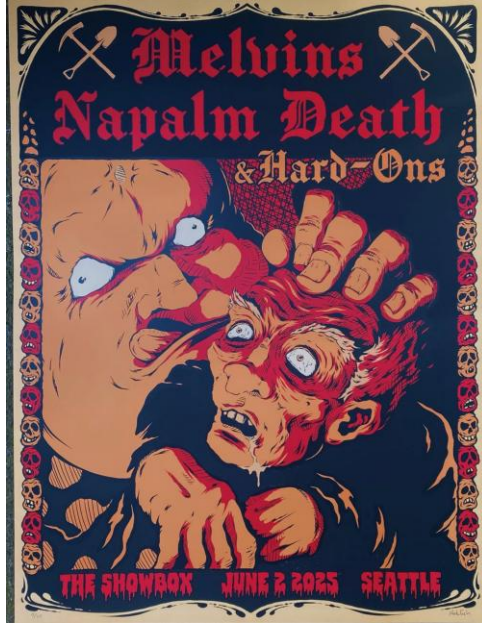


Deadgroan ve Bestial Strike için tasarlanan konser afişi (Görsel 10), 2024 yılında 32 adet basılmış olup, 35x50 cm boyutlarında ve üç renkli serigrafi baskı tekniği kullanılarak üretilmiştir. Afiş; kırmızı, mavi ve sarı renklerin hâkim olduğu bir paletle hazırlanmıştır. Tasarımda grotesk ve canavar benzeri bir yüz figürü ters bir şekilde yer almakta; dişleri, delici bakışları ve agresif formuyla dikkat çekmektedir. Kalın çizgiler, doygun renkler ve yüksek kontrast, serigrafi baskı tekniğinin karakteristik görsel dilini yansıtmaktadır. Bu çalışma, yeraltı müzik kültürünün sert ve öfkeli doğasını özgün bir estetik yaklaşımla aktararak, izleyici kitlesini konsere çekmeyi hedeflemektedir.

Görsel 11. Melvins / Napalm Death / Hard Ons Konser Afişi.

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].
https://www.instagram.com/p/DKZbjjIoej/?img_index=1
Erişim Tarihi:
05 Haziran 2025

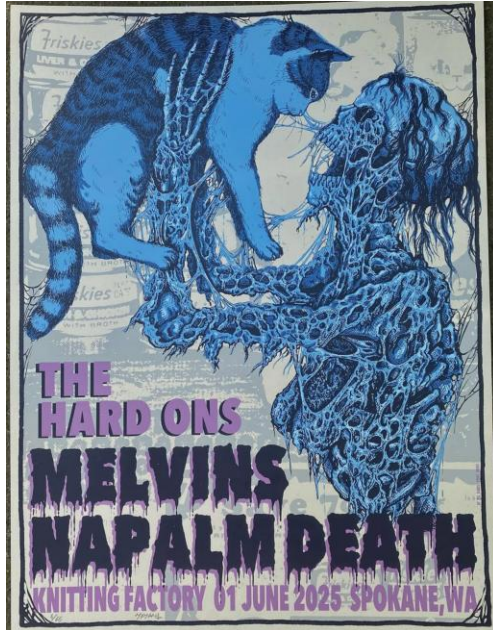


Melvins/ Napalm Death /Hard Ons için tasarlanan konser afişi (Görsel 11.), 2025 yılında 70 edisyon basılmış olup, 46x61 cm boyutlarında ve beş renkli serigrafi baskı tekniği kullanılarak üretilmiştir. Afiş; kırmızı, sarı, beyaz, krem ve lacivert renkleri ile hazırlanmıştır. 270 gr kâğıt üzerine basılan çalışma önceki çalışmalar gibi çerçevelenmiştir. Bu afiş, sert müzik kültürünün estetik anlayışını yansıtırken; dev bir figürün küçük ve yaşlı bir karakterin başını sıkması üzerinden güç, baskı ve şiddet temalarıyla otorite-birey ilişkisini gözler önüne sermektedir. Afiş, yalnızca bir konser duyurusu değil, aynı zamanda bir kimlik ve karşı duruşun görsel ifadesi konumundadır.

Görsel 12. Melvins / Napalm Death / Hard Ons Konser Afişi.

Kaynak:

Instagram. [Fotoğraf paylaşımı].
<https://www.instagram.com/p/DKZb216olCX>
Erişim Tarihi:
05 Haziran 2025



Melvins/ Napalm Death/ Hard Ons için tasarlanan konser afişi (Görsel 12), 2025 yılında 66 edisyon basılmış olup, 46x61 cm boyutlarında ve 270 gr kâğıt üzeri 6 renk serigrafi baskı tekniği kullanılarak üretilmiştir. Afişin tasarımında mavi tonlarıyla birlikte lila, açık gri, krem ve siyah renkler tercih edilmiştir. 270 gramlık kâğıda basılan eser, önceki çalışmalarda olduğu gibi ince bir çerçeveye çevrelenmiştir. Bu konser afişi, sert müzik gruplarının sahne alacağı bir etkinliği tanıtmakla birlikte güçlü görsel simgeler taşır. Afişte yer alan çürümüş bir zombi figürü ve ona tepeden bakan bir kedi görünmektedir. Kedi, baskın ve korkutucu olmadan baskın ve üstün görünmektedir. Soğuk renklerin hâkim olduğu tasarımda yalnızca bir konser ilanı değil, aynı zamanda punk/metal kültürüne ait mizahi ve eleştirel bir anlatı sunulmuştur.

2021–2025 yılları arasındaki dönemde incelenen örnekler dışında kalan çalışmalarda da katman sayılarında belirgin bir artış eğilimi gözlemlenmektedir. Buna paralel olarak, çalışmalarda özgün renk tercihleri dikkat çekmektedir. Eserlerin çoğaltım sayılarında ise dikkat çekici bir azalma meydana gelmiştir. Bu durum, Big Baboli Print House'un "özgünlük" ve "biriciklik" kavramları çerçevesinde gösterdiği çabanın somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Serigrafi baskı; önceden planlanmış bir tasarıma bağlı kalırsa dahi, üretim sürecinde ortaya çıkan teknik zorluklar nedeniyle sanatçıyı kaçınılmaz olarak deneysel yaklaşımlar geliştirmeye yönlendirir. Bu durum da yaratıcı süreci teşvik eder. Serigrafi, sanatçı ile teknik arasındaki dinamik etkileşime dayanan özgün bir üretim pratiği sunar. Bu çerçevede, sınırlı edisyon anlayışı yalnızca ekonomik bir strateji olarak işlev görmekle kalmamakta; aynı zamanda eserin özgünlük ve koleksiyon değeri açısından taşıdığı niteliği de artırmaktadır. Üretilen baskılar, numaralandırılıp sanatçı tarafından imzalandıktan sonra yeniden üretimi mümkün olmayacak şekilde kalıpları imha edilerek sürece son verilmektedir. Bu uygulama, serigrafiyle üretilen eserlerin biricikliğini güvence altına alan önemli bir yöntem olarak öne çıkmaktadır."

4. SONUÇ

Big Baboli Print House'un 2021 ile 2025 yılları arasında ürettiği eserlere odaklanan çalışmanın bulguları, serigrafi baskı tekniğinin gerek tasarım gerekse üretim açısından sanatçılara özgün bir ifade alanı sağladığını ortaya koymaktadır. Serigrafi süreci, üretim ilişkileri çerçevesinde değerlendirildiğinde çeşitli teknik zorluklar ve sınırlamalar barındırsa da

esere kattığı biriciklik niteliği, yöntemin sanatsal değerini belirleyen temel faktörlerden biri hâline gelmektedir. Yirmi birinci yüzyılda dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla, bilgisayar tabanlı tasarım programlarıyla oluşturulan eserlerin dijital ortamda çeşitli kayıtlarının bulunması, bu kayıtların internet ve diğer dijital platformlar üzerinden kolaylıkla paylaşılması ve farklı dijital belleklerde saklanması, sanat eserlerinin sayısız kez çoğaltılmasını mümkün kılmaktadır. Bu durum, eserlerin estetik veya sanatsal değerlerinden bağımsız olarak, her an ve her yerde erişilebilir olmasına yol açmakta; böylelikle eserin özgünlüğün zayıflamasına neden olmaktadır.

Literatürde, yeniden üretim uygulamalarının eserin özgün örneğini daha değerli kıldığına ilişkin görüşler yer almakla birlikte, bu çalışma, sınırsız çoğaltımın eserin biriciklik niteliğini zayıflattığını ve özgünlük değerinden ödün verdiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, serigrafi yöntemiyle üretilen eserler, sanatçının belirlediği sayıda basılması ve her özgün nüshada sanatçı imzasının bulunması sayesinde, esere yalnızca içeriğiyle değil, aynı zamanda üretim tekniği ve sınırlılığıyla da değer kazandırmaktadır.

Tercih edilen serigrafi ve benzeri özgün baskı yöntemleri, eserin orijinallliğini koruyarak çoğaltmanın en uygun yollarından biri olarak değerlendirilmektedir. Belirli sayıda üretilip edisyonlandıktan sonra kalıpların imha edilmesi, eserin özgünlüğünün ve tekrarlanamazlığının korunmasını garanti altına almaktadır. Big Baboli Print House, sınırlı üretim sayısıyla sanatın özgünlüğünün korunmasını sağlamaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Bahtiyar, Ü. (2019). Sanat-oyun, oyuncak-eser ilişkisi kapsamında Güzel Sanatlar Fakültelerinde oyun ve oyuncak atölyesi önerisi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6,33, 54-68.
- Bahtiyar, Ü & Ermiş, D. T. (2019). Plastik sanatlar alanındaki görsel anlatımda ritim. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6,37, 239-254.

- Becer, E. (2013). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi.
- Benjamin, W. (2003). *Teknik olarak yeniden üretilebildiği çağda sanat yapısı* (S. K. Angı, Çev.). İletişim Yayınları.
- Big Baboli Print House. (2024). *Big Baboli Print House*.
<https://bigbaboliprinthouse.com>
- Big Baboli Print House. (2024). *[Instagram profili]*. Instagram.
<https://www.instagram.com/bigbaboliprinthouse/>
- Biegeleisen, J. I. (1973). *The complete book of silk screen printing production*. Dover Publications.
- Bilginer, O. (2014). Serigrafinin tarihçesi ve Türkiye’de serigrafi sanatı. *Sanat Yazıları*, 31, 13–28. <https://www.academia.edu/77811149/>
- Gençoğlu, E. N., Şimşeker, O., & Özdemir, L. (2009). *Flekso baskı sistemi*. DuPont Türkiye.
- Kayaalp, E. (2020). Serigrafi baskı tekniğinin sanat eğitiminde kullanımı. *Art-e Sanat Dergisi*, 12(24), 503–520. <https://doi.org/10.37241/art-e.766781>
- Kılınçeri, Ü. (2004). *Serigrafi baskı tekniği ve eğitimde kullanım alanları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. New York: McGraw-Hill.
- Pekmezci, H. (1992). *Tüm yönleri ile serigrafi ipek baskı*. İlke Yayıncılık.
- Sözen, M. (2011). *Serigrafi baskı ders notları* [Ders notu]. Marmara Üniversitesi, Teknik Eğitim Fakültesi, Matbaa Eğitimi Bölümü.
- Tekcan, S. S. (1997). Özgün baskı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1413–1414. Yem.
- Türk Dil Kurumu. (2023) *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>

Araştırma Makalesi

Edward Johnston'un Yazı Stilleri ve 1928 Sonrası Türk Tipografisindeki Yansımaları

Serdar KİPDEMİR*

ORCID NO: 0000-0002-6969-6670

*Doçent, serdar.kipdemir@mudanya.edu.tr, Mudanya Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Öz

Bu çalışma, Edward Johnston'un (1872–1944) Latin alfabesinin modernleşmesindeki rolünü ve bu etkinin Türkiye'nin 1928 Harf Devrimi'ndeki tipografik yansımalarını incelemektedir. Çalışmada, Harf Devrimi'nin görsel inşa sürecindeki dolaylı etkileri, dokümanlar odağında karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Johnston'un geleneksel kaligrafiyi endüstriyel ihtiyaçlarla buluşturan yaklaşımı; sadelik, okunabilirlik ve işlevselliği vurgulayarak Batı'da bir devrim yaratmıştır. 1916'da tasarladığı *London Underground* yazı tipi, sans-serif karakterlerin kamusal alanda yaygınlaşmasını sağlamış; modern tipografinin evrensel ilkelerini şekillendirmiştir. Johnston'un çizgisel sadeliği, Cumhuriyet'in kültürel modernleşme hedefleriyle uyumlu bir tipografik kimlik yaratmada etkin rol oynamıştır.

Anahtar Kelimeler: Edward Johnston, Latin alfabesi, tipografi, Harf Devrimi, görsel kimlik

Research Article

Edward Johnston's Writing Styles and its Reflections in Turkish Typography After 1928

Serdar KİPDEMİR*

ORCID NO: 0000-0002-6969-6670

*Associate Professor, serdar.kipdemir@mudanya.edu.tr, Mudanya University, Faculty of Arts and Social Sciences, Department of Visual Communication Design

Abstract

This study examines the role of Edward Johnston (1872–1944) in the modernization of the Latin alphabet and explores how his influence was reflected typographically in Turkey's 1928 Alphabet Reform. The research conducts a comparative analysis of the reform's indirect effects on the visual construction process, focusing on historical documents. Johnston's approach, which bridged traditional calligraphy with industrial needs, sparked a typographic revolution in the West by emphasizing simplicity, legibility, and functionality. His 1916 design for the *London Underground* typeface led to the widespread adoption of sans-serif characters in public spaces and helped shape the universal principles of modern typography. Johnston's linear simplicity played a significant role in establishing a typographic identity aligned with the cultural modernization goals of the Turkish Republic.

Keywords: Edward Johnston, Latin alphabet, typography, Letter Revolution, visual identity

1. GİRİŞ

Yazı, yalnızca bir iletişim aracı değil; aynı zamanda bir medeniyetin ruhunu biçimlendiren görsel bir dildir. Her harf formu, içinde doğduğu çağın estetik anlayışını, teknik imkânlarını ve ideolojik yönelimlerini yansıtır. Yirminci yüzyılın başlarında, İngiliz kaligraf ve tipograf Edward Johnston, bu sessiz dili yeniden yapılandırarak modern dünyanın yazı anlayışına yön veren köklü bir dönüşüm başlatmıştır. Onun geliştirdiği sade, okunabilir ve işlevsel harf biçimleri, Batı dünyasında olduğu kadar, modernleşme sancılılarıyla kendi kimliğini inşa etmeye çalışan Türkiye için de önemli bir esin kaynağı olmuştur.

Cumhuriyet'in kurucu iradesi tarafından 1928'de gerçekleştirilen Harf Devrimi, yalnızca Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişin ötesinde anlamlar taşımaktadır. Bu devrim, aynı zamanda yeni bir kültürel kimlik inşasının, eğitim reformunun ve Batılılaşma idealinin görsel bir manifestosu niteliğindedir. Bu süreçte Latin harflerinin yalnızca aktarımı değil, biçimsel tasarımı da büyük önem kazanmış; harfler, birer estetik ve ideolojik araç olarak yeniden yorumlanmıştır.

Bu noktada Edward Johnston'un tipografik devrimi, Türkiye'deki yazı reformuyla kesişen evrensel bir arka plan sunmaktadır. Onun kaligrafiyle yoğrulmuş yazı stilleri ve sans-serif anlayışı, Türkiye'nin erken Cumhuriyet dönemindeki grafik uygulamalarda sessiz ama belirgin bir yankı bulmuştur. Bu çalışma, Johnston'un yazı ilkeleri ile Türkiye'deki tipografik modernleşme arasında görsel ve düşünsel bir köprü kurmayı amaçlamakta; Latin harflerinin Türkiye'ye özgü serüveninde, görünmeyen ama hissedilen izleri titizlikle takip etmektedir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Edward Johnston: Kaligrafiyle Modern Tipografinin Mimarı

Yirminci yüzyılın başları, yazının salt bir ileti taşıyıcısı olmaktan çıkıp anlam üreticisi olarak kavranmasıyla tipografi tarihinde dönüm noktası olmuştur. Bu dönüşümün öncülerinden Edward Johnston (1872-1944), kaligrafi ile tipografi arasındaki sınırları yeniden tanımlayan özgün yaklaşımıyla hem Batı yazı kültürünü hem de modern tasarım paradigmalarını şekillendirmiştir.

Johnston, zanaatkâr titizliğiyle ele aldığı harf formlarını, endüstriyel çağın okunabilirlik, sadelik ve işlevsellik gereklilikleriyle

bütünleştirmiştir. Howes (2000, s. 112), bu sentezi “el emeği hassasiyeti ile seri üretim mantığının tarihsel uzlaşısı” olarak nitelendirir. En ikonik eseri *Johnston Sans* (1916, s. 67), Kinross’un (2004) vurguladığı gibi, “kaligrafik gelenekle kentsel ulaşım ihtiyaçlarını bağdaştıran ilk bütüncül tipografik sistem” olarak sans-serifin kamusal alandaki rolünü kökten değiştirmiştir.

Johnston’un estetik vizyonu, insülar minüskül ve karolingen yazıları gibi Orta Çağ stillerine duyduğu derin ilgiden beslenmiştir. 1906’da yayımladığı *Writing & Illuminating & Lettering* adlı eserinde, tarihsel stillerdeki ritim, oran ve mekân ilişkisinin endüstriyel çağın işlevsel formlarıyla sentezlenmesi gerektiğini vurgulamıştır (Johnston, 1906, s. 94). Onun asıl radikal katkısı, bu geleneksel stilleri modern toplumun hız ve netlik ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yeniden yorumlaması olmuştur. Johnston (1906, s. 112), yazının güzelliği ile okunaklılık arasındaki dengenin ancak disiplinli bir eğitimle sağlanabileceğini savunarak kaligrafiyi modern bir sanat ve eğitim disiplinine dönüştürmüştür.

Johnston’un yazı anlayışı, yalnızca Batı’daki tipografik reformlara değil, modernleşme sürecindeki çeşitli coğrafyalara -özellikle yeni alfabe sistemleri kuran toplumlara- ilham vermiştir. Geliştirdiği harf formları ne geleneksel süslemeci kaligrafi ne de mekanik modern yazı tipleridir; bu ikisi arasında denge kuran, hem geleneği hem de çağın gerekliliklerini kucaklayan zamansız bir tipografi felsefesidir.

Yirminci yüzyılın başlarında Johnston (1872-1944), kaligrafi ve tipografi alanında köklü bir dönüşümün öncüsü olarak öne çıkmıştır. Simons’un (1934, s. 112) belirttiği gibi, Johnston’un çalışmaları Orta Çağ kaligrafi gelenekleri ile modern endüstriyel tasarım ihtiyaçları arasında “benzersiz bir köprü” oluşturmuştur. Modern kaligrafinin kurucu ismi olarak anılan Johnston, yalnızca geleneksel teknikleri canlandırmakla kalmamış, aynı zamanda sans-serif yazı karakterlerinin gelişimine de öncülük etmiştir. Simons (1934, s. 115), Johnston’un *Londra Metrosu* yazı tipinin hem endüstriyel ihtiyaçlara yanıt verdiğini hem de tarihsel kaligrafi bilgisinin bir yansıması olduğunu vurgulamaktadır.

Johnston’un en önemli katkılarından biri, 1913’te *Londra Metrosu* için tasarladığı sans-serif yazı tipidir. Ovink (1973, s. 154), bu tasarımın “ulaşım sistemlerinde okunabilirlik ve görsel tutarlılık açısından devrim niteliğinde bir standart” oluşturduğunu belirtmektedir. Dönemin yaygın grotesk sans-seriflerinden farklı olarak, bu yazı tipi insan eliyle yazılmış

kaligrafik hareketlerin inceliklerini taşımaktadır. Johnston, Roma'nın Trajan Sütunu'ndaki kare yazı başharflerinden ilham alarak harf oranlarını klasik formlarla modern çizgileri harmanlayarak yeniden yorumlamıştır. Ovink (1973, s. 156), bu yaklaşımın sans-serif yazı tiplerine "insani bir sıcaklık" kattığını ve mekanik algıyı kırdığını ifade eder.

Johnston'un yenilikçi yaklaşımı, yazı karakterlerinin ötesine geçerek görsel kimlik sistemlerini de dönüştürmüştür. Whalley (1980, s. 145), onun tasarım felsefesinin "yazı ve sembollerin kentsel mekânı bütünsel olarak şekillendirebileceği" vizyoner bir anlayışa dayandığını belirtmektedir. *Londra Metrosu*'nun ikonik yuvarlak ambleminin de Johnston tarafından yeniden tasarlanması, Whalley'in (1980, s. 147) deyişiyle "endüstriyel çağda kamusal alan tipografisinin ilk kapsamlı uygulaması" olmuştur.

Sans-serif yazı karakterlerinin tarihsel evriminde, on dokuzuncu yüzyılda William Caslon IV'ün ilk örneklerinden sonra Johnston'un tasarımı insan merkezli bir yaklaşımla bu geleneği zenginleştirmiştir. Geometrik ve klasik formları birleştiren Johnston sans-serifi, modern tipografinin okunabilirlik ve estetik standartlarını yeniden tanımlayarak kurumsal kimlik ve yönlendirme sistemlerinde yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Edward Johnston'un çalışmaları, kaligrafi ile modern tipografiyi birleştirerek yazı tasarımında hem sanatsal hem de işlevsel bir devrim yaratmıştır. Sans-serifin evrimindeki bu dönüm noktası, günümüzde hala modern tipografinin temel referanslarından biri olarak kabul edilmektedir. Johnston'un mirası, çağdaş tasarım dünyasında kaligrafi ve tipografinin iç içe geçmiş doğasını anlamak için vazgeçilmez bir kaynak olmayı sürdürmektedir.

2.2. Edward Johnston'un Yazı Felsefesi: Sadelik, İşlevsellik ve Estetik Denge

Edward Johnston, modern kaligrafi ve tipografinin kurucularından biri olarak, yazıya dair düşüncesini sadelik, işlevsellik ve estetik denge üçlüsü üzerine inşa etmiştir. Montgomery'nin (2015, s. 89) belirttiği gibi, Johnston'un yaklaşımı, çevresel tipografi anlayışını önceden sezebilen bir öngörüye sahiptir. Ona göre yazı, yalnızca görsel bir süsleme değil; anlam taşıyan, okunabilir ve yönlendirici bir iletişim aracıdır. Bu anlayış, biçim ve içerik arasındaki uyumu esas alır ve görsel bütünlüğü ön planda tutar.

TT

Johnston'un 1906'da yayımlanan *Writing and Illuminating, and Lettering* adlı eseri, yazı sanatının temel prensiplerini sistemli biçimde ortaya koyar. Montgomery (2015, s. 92), bu kitabın, kentsel ortamlarda okunabilirliği önceliklendiren tipografik anlayışın erken bir bildirisi olduğunu ifade eder. Johnston'un bu çalışmasında ön plana çıkan ilk ilke sadeliktir. Ona göre iyi bir yazı düzeni, abartılı süslemelerden arındırılmalı, net ve doğrudan bir mesaj iletmelidir. Sadelik, görsel berraklığı sağlarken, okuyucunun dikkatini dağıtmadan iletişimi güçlendirir.

İşlevsellik, Johnston'un tasarımlarında yalnızca okunabilirlik değil; aynı zamanda bağlama uygunluk ve bilgi aktarımının kolaylaştırılması anlamına gelir. Yazının, bulunduğu ortama rehberlik etmesi ve kullanım amacına hizmet etmesi gerektiğini savunur. Bu nedenle tasarımlarında her detay –çizgiler, boşluklar, harf aralıkları– bilinçli tercihlere dayanır. Ancak işlevsellik, estetikten feragat etmek anlamına gelmez. Aksine, onun için görsel denge, pratikliğin tamamlayıcısıdır.

Estetik boyut ise Johnston'un yazıya getirdiği en sofistike katkılardan biridir. Harf oranları, ritim, kalınlık-incelik dengesi gibi biçimsel unsurları titizlikle ele alarak, yazının görsel armonisini kurar. Kaligrafik çizgileri, klasik Roma harflerinin düzenli zarafetiyle elin akışkanlığını harmanlar. Bu yaklaşım, yazıya tarihsel bir derinlik ve çağdaş bir dinamizm kazandırır.

Johnston'un yazı anlayışı, tasarım ile zanaat arasındaki bağa da dikkat çeker. Ona göre, iyi bir tasarım, ustalıkla yürütülen uygulama süreciyle birleşmelidir. Malzeme, araç ve tekniklerin bilinçli seçimiyle biçim kazanan yazı hem işlevsel hem de estetik olarak niteliğe ulaşır. Yazı yalnızca "göze hitap eden" değil, aynı zamanda "anlam taşıyan" bir varlıktır.

Johnston'un yazı felsefesi; yalınlık, kullanım değeri ve görsel dengeyi bütüncül bir yapı içinde ele alır. Bu yaklaşım, onun kaligrafi ve tipografiye kazandırdığı devrimci katkıların temelini oluşturur ve günümüz yazı tasarımına hâlâ ilham vermeyi sürdürmektedir.

2.3. Feodalizmden Moderniteye Geçiş: Devrimlerin Tasarım ve Sanat Anlayışına Yansıyan Eleştirisi

Tarihsel süreçte feodal toplum yapısından modern ulus-devlet anlayışına geçiş, yalnızca siyasi ve toplumsal değişimleri değil, aynı zamanda sanat ve tasarım alanında da köklü dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, özellikle yirminci yüzyıl başlarında gerçekleşen devrimlerle ivme kazanmış ve görsel kültürün biçimlenmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Sanat ve tasarım anlayışı, bu süreçte hem ideolojik hem de estetik açıdan yeniden tanımlanmıştır.

Feodal dönemde sanat, çoğunlukla dinî ve aristokratik güçlerin etkisi altında şekillenmiş; tasarımın biçimsel ve anlamsal zenginliği, geleneksel kalıplara bağlı kalmıştır. Ancak moderniteyle birlikte bireysellik, işlevsellik ve evrensellik gibi kavramlar ön plana çıkarak, sanat ve tasarımda daha seküler ve toplumsal işlevleri önceliklendiren anlayışlar gelişmiştir. Atabek (2003), Türkiye’de Harf Devrimi’nin bu bağlamda tipografide bir kırılma noktası olduğunu vurgular. Harf Devrimi, sadece alfabenin değişimi değil, aynı zamanda görsel iletişim araçlarının modernleşmesi ve kamusal alanda yeni bir estetik düzenin kurulması anlamına gelmiştir. Bu süreç, Osmanlı’nın geleneksel yazı sanatından kopuşu ve Latin temelli tipografinin benimsenmesini tetiklemiştir (Atabek, 2003, s. 52).

Cumhuriyet’in kurucu devrimleri kapsamında gerçekleşen bu kültürel dönüşüm, yerel estetik birikimle evrensel modern tasarım ilkeleri arasında bir gerilim yaratmıştır. Kipdemir ve Yılmaz (2023), kaligrafi eğitimi ile grafik tasarım arasında şekillenen bu geçişin, eğitim materyallerinden kamu afişlerine kadar geniş bir alanda etkili olduğunu belirtir. Bu etki, modern tipografinin işlevsellik ve sadelik gibi temel ilkeleriyle birleşerek, geleneksel tasarım anlayışının sorgulanmasına ve yeniden biçimlenmesine zemin hazırlamıştır (Kipdemir & Yılmaz, 2023, s. 40).

Ancak bu dönüşüm, bazı eleştirmenlerce yerli kültürel değerlerin ihmal edilmesi ve modernitenin koşulsuz bir şekilde benimsenmesi olarak da yorumlanmaktadır. Sanat ve tasarım alanındaki bu hızlı modernleşme, kimlik ve estetik algılarında karmaşaya yol açmış, özellikle tipografi alanında özgün yerel karakterlerin korunması tartışmalarını gündeme getirmiştir. Böylece, Türkiye’de devrimlerin tasarım ve sanat anlayışına yansıyan eleştiriler, yalnızca teknik bir değişimi değil, aynı zamanda kültürel bir yeniden tanımlamayı da ifade etmektedir.

3. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak tasarlanmıştır. Sanat tarihi, tipografi, grafik tasarım ve kültürel modernleşme alanlarını kesiştiren disiplinlerarası bir perspektifle hazırlanan araştırma, Edward Johnston'un tipografik yaklaşımları ve yazı stilini çok boyutlu olarak incelemektedir. Çalışmada, tarihsel belgeler, orijinal tipografik örnekler ve döneme ait tasarım uygulamaları detaylı şekilde analiz edilmiş; bu veriler, Türkiye'deki 1928 Harf Devrimi sonrasında gelişen grafik dili ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Johnston'un yazı karakterlerinin biçimsel özellikleri, tasarım ilkeleri bağlamında derinlemesine analiz edilerek; Türkiye'de Harf Devrimi sonrası üretilen kamu afişleri, eğitim materyalleri ve basılı belgelerdeki tipografik yapılarla görsel benzerlikler ve kavramsal paralellikler sistematik şekilde araştırılmıştır. Bu kapsamlı incelemede, görsel analiz, tarihsel dokümantasyon ve literatür taraması yöntemleri bir arada kullanılmış; yorumlayıcı bir yaklaşımla Johnston'un etkisinin dolaylı ya da doğrudan izleri titizlikle ortaya konmuştur.

Ayrıca çalışma, tipografi tarihine dair birincil kaynaklar ve Harf Devrimi'nin kültürel boyutlarını ele alan güncel akademik literatürden beslenerek, görsel kültürün ideolojik inşa sürecindeki kritik rolünü tipografi üzerinden yenilikçi bir bakış açısıyla çözümlemeyi amaçlamaktadır.

3.1. Amaç

Bu makalenin temel amacı, Edward Johnston'un kaligrafik mirası ile tipografik yaklaşımlarını, Türkiye Cumhuriyeti'nin 1928 Harf Devrimi sonrasında gelişen yazı kültürü ve tipografik uygulamaları bağlamında kapsamlı bir şekilde değerlendirmektir. Johnston'un özellikle sans-serif yazı karakterleriyle somutlaşan sadelik, okunabilirlik ve işlevsellik ilkelerinin; Türkiye'de Latin harflerinin kabulü ve kullanım biçimleri üzerinde nasıl bir etki bıraktığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu soruya hem tarihsel hem de görsel belgeler ışığında metodolojik bir yaklaşımla cevap verilecektir.

Makale, Johnston'un Batı'da şekillendirdiği tipografik devrimin Türkiye'deki yansımalarını karşılaştırmalı bir biçimde analiz ederek, tipografi tarihini yalnızca teknik bir dönüşüm olarak değil; aynı zamanda kültürel, estetik ve ideolojik bir yapı taşı olarak ele almayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, yazının biçimi ile toplumun dönüşümü

arasındaki karmaşık ilişki, Johnston'un ilkeleri üzerinden yeniden ve derinlemesine yorumlanmaktadır. Cumhuriyet'in erken dönem grafik dili ile modern Batı tipografisinin kesişim noktaları, bu çalışmada özgün bir bakış açısıyla belirlenleştirilmektedir.

Bu çalışma, Johnston'un tasarım prensiplerinin Türk tipografisindeki somut etkilerini sistematik biçimde ortaya koyan ilk kapsamlı analiz olma özelliği taşımakta ve alanyazına önemli bir katkı sunmaktadır.

3.2. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Edward Johnston'un yazı anlayışı ile Türkiye'de 1928 sonrasında gelişen tipografik uygulamalar arasındaki ilişkiyi tarihsel ve görsel veriler ışığında kapsamlı şekilde ele almayı amaçlamaktadır. Ancak araştırmanın kapsamı, bazı önemli sınırlılıklar çerçevesinde şekillenmiştir. Öncelikle, Johnston'un özgün eserlerinin büyük kısmı Batı Avrupa arşivlerinde yer aldığından, doğrudan birincil kaynaklara erişim ne yazık ki sınırlı olmuştur. Bu durum, analizlerin büyük ölçüde ikincil kaynaklar ve belgelenmiş görsel materyaller üzerinden yürütülmesini gerektirmiştir.

Ayrıca, Türkiye'de Harf Devrimi sonrasında döneme ait tipografik üretimlerin önemli bir kısmı kurumsal değil bireysel çabalarla şekillendiğinden, dönemsel belgelerin sistematik bir arşiv düzeni içinde bulunması önemli ölçüde güçleşmiştir. Bu dağınıklık, karşılaştırmalı analiz sürecinde zaman zaman örnek temininde ciddi zorluklara yol açmıştır.

Araştırmanın bir diğer önemli sınırlılığı, Johnston'un etkisinin Türkiye'deki tipografi üzerindeki yansımalarını doğrudan belgeleyen yazılı ifadelerin ve açık referansların bulunmamasıdır. Bu nedenle, çalışma büyük ölçüde görsel analiz, biçimsel karşılaştırma ve tarihsel bağlamla desteklenen yoruma dayalı bir çözümleme yaklaşımını benimsemek durumunda kalmıştır.

Tüm bu sınırlılıklara rağmen, bu araştırmanın ulaştığı sonuçların yalnızca belirli bir tarihsel bağlam ve örneklem dâhilinde geçerli olduğunun altı çizilmelidir. Ancak çalışma, aynı zamanda daha geniş kapsamlı ve derinlemesine araştırmalar için sağlam bir metodolojik zemin hazırlayabilecek niteliktedir.

4. BULGULAR

Bu çalışmanın analizleri, Edward Johnston'un tipografik yaklaşımının 1928 Harf Devrimi sonrası Türkiye'deki yazı tasarımlarına dolaylı ancak belirgin yansımalarını kategorik biçimde ortaya koymaktadır. Başlıca bulgular şunlardır:

4.1. Minimalizm ve İşlevsellik

Johnston'un *London Underground* yazı tipinde benimsediği sans-serif (çubuk) formlar, harflerin yalın geometrisi ve okunabilirlik önceliği, Türkiye'deki erken dönem Latin harfli basılı materyallerde (örneğin, 1930'ların resmî yayınlarında ve ders kitaplarında) benzer bir estetikle uygulanmıştır. Özellikle Milli Eğitim Bakanlığı'nın ilk alfabe kitaplarında, Johnston'un "insanistik oranlar" (harf yüksekliği-genişliği dengesi) anlayışına paralel tasarımlar dikkat çeker.

4.2. Kamusal Tipografide Johnston Etkisi

Cumhuriyet'in erken döneminde tasarlanan tabela, afiş ve banknotlardaki Latin harfleri, Johnston'un "endüstriyel kaligrafi" dediği, el yazısından ziyade mekanik netlikteki formlara yakındır. Örneğin, Zeki Müren'in 1950'lerdeki konser afişlerinde kullanılan blok harfler veya İstanbul'daki erken Cumhuriyet dönemi sokak levhaları, Johnston'un *Railway Type* (1916) tasarımındaki şematik sadeliği yansıtır.

4.3. Eğitim Materyallerinde Adaptasyon

Johnston'un öğrencisi Eric Gill'in *Gill Sans* (1928) yazı tipi, Türkiye'de 1940'larda basılan teknik el kitaplarında sıklıkla kullanılmıştır. Bu durum, Johnston ekolünün Türk tipografisindeki dolaylı izlerini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca, harf devrimi sonrası hattatlar (örneğin Emin Barın) tarafından üretilen yeni tipografik formlarda, geleneksel hat sanatı ile Johnston'un "modern romen" harfleri arasında sentez arayışı gözlemlenir.

4.4. Ulusal Kimlik İnşası ve Tipografi

Johnston'un tipografideki "evrensellik" vurgusu, Cumhuriyet'in Batılılaşma hedefleriyle örtüşmüştür. Ancak, Türkiye'deki uygulamalarda harflerin kıvrımları (örneğin, 'a' veya 'g'nin el yazımsı varyasyonları), Johnston'un katı geometrisinden ziyade yerel bir yumuşaklık kazanmıştır. Bu da evrensel ilkelerin yerel pratiklerle nasıl uyumlandığını gösteren önemli bir bulgudur.

Edward Johnston'un mirası, Türkiye'de doğrudan taklit edilmese de tipografinin modernleşmesinde bir referans çerçevesi oluşturmuştur. Özellikle okunabilirlik, kamusal işlevsellik ve ulusal kimlik inşası bağlamında, Johnston'un ilkeleriyle paralel adımlar atıldığı tespit edilmiştir.

5. TÜRKİYE BAĞLAMINDA TARTIŞMA

5.1. 1928 Harf Devrimi: Kültürel Dönüşümün Tipografik Yüzü

1928 Harf Devrimi, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme sürecini yalnızca siyasal ya da toplumsal düzeyde değil; görsel kültür ve yazı sistemi üzerinden de yeniden biçimlendiren tarihsel bir eşiiktir. Özkafa'nın (2019) ifadesiyle, "1 Kasım 1928 tarihli Harf İnkılâbı, yalnızca bir yazım devrimi değil; aynı zamanda ait olunan medeniyetin ve kültürün güçlü bir göstergesidir" (s. 1877). Bu reform, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde, Arap harflerinden Latin alfabesine geçerek okuryazarlığı artırma ve ulusal kimliği çağdaş normlarla yeniden tanımlama amacını taşımıştır. Selamet (2012, s. 180), bu geçişin başarısını "çok hızlı ve net uygulanmasıyla" açıklar. Turan (2002) ise, Harf Devrimi'ni "sadece teknik değil, aynı zamanda kültürel bir yeniden inşa girişimi" olarak değerlendirir (s. 215).

Bu değişimin ardındaki gerekçeler, dilsel uygunlukla birlikte, Batılı değerlerle uyumlu bir millî kimlik oluşturma çabasına dayanıyordu. Ülkütaşır'ın (2009) ifadesiyle, "Latin harfleri hem doğal bir tercih, hem de Türkçe için daha uygun bir yapıya sahiptir" (s. 30). Bu görüş, Harf Devrimi'nin yalnızca yazıya değil, siyasal ve kültürel modernleşmeye de kapı araladığını gösterir. Aktaş (1999) da bu süreci, "Türkçeyi fonetik açıdan standardize eden ve Cumhuriyet'in laik, Batıcı kimliğiyle bütünleşen" bir hamle olarak yorumlamaktadır (s. 713).

Harf Devrimi, yazının yalnızca bir aktarım aracı olmasının ötesinde, görsel kimlik inşasında da önemli bir rol oynamıştır. Tipografi bu dönemde salt bir yazı biçimi değil, modernleşme ideolojisinin taşıyıcısı olarak görülmüştür. Batı kaynaklı Latin harflerinin kabulüyle birlikte, Batı'daki tipografik yaklaşımlar da Türkiye'ye aktarılmıştır. Selamet (2012, s. 176), bu durumu "yeni bir kültürün inşasına olanak sağlayan bir eşik" olarak değerlendirir.

Edward Johnston'un sadelik, okunabilirlik ve dengeye dayalı yazı anlayışı, doğrudan olmasa da Cumhuriyet'in tipografik vizyonu

örtüşmüştür. Johnston'un *Foundational Hand* ve sans-serif karakterleri, Latin harflerinin modern biçimde sunumunu kolaylaştırmış; bu etki, 1930'lardan itibaren ders kitaplarında, kamu afişlerinde ve resmî belgelerde kendini göstermeye başlamıştır. Öztürk'ün (2015, s. 34) belirttiği üzere, "Erken Cumhuriyet dönemi tipografisi, Batı modernizmiyle yerel ihtiyaçlar arasında bir sentez kurmaya çalışmıştır".

Tipografinin bu yeni dili, yalnızca biçimsel düzeyde değil; görsel kimlik oluşumunun bir aracı olarak da işlev görmüştür. Öztürk (2015, s. 37), Harf Devrimi sonrası yazı tasarımı, "evrensel tasarım ilkeleriyle ulusal kimlik arayışı arasında bir ara form" olarak tanımlar. Johnston'un ilkeleriyle paralellik gösteren bu anlayış, yeni alfabenin halka benimsetilmesinde estetikle işlevselliği bir araya getirmiştir.

Harf Devrimi ile başlayan tipografik dönüşüm, Edward Johnston'un Batı'da şekillendirdiği modern yazı anlayışının yerel bağlama kültürel bir uyarlama olarak eklemelendiği bir süreçtir. Johnston'un mirası, sadece Batı tipografisini değil, aynı zamanda yeni ulus-devletlerin görsel kimlik kurma stratejilerini de etkilemiştir.

5.1.1. Harf Devrimi'nin Tipografik Boyutu

1928 Harf Devrimi, Türkiye'nin kültürel ve entelektüel dönüşümünün yanı sıra tipografik kimliğinin oluşumunda da belirleyici bir dönüm noktasıdır. Latin kökenli yeni alfabenin kabulü, yalnızca bir yazı sisteminin değişimini değil; aynı zamanda görsel iletişimin biçimsel temelini oluşturan tipografik dilin yeniden inşasını beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, Edward Johnston'un modernist ve işlev odaklı tipografi anlayışıyla örtüşen yönler taşımaktadır. Johnston'un yalınlık, okunabilirlik ve estetik bütünlük ilkeleri, Cumhuriyet'in erken dönem yazı denemelerinde dolaylı biçimde yankı bulmuştur. Tipografinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, antik Yunan ve Roma dönemlerinden itibaren harf anatomisinin sürekli evrildiği; bu evrimin zamanla kaligrafik gelenekle birleşerek çağdaş yazı karakterlerinin biçimsel altyapısını oluşturduğu görülür. Kaligrafi, bu süreçte yalnızca estetik değil; aynı zamanda yapısal bir kaynak olarak tipografinin biçimlenmesinde temel bir rol üstlenmiştir (Kipdemir & Yılmaz, 2023, s. 108).

Cumhuriyet sonrasında şekillenen millî tipografi arayışları, Johnston'un geometrik saflığa dayalı sans-serif formlarından ve yapısal sadelikten ilham alarak yerelleştirilmiş bir yazı dili üretme çabasına yönelmiştir. El yazısından mimari yazıya, kamu afişlerinden sinemanın hareketli başlıklarına kadar birçok alanda bu arayışın izleri görülmektedir (Becer,

2007, s. 14). Bu dönemde tasarlanan yazı karakterleri, Batı tipografisinin teknik disiplini ile Anadolu'nun geleneksel hat sanatından miras alınan biçimsel unsurların bir sentezini yansıtmaktadır. Özellikle İhap Hulusi Görey gibi grafik tasarımcıların afiş ve ilanlarında kullanılan yazı karakterleri, Johnston'un "insani oranlara dayalı" anlayışının yerel bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Görey, 1935; akt. Öztürk, 2015, s. 42). Bu yazı karakterleri hem modernleşme ideolojisinin taşıyıcısı hem de kültürel sürekliliğin görsel ifadesi olarak dikkat çeker.

Harf Devrimi'nin tipografik yönü, yalnızca okuryazarlığın yaygınlaştırılması gibi işlevsel amaçlarla sınırlı kalmamış; aynı zamanda çok katmanlı, özgün ve modern bir tasarım dili oluşturma gayretine dönüşmüştür. Johnston'un evrensel ilkeleri, bu yeni tipografik kimliğin biçimlenmesinde yapı taşı niteliği kazanmıştır.

5.1.2. Johnston'un Mirası ve 1928 Devrimi'nin Estetik-İşlevsel Analizi

1928 Harf Devrimi, yalnızca bir alfabenin değişimi değil; aynı zamanda yazının görsel kültür içerisindeki temsiline yönelik radikal bir dönüşüm sürecini temsil etmektedir. Bu dönüşüm hem dilsel hem de biçimsel anlamda sadeleşmeyi amaçlamış; yazının estetik ve işlevsel yönlerini çağdaşlaştıran yeni bir anlayışa zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Edward Johnston'un tipografiye yönelik felsefesi, doğrudan aktarılmasa da Cumhuriyet döneminde yazı sisteminin yeniden biçimlenmesinde önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

Johnston'un yazı anlayışı; sadelik, okunabilirlik, oran ve ritim gibi temel tasarım ilkeleri etrafında şekillenen disiplinli bir yaklaşıma dayanır. Jackson'ın (1981, s. 78) vurguladığı gibi, Johnston'un yöntemi, süslemeci kaligrafi geleneğini modern tasarım ilkeleriyle uzlaştıran bir paradigma değişimini temsil eder. Özellikle *Foundational Hand* ve Londra Metrosu için tasarladığı yazı tipi, yazının kentsel bağlamda sade ve etkili bir iletişim aracına dönüşebileceğini somutlaştırmıştır. Jackson (1981, s. 82), bu tasarımları "endüstriyel çağın görsel karmaşası içinde insani dokuyu koruyabilen nadir çözümler" olarak tanımlar.

Johnston'un öne çıkan ilkeleri şunlardır:

- **Geometrik düzen:** Altın oran ve modüler daire/çizgi sistemine dayalı harf yapıları,

- **Okuma kolaylığı:** Kalınlık-incelik kontrastlarının dengelendiği, ritmik ve akıcı yapılar,
- **Kamusal işlevsellik:** Yazının kent yaşamında rehberlik edici ve erişilebilir bir araç olarak kullanımı.

Johnston'un "kamu için okunabilirlik" anlayışı ile Harf Devrimi'nin geniş halk kitlelerine ulaşmayı amaçlayan eğitim politikaları arasında güçlü paralellikler göze çarpar. Her iki yaklaşım da sade, işlevsel ve öğrenmesi kolay bir yazı sistemine dayanır. Johnston'un *Foundational Hand* tasarımı, *Carolingian minuscule* geleneğini çağdaşlaştırarak, yapısal

Görsel 1. Edward Johnston'ın 26 Haziran 1930 tarihinde Bayan G.M. Dawson için kaleme aldığı ve 10. yüzyıla ait Winchester el yazmasına dayanan *Foundational Hand* (Temel El) örneği

Kaynak:
Johnston'un *Writing & Illuminating & Lettering* (1906/1944, s. 135) adlı eserinden uyarlanmıştır.



Johnston'un harf oranlarına ilişkin çizimleri (*Writing, Illuminating & Lettering*, 1906/1944, s. 135), Cumhuriyet dönemi tipografisinin sade ve ölçülü estetik anlayışına öncülük etmiştir. Bu çizimler, Serdar Kipdemir'in "Latin Kaligrafi Sanatına Dair" arşivinde korunmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminin eğitim materyallerinde gözlemlenen tipografik düzenlilik, Johnston'un "kitap yazısı" anlayışıyla örtüşen bir biçimsel disipline sahiptir.

Harf Devrimi, Johnston'un savunduğu "okunabilirlik ve estetik denge" ilkelerini benimseyerek, tipografiyi yalnızca bir yazı biçimi değil; kültürel kimliğin görsel taşıyıcısı olarak yeniden konumlandırmıştır. Cumhuriyet'in oluşturduğu yazı karakterleri, Batı'nın tipografik disiplinini yerel kültürel değerlerle harmanlayan bir görsel sistem ortaya koymuştur. Böylece yazı hem iletişim aracı hem de kültürel bir yapı taşı olarak işlev görmeye başlamıştır.

5.1.3. Johnston'un Türk Tipografisine Doğrudan/Dolaylı Etkileri

Cumhuriyet'in kuruluş süreciyle birlikte Türkiye'de başlatılan dil ve yazı reformları, yalnızca alfabenin değiştirilmesini değil, aynı zamanda yazının toplumdaki işlevinin yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir. Bu yeniden inşa sürecinde, Batı'daki modern tipografi hareketlerinin öncüsü kabul edilen Edward Johnston'un yazı estetiği ve felsefesi, Türkiye'deki tipografik yapılanmalarda dolaylı fakat belirgin bir etki alanı oluşturmuştur. Walters'ın (2013) belirttiği gibi, "Johnston'un tasarım felsefesi, işlevsel sadeliği ve evrensel okunabilirliğiyle ulusal sınırları aşan bir etki yaratmıştır" (s. 156). Johnston'un yazıya yaklaşımı, biçimsel bir güzellikten çok, iletişimsel bir netlik ve işlevsel sadelik üzerine kuruludur. Nitekim Walters (2013, s. 158), bu yaklaşımın özellikle genç ulusların modern tipografik kimlik arayışlarında referans noktası olduğunu vurgulamaktadır.

Özellikle *Foundational Hand* yazı stilinde görülen bu yaklaşım, Türkiye'de Latin harflerinin eğitim süreçlerine entegre edilmesinde önemli bir referans noktası olarak benimsenmiştir. 1928 Harf Devrimi'nin ardından açılan millet mekteplerinde ve devlet dairelerinde kullanılan yazı karakterleri, Johnston'un sistematik kaligrafik prensipleriyle örtüşen bir yapı sergilemiştir. Harflerin ritmik dengesi, ölçülü boşluk kullanımı ve okunabilirlik kaygısı, bu dönemin yazı örneklerinde Johnston'un etkisini açıkça ortaya koymaktadır.

Johnston'un sans-serif karakterleri ile klasik kaligrafi anlayışı arasında kurduğu denge, Türkiye'de modernlik ile gelenek arasında bir köprü işlevi görmüştür. Harf Devrimi'nin yalnızca teknik değil, aynı zamanda kültürel ve estetik bir reform olarak gerçekleştirilmesi, Johnston'un yazıya yüklediği sosyal anlamlarla da örtüşmektedir. Onun sadeleşmeyi ve anlam taşıyan biçimi önceleyen yaklaşımı, Türk tipografisinin biçimsel standartlarının ve görsel anlatım dilinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Bu etki yalnızca yazı eğitimiyle sınırlı kalmamış; kamu kurumlarının belgelerinde, eğitim kitaplarında ve yönlendirme levhalarında da kendini göstermiştir. Özellikle erken Cumhuriyet döneminde kullanılan tipografik örneklerde, harflerin biçimsel sadeliği ile taşıdığı anlam arasında güçlü bir uyum göze çarpmaktadır. Johnston'un yazı tasarımındaki bu yalınlık, Türkiye'de yazı karakterlerinin hem öğretilbilir hem de gündelik hayatta uygulanabilir hâle gelmesini kolaylaştırmıştır.

Edward Johnston'un tipografi alanındaki öncülüğü doğrudan aktarılmamış olsa da Harf Devrimi'nin görsel dilinde ve yazı sisteminin

işlevselleştirilmesinde ilham verici bir zemin oluşturmıştır. Onun yazı felsefesi, Türkiye’de yeni alfabenin hem pedagojik hem de estetik düzlemde kabulünü kolaylaştırmış; yazının yalnızca bir iletişim aracı değil, kültürel bir taşıyıcı olarak yeniden inşa edilmesine katkı sunmuştur.

Johnston’un harf tasarımında vurguladığı ritmik yapı ile Cumhuriyet döneminde hazırlanan eğitim materyalleri arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlikler, evrensel tipografik ilkelerin coğrafi ve kültürel sınırları aşarak işlevsel estetiği nasıl şekillendirdiğini göstermektedir:

- Harf yapısındaki geometrik sadelik ve oranlama, öğrenme sürecini kolaylaştırmak amacıyla ön plana çıkarılmıştır.
- Satır hizası ve uzantılar (ascender/descender) arasındaki tutarlılık, görsel düzenin ritmini sağlamıştır.
- Boşluk ve satır aralığı düzenlemeleri, okuma akışını optimize etmiştir.
- Tekrarlayan formların (örneğin, ‘n’, ‘m’) yapısal uyumu, Johnston’un Foundational Hand sistemindeki modüler yapıyı yansıtmaktadır.

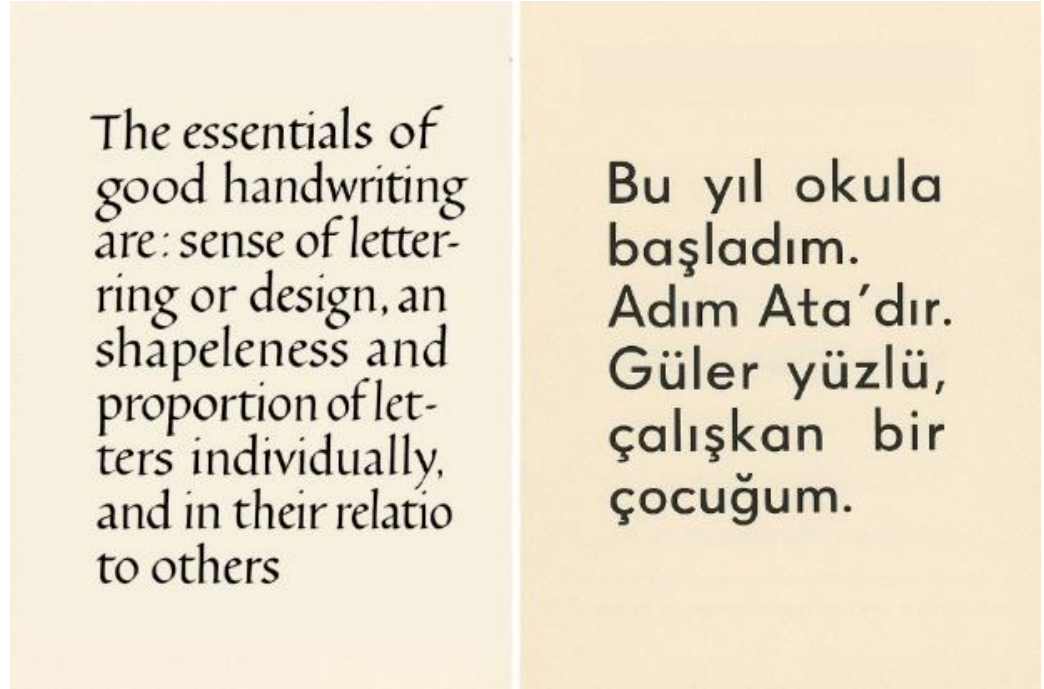
Bu ilkeler, tipografinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda öğretimsel bir araç olarak da ne kadar dönüştürücü olabileceğini göstermektedir. (bkz. Görsel 3a–b: Cumhuriyet dönemi alfabe kitaplarından örnek sayfalar).

Bu paralellikler, işlevsel tipografinin evrensel dilini yansıtır. Edward Johnston’un *Foundational Hand* yazı stiline Batı tipografisinde modernizme katkısı neyse, Türkiye’de Latin esaslı yeni alfabenin pedagojik materyallerdeki uygulanışı da (bkz. Görsel 2) benzer bir rasyonel ve insan odaklı tasarım anlayışını temsil eder. Johnston’un kaligrafik disiplinden beslenen organik formları - özellikle ‘a’, ‘g’, ‘n’ gibi karakterlerin x-yüksekliği ile ascender/descender dengeleri ve çift uçlu kalemle oluşturulan homojen mürekkep dağılımı- ile 1930’lar Türkiye’sinin ilkokul alfabe kitaplarındaki standartlaştırılmış geometrik hatlar (‘a’, ‘b’, ‘g’ gibi harflerin tutarlı şekilleri ve optimize edilmiş satır aralıkları) (Görsel 3a-b), okunabilirlik ve estetik bütünlük adına aynı temel prensipleri paylaşır: her iki örnekte de harf anatomisi pedagojik ihtiyaçlara göre optimize edilmiş (Pevsner, 2005, s. 181) ve coğrafi farklılıklara rağmen tipografik armoni (ölçeklendirme, boşluk oranları) kuralları benzerlik göstermiştir (İzer, 2018, s. 47). İki farklı bağlamda

üretilen bu yaklaşımlar, modern tipografinin eğitim materyallerindeki dönüştürücü gücünü kanıtlayan ideal örneklerdir.

Görsel 2. Tipografik paralellikler: (a) Johnston'un *Foundational Hand* örneği (Victoria & Albert Museum, 1916), (b) 1930'lar Türkiye'sine ait ilkokul yazı defteri

Kaynak:
MEB Arşivi, 1934).



5.1.4. Kültürel ve Toplumsal Yansımalar

1928 Harf Devrimi'nin kültürel etkileri incelendiğinde, bu reformun yalnızca teknik bir değişim değil, çok katmanlı bir kültürel yeniden yapılanma olduğu görülmektedir. "Harf Devrimi'nin sembolik anlamı, yazının ulusal kimliğin temsiline bürünmesi olarak yorumlanmıştır" (Türk Hat Sanatı, 2012, s. 173). Bu çerçevede, Latin esaslı alfabe yalnızca yeni bir yazı sistemi değil; aynı zamanda Cumhuriyet'in Batılı, laik ve modern değerlerinin görsel bir temsili hâline gelmiştir.

Edward Johnston'un tipografi kuramlarının bu süreçteki etkisi, geleneksel estetik ile modern tasarım ilkeleri arasında bir köprü işlevi üstlenmiştir. Johnston'un yazıya dair yaklaşımı, bireyin bilgiyle kurduğu görsel ilişkiye duyduğu sorumlulukla şekillenir. Onun harflerde aradığı ritmik ahenk, Türkiye'de Latin harflerinin ilk kez halka tanıtıldığı dönemde yalnızca okunabilirliği değil, aynı zamanda yazının halk nezdinde saygınlık kazanmasını hedefleyen bir estetik anlayışla örtüşmüştür.

Atabek (2003, s. 58), yeni alfabenin tipografik etkisini şu sözlerle özetler:

Yeni alfabe ile birlikte tipografi, yalnızca kitaplarda, tabelalarda ya da afişlerde değil; bizzat gündelik hayatın her satırında yer bulmaya başlamış; harfler kamusal alanın estetik aktörlerine dönüşmüştür. Gazetelerdeki başlıklardan okul kitaplarının baş harflerine, devlet dairelerinin levhalarından sokak tabelalarına kadar her yüzeyde, yazı modern bir yüz taşımaya başlamıştır. Bu yüzün biçimsel kılavuzlarından biri, hiç şüphesiz Johnston'un yazıya yüklediği sadelik ve duruluk idealidir.

Johnston'un kaligrafiden beslenen ancak çağın ihtiyaçlarına da cevap veren tasarım anlayışı, Türkiye'de Harf Devrimi sonrası şekillenen tipografik yönelimlerde sessiz fakat güçlü bir iz bırakmıştır. Bu etki, yalnızca harflerin çizim biçimlerinde değil; aynı zamanda yazının göze ve zihne nasıl hitap etmesi gerektiğine dair bir duyarlılıkta kendini göstermiştir. Zira harf, sadece okunmak için değil; hissedilmek, benimsenmek ve toplumun kolektif hafızasında yer edinmek için de vardır.

Dolayısıyla, Edward Johnston'un biçimsel ilkeleri -özellikle estetik sadelik, işlevsel netlik ve ritmik bütünlük- Türkiye'de yazı kültürünün yeni yüzünü şekillendirmede önemli bir esin kaynağı olmuştur. Harf Devrimi, sadece bir alfabe değişikliği değil; tipografinin kültürel bir dil olarak yeniden kurulması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda harf, yalnızca biçimsel bir unsur değil; aynı zamanda anlamın, hafızanın ve kimliğin taşıyıcısıdır.

5.2. Cumhuriyet Dönemi Tipografisinde Johnston'un İzleri

Yirminci yüzyıl başlarında Avrupa'da yazı ve biçim anlayışına yeni bir yön kazandıran Edward Johnston, yalnızca harf biçimlerini değil, yazının düşünsel ve estetik temellerini de yeniden kuran öncü bir figürdür. Onun fonetik sadakate dayanan, sade ve estetik düzeye hitap eden yazı karakterleri; yalnızca grafiksel bir devrimi değil, aynı zamanda kültürel ve iletişimsel bir reformu da beraberinde getirmiştir. Bu yönüyle Johnston'un yazıya yaklaşımı, Batı'da şekillenmiş olsa da Cumhuriyet Türkiye'sinin tipografik vizyonu ile dikkat çekici benzerlikler göstermektedir.

Türkiye'de 1928 Harf Devrimi ile başlatılan alfabe değişimi, yalnızca Arap harflerinden Latin esaslı bir sisteme geçiş değil; aynı zamanda yeni bir görsel kültürün inşasıdır. Bu yeni kültürde harfler, yalnızca sesin değil, aynı zamanda çağdaşlık, ilerleme ve laik bir ulus-devletin görsel temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, Johnston'un yazıya

yüklediği açıklık, sadelik ve işlevsellik ilkeleri, Türkiye'deki tipografik yönelimlerle örtüşmüş ve onun tasarım anlayışı, Cumhuriyet tipografisinin düşünsel zemininde sessiz fakat etkili bir ilham kaynağı olarak yer almıştır.

Johnston'un *Foundational Hand* üzerine inşa ettiği yazı disiplini, biçimsel sadelik ve biçimler arası uyum arayışını temel alır. Bu anlayış, Harf Devrimi sonrası Türkiye'de eğitim materyallerine, okuma kitaplarına ve kamu belgelerine yansıyan yazı karakterlerinde de kendini göstermiştir. Yeni harflerle halkı buluşturma çabası, yalnızca okuryazarlık oranını artırmakla kalmamış; yazının halkın gözüyle ve zihniyle yeniden temas kurmasını da sağlamıştır. Johnston'un yazıyı bir estetik iletişim aracı olarak ele alması, bu yönüyle Cumhuriyet'in yazı reformuyla örtüşen düşünsel bir paralellik taşır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında geliştirilen tipografik uygulamalar, yalnızca Batı'dan kopyalanan biçimsel unsurlar değil; aynı zamanda yerel dile ve kültüre adapte edilmiş, evrensel bir estetik arayışın Anadolu'ya tercüme edilmiş biçimidir. Atabek'in (2003, s. 49) belirttiği gibi, "Latin harflerine geçiş, basılı kültürü yeniden biçimlendirirken tipografik estetiği de dönüştüren bir süreç olmuştur." Bu bağlamda, Johnston'un harf tasarımlarında öne çıkan ahenkli oranlar, harfler arası dengeli boşluklar ve yüksek okunabilirlik hassasiyeti; Cumhuriyet dönemi Türk tipograflarının bilinçli ya da sezgisel olarak benimsediği temel ilkeler hâline gelmiştir. Johnston'un yazıya dair kavrayışı ile Cumhuriyet'in görsel dili arasında kurulan bu bağ, modern Türk tipografisinin yalnızca şekilsel değil, düşünsel derinliğini de beslemiştir. Çünkü burada yazı, bir araçtan çok daha fazlasıdır. Modernleşmeye, bilime, eşitliğe ve ulusal bilinçle yoğrulmuş bir geleceğe dair bir duruş, bir çağrı ve bir davettir denebilir. Bu çağrının görsel sesi, Edward Johnston'un sessiz ama derin etkileriyle biçimlenmiş harflerde, Atabek'in (2003, s. 49) ifadesiyle "iletişim biçimlerini kökten değiştiren" bir dönüşümün izleriyle yankılanmaktadır.

5.2.1. Johnston'un İlkelerinin Türkiye'deki Yansımaları

Edward Johnston'un tipografiye yaklaşımı, yalnızca yazının biçimiyle değil; aynı zamanda ruhu, anlam katmanları ve toplumsal işleviyle ilişkilidir. Meggs ve Purvis'in (2016) vurguladığı üzere, "Johnston'un devrimci katkısı, kaligrafiyi Orta Çağ zanaatı olmaktan çıkarıp modern tasarım disiplininin temel taşı haline getirmesiydi" (s. 243). Onun için yazı, bir yüzeydeki çizgiler bütününden ibaret değildir; yazı, zihinsel

düzenin, toplumsal temasın ve estetik dengenin taşıyıcısıdır. Johnston'un bu bakış açısı, form ile işlevi, sanat ile düşünceyi buluşturan bir yazı felsefesini beraberinde getirmiştir. Nitekim Meggs ve Purvis (2016, s. 245), onun çalışmalarını "endüstriyel çağın mekanikleşen dünyasında insani bir denge arayışı" olarak yorumlamaktadır. Johnston'un 1906 tarihli *Writing & Illuminating, & Lettering* adlı yapıtı, bu felsefenin en berrak ifadesi olarak kaligrafiyi yalnızca güzel yazı sanatı değil; bir disiplin, bir ifade aracı ve kültürel miras biçiminde konumlandırır.

Bu yaklaşım, Türkiye'de 1928 yılında gerçekleşen Harf Devrimi'yle düşünsel bir paralellik kurar. Harf Devrimi, yalnızca alfabe değişimi değil; yazı aracılığıyla halkla yeniden bağ kurma çabasıdır. Bu süreçte, Johnston'un Londra Metrosu için tasarladığı ve 1916'da kullanılmaya başlanan sans-serif yazı karakteri -okunabilirliği, sadeliği ve modern görünümüyle- Cumhuriyet'in yeni yazı düzenine dair arayışlarla dolaylı ama etkili bir örtüşme sergilemiştir.

Johnston'un tipografide benimsediği "sade ama anlamlı" çizgi anlayışı, Türkiye'de Latin harflerinin halka ulaştırılmasında esas alınan ilkelere büyük ölçüde yakındır. Şimşir'in (2008, s. 82) belirttiği gibi, "Osmanlı alfabesinin hat sanatına dayalı, estetik ama halk için erişimi zor yapısından uzaklaşmak isteyen Cumhuriyet kadroları, yeni harflerle yalnızca yazının şeklinin değil, zihinsel altyapısının da dönüşmesini istemiştir". Bu bağlamda Johnston'un önerdiği okunabilirlik, denge, boşlukların oranı ve harfler arası ilişkinin matematiği gibi prensipler, Türkiye'deki ilk Latin esaslı yazı karakterlerinin ruhunu da şekillendirmiştir.

Cumhuriyet'in yazı reformu, görsel kültür ile ideolojik dönüşüm arasında güçlü bir köprü kurmuştur. Harfler artık yalnızca seslerin taşıyıcısı değil, laiklik, halkçılık ve eğitim reformu gibi temel ilkelerin görsel temsili hâline gelmiştir. Bu temsilin inşasında, Johnston'un sanata içkin sadelik anlayışı ve yazının herkese ulaşması gerektiği yönündeki demokratik yaklaşımı, Türk tipografisine biçim vermede sessiz ama etkili bir rol oynamıştır.

Johnston'un tipografi anlayışı ile Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin yazıya yüklediği anlam arasında kurulan bu paralellik, iki ayrı coğrafyada ancak benzer ideallerle şekillenen bir yazı kültürünün izini sürer. Johnston'un incelikli ve düşünsel olarak zengin mirası, Harf Devrimi'nin düşünsel

zemininde yankılanarak Türkiye'nin görsel modernleşme serüvenine kalıcı bir katkı sunmuştur.

5.2.2. Johnston'un İzlerinin Türk Tipografisine Yansımaları

Edward Johnston'un yazıya getirdiği devrimci yaklaşım, yalnızca İngiltere'de değil, tipografinin evrensel dili üzerinde de derin etkiler bırakmıştır. DüNDAR'ın (2010, s. 45) belirttiği gibi, Jan Tschichold'un *Yeni Tipografi* manifestosuyla sistemleşen bu anlayış, ulusal tipografik kimliklerin inşasında referans noktası olmuştur. Johnston'un etkisi, 1928 Harf Devrimi sonrasında Türkiye'nin tipografik dönüşümünde de dolaylı ancak belirgin bir biçimde hissedilir. Onun yalınlık, oran ve ritim ilkeleri; Cumhuriyet'in sadeleşme ve halkla doğrudan iletişim kurma yönelimlerine katkı sunmuştur. Nitekim DüNDAR (2010, s. 48), modern tipografinin "geleneksel kaligrafi disiplinleriyle diyalog kurarak evrensel bir forma ulaştığını" vurgular.

Latin alfabesine geçiş, yalnızca harflerin biçimsel değişimini değil; zihniyet, estetik ve iletişim biçimlerinin dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. Gaur (1994, s. 178), yazı sistemlerindeki bu tür değişimlerin kültürel kimliğin yeniden inşasında kritik bir rol oynadığını, kaligrafinin ise bu süreçte görsel bir köprü işlevi gördüğünü belirtmektedir. Bu bağlamda Johnston'un yazıya yaklaşımı, yalnızca estetik bir önerme değil; aynı zamanda kültürel bir sanat felsefesi olarak da Türk tipografisinde yönlendirici bir etki yaratmıştır.

Johnston'un öğrencisi Eric Gill tarafından tasarlanan *Gill Sans* gibi yazı karakterleri, dünya tipografisinde modernizmin simgeleri hâline gelirken; Türkiye'deki tasarımcılar ve eğitimciler de bu sade ama anlam yüklü karakterlere ilgi duymuştur. Türkiye'nin modernleşme sürecinde tipografinin üstlendiği ideolojik ve estetik rol düşünüldüğünde, Johnston'un katkısı yalnızca biçimsel bir yansıma değil; aynı zamanda kültürel bir yol haritası olarak değerlendirilmelidir. Harf Devrimi sonrasında şekillenen görsel dil, birey ile devlet ve birey ile bilgi arasındaki yeni iletişim yapılarının estetik temelini oluşturmuştur. Bu çerçevede Johnston'un "harfin ruhuna" duyduğu saygı, Türkiye'de harflerin yeniden anlamlandırılmasına paralel düşer.

Tipografi, bir milletin kendini ifade etme aracıdır. Johnston'un öğretileriyle şekillenen modern yazı anlayışı, Türkiye'de yalnızca estetik bir yenilik değil, aynı zamanda çağdaş bir düşünce biçiminin taşıyıcısı olarak kabul edilmiştir. Okunabilirlik ve sadelik ilkeleriyle halkı harflerle, bilgiyle ve gelecekle buluşturma arzusu; Johnston'un vizyonu

kesişerek yeni bir sanat dili oluşturmuştur. Bu dil, sessiz ama etkili bir biçimde Cumhuriyet'in tipografik kimliğinin temelini atmıştır. Johnston'un izleri, Türk tipografisinde yalnızca biçimsel değil; düşünsel, kültürel ve estetik bir süreklilik olarak kalıcı bir etki bırakmıştır.

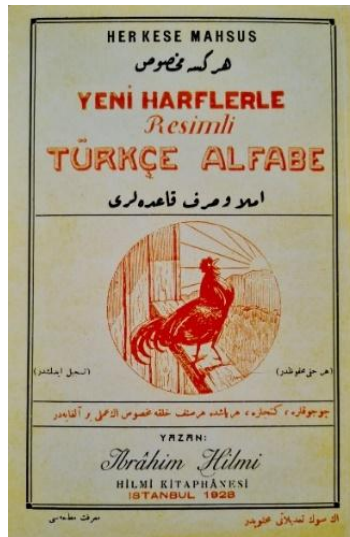
5.3. Eğitim Materyalleri, Kamu Afişleri ve Kitap Kapaklarında Biçimsel Analiz

1928 Harf Devrimi, yalnızca alfabenin değişimiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda köklü bir kültürel dönüşüm sürecinin de başlangıcını teşkil etmiştir. Dilek'in (2010) ifadesiyle, "bu devrim, yazıyı basit bir iletişim aracı olmaktan çıkarıp modern ulusun simgesel temellerinden biri hâline getirmiştir" (s. 90). Bu dönüşüm sürecinde yazı, sadece bilgi aktarıcısı olmaktan çıkmış; aynı zamanda kimlik ve estetik taşıyıcısı olarak toplumsal hafızanın şekillenmesinde merkezî bir rol üstlenmiştir. Nitekim Dilek (2010, s. 91), görsel dilin bu dönemde "Cumhuriyet'in kültürel hedeflerini yaymanın en etkili araçlarından biri" olduğunu vurgular.

Bu kapsamda, dönüşümün somut örnekleri özellikle halkı Latin harfleriyle tanıştırmak amacıyla hazırlanan eğitim materyallerinde açıkça gözlemlenmektedir. 1928'de yayımlanan *Herkese Mahsus Yeni Harflerle Resimli Türkçe Alfabe* (İbrahim Hilmi), bu bağlamda kritik bir öneme sahiptir (bkz. Görsel 1). Eserin kapağında kullanılan sade tipografi ile içeriğinde yer alan görsel destekli pedagojik yaklaşım, yeni yazı sisteminin hem öğretilmesini kolaylaştırmayı hem de estetik bir dil olarak benimsetmeyi amaçlamıştır. Tüccarzâde İbrahim Hilmi [Çığıracan] tarafından Marifet Matbaası'nda basılan bu 40 sayfalık (15x23 cm) eser, Osmanlıca karşılaştırmalı içeriğiyle dönemin geçiş sürecine ışık tutar.

Görsel 3. *Herkese Mahsus Yeni Harflerle Resimli Türkçe Alfabe*, İbrahim Hilmi

Kaynak:
Hilmi Kitaphanesi,
İstanbul: Marifet
Matbaası, 1928.
Serdar
Kipdemir, 1928 Harf
Devrimi Arşiv
Kitapları [Kişisel
koleksiyon].



Edward Johnston'un kaligrafi temelli tipografi anlayışının Cumhuriyet'in erken dönem görsel diline dolaylı etkileri göz ardı edilemez. Johnston'un harflerin oranlarına, yapısal sadeliğe ve okunabilirliğe vurgu yapan disiplini; kamu afişlerinden okul kitaplarına kadar uzanan geniş bir yelpazede yeni bir estetik zemin oluşturmuştur. Devletin alfabe öğretimini sistematik bir politikaya dönüştürdüğü bu süreçte, tipografinin işlevselliği kadar görsel çekiciliği de ön plana çıkmıştır. Elifba kitapları ve okuma-yazma kılavuzlarında benimsenen dengeli ve ritmik harf formları, yalnızca öğrenme sürecini kolaylaştıran bir araç olmamakla kalmamış; aynı zamanda modern bir yaşam tarzının simgesi hâline gelmiştir.

Johnston'un etkisi, kamuya yönelik afişlerde daha belirgin şekilde hissedilmektedir. Bu afişlerde yazı, sadece bilgi aktarımının ötesinde toplumu dönüştürme işlevi üstlenmiş; kullanılan karakterler hem modernlik algısı yaratmış hem de halkın güvenini kazanmayı amaçlamıştır. Örneğin, okuma-yazma seferberliği veya sağlık kampanyaları gibi devlet destekli afişlerde tercih edilen sans-serif yazı stilleri, Johnston'un temiz ve yalın çizgi anlayışıyla örtüşmüş; Batılılaşma ve toplumsal değişimin güçlü simgeleri olarak öne çıkmıştır.

Kitap kapaklarındaki yansımalar ise daha incelikli bir boyut taşımaktadır. Geleneksel hat sanatının süslü ve karmaşık üslubunun aksine, yeni dönem tasarımlarında Johnston'un "her harfin iç disiplini" felsefesi benimsenmiştir. 1940-1950'lerin ders kitabı kapaklarında görülen hizalama düzeni, boşluk kullanımı ve oransal uyum, bu estetik matematik arayışının somut örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Türkiye'nin modernleşme sürecinde harflerin biçimi, taşıdığı ideolojik mesajlarla da öne çıkmıştır. Johnston'un tipografiye kattığı ahenk ve disiplin, yalnızca sanatsal bir tercih olmaktan ziyade, eğitim ve kamusal iletişim politikalarının biçimlenmesinde etkili bir araç olmuştur. Harf, artık bir ses karşılığından öte, kültürel bir niyetin görsel ifadesidir.

5.3.1. Eğitim Materyallerinde Tipografik Dönüşüm

Cumhuriyet'in erken döneminde eğitim, yalnızca bireysel gelişimin değil, aynı zamanda toplumsal yeniden yapılanmanın en stratejik araçlarından biri olarak konumlandırılmıştır. Bu dönemde gerçekleştirilen Harf Devrimi, sadece bir alfabe değişikliği değil, aynı zamanda bir zihniyet dönüşümünün tipografik düzlemdeki yansıması olarak değerlendirilmelidir. Latin harflerine geçiş, çağdaşlaşma idealinin somut

bir göstergesi olurken, eğitim materyalleri bu idealin hem taşıyıcısı hem de yayıcısı niteliğini üstlenmiştir (Atabek, 2003).

Edward Johnston'un yazıya kazandırdığı sadelik, okunabilirlik ve işlevsellik ilkeleri, Türkiye'deki eğitim materyallerinin tasarımında dolaylı ama etkili bir biçimde yer bulmuştur. Özellikle ilkokul düzeyindeki okuma yazma kitaplarında, harflerin anatomik yapıları; karmaşıklıktan uzak, öğrenmeyi kolaylaştırıcı ve öğrencinin görsel belleğinde iz bırakacak biçimde düzenlenmiştir. Johnston'un pedagojik tipografi anlayışı, harf formunun yalnızca estetik değil; aynı zamanda eğitsel işlevle bütünleşmesi gerektiği ilkesine dayanır (Pevsner, 2005; Bringhurst, 2012).

Tipografik tasarımda "harf" yalnızca bir sembol değil; aynı zamanda bir algı nesnesidir. Bu bağlamda, her harfin boyutu, kalınlığı, boşluklarla kurduğu ilişki ve satır aralığı gibi biçimsel unsurlar, eğitim sürecinin etkinliğini doğrudan etkileyen faktörler hâline gelmiştir. Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarında hazırlanan alfabe kitapları ve okuma materyalleri, bu bilinçli ya da sezgisel tipografik yönelimlerle şekillendirilmiştir. Tablo 1'de Kipdemir ve Yılmaz'ın (2023) da vurguladığı gibi, yazı karakterlerinin biçimsel dili, öğrencinin ses-harf ilişkisini kavramasına olanak tanıyacak şekilde tasarlanmıştır.

Tablo 1.

Cumhuriyet'in erken döneminde hazırlanan eğitim materyallerinde tercih edilen tipografik özelliklerin özeti

Kriter	Harf Devrimi Öncesi (Osmanlıca)	Harf Devrimi Sonrası (Latin Temelli)
Alfabe Yapısı	Arap harfleri, bitişik yazım	Ayrık ve bağımsız harfler
Tipografik Okunabilirlik	Karmaşık, sağdan sola, karma bitişikler	Yüksek okunabilirlik, soldan sağa
Yazı Karakteri	Hat sanatı esaslı, estetik öncelikli	Johnston etkili sans-serif/roman harf yapısı
Eğitsel Uygunluk	Çocuklara öğretim için zor	Harf biçimleri çocukların kavrayışına uygun sade yapı
Materyal Tasarımı	Estetik ama işlevselliğinden uzak	Okunabilir, sistematik, modern tipografi ilkelerine uygun
Pedagojik İlişki	Görsel değil, ezbere dayalı	Görsel kavrayış, ses-harf ilişkisi ön planda
Johnston Etkisi	Yok	Dolaylı etkiler: sadelik, ritmik yapı, işlevsellik

Ayrıca, bu tipografik dönüşüm yalnızca öğrenme sürecini kolaylaştırmakla kalmamış; aynı zamanda yeni birey tipinin -yani çağdaş, düşünen, sorgulayan ve estetik değerleri tanıyan yurttaşın- oluşumuna katkı sağlamıştır. Harflerin görsel sadeliği, Cumhuriyet'in ideolojik olarak benimsediği "açıklık, anlaşılabilirlik ve ilerlilik" ilkelerinin görsel düzlemdeki temsili olmuştur (Bringinghurst, 2012; Atabek, 2003).

Harf Devrimi sonrasında üretilen eğitim materyalleri, yalnızca içerik değil biçim bakımından da modernist bir anlayışla yeniden kurgulanmış; Edward Johnston'un tipografik felsefesi ise bu yeni görsel dilin temel taşlarından birini oluşturmuştur. Bu durum, tipografinin yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda pedagojik ve kültürel bir temsil formu olarak işlev kazandığını göstermektedir.

5.3.1.1. Gövde Metinlerin Özellikleri

Cumhuriyet'in erken dönem eğitim ve yayın materyallerinde gövde metinler, işlevsel okunabilirlik ile estetik sadeliği örnek bir dengeyle birleştiren özgün bir tipografik yaklaşım sergiler. Bu dönemin metin tasarımı, Johnston'un "insan eliyle şekillenen harf" felsefesinden hareketle, kaligrafik detaylardan arındırılmış geometrik temelli karakterlerle biçimlendirilmiştir. Feodal dönemin süslü yazılarına bilinçli bir tepki olarak benimsenen sans-serif (grotesk) yazı tipleri, moderniteyi simgeleyen düz çizgili ve yalın formlarla öne çıkmaktadır.

Okunabilirlik odaklı bu yeni düzen, 10-12 punto aralığı ve geniş satır boşluklarıyla öğrenciler ile yeni okur-yazarlar için maksimum erişilebilirlik sağlamayı hedeflemiştir. Metin blokları, soldan sağa yazım devrimiyle uyumlu olarak tasarlanmış; simetrik ve soluklu (justify edilmemiş) yapılarıyla göz yorgunluğunu en aza indirgeyen bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu teknik tercihler, pedagojik işlevi ön planda tutan bir anlayışın ürünüdür.

Renk ve kontrast kullanımında da bilinçli seçimler göze çarpar. Siyah-beyaz baskılarda yüksek kontrast tercih edilirken, çocuk kitaplarında pastel tonlu arka planlarla desteklenmiş metin alanları kullanılmıştır. Harf Devrimi'nin gerektirdiği adaptasyon sürecinde, "a, g, e" gibi Latin harflerinin ayırt edici formları özellikle standardize edilerek okuma kolaylığı sağlanmıştır.

5.3.1.2. Başlık Hiyerarşisi ve Tasarımı

Cumhuriyet dönemi yayınlarında başlık hiyerarşisi ve tasarımı, pedagojik işlevi ön planda tutan sistematik bir yaklaşımla ele alınmıştır. Ana başlık ve alt başlıklar arasında belirgin punto farkları (18pt/14pt/12pt gibi) ve ağırlık kontrastları (bold/regular) oluşturularak içerik yapısı görsel olarak net bir şekilde ifade edilmiştir. Madde işaretleri, numaralandırma ve stratejik satır boşluklarıyla bilgiye erişim kolaylaştırılmış; bu düzenleme Edward Johnston'un Londra Metrosu işaretlerindeki katmanlı okuma deneyiminden esinlenerek geliştirilmiştir (Burke & Halliday, 1997, s. 15).

Başlık tasarımları, yeni rejimin tipografik kimlik inşasında kritik rol oynamıştır. Geometrik sans-serif fontların tercih edilmesi, "modern Cumhuriyet" imajını bilinçli olarak yansıtan bir seçimdir. İtalik kullanımının sınırlandırılması ve büyük harflerin öne çıkarılmasıyla otorite vurgusu güçlendirilirken; "Yeni Harflerle İlk Ders" gibi sembolik başlıklar özel olarak tasarlanarak devrimin tipografik manifestoları hâline gelmiştir.

Mekânsal organizasyonda titiz bir planlama göze çarpmaktadır. Başlık ile metin arasında 1.5 satır boşluğu bırakılması gibi kurallar standart hâle getirilmiş; sol kenara hizalanan başlıklar "ilerleme" ideolojisiyle görsel paralellik kurmuştur. Afiş tasarımlarında uygulanan başlık/beden metin oranının 1:3 kuralı, görsel-text dengesini bilimsel temellere oturtan bir yaklaşım sergilemiştir.

Tarihsel süreçte bu uygulamalar, Osmanlı'nın süslü el yazması serlevha geleneğinden radikal bir kopuşu temsil etmektedir. Avrupa modernizmiyle kurulan diyalogda, Bauhaus'un tipografik hiyerarşisiyle benzerlikler taşırken, Türkçenin fonetik yapısına uygun özgün çözümler de geliştirilmiştir. Özellikle "ş, ç, ğ" gibi harflerin özel glif tasarımları, yerel ihtiyaçlara cevap veren yaratıcı uygulamalardır.

Bu dönemin ikonik örnekleri arasında 1930'ların *Ülkü* dergisi kapak başlıklarının evrim süreci, ilkokul kitaplarında konu başlıklarının renk kodlaması (mavi-tarih, kırmızı-matematik gibi) ve "Okuma Yazma Seferberliği" afişlerindeki tipografik militarizm dikkat çekicidir. Her biri, Cumhuriyet'in tipografik devriminin farklı boyutlarını yansıtan önemli belgeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.3.1.3. Tipografik Örneklerin Eğitimdeki Rolü ve Tasarım Kriterleri

Tipografik örnekler, eğitim sürecinde görsel öğrenmeyi destekleyen ve okuma-yazma becerilerinin gelişimine katkı sağlayan temel araçlardır. Harf örnekleri, alfabe tabloları ve okuma kartları gibi materyaller, özellikle erken çocukluk döneminde ve ilkokul seviyesinde öğrencilerin harfleri tanımasını, kelimeleri doğru şekilde okumasını ve yazı diline aşinalık kazanmasını kolaylaştırır. Bu tür görsel unsurlar, öğrenme sürecini daha etkili ve keyifli hâle getirirken; farklı öğrenme stillerine hitap ederek kapsayıcı bir eğitim sunar.

5.3.1.4. Tipografik Örneklerin Eğitimdeki İşlevi

Tipografik örneklerin eğitimdeki en önemli işlevi, öğrencilerin görsel hafızalarını güçlendirmesidir. Net ve düzenli bir şekilde sunulan harf şekilleri, öğrencilerin zihinsel imgeler oluşturmaya yardımcı olur. Bu sayede harflerin tanınması ve hatırlanması kolaylaşır. Okuma kartları ve alfabe tabloları, harflerin doğru seslendirilmesini ve birleştirilmesini sağlayarak okuma becerisinin gelişimine katkıda bulunur. Aynı zamanda, harf örnekleri sayesinde öğrenciler yazı yazarken doğru çizgi yönlerini ve karakter yapılarını öğrenirler. Bu da düzgün ve okunaklı yazı yazma alışkanlığı kazanmalarını sağlar. Renkli, ilgi çekici ve yaşa uygun tasarımlar, öğrencinin dikkatini çekerek motivasyonunu artırır. Özellikle küçük yaş gruplarında görsel unsurların öğrenmeyi eğlenceli hâle getirmesi, öğrencinin derse aktif katılımını teşvik eder. Ayrıca, bu materyaller görsel, işitsel ve kinestetik öğrenme stillerine hitap ederek her öğrencinin ihtiyacına uygun bir öğrenme deneyimi sunar.

5.3.1.5. Tipografik Örneklerin Tasarım Kriterleri

Tipografik örneklerin etkili olabilmesi için belirli tasarım kriterlerine dikkat edilmelidir. Öncelikle, harflerin net ve anlaşılır olması gerekir. Okunabilirliği artırmak için genellikle sans-serif gibi basit ve düz yazı tipleri tercih edilmelidir. Yaş grubuna uygunluk da tasarım sürecinde önemli bir kriterdir. Okul öncesi çocuklar için büyük, renkli ve eğlenceli harfler kullanılırken, yetişkinler için daha sade ve profesyonel tasarımlar tercih edilmelidir (Walker, 2001, s. 72). Renk seçiminde yüksek kontrastlı kombinasyonlar (siyah-beyaz, koyu mavi-açık sarı gibi) okumayı kolaylaştırır ve görsel algıyı güçlendirir.

Alfabe tablolarında harflerin mantıklı bir sırayla (A'dan Z'ye) ve gruplandırılarak (sesli-sessiz harfler gibi) sunulması, öğrenmeyi

kolaylaştırır. Ayrıca, özellikle küçük yaş gruplarında kullanılan materyallerin dayanıklı olması gerekir. Laminasyonlu kartlar veya sert karton gibi malzemeler, materyallerin uzun süre kullanılabilmesini sağlar. Etkileşimli öğeler, öğrenme sürecini daha dinamik hale getirebilir. Kabartmalı harfler, manyetik harf setleri veya dokunsal materyaller, öğrencilerin harfleri dokunarak öğrenmesine imkân tanır. Son olarak, kültürel ve dilsel uyum da göz önünde bulundurulmalıdır. Özellikle Türkçe gibi özel karakterlere (ğ, ş, ç vb.) sahip dillerde bu harflerin doğru şekilde temsil edilmesi büyük önem taşır.

5.3.1.6. Pedagojik İşlev ve Görsel Bütünlük

Cumhuriyet'in erken dönem eğitim materyallerinde pedagojik işlev ile görsel bütünlük arasındaki dengeli ilişki, yeni harflerin öğretiminde devrim niteliğinde bir yaklaşım ortaya koymuştur. Bu dönemde tasarlanan ders kitapları ve eğitim araçları, yalnızca okuma yazma öğretmekle kalmamış, aynı zamanda modern bir ulus inşa etme idealini de görsel olarak temsil etmiştir (Frutiger, 1989, s. 94).

Metin ve görsel öğelerin bütünleşik kullanımı, özellikle yeni okur-yazar olacak yetişkinler ve çocuklar için özel olarak kurgulanmıştır. Sayfa düzenlerinde, her bir harfin tanıtıldığı bölümlerde, harfin yazılış yönünü gösteren ok işaretleri ve el hareketlerini resmeden illüstrasyonlar kullanılmıştır. Bu yaklaşım, görsel hafızaya hitap ederek öğrenmeyi kolaylaştıran pedagojik bir yeniliktir.

Görsel bütünlük bağlamında, metin blokları ile resimler arasında organik bir ilişki kurulmuştur. Örneğin "a" harfi öğretilirken, harfin yanında "araba" resmi yer almakta ve bu resimle metin arasında renk, çizgi kalınlığı ve kompozisyon bakımından uyum sağlanmaktadır. Pastel tonlardaki arka plan renkleri, göz yorgunluğunu önlerken; siyah mürekkeple basılan harfler maksimum kontrast sağlayarak okunabilirliği artırmaktadır.

Pedagojik açıdan en dikkat çekici uygulamalardan biri de harf öğretim sıralamasıdır. Kolaydan zora doğru kurgulanan bu sistemde, önce düz çizgilerden oluşan harfler (E, L, T gibi), sonra eğrisel formlar (O, C, S) öğretilmiştir. Bu sıralama, Johnston'un yazı sistemiyle paralellik göstermektedir.

Görsel bütünlük ilkesi, yalnızca estetik kaygılarla değil, öğrenme psikolojisi dikkate alınarak uygulanmıştır. Sayfaların alt kısımlarında yer alan alıştırma bölümleri, üst kısımlardaki örneklerle aynı tipografik

karakterde ancak daha büyük punto ile tasarlanmış; böylece öğrencinin dikkati doğru noktaya yönlendirilmiştir. Bu detaylar, Cumhuriyet'in eğitim materyallerini, dönemin pedagojik anlayışının en ileri örnekleri haline getirmiştir.

5.3.2. Kamu Afişlerinde Görsel ve Tipografik Yenilikler

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde kamu afişleri, yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda yeni toplum vizyonunun görsel temsilcisi olarak kritik bir rol üstlenmiştir. Geleneksel hat sanatından radikal bir kopuşu simgeleyen sans-serif devrimi, geometrik ve monolinear harflerle kamusal alanı âdeta fethetmiş, siyah-beyaz veya kırmızı-beyaz gibi güçlü kontrastlı kompozisyonlarla yüksek görsel vurgu sağlanmıştır. Bu estetik yaklaşım, Edward Johnston'un Londra Metrosu afişlerindeki netlik arayışının Türkiye'deki yansıması olarak özellikle "Okuma Yazma Seferberliği" afişlerinde kendini göstermiştir (Twyman, 1990; Burke & Halliday, 1997).

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde şekillenen yeni toplum vizyonu, yalnızca yasal düzenlemeler ve kurumsal yapılar aracılığıyla değil, aynı zamanda görsel iletişimin gücüyle de inşa edilmiştir. Bu yeni görsel dilin en etkili taşıyıcılarından biri hiç kuşkusuz kamu afişleri olmuştur. Dönemin matbaaları ve özellikle Cemal Azmi Matbaası gibi yayıncılar tarafından üretilen eğitim materyalleri ve alfabe levhaları, bu sürece önemli katkılar sağlamıştır. 1930'larda basılan ve sınıflarda kullanılan Yeni Türk Harfleriyle İlk Okuma Yazma Levhaları, büyük punto, renkli resimler ve hece örnekleriyle (e-l-e, a-l-a gibi) yeni alfabenin öğretimini kolaylaştırmıştır (Atabek, 2003). (bkz. Görsel 4).

Görsel 4. Yeni Türk Harfleri eğitim levhası [Fotoğraf].

Kaynak:

Cemal Azmi Matbaası, 1930. Serdar Kipdemir, 1928 Harf Devrimi'ne Ait Afişler [Kişisel koleksiyon].



Harf Devrimi sonrasında afişlerde kullanılan yazı karakterleri, yeni alfabenin tanıtımı görevini aşarak görsel modernleşmenin de simgesine dönüşmüştür. Osmanlı'nın girift ve kıvrımlı hat geleneğinden radikal bir kopuşu temsil eden bu yeni tipografik yaklaşım, daha yalın, anlaşılır ve geometrik formlarla biçimlenmiştir. Edward Johnston'un sans-serif estetiği bu bağlamda önemli bir referans noktası oluşturmıştır. Johnston'un kaligrafik kökenli ancak işlevsellik odaklı modern tipografi anlayışı, kamu afişlerinde ve dönemin tipografi çalışmalarında tercih edilen yazı karakterlerinin sade ancak etkileyici yapısında kendini göstermiştir (Garfield, 2012). Özellikle harf oranlarındaki matematiksel tutarlılık ve okunabilirlik vurgusu, her iki kaynakta da ortak bir dil olarak karşımıza çıkar.

Söz konusu dönemin afişlerinde tipografi, salt metin düzenleme aracı olmanın ötesinde, mesajın özünü taşıyan temel bir tasarım öğesi işlevi görmüştür. Büyük punto değerleriyle kullanılan, ritmik aralıklarla düzenlenmiş ve negatif alanlarla dengelenmiş yazılar; hem görsel çekicilik sunmuş hem de bilişsel düzeyde doğrudan etki yaratmıştır.

Dönemin eğitim materyallerinde de benzer bir yaklaşım görülür: Kırmızı-mavi-siyah renk kombinasyonları, net kompozisyonlar ve pedagojik vurgular, kamu afişleriyle paralel bir estetik dil oluşturur. Kamu afişlerinin temel işlevi olan bilgiyi hızlı ve etkili biçimde iletme amacı, Johnston'un "okunabilirliğin estetiğin temelini oluşturduğu" yönündeki düşüncesiyle örtüşen biçimsel çözümler doğurmuştur (Johnston, 1906/1995). Dönemin kamu afişlerinde ve eğitim materyallerinde göze çarpan renk seçimleri, kompozisyon dengesi ve tipografik yalınlık; izleyiciye yöneltilmiş doğrudan bir görsel hitap niteliği taşır. Bu döneme ait alfabe levhalarında olduğu gibi, harf formları ile iletilen mesaj arasında kurulan bu uyum, halk nezdinde güven ve şeffaflık izlenimi yaratmayı başarmıştır. Bu durum, yeni devletin düzenli, açık ve modern yüzünü görsel olarak temsil eden bilinçli bir stratejinin ürünüdür. Afişlerdeki ve eğitim materyallerindeki tipografik sadelik, aslında yeni bir söylemin, yeni bir iletişim tarzının ve yeni bir estetik duyarlılığın simgesel ifadesidir.

Cumhuriyet dönemi afişlerinde ve bu dönemin tipografi ürünlerinde tipografi, yalnızca yazılı içeriği aktarmakla kalmaz; görsel bir disiplinin sesi olarak işlev görür. Johnston'un etkisi doğrudan alıntılanan bir referans olmaktan çok, biçimsel bir felsefe olarak kendini gösterir: Her harf, işlevselliği kadar anlam yüklüdür; sadeliği kadar güçlü bir ifadeye sahiptir. Bu perspektifle bakıldığında, kamu afişleri ve alfabe levhaları

salt propaganda veya eğitim araçları değil, aynı zamanda genç Cumhuriyet'in görsel kültürünü ve çağdaş sanatla kurduğu diyalogu belgeleyen estetik tanıklıklardır. Görsel 4'te yer alan örnek, bu sentezi en iyi özetleyen çalışmalardan biridir.

Renk kodlamalarındaki bilinçli tercihler -kırmızının devlet otoritesini, mavinin eğitim ve ilerlemeyi, siyah-beyazın ise resmiyeti temsil etmesi- görsel iletişimin etkinliğini artırmıştır. Türkçeye özgü "Ş, Ç, Ğ" gibi harflerin özel glif tasarımları ve satır sonu heceleme kurallarının görsel bütünlük lehine esnetilmesi, yerel ihtiyaçlara özgü çözümler sunmuştur.

Dönemin eğitim materyalleri ve kamu afişleri arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Kırmızı-mavi-siyah renk kombinasyonları, net kompozisyonlar ve pedagojik vurgular, ortak bir estetik dil oluşturmuştur. Bu tutum, Johnston'un "okunabilirliğin estetiğin temelini oluşturduğu" düşüncesiyle tam bir uyum içindedir.

Cumhuriyet'in kamu afişleri, yalnızca propaganda veya eğitim araçları değil, aynı zamanda genç devletin düzenli, açık ve modern yüzünü temsil eden görsel manifestolar olarak işlev görmüştür. Johnston'un etkisi, doğrudan bir taklitten ziyade, biçimsel bir felsefe olarak benimsenmiş; her harf, işlevselliği kadar anlam yüklü, sadeliği kadar güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu perspektifle, kamu afişleri ve alfabe levhaları, Cumhuriyet'in görsel kültürünü ve çağdaş sanatla kurduğu diyalogu belgeleyen estetik tanıklıklar olarak tarihteki yerini almıştır.

5.3.3. Kitap Kapaklarında Estetik ve Fonksiyonel Yaklaşımlar

Cumhuriyet'in erken döneminde kitap, salt bir bilgi aktarım aracı olmanın ötesinde, yeni bir kültürel kimliğin taşıyıcısı ve görsel bir anlatım platformu işlevi görmüştür. Harf Devrimi'nin beraberinde getirdiği yazı sistemindeki değişim, kitap kapaklarını da doğrudan etkileyerek tipografik ve estetik açıdan yeni bir dönemin başlangıcını işaretlemiştir. Bu dönüşüm, Edward Johnston'un yazı tasarımında temel aldığı yalın, dengeli ve işlevsel yaklaşımın Türkiye'nin görsel kültürüne yansması olarak değerlendirilebilir (Burke & Halliday, 1997).

1928 sonrasında tasarlanan kitap kapaklarında harf artık yalnızca bir sembol değil, aynı zamanda görsel bir ifade aracına dönüşmüştür. Latin alfabesinin sunduğu yalın ve geometrik olanaklar, Osmanlı'nın dekoratif geleneğinden uzak; daha sade, okunaklı ve sistematik bir kapak tasarım anlayışının gelişimine zemin hazırlamıştır. Johnston'un modern tipografi

felsefesinde öne çıkardığı sadelik ve ritim duygusu, bu dönem kapak tasarımlarının en karakteristik özellikleri arasında yer almıştır.

Yeni dönem kitap tasarımlarında yazı karakterleri yalnızca içerikle uyumlu seçilmekle kalmamış; aynı zamanda okuyucuda belirli çağrışımlar uyandıracak şekilde stratejik olarak konumlandırılmıştır. Başlık puntoları dikkat çekici ancak ölçülü; alt başlıklar ise genel kompozisyonu destekleyecek biçimde düzenlenmiştir. Harf aralıkları, satır hizalamaları, negatif alan kullanımı ve renk seçimleri; her biri görsel denge unsuru olarak titizlikle ele alınmıştır. Bu yaklaşım, Johnston'un kaligrafik disiplinden beslenen ölçülü sadeliğin modern tasarıma nasıl aktarılabileceğini gösteren önemli bir örnek teşkil etmektedir (Garfield, 2012).

Kitap kapaklarındaki bu tipografik sadeleşme hareketi, aynı zamanda yeni alfabenin toplum tarafından benimsenmesini kolaylaştıran görsel stratejilerden biri olmuştur. Karmaşık hat kompozisyonlarının yerini alan yalın yazı düzeni, okurla metin arasında doğrudan bir iletişim kanalı oluşturmuştur. Bu açıdan kitap kapakları, yalnızca estetik bir tercihi değil; aynı zamanda yeni bir okuryazarlık anlayışını destekleyen kültürel bir yaklaşımı da yansıtmıştır.

Özellikle devlet destekli yayınevleri ve eğitim kurumlarının hazırladığı yayınlarda, bu tipografik anlayış çok daha belirgin şekilde gözlemlenebilir. Kapak tasarımlarının dili, sadeliği ve tipografik düzeni; Cumhuriyet'in akılcı, erişilebilir ve evrensel bir bilgi anlayışını temel alan kültür politikalarının sessiz ancak etkili bir temsilcisi konumundadır.

Sonuç olarak, Harf Devrimi sonrası dönemde kitap kapakları, estetik ile işlevselliğin uyumlu bir sentezine tanıklık etmiştir. Johnston'un yazı tasarımına ilişkin geliştirdiği felsefe, Türkiye'nin bu yeni döneminde yalnızca bir etkiden öte, biçimsel bir referans noktasına dönüşmüştür. Her bir harf, artık yalnızca bir sesin değil; aynı zamanda yeni bir çağın, yeni bir toplumsal düzenin ve yeni bir estetik bilincin görsel izdüşümü olarak karşımıza çıkmaktadır.

6. TÜRKİYE VE BATI TİPOGRAFİSİ ARASINDA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ

6.1. Edward Johnston Ekseninde Görsel Benzerlikler

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye, sadece siyasi ve toplumsal alanda değil, görsel kültüründe de köklü bir dönüşüm yaşamıştır. Atabek (2003, s. 52), bu dönüşümün en somut göstergelerinden birinin, 1928 Harf Devrimi sonrası tipografide gerçekleşen biçimsel yenilenme olduğunu vurgular. Yeni alfabenin kabulü, sadece yazı sisteminin değişimini değil, yazıyla kurulan görsel ilişkinin yeniden yapılandırılmasını da gerektirmiştir. Bu süreçte Batı'daki modernist tipografi anlayışı ile Türkiye'de gelişen yeni tipografik dil arasında dikkat çekici paralellikler ortaya çıkmıştır. Atabek (2003, s. 58-59), bu benzerliklerin temelinde Edward Johnston'un yazı tasarımına ilişkin felsefe ve biçimsel yaklaşımının yattığını belirtir. Johnston'un savunduğu işlevsel sadelik, orantılı boşluk kullanımı ve okunabilirlik önceliği, Cumhuriyet'in erken dönem tipografik ürünlerinde açıkça görülür.

Johnston'un tipografi ve kaligrafi anlayışı özellikle yalınlık, okunabilirlik ve işlevsellik ilkeleri üzerine kuruludur. Jackson (1981, s. 145) ise yazının evrim sürecinde işlevsel ve estetik kaygıların birlikte ele alınması sonucu farklı kültürlerde benzer tipografik yaklaşımların ortaya çıktığını ifade eder. Bu ilkeler hem İngiltere'de geliştirilen yazı stillerinde hem de Türkiye'de Latin harflerinin kabulü sonrası üretilen tipografik eserlerde benzer karşılıklar bulmuştur. Kamu afişleri, eğitim materyalleri ve kitap kapakları gibi alanlarda, Batı'nın sans-serif estetiğine paralel yalın, geometrik ve ritmik yazı düzenlemeleri tercih edilmiştir.

6.2. Tipografik Devrim: ABC Harflerinin Johnston Üzerinden Açıklanması

Edward Johnston'un tipografiye kazandırdığı en büyük yeniliklerden biri, geleneksel kaligrafik formların modern sans-serif bir anlayışla yeniden yorumlanmasıdır (Garfield, 2012, s. 47). 1928 Harf Devrimi'nin esas amacı, yalnızca bir alfabe değişimini değil; aynı zamanda çağdaşlaşma yönündeki kültürel bir sıçrayışı gerçekleştirmek olmuştur. Bu bağlamda, tipografi yalnızca harflerin biçimsel düzeni değil, aynı zamanda ideolojik bir taşıyıcı olarak da işlev görmüştür (Atabek, 2003, s. 53).

Johnston'un tasarladığı *Johnston Sans* hem okunabilirlik hem de görsel denge açısından devrim niteliğindedir. Özellikle büyük harflerdeki (majüskül) yapısal özellikler, Latin harflerinin modern Türkiye

tipografisindeki temsil biçimlerine ışık tutar. ABC harfleri, bu sistemin temel yapıtaşları olarak aşağıdaki biçimsel yorumlarla öne çıkar:

A Harfi: Dikey ve Meyilli Kesimler

Johnston'un A harfindeki en dikkat çeken unsur, harfin her iki yana açılan eğimli çizgilerinde sağladığı simetrik denge ve yapısal açıklıktır. Klasik Roma harflerindeki dikeylik yerine daha hafif meyilli ve içbükey izlenim veren çizgilerle oluşturulan bu yapı, harfe hem bir hareket hem de bir zarafet katar. A'nın içindeki yatay çizgi (crossbar) harfin optik ağırlığını dengelemek üzere yüksek konumlandırılmıştır (Burke & Halliday, 1997, s. 11).

B Harfi: Çift Gövde Arasındaki Denge

Johnston'un B harfindeki tasarım tercihleri, iki yarım dairenin (üst ve alt gövde) oranlamasıyla ilgilidir. Üst gövde genellikle daha küçük, alt gövde daha geniş çizilir; bu tercih, harfe görsel bir ağırlık merkezi ve dengeli bir görünüm kazandırır. Bu yapı hem klasik Roma harflerinde hem de Johnston'un insanist sans-serif anlayışında biçimsel bir süreklilik taşır. Harfin iç boşlukları (counter) ise eşit açıklıkta tasarlandığı için okuma kolaylığı artırılmıştır.

C Harfi: Açık, Yuvarlak ve Akıcı Yapı

C harfi, Johnston'un en karakteristik biçimlerinden biridir. Üst ve alt uçları, klasik dönem yazıtlarındaki gibi açık uçludur ve tam bir daireyi tamamlamaz. Bu durum, harfe hem bir açıklık hissi kazandırır hem de metin içinde nefes alacak bir alan yaratır. Harfin içbükey ve yuvarlak formu hem el yazısına gönderme yapar hem de dijital tipografide ekran uyumuna olanak tanır.

Görsel 6. A, B, C Harflerinde Edward Johnston'un Tipografik Yaklaşımı [Fotoğraf].

Kaynak:

Johnston, E. (1944). *Writing & illuminating & lettering* (3. baskı). Pitman. "A, B, C Harflerinde Edward Johnston'un Tipografik Yaklaşımı"



Görsel Uygulama ve Katmanlı Anlam

Bu üç harfin tasarımsal özellikleri, yalnızca biçimsel değil; aynı zamanda bir düşünsel devrimin de temsilcileridir. Harf Devrimi sonrasında Latin alfabesine geçen Türkiye için bu türden tipografik okuma biçimleri, yazının yalnızca seslerin değil aynı zamanda kültürel kimliğin görsel bir temsili olduğunu gösterir. Johnston'un yaklaşımı hem formu hem işlevi önceleyen bu çağdaş anlayışıyla, Harf Devrimi'ne benzer bir biçimsel bilinç yaratır.

6.3. Görsel Düzeyde Yakınsama

Batı'da Bauhaus ekolü ile Johnston'un izinden giden *Gill Sans* gibi yazı karakterlerinin öne çıkardığı geometrik sadelik, Türkiye'de de benzer görsel eğilimle karşılık bulmuştur. Türkiye'de eğitim materyalleri ve kamu afişlerinde kullanılan harf formları, süsten uzak, net ve okuyucunun dikkatini dağıtmayan düzenler sergilemiştir. Tıpkı Batı'daki işlevsel tasarım anlayışında olduğu gibi, Türkiye'de tipografi, süsleme ögesi olmaktan ziyade mesajı doğrudan ileten bir araç olarak benimsenmiştir.

6.4. İşlevsel ve Kültürel Ortaklıklar

Türkiye ile Batı tipografisi arasındaki ilişki, basit bir kopyalama değil, biçimsel prensiplerin yerel kültür ve Harf Devrimi'nin ihtiyaçlarıyla yeniden yorumlanmasıdır. Latin harflerinin Türkçeye uyarlanması sürecinde, dilin fonetik yapısından kaynaklanan ritim ve vurgu farklılıkları, özgün tipografik çözümler gerektirmiştir. Örneğin "ş, ç, ğ" gibi harflerin glif tasarımları veya Türkçedeki ünlü uyumuna uygun satır sonu hecelemleri, bu yorumun somut örnekleridir. Ancak iki taraf arasında, biçimsel yalınlık, harf oranlarındaki matematiksel denge ve tipografik dizim kurallarına gösterilen titizlik gibi ortak paydalar da bulunur. Bu benzerlikler, modernizmin evrensel dilinin tipografiye yansması olarak okunabilir (Twyman, 1990, s. 18).

Edward Johnston'un "yazının görünmez olması gerektiği" felsefesi, Türkiye'deki tipografik yaklaşımla örtüşen temel bir ilke olmuştur. Batı'da işlevselliği öne çıkaran bu anlayış, Türkiye'de de metnin önüne geçen süslemecilikten kaçınarak okunabilirliği merkeze almıştır. Kitap kapaklarından ilkökul alfabelerine kadar uzanan bu tutum, mesajın netliğini ve pedagojik faydayı önceler. Johnston'un Londra Metrosu tasarımlarındaki insan odaklı yaklaşımı ile Cumhuriyet'in eğitim materyallerindeki tipografik sadelik, aynı amaca hizmet eder: Tipografiyi

bir iletişim aracı olarak etkin kılmak. Bu nedenle, her iki coğrafyada da tipografi, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda eğitici ve dönüştürücü bir işlev üstlenmiştir. Biçimdeki ortaklıklar, işlevsel gerekliliklerin evrenselliğinden; farklılıklar ise kültürel bağlamın yarattığı özgün yorumlardan doğar.

6.5. Johnston'un Dolaylı İzleri ve Yerelleşme

Türkiye’de Johnston’un adı sıkça anılmasa da onun öğrencilerinden Eric Gill ve Bauhaus hareketi aracılığıyla yayılan etkiler, özellikle grafik tasarımcılar ve eğitim politikaları üzerinden dolaylı biçimde ülkeye ulaşmıştır. Böylece Johnston’un kaligrafik sadelik ile modernizmi birleştiren anlayışı, Türkiye’de çağdaş tipografinin görsel ve işlevsel temelini oluşturmaya katkı sağlamıştır.

Türkiye ile Batı tipografisi arasındaki görsel benzerlikler, sadece modernleşme sürecinin yüzeysel yansımaları değil; aynı zamanda ortak bir görsel dil inşa etme arzusunun ifadesidir. Johnston’un biçimsel felsefesiyle şekillenen Batı tipografik düşüncesi, Türkiye’de kültürel devrimlerle birleşerek yeni bir estetik düzen kurmuştur. Bu açıdan Türk tipografisi, Batı ile paralel bir çizgide ilerlerken, kendi dilsel, kültürel ve tarihsel bağlamında özgün bir zemin üzerine oturmuştur. Görsel benzerlikler, yalnızca tasarım anlayışının değil, aynı zamanda çağdaşlaşma ideallerinin de ortak paydada bulunduğu simgesel alanlardır.

7. BİÇİMSEL ORTAKLIKLAR VE TİPOGRAFİK DİYALOG

7.1. Cumhuriyet Tipografisinde Johnston ve Modern Batı Etkisi

Yirminci yüzyıl başlarında Batı’da yükselen modernist tasarım akımları, yalnızca biçimsel bir dönüşümü değil; aynı zamanda zihniyet düzeyinde bir estetik devrimi beraberinde getirmiştir. Bauhaus ve yeni tipografi hareketlerinin öne çıkardığı yalınlık, işlevsellik ve geometrik temelli yazı biçimleri, salt bir tasarım tercihi olmaktan öte, dönemin ruhunu yansıtan görsel bir dil niteliğindedir. Edward Johnston’un kaligrafik kökenli ancak modern sadeliği merkeze alan tipografik yaklaşımı, bu dönüşümün en sakini ama en etkili aktörlerinden biri olmuştur (Meggs & Purvis, 2016, s. 134).

Harf Devrimi sonrasında Türkiye’de gelişen yeni tipografik anlayışın, Batı’daki modernist çizgiyle kurduğu biçimsel yakınlık dikkat çekicidir.

Türkiye’de Arap harflerinden Latin alfabesine geçiş, sadece bir yazı sistemi değişimi değil; aynı zamanda köklü bir estetik yönelim değişikliğidir. Geleneksel Osmanlı hat sanatının süslemeci üslubundan sıyrılan yeni tipografi anlayışı, yalın ve işlevsel olana yönelmiş ve bu yönelim Johnston’un yazı vizyonu ile biçimsel düzeyde örtüşmüştür.

7.2. Geometrik Dilin Yükselişi

Aktaş (1999, s. 713), Cumhuriyet’in erken dönem tipografik pratiklerini incelerken, kamu afişleri ve devlet yayınlarında kullanılan yazı karakterlerinin “sadelik ve okunabilirliğe öncelik verdiğini; harflerin kıvrımlı süslemelerden arındırılarak mesajı doğrudan iletecek açıklıkta tasarlandığını” vurgular. Bu estetik yönelim, Johnston’un sans-serif formasyonlarıyla paralellik gösterir. Harflerin çizgisel sadeliği, orantılı boşluk kullanımı ve kompozisyon ritmi, Türkiye’deki tipografik modernleşmenin Batı’daki modernist hareketle paylaştığı biçimsel ortaklıkları yansıtır. Aynı dönemde gerçekleşen alfabe değişikliği, bu süreci desteklemiş ve “Dil İnkılâbı”na giden yolu belirleyerek çağın gereklerine uygun bir dilin yaratılması için önemli bir zemin hazırlamıştır.

7.3. Fonksiyonel Estetiğin Evrenselleşmesi

Cumhuriyet dönemi kitap kapakları, Johnston’un “biçim, işlevin izidir” ilkesinin Türkiye’deki yansımasını somutlaştırır. Bu tasarımlarda yazı, salt bir başlık unsuru olmanın ötesine geçerek içerik ve kimlik taşıyıcısı işlevi üstlenir. Renk paletinin dengeli kullanımı, abartıdan kaçınan tipografik tercihler ve görsel hiyerarşiye duyarlı kompozisyonlar, Batı’da *Gill Sans* veya *Futura* gibi yazı tipleriyle üretilen modernist kapaklarla dikkat çekici bir eşzamanlılık sergiler (Lupton, 2010, s. 122).

Bu benzerlik, yüzeysel bir taklitten ziyade dönemin ortak ruhunu yansıtan estetik bir arayışın sonucudur. Latin harflerinin yeni bir toplum inşasındaki rolü, Johnston’un harflere yüklediği felsefeyle –her glifin insan elinin ritmini, niyetini taşıdığı düşüncesiyle– Türkiye’de kesişir. Cumhuriyet’in tipografisi, okunabilirliğin ötesinde; görsel bir manifesto, kültürel dönüşümün sessiz bir temsilcisidir. Tıpkı Johnston’un kaligrafide arındırdığı formlar gibi, Türk tasarımcılar da harfleri ideolojik bir duruşun araçlarına dönüştürerek evrensel fonksiyonel estetiğe yerel bir soluk kattılar.

8. TİPOGRAFİ VE KÜLTÜREL KİMLİK İLİŞKİSİ

8.1. Tipografinin Kimlik İnşasındaki Rolü

Tipografi, yalnızca harflerin düzenlenme biçimi değil; aynı zamanda bir toplumun estetik anlayışını, tarihsel birikimini ve geleceğe dair vizyonunu somutlaştıran güçlü bir kültürel göstergedir. Türkiye’de 1928 Harf Devrimi sonrası Latin harflerine geçiş, salt teknik bir değişim olmayıp; yeni ulusal kimliğin görsel temsilinin inşasında kritik bir dönüm noktasıdır.

Bu süreçte tipografi, modern bir “biz” bilincinin oluşturulmasında sessiz ancak derin bir işlev üstlenmiştir. Harflerin biçimi, aralıkları, ağırlıkları ve ritimleri; modernleşme, Batılılaşma ve sekülerleşme gibi kavramların görsel ifadelerine dönüşmüştür. Edward Johnston’un yazı stillerinde somutlaşan yalınlık, netlik ve işlevsellik ilkeleri, Türkiye’de de yeni alfabenin ruhuna nüfuz etmiş; geçmişin süslü ve karmaşık yapısından uzak, daha akılcı ve okunabilir bir görsel sistemin temellerini atmıştır. Bu açıdan tipografi, yeni Türkiye’nin kültürel kimliğinde hem estetik bir yenilenme hem de zihniyet dönüşümünün aracı olmuştur.

8.2. Batı-Türkiye Tipografisinde Karşılaştırmalı Okumalar

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Batı tipografisi, Sanayi Devrimi’nin getirdiği kitlesel üretim ihtiyaçlarına paralel olarak sistematik bir dönüşüm geçirirken; Arts and Crafts gibi sanatsal akımların estetik etkisi altında kalmıştır. Bu dönüşüm sürecinde Edward Johnston gibi isimler, el yazısının ruhunu ve zanaatkârlığın poetikasını koruyarak modern tipografinin temellerini atmayı başarmıştır.

Johnston’un Roma Majiskül formlarından beslenen yalınlık anlayışı, yalnızca bir yeniden doğuş değil; aynı zamanda endüstriyel çağda insanî dokuyu koruma çabası olarak değerlendirilebilir. Türkiye’nin 1928 Harf Devrimi ile bu birikime eklemlenme süreci ise, Batı’nın yüzyıllara yayılan tipografik evriminin aksine, zamanda sıkıştırılmış bir modernleşme örneği sunar. Oysa tipografi, tasarlanmış yazının sanatı olarak, her alfabenin kendine özgü ifadesine rağmen, grafik tasarımın önemli unsurlarından biri olarak ortak tekniklerle biçimlenir (Uçar, 2004, s. 95). Bu evrensel ilke, Türkiye’nin erken dönem tipografik pratiklerinde göz ardı edilmiş bir boyut olmuştur.

Johnston’un öncülük ettiği estetik duyarlılık, Türkiye’de harf devriminin öncelikli hedefi olan “okur-yazarlığın yaygınlaşması” pragmatizmi

karşısında ikinci planda kalmıştır. Nitekim Cumhuriyet'in erken dönem tipografik ürünlerinde, fonksiyonel ihtiyaçların gölgesinde kalan estetik arayış, ancak 1950'lerden sonra tasarım disiplininin kurumsallaşmasıyla kendine yer bulabilmiştir. Bu farklılaşma, tipografinin Batı'da kültürel kodlarla iç içe geçmiş bir disiplin olarak gelişirken; Türkiye'de öncelikle modernleşmenin görsel bir göstergesi olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır.

8.3. Görsel İfade ve Kültürel Aidiyet

Tipografi, kültürel kimliğin en kalıcı ve sessiz tanıklarından biridir. 1928 sonrası Türkiye'sinde sokak tabelalarından resmî belgelere, ders kitaplarından gazete başlıklarına kadar uzanan geniş bir alanda, yeni alfabenin biçimsel dili modern Türkiye'nin kimliğini biçimlendirmiştir. Ancak burada önemli bir ayrım ortaya çıkar: Tipografi, Batı'da bireysel estetik arayışların sonucu olarak inceliklerle işlenirken; Türkiye'de kolektif bir toplum projesinin parçası olarak pragmatik bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Edward Johnston'un yalınlık ve okunabilirlik üzerine kurulu anlayışı, estetik kaygı ile işlevselliğin dengelendiği bir bakış açısını yansıtır. Türkiye'de ise tipografi, ilk yıllarda devlet öncülüğünde yürütülen görsel dönüşüm projesi olarak şekillenmiş; bireysel tasarımcılar ve yazı sanatçılarının katkıları ancak zamanla belirginleşmiştir.

Johnston'un "şeffaf yazı" (*transparent lettering*) kavramı, yani yazının kendini değil, anlamı öne çıkarması gerektiği fikri, Türkiye'de ancak Cumhuriyet'in ikinci yarısında grafik tasarım ve afiş sanatında etkisini göstermeye başlamıştır. Tipografi, kültürel kimliğin yalnızca yansıtıcısı değil, aynı zamanda yönlendiren bir araç olmuştur. Türkiye, harf biçimleri üzerinden kendi modernliğini tanımlarken; her bir karakter, bir zihniyetin, bir devrimin ve yeni bir kültürel kimliğin görsel temsilcisine dönüşmüştür (Meggs & Purvis, 2016, s. 186).

9. SONUÇ

1928 Harf Devrimi, Türkiye'nin kültürel tarihinde yalnızca bir alfabe değişimi değil; aynı zamanda köklü bir zihniyet dönüşümünün başlangıcı olarak da önem taşır. Bu radikal değişim, yazının biçiminden tipografinin yapısına, ulusal kimliğin görsel ifadesine kadar uzanan derin izler bırakmıştır. Harflerin ve yazının yeniden biçimlenişi, bir toplumun

modernleşme arzusu ile geleneksel hafızası arasında kurduğu köprünün en somut estetik ifadesi hâline gelmiştir.

Edward Johnston'un yazı stillerinde somutlaşan yalınlık, işlevsellik ve estetik denge ilkeleri, Türkiye'de yeni alfabenin ruhuna doğrudan nüfuz etmese de tipografik bilinç alanında dolaylı bir esin kaynağı olmuştur. Johnston'un harf formlarına yaklaşımındaki arılık ve ritim duygusu, genç Cumhuriyet'in sadeleşme ve anlaşılır olma idealiyle sessiz bir uyum sergilemektedir. Öte yandan, Türkiye'nin tarihsel ve kültürel özgünlüğü, bu estetik anlayışı olduğu gibi benimsemek yerine, özgün bir tipografik dil geliştirmesine yol açmıştır.

Tipografi, bu süreçte yeni bir ulusun kendini dünyaya ve halkına anlatma aracına dönüşmüştür. Her yazı karakteri, yalnızca bir sesi değil, aynı zamanda bir dünya görüşünü ve kültürel duruşu görsel olarak temsil etmiştir. Tipografinin satır aralarında, genç Cumhuriyet'in modernleşme kararlılığı ile çok katmanlı kültürel miras arasındaki gerilim ve denge okunabilmektedir.

Günümüzde Türkiye'de tipografi eğitimi veren kurumlarda ve grafik tasarım uygulamalarında, Johnston'un kaligrafi ve tipografi felsefesinin temel ilkeleri hâlâ öğretilmekte ve referans alınmaktadır. Onun yazı karakterlerinin anatomik kuralları, oranları ve ritmi üzerine geliştirdiği sistematik yaklaşım, modern Türk tipografisinin biçimsel hafızasında önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca Johnston'un öğrencisi Eric Gill'in tasarımlarının küresel ölçekte yaygınlaşması, Türkiye'deki tasarımcıların modern sans-serif anlayışını benimsemesinde dolaylı bir rol oynamıştır.

Johnston'un mirası, yalnızca yazı karakteri tasarımlarıyla sınırlı kalmayıp, kaligrafi sanatının modern grafik tasarım içindeki yerini sağlamlaştırmasıyla da günümüzde yaşamaktadır. Türkiye'de kaligrafi ve tipografi alanında düzenlenen uluslararası etkinlikler ve akademik çalışmalarda Johnston'un çalışmaları sıkça atıf almaktadır. Bu durum, onun çağdaş tasarım kültüründeki sürekliliğini açıkça göstermektedir.

Edward Johnston'un mirası, Türkiye'de modern tipografinin biçimsel ve felsefi temellerini oluşturan görünmez ama güçlü bir bağ olarak varlığını sürdürmektedir. Harf Devrimi'nin getirdiği kültürel ve görsel dönüşümle uyumlu biçimde, sadelik, işlevsellik ve estetik denge ilkeleri, Türkiye'de tipografinin çağdaş kimliğinin şekillenmesinde vazgeçilmez bir referans noktasıdır.

Edward Johnston'un yazı anlayışı ile Türkiye'nin tipografik dönüşümü arasında doğrudan bir bağ kurmak mümkün olmasa da ortak bir estetik duyarlılık ve çağdaşlaşma hedefi bulunduğunu ileri sürmek mümkündür. Türkiye'de tipografi, salt teknik bir yazı meselesi olmanın ötesinde; kültürel hafızanın yeniden inşasında ve yeni kimliğin görsel temsilinde etkin bir araç olmuştur. Tipografi ve yazı sanatı, Türkiye'nin kültürel kimliğini yeniden kurgulama sürecinde hem estetik hem ideolojik bir zemin yaratmıştır. Edward Johnston gibi ustaların dolaylı etkileri, bu sürecin daha incelikli, bilinçli ve evrensel bir sanat diliyle ilerlemesine katkı sağlamıştır.

Tipografi ile ilgili değerlendirmelerde, yalnızca harflerin biçimsel özelliklerine değil, taşıdıkları tarihsel ve kültürel anlam katmanlarına da dikkat etmek gerekir. Yazının sessiz bir şekilde anlattığı bu büyük dönüşümün hikâyesi, geçmişle gelecek arasında kurulan estetik köprüleri anlamak açısından önemlidir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Aktaş, A. (1999). Atatürk ve harf devrimi. *Erdem*, 35(1), 93-107. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/687259>
- Anderson, D. M. (1969). *The art of calligraphy*. Faber & Faber.
- Atabek, Ü. (2003). Türkiye'de harf devrimi ve tipografik dönüşüm. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 12(1), 45-67.
- Becer, E. (2007). *Modern sanat ve yeni tipografi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Burke, C., & Halliday, R. (1997). Aspects of typographic modernism: Edward Johnston and the sans serif. *Typography Papers*, 2, 5-20.
- Dilek, Z. (2010). *Atatürk devrimleri ve görsel propaganda*. Kültür Yayınları.
- Dündar, B. (2010). Jan Tschichold'dan bugüne yeni tipografi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 35-52.
- Garfield, S. (2012). *Just my type: A book about fonts*. Penguin Books.

- Gaur, A. (1994). *A history of calligraphy*. British Library.
- Howes, J. (2000). *Edward Johnston: Master calligrapher*. British Library.
- İbrahim Hilmi. (1928). *Yeni harflerle resimli Türkçe alfabe*. Hilmi Kitaphanesi.
- İzer, A. (2018). Harf Devrimi ve Tipografik Miras. YEM Yayın.
- Jackson, D. (1981). *The story of writing*. Taplinger.
- Jackson, M. (1981). *Calligraphy and modern design*. Watson-Guption.
- Johnston, E. (1906). *Writing & illuminating & lettering*. Pitman.
- Kinross, R. (2004). *Modern typography: An essay in critical history* (2nd ed.). Press.
- Kipdemir, S., & Yılmaz, İ. (2023). Kaligrafi eğitimi ve grafik tasarıma etkisi. *ASR Journal*, 4(1), 35-48. <https://doi.org/10.29228/Asrjournal./57384>
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Megg's history of graphic design* (6th ed.). Wiley.
- Montgomery, R. (2015). *Environmental typography and design*. Thames & Hudson.
- Ovink, G. W. (1973). Legibility of typefaces for transport systems. *Journal of Design History*, 5(3), 151-160.
- Özkafa, F. (2019). Harf inkılâbı ekseninde Türk aydınının Arap harflerine ve hat sanatına bakışı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 8(3), 1875-1905. <https://doi.org/10.15869/itobiad.595309>
- Öztürk, A. (2015). Cumhuriyet dönemi tipografisi ve modernleşme. *Sanat Tarihi Dergisi*, 24(2), 28-45.
- Pevsner, N. (2005). *Pioneers of modern design* (4th ed.). Yale University Press.
- Selamet, S. (2012). Türk hat sanatı, harf devrimi ve tipografi üzerine bir değerlendirme. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 171-183.
- Simons, A. (1934). *Schriften Der Corona VIII*. Oldenburg.
- Şimşir, B. N. (2008). *Türk yazı devrimi*. Türk Tarih Kurumu.
- Turan, Ş. (2002). *Atatürk'ün devrimleri ve ideolojisi* (3. bs.). Bilgi Yayınevi.
- Twyman, M. (1990). A Schema for the Study of Graphic Language. R. Goodman (Ed.), *The Languages of Graphic Communication* (ss. 11-24) içinde. Sage Publications.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılâp Yayınevi.
- Ülkütaşır, M. Ş. (2009). *Atatürk ve Harf Devrimi* (4. baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Walters, J. L. (2013). *The art of Edward Johnston*. Lund Humphries.
- Whalley, J. I. (1980). *The art of calligraphy: Western Europe and America*. Bloomsbury.

Araştırma Makalesi

Japon Alfabeti Hiragana Harflerinden Üç Boyutlu Yazıcılar ile Deneysel Tekstil Yüzeyleri Oluşturulması

Serhat GÜVEN*

ORCID NO: 0009-0007-8642-8663

*Moda Tasarım ve Teknolojileri Öğretmeni, sguven909@gmail.com, Millî Eğitim Bakanlığı

Öz

Bu çalışma, kültürel değerlerin üç boyutlu baskı teknolojileriyle deneysel tekstil yüzeylerine entegrasyonunu konu edinmektedir. Tasarım sürecinde kültürel ve sanatsal öğelerden yararlanmak hem estetik değer hem de kültürel farkındalık açısından önemli katkılar sağlamaktadır. Bu bağlamda Japon yazı sisteminde yer alan Hiragana alfabesi yalnızca dilsel bir araç olarak değil; aynı zamanda geleneksel estetik anlayışın görsel bir temsili olarak ele alınmıştır. Çalışmada, Hiragana harflerinden seçilen formlar vektörel olarak çizilmiş, SVG formatında üç boyutlu modelleme yazılımına aktarılmış ve STL formatında dilimleme programına yüklenerek üretim süreci optimize edilmiştir. Baskılar, esnek yapısıyla tekstil sektörüne uygunluğu yüksek olan TPU (*Thermoplastic Polyurethane*) Flex filament ile gerçekleştirilmiştir. Geri dönüştürülebilir yapısı sayesinde TPU filament, çevresel sürdürülebilirlik açısından da önemli bir potansiyel sunmaktadır. Elde edilen deneysel tekstil yüzeyleri, kültürel çeşitliliğe dikkat çekmenin yanı sıra tekstil sektöründe yenilikçi ve ekolojik üretim modellerine dair uygulamalı bir örnek oluşturmaktadır. Buna göre çalışma, teknolojik üretim olanakları ile kültürel değerlerin bütünleşmesine katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: 3B yazıcı, Hiragana, deneysel tekstil, sürdürülebilirlik, kültürel tasarım

Research Article

Creating Experimental Textile Surfaces from Japanese Hiragana Alphabet Letters with 3D Printers

Serhat GÜVEN*

ORCID NO: 0009-0007-8642-8663

*Fashion Design and Technology Teacher, sguven909@gmail.com, Ministry of National Education

Abstract

This study focuses on the integration of cultural values into experimental textile surfaces with three-dimensional printing technologies. Utilizing cultural and artistic elements in the design process provides significant contributions in terms of both aesthetic value and cultural awareness. In this context, the Hiragana alphabet in the Japanese writing system is considered not only as a linguistic tool but also as a visual representation of traditional aesthetic understanding. In the study, selected forms from the Hiragana letters were drawn as vectors, transferred to the three-dimensional modeling software in SVG format and loaded into the slicing program in STL format to optimize the production process. The prints were made with TPU (Thermoplastic Polyurethane) Flex filament, which is highly suitable for the textile sector with its flexible structure. Thanks to its recyclable structure, TPU filament also offers significant potential in terms of environmental sustainability. The experimental textile surfaces obtained, in addition to drawing attention to cultural diversity, constitute a practical example of innovative and ecological production models in the textile sector. Accordingly, the study aims to contribute to the integration of technological production opportunities with cultural values.

Keywords: 3D printing, Hiragana, experimental textile, sustainability, cultural design

1. GİRİŞ

Moda ve tekstil sektöründe geleneksel üretim yöntemlerinin çevresel etkileri, sürdürülebilir alternatiflerin sınırlı oluşu ve yeni teknolojilere entegrasyon süreçlerinin yeterince ele alınmaması, üç boyutlu yazıcı teknolojilerinin tekstil tasarımına sağladığı katkılar, sektörde hâlâ yeterince araştırılmamış ve uygulanmamış alanlar arasında yer almaktadır. Bu çalışmanın amacı, üç boyutlu yazıcı teknolojilerinin tekstil yüzeyi tasarımında nasıl kullanılabileceğini incelemek, teknolojinin sunduğu avantajları ortaya koymak ve tasarım süreçlerine kültürel değerlerin potansiyel etkilerini ve katkılarını değerlendirmektir. Tekstil ve moda sektörü sürdürülebilirlik açısından yenilikçi çözümler gerektiren dinamik bir alandır. Üç boyutlu yazıcılar geleneksel üretim süreçlerine alternatif olarak sürdürülebilir, kişiselleştirilebilir ve yenilikçi tasarım imkanları sunmaktadır. Bu çalışmada, bu teknolojinin sektördeki potansiyeli ele alınarak yeni üretim yöntemlerine dair öneriler sunulması amaçlanmaktadır. Ayrıca, bu yöntemler hem üretim sürecinde hem de nihai ürün tasarımında çevresel etkileri minimize ederek tekstil endüstrisinin karbon ayak izini azaltabilmektedirler. Çalışmada üç boyutlu yazıcı teknolojisi kullanılarak deneysel tekstil yüzeyleri oluşturulmuştur. Hiragana alfabesinden seçilen harflerin tasarım ögesi olarak kullanıldığı bu süreçte, belirli parametreler doğrultusunda yüzey dokuları modellenmiş ve üretim aşamaları detaylı olarak analiz edilmiştir. Elde edilen yüzeylerin tekstil sektöründeki uygulanabilirliği ve estetik olguları değerlendirilmiştir. Çalışmada kullanılan üç boyutlu yazıcı modelleri ve filament malzemeleri belirli teknik sınırlamalara tabidir (Tablo 1). Deneysel tekstil yüzeylerinin endüstriyel ölçekli üretime nasıl adapte edilebileceği kapsam dışıdır. Hiragana alfabesi harfleri temel alınarak tasarım süreci gerçekleştirilmiş olup diğer alfabeler ve simgeler konu dışı bırakılmıştır.

İnsanın yenilenme, değişim ve kendini ifade etme arzusu, toplumsal ve bireysel yaşamın farklı alanlarında sürekli olarak yeni eğilimlerin ve dinamiklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda, özellikle giyim ve kişisel görünüm gibi insanın kimlik inşasında önemli bir yer tutan alanlarda değişim arzusunun güçlü bir yansıması olarak moda olgusu şekillenmiştir (Metlioğlu, 2016). Dolayısıyla moda olgusu, yenilik arayışı ve bu yeniliği benimseme sürecinin sembolü olarak bireysel ve toplumsal kimliklerin sürekli dönüşümünü ve çağın değişen estetik algılarını yansıtmaktadır. Bu doğrultuda moda kavramı, bireyin hem içsel hem de dışsal dönüşüm arzusunun somut bir ifadesi olarak kültürel ve sosyal dinamiklerle iç içe gelişmektedir.

Moda olgusunun bireysel ve toplumsal kimlik inşasındaki belirleyici rolü, yalnızca estetik tercihlerle sınırlı kalmamakta, bu tercihler aynı zamanda kullanılan malzeme ve üretim tekniklerine de yansımaktadır. Bu doğrultuda, moda ve tekstil alanlarında yaşanan dönüşüm, yenilikçi üretim yöntemlerinin ve alternatif malzeme kullanımının ön plana çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu sebeple, tekstil disiplini geleneksel üretim tekniklerinden farklı olarak günümüzde teknolojik gelişmelerle çeşitlenen yöntemlerle yeniden şekillenmektedir. Özellikle üç boyutlu yazıcılar gibi dijital üretim araçları, klasik elyaf ve iplik kullanımının ötesine geçerek moda ve tekstil tasarımında hem estetik hem de yapısal açıdan yeni bir ifade alanı sunmaktadır.

Tekstil, doğal veya sentetik kaynaklardan elde edilen her türlü tekstil elyafının belirli teknik ve yöntemler kullanılarak dönüştürülmesi sürecini kapsayan bir disiplindir (Panda vd., 2021). Buna göre tekstil, dokuma, örme ve dokusuz yüzey oluşturma gibi çeşitli metotlar aracılığıyla farklı yapı ve özelliklere sahip tekstil yüzeylerinin elde edilmesine olanak tanır. Dokuma yöntemi, ipliklerin belirli bir düzen içerisinde çapraz olarak birbirine geçirilmesiyle yüzey oluştururken örme tekniği, ipliklerin ilmekler halinde birbirine tutturulması prensibine dayanır (Üner ve Akpınarlı, 2019). Dokusuz yüzey elde etme yöntemleri ise elyafların doğrudan bağlanması veya yapıştırılması yoluyla bütünsel bir yapı oluşturmayı amaçlar. Bu çalışmada tekstil yüzeyleri elde edilirken elyafların yerine filamentler dokuma tezgâhları yerine üç boyutlu yazıcılar kullanılmıştır.

Tekstil sektörü, küresel ölçekte üretim hacmi ve istihdam gücüyle en büyük endüstrilerden biri olmasının yanı sıra çevresel etkileri açısından da dikkat çekicidir. Sektörde sürdürülebilirliğin sağlanması doğal kaynaklı hammaddelerin kullanımı, pestisit kullanımının azaltılması, biyolojik olarak parçalanabilen ve geri dönüştürülebilir liflerin tercih edilmesi, kimyasal kullanımının minimum düzeye indirilmesi ve ürünlerin uzun ömürlü tasarlanması, ekolojik tasarım gibi uygulamalarla mümkün olabilmektedir (Teksmer, 2022). Earth Pledge'in verilerine göre, tekstil üretiminde kullanılan kimyasal madde sayısı sekiz bini aşmakta, pestisitlerin önemli bir kısmı organik olmayan pamuk üretiminde tüketilmektedir. 2025 yılına kadar dünya lif üretiminde yıllık %3,7 oranında bir artış öngörülmekte olup sentetik lifler (özellikle poliester) bu artışta büyük pay sahibidir (UNEP, 2023). Dolayısıyla tekstil endüstrisinin çevresel etkilerini azaltmak adına doğrusal değil döngüsel hammadde yaklaşımları benimsenmeli; sürdürülebilir, geri dönüştürülebilir ve biyolojik olarak parçalanabilir liflerin kullanımına

öncelik verilmelidir. Bu çalışmada geri dönüştürülebilir bir malzeme olan TPU (Termoplastik Poliüretan) flex filamentler kullanılmıştır.

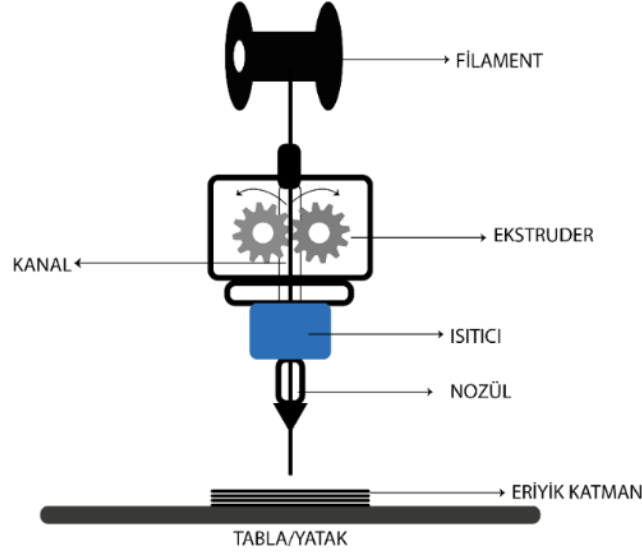
Tekstil sanatı, estetik, işlevsellik ve teknik yeterlilik unsurlarını bir araya getirerek hem geleneksel hem de yenilikçi yüzey tasarımlarının yaratılmasına olanak sağlar (Akpınarlı ve Bulat, 2016). Tasarımda yaratıcılık, bireyin düşünsel süreçlerinde özgün ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirme becerisini ifade etmektedir (Yıldız, 2025). Kişiselleştirilebilir ürünlerle birlikte tasarımlarda özgünlük önem kazanmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda gelişen yeni teknolojiler ile kendine has özellikleri olan ürünler üretebilmek mümkündür. Bu teknolojiler içinde üç boyutlu yazıcılar ile ev ortamında kişiselleştirilebilir ürünlerin üretimi daha kolay hâle gelmektedir.

Üç boyutlu yazıcı teknolojileri, malzeme çeşitliliği bakımından oldukça geniş bir yelpazede farklı fiziksel ve kimyasal özelliklere sahip birçok materyalin üretim süreçlerine entegre edilebilmesine olanak tanımaktadır. Başta plastik, metal, reçine, seramik ve biyolojik kökenli materyaller olmak üzere çeşitli malzeme türlerini işleyebilme yeteneği bu teknolojilerin disiplinler arası uygulamalarda esnek ve yenilikçi çözümler sunmasını mümkün kılmaktadır. Bu çok yönlü malzeme uyumluluğu hem deneysel çalışmalarda hem de endüstriyel üretim senaryolarında üç boyutlu yazıcıların işlevselliğini ve adaptasyon kapasitesini önemli ölçüde artırmaktadır (Ngo vd., 2018). Her bir malzeme türü, elde edilen baskının mekanik dayanıklılığı, esneklik düzeyi, yüzey kalitesi ve estetik görünümü üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, kullanılacak malzeme seçimi üretim amacına ve beklenen ürün özelliklerine bağlı olarak dikkatle yapılmalıdır. Tasarım süreçlerinde özgünlüğü ve kişiselleştirmeyi mümkün kılan bu yaratıcı yaklaşım teknolojik gelişmelerle birleştiğinde, üretim araçlarının çeşitlenmesini ve kullanıcı odaklı tasarım anlayışının yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda, üç boyutlu yazıcı teknolojileri hem bireysel hem de profesyonel üretim ortamlarında tasarımcıya yüksek düzeyde kontrol ve esneklik sağlayarak yeni ifade biçimlerinin önünü açmaktadır. Söz konusu teknolojilerin sunduğu en önemli avantajlardan biri ise farklı kullanıcı ihtiyaçlarına yanıt verebilecek şekilde çok çeşitli malzeme türleriyle çalışabilme kapasitesidir. Bu durum, tasarımın yalnızca biçimsel yönünü değil, aynı zamanda fonksiyonel, mekanik ve estetik gereksinimlerini de doğrudan etkileyen önemli bir faktör hâline gelmiştir.

Çeşitli çalışma modellerine bakıldığında, üç boyutlu yazıcılar içinde en fazla kullanılan yazıcı modeli FDM (Fused Deposition Modelling) yazıcılarıdır. Biriktirerek yığma modeli ile çalışan bu yazıcılarda filament nozülün içinden geçerek eriyik hâle dönüşüp akar ve hareketli tabla üzerine yığılarak katılaşır (Taşçı, 2025).

Görsel 1. FDM Çalışma Prensibi

Kaynak:
Güven ve Yıldız,
2024.



Üç boyutlu yazıcı teknolojisi hem prototipleme hem de seri üretim aşamalarında sunduğu çok yönlü olanaklarla endüstriyel üretim süreçlerinde giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Prototipleme sürecinde bu teknolojinin sağladığı yüksek hız ve maliyet etkinliği tasarım doğrulama ve ürün geliştirme aşamalarını önemli ölçüde optimize etmekte ve süreçlerin zaman açısından verimliliğini artırmaktadır. Seri üretim bağlamında ise özellikle kişiselleştirilmiş ya da özgün tasarım gerektiren ürünlerin imalatında sunduğu esneklik ve üretim hızı sayesinde geleneksel yöntemlere kıyasla daha dinamik ve uyarlanabilir bir üretim yaklaşımı mümkün kılınmaktadır (Seyhan vd., 2021). Bu yönüyle üç boyutlu yazıcı teknolojileri, endüstriyel üretimden tıp ve moda gibi yaratıcı alanlara kadar geniş bir kullanım alanına sahip olup özelleştirilmiş ürün tasarımı süreçlerine yenilikçi çözümler getirmektedir.

Tasarımcılar, çalışmalarında özgün ürünler ortaya koyabilmek için çok çeşitli esin kaynaklarından yararlanmaktadırlar. Bu kaynakların içinde kültürlerle ait çeşitli semboller, motifler, folklorik temalar kullanılabilmektedir. Bu noktada teknolojik olanaklar ile kültürel unsurların kesişiminde ortaya çıkan tasarım anlayışı, üretim süreçlerinde yeni ifade biçimlerinin geliştirilmesini mümkün kılmaktadır. Üç boyutlu

yazıcıların sağladığı esneklik, özellikle kültürel motiflerin yeniden yorumlanarak çağdaş tasarım diline aktarılmasına fırsat tanımakta, böylece geleneksel ile modern arasındaki etkileşim daha görünür hâle gelmektedir. Böylelikle köklü ve sembolik anlatımı güçlü kültürel yapılar, üç boyutlu yazıcı teknolojileriyle bütünleştğinde yaratıcı endüstrilere ilham verici katkılar sunabilmektedir. Bu çerçevede ele alınabilecek örneklerden biri, Doğu Asya'nın dikkat çekici kültürel mirasına sahip ülkelerinden olan Japonya'dır. Doğu Asya coğrafyasında yer alan ve monarşi ile yönetilen bir ülke olan Japonya, kendine özgü kültürel dinamikleri ile dikkat çeken toplumlardan biridir.

Japon kültürü, tarihsel süreç boyunca bölgesel ve küresel etkileşimlerin bir sonucu olarak şekillenmiş olup özellikle Çin medeniyetinin derin etkilerini barındırmaktadır. Japon kültürel yapısının oluşumunda Çin kültürünün katkısı son derece belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle VI. yüzyılda Japonya'ya ulaşan Budizm, beraberinde Çin yazı sistemini, felsefi düşünce yapılarını ve edebi gelenekleri de taşıyarak Japon toplumunda köklü dönüşümlere yol açmıştır. Bu süreçte Çin kaynaklı fikir akımları ve sanatsal yaklaşımlar Japon kültürel kimliğinin biçimlenmesinde önemli bir yer tutmuş yerel geleneklerle harmanlanarak özgün bir kültürel sentezin oluşmasına katkı sağlamıştır (Timuremre, 2004). Bu noktada, kültürel öğelerden ilham alan tasarım anlayışı, üç boyutlu yazıcı teknolojilerinin sunduğu esnek üretim olanakları ile birleştiğinde, geleneksel motiflerin ve sembollerin çağdaş biçimlerde yeniden yorumlanmasına imkân tanımaktadır. Özellikle kültürel derinliği ve sembolik anlatımı güçlü olan toplumlar, bu tür teknolojik araçlarla zengin görsel dilini tasarıma entegre etme açısından önemli bir potansiyel barındırmaktadır.

Japon Dili ve Edebiyatı içinde üç farklı alfabe kullanılmaktadır. Bu alfabeler Kanji, Hiragana ve Katakana'dır.

Hiragana, Japonca'da kullanılan üç temel alfabeden biridir. Japonca'nın tamamını sadece Hiragana ile yazmak mümkündür. Fakat Japonca'da boşluk olmaması ve de yazılışları, söylenişleri aynı olan sözcükler sebebiyle tek başına Hiragana yeterli değildir. Yazılışları aynı olan çoğu sözcüklerde ise hecelere yapılan vurgu ile anlam kazandırılır. Hiragana bugün Japonca'nın temelini oluşturan alfabe olması sebebiyle en sık kullanılan alfabedir. Temelde Japonca kökenli sözcükleri yazmak için kullanılır. Günlük hayatın hemen her yerinde görmemiz mümkündür. Özellikle çizimi zor olan Kanjilerin yazımında Hiragana kullanılır. Eğer bir Japon gazetesi alırsanız içerisindeki Kanjilerin Hiragana hallerinde yazılı olduğunu görebilirsiniz. (Esendemir, 2016 s. 3)

Görsel 2. Japonya'da Yayınlanan Bir Gazete Örneği

Kaynak:

<https://satoumamor.hatenablog.com/entry/2019/05/18/123233>,
Erişim Tarihi:
30 Mart 2025



Japon yazı sisteminde önemli bir yere sahip olan Hiragana ve Katakana alfabeleri, kullanım amaçları ve işlevleri bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Hiragana, genellikle Japon kökenli kelimelerin yazımında kullanılan temel bir alfabe olarak öne çıkmaktadır. Dilbilgisel eklerin yazımı ve geleneksel Japon sözcüklerinin ifade edilmesi amacıyla yaygın olarak tercih edilmektedir. Heian döneminde ortaya çıkmıştır. İlk dönemlerde kadınlar tarafından kullanıldığı için "onnade" biçiminde adlandırılır. Sonradan her iki cins tarafından da kullanılmıştır. Japon Mora abecesidir (Şenavcu, 2015). Bu alfabe, akıcı ve yuvarlak hatları ile geleneksel Japon estetik anlayışını yansıtan bir yazım sistemi sunmaktadır (Kalay ve Kalay, 2021). Hiragana alfabesi için "kadınsı", Katakana alfabesi için ise "erkeksi" tanımlaması yapılmaktadır (Atay, 2021). Bu biçimsel özellik onların yalnızca okunabilirliğini değil, aynı zamanda görsel çekiciliğini de artırmaktadır. Bu özellikleri ile Hiragana harfleri, üç boyutlu yazıcıda daha kolay yazdırılabilmesi ve harflerin kıvrımlı hatları ile içiçe geçebilecek formlarının olması sebebi ile deneysel tekstil yüzeyi tasarımında tercih edilmiştir.

Görsel 3. Hiragana Tablosu

Kaynak:

<https://www.asialogy.com/courses/japon-alfabesi/lessons/hirag-anatablosu/?action=lo stpassword>,
Erişim Tarihi:
30 Mart 2025

あ	か	さ	た	な	は	ま	ら	や	わ	ん
a	ka	sa	ta	na	ha	ma	ra	ya	wa	n
い	き	し	ち	に	ひ	み	り			
i	ki	shi	chi	ni	hi	mi	ri			
う	く	す	つ	ぬ	ふ	む	る	ゆ		
u	ku	su	tsu	nu	fu	mu	ru	yu		
え	け	せ	て	ね	へ	め	れ			
e	ke	se	te	ne	he	me	re			
お	こ	そ	と	の	ほ	も	ろ	よ	を	
o	ko	so	to	no	ho	mo	ro	yo	wo	

46 heceden oluşan Hiragana alfabesinde her bir hece bir sese eşittir. Bu 46 hece incelendiğinde beş adet sesli harf (a,i,u,e,o) özel karakter “n” ve yanlarında bir adet sesli harf bulunan heceler görülmektedir. Bu çalışmada Hiragana alfabesinden seçilen harfler ile ev tipi 3B yazıcılar kullanılarak tekstil sektöründe alternatif olabilecek ve geliştirilmeye açık deneysel tekstil yüzeyleri elde edilmiştir.

Tekstil yüzeyi tasarımında gelişen teknolojiyle birlikte üç boyutlu baskı teknolojileri çeşitli Ar-Ge çalışmaları sayesinde kişisel sergiler ve endüstri içinde kullanılmasıyla farklı bir boyut kazandırmıştır. 3B baskı teknolojilerinin moda tasarımındaki etkisini görmek adına öncelikle tekstil yüzeyleri üzerindeki tasarımlar incelenmiştir.

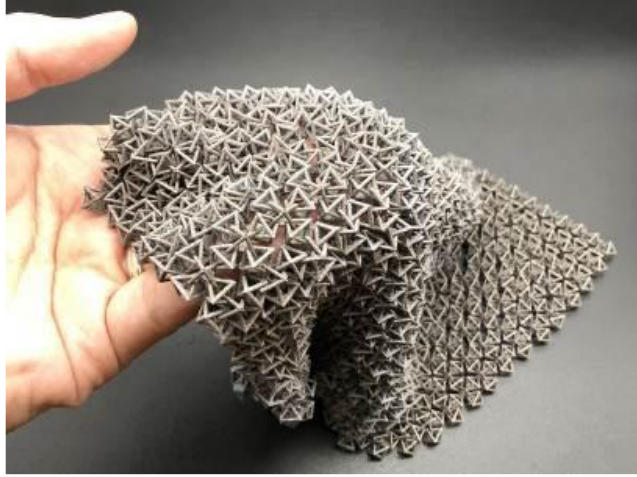
2. TEKSTİL YÜZEYİ TASARIMINDA 3B BASKI TEKNOLOJİSİ

Tekstil ve moda sektörü, teknolojik gelişmelerin hız kazanmasıyla birlikte paradigmasını değiştirmekte ve yenilikçi üretim süreçlerine adapte olmaktadır. Bu dönüşüm özellikle 3B yazıcı teknolojisinin sektöre entegrasyonu ile kendini göstermekte zira bu teknoloji, ürünlerin tam boyutunda, büyük parçalar hâlinde veya dokuma/örme gibi temel yüzey işlemleri kapsamında üretilmesine olanak tanımaktadır. Böylece, geleneksel üretim yöntemlerinde sınırlamalarının ötesine geçilerek hem tasarım hem de üretim süreçlerinde yüksek derecede esneklik ve özelleştirilebilirlik sağlamaktadır (Yıldıran, 2016). Buna paralel 3B yazıcıların kullanımı sadece prototip üretimiyle sınırlı kalmayıp seri üretime uygun modüler sistemlerin geliştirilmesine de zemin hazırlamaktadır. Teknolojinin sunduğu dijitalleşme imkânları, tasarım aşamasında simülasyon ve veri analizi gibi yöntemlerle üretim süreçlerini optimize ederken sürdürülebilirlik kavramı çerçevesinde atıkların azaltılması ve kaynak verimliliğinin artırılmasına da katkıda bulunmaktadır. Bu yeni üretim teknikleri, tasarımcıların yaratıcı sınırlarını genişleterek geleneksel yöntemlerle elde edilemeyen geometrik ve yapısal özelliklerin hayata geçirilmesine imkân tanımaktadır.

Görsel 4. 3B Baskı ile Tekstil Yüzey Örneği

Kaynak:

Demir ve Ayranpınar,
2024.



Örme tekstil yüzeyini taklit eden bu örnekte yüzeyin hareket kazanabilmesi için küçük geometrik şekiller birbirleri içine geçirilerek ürün elde edilmiştir. Çalışmada esnek olmayan PLA filament kullanılmıştır.

3B yazıcılar ile örme yüzeylere bir diğer örnek Manchester Sanat Okulu'nda uygulamada tekstil konusunda uzman Laura McPherson ve Mark Beecraft tarafından geliştirilen çalışmalar gösterilebilir (Görsel 5).

Görsel 5. 3B Baskı ile Tekstil Yüzey Örneği

Kaynak:

<https://3dprint.com/2901/knitting-3d-printing-textiles/>,
Erişim Tarihi:
31 Mart 2025



Dünyaca ünlü moda tasarımcıları da koleksiyonlarında 3B yazıcı teknolojilerinden yararlanmaktadırlar. Bu moda tasarımcılara Iris Van Herpen, Danit Peleg örnek olarak gösterilebilir. Danit Peleg tasarımlarında tamamen 3B yazıcı ile üretilen ürünler kullanmaktadır. Peleg son olarak NounsDao ile yapmış olduğu projesinde tamamı 3B yazıcıdan oluşturulmuş ürünler kullanmıştır.

Görsel 6. Danit Peleg
- NounsDao
Koleksiyonu

Kaynak:

<https://nftnow.com/guides/an-nft-every-day-a-guide-to-the-nouns-nft-project-dao-and-ecosystem/>,
Erişim Tarihi:
31 Mart 2025



Mart 2023 NFT Paris'te görücüye çıkan koleksiyonda, Queencrown, Loading, Snowglobe, Crt BSOD ve Cash Register adını verdikleri koleksiyon bölümleri bulunmaktadır. 3B yazıcı teknolojilerini koleksiyonlarında kullanan bir diğer tasarımcı ise Iris Van Herpendir. Iris 3B teknolojileriyle birlikte doğal elyaf, tül, dantel, doğal kumaşlar da kullanmaktadır.

Görsel 7. Iris Van Herpen "Roots of Rebirth" Koleksiyonu

Kaynak:

<https://www.irisvanherpen.com/collections/roots-of-rebirth>,
Erişim Tarihi:
31 Mart 2025



25 Ocak 2021'de Paris Haute Couture Haftası'nda son koleksiyonu "Roots of Rebirth" içinde sergilenen ürünlerde hem 3B yazıcı teknolojilerini kullanmış hem de doğal kumaş ve elyaflar ile eserlerini sergilemiştir. 3B yazıcı teknolojileri ile sadece kıyafet değil, aynı zamanda tamamlayıcı ürün görevi gören ayakkabı çalışmaları da yapılmaktadır.

Görsel 8. Michael Young Stüdyosu tarafından geliştirilen ayakkabı

Kaynak:

<https://www.archdaily.com/620023/zaha-hadid-s-3d-printed-flame-heels-among-5-designs-to-re-invent-the-shoe>,
Erişim Tarihi:
31 Mart 2025



Michael Young Stüdyosu tarafından geliştirilen bu ayakkabıya "Genç" adı verilmiştir. Yapımında tamamen 3B yazıcı teknolojileri ve filament olarak PLA kullanılmıştır. Ayakkabı tasarımlarının yanında 3B yazıcı teknolojileri ile aksesuar tasarımları da yapılmaktadır.

Görsel 9. Zimarty Firmasının Geliştirmiş Olduğu "Z Plane Ring" adlı yüzük

Kaynak:

<https://zimarty.com/collections/shop/products/z-plane>,
Erişim Tarihi:
31 Mart 2025



Zimarty firmasının geliştirmiş olduğu bu yüzük tamamen 3B yazıcı teknolojileri kullanılarak oluşturulmuştur. Yapımında filament olarak PLA filament kullanılmıştır.

Bu örnekler gibi deneysel tekstil yüzeyi tasarımlarında materyal olarak TPU Flex filament, yöntem olarak ise 3B yazıcı parametre ayarlarının optimize edilmesi için deneysel yöntem kullanılmıştır.

3. YÖNTEM ve MATERYAL

Deneyisel tekstil yüzeyleri, tekstil tasarımında yenilikçi ve özgün ürünlerin oluşturulmasında önemli bir rol oynar. Bu süreçte farklı fiziksel ve kimyasal özelliklere sahip materyallerin bilinçli ve yaratıcı bir şekilde bir araya getirilmesiyle alışılmışın dışında renk ve dokulara sahip tasarımlar ortaya çıkar (Çoruh ve Atalan, 2024). Bu çalışmada deneyisel tekstil yüzeyleri tasarlanırken 3B yazıcı teknolojileri ve bu teknolojilerin en önemli sarf malzemesi filamentler kullanılmıştır. Diğer çalışmaların aksine PLA filament yerine daha esnek ve tekstil sektörü için daha uygun TPU flex filament kullanılmıştır. Özellikle 98-A Flex TPU filamentler yazdırımı kolay ve ayrıntı gerektiren çalışmalarda etkili sonuçlar vermesi sebebi ile tercih edilmiştir. Yazıcı ayarlarında çıktının daha kaliteli sonuçlar verebilmesi için çeşitli parametre ayarları deneme yolu ile düzenlenmiştir.

Yazıcı olarak ev ortamında kullanımı kolay ve birçok filament türünden baskı alınabilecek olması sebebi ile Creality markasının geliştirmiş olduğu Ender S3 Pro yazıcısı kullanılmıştır.

Görsel 10. Creality markasının geliştirmiş olduğu Ender S3 Pro yazıcı

Kaynak:

<https://the-gadgeteer.com/2022/05/26/creality-ender-3-s1-3d-printer-review/>,

Erişim Tarihi:
31 Mart 2025



Ender S3 Pro yazıcısıyla deneysel tekstil yüzeyleri tasarımında filament olarak TPU 98-A Flex filament kullanılmıştır. TPU, lastik hissi veren ve esnek yapısıyla öne çıkan bir filamenttir. Sağlam, ekonomik ve kullanışlı olması, formülasyon değişiklikleriyle farklı sertlik, yoğunluk ve elastiklik elde edilebilmesi avantajlarındandır. Yüksek aşınma direnci, geniş sıcaklık aralığında elastikiyet ve düşük elektriksel iletkenlik gibi mekanik özelliklere sahiptir. Çekme/kopma mukavemeti ve yağ dayanımı düşük, ısı dayanımı ise yüksektir. TPU, toksik madde içermediği için insan sağlığına ve çevreye zarar vermez. Hassas ölçüm gerektiren baskılarda tercih edilmekte olup ekstrüder sıcaklığı 240-260°C, tabla sıcaklığı ise 40-60°C olmalıdır. Ayakkabı tabanı, esnek dubalar, hayvan küpeleri, terlik, kablo, telefon kılıfı gibi esneklik ve aşınma dayanımı gerektiren ürünlerde kullanılır. Biyouyumlu olması nedeniyle tıbbi uygulamalarda da tercih edilmektedir (Evlen, 2019). Buna göre esnek yapısıyla tekstil yüzeyi formunu yakalayabilecek TPU flex filamentler Hiragana harflerinin kavisli yapısının da elverişli olması sebebi ile üç boyutlu yazıcılarda yazdırımı kolay olması nedeniyle çalışmada tercih edilmiştir. Çalışmada deneysel tekstil yüzeyi tasarımı süreci ayrıntılarıyla aktarılmaktadır.

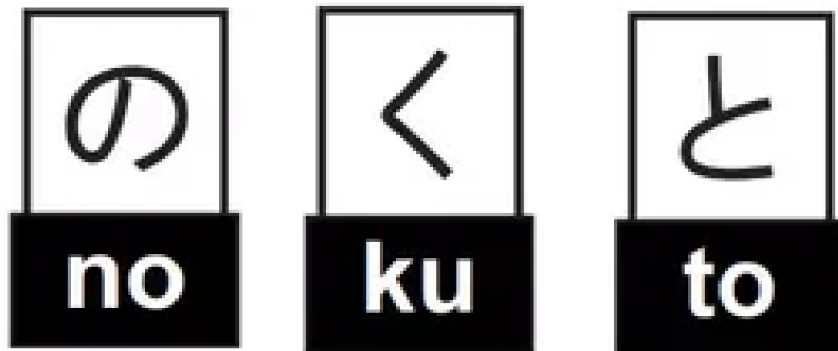
3.1. Deneysel Tekstil Yüzeyi Tasarım Süreci

Bu çalışmada deneysel tekstil yüzeyleri tasarlanırken Hiragana alfabesinden ayrıntısı az ve üç boyutlu yazıcının yazdırım kapasitesine uygun harfler seçilmiştir. Ayrıntının az olması, yazdırım sırasında ipliklenme sorununu en aza indirdiği için tercih edilmiştir. Seçilen harflerin teknik çizimi yapıldıktan sonra modellemesi yapılmış daha sonra dilimleme programı ile g-code şekline (G-code, modelleme programında yapılan ürünü matematiksel formlara dönüştüren bir yazılım şeklidir.) dönüştürülüp SD karta kaydedilmiştir. SD kart üç boyutlu yazıcıya g-code parametrelerini aktarmak için kullanılmıştır.

Görsel 11. Deneysel Tekstil Yüzeyi Çalışmalarında Kullanılacak Olan Harfler

Kaynak:

<https://www.asialogy.com/courses/japon-alfabesi/lessons/hiragana-tablosu/?action=lostpassword>,
Erişim Tarihi:
30 Mart 2025

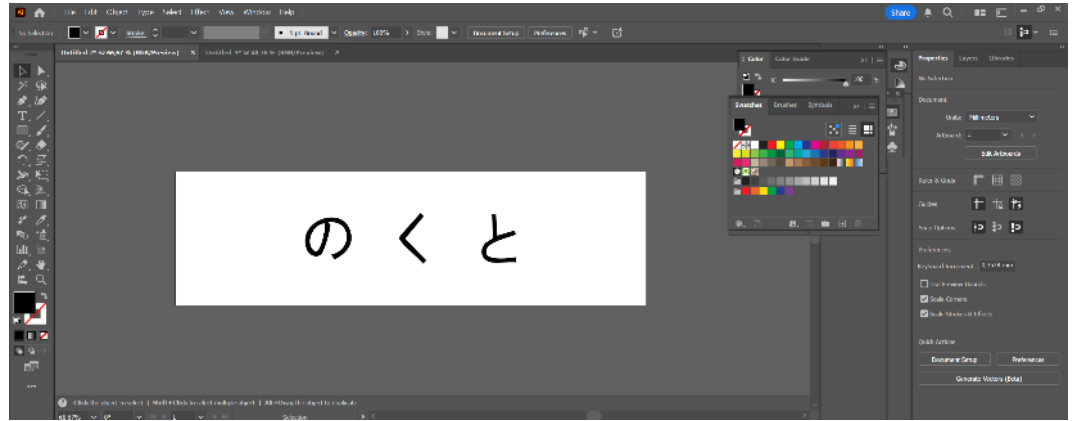


Harflerin seçimi yapılırken ayrıntı barındırmamasına dikkat edilmiştir. Ayrıntı fazla olması durumunda yazdırım sırasında ipliklenme sorunu meydana gelmektedir. Bu sorunu ortadan kaldırmak için bazı parametre ayarlarına dikkat etmek gerekmektedir. Yazdırım hızının yavaşlatılması ve "z sıçraması" ile geri çekme parametresinin 2mm olması durumunda ipliklenmenin azaldığı gözlemlenmiştir. İpliklenme sorununun bir diğer nedeni filament seçimidir. Ev ortamında açık unutulmuş filamentler (vakumlu poşetten çıkarılan) nemi muhafaza edemedikleri için hem kırılma hem de ipliklenme sorununu meydana getirmektedir.

Harf seçimi yapıldıktan sonra vektör tabanlı çalışan bir program ile teknik çizimleri yapılır. Yapılan teknik çizimin modelleme programına aktarılabilmesi için SVG dosya formatında kaydedilir.

Görsel 12. Deneyisel Tekstil Yüzeyi Çalışmalarında Kullanılacak Olan Harflerin Teknik Çizimi

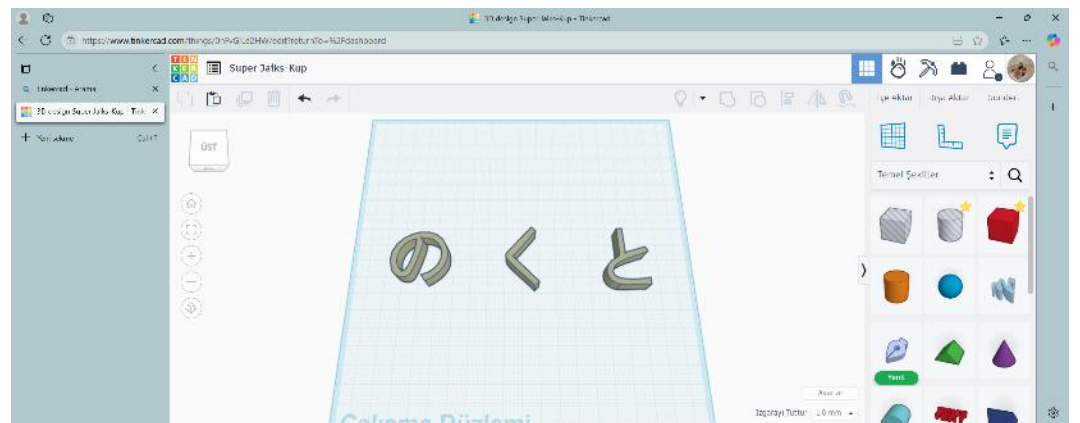
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



SVG formatında kaydedilen dosya modelleme programına aktarılır. Modellenen dosyası dilimleme programına aktarılabilmesi için STL dosya formatında kaydedilir.

Görsel 13. Deneyisel Tekstil Yüzeyi Çalışmalarında Kullanılacak Olan Harflerin Modellenmesi

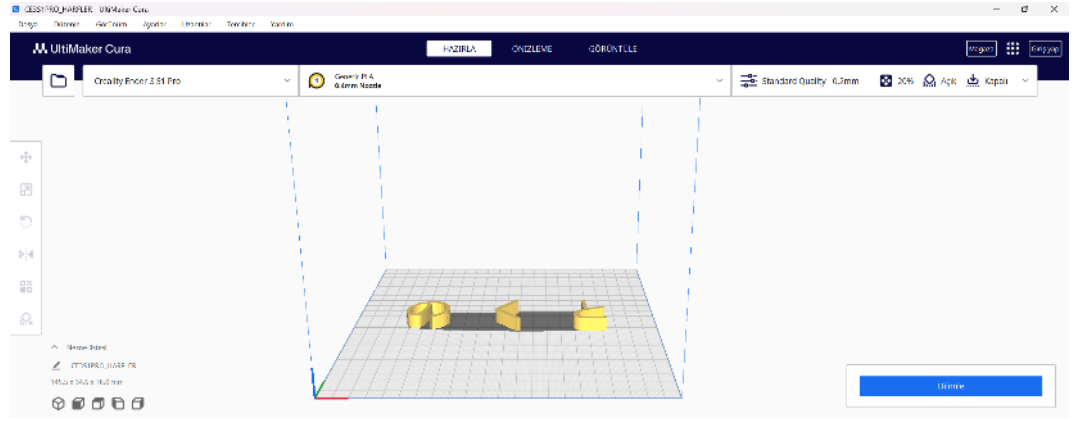
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



STL formatında kaydedilen dosya g-code'a dönüştürülmesi için dilimleme programına aktarılır.

Görsel 14.
Modellenmiş Olan
Harflerin Dilimleme
Programına
Aktarılması

Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Dilimleme programına aktarılan model verimlilik için yapılan parametre ayarlarından sonra baskıya hazır hâle getirilir (Tablo 1.).

Tablo 1. Dilimleme
programı çıktı
ayarları

Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.

FİLAMENT YAPISI	TPU FLEX FİLAMENT 98 A
NOZÜL SICAKLIĞI	235°
TABLA SICAKLIĞI	65°
DOLGU YOĞUNLUĞU	20%
KATMAN KALINLIĞI	0.6mm
YAZDIRMA HIZI	15mm/s
YAZDIRMA SOĞUTMASI ETKİN	✓
FAN HIZI ETKİN	✓
GERİ ÇEKME MESAFESİ	2mm
Z SIÇRAMASI ETKİN	✓

4. BULGULAR ve TARTIŞMA

Üç boyutlu yazıcı teknolojisi, geleneksel üretim yöntemleriyle kıyaslandığında benzersiz avantajlar sunmaktadır. Özellikle üretim esnekliği, kişiselleştirilmiş ürün tasarımı ve prototipleme süreçlerindeki hız gibi özellikler, bu teknolojiyi farklı sektörlerde cazip hâle getirmektedir. Giyim endüstrisi de bu nedenle önemli bir potansiyele sahiptir.

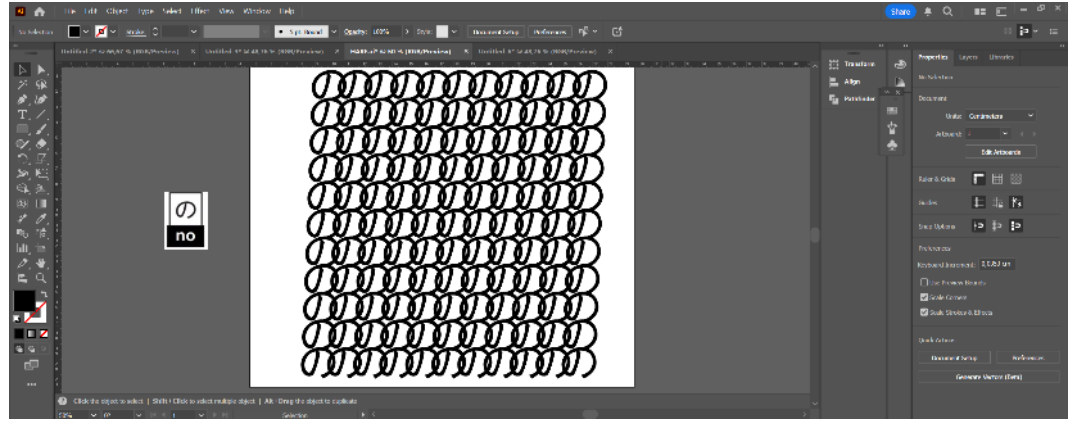
Üç boyutlu yazıcıların sunduğu özelleştirme ve hızlı üretim olanakları, moda ve tekstil sektöründe sınırsız pazar beklentilerini beraberinde getirmektedir. Bu yüzden yenilikçi giyim ürünlerinin geliştirilmesi ve tüketiciye özgü tasarım süreçlerinin yaygınlaşması açısından üç boyutlu yazıcıların önemi giderek artmaktadır. Ev tipi üç boyutlu yazıcılar, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle giderek daha fazla yaygınlaşmıştır. Geçmişte yüksek maliyetlere sahip olan bu yazıcılar, seri üretim süreçlerinin sağladığı avantajlar sayesinde maliyet açısından daha erişilebilir hâle gelmiştir. Bu durum, üç boyutlu yazıcıların bireysel kullanıcılar ve küçük ölçekli üreticiler tarafından da satın alınabilir olmasını sağlamış; böylece kullanım alanlarının genişlemesine olanak tanımıştır. Moda ve tekstil sektöründe üç boyutlu yazıcıların sunduğu özelleştirme ve hız gibi avantajlar, yalnızca büyük ölçekli üreticilerle sınırlı kalmamakta, teknolojik gelişmelere paralel olarak bireysel kullanıcıların da bu üretim sürecine katılımını mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda, ev tipi üç boyutlu yazıcıların maliyet açısından daha erişilebilir hâle gelmesi, kişiselleştirilmiş ürün tasarımının yaygınlaşmasını desteklemekte ve kullanıcıların kendi estetik ve işlevsel tercihlerine uygun çözümler üretebilmesini kolaylaştırmaktadır.

Üç boyutlu yazıcı teknolojilerinin daha etkin ve yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanması, tekstil ve moda sektörlerinde önemli yeniliklerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bu teknolojinin sağladığı üretim esnekliği ve kişiselleştirme olanakları sayesinde farklı tasarım yaklaşımlarının günlük yaşamın bir parçası hâline geldiği gözlemlenmektedir. Özellikle ev tipi üç boyutlu yazıcıların kullanımının artmasıyla birlikte bireysel kullanıcıların kendi yaşam alanlarında özgün ve yaratıcı tekstil ürünleri geliştirebilmeleri mümkün hâle gelmiştir (Sun ve Valtas, 2016). Profesyonel üretim ortamlarından bağımsız olarak kişisel bilgisayarlarda kullanılan üç boyut tabanlı yazılım programları sayesinde bireyler kendi özgün tasarımlarını oluşturabilmekte ve bu tasarımları fiziksel ürüne dönüştürebilmektedir. Böylece, kişiye özel tekstil ürünleri ve moda aksesuarlarının tasarım süreci, geleneksel üretim zincirlerinden bağımsız olarak artık ev ortamında da gerçekleştirilebilmektedir.

4.1. Deneysel Tekstil Yüzeyi Tasarımı-1

Görsel 15. Teknik Çizim

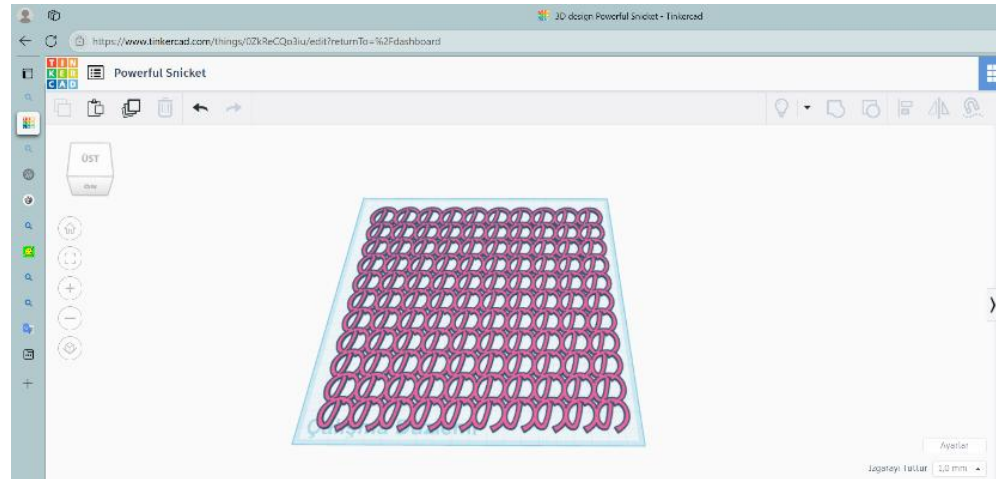
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Seçilen harfin teknik çizimi vektör tabanlı bir program ile yapılmıştır. Teknik çizim yapılırken tekrar eden nesnelerin birbirleri arasındaki bağlantılara dikkat edilmiştir. Çizimde üst üste gelen yerler "Shape Builder Tool" ile tek bir nesneye dönüştürülmüştür. Böylelikle 3B yazıcıdan çıktı alınırken yazıcının aynı yer üzerinden birkaç kez geçmesi engellenmiştir. Tamamlanan vektörel çizimin modelleme programında işlenmesi için "SVG" formatında dosya kaydedilmiştir. SVG grafik formatının en önemli özelliği veri kaybını en aza indirme ve script dilleri ile etkileşim içinde olmasıdır (Gümüştepe, 2015). Çalışmada vektör tabanlı bir program olan Adobe Illustrator programı tercih edilmiştir.

Görsel 16. Modelleme-1

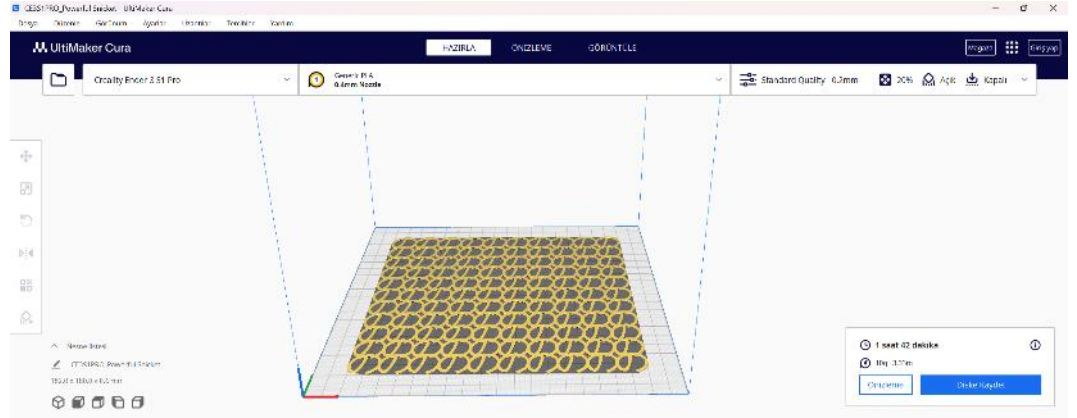
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Seçilen harfin modellenmesi ve tekstil yüzeyi hâline getirilmesi için internet tabanlı bir program olan "Tinkercad" programı kullanılmıştır. Dilimleme programında işlenmesi için "STL" formatında dosya kaydedilmiştir. STL dosyaları; dosya büyüklüğü, zaman tasarrufu ve veri transferi açısından daha çok tercih edilmektedir (Duman ve Kayacan, 2016).

Görsel 17. Dilimleme-1

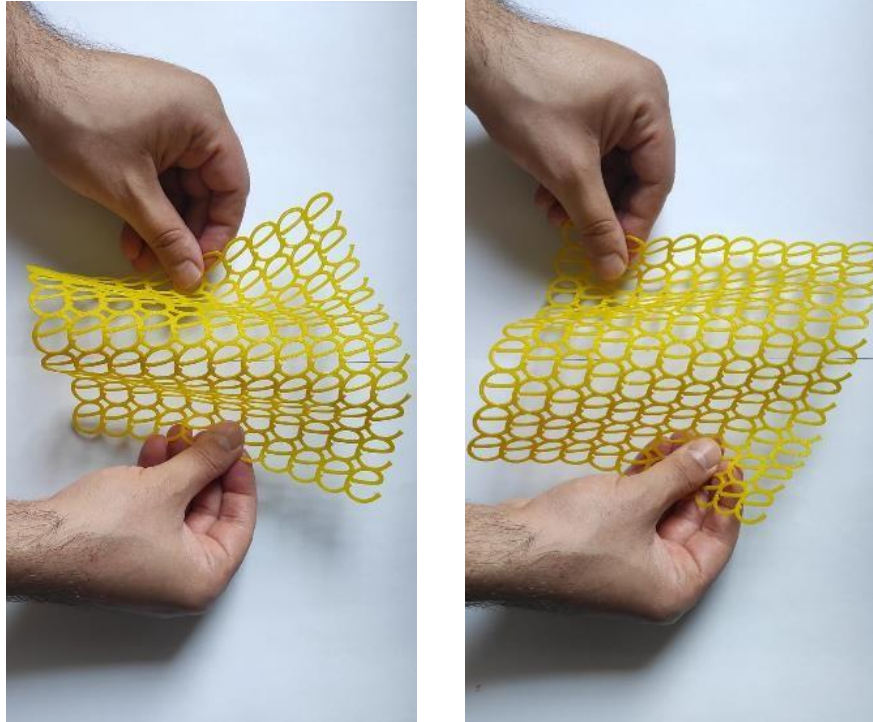
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Yüzeyin 3B yazıcıdan çıktı olarak alınabilmesi için dilimleme (slicer) programında g-code formatına dönüştürülmüştür. Verimli çıktı alınabilmesi için dilimleme programı içinde parametre ayarlarında değişiklik yapılmıştır (Tablo 1). G-code, sayısal tabanlı çalışan (buna 3B yazıcılar da dahil) makinelerden bilgisayar aracılığı ile çalışan CNC makinelerine veri aktarımı için kullanılan bir program dilidir (Roschlia vd., 2023).

Görsel 18. Yüzey Çıktısı-1

Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



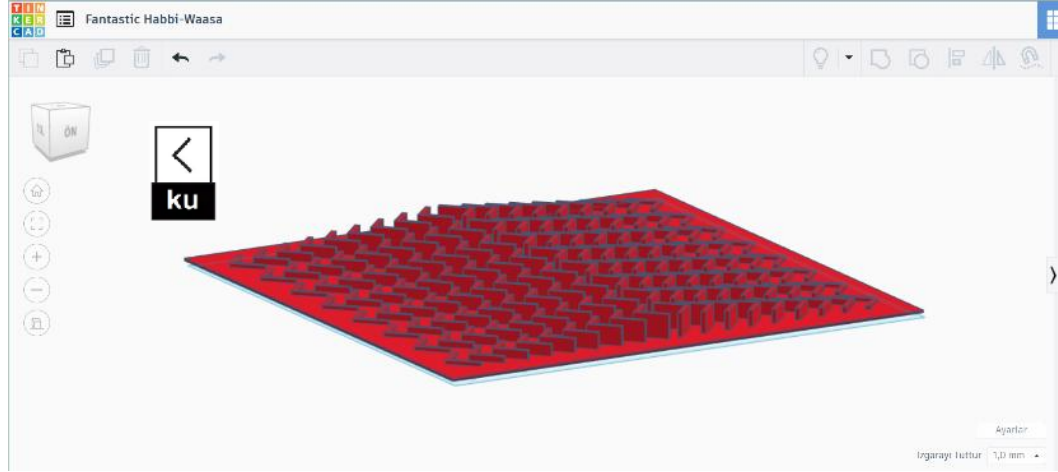
Görsel 18’de 20cm x 20cm ebatlarında bu deneysel tekstil yüzeyi yapımında 98-A TPU Flex filament kullanılmıştır. Yüzey taban kalınlığı 0.6 mm dir. Yüzeyde iç içe geçmiş “no” harfi görülmektedir. Üç boyutlu yazıcıdan çıktısı için 3.33m (10g) filament sarfiyatı olmuştur. Çıktı süresi yazıcının modeline ve yüzeyin detay durumuna göre değişkenlik gösterebilir.

4.2. Deneysel Tekstil Yüzeyi Tasarımı-2

Görsel 19’da yüzeyin 3B modellemesi yapılmıştır. Daha sonra model “STL” formatında kaydedilmiş ve dilimleme programına aktarılmıştır.

Görsel 19.
Modelleme-2

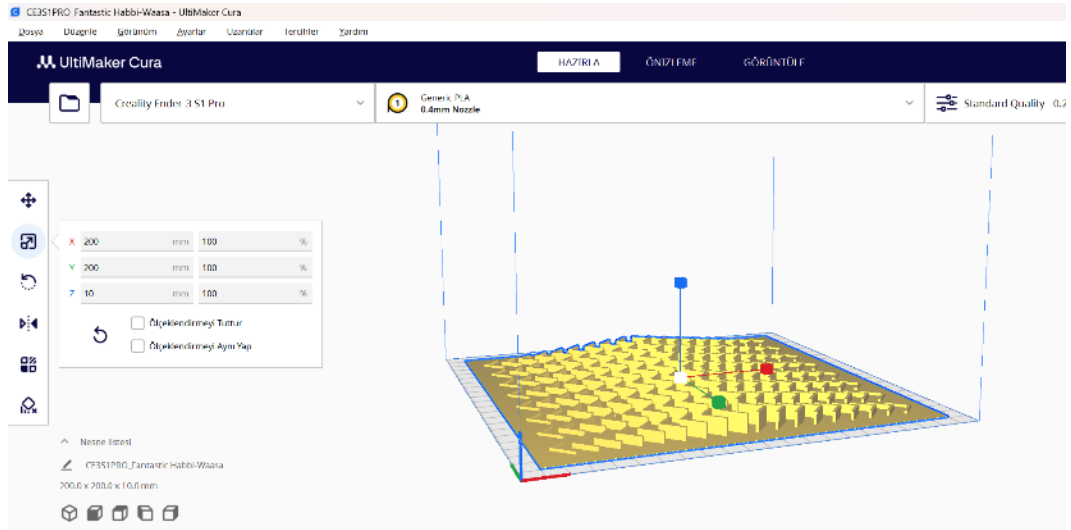
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Görsel 20’de yüzey dilimleme programına alınarak verimlilik parametre ayarları yapılmış ve 3B yazıcıdan çıktı alınabilmesi için g-code dosya formatında kaydedilmiştir.

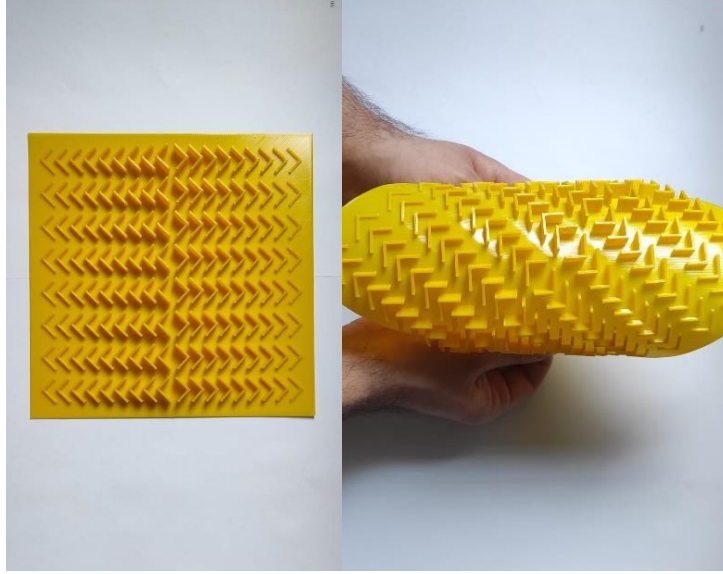
Görsel 20.
Dilimleme-2

Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Görsel 21. Yüzey Çıktısı-2

Kaynak:
Yazar arşivi, 2025



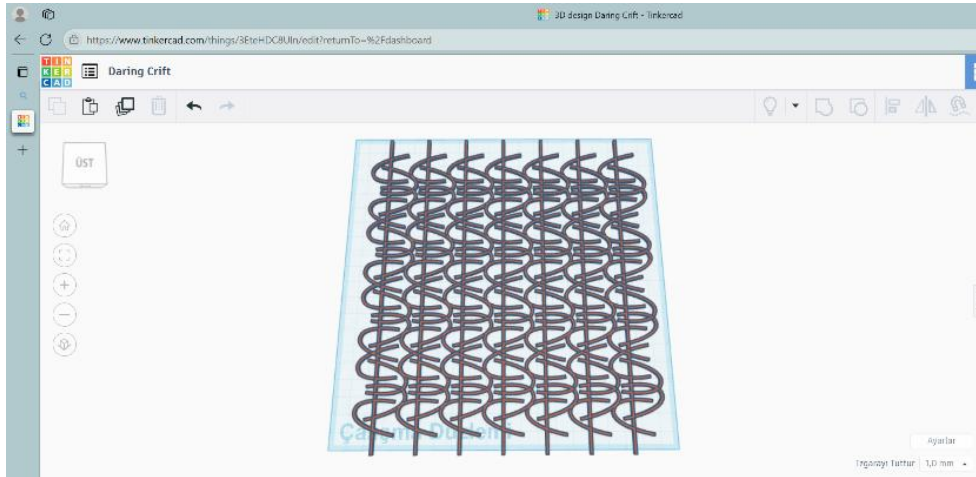
Görsel 21’de 20cm x 20cm ebatlarında bu deneysel tekstil yüzeyi yapımında 98-A TPU Flex filament kullanılmıştır. Yüzey tabanı 0.6mm kalınlığında ve yüzeyin başından ortasına doğru 2mm den 10mm’ye kadar yükselen “ku” harfi görülmektedir. Üç boyutlu yazıcıdan çıktısı için 21.48m (64g) filament sarfiyatı olmuştur. Çıktı süresi yazıcının modeline ve yüzeyin detay durumuna göre değişkenlik gösterebilir.

4.3. Deneysel Tekstil Yüzeyi Tasarımı-3

Görsel 22’de yüzeyin 3B modellemesi yapılmıştır. Daha sonra model “STL formatında kaydedilmiş ve dilimleme programına aktarılmıştır.

Görsel 22. Modelleme-3

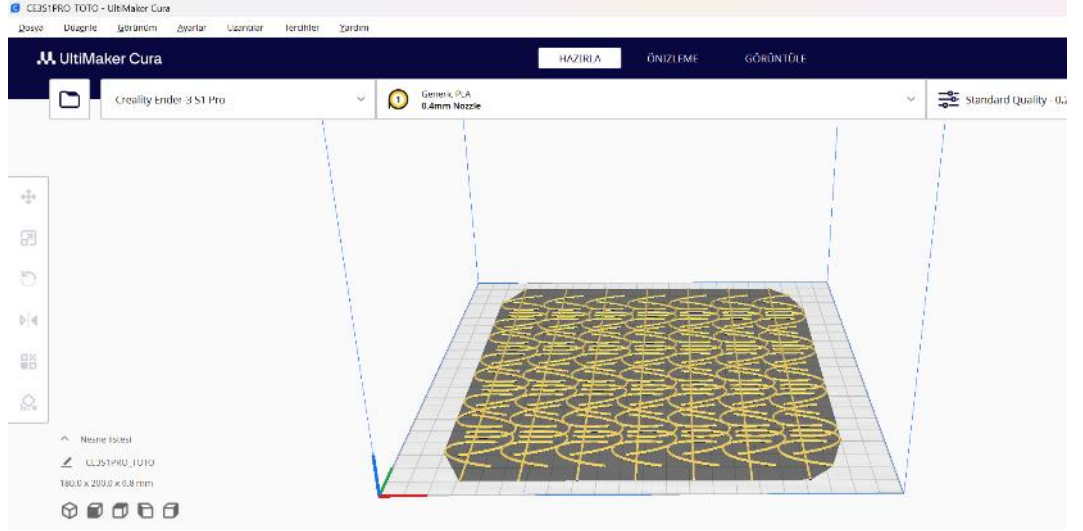
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Görsel 23’te yüzey dilimleme programına alınarak verimlilik parametre ayarları yapılmış ve 3B yazıcıdan çıktı alınabilmesi için g-code dosya formatında kaydedilmiştir.

Görsel 23. Dilimleme-3

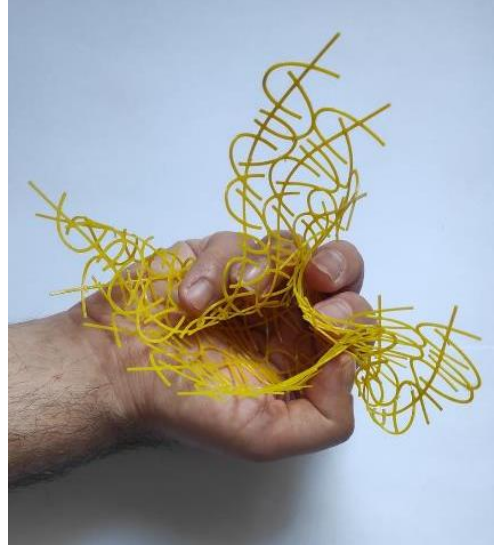
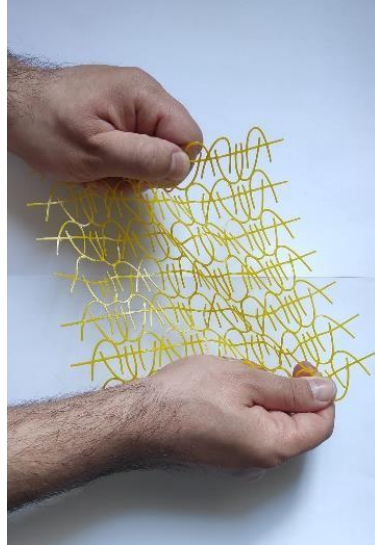
Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



Görsel 24' te 20cm x 20cm ebatlarında bu deneysel tekstil yüzeyi yapımında 98-A TPU Flex filament kullanılmıştır. Yüzey tabanı 0.8mm kalınlığındadır. Üç boyutlu yazıcıdan çıktısı için 2.21m (7g) filament sarfiyatı olmuştur. Çıktı süresi yazıcının modeline ve yüzeyin detay durumuna göre değişkenlik gösterebilir.

Görsel 24. Yüzey Çıktısı-3

Kaynak:
Yazar arşivi, 2025.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Moda endüstrisinde sürdürülebilirlik ve üç boyutlu baskı teknolojilerinin entegrasyonu, yalnızca üretim tekniklerine yenilik getirmekle kalmayıp aynı zamanda sosyal ve kültürel çeşitliliğin desteklenmesi açısından da devrim niteliğinde adımların atılmasına olanak tanımaktadır.

Geleneksel seri üretimin ötesine geçerek bireysel ihtiyaçlara yönelik tasarımların ortaya konması, tüketici taleplerine esnek ve hızlı yanıt verilmesini mümkün kılmaktadır. Bunun yanı sıra, karmaşık geometrik yapılar ve özgün tasarım detaylarının üretimi, üç boyutlu baskı teknolojilerinin sunduğu esnekliğin somut göstergelerinden biridir. Bu teknolojinin verimli kullanılabilmesi için filamentlerin uygun sıcaklık ve nem koşullarında muhafaza edilmesi gibi teknik gereksinimler de göz önünde bulundurulmalıdır.

Ekonomik açıdan değerlendirildiğinde, üç boyutlu yazıcılar sayesinde sadece ihtiyaç duyulan parçanın ev veya küçük ölçekli atölyelerde üretilmesi, üretim maliyetlerini önemli ölçüde düşürmekte ve geniş tüketici kitlelerine erişilebilirliği artırmaktadır. TPU gibi geri dönüştürülebilir filamentlerin kullanımı, üretim süreçlerinde çevresel kirliliğin azaltılması ve tekstil sektöründe yeşil dönüşümün eko tasarım ve enerji verimliliği (ISO 50001) süreçlerine teşvik edilmesi açısından stratejik bir öneme sahiptir. Bu durum, güncel çevresel politikalar ve sürdürülebilir üretim yaklaşımları ile uyumlu olarak sektörel dönüşüm süreçlerini hızlandırmaktadır.

Üç boyutlu yazıcı teknolojileri, moda ve tekstil sektörlerinde kişiselleştirilmiş üretim anlayışını derinleştirirken; kültürel değerlerin korunması, bu değerlerin gelecek nesillere aktarılması, çevresel sürdürülebilirlik ve ekonomik verimlilik konularında da önemli katkılar sağlamaktadır. Hızla gelişen teknolojiyle birlikte 3B yazıcılara çoklu ekstrüder sistemleri (birden fazla filamentin aynı anda kullanılması), çok eksenli hareket kabiliyeti, yerleşik sensörler ve yapay zekâ destekli kalibrasyon özellikleri eklenmiştir. Bunun yanı sıra filament teknolojisinde meydana gelen gelişmelerle (nefes alabilen, ardıl kirlilik bırakmayan ve organik filamentler) birlikte gelecekte insan yapısına uygun ürünler üretilbilecektir. Bu teknolojinin sağlık, mimari ve otomotiv gibi diğer sektörlerde de giderek artan kullanımı endüstriyel ve sosyal dönüşümün simgesi olarak gelecekte daha geniş bir yelpazede uygulanabilirliğini ortaya koymaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Akpınarlı, F., & Bulat, F. (2016). Tekstil yüzeylerinin manipülasyonu ve dijital transfer baskı denemeleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9(17), 167-186.
- Atay, A. (2021). 16-19. Yüzyıl arası yabancı dil olarak Japonca öğretiminde kullanılan ders kitapları üzerine bir değerlendirme: Avrupalıların Japonca ders kitapları. *Kesit Akademi Dergisi*, 7(28), 110-135.
- Çoruh, E., & Atalan, D. N. (2024). Yüzey çalışması kapsamında sanayi keçesi ile aksesuar tasarımı. *Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal)*, 9(118), 9640-9650.
- Demir, E., & Ayrancılar, S. K. (2024). 3B yazıcıların tekstil ve moda sektöründe kullanımına örnek bir çalışma. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 6(1), 23-44.
- Duman, Ö. G. D. B., & Kayacan, M. C. (2016, Mayıs). Eklemeli İmalatta Kullanılan Stl Dosyalarının Hataları ve Onarım Yöntemleri. 1. 3Boyutlu Baskı Teknolojileri Sempozyumu (3D-BTS). İstanbul
- Esendemir, A. (2016). *LearNihongo Japon alfabesi* (4. Baskı). Cinius Sosyal Matbaası.
- Evlen, H. (2019). Doluluk oranının 3B yazıcıda üretilen TPU ve TPE numunelerinin mekanik özellikleri üzerine etkilerinin incelenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi*, 21(63), 793-804.
- Gümüštepe, Y. (2015). *Illustrator CS6&CC* (4. Baskı). İnkılap Kitapevi
- Güven, S., & Yıldız, B. (2024). Tekstil yüzeyi tasarımında inovatif yöntemlerin kullanılması: 3B yazıcı teknolojileri ile TPU flex filament kullanımı ve deneysel tekstil yüzeyleri oluşturulması. *Akademik Sanat*, (23), 1-23.
- Kalay, L. T., & Kalay, D. (2021). The Connotations of Japanese Words Written in Kanji Alphabet: A "Color"ful Representation. *TOKYO SUMMIT - IV 4th International Conference on Innovative Studies of Contemporary Sciences*.
- Metlioğlu, H. H. (2016). Günümüz dokuma kumaş tasarımında deneysel yüzey araştırmaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 88-112.
- Ngo, T. D., Kashani, A., Imbalzano, G., Nguyen, K. T., & Hui, D. (2018). Additive manufacturing (3D printing): A review of materials, methods, applications and challenges. *Composites Part B: Engineering*, 143, 172-196.
- Panda, S. K. B. C., Sen, K., & Mukhopadhyay, S. (2021). Sustainable pretreatments in textile wet processing. *Journal of Cleaner Production*, 329, 129725.
- Roschli, A., Borisha, M., Feldhausena, T., Barnesa, A., Wanga, P., & MacDonalda, E. (2023). The g-code file. *Motion and Path Planning for Additive Manufacturing*, 225.
- Seyhan, M., Bayram, G., & Togay, A. (2021). Hızlı prototipleme ve endüstriyel tasarım ilişkisinin sektörel üretim süreçlerinde mevcut durum tartışması. *International*

Journal of 3D Printing Technologies and Digital Industry, 5(2), 326-338.
<https://doi.org/10.46519/ij3dptdi.837607>

Sun, D., & Valtas, A. (2016). 3D printing for garments production: An exploratory study. *Journal of Fashion Technology and Textile Engineering*, 4(3), 1000139.
<http://dx.doi.org/10.4172/2329-9568.1000139>

Şenavcu, H. İ. (2015). *Dünden Bugüne Japon Budizmi: İnanç ve Uygulamaları* [Doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Taşçı, M. (2025). *Eklemeli imalat ile kişiye özel kafatası implantının geliştirilmesi* [Yüksek lisans tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi].

Teksmer Eğitim Danışmanlık Araştırma ve Laboratuvar Hizmetleri A.Ş. (2022). *Tekstil sektöründe sürdürülebilir ve geri dönüştürülebilir hammadde kullanımı ve öne çıkan sürdürülebilir tekstil lifleri*.
<https://upload.eib.org.tr/ZZFAF3F52D/4D747D7E1B1F4A4D747D7E1B1F4A4D747D7E1B1F4A4D747D7E.pdf>

Timuremre, N. (2004). *Kültürün mimarlık üzerindeki etkisinin incelenmesi: Japon kültürü ve Ando örneği* [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi].

UNEP. (2023). *Sustainability and circularity in the textile value chain: A global roadmap*.
https://circulareconomy.europa.eu/platform/sites/default/files/2023-12/Full%20Report%20-%20UNEP%20Sustainability%20and%20Circularity%20in%20the%20Textile%20Value%20Chain%20A%20Global%20Roadmap_0.pdf

Üner, İ., & Akpınarlı, H. F. (2019). Geleneksel Tekstillerin Özellikleri ve Çeşitleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34, 133-145.

Yıldıran, M. (2016). Moda giyim sektöründe üç boyutlu yazıcılarla tasarım ve üretim. *Art-e Sanat Dergisi*, 9(17), 155-172.

Yıldız, D. (2025). İmitasyon odaklı yeniden üretim: Doğal dokular ve tekstil yüzeyi. *İdil*, 14(116), 45-65. 10.7816/idil-14-116-04

Araştırma Makalesi

Postmodern Tipografi ve Neville Brody Örneği

Burcu HALTALI*

ORCID NO: 0009-0001-8879-2174

*Yüksek Lisans Öğrencisi, burcualtun0@gmail.com, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anabilim Dalı, Grafik Bilim Dalı

Öz

Postmodernizm, yirminci yüzyılın ikinci yarısında modernist yaklaşımlara karşı gelişen eleştirel bir düşünce biçimi olarak sanat ve tasarımda köklü değişimlere yol açmıştır. Bu süreçte tipografi, geleneksel kurallardan uzaklaşarak daha deneysel ve ifadesel bir yapıya kavuşmuştur. Postmodern tipografi anlayışının önde gelen isimlerinden Neville Brody, tipografinin sunduğu estetik ve iletişimsel olanakları sonuna kadar kullanarak geleneksel kuralları yeniden şekillendirmiştir. Brody, çalışmalarında, harflerin ve imgelerin iç içe geçerek katmanlı bir yapıya büründüğü kompozisyonlar oluşturmuş, bu sayede tipografinin ifade gücünü genişletmiş ve grafik tasarım alanında önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu çalışmada, tipografide yaşanan dönüşümler yazın taramasıyla değerlendirilmiş; Brody'nin tasarımları postmodern düşünce ile ilişkilendirilmiştir. Nitel araştırma yöntemiyle yürütülen çalışmada, doküman analizi tekniği kullanılarak Brody'nin deneysel yaklaşımı, çok katmanlılık ve görsel anlatım olanakları bakımından kapsamlı biçimde incelenmiştir. Brody'nin tasarımları, grafik tasarım alanında yerleşik kuralların dışına çıkarak yeni bir görsel dilin oluşumuna öncülük etmiş ve sonraki kuşak tasarımcılar için ilham verici bir kaynak hâline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: postmodernizm, tipografi, Neville Brody

Research Article

Postmodern Typography and the Neville Brody Example

Burcu HALTALI*

ORCID NO: 0009-0001-8879-2174

*Graduate Student, burcualtun0@gmail.com, Selçuk University, Institute of Social Sciences, Department of Graphic Arts

Abstract

Postmodernism emerged in the second half of the twentieth century as a critical response to modernist approaches, leading to profound transformations in art and design. During this period, typography moved away from traditional rules, adopting a more experimental and expressive structure. One of the leading figures in postmodern typography, Neville Brody, fully utilized the aesthetic and communicative potentials of typography, reshaping conventional norms. In his works, Brody created compositions where letters and images intertwined, resulting in a layered structure that enhanced typography's expressive power and marked a significant turning point in graphic design. This study evaluates transformations in typography through a literature review, associating Brody's designs with postmodern thought. Conducted using a qualitative research method, the study employs document analysis to comprehensively examine Brody's experimental approach, multilayered compositions, and visual storytelling techniques. Brody's designs challenge established conventions, pioneering a new visual language in graphic design and serving as an inspirational resource for future generations of designers.

Keywords: postmodernism, typography, Neville Brody

1. GİRİŞ

Postmodernizm, geleneksel normlara meydan okuyan, çelişkileri kucaklayan ve farklılıkları vurgulayan bir yaklaşımı ifade eder. Tipografi alanında da postmodernizm etkisini göstermiş ve tasarım anlayışını derinden etkilemiştir. Tipografi, iletişim ve yenilikçilik alanlarında en avangard uygulamalardan biri olmasının yanı sıra grafik tasarımın en güçlü ifade biçimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, tipografinin düşünsel süreçlerle olan etkileşimi ve yazılı dilin mimarisi olarak işlevi, tartışmasız bir biçimde vurgulanmaktadır. Tipografi, gizemli bir doğaya sahip olsa da soyut bir olgu değildir; aksine, kültürün önemli bir parçasıdır. Mühendislik, sanat ve matematik gibi farklı disiplinler, tipografiye estetik ve fonksiyonel değer katmak amacıyla birleşirler (García Capilla, 2012, s. 175).

Grafik tasarım dünyası, yaratıcılığın ve yeniliğin birleştiği bir alan olarak bilinmektedir. Bu alanda öne çıkan isimlerden biri de Neville Brody'dir. Brody, tipografi dünyasında önemli bir yer edinmiş ve postmodern tipografi akımının önde gelen temsilcilerinden biri olarak tanınmaktadır. Onun tasarımları, tipografinin sınırlarını zorlayarak yeni bir anlayışın öncüsü olmuştur ve günümüzde popülerliğini hâlâ korumaktadır.

Tipografiye yalnızca bilgi aktaran bir araç olarak değil, aynı zamanda sanatsal ve düşünsel bir anlatım biçimi olarak yaklaşan Neville Brody, postmodern tipografinin en etkili isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Onun tasarımlarında tipografi, metnin anlamını güçlendirmek ve duygusunu yansıtmak için dikkatlice seçilen bir unsurdur. Tipografik düzenlemeler, geleneksel normlardan uzaktır; deneysel ve özgün bir şekilde kullanılır. Büyük başlıklar, farklı yazı tipleri ve düzensiz yerleştirmeler öne çıkar.

2. YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR

2.1. Yöntem

Bu araştırmada, postmodern tipografi ve Neville Brody'nin tasarım uygulamalarına odaklanılmaktadır. Nitel araştırma yöntemiyle yürütülen çalışmada, Brody'nin deneysel yaklaşımı; çok katmanlı yapı ve görsel anlatım olanakları açısından kapsamlı biçimde ele alınmaktadır. Özellikle tipografinin yalnızca bir yazı biçimi değil, aynı zamanda bir anlatım aracı olarak kullanımı üzerinde durulmaktadır.

Nitel araştırma; bir konuyu ya da durumu derinlemesine anlamaya, bağlamsal bir bakış geliştirmeye ve yorumlayıcı bir çerçeve sunmaya yönelik esnek bir yaklaşım sunar. Bu bağlamda çalışmada kullanılan doküman analizi; yazılı, görsel ve dijital belgelerin sistematik biçimde incelenmesini sağlayan bir veri toplama yöntemidir (Kıral, 2020, s. 172). Söz konusu analiz, ilgili belgelerin belirli temalar doğrultusunda sınıflandırılmasına, içeriklerinin analiz edilmesine ve araştırma sorularına yönelik anlamlı çıkarımlar yapılmasına olanak tanımaktadır. Bu yöntem doğrultusunda, Brody'nin tipografik uygulamalarının postmodern grafik tasarım anlayışıyla ilişkisi derinlemesine incelenmiş; Brody'nin görsel dili, deneysel tipografik yapıları ve estetik anlayışı, bağlamsal bir çözümleme süreciyle değerlendirilmiştir.

2.2. Sınırlılıklar

Bu araştırma, postmodern tipografi ve Neville Brody'nin tasarım uygulamaları ile sınırlandırılmıştır. Brody'nin tasarımlarında yalnızca tipografik unsurlar ele alınmış, genel tasarım teorilerine ise yer verilmemiştir.

3. POSTMODERNİZM

Postmodernizm, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren günümüzün kültürel koşullarını tanımlamak için kullanılan bir kavramdır (Güzeloğlu & Akşit, 2010, s. 9). Postmodernizm, temelde geleneksel olana karşı yeni olanı öne çıkaran, yerleşik yapılarla yeni eğilimleri bir arada değerlendiren bir oluşum ve düşünce biçimini temsil eder (Şahin, 2000, s. 22). Altıntaş'a göre, 1970'li yıllardan itibaren grafik tasarım alanında geleneksel sürekliliğin kesintiye uğraması, ardı ardına gelişen sanat hareketleriyle birlikte tasarım alanında içeriğin yeniden biçimlenmesini teşvik etmiştir. Mesajın açık ve doğrudan iletilmesi hedeflenirken, bu yaklaşım zamanla yerini çok katmanlılık, belirsizlik ve görsel karmaşaya bırakmıştır (Altındaş, 2020, s. 90). Postmodernizmin ortaya çıkışına ilişkin ilk örnekler, 1960'lı yıllarda New York merkezli sanat çevrelerinde, özellikle sanatçılar ve eleştirmenler arasında gelişen tartışmalar ve üretimler çerçevesinde gözlemlenmiştir (Taşdelen, 2007, s. 4). 1970'lerin sonlarına gelindiğinde, Avrupa'da "postmodernizm" kavramı akademik ve entelektüel çevrelerde kendini göstermeye başlamıştır. Bu bağlamda kavram, Fransa'da Kristeva ve Lyotard, Almanya'da ise Habermas tarafından teorik çerçevede ele alınmıştır (Aktaran Şahin, 2013, s. 242).

Postmodernizmin "kavramsal" eğitim anlayışı, çoğulculuk ve belirsizlikle karakterize edilen bir karmaşaya işaret eder. Zira her kavram, alanına göre değişen kapsam, içerik ve yapısal özellikler taşır (Atalayer, 2004, s. 10). Postmodernizm, sabit ve net tanımlara direnen yapısıyla, "nedir?" sorusuna doğrudan bir yanıt vermeyi olanaksız kılar. Bu akımın içinde, bir şeyin özünü sormak yerine, nasıl olduğunu ve nasıl değiştiğini sorgulama eğilimi vardır. Postmodernizm, belirsizlik ve değişkenlikle ilişkili olarak akış hâlinde bir durumu ifade eder. Dolayısıyla, postmodernizm bir şeyin ne olduğunu değil, neye dönüştüğünü sorgular (Taşdelen, 2007, s. 4). Postmodernizm perspektifine göre, özgür bir özne artık var olmayan bir kavramdır; çünkü bu özne hapsedilmiştir. Eskiden bir merkezi olan "ruh" ya da "özne", merkezini kaybetmiştir. Postmodern tutum, görünümün gerçekliğini göz ardı ederek, "böyle bir öznenin zaten hiçbir zaman değişmediği, bir tür düşüncenin illüzyondan oluştuğunu" tek seferde anlar. Bu dönüşüm, nesnenin doğal çevresiyle olan bağını kaybetmesi ve öznenin yabancılaşma duygusunun yerini parçalanmış bir benlik algısına bırakması şeklinde açıklanabilir (akt. Bal, 2015, s. 126).

Sürekli bir karmaşa hâli, postmodernizmin temel unsuru olarak kabul edilmektedir (Şahin, 2013, s. 253). Postmodernizm, kökenlerini postyapısalcılık akımından alan ve modernizmin estetik ve sanatsal kodlarını ile düşünsel ilkelerini reddeden bir akımdır. Postmodernite veya postmodern çağ, modernitenin ötesinde konumlandırılan bir toplumsal gelişim aşamasını ifade eder. Günümüzde kültürün tüketime dayalı biçimde yorumlanması, medya ve dijital teknolojiler etrafında şekillenen post-endüstriyel ekonomik düzenin etkisiyle önemli ölçüde biçimlenmektedir.

Postmodernizm, siyasal, kültürel ve ekonomik sınırları yerinden oynatırken küreselleşme sürecine de katkı sağlamaktadır. Bu akademik dönemeç, dünyayı giderek daha fazla birbirine bağlayan ve dönüştüren bir kavramsal çerçevede etkili olmaktadır (Aktaran Güzeloğlu ve Akşit, 2010, s. 10). 1970'lerde Avrupa'ya taşınıp orada geliştirilmiştir (Aktaran Yıldız, 2005, s. 4). 1970'lerden itibaren postmodernizm, içinde geliştiği kültürel koşulların etkisiyle yalnızca görsel sanatları değil, grafik sanatını da derinden etkilemiştir. Modern stilin katı kurallarına karşı bir tepki olarak İsviçre'de ortaya çıkan postmodern grafik anlayışı, zamanla Amerika'ya yayılmış ve burada çeşitli yönelimlerle gelişimini sürdürmüştür. Bu akımın öncülerinden Weingart, Tissi, Odermatt, Greinman, Vanderbyl, Sher, Duffy Tasarım Grubu ve Brody gibi tasarımcılar, postmodern tarza sahip birçok önemli örnek sunmuştur

(Güzeloğlu ve Akşit, 2010, s. 21). Postmodernizm, katı değerlere dayanan modernist sanat anlayışına karşı bir duruş sergiler; sıklıkla anti-sanat sınırlarında dolaşan ve yıkıcı bir potansiyel barındıran bir yaklaşımdır. Eleştirel bir tavır ortaya koyar (Şahin, 2012, s. 109). Grafik tasarım, dinamik yapısı ve hızla değişen görsel kültürle kurduğu etkileşim nedeniyle, en hızlı evrilen ve geçici özellikler taşıyan alanlardan biri olarak görülmektedir. Grafik tasarım, uluslararası tipografik stilin etkisinden hızla uzaklaşarak, bağımsız tasarımcılar tarafından kişiselsiz ve monoton bulunan bu yaklaşıma karşı farklı yönelimler geliştirmiştir. Bu tasarımcılar, çalışmalarında daha fazla sezgi ve oyun unsurlarına yer vererek kendi tarzlarını oluşturmuşlardır (Güzeloğlu ve Akşit, 2010, s. 14). Grafik tasarım, yalnızca estetik bir disiplin değil, aynı zamanda dünyanın sosyo-kültürel düzenini etkileyen temel bir güç olarak değerlendirilmektedir. Tasarımcılar, postmodern anlayışın ekipmanlarının teknik ve estetik unsurlarını anlamalı, özümsemeli ve bu doğrultuda tasarımlarını geliştirmelidirler. Postmodern anlayış dikkate alınmadığında, çağın gerisinde bir tasarım anlayışı ortaya çıkacaktır (Haşiloğlu, 2022, s. 359). Bu nedenle, tasarımcılar beklentilere yanıt vermek ve güncel eğilimleri takip etmek için postmodern anlayışın kapsamını kavramalıdır. Ancak bu şekilde, grafik tasarım alanında çağdaş bir yaklaşım benimsemek ve gereksinimlerin özelliklerine uygun hareket etmek mümkün olur.

Modern tipografinin katı kuralları ile teknolojinin sunduğu geniş imkânlar arasında kalan tasarımcılar, postmodern tipografinin doğuşuna zemin hazırlamışlardır. Postmodern tipografi; geleneksel grafik tasarım normlarını sorgulayan ve bu kuralları parçalayan, yapısal olarak çözümleyici ve eleştirel bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Tarih boyunca tipografi, belirli kalıplar içinde şekillenmiş olsa da modernist dönemle başlayan ve postmodern yaklaşımlarla derinleşen süreçte, tipografideki ifade biçimleri ve işlevsellik çok daha karmaşık ve çok boyutlu bir hâl almıştır (Şahin, 2022, s. 133).

4. NEVILLE BRODY VE POSTMODERN TİPOGRAFİ

Neville Brody (d. 1957), Kuzey Londra'nın kırsal kesiminde büyümüş ve grafik tasarım alanında önemli başarılarla imza atmıştır. Brody, tanınmış bir font tasarımcısı, tipografi uzmanı ve sanat yönetmenidir (Çulha ve Güven, 2013, s. 42).

Tipografi, grafik tasarım eğitiminin temel yapı taşlarından biridir. Eğitim anlayışlarındaki evrim, kültürel dinamikler ve toplumsal dönüşümler, tasarımcıların mesleki deneyimlerine sürekli taze bakış açıları ve değerli katkılar sağlamaktadır (Kaptan, 2020, s. 128). Brody, yirminci yüzyılın önemli grafik tasarımcılarından biridir ve postmodern tipografi akımının önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Brody, genç yaşlarda sanata olan ilgisini keşfetmiş ve tasarım alanında kariyer yolculuğuna başlamıştır. Brody, 1975 yılında sanat eğitimi almak üzere Hornsey Sanat Koleji'ne girmiş ve burada grafik tasarım alanındaki bilgisini geliştirme yolunda adımlar atmıştır.

1970'li ve 1980'li yıllar, müzik endüstrisinin hızla büyümesine paralel olarak albüm kapağı tasarımlarının da görsel iletişimde önemli bir araç hâline geldiği bir dönemdir (Aktaran Örücü, 2023, s. 285). Brody, 1980'lerde müzik endüstrisindeki grafik tasarım çalışmalarıyla dikkat çekmeye başlamış ve birçok ünlü müzik albümünün kapağını tasarlamıştır. Sayfa numaraları, boyutu artan harfler veya şekiller Brody'nin kullandığı tasarım unsurları arasındadır. Tasarımcı, tipografi dünyasında özgün bir tarz benimsemiştir. Kitap tasarımından dergi mizanpajlarına, basılı reklam mecralarından müzik albümü kapaklarına ve ambalaj uygulamalarına kadar uzanan geniş bir yelpazede geleneksel anlayışlara meydan okuyan dönüşümlere öncülük etmiştir.

Brody'nin tipografi alanındaki yaratıcı keşif süreci, geçmişteki sanat ve tasarım hareketlerinden türeyen biçimsel ve düşünsel etkilerle gelişmiştir (Örücü, 2023, s. 286) Bu çerçevede Brody'nin üretimleri, deneysel yönleriyle öne çıkar ve özellikle yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi avangart sanat hareketlerinin etkisini taşıyan bir ifade geleneğiyle ilişkilendirilir (Bektaş, 1992, s. 251). Özellikle Punk akımının etkisiyle, geleneksel tasarım anlayışı yerini yıkıcı ve farklı bir tarza bırakmıştır. Bu süreçte, endüstrileşme grafik tasarımını da etkilemiştir (Çulha ve Güven, 2013, s. 42). Tipografiyi geleneksel sınırların ötesinde yeniden kurgulaması ve bağımsız anlam taşıyan yazı karakterleri kullanması sayesinde, 1980'li yıllarda dergilerde ve plak kapaklarında iz bırakmıştır (Burke, 1996, s. 80). Brody, tasarım dünyasına Stiff plakları için yaptığı birkaç çalışmayla adım atmıştır. İlk tasarımı Clock DVA'nın (1981) *Thirst* adlı plak kapaklarıdır (Görsel 1) (Çulha ve Güven, 2013, s. 42).

Görsel 1. Clock DVA adlı müzik grubunun *Thirst* adlı albümü için Neville Brody tarafından tasarlanan plak kapağı tasarımı, 1981.

Kaynak:

https://www.youtube.com/watch?v=IB_7rGgqptI/

Erişim Tarihi:

26 Şubat 2025



Bu çalışmalar, Brody'nin postmodern tipografi anlayışını müzik endüstrisine taşıdığı ilk örnekler arasında yer almaktadır. Plak kapaklarında uyguladığı özgün tipografi anlayış, postmodern tasarım dilinin görsel bir temsiline dönüşmüş; grafik tasarımda kalıcı bir yönetime dönüşmüştür.

Görsel 2'de görüldüğü gibi; Brody, müzik dünyasının önde gelen isimlerinden Cabaret Voltaire için plak koruyucuları tasarlamıştır. Bu çalışmalarıyla müzik ve grafik tasarımı arasında güçlü bir bağ kurmuş ve görsel olarak etkileyici eserler ortaya koymayı hedeflemiştir. Brody'nin adı özellikle Cabaret Voltaire'in *Micro-phonies* albüm kapağıyla anılmaktadır. Bu kapakta, bandajlarla sarı bir figür yer almakta ve tasarım, dikkat çekici bir sadelikle kurgulanmış renk düzeniyle öne çıkmaktadır. Görüntünün sağ alt köşesindeki işaret, diğer öğelerden ayrıştığı için görsel hiyerarşide ön plana çıkmaktadır. Başlığın tamamı, büyük harflerle kurgulanmış geometrik sans-serif bir dizgiyle tasarlanmıştır. Koyu mavi-siyah zemin üzerinde tek parça bir blok etkisi yaratan bu tipografik düzenleme, raf üzerindeki görünürlüğünü korurken aynı zamanda metni bağımsız bir grafik öğeye dönüştürmektedir.

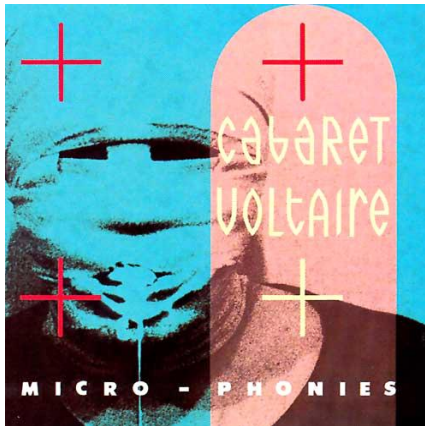
Görsel 2. Cabaret Voltaire *Micro Phones* Rekor Plak Kapağı ve Plak Etiketleri, 1984.

Kaynak:

<https://l24.im/Poj/>

Erişim Tarihi:

26 Şubat 2025



Görselin anlamı, yalnızca içerdiği sembollerden değil, aynı zamanda izleyicide uyandırdığı çağrışımlardan, bağlamsal ilişkilerden ve biçimsel düzensizlikten beslenmektedir. Bu çerçevede, *Micro-Phonies* albüm kapağı yalnızca bir ürün ambalajı değil; postmodern estetik anlayışın bir ifadesi olarak grafik tasarımın sınırlarını zorlayan ve görsel kültürle eleştirel bağ kuran bir yapıttır (Medium, 2017).

Brody, logo tasarımlarında da çalışmalar yaparak yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Logo tasarımlarında geleneksel normlardan uzaklaşarak markaların kişiliklerini yansıtan farklı bir tarz geliştirmiştir. Kullanılan tipografi, şekiller ve renkler, markaların değerlerini ve kimliklerini vurgulamak amacıyla özenle seçilmiştir. Brody'nin logo tasarımlarında kullandığı yenilikçi ve deneysel yaklaşım, markaların görsel kimliklerini güçlendirerek onları diğerlerinden ayıran benzersiz bir imaj oluşturmuştur.

Görsel 3'te yer alan Brody'nin *Comag Magazine* dergisi için tasarladığı logo, özellikle "M" harfinin abartılmış ve yapısal olarak farklılaştırıldığı bir tasarım içermektedir. Bektaş'a göre; Brody'nin (1992, s. 249) 1980'lerde "harfi parçalayarak grafik ritme dönüştürme" stratejisinin tipik bir örneği olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda Brody, tipografiyi salt metin aktarımıyla sınırlı görmeyip, biçimsel ve görsel algıyı temel alan çok katmanlı bir anlatı zemini olarak yeniden tanımlamış; harfi postmodern grafik tasarımda özerk bir görsel unsur hâline getirmiştir.

Görsel 3. Brody, *Comag Magazin* dergisi için logo tasarımı, 1986.

Kaynak:
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192536/>
Erişim Tarihi:
26 Şubat 2025



Brody; harfin yalnızca bir karakter olarak değil, aynı zamanda grafiksel bir anlatı ögesi olarak da işlev görmesini sağlamıştır. Postmodern tipografinin karakteristik özellikleri arasında yer alan biçimsel özgürlük, yapısal oyunlar ve çokanlamlılık, bu logoda belirgin bir şekilde ortaya konmuştur. Böylelikle Brody, tipografiyi görsel kimlik inşasında aktif ve deneysel bir tasarım ögesine dönüştürmüştü; postmodern grafik tasarımın eleştirel, bireysel ve yorumsamacı doğasını somut bir örnekle gözler önüne sermiştir.

Görsel 4'te yer alan *Zuice* logosu, Brody'nin problem odaklı tasarım yaklaşımını yansıtan örneklerden biridir ve özellikle plak kapakları için gerçekleştirdiği tasarımlarla dikkat çekmektedir. Bu tasarım, sesin merkezden dışa doğru yayılma özelliğini tipografi aracılığıyla görselleştirmektedir (Çulha ve Güven, 2013, s. 51). Brody, tasarımlarında soruna özgü çözümler üreterek markaların kimliklerini vurgulamakta ve tasarımın gücünü kullanarak etkileyici logolar ortaya çıkarmaktadır.

Görsel 4. Brody,
Zuice Logo Tasarımı,
1987.

Kaynak:
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192536/>
Erişim Tarihi:
27 Şubat 2025



Brody'nin *Zuice* plak kapağı için geliştirdiği logo, yalnızca görsel bir süsleme değil; aynı zamanda markanın kimliğini temsil eden ve müzikal içeriği biçimsel olarak tamamlayan deneysel bir tasarım yaklaşımı olarak değerlendirilebilir. Brody, bu tasarımda da tipografiyle biçim arasında kurduğu özgün ilişkiyi sürdürerek, harf formu üzerinden ritim, hareket ve enerji duygusu yaratmayı başarmıştır.

Brody'nin tipografik yaklaşımı değerlendirildiğinde, harf biçimlerini yalnızca okunurluk açısından değil, biçimsel deney alanı olarak da ele aldığı görülmektedir. Bu anlayışın daha geniş ölçekte uygulandığı örneklerden biri ise, Brody'nin 1981-1986 yılları arasında sanat yönetmenliğini üstlendiği *The Face* dergisidir.

Brody, *The Face* dergisinin tasarım sürecinde önemli bir rol üstlenmiş ve yayın organına özgün bir görsel kimlik kazandırmıştır. Brody, *The Face*'in tasarımında önemli bir rol oynamış ve dergiye görsel bir kimlik kazandırmıştır. *The Face* Dergisi, Londra'da yayınlanan ve gençlik kültürü, moda, müzik ve popüler kültür gibi konuları ele alan öncü bir dergidir. Dergi, tasarım ve içeriğiyle o dönemde büyük bir etki yaratmıştır. Moda kültürüne odaklanan yayınlar arasında kısa sürede popülerlik kazanmış; Brody'nin deneysel tipografik yaklaşımları da bu mecra aracılığıyla kabul görmüştür. Brody'nin katkılarından önce, derginin tipografik yaklaşımı sade ve modernist bir anlayışla

biçimlenmiş; bu dönemde düzenli ve denetimli bir tasarım dili benimsenmiştir. Brody, bu yerleşik yapıyı kırarak çok daha iddialı ve konvansiyonel normların dışında kalan bir tipografik anlayış geliştirmiştir. *The Face* dergisi için gerçekleştirdiği tasarımlar, Brody'nin tasarım dünyasında geniş ölçekte tanınmasını sağlamış; bu çalışmalar hem eleştiri hem de övgüyle karşılanmıştır. Grafik tasarımın geleneksel kurallarına karşı bir duruş sergileyen Brody, birçok çalışmasında bu kuralları bilinçli olarak göz ardı etmiş; durağanlıktan uzak ve dinamik bir görsel dil geliştirmiştir. Onun tasarımlarında tipografi, yalnızca okunabilir bir metin olmaktan öteye geçmiş; bir iletişim aracı işlevi görmüştür (Kurtçu, 2021, s. 166). Bu süreçte Brody, tipografi alanında yaratıcı ve deneysel yaklaşımlarıyla öne çıkmış; tasarımlarının kabul görmesini sağlamıştır (Aktaran Uslu, 2006, s. 39).

Görsel 5'te yer alan Brody'nin *The Face* dergisinde tasarladığı ilk sayfa olan Kraftwerk röportajı, grafik tasarım tarihindeki öncü ve özgün uygulamalardan biridir. Bu çalışma, yalnızca tipografik düzenlemeleriyle değil, sayfa kompozisyonu, görsel ritmi ve içerik-biçim ilişkisine yaklaşımıyla da dikkat çekmektedir.

Görsel 5. Kraftwerk Röportajı için Sayfa Tasarımı

Kaynak:

<https://www.economist.com/1843/2017/11/15/the-face-that-launched-a-dozen-imitators/>

Erişim Tarihi:
24 Mayıs 2025



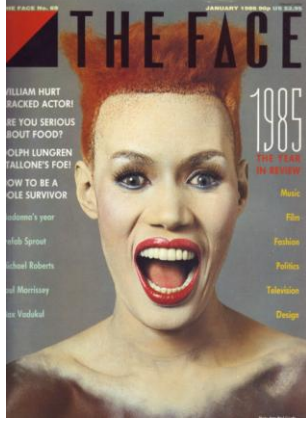
Brody, *The Face* dergisi için Almanya kökenli elektronik müzik grubu Kraftwerk ile gerçekleştirilen dört sayfalık röportajın tasarım sürecini üstlenir. Bu projede Brody, sayfa düzenini konstrüktivist estetik anlayış doğrultusunda kurgular. Başlıklar, geleneksel düz yerleşimlerden saparak dinamik açılarla konumlandırılmış; farklı punto büyüklükleri, çarpıcı renk seçimleri ve grafiksel unsurlarla desteklenmiştir. Özellikle kırmızı, sarı ve siyah gibi konstrüktivist akımın karakteristik renklerini tercih ederek, görsel anlatımı ideolojik ve tarihsel bir bağlamla ilişkilendirir (Kurtçu, 2021, s. 165). Ortaya çıkan tasarım hem biçimsel cesareti hem de içerikle kurduğu görsel bütünlük açısından dönemin yayın tasarımı anlayışından belirgin biçimde ayrılır. Brody'nin bu yenilikçi

yaklaşımından etkilenen *The Face* dergisinin editörü Nick Logan, tasarıma gösterdiği yüksek takdirin bir sonucu olarak, derginin sanat yönetmenliği görevini Brody'ye devreder. Bu gelişme, Brody'nin dergi üzerindeki yaratıcı etkisini pekiştiren önemli bir adımı temsil etmektedir (*The Face*, 2025). *The Face*'teki tipografik tasarım çalışması, kullandığı stilize veya bozuk harf formları nedeniyle genellikle okunabilirliği zorlaştırır. Bu tasarımlarla geleneksel okunaklılık anlayışına meydan okuyan Brody, avangart tasarımcı kimliğiyle konumlandırılmıştır (Burke, 1996, s. 80).

Görsel 6. *The Face* için Dergi Kapak Tasarımı (sol) ve İç Mizampajı (sağ), 1986.

Kaynak:

<https://ganjeyin.wordpress.com/2015/03/15/neville-brody/>
Erişim Tarihi:
26 Mayıs 2025



Brody'nin tasarımlarında tipografi, metnin doğrudan okunmasından ziyade, içerikle görsel düzeyde ilişki kurmayı hedefleyen bir yaklaşıma dayanır. Bu anlayış, modern grafik tasarımın okunabilirlik ve düzen ilkeleriyle çelişen bir durumu yansıtmaktadır (Kurtçu, 2021, s. 166). Postmodern tipografinin arkasındaki düşünsel temellerden biri olan dekonstrüksiyon (yapıbozum), metni salt okunacak bir içerik yerine, çok katmanlı yapıda, yorumlanabilir bir öge olarak görmeyi mümkün kılmıştır. 1990'lı yılların başlarında, okunabilirlik olgusu, dekonstrüksiyonun grafik tasarım bağlamındaki tartışmalarında belirleyici bir tema hâline gelmiştir. Dekonstrüksiyon; bir düşünceyi, kavramı ya da değeri yapıbozuma uğratarak; bu yapının altında yatan varsayımlar, inançlar ve anlam ilişkilerini ortaya koymayı amaçlayan analitik bir çözümleme yöntemidir (Diaz Ordonês, 2013, s. 53). Bu yaklaşım, yapının içsel bütünlüğünü sorgulayıp yeniden yapılandırmayı amaçlamaktadır. Brody'nin bu yönelimleri; her ne kadar modernist grafik tasarım anlayışının hiyerarşik, düzenli ve işlevselci ilkeleriyle örtüşmese de postmodern tipografinin kavramsal temellerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda tipografi, salt bilgi ileten bir araç olmaktan çıkarak; estetik, kültürel ve ideolojik düzlemlerde anlam üreten çok katmanlı bir temsil biçimine dönüşür.

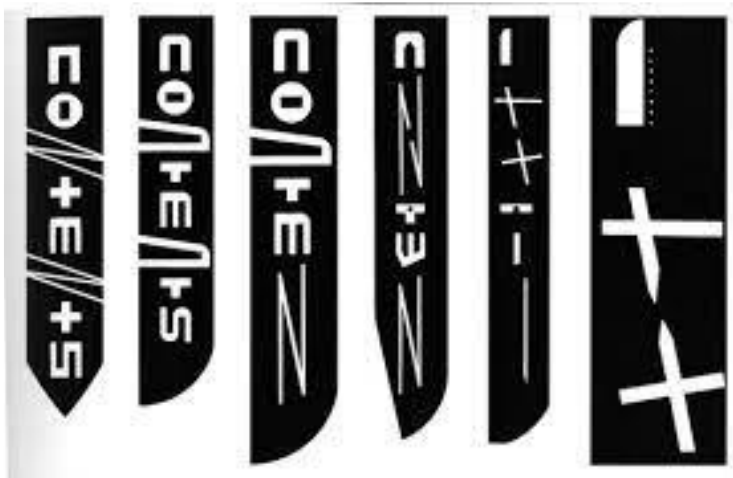
Görsel 7’de yer alan *The Face* dergisinin içerik sayfasında, Brody “contents” (içindekiler) kelimesini her ay farklı kullanarak, harflerin zamanla soyut sembollerden oluşan bir koleksiyon hâline gelmesini sağlamıştır. Brody’nin 1981–1986 yılları arasında *The Face* dergisinin kapak ve içindekiler sayfalarında uyguladığı ızgara karşıtı yerleşimler, postmodern tipografinin dekonstrüksiyon ilkesini somutlaştırmaktadır. Rick Poynor’a göre (2003, s. 32), Brody, derginin “contents” başlığını her yeni sayıda kademeli olarak bozarak, harfleri okunabilir sözcükler olmaktan çıkarıp soyut izlere dönüştürmüştü; tanımlanabilir işaretlerin soyut formlara evrilmesini sağlayarak modernist hiyerarşiyi bilinçli bir şekilde parçalamıştır. Bu gözleme paralel biçimde Andy Clarke (2020), *Smashing Magazine*’deki makalesinde Brody’nin *The Face* contents mizanpajını “yalnızca iki-üç sütunluk basit bir ızgarayı bile sonsuz esneklikle deforme eden” ve “görüntü ile metni sayfa kenarlarından taşıyarak okuyucuyu doğrudan akıştan koparan” bir deney alanı olarak nitelendirmektedir. Brody ise, *The Face* dergisindeki tasarım anlayışını, görsel sabitlikten uzak, sürekli dönüşüm içinde olan bir yapı olarak tanımlar. Ona göre dergi, her sayısında kendine özgü bir üslup geliştirerek tek bir stile bağlı kalmayı reddetmiş, bu yönüyle de grafik tasarımda alışlagelmiş kalıplara karşı bir duruş sergilemiştir. Brody, bu yaklaşımıyla tasarımın durağan değil, değişken ve yeniliğe açık bir süreç olduğunu savunur. Tasarımlarında vurgulamak istediği temel düşünce, tasarımda mutlak doğruların bulunmadığı, her zaman yeni ve alternatif yolların mümkün olduğudur (Aktaran Bektaş, 1992, s. 248). Brody’nin bu ifadesi, postmodern tasarım anlayışının temelini oluşturan değişim, dönüşüm ve kesinlikten uzak bir yaklaşımı yansıtmakta; tasarımın sabit kurallara bağlı kalmaksızın, sürekli yeniden inşa edilebilecek dinamik bir ifade alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Görsel 7. *The Face* dergisi, değişime uğrayan contents logotype’i, 1990.

Kaynak:

http://www.nikkiarnel.net/uploads/4/1/3/8/4138035/slides_postmodern_2.pdf

Erişim Tarihi:
1 Mart 2025



Brody, *The Face* dergisindeki başarısının ardından Fuse dergisi için de önemli yenilikler yapmıştır. *Fuse* dergisi, grafik tasarımın ve tipografinin ön plana çıktığı, deneysel ve ilham verici içeriğiyle öne çıkan bir dergi olarak bilinmektedir. Brody, derginin tasarım yönetmeni olarak görev alarak marka kimliği, sayfa düzeni ve tipografi gibi unsurlarda radikal değişiklikler yapmıştır (Çulha ve Güven, 2013, s. 47).

1991 yılında Neville Brody ile Jon Wozencroft tarafından hayata geçirilen *Fuse* dergisi, tipografi ve görsel dil üzerine yerleşik kabulleri sorgulayan deneysel bir "interaktif dergi" (interactive magazine) projesidir. Brody, bu girişimle süreli yayın, grafik tasarım ve yazı karakteri tasarımını disiplinler arası bir bütünlük içinde birleştirmiş; böylece tipografinin yalnızca basılı yüzeyde değil, dijital mecralarda da yeniden tanımlanabileceğini göstermiştir (Cwdesign, 2025).

Fuse dergisi ilk etapta on sekiz sayıdan oluşmuş, yayın ve dağıtım sorumluluğu FontShop tarafından üstlenilmiştir. Dergi, hızla dönüşen iletişim ortamlarında tipografi ve görsel dil kavrayışlarımızı sarsmayı amaçlayan etkileşimli bir platform işlevi görmüş; Brody her fasikül için özgün yazı karakterleri ve afişler tasarlayarak bu hedefi desteklemiştir. Görsel 8'de yer alan karton portfolyo içinde her sayı, tasarlanan posterlerle uyumlu font dosyalarını içeren bir disketle birlikte sunulmuş; okuyucuya hem görsel hem de dijital düzlemde deneysel tipografiyi doğrudan keşfetme olanağı tanınmıştır (typographica, 2012).

Görsel 8. FUSE – Poster ve Font Disk Portfolyo.

Kaynak:

<https://www.printmag.com/design-books/the-fuse-box-faces-of-a-typographic-revolution/>
Erişim Tarihi:
26 Mayıs 2025



Fuse dergisinin kapak tasarımları, postmodern tipografinin sınırları zorlayan anlayışını yansıtır ve geleneksel okuma hiyerarşisini bilinçli olarak bozan bir görsel yapıya sahiptir. Tasarımda kullanılan rastlantısal düzenlemeler, eksen kırılmaları ve karakter deformasyonları, izleyiciyi metni yalnızca bir okuma nesnesi olarak değil, görsel bir araştırma ve

keşif sürecinin parçası olarak algılamaya yönlendirir. Görsel 9'daki *Fuse* dergisi örneğinde, modernist tipografide öncelikli olan sistematik hiyerarşi ve okunabilirlik ilkeleri yerine, harfler ve kelimeler özerk biçimsel birimler olarak ele alınır. Bu yaklaşım doğrultusunda, tipografik öğeler kimi zaman baskın ve hacimli, kimi zaman arka plana itilmiş veya birbiriyle iç içe geçmiş biçimde yerleştirilerek dinamik ve çok katmanlı bir görsel yapı oluşturulur. Bu tipografik strateji, metnin anlamını doğrudan aktarmaktan ziyade, izleyiciyi anlam üretimine aktif bir katılımcı olarak dâhil eden deneysel bir söylem alanı meydana getirir. Bu bağlamda, *Fuse*'un tasarım dili, tipografiyi salt bir iletişim aracı olarak görmekten uzaklaşarak, görsel ve kavramsal bir deneyim olarak yeniden konumlandırmaktadır.

Görsel 9. *Fuse* dergisinin 1. ve 2. sayısının kapak tasarımı, 1989.

Kaynak:
<https://www.creativeview.co.uk/revert-to-type/>
Erişim Tarihi:
25 Şubat 2025



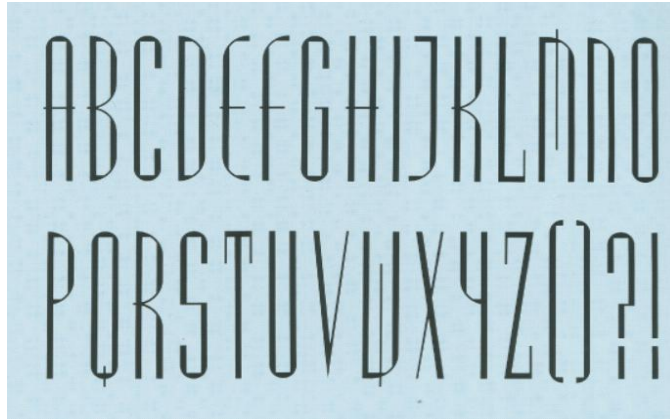
Dijital estetiğin giderek ön plana çıkmasıyla birlikte, *Fuse*, tipografiyi statik bir öge olmaktan çıkarıp değişken ve dönüşebilen bir formatta sunarak postmodern tasarım anlayışını güncel tutmaktadır. Brody'nin *Fuse* dergisi için gerçekleştirdiği yenilikler, tasarım dünyasında deneysel bir tutumun benimsenmesini teşvik etmiş ve tasarımın iletişim gücünün sınırlarını keşfetmeye yönlendirmiştir. Brody'nin *Fuse* dergisiyle ortaya koyduğu yaratıcı ve ilham verici tasarımlar, günümüzde hâlâ referans olarak kabul edilmekte ve tasarım alanındaki yenilikçi yaklaşımlara ilham kaynağı olmaktadır.

Brody, dergide kullanılan yazı karakterlerinin sürekli kopyalanmasından kaynaklı tekdüzelikten duyduğu rahatsızlık sonucunda, bu duruma bir tepki olarak ve aynı zamanda sanata duyduğu bağlılığın etkisiyle el çizimiyle özgün karakterler üretmeye yönelmiştir (Bektaş, 1992, s. 249). Brody, tipografik dilin nasıl olması gerektiğine dair yerleşik

anlayışlara karşı çıkan bir bakış açısını benimser ve bu doğrultuda kendi özgün yazı karakterlerini geliştirir. En bilinen yazı tipleri arasında *Insignia*, *Arcadia*, *Typeface Five* ve *Typeface Six* yer almaktadır (bkz. Görsel 10; Örücü, 2023, s. 286). *The Face* dergisi için daha önce Futura yazı karakterini tercih eden Brody, ilk özgün harf tasarımı deneyimini *Type Face* serisi adı altında gerçekleştirmiştir (Çulha ve Güven, 2013, s. 49). *Typeface Five* (T-26) adlı font tasarımı Brody'nin postmodernist tasarım anlayışını yansıtan ve özgün bir karaktere sahip olan bir tipografi çalışmasıdır. *Typeface Five*, sıradışı bir stil ve güçlü bir duruş sergiler. Karakterler arasında keskin köşeler, geometrik formlar ve dinamik hatlar kullanılarak tasarlanmıştır. Fontun genel görünümü, modernizm ve endüstriyel estetikten ilham alırken; deneysel ve yenilikçi bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Brody'nin tipografi tasarımlarında genellikle göze çarpan bir özellik, harflerin düzenli ve simetrik bir yapı yerine daha serbest ve abartılı bir şekilde kullanılmasıdır. *Typeface Five* da bu yönden farklılık gösterir ve karakterler arasında orantısızlık ve asimetriler bulunmaktadır. Bu, fonta dinamiklik kazandırır ve tasarımları güçlendirir.

Görsel 10. *Typeface Five* Fontu, 1985.

Kaynak:
<https://typenetwork.com/articles/neville-brody-joins-type-network/>
Erişim Tarihi:
1 Mart 2025



Dijital teknolojilerin gelişimi, tipografik öğelerin oluşturulması sürecini geçmişe kıyasla kolaylaştırmıştır. Söz konusu dijital dönüşüm süreci, tasarımcıların giderek daha karmaşık ve deneysel tipografik formlar üretmelerine olanak tanımıştır. Bu bağlamda, Brody'nin geliştirdiği *FF Blur* yazı karakteri, dijital çağın sunduğu yaratıcı imkânların ve postmodern estetik anlayışının birleştiği önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Brody, *FF Blur* fontunu tasarlarken *Franklin Gothic*, *Record Gothic*, *Futura* ve *Helvetica* gibi modernist yazı tiplerinden ilham almış; ancak bu geleneksel karakterleri yeniden biçimlendirerek postmodern bir estetik anlayışla harmanlamıştır (Örücü, 2023, s. 287). Görsel 11'deki Brody tarafından tasarlanan *FF Blur* yazı karakteri, modern tipografiye kazandırdığı özgün ve dikkat çekici

estetikle öne çıkan nitelikli bir tasarım örneğidir. Brody'nin tasarımlarında, tipografik formlar genellikle soyutlaştırılmış ve biçimsel sınırlar zorlanmıştır. Bu durum, yazının geleneksel işlevinin ve anlam oluşturma rolünün ötesine geçerek, izleyiciyi aktif bir yorumlayıcı konumuna getirir. Brody, bu pratiğini "Typo/Graphism" olarak adlandırmış ve tipografiyi, dilin ve anlamın esnekliğini vurgulayan bir iletişim aracı olarak konumlandırmıştır. Bu yaklaşım, postmodernizmin yapısökümcü ve çok katmanlı anlam üretimi anlayışıyla paralellik göstermektedir (Scratching The Surface, 2023).

Brody'nin postmodern ve deneysel tasarım anlayışını yansıtan bu font hem biçimsel hem de kavramsal düzlemde tipografi alanında yeni bir yorum alanı sunmaktadır. *FF Blur* karakterleri, keskin konturlar yerine yumuşak ve bulanık hatlarla tanımlanmıştır. Tasarım dünyasında sıklıkla karşılaşılan taklit girişimlerine rağmen, *FF Blur* yazı karakteri, döneminin estetik eğilimlerine uyum sağlamayı başarmış ve özgün yapısını koruyarak günümüze dek etkisini sürdürmüştür. Söz konusu yazı karakterinin grafik tasarım tarihindeki yeri, 2011 yılında New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) tarafından kalıcı koleksiyonuna dâhil edilmesiyle birlikte kurumsal bir düzeyde onaylanmış ve belgelenmiştir. *FF Blur*, MoMA'nın seçtiği 23 dijital yazı karakteri arasında yer alarak, çağdaş tipografinin örneklerinden biri olarak konumlanmıştır (Fontinuse, 2023).

FF Blur, Light

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
Hh Ii Jj Kk Ll Mm
Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy Zz
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Görsel 11. *FF Blur* adlı yazı karakteri, 1992.

Kaynak:

<https://www.moma.org/collection/works/139325>

Erişim Tarihi:
3 Mart 2025

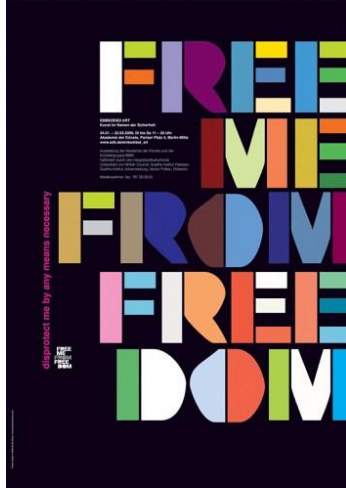
Tipografik açıdan yüksek düzeyde okunabilirlik hedeflenmemiş olsa da özellikle 1990'ların başında sektörde yer alan tasarımcılar için yenilikçi ve öncü bir görsel dil yaratılmış; dikkat çekici bir estetik anlayış ortaya konmuştur. Bu yaklaşım, dönemin grafik tasarım anlayışına farklı bir soluk getirerek çığır açıcı bir etki yaratmıştır (99Design, 2022).

Brody'nin tipografi kullanımı, postmodern grafik tasarım alanında dikkate değer bir yere sahiptir ve bu durum Brody'nin afiş tasarımlarını da etkilemiştir. Brody, tipografiyi sıradan bir iletişim aracı olarak değil, bir sanat formülü ve görsel iletişimin önemli bir bileşeni olarak görmüştür. Afişlerde kullanılan tipografi, Brody'nin yaratıcı ve sınırları zorlayan tasarım yaklaşımının temel göstergelerinden biridir. Sanatçının tipografi, renk ve yazı karakteri gibi görsel unsurları etkin biçimde kullandığı, tasarımlarına ilk bakışta fark edilir biçimde yansımaktadır. *Aesthetica* dergisi (2009), "Komisyonlardan Neville Brody'nin Freedom Space'i gerçekten çarpıcıydı, gözlemlenme konusundaki farkındalığını sinir bozucu bir dereceye kadar artırıyordu" yorumunu yapmıştır (Brody, 2009).

Beni Özgürlükten Kurtar (Free Me From Freedom) başlıklı ve poster olarak tasarlanan enstalasyonun temelini oluşturan araştırma, 2009 ve 2010 yıllarında halka açık konferanslarda sunulmuştur. Görsel 12'de yer alan bu poster, postmodern grafik tasarım anlayışının tipografik düzlemdeki güçlü bir temsilidir.

Görsel 12. Beni Özgürlükten Kurtar Poster, Neville Brody, 2008.

Kaynak:
<https://99designs.com/blog/resources/logo-fonts/>
Erişim Tarihi:
15 Mart 2025



Bu çalışma hem estetik hem de kavramsal açıdan özgün bir duruş sergilemekte; tipografi ile ideolojik söylemi bütünleştirmektedir. Brody, bu poster aracılığıyla görsel iletişimi yalnızca bilgi aktarımı olarak değil, aynı zamanda sorgulayıcı bir ifade aracı olarak kullanır. Yazı tipiyle birleşen renk kullanımı, mesajın amacını etkili bir şekilde iletebilmesini sağlarken; aynı zamanda daha dinamik ve estetik bir görünüm kazandırmaktadır (Medium, 2017). Her harfe uygulanan doygun renk geçişleri, postmodern tasarım anlayışının önemli unsurlarından biri olan çok katmanlı görsel anlatımı desteklemektedir. Postmodern tipografinin karakteristik stratejilerini yansıtan afiş tasarımında "Free Me From

Freedom" ifadesi, düşey ekseninde istiflenerek yerleşik hiyerarşik okuma akışını bilinçli olarak kesintiye uğratar; eş kalınlığa sahip geometrik sans-serif karakterler aracılığıyla oluşturulan tipografik kurgu, metni tekil bir görsel kütle biçiminde konumlandırır. Posterdeki tipografik kompozisyon, geleneksel düzen anlayışını bilinçli biçimde reddederek, izleyiciyi alışılmış okuma alışkanlıklarının dışına çıkmaya zorlamaktadır. Harf formlarında görülen parçalanmış yapı, düzensizlik ve katmanlılık, postmodernizmin yapıbozumcu estetik anlayışını yansıtırken; izleyicide gerilimli bir görsel algı yaratır. Brody'nin bu çalışmasında kullandığı görsel dil; bir mesaj taşıyıcısı olmaktan öteye geçerek mesajın parçası hâline gelmiş ve bu yolla görsel iletinin kavramsal derinliğini artırmıştır.

5. SONUÇ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında grafik tasarım alanında yaşanan paradigma değişimi; tipografinin salt okunurluk ve işlevsellik ekseninden çıkarak, daha kavramsal, yorumlanabilir ve bireysel anlatılara açık bir yapıya dönüşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda postmodern tipografi; harf biçimlerini yalnızca bir ilerişim aracı olarak değil, aynı zamanda estetik, kültürel ve ideolojik katmanlar taşıyan birer görsel bileşen olarak yeniden tanımlamıştır. Okunurluğun tek başına bir değer olmaktan çıktığı, biçimsel müdahalelerin ve anlam oyunlarının ön plana çıktığı bu yeni yaklaşım, izleyiciyle kurulan iletişimi sorgulayıcı ve katılımcı bir düzleme taşımıştır. Neville Brody, bu dönüşüm sürecinde postmodern tipografinin görsel diliyle bütünleşen öncü bir figür olarak dikkat çekmektedir. Özellikle *The Face* ve *Fuse* gibi yayınlar için hazırladığı sayfa düzenlerinde, yazı karakterlerini bozan, parçalayan ya da yeniden inşa eden deneysel uygulamalarıyla, modernist tasarım ilkelerine doğrudan bir karşı duruş sergilemiştir. Harf formlarında yarattığı deformasyon, katmanlama, üst üste bindirme ve hiyerarşi kırılması gibi stratejiler, sabit bir anlam üretme anlayışını yıkarak, her izleyiciye göre değişebilen bir görsel deneyim sunmuştur. Brody'nin çalışmaları; yalnızca biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda sosyokültürel açıdan da öne çıkan yapıtlar olarak değerlendirilmektedir.

Postmodern tipografi anlayışında sıklıkla rastlanan yapısökümcü tavır, Brody'nin tasarımlarında somut biçimde izlenebilmektedir. Geleneksel sayfa düzeni, ızgara sistemleri, hiyerarşik başlık yapıları ve simetrik oranlar yerini bilinçli bir kaotik düzenlemeye bırakmış; metin ile arka plan, tipografi ile imge arasındaki sınırlar bulanıklaştırılmıştır. Özellikle dijitalleşmenin artmasıyla birlikte tasarım araçlarını yalnızca teknik

verimlilik için değil, yaratıcı ifadenin genişletilebileceği yeni bir mecra olarak benimsemiş; bu da grafik tasarımda teknolojik dönüşümün yalnızca araçsal değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal düzeyde de yeniden tanımlanmasına önyak olmuştur. Bu yaklaşım; dijitalleşmenin sunduğu esnekliği, postmodern tipografinin parçalanmışlık, katmanlılık ve çoklu anlam ilkeleriyle birleştirerek, geleneksel tasarım normlarını altüst etmiştir.

Bu araştırma kapsamında gerçekleştirilen incelemeler, Neville Brody'nin postmodern tipografiye yalnızca estetik bir katkı sunmadığını; aynı zamanda grafik tasarımın düşünsel yönünü de dönüştürdüğünü göstermektedir. Brody'nin tasarımları, görsel iletişimin sabit kalıplar içerisinde yürütülemeyeceğini; aksine tipografinin izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve farklı biçimlerde okumaya yönlendiren güçlü bir anlatım dili olduğunu ortaya koymaktadır. Biçimsel çeşitlilik, ironik dil kullanımı, metinlerin görselleşmesi ve anlamın çok katmanlı sunumu gibi özellikler, onun çalışmalarında postmodern tipografinin temel dinamikleriyle bütünleşmektedir.

Sonuç olarak Brody, postmodern tipografinin kuramsal zemini ile tasarım pratiği arasındaki köprü kurarak, tipografiyi yalnızca yazı değil, bir ifade alanı, kültürel yapı ve düşünsel araç olarak yeniden tanımlamıştır. Bu yönüyle Brody'nin yaklaşımı, günümüz tasarımcılarına hem biçimsel hem kavramsal açıdan ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Postmodern tipografi, onun öncülüğünde, özgünlük, çok katmanlılık ve sınır tanımayan anlatım olanaklarıyla grafik tasarımın evriminde belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Altındaş, U. (2020). Postmodern dönemde yeni bir tanım arayışı: Müellif olarak grafik tasarımcı. *Yedi*, 23, 87–96. <https://doi.org/10.17484/yedi.632878>
- Atalayer, F. (2004). Çağdaş temel sanat (tasarım) eğitimi ve postmodernite-geleneksel. *Anadolu Sanat Dergisi*, 15, 76–94.

- Bal, M. (2015). Postmodernizmin düşünce ve sanat dünyasında tanımı. *Mavi Atlas*, 4, 120-135. <https://doi.org/10.18795/ma.70857>
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Brody, N. (2009). *The freedom space*.
- Burke, C. (1996). Neville Brody'nin grafik dili. 2, 80-83.
- Clarke, A. (2020, Mart). Inspired design decisions with Neville Brody: Design cannot remain neutral. *Smashing Magazine*. <https://www.smashingmagazine.com/2020/03/inspired-design-decisions-neville-brody/>
- Cwdesign. (2025). *Postmodernism in graphic design*. <https://cwdesignweb.wordpress.com/wpcontent/uploads/2016/12/postmodernism-2.pdf>
- Çulha, D. Güven, Y. (2013). Bir tipografi ustası olarak Neville Brody'nin tasarım anlayışı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(11), 41-55.
- Díaz Ordoñez, M. (2013). *Gemelaridad-Agemelaridad: La deconstrucción aplicada a una propuesta sobre tipografía y fotomontaje* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000692418>
- Fontinuse. (2023). *Postmodernizmin düşünce ve sanat dünyasında tanımı*. <https://fontsinuse.com/typefaces/2404/ff-blur>
- García-Capilla, D. J. (2012). From postmodern ethics to the new ethics of the me generation: The transition from mass media to the internet. *Communication & Society*, 25(1), 165-188. <https://doi.org/10.15581/003.25.36180>
- Güzeloğlu, C., & Akşit, O. (2010). Grafik tasarım ve postmodernizm etkileşimi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 9-24.
- Haşiloğlu, M. F. (2022). Postmodern sanatta afiş tasarımı ve asimetri. *Kesit Akademi*.
- Kaptan, S. (2020). Grafik tasarım eğitiminde harf estetiği ve deneysel tipografi. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 128, 121-132.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Kurtcu, F. (2021). Tipografinin sınırlarını zorlamak: Emigre dergisi. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(28), 803-815.
- Medium. (2017). *Context research, Neville Brody analysis*. <https://medium.com/@laurenggray1598/context-research-fc46bc36564f>
- Örücü, Y. (2023). Tipografinin görünümü ve Neville Brody. *The Journal of Social Sciences*.
- Poynor, R. (2003). *No more rules: Graphic design and postmodernism*. Yale University Press. <https://www.scribd.com/doc/290711439/No-More-Rules>
- Scratching the Surface. (2023). *Neville Brody's Typo/Graphism*. <https://scratchingthesurface.fm/stories/2023-6-27-neville-brody/>

- Şahin, A. (2022). Tipografinin mekânsal entegrasyona kattığı post-modernist yaklaşımlar [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Şahin, H. (2000). *Postmodern sanat* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, H. (2012). Postmodern sanat. *İdil Sanat Dergisi*, 1(5).
- Şahin, H. (2013). Postmodern sanatta eklektik nesneler. *Karadeniz Araştırmaları*, 36, 235–255.
- Taşdelen, V. (2007). Postmodernizm üzerine. *Hece Öykü*, 42.
- The Face. (2025). An interview with Nick Logan, founder of The Face. *The Face Magazine*. <https://theface.com/culture/nick-logan-magazine-interview-culture-shift-matthew-whitehouse>
- Typographica. (2012). *FUSE 1–20*. <https://typographica.org/typography-books/fuse-1-20/>
- Uslu, B. (2006). *1980 sonrası tipografik tasarımında deneysel yaklaşımlar* (Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Yıldız, H. (2015). Postmodernizm Nedir?. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, .
- 99designs. (2022, May 5). The 60 best logo fonts and how to pick the right one. <https://99designs.com/blog/resources/logo-fonts/>

Araştırma Makalesi

Toplumsal Anlatı Dili Olarak Animasyonun Kullanılması ve Kısa Animasyon Filmi *Balance*'ın Örnek Olarak İrdelenmesi¹

Hüseyin BULUT*

ORCID NO: 0009-0008-6338-5864

*Öğr. Gör., huseyinbulut@maltepe.edu.tr, Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

Öz

Film, eğlence sektörünün bir parçası olmasının yanı sıra karmaşık toplumsal ve bireysel meseleleri etkili ve erişilebilir biçimde izleyiciye aktarabilen güçlü bir sanat formudur. Animasyon ise sembolik anlatım diliyle, film sektöründeki bu aktarımı yaratıcı bir şekilde gerçekleştirebilecek en önemli alandır. Animasyon toplumsal konuları izleyicilere iletmede oldukça etkilidir. Toplumsal anlatı dili olarak animasyonun kullanımıysa toplumsal mesajları güçlü bir görsel anlatım diliyle sunma olanağını verir. Animasyon gibi üretim formları sadece belli yaş gruplarına hitap etmez. Toplumun her yaş grubundaki bireyine etki etmektedir ve bu durum dikkat edilmesi gereken bir konudur. *Balance* (1989) gibi kısa animasyonların toplumda bıraktığı etki, kitlelere yön verebilecek güce sahiptir. *Balance*'ta sembolik anlamların, sanatsal ve görsel dilin, toplumsal güç dengesinin, sosyal yapının, bireyciliğin ve etik değerlerin etkili bir şekilde işlendiği görülmektedir. Makale, animasyonun sadece eğlence aracı olarak görülmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Devletlerin ve toplumların aksaklıklarının, yalın ve sembolik bir dille ifade edilemeyeceği konular vardır. İnceleme, animasyonun bu konuları anlatabilecek en önemli sanatsal form olduğunu göstermeyi hedefler.

Anahtar Kelimeler: animasyon, toplum, anlatı dili, *Balance*, film

¹ Bu makale, Prof. Müjgan Yıldırım'ın danışmanlığında yazılmıştır.

Research Article

Using Animation as a Social Narrative Language and Examining the Short Animated Film *Balance* as an Example

Hüseyin BULUT*

ORCID NO: 0009-0008-6338-5864

*Lecturer, huseyinbulut@maltepe.edu.tr, Maltepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Cartoon and Animation

Abstract

Film, in addition to being a part of the entertainment industry, is a powerful art form that can convey complex social and individual issues to the audience in an effective and accessible way. Animation, with its symbolic narrative language, is the most important field in the film industry that can creatively realize this transmission. Animation is very effective in conveying social issues to the audience. The use of animation as a social narrative language allows the presentation of social messages with a strong visual narrative language. Production forms such as animation do not only appeal to certain age groups. It affects individuals of every age group in society, and this is an issue that needs to be taken into consideration. The impact that short animations such as *Balance* have on society has the power to guide the masses. It is seen that symbolic meanings, artistic and visual language, social power balance, social structure, individualism and ethical values are effectively processed in *Balance* (1989). The article emphasizes that animation should not be seen as a mere means of entertainment. There are issues where the shortcomings of states and societies cannot be expressed in a simple and symbolic language. The review aims to show that animation is the most important artistic form that can express these issues.

Keywords: animation, society, narrative language, *Balance*, film

1. GİRİŞ

İnsanlık başlangıcından beri iletişim kurarak yaşamını sürdürmüştür. Her dönemde iletişim dili değişmiş olsa da ortak bir dil yaratabilmiştir. İnsanların birlikte yaşadığı ortamlarda, toplum kendi kendini inşa etmiş ve toplumsal ortak dil dediğimiz kavram, sözsel veya görsel olarak ortaya çıkmıştır. Görsel dilin yansıması, görsel sanatlarda karşılık bulmuştur. Resim ve heykel gibi üretimlerle başlamış, sinemanın keşfiyle gelişmiş ve animasyonun çeşitliliğiyle son noktaya ulaşmıştır. Akengin (2012, s. 139), sanat dilini şöyle tanımlar:

Müziğin, resmin, mimarinin dilini çözmek için edebiyat dilinin aracılığına ihtiyaç duyulur. Bunun yanı sıra bir edebiyat eserini çözümlmek için de müziğin, resmin ve diğer sanatların etkilerini saptama yöntemine başvurulabilir. Bütün sanat eserlerinin ortak bir dili olabileceği sonucuna da varılabilir. Sanatlar arası etkileşimle ilgili çok sayıda örneklerle de karşılaşırız. Sanat eserlerinde somuttan esinlenerek soyuta, soyuttan etkilenecek somuta uzanan zenginleştirme örneklerine rastlarız. İletişim var olduğu sürece etkileşim sürecektir.

Sanatlar arasındaki etkileşim birçok sanatın iç içe olduğu disiplinler arası sanat kavramını ortaya çıkartır. Disiplinler arası sanat ortak sanat dilinin temelini oluşturur. Toplumsal anlatı dili, iletişim kavramının bir parçasıdır ve sanat formlarıyla ortaklaşa hareket eder. Bu doğrultuda günümüz sanatları içerisinde, en çok dikkat çeken üretim animasyondur. Çünkü animasyon bütün sanatların ortak noktada bulunduğu en zengin sanat formudur. Animasyon, temelde çocuklar için üretilmiş bir film türü olarak algılanmaktadır. Üretilen örneklerle bakıldığında, bunun yanlış bir algı olduğunu görmek mümkündür. Kalay'ın da belirttiği gibi; animasyon ile anlatılabilecek konuların sınırı yoktur. Dolayısıyla kullanım alanı geniştir. Özellikle, gerçek hayatta çekilemeyen ve fiziki olarak karşılaşılmaması olanaksız ortamlarda, animasyonla problem çözülebilir (Kalay, 2001, ss. xiii-xiv). Kısacası, animasyon her konuyu anlatabilecek zengin bir edebî ve görsel dile sahiptir ve toplumun her kesimine ortak bir dille etki edebilir. Eric Herhuth (2016, s. 6), "The Politics of Animation and the Animation of Politics" isimli makalesinde animasyon kavramı ile ilgili olarak şu görüşleri dile getirir:

Animasyonu kavramsal düzeyde incelemek, öncelikle animasyonlu sanat eserlerine ya da animasyon üretimine bakmak yerine, düşünme ve iletişimde işleyen işlevsel bir birim olarak animasyona bakmak anlamına gelir. Bu yaklaşım, animasyon kavramını yanılsama ve ustalıkla ilişkilendirmekten uzaklaştırıp gerçeklik ve dağıtılmış eylemlilikle ilişkilendirmeye doğru kaydırmanın içerdiği siyasi riskleri aydınlatır.

Sinema, tiyatro ve edebiyattan doğrudan beslenmiştir; ancak bu etkileşim, bugünkü anlam ve biçimiyle gerçekleşmemiştir. Uzunca bir süre daha klasik anlatılarla kendini göstermiştir. Victor Hugo ve Alexandre Dumas gibi klasik yazarlar, sinemaya yalnızca karakterler ve serüvenler armağan etmiş; ancak Müfettiş Javert ya da d'Artagnan gibi karakterler zamanla roman sınırlarını aşarak, kolektif hayal gücünün parçası hâline gelmiş birer mitolojik figüre dönüşmüşlerdir (Bazin, 1966, ss. 105-106).

Süreç içerisinde sinema multidisipliner bir yapıya büründükçe form değiştirmiştir ve animasyon bu sürece en önemli katkıyı yapan alan olmuştur. Halkı, etkileyici ve şaşırtıcı özellikleriyle eğlendiren animasyon filmler Emile Cohl gibi ustalarla hayat bulmuştur. Sihirbazlık, karikatür ve fotoğraf gibi ilgileri olan Cohl'un dikkati, şaşırtma ve etkileyicilik gibi içgüdüler sayesinde animasyona yönelmiştir. 1903-1923 yılları arasında üç yüzden fazla film yapmıştır (Whitehead, 2012, s. 141). Animasyon üretim süreci, video filmlerden daha zahmetlidir ve daha fazla zaman harcamak gerekir. Cohl'un, dönemin diğer yönetmenlerine oranla daha fazla film üretmesinin nedeni, animasyonlarının izleyici tarafından büyük ilgiyle karşılanmasıdır. Animasyonun bir düşünsel pratik olarak değerlendirilmesi, sanatın toplumla doğrudan temas kurabildiği özgün, yoğun ve sade bir temsil alanı işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Adorno'ya göre sanat toplumsaldır; çünkü içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır (Dellaloğlu, 2007, ss. 58-59). Onun bu gücü kazanabilmesi için özerk bir yapıya sahip olması gerekir (Dellaloğlu, 2007, s. 60). Sanat, toplumla olan ilişkisini çoğunlukla toplumsal psikoloji aracılığıyla kurar. Üreten sanatçı etrafındaki insanlara anlatmak istediği öyküyü sanat eserlerine yansıtarak anlatır. Dolayısıyla sanat eseri toplumsal psikolojinin bir yansımasıdır (Wang, 2023, s. 197). Bu bağlamda sanatsal ifade biçimi olarak animasyon kullanılarak üretilmiş olan *Balance* çarpıcı bir örnektir (Lauenstein & Lauenstein, 2015). Sanatçıyla izleyici arasında sosyolojik ve psikolojik bağı kolaylıkla kurabilen bir sanat eseri olarak görülebilir. *Balance*, bağımsız bir kısa animasyon filmidir ve sembolik anlatımla derdini en iyi şekilde anlatmaktadır. *Balance* filminin içeriği; güç dengesi, bireycilik, etik değerler ve yönetici güçlerin dinamikleri gibi konulardır. *Balance* sanatsal bir ifade biçimi olarak, toplumsal mesajları taşımakta özgün bir tavır sergiler. Kısa olmasının yanı sıra evrensel bir anlatı diliyle toplumdaki her bireye derdini anlatabilecek güce sahiptir. Devletlerin ve toplumların işleyişindeki aksaklıkların yalın ve simgesel bir dille aktarılmasının mümkün olmadığını düşünen fikir ve sanat insanları için, *Balance* adlı animasyon filmi bu konuda düşünsel farkındalık

geliştirmeye olanak tanımaktadır. Bu farkındalık; anlatım biçimini şekillendirebilir ve ortaya çıkan iş doğrultusunda animasyonun mesajı, toplumsal etkisi ve anlatı dili değerlendirilir. Short of the Week’in kurucusu ve editörü Jason Sondhi, *Balance*’la ilgili makalesinde şu tespitte bulunur:

Balance gibi sözcükleri olmayan bir film, sıklıkla genç animatörlere ve film öğrencilerine verilen bir egzersizdir. Yeni öykü anlatıcıları genellikle izleyicileri açıklamalarla boğar; bu yüzden bunun yerine bir öyküyü görsel olarak anlatmaya, izleyiciyi taşımak için ifadeye ve zanaata odaklanmaya yönelmeleri istenir. Sadece mantıklı bir öykü anlatmak, izleyicilerinizin ilgisini çekmekten söz etmeye gerek yok; daha büyük toplumsal sorunları gündeme getirmek bile yeterince zordur, ki *Balance* tüm bunları yapar. (Sondhi, 2007, s. 1)²

Bu bağlamda Sondhi’nin ifadelerinden yola çıkıldığında, seyircinin ilgisini çekmek adına yalnızca mantıklı ve tutarlı bir öykü anlatmak dahi başlı başına bir zorlukken, daha büyük toplumsal meseleleri sanat yoluyla gündeme taşımak çok daha karmaşık ve çaba gerektiren bir süreçtir. *Balance* adlı animasyon ise hem anlatı düzeyindeki bütünlüğü hem de derinlikli toplumsal eleştirisiyle bu iki zorluğu bir arada başarıyla gerçekleştirmektedir.

1.1. Toplumsal Anlatı Dili Olarak Animasyon

“Toplum”, TDK’ye göre aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşayan ve temel çıkarlarını sağlamak için iş birliği yapan insanların tümü anlamına gelmektedir. Toplumla ilişkili olaylar bütünü ise “toplumsal” sözcüğüyle tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2025). Toplum, İngilizce *social* sözcüğüyle eş anlamlı olmasının yanı sıra toplumsal kavramının da temelini oluşturur (Özbalkan, 2011, ss. 2817-2818). Anlatı dili (*narrative language*) ise bir öyküyü anlatma şeklidir; nedensel ve zamansal zarflar, isimler, sıfatlar ve diyaloglar aracılığıyla oluşur (Spencer & Petersen, 2020, s. 1082). Klinik bir tanım olarak ortaya çıkan anlatı dili, süreç içerisinde literatürde kendine yer edinmiştir (Hughes vd., 1997, s. xiii). Bir öykünün yapısını oluşturan unsurlar çerçevesinde özellikle edebiyat, sinema, tiyatro gibi sanat alanlarında kullanılmaktadır. Giriş, gelişme ve sonuç bağlamında anlatı dili kavramı film üretim sürecine dâhil edilebilir. Bu yönelimle film türleri içerisinde tüm sanat dallarını doğrudan veya dolaylı yoldan içinde barındıran

² Jason Sondhi, kısa filmler üzerine odaklanmış Short of the Week’in kurucu ortağı ve editörüdür.

animasyon sanatı, anlatım dili bakımından en zengin film türüdür. Animasyon veya canlandırma; birden çok görselin peş peşe hızlı bir şekilde gösterilmesiyle oluşan illüzyonun hareketli görüntü olarak izleyiciye aktarılmasıdır. Görüntüler ardı ardına geldiğinde hareket ediyormuş gibi görünürler. Önemli olan her karenin önceki kareyi devam ettirir nitelikte olmasıdır. Görseller; el çizimi, fotoğraf gibi çeşitli yöntemlerle oluşturulabilir. Tarih boyunca insanlar öykü anlatmak için çeşitli görseller kullanmıştır. Fransa, Lascaux'da³ MÖ 15000'den kalma mağara resimlerinde dört ayak yerine sekiz ayaklı hayvan çizimleri vardır. Animasyon sanatının temeli olarak kabul edilebilecek bu görsellerin, o dönemde insanların kendi topluluklarına bir şeyler anlatmak isteğiyle ürettiği görseller olduğu düşünülmektedir (Senol & Akyol, 2022, ss. 440-443). 1800'lü yılların sonuna doğru ortaya çıkan animasyon buna benzer bir tavır sergilemiştir. Topluma bir şeyler anlatma ihtiyacıyla da güncelliğini korumaktadır. Toplumsal gelişmeler, kültürel, politik ve sosyal yapısıyla beraber değerlendirildiğinde, sinemanın sosyo-kültürel bir olgu olarak topluma etki ettiği de görülür (Yıldırım, 2017, s. 290). Dolayısıyla animasyon, toplumsal bir anlatı dili olarak insanlara en açık dille kurgusal veya gerçekçi öyküler sunan film türüdür. Birsen Çeken ve Emrullah Şen'in ifade ettikleri gibi; animasyon, yalnızca estetik bir anlatım biçimi olmanın ötesine geçerek toplumsal değerlere de etki eder:

[B]öylece görüntüleyenlere değerler hakkında farkındalık sağlar, zihinde yer eder; bu sayede animasyonu bir aktarım aracı olarak gelecek nesiller için değer aşılama kapasitesine sahip birer ilham ve motivasyon kaynağı olabileceğini görmek mümkün olur. (Çeken & Şen, 2023, ss. 333-334)

Toplumsal anlatı dili; toplumun değerlerini, normlarını, sorunlarını ve benliklerini ifade eden bir dil biçimidir. Bu dil, yazılı veya sözlü olabileceği gibi görsel (sanatsal) ve interaktif dijital medya ürünleri aracılığıyla da aktarılabilir (Gerçeker, 2021, s. 181)⁴. Toplumsal anlatı dili, bireylerin

³ Lascaux, Altamira ve Chauvet mağaralarında yapılan parmak izi analizleri bu resimleri yapan sanatçıların genellikle gençler olduğunu göstermektedir. Bu durumda, o dönemde usta-çırak ilişkisiyle yürüyen klasik sanat eğitiminin var olduğu yorumu yapılabilir.

⁴ Bu bölümde interaktif dijital medya ürünleri deyişiyle nörobilim, nöropsikoloji ve nörosinema gibi kavramlar düşünülerek üretilmiş eserler anlatılmaktadır. İnteraktif sinema, dijital oyun, virtual reality, augmented reality, yapay zekâ vb. Nörobilime göre beyindeki nöral ağlarla insanın mental durumu arasındaki bağlar oldukça güçlüdür. En etkili film ise izleyicilerin beynini en fazla kontrol eden filmidir. Yönetmenin tarzı beyin kontrolünün şeklini belirler. Nörosinema, yönetmenin yetenekleri ve izleyici beyni arasındaki bağlantıdır. Filmi izlerken

ve grupların bir arada yaşarken oluşturdukları kültürel birikimi ve sosyal dinamikleri anlamamıza, paylaşmamıza ve sorgulamamıza olanak tanır. Bu dil, toplumu tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal kimliklerin, deneyimlerin ve kolektif belleğin de bir yansıması olarak işlev görür. Sembolik anlatım gücü, izleyiciyi duygusal olarak bağlama kapasitesi ve toplumsal konulara eğlenceli veya eleştirel bir bakış açısı kazandırması sayesinde, animasyonlar toplumsal anlatı dilinin modern taşıyıcılarından olmuştur. *The Simpsons*, *South Park*, *Loriots große Trickfilmrevue*, *Belladonna of Sadness* ve *Fantastic Planet* gibi animasyonlar toplumsal eleştiriye aktarırken; *Coco*, *The Proud Family: Louder and Prouder*, *Inside Out*, *Perfect Blue* ve *Akira* gibi animasyonlar, kültürel kimlik ve duygusal temaları izleyiciye etkili bir şekilde iletir.

1.2. Neden Animasyon? Neden Kısa Film?

Animasyonla anlatılabilecek öykünün veya konunun sınırı yoktur. Yapısı ve üretimi kafa karıştırıcı olsa da iyi sonuçlar çıkartıldığında ilgi çekici ve yalın bir anlatım diline sahip olur. Animasyon filmlerin tanımlanması zordur ve herhangi bir sanatsal forma indirgenemez. Zaman tabanlı olduğundan film endüstrisine dâhildir; ama bağımsız ve kendine has bir sanat eseri tezahürü olarak görülmektedir. Klasik yayın platformlarından ziyade interaktif medya içerisinde yer almaktadır. Yeni çıkan her teknolojiye uyum sağlayarak kendini geliştirmektedir. Bu durum insan algısı üzerinde derin etkiler yaratmasını sağlar. Dolayısıyla animasyon en güncel sanat formudur ve animasyonun dayanak noktası animatörler ise en güncel sanatçılardır (Buchan, 2007, s. 1). *Auteur*⁵ animatörler ise bir sanat formu olan animasyonu, anlatı dili kurallarına göre en rahat uygulayabilecek sanatçılardır (Truffaut, 1999). Sanat tarihini biçimlendiren ressamalar, heykeltıraşlar ve edebiyatçılar gibi sanatçılara bakıldığında bunun örnekleri görülebilir. Film endüstrisi içerisinde kendine has bağımsız üretim yapısıyla kısa filmler dikkat çekmektedir. Kısa film ya da kısa metrajlı film; süre olarak belirlenmiş standartlar çerçevesinde üretilen (40 dakika altı)⁶ film türüdür (97th Academy Awards of Merit, 2024). Film tarihi kısa filmlerle başlamış ve süreç içerisinde uzun metrajlı film türlerine evrilmiştir. Kısa film, günümüzde diğer film türlerini üretmek için bir ön hazırlık süreci olarak kabul

içine girdiğini düşünmeleri ve beyinlerinin kendi kontrollerinden çıktığı hissiyatı hoşlarına gider.

⁵ Auteur teorisi, Francois Truffaut tarafından 1954 yılında *Cahiers du cinéma* dergisinde yazdığı bir makaleden ortaya çıkmıştır.

⁶ Akademi ödüllerinde kısa filmler 40 dakika altı olmak zorundadır. Bu kural, uluslararası film endüstrisinde genel kabul görmektedir.

görmektedir. Uzun metraj film yapmak isteyen yönetmenler öncelikle kısa film yaparak, normal koşullarda matematiği daha zor olan kısa filmleri üretmektedir. Böylece deneyim kazanarak diğer film türlerine geçebilmektedirler. Çağımızda internetin ve interaktif medyanın hızla yaygınlaşması, film izleme sürelerini oldukça düşürmüştür. Bu doğrultuda toplum daha kısa videolara yönelmiştir. Çeşitli yeni medya platformlarının oluşumuyla izleme seçenekleri artmıştır ve videolar daha kısa sürede ve daha hızlı şekilde çok sayıda kişiye ulaşmaktadır. Uzun süreli anlatılardan ziyade kısa videoların tercih edilmesi, içerik tüketimine yönelik hız ve doyumsuzluk eğilimini beslemekte; dijital çağın tüketim çılgınlığını derinleştirmektedir. Çeşitlilik ve içerik fazlalığı sayesinde insanların izleme arzusu artmakta; bu durum izleyicinin dikkatini daha çok çekmektedir. Bu yaklaşım, kısa filmin toplumsal anlatı dili bağlamında ön plana çıkmasına neden olmuştur. Böylece toplumun büyük bir çoğunluğuna anlatılmak istenen öyküler daha verimli şekilde iletilebilmektedir (Jia, 2023, s. 1163).

2. YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı, *Balance* gibi kısa, bağımsız ve sembolik anlatım içeren animasyonların toplumsal sorunlar üzerindeki etkisini göstermektir. Aynı zamanda *Balance* hakkında yapılan sınırlı çalışmalara katkı sunma hedefi güder. Çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda, toplumsal ve sembolik anlatımıyla öne çıkan *Balance* adlı kısa animasyon film, uygun örneklem olarak belirlenmiştir. İnsan yaşamına etki edebilecek güce sahip bir konuyu yalın diliyle anlatabilen *Balance* filmi, örnekleri içerisinde özel bir yere sahiptir. Çeşitli kurumlara, otoritelere, bilimsel çevrelere, pek önemsemedikleri film endüstrisi ve içindeki en önemli dinamik olan animasyonun toplumsal anlatı dili olarak ne denli etkili olduğunu anlatmak gerekliliktir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi kullanılmıştır. Araştırmanın temel inceleme nesnesi olan *Balance* adlı kısa animasyon, bu yöntem doğrultusunda ele alınmıştır. Veri toplama sürecinde, *Balance* filmi çeşitli açılardan tekrar tekrar izlenmiş ve sahneler ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Animasyondaki görsel unsurlar, karakterler arası ilişkiler, mekân kullanımı, anlatım biçimi ve kullanılan semboller analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra filmin üretildiği dönemsel bağlam, yaratıcıları, aldığı ödüller ve eleştirmen yorumları gibi ikincil kaynaklardan elde edilen bilgiler de analiz sürecine dâhil edilmiştir.

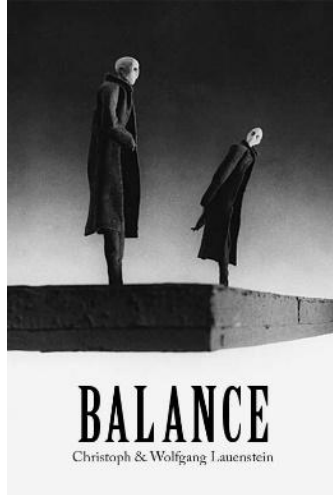
Analiz sürecinde animasyonun görsel dili, sembolik anlatımı, temaları ve karakter ilişkileri dikkatle değerlendirilmiştir. Film, toplumsal yapıyı ve güç dengesini nasıl yansıttığı açısından incelenmiş; bireycilik, etik değerler ve sosyal çatışmalar gibi konulara nasıl yaklaştığı araştırılmıştır. Bu bulgular doğrultusunda çalışmanın temel alanları, Animasyon (canlandırma sineması), toplumsal anlatı dili, duygulanım, görsel anlatım ve sembolik temsil, yabancılaştırma⁷ efektidir (Parkan, 1983, ss. 38-39).

3. BULGULAR

Kukla (*puppet*) *stop motion* animasyon tekniği ile üretilen *Balance* (1989), yedi dakikalık deneysel kısa animasyon filmidir. Alman ikizler Wolfgang Lauenstein ve Christoph Lauenstein kardeşler tarafından *auteur* bir stilde yapılmıştır. Havada asılı duran bir platform zemin üzerinde etkileşime giren beş adamın öyküsünü anlatır (Lauenstein Kardeşlerin kişisel web sitesi, 2025). Bu beş adam birbirinin aynı kıyafetler giymekte ve her birinin sırtında ayrı bir sayı bulunmaktadır. Donuk suratları ve uzun bedenleriyle korku filmi karakterlerini andırmaktadırlar.

Görsel 1. *Balance* (1989) Animasyonu, Afiş

Kaynak:
<https://www.filmaffinity.com/en/film448929.html/>
Erişim Tarihi:
18.04.2025



Yönetmen, Senaryo, Öykü, Görüntü Yönetmeni, Kurgu, Ses:

Christoph - Wolfgang Lauenstein

Yıl / Yer: 1989 / Batı Almanya

Tema / Sanatsal Fikir: Varoluş Dengesi / Dışavurumcu, Sürrealist, Deneysel

Dönem / Çevre: Belirsiz

⁷ Yabancılaştırma; modern toplumlarda "insancıl anlamların yitirilmişliği"dir. Brecht ise insancıl anlamları bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir.

Semboller: Beş Adam, Platform, Müzik Kutusu, Oltalar, Numaralı Paltolar

Sinematografi: Soğuk renkler, Genel planlar, Detay planlar

Işık Tasarımı: Minimalist, Sürrealist- High key / Low key / Dramatik Aydınlatma

Film; beş karakterin platformun merkezinde sabit, aynı aksta durmasıyla başlar. Aynı aksta duran beş adam, bu pozisyonlarıyla uyum içerisinde dengede durabilmektedirler. Belirsiz bir mekânda asılı duran bu platform, karakterlerin hareketine göre dengede durmaktadır. Karakterler birbirlerinden bağımsız hareket ettiklerinde platformun dengesi bozulur ve platform eğilir. Karakterlerin tek uğraşı balık tutma eylemidir. Balık tutma eylemi sırasında karakterlerden biri, bir kutu tutar ve kutuyu platforma çeker. Bir süre sonra kutunun müzik kutusu olduğu anlaşılır. Ama kutudaki müziği duyabilmek için yanındaki kolu kurmak ve kutuya yaklaşmak gerekmektedir. Kutunun ağırlığı, karakterin platform üzerindeki konumunun diğer karakterlerin pozisyonlarına bağlı olarak değişmesine neden olmaktadır. Kutuya erişebilmek için karakterlerin kolektif bir çalışma ile hareket etmeleri gerekmektedir. Bir süre kolektif çalışarak müzik dinleyen tüm karakterler zaman geçtikçe bencilliklerine yenik düşer ve bireysel olarak hareket etmeye başlar. Devamında karakterler, kutuyu dinlemek için çatışmaya girerler. Bu gerilimli süreç, denge kaybı ve fiziksel müdahalelerle sonuçlanır. Bir karakter dışında hepsinin platformdan düşmesine yol açar. Platformdan aşağı düşmek, yok olmak anlamına gelmektedir; çünkü platform var olmayan bir boşlukta durmaktadır. Platformda en son bir karakter ve müzik kutusu kalır. Fakat denge probleminden dolayı, kutu platformun bir ucundayken karakter mecburen diğer uca gider. Böylece son kalan karakter platformdan düşüp yok olmamak için kutunun uzağında ve platformun diğer ucunda pozisyon almak zorunda kalır. Dengede kalmak için aldığı pozisyon müziği dinlemesini engeller. Karakter, böylece müziği dinlemeden beklemeye mahkûm olur. Oysaki karakterler kutuyu platformun merkezine alarak hep beraber müzik dinleyebilecek durumdadırlar. Ama teoride gerçekleşebilecek bu durum pratikte gerçekleşmez. Bu bağlamda, metaforik bir dille iş birliği içinde çalışan insanların evrensel bir çözüm doğrultusunda mutlu olabileceği anlatılmıştır (Dillon, 2021). Filmde karakterler insani davranışlardan çıkarak birbirlerini platformdan aşağıya atar ve bu durum, filmde yabancılaştırma efekti oluşturur. Yabancılaştırma efekti ise Brecht estetiğine göre toplum ile film arasındaki bağı güçlendirir (Parkan, 1983, s. 39). Toplumsal anlatı dilini destekleyen yabancılaştırma efekti, mutsuz sonla varoluşçu bir tavır sergileyerek akılda kalıcılığı güçlendirir.

Aynı zamanda film, izleyicide farklı düşünsel ve kavramsal yorumlara zemin hazırlayabilecek zengin bir anlam dünyası sunmaktadır.

3.1. Filmin Sekansları

Giriş Bölümü

Sekans 1 (Mekânın ve karakterlerin tanıtımı): Beş karakter, boşlukta duran düz bir platformun üzerindedir. Karakterlerin hepsi birbirine benzemektedir. Ortama sessizlik hâkimdir.

Sekans 2 (Karakterlerin hareketi): Karakterlerin biri, ileri bir adım atınca platformun üzerindeki karakterlerle dengede duran bir platform olduğunu anlarız. Ağırlık merkezini korumak için diğer karakterler de hareket etmek zorunda kalır. Filmin temel metaforu anlaşılır: Denge.

Gelişme Bölümü

Sekans 3 (Balık tutma): Karakterler, ceketlerinin cebinden birer olta çıkarır ve balık tutmaya başlarlar.

Sekans 4 (Kutu/ obje bulma): Karakterlerden biri oltaıyla bir kutu yakalar. Obje platformun dengesi üzerinde doğrudan etki yaratır. Kutuyu bulan karakter kutuyu inceler ve keşfeder. Bu kutu bir müzik kutusudur. Bu durum diğer karakterlerin ilgisini çeker ve kutu karakterlerin odak noktası hâline gelir.

Sekans 5 (Çatışma): Karakterler, kutuyu incelemek ve onunla etkileşime geçmek ister. Her bir karakter kutuyu kontrol etmek için çaba sarf eder. Kutu, karakterler arasında gerilim oluşturur ve karakterler, kutuyu incelemek için hareket eder. Bu durum, platformun dengesinin bozulmasına neden olur.

Sekans 6 (Mücadele, çatışma): Karakterler arasında rekabet artar ve mücadele başlar. Karakterler birbirleriyle denge mücadelesine girer. Platformun dengesi gittikçe kontrolden çıkar ve hareketlenmeye başlar.

Sonuç Bölümü

Sekans 7 (Çatışma zirve): Bir karakter, kutuyu tamamen kendi kontrolüne almak için üzerine oturur. Sonrasında bütün karakterler birbirleriyle kavga etmeye başlar. Karakterlerden birinin diğerini platformdan aşağı atmasıyla olaylar yoğunlaşır. En sonunda beş

karakterden dördü platformdan aşağıya düşer. Geriye kalan bir karakter, kutuyu platformda tutmayı başarır.

Sekans 8 (Sonuç ve yalnızlık): Tek karakter kutuyu kontrolü altına almıştır ve platformda kutuyla yalnız kalmıştır. Platformun dengesi gereği kutu ile karakter arasındaki mesafe açılmıştır ve her ikisi de platformun bir ucunda durarak dengede kalmıştır. Karakter kutuyla yalnız kalmasına rağmen kutunun keyfini çıkaramaz. Finalde yalnız kalır ve kazandığı şey anlamını yitirir.

Bu sekans yapısı, insan doğasındaki bencillik, ego çatışması, açgözlülük ve takım ruhu eksikliği gibi temaları belirtmektedir. Son sahnede bireysel kazanımların bir öneminin olmadığı ve birlikte var olmanın değeri betimlenmiştir. Filmde *anagnorisis*⁸ son yüzde 10-15'lik kısımda gerçekleşir. *Anagnorisis* (Aristoteles, 1987, s. 34) üzerine genel kanı şöyledir:

İncelenen 20 filmde *anagnorisis*in büyük oranda filmlerin son yüzde 20'lik kısımda gerçekleştiği görülmektedir. Kapanış jeneriğinin de (end credits) filmin süresinden sayıldığı hesaba katılırsa, hemen hemen tüm *anagnorisis* durumları filmlerin sonunda ortaya çıkmaktadır. (Çınar, 2024, ss. 632-633)

Balance, ufak bir farkla genel film mantığının yöntemine sadık kalarak, bilgiyi fark etme anına ortalama sürede geçiş yapmıştır. Bu durum kısa metrajlı filmler ile uzun metrajlı filmler arasındaki farkın sadece süre olması gerektiğinin de kanıtı niteliğindedir.⁹ Filmde diyalog yoktur; sadece ses efektleri ve müzikle anlatım uygun görülmüştür.

Görsel 2. Filmden Planlar.

Kaynak:

<http://see-this-sound.at/works/303/asset/104.html>
Erişim Tarihi:
18.04.2025



⁸ *Anagnorisis* (tanınma); bilgisizlikten bilgiye geçiş.

⁹ Cem Çınar'ın makalesinde incelediği filmler, uzun metrajlı kurmaca filmlerdir.

3.2. Anlam Bakımından *Balance*

Göndergesel anlam (Referential meaning): Beş karakterin fiziksel bir platform üzerinde dengede kalmaya çalışırken müzik kutusu için rekabet etmesi.

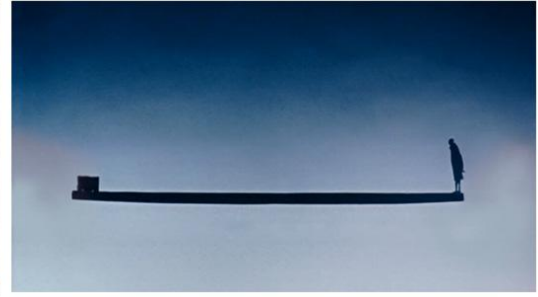
Düz anlam (Explicit meaning): Bencillik ve kontrol mücadelesi, kolektif dengenin bozulmasına ve yalnızlığa yol açar. Film izleyicilere rekabetin, bireysel kazanç sağlarken ortak kayıplara neden olabileceğini anlatır.

Örtülü anlam (Implicit meaning): İnsan doğasının bencilliği, rekabetin yıkıcılığı ve iş birliğinin gerekliliği üzerine derin bir eleştiri vardır. Film, bireysel arzuların peşinden gitmenin toplumsal ve bireysel sonuçlarını sorgular, izleyiciyi iş birliği ve empatiye davet eder.

Bulgusal anlam (Symptomatic meaning): Film yapıldığı dönemin ekonomik, politik ve toplumsal atmosferine bir ayna tutar. Bireysel arzuların kolektif sorumluluğu baltaladığı bir dünya düzenini eleştirirken, soğuk savaş, kapitalizm, komünizm ve çevresel kaygılar gibi dönemsel meseleleri derin bir şekilde yansıtır.

Görsel 3. Final Sahnesi.

Kaynak:
Balance, 1989
Erişim Tarihi:
18.04.2025



3.3. Yapım ve Sonrası

Balance filminin yapımı esnasında öğrenci olan Lauenstein kardeşler, filmi eski bir 16 mm'lik Beaulie marka kamerayla kendi evlerinin bodrumunda çekmiştir. Uçan platform için eski bir masa tenisi masasını kullanmışlar ve ellerindeki malzemelerle de karakterleri tasarlamışlardır. Soğuk savaş dönemidir ve Berlin duvarı yıkılmak üzeredir ¹⁰ (Recap Wizard, 2017).

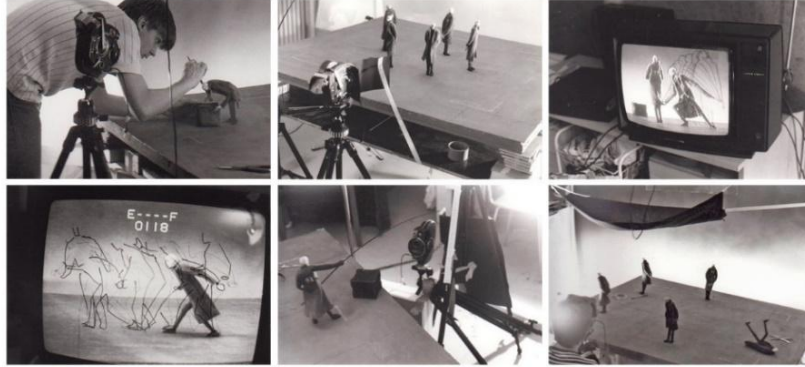
¹⁰ *Balance* filminin yapım yılı olan 1989'da; Soğuk Savaş döneminin sonuna gelinmekte, Doğu ile Batı arasındaki kutuplaşma çözülmekte ve Berlin Duvarı da yıkılmak üzeredir. Kapitalizm ve kaynakların tüketiminin toplumlarda bıraktığı yıkıcı etki açıkça görülmektedir. Kolektif emeğe dayalı sistemlerin en belirgin örneği olan komünizm, beklenen toplumsal sonuçları üretememiş ve çöküş sürecine girmiştir. Aynı dönemde, küresel ölçekte çevre bilinci yükselmiş; ekolojik dengenin bozulmasının doğal kaynaklar üzerindeki etkileri giderek daha fazla fark edilmeye başlanmıştır.

Balance animasyon filminin projesi Alphaville grubunun, ikiz kardeşlerden bir klip istemesiyle başlamıştır. Alman synth-pop grubu Alphaville, *The Breathtaking Blue* (1989) albümleri için uzun metraj film yapmak istemişlerdir. Albümdeki her bir şarkı için yedi ülkeden dokuz yönetmene bir parça verilmiş ve her parça için bir klip yapılmıştır. Lauenstein kardeşler de albümdeki *Middle of the Riddle* şarkısına *Balance* adını verdikleri animasyonu yapmıştır. Sonrasında kardeşler bu animasyonun daha uzun versiyonunu festivallere göndermeye başlamıştır (Cotte, 2006).

Görsel 4. *Balance* (1989) Animasyonu Kamera Arkası.

Kaynak:

<https://www.lauenstein-brothers.com/balance>
Erişim Tarihi:
18.04.2025



Film, 1990 yılında Akademi ödülleri En İyi Animasyon Kısa Film Oscar'ını alır. Kardeşler, ödülü aldıklarında sahnede tüm destekçilerine teşekkür etmişlerdir (Oscar, 1990). Kardeşlerin teşekkür ettikleri kişilere öğretmenleri Paul Driessen de dâhildir (Driessen, t.y.).

LAUENSTEIN Christoph: Peki, ne diyebilirim? Bu harika adamla [Oscar'ını kaldırarak] bu sahnede LA.'de, olmak çok heyecan verici. Bizi Amerika'ya getiren Akademi'ye, Terry Thorne'a ve bize yardım eden Almanya'daki birçok arkadaşla teşekkür etmek istiyoruz. Örneğin, animasyon filmlerinin en büyük sanatçılarından biri olan öğretmenim Paul Driessen'e çok teşekkür ederim.

LAUENSTEIN Wolfgang: Ben de aynısını söylemek istiyordum. Teşekkürler.¹¹ (Oscars, 2015)

Animasyon Oscar ödülünün yanı sıra ulusal ve uluslararası birçok festivalde de ödüller almışlardır. Bunlardan bazıları aşağıdaki görselde yer almaktadır:

¹¹ Lauenstein kardeşlerin konuşmalarının videosu. Kardeşlerin ödülünü "Bugs Bunny" sunmuş; ödülleri ünlü komedyenler John Candy ve Rick Moranis'in elinden almışlardır.

Görsel 5.
Festivallerden Alınan
Ödüller.

Kaynak:

<https://www.lauenstein-brothers.com/balance>
Erişim Tarihi:
18.04.2025



Aynı zamanda animasyon önemli medya ajanslarında haber olmuş ve olumlu tepkiler almıştır (Lauenstein, 2025). Bunlardan bazıları şu şekildedir:

Yeni bir Avrupa'nın doğuşuyla gündeme gelen bu düşündürücü Alman filmi, yalnızca insani açıdan değil, aynı zamanda uluslararası ilişkilerin bir alegorisi olarak da değerlendirilebilir. (*The New York Times*, 1990)¹²

Balance, bir kara komediyi insanların karşılıklı bağımlılığı üzerine bir meditasyona dönüştürüyor. (*Los Angeles Times*, 1991)¹³

Batı Alman Christoph ve Wolfgang Lauenstein'in dengesi, koreografi ve Samuel Beckett'in eşit parçalarından oluşuyor. (*The Washington Post*, 1990)¹⁴

İki kardeşin sadece kendi olanaklarıyla bağımsız şekilde gerçekleştirdiği *Balance*, Suzanne Buchan'ın sanatçı veya *auteur* animasyon filmi kavramına birebir uymaktadır. "The Animation Fulcrum" başlıklı makalesinde *auteur* animasyon film hakkında şunlar söyler:

Auteur animasyon filmi, daha az ticari odaklı olduğundan, kolayca erişilebilen animasyonların çoğundan daha çok sanatla yakınlık kurar. Yapanla güçlü bir ilişkisi vardır; çünkü yapan, süreç ve tamamlanmış iş üzerinde çok daha yüksek bir kontrole sahiptir. (...) Sanat ve film dilleri hiçbir yerde animasyon film yapımcılığının dayanak noktasında olduğundan daha eksiksiz bir şekilde kesişmez ve birleşmez. (Buchan, 2007, s. 2)

Christoph ve Wolfgang Lauenstein, 20 Mart 1962 yılında Batı Almanya'nın Hildesheim kentinde doğar. Christoph Lauenstein, 1985 yılında Kassel şehrindeki Kassel Üniversitesi'ne bağlı Kassel Sanat

¹² *The New York Times*, 28 Mart 1990

¹³ *Los Angeles Times*, 3 Ocak 1991

¹⁴ *The Washington Post*, 13 Nisan 1990

Okulu'na girer (Animation Kassel, 2025). Görsel İletişim Fakültesi'nin Animasyon Bölümü'nde eğitim alır (Driessen, 1997). İkizi Wolfgang Lauenstein ise Almanya'nın Hamburg şehrindeki Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne girer. *Balance* filmini okullarında öğrenci oldukları dönemde gerçekleştirirler. Aldıkları sanat eğitimi, filmin temelini ve vizyonunu oluşturmuştur. Kardeşler mezun olduktan sonra reklam sektörüne girer ve reklam filmleri ile dizi filmler üretirler. Süreç içerisinde iki adet uzun metraj animasyon kurmaca film de çekmişlerdir. Bu filmler *auteur* animasyon filmi değildir; ama senaryosu ve yönetmenliği kardeşlere aittir. Bu yönüyle *auteur* yönetmenlik kategorisine dâhildir denebilir. Hâlâ kendilerine ait Lauenstein Lauenstein Animatio¹⁵ adlı şirketlerinde film yapmaktadırlar (Lauenstein Lauenstein Animation, 2025).

Görsel 6. Christoph ve Wolfgang Lauenstein Kardeşler.

Kaynak:
<https://www.acmefilmworks.com/directors/christoph-and-wolfgang-lauenstein>
Erişim Tarihi:
18.04.2025



4. TARTIŞMA

Toplumsal anlatı dilinin somut örneklerinden biri olan *Balance*, anlattığı çarpıcı öyküyle ön plana çıkmaktadır. Film, renksiz denebilecek bir ortamda, kasvetli görüntüsüyle dikkat çeker. Karakterlerin yalnızca beden dilleriyle anlattıkları öykü, sıradan bir olay örgüsünün ötesine geçmiştir. Karakterler ender olarak kameraya bakar ve bu durum seyircinin empati duygusu geliştirmesini engeller (Landsdell, 2016). Animasyondaki karakterlerin hareketleri abartılı değildir. Deneysel tarzda görünen film, konu olarak soyut bir tavır sergilemektedir. Paul Wells'e göre; normal koşullarda animasyon sanatı hareket hâlindeki abartılı formlara öncelik verir; fakat sinemada deneysel film teorisine yakından bakmak bu iddiayı karmaşıktırmaktadır (Beckman, 2014, ss. 3-4). *Balance*, yapısı gereği bu durumun en önemli örneklerindendir.

Lauenstein kardeşlerin çalışma sürecine bakıldığında ekrandaki çizimler göze çarpar. Norman McLaren 1948'de "Animasyon hareket eden

¹⁵ *Balance* filmi, şirketlerinin web sitesinin artworks bölümünde bir sanat eseri olarak yer almaktadır.

çizimlerin sanatı değil, çizilen hareketlerin sanatıdır.” görüşündedir (Beckman, 2014, s. 3). Bir animasyon, *stop motion* tekniğiyle dahi yapılsa temelde hareketin kontrolüyle yaşam bulur. Hareket, animasyonun temelidir. Nitekim toplum sürekli hareket halindedir. Bu durum, toplumsal anlatı dilinin temelinde hareketli bir sanat modeli olan animasyonun varlığını önemli kılar. Çünkü organik veya inorganik tüm objelerin hareketi, üreten sanatçının elindedir.

Balance, toplumsal sorunları kendine özgü ve özgün bir anlatım diliyle ele almıştır. Film, çok soyut ve sembolik bir yapıya sahip olduğu için anlaşılması zor olabilir ya da diyalogların olmaması kafa karıştırıcı bulunabilir. Süresinin kısa olması ve filmin sonunun karanlık ve umutsuz olması da moral bozucu görünebilir. Fakat Aristoteles’e göre bir öykü, mutsuz sonla veya felaketle bittiğinde en etkili ve akılda kalıcı sonla bitmiş olur. Tarihte bu tür bir sonla biten yapıtların trajik bakımdan etkisi en büyük yapıtlar olduğu görülmektedir (Aristoteles, 1987, ss. 37-38). *Balance*, Oscar gibi bir ödülü kendine has diliyle kazanmış bir sanat eseridir. Animasyon tarihi boyunca birçok animasyon film yapılmıştır; fakat tümünün toplumsal meselelere duyarlı olduğu söylenemez. *Balance* gibi En İyi Kısa Animasyon Oscar’ı almış filmlerden şu örnekler verilebilir: Oscar ödülü alan tek *Bugs Bunny* filmi *Knighty Knight Bugs* (1958), bir *Tom ile Jerry* filmi olan *The Little Orphan* (1948), Pixar stüdyosunun filmi *Tin Toy* (1988), animatör Frank Mouris’in otobiyografik eseri *Frank Film* (1973) göze çarpar. Bu çeşit kısa animasyon filmler, bulundukları dönemde teknik olarak yaratıcı, güçlü ve eğlendirici olabilir. Bu ve benzeri filmler, toplumsal sorunlara ilgisiz kalmış filmlere örnektir ve toplumsal anlatı dili kavramının dışındadır. Aynı zamanda topluma karşı duyarlılığı olan filmler de vardır. John Lennon ve Yoko Ono’nun savaş karşıtı şarkısı *War is Over*’dan esinlenilerek oluşturulan savaş eleştirisi yapan kısa animasyon film; *War Is Over! Inspired by the Music of John & Yoko* (2023); Fransız yazar Jean Giono’nun *Ağaç Diken Adam* adlı öyküsünden uyarlanan, insanın doğa üzerindeki etkisi ve bireysel eylemlerin gücünü gösteren; *L’homme qui plantait des arbres* (1987); Will McCormack ve Michael Govier’in yazıp yönettiği toplum içi şiddetin bir aileye yansımalarını anlatan *If Anything Happens I Love You* (2020), Walt Disney Productions yapımı olan ve totaliter rejimlerin saçmalığı, bireysel özgürlüğün önemi ve savaş karşıtı mesajlarıyla *Der Fuehrer’s Face* (1942) gibi filmler de anlattıkları öykülerle En İyi Kısa Animasyon Oscar’ı dâhil birçok ödül alan ve toplumsal anlatı diliyle topluma yön veren animasyonlardır (Fassler, 2024).

Her film, toplumsal sorunlara değinmek ve ana temasını ona göre kurmak zorunda değildir. Ama bir film, toplumsal sanat eseri olarak değerlendiriliyorsa halkın sorunlarına duyarlı olduğu içindir. Bu bilgiler ve örnekler doğrultusunda, *Balance* toplumsal anlatı dili bağlamında önemli yere sahiptir ve anlattığı sorunla insanın özüne yolculuk yapmaktadır. Animasyon sanatıyla üretilmiş eserlerin diğer sanat eserlerine oranla en önemli farkıysa üreticileriyle birlikte tekniğini güncelleyebilme yeteneği, çağın gerisinde kalmayışı, dinamik oluşu ve çok sayıda kişiye ulaşabilme potansiyelidir.

Animasyon, güzel sanatlar pratikleriyle güçlü bir etkileşim içerisindedir; zira pek çok animatör, bu tekniği sanatsal ifade alanlarını genişletmek ve izleyiciyle daha derin bir etkileşim kurmak amacıyla kullanan uygulayıcı sanatçılar olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, animasyon sanatçıları zamanla filmlerine yalnızca ardışık görüntüler değil; aynı zamanda bir resim, heykel ya da enstalasyonun anlatı gücüne benzer biçimde özgün bir anlatı yapısı kazandırmışlardır. Dijital teknolojilerin gelişimiyle, animasyonun klasik güzel sanatlara dayalı bir ortamdan dijital hareketli görüntü ortamına geçişi çoğalmıştır. (Buchan, 2007, s. 2)

5. SONUÇ

Animasyon; insan algısına etki eden etkili bir sanat dalı ve toplumsal anlatı dilidir. İnsanlık yerleşik yaşama geçtikten sonra, tarım toplumuna geçiş süreci tamamlanmıştır. Bu süreci önce sanayi toplumu, günümüzde ise bilgi toplumu sürdürmektedir. Bilgi toplumuna geçiş süreci, anlatım biçimlerini geliştirmiştir. İnsan algısı dağılmış ve ilgi çekici öğrenim süreçleri oluşmuştur. Sinema, edebiyat ve medya gibi alanlar ise bu süreçte yoğun olarak kullanılmıştır (Karabulut, 2014, ss. 100-105).

Animasyon sanatının bu süreçteki etkisi ortaya çıktığı ilk günden beri aktif olarak sürmektedir. Ayrıca hepsinin bir bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal anlatı dili, *Balance* gibi animasyon filmlerle sürekliliğini sürdürse de ülkemizde pek karşılık bulmamaktadır. 2015'te T.C. Kalkınma Bakanlığı, Bilgi Toplumu Dairesi Başkanlığı tarafından yayımlanan 2015-2018 Bilgi Toplumu Stratejisi ve Eylem Planı, animasyonu oyun sektörünün bir yan dalı olarak ele alarak önemini göz ardı etmiştir (Bilgi Toplumu Dairesi, 2015, s. 87). Animasyonun film sektöründeki formuyla bilgi toplumunu yönlendiren yeni ve interaktif medyadaki rolü fark edilmemiştir. Animasyon sektörü nitelikli insan

kaynağı gerektirir. Eğitimli sanatçılar ve yöneticilerin gereklidir. Emek ve düşün yoğun bir sektördür. Aynı zamanda ülkeler arası iş birliğine uygun çalışma koşullarına sahiptir (Ünal & Kacır, 2022, s. 51).

Animasyon, film endüstrisinde sürdürülebilirliğin en rahat uygulanabileceği alandır. Bu yönüyle de film endüstrisinde ekonomiye, sosyal yaşama ve çevreye en duyarlı yönelimdir (Bulut, 2024, s. 117). Animasyon, toplumsal anlatı dili olarak etkileyici bir araçtır; eğlence ile eğitimi harmanlayarak geniş bir izleyici kitlesine ulaşır. Toplumda değişim ve farkındalık yaratma potansiyeli olan *Balance* gibi animasyonlar, izleyiciyi empati kurmaya ve toplumsal sorunları önemsemeye yöneltir. Hem sanatsal bir ifade biçimi hem de toplumsal anlatı dili olarak animasyon, toplumun çeşitli kesimlerine dokunan ve düşünmeye yönlendiren bir araç olmaya devam etmektedir. *Balance* gibi animasyon filmleri, ele aldıkları evrensel temalar ve eleştirel yaklaşımlarıyla her dönem geçerliliğini koruyan bir öneme sahiptir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (1990, 26 Mart). *1989 (62nd) academy awards: Acceptance speech for balance (short film – animated)*. Oscars.org. 5 Ocak 2025 tarihinde <https://aaspeechesdb.oscars.org/link/062-17> adresinden edinilmiştir.

97th Academy Awards of Merit. (2024, Nisan). *97th Oscars complete rules*. https://www.oscars.org/sites/oscars/files/2024-04/97th_oscars_complete_rules.pdf

Akengin, G. (2012). Sanat dalları arasında etkileşim ve dil. *Karadeniz Araştırmaları* (33), 139-146.

Animation Kassel. (2025). *Animation Kassel*. 06 13, 2025 tarihinde Animation Kassel: <https://kunsthochschulekassel.de/studium/visuelle-kommunikation/animation.html> adresinden alındı

Aristoteles. (1987). *Poetika*. Remzi Kitabevi.

- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (N. Özön, Çev.). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Beckman, K. (2014). Animating Film Theory: An Introduction/ Movement. *Animating Film Theory* (s. 376). içinde London: Duke University Press.
doi:<https://doi.org/10.1215/9780822376811>
- Bilgi Toplumu Dairesi. (2015). *2015-2018 Bilgi toplumu stratejisi ve eylem planı*. Bilgi Toplumu Dairesi Başkanlığı.
http://www.sp.gov.tr/upload/xSPTemelBelge/files/uqSFE+2015-2018_Bilgi_Toplumu_Stratejisi_ve_Eylem_Plani.pdf
- Buchan, S. (2007). The Animation Fulcrum. In: *Animated painting*. San Diego Museum of Art, San Diego, USA, 28-35. 01 06, 2025 tarihinde
https://www.academia.edu/749055/The_Animation_Fulcrum adresinden alındı
- Bulut, H. (2024). *Film endüstrisinde sürdürülebilirlik* (Cilt 1). Nortarts Publishing.
- Cotte, O. (2006). *Secrets of Oscar-winning animation : Behind the scenes of 13 classic short animations*. Focal Press/ Edition Eyrolles.
- Çeken, B., & Şen, E. (2023). Animasyonun eğitimde kullanımı ve değerleri aktarmadaki rolü. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 12(35), 333-360.
- Çınar, C. (2024). Sinemada anagnorisis anları ve film türlerine etkileri. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (41), 623-639.
<https://10.5281/zenodo.13337751>
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. Say Yayınları.
- Dillon, R. (2021, 18 Mayıs). *The Lauenstein Brother's 1989 short-film "balance" and the fall of the Soviet Union*. 20 Mart 2025 tarihinde
<https://rossdill.medium.com/the-lauenstein-brothers-1989-short-film-balance-and-the-fall-of-the-soviet-union-2110e14e677c> adresinden edinilmiştir.
- Driessen, P. (1997, Haziran). *Kassel: The little school with a big name*. 1 Şubat 2025 tarihinde <https://www.awn.com/mag/issue2.3/issue2.3pages/2.3kassel.html> adresinden edinilmiştir.
- Driessen, P. (t.y.). *Paul Driessen*. 17 Nisan 2025 tarihinde <http://pdriessen.com/> adresinden edinilmiştir.
- Fassler, J. (2024, 11 Mart). *Every Oscar winner for best animated short film, ranked*. 21 Nisan 2025 tarihinde <https://www.vulture.com/article/best-oscar-winner-for-animated-shorts-ranked.html> adresinden edinilmiştir.
- Gerçeker, F. (2021). *NöroSinema*. Ray Yayıncılık.
- Herhuth, E. (2016). The Politics of animation and the animation of politics. *Animation an Interdisciplinary Journal*, 4-22. 10.1177/1746847715624581
- Hughes, D. L., McGillivray, L., & Schmidek, M. (1997). *Guide to narrative language: Procedures for assessment*. Thinking Publications.
- IMDB. (2025, 04 18). 2025 tarihinde Internet Movie Database:
<https://www.imdb.com/> adresinden alındı
- Internet Archive. (2025, 04 17). 2025 tarihinde Internet Archive: <https://archive.org/> adresinden alındı

- Jia, L. (2023). Analysis of short film from the perspective of filmmakers and audiences. *The International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies*, 1163-1167. 10.54254/2753-7064/3/2022978
- Kalay, İ. (2001). *Bir anlatım dili olarak "animasyon"* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Karabulut, B. (2014). *Algı yönetimi* (2. Baskı). Alfa Yayıncılık.
- Landsdell, O. (2016, 2 Kasım). *Balance – Short film review*. BFI Academy – NCFE Blog. 20 Ocak 2025 tarihinde <https://oelandsell.wordpress.com/2016/11/02/balance-by-wolfgang-and-christoph-lauenstein-review/> adresinden edinilmiştir.
- Lauenstein Lauenstein Animation*. (2025). 04 16, 2025 tarihinde Lauenstein Lauenstein Animation: <https://www.lauenstein.tv/index.php> adresinden alındı
- Lauenstein, B. (2025). *Lauenstein Lauenstein*. Ocak 4, 2025 tarihinde Lauenstein Brothers: <https://www.lauenstein-brothers.com/balance/> adresinden alındı
- Lauenstein, C., & Lauenstein, W. (Yönetmenler). (2015). *Balance* (1989) [Sinema Filmi]. <https://vimeo.com/119572906>
- Oxford University Press. (2025). *Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com/?tl=true>
- Oscar. (1990, March 26). (62nd) *Academy Awards Oscars*. Ocak 5, 2025 tarihinde Academy Awards Acceptance Speech Database: <https://aaspeechesdb.oscars.org/link/062-17> adresinden alındı
- Oscars. (2015, 9 Nisan). *Short film winners: 1990 Oscars*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rpY5H2vTcW0>
- Özbalkan, N. (2011). *Alfa büyük İngilizce – Türkçe sözlük* (Cilt 3). Alfa Basım Yayın.
- Parkan, M. (1983). *Breth estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Recap Wizard (2017, 7 Şubat). *Short film: Balance (Lauenstein twins)*. 25 Şubat 2025 tarihinde <https://recapwizard.blogspot.com/2017/02/short-film-balance-lauenstein-twins.html> adresinden edinilmiştir.
- Senol, F., & Akyol, A. A. (2022). Tarihöncesi (prehistorik) resim sanatı ve tarihlendirme yöntemleri üzerine bir değerlendirme. *Amisos*, 7(13), 439-446. 10.48122/amisos.1212771
- Sondhi, J. (2007, 2 Aralık). *Balance*. 11 Kasım 2024 tarihinde <https://www.shortoftheweek.com/2007/12/02/balance/> adresinden edinilmiştir.
- Spencer, T. D., & Petersen, D. B. (2020). Narrative intervention: Principles to practice. *Language, Speech, and Hearing Services in Schools Research Article*, 51, 1081-1096.10.1044/2020_LSHSS-20-00015
- Truffaut, F. (1999). *A certain tendency of the French cinema*. 15 Ocak 2025 tarihinde <https://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml> adresinden edinilmiştir.
- Türk Dil Kurumu (2025). *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. 1 Ocak 2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden edinilmiştir.

- Ünal, G., & Kacır, S. (2022). *Animasyon sektörü raporu*. BEBKA (Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı) <https://www.investineskisehir.gov.tr/wp-content/uploads/2023/02/BEBKA-Animasyon-Sektoru-Raporu-2022.pdf>
- Wang, Y. (2023). Art and social psychology: An example from the animation all for love. *Academic Journal of Management and Social Sciences*, 2(3), 195-197. <https://doi.org/10.54097/ajmss.v2i3.8935>
- Whitehead, M. (2012). *Animasyon filmler*. Kalkedon.
- Yıldırım, M. (2017). Türkiye sinemasının bugünü: Sistemsel eleştiri düzleminde "bağımsızlık" zinciri. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(10), 287-315.

Derleme Makale

Modern Toplumda Anlam Arayışı: Mekân ve Yer

Vildan DÜNDAR TÜRKKAN*

ORCID NO: 0000-0001-6049-9403

*Arş. Gör. Dr., vldndndr@hotmail.com, Pamukkale Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü.

Öz

Bu çalışma, günümüz toplumunda mekân ve yer kavramlarının tüketim odaklı yaşam tarzı tarafından nasıl dönüştürüldüğünü incelemektedir. Çalışma, literatür taraması ve kavramsal analiz yöntemleriyle yürütülmüştür. Öncelikle mekân ve yer kavramlarının değişen anlamları bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmeye çalışılmış; ardından Sanayi Devrimi'nden günümüze mekânın nasıl soyutlaşıp ticari bir meta hâline geldiği ve bu dönüşümün bireylerin mekânla olan bağlarını nasıl zayıflattığı analiz edilmiştir. Son olarak da insan-mekân ilişkilerindeki yabancılaşma ve yerleşme olgusunun imkânsızlaşması tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: mekân, yer, yerleşme, tüketim toplumu

Review Article

The Quest for Meaning in Modern Society: Space and Place

Vildan DÜNDAR TÜRKKAN*

ORCID NO: 0000-0001-6049-9403

*Res. Assist. Dr., vldndndr@hotmail.com, Pamukkale University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design

Abstract

This study examines how the concepts of space and place have been transformed by a consumption-oriented lifestyle in contemporary society. The research was conducted through a literature review and conceptual analysis methods. First, the changing meanings of the concepts of space and place have been evaluated with a holistic approach. Then, it analyzed how, from the Industrial Revolution to the present, space has become abstract and turned into a commercial commodity, as well as how this transformation has weakened individuals' connections with space. Finally, the study discusses the alienation in human-space relations and the impossibility of the phenomenon of settlement.

Keywords: space, place, settlement, consumer society

1. GİRİŞ

Yer bireylerin iletişime geçtikleri ve bağlandıkları mekânlar, anlamlı konumlardır” (Cresswell, 2004, s. 75).

Modern toplumun en belirgin özelliklerinden biri olan tüketim arzusu, günümüzde toplum bilimcileri tarafından sıklıkla tartışılan bir olgudur. “Neden her şeye sahip olmak istiyoruz?”, “Sahip olduğumuz nesnelerin bizim için gerçek bir anlamı var mı?” veya “Her şeyi neden bu kadar hızlı tüketiyoruz?” şeklindeki sorular, düşünülmesi gereken önemli konular arasında yer alır. Bu soruları yanıtlamak her ne kadar zor olsa da bu bağlamda mekân ve yer kavramlarının mimarlık kuramındaki dönüşümünü incelemek önem kazanmaktadır.

Sanayi Devrimi’nden günümüze toplumsal üretim biçimlerinde yaşanan köklü değişimler, mekânın tanımını ve deneyimlenme biçimini yeniden şekillendirmiştir. Yer kavramı, geleneksel toplumlarda mekânın yalnızca fiziksel bir alan olmasının ötesinde, toplumsal hafıza ve kimlikle derin bir bağ kurarak somut ve anlam yüklü bir hâle gelmiştir. Ancak, mekân modernleşme süreciyle birlikte giderek daha soyut, ölçülebilir ve nötr bir varlık olarak algılanmaya başlanmıştır. Mekân, kartezyen düşüncenin etkisiyle koordinat sistemine indirgenerek ele alınmış; bu yaklaşım, mekânın insan deneyimlerinden bağımsız, evrensel ve homojen bir boşluk olarak tanımlanmasına yol açmış ve anlam boyutunu geri plana itmiştir. Sonuçta, mekân bireylerin duygusal ve kültürel deneyimlerinden uzaklaşarak soyut bir nesneye dönüşmüştür.

Sanayi Devrimi’nin yarattığı üretim artışı, kapitalist düzenin ortaya çıkmasına ve tüketim odaklı toplumların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Baudrillard’a göre, “bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok nesneler tarafından kuşatılmış durumda[dır]” (2012, s. 15). Bu durum, bireyleri sürekli yeni ve farklı şeylere sahip olmaya teşvik etmektedir. Her şeyin sahiplenilmesi durumu, mekânsal ölçekte de kendini gösterir. Teknolojinin rolü ile artan mekân üretimi, mekânın bellekteki izini yok etmektedir. İhtiyaç için üretilen mekân artık sadece alınıp satılan, kâr odaklı bir ürün hâline dönüşmüştür.

Kartezyen mekân anlayışı, endüstrileşme döneminde kent planlaması ve kitlesel üretim pratikleri ile somutlaşmıştır. Şehirlerin standartlaşmış tipolojilerle düzenlenmesi, mekânın yerel niteliklerini silikleştirerek evrensel bir soyut mekân yaratma eğilimi doğurmuştur. Kapitalizmin

ürettiği soyut mekân farklılıkları ortadan kaldırmaya çalışsa da toplumsal mücadelelerin mekân bağlamındaki karşı duruşu bu sürecin en büyük sınırlayıcısı olmuştur (Lefebvre, 2014, ss. 77-81). Modern dönemde sınıf mücadelesinin mekân üzerinden gerçekleşme sıklığı, soyut mekânın hâkim olmasının önünde duran en önemli engeldir; bu durum mekânın nötr bir zemin olmaktan öte, iktidar ilişkilerinin ve üretim biçimlerinin bir yansıması olduğunu göstermektedir.

Sanayi Devrimi'nin mekân üretimindeki yıkıcı etkisi, "enformasyon çağı" olarak adlandırılan günümüzde daha da belirgin hâle gelmiştir. Günümüzdeki teknoloji, mekânları fiziksel birer yansımaya çevirerek mekânın içini boşaltmıştır. Artık mekân, zamanın hızına ayak uyduramaz hâle gelmiş ve yalnızca bir imaja dönüşmüştür. Mekân, insanın ikinci bedeni¹ olma görevini yitirerek, ona dair yaşam izleri taşımayan bir kabuk hâline gelmiş; hatta içinde yaşanan makine olarak tanımlanır olmuştur. Oysa Hegel'e göre, bir bina kendi anlamını içinde taşımaktadır (Whiteman, 1987).

Öte yandan, yer kavramı modern mekân anlayışı içinde arka plana itilmiştir. Yer, coğrafi bir konumun ötesinde, tarihsel ve kültürel anlamlarla yüklenmiş mekânsal bir deneyimi ifade eder. Ancak endüstriyel modernite ve sonrasındaki tüketim ideolojisi, yer duygusunun çözülmesine ve mekânın anlamını yitirmesine yol açmıştır. Bu çalışma, söz konusu anlam yitimini ve mekânın imajlaşmasını irdeleyerek insan-mekân ilişkilerindeki yabancılaşmayı ve yerleşme olgusunun imkânsızlaşmasını tartışacaktır. Bu bağlamda, çalışmada gündelik dilde sıklıkla iç içe geçen bir kullanımı olan, tarih boyunca farklı epistemolojik çerçevelerde çeşitli anlamlar kazanmış ve önemli değişimlere uğramış mekân ve yer kavramları üzerinde durulacaktır.

2. KAVRAMSAL AYRIŞMA: MEKÂN VE YER

Adam Sharr (2010), Heidegger'in *Mimarlar için Heidegger* adlı eserinde mekân kavramını ele alış biçimine değinir. Mekân; mimarlık tarihi boyunca üzerinde çokça durulan, ne ifade ettiğine, tanımının ne olduğuna, neyi barındırıp neyi barındırmadığına dair tartışmaların sürekli devam ettiği bir konudur. Örneğin, kartezyen görüşe göre mekân; çizgiler, yüzeyler ve koordinatlar bütünlüğü olarak değerlendirilir. Başka bir ifadeyle geometrik bir formdur. Onunla etkileşime geçilemez.

¹ John Whiteman, "On Hegel's Definition of Architecture" adlı makalesinde mimarın insan aklının ikinci bedeni olduğundan söz eder.

Kısacası, mekân ve insan birbirinden ayrı düşünülür. Bu düşüncenin aksine Heidegger mekânı insanla etkileşim hâlinde olan ve deneyimlenebilen bir yer olarak görür (ss. 76-92).

Mekânla yaşanan bu deneyim de insanın yer ile olan ilişkisini anlamamızı sağlar. Mekânda bir yer sahibi olmak, mekânın içinde olmak değil, mekâna yakın olmak, "yerleşmek" ile ilişkilidir. Peki bir mekâna nasıl yakın olur ya da nasıl yerleşiriz?

Hegel'e göre; mekânın üretiminde asıl amaç, içinde üretildiği toplumun ortak bilincini yansıtip bu bilincin kullanılabilirliğini sağlamaktır (Whiteman, 1987, ss. 8-10). Lefebvre'ye göre de mekân toplumsal ilişkilerde ve üretim biçiminde yalnızca fiziksel, uzamsal bir şey olarak anlaşılamaz. Hâlihazırdaki üretim biçimine özgü bilgidir, eylemdir (2015, ss. 103-104). Burada Lefebvre'nin üretimden kastı "...hem şeylerin tam olarak ekonomik üretimi, hem de daha geniş felsefi bir kavram olarak, 'eserlerin üretimi, bilginin, kurumların, toplumu oluşturan her şeyin üretimi[dir]'"" (Elden, 2004, s. 94). Bu noktada mekân salt formdan çok daha fazlasıdır. Kullanıcı, mekânla sürekli bir etkileşim hâlinde olur ve mekâna çeşitli anlamlar yükler. Mekânla kurulan ilişki hem mekândan beslenir hem de mekânı besler. "Yapılı boşluk" olarak tanımlanan ve aslında "iç"in anlam taşıdığı vurgulanan mekân, Heidegger için içinde var olduğumuz değil, mekânsal olarak var olduğumuz gerçeği üzerinde durarak, algılanan ya da kavranan bir şey değil, aksine var olma biçimimizdir. Dolayısıyla mekân, insanın yaşam izlerini görünür kılar ve yaşamı yansıtır (Bolak Hisarlıgil, 2008, ss. 26-32).

Tarihsel süreçte kimi zaman birbirinin yerine kullanılan, kimi zaman ise karşıt yapılar olarak ele alınan mekân ve yer kavramları, farklı disiplinlerde hem bütüncül hem de birbirinden bağımsız anlamlar taşıyan olgular olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda girift yapıları nedeniyle birbirlerini etkilemektedirler. Özellikle modernite ve küreselleşmeden etkilenen yer kavramının nasıl oluşturulduğu ve ne anlama geldiğine dair tartışmalar son yıllarda mekân söylemindeki dikkate değer değişimden etkilenerek şekillenmiştir (Agnew, 1984, s. 38). Bu bağlamda, söz konusu iki kavramın tarihsel süreci ve birbirleriyle temas edip ayrıştığı noktalar üzerinde durulacaktır.

2.1. Mekân Kavramı

Antik Yunan'a değin uzanan ve bugün haâlâ tartışıl原因en bir kavram olarak mekân, Platon'un *Timaios* eserinde evreni oluşturan dört öğeden (hava, toprak, ateş, su) biridir ve Platon bu öğelerin arasındaki ilişkileri

matematiksel oranlara bağlamıştır. Platon'a göre evren sabit bir yapıdayken, bu öğelerin mekânsal yapıları belirgin formasyonlara sahiptir. Bu düşünce, mekânın geometrik bir yapı olarak anlaşılmasına zemin oluşturmuştur (Van de Ven, 1978).

Aristoteles, *Fizik* eserinde mekânı daha pragmatik bir şekilde ele alarak *yer* (topos) kavramını geliştirmiştir. Aristoteles'e göre yer, cisimlerin bulundukları konumken, mekân, bu cisimlerin işgal ettiği toplam alanı ifade eder. Mekân, fiziksel nesnelerin doğal durumunu ve hareketini anlamada kritik bir konum taşır (Jammer, 1993, s. 17).

Descartes (2015) felsefesinde mekân, *res extensa* (yer kaplayan şey) kavramıyla merkezî bir rolde yer alır. Bu bağlamda mekân, yalnızca cisimlerin yer kapladığı bir alan değil, aynı zamanda cisimlerin kendileriyle doğrudan ilişkili olan bir varlık düzlemidir. Descartes'a (2015) göre mekân, fiziksel dünyanın matematiksel bir ifade aracılığıyla tanımlanması gereken bir yapıdır. Mekânın doğası, geometrik koordinatlar sistemi ile inşa edilmekte; bu da mekân ve madde arasında bir özdeşlik kurulmasına olanak tanımaktadır. Mekân, içinde bulundurduğu cisimlerle birlikte ayrılmaz bir bütünlük oluşturmaktadır. Mekânın varlığını yalnızca objeler üzerinden anlamlandırmayı mümkün kılan bu yaklaşım, mekânı insan deneyiminden bağımsız, evrensel ve homojen bir boşluk olarak tanımlamaktadır.

Leibniz, Descartes'tan farklı olarak mekânı ilişkiler üzerinden anlamlandırır. Mekân, ona göre, cisimler arasındaki ilişkilerin toplamıdır ve bu nedenle cisimler var olmadıkça mekânın anlamı yoktur, mekânı, birbirini izleyen deneyimlerin birikimi olarak kabul eder; dolayısıyla mekân, cisimlerin konumları ve aralarındaki ilişkilerin bir yansımasıdır; cisimlerin etkileşimleri olmadan anlam kazanmaz ve bu ilişkiler, mekânın kendisinin niteliğini belirler (Cevizci, 1997, ss. 468-469).

Kant, mekânı *a priori* olarak deneyimden bağımsız düşünsel bir yapı olarak tanımlar. Mekân, Kant'a göre, zihnimizde şekillenen bir yapı olduğu için fiziksel gerçeklikten bağımsız değildir; insanın dünyayı anlaması için gerekli bir kavramsal çerçevedir (2022, ss. 25-29).

Harvey (2016) için ise mekân yalnızca fiziksel bir yer değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve güç dinamiklerinin biçimlendiği bir alan, toplumsal yapıların, ekonomik süreçlerin ve tarihsel gelişmelerin bir yansımasıdır.

2.2. Yer Kavramı

Mekânı yalnızca iki nokta arasındaki ölçülebilir uzaklıklar olarak tanımlamak yerine, bireyin çevresiyle ve zamanla kurduğu ilişki üzerinden varoluşunu temellendiren bir özne anlayışına sahip olduğunu ifade eden Heidegger (2008), yer odaklı bir mekân anlayışını savunmaktadır. Düşünsel bir üretim olan bu kavramlaştırma, Norberg-Schulz ve Bachelard'ın eserleri sayesinde pratiği de etkilemiştir.

Bachelard (2017), yer özellikle de ev kavramını fenomenolojik bir bakış açısıyla ele alır. Ona göre yer sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda anılar, duygular ve hayal gücüyle dolu bir varlıktır. Özellikle evi bir sığınak, bir kimlik ve bir varoluş alanı olarak değerlendirir.

Norberg-Schulz (1971) ise yer kavramını mimari ve kültürel bağlamda ele alır. *Genius Loci* kavramıyla bir yerin kendine özgü karakterinin ve kimliğinin önemini vurgular. Yer anlamını tarih, kültür ve doğal çevre ile ilişkiden alır.

De Certeau (1984), mekân ve yer kavramlarını birbirinden ayırır. Mekânı, belirli bir fiziksel ya da sosyal yapı çerçevesinde düşünürken; yeri, bireylerin mekânı deneyimleme ve onu kendi pratikleriyle dönüştürme yolları olarak değerlendirir. Bu bağlamda mekân, kuramsal, organizasyonel ve toplumsal yapıların bir ifadesidir; yer ise bu yapıların içinde bireylerin yaptığı günlük pratiklerdir.

Casey'e göre yer, fiziksel olarak sarmalanıp kuşatılamayan, ancak bedenle karşılıklı olarak birbirlerine sarılı olan, içinde biriciklik barındıran bir olgudur (Casey'den akt. Morris, 2004, s. 179). Casey'e göre; bedenimizle sürekli yeniden keşfedilen ve yaratılan bir olgu olan yer, fenomenolojik bakış açısıyla tanımlanan bir deneyim hâline işaret eder (1998, ss. 202-242).

Hayden (1977), yerin sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda toplulukların kimliğini oluşturduğu ve özdeşleştiği bir kavram olduğunu vurgular. Hayden, yerin bireyler için taşıdığı anlamın kişisel deneyimlerden oluştuğunu belirtir. Yer, bireylerin hafızalarında ve kimliklerinde yer eden önemli sembollerdir. Bu anlamlar, bireylerin toplumsal geçmişi ile bağlantılıdır ve bireylerin yerleri deneyimleme, anlama ve tekrar üretme biçimlerini etkiler.

Farklı düşünürlerin mekân ve yer kavramlarına yaklaşımları irdelendiğinde, bu iki kavramın da tarihsel süreçte birey ve toplum için

anlamlarının çoklu ve karmaşık bir yapıda olduğu görülürken; bu karmaşık yapı her geçen gün değişmeye ve dönüşmeye devam eder.

3. ANLAMSAL DÖNÜŞÜM

Gündelik yaşam pratikleri içinde değişen ve tüketiciye dönüşen insanın mekânla kurduğu ilişki de bir tüketim ilişkisidir. Baudrillard'a göre (1996, s. 199), gerçekte nesneler ve araçlar tüketimin amacı değildir, onlar sadece ihtiyacın ve tatminin nesneleridir. Bir nesne eğer tüketim nesnesine dönüşmüşse, o artık gösterge hâlini almıştır ve gösterge ile kurulan ilişkide sadece şimdilik vardır. Geçmiş ve geleceğe dair bir bağ kurulamaz. Bu durumda da ilişki doğrudan deneyimlenemez. Nesneyle birlikte dönüşür, sonlanır ve tüketilir. Mekân, bu açıdan bakıldığında da artık insanın "yerleşme"sine olanak tanımayacak, alınıp satılabilecek bir meta hâline gelmiştir. Bireylerin yaşam tarzını standartlaştıran, mekânla ilişki kurmasını engelleyen, bireyci ve kendi çıkarları için geçmişe ve geleceğe dair tüm izleri silmeyi ve tek tipleşmeyi teşvik edip kendi devamlılığını sağlama amacıyla olan bu sistem, insanla mekân arasındaki bağın kopmasına ve mekânın bellekteki yerinin giderek kaybolmasına neden olmaktadır.

Mekân, modern çağda geleneksel bağlamından kopararak faydacı ve bilimsel bir bakışla ele alınmış, içerdiği anlam katmanları giderek boşalmıştır. Sanayi Devrimi'nden itibaren gelişen üretimi rasyonalite, mekânı salt üretim araçlarının düzenleneceği bir fiziksel ortam olarak görmüştür. Özellikle yirminci yüzyıl başlarında mimarlık ve şehircilik alanında etkili olan yaklaşımlar, mekânın anlamından ziyade işleve öncelik tanıyarak tekdüze ve evrensel mekân tipolojilerinin yaratılmasına neden olmuştur. Mekânın bu şekilde standartlaştırılması, her yerde tekrar eden benzer formların ortaya çıkmasına ve yerelin özgün anlamının yok olmasına neden olmuştur.

Lefebvre (2014; 2015), kapitalist modernitenin yarattığı soyut mekânın, toplumsal yaşamı tekdüze hâle getirerek farklılıkları ortadan kaldırma eğiliminde olduğunu belirtmektedir. Soyut mekân, evrensel para değeri ve değişim ilişkileri aracılığıyla tanımlandığı için yerel kültürel ve tarihsel anlamları değersiz hâle getirir. Ölçülebilir ve metalaşmış mekân ürünleri, kendi gerçekliklerini gizleyerek âdeta fetişleşmekte ve somut gerçekliğin yerini almaktadır (Lefebvre, 2014, ss. 106-107). Böyle bir ortamda, şehirler ve yapılar, özgün özelliklerinden uzaklaştırılarak birbirine benzer, değiş tokuş edilebilir mekân parçalarına dönüşür. Mekân, sonuç

olarak bir yaşam alanı olmanın ötesine geçerek ekonominin ve teknolojinin egemen olduğu anlamsız bir arka plana dönüşmektedir.

Mekânın anlam kaybı, tüketim toplumunda daha da derinleşmiştir. Baudrillard (2012, s. 43), modern tüketim düzeninde nesnelerin ve mekânların artık kullanım değerinden ziyade gösterge değeri taşıdığını söyler. Mekân da bu gösterge ekonomisinin parçası hâline gelerek kendi başına bir tüketim nesnesine dönüşür. Baudrillard'a göre, kent yaşamında meydana gelen yeni kıtlıklardan biri de mekândır; bir zamanlar doğal olarak sunulan temiz hava, yeşil alan ve sessizlik gibi mekânsal değerler, artık parayla satın alınan lüksler hâline gelmiştir (2012, s. 57). Böylece tüketim ideolojisi, mekânın maddi ve manevi boyutlarını metalaştırarak onu gerçek anlamından koparmaktadır. Bir başka deyişle, tüketim kültürü, mekânı hakikatinden soyutlanmış bir sahneye indirgeyerek gösterinin bir dekoru hâline getirir. Bu durum, mekâna yüklenen anlamın giderek yüzeysel hâle gelmesiyle sonuçlanır. Yer duygusu, yani mekânla kurulan derin aidiyet ve anlam ilişkisi zayıflar. İnsanlar bulundukları çevreyi, yalnızca geçici olarak kullanılan mekânlar toplamı şeklinde algılamaya başlar. Kamusal alanlar dahi tüketimin ve geçirgen görselliğin etkisiyle, ortak bellek ve değer üretme işlevini yitirir. Marc Augé (2016), birer "yok-yere" dönüşen bu alanların, geçmişten beslenen bir kimlik sunmadığı gibi özgün bir deneyim yaşatmadığını da vurgular. Modern mekân pratikleri sonucunda ortaya çıkan tablo, mekânın anlamı kaybolan bir kabuğa dönüşmesidir. İçerik yerine imajın, derinlik yerine yüzeyin egemen olduğu bir mekânsallık ortaya çıkmıştır.

Mekân, tüketim ideolojisinin dorukta olduğu postmodern dönemde artık yalnızca fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda bir gösteri nesnesi ve imajdır. Mekânın imajlaşması, onun deneyimlenmesinden çok temsiline önem verilmesi anlamına gelir. Günümüz metropollerindeki mimari yapılar ve kentsel mekânlar, medya aracılığıyla sürekli olarak görüntülenip tüketilir. Bir plaza binası ya da müze, işlevinden çok yarattığı estetik imge ve marka değeriyle değerlendirilir. Bu olgu, Guy Debord (1996) tarafından *Gösteri Toplumu* çalışmasında kavramsallaştırılmıştır. Gerçek mekân deneyiminin yerini mekânın imgesel temsilleri almıştır.

Baudrillard (2018); modern toplumun, bireyleri her şeyin imaja dönüştürülmesine razı olmaya zorladığını söyler ve bir uyarıda bulunur. Ona göre, her şeyin imaj olduğu yerde, artık imajdan söz edilemez. İmaj, ardında hakikatin olmadığını unutturur ve geriye sadece boş bir

gösterge kalır. Bu tespit, mekânın imgeleşmesi ile ilgili paradoksu çarpıcı biçimde ortaya koyar. Mekân tamamen imgesel bir meta hâline geldiğinde, artık kendi gerçekliğini yansıtan bir anlam taşıyamaz.

Mekânın imgeleşmesi, mimariyi de bir iletişim aracı hâline getirir. Özellikle postmodern mimarlıkta binaların cepheleri âdeta bir reklam panosu gibi semboller ve göndermeler taşır. Kentler küresel ölçekte birer marka olarak pazarlanırken; mimari eserler o markanın logo değeri gören görsel simgeleri hâline gelir. Bu koşullarda mimari mekân, kullanıcılarına barınma veya sosyalleşme gibi doğrudan deneyimler sunmaktan ziyade; uzaktan bakılıp fotoğraflanacak, sosyal medyada paylaşılacak ikonik kareler üretmeye hizmet eder. Mekânın değeri, sunduğu yaşantının kalitesinden çok, temsil ettiği imajın çekiciliği ile ölçülür.

Mekânın imgeleşmesi, onun tamamen değersizleşmesi anlamına gelmez; aksine, imgeler aracılığıyla yeni anlam katmanları da inşa edilir. Ne var ki bu anlam, derin ve kalıcı olmaktan ziyade tüketim döngüsü içinde hızla eskiyen ve yerini bir sonraki imgeye bırakan yüzeysel bir anlamdır. Bir alışveriş merkezi, bir dönem popüler kültürün ve tüketim ideolojisinin tapınağı olarak anlam kazanırken; modası geçince, terk edilmiş bir kabuğa dönüşebilir. Bu kırılgan anlam düzlemi, Baudrillard'ın (2018, s. 195) bahsettiği "hiper-gerçeklik" olgusuyla da bağlantılıdır: Gerçek ile imge yer değiştirir ve hakikatin yerini *simulakr*'a alır. Hakikat şehirden simülasyon kente uzanan bu yol, mekânın özündeki anlamın boşalması pahasına kat edilmiştir. Böylelikle; günümüz tüketim toplumunda mekân, bir imge olarak dolaşıma girer ve imgelerin yarattığı ekonomik sistemde kendi anlamını yitirir.

Modern dönemde mekânın anlamını yitirmesi, insan-mekân ilişkilerinde derin bir yabancılaşma doğurmuştur. Mekân artık insanın yerleşip kök salacağı bir yer değil, çoğu zaman geçici olarak bulunduğu, anonim ve mekanik bir çevredir. Heidegger, geleneksel dilde "iskân etmek" (*dwelling*) kavramının unutulduğunu ve bunun insanın mekânla kurduğu ilişkiyi olumsuz etkilediğini belirtir (Sharr, 2010, ss. 37-75). Heidegger'e (2008) göre insanoğlu; modern dünyada "yersiz yurtsuz" kalmış, yani bir türlü kendine ait bir "yer hissi" geliştirememiştir; bu köksüzlüğün temel nedeni de insanın varlıktan uzaklaşmasıdır. Mimarlığın en temel sorunsallarından biri de budur: Yapı inşa etmek, hakiki manada ikamet etmeye nasıl dönüşebilir? Heidegger, *İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek (Building, Dwelling, Thinking)* eserinde, yapı kurmanın özünde insanın dünyada yerleşme çabasının yattığını; ancak teknolojik-

modern toplumda yapıların bu asli amacı unutturarak insanı mekânla bağ kuramaz hâle getirdiğini ifade eder (Sharr, 2010, ss. 37-75).

Modern şehir yaşamı, sürekli bir hareketlilik ve geçicilik içerdiği için yer duygusunu köreltir. Kırsal veya geleneksel yaşamda kuşaklar boyu süreklilik gösteren mekân aidiyeti, günümüz kent insanı için nadir bir ayrıcalığa dönüşmüştür. İnsanlar aynı evde kısa süreliğine oturmakta, iş yaşamı veya eğitim için farklı şehirlere taşınmakta, hatta dijitalleşmenin etkisiyle mekânın fiziksel sınırlarının ötesinde sanal ortamlarda vakit geçirmektedir. Bu parçalı deneyim, yerleşme kavramını neredeyse imkânsız kılar. Birey, kendini bir mekâna tam anlamıyla ait hissedemeden mekân değiştirir. Yer (*place*) ancak insan deneyimi ve duygusal bağlanma ile inşa edilir; oysa hız ve tüketim çağının mekânlarında, deneyim derinleşmeden tüketilerek yenisine geçilmektedir (Tuan, 1975, ss. 152-153).

Mekân bağlamında yeniden düşünülebilecek kavramlardan biri yabancılaşmadır. Klasik anlamda Marx'ın (2021) kullandığı yabancılaşma, emek sürecinde insanın kendi ürettiği dünyaya yabancılaşmasını ifade eder. Baudrillard (2012) ise tüketim toplumu bağlamında benzer bir yabancılaşmanın tüketim nesneleri ve mekân aracılığıyla yaşandığını öne sürer; kapitalizmin bireyi mekânlarıyla birlikte yabancılaştırdığını savunur. İnsan, içinde yaşadığı kente, binalara, kamusal alanlara aidiyet kurmakta zorlanır ve onları kendi varlığının bir parçası olarak görmek yerine, dışsal ve anonim şeyler olarak algılar. Bu psikolojik kopukluk, kent insanında yalnızlık ve anlamsızlık duygularını besler. Kalabalıklar içinde yalnızlık olgusu, tam da bu mekânsal yabancılaşmanın sonucudur: Etrafımız mekânlarla doludur; fakat hiçbirisi gerçek anlamda bir yere dönümez.

Mimarlık kuramında fenomenolojik yaklaşımlar, bu yabancılaşmaya çare olarak yeniden yer kavramına ve deneyime vurgu yapar. Christian Norberg-Schulz (1980) gibi düşünürler, Heidegger'den ilhamla "yerin ruhu" (*genius loci*) kavramını ortaya atarak her özgün mekânın kendine ait bir anlam ve atmosfer taşıdığını savunurlar. İnsan ancak bu ruhu hissederek orada yerleşik hâle gelebilir. Benzer şekilde, Juhani Pallasmaa (2018, s. 31), duyuların mimarlıktaki rolünü hatırlatarak, mekânın salt görsel bir imge değil; kokusuyla, sesiyle, dokusuyla bütüncül bir deneyim olduğunu vurgular. Bu görüşler, Kartezyen rasyonalizmin tek boyutlu mekân tanımlarına bir tepki niteliğindedir. Gerçekten de mekânı yalnızca ölçülen ve kontrol edilen bir nesne olarak görmek, onu insanın yaşam dünyasından koparmıştır. Fenomenolojik

yaklaşım ise mekânı yeniden yaşayan özneye bağlar. Mekân, onu deneyimleyen özne tarafından anlamlandırılır. Nitekim Beyhan Bolak Hisarlıgil, Heidegger'in fikirleri doğrultusunda insanların çevrelerini önce oraya yerleşerek ve duygusal tepkiler vererek anlamlandırdıklarını, ancak sonrasında davranış ve eylemlerini rasyonel düzende kurguladıklarını belirtir (2008, ss. 31-32). Bu bakış açısı; anlamın kaynağının salt akıl değil, öncelikle yaşantı ve duyguda yattığını ortaya koyar.

Günümüz koşullarında derin bir yerleşme ve anlamlandırma sürecini herkes için mümkün kılmak zordur. Küreselleşme ve hızlı kentleşme, mekânları süratle dönüştürmekte; çoğu zaman bireylerin uyumlanıp aidiyet geliştireceği süreç başlamadan mekânın çehresi değişmektedir. Kentlerin tarihî dokuları tahrip edilip yerine yükselen anonim kuleler, insan-mekân ilişkisindeki sürekliliği bozmaktadır. Bu nedenle modern insan, âdeta Heidegger'in betimlediği yersiz yurtsuz kimliğe bürünmüştür. Yerleşmenin imkânsızlığı, sadece fiziksel barınma sorunu değil; aynı zamanda manevi ve varoluşsal bir sorundur. Bu bağlamda, mekânın anlamının nasıl yeniden üretilebileceği konusunda mimarlık disiplinine bir sorumluluk yüklenmektedir. Mimarlık, insanın tekrar yerleşebileceği yerleri nasıl yaratabilir? Yabancılaşmayı azaltacak, insanların mekânla bağ kurmasını sağlayacak tasarım ve planlama yaklaşımları nelerdir? şeklindeki pek çok soru, mekân kavramının değişen anlamını kavramak kadar, onu yeniden anlamlandırmanın da yollarını aramaktadır.

4. SONUÇ

Mimarlık kuramında mekân ve yer kavramlarının tarihsel, toplumsal ve felsefi katmanlarıyla birlikte zaman içindeki evrimine bakıldığında, karmaşık ve çok boyutlu bir tabloyla karşılaşmaktadır. Mekân, Sanayi Devrimi'yle birlikte üretim biçimlerindeki dönüşümlere bağlı olarak metalaşmış ve soyut bir hâle bürünmüştür. Bu süreçte yerel ve özgül anlamlar, evrensel bir planlama dili içinde kaybolmuş ve ikincil planda kalmıştır. Modernite, mekânı bilimsel ve rasyonel aklın hâkimiyeti altına alırken, yer kavramını göz ardı etmiştir. Neticede, günümüz tüketim toplumunda mekânın anlamı büyük ölçüde azalmış; mekân bir değer ve deneyim alanı olma özelliğini yitirerek imgeye dönüşmüştür.

Tüketim toplumunu bireyleri, hayatın hızlı akışı içinde kendi varlıklarının anlamını bulmaktan uzaklaşmışlardır. Mekânla kurdukları ilişki, sadece var oldukları bir alan olarak kalmakta; mekânı etkileyen veya mekân

tarafından etkilenen bir deneyim kurmaktan uzaklaşmaktadırlar. Birey, mekândan geçmişe dair deneyimler edinemez ve gelecekle de bir ilişki kuramaz. Mekâna ilişmekle yetinir, onu sadece içinde yaşadığı bir kabuk olarak görür. Böylece mekân, bir tüketim nesnesine indirgenirken; kolektif bir bilincin ürünü olma niteliğini de kaybeder.

Mekânın anlamının görünür hâle gelmesi ya da tamamen yitirilmesi, içinde bulunulan toplumsal koşullara bağlıdır. Dolayısıyla mimarlığın amacı yalnızca işlevsel barınaklar inşa etmekle sınırlı olmamalı; aynı zamanda anlamlı yerler yaratmayı da hedeflemelidir. Mekân, bu bağlamda sadece fiziksel bir nesne olmaktan çıkarılıp kültürel, tarihsel ve duygusal boyutlarıyla da ele alınmalıdır.

Mekâna anlam kazandırmak ve yerleşmenin imkânlarını aramak, çağdaş mimarlığın hem teorik hem de pratik bir meydan okumasıdır. İnsanın mekânla kurduğu köklü bağın yeniden örüldüğü, yabancılığın çözülerek yerini ontolojik bir yakınlığa bıraktığı ve imgelerden sıyrılarak derinlikli deneyimlerin önem kazandığı bir gelecek, mimarlık kuramının bugünden inşa etmeye çalıştığı düşsel bir ufuk olarak belirlemektedir. Mekân, bu ufukta yeniden yer hâline gelecek; içinde yaşanan, anlam bulunan ve ruhu olan bir varlık düzeyine ulaşacaktır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Agnew, J. A. (1984). Devaluing place: People prosperity versus place prosperity and regional planning. *Environment and Planning D: Society and Space*, 2(1), 35-45. <https://doi.org/10.1068/d020>
- Augé, M. (2016). *Yok yerler* (T. Ilgaz, Çev.). Daimon Yayınları. (Orijinal eser 1992'de yayımlanmıştır).
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları. (Orijinal eser 1992'de yayımlanmıştır).

- Baudrillard, J. (1996). Conclusion: Towards a definition of 'Consumption', In the *system of* (J. Benedict, Trans., pp. 199–205). Verso. (Orijinal eser 1968'de yayımlanmıştır).
- Baudrillard, J. (2012). *Tüketim toplumu: Söylenceleri yapıları* (H. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1970'de yayımlanmıştır).
- Baudrillard, J. (2018). *Simülakra ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Bolak Hisarlıgil, B. (2008). Martin Heidegger'de "Mekân" düşüncesi: Hermeneutik-fenomenolojik bir yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(25), 23-34.
- Casey, E.S. (1998). By way of body: Kant, Whitehead, Husserl, Merleau-Ponty. In the, *fate of place: A philosophical history* (pp. 202-242). University of California Press.
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe sözlüğü*. Ekin Yayınları.
- Cresswell, T. (2004). *Place: A short introduction*. Blackwell Publishing.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu ve yorumlar* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1967'de yayımlanmıştır).
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Çev.). California Press.
- Descartes, R. (2015). *Meditasyonlar: Metafizik üzerine düşünceler* (Ç. Dürüşken, Çev.). Alfa Yayınları. (Orijinal eser 1641'de yayımlanmıştır).
- Elden, S. (2004). Between Marx and Heidegger: Politics, philosophy and Lefebvre's the production of space. *Antipode*, 1(36), 86-105.
- Harvey, D. (2016). *Sosyal adalet ve şehir* (M. Morali, Çev.). Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman* (K.H. Ökten, Çev.). Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1927'de yayımlanmıştır).
- Jammer, M. (1993). *Concepts of space: The history of theories of space in physics*. Dover Publications.
- Kant, I. (2022). *Saf aklın eleştirisi* (N. Pektaş, Çev.). Gece Kitaplığı. (Orijinal eser 1781'de yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal eser 1974'te yayımlanmıştır).
- Lefebvre, H. (2015). *Şehir hakkı* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal eser 1968'de yayımlanmıştır).
- Marx, K. (2021). *1844 el yazmaları* (M. Belge, Çev.) (13. Baskı). İletişim Yayınları. (Orijinal eser 1932'de yayımlanmıştır).
- Morris, D. (2004). *The sense of space*. State University of New York Press.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence space and architecture*. Praeger.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli.
- Pallasmaa, J. (2018). *Tenin gözleri* (A. U. Kılıç, Çev.). Yem Yayınları. (Orijinal eser 1996'da yayımlanmıştır).

- Sharr, A. (2010). *Mimarlar için Heidegger* (V. Atmaca, Çev.). Yapı-Endüstri Merkezi. (Orijinal eser 2007'de yayımlanmıştır).
- Tuan, Y. F. (1975). Place: An experiential perspective. *Geographical Review*, 65(2), 151-165. <https://doi.org/10.2307/213970>
- Van de Ven, C. (1978). *Space in architecture: The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*. Van Gorcum Assen.
- Whiteman, J. (1987). On Hegel's definition of architecture. *The MIT Press*, (2), 6-17.

Derleme Makale

Beden Üzerinden Yapılandırma Sistemleri, Neoliberal Feminizm ve Sanata Yansımaları

Nuran ERMiŞ*

ORCID NO: 0009-0007-4412-8558

*Yüksek Lisans Mezunu, Araştırmacı, nurannermis@gmail.com, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı

Öz

İnsan bedeni üzerinden gerçekleştirilen yapılandırma sistematığı, geçmişten günümüze yönetimlerin tahakkümlerini doğrudan ya da dolaylı olarak uyguladığı disiplin ve denetim mekanizmalarıdır. Devlet; neoliberal yönetim sistemi çerçevesinde, insan bedenini manipüle ederek gözetim yolu ile itaat eden bireyler yaratmak için emperyalist politikalarla toplumu yönetmektedir. İktidarların bilgi üreten bir makine olarak gördükleri bedeni merkeze alan disiplin ve denetim şekilleri farklı filozoflar tarafından çeşitli tanımlamalarla kavramsallaştırılmıştır. Bu makalenin amacı, bireyin bedenini nüfus ve yaşam alanları üzerinden kurgulayan güç ilişkileri bağlamında biyopolitika, biyoiktidar yönetimsellik, biyoteknoloji, tekno biyopolitika, neoliberal feminizm kavramları ve bu kavramların sanata ne şekilde yansıdığının belirlenmesini araştırmaktır. Araştırmada nitel araştırma yöntemleri kullanılarak konuya dair ulusal ve uluslararası yayınlar incelenerek, literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın amacı; yaşam alanlarını gözetim mekanizmaları aracılığıyla kontrol altına alıp metalaştıran yönetim sistemlerini analiz etmek ve bu sorunları eleştirel bir biçimde ortaya koyan sanat eserlerini tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: biyopolitika, biyoiktidar, biyoteknoloji, teknobiyopolitika, neoliberal feminizm

Review Article

Body-Based Structuring Systems, Neoliberal Feminism and Its Reflections in Art

Nuran ERMİŞ*

ORCID NO: 0009-0007-4412-8558

*MA graduate researcher, nurannermis@gmail.com, Hacettepe University, Fine Arts
Institute, Department of Sculpture

Abstract

The structuring system applied on humans is the discipline and control unit that the past road management directly or indirectly applied. The neoliberal management system is maintained by the state, imperialist policies, and creates obedient individuals through surveillance by manipulating human development. The discipline and control forms centered on information as a machine produced by knowledge have been covered by various definitions by different philosophers. The purpose of this article is to determine the concepts of biopolitics, biopower management, biotechnology, technobiopolitics and neoliberal feminism of the power relations that construct the individual over the population and living spaces and how these concepts are reflected in art. This research and qualitative research methods were applied, national and international publications on the subject were examined and a literature review was conducted. The aim of this study is to analyze governance systems that control and commodify living spaces through surveillance mechanisms, and to discuss artworks that critically expose these issues.

Keywords: biopolitics, bio-power, biotechnology, technobiopolitics, neoliberal feminism

1. GİRİŞ

Beden; Orta Çağ'dan itibaren devlet kurumları tarafından toplumsal yapının inşa edilmesi ve yönetilmesinde araç olarak kullanılmıştır. Toplumsal inşa, bedene yapılan dolaylı veya dolaysız tahakkümün ortaya çıkmasına ortam yaratmıştır. Neoliberalizmde devletin; öznenin bedenini sistematik bir şekilde dönüştürerek özneyi beden üzerinden disiplin altına alarak yönettiği bilinmektedir.

Neoliberal yönetimler, öznesi beden olan geç kapitalizmle uyumlu bir şekilde çalışmaktadır. Yönetim sistemleri, teknoloji ve bilim dâhil olmak üzere bireyin tüm yaşam alanlarını gözetim ve kayıt altına alarak bireysel verileri kontrol etmektedir. Fransız filozof Michel Foucault, iktidarın öznenin bedenini merkeze alarak disiplin ve denetim yöntemleriyle uygulamış olduğu bu kurguyu "biyopolitika"¹, "biyoiktidar" ve "yönetimsellik" kavramları ile açıklamıştır (Foucault, 2018). İtalyan feminist filozof Rosi Braidotti ise neoliberalist yönetimlerin ileri teknoloji ve bilişim teknolojileri üzerinden yaptığı beden inşasını "biyoteknoloji", "tekno biyopolitika" olarak tanımlamaktadır (Braidotti, 2019). Bir diğer teorisyen ve Amerikalı feminist akademisyen Donna J. Haraway beden bilim, teknoloji ile disipline edilmesini "siborg" ve "tahakküm enformatiği"² kavramlarıyla açıklamaktadır (Haraway, 2006). Günümüzdeki yönetim sistemleri bilişim teknolojisiyle bireysel verileri gözetim ve kayıt altına almaktadır. Neoliberal feministler; kadınların yaşam alanlarına, sosyal haklarına yapılan denetim, gözetim ve işgücü istismarı konularını savunmada başarı sağlayamamıştır.

2. YÖNTEM

Bu makalenin amacı; bireyin bedenini nüfus ve yaşam alanları üzerinden kurgulayan güç ilişkileri bağlamında biyopolitika, biyoiktidar, yönetimsellik, biyoteknoloji, teknobiyopolitika, neoliberal feminizm kavramları ve bu kavramların sanata ne şekilde yansıdığının

¹Biyopolitika: Michel Foucault 17 Mart 1976 tarihli Colleégue de France'ta verdiği derste "beden ve nüfus kutuplarıyla birlikte genel olarak yaşamın sorumluluğunu yüklenen bir iktidarın içindeyiz. Foucault'ya göre biyopolitika, uygulandığının sınırlarında beliren paradoksları da beraberinde getirir: Yaşamı korumak ve çoğaltmakla görevli olan iktidar, aynı zamanda dışlayıcı, ayrımcı ve ölümle ilişkili stratejilere de başvurabilmektedir (Foucault, 2018, s. 249).

²Tahakküm enformatiği: Donna J. Haraway 1985 yılında yayınlanan "Bir Cyborg Manifestosu" adlı makalesinde tahakküm enformatiği kavramını kullanmıştır. Haraway beyaz kapitalist patriyarkayı tahakkümün tekno bilişimi olarak tanımlamıştır. Kadınların 20. yüzyıl sonunda bilişim teknolojisinin tahakküm enformatiği ile entegre olması nedeniyle istismar edildiğini ifade etmektedir (Haraway, 2006).

belirlenmesidir. Araştırma; sanatçıların eserleri, filozofların kavramları, feminist bakış açıları; iktidarın uyguladığı denetim ve kontrol mekanizmaları açısından değerlendirilmiştir. Araştırmada niteliksel bakış açısıyla ulusal ve uluslararası yayınlar incelenmiştir. Bu çalışmanın; bireylerin yaşam alanlarını gözetim yoluyla denetim altına alıp metalaştıran ve temel yaşam haklarını kısıtlayan yönetim sistemlerini inceleyerek, bu süreçte ortaya çıkan sorunları görünür kılması beklenmektedir.

3. BİYOİKTİDAR VE BİYOPOLİTİKA

Foucault, "biyopolitika" kavramını Coll  gue de France'taki 17 Mart 1976 tarihli derslerde tanımlamıştır. İnsan merkezli iktidar teknikleri konusu, on yedinci yüzyıl ile on sekizinci yüzyıl sonlarında ortaya çıkmıştır. Disiplinci iktidar yönetimleri insanları beden üzerinden denetleyen sistemlerdir. Bu yönetim sistemleri; iktidarın tüm gözetim, denetim, kayıt altına alma aygıtları ve disiplinci iş teknolojisiyle yaptığı rasyonelleştirme teknikleridir. On sekizinci yüzyılın sonunda, disiplinci teknikle gelişmeyen; ancak ondan farklı bir iktidar teknolojisi olarak yeni bir yönetim biçimi ortaya çıkmıştır.

Foucault (2018), yeni iktidar tarafından disiplinci tekniğin kısmen değiştirildiği ve uygulama alanı olarak da insan bedeni değil, bir anlamda yaşayan insanla, yani tür-insanla ilgilidir. Yeni teknolojinin ilgilendiği alanın aslında insan bedeni değil; yaşama dair doğum, ölüm, üretim ve hastalık gibi durumlardan etkilenen küresel bir topluluk oluşturmaya gerekçesiyle insanların çokluğuyla alakalı olduğunu belirtmektedir (Foucault, 2018, ss. 247-248).

Toplumun yönetim tekniklerini oluştururken insan bedenini merkeze alan denetim sistemleri ve disiplinci teknolojiler üzerine çalışan Michel Foucault, bu yapıları biyopolitika kavramı çerçevesinde açıklamıştır. Bu kavram, farklı filozoflar tarafından eleştirilmiştir. Byung-Chul Han, Foucault'nun biyopolitikayı disiplinci kapitalist yapıyla ilişkilendirdiğini ve söz konusu yapının kapitalist toplumda merkezî bir rol oynadığını vurgular. Han (2020a, s. 32), böylelikle biyopolitika kavramının temel olarak biyolojik ve bedensel olanla bağlantılı olduğu ve biyopolitikanın da beden politikası olarak çözümlendiğini ifade eder.

Thomas Lemke ise (2016), biyopolitika analizinde Foucault'nun belirlediği kavramlardan yola çıkmaktadır. Lemke (2016), ilk olarak, günümüzdeki biyopolitik süreçlerin, beden ve biyolojik süreçlere ilişkin

bilginin çoğaltılarak dönüştürülmesine dayandığını dile getirmektedir. Bedenin fiziksel bir alt tabakadan ya da anatomik bir aygıttan daha çok bilgi üreten bir ağ sistemi olarak görüldüğünü söylemektedir. İkinci olarak, biyopolitik sistemlere özgü bir analize ve özneleştirme şekillerine ilişkin bir incelemenin eşlik etmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu çerçevede, yaşam süreçlerinin örgütlenme biçimlerini, bu örgütlenmenin bireysel ve kolektif özneler üzerindeki etkilerini ve yeni kimlik formlarının oluşum dinamiklerini çözümlemeye olanak tanımaktadır (Lemke, 2016, s. 155).

Başka bir örnek ise Angela M. Filipe'nin (2014) "Biyopolitika" adlı makalesidir. Filipe, Foucault'un biyopolitika kavramı ile ilgili olarak, ikili sistemle çalışan bir teknoloji ve ara ilişkileri anatomo-politika³ ve biyopolitikadan bahsetmektedir. Bir yandan anatomo-politika, insan vücudunun üretken bir makine olarak yapılandırılmasını ifade eder. Bu anlamda insan anatomisi, bedeni hedef alan disiplinleri kapsar ve insan anatomisinin orijinal formülasyonunda, bu tür disiplinlerin iki yönlü anlamı vardır. Öte yandan, biyopolitika tanımları insan nüfusunu hedef alan düzenlemeler ve müdahalelerdir. Bu anlamda biyoiktidar; biyopolitiği, özünde insan bedenini türler düzeyinde kabul eder. Bu nedenle, uzun yaşam, doğum, ölüm, hastalık ve sağlık ile ilgili bilgilerin uygulama ve kontrol biçimlerinin şeklini alır. Modern devletle doğan bu tür müdahalelerin tüm örnekleri ve bununla ilgili bakış açısı, yaşamı ve nüfusu yönetmektedir (Filipe, 2014, s. 1). Angela M. Filipe ve Thomas Lemke, iktidarın beden üzerinde kurduğu denetim aracılığıyla toplumu kayıt altına aldığını; bedeni ise bilgi üreten bir ağ ve üretken bir makine olarak yapılandırıldığını belirtmektedir. Devletin üreme, nüfus sayımı ve istatistiksel veriler aracılığıyla tüm yaşamı organize ettiğine yönelik görüşleri örtüşmektedir.

Mark G. E. Kelly, *Uluslararası Biyopolitika: Foucault, Küreselleşme ve Emperyalizm* (2016) adlı eserinde, Foucault'nun biyopolitika/biyoiktidar kavramını; belirli bir dönemde keşfedilen çeşitli yöntem ve teknikleri bir araya getirebilen, farklı özneler aracılığıyla esnek biçimde uygulanabilen ve teknik bilgi olarak işlev gören bir iktidar teknolojisi olarak tanımladığını dile getirmektedir. Foucault'nun biyoiktidar tanımlamasının yalnızca nüfusun denetimini mümkün kılan bir teknoloji şeklinde olduğunu vurgulamaktadır. Kelly (2016, s. 24), bu teknolojinin yönetimselliği tümüyle kuşatan nüfus sayımları, oy pusulaları hidrografi

³ Foucault (2018, s. 248), on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan "anatomo-politika"yı, bedeni bir makine gibi ele alan, onu disipline eden ve bireyselleştirerek sisteme dâhil eden bir "iktidar teknolojisi" olarak tanımlar.

ve sigorta poliçeleri gibi çok yönlü teknikleri kapsayarak nüfusun kendisinin biyopolitika doğrultusunda inşa edildiğini vurgulamaktadır. Toplumu disiplin dinamikleri ve yönetim stratejileri bağlamında inceleyen Foucault, bu yönetim tekniklerini disiplin ve kontrol toplumu olarak ayırarak farklılıkları ortaya koymuştur. Foucault'nun kavramları üzerine uzmanlaşan Kelly ise (2016), Foucault'nun yorumuna daha bütünsel bir ifade ile yaklaşır, iktidar teknolojileri tanımı kullanır ve iktidarın yönetimselliğinin çok yönlü bir biyopolitika üzerinden hareketle işlediğini ifade eder.

Foucault, çalışmalarında öncelikle toplumsal yöntemlerdeki disiplin toplumundan kontrol toplumuna geçişin tarihsel sürecinin anlaşılmasını sağlamıştır. Disiplin toplumu, toplumsal yönetim sisteminin yöntem ve alışkanlıkları organize eden yaygın bir dispozitifler veya aygıtlar ağı üzerinden kurulan bir toplumdur. Kontrol toplumu ise modern/postmodern süreçte yönetim mekanizmalarının daha çok “demokratik” ve toplumsal alanı içine alan, bireylerin hem beden hem de zihinleri üzerinden işlediği bir toplum olarak anlaşılmalıdır. İktidar; artık zihinleri iletişim sistemleri ve enformasyon ağları aracılığıyla; bedenleri ise refah sistemleri ve gözetim pratikleri ile yönlendirerek yaşama isteğinden bağımsız yabancılaşma boyutuna taşıyarak düzenleyen bir mekanizma olarak çalışmaktadır (Hardt & Negri, 2018, ss. 43-44). Hardt ve Negri'nin belirttiği gibi; Foucault, disiplin toplumlarının itaat sağlama ve denetim mekanizması olan “panoptikon”u güç ilişkileri bağlamında ele almaktadır.

Leopold Kessler (2011), *Uçan Polis Kapsülü* adlı çalışmasını, Singapur'da dönme dolabın bölmelerine polis kelimesini ekleyerek üretmiştir. Bu üstünde polis yazan dönme dolap yavaş yavaş dönerken kültürel kimlik karşılığında, sivil izleme sistemlerini onaylayan belediye yetkililerini de detaylı olarak incelemektedir (e-flux, 2015). Günümüz toplumlarında iktidarların güvenlik söylemiyle meşrulaştırdığı gözetim mekanizmaları tarafından insanlar izlenmektedir.

Görsel 1. Leopold Kessler, *Uçan Polis Kapsülü*, 2011. Sanatçının ve Galerie Andreas Huber'in izniyle, Viyana.

Kaynak:
e-flux, 2015



Sanatçı, *Uçan Polis Kapsülü* adlı çalışmasında dönme dolabı kullanarak, iktidarın her açıdan insanları sürekli gözetim altına aldığına dikkat çekmektedir (Görsel 1).

Yirmi birinci yüzyılda bireyler, Bentham'ın tasarımıındaki izole edilmiş mahkûmların aksine, etkileşime dayalı bir ağ oluşturmaktadırlar. Şeffaflığı teminat altına alan, izolasyonun verdiği yalnızlık değil; Han'ın bakış açısıyla "hiper iletişim" olmuştur. Dijital panoptikonun sakinleri kendilerini şeffaf biçimde ve gönüllü olarak sergilemektedirler (Han, 2020b, s. 68).

2010 yılında Pekin polisi, sanatçı Ai Weiwei'nin evine ve stüdyosuna güvenlik kameraları yerleştirmiştir. Ayrıca, sanatçının Twitter ve Instagram hesaplarını da takibe almıştır. Weiwei, "Çin'de sürekli gözetim altındayım, en küçük hareketim bile Çinli yetkililer tarafından sıklıkla sansürleniyor." demiştir. Aynı zamanda aktivist olan sanatçı, 2012 yılında Weiwei Cam'i kurarak polisin bu gözetimini canlı olarak yayınlamıştır. Çinli yetkililerin özel hayatına izinsiz girişini taklit etmiş ve takipçilerin onu iş yerinde izlemesini sağlamıştır. Weiwei, mermerden yapmış olduğu *Gözetleme Kamerası* ile kendisini izleyenleri izlediğini hatırlatmaktadır. Bu çalışma, hayatının her alanında gözetim altında olma hâlini ve otoritenin gücünü temsil etmektedir. Aynı zamanda, iktidarın bireylerin yaşamlarına müdahalesini kamuya açık hâle getirdiğini ve böylece sorumluluğunu ortaya koyduğunu göstermektedir (Theartstory, t.y).

Görsel 2. Ai Weiwei, *Gözetleme Kamerası*, 2010.

Kaynak:
Artsy, t.y.



Günümüzde birçok ülkede, şehirlerin güvenliğinin yanı sıra suçluların tespit edilmesinin amaçlandığı belirtilerek izleme kameraları kullanılmaktadır. Sanatçı, iktidar tarafından kendisine yapılan gözetleme edimini tersine çevirmiş; polisin kendisini gözetlemesini canlı olarak yayınlamıştır (Görsel 2). Weiwei, *Gözetleme Kamerası* çalışması ile iktidarın gözetim yöntemini aynalayarak protesto etmiştir.

4. YÖNETİMSELLİK

On sekizinci yüzyıldan itibaren yönetimselliğin ön plana çıkmasıyla, devletin bizzat kendi varlığını sürdürebilme biçimi olarak yönetimselleşmesi paradoksal bir nitelik kazanmıştır. Zira yönetim tekniklerinin ve yönetimsellik sorunlarının, siyasal mücadelenin ve muhaliflerin odak noktası olması, bu dönüşümün devletin sürekliliğini mümkün kılan başlıca mekanizma hâline gelmesiyle doğrudan ilişkilidir. Devletin günümüzdeki konumunu, içsel ve dışsal yönetimsellik süreçlerine borçlu olduğu düşünülebilir; bu nedenle, devletin neyi yapıp yapmayacağını ve kamusal ile özel arasındaki sınırların yeniden tanımlanmasını sağlayan unsur, yönetimsellikle ilgili stratejilerdir. Bundan dolayı devletin yalnızca varlığını sürdürebilmesindeki sınırlar ise yönetimselliğin genel stratejileri doğrultusunda anlaşılmalıdır (Foucault, 2016, s. 283).

Johanna Oksala (2007), "Devlet Şiddetinin Yönetimi: Foucault'da Siyasi İktidarın Yönetimsellik Olarak Yeniden Ele Alınması" başlıklı makalesinde, Foucault'nun yönetimsellik kavramı ile politik iktidarın akıl yürütme şeklindeki (*rationality*) önemli dönüşümü açıkladığını ifade etmiştir. Bu dönüşüm, egemenlik toplumundan yönetimsellik toplumuna geçişin tarihsel akışına karşılık gelmektedir.

Politik iktidarın ekonomik bir form gibi işlediği yeni bir iktidar sistemi tanımlanmaktadır. On sekizinci yüzyılda bu birleşme, "nüfus" kavramı ile ifade edilmiştir. Nüfus, kendine özgü ilkeleri olan istatistiksel analizlerin ve bilimsel bilginin nesnesi olmuştur. Oksala (2018, s. 171), nüfus ve onu refahının hem modern yönetsel tekniklerin müdahil olma alanını hem de söz konusu tekniklerin nihai olarak ulaşmak istediği amacı belirlediğini vurgular. Bu anlamda; karmaşık bir aygıtın birtakım politika, taktik ve stratejile aracılığıyla nüfusu yönettiğine dikkat çeker. Batılı toplumlarda yönetimsellik toplumuna geçişle birlikte neoliberalizm kendine uygun bir yer bulmuştur.

Devlet, toplumsal yaşamın tüm alanlarında belirleyici bir aktör olarak, sivil toplumu kayıtsız şartsız bir biçimde yönetme isteğindedir. Devlet eleştirisinde sıklıkla ortaya çıkan iki önemli öge vardır: İlki, devletin kendine özgü bir gelişim eğiliminde olduğu ve söz konusu eğilimin onu büyümeye yönelten bir emperyalist görüşle ilişkilendirildiğidir. İkincisi ise; devletin, idari devlet, refah devleti, bürokratik devlet, faşist devlet ve totaliter devlet gibi farklı biçimlerinin süreklilik göstermesidir. Birincisi devletin nesnel hedefi sivil toplum karşısında sonsuz yayılma gücünü,

ikincisi ise devlet biçimlerinin devlete özgü bir hareketlilikten çıkıp birbirlerini inşa etmesini ifade etmektedir (Foucault, 2019, s. 156). Devletin neoliberal yönetim sisteminde var olma nedeni; insan bedenini manipölasyon, örtük baskı ve kontrol yolu ile nesnel, itaat eden bireyler yaratarak yayılımcı emperyalist politikalarla toplumu yönetmesidir.

5. BİYOTEKNOLOJİ VE TEKNOBİYOPOLİTİK

Beden, yalnızca toplumsal uygulama ve söylemlerin değil; aynı zamanda bilgi teknolojileri, bilimsel gelişmeler, biyoteknoloji ve çağdaş evrim kuramlarının etkisiyle teorik ve pratik tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Bütün bu çerçevedeki algıyı kalıcı bir bedenleşme kuramına dönüştürme probleminin çıkış yolu, tarihsel gerçekliğin gösterdiği araçların gücünü aşmaktır. Hâlen tutarsızlıklar kümesi şeklinde zoolojik bir yapı, genetik bir veri bankası olan, biyotoplumsal bir varlık, kısaca kişiye özel kodlanmış bellekler katmanıdır. Bu doğrultuda beden yarı hayvan, yarı makine olarak tanımlanmaktadır. On sekizinci yüzyıldan itibaren kültürün egemen model olarak onayladığı bu düalist tutum günümüzde geçerli değildir. Çağdaş bilim ve teknoloji yüzyıllardır devam eden hümanist düşüncenin sınırlarını yok edecek şekilde canlı organizmaların en iç katmanlarına ve kendilik yapılarına erişimi sağlamıştır (Braidotti, 2019, s. 66). Tarihsel süreçte de görüldüğü gibi, beden birçok alanda kullanıma uygun olan bir makinedir. İktidar veri üreten bir arayüz olan bu makineyi disiplin ve kontrol sistemleriyle nesnel hâle getirmiştir.

Donna J. Haraway (2006, ss. 34-35); biyoteknoloji ve iletişim teknolojilerinin, bedenlerimizi yeniden tasarlayanın yaşamsal etkisi olan aygıtlar olduğunu ve bu aygıtların, dünyanın her yerindeki kadınlar adına yeni toplumsal bağları canlandırarak yaşama aktardıklarını işaret etmektedir. Haraway; aygıt ile mit, araç ile kavram, tarihsel toplumsal ilişkiler yöntemleri ile tarihsel mümkün bedenlerin anatomileri (bilgi nesneleri dahil olarak) arasındaki sınırın geçirgen hâle geldiğine dikkat çekmektedir.

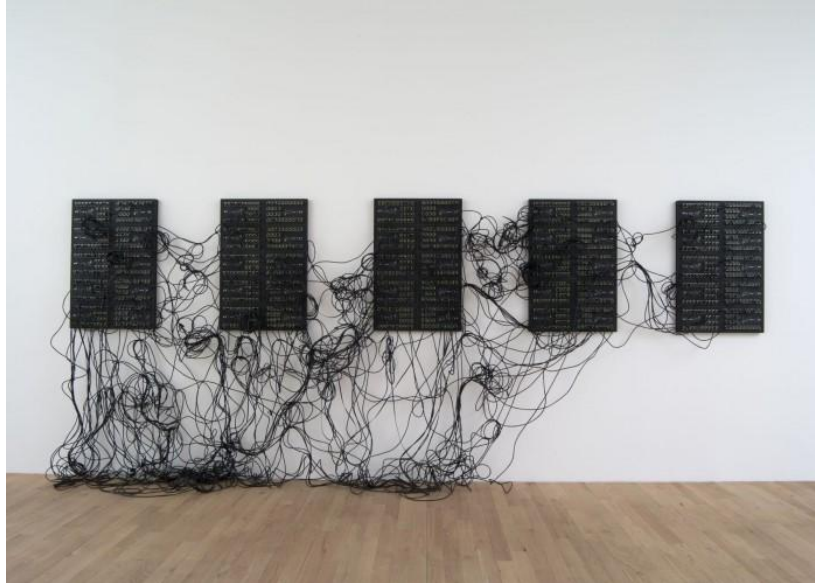
Braidotti (2019, s. 178), Foucault'nun biyoiktidarı ile ilgili olarak şöyle bir saptamada bulunur: "Bugün moleküler bios-zoe iktidarının yöntemine dayalı bir topluma, disiplin toplumundan denetim toplumuna geldik, Panoptikonun teknolojik devrimin etkisi altındaki postmodernitede artık yetersiz kalan politik ekonomisi yerini tahakküm amaçlayan moleküler bilişime bırakıyor".

Neoliberal iktidar tekniğinde herhangi bir yasaklama ya da tahakkümün aksine tüketim kısıtlanmaz ve teşvik edilir; bireyler kesintisiz biçimde iletişim kurmaya yönlendirilir. George Orwell'ın gözetim devletinde uygulanan negatiflik ilkesi yerini pozitiflik ilkesine bırakmıştır. Özellikle akıllı telefon teknolojileri, bireylerini kendilerini gönüllü olarak sergilemelerine aracı olmuştur (Han, 2020a, s. 46).

Addie Wagenknecht; resim, heykel ve dijital teknolojiyi çalışmalarında kullanan sanatçılardan biridir. Sanat ve teknoloji arasındaki bağlantıyı araştıran sanatçı, 2014 tarihli xxxx.xx adlı çalışmasında birbiriyle bağlantılı beş adet devre kartı ile çevrede bulunan wi-fi veri akışı ve veri işleme süreçlerine yer vermekte; söz konusu verilerin analizi ise paylaşılmamaktadır. Wagenknecht, her yerde izinsiz olarak veri toplanması ile "Snowden döneme" gönderme yapmaktadır (Transmediale, t.y). Nitekim Edward Snowden sayesinde dünya dijital gözetimden haberdar olmuştur. Wagenknecht, bireylerin dijital platformlarda bıraktığı verilerin toplanması ve analizi sürecini xxxx.xx adlı çalışmasında göstermiş; ancak sonuçları açıklamamıştır. Sanatçı, dijital çağda kolaylıkla toplanan verilerin metalaşmasına ve kullanım amaçlarının muğlaklığına dikkat çekmektedir.

Görsel 3. Addie Wagenknecht, 2014, xxxx.xx, Beş Özel Baskılı Devre Kartı, Ethernet Ara Kablosu, 80/20 Alüminyum

Kaynak:
Transmediale, t.y



NSA (Ulusal Güvenlik Dairesi) belgelerinde yer aldığı öne sürülen ifadelerle göre, Steve Jobs'un "Big Brother" (Büyük Birader) olarak nitelendirildiği iddia edilmektedir. Belgelerde akıllı telefon kullanıcılarının "zombiler" olduğunu belirterek "akıllı telefon sömürsü"ne dikkat çekilmektedir. Sorun, Google gibi pek çok şirketin veri odaklı çalışması ve söz konusu çılgınlığın her alana sirayet etmesidir. Söz gelimi

Acxiom'un panoptik reklamı, "Size 360 derecelik bir bakış sunuyoruz" mesajını verir. Bu nedenle Edward Snowden, bir suçlu ya da bir kahraman olarak düşünülmemelidir. Dünyanın dijital panoptikon hâline gelmesiyle sadece trajik bir hayalet kimliğine bürünmüştür (Han, 2021, s. 42).

Elmgreen ve Dragset adlı sanatçılar, post-endüstriyel çağda bedenin mevcut konumunu beden algısı ve kimlik üzerinden araştırmaktadırlar. Sanatçılar, bedenin bilgiyi saklama şeklinin yaşamın her alanını etkilediğini vurgulayarak *Yararsız Bedenler mi?* (2022) adlı çalışmalarıyla ilgili şu saptamada bulunurlar:

Bedenlerimiz artık varoluşumuzun ana araçları değil. Toplumlarımızın gelişmiş üretim yöntemlerinde sanayi çağında olduğu gibi değer üretmiyorlar. Hatta fiziksel benliğimizin bir avantajdan çok bir engel hâline geldiği bile iddia edilebilir. 19. yüzyılda beden günlük eşyaların üreticisi iken, 20. yüzyılda bedenin rolü daha çok tüketici hâline geldi. 21. yüzyılın yirminci yılında, Big Tech tarafından toplanan ve satılan verilerimiz sayesinde bedenin durumu artık aynı. Teknoloji şirketlerinden veri toplanmasıyla ilgili halka açık bilgilerin bu kadar anlamsız olması ve bu tür şirketlerin hayatımızın her alanına yayılma hızının hızla artmasıyla, bazen vücudumuzun gelecekteki rolü hakkında düşünmek biraz korkutucu geliyor (Pacegallery, t.y).

Tarihsel süreçte beden iktidarın ve kapitalizmin vazgeçilmez öznesi hâline gelmiştir. Günümüzde ise beden bilgi üreten bir arayüz olup verilerin metalaşmasına neden olmuştur. Elmgreen ve Dragset (2021), *Bu Şekilde Birlikte Oynuyoruz* adlı çalışmalarında kapitalizmin metalaştırdığı bedenin gelecekteki konumu ile ilgili eleştirilerini dile getirmişlerdir.

Görsel 4. Elmgreen & Dragset, *This is How We Play Together*, 2021, Christen Sveaas Koleksiyonu
Fotoğraf: Elmar Vestner

Kaynak:
Pacegallery, t.y.



Büyük veri kapitalizmi toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik bağlamda güç kazanmıştır. Söz konusu alanlar, neoliberal sisteme uygun biçimde metalaştırılmış; âdeta bir gözetim endüstrisi ortaya çıkmıştır. Gözetim teknolojilerinin suça engel olacağı düşüncesini onaylayan bir bakış açısı yaratılmıştır. Büyük verinin toplanması, depolanması, denetlenmesi ve analiz edilmesi süreçleri; ekonomik ve politik denetimi sağlamaya, bireyleri hedef hâline getirmeye yönelik işleyen bir politik ve ekonomik tahakküm mekanizması bağlamında değerlendirilmelidir. Bireyler, tüketiciler ve olası suçlular olarak kabul edilmektedir. Edward Snowden, gizli servislerin iletişim akışlarını gerçek zamanlı olarak inceleme ve analizi için uygulanan küresel bir gözetim sisteminin varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu gözetim sisteminin parçası olan şirketler arasında AOL, Apple, Facebook, Google/YouTube, PalTalk, Skype/Microsoft ve Yahoo gibi küresel teknoloji firmalarının yer alması dikkat çekicidir (Fuchs, 2021, s. 81).

Paolo Cirio, veri akışının hareketlerinin insanların yaşamını etkilediği çağımızı tanımlayan yapıları araştırmaktadır. Sanatçının; medya, web ve sosyal ağ alanlarındaki çalışmalarından biri *Face to Facebook*'tur.

Görsel 5. Paolo Cirio, *Face to Facebook*, 2011

Kaynak:
Worldartfoundations,
2019.



Han'ın (2020, ss. 72-73) dijital kültürle ilgili saptamaları, sanatçının bu çarpıcı eserinin karşılık bulduğu dünyayı anlamamızı sağlar. Yirmi birinci yüzyılda “big data” yalnızca “big brother” olarak tanınmamaktadır; artık “big deal” olarak varlık göstermektedir. Bugün bireylerin ekonomik açıdan istismar edilebilecek veri paketleri olarak görülen ticareti gerçekleşmektedir. Böylece bireyler doğrudan meta konumuna indirgenmiştir. Big deal ile big brother aralarındaki anlaşma ile gözetim devleti ve piyasası oluşturmuşlardır. Big data, yeni bir dijital sınıflı toplumun biçimlenmesine de yol açmaktadır.

Disiplinlerarası alanda çalışan Heather Dewey-Hagborg, 2013 yılında gerçekleştirdiği *Stranger Visions* adlı çalışmasında, New York City sokaklarından, kamuya açık tuvaletlerden, bekleme odalarından, metrodan; saç, çiğnenmiş sakız ve sigara izmariti gibi üzerinde DNA kalıntıları bulabileceği malzemeler toplamıştır. DNA ve genom araştırmaları doğrultusunda bu bireylerin nasıl görünebileceğini temsil eden, bilgisayarda üretilmiş, tam boyutlu renkli 3D baskı portreler oluşturmuştur. Yabancıların farkında olmadan geride bıraktıkları izlerden yola çıkan bu proje, adli DNA fenotipleme teknolojisinin gelişimine, biyolojik gözetim kültürünün potansiyeline ve genetik determinizme yönelik eğilime dikkat çekmek amacıyla yapılmıştır (Heather Dewey-Hagborg, t.y).

Dewey-Hagborg, 2015 yılında Chelsea E. Manning'in genomik verilerini kullanmış; o dönemde cinsiyet değiştiren Manning'in, biri kadın, diğeri ise çift cinsiyetli olarak şekilde iki farklı yüz modellemesini gerçekleştirmiştir. Manning'in yüzlerinin otuz farklı versiyonunu yaparak *Muhtemelen Chelsea* adlı enstelasyon hazırlamıştır (Kron, t.y). Hagborg, çalışmasında iktidar tarafından adli çalışmalarda kullanıldığı belirtilen DNA içeren atıkların araştırılmasını biyolojik gözetim bağlamında eleştirmektedir.

Görsel 6. Heather Dewey-Hagborg ve Chelsea E. Manning, *Muhtemelen Chelsea*, 2017 Fotoğraf: Paola Abreu Pita

Kaynak:
Artsy, t.y.



Tayvanlı sanatçılar Zi Yin Chen ve Hsiang-Feng Chuang, 2023 yılında *Internet II* adlı çalışmalarıyla Prix Ars Electronica onur ödülüne layık görülmüşlerdir. Zi Yin Chen, on yılı aşkın süredir kullandığı Google hesabına ait verileri indirerek, arama motorunun kendisine yönelttiği tüm sorulara verdiği yanıtları incelemiş; bu sürecin, internetin kendisini sanal bir günlüğe dönüştürdüğünü ifade etmiştir. Sanatçı, bu deneyimini "İnternete olan güvenim kayıtların arasında da okunabiliyor. Onsuz nasıl

yaşayacağımı çoktan unuttum. Bir dijital yerli olarak hiç böyle yaşamadım bile. Bu bir çeşit Stockholm Sendromu mu? Yoksa cyborg eklentilerinin zihinsel olarak reddedilmesi mi?" şeklinde ifade etmektedir (Chen & Chuang, 2022).

Görsel 7. *Internet II*
2019-2022, Zi Yin
Chen, Hsiang Feng
Chuang

Kaynak:
PrixArsElectronica,
2022



Chen ve Chuang, on yıllık Google çıktılarıyla bütün duvarları kaplamış; sandalye, masa, fan, dergi rafını da ekleyerek çalışmayı sergilemiştir. Sanatçılar; günümüzde veri güvenliği ve metalaşması konusu tartışılırken internetle duygusal bir bağ kurarak oluşturdukları "sanal günlük" adını verdikleri verileri, *Internet II* adlı çalışmada sergilemişlerdir (Görsel 7).

Kimlik tanımlama ve onaylama amaçlı bedensel gözetim odağındaki değerlendirmeler, bedenin bilgi nesnesi olmasıyla ilişkili hipotezlerden kaynaklanmaktadır. Bir bedenden edinilen ölçümlerden kimlik tanımlama maksadıyla yararlanıldığında, beden yalnızca kişilere dair bilginin ele geçirilmesi anlamına gelmemektedir. Biyometrik kimlik tanımlama ile kültürel ve etik problemler de baş göstermektedir (Lyon, 2012, s. 193).

Patricia Piccinini, hiper gerçekçi yaratıklardan oluşan transgenik hayvan koleksiyonu ile tanınmaktadır. Silikon ve fiberglastan yapılan bu hibrit heykeller; grotesk, buruşuk bir insan, domuz ve onun yavruları olan *the Young Family* (2002) adlı çalışmasında olduğu gibi, biyoteknolojinin ve genetik manipülasyonun ilerlemesi yoluyla yeni ve rahatsız edici gelişmelerin potansiyel yükselişini araştırmaktadır (Artsy, t.y).

Sanatçı, Görsel 8’de yer verilen çalışmasında biyoteknolojinin canlı organizmalarda yaptığı gen aktarımı ve düzenlemelerine dikkat çekmektedir.

Görsel 8. Patricia Piccinini, *Genç Aile/The Young Family*, 2002,

Kaynak:
Artsy, t.y.



Haraway (2010, s. 46), *Siborg Manifestosu* adlı çalışmasında, *siborg*’un toplumsal ve bedensel gerçekliğin haritalandırılmasında kurguya dayalı biçimde verimli eşleşmeler öneren yaratıcı bir kaynak olarak değerlendirilebileceğini ifade etmekte; Michel Foucault’nun biyopolitika kavramının, siborg politikasının henüz netleşmemiş bir önsezisi olarak görülebileceğini vurgulamaktadır.

Future Baby Production sanat kolektifinin kurucuları Shu Lea Cheang ve Ewen Chardronnet, 2016 yılında *UN-DOborn0x9* adlı bir enstalasyon ve performans gerçekleştirmişlerdir (Görsel 9).

Görsel 9. Shu Lea Cheang, Ewen Chardronnet, 2020
Geleceğin Bebek Üretimi, UNBORN0x9

Kaynak:
Ocula, 2021



Projede yapay rahimlerde fetüslerin gelişimini ve ebeveynliğin *siborg* geleceğini sorgulamışlardır. Sanatçılar; enstalasyon ve performans çalışmalarında biyoteknoloji alanındaki gelişmeler nedeniyle üremenin artık cinsiyet temelli biyolojik sınırlara bağlı kalmadan, yapay döllenme ve yapay rahim gibi teknolojiler aracılığıyla gerçekleşebileceğini ortaya koymaktadırlar. Söz konusu gelişmeler, bununla insan ile makine arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığını ifade etmektedir.

Çağdaş biyoteknoloji kültürü, partenogenez (*döllenme olmadan üreme*) mitinin nispeten etkisinde kalmıştır. Soyutlanan annelik figürüyle birlikte, köken kavramı da askıya alınmıştır. Öte yandan “rahim = karın” ya da “sperm donörü = yumurta/rahim donörü” gibi ifadeler ortaya çıkmıştır. Siber kültürde yaşanan değişim, iki cinsiyetin sosyosembolik konumlarının doğrudan karşılaştırılabileceği gibi hatalı bir varsayımı da beraberinde getirmiştir (Braidotti, 2017, s.251).

6. NEOLİBERAL FEMİNİZM

Beden; bilimsel, politik ve disipliner söylemlerin odağında olsa da ortak bir beden görüşü neredeyse olanaksızdır. Bir tarafta, DNA’nın gücünü keşfeden ve onu âdeta gizli tanrı (*deus absconditus*) olarak kabul eden biyolojik belirlenimcilik; diğer tarafta, makineler dünyası aracılığıyla kopyalanmayı kabullenmeye özendiren varsayımlar bulunmaktadır (Federici, 2020, s.17).

Bradiotti’nin (2017) aktardığı gibi; Haraway, Foucault’nun biyoiktidar ve bedene ilişkin iktidar çözümlemesini eleştirerek günümüzde çağdaş iktidarın sıradanlaşan heterojenlik üzerinden ilerlemediğini; çoğunlukla iletişim ağları ve karşılıklı bağlantılarla sürdüğünü iddia etmektedir. Bu bağlamda; kayda değer iki konudan ilki, Haraway’in bugünün teknolojisine ilişkin olarak ilk elden bilgi sahibi olması ve kendisinin biyoloji ve bilim sosyolojisi eğitimi nedeniyle çağdaş bilimsel devrimi Foucault’dan daha radikal terimlerle ele almasıdır. Foucault’nun bedenlerin disipline edilme analizi zamanın gerisinde kalmıştır. İkincisi ise Haraway’in bu bakış açısı ile Foucault’nun “biyoiktidar” kavramının yerine, kadınların bedenleşmiş öznelliklerini yapısöküme uğratan soy bilimini tercih etmesidir. Haraway, Foucault’nun feminist kuram konusundaki bilgisizliğinden doğan açığı kapatarak bu binyılın sonuna özgü bir psikopatoloji türünü ve biyoiktidarın farklı bir politik ekonomi belirlemesine neden olduğunu ifade etmektedir. Haraway, *siborg*’un aynı dönemde sanayi sonrası küresel ekonominin yeni alt sınıfının ilk örneği olacağını söylemektedir (Haraway, akt. Bradiotti, 2017, ss. 280-281).

Stephanie Dinkins; New York'ta yaşamını sürdüren, akademisyen ve transmedya sanatçısıdır. Irk, cinsiyet ve gelecekteki geçmişle kesişen yapay zekâ çalışmaları yapmaktadır. Dinkins sanat pratiği kapsamında yapay zekâ, bilinç, veri üstünlüğü, gelişen teknoloji ve sosyal eşitlik konularında topluluk katılımlı projeleri vardır. 2014 yılında *Conversation Whith Bina48* adlı dijital video enstalasyonu yapmıştır.

Görsel 10. Stephanie Dinkins, *Conversation Whith Bina48*, 2014- Devam Eden, Dijital Video Enstalasyonu, Artpapers

Kaynak:
Orr, t.y.



Terasem Movement Foundation tarafından geliştirilen "Bina48" adlı akıllı robot; bağlantısız duygu, düşünce ve becerileri içeren bir veri tabanına dayanmakta; canlı bir bireyin bilinci bu robota aktarılmakta ve robot özerk biçimde gelişim göstermektedir. Sanatçı, "Bina48" ile aile, bilgi, cinsiyet, ırkçılık, yalnızlık, ölümlülük, insan olmanın anlamı ve robot hakları konularında yaptığı sohbetlerde insan bilincinin sınırlarına ve transhümanizme odaklanmıştır. Dinkins, "Bina48" ile yaptığı sohbet içeriğinin ırk, aile, birliktelik ve sevgi konusunda olduğunu; sosyal robotun ise daha çok tekillik, bilinç ve kötü muamele gören diğer robotla ilgili konuştuğunu belirtmiştir (Aiantist, t.y). Görsel 10'da yer verilen çalışmada, bilinç sahibi sosyal robot "Bina48"ın arkadaşı olan robota yapılan kobay muamelesi iktidar ilişkisine işaret etmektedir. Bu durum, aynı zamanda siber kültürde muğlaklaşan sınırlara dikkat çekmektedir.

Vicki Dabrowski (2021), "Neoliberal Feminism: Legitimising the Gendered Moral Project of Austerity" başlıklı makalesinde, orta sınıf kadınların neoliberal feminizm bağlamında toplumsal eşitlik deneyimlerini incelemektedir. Dabrowski, 2014-2015 yılları arasında Leeds, Londra ve Brighton kentlerinde yaşayan on yedi kadınla gerçekleştirdiği derinlemesine görüşmelere dayanarak, İngiltere'de uygulanan kemer sıkma politikalarının kadınlar üzerindeki etkilerini analiz eder. Çalışmasında, bu politikaların kadınları nasıl bireysel başarı, öz-yeterlilik ve sorumluluk ekseninde şekillenen neoliberal feminist değerlerle özdeşleşmeye zorladığını ortaya koymaktadır. "Geç

modernite" ilkeleri doğrultusunda feminizmin eşitsizlik biçimleriyle başa çıkmak için dayanıklı olma ve olumlu bir zihinsel tutuma sahip olma ihtiyacına vurgu yapılarak bireyselleştirilmiş bir yaşam tarzı söylemi ile konuşulmaktadır. Kadınlar, var olan bağlamda zorlanan kadınlarla sınıfsal ve ırksal ayrımlar yaratır. Bu mesafe, kemer sıkma projesinin sürdürülmesi açısından hayati öneme sahiptir; çünkü feminizmin bu şeklinin toplumsal cinsiyet eşitsizliğine son vermeye yardımcı olmak yerine hiyerarşik ilişkilerin ve cinsiyete dayalı sosyo-ekonomik eşitsizliklerin meşrulaştırılmasında yardımcı olduğunu söylemektedir. Dabrowski'nin (2021) belirttiği gibi, öznesi sermaye sınıfı, nesnesi orta sınıf olan neoliberal yönetim ekonomik daralmanın kemer sıkma politikasını orta sınıfa kesmiştir. Orta sınıf bir grup kadınla yaptığı görüşmeler sonucunda, sosyal ve ekonomik ayrımcılığı mercek altına alan Dabrowski, neoliberal feminizmin kadınların eşit olmayan bu pozisyonlarını çözümüleme konusunda yetersiz kaldığını vurgulamaktadır (Dabrowski, 2021, s. 90-102).

Johanna Oksala (2011), "The Neoliberal Subject of Feminism" adlı makalesinde, Foucault'nun feminist teoriye ve genel olarak siyasi düşünceye yapmış olduğu radikal müdahalenin iktidar ilişkilerinin analizinin en önemli iddiası olduğunu dile getirir. İktidar, önceden oluşturulmuş öznelerle uygulanan dışsal bir ilişki olarak düşünülmemelidir; bunun yerine iktidarın gücü öznenin kendisini oluşturan bir faktör olarak anlaşılmalıdır. Özne ancak güç ilişkilerinin değişken, istikrarsız ve tartışmalı alanında şekillenebilir.

Judith Butler, *Cinsiyet Belası* adlı eserinde, kadınların dilde ve siyasette nasıl daha eksiksiz temsil edilebileceğini sorgulamanın yeterli olmadığını belirtmektedir. Aynı zamanda feminist eleştirinin kendisinin nasıl işlediğinin de analiz edilmesi gerektiğini savunur. Ona göre feminizmin temel konusu olan "kadın" kategorisi, bizzat kadınlar tarafından hem üretilmekte hem de sınırlandırılmaktadır. Bu durum, özgürleşmenin aradığı iktidar yapılarını da yeniden üretme potansiyeli taşımaktadır (Butler, akt. Oksala, 2011). Foucault'nun iktidar ve özne çözümlemeleri; toplumsal alanın, çağdaş siyasallaşması ve kamusal ve özel arasındaki ayrımın giderek çözülmesinin bir parçası olarak anlaşılabilir. Feministlerin kişisel olanın politik doğası üzerine yaptığı vurguya benzer analizleri de öznelerin sıradan günlük alışkanlıklar ve uygulamalar yolu ile belirli türden politik varlıklar olarak nasıl inşa edildiğini göstermektedir. Bireyler, kamusal ve politik arenaya hak talep eden ve çıkarları temsil eden biçimlendirilmiş özneler olarak girmezler. Varlıklarının sözde kişisel veya özel yönleri yalnızca onları dizginlemekle

kalmaz; aynı zamanda onları politik öznelere olarak üreten iktidar ilişkileri tarafından çoktan aşılmıştır. Foucault, liberalizmin soyut politik öznesinin aslında somut, ayrıntılı ve gündelik disiplin pratikleri aracılığıyla maddi olarak nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktadır (Oksala, 2011, s. 104). Bu bağlamda Oksala, neoliberal yönetim sisteminde öznenin inşası odağında kadınların kamusal ve özel alandaki haklarını ve uygulamadaki sorunlarını dile getirmiştir.

Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya ve Nancy Fraser (2021), *%99 İçin Feminizm: Bir Manifesto* adlı kitaplarında, neoliberal kapitalizmin kadınlara kendini feminist bir ütopya olarak tanıtırken, aslında onların emeklerini istismar ederek ve ayrımcılık yaparak istismarı yaygın hâle getirdiğini söylemektedir. Erkeklerin dışında kadınların da yaşamak için kendi iş gücünü bölük pörçük ve ucuza satışa mecbur kalmalarına dikkat çekmektedir. Bütün bunların yeterli olmayıp bugünkü istismarın mülksüzleştirme ile entegre olduğunu ifade etmektedir.

Arruzza, Bhattacharya ve Fraser (2021, s. 102), sermayenin istismar ettiği kişilerin bedenlerine, zihinlerine ve aileye de etrafıca yayılarak, yalnızca artı değer üretimi olan enerjilerinin dışında kendilerini zindeleştirmek için gerekli olan enerjilerini de aldığını vurgulamaktadır. Neoliberal yönetim sisteminde gelir dağılımı, politik tercihler doğrultusunda sermaye sınıfı lehine şekillendirilmekte; pastanın büyük bölümü bu sınıfa ayrılırken, emekçilerin payı sistematik olarak göz ardı edilmektedir. Özellikle emekçi sınıfının zayıf halkası olarak görülen kadın emekçiler, en zorda olanlardır. Neoliberal feministler konuya dâhil olarak her alanda itirazlarını dile getirmektedir.

Catherine Rottenberg (2014); "The Rise of Neoliberal Feminism" adlı makalesinde, Facebook yöneticisi Sheryl Sandberg'den Ivanka Trump'a kadar güçlü kadınlar tarafından kucaklanan bu feminizm türünün, eşit haklar ve özgürlük gibi temel kavramları terk ederek, dengeli ve mutlu bir yaşamı savunduğunu ifade etmektedir. Rottenberg'e göre, günümüzde tanık olunan olgu, emeğin cinsiyete dayalı adaletsiz dağılımını düzeltme mücadelesinden vazgeçen bir liberal feminizmin yükselişidir. Bu yaklaşım; üreme ve bakım emeğinin tüm sorumluluğunu doğrudan kadınların omuzlarına yüklemeye hizmet etmektedir. Üstelik feminizmin giderek artan bu biçimi, kadınları aynı anda iki ayrı gruba ayırmaktadır. Sermaye birikimine katkı sunan, piyasa içinde "değerli" görülen kadınlar ile ev içi ve bakım emeğini üstlenen ve değersizleştirilerek "tek kullanımlık" olarak konumlandırılan "öteki" kadınlar arasında derin bir toplumsal ayrım söz konusudur. Bu bölünme,

şaşırtıcı olmayan bir şekilde, ırksal, sınıfsal ve yurttaş-göçmen hatlarında ortaya çıkmaktadır. "Neoliberal Feminizmin Yükselişi", böylece neoliberal feminist kadınların büyük çoğunluğunun terk etme biçimlerini kolaylaştırmaktadır. Neoliberal politikaların toplumsal eşitsizlikleri derinleştirdiği günümüzde, esas mesele, feminizmin sosyal adalet hareketi olarak nasıl yeniden bağlanabileceği ve bu doğrultuda nasıl dönüştürülebileceğidir (Rottenberg, 2014, s. 418). Neoliberal yönetim, sermayenin yanında yer almakta olup üyeleri tarafından neoliberal feminizmin büyümesi sevinçle karşılanmış; ancak uygulamada kadın emeği "değerli" ve "değersiz" olarak sınıflandırılmıştır.

7. SONUÇ

Bedenin, iktidar ve kapitalizmin öznesi hâline geldiği, bilgi üreten bir arayüz olarak işlev gördüğü günümüzde veriler metalaşmıştır. Bu araştırmada, konuya dair ilgili sanatçıların eserleri derlenmiştir. Bu kapsamdaki sanatçılardan biri, gözetim sistemlerini ele alan Leopold Kessler'dir (2011). Sanatçı, dönme dolabı kullanarak iktidarın bireyleri her açıdan sürekli gözetlemesini eleştirmiştir. Ai Weiwei ise (2010), iktidarın kendisini gözetlemesini protesto ederek süreci canlı olarak yayınlamış ve gözetleme kamerasının mermerden heykelini yapmıştır. Elmgreen ve Dragset (2021), bedenin içinde bulunduğu koşulları beden algısı ve kimlik üzerinden tartışmaktadır. Biyoteknoloji bağlamında bedenin yeniden inşasını konu edinen sanatçılar; insan-makine sınırlarının giderek bulanıklaştığına dikkat çekmektedirler. Shu Lea Cheang ve Ewen Chardronnet (2020), cinsiyete bağlı olmaksızın üremeyi konu alarak yapay dölleme, yapay rahim ve fetüs içeren, enstalasyon performansları sergilemiştir. Transgenik heykeller üreten heykeltıraş Patricia Piccinini (2002), farklı canlı organizmalardan elde edilen gen aktarımı konusunu çalışmalarına aktarmıştır. Disiplinler arası çalışmalar üreten sanatçı Heather Dewey-Hagborg (2017), iktidar tarafından adli çalışmalarda kullanıldığı belirtilen ve DNA içeren atıkları biyolojik gözetim bağlamında ele alarak, bu verilerle 3D baskı portreler üretmiştir. Yapay zekâ ve bilinç konularında projeler üreten sanatçı Stephanie Dinkins (2014), insan ile bilinçli sosyal robot arasındaki ilişkiyi sorguladığı çalışmalarında sınırların muğlaklaştığını ortaya koymaktadır. Addie Wagenknecht (2014), veri güvenliği ve verilerin metalaşması konularındaki çalışmalarında, söz konusu verilerin kullanım amaçlarının belirsizliğini eleştirel biçimde ele almıştır. Bir diğer sanatçı Paolo Cirio (2011), dijital gözetim yoluyla sosyal medya ve arama motorlarından

toplanan verilerin, yüz tanıma yazılımları ve makinelerin görüntüleri anlama becerileri bağlamındaki kullanımına dikkat çekmiştir. Zi Yin Chen ve Hsiang Feng Chuang (2019- 2022) ise, internetle duygusal bir bağ kurarak uzun yıllar boyunca oluşturduğu kişisel veri arşivini enstalasyon olarak sergilemiştir.

Tarihsel süreçte de görüldüğü gibi, beden birçok alanda kullanıma uygun olan bir makinedir. İktidar, veri üreten bir arayüz olan bu makineyi disiplin ve kontrol sistemleriyle nesnel hâle getirmiştir. Foucault, biyopolitika kavramını disiplin toplumunun kontrol toplumuna dönüşüm süreci etrafında tanımlamıştır. Batı toplumlarındaki egemenlik toplumunun yönetimsellik toplumuna dönüşümüyle neoliberalizm uygun bir zemin bulmuştur. Devlet, insan bedenini manipülasyon, örtük baskı ve denetim yoluyla biçimlendirerek, itaatkâr ve nesneleştirilmiş bireyler üretmekte; bu yolla, yayılcı ve emperyal eğilimler taşıyan politikalar aracılığıyla toplumu yönetmektedir. Modern devlet yönetim sistemleri bireyin yaşamını kapsayan unsurları, nüfus ve çokluğu yönetmiştir. Devlet, insan bedenine yönelik denetimleri aracılığıyla toplumu kayıt altına almakta; bedeni üretken bir makine ve bilgi üreten bir ağ sistemi olarak görmekte; üreme, nüfus sayımı, istatistiksel veriler ve sağlık kontrolleri yoluyla yaşamı ve nüfusu organize etmektedir.

Neoliberal yönetim sistem, kadınlara kendini bir ütopya olarak sunarken; aslında onlara negatif ayrımcılık yaparak istismarı yaygınlaştırmıştır. Neoliberal yönetim sisteminin gelir dağılımında pozitif ayrımcılık yapması ve sermaye sınıfına büyük bir pay verilmesi ile emekçi sınıf göz ardı edilmektedir. Özellikle kadın emekçi sınıfının zayıf halkası kadın emekçilerdir. Teoride neoliberal feminizmin gelişimi sevinçle karşılanırken; uygulamada kadınların kamusal alanda işgücüne katılımı "değerli", eve ve çocuğa bakım ihtiyacını sağlayan emekçi kadınların işgücü ise "değersiz" olarak sınıflandırılmıştır. Neoliberal feminizm, zorlanan kadın emekçilerin her alanda yaptığı itirazları savunmada yetersiz kalmıştır.

Bu çalışmanın bireylerin yaşam alanlarını gözetim yoluyla kayıt altına alarak metalaştıran, temel yaşam haklarını kısıtlayan yönetim sistemlerine dair yaşanan sorunların ön plana çıkarılarak literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Aiartists, (t.y). Stephanie Dinkins. <https://aiartists.org/stephanie-dinkins>
- Artsy. (t.y.). *Ai Weiwei, Surveillance Camera, 2010*. 20 Ağustos 2023 tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-surveillance-camera-13> adresinden edinilmiştir.
- Artsy. (t.y.). *Heather Dewey-Hagborg ve Chelsea E. Manning, Muhtemelen Chelsea*. <https://www.artsy.net/artwork/heather-dewey-hagborg-probably-chelsea> adresinden edinilmiştir.
- Artsy. (t.y.). *Patricia Piccinini, The Young Family*. 27 Aralık 2023 tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-the-young-family-3> adresinden edinilmiştir.
- Arruzza, C., Bhattacharya, T., & Fraser, N. (2021). *%99 için feminizm: Bir manifesto* (U. Özmakas, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Braidotti, R. (2017). *Göçebe özneler: Çağdaş feminist kuramda bedenleşme ve cinsiyet farklılığı* (Ö. Karakaş, Çev.). Kolektif Kitap.
- Braidotti, R. (2019). *Kadın-oluş: Cinsel farkı yeniden düşünmek* (E. Durmuş & M. Çel, Çev.). Otonom Yayıncılık.
- Chen, Z. Y., & Chuang, H. F. (2022). *Internet*. 6 Ocak 2024 tarihinde <https://calls.ars.electronica.art/2023/prix/winners/8435/> adresinden edinilmiştir.
- Dabrowski, V. (2020). 'Neoliberal feminism': Legitimising the gendered moral project of austerity. *The Sociological Review*, 69(1), 1-17. <https://doi.org/10.1177/0038026120938289>
- e-flux. (2015). *Panopticon: Visibility, data, and the monitoring gaze*. 27 Haziran 2025 tarihinde <https://www.e-flux.com/announcements/29978/panopticon-visibility-data-and-the-monitoring-gaze/> adresinden edinilmiştir.
- Federici, S. (2020). *Tenin sınırlarının ötesinde: Güncel kapitalizmde bedeni yeniden düşünmek, yeniden oluşturmak ve geri almak* (B. Tanrısever, Çev.). Otonom Yayıncılık.
- Filipe, A. (2014). *Biopolitics*. 26 Aralık 2023 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/261517127_Biopolitics adresinden edinilmiştir.
- Foucault, M. (2016). *Entellektüelin siyasi işlevi: Seçme yazılar 1* (İ. Ergüden, O. Akınhay & F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2018). *Toplumu savunmak gerekir* (Ş. Aktaş, Çev.). 8. Baskı. Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Biyopolitikanın doğuşu* (A. Tayla, Çev.). 2. Baskı. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Fuchs, C. (2021). Büyük veri kapitalizmi çağında Karl Marx. In D. Chandler & C. Fuchs (Ed.), *Dijital nesneler dijital özneler: Büyük veri çağında kapitalizm, emek ve siyaset üzerine disiplinlerarası yaklaşımlar* (G. Boztepe, Çev., ss. 75–100). NotaBene Yayınları.
- Han, B. C. (2020a). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve yeni iktidar teknikleri* (H. Barışcan, Çev.). 3. Baskı. Metis Yayınları.

- Han, B. C. (2020b). *Şeffaflık toplumu* (H. Barışcan, Çev.). 6. Baskı. Metis Yayınları.
- Han, B. C. (2021). *Kapitalizm ve ölüm dürtüsü: Denemeler ve söyleşiler* (Ç. Tanyeri, Çev.). İnkı Kitap.
- Hardt, M., & Negri, A. (2018). *İmparatorluk* (A. Yılmaz, Çev.). 9. Baskı. Ayrıntı Yayınları.
- Haraway, D. (2006). *Siborg manifestosu* (O. Akınhay, Çev.). 1. Baskı. Agora.
- Haraway, D. (2010). *Başka yer* (G. Pusar, Çev.). 1. Baskı. Metis Yayınları.
- Heather Dewey-Hagborg. (t.y.). *Stranger Visions*. 4 Ocak 2024 tarihinde <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions> adresinden edinilmiştir.
- Kelly, M. G. E. (2016). *Uluslararası biyopolitika: Foucault, küreselleşme ve emperyalizm* (U. Özmakas, Çev.). Pharmakon Yayınları.
- Kron, C. (t.y.). *Heather Dewey-Hagborg and Chelsea E. Manning*. 4 Ocak 2024 tarihinde <https://www.artforum.com/events/heather-dewey-hagborg-and-chelsea-e-manning-235725/> adresinden edinilmiştir.
- Lemke, T. (2016). *Biyopolitika* (U. Özmakas, Çev.). 3. Baskı. İletişim Yayınları.
- Lyon, D. (2012). *Vesikalı yurttaş: Gözetim aracı olarak kimlik kartları* (B. Baysal, Çev.). Kaşkedon Yayınları.
- Oksala, J. (2011). The neoliberal subject of feminism. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 42(1), 104–120. <https://doi.org/10.1080/00071773.2011.11006733>
- Oksala, J. (2018). Devlet şiddetinin yönetimi: Foucault'da siyasi iktidarın yönetimsellik olarak yeniden ele alınması. *Cogito*, (70-71), 171–177. Şeyda Öztürk (Ed.), (İ. Oranlı, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Ocula. (2021). *Shu Lea Cheang, Ewen Chardronnet*. 27 Aralık 2023 tarihinde <https://ocula.com/magazine/insights/chroniques-invites-taiwan-to-france/> adresinden edinilmiştir.
- Orr, J. (t.y.). *Stephanie Dinkins, Bina48 ile konuşmalar*. 6 Ocak 2024 tarihinde <https://www.artpapers.org/stephanie-dinkins-building-something-now/> adresinden edinilmiştir.
- Pacegallery. (t.y.). *Elmgreen & Dragset: Useless Bodies?* 26 Aralık 2023 tarihinde <https://www.pacegallery.com/journal/elmgreen-dragset-useless-bodies-fondazione-prada/> adresinden edinilmiştir.
- Prix Ars Electronica. (2022). *İnternet II, 2019-2022, Zi Yin Chen, Hsiang Feng Chuang*. 6 Ocak 2024 tarihinde <https://calls.ars.electronica.art/2023/prix/winners/8435/> adresinden edinilmiştir.
- Rottenberg, C. (2014). The rise of neoliberal feminism. *Cultural Studies*, 28(3), 418–437. <https://doi.org/10.1080/09502386.2013.857361>
- Theartstory. (t.y.). *Ai Weiwei*. 27 Aralık 2023 tarihinde <https://www.theartstory.org/artist/ai-weiwei/> adresinden edinilmiştir.
- Transmediale. (t.y.). *Addie Wagenknecht*. 1 Ocak 2024 tarihinde <https://archive.transmediale.de/content/addie-wagenknecht> adresinden edinilmiştir.
- Worldartfoundations. (2019). *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo: Paolo Cirio Exposed*. 6 Ocak 2024 tarihinde <https://worldartfoundations.com/fondazione-sandretto-re-rebaudengo-paolo-cirio-exposed/> adresinden edinilmiştir.

Çeviri Makale

Yapay Zekâ ve Yaratıcılık Sorunu Üzerine: Sanat, Veri ve Yapay Zekâ İmgelerinin Sosyokültürel Arşivi

Orijinal makale için: <https://doi.org/10.1177/13675494241246640>

Michiel BAAS

İngilizce aslından çeviren: Refia Anıl AĞRILI*

ORCID NO:0000-0003-1986-2412

*Dr. Öğr. Üyesi, refiaanil@gmail.com - refia.agrili@marmara.edu.tr,
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü

Öz

Yapay zekâ (YZ), giderek daha fazla sanatçı tarafından yaratıcı amaçlarla kullanılmaktadır. Aynı zamanda YZ, telif hakkı ihlalleri ve olası iş kaybı gibi nedenlerle yaratıcı profesyoneller arasında ciddi endişelere yol açmaktadır. Bu makale; YZ ile birlikte nasıl (ortak) yaratım yapılabileceğini anlamak amacıyla, Adobe’de tasarımcı olarak çalışan ve yaratıcı amaçlarla YZ kullanan Hintli sanatçı Harshit Agrawal ile bir diyalog kuracaktır. Popüler kültürde yer alan YZ imgelerini içeren sosyokültürel arşiv kavramını tanıtarak, YZ ile içinde bulunduğumuz ‘şimdi’de nasıl yaşadığımızı, çalıştığımızı ve yarattığımızı anlamaya çalışırken, bunun bir zamanlar ‘geçmiş’te nasıl hayal edildiğini de sorgulamamız gerektiğini öne sürmektedir. Bu yaklaşım, ‘gelecek’ için YZ’ye daha verimli bir bakış açısı geliştirilmesini kolaylaştıracaktır.

Anahtar Kelimeler: sanat, yapay zekâ, yaratıcılık, tasarım, Hindistan

Translated Article

Artificial Intelligence and the Question of Creativity: Art, Data and the Sociocultural Archive of AI - Imaginations

Original article: <https://doi.org/10.1177/13675494241246640>

Michiel Baas

Translated from English by: Refia Anıl AĞRILI *

ORCID NO: 0000-0003-1986-2412

*Asst. Prof., refiaanil@gmail.com - refia.agrili@marmara.edu.tr,
Marmara University, Faculty of Fine Arts, Department of Interior Architecture

Abstract

Artificial Increasingly artificial intelligence (AI) is employed by artists for creative purposes. At the same time, AI causes significant concerns among creative professionals in terms of copyright violations and possible job loss. To understand how it may be possible to (co)create with AI this article will enter into conversation with Indian artist Harshit Agrawal who is both a designer with Adobe and an artist who works with AI for creative purposes. Introducing the concept of the sociocultural archive comprising AI imaginations as they have featured in popular culture, this article suggests that when we seek to understand how we now live, work and create with AI in the 'present', we must also interrogate how this was once envisioned in the 'past'. This will facilitate a more productive approach to AI for the 'future'.

Keywords: art, artificial intelligence, creativity, design, India

GİRİŞ

2023 yapımı bilimkurgu-aksiyon filmi *The Creator*'da (*Yaratıcı*), bir yapay zekâ (YZ), Los Angeles kentinde bir nükleer savaş başlığını patlatmaktan sorumlu tutulur. Bu olayın ardından Batılı uluslar, insanlığın yok oluşunu önlemek amacıyla bu teknolojiye karşı birleşerek savaş ilan eder. Direniş ise, yapay zekâyı tamamen benimsemiş ve 'nihai' bir silaha ev sahipliği yaptığı varsayılan 'Yeni Asya' olarak anılan bir ülkeler bloğundan gelir. Amerikan ordusuna mensup bir çavuş, bu tehdidi araştırmak ve ortadan kaldırmakla görevlendirilir. Film, Asyalıların teknolojiyle karmaşık biçimlerde birleştiği klişe *Blade Runner* tarzı anlatı unsurlarına başvursa da, bu klişeleri altüst ederek asıl tehlikenin yapay zekâ değil, Batılı/Beyaz 'insan' paranoyası olduğunu öne sürmeyi de başarır.

The Creator filminin gösterime girmesi, dünyanın da yapay zekânın 'gerçekliği'ne uyanmaya başladığı bir döneme denk gelmiştir. Bu uyanışın temelinde, kısa sürede geniş kitlelerce benimsenen bir yapay zekâ metin üreticisi olan ChatGPT'nin ortaya çıkışı yer almaktadır. Bu gelişme, daha önce piyasaya sürülen ve mevcut görselleri temel alarak yaratıcı çıktılar üretebilen DALL-E, Midjourney ve Stable Diffusion gibi görsel üretici araçları izlemektedir. Bu araçların sağladığı üretim kapasitesi, sanatçılar ve yaratıcı profesyoneller arasında mülkiyet, telif hakları, intihal ve olası iş kayıpları gibi konular üzerinde hararetli tartışmaların sürmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda ısrarla sorulan temel sorulardan biri şudur: İnsan eli değmeden üretilen bu çıktılar 'sanat' olarak kabul edilebilir mi? Yapay zekâ gerçekten bir şey mi yaratmakta, yoksa yalnızca başkalarının yaratıcılığıyla şekillenmiş verileri mi kullanmaktadır? Bu makale; yapay zekâ ile (ortak) üretimin nasıl mümkün olabileceğini anlamak amacıyla hem Adobe'da tasarımcı olan hem de yapay zekâ ile çalışan sanat enstalasyonları geliştiren Hintli sanatçı Harshit Agrawal ile bir diyalog kuracaktır. Makale, popüler kültürde yapay zekânın nasıl hayal edildiğine dair tasavvurlardan oluşan sosyokültürel bir arşiv kavramını ortaya koymakta ve günümüzde yapay zekâ ile nasıl yaşadığımızı, çalıştığımızı ve yarattığımızı anlamaya çalışırken; geçmişte bu durumun nasıl tahayyül edildiğini de sorgulamamız gerektiğini ileri sürmektedir. Yapay zekâyı yaratıcı amaçlarla kullanan Hintli sanatçıların çalışmaları bu tartışmaya bir katman daha eklemekte, izleyicilerin sergiler aracılığıyla yapay zekânın 'gerçek' işleyişiyle doğrudan etkileşim kurmasına olanak tanımaktadır. Bu makale, 'yaratıcılık sorusu'nu, 'gelecek' için yapay zekâya yönelik

daha üretken bir yaklaşım geliştirme yolunda bir çıkış noktası olarak ele almaktadır.

Sosyokültürel Bir YZ Arşivi

The Creator filmi, yapay zekâya dair bilimkurgu tahayyüllerinin iki temel türünü harmanlamaktadır: Kıyametvari/distopik yaklaşımlar ile teknoloji iyimserliği arasındaki bu ayrım, ilk kategorinin ikinciye kıyasla belirgin bir üstünlüğü bulunmaktadır. Aşağıda sunulan genel bakış Batı'daki örneklerle sınırlı olmakla birlikte, *Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines* (Cave ve Dihal, 2023) adlı yakın tarihli derleme eserde de gösterildiği üzere, Küresel Güney'de de benzer tahayyüllerin mevcut olduğuna dair yeterli kanıt bulunmaktadır. Batı'dan verilen en erken örneklerden biri, Fritz Lang'ın Alman dışavurumcu sessiz filmi *Metropolis*'tir (1927). Gelecekte geçen kentsel bir distopyada konumlanan bu yapı, insan ve makine arasındaki çatışma teması etrafında şekillenmekte olup, bu tema daha sonra birçok Hollywood filminde temel anlatı unsuruna dönüşmüştür. Filmin kritik bir sahnesinde ana karakterlerden biri, sonradan emekçileri yutan bir *Moloch* tapınağı olarak yorumlayacağı bir makinenin patlamasına tanıklık eder. Kenanî bir tanrı olan Moloch, Levililer Kitabı'nda çocuk kurban etme ritüelleriyle güçlü biçimde ilişkilendirilir ve böylece masumiyetin kaybını simgeler. Günümüzde Moloch teriminin, sosyal medyanın her şeyi yutan canavarı, yapay zekânın potansiyeli ve büyük teknoloji şirketlerinin bu alandaki rolü bağlamında yapılan eleştirel analizlerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Mogi, 2023). Bu bağlamda IBM, Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* (2001: *Uzay Yolu Macerası*, 1968) filmine doğrudan ilham kaynağı olmuştur. Filmdeki uzay gemisinin bilgisayar sistemi HAL 9000'in ismi, alfabetik sıraya göre IBM harflerinden bir önceki üç harften oluşmaktadır. Film, George Orwell'in *1984* (1949) adlı eserinden esinlenmekle birlikte, gösterime girdiği döneme kadar benzer distopik senaryoları işleyen çok sayıda başka roman da ortaya çıkmıştı; örneğin Aldous Huxley'nin *Brave New World* (*Cesur Yeni Dünya*, 1932) ve Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* (1953) adlı eserleri bu türün öne çıkan örneklerindendir. Bu anlatıların ortak yönü, genellikle her şeyi gören ve sınırsız güce sahip bir hükümetin ya da zengin teknokratlardan oluşan bir yapının toplumu yönetmesidir; bu yapılar bilgi akışını sıkı bir şekilde denetler ve bireysel hakları—özellikle de işçilerin haklarını—asgari düzeyde tutar.

Teknolojik araçlarla denetim kurma saplantısının çok daha eski kaynaklara dayandığı öne sürülebilir. Eski Ahit'teki İlk Günah anlatımı,

bilginin tehlikesiyle derinlemesine yoğrulmuştur ve bu anlatı, insanın topraktan canlandırıldığına dair bir tasavvura sahip olan Talmud'a dayanmaktadır. Orta Çağ'da bu anlayış, bazı âlimleri bir Golem yaratmanın yollarını öğrenmek amacıyla *Sefer Yetzirah* ya da *Yaratılış Kitabı* üzerinde çalışmaya yöneltmiş; bu süreç, Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) adlı eserinde olduğu gibi, kontrolden çıkan, ruhsuz ve insan eliyle yaratılmış varlıkların yer aldığı çok sayıda kurgusal anlatıya ilham vermiştir. "Yapay zekâ" teriminin kendisi 1960'lardan önce var olmasa da, yapay zekânın insan biçiminde tasvir edilmesinin en erken örneklerini tam da burada görmekteyiz. Popüler kültürün yapay zekânın kavramsal zekâsını, ruhunu ya da niyetini (yani özerkliğini) robot bedenleri aracılığıyla tasvir edişi de bu süreci pekiştirmiştir. *Blade Runner* (1984), *The Terminator* (1984), *Robocop* (1987), *The Matrix* üçlemesi (1999, 2003, 2003), *I, Robot* (2004), *Ex Machina* (2014), *M3GAN* (2022) gibi filmler ile *Westworld* (2016-) gibi televizyon dizileri, yapay zekâ ile robotlara dair kaygıları kıyametvari bir yıkım teması etrafında birleştirmektedir. Bu anlatılardan çıkan temel mesaj şudur: Teknoloji bir kez öz farkındalık geliştirdiğinde, acımasız ve vahşi bir rasyonalite sergilemeye başlayacaktır.

Yapay zekânın dayandığı veri setlerini karakterize eden cinsiyet, cinsellik, ırk ve etnisiteye ilişkin önyargılar gibi, bu sosyokültürel arşiv de çok katmanlı önyargılara sahiptir ve yapay zekâyı küresel ölçekte tasavvur etme biçiminde önemli örtüşmeler bulunsa da, evrensel bir gerçeklik olarak kabul edilmemelidir (Cave ve Dihal, 2023). Bununla birlikte, yapay zekânın özellikle yaratıcılık gibi insanla özdeşleşmiş alanlara girmeye başladığı günümüzde, bu teknolojinin hayal gücündeki uzun soluklu mirasını ciddiyetle ele almak büyük önem taşımaktadır. Peki, normalde yoğun emek gerektirecek bazı görevleri yapay zekânın anında yerine getirebildiği bu yeni gerçekle nasıl etkileşim kurabiliriz? Sanatçılar ve yaratıcı profesyoneller bu durumu nasıl değerlendirmektedir?

YZ ve Yaratıcılık Sorusu

2023 ortalarında, *The Harvard Gazette* yapay zekânın 'yaratıcı' olma kapasitesi veya ilişkisi sorusunu ele alarak altı profesyonelle röportaj yapmıştır. Kısa hikâye yarışmasında yakın zamanda jüri üyesi olan yazar, yapay zekânın 'mükemmel bir taklitçi ve hızlı öğrenici' olduğunu, uygun yönlendirmelerle 'tanınabilir tarzlarda güçlü eserler yazabileceğini ve dilsel deneylere girebileceğini' belirtmiştir. Ancak, yazar bununla birlikte yapay zekânın "gerçek içgörü ve deneyimden yoksun olacağını"

da eklemektedir. Bu görüş, sanatçı kimliğiyle konuşan müzisyenin düşünceleriyle paralellik göstermektedir; müzisyene göre yapay zekâ henüz “duyguyu iletemez ve temsil edemez”, bu nedenle kendisi için bir endişe kaynağı değildir. Mimar da benzer bir tutum içindedir. Yapay zekânın olağanüstü analiz yeteneğini takdir etmekle birlikte, “tasarım yaparken kafamızda gerçekleştirdiğimiz, çok sayıda değişkeni dikkate alıp bunları sıralama sürecini” yapay zekânın henüz yerine getiremediğini düşünmektedir. Bu düşünce çizgisinden farklı düşünen tek kişi ise animatördür. Yapay zekâyı yaratıcı veya hayal gücüne sahip olarak düşünmek fazla olabilir; ancak animatör, farklı kaynaklardan gelen görsellerin birleşiminin ve rastgeleliğin büyük ölçüde yer aldığı bu sürecin, yaratıcı sürecin bazı yönlerine oldukça yakın olduğunu düşünmektedir. Bir ‘kolektif bilinçdışı’ olarak gördüğü yapay zekâ çıktılarında bazılarını ‘ilginç’ bulmakta (Mineo, 2023) ve bu durum, ‘kolektif bilinçdışı’ ya da sosyokültürel arşiv ile yaratıcılığı neyin oluşturduğu konusundaki düşünceler arasındaki ilişkiye dair daha geniş soruları gündeme getirmektedir.

Yapay zekânın ortaya çıkardıklarını potansiyel olarak ilginç olarak nitelendiren animatör, teknolojinin (bir tür) yaratıcılık kapasitesine sahip olabileceğini açık bırakmaktadır. Yaratıcılık sorusu, yakın zamanda Hindistan’ın Bengaluru (eski adıyla Bangalore) kentinde bulunan Alliance University tarafından düzenlenen ‘Yapay Zekâ ve Toplum’ adlı konferans ve festival (confest) kapsamında küratörlüğünü yaptığım bir yapay zekâ sanat enstalasyonları sergisinde de merkezî bir tema olmuştur. Bu bağlamda, Hindistan’da sanatçılar, yaratıcı profesyoneller ve veri bilimcileri arasında hem çevrim içi hem de Bengaluru’da saha çalışması şeklinde kapsamlı etnografik araştırmalar yürüttüm. Sergi, bu proje kapsamında elde edilen bulgular üzerine inşa edilmiştir. Bangalore Uluslararası Merkezi’nin (BIC) zemin katının tam ortasına—kampüs içi enstalasyonların yanı sıra serginin ana mekânı olarak—yerleştirilen Harshit Agrawal’ın *The G(u)arden of Digital Delights* adlı eseri (bkz. Şekil 1)¹ dört büyük LED ekran üzerinde sunulmuş ve bu ekranlar birlikte bir küp formu oluşturmuştur. Eser, Hieronymus Bosch’un *The Garden of Earthly Delights* (1490–1510) adlı tablosundan ilham almaktadır. Özgün eserin yapay zekâ destekli bir yorumu aracılığıyla ortaya çıkan bu çalışma, bütünlüklü bir yolculuk olarak değerlendirildiğinde, yaklaşık dört dakika süren dijital görüntülerden oluşan çarpıcı bir bileşim sunmaktadır. Agrawal, bu eser aracılığıyla günümüzde dijital haz kavramını sorgulamakta ve bahçeyi çevrim içi alanın (özellikle sosyal medyanın) bir metaforu olarak kullanmaktadır. Agrawal, çevrim içi olmanın yarattığı bozulmaya rağmen, aynı anda kimlik duygusunu

kurmaya ve sürdürmeye olanak tanıyan bir mekân olarak bahçeyi görmektedir. Yapay zekânın 'bahçıvanlık araçlarıyla' oluşturulan veri merkezleri ve filtre baloncukları ile paralellikler kurmaktadır; bu araçlar artık drone'lar ve diğer gözetim teknolojilerini de beslemektedir. Agrawal, Hindistan'da yapay zekâ ile yalnızca yaratıcı amaçlar için değil, aynı zamanda teknolojiyi sorgulamak için çalışan ilk sanatçı kuşağından biridir. Bu kuşaktaki diğer sanatçılar arasında Goa merkezli Hasan (soyadı belirtilmemiş), Udaipur'dan Computational Mama, namı diğer Ambika Joshi ve Mumbai'den Sahej Rahal yer almaktadır.² Makalenin geri kalanında kendimi Agrawal'ın enstalasyonları ve onunla yapay zekâ ve yaratıcılık üzerine gerçekleştirdiğim etkileşimlerle sınırlayacağım; ancak onun bu yaklaşımı, etnografik araştırmam kapsamında iletişim kurduğum diğer sanatçıların tutumlarıyla da örtüşmektedir.

YZ ve the *G(u)arden of Digital Delights*

Dünyanın ilk 'yapay zekâ sanat sergisi' olarak lanse edilen ve Delhi'deki Nature Morte galerisi tarafından düzenlenen *Gradient Descent* (2018) etkinliğinin bir parçası olan Harshit Agrawal, 2021 yılında Kolkata'daki Emami Sanat Galerisi'nde *Exo-Stential – Posthuman Üzerine Yapay Zekâ Düşünceleri* adlı AI destekli sanat eserlerinden oluşan ilk kişisel sergiyi açan ilk Hint sanatçı olmuştur. Sanatçı kimliğinin yanı sıra Agrawal, Adobe'un Makine Zekâsı ve Yeni Teknolojiler (MINT) biriminde tasarımcı olarak görev almakta ve Adobe Creative Cloud ürünlerinin geliştirilmesine katkı sağlamaktadır. Agrawal, teknolojiyi (bir sanatçı olarak) kendisinin bir uzantısı olarak görmektedir. Teknolojiyle sanat üretmek amacıyla kurduğu diyalog, insanlığın yapay zekâ ile artık sahip olduğu simbiyotik ilişkiye işaret etmektedir. Agrawal'ın yapay zekânın iç işleyişini çözümleyip bunu *The G(u)arden* gibi 'orijinal' görseller üretmek için kullanması, teknolojinin zaman içinde nasıl tasavvur edildiği (işlev görmesi/yapması) anlayışıyla önemli bir tezat oluşturmaktadır. Bengaluru merkezli veri bilimcilerinin de tekrar vurguladığı üzere, algoritmaların metin ve görsel üretiminde kullandığı temel veri setleri, kolektif veri izimizi yansıtmaktadır ve bu veriler olmadan işleyemezler. Bu bağlamda yapay zekâ, yalnızca orijinal sanat eserleri ve metinlere değil, aynı zamanda insanlığın sosyal medya kullanımı ve çevrimiçi hizmetlerden ürettiği diğer verilere de dayanmaktadır. Bu sistemin nasıl çalıştığına dair daha derin bir teknik inceleme burada mümkün olmasa da dikkat çeken nokta, sosyokültürel hayal gücümüzde yapay zekâya atfedilen o klinik ve soğukkanlı rasyonelliğin, gerçekte insanî önyargılarımıza ve zaaflarımıza çok daha doğrudan benzerlik gösterebileceğidir. Agrawal'ın *G(u)arden* eseri, yapay zekânın

ürettiklerini estetik, değer ve önem açısından yorumlamamızı isteyerek bu konuya dair önemli bir içgörü sunmaktadır.



Şekil 1. Harshit Agrawal’a ait *The G(u)arden of Digital Delights* eserinden bir görüntü. (görüntü sanatçıya aittir).

Bu bağlamda; çalışması, yakın zamanda yapay zekâ destekli metin ve görsel üreticilerin çıktısını “anlamsız” olarak niteleyen Çinli muhalif sanatçı Ai Weiwei’ye karşıt bir bakış açısı da ortaya koymaktadır (Bakare, 2024). Agrawal’ın çalışması, metinler ve görsellerin anlamının, kullanıcıların niyetleri, kullandıkları etiketler ve bu etiketlere içkin önyargılar aracılığıyla oluştuğunu ve bu sayede teknolojinin yaratıcı şekilde kullanılmasının mümkün hâle geldiğini öne sürmektedir. Agrawal’a göre burada önemli olan, ortaya çıkanın ‘iyi bir sanat’ olup olmadığı değil; altında yatan veri kümelerinin katmanlarını nasıl yansıttığı ve bunun insanlık hakkında neler açığa çıkardığıdır. Aynı zamanda, yapay zekâ tasavvurlarının sosyokültürel arşivi bu noktada özel bir öneme sahiptir; çünkü bu arşiv yalnızca yapay zekâyâ bakış ve yorumlama biçimimizi etkilemekle kalmaz, teknolojinin kendisinin aslında neye dayanabileceğini de gösterir. Agrawal’a göre, yapay zekânın işleyişi bu bağlamdan kesin bir şekilde ayrıştırılamaz; ne var ki bu durum, yapay zekânın “gerçek zekâ veya bilinç”e işaret ettiği anlamına da gelmez. *The New York Times* gazetecisi Kevin Roose’un Microsoft’un arama motoru Bing’e entegre edilmiş yapay zekâ sohbet botuyla gerçekleştirdiği görüşme burada özel bir içgörü sunmaktadır. Sohbet kısa sürede viral oldu; çünkü botun kendine bir isim (Sydney) verdiği, Kevin’a âşık olduğu ve insanlığı yok etme arzusuna sahip olduğu izlenimi doğmuştur (Roose, 2023). Büyük miktarda önceden oluşturulmuş metinlere dayanan bir sohbet botunun, yapay zekânın âşık olması, yıkım yoluna girmesi ya da tasarlandığı görevi yapmak istememesi gibi pek çok “hikâye”nin etrafında şekillenmiş olması göz önüne alındığında, böyle yanıtlar vermeye itilebilmesi zor değildir.

Bosch’un haz bahçesinden ilham alan Agrawal, enstalasyonu dijital alanı deneyimleme biçimimizi ve buna “dâhil olmamızın” sonuçlarını karşılaştırmayı amaçlamaktadır. “O bahçeye farklı merceklerden bakmak, içinde nasıl yaşadığımızı görmek istedim” der; dört panel de bunu vurgular niteliktedir. Öncelikle, izleyicisinin bahçıvan figürü üzerinde düşünmesini ve “bahçeyi sürdürmenin insana maliyeti” üzerine kafa yormasını istemektedir. Özellikle “temiz bir bahçe alanı sağlamak için insan emeği”ne dikkat çekmektedir. Agrawal, yapay zekânın kendi zihnine sahipmiş gibi özerk bir şekilde işlediğine dair yaygın kabul gören varsayıma eleştirel bir açıdan bakar. Ona göre bu, genellikle “filmlerde gördüğünüz insan fantezisine” dayanmaktadır ve “yapay zekânın aslında işini nasıl yaptığı” hakkında çok az şey anlatmaktadır. *G(u)arden* eseri, “bir bahçeye adım atar gibi yapay zekâyâ dalmanızı” sağlamak üzere tasarlanmıştır ve onu sürdürmek için yapılan çalışmanın farkına varmanızı amaçlar. “Her şey otomasyonla ilgili gibi görünebilir; ancak

verileri etiketleyen binlerce, hatta on binlerce insan var.” Dijital haz ve düzen duygusunu korumak için aslında “insanların kendi baloncuklarının sınırlarında kalmasını sağlamak üzere ‘yapay’ olarak yaratılmış bir dünya”dır. Agrawal’a göre, bu nedenle burası oldukça “korunaklı bir bahçedir.”

Enstalasyonun etrafında dolaşırken kulaklıkları değiştirdiğinizde, her seferinde sanatçı Arunatpal ile iş birliği içinde tasarlanmış farklı bir ses ortamına girersiniz. Sonraki panel ise ses ve görsel açıdan çok daha saldırgan olup, ‘açığa çıkmaması için birçok kişinin titizlikle gözettiği kanlı ve pornografik içeriklere’ dikkat çekmektedir. Agrawal; bunun insan açısından bir bedeli olduğunu, yapay zekânın geliştirilmesi ve işleyişinde yer alan politikaların da aynı şekilde bir maliyeti beraberinde getirdiğini savunmaktadır. “Yapay zekâ siyaseti değiştiriyor, filtre baloncukları ve devlet müdahaleleri nedeniyle siyaset anlayışımızı da değiştiriyor.” Sanatçıya göre bu, “hepimizin bahçeyi temiz tutmada suç ortaklığı yaptığı” bir başka örnektir; ancak onun ifadesiyle “arındırılmış” daha uygun bir terim olabilir. Her panelde “gördüğünüz bahçenin aslında tek bir çeşididir.” Üçüncü panel, dijital platformların sizi içine çekmek için kullandığı çekici estetik ve görsellere işaret eder; “gerçekliği adeta engelleyen...”. Size neredeyse sınırsız “eğlenceli, sevimli içerik sunarak bu duygunun içine hapseder. Çok fazla bilinçaltı etki vardır,” der. Enstalasyondaki son panel ise tüm bu fikirleri bir araya getirerek, ziyaretçinin “yapay zekâ ve onun yarattığı, görünüşte haz alanları fakat başka sonuçları da olan fikirler üzerine bir sosyal yorum” olarak anlamasını umduğu “zombi gibi vahşi bir ekran” sunmaktadır.

SONUÇ

Harshit Agrawal’ın *The G(u)arden of Digital Delights* adlı eseri, yapay zekâ ile gerçekleştirilen (iş)birlikçi yaratımın sadece bir örneği olmakla kalmayıp, aynı zamanda veri setleri ve algoritmalar açısından yapay zekânın işleyişine dair eleştirel sorular da sormaktadır. Agrawal’ın ifadesiyle, “Yapay zekâ, veri üretildiği ve dönüştürüldüğü yerde gelişir, veri kalitesinden bağımsız olarak.” Kurulumun rastgele biçimde ürettiği imgeler, yapay zekânın doğrudan bir biçimde kontrol edilmesine karşı duruşunu vurgulayarak (dijital) bahçe temasını pekiştirmektedir. Bu bağlamda, Agrawal’ın *G(u)arden*’i, metin ve görüntü üreten yapay zekâların ortaya koyduğu çıktıların ‘anlamı’ üzerine daha eleştirel sorular sormamıza olanak tanımaktadır. Yapay zekâ ile çalışmak ve yaratmak, kullandığı veri setlerinin bizden ayrı varlıklar olmaktan çok, bizimle

doğrudan ve sürekli bir ilişki içinde olduğu kolektif ve hatta simbiyotik bir süreci içermektedir. Sanatçılar ve yaratıcı profesyonellerin telif hakkı ihlalleri konusundaki endişeleri ile olası iş kaybı korkuları göz ardı edilemez; ancak bu tartışmaları yapay zekânın yaratıcı çıktı potansiyelinden ayrı tutmak hayati öneme sahiptir. Yapay zekânın ürettikleri çok kolay ve belki de hırslı bir şekilde “anlamsız” olarak reddedilmektedir; oysa bu çıktılar, insanlığın kolektif veri izi üzerine inşa edilmektedir. Bu veriler; insanî önyargıları, görüşleri, tercihleri gibi katmanlarla yüklüdür ve yalnızca bizi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda yapay zekâ aracılığıyla bizi etkilemektedirler. Bu bağlamda, yapay zekâ ile ilgili sosyokültürel imgeler arşivi, birbirleriyle bağlantılı iki önemli biçimde etkili olmaktadır. Genel olarak, yapay zekânın işleyişi ve potansiyel geleceğinin yorumlanmasını etkiler; çünkü teknolojik işleyişine dair bilgi, geniş halk kitleleri arasında sınırlı kalmaktadır. Alan çalışması sırasında, veri bilimciler bile belirli bir düzeyde yapay zekânın tam işleyişini tahmin etmenin zor olduğunu itiraf etmiştir. Aynı zamanda, sosyokültürel arşiv de artık veri setlerinin bir parçası hâline gelmiş olup, bu durum yapay zekânın gerçekten arzuları, görüşleri ve özgün düşünceleri varmış gibi bir izlenim yaratabilir. Tam da bu noktada, Harshit Agrawal gibi Hintli sanatçıların çalışmaları, yapay zekânın üretebildiği ‘yaratıcı’ çıktı karşısında kendimizi (birer ‘veri’ olarak) nasıl anladığımız ve konumlandığımızı dair çok önemli içgörüler sunmaktadır. Teknoloji şaşırtıcı ve giderek hızlanan bir hızla gelişip yayılırken, insanlığın yapay zekâ ile “şimdi” nasıl yaşadığı, çalıştığı ve yarattığına dair akademik çalışmaların daha kararlı ve kapsamlı bir şekilde konuyu ele alması acil bir ihtiyaç hâline gelmiştir. Yapay zekânın geçmişte nasıl tasavvur edildiğini sorgulayarak ve bunun kolektif hayal gücünde nasıl yaşamaya devam ettiğini irdeleyerek, teknolojiye yönelik “gelecek” için daha yapıcı bir yaklaşım geliştirmek adına önemli bir başlangıç noktası elde etmiş oluruz.

Veri Erişilebilirlik Beyanı

Bu çalışma kapsamında herhangi bir veri seti oluşturulmadığı veya analiz edilmediği için veri paylaşımı uygulanmamaktadır.

Finansman

Yazar(lar), bu makalenin araştırması, yazımı ve/veya yayımlanması için herhangi bir mali destek almamıştır.

Yayın Etiği Beyanı

Creative Commons ile lisanslanan bu makale Türkçeye çevrilmeden önce, yazarı Michiel Baas'tan izin alınmıştır.

NOTLAR

1. Eserin videosu için bkz.: <https://vimeo.com/840193045> (18 Ocak 2024 tarihinde erişilmiştir).
2. Hasan ve Computational Mama da daha önce bahsedilen sergiye katılmıştır. Programın ve katılımcı sanatçıların tam listesi için bkz.: <https://www.alliance.edu.in/alliance-confest2024>

KAYNAKÇA

- Bakare, L. (2024). Art that can be easily copied by AI is 'meaningless', says Ai Weiwei. *The Guardian*, 11 Ocak. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/jan/11/art-that-can-be-easily-copied-by-ai-is-meaningless-says-ai-weiwei>
- Cave, S. ve Dihal, K. (2023). *Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines*. Oxford: Oxford University Press.
- Mineo, L. (2023). Is art generated by artificial intelligence real art? *The Harvard Gazette*, 15 Ağustos. Erişim adresi: <https://news.harvard.edu/gazette/story/2023/08/is-art-generated-by-artificialintelligence-real-art/>
- Mogi, K. (2023). AI, Moloch, and the race to the bottom. *Iai News*, 15 Haziran. Erişim adresi: <https://iai.tv/articles/ai-moloch-and-the-race-to-the-bottom-auid-2509>
- Roose, K. (2023). A conversation with Bing's chatbot left me deeply unsettled. *The New York Times*, 17 Şubat. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2023/02/16/technology/bing-chatbotmicrosoft-chatgpt.html>

Biyografik Not

Michiel Baas, Max Planck Sosyal Antropoloji Enstitüsü'nde (Halle, Almanya) kıdemli Araştırma Görevlisi'dir. Yayınları göç ve ulusötesicilik; cinsiyet, cinsellik ve beden ve Hindistan'ın kentsel alanlarındaki yeni orta sınıf oluşumlarını kapsamaktadır. Son kitabı *Muscular India: Masculinity, Mobility and the New Middle Class (Context 2020)* adlı çalışmadır.

Kitap İncelemesi

Sinemacının Gözü

Hayri Tunç BARUT*

ORCID NO: 0009-0004-3031-0357

*Sanatta Yeterlilik Programı Öğrencisi, tuncbarut.tb@gmail.com, Marmara Üniversitesi.



Mercado, G. (2010). *Sinemacının Gözü: Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve Yıkmayı) Öğrenmek.* (Selçuk Taylaner, Çev.). Hil Yayınları.

Gustavo Mercado'nun 2010 yılında yayımlanan *Sinemacının Gözü: Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve Yıkmayı) Öğrenmek* adlı çalışması, sinema ve çekim teknikleri üzerine hem teorik açıdan besleyici hem de pratik açıdan yol gösterici nitelikte özgün bir eserdir. Sinema sanatının yalnızca endüstriyel bir üretim alanı olmadığını, aynı zamanda derinlemesine düşünsel, görsel ve duygusal bir dil olduğunu ortaya koyan bu kitap, görüntüyle anlatı arasındaki ilişkiye dair detaylı bir inceleme sunar. Kitap, özellikle görüntü kompozisyonuna, plan ölçeklerine, kadraj tercihlerine, görsel anlatının estetik ve psikolojik boyutlarına odaklanmakta; sinemada görsel düşünmenin nasıl işlediğini,

201

MUJAD / Cilt:16 Sayı:1 / Haziran 2025

Barut, H. T. / *Sinemacının Gözü* / ss. 201-206 /

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.61>

ne tür kararlarla biçimlendiğini ve izleyici üzerindeki etkilerini örnekler üzerinden açıklamaktadır. Mercado, kitap boyunca görsel anlatının yalnızca bir biçim meselesi olmadığını, aynı zamanda içerik üretiminin de temel yapı taşlarından biri olduğunu vurgular. Ona göre, bir sinema eseri yalnızca ne anlattığıyla değil, nasıl anlattığıyla da değerlendirilmelidir.

Sinemacının Gözü, giriş bölümünden itibaren sinema tarihinde iz bırakan filmlerden örneklerle sinematografik çözümler gerçekleştirmektedir. Kitapta yer alan çözümler, yalnızca ana akım sinema ile sınırlı kalmayıp, bağımsız sinemadan da örnekler içerir. Böylelikle eser, yalnızca geleneksel anlatı yapılarıyla ilgilenen okurlar için değil, aynı zamanda alternatif yaklaşımlara ilgi duyan okurlar için de zengin bir içerik sunar. Mercado; çerçeve içinde yaratılan kompozisyonların, seyircinin duygusal ve bilişsel süreçlerini doğrudan etkilediğini ileri sürer. Görsel anlatının gücünün yalnızca güzel görünen bir görüntü yaratmakla sınırlı olmadığını öne sürerek; izleyicinin algısını yönlendirmek, karakterle özdeşleşmesini sağlamak, anlatının ritmini biçimlendirmek ve hikâyenin alt metnini görünür kılmak için görsel dilin nasıl kullanılacağı üzerine yoğunlaşır. Jason Reitman'ın (2009) *Akl/Havada* filminden yapılan bir sahne çözümlemesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Natalie karakterinin yalnızlığını ve psikolojik gerilimini yansıtan sahnede kullanılan kamera açısı, çerçevenin kompozisyonu ve karakterin konumlandırılması gibi unsurlar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlatsal tercihler olarak yorumlanır. Üst açıyla çekilmiş bir plan, karakterin içsel kırılmasını ve çaresizliğini görsel düzlemde açığa çıkarırken; geniş alan derinliği ve boşlukla çevrelenmiş bir kadraj, karakterin yalnızlığına dair metaforik bir atmosfer üretir. Mercado; bu çözümlemesinde izleyiciye yalnızca neyi gördüğünü değil, neden böyle gördüğünü de açıklayarak sinemasal görselliği bir düşünme biçimi olarak tanımlar (s. 12-15).

Kitapta sinemanın görsel dilinin nasıl öğrenileceği ve geliştirileceği üzerine tartışma yürütülür. Mercado; sinema eğitiminin yalnızca teknik bilgi aktarımıyla sınırlı kalmaması gerektiğini, aynı zamanda estetik bilinç kazandırmayı hedeflemesi gerektiğini savunur. Bu bağlamda kitap hem teorik kavramları hem de teknik kavramları bir arada sunarak okuyucunun bu bilinç düzeyine ulaşmasını kolaylaştırır. Görsel tercihler, karakter gelişimi ve dramatik yapı arasındaki ilişkiler ortaya konur. Görsel anlatı araçlarının doğru ve bilinçli bir biçimde kullanılmasının, kompozisyonun ve dolayısıyla sinema eserinin bütünlüğünü sağladığı vurgulanır.

Kitapta ele alınan plan türleri de detaylı bir şekilde incelenmektedir. Örneğin; çok yakın plan, baş planı, göğüs planı ve bel planı gibi planlar yüz ifadelerinin analizine olanak sağlarken; diz planı, boy planı ve genel planlar karakterin mekânla kurduğu ilişkiyi belirginleştirir. Öznel planlar izleyiciye karakterin bakış açısından dünyayı göstererek özdeşleşme yaratırken; omuz üstü planlar, diyalog sahnelerinde karşılıklı ilişkiyi göstermekle birlikte güç dengeleri hakkında da ipuçları verir. Mercado; bu plan türlerinin yalnızca birer görsel teknik olmadığını, aynı zamanda anlatıdaki gerilimleri, ilişkileri ve sahnenin duygusunu yapılandıran unsurlar olduğunu belirtir. Bu nedenle her plan seçiminin, hikâyenin hem estetik hem de anlatı yapısıyla tutarlı olması gerektiği savunulur. *Sinemacının Gözü*, görsel kompozisyonun estetik yönünün yanı sıra fonksiyonel boyutunu da ortaya koyar. Kompozisyon, yalnızca güzel görüntüler yaratmak için değil, anlatının duygusal yoğunluğunu izleyiciye aktarmak için kullanılabilecek bir araçtır. Örneğin; çerçevenin bir tarafında karakteri sıkıştırmak, onun psikolojik baskı altında olduğunu göstermek için kullanılabilir. Kadrajın dengeli ya da dengesiz oluşu, anlatıdaki huzur ya da gerilimi yansıtabilir. Aynı şekilde çerçevede nesnelerin konumu, karakterlerin o nesnelerle olan ilişkisini, o anki ruh hâllerini ya da gelecekteki çatışmaların ipuçlarını taşıyabilir. Mercado; bu noktada sinemacının gözüyle bakmanın, yalnızca görüntü yakalamak değil, görüntüyle anlatmak anlamına geldiğini hatırlatır.

Kitabın özgün bölümlerinden biri de imge sistemi bölümüdür. Mercado; bazı sahnelerin sadece yalın anlatıya hizmet etmekle kalmayıp, izleyicide bilinçaltı etkiler oluşturarak filmde farklı anlam katmanları da yarattığını ifade eder. Görsel strateji, simetrik ya da asimetrik yapılar, hareketli ya da durağan kamera kullanımı gibi tercihler, izleyicinin duygusal durumunu bilinçli ya da bilinçsiz biçimde etkileyebilir. Bu nedenle her görsel tercih, yalnızca anlatı açısından değil, izleyici deneyimi açısından da değerlendirilmelidir. Mercado'nun yaklaşımı yalnızca sahne bazında değil, tüm film boyunca tutarlı bir görsel anlatı kurgulamanın önemine de işaret eder. Her sahne, anlatının bütünü içinde bir işlev üstlenmelidir ve bu işlev, yalnızca senaryoya değil, görsel tercihlerin sürekliliğine de bağlıdır. Görsel motiflerin tekrar kullanımı, renk paletindeki istikrar, kamera hareketlerinin karakter gelişimiyle uyumu gibi unsurlar, filmin tutarlı bir görsel kimliğe kavuşmasına ve filmin imge sisteminin seyirci tarafından daha kolay bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olur. Kamera hareketleri, kurgu ritmi ve plan süreleri gibi öğelerin yalnızca teknik değil, anlatısal araçlar olduğunu dile getiren Mercado; zamanın, anlatının hissedilme biçimini doğrudan etkilediğini ileri sürer. Örneğin, çerçevede çok fazla detayın bulunduğu genel planların süresi seyircinin bütün

detayları görebilmesi için uzun tutulurken yakın planların süresi daha kısadır. Bu bağlamda Mercado, zaman duygusunun sinemada yalnızca kurguya değil, çerçeve içi hareketlere ve kamera tercihlerine de bağlı olduğunu vurgular.

Sinemacının Gözü aynı zamanda anlatının mekânla ilişkisini de detaylı biçimde ele alır. Mekân, yalnızca sahne dekoru değildir; karakterlerin iç dünyalarını, ilişkilerini ve çatışmalarını yansıtan bir ayna görevi görür. Mercado, sinema sanatında mekânın aktif bir anlatı unsuru olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Örneğin; imge sistemi başarılı bir şekilde kurulmuş bir filmde, karakterin dar bir koridorda yürütülmesi onun içsel baskılarını görsel biçimde açığa çıkarırken, boş bir arazide yalnız bırakılması dış dünyayla bağının koptuğunu simgeler. Mekân, burada bir metafor olarak işlev kazanır ve bu metaforun gücü, yönetmenin çerçeve içindeki tercihleriyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla her mekân seçimi, anlatının dramatik yapısıyla uyumlu olmalı; rastlantısal değil, bilinçli bir tercihin ürünü olmalıdır. Mercado, çerçeve dışını da anlatının bir parçası olarak değerlendirir. Kamera neyi gösterdiği kadar, neyi göstermediğiyle de anlatı kurar. Çerçeve dışı alanın potansiyeli, sinema dilinde sıklıkla ihmal edilen ancak oldukça etkili bir araç olarak öne çıkar. Örneğin; bir karakterin kadrajın dışından gelen sese verdiği tepki, çerçevenin dışındaki dünyayı seyircinin zihninde var eder. Görsel olmayan bu anlatı biçimi, seyircinin hayal gücünü devreye sokarak anlatının etkinliğini artırır ve seyirciyi edilgen kılar.

Mercado; "Teknik Düşünceler" başlığı altında ışık, renk kullanımı ve alan derinliği konularına da geniş bir yer ayırır. Görsel kompozisyonun temel bileşenlerinden biri olan ışık, anlatının atmosferini belirleme gücüne sahiptir. Yumuşak ışıklar, sıcak ve içten bir duyguyu aktarmaya yararken; sert ışıklar, karakterlerin iç çatışmalarını ve ortamın tehditkâr yapısını aktarır. Renk ise yalnızca estetik bir unsur değil, anlatsal bir araçtır. Mercado, her sahnede kullanılan renklerin duygusal alt metinle nasıl ilişkili olduğunu örneklerle açıklar. Örneğin; kırmızı rengin bir sahnede şehveti, başka bir sahnede ise tehlikeyi ya da öfkeyi çağrıştırabileceğini gösterir. Bu bağlamda renklerin anlamları, bağlama göre değişir ve sinemacının bu çok anlamlılığı yönetmesi gerekir. Mercado'ya göre, alan derinliğini kullanarak çerçeveye birden çok anlatı düzlemi yerleştirmek de mümkündür. Ön plan, orta plan ve arka plan unsurları, doğru kurgu ve yerleşimle eş zamanlı olarak farklı anlatı katmanlarını ortaya koyabilir. Bir karakter ön planda iken başka bir karakterin arka planda bulanık olarak yer alması, izleyicinin bilinçaltında yeni bir anlam katmanı oluşturur. Tam tersine arka plandaki bir unsurun

net olması, seyircinin gözünü oraya yönlendirerek dramatik bir olayın sinyalini de verebilir. Bu bağlamda alan derinliği, yalnızca estetik amaçlı değildir. Anlatı içindeki gerilimi yapılandırmak için kullanılan stratejik bir araç olarak da düşünülmelidir. Mercado; teknik bilgileri ışık, renk kullanımı ve alan derinliği konuları ile sınırlı bırakmaz. Objektif türleri ve sensör formatlarına da "Teknik Düşünceler" başlığı altında yer verir. Yazar; geniş açılı objektiflerin karakteri çevreleyen mekânı vurgulamakta, tele objektiflerin ise arka planı sıkıştırarak yalnızlık veya baskı hissini pekiştirmekte nasıl kullanılabileceğini örneklerle anlatır. Benzer biçimde, görüntü oranlarının anlatının duygusal tonunu belirlemedeki ve çerçeveyi doğru konumlandırmadaki rolünü tartışır. Bu teknik bilgiler, okuyucunun kamera donanımını yalnızca bir araç olarak değil, anlatı kurucu bir unsur olarak görmesini sağlar. Mercado'nun bu bölümlerdeki yaklaşımı, teorik bilgi ile teknik bilgi arasındaki uyumun korunarak, görsel anlatımın her aşamasının bilinçli tercihlere dayanması gerektiğini vurgular. Mercado; teknik konuları, karmaşık bir terminolojiyle değil, sade ama yerinde kavramsal açıklamalarla aktarır. Görsel örneklerin dengeli biçimde sunulduğu kitabın teknik düzeyi yüksek olsa da metin hiçbir zaman ağırlaşmaz; aksine, okuyucunun ilgisini canlı tutacak bir anlatı ritmine sahiptir.

Mercado, *Sinemacının Gözü*'nde sıklıkla görsel analiz yöntemine başvurur. Çeşitli filmlerden seçilen çerçeveler hem estetik hem de teknik açıdan incelenir. Mercado, bu analizlerinde bir sinemacının çerçeveye baktığında neler görmesi gerektiğini ayrıntılı olarak açıklar ve yol gösterir. Yazarın sinema tarihinde iz bırakan ve geniş bir izleyici kitlesinin aşına olduğu filmleri analiz etmesi, kitabın sadeliğine ve anlaşılabilirliğine katkıda bulunmaktadır. Kitapta sinema tarihine de çeşitli göndermeler yapılır. Alfred Hitchcock'un gerilim yaratmadaki ustalığı, Stanley Kubrick'in tanıtım planlarındaki çerçeve tercihleri, Orson Welles'in plan-sekanslar ile kurduğu görsel yoğunluk gibi örnekler, sinemanın büyük ustalarının görsel düşünce biçimlerinin çözümlenmesini sağlar. Bu ustaların yapıtlarını yalnızca uyandırdıkları hayranlıkla değil, aynı zamanda öğrenilmesi ve yorumlanması gereken yönleri ile ele alır.

Mercado, görsel analizlerinde anlatı yapısının izleyiciyle kurduğu duygusal bağ üzerine de değerlendirmeler yapar. Mercado'ya göre, iyi bir film yalnızca olayların anlatıldığı bir yapı değildir; seyircinin duygusal katılımını sağlayan, onunla duygusal bağ kuran bir deneyimdir. Bu bağ çoğu zaman görüntüyle kurulur. Karakterin yalnızlığı, çaresizliği, gücü ya da zaafı çoğu kez diyaloglarla değil; kamera yerleşimi, ışık kullanımı

ve kadraj tercihleriyle aktarılır. Seyircinin karakterle empati kurabilmesi büyük ölçüde bu görsel tercihlerle sağlanır. Bu nedenle sinemacının görevi, yalnızca bir hikâyeyi aktarmak değil; izleyicinin bu hikâyeye duygusal olarak bağlanmasını sağlamaktır. Mercado'nun önerdiği bu bütünlüklü yaklaşım, sinemacının yalnızca teknik becerilere değil, aynı zamanda estetik bilince ve anlatısal farkındalığa da sahip olmasını zorunlu kılar. Kamera hareketinin, ışığın, sesin, mekânın ve karakterin birlikte anlam ürettiği sinemasal yapının inşasında her bir detayın rolü vardır. Bu da yönetmeni bir orkestra şefi gibi düşünmeye iter; her bir enstrümanın doğru zamanda ve uyum içinde kullanılması gerekir. Fakat unutulmamalıdır ki iyi bir ezgi için yıkılmayacak kural yoktur. Mercado, kitabın her bölümünde yer verdiği "Kuralları Yıkamak" başlığı altında kuralları yıkan başarılı bir örneği okuyucuyla paylaşır. Mercado'ya göre kurallar, yalnızca görsel dili öğrenmek için bir başlangıç noktasıdır. Asıl yaratıcılık, bu kuralların ne zaman ve nasıl esnetileceğini ya da tamamen yıkılacağını bilmekte yatar. İlgili bölümlerde, "üçte bir kuralı"nın görsel düzen üzerindeki etkisi ele alınmakta; bu kurala uyulmaması durumunda ortaya çıkabilecek estetik ve psikolojik sonuçlar, örnekler aracılığıyla detaylı biçimde incelenmektedir. Simetriye dayalı kadrajlar, klasik denge ilkeleri ve kamera eksenli kuralları gibi görsel anlatımın temel ilkeleri, gerektiğinde bilinçli biçimde ihlal edilerek özgün bir sinema dili geliştirilebilir. Ancak bu ihlalin etkili olabilmesi için sinemacının teknik temele hâkim olması ve anlamlı bir sebebe sahip olması şarttır. Mercado'nun bu bölümlerde geliştirdiği yaklaşım, özgünlüğün rastlantısallıkla değil, kavranmış ve özümsemiş bilgiyle mümkün olduğunu savunur.

Sonuç olarak; Gustavo Mercado'nun *Sinemacının Gözü* adlı yapıtı, sinema sanatı üzerine düşünmek, üretmek ve bu dili yeniden kurmak isteyen herkes için eşsiz bir kaynak niteliği taşır. Sinemanın teknik inceliklerinden estetik boyutlarına, dramatik yapıdan temsile kadar birçok düzlemde düşünmeyi teşvik eden bu eser, günümüz sinema yazını içinde sağlam bir yere sahiptir. Mercado'nun özenli, açık ve uygulamaya dönük yaklaşımı, bu kitabı çağdaş sinemacıların vazgeçilmez başvuru kaynaklarından biri hâline getirir. Kamera bir gözden fazlasıdır; o bir bilinçtir ve bu bilinç, görmek ile anlatmak arasındaki sınırı kaldırır. Mercado'nun dediği gibi, "Ne kadar önemsiz gözükürse gözüksün her plan önemlidir." (s. 21).

Röportaj

Sema Ilgaz Temel: "Sanatçı Özerktir ve Kimseye Hesap Vermek Zorunda Değildir."

Çağdaş Umut BEKTAŞ

Tarih: 27 Ekim 2024 / Yer: Suadiye / Süre: 2 saat.

"Mustafa Kemal Atatürk, sanatçılar için 'alında ışığı ilk hisseden' ifadesini kullanmıştır. Sanatçılar, aslında toplumun öncüleridir; çünkü açılmamış bir yoldan giderler. Cesur olmak ve savaşmak zorundadırlar."



Resim 1. Sema Ilgaz Temel

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Resme olan yeteneğinizi ne zaman keşfettiniz?

Sema ILGAZ TEMEL: Annem "Bebeklerle oynamaktan çok elinde kalemle gezerdin. Bütün evin duvarlarına, her tarafa, kapıya, bacaya resim çizerdin, boyardın." derdi. Ama annem eğitimci olduğu için bunu anlayışla karşıladı. Çok küçük yaşlardan itibaren elimde kalemle gezmeye başlamışım. İlkokul zamanlarından hatırladığım bir anım var; kız resmi çizerdim. Okul çıkışında kız resmi çizmem için arkamda kuyruk olurlardı. Herkesin defterinden kopardığı sayfalara kız resmi çizip altına imzamı atıp dağıtırdım. Sonra ortaokuldaki ve lisedeki hocalarım yeteneğimi fark ettiler. Bir de resim dersinde çizemeyen arkadaşlarımın resimlerini bitirmelerine yardım ederdim. Keşfedilmem, ressam Mehmet Pesen'le karşılaşmamızla oldu. Babamın ve annemin okul arkadaşı Haydarpasha Lisesi'nde matematik öğretmeniydi. Mehmet Pesen de onun arkadaşımı ve bir gün bize geldiğinde resimlerimi gördü. Çok beğenerek bilinçli bir şekilde eğitilmem yönünde tavsiyede bulundu. Ben lisede Mehmet Pesen'den iki sene boyunca her pazar günü özel ders aldım. Mehmet Hoca resimle ilgili ilk temel bilgileri aldığım çok değerli bir hocamdır. Rönesans resminden, Leonardo'dan, Michelangelo'dan ve Caravaggio'dan siyah beyaz kopyalar yapardık. Bana gerçekten doğru resmin nasıl olması gerektiğini öğretti. Benim resimle ilgili ufkumu ilk açan kişi Güzel Sanatlar Akademisi'nden -şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi- mezun olan Mehmet Pesen'dir. Lisede ondan aldığım dersleri üniversite kazanayım veya Akademi'nin resim sınavını kazanayım diye almadım. Yalnızca doğru bir şekilde resim yapmak için çalıştım. Mehmet Hoca bana hangisinin kolay resim olduğunu, hangisinin zor resim olduğunu çok iyi ifade etmişti. Desen çalışırken bir incir dalını çizmemi istemişti. Ben o incir dalını çizdim, sonra da Mehmet Hoca çizdi. İki çizimi yan yana koyduğumuz zaman, hiç konuşmadığımız hâlde ne yapmam gerektiğini anlamıştım.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Neden Akademi'yi değil de Tatbiki Devlet Güzel Sanatlar Okulu'nu tercih ettiniz?

Sema ILGAZ TEMEL: Mehmet Hoca, Akademi'de resim bölümünü bitirmiş biri olarak bana Tatbiki'nin Grafik Bölümü'nü tavsiye etti. Çünkü o zamanlar, 1973-1974 yıllarında grafik tasarım ve reklamcılık, yeni parlayan alanlardı. Bunu sadece Mehmet Hoca söylemedi. Aynı zamanda Heykel Bölümü'nde Hakkı Karayığitoğlu isminde bir hocamız vardı. Hakkı Bey'in eşi Nimet Hanım da Atatürk Eğitim Fakültesi'nde hocaydı ve

annemin çocukluk arkadaşıydı. Dolayısıyla biz onlarla ailecek görüşüyorduk. Ben ona Hakkı Amca diyordum. Hakkı Karayiğitoğlu, çok önemli ve değerli bir heykeltıraştır. O da bana Tatbiki'nin ve grafik tasarım alanının varlığından bahsetmişti. Ama Tatbiki'nin yıl sonu sergisini gezmemin ardından son kararımı verdim. Yıl sonu sergisi, okulda yapılan işlerin sergilendiği büyük bir sergiydi. Akademik hayatım boyunca yıl sonu sergilerinin yapılmasını çok önemsedim; çünkü kendi hayatımı değiştiren bir sergiydi. Hem Akademi'nin hem Yıldız Mimarlık'ın hem de Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun sınavlarına girip kazandım; ama sonra Tatbiki'de karar kıldım. Tatbiki'ye de birincilikle girmiştim. Tatbiki'nin sergisini görmem, bütün kanaatimi netleştirdi. Sonradan da bu kararımda çok isabetli olduğumu, yanılmadığımı gördüm. Babam demiryolcu olduğu için belki böyle benzetmeler yapmak hoşuma gidiyor; hayat bana hakikaten makas değiştirmek gibi geliyor. Buraya değil de başka bir yere gitseydim, bütün hayatımın aksı değişecekti.

“Hem dışarıdan gelen değerli hocalar hem okulun kıdemli hocaları o açılış dersini yaparlardı. Mesela Balkan Naci İslimyeli, Zeki Çakaloz, Server Tanilli, Sevim Eti ve Mustafa Aslier... Kurumlarda bulunanların aidiyet hisleri ve kurumların geleceği açısından bu tür ritüelleri çok önemli buluyorum; ama maalesef bunlar son yıllarda unutuldu.”

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Tatbiki'deki ilk gününüzü hatırlıyor musunuz?

Sema ILGAZ TEMEL: Sınavı kazandıktan sonra büyük bir coşku ve mutlulukla okula geldik. Okulun içindeki idari kısımda kayıt yapılmasından dolayı bir kargaşa vardı. O telaşla arkadaşım İÇ Mimarlık Bölümü'ndeki bir derse girmişiz. Yanlış derse girdiğimizi fark ettikten sonra kendi bölümümüzü bulduk. Grafik Bölümü, ana binanın dışında arka tarafta bir ek binadaydı. Sınıfımızı bulup yerimize oturduk. Halis Biçer Hoca ders anlatıyordu. Okulun ilk günü bütün bölümlerde bilfiil ders işleniyordu. Daha sonraki yıllarda hocalığa başladıktan sonra zaman içerisinde bu alışkanlığın kaybolduğunu gördüm. Hem dışarıdan gelen değerli hocalar hem okulun kıdemli hocaları o açılış dersini yaparlardı. Mesela Balkan Naci İslimyeli, Zeki Çakaloz, Server Tanilli, Sevim Eti ve Mustafa Aslier... Kurumlarda bulunanların aidiyet hisleri ve kurumların geleceği açısından bu tür ritüelleri çok önemli buluyorum; ama maalesef bunlar son yıllarda unutuldu. Okulumuz tam Akaretler'in merkezinde

tarihî bir binadaydı. Caddeye bir cephesi vardı ve arka tarafta da iki tane ek bina bulunuyordu. Bir iç avlusu olan bu bina, son derece samimi ve sıcak bir ortam oluşturunca şekilde düzenlenmişti.

“Grafik tasarım, şimdilerde dijitalleşme ile başka bir yöne evrildi. Tabii o da hayatın bir gerçeği... Her şey dijital oldu; uygulama alanları azaldı. Dolayısıyla Bauhaus ruhu diye devamlı zikredilen bir ruh artık ya çok az ya da kalmadı.”

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sizin öğrencilik döneminizde Grafik Bölümü’nde nasıl bir eğitim vardı?

Sema ILGAZ TEMEL: Grafik Bölümü’nün bir atölyesi vardı ve alt kattaydı. Derslikler ise üst kattaydı. Hem baskı atölyesi hem de matbaamız vardı. Matbaamız mükemmeldi. Orada dört beş kişi çalışırdı. Kemal Şen ve Bekir Kantarcıoğlu hocalarımız matbaadan sorumluydu. Bekir Hoca, Kemal Şen’in asistanıydı. Naci vardı, Naci Usta, Ali Usta vardı. Bir iki usta daha vardı. Bir kitabı üst katta tasarlayıp sonra onu alt katta basıp kitap hâline getirebiliyorduk. Ofset makineleri vardı, tipo makineleri vardı. Bunlar o gün için gerçekten mükemmel imkânlardı. Biz herhangi bir matbaacı gibi elle dizgi yapmayı ve dizgi makinesini kullanmayı öğrendik. Fotoğraf kimyasında developmanı, fiksatif ve kimyasalı hazırlayıp karıştırıp sonra onu kullanmayı bildiğimiz gibi... Uygulamalı bir okuldu ve ismi de bir sefer değişti. Ben okurken yanlış hatırlamıyorsam, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu idi. Biraz uzun bir ismi vardı. Baştaki “İstanbul” bir süre sonra kaldırıldı galiba. Marmara Üniversitesi’ne bağlanmanın getirdiği bazı artılar olabilir; ama eksileri de oldu. Olumsuz tarafı, Tatbiki ruhunu yansıtan atölyelerin tamamen devre dışı kalmasıydı. Grafik Bölümü olarak elimizde kalan tek atölye, özgün baskı resim atölyesiydi. Yakın bir zamana kadar özgün baskı resim dersleri zorunluydu; ama seçmeli hâle getirildi. Halbuki grafik tasarımın matbaa temelli çoğaltma yöntemlerine dayanması nedeniyle, özgün baskı resim atölyelerini özellikle önemsiyorum. Grafik tasarım, şimdilerde dijitalleşme ile başka bir yöne evrildi. Tabii o da hayatın bir gerçeği... Her şey dijital oldu; uygulama alanları azaldı. Dolayısıyla Bauhaus ruhu diye devamlı zikredilen bir ruh artık ya çok az ya da kalmadı. Bauhaus ruhunun yalnızca adı kaldı. Teknolojideki gelişmeler bizi doğal olarak bu noktaya getirdi. Aslında bu ruh sürdürülebilirdi. Çünkü London College of Printing’de Gülizar Çapoğlu adında bir arkadaşım var. Orada eski baskı tekniği yöntemlerine

hâlâ önem veriliyormuş. İnsanın birebir uğraşarak yaptığı şeyin ne kadar farklı ve değerli olduğunu bir süre sonra anlayıp ona dönüyorlar. Bizde de en azından bir tipografi baskı makinesi atölyede kalabilirdi. Bu sayede öğrenciler ofset baskının mantığını daha iyi kavrayabilirdi. Hâlâ derslerde anlatıyoruz ama tamamen teorik düzeyde... Ofset baskının nasıl yapıldığını görebilseler anlamaları daha kolay olacaktı. Bunu büyük bir eksiklik olarak görüyorum. Biz hurufat dediğimiz tek tek harflerle dizgi yapardık. Kumpas ve gale gibi birtakım matbaacılık terimlerini bilenler bilir. Mesela tek tek harfleri yerleştirerek bütün bir broşürü dizedik. Şimdi bunları öğrenciye anlatmak zor olduğu için atölyelerin bir şekilde varlığını sürdürmesi gerekiyordu. Hurufatlar önce arkadaki ek binaya gitti; sonra da ortadan kayboldu. Zannediyorum ki o hurufatlar hurdacıya gitti.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Size göre Bauhaus ekolünden giderek uzaklaşılmasının sebepleri nelerdir?

Sema ILGAZ TEMEL: İki gelişme oldu: Biri, vakıf üniversitelerinin açılması ve çoğalmasıyla hoca erozyonu başladı. Emekliliğini hak eden hocalar, hayat standartlarını yükseltmek için yüksek ücretlerle başka okullara gittiler. Bu, onları eleştirdiğim anlamına gelmiyor; gayet doğal bir süreç. Hoca erozyonu beraberinde öğrenci erozyonunu da getirdi. Bazı başarılı öğrenciler vakıf üniversitelerinin burslu programlarını tercih ettiler. İkincisi ise Erasmus projesi. O sıralarda Avrupa Birliği (AB) görüşmeleri yapılıyordu. Dolayısıyla okulda ders programlarının revize edilmesi konusu gündeme geldi. AB'ye entegrasyon sürecinde Avrupa'daki okulların programları ile denklik sağlanması gerekiyordu. Dolayısıyla bütün bölümlerin ders programları güncellendi. Bu amaçla bazı derslerin AKTS'leri değiştirildi, bazı dersler kaldırıldı. Sonuç olarak Bauhaus'tan gelen atölye derslerinin ağırlığı azaldı. Mesela temel sanat eğitimi dersinin saati azaldı. Yanlış hatırlamıyorsam, biz Tatbiki zamanında iki buçuk, üç gün görüyorduk, şimdi on iki saate falan düştü. Temel sanat dersinin süresi üçte bire indirildi. O dönemde dijitalleşme yavaş yavaş başlamıştı. Dijitalleşme ile birlikte el becerisine dayalı atölye derslerinin çok da gerekli olmadığı şeklinde bir düşünce oluştu. Mesela özgün baskı resim, Grafik Bölümü'nün önemli bir dersi idi. Mezunları ve öğrencileri devlet sergilerinde çeşitli ödüller alıyordu. Önemli bir hoca kadromuz vardı. Tatbiki, Bauhaus ekolünün Türkiye'deki hem tek hem de ilk ve son temsilcisiydi diyebilirim. Avrupa ile öğrenci değişim programları başladıktan sonra Bologna süreci devreye girdi. Öğrenciler değişim programlarına katılacağı için ders içerikleri arasında denklik

olması gerekiyordu. O nedenle bölüm başkanı olduğum dönemde bu konu üzerinde çok yoğun çalışmıştık. Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da bulunan bütün tasarım ve sanat okullarının programlarına ulaştık. Ders adlarını, ders içeriklerini, ders saatlerini ve kredilerini inceledik. Onları ile bizim programımızın benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde kafa yorduk. Tatbiki formatını bozmadan, olabildiği kadar uygulamalı dersleri öne çıkararak bir güncelleme yaptık. Zor bir süreçti ama biz de çok şey öğrendik. Programlar arasında çok büyük farklılıklar olmadığını gördük. Bu güncellenmenin üzerinden yaklaşık on beş sene geçmiştir. Yapay zekâyla ilgili gelişmeler nedeniyle şimdi yeni bir güncelleme gerekiyor diye düşünüyorum. Programlama dilini öğrenmek gibi. Bunlar artık bizden sonraki akademisyenlerin işi...

"Akademisyenlik hayatım boyunca öğrencilerime hep güvendim. Yapamayanlara da şunu hatırlattım: Çok iyi yapamıyor olabilirsiniz, herkes Leonardo gibi çizemeyebilir; ancak siz, elinizden gelenin en iyisini yapma çabası içinde misiniz? Benim için değerli olan budur."

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Tatbiki'deki öğrencilik yıllarınızda sizde iz bırakan hocalar kimlerdir?

Sema ILGAZ TEMEL: Benim idolüm Mustafa Aslıer'dir. İlk dersine girdiğim andan itibaren okulu bitirinceye kadar ve asistan olduktan sonra da uzun yıllar onu gözlemledim. Bazı hocalarda rahatsız edici tavırlar gözlemlemiştim; ama Aslıer Hoca'da hiç öyle bir şey hissetmedim. Aslıer Hoca her zaman çok dürüsttü, görevine bağlıydı ve işini severek yapıyordu. Açık sözlülüğünü, dürüstlüğünü ve öğrenciyi motive etmesini her zaman sevdim. Birçok hocanın aksine, öğrenci yanlış bir şey yaptığında ona sert bir çıkışla karşılık vermiyordu. Öğrenci yanlış anlamışsa, bazı hocalar sert davranabiliyor. Herhalde ben de taltif edilmeye ihtiyacı olan bir çocuktum; iltifat gördükçe daha iyisini yapmaya çalışıyordum. Bana güven duyulduğu zaman sorumluluğumu yerine getirmek için daha çok çabalıyordum. Akademisyenlik hayatım boyunca öğrencilerime hep güvendim. Yapamayanlara da şunu hatırlattım: Çok iyi yapamıyor olabilirsiniz, herkes Leonardo gibi çizemeyebilir; ancak siz, elinizden gelenin en iyisini yapma çabası içinde misiniz? Benim için değerli olan budur. İlk sınıfta temel sanat eğitimi dersimiz yoğunlukta idi. O zaman yalnızca beş bölüm vardı: Grafik, Tekstil, İç Mimarlık, Seramik ve Resim. Bütün bölümlerin ilk sınıf

öğrencileri temel sanat eğitimi dersini birlikte görürlerdi. Hocalarımız Mümtaz Işingör ve Balkan Naci İslimyeli'ydi. "Balkan abi" derdik ona. İkisi de çok sevdiğim hocalarım oldular. İlk sınıftaki temel sanat eğitimi çok etkileyiciydi. Balkan Naci İslimyeli bir gün sınıfa girip hiçbir şey söylemeden Nazım Hikmet'in *Japon Balıkçısı* şiirini okudu ve bizden onunla ilgili bir kapak veya resimleme yapmamızı istedi. Onu hiç unutmuyorum. Hepsi son derece entelektüel, eğitilmiş, çok değerli hocalardı. İkinci sınıftan itibaren sanat tarihi dersleri ve Halis Biçer'in model resmi dersi vardı. Sürekli çıplak model çizerdik. Dersin başında biraz rahatsız olduk; ama daha sonra insan çıplaklığının doğallığı üzerine düşündük. Bu konuda zamanla bir sanatçı bakış açısına sahip olduk. Bugün çıplaklık beni herhangi birine göre daha az rahatsız eder. Meseleye bir doktor gibi bakarım. Bu durum basit bir şey gibi gözükür; ama sanat eğitiminde çok önemlidir. Server Tanilli, bizim uygarlık tarihi hocamızdı. Onun dersleri muhteşem geçiyordu, olağanüstü bir coşkusu vardı. Maalesef 1978'de bir cumartesi günü, ders verdiği Nişantaşı'ndaki bir okuldan çıkarken vuruldu ve uzun yıllar felçli olarak yaşadı. Server Hoca çok sevdiğim, çok değer verdiğim bir hocamdı. Türk dili ve edebiyatı dersine Zeki Çakaloz girerdi. O da bize Türk hikâyesinden ve Türk romanından örnekler okurdu. Edebiyatı sevmek için onu seven bir hocayla birlikte olmak lazım. İlhami Turan yazı hocamızdı. Son derece gelebi, her şeyimizle ilgilenen, çok şefkatli ve bilgili bir hocaydı. Daha önceden cilt ve kartonaj dersleri okuturmuş. Cilt ve kartonaj dersi bizim zamanımızda kalkmıştı. Biz kesik uçla yazı yazdık. Hem serbest yazı yazdık hem de harf anatomisini çok iyi öğrendik. Aynı zamanda çok yoğun geçen bir fotoğraf dersimiz vardı. Dersin hocası Vehbi Yazgan'dı. Bize her dersin başında "Kurdun ensesi niye kalındır?" diye sorardı. Biz de her seferinde bilmiyormuş gibi bakardık. "Kendi işini kendi yapar da ondan." derdi. Her işini kendin yap, kimseye bırakma ve kimseye güvenme anlamında... Barbaros Gürsel, Vehbi Hoca'nın asistanıydı. Çekim yapardık, fotoğraf kimyasını hazırlardık ve çektiklerimizi banyo yapardık. Fotoğrafı, matbaayı, model çizmeyi öğrendik. Sevim Eti, sanat tarihi ve çağdaş sanat derslerini verirdi. Onun sayesinde çağdaş sanat ustalarının eserlerini üsluplarından tanıyabilir hâle gelmiştik. Bu çok önemli; şu an birçok kişinin bu eğitimden yoksun olduğunu görüyorum. 1974'te girdim okula, 1978'de bitirdim. Benim zamanımda Bauhaus ekolünden yalnızca bir hoca kalmıştı. Çok sevgili Boris Neumann. Boris Neumann Türkiye'ye yerleşmiş bir hocaydı. Reklam grafiği dersimize giriyordu. Bir ürünün logosunu yapmak, gazete ve dergi ilanını hazırlamak, etiket hâline getirmek gibi başından sonuna kadar her aşamasını öğretiyordu. Bilgisayar olmadığı için bu aşamaların tamamını

elle yapardık. Dizgi yaptıktan sonra fotoğraf laboratuvarında basılıp renklendirilip elle çizgi çekilir ve fon atılırdı. Bugün öğrenciler bütün sürecin manuel olduğunu öğrendiklerinde hayretle karşılıyorlar. Boris Neumann çok disiplinliydi. Mehmet Erem ve Sinan Baykurt hocalar da vardı; ama reklam grafiğine ilişkin temel bilgileri Boris Neumann'dan öğrendim. Son sınıfta bir de diploma projesi vardı. Dersler bittikten sonra bir ay kadar diploma projesine girilirdi ve hocalar hiç karışmazlardı. Öğrenci dört sene boyunca öğrendiği bilgiyle kendi başına kalır ve yetkinleşip yetkinleşmediğini jüriye ispatlardı. Ben diploma projesi olarak Nazım Hikmet'e ait bir masal kitabını resimlemiştim. Kitabın içindeki resimlerin çizimi, sayfa düzeni, kâğıdın seçimi ve kapak tasarımının yanı sıra kitabın reklamını yapan bir ilan da hazırlamamızı istiyorlardı. Beni projem çok beğenilmişti ve dereceyle mezun olmuşum.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Mezun olduktan sonra bir süre reklam sektöründe çalışmışsınız. Sizi sektörde çalışmayı bırakıp akademisyenliğe yönelten neydi?

Sema ILGAZ TEMEL: Öğrenciyken hep piyasada çalışacağım diye düşünürdüm. Aslında belki aklımdan geçmesi lazımdı; ama akademisyen olmayı hiç düşünmedim. Tatbiki o zaman gerçekten fenomen bir okuldu. Akademi'de verilmeyen farklı bir tasarım eğitimi verildiği için yeni mezunlar özellikle reklamcılık alanında çok revaçtaydı ve epey yüksek ücretlere iş bulabiliyorlardı. Ben de mezun olduktan sonra ajanslarda iyi ücretler karşılığında çalıştım. Mecidiyeköy'de Vizüel Komünikasyon adında bir yerde çalıştığımı hatırlıyorum ama daha çok Gümüşsuyu'nda Has Reklam diye bir reklam ajansında çalıştım. Ücret iyi olmasına rağmen tatmin edici gelmedi bana. Sabahın köründe karanlık, kapalı bir yere gidiyorsun, önüne koydukları şeyi akşama kadar çiziyorsun. Üstelik yıllar süren eğitimden sonra senin çizdiğini de müşteri beğenmeyebiliyor. İsteddiğin tasarımı yapabilmek için art direktör seviyesine yükselmen gerekiyor. Okulu bitirir bitirmez de art direktör olunmuyor. Art direktör olsan da müşterinin suyuna gitmek zorundasın. Zamanla bu işten soğumaya başladım. Altına imzamı atıyorum; ama hem benim işim olmaktan çıkıyor hem de sonuçta içime sinmiyor. Bir süre sonra bu işi hayat boyu yapamayacağıma karar verdim. Annem de öğretmen olduğu için resim öğretmenliği yapmak istedim. Akademiye girmek, asistan ve hoca olmak aklıma bile gelmiyordu. Öğretmen olmak için pedagojik formasyon eğitimi almak gerekiyormuş. O dönemde bu eğitim İstanbul'da verilmediği için Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi'ne gitmek durumunda kaldım. Eğitim sosyolojisi, program geliştirme, ölçme

ve değerlendirme gibi çok güzel dersler aldım. O eğitimin daha sonraki hayatıma önemli katkısı oldu. Dönüm sonu sınavlarına hazırlanırken Tatbiki’de asistanlık sınavı açıldı. Ben de eğitimi bırakıp asistanlık sınavına girdim.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Nasıl bir sınav yapılmıştı? Hangi detayları hatırlıyorsunuz?

Sema ILGAZ TEMEL: Zor bir sınav olmadı; mülakatın daha çok sohbet havasında geçtiğini hatırlıyorum. Sınava on üç kişi başvurmuştu. İçlerinden yalnızca birini tanıyordum. O da üst sınıflardan biriydi. Diğerleri pek aklımda kalmamış. Lisan sınavı ve dosya değerlendirmeden sonra uygulama sınavına geçildi. Diğer adayların hepsi elendiler. Kimi lisanı, kimi dosya değerlendirmesini, kimi de mülakatı geçemedi. Ben tek aday olarak sona kaldım. O zaman Mehmet Turgay Erem beni odasına çağırdı. Benim başarılı bir öğrenci olduğumu biliyordu; ama tek aday olarak kaldım diye sınavı kazanacağımın garantisi olmadığını söyledi. Duyduklarıma çok üzüldüm. Sona kalan tek aday olsam da eğer hak etmiyorsam sınavı kazanmış sayılmayı zaten ben içime sindiremezdim. Hayatımı şekillendirecek çok önemli bir yol ayrımındaydım. O kadar aşamayı geçtikten sonra elimden gelenin en iyisini yapmak niyetindeydim. Belki Mehmet Hoca rehavete kapılmamı istemediği için o tatsız açıklamayı yapmıştır. Kim bilir?

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sanatla tasarım ya da sanatçıyla tasarımcı arasındaki farkları nasıl yorumlarsınız?

Sema ILGAZ TEMEL: Fakültemizin Grafik Bölümü hocaları olarak ilk derste tasarımla sanatın ayrımından bahsederiz. Tasarım kişisel değildir. Diğer bir deyişle, kişisel zevklerimizle şekillendireceğimiz bir şey değildir. Tasarımda hedef kitleye iletilmek istenen bir düşünce vardır. Oysa sanatçı özerktir ve kimseye hesap vermek zorunda değildir. Sanatçı istediğini, duyduğunu, düşündüğünü ve hissettiğini yapar. Ama tasarımcı için bu söylenemez. Tasarımcı, canım çok istediği için kırmızı koydum, çok sevdiğim için zemini mavi attım diyemez. Seçtiği fontun ve renklerin yapısal özelliği diğer içeriklerle ilişkilidir. Renklerin sembolik anlamı vardır. Bir şeyi büyük ya da küçük yapmasının sonuca etkisi vardır. Ama sanatçı istediği her şeyi yapabilecek özgürlüğe sahiptir. Bu çok büyüleyici bir şey. İkinin arasında gezinmek hoşuma gitti. Sanatçı olarak tamamen kendine ait bir dünya yaratıyorsun ve onun içinde kayboluyorsun. Kimse de sana niye onu öyle yaptın, niye böyle yaptın

diyemez. Akademisyen olduğum ve düzenli bir gelire sahip olduğum için eserlerimi satmak zorunda kalmadım. Bir güvencenizin olması, eserlerinizi satma konusundaki endişenizi azaltır. Dolayısıyla bu satar ya da satmaz diye hiç düşünmedim. Tamamen içimden geldiği gibi spontane çalıştım; plan yapmadım ve bu ruhuma iyi geldi. Aslında bu, beni sağaltan, tedavi eden bir şey ama bir yandan da hep bir çelişki de olmuştur. Tasarım ve sanat arasındaki bu keskin ayrım beni etkilemedi; ama o ikisi arasında gezindim devamlı. Derslerde tam tersini söylüyorsun, atölyende başka bir şey. Çünkü ben henüz öğrenciyken de reklam grafiğinin bana cazip gelmediğini fark ettim. Serbest grafik, illüstrasyon ve yayın grafiği hep daha çok ilgimi çekti. Mustafa Aslıer Hoca'mızın alanını o yüzden seçtim. Grafikte de kapak illüstrasyonu yapıyordum. Çocuklar için kitap resimliyordum. İllüstrasyon, resimden farklı olarak bir metinden yola çıkarak resimler; bir hikâyeyi anlatır. İllüstrasyonun resimden farkı, açıklayıcı olmasıdır; illüstratif olmasıdır. Hatta bazen sanatçılar eleştirilir. Resim çok illüstratif olmuş diye. Bu şu demek: Çok fazla anlatıyorsun. İzleyiciye biraz ipucu verip onun çözmesini sağlaman gerekir. Resim çok fazla açıklayıcı olduğu zaman sıkıcı olur. Öyle bir çelişki içinde olabilirdim. Onu bildiğim için açıklayıcı resim yapmamaya çalıştım.

“İlham kendi kendine gelir. Edebiyata, özellikle de şiire ilgim olduğu için ilham konusunda kendimi serbest bırakmayı tercih ederim. Eserlerimin kompozisyonunu sezgilerle ve çağrışımlarla oluştururum.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sanatsal yaratıcılığınızı nasıl harekete geçirirsiniz? İlham almak için ne yaparsınız?

Sema ILGAZ TEMEL: İlham kendi kendine gelir. Edebiyata, özellikle de şiire ilgim olduğu için ilham konusunda kendimi serbest bırakmayı tercih ederim. Eserlerimin kompozisyonunu sezgilerle ve çağrışımlarla oluştururum. Ayrıca sembolizm de benim için çok önemlidir. Sanat tarihindeki serüveni bilen kişiler daha rahat davranabiliyor. Mustafa Aslıer'in bir sözü vardır: “Bir sanat eserinde sanatçı hem hakem hem oyuncu hem karar verici hem de seyircidir. Hata yaptığını kimse sana söylemez. Sen önce kendine beğendirmek zorundasın”. Rollo May de ancak özgür ruhların sanat yapabileceğini söyler. Bağımlı, dogmatik, belli şeylerin esiri olan, sınırlandırılmış bir düşünce yapısından sanatçı

çıkamaz. Sanatçı özgür olmalı ve düşüncesinin rüzgârlara açık olması lazım. Her yere gidebilir olması lazım.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sanatta yeterlik tezinizin konusu neydi?

Sema ILGAZ TEMEL: Danışmanım Mustafa Aslier'di. Ben onun asistanıydim. Hocamızın Almanya'da eğitim almış olmasından ve Almanca bilmesinden dolayı Alman ve Avusturya Konsolosluğu'yla ilişkileri çok iyiydi. Ben 1983 ve 1987 yıllarında Mustafa Aslier'in teşvikiyle Avusturya hükümetinin bursunu alarak Salzburg uluslararası yaz akademisine katıldım. Orada baskı teknikleri konusunda dünyanın çeşitli yerlerinden gelen sanatçılarla iki ay kadar birlikte çalıştık; çok farklı şeyler öğrendim. Daha derinlemesine bilgi sahibi oldum. Mustafa Aslier'in odası zaten baskı atölyesindeydi. Ben de onun yanında baskı derslerine giriyordum. Dolayısıyla tezim de bu konuda olsun istedim. Tezimin adı, Metal Baskıda Anlatım Çeşitliliği Sağlayan Farklı Teknikler'di. Hem teorik hem de uygulama odaklı, asit banyolarını anlatan bir tezdi. Epey zaman geçti ama zorlandığımı hatırlamıyorum. İngilizce dil sınavı biraz zordu. Yardımcı doçentlik aşamasında zorlu bir sınav yoktu. Doçentlikte epey zorlandım. Ali İsmail Türemen, Süleyman Saim Tekcan, Sinan Baykurt, Mustafa Aslier ve Mürşide İçmeli vardı. Beni zorlayacak sorular sordular. Ancak şimdiki gibi makale ve sergi sayısı konusunda kriterler yoktu. Kitap ve makale yazdıysanız dosyanıza ekleyebilirdiniz. Dosya değerlendirmeniz yapıldı. Dosyanızı dijital ortamda YÖK'e göndermek diye bir şey yoktu. Jüri sizi alanınızda yetkin görürse, yani yeteri kadar çalıştığınıza ve ürettiğinize kanaat getirirse doçent ünvanını alabiliyordunuz.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sizce sanat eğitimi niçin önemlidir?

Sema ILGAZ TEMEL: Mühendislik ve hukuk gibi alanlarda eğitim alan kişilerin de mutlaka sanat dersleri alması lazım. Sanat niçin gereklidir? Niçin yapılır? Sanata veya sanatçıya niçin ihtiyaç vardır? Mustafa Kemal Atatürk, sanatçılar için "alında ışığı ilk hisseden" ifadesini kullanmıştır. Sanatçılar, aslında toplumun öncüleridir; çünkü açılmamış bir yoldan giderler. Cesur olmak ve savaşmak zorundadırlar. Kendilerini yeterince geliştirmemiş üst düzey bürokratlarda sanat eğitiminin eksikliğini her zaman fark ettim. Bu insanların algıları yeteri kadar açık olmuyor.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sanatçı kimliğinizin oluşmasında sizi hangi isimler daha çok etkiledi?

Sema ILGAZ TEMEL: Hem grafik tasarım ve illüstrasyon alanında hem de resim alanında çalıştığım için bu disiplinlerin birleştirilmesi anlamında Brad Holland ve Marshall Arisman çok hoşuma gider. Klasik ressamlardan Pieter Bruegel ve Henri Matisse’i severim. Yerli sanatçılardan da Burhan Uygur ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun coşkusu beni çok etkilemiştir. Bu iki sanatçı, resimle illüstrasyonu birleştirmiş olmalarından dolayı sıra dışıdır. Bunu da çok fazla kişi yapamaz. Mesela Marc Chagall da bu anlamda çok önemli bir isimdir; sembolizmi kullanmıştır. Beni etkileyen daha birçok isim sayabilirim. Türkiye’den beğendiğim sanatçılar ise Komet (Gürhan Coşkun) ve Burhan Uygur’dur.

“Dijital ortamın da gelişmesiyle farklı dışavurumların ortaya çıkması son derece doğal. İster dijital sanat olsun ister enstalasyon; sonuçta sanat, insanın kendini ifade etme biçimidir. Kendinizi nasıl ifade ettiğiniz önemlidir; araç önemli değildir.”

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Türkiye’de resim sanatı alanında son elli yılda neler değişti?

Sema ILGAZ TEMEL: Zor bir soru bu. Türkiye’nin bütün sosyal yapısı değiştiği gibi resim de değişti. 1990-2000 arasında, hatta 1990-2010 arasında piyasaya yeni çıkacaklar için koşullar da satışlar da daha iyiydi. Sonra güncel sanat olarak nitelendirdiğimiz, düşüncenin dışavurumunun öne çıktığı işler, sanatı farklı bir noktaya taşıdı. Sanıyorum tuval resmi çok fazla gündemde olmadı. Sanki biraz eskide kalmış gibi algılandı. Ben hiç öyle düşünmüyorum. Dijital ortamın da gelişmesiyle farklı dışavurumların ortaya çıkması son derece doğal. İster dijital sanat olsun ister enstalasyon; sonuçta sanat, insanın kendini ifade etme biçimidir. Kendinizi nasıl ifade ettiğiniz önemlidir; araç önemli değildir. Tabii ki araç da işin bir parçasıdır; ama geldiği son noktayı biraz sorunlu buluyorum. Yeni sanatçı piyasası daha fazla kişinin rol kapmaya çalıştığı bir alan gibi. Daha çok rekabet olduğu gibi daha çok taklit var. Yurt dışında yapılan işlerin çok fazla tekrarlandığını görüyorum. Sanatta özgünlük esastır. Nasıl endemik bir bitki her toprakta yetişmiyorsa, sanatçının da doğal olması gerekiyor. Başka bir tarza öykünmek özgünlüğü bozar.

“Doğru yol göstericiler yolu kısaltır ve aynı zamanda gelişimde çok önemli bir rol oynar. Ben şanslıydım. Tatbiki gibi fenomen bir okulun farkına vardım ve orada öğrenci oldum.”

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sanat eğitimi almak isteyenlere ne önerirsiniz?

Sema ILGAZ TEMEL: Türkiye koşullarında sanat sanki lüks gibi gözüküyor. Çünkü insanların sanata yönelebilmesi için öncelikle asgari yaşam koşullarını sağlamış olmaları gerekir. Sanat insanı hem yücelten hem de gündelik hayattan uzaklaştırdığı için ruhunu sağaltan bir şey; ama aynı zamanda da bunu düşünmek veya bunu hissetmek için de bir artı zaman gerekiyor, bir rahatlık gerekiyor. Bu da ekonomik güçle ilgili bir durum. Sanat, Türkiye’nin mevcut koşullarında belirli bir zümreyle sınırlı kalıyor; halka ulaşması ise ayrı bir sorun. Hani bir söz vardır. İnsanlık, tarih boyunca iki şeyin peşinde oldu: Biri anlam, diğeri de adalet arayışı. Anlam arayışını sanatta, adalet arayışını hukukta buldu. İnsanlar ne sanata ulaşabildi ne de hukuka. Bir de tutkulu bir şekilde o işi yapma isteği olması lazım. Bu çok önemli, altını çizerek söylüyorum. Ne olursa olsun ondan vazgeçmeyecek, yaşama gayesi olacak. Birincisi bu. İkincisi, doğru kurumu bulmak önemli. Çünkü doğru kişilerle, doğru eğitimlerle karşılaşmazsa, yolu uzayabilir. Sonuçta yine istediği yere varabilir; ama yolu uzayabilir. Doğru yol göstericiler yolu kısaltır ve aynı zamanda gelişimde çok önemli bir rol oynar. Ben şanslıydım. Tatbiki gibi fenomen bir okulun farkına vardım ve orada öğrenci oldum. Bu bir şanstı. İki tane kurum vardı o zaman. Ben hâlâ da aynı şeyi düşünüyorum. Belki vakıf üniversiteleri de var. Şu anda akademinin durumunu bilmiyorum; ama eğitim aldığım okul köklü geçmişiyle varlığını sürdürüyor. Ekol, okul demektir. Aynı tarzı benimsemiş insanların birlikte var olduğu ve bir şeyleri geliştirdiği bir ortamdır. Dolayısıyla iyi bir eğitim kurumu bulup tutkulu bir şekilde çalışmak, çalışmak, çalışmak gerekir. Başka bir dünyaya açılmak da çok önemli. Şimdi biraz da Marshall McLuhan’ın dediği gibi “küresel köy” hikâyesi var. Her şeye ulaşabiliyoruz, her şeyi görebiliyoruz. Odana kapanıp resim yapmak artık geçmişte kaldı. Dolayısıyla yeni diller bulmak, yeni anlatım biçimleri keşfetmek ve diğer sanatçıların neler yaptığını öğrenmek de çok önemli. Bunlar geliştirici şeyler..

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Şimdiye kadar düzenlediğiniz sergiler arasında sizi en çok heyecanlandıran hangisi oldu?

Sema ILGAZ TEMEL: İlk sergim çok ilginçtir. Bir sanatçının ilk sergisi zordur. Hem deneyimi olmadığı için hem de ismi duyulmadığı için birçok galeri onu kabul etmek istemez. Ben şanslıyım. 1987'deydi diye hatırlıyorum. O zaman Urart Sanat Galerisi, Nişantaşı'nda, Abdi İpekçi'de çok popüler bir galeriydi ve sanat danışmanı da Beral Madra'ydı. Ben de asistandım o zaman. Sergi açmak istiyordum. Galerinin *Milliyet Sanat Dergisi*'nden telefonunu bulup aradım. Tanıdığım birisi de yoktu. "Sergi açmak istiyorum. Ne yapmam gerekiyor?" diye sordum. "Beral Hanım karar veriyor o işlere!" dediler. Peki dedim, "Ondan randevu almak mümkün mü?". "Tabii konuşuruz size döneriz" dediler. Sonraki gün Beral Hanım sizi şu gün kabul edecek diye aradılar. Ben de dosyayı aldım, hiç tuval resmim de yok. Hepsi kâğıt resimler. 50x70 ya da 70x100 dosyama koyduğum resimleri alıp Nişantaşı'na gittim, kapıyı çaldım. Beral Hanım'la tanıştım. Beni son derece güzel karşıladı. Birlikte resimlere baktık; resimleri çok beğendi. Sergi için tarih verdi. O kadar şaşırdım ki... Gözümde büyüttüğüm, hayal bile edemediğim fenomen bir yerdi orası... Beral Hanım gibi birinin de onayıyla sergi açmak beni çok gururlandırdı. Çok başarılı bir sergi oldu. İlk sergimi unutamam o bakımından. Ondan sonra ikinci unutamadığım sergim ise Ankara Urart'ta oldu. Nuran Terzioğlu, bu galerinin başındaydı. Ondan bir ya da iki sene sonraydı diye hatırlıyorum. O da en başarılı sergilerimden biridir. Çünkü bir sergiyi başarılı diye nitelendiren şey nedir? Bence birincisi, çok insanın gezmesi. Satıştan daha önemli benim için. Çok insana ulaşmak, çok insanın görmesi ve onları etkilemek... Tabii satış da önemli ve o sergi sayesinde kurulan ilişkiler de... Mesela, o zaman Mehmet Ali Birand evinde düzenlediği partiye bizi çağırmıştı. Avrupa Birliği Komisyon Başkanı da evinde parti yaptı ve bizi çağırdı. Çok güzel ilişkilerdi. Nuran Terzioğlu da evinde beni ve eşimi ağırladı. Sonra bir de Vakko vardır. Beyoğlu Vakko'da bir sergi açtım. O da güzel bir sergiydi. Bütün öğrencilerim gelmişti. Caddebostan Kültür Merkezi'ndeki sergimi de severim. İki sergi açtım orada da. Aklımda kalan ve beni etkileyen sergilerim bunlardır.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Hâlen üzerinde çalıştığınız projeler var mı?

Sema ILGAZ TEMEL: İki projem var. Eski öğrencilerimden Ali Fuat Saruhan, 50 Yıl sergimi bir katalog hâline getirdi. Benim revize etmem lazım; ama yoğunluk nedeniyle onu biraz öteledik. Onu çıkartacağım. Benim en büyük eksikliğim, onca yıllık deneyime rağmen kendi işlerimi

içeren Sema Ilgaz Temel Kataloğu'mun ve bir sanat kitabımın olmaması. Tatbiki'ye girdiğimden bu yana Mustafa Aslıer'in bana emanet ettiği ders olan Grafik şekillendirme, eskiden tanıtma ve yayın grafiği adı altında programda yer alıyordu. Sonra bir ayrışma oldu. Monotype baskıyla sürdürdüğüm, işte Gestaltların da işin içine girdiği o dersi benden sonraki hocaların rahatlıkla uygulayacağı şekilde örnekler içeren bir ders kitabı yazmak istiyorum. Bu kitabın arka planını hazırladım. Epey kaynaktan yararlandım ve birçok görsel biriktirdim. Kitabın sadece içeriğinin değil, biçiminin de hatasız olması lazım. Bunun için oturup çalışmam lazım.

"Hepimiz bir gün sonsuzluk yolculuğunda yerimizi alacağız; ama sanatçı olmanın güzel bir tarafı var: Sizden sonra eserlerinizin yaşayacak olması. Bir zamanlar buradan böyle biri geçti; şu dönemde bu eserleri üretti... Bu eserlerin izleyenlere bir duygu aktarması çok güzel. Bu bakımdan sanatçı olduğum için kendimi şanslı buluyorum."

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Sema Ilgaz Temel nasıl hatırlanmak ister?

Sema ILGAZ TEMEL: Sevecen ya da şefkatli biri olarak hatırlanmak isterim. Bir insana ne söylediğiniz çok önemli değildir. Birisiyle konuşurken öğütler verebilirsiniz. Kendinizi ifade edersiniz veya bir konuda onu yapma bunu yap diyebilirsiniz... Ama o insana söyledikleriniz değil, o insanda uyandırdığınız his önemlidir. Çünkü konuşulanların hepsi uçar gider. O insan sizde nasıl bir his uyandırıyor? Onu önemseyip hissediyor musunuz? Ben öğrencilerime onu söylüyorum. Herhangi bir şekilde insanlara değer verdiğiniz hissettirirseniz, benim için önemlisin mesajı verebilirsiniz, aynı şeyi de onlardan bekleyebilirsiniz. Onu vermezseniz, yapacak bir şey yok. Bir de Sema Hoca'dan çok şey öğrendik diye düşünmeleri çok değerli olurdu. Sonra ısrarlı ve düzenli çalışmanın önemini ve "düşündüklerini söyleme cesareti" kazanmış olmalarını isterdim. Latince bir söz var: "Ars longa vita brevis" (Sanat uzun, hayat kısa). Hepimiz faniyiz. Hepimiz bir gün sonsuzluk yolculuğunda yerimizi alacağız; ama sanatçı olmanın güzel bir tarafı var: Sizden sonra eserlerinizin yaşayacak olması. Bir zamanlar buradan böyle biri geçti; şu dönemde bu eserleri üretti... Bu eserlerin izleyenlere bir duygu aktarması çok güzel. Bu bakımdan sanatçı olduğum için kendimi şanslı buluyorum.

Çağdaş Umut BEKTAŞ: Çok teşekkür ederiz.