E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Cilt / Volume 10
Yıl / Year 2026

http://sanatveinsan.com
journalofartandhuman@gmail.com

Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

Baş Editör: Dr. Öğr. Üyesi Levent İSKENDEROĞLU- İnönü Üniversitesi / Malatya-Türkiye
Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN
Web Editörü: Alaaddin Revaha KÜRÜN

Alan Editörleri
Editör- Prof. Ali Ayhan / İnönü Üniversitesi / Malatya-Türkiye (Müzik)
Editör- Prof. Fatih Özdemir / Hacı Bektaş Veli Üniversitesi / Nevşehir-Türkiye (Grafik Tasarımı)
Editör- Prof. İsmail Aytaç / Fırat Üniversitesi / Elazığ-Türkiye (Sanat Tarihi)
Editör- Prof. Özer Kanburoğlu / İstanbul Aydın Üniversitesi / İstanbul-Türkiye (Fotoğraf)
İngilizce Dil Editörü- Prof. Bilal Genç / Erciyes Üniversitesi / Kayseri-Türkiye
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem / İnönü Üniversitesi / Malatya-Türkiye

Yayın Kurulu
Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/Italya
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Tarblusşam/Lübnan
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Kübra Dilek Tankız – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Justyana Warwas – Resim ve Fotoğraf/Polonya
Dr. Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye

Bilim ve Danışma Kurulu
Prof. Abdulkadir Baharçiçek – İnönü Üniversitesi – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı – Necmettin Erbakan Üniversitesi – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Prof. Ali Ertuğrul Küpeli – Gazi Üniversitesi – Resim/Ankara/Türkiye
Prof. Aysun Tuna – Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi – Peyzaj Mimarlığı/Bolu/Türkiye
Prof. Ayşe Budak – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Prof. Bekir Kocadaş – Adıyaman Üniversitesi – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz – İnönü Üniversitesi – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye
Prof. Burhan Yılmaz – Düzce Üniversitesi – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya
Prof. Cemal Yurga – İnönü Üniversitesi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Derya Şahin – İnönü Üniversitesi – Resim/Malatya/Türkiye
Prof. Emine Koca – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Engin Gürpınar – İnönü Üniversitesi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Erol Yıldır – Kastamonu Üniversitesi – Resim/Kastamonu/Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi – İnönü Üniversitesi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Esen Çoruh – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Fahrettin Geçen – İnönü Üniversitesi – Resim/Malatya/Türkiye
Prof. Fatih Özkafa – Marmara Üniversitesi – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Fatma Koç – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Hatice Harmankaya – Selçuk Üniversitesi – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Prof. İbrahim Sarıtaş – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Prof. İrfan Yıldız – Dicle Üniversitesi – Türk İslam Sanatı/Diyarbakır/Türkiye
Prof. Kutgun Eyüpgiller – İstanbul Üniversitesi – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı – İstanbul Arel Üniversitesi – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Melda Özdemir – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Murat Sezik – İnönü Üniversitesi – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Prof. Mustafa Diğler – Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi – Resim/Karaman/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – İnönü Üniversitesi – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Nihat Sezer Sabahat – Ordu Üniversitesi – Heykel/Ordu/Türkiye
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Tarblusşam/Lübnan
Prof. Onur Zahal – İnönü Üniversitesi – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Recep Özman – İnönü Üniversitesi – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Seniha Ünay Selçuk – Düzce Üniversitesi – Enstelasyon/Düzce/Türkiye
Prof. Şebnem Ertaş Beşir – Akdeniz Üniversitesi – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Prof. Şerife Tali – Ordu Üniversitesi – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Xu Li – Çağdaş Sanat/Çin

Prof. Vildan Tok Dereci – Marmara Üniversitesi – Tekstil ve Moda Tasarımı/İstanbul/Türkiye
Prof. Yeliz Selvi – Harran Üniversitesi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/Türkiye
Prof. Yüksel Göğebakan – İnönü Üniversitesi – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Prof. Yüksel Şahin – Eskişehir Teknik Üniversitesi – Temsil ve Moda/Eskişehir/Türkiye
Prof. Zeki Umay – Mersin Üniversitesi – Resim/Mersin/Türkiye

Doç. Ayça Gülten – Fırat Üniversitesi – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Aytaç Özmutlu – Ordu Üniversitesi – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Doç. Azize Reva Boynukalın – Sinop Üniversitesi – Resim/Sinop/Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Beyler Yetkiner – İnönü Üniversitesi – Sinema/Malatya/Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku – Marmara Üniversitesi – Fotoğraf/İstanbul/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – İnönü Üniversitesi – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Emine Tok – Ege Üniversitesi – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Esra Yıldırım – Bartin Üniversitesi – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Doç. Evren Selçuk – Düzce Üniversitesi – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Fehime Yeşim Gürani – Çukurova Üniversitesi – İç Mimarlık/Adana/Türkiye
Doç. Ferdi Karaöngel – Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Fuat Şancı – Adıyaman Üniversitesi – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Doç. Gülşah Polat – Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi – Tekstil ve Moda/Çanakkale/Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel – Akdeniz Üniversitesi – Heykel/Antalya/Türkiye
Doç. Halil Fazıl Ercan – İnönü Üniversitesi – Seramik/Malatya/Türkiye
Doç. Irmak Bayburtlu Çetinsoy – İstanbul Ticaret Üniversitesi – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Levent Değirmencioğlu – Erciyes Üniversitesi – Müzik/Kayseri/Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe – Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi – Resim/Van/Türkiye
Doç. Mehmet Ali Büyükparmaksız – Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi – Resim/Kahramanmaraş/Türkiye
Doç. Mehmet Güneş Açıkgöz – İnönü Üniversitesi – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Nilüfer Nazende Özkanlı – Aksaray Üniversitesi – Seramik/Aksaray/Türkiye
Doç. Nurşen Işık – Dicle Üniversitesi – Mimarlık/Diyarbakır/Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar – Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi – Seramik/Van/Türkiye
Doç. Ozan Eroy – Karabük Üniversitesi – Müzik/Karabük/Türkiye
Doç. Özgür Ballı – Düzce Üniversitesi – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Sadık Çalışkan – İnönü Üniversitesi – İletişim/Malatya/Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Selda Güzel – İzmir Katip Çelebi Üniversitesi – Tekstil ve Moda/İzmir/Türkiye
Doç. Serkan Vural – Yalova Üniversitesi – Tipografi /Yalova/Türkiye
Doç. Sinem Budun Gülas – İstanbul Aydın Üniversitesi – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk – Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi – Mimarlık Tarihi/Van/Türkiye
Doç. Şener Şentürk – Ondokuz Mayıs Üniversitesi – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğan Demirpolat – İnönü Üniversitesi – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Zeynep Pehlivan Baskın – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye

Dr. Atilla Emre Keskin – Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi – Sahne Tasarımı/Van/Türkiye
Dr. Ayda Gök – İnönü Üniversitesi – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Bahtiyar Bahşi – İnönü Üniversitesi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu – İnönü Üniversitesi – Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Ahmet Bolat – Hitit Üniversitesi – Eğitim Bilimleri/Çorum/Türkiye
Dr. Hasan Tahsin Selçuk – Ondokuz Mayıs Üniversitesi – Mimarlık/Samsun/Türkiye
Dr. Hilal Bozkurt – Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi – Halı Kilim Dokuma/Çanakkale/Türkiye
Dr. Justyana Warwas – Resim ve Fotoğraf/Polonya
Dr. Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan
Dr. Nilay İşlek – Fotoğraf/İngiltere
Dr. Nurcan Pınar Eke – Başkent Üniversitesi – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye
Dr. Pınar Biçici Çetinkaya – İnönü Üniversitesi – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Sanem Soylu Yılmaz – İstanbul Medeniyet Üniversitesi – Mimari Restorasyon/İstanbul/Türkiye
Dr. Sinem Miraç Öztürk – Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi – Müzik Eğitimi/Kahramanmaraş/Türkiye
Dr. Yaşar Subaşı Direk – Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi – Mimarlık/Van/Türkiye
Dr. Yeliz Cantekin – Düzce Üniversitesi – Seramik ve Cam/Düzce/Türkiye

İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Geleneksel Kadın Giysilerinin Sanatsal Temsili: Kültürel Bellek ve Biçim-Yüzey İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme Yüksel GÖĞEBAKAN & İkranur DOĞAN	1-12
2	Kolektif Belleğin Estetik Dönüşümü: Sembol, Yüzey Ve Kültürel Kodun İnşası Hamide VURAL	13-26
3	Çağdaş Sanatta Doğayı Yeniden Vurgulamak: Lavanta Üzerinden Doğa–İnsan İlişkisi, Sanatsal Dönüşüm ve Üretim Biçimleri Ecrin AYKUT	27-39
4	Adana Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi Cihangir EKER	40-53
5	Çağdaş Sanatta Metaforik Bir İmge Olarak Saat Objesinin Yeri ve Anlamı Kürşat AZILIOĞLU	54-68
6	Kurtarıcı Beklentisinden Yaratıcı Eyleme İnci Eviner ve Sindirella Kompleksi'nin Sanatla Aşılması Melih Can TOYGU	69-78
7	Logo Tasarımının Tarihsel Evriminde Stilizasyon ve Sadeleşme İlişkisi: Seçilmiş Marka Logoları Üzerinden Bir İnceleme Ali Aşur DELEN & Nuri SEZER	79-93
8	Kozmik Korku: Beksiński ve Lovecraft Ertürk TEKNECİ & Jale Asya KAHRAMAN ÖZYILMAZ	94-110
9	TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Aydın Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri Ferdi KARAÖNÇEL & Mehmet Ali YÜKSEL	111-124
10	TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri Ferdi KARAÖNÇEL & Yusuf ELİŞ	125-139
11	Üretim Yoluyla Düşünme: Dafi Kühne'nin Deneysel Tipografi Pratiği Aytaç ÖZMUTLU	140-154
12	Sanat Yoluyla Sürdürülebilir Gelişim İçin Eğitim: Kuramsal Bir Çerçeve Duygu ERİKAN AYDIN&Hüseyin ELMAS	155-170
13	Görme Engelli Bireyler İçin Dokunsal Seramik Eğitimi ve Metodolojisi Eda DEMİR TOSUNOĞLU	171-179

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi	Derleme Makale	Çeviri Makale	Diğer Yayınlar
11	**2**	**0**	**0**

sanat
ve insan

Article Type:Research

Received:11/19/2025
Accepted:17/03/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Yüksel GÖĞEBAKAN
Profesör, İnönü Üniversitesi, yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1144-1744

İkranur DOĞAN
Görsel Sanatlar Öğretmeni, ikrarun455@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-2780-8483

Geleneksel Kadın Giysilerinin Sanatsal Temsili: Kültürel Bellek ve Biçim-Yüzey İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme*

Özet

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin kültürel, simgesel ve sanatsal boyutlarını inceleyerek bu giysilerin çağdaş Türk resim sanatındaki temsilini biçim–yüzey ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir. Giysi, yalnızca estetik bir unsur olarak değil; kimlik, toplumsal aidiyet, kültürel bellek ve kadın emeğine ilişkin göstergeler taşıyan bir kültürel anlatı unsuru olarak ele alınmıştır. Araştırma nitel yaklaşım çerçevesinde yapılandırılmış ve etnografik desen benimsenmiştir. Bu kapsamda Malatya'nın Öncü Köyü'nde yürütülen saha çalışmalarıyla geleneksel kadın giysilerinin güncel kullanım biçimleri, yerel adlandırmaları ve toplumsal bağlamları incelenmiştir. Küllük, keten, zıbın, köynek, bervanik ve tuman gibi temel giysi unsurları işlevsel ve simgesel yönleriyle analiz edilmiştir. Çalışmanın devamında Batı ve Türk resim sanatında kadın figürünün geleneksel giysilerle temsili tarihsel bir perspektifle ele alınmış; son bölümde ise sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda üretilen eserler biçim–yüzey ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Bulgular, geleneksel kumaşların özellikle pazen resim yüzeyi olarak kullanılmasının, giysiyi görsel anlatının yapısal bir bileşeni hâline getirerek çağdaş sanatsal temsilde yeni olanaklar ürettiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Giysi, Kadın Figürü, Kültürel Bellek, Türk Resim Sanatı, Biçim–Yüzey İlişkisi

The Artistic Representation of Traditional Women's Clothing: An Analysis in the Context of Cultural Memory and the Form-Surface Relationship

Abstract

This study investigates the cultural, symbolic, and artistic dimensions of traditional Anatolian women's clothing and evaluates their representation in contemporary Turkish painting within the framework of the form–surface relationship. Clothing is approached not merely as an aesthetic element but as a cultural signifier conveying identity, social belonging, cultural memory, and women's labor. The research is structured within a qualitative framework and adopts an ethnographic design. Fieldwork conducted in Öncü Village (Malatya) examines the contemporary use of traditional garments, their local terminology, and social contexts. Core clothing elements such as küllük (headdress), keten (headscarf), zıbın (three-panel dress), köynek (shirt), bervanik (apron), and tuman (shalwar) are analyzed in terms of both function and symbolic meaning. The study also presents a historical overview of the representation of the female figure in traditional attire within Western and Turkish painting traditions. Finally, from an arts-based research perspective, the produced artworks are evaluated through form–surface relations. The findings demonstrate that the use of traditional fabrics particularly pazen as pictorial surfaces transforms clothing into a structural component of visual narration and expands expressive possibilities in contemporary art.

Keywords: Traditional Clothing, Female Figure, Cultural Memory, Turkish Painting, Form–Surface Relationship

* Bu çalışma; İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından Syl -2021- 2439 numaralı proje ile destelenmiştir.

1. Giriş

Sanat, insanlık tarihinin en köklü anlatım biçimlerinden biri olarak bireysel deneyimleri, toplumsal yapıları ve kültürel kimlikleri görünür kılan bir ifade alanı oluşturmuştur. Kültürel bağlamdan bağımsız düşünülemeyecek olan sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda bellek, kimlik ve kolektif hafızanın taşıyıcısıdır. Tansuğ'a (1990, s. 36–37) göre her sanat eseri, üretildiği coğrafyanın tarihsel, kültürel ve geleneksel kodlarından beslenir. Bu durum, Batı resim sanatında olduğu gibi Türk resim sanatında da belirgin biçimde gözlemlenmektedir.

Anadolu'nun çok katmanlı kültürel yapısı, Türk resim sanatında önemli bir referans alanı oluşturmuştur. Özellikle kadın giysileri; renk, motif ve biçim özellikleri aracılığıyla yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda kültürel belleği taşıyan bir anlatı ögesi olarak sanat üretiminde yer almıştır. Kadınların gündelik yaşamda kullandıkları giysiler, bireysel beğenilerin ötesinde toplumsal aidiyet, yerel kimlik ve geleneksel değerlerle ilişkili göstergeler sunmaktadır. Anadolu'ya özgü süsleme unsurları, bu giysiler aracılığıyla kadınların sözsüz bir ifade dili geliştirmelerine olanak tanımış; sanatçılar tarafından resimsel anlatım içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Süsleme unsurlarının ana formu destekleyen bir uyum içerisinde kullanılması, bu ögelerin estetik bütünlüğün oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmesini sağlamaktadır (Koç & Koca, 2015). Bu yönüyle geleneksel kadın giysileri, sembolik anlamlar taşıyan ve kimlik inşasına katkı sağlayan kültürel ögeler olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın temel problematiği, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin çağdaş Türk resim sanatında nasıl temsil edildiğidir. Araştırma, söz konusu temsilleri biçim–yüzey ilişkisi çerçevesinde ele alarak estetik ve sosyo-kültürel boyutlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin resim sanatı bağlamında sanatsal bir forma dönüşümünü incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırma deseni olarak, kültürel pratiklerin yerinde ve bağlamsal olarak incelenmesine olanak tanıyan etnografik yöntem benimsenmiştir. Elde edilen veriler, sanatsal üretim süreciyle ilişkilendirilerek sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, sosyal bilimlerde geçerlilik ve güvenilirlik açısından yaygın biçimde kullanılan yöntemler arasında yer almaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2011).

Sanat temelli araştırmalar, sayısal verilerden çok yaşantı ve deneyimlerden anlam üretmeye yönelen, kültürel bağlam içerisinde yorum geliştirmeyi esas alan nitel araştırma yaklaşımları arasında değerlendirilmektedir (Aydın Çelikcan & Aksoy, 2020). Bu yaklaşımda sanatsal üretim, araştırmanın yalnızca sonucu değil, aynı zamanda veri üretme ve yorumlama sürecinin bir parçası olarak ele alınır. Bu doğrultuda saha gözlemleri, görüşmeler ve geleneksel giysi örneklerine ilişkin elde edilen veriler; resimsel kurgu, yüzey düzeni ve malzeme tercihlerini yönlendiren araştırma verileri olarak değerlendirilmiştir.

2.1. Etik İlkeler ve Katılımcı Onamı

Bu çalışma, yüksek lisans tezi kapsamında yürütülen saha araştırmasına dayanmaktadır. Araştırmanın yürütüldüğü dönemde etik kurul onayı alınmamıştır. Bununla birlikte araştırma sürecinde katılımcılara çalışmanın amacı açıklanmış; görüşmelere katılım gönüllülük esasına dayandırılmış ve sözlü onam alınmıştır. Katılımcıların kimlik bilgileri gizli tutulmuş, alan notları yalnızca araştırma amacıyla kullanılmış ve bulgular anonimleştirilerek rapor haline getirilmiştir. Kullanılan fotoğraflar ise katılımcıların izni doğrultusunda değerlendirilmeye tabi tutulmuştur.

2.2. Araştırma Süreci ve Veri Toplama Yöntemleri

Araştırma sürecinde veri toplamak amacıyla literatür taraması, saha çalışması ve eser inceleme yöntemleri birlikte kullanılmıştır. İlk aşamada YÖK Tez Merkezi ve ilgili akademik veri tabanları üzerinden konuya ilişkin tezler incelenmiş; kitaplar, hakemli makaleler ve çevrim içi kaynaklar taranarak çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Bu süreç, araştırmanın kuramsal altyapısını desteklemeyi amaçlamıştır.Saha çalışması, Malatya ili

Yeşilyurt ilçesine bağlı Öncü Köyü'nde yürütülmüş ve köyde hâlen kullanılmakta olan geleneksel kadın giysileri araştırmanın odak noktasını oluşturmuştur. Araştırma kapsamında köy muhtarı ile geleneksel giyim kültürünü sürdüren kadınlarla görüşmeler yapılmış; giysilerin yöresel adları, kullanım biçimleri ve kültürel anlamlarına ilişkin veriler doğrudan yerinde edinilmiştir. Görüşmeler yüz yüze gerçekleştirilmiş, yapılandırılmamış görüşme tekniği kullanılmış ve elde edilen veriler araştırmacı tarafından alan notları şeklinde kaydedilmiştir. Veriler, folklor araştırmacıları ile yapılan görüşmelerle desteklenmiştir. Görüşmeler, geleneksel giyim pratiğini sürdüren farklı yaş gruplarından kadınlar ile yerel kültüre ilişkin bilgi sahibi kaynak kişilerle gerçekleştirilmiştir.

Saha süresince giysi unsurlarına ilişkin yerinde gözlemler yapılmış, görsel belgeler incelenmiş ve geleneksel kullanım bağlamları araştırmacı gözlemlerine dayalı olarak belgelenmiştir.

2.3. Katılımcılar

Araştırmanın katılımcıları, geleneksel kadın giysilerini günlük yaşamlarında aktif olarak kullanan ve bu kültürü sürdüren köy sakinlerinden seçilmiştir. Katılımcı seçiminde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmış; geleneksel giyim kültürünü doğrudan deneyimleyen bireylerin görüşlerine öncelik verilmiştir. Bazı katılımcılar, sağladıkları bilgilerin niteliği ve kapsamı nedeniyle kaynak kişi olarak değerlendirilmiştir.

2.4. Veri Analizi ve Sanatsal Üretim Süreci

Literatür taraması ve saha çalışması sonucunda elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir. Geleneksel kadın giysilerinin biçimsel özellikleri, dokusal yapıları ve taşıdıkları simgesel anlamlar, sanatsal üretim sürecinin temel referanslarını oluşturmuştur. Bu veriler doğrultusunda üretilen resimsel çalışmalar, biçim–yüzey ilişkisi bağlamında analiz edilerek araştırmanın görsel çıktıları olarak ele alınmıştır.

2.5. Sınırlılıklar

Araştırma, Malatya ili Öncü Köyü ile sınırlı olup, elde edilen bulgular bu yerel bağlam çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bulguların farklı coğrafi bölgeler için genellenmesi araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

3. Bulgular

3.1. Geleneksel Kadın Giysilerinin Kültürel ve Simgesel Anlamları

Geleneksel kadın giysileri, yalnızca örtünme ya da korunma işleviyle sınırlı olmayan; estetik, kültürel ve simgesel anlam katmanlarıyla zenginleşmiş görsel ifadelerdir. Bu giysiler, tarihsel süreç içerisinde kadınların sosyal kimliklerini, toplumsal rollerini ve yaşadıkları coğrafyanın kültürel kodlarını yansıtan önemli araçlar olarak ifade edilebilir. Renk, motif, desen ve kumaş gibi unsurlar, yalnızca görsel tercihler olarak değil; taşıdıkları anlamlar aracılığıyla kültürel belleğin temsilcileri olarak değerlendirilmektedir.

Geleneksel toplumlarda kadın kimliği, kültürel süreklilik ve değer aktarımı üzerinden biçimlenmektedir. Modern toplumlarda değişim daha hızlı ilerlerken, geleneksel yapılarda dönüşüm daha sınırlı ve temkinli bir seyir izler. Metin'in (2011, s. 83–84) ifade ettiği üzere geleneksel kadın kimliği, kutsal kabul edilen değerlerin korunması ve bu değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla ilişkilidir. Bu değerlerin içerisinde de renk ve motif unsurları öne çıkar.

Geleneksel giysilerde kullanılan renkler, kadınların yaşamsal evrelerine ve duygusal durumlarına işaret edebilir. Siyah renk yası simgelerken, beyaz ya da kırmızı neşeye olan vurguya göndermede bulunur. Motifler ise toplumsal değerleri, inanç sistemlerini ve doğayla kurulan ilişkiyi yansıtan sembolik bir dil niteliği taşır. Anadolu coğrafyasında kumaş seçimi ve giysi biçimleri, yerel kimlik, ekonomik koşullar ve toplumsal statü hakkında dolaylı bilgiler sunabilmektedir. Motiflerdeki bu özellik coğrafyanın konumunu, insanların hayatlarındaki değişim dönüşümleri ve sahip oldukları kimliklere ilişkin veriler sağlayabilir. Bu renk ve motif bütünlüğü aslında sözsüz bir lisanın varlığını ortaya koyar. Renk ve motiflerin anlamlı bir bütün oluşturduğu yerlerden biri de çalışmamızın ana konusunu oluşturan Malatya'nın Öncü köyüdür. Malatya ve özelde Öncü Köyü'nde kadınların giyim tercihleri, bireysel estetik beğeninin ötesinde kültürel aktarım ve kimlik temsiliyle ilişkilidir. Bölgeye özgü kumaşlar, desenli başörtüleri ve motifli entariler; işlevsellikleri

kadar taşıdıkları anlamlarla da kültürel sürekliliğin bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Bu giysiler, toplumsal hafızayı taşıyan ve bireyin kimliğini kültürel bir zemin üzerinde kurmasına olanak sağlayan simgesel yapılardır.

3.2. Malatya Yöresi Geleneksel Yaşam Biçimi İçerisinde Kadın Giysileri

Malatya, tarih boyunca farklı uygarlıkların yerleşim yeri olmakla beraber Anadolu'nun da en eski yerleşim merkezlerinden biri olma niteliğiyle öne çıkar. Bu bölgede bulunan Arslantepe Höyüğü'ndeki yürütülen arkeolojik kazılar, bölgenin Neolitik Çağ'dan itibaren yerleşime açık olduğunu gösterir. Hititler, Urartular, Romalılar, Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlılar gibi birçok medeniyetin izlerini taşıyan Malatya, tarihsel süreçte Akdeniz, İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleri arasında stratejik bir geçiş noktası olmuştur. Kral Yolu ve İpek Yolu gibi ticaret yollarının kavşağında yer alması, bölgenin ekonomik gelişiminin yanı sıra kültürel etkileşimini de artırmıştır (Sayım, 2007). Bu tarihsel ve coğrafi birikim, bölgenin yaşam pratikleriyle birlikte kadınların giyim kültürünü de şekillendirmiştir.

Malatya'da kadın giyimi; kültürel değerler, inanç yapısı, sosyal ilişkiler ve iklim koşulları doğrultusunda biçimlenmiştir. Zamanla giyim anlayışı işlevsel bir gereksinim olmaktan çıkmış, aynı zamanda çizgi, motif ve renk kullanımı üzerinden estetik ve simgesel anlamlar kazanmıştır. Bu nedenle kadın giysileri, bireysel tercihlerden çok yerel gelenekleri ve inanç sistemlerini yansıtan bir görsel ifade alanı olarak ifade edilebilir. Bu araştırmaya konu olan Yeşilyurt ilçesine bağlı Öncü Köyü, geleneksel yaşam biçimlerinin büyük ölçüde sürdüğü kırsal bir yerleşim alanıdır. Tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomik varlığı, geleneksel değerlerin korunmasına yönelik güçlü bir toplumsal yapı üretmektedir. Bu yapı, kadın giyiminde geleneksel unsurların günümüzde de devam etmesini sağlar. Köyde giyim; yalnızca işlevsel bir örtünme biçimi değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet, sosyal statü ve estetik anlayışı yansıtan simgesel bir göstergedir.

Kırsal topluluklarda geleneksel giysilerin kuşaktan kuşağa aktarılması; estetik ve ekonomik nedenlerin yanında kültürel bağlılık ve sosyal süreklilik ile ilişkilidir. Bu çerçevede Öncü Köyü'nde yapılan saha çalışmaları, kadınların halen kullandığı geleneksel giysilerin başlık (küllük), keten başörtüsü, zıbın, köynek, kuşak, bervanik ve tuman olmak üzere yedi temel unsur etrafında toplandığını göstermektedir. Bu giysiler, işlevsel özellikleri yanında taşıdıkları simgesel anlamlarla geleneksel kadın giyimini yaşayan bir kültürel anlatı biçimi olarak görünür kılmaktadır.



Görsel 1. Öncü Köyü'nde Kullanılan Zıbın Kıyafeti

3.2.1. Temel Giysi Unsurları

Öncü Köyü'nde kadınların günlük ve özel yaşamlarında kullandıkları geleneksel giysi unsurları, işlevsel özelliklerinin yanı sıra toplumsal kimliği ve kültürel aidiyeti ifade eden sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu unsurlar yalnızca beden örtüsü değil, aynı zamanda sosyal statüyü, yaş dönemlerini ve kültürel sürekliliği görünür kılan göstergeler olarak değerlendirilmektedir. Bu durum Görsel 2'de açıkça görülmektedir. Giyim biçimleri, bireysel tercihlerin ötesinde, topluluk tarafından paylaşılan ortak bir görsel dil oluşturarak köy yaşamında kültürel aidiyetin somut bir ifadesine dönüşmektedir. Bu giyim formlarında dikkat çekici olan giysi küllüktür.

Kadın başlıkları arasında yer alan küllük, katmanlı kumaş yapısı ve süsleme ögeleriyle kullanıcının evlilik durumu, yas hâli ve ekonomik konumuna ilişkin mesajlar taşıyan önemli bir kültürel simgedir. Başlığın kullanım biçimi, köy yaşamında toplumsal bir norm niteliği taşırken yas dönemlerinde daha sade formlara dönüşerek sembolik anlamını güçlendirmektedir. Böylece başlık, yalnızca tamamlayıcı bir aksesuar değil, bireyin yaşam döngüsündeki değişimleri görünür kılan bir kimlik göstergesi işlevi üstlenir.

Günlük kullanımda tercih edilen keten başörtüsü, doğal lif yapısı sayesinde iklim koşullarına uyum sağlayan işlevsel bir örtü olmasının yanında, geleneksel yaşam biçimine bağlılığın da göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu unsurun kullanımına ilişkin toplumsal beklentiler, giyim pratiğinin kültürel aidiyetle olan güçlü ilişkisini ortaya koymaktadır. Başörtüsünün bağlanma biçimi, katlanma düzeni ve kullanım sıklığı, yerel yaşam ritmini yansıtan alışkanlıklar bütünü içerisinde anlam kazanmaktadır.

Bu giyim formlarından Zıbın ya da üçetek entari ise dayanıklı kumaşlardan üretilen yapısı ve hareket kolaylığı sağlayan formuyla kırsal yaşamın üretim odaklı karakterine uyum gösterir. Hem gündelik işlerde hem de özel günlerde kullanılan bu giysi, kadın emeği ve üretkenliğiyle özdeşleşmiş bir kültürel unsur olarak öne çıkmaktadır. Zıbının altında kullanılan köynek ise sade yapısıyla üst giysinin dokusal yoğunluğunu dengeleyen tamamlayıcı bir katman oluşturur. Katmanlı giyim anlayışı, hem kullanım kolaylığı sağlamakta hem de geleneksel estetikte görülen bütüncül form algısını desteklemektedir.

Bele sarılan kuşak, giysiyi sabitlemenin ötesinde günlük yaşamda işlevsellik sağlayan bir unsur olarak kullanılırken; bervanik adı verilen önlükler taş baskı geleneğinin izlerini taşıyan estetik ögeler olarak kıyafetin bütünlüğünü tamamlamaktadır. Bu yüzeylerde görülen motif ve renk tercihleri, yerel üretim tekniklerinin ve el emeğine dayalı zanaat kültürünün devamlılığını yansıtmaktadır. Tuman ise rahat kesimi ve kullanım kolaylığı sayesinde hem gündelik işlerde hem dinlenme zamanlarında tercih edilen temel giysi parçalarından biridir.

Bu giysi unsurlarının birlikte oluşturduğu yapı, Öncü Köyü kadın giyiminin yalnızca pratik bir örtünme biçimi olmadığını; toplumsal ilişkileri, üretim kültürünü ve kolektif belleği taşıyan yaşayan bir gelenek olduğunu göstermektedir. Giysilerin hazırlanma, saklanma ve kullanım süreçleri kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi biçimleri aracılığıyla sürdürülmekte; böylece giyim kültürü, sözlü anlatılar ve uygulamalı öğrenme yoluyla devam eden bir kültürel aktarım alanı oluşturmaktadır.

Bu çerçevede geleneksel kadın giysileri, maddi kültür ürünü olmanın ötesinde, gündelik yaşam pratikleri ile estetik anlayışın kesiştiği bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. Kullanılan malzeme, renk, motif ve form özellikleri, yerel yaşamın çevresel koşulları, üretim ilişkileri ve toplumsal değer sistemiyle doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla bu giysiler, yalnızca geçmişe ait folklorik kalıntılar değil; güncel yaşam içerisinde anlam üretmeye devam eden dinamik kültürel göstergeler olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 2. Öncü Köyü Geleneksel Kadın Giyim Unsurları

(a) Küllük
(b) Keten Başörtüsü
(c) Zıbın (Üçetek Entari)
(d) Köynek
(e) Kuşak
(f) Bervanik
(g) Tuman

3.3. Sanat Tarihinde Kadın Figürü ve Giyim İlişkisi

Sanat tarihinde kadın figürü yalnızca estetik bir özne olarak değil, toplumsal yapıların, kültürel kodların ve tarihsel süreçlerin görsel temsil alanlarından biri olarak değerlendirilir. Kadın bedeninin sanattaki temsili, dönemin değer yargıları, toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik anlayışıyla ilişkili bir anlatım düzlemi oluşturur. Figürün giyimi ise bedeni

örtmenin ötesinde statü, aidiyet ve kültürel kimliği görünür kılan bir gösterge niteliği taşır (Hollander, 1993). Bu bakımdan giyim ve beden ilişkisi tarihsel bir bağlama yaslanır.

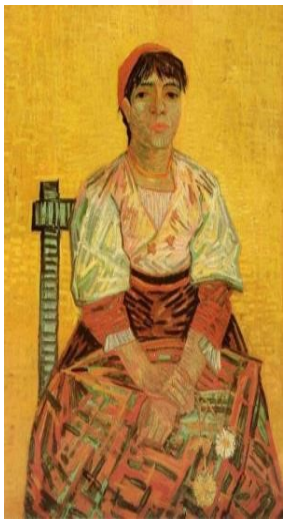
Giysi, erken dönemlerden itibaren koruyucu işlevinin yanında toplumsal düzen ve hiyerarşiyi yansıtan sembolik bir unsur hâline gelmiştir. Antik Yunan ve Roma sanatında kadın figürleri Tunika ve Peplos gibi giysilerle idealize edilmiş beden anlayışı doğrultusunda betimlenmiş; bu giysiler estetik ideali destekleyen biçimsel araçlar olarak kullanılmıştır. Orta Çağ'da kadın giyimi daha çok dinsel temsiller içinde ele alınmış ve örtünme biçimleri ahlaki değerlerin görsel ifadesi olarak anlam kazanmıştır. Rönesans'la birlikte kadın figürü mitolojik ve gündelik sahnelerde de yer almaya başlamış; giysi bedeni tanımlayan ve biçimi belirginleştiren estetik bir öge olarak işlev görmüştür (Gombrich, 2004, s. 289–295).

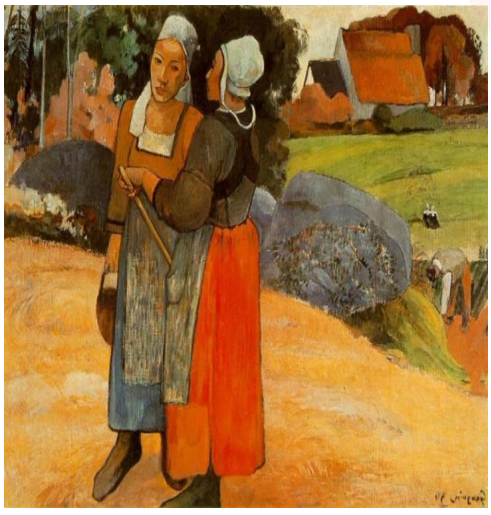
Sanat tarihi boyunca kadın figürü farklı dönemlerde değişen anlam katmanlarıyla ele alınmış ve resim sanatının temel temalarından biri olmuştur. Bu süreçte giysi, figürün ait olduğu kültürel çevre, inanç sistemi ve toplumsal konum hakkında bilgi aktaran görsel bir gösterge olarak değerlendirilmiştir. Kumaş türleri, desen ve renk tercihleri eserin anlam yapısını genişleten unsurlar arasında yer almaktadır.

Giysi–figür ilişkisi, kadın bedeninin sanatsal temsil içindeki konumunu belirleyen başlıca ögelerden biridir. Giysi aracılığıyla figür kimi zaman idealize edilmiş, kimi zaman sembolik anlamlarla yüklenmiş, kimi zaman da toplumsal normların yansıtıldığı bir temsil alanına dönüşmüştür. Bu nedenle giysi, anlatının yapısal bileşeni olarak dönemin ideolojik ve kültürel yapısını görünür kılan bir unsur olarak ele alınmaktadır (Göğebakan, 2016).

Kadın figürünün giyimle birlikte değerlendirilmesi, sanat eserinin yalnızca biçimsel açıdan değil, sosyo-kültürel düzlemde de okunmasını mümkün kılar. Giysi, figür üzerinden kimlik, aidiyet ve kültürel süreklilik kavramlarının görsel dil içinde değerlendirilmesine imkân vermektedir. Geleneksel toplumlarda kuşaktan kuşağa aktarılan giyim biçimleri; üretim teknikleri, malzeme seçimi, renk kullanımı ve motif düzenlemeleri aracılığıyla kültürel belleğin somut göstergelerini oluşturur. Sanatçılar bu görsel birikimi eserlerine dâhil ederken geçmişe ait kültürel kodları yeniden yorumlamakta ve onları çağdaş sanat dili içinde yeniden üretmektedir. Bu durum, geleneksel giyim unsurlarının sanat eserlerinde yalnızca betimlenen bir nesne olarak değil, kimlik ve kültürel sürekliliği görünür kılan yapısal bir öge olarak yer almasını sağlamaktadır.







Görsel 3. Pablo Picasso, Türk Kostümlü Jacqueline, 1932, Yağlıboya.

Görsel 4. Vincent Van Gogh, Sandalyeye Oturan Kadın, 1887, Yağlıboya

Görsel 5. Paul Gauguin, Bretonlu Köylü Kadınlar, 1886, Yağlıboya

Geleneksel giysi kültürü, tarihsel süreç içerisinde yalnızca işlevsel bir unsur olarak değil; estetik, simgesel ve kültürel anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olarak varlık göstermiştir. Dolayısıyla giysi, sanatçılar için güçlü bir görsel ve tematik kaynak oluşturmuştur. Figürle birlikte ele alındığında, giysi bireyin kimliğini, toplumsal konumunu ve ait olduğu dönemsel bağlamı izleyiciye aktaran görsel bir metin niteliği taşımaktadır. Artun'un da belirttiği üzere, geleneksel giysi kültürü estetik ve kullanım biçimleriyle sanatsal üretim açısından hâlen araştırılmayı bekleyen önemli bir alan olarak değerlendirilmektedir (Artun, 2006, s. 4). Bu bağlamda Türk Resim Sanatı önemli bir yer edinmiştir.

Türk resim sanatı, özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde kadın figürü üzerinden hem geleneksel kültürü görünür kılma hem de modernleşme sürecine ilişkin söylemler üretme çabası içerisinde olmuştur. Bu dönemde Anadolu'ya özgü giyim kültürü; yerel motifler, kumaş dokuları ve başlık biçimleri aracılığıyla sanat eserlerine dâhil edilmiş, böylece ulusal bir sanat dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Folklorik ögeler, yalnızca betimleyici unsurlar olarak değil; modern sanat anlayışıyla yeniden yorumlanan kültürel göstergeler olarak ele alınmıştır (Tansuğ, 1997, s. 153).







Görsel 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadınlar, Tuval üzerine yağlıboya.

Görsel 7. Nuri İyem, Köylü Kadın, Tuval üzerine yağlıboya.

Görsel 8. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, Tuval üzerine yağlıboya.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem ve Fikret Otyam gibi sanatçıların eserlerinde kadın figürü, geleneksel giysi ögeleri aracılığıyla Anadolu yaşamının kültürel ve toplumsal katmanlarını yansıtan önemli bir temsil unsuru hâline gelir. Bu eserlerde yer verilen giysi biçimleri ve kumaş dokuları, figürün ait olduğu coğrafyaya, toplumsal yapıya ve kültürel belleğe ilişkin görsel göstergeler sunar (Görsel 6–8).

Kadın figürünün geleneksel giysilerle temsili, yalnızca nostaljik bir yaklaşım ya da estetik tercih olarak değerlendirilmemektedir. Bu temsiller, kültürel mirasın aktarımı ve ulusal kimlik söylemlerinin kurulmasında işlevsel bir rol üstlenmiştir. Anadolu gibi kültürel çeşitliliğin belirgin olduğu coğrafyalarda giysi; etnik, mezhepsel, sosyal ve ekonomik yapıya ilişkin veriler taşıyan bir gösterge niteliği taşımaktadır. Pazen kumaşlar, yemeniler, üçetekler, şalvarlar ve geleneksel başlıklar; kırsal yaşam pratikleriyle birlikte kadının toplumsal statüsünü ve toplum içindeki konumunu simgesel düzeyde görünür kılmaktadır.

Sanatçılar, geleneksel giysi unsurlarını eserlerine dâhil ederken yalnızca biçimsel bir etki oluşturmayı değil; kültürel sürekliliği görünür kılmayı ve toplumsal bellekte yer etmiş değerleri yeniden üretmeyi de amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, folklorik ögelerin dekoratif bir süsleme unsurunun ötesinde, bellek ve kimlik anlatısını kuran yapısal ögelere dönüşmesine imkân tanımıştır. Giysilerdeki motifler, dokular ve renk düzenleri, bireysel kimliğin ötesinde kolektif deneyimin görsel ifadesi olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur.

Batılı sanatçıların da Doğu'nun süsleme geleneklerinden etkilendiği görülmektedir. İslam sanatı, minyatür, hat, nakış ve geleneksel giyim unsurları Batılı sanatçılar tarafından kendi estetik yaklaşımları içerisinde yeniden yorumlanmıştır.

Karoğlu'nun (2014) belirttiği üzere Picasso, Klee ve Kandinsky'nin Magrip sanatından; Matisse ve Hartung'un ise İslam minyatürleri ve dokusal anlatım geleneğinden beslendiği ifade edilmektedir. Bu etkileşim, giysinin sanatsal bir ifade aracı olarak yalnızca yerel bir kültürel öge değil, aynı zamanda disiplinler arası estetik bir kaynak olduğunu göstermektedir.

Bu yönüyle kadın figürü ile giysi arasındaki ilişki, salt estetik bir tercihin ötesinde; toplumsal kimliklerin, tarihsel süreçlerin ve kültürel belleğin temsil edildiği çok katmanlı bir anlatı alanı olarak değerlendirilmektedir. Türk resim sanatında bu ilişkinin anlam alanı, geleneksel giysilerin estetik değerlerinin yanı sıra kültürel aidiyetin ve ulusal kimliğin sanatsal dile dönüşümü üzerinden genişlemektedir. Kadın figürü, giysi aracılığıyla bir dönemi ve kültürel yapıyı temsil eden sembolik bir karaktere dönüşmekte; sanatçı ise bu temsili estetik ve sosyo-kültürel bağlamda yeniden kurgulamaktadır.

Bu çalışma kapsamında geleneksel kadın giyim pratikleriyle ilişkili görsel kültür unsurları (motif, başlık, oya, dokuma ve el emeğine dayalı üretimler), çağdaş sanatsal temsil açısından bir kaynak alanı olarak ele alınmıştır. Saha verileri ve literatür bulgularıyla ilişkilendirilen bu unsurlar, sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda üretilen çalışmalarda biçimsel ve kavramsal bir çerçeveye yerleştirilmiştir. Böylece geleneksel giyim ögeleri yalnızca bezeme unsuru olarak değil; kimlik, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel süreklilik gibi kavramların görsel dil içinde tartışılmasını sağlayan yapısal bileşenler olarak konumlandırılmıştır. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde araştırma kapsamında üretilen eserler, malzeme kullanımı ve biçim–yüzey ilişkisi temelinde çözümlenecektir.

3.4 Araştırma Kapsamında Yapılan Eser Çözümlemeleri



Görsel 9. Doğum, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 130 cm × 150 cm, 2020, Malatya.

Bu eser, sanat temelli araştırma yaklaşımı kapsamında geleneksel Anadolu kadın giysilerinin çağdaş resim dili içerisindeki biçim–yüzey ilişkisini inceleyen bir çalışmadır. Geleneksel giyim unsurlarına ait kumaşların doğrudan resim yüzeyi olarak kullanılması, figür ile zemin arasındaki sınırları belirsizleştirerek giysiyi kompozisyonun temel taşıyıcı ögesi hâline getirir. Pazen kumaşın yüzey olarak tercih edilmesi, dokusal özelliklerin resimsel kurguya aktif biçimde katılmasını sağlamakta; böylece malzeme ile temsil edilen figür arasında bütüncül bir ilişki kurulmaktadır. Kumaşın yalnızca taşıyıcı yüzey olarak değil, kültürel anlamı bünyesinde barındıran bir malzeme olarak kullanılması,

giysiyi temsil edilen bir nesne olmaktan çıkararak eserin kavramsal yapısına dâhil etmektedir. Yağlı boya ve akrilik teknikleriyle oluşturulan katmanlı yüzey düzeni, figür–arka plan ilişkisini görsel süreklilik içerisinde ele alarak biçimsel bütünlüğü güçlendirmektedir.





Görsel 10. Başım Üstünde Yerin Var, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm,2024, İstanbul.

Görsel 11. Anadolu'yu Örmek 1, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul

Bu iki eser, "Anadolu Kadınları" serisi kapsamında biçimsel ve tematik süreklilik gösteren çalışmalar arasında yer alır. Başımın Üstünde Yerin Var adlı eserde, pazen kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle konumlandırılan kadın figürü, geleneksel motiflerle kurulan biçim–yüzey ilişkisi üzerinden değerlendirilir. Kompozisyonda zemin ile figür arasında oluşturulan simetrik ve dengeli düzen, geleneksel giyim unsurlarının görsel anlatımın yapısal bir parçası hâline gelmesini sağlamaktadır. Başörtüsü ve başlık gibi giysi detayları, figürün kültürel kimliğine ilişkin göstergeler olarak kompozisyonun anlam katmanlarını destekler.

Benzer biçimde Anadolu'yu Örmek adlı çalışmada da kadın figürü, geleneksel bir kumaş yüzeyi üzerine yerleştirilmiş; örgü eylemi, geleneksel kadın emeğine gönderme yapan bir temsil unsuru olarak kullanılmıştır. Kumaşın özgün motiflerinin figürle bütünleşmesi, yüzey ile figür arasında görsel bir süreklilik oluşturmaktadır. Her iki eser, geleneksel kadın figürünün çağdaş sanat dili içerisinde biçim–yüzey ilişkisi bağlamında yeniden ele alındığını göstermektedir.





Görsel 12. Üç Güzeller 1, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.
Görsel 13. Üç Güzeller 2, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.
Görsel 14. Üç Güzeller 3, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

"Üç Güzeller" serisi, geleneksel pazen kumaşın resim yüzeyi olarak kullanılmasıyla biçim–yüzey ilişkisini merkezine alan çalışmalardan oluşmaktadır. Kırmızı zemin üzerindeki çiçek motifleri, yer yer boyanmadan bırakılarak kumaş dokusunun kompozisyonun etkin bir ögesi olarak algılanması sağlanmış; böylece yüzey, yalnızca arka plan değil, anlatının taşıyıcı katmanlarından biri hâline getirilmiştir. Kasnak formunun kullanımı, geleneksel el işi pratiğine gönderme yaparak malzemenin gündelik kullanım alanından sanat nesnesine dönüşümünü vurgulamaktadır. Seride yer alan kadın figürleri, bireysel portreler olarak değil, Anadolu kadın kimliğine ilişkin kolektif bir temsili işaret eden imgeler olarak ele alınmıştır. Başlık, örtü ve kumaş ilişkisi üzerinden kurulan görsel yapı, geleneksel giyim unsurlarının çağdaş resim dili içerisinde yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Kumaşın kasnak dışına taşarak sarkıtılması ise yüzeyin iki boyutlu sınırını aşan mekânsal bir etki oluşturarak izleyicinin eserin maddeselliğini fark etmesini sağlamaktadır.

Bu yönüyle seri, geleneksel tekstil malzemesini yalnızca betimlenen bir unsur olarak değil, resmin kurucu ögesi hâline getirerek kültürel belleğin malzeme aracılığıyla yeniden üretilmesini amaçlamaktadır.

4. Sonuç

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin sanatsal bir forma dönüşümünü estetik ve kültürel boyutlarıyla ele alarak, bu giysilerin çağdaş sanat pratiği içerisindeki temsil olanaklarını incelemiştir. Malatya'nın Öncü Köyü'nde gerçekleştirilen saha çalışmaları, geleneksel kadın giysilerinin yalnızca estetik bir nesne olarak değil; tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamlar taşıyan bir anlatı unsuru olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymuştur. Giysilerde yer alan motif, desen ve renkler, kültürel belleğin görsel bir ifadesi olarak ele alınmış ve bu unsurların sanatsal temsildeki işlevi analiz edilmiştir.

Çalışma kapsamında, geleneksel kumaşların özellikle pazen resim yüzeyi olarak kullanılması, giysi ile figür arasında biçim–yüzey ilişkisine dayalı bütüncül bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu yaklaşım, geleneksel giyim unsurlarının çağdaş sanat içerisinde yalnızca betimlenen bir öge olarak değil, anlatının yapısal bir bileşeni olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

Elde edilen bulgular, geleneksel giysilerin sanatsal yorumlanmasının kültürel sürekliliğin görünür kılınmasında etkili bir yöntem olduğunu ortaya koymaktadır. Disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınan bu çalışma, sanat ve halk bilimi alanları

arasında kavramsal bir köprü kurarak, modern sanat pratiği içerisinde geleneksel ögelerin nasıl yeniden ele alınabileceğine dair kuramsal ve uygulamaya dayalı bir çerçeve sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, geleneksel kadın giyim kültürünün çağdaş sanatsal anlatım içindeki temsil potansiyeline ilişkin ileride yapılacak araştırmalar için bir referans niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

Artun, E. (2006). Halk kültürünün gelecek kuşaklara taşınması. *Halk Kültürlerini Koruma, Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu*'nda sunulmuş bildiri. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/49.php

Aydın Çelikcan, H., & Aksoy, Ş. (2020). Sanat temelli araştırma yöntemi: otoetnografi. *Journal of Arts, 3*(4), 353–366 https://doi.org/10.31566/arts.3.023

Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.

Göğebakan, Y. (2016). Kültür varlığı ve kültür mirasına ait unsurların çağdaş Türk resim sanatına yansımaları. *Sanat Dergisi, 26*, 91–108.

Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. University of California Press.

Karoğlu, A. (2014). Folklorik unsurların resme yansıması ve yaşatılması bağlamında bazı düşünceler. *Millî Folklor, 26*(104), 99–109.

Koç, F., & Koca, E. (2015). Türk halk giyiminde kullanılan süslemelere tipolojik bir yaklaşım. *İdil, 5*(19), 237–262 https://doi.org/10.7816/idil-05-19-02

Metin, A. (2011). Kimliğin toplumsal inşası ve geleneksel kadın kimliğinin aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2*(1), 74–92.

Sayım, F. (Ed.). (2007). *Malatya ili yerel ekonomik araştırma alan incelemesi raporu*.

Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Notlar

1. Bu çalışma, İkranur Doğan'ın İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda 2025 yılında tamamlanan "Biçim Yüzey İlişkilendirmeleri Bağlamında Geleneksel Kadın Görünümlerine Yönelik Resimsel Betimlemeler" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2. Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2021-2439 numaralı proje kapsamında desteklenmiştir.

Article Type:Research

Received:22/02/2026
Accepted:03/05/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Hamide VURAL
Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, hamidevural@dicle.edu.tr, Diyarbakır-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6417-2379

Kolektif Belleğin Estetik Dönüşümü: Sembol, Yüzey ve Kültürel Kodun İnşası

Özet

Bu çalışma, çağdaş sanat üretiminde kolektif belleğin estetik düzlemde nasıl dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bellek kuramları (Halbwachs, Assmann, Nora ve Connerton) çerçevesinde geliştirilen kuramsal arka plan, görsel sanat yapıtlarının yalnızca temsili bir alan değil; aynı zamanda kültürel kodların, tarihsel kırılmaların ve toplumsal aidiyet biçimlerinin yeniden kurulduğu bir üretim zemini olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmada geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin (1) sembolik kodlar aracılığıyla görünür kılınması, (2) yüzey ve malzeme üzerinden maddeselleştirilmesi ve (3) mekânsal bağlamda yeniden dolaşıma sokulması süreçlerini açıklamaktadır.

Çalışma nitel çözümleme yöntemiyle yürütülmüş; görsel malzeme üzerinden sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma süreçleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular, kolektif belleğin yalnızca tematik bir temsil değil, estetik stratejiler aracılığıyla yeniden kurulan dinamik bir üretim alanı olduğunu göstermektedir.

Direniş serisi üzerinden yapılan çözümleme, belleğin yalnızca geçmişe referans veren bir anlatı değil; güncel kültürel, politik ve mekânsal bağlamlarda yeniden kurulan bir estetik süreç olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair kavramsal bir okuma önererek bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında eleştirel bir temas alanı açmakta ve görsel sanatın kültürel bellek inşasındaki kurucu işlevini görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kolektif bellek, estetik dönüşüm, görsel sanat, kültürel kod, mekân.

The Aesthetic Transformation of Collective Memory: The Construction of Symbol, Surface, and Cultural Code

Abstract

This study aims to examine how collective memory is transformed at an aesthetic level within contemporary art production. The theoretical framework developed through memory theories (Halbwachs, Assmann, Nora, and Connerton) demonstrates that visual artworks are not merely representational spaces, but also production grounds in which cultural codes, historical ruptures, and forms of social belonging are reconstructed.

The three-stage aesthetic model developed in the study analyzes the processes of (1) rendering collective memory visible through symbolic codes, (2) materializing it through surface and medium, and (3) re-circulating it within spatial contexts.

Conducted through qualitative analysis, the study examines processes of symbolic intensification, material inscription, and cultural codification through visual material. The findings indicate that collective memory is not merely a thematic representation, but a dynamic field of production reconstructed through aesthetic strategies.

The analysis of the Direniş series demonstrates that memory is not solely a narrative referring to the past, but a dynamic aesthetic process reproduced within contemporary cultural, political, and spatial contexts. In this respect, the study proposes an analytical model of collective memory's aesthetic transformation and establishes a critical interdisciplinary

contact zone between memory theories and contemporary art production, making visible the constitutive role of visual art in the construction of cultural memory.

Keywords: Collective memory, aesthetic transformation, visual art, cultural codes, space.

1. Giriş

Kolektif bellek tartışması, hatırlamanın yalnızca bireysel bir zihin faaliyeti değil, toplumsal ilişkiler, kurumlar, söylemler ve ortak temsil biçimleri içinde kurulan bir süreç olduğunu varsayar. Bu çerçeve, özellikle savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı toplumsal zeminlerde daha görünür hale gelir. Çünkü hatırlama pratikleri, sadece "geçmişin korunması" değil, aynı zamanda geçmişin bugün içinde yeniden anlamlandırılması ve dolaşıma sokulmasıdır. Bu nedenle kolektif bellek alanında, bir yandan bireylerin hatırlama deneyimleri ile öte yandan "kolektif" olanın nasıl kurulduğu sorusu (temsil, aktarım, çerçeve ve dolaşım mekanizmaları üzerinden) temel problem olarak belirir (Olick, 2014).

Bu bağlamda Olick'in belirttiği gibi, "kolektif bellek terimi hâlihazırda sürmekte olan politik ve toplumsal dönüşümlerin güçlü bir sembolü haline gelmiş durumda" (Olick, 2014, s. 176). Bu vurgu belleğin yalnızca geçmişe ilişkin bir kavram değil, güncel dönüşümlerin estetik ve kültürel düzlemde yeniden üretildiği dinamik bir alan olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, kolektif bellek tartışmalarını yeniden özetlemeyi değil; söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını incelemeyi amaçlamaktadır. Halbwachs'ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve kavramı (1992), Assmann'ın kültürel aktarım ve sembolik süreklilik vurgusu (1995) ve Nora'nın hafızanın somut taşıyıcılara bağlanması yönündeki yaklaşımı (1989), burada sanat pratiğinin iç dinamikleriyle birlikte yeniden düşünülmektedir. Direniş serisi, belleği yalnızca temsil eden imgeler üretmez; aksine belleğin biçimlenişini, maddeselleşmesini ve kültürel kod sistemine dönüşümünü görünür kılan estetik bir süreç sunar. Seri altında toplanan ve bünyesinde oldukça iddialı kültürel diplomasi, kamu diplomasisi örnekleri barındıran, uluslar aşırı mekanlarda yayılan etkinlikler toplamını merkezine alır. Sanatın geleneksel ve çağdaş halini özellikle görsel ögeler yoluyla harmanlayarak, tarihsel süreklilik içinde uzun yıllara yayılan bir toplumsal kırılmayı kolektif bellek üzerinden görünür kılmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda seri, bir trajedinin, kolektif bellek ve sanatsal imgeler üzerinden ifade edilmesidir. Bu nedenle çalışma, kolektif belleğin sanat alanında nasıl bir "biçimsel evrim" geçirdiğini tartışmayı hedefler.

Bu üç yaklaşım birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda sembol, yüzey ve maddesel taşıyıcılar aracılığıyla estetik bir kurguya dönüştüğü görülmektedir.

Bu problem alanının kurucu isimlerinden Maurice Halbwachs, bellek tartışmasını "bireysel anıların toplamı" fikrinden çıkarıp, hatırlamanın toplumsal çerçeveler içinde kurulduğunu öne süren bir zemine taşır. Yazara göre bireyin hatırladığı şey, yalnızca zihinsel bir kayıt değil; ait olduğu grupların (aile, sınıf, cemaat, kuşak vb.) dili, değerleri, gündelik pratikleri ve ortak referansları aracılığıyla biçimlenen bir yeniden-kurmadır. Bu nedenle kolektif bellek, toplumsal uzlaşımlar ve çerçeveler aracılığıyla kurulan dinamik bir yapıdır (Halbwachs, 1992, s. 45). Bu çerçevede, Olick, kolektif bellek kavramının bireysel ve toplumsal bellek arasındaki ayrımı yeniden sorgulamayı gerektirdiğini belirtir (Olick, 2014, s. 177).

Jan Assmann ve John Czaplicka, kolektif bellek tartışmasını "kültürel kimlik" ve "sembolik aktarım" ekseninde genişleterek, hatırlamanın yalnızca sosyal bağlamda değil, ritüel, alıntı, metin ve imgeler gibi kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Böylece kuşaklar arası aktarım yalnızca sözlü deneyimle değil, sembolik düzenekler üzerinde kurulur. Bu yaklaşım, Direniş serisinde "sembol-yüzey-kültürel kod" hattını tartışırken, özellikle

üçüncü aşamadaki kodlaşma ve arşivleşme boyutunu kuramsal olarak temellendirmektedir (Assmann & Czaplicka, 1995).

Pierre Nora ise bellek ile tarih arasındaki gerilimi tartışırken, belleğin modern toplumda doğal dolaşım alanlarını kaybederek somut mekânsal düğüm noktalarında yoğunlaştığını ileri sürer ve bu odaklanmaları "lieux de mémoire -hafıza mekânları" kavramıyla açıklar. Bu kavram, belleğin yalnızca içerik düzeyinde değil, maddi ve mekânsal formlar aracılığıyla da kurulduğunu gösterir. Bu nedenle görsel sanat üretiminde yüzey, malzeme, motif ve tekrarlanan semboller yalnızca estetik tercihler değil, belleğin biçimlendiği maddesel düzenlemeler olarak düşünülebilir (Nora, 1989).

Bu çerçevede çalışma, Direniş serisini üç aşamalı model üzerinden analiz eder. İlk aşama, belleğin arketipsel bir sembolde yoğunlaştığı sembolik yoğunlaşma evresini; ikinci aşama, belleğin yüzey ve malzeme aracılığıyla iz bıraktığı maddesel kazınma evresini; üçüncü aşama ise bireysel imgelerin kültürel motif sistemine dönüşerek arşivsel bir yapı kazandığı kültürel kodlaşma evresini ifade eder. Bu üçlü yapı, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, biçim ve malzeme üzerinden de dönüştüğünü göstermektedir. Böylece bellek, toplumsal çerçeve (Halbwachs), kültürel aktarım (Assmann) ve somut taşıyıcılık (Nora) eksenlerinde estetik bir süreç olarak yeniden okunmaktadır.

Çalışmada önerilen üç aşamalı model, kolektif belleğin estetik dönüşümünü sembol, yüzey ve kültürel kod düzlemlerinde açıklamaktadır. İlk aşama olan Sembolik Yoğunlaşma, belleğin arketipsel bir imge etrafında sıkışarak yoğunlaştığı evreyi ifade eder. Bu bağlamda arketiplerin evrensel semboller olarak işlediği belirtilmektedir (Aktulum, 2008, s. 4). İkinci aşama olan maddesel kazınma, bu imgesel yoğunlaşmanın yüzey ve malzeme üzerinde iz bırakarak somutlaştığı süreci tanımlar. Üçüncü aşama ise kültürel kodlaşma evresidir, burada imge bireysel anlatım sınırını aşarak motif sistemine dönüşür ve arşivsel bir yapı kazanır. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel ve maddesel dönüşüm süreçleri üzerinden de okunabilir hale gelir. Bu yapı, Direniş serisindeki imgesel dönüşümün yalnızca tematik bir anlatım değil, estetik bir yeniden kodlama süreci olarak ele alınmasını mümkün kılar.

Kültürel belleğin çağdaş resimde imge aracılığıyla yeniden üretildiğini ortaya koyan çalışmalar, belleğin simgesel ve estetik düzlemde güncellenen bir yapı olduğunu göstermektedir (Türkmenoğlu, 2021).

Direniş serisinin üretim zemini, savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı bir tarihsel arka plana yaslanmaktadır. Ancak bu çalışma, göçü tematik bir merkez olarak değil; kolektif belleğin estetik biçimlenmesini tetikleyen toplumsal bir bağlam olarak ele alınmaktadır. Halbwachs'ın bellek için işaret ettiği toplumsal çerçeveler (1992) ve Assmann'ın kültürel aktarım vurgusu (1995) düşünüldüğünde, göç yalnızca mekânsal bir hareket değil; aynı zamanda hafızanın yeniden düzenlendiği, sembollerin ve anlatıların yeniden kodlandığı bir süreç olarak okunabilir. Bu nedenle Direniş serisindeki imgesel dönüşüm, doğrudan bir göç temsili olmaktan ziyade, kolektif belleğin kırılma anlarında sembol, yüzey ve kültürel kod aracılığıyla biçimlenen estetik biçimlenişini görünür kılmaktadır. Bu çerçevede Direniş serisi, önerilen üç aşamalı model doğrultusunda sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma düzlemlerinde analiz edilecektir.

Bu kapsamda çalışmada, Direniş serisindeki görsel dönüşüm üç aşamada izlenecektir. İlk olarak sembolik yoğunlaşma düzleminde seride öne çıkan arketipsel imge çekirdeğinin nasıl kurulduğu; ikinci olarak maddesel kazınma düzleminde bu yoğunlaşmanın yüzey, malzeme ve üretim tekniği üzerinden nasıl iz bıraktığı; üçüncü olarak ise kültürel kodlaşma düzleminde imgenin motif sistemine dönüşerek arşivsel bir dolaşıma nasıl eklemlendiği tartışılacaktır. Böylece analiz bölümü, kuramsal çerçevedeki kavramların doğrudan görsel malzeme üzerinden izlenebilir karşılıklarını ortaya koymayı amaçlar.

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel çözümleme yöntemine dayanmaktadır. İnceleme kapsamında sanatçının Direniş I- II- III serisine ait her bir sergiden birer adet olacak şekilde üç eser seçilmiştir. Eserlerin serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembollik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel

kodlaşma) temsil edebilme güçleri dikkate alınarak belirlenmiştir. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel ölçütler olarak alınmıştır. Görseller, sanatçının kendi arşivinde yer alan ve serinin farklı üretim aşamalarını temsil eden çalışmalar arasından seçilmiştir. Bu nedenle çalışma, betimleyici olmanın ötesinde, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak yapılandırılmıştır.

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Kolektif Belleğin Toplumsal İnşası

Kolektif bellek kavramı, Maurice Halbwachs'ın çalışmalarıyla birlikte sistematik bir kuramsal çerçeveye kavuşur. Halbwachs'ın "belleğin toplumsal çerçeveleri" yaklaşımı, bireysel anının mutlaklığını sorgular. Ona göre birey tek başına hatırlamaz; hatırlama, grup içindeki etkileşimler sayesinde anlam kazanır. Bu nedenle bellek, geçmişin aynen korunması değil, sosyal ilişkiler ağı içinde yeniden kurulmasıdır. Kolektif bellek, burada bir "ortak temsil alanı" olarak ortaya çıkar: bireysel deneyim, ancak kolektif referanslarla görünür ve paylaşılabilir hale gelir. Bu durum, görsel sanat üretiminde tekrar eden sembollerin ve figürlerin yalnızca estetik tercih değil, aynı zamanda toplumsal referans alanları olduğunu düşündürür (Halbwachs, 1992).

Halbwachs'ın yaklaşımı, belleğin içerik kadar çerçeveyle de ilgili olduğunu vurgular; neyin hatırlandığı kadar, nasıl ve hangi bağlamda hatırlandığı da belirleyicidir. Bu perspektif, sanat üretiminde yüzey, malzeme ve kompozisyon gibi biçimsel unsurların, yalnızca temsil alanı değil, belleğin kurulduğu yapısal düzlemler olarak düşünülmesini mümkün kılar. Böylece kolektif bellek, yalnızca anlatısal bir içerik değil, estetik bir yapı içinde biçimlenen toplumsal bir süreç olarak ele alınabilir (Halbwachs, 1992).

2.2. Kültürel Bellek ve Sembolik Aktarım

Jan Assmann, kolektif bellek tartışmasını toplumsal çerçeve kavramının ötesine taşıyarak, belleğin kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Assmann'a göre kolektif bellek yalnızca gündelik iletişim içinde aktarılan bir deneyim değildir; aynı zamanda semboller, ritüeller, metinler ve imgeler aracılığıyla kurumsallaşan bir yapıya sahiptir. Bu ayrım, "iletişimsel bellek" ile "kültürel bellek" kavramları üzerinden formüle edilir: iletişimsel bellek kısa süreli ve kuşak içi aktarımı ifade ederken, kültürel bellek uzun süreli ve sembolik kodlar yoluyla aktarılan bir yapıyı tanımlar (Assmann & Czaplicka, 1995).

Güven'in (2020, s.72) belirttiği gibi, "hatırlama kültürü, geçmişin yalnızca aktarımı değil; güncel bağlamda yeniden anlamlandırılmasıdır". Bu bağlamda kültürel bellek, durağan değil, yeniden üretilen bir süreçtir.

Bu çerçevede bellek, yalnızca bireylerin zihinsel alanında değil; kültürel üretim alanlarında, özellikle de estetik nesneler aracılığıyla kalıcılaşır. Sembol ve imge, burada yalnızca temsil aracı değil, belleğin somut taşıyıcısıdır. Bu nedenle kültürel bellek, görsel sanat üretiminde tekrarlanan motifler, arketipsel figürler ve desen sistemleri aracılığıyla yeniden inşa edilebilir bir alan sunar. Assmann'ın bu ayrımı, sembolün kültürel koda dönüşme sürecini açıklamak açısından belirleyicidir (Assmann & Czaplicka, 1995).

2.3. Hafıza Mekânı ve Maddesel Taşıyıcılık

Pierre Nora, bellek ile tarih arasındaki ayrımı tartışırken, modern toplumlarda belleğin doğal dolaşım alanlarını kaybettiğini ve bu nedenle belirli mekânlarda, nesnelerde ve sembolik yapılarda yoğunlaştığını ileri sürer. Nora'nın 'lieux de mémoire' (hafıza mekânları) kavramı, belleğin yalnızca zihinsel bir süreç değil; aynı zamanda maddi, mekânsal ve sembolik taşıyıcılara bağlanan bir yapı olduğunu gösterir. Bu mekânlar, geçmişin yaşadığı yerler olmaktan ziyade, geçmişin yeniden kurulduğu ve sembolik olarak yoğunlaştırıldığı düğüm noktalarıdır (Nora, 1989).

Bu yaklaşım, estetik üretimde yüzey ve malzemenin rolünü yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Eğer kültürel bellek semboller aracılığıyla kodlaşıyorsa (Assmann), hafıza mekânı kavramı da bu sembollerin maddesel ve mekânsal taşıyıcılığını açıklar. Özellikle yüzey üzerinde iz bırakma, oyma, katmanlaştırma gibi estetik işlemler, belleğin yalnızca anlatıldığı değil; maddesel olarak işlendiği süreçler olarak okunabilir (Nora, 1989). Bu noktada hafıza mekânı kavramı, Direniş serisinin ikinci aşamasında görülen maddesel kazınma pratiğini kuramsal olarak temellendirmektedir. Böylece bellek yalnızca sembolik düzlemde değil, maddesel üretim süreçleri içinde de izlenebilir hale gelir.

2.4. Görsel Sanatta Belleğin Estetikleşmesi

Kolektif bellek kuramları, sosyoloji ve kültürel çalışmalar alanında geliştirilmiş olsa da, bellek yalnızca söylemsel ya da anlatısal düzeyde değil; görsel üretim alanında da estetik biçimler aracılığıyla kurulur. Bu yaklaşım, belleğin maddesel ve estetik düzlemde nasıl bedenleştiğini düşünmek açısından önemlidir. Yazara göre; toplumsal bellek, bedensel pratikler ve tekrar yoluyla sürdürülür. Bu yaklaşım, hatırlamanın yalnızca zihinsel değil, maddesel ve estetik düzlemde somutlaşan bir süreç olduğunu gösterir (Connerton, 1989).

Görsel kültür ve sanat kuramı literatürü, imgelerin yalnızca temsil edici araçlar olmadığını, aynı zamanda kültürel belleğin dolaşımını sağlayan aktif yapılar olduğunu göstermektedir. Aby Warburg'un imgelerin tarihsel dönemler arasında dolaşan kültürel enerjiler taşıdığına ilişkiin yaklaşımı, görsel motiflerin yalnızca estetik biçimlerde değil, kolektif deneyimlerin sürekliliğini sağlayan bellek izleri olarak düşünülmesine imkan verir. Bu perspektif çağdaş sanat üretiminde tekrarlanan figür, sembol ve motiflerin kültrel hafızanın yüzeyde görünürlük kazanan kodları olarak okunabileceğini göstermektedir. Georges Didi-Huberman da imgeyi, geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan zamansal olarak katmanlı bir alan şeklinde değerlendirir. Bu yaklaşım, sanat eserinin yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne değil, geçmişin izlerini yüzey, malzeme ve görsel kırılma noktaları üzerinden yeniden üreten farklı tarihsel zaman katmanlarının üst üste geldiği bir bellek alanı olarak okunabileceğini düşündürmektedir (Didi- Huberman, 2003).

Andreas Huyssen'ın bellek kültürü yaklaşımı ise çağdaş sanat üretiminde travma, kırılma, göç ve savaş gibi deneyimlerin imgeler, mekanlar ve estetik stratejiler aracılığıyla yeniden işlendiğini vurgular. Bu bağlamda çağdaş sanat, geçmişin yalnızca tarihsel anlatılarla değil, görsel ve mekansal düzenlemeler yoluyla da yeniden kurulduğu bir bellek alanı haline gelir. W.J.T. Mitchell'in görsel kültür kuramı da imgelerin pasif temsiller değil, kültürel ve politik anlam üretiminde etkin rol oynayan yapılar olduğunu ortaya koyar. Böylece sanat yapıtı, yalnızca bir şeyi gösteren yüzey değil, aynı zamanda belleğin sembolik, politik ve kültürel biçimlerde yeniden üretildiği dinamik bir görsel alan olarak değerlendirilebilir. Mitchell'ın resimlerin ne istediği sorusuyla temellenen bu yaklaşım, imgenin yalnızca hatırlatıcı bir nesne değil, kültürel taleplerini izleyiciye doğrudan ileten aktif bir özne olarak konumlandığını teyit eder (Huyssen, 2003).

Karaçalı Annepçioğlu ve Kurt'un (2019, s. 229-231) vurguladığı üzere, çağdaş sanatta bellek yalnızca temsili bir içerik değil; sanatçının mekân, malzeme ve üretim süreciyle kurduğu ilişki içinde yeniden inşa edilen bir yapıdır. Aynı şekilde Tamm'da (2013), belleğin kültürel üretim alanlarında yeniden kurulan dinamik bir yapı olduğunu belirtir.

Sanat eseri, yalnızca belleği temsil eden bir yüzey değil; belleğin üretim sürecinde dönüştüğü estetik bir yapı olarak da okunabilir. Nitekim Ayşe Nur İpek'e göre sanat eseri doğası gereği "hafıza kaydıdır" ve hafıza sanat eserinin kaynağını oluşturur (İpek, 2018, s.3).

Nitekim görsel sanat yapıtlarının bireysel ve toplumsal bellek katmanlarını somutlaştırarak kültürel bellek alanında değerlendirildiği belirtilmektedir (Ünay Selçuk, 2018, s. 1054).

Güncel literatür, kültürel belleğin taşıyıcılarının dönüşümüne dikkat çekmektedir. Başbatan'ın (2025) dijital sanat bağlamında vurguladığı üzere, bellek yalnızca sabit imgeler aracılığıyla değil; değişen teknikler ve yeni estetik

taşıyıcılar üzerinden de yeniden kodlanmaktadır. Bu perspektif, kolektif belleğin estetikleşmesini tarihsel bir tekrar değil, biçimsel dönüşüm süreci olarak okumayı mümkün kılar.

Türkiye çağdaş sanat literatüründe de belleğin mekân, iz ve yüzey üzerinden yeniden kurulduğu vurgulanmaktadır. Bellek, mekân ve kimlik ilişkisini ele alan çalışmalar da belleğin yalnızca anlatısal değil, mekânsal ve simgesel pratikler üzerinden yeniden üretildiğini vurgulamaktadır. Mezarlık ve ritüel alanları örneğinde kültürel belleğin kimliğin sürekliliğini sağlayan bir hatırlama pratiği olarak mekân bağlı biçimde işlevselleştiği belirtilmektedir (Güven, 2020, s.77). Bu çalışmalar, tarihsel olayların salt aktarımından ziyade toplumsal belleğin yeniden yorumlandığı bir zemin olarak değerlendirilmektedir (Sabancılar & Çalışkan, 2016, s. 6).

3. Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel analiz yöntemine dayanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir sanat analizi olarak yapılandırılmıştır. Görsel çözümleme sürecinde Panofsky'nin ikonografik yaklaşımı ile görsel kültür kuramı perspektiflerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın inceleme nesnesini sanatçının Direniş I, II, III serisine ait üç eser oluşturmaktadır. Eserler, serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma) temsil edebilme kapasiteleri dikkate alınarak seçilmiştir. Bu nedenle analiz kapsamına alınan eserler, serinin farklı üretim evrelerini temsil eden örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada kullanılan görseller, sanatçının kişisel arşivinde yer alan ve serinin üretim sürecine ait çalışmalardan oluşmaktadır. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel inceleme ölçütleri olarak ele alınmıştır. Görsel analiz, eserlerin estetik yapılarını kuramsal çerçevede tartışılan bellek yaklaşımlarıyla ilişkilendirerek yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak gerçekleştirilmiştir.

Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran bir analiz olarak yapılandırılmıştır.

4. Eser Analizi ve Çözümleme

4.1. Direniş Serisinin Kavramsal Konumlanışı

Direniş serisi, kolektif belleği doğrudan tematik bir temsil alanı olarak değil; estetik bir dönüşüm süreci olarak ele alan bir üretim hattı sunar. Seri boyunca tekrar eden figürler (at, turna, balık, kadın-erkek bedeni), sembolik yoğunlaşmalar (nar, kök, zeytin-zeytin dalı, elma, karpuz, geometrik desenler, kilim motifi) ve yüzey işlemleri (oyma, yakma, katmanlaşma) yalnızca görsel tercih değil; belleğin farklı düzlemlerde biçimlenişine işaret eden yapısal unsurlar olarak okunabilir. Bu bağlamda seri, kolektif belleğin kuramsal olarak tanımlanan üç düzlemini estetik bir zeminde görünür kılar.

Direniş serisi, yalnızca tekrar eden biçimsel ögelerden oluşan bir yapıdan ziyade, sanatçının üretim sürecinde belirginleşen dönüşüm momentleri üzerinden okunabilecek dinamik bir estetik gelişim hattı sunar. Bu nedenle Direniş, tematik bir birliktelikten çok, üretim süreçleri içindeki değişim üzerinden okunmalıdır. Bu dönüşüm, erken dönem işlerdeki tekil yoğunlaşmadan, sonraki üretimlerde çoğalma ve kodlaşmaya doğru ilerler. Böylece seri, yalnızca içerik bakımından değil, üretim stratejileri bakımından da bir evrim sergiler.

Serinin erken dönem üretimlerinde sembolik yoğunlaşma dikkat çeker: tekil figür, arketipsel bir nesneyle birlikte frontal bir düzlemde konumlanır. Bu yapı, belleğin henüz kültürel kod sistemine dağılmadığı; tek bir imge etrafında yoğunlaştığı bir evreyi düşündürür. Daha sonraki üretimlerde yüzeyin maddesel olarak işlenmesi, oyma, yakma ve kazıma pratikleriyle belleğin iz bırakma boyutu öne çıkar. Bu dönüşüm, belleğin yalnızca temsil edilmediğini; maddesel olarak işlendiğini gösterir. Son aşamada ise sembol, tekrar eden motif sistemine dönüşerek kültürel bir arşiv mantığı içinde çoğalır. Böylece seri, içeriksel bir tematik birlikten ziyade, biçimsel bir evrim çizgisi izler.

Direniş serisi, sanatçının üretim pratiğinde bireysel anlatıdan kolektif temsil alanına geçişi görünür kılan bir eşik olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda seri, yalnızca tematik bir süreklilik değil, estetik stratejilerin dönüşümü üzerinden izlenebilen yapısal evrim sunar.

4.2. Sembolik Yoğunlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ilk aşaması, belleğin tekil ve yoğun bir sembolde kristalize olduğu evredir. Direniş I kapsamında değerlendirilen Kırmızı Miras (2024) adlı çalışma, bu yoğunlaşmanın görsel karşılığını figür ve karpuz imgesini merkeze alarak hibrit bir teknikle üretilerek oluşturulmuş kompozisyonla sunar. Kompozisyonun merkezinde yer alan frontal figür, elinde taşıdığı karpuz ile birlikte arketipsel bir temsil alanı oluşturur. Aktulum'un (2018) belirttiği gibi, arketipsel imgeler kültürel bilinçaltının sürekliliğini sağlayan imgesel yapılardır. Bu açıdan karpuz imgesi, yalnızca güncel politik bir sembol değil; kolektif hafızada köklenen arketipsel bir yoğunlaşma noktasıdır. Karpuz burada yalnızca kültürel bir motif değil; direnişin, sürekliliğin, çoğalmanın ve kuşaklar arası aktarımın yoğunlaşmış bir göstergesi olarak konumlanır. Bu bağlamda sembolik yoğunlaşma, Warburg'un kültürel hafızanın imgeler üzerinden dolaşımına ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, tekil imgenin tarihsel ve kültürel enerjiyi yoğunlaştıran bir bellek taşıyıcısı olarak işlediğini göstermektedir. Bu bağlamda imge, Warburg'un "duygulanım formülü" (pathosformel) olarak tanımladığı şekilde, geçmişin kolektif heyecanlarını ve travmatik enerjisini şimdiki zamanın görsel yüzeyine aktaran bir dinamizm kazanır (Warburg, 1999). Figürün doğrudan izleyiciye yönelmiş duruşu ve kompozisyonun merkezine yerleştirilmesi belleğin bireysel bir anlatı olmaktan çıkarak kolektif bir tanıklık alanına dönüşmesine işaret eder. Figürün karpuzu göğüs hizasında ve iki elle kavrayarak taşıması, sembol ile özne arasında doğrudan bir ilişki kurar. Bu ilişki sembolün görsel ağırlığını artırarak kolektif belleğin tek bir imge etrafında yoğunlaşmasını görünür kılar. Karpuz burada pasif bir motif değil, yüklenen, taşınan ve korunmaya çalışılan bir kültürel mirasın göstergesi olma konumunu alır. Ölçek olarak figürün bedenine oranla büyük tutulması, bu mirasın ağırlığını ve tarihsel yükünü görünür kılar. Böylece sembol, yalnızca politik bir gönderme değil, kuşaktan kuşağa aktarılan bir direniş belleğinin somutlaşmış biçimi haline gelir. Figürün karpuzu göğüs merkezinde taşıması, sahiplenme ve koruma jesti olarak okunabilir. Bu jest, kolektif belleğin bireysel bedende somutlaşmasını temsil eder. Böylece imge, soydan gençliğe, geçmişten bugüne aktarılan bir direnç hattını estetik düzlemde yoğunlaştırır. Kırmızı rengin baskınlığı, hem travmatik belleğin yoğunluğunu hem de direnişin sürekliliğini estetik düzlemde kristalize eder. Renk burada yalnızca duygusal bir tercih değil, politik anlam üretiminin taşıyıcısıdır. Bu yönüyle Filistin direnişi bağlamında karpuz, bayrak renklerini taşıyan yasaklanmış ya da bastırılmış sembollerin dolaylı dolaşım biçimini temsil eden alternatif bir kültürel kod olarak işler (Bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Hamide Vural, Direniş I, Kırmızı Miras, 2024, Hibrit Teknik (Manuel müdahale+dijital üretim / CGD) Fine Art Baskı, 35x50.

Bu yoğunlaşma, kolektif belleğin henüz dağılmamış, tekil bir sembole kristalize olmuş ilk estetik evresini temsil eder. Eserdeki kırmızı tonun baskınlığı, belleğin duygusal yoğunluğunu tek bir renk düzleminde sabitler. Bu estetik tercih, belleğin henüz dağılmamış, kod sistemine dönüşmemiş; tekil bir simgesel merkez etrafında toplandığı bir aşamayı düşündürür. Böylece kolektif bellek, kültürel kod sistemine dönüşmeden önce, arketipsel bir imgeye sıkışır. Bu durum, kolektif belleğin henüz maddesel olarak kazınmadığı ve henüz arşivsel çoğalmaya ulaşmadığı ilk evreyi temsil eder. Sembolik yoğunlaşma, estetik dönüşüm modelinin başlangıç noktasıdır.

4.3. Maddesel Kazınma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ikinci aşaması, belleğin yüzey üzerinde iz bırakmasıyla belirginleşir. Direniş II kapsamında yer alan ahşap oyma-yakma çalışmada figürün yüzeyle kurduğu ilişki, hatırlamanın yalnızca sembolik değil; maddesel bir süreç olduğunu görünür kılar. Oyma tekniği, yüzeyin direncini açığa çıkarır; yakmayla oluşan iz, yalnızca görsel bir hat değil, belleğin kazınmış bir formudur. Bu bağlamda eser, belleğin temsil edilmesinden çok, yüzey üzerinde işlenmesini ve maddesel olarak sabitlenmesini gösterir. (Bkz. Görsel 2)



Görsel 2. Hamide Vural, Direniş II, Şefkat, 2025 Hibrit Teknik (Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve Pirogravür Tekniği- Çift katmanlı panel), 50x70.

Bu yaklaşım, Nora'nın hafıza mekânı kavramıyla ilişkilendirilebilir: belleğin belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşması, onun maddesel taşıyıcılara bağlandığını gösterir (Nora, 1989). Ahşap yüzey, burada bir "hafıza mekânı" işlevi görür; geçmiş, yüzey üzerinde somutlaşır ve iz olarak kalıcılaşır.

Eserde figürün yüzünü örten eller, hatırlama ile unutma arasındaki gerilimi işaret eder. Bellek burada şeffaf değildir; örtülüdür, bastırılmıştır ve ancak yüzey kazındıkça görünür hale gelir. Oyma tekniğinin çizgisel sertliği, belleğin travmatik boyutunu maddesel bir karşılıkla üretir. Didi-Huberman'ın imgenin geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan katmanlı yapısına ilişkin yaklaşımı düşünüldüğünde, yüzey üzerinde oluşan bu izler yalnızca teknik müdahale değil, zamansal olarak katmanlaşmış bir bellek görünürlüğü üretmektedir. Yüzeydeki her bir fiziksel müdahale, Huberman'ın ifadesiyle geçmişin "her şeye rağmen" (malgré tout) bugünde hayatta kalan parçalanmış birer parçası olarak, imgenin anakronik ve çok zamanlı yapısını somutlaştırır (Huberman, 2008). Connerton'un toplumsal belleğin bedensel pratikler aracılığıyla sürdürüldüğüne dair vurgusu düşünüldüğünde, yüzeyle kurulan bu fiziksel temas, belleğin yalnızca zihinsel değil; somut ve bedensel bir deneyim olduğunu düşündürür (Connerton, 1989).

Direniş II kapsamında değerlendirilen ahşap oyma çalışmada yüzey, yalnızca taşıyıcı bir zemin değil, müdahaleye direnen bir malzeme olarak belirir. Ortalama derinlikte açılan oyuklar, bazı bölgelerde sert ve keskin izler üretirken, kimi alanlarda daha yumuşak geçişler oluşturur. Bu farklılık, belleğin homojen değil, adeta yüzeye kaynaşmış bir form olarak konumlandırır. Bu kaynaşma, hatırlamanın dışsal bir temsili değil, maddesel bir biçimi olduğunu ima eder. Bu nedenle oyma tekniği, estetik bir tercih olmanın ötesinde, belleğin işlenişine dair bedensel bir metafor üretir. Yüzeye uygulanan her müdahale, hem iz bırakma hem de dirençle mücadele etme eylemidir. Bu bağlamda maddesel kazınma, kolektif belleğin yalnızca anlatı düzleminde değil; emek, temas ve fiziksel güç aracılığıyla üretildiğini gösterir.

Ahşap yüzeyde yalnızca oyma değil, pirogravür (yakma) tekniğinin kullanılması da maddesel müdahalenin ikinci bir boyutunu oluşturur. Yakma işlemi, yüzeyden malzeme eksiltmekten ziyade, yüzeyi karartarak ve iz bırakarak 'belleğin yanık izini' görünür kılar. Bu müdahale biçimi, hatırlamanın yalnızca kazınarak değil, iz bırakarak, koyulaşarak ve kalıcı bir leke haline gelerek de üretildiğini düşündürür. Böylece maddesel kazınma, hem çıkarma hem yakma yoluyla çift yönlü bir belleksel işleme pratiğine dönüşür. Çift katmanlı panel yapısı ise belleğin tek yüzeyli değil, katmanlı ve üst üste inşa edilen bir yapı olduğunu maddesel düzlemde somutlaştırır.

Maddesel kazınma aşaması, sembolik yoğunlaşmadan farklı olarak, belleğin tek bir imge etrafında toplanmasından ziyade, iz üretme pratiğine dayanır. Burada estetik strateji, yoğunlaştırma değil; kazıma ve açığa çıkarma eylemidir. Halbwachs'ın vurguladığı gibi bellek toplumsal çerçeveler içinde yeniden kurulur (1992); burada ise bu yeniden kurma süreci, maddesel bir dirençle karşılaşır. Yüzey, belleğin yalnızca aktarıldığı değil; mücadele ederek işlendiği bir alan haline gelir. Bu müdahale biçimi, yalnızca estetik bir yüzey işleme değil, bastırılan, örtülen ya da yakılarak susturulmak istenen hafızanın maddesel karşılığı olarak da okunabilir.

Bu yaklaşım, Türkiye'de bellek ve yüzey ilişkisini tartışan çalışmalarla da örtüşmektedir. Türkiye bağlamında sanat eseri, kolektif kültür kodlarının kaydını tutan ve mekân aracılığıyla toplumsal belleği yeniden üreten bir alan olarak değerlendirilmektedir (İskenderoğlu & Göğebakan, 2022, s. 514).

4.4. Kültürel Kodlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün üçüncü aşaması, sembolün tekil bir yoğunlaşma alanından çıkarak kültürel bir kod sistemine dönüşmesiyle belirginleşir. Direniş III kapsamında değerlendirilen elma ağacı ve kilim motifli at kompozisyonu, bu dönüşümün görsel karşılığını sunar. Elma burada artık tekil bir nesne değildir; çoğalmış, desenleşmiş ve arka planı kaplayan bir arşivsel alan oluşturmuştur. Sembol, bireysel taşıyıcısından ayrılarak kültürel bir motif sistemine dahil olur (Bkz. Görsel 3). Bu çoğalma ve desenleşme süreci, Huyssen'in bellek kültürüne ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, imgenin bireysel anlatıdan çıkıp kültürel dolaşıma açık kamusal bir bellek formuna dönüştüğünü göstermektedir. Aynı zamanda bu çoğalma, Huyssen'in kentsel bellek için önerdiği "palimpsest" kavramına benzer şekilde, kültürel kodların üst üste binerek toplumsal mekânda yeni anlam katmanları oluşturmasını sağlar (Huyssen, 2003).

Mitik ve arketipsel ögelerin çağdaş sanat içinde yeniden işlenmesi, kolektif ve kültürel belleğin görsel kodlar aracılığıyla güncellenmesine imkan tanımaktadır. Campoli'ye (2020) göre, mit ile kolektif bellek arasındaki ilişki çağdaş görsel sanat pratiklerinde yeniden kurulmaktadır.



Görsel 3. Hamide Vural, Direniş III, Kültürel Katman / Kodlanmış İz, 2026 , Hibrit Teknik (Kilim, Mdf üzerine Akrilik, Pastel; Çok Katmanlı Yerleştirme ve Yüzey Müdahalesi), 80X120.

Bu dönüşüm, Assmann'ın kültürel bellek kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Kültürel bellek, sembollerin, ritüellerin ve görsel kodların uzun süreli aktarım yoluyla kurumsallaşmasını ifade eder (Assmann & Czaplicka, 1995). Direniş III'te nar ağacının çoğalması ve kilim motifinin tekrarı, belleğin artık tekil bir anlatı olmaktan çıkıp kodlanmış bir kültürel düzene dönüştüğünü gösterir.

Kompozisyonun çerçeve içinde çerçeve yapısı, belleğin katmanlaşmasını görünür kılar. İç alan, hareket halindeki at figürüyle dinamik bir zaman algısı üretirken; arka plandaki elma ağacı ve desenli yüzey, belleğin sürekliliğini ve kültürel kalıcılığını temsil eder. Bu yapı, Nora'nın hafıza mekânı kavramı bağlamında okunabilir: Bellek belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşır ve bu alanlar sembolik taşıyıcılara dönüşür (Nora, 1989). Eserde çerçeve, yalnızca kompozisyonel bir sınır değil; belleğin tutulduğu ve düzenlendiği bir alan olarak işlev görür.

Bu aşamada estetik yaklaşım, yoğunlaştırma ya da kazıma yerine çoğaltma ve kodlama üzerine kuruludur. Kilim motifi, bireysel bir süsleme öğesi olmaktan ziyade, kültürel belleğin aktarım mekanizması haline gelir. Halbwachs'ın belirttiği gibi bellek toplumsal çerçeveler içinde kurulur (1992); ancak burada söz konusu çerçeve artık somut bir desen sistemine dönüşmüştür. Figür, belleği taşıyan özne olmaktan çıkar; kültürel kodun bir parçası haline gelir. Böylece kolektif bellek, estetik düzlemde arşivsel bir yapıya ulaşır. Bu artık yalnızca çoğalma değil, aynı zamanda tanınabilirlik ve dolaşıma girme sürecidir.

Kodlaşma, sembolün tanınabilir ve dolaşıma açık bir forma kavuşmasıdır. Motif artık tekil bir anlatı değil; kolektif belleğin paylaşılan görsel dili haline gelir. Bu durum, Direniş III'te kilim ve elma ağacı motifinin kompozisyon boyunca yayılmasıyla görünür olur. Sembol bireysel deneyimin sınırını aşarak kültürel hafızanın kamusal yüzüne dönüşür. Bu çoğulluk, Direniş III'te yer alan nazarlık, Süryani boncuğu, inanç nesnesi gibi korunma sembolleriyle genişler. Bu unsurlar yalnızca inançsal ya da folklorik referanslar değildir, travma karşısında belleğin kendini koruma refleksini temsil eder. Böylece politik direniş sembolleri ile bireysel korunma pratikleri aynı görsel düzlemde buluşur. Kolektif bellek, burada hem kamusal mücadele hem de kültürel sürekliliği muhafaza eden bir yapı olarak kodlanır.

4.5. Direniş Serisindeki Eserlerde Kültürel Diplomasi

Direniş serisi yalnızca üretim ve sergileme süreciyle sınırlı kalmamış; farklı kültürel bağlamlarda yeniden okunmuş ve yorumlanmıştır. Brunei Darussalam'da gerçekleştirilen uluslararası sergi kapsamında, yerel sanat çevrelerinin önde

gelen temsilcileriyle yapılan söyleşiler, serinin sembol, siyaset ve estetik arasındaki ilişkisini farklı bir kültürel perspektiften tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda eserler, yalnızca Türkiye merkezli bir hafıza üretimi olarak değil, küresel politik imgeler ve direniş estetiği çerçevesinde çok katmanlı biçimde değerlendirilmiştir.

Sergi sürecinde gerçekleştirilen sanatçı söyleşileri ve kamusal tartışmalar, kolektif belleğin sembolik kodlar üzerinden nasıl işlediğini görünür kılmış; bu tartışmalar diplomatik temsil alanında sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koymuştur. Yunus Emre Enstitüsü ve Türkiye Cumhuriyeti temsilcilerinin katkısıyla gerçekleşen bu program, sanatın kültürel diplomasi bağlamında işlev kazanabileceğini ayrıca göstermiştir.

Serginin pedagojik boyutu ise ayrı bir alımlama düzlemi oluşturmuştur. Yerel sanat öğrencilerinin eserleri inceleyerek eskiz çalışmaları üretmeleri, kolektif belleğin görsel dilinin yeniden yorumlanma sürecine girdiğini göstermektedir. Bu süreç belleğin yalnızca temsili bir içerik değil; öğrenilebilir, aktarılabilir ve yeniden üretilebilir bir estetik sistem olduğunu ortaya koyar.

Direniş serisinin Ulusal olarak gerçekleştirilen ikinci ayağında ise disiplinlerarası bir genişleme gerçekleşmiş; müzik alanında üretim yapan akademisyenler ve sanatçılar tarafından seriye dair besteler hazırlanmış ve performatif sunumlar gerçekleşmiştir. Ayrıca seriye, edebiyat bölümü akademisyenlerinin sergiye dair söyleşi katkıları da eklenmiştir. Böylece görsel üretim, işitsel bir katmanla genişlemiş; kolektif belleğin yalnızca imgesel değil, çoklu duyusal bir dolaşım alanına taşındığı görülmüştür.

Bu süreç, Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve yeniden kodlandığı yönündeki yaklaşımını somutlaştırmaktadır. Direniş serisi, farklı coğrafyalarda ve farklı dillerde (İngilizce, Çince, Malayca ve diğer kültürel bağlamlarda) yeniden okunarak kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneğine dönüşmüştür. Türkiye'den Güneydoğu Asya'ya uzanan bu dolaşım hattı, serinin yalnızca ulusal bir bağlamda değil; transkültürel bir bellek üretimi olarak konumlandığını göstermektedir. Dolayısıyla sergi, Türkiye'nin kültürel temsil alanında sanat yoluyla görünürlük kazandığı diplomatik platforma dönüşmüştür.

Sergi süreci yalnızca yerel sanat çevreleriyle sınırlı kalmamış; farklı ülkelerden sanat profesyonelleri, akademisyenler ve diplomatik temsilcilerin katılımıyla çok katmanlı bir uluslararası alımlama alanı oluşturmuştur. Polonya, Portekiz, Malezya, Singapur, İtalya, Çin, Kore, İran, Pakistan, Fransa, Kanada, Birleşik Krallık ve diğer Avrupa ülkelerinden katılımcılar, eserleri kendi kültürel referans sistemleri içinde yeniden yorumlamış; böylece sergi, çok uluslu bir estetik tartışma zemini üretmiştir.

Ev sahibi ülkedeki diplomatik temsilcilikler, kültür bakanlığı birimleri ve üniversite yönetim kadrolarının sergiye gösterdiği kurumsal ilgi, üretimin yalnızca sanatsal değil; kültürel temsil bağlamında da değerlendirildiğini göstermekte, sanatın uluslararası düzeyde bir kültürel arabuluculuk alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Ev sahibi ülkenin önde gelen kültür ve sanat destekçileri tarafından düzenlenen, gerçekleştirilen özel davet programları ve kültürel protokol buluşmaları, sanat üretiminin yalnızca sergi mekânıyla sınırlı kalmadığını; serginin yerel sanat çevreleri nezdinde sosyal ve kültürel ağlar içerisinde dolaşıma girerek güçlü bir karşılık bulduğunu ve farklı temsil katmanları kazandığını göstermektedir. Böylece Direniş serisi, bu çok katmanlı alımlama süreciyle eserin yalnızca sabit bir anlam alanı, estetik bir üretim hattı değil; uluslararası kültürel ağlar içerisinde kültürel bağlama göre yeniden yorumlanan ve konumlanan dinamik bir bellek üretimine-pratiğine dönüşmüştür.

Uluslararası platformlarda farklı dil ve arka planlara sahip izleyicilerle buluşan eserler, sembollerin sabit anlamlar taşımadığını, aksine yeni bağlamlarda çoğalarak yeniden kodlandığını göstermektedir. Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve kurumsallaştığı yönündeki yaklaşımı düşünüldüğünde, Direniş serisinin sergileme süreçleri bu kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneği olarak nitelendirilebilir.

Özellikle Filistin direnişiyle ilişkilendirilen karpuz imgesi, farklı bağlamlarda yalnızca politik sembol değil, yasaklanmış bir işaretin dolaylı dolaşımı ve dolaylı bir sembolik temsil biçimi olarak okunmuştur. Benzer biçimde kilim, nazarlık, inanç sembolü, Süryani boncuğu gibi unsurlar, bireysel korunma pratikleri ile kolektif direnç sembollerini aynı görsel düzlemde birleştirerek çok katmanlı bir alımlama alanı oluşturur. Böylece eser, yalnızca temsil eden bir nesne değil, izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden belleği yeniden üreten bir etkileşim alanına dönüşür.

Bu bağlamda Direniş serisi, üretim-dolaşım-alımlama üçgeninde işleyen bir bellek mekaniği sunar. Kolektif bellek, burada yalnızca geçmişe referans veren bir içerik değil; farklı kültürel ortamlarda yeniden anlam kazanan, çoğalan ve dönüşen bir estetik yapı olarak varlık gösterir. Uluslararası sergileme ve alımlama süreci, kolektif belleğin, farklı dilsel ve kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanarak temsil edildiğini ortaya koyar. Bu durum serinin, yalnızca sanatsal bir üretim hattı değil; kültürel diplomasi pratiği olarak da okunabileceğini göstermektedir. Böylece Direniş serisi, hem kuramsal hem de sanatsal düzlemde işleyen dinamik bir bellek dönüşüm alanı olarak konumlanır.

5. Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma, kolektif bellek kuramlarını yeniden özetlemekten ziyade, söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını tartışmayı amaçlamıştır. Halbwachs'ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve yaklaşımı (1992), Assmann'ın kültürel kodlama ve sembolik aktarım vurgusu (1995) ve Nora'nın hafıza mekânı kavramı (1989), Direniş serisinin biçimsel evrimi üzerinden yeniden okunmuştur. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil; yüzey, malzeme ve motif sistemi üzerinden işleyen estetik bir süreç olarak ele alınmıştır.

Önerilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin yalnızca temsile dayalı bir içerik değil, bu üç sistem üzerinden işleyen dinamik bir üretim süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu modelin katkısı iki noktada değerlendirilebilir. İlk olarak, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimiyle ilişkilendirerek disiplinler arası bir köprü kurar. İkinci olarak, sanat eserlerini yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne olarak değil; belleği kuran ve dönüştüren bir alan olarak konumlandırır.

Göç, savaş ve yerinden edilme gibi toplumsal kırılmalar bu estetik dönüşümün bağlamsal zeminini oluşturur; ancak çalışmanın temel iddiası bu kırılmaların temsili değil; belleğin bu anlarda nasıl biçimlendiğidir. Böylece kolektif bellek, tarihsel olayların yansıması olarak değil; estetik bir yeniden kurma pratiği olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak, Direniş serisi üzerinden geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin sembol, yüzey ve kültürel kod ekseninde dönüştüğünü göstermektedir. Bu model, yalnızca söz konusu seri için değil; benzer biçimde kültürel hafızayla çalışan görsel üretimler için de analitik bir çerçeve sunabilir. Bu bağlamda kolektif belleğin estetikleşmesi, geçmişin yeniden temsilinden çok, biçimsel olarak yeniden kurulmasıdır.

Direniş serisi üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, kolektif belleğin estetikleşmesini yalnızca sanat tarihsel bir okuma değil; aynı zamanda kültürlerarası karşılaşmalar ve uluslararası dolaşım bağlamında işleyen bir kültürel diplomasi pratiği olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle çalışma, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında disiplinlerarası bir köprü kurmakta ve kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair analitik bir model önermektedir.

Bu çalışmanın sınırlılığı, önerilen üç aşamalı estetik modelin tek bir seri üzerinden test edilmiş olmasıdır. Ancak modelin, kültürel bellekle çalışan farklı sanat pratiklerine uygulanabilir analitik bir çerçeve sunduğu düşünülmektedir. Gelecek araştırmalarda, modelin farklı coğrafyalarda üretilen bellek temelli sanat örnekleri üzerinden karşılaştırılmalı olarak sınanması, kolektif belleğin estetik dönüşüm biçimlerine dair daha geniş bir kuramsal harita çıkarılmasına katkı sağlayabilir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca bir seri çözümlemesi değil, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında yönetimsel bir tartışma zemini açmayı amaçlamaktadır.

Bu model, Türkiye'deki bellek ve sanat ilişkisini tartışan güncel çalışmalarla birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca temsili bir içerik olmadığını; mekân, yüzey ve sembolik üretim süreçleri aracılığıyla yeniden kurulan dinamik

bir estetik yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın özgün katkısı, kolektif belleğin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını açıklamak üzere geliştirilen üç aşamalı analitik modelde somutlaşmaktadır. Böylece çalışma, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimi bağlamında yeniden düşünmeye olanak tanıyan ve sanat eserlerini yalnızca geçmişin temsili olarak değil, belleğin estetik düzlemde yeniden üretildiği bir süreç olarak ele alan kavramsal bir okuma önermektedir.

Kaynakça

Aktulum, K. (2018). İmgelemin antropolojik yapıları ve folklor: Gilbert Durand'ın arketipsel sınıflandırma modeline giriş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19 (19), 1 – 16.

Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65), 125–133.

Campoli, A. (2020). Art, myth and memory: An investigation into the relationship between ancient myths, collective and cultural memory and the visual arts. *Visual Review: International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 7(2), 199–206. https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2647

Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.

Didi- Huberman, G. (2008). Images in spite of all: Four photographs from Auschwitz (S. B. Lillis, Trans.). University of Chicago Press.

Güven, F. (2020). Bellek sanatı "hatırlama kültürü" etrafında Kars Ölü Bayramı ve yeniden doğma ideali. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 48, 69–80. https://doi.org/10.17498/kdeniz.819490

Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.

Huyssen, A. (2003). Present pasts. *Urban palimpsests and politics of memory*. Stanford University Press.

Mitchell, W. J. T. (2005). What do pictures want? The lives and loves of images. University of Chicago Press.

İpek, A. N. (2018). Sanat eserine dönüşen hafıza. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 243–257.

İskenderoğlu, L., & Göğebakan, Y. (2022). Sanat, mekân ve bellek. *Journal of Turkish Studies*, 17(3), 511-521. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.58194

Karaçalı Annepçioğlu, H., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. Art-Sanat, 12, 223–241.

Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24. https://doi.org/10.2307/2928520

Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür (M. Güneşdoğmuş, Çev.). *Moment Dergi*, 1(2), 175–211. https://doi.org/10.17572/moment.398569

Sabancılar, D., & Çalışkan, S. (2016). Tarih ve hafıza kavramları üzerinden Türk resmine bir bakış. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1–12.

Tamm, M. (2013). Beyond history and memory: New perspectives in memory studies. History Compass, 11(6), 458–473. https://doi.org/10.1111/hic3.12065

Türkmenoğlu, D. (2021). Kültürel bellek bağlamında Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde el imgesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(122), 50–67. https://doi.org/10.29228/ASOS.52820

Ünay Selçuk, S. (2018). Görsel sanat yapıtlarında bellek üzerine okumalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(49), 1049–1060.

Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*. Contributions to the cultural history of The European Renaissance (D.Britt, Trans.). Getty Research Institute.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Vural, H. (2024). *Direniş I: Kırmızı miras* [Hibrit teknik]. Sanatçı arşivi.

Görsel 2. Vural, H. (2025). *Direniş II: Şefkat* [Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve pirogravür, çift katmanlı panel]. Sanatçı arşivi.

Görsel 3. Vural, H. (2026). *Direniş III: Kültürel katman / Kodlanmış iz* [Kilim, MDF üzerine akrilik ve pastel; çok katmanlı yerleştirme]. Sanatçı arşivi.

Article Type:Research

Received:12/03/2026
Accepted:05/05/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ecrin AYKUT

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, ecrinaykutt14@gmail.com, Bolu-Türkiye
ORCID: 0009-0003-2294-9364

Çağdaş Sanatta Doğayı Yeniden Vurgulamak: Lavanta Üzerinden Doğa–İnsan İlişkisi, Sanatsal Dönüşüm ve Üretim Biçimleri

Özet

Bu makale, çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden yeniden düşünmeyi amaçlayarak özellikle lavanta bitkisinin duyusal, sembolik ve üretimsel katmanlarını incelemektedir. Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür incelemesi ve görsel analiz yaklaşımına dayanmaktadır. Bu kapsamda Land Art ve Ekolojik Sanat akımlarının tarihsel bağlamını ele almakta ve bu akımların doğayı temsil edilen bir imge olmaktan çıkararak sanat üretiminin ontolojik bir zemini hâline getirdiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Richard Long'un yürüyüşü bir sanat eylemine dönüştüren yaklaşımı, mekân, beden, zaman ve doğa arasındaki ilişkinin dönüşümü üzerinden görsel ve kavramsal analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.Ayrıca Hamish Fulton ve Francis Alÿs gibi sanatçıların yürüyüşe yükledikleri kavramsal ve politik anlamlar incelenmiştir. Marina Abramović ve Ulay'ın Çin Seddi'nde gerçekleştirdikleri Great Wall Walk performansı ise yürüyüşün duygusal ve ritüelistik boyutunu görünür kılan bir örnek olarak ele alınmıştır."

Agnes Denes'in Wheatfield – A Confrontation adlı çalışması, tarımsal üretimi ekolojik, ekonomik ve politik bir tartışma alanına dönüştüren öncü bir pratik olarak değerlendirilmiş; Jean-François Millet'in tarım emeğini görünür kılan yapıtları ve Mel Chin'in bitkiler aracılığıyla kirlenmiş toprakları iyileştirmeye yönelik projeleriyle bu düşünsel çizgi genişletilmiştir. Andy Goldsworthy'nin doğanın büyüme, çözülme ve yeniden oluş döngülerine dayanan yerleştirmeleri, doğayı kendi zamansallığı içinde var olan bir özne olarak konumlandıran ekolojik bir estetikle ilişkilendirilmiştir. Son olarak Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in güncel yaklaşımları, lavanta bitkisinin yapısal ve duyusal özellikleriyle birlikte ele alınmıştır. Lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel döngüsü ve toprağa bağlı varlığı, doğa–insan etkileşiminin estetik ve ontolojik bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede çalışma, lavantayı çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan sembolik bir ara madde olarak konumlandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lavanta, Tarla, Doğa, Bitki, Çağdaş Sanat

Re-emphasizing Nature in Contemporary Art: Nature–Human Relationship, Artistic Transformation, and Modes of Production Through Lavender

Abstract

This article examines the nature–human relationship in contemporary art through vegetal forms, with a particular focus on the sensory, symbolic, and productive layers of the lavender plant. The study addresses the historical context of the Land Art and Ecological Art movements, revealing how these practices have transformed nature from a represented image into an ontological ground for artistic production. In this framework, Richard Long's approach of turning walking into an artistic act is evaluated through its transformation of the relationship between space, body, time, and nature; the conceptual and political meanings attributed to walking by artists such as Hamish Fulton and Francis Alÿs are also

examined. Marina Abramović and Ulay's Great Wall Walk, performed along the Great Wall of China, is discussed as an example that makes visible the emotional and ritualistic dimensions of walking.

Agnes Denes's Wheatfield – A Confrontation is considered a pioneering practice that transforms agricultural production into a field of ecological, economic, and political debate; this conceptual trajectory is further expanded through Jean-François Millet's works that render agricultural labor visible and Mel Chin's projects aimed at remediating polluted soils through plants. Andy Goldsworthy's installations, based on cycles of growth, dissolution, and regeneration in nature, are associated with an ecological aesthetic that positions nature as a subject existing within its own temporality. Finally, the contemporary approaches of Gülnur Ekşi and Işık Güner are examined in relation to the structural and sensory characteristics of the lavender plant. Lavender's scent, color, seasonal cycle, and soil-bound existence are evaluated as aesthetic and ontological indicators of the nature–human interaction. Within this framework, the study positions lavender as a symbolic intermediary that renders vegetal modes of thinking visible in contemporary art.

Keywords: Lavender, Field, Nature, Plant, Contemporary Art

1.Giriş

Doğayla birlikte oluşan sanatsal üretimler, sanatçının bitki evrenine yönelen duyarlılığını, doğadaki canlı döngülerle kurduğu sezgisel bağı ve bir şeyi dolaylı yollarla bitki üzerinden anlatma eğilimini görünür kılar. Bitki, bu bağlamda yalnızca bir tema değil; sanatçının kendi hikâyesiyle doğanın ritmi arasında kurduğu alışverişin, yani varlığını doğayla birlikte ifade etme biçiminin maddesel bir aracıdır. Bu makalede ise bu eğilim, lavanta bitkisi üzerinden ele alınmakta; lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel devinimi ve insanla kurduğu üretim ilişkisi, çağdaş sanatta doğa–insan etkileşiminin somut bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Doğa, insanın varoluşunu anlamlandırdığı ilk kaynaktır. Sanat tarihi boyunca doğa, insanın hem esin aldığı hem de yeniden şekillendirdiği bir alan olmuştur. Ancak modernleşme ve endüstrileşme süreçleriyle birlikte insan, doğayla kurduğu bağı giderek kaybetmiş; doğa bir gözlem ya da tüketim nesnesine indirgenmiştir. Bu kopuş, yalnızca çevresel değil, aynı zamanda insani bir uzaklaşmadır.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Land Art ve Ekolojik Sanat akımları, bu uzaklaşmaya güçlü bir karşılık olarak doğayı yeniden merkeze taşımıştır. Sanatçılar, doğayı yalnızca temsil eden değil, onunla birlikte üreten, onunla etkileşim kuran bir anlayışı benimsemişlerdir. Bu dönemde sanat, doğayı izlemekten çok onunla birlikte dönüşen bir süreç hâline gelmiştir.

Söz konusu düşünceden hareketle önce Land Art ve Ekolojik Sanat kavramlarının tarihsel bağlamını incelemekte, ardından Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson gibi sanatçıların doğayla kurdukları ilişkileri çözümlemektedir. Son bölümde ise çağdaş sanatta bitki merkezli sanatsal yaklaşımlarıyla öne çıkan Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavanta bağlamı üzerinden değerlendirilmektedir. Böylece makale, lavantayı da içeren daha geniş bir çerçevede doğa–insan ilişkisinin çağdaş sanatta nasıl yeniden kurulduğunu, bitkilerin sanatın düşünsel zemini hâline nasıl geldiğini ve doğanın sanatsal üretim biçimlerine nasıl yön verdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma kapsamında lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak ele alınmamış; çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisinin yeniden kurulma biçimlerini açığa çıkaran kavramsal bir analiz aracı olarak konumlandırılmıştır. Lavantanın mevsimsel döngüsü, tekrar eden üretim ritmi, kokusal yayılımı ve mekânsal sürekliliği, doğanın edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkıp üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği yönündeki temel iddiayı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda makale boyunca incelenen sanatçı pratikleri, lavantanın temsil ettiği döngüsellik, emek ve duyusal deneyim kavramları üzerinden çözümlenerek, doğanın çağdaş sanatta nasıl ontolojik bir zemine dönüştüğü analitik olarak tartışılmaktadır.

2.Yöntem

Çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden inceleyen nitel bir araştırma olarak kurgulanmış; literatür incelemesi ve görsel analiz yöntemlerinin birlikte kullanıldığı yorumlayıcı bir yaklaşıma dayandırılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen sanatçı ve eserler, amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda belirlenmiştir. Bu seçimde, sanatçıların doğa ile kurdukları ilişkinin niteliği, bitkisel formları üretim süreçlerine dahil etme biçimleri, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamındaki temsiliyet güçleri ve alan yazında kuramsal tartışmalara katkı sunmaları temel ölçütler olarak dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson'un yanı sıra güncel sanat pratikleri bağlamında Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri çalışma kapsamına dahil edilmiştir.

Görsel analiz süreci, sanat yapıtlarını yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden değil, aynı zamanda bağlamsal ve kavramsal katmanlarıyla birlikte ele alan yorumlayıcı sanat eleştirisi ve fenomenolojik yaklaşım çerçevesinde yürütülmüştür. Bu bağlamda eserler, izleyici deneyimi, sanatçının doğayla kurduğu ilişki, malzeme kullanımı ve üretim süreci gibi unsurlar üzerinden çok katmanlı bir okuma ile değerlendirilmiştir.

Analiz süreci üç temel aşama üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, seçilen eserlerin görsel ve bağlamsal özellikleri betimlenmiş; ikinci aşamada bu eserler, doğa–insan ilişkisi, ekolojik farkındalık ve bitkisel düşünme biçimleri gibi kavramsal temalar doğrultusunda çözümlenmiştir. Üçüncü aşamada ise elde edilen bulgular, çağdaş sanatın doğayı temsilden üretime taşıyan dönüşümü bağlamında yorumlanarak bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu süreçte görsel ve yazılı veriler birlikte ele alınmış; sanat yapıtları, doğayla kurulan ilişkinin estetik olduğu kadar ontolojik boyutlarını da açığa çıkaran düşünsel yapılar olarak değerlendirilmiştir.

3. Land Art ve Ekolojik Sanatın Bağlamı

Land Art, 1960'ların sonunda Amerika ve Avrupa'da doğa ile doğrudan temas kuran, genellikle galeri dışında gerçekleştirilen sanat üretimlerini tanımlar. Robert Smithson'un Spiral Jetty (1970) adlı eseri bu akımın simgesel örneklerinden biridir (Smithson, 1996).



Görsel 1. Joseph Beuys, 7000 Meşe, Kassel, 1982

Land Art'ın ortaya çıkışında belirleyici olan bu yaklaşım, yalnızca doğayla kurulan fiziksel bir temasın değil, doğanın kendi zaman örgüsüyle uyumlu bir düşünme biçiminin sanatın içine yerleştirilmesidir. Böylece doğa, sanatçının üzerinde çalıştığı bir yüzey olmaktan çıkar; sürecin yönünü belirleyen, kendi ritmiyle şekil veren, dönüştüren ve kimi zaman sanatçının müdahalesini tamamen görünmez kılan aktif bir özneye dönüşür. Land Art'ın bu sürece dayalı yapısı, Ekolojik Sanat'ın 1970'lerde güçlenen politik ve çevresel söylemleriyle birleşerek sanatın mekansal sınırlarını ve temsil biçimlerini radikal biçimde dönüştürmüştür.

Ekolojik Sanat, insanın doğayla kurduğu tahakküm ilişkisini eleştirirken onarma (restorasyon), iyileştirme (rehabilitasyon) ve sürdürülebilirlik kavramlarını sanatsal eylemin merkezine alır. Doğa, bu bağlamda hem maddesel bir varlık hem de insanın varoluşunu şekillendiren ontolojik bir mekân olarak yeniden tanımlanır. Böylece bu iki akımın kesişiminde, doğayı bir estetik manzara olarak gören bakış yerini, doğayı sanatın düşünsel zemini olarak kabul eden bir bilinç hâline bırakır. Sanatçı artık doğayı bir görüntü olarak kopyalamaz; doğanın zamanla, mevsimle, bozulmayla ve katmanlaşmayla kurduğu ilişkiyi üretimin kendisine dönüştürür. Bu nedenle Land Art ve Ekolojik Sanat yalnızca birer estetik yönelim değil, insanın doğayla ilişkisini yeniden kurmaya yönelik ontolojik ve etik bir çağrıdır.

Ekolojik Sanat, 1970'lerden itibaren ekolojik krizlerin artışıyla birlikte doğayı koruma, onarma ve sürdürülebilirlik fikrini öne çıkarır. Joseph Beuys'un 1982'de gerçekleştirdiği 7000 Oaks (7000 Meşe) projesi bu yaklaşımın simgesel örneklerinden biridir. Beuys'un şu ifadesi, bu yaklaşımın düşünsel zeminini özetler niteliktedir: "Toplumu şekillendiremeyen, dolayısıyla toplumun yüreğine de nüfuz edemeyen sanata sanat denmez" (Beuys, 1982/1993, s. 12).

Toprak ve tarla, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamında yalnızca fiziksel bir zemin değil; insanın doğayla kurduğu ilişkinin tarihsel, kültürel ve ontolojik bir taşıyıcısı olarak ele alınır. Land Art'ın erken örneklerinde toprak, çoğunlukla ölçek, mekân ve maddesellik üzerinden düşünülürken; Ekolojik Sanat'ta tarla, emek, süreklilik, bakım ve iyileştirme kavramlarıyla birlikte okunur. Bu dönüşüm, Michael Heizer ve Mel Chin'in üretimleri arasında belirginleşir.

Michael Heizer'in Double Negative (1969) adlı çalışması, toprağın bir yüzey olmaktan çıkarılarak doğrudan oyulan, eksiltilen ve boşluk üzerinden anlam kazanan bir mekân hâline gelmesini sağlar. Nevada Çölü'nde iki karşılıklı kaya kütlesinin çıkarılmasıyla oluşturulan bu müdahalede toprak, insan eliyle biçimlendirilen bir kütle olarak ele alınır. Tarla kavramının üretim, döngü ve bakım gibi anlamlarından kopuk olan bu yaklaşım, doğayı bir deney alanı ve heykelsi bir malzeme olarak konumlandırır. Heizer'in pratiğinde toprak, zamanla iyileşmesi ya da dönüşmesi beklenen bir varlık değil; insanın mekânla kurduğu güç ilişkisini görünür kılan kalıcı bir iz olarak okunur.

Buna karşılık Mel Chin'in Revival Field (1990) projesi, toprağı yeniden tarla kavramıyla ilişkilendirir. Kirlenmiş arazilerde gerçekleştirilen bu çalışma, toprağın üretkenliğini yitirmiş bir yüzey değil; doğru koşullar sağlandığında kendini yenileyebilen canlı bir sistem olduğunu ortaya koyar. Chin, bitkiler aracılığıyla toprağın temizlenmesini hedeflerken tarla fikrini yalnızca ekim yapılan bir alan olarak değil, bakım, sabır ve süreklilik gerektiren bir iyileştirme alanı olarak ele alır. Bu bağlamda sanat, görünür bir form üretmekten çok toprağın biyolojik ve zamansal süreçlerine eşlik eden bir eyleme dönüşür.

Heizer'in toprağı eksilterek anlamlandıran yaklaşımı ile Chin'in toprağı yeniden üretken kılmayı amaçlayan pratiği birlikte düşünüldüğünde, Land Art'tan Ekolojik Sanat'a uzanan düşünsel kırılma daha net biçimde görünür hâle gelir. Toprak, birinde müdahale edilen ve iz bırakılan bir alan; diğerinde ise onarılan, beslenen ve geleceğe taşınan bir yaşam zemini olarak konumlanır. Bu dönüşüm, insanın doğa karşısındaki konumunun da değiştiğini gösterir: tahakküm eden ve biçimlendiren özne yerini, sorumluluk alan ve birlikte var olmayı öğrenen bir özneye bırakır. Bu bağlamda toprak ve tarla, yalnızca doğal unsurlar değil; insanın doğayla kurduğu etik ilişkiyi belirleyen düşünsel alanlar hâline gelir bu bağlamda lavanta tarlaları, Land Art ve Ekolojik Sanat'ın sunduğu düşünsel çerçeve içinde yeniden okunabilir. Lavanta, belirli bir mevsimde ekilen, büyüyen ve hasat edilen döngüsel yapısıyla, doğanın zamansallığını görünür kılan bir üretim alanıdır. Bu yönüyle lavanta tarlası, yalnızca tarımsal bir yüzey değil; zaman, emek ve doğa arasındaki ilişkinin katmanlaştığı bir mekân olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Land Art'ın mekânsal müdahaleleri ile Ekolojik Sanat'ın onarıcı yaklaşımları, lavanta üretiminin döngüsel yapısında somut bir karşılık bulur.

4. Richard Long: Yürüyüş ve İz

Yürümek, çağdaş sanat bağlamında yalnızca bedensel bir hareket olmanın ötesinde, mekân, zaman ve varoluş arasındaki ilişkinin duyusal olarak açığa çıktığı bir deneyim alanıdır. Yürüyüş sırasında bedenin ritmiyle doğanın devinimi arasında kurulan uyum, sanatçının mekânı yalnızca gözleyen bir özne değil, mekânın kendi oluş sürecine dâhil olan bir varlık hâline gelmesini sağlar. Adımların tekrarı, yön değiştirmeler, zeminle kurulan temas, sessizlik, rüzgârın akışı ve doğanın eşlik eden sesleri; yürüyüşü hem fenomenolojik hem de şiirsel bir deneyim biçimine dönüştürür. Bu nedenle yürümek, çağdaş sanat içinde yalnızca bir hareket değil; mekânın düşünülme biçimini, bedenin kendini konumlayışını ve insanın doğayı algılayışını dönüştüren kavramsal bir üretim yöntemidir.

Yürüyüş boyunca gerçekleşen her adım, hem zamanın akışını hem de sanatçının mekânla kurduğu ilişkisel sürekliliği görünür kılar. Bu nedenle yürümek, modern kent yaşamının hızından ve tüketim odaklı yapısından uzaklaşarak doğanın ritmine uyumlanan eleştirel bir tavır olarak da okunabilir.



Görsel 2. Bir Yürüyüş Boyunca Çizgi, İngiltere, 1967

Richard Long'un A Line Made by Walking (1967) adlı çalışması, ilk bakışta çimen üzerinde oluşmuş basit bir çizgi gibi görünse de sanatçının dikkat çekmek istediği asıl unsur bu fiziksel iz değildir. Long'un amacı, belirli bir bitki türü olan çimi vurgulamak ya da çimin biçimsel özelliklerini sanatsal bir mesele hâline getirmekten çok uzaktır. Burada çim, yalnızca eylemin gerçekleştiği bir yüzey, yürüyüşün kaydını tutan geçici bir zemin niteliği taşır. Eserin esas odağı ise yürümek eyleminin kendisi; bu eylemin ritmi, süresi, bedensel deneyimi ve doğayla kurduğu ilişkidir. Sanatçı, bu işinde doğada yürümeyi bir üretim biçimi olarak ele alır; ona göre sanat, bir nesnenin ortaya çıkışından değil, süreç boyunca bedenin mekânla kurduğu temastan doğar. Long bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanatın yürüyerek yapılabileceğini fark ettim. Bu, bir esere zaman ve mesafe kattı" (Long, 1987, s. 45). Bu alıntı, Long'un sanat anlayışının merkezinde "iz"den çok "eylem"in yer aldığını açık biçimde gösterir. Çimen üzerinde oluşan çizgi yalnızca bir sonuç, yürüyüşün bıraktığı geçici bir kayıttır; ancak sanatçının sunmak istediği tek şey bu fiziksel iz değildir. Long'un asıl vurgusu, doğa içerisinde tekrarlanan adımların oluşturduğu ritim, bedenin hareketiyle mekânın sessizliği arasındaki etkileşim ve bu süreçte ortaya çıkan düşünsel deneyimdir. Bu nedenle A Line Made by Walking, çimi konu alan bir çalışma olarak değil, eylemin kendisini sanatlaştıran, yürüyüşü bir ifade biçimine dönüştüren kavramsal bir yapıt olarak okunmalıdır. İşin özü, çime basılması değil; yürüyüş boyunca bedenin zamanla ve mekânla kurduğu ilişkidir.

Long'un açtığı bu yol, yürüyüşün farklı sanatçılar tarafından farklı düşünsel ve politik bağlamlarda kullanılmasına imkân tanımıştır. Hamish Fulton, yürümeyi tamamen bağımsız bir sanat disiplini olarak ele alır ve "yapıt"ı fiziksel bir nesneden çok yürüyüşün kendisinin yarattığı deneyim, hava koşulları, rota, mesafe ve beden–zaman ilişkisi üzerinden tanımlar. Fulton için yürüyüş, doğanın içinde geçirilen sürenin kaydıdır ve doğanın dönüşüm gücünün sessiz bir tanıklığıdır.

Francis Alÿs ise yürüyüşü politik bir eylem biçimine dönüştürür. Özellikle The Green Line performansında attığı adımlar, bireysel bir yürüyüşün ötesine geçerek coğrafi sınırların, devlet politikalarının ve sosyo-politik gerilimlerin görünmez yapısını açığa çıkarır. Böylece yürüyüş, çağdaş sanatta yalnızca bir bedensel süreç değil; politik, mekânsal, duygusal ve fenomenolojik bir ifade yöntemine dönüşür. Bu bağlamda Marina Abramović ve Ulay'ın 1988'de gerçekleştirdiği The Lovers: The Great Wall Walk performansı, yürüyüşün yalnızca beden–mekân ilişkisini değil, iki insan arasındaki duygusal, ritüelistik ve varoluşsal bağları da görünür kılan çarpıcı bir örnektir. Sanatçılar, Çin Seddi'nin iki ucundan birbirlerine doğru yürümeye başlar; üç ay boyunca süren bu yolculuk boyunca bedenin yorulması, mekânın sertliği, mesafenin uzunluğu ve zamanın ağırlığı yürüyüşü adeta törensel bir deneyime dönüştürür. Yaklaşık 2.000 kilometrelik bu yürüyüşün sonunda orta noktada buluşan sanatçılar, yıllar süren birlikteliklerini

sonlandırarak birbirlerine veda ederler. Böylece yürüyüş, yalnızca bir performans değil; duygusal bir kapanış, bedensel bir yolculuk ve zamanın insan ilişkileri üzerindeki dönüştürücü etkisini gösteren bir varoluş metaforuna dönüşür.

5. Agnes Denes: Ekolojik Sanat Bağlamında Tarımsal Üretim

Agnes Denes'in Wheatfield – A Confrontation (1982) adlı ikonik çalışması, çağdaş ekolojik sanatın sınırlarını yeniden tanımlayan; mekân, ekonomi, çevre ve insan emeği arasındaki ilişkileri görünür kılan öncü bir yapıt olarak kabul edilir. Manhattan'ın merkezinde, Dünya Ticaret Merkezi'nin tam karşısında yer alan bir çöplük alanın dönüştürülerek buğday ekilmesi, sanat tarihinde yalnızca estetik bir eylem değil, aynı zamanda politik, ekolojik ve ekonomik bir karşı duruş olarak da okunur. Denes, bu müdahalesiyle atıkla kaplanmış bir yüzeyi yeniden canlandırarak doğanın kendini yenileme potansiyelini hem maddesel hem de düşünsel düzlemde görünür kılar.



Görsel 3. Agnes Denes- Wheatfield- A Confrontation, 1982, The Harvest, Battery Park Çöplüğü, Manhattan Şehit Merkezi

Bu çalışma, ilk bakışta sıradan bir tarımsal faaliyet gibi görünse de Denes'in amacı yalnızca "buğday yetiştirmek" değildir. Sanatçı, kent dokusu ile tarım arasındaki kopuşu, modern dünyanın tüketim odaklı yapısını ve ekonomik sistemlerin yol açtığı ekolojik eşitsizlikleri buğday tarlası aracılığıyla çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Bu yönüyle Wheatfield – A Confrontation, doğanın modern kent içinde bastırılmış varlığını görünür kılan güçlü bir eleştirel jest olarak öne çıkar.

Denes, bu çalışmasını şu sözlerle açıklar: "Buğday tarlası yaratmak siyasi bir eylemdi. Dünya ticaretini, ekonomisini, açgözlülüğünü ve kötü yönetimini, dünya açlığını ve ekolojik endişeleri ele alıyordu" (Denes, 2013, s. 27). Bu ifade, sanatçının üretiminin yalnızca çevresel bir farkındalık projesi olmadığını; aynı zamanda küresel sistemlerin eleştirisini içeren çok katmanlı bir düşünsel yapı sunduğunu ortaya koyar. Buğdayın yetiştirildiği alanın geçmişte bir çöp depolama sahası olması, eserin temel kavramsal gerilimini oluşturur: doğanın bozulmuş yüzeyi ile doğanın kendini onarma gücünün karşılaşması.

Denes'in müdahalesi, hem var olan ekolojik krize bir yanıt hem de insanın doğayla yeniden kurabileceği ilişkinin sembolik bir ifadesidir. Wheatfield, yalnızca bir sanat nesnesi değil, aynı zamanda bir süreçtir: ekim, bakım, hasat ve yeniden dağıtım. Bu süreç, sanatın nesneden çok eyleme, maddesel dönüşüme ve kolektif deneyime dayandığı bir anlayışı temsil eder. Denes, doğayı bir temsil nesnesi olarak kullanmaz; doğayı bizzat üretimin öznesi hâline getirir. Böylece sanat, doğanın ritmine eklemlenen bir pratik olarak konumlanır; sanatçı ise doğa ile insan arasında işleyen ekolojik döngünün aktif bir parçasına dönüşür.

Bu yönüyle Denes'in çalışması, ekolojik sanatın temel kavramlarından biri olan onarma (restoration) fikrini hem fiziksel hem de kavramsal anlamda içerir. Manhattan'ın yoğun ekonomik sembollerinin karşısında büyüyen buğday tarlası, kapitalist düzenin kırılganlığını görünür kılarken aynı zamanda insan–doğa ilişkisinin yeniden kurulabileceğine dair bir umut alanı yaratır. Denes, doğayı taklit etmek yerine onunla birlikte çalışarak toprağın potansiyelini açığa çıkarır ve bu potansiyeli küresel ölçekte düşündürücü bir metafora dönüştürür.

Denes'in buğday ekimiyle görünür kıldığı tarımsal üretim pratiği, sanat tarihinde toprağı, emeği ve üretim döngüsünü merkezine alan başka sanatçılarla da düşünsel bir ortaklık taşır. Jean-François Millet'in Patates Hasadı gibi çalışmaları, tarımın sessiz ve döngüsel yapısını insan emeğiyle bütünleştirir; toprağın kazılması, ürünün ortaya çıkarılması ve hasadın ritmi, insanın doğayla kurduğu ontolojik bağın görsel bir temsiline dönüşür. Bu yaklaşım, Denes'in Manhattan'ın ortasında yeniden canlandırdığı buğday tarlasıyla benzer bir düşünsel çizgide konumlanır: doğa, ekonomik sistemlerin karşısında varlığını sürdüren bir direnç alanı olarak belirir.

Mel Chin'in Revival Field projesi ise bitkileri, kirlenmiş toprakları ağır metallerden arındıran bir araç olarak kullanarak tarımı doğrudan ekolojik bir onarım pratiğine dönüştürür. Böylece tarımsal üretim, yalnızca ekonomik değil; aynı zamanda ekolojik ve politik bir mesele olarak sanatın içine dâhil olur. Toprak, bu bağlamda hem yaralanmış bir beden hem de iyileştirilmesi gereken bir hafıza alanı olarak konumlanır. Bu örnekler, Denes'in üretimini daha geniş bir bağlama yerleştirerek tarımın çağdaş sanatta yalnızca bir üretim faaliyeti değil, doğayla kurulan sürdürülebilir ilişkinin felsefi bir göstergesi olduğunu ortaya koyar.

Agnes Denes'in buğday tarlası, tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir tartışma alanına dönüştürürken, lavanta üretimi bu tartışmayı duyusal bir boyuta taşır. Buğday, temel bir gıda ürünü olarak ekonomik ve politik anlamlar üretirken; lavanta, kokusu ve rengiyle doğa deneyimini duyular üzerinden kurar. Bu fark, tarımsal üretimin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda estetik ve algısal bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla lavanta, Denes'in açtığı ekolojik tartışmayı genişleterek, doğa–insan ilişkisinin hem üretim hem de deneyim boyutunu bir araya getiren bir kavramsal ara yüz oluşturur.

6.Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson: Malzeme Olarak Doğa

Olafur Eliasson'un sanatsal yaklaşımı, doğayı doğrudan maddesel bir malzeme olarak kullanmaktan çok, doğanın algısal, atmosferik ve duyusal niteliklerini yeniden kurgulayan deneyimsel mekânlar yaratmasıyla öne çıkar. Işık, renk, sıcaklık, buhar, sis ve yansıma gibi unsurlar, sanatçının üretiminde doğanın duyusal izlerini taşıyan araçlara dönüşür. Böylece Eliasson'un çalışmaları, izleyicinin hem mekânla hem de kendi algısıyla kurduğu ilişkiyi sorgulatan çok katmanlı yapılar hâline gelir.



Görsel 4. Olafur Eliasson, The Weather Project/Hava Durumu Projesi, 2012

Sanatçının en bilinen projelerinden biri olan The Weather Project (2003), Tate Modern'in Turbine Hall'unda devasa bir güneş illüzyonu yaratarak izleyicilere yapay ama etkileyici bir atmosfer sunmuştur. Mekânı sarı ışıkla dolduran bu yapay güneş, sisli bir ortam yaratarak izleyicileri yeniden inşa edilmiş bir gökyüzünün içine çeker. Eliasson, bu tür çalışmalarında doğayı taklit etmek yerine doğanın duyusal karşılığını yeniden üretmeyi amaçlar. Bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanat, dünyayı nasıl algıladığımızı yeniden düşünmemizi sağlar; çünkü görmek, dünyayla kurduğumuz ilişkinin temelidir" (Eliasson'dan aktaran Grynsztejn, 2007). Bu ifade, Eliasson'un doğa anlayışının neden algı merkezli olduğunu açıkça ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın maddeselliğine temas eden yaklaşımından farklı olarak Eliasson, doğayı bir duygu alanı, bir atmosfer ve algısal bir yapı olarak ele alır. Dolayısıyla sanatçı, doğayı doğrudan mekâna taşımak yerine izleyicinin algısal deneyimini dönüştürerek doğanın varlığını hissettiren ortamlar kurar. Bu bağlamda Eliasson'un işleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak etkin bir deneyim öznesine dönüştürür. Işığın kırılışı, sisin yoğunluğu, rengin titreşimi ve mekânın sıcaklığı gibi unsurlar, izleyiciyi doğayı yalnızca izlemek değil; hissetmek, algılamak ve yeniden düşünmek zorunda bırakan bir deneyime taşır.

Andy Goldsworthy'nin pratiği ise doğanın kendi içindeki döngüselliğe dayanan güçlü bir zaman bilinci taşır. Yaprakların bir araya getirilmesi, dalların birbirine eklemlenmesi, taşların üst üste dizilmesi ya da buzun erime süresi; doğanın üretim, çözülme ve yeniden oluş döngüsünü görünür kılar. Goldsworthy, doğanın bu döngüsel ritmini yönlendirmek yerine onu takip eder; mevsimlerin yönünü, rüzgârın akışını, nem oranını ve güneşin eğimini birer malzeme gibi kullanır.

Bu nedenle Goldsworthy'nin çalışmalarındaki her halka, her örgü ve her çizgi; tarımsal döngüdeki ekim, büyüme, olgunlaşma ve çözülme süreçlerinin sanatsal bir karşılığı olarak okunabilir. Doğa burada yalnızca bir mekân değil, üretimi yönlendiren ve zamanın akışını belirleyen bir ortak özne olarak konumlanır. Goldsworthy'nin geçici yerleştirmeleri, doğanın kendi zamansallığı içinde var olan bir estetik anlayışı temsil eder. Yapıtlar zamanla dağılır, erir ya da yok olur; ancak bu yok oluş, eserin anlamını eksiltmez, aksine onu doğanın sürekliliğiyle bütünleştirir.

Goldsworthy ve Eliasson'un yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğanın bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak algısal, zamansal ve maddesel bir üretim ortağına dönüştüğü görülür. Biri doğanın maddesel süreçlerini izleyerek, diğeri ise doğanın algısal deneyimini yeniden inşa ederek, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi farklı ama tamamlayıcı düzlemlerde yeniden tanımlar. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta nasıl çok katmanlı bir düşünme alanına dönüştüğünü açık biçimde ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın geçiciliğine dayanan üretim anlayışı ile lavantanın mevsimsel döngüsü arasında doğrudan bir paralellik kurulabilir. Lavanta, belirli bir zamanda yoğunlaşan ve ardından çözülen varlığıyla, doğanın süreksizlik içindeki sürekliliğini görünür kılar. Bu durum, doğanın sabit bir form değil, süreçsel bir oluş hâli olduğunu ortaya koyan temel iddiayı destekler.

Eliasson'un doğayı algısal bir deneyim olarak yeniden kuran yaklaşımı ise lavantanın kokusal ve görsel etkisiyle birlikte düşünüldüğünde, doğa deneyiminin yalnızca görsel değil, çok duyulu bir yapı olduğunu gösterir. Bu bağlamda lavanta, hem Goldsworthy'nin maddesel süreçlerine hem de Eliasson'un algısal kurgularına bağlanan bir kavramsal düğüm noktası oluşturarak, makale boyunca kurulan doğa–insan ilişkisi tartışmasının sürekliliğini sağlar.

7. Gülnur Ekşi ve Işık Güner: Doğa–İnsan İlişkisine Güncel Yaklaşımlar



Görsel 5. Gülnur Ekşi, ''Allium Akaka'' Bellevalia rixii, kâğıt üzerine sulu boya, 2006

Çağdaş sanatta bitki merkezli yaklaşımlar, doğanın yalnızca estetik bir unsur olarak değil; düşünsel, duyusal ve ontolojik bir alan olarak ele alındığı üretim biçimlerini içerir. Bu bağlamda Gülnur Ekşi ve Işık Güner, doğayla kurdukları özgün ilişkiler aracılığıyla bitkileri, toprağı ve tarımsal pratikleri sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştiren sanatçılar arasında öne çıkar. Her iki sanatçı da doğayı temsilden çok, deneyimlenen, hissedilen ve süreklilik içinde dönüşen bir yapı olarak ele alır.

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın dokusunu ve bitkisel formların taşıdığı hafızayı odağına alır. Sanatçı, özellikle lavanta tarlaları, toprak yüzeyleri ve tarımsal izler üzerinden doğayla kurulan bağın sürekliliğini araştırır. Ekşi'nin işlerinde lavanta, yalnızca mor rengi ve kokusuyla estetik bir öğe değil; aynı zamanda emek, mevsimsellik ve üretim döngüsünü temsil eden çok katmanlı bir simgedir. Lavantanın hasat süreci, toprağa temas eden bedenlerin ritmi ve tarımsal üretimin tekrar eden yapısı, sanatçının görsel dilinde hem şiirsel hem de belgesel bir karşılık bulur.

Ekşi'nin çalışmalarında doğa, romantize edilmiş bir manzara olarak sunulmaz; aksine toprağın yorulmuş yüzeyi, tarımın bıraktığı izler ve üretim süreçlerinin görünmeyen emek boyutu öne çıkarılır. Bu yaklaşım, doğayı yalnızca seyredilen bir alan olmaktan çıkararak insanın varoluşuyla iç içe geçmiş yaşayan bir yapı olarak konumlandırır. Sanatçı, bitkisel formlar aracılığıyla doğanın taşıdığı hafızayı görünür kılar; toprağı ve lavantayı, insanın doğayla kurduğu tarihsel ilişkinin sessiz tanıkları hâline getirir.

Işık Güner'in sanatsal pratiği ise doğayı daha çok içsel bir deneyim alanı ve zihinsel bir peyzaj olarak ele alır. Güner'in resimlerinde ve yerleştirmelerinde doğa, dış dünyaya ait bir görüntüden çok, insanın içsel dünyasında karşılık bulan bir duygu hâline dönüşür. Bitkisel formlar, figüratif öğelerle iç içe geçerek doğa ile insan arasındaki sınırların belirsizleştiği bir görsel dil oluşturur. Bu yaklaşım, doğayı bir karşıtlık unsuru olarak değil, insanın varoluşunun ayrılmaz bir parçası olarak ele alır.

Güner'in çalışmalarında doğa, sakin, dingin ve zamanın yavaşladığı bir alan olarak hissedilir. Bu mekânlarda insan figürü çoğu zaman doğayla bütünleşmiş, onun içinde eriyen ya da onun bir uzantısı hâline gelmiş şekilde betimlenir. Böylece doğa, insanın dışında konumlanan bir "öteki" olmaktan çıkar; insanın kendini yeniden keşfettiği, içsel bir yüzleşme alanına dönüşür. Bu yönüyle Güner'in üretimi, ekolojik kaygılardan çok varoluşsal bir doğa algısını ön plana çıkarır.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisinin farklı ama tamamlayıcı yönleri görünür hâle gelir. Ekşi, doğayı emek, üretim ve tarımsal döngüler üzerinden ele alırken; Güner, doğayı içsel deneyim ve duygusal peyzajlar aracılığıyla işler. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta hem maddesel hem de zihinsel bir üretim alanı olarak nasıl konumlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bu bağlamda lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak değil; kokusu, rengi, üretim süreci ve taşıdığı kültürel anlamlarla birlikte çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisini görünür kılan güçlü bir anlatı aracına dönüşür. Bitkiler, bu tür sanatsal üretimlerde, insanın doğayla kurduğu ilişkinin hem kırılganlığını hem de sürekliliğini temsil eden sessiz ama etkili bir dil hâline gelir.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavantanın çağdaş sanatta nasıl iki farklı düzlemde işlediğini ortaya koyar. Ekşi'nin çalışmalarında lavanta, emek, üretim ve toprağa bağlılık üzerinden maddesel bir gerçeklik olarak ele alınırken; Güner'in pratiğinde lavanta benzeri bitkisel formlar, doğanın duyusal ve algısal bilgisini taşıyan birer görsel yapı hâline gelir.

Bu iki yaklaşım birlikte düşünüldüğünde lavanta, bir yandan doğanın üretim süreçlerini görünür kılan somut bir varlık, diğer yandan doğanın algısal deneyimini taşıyan soyut bir temsil alanı olarak işlev görür. Bu ikili yapı, makalenin temel

iddiasını destekler: doğa, çağdaş sanatta artık yalnızca temsil edilen bir nesne değil, hem maddesel hem de duyusal düzeyde üretimin kurucu unsuru hâline gelmiştir.

8. Gülnur Ekşi: Doğanın Ontolojisi ve Maddesel Düşünme

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın maddesel döngüsüyle insanın varlık sürecini iç içe geçirir. Toprak, taş, yaprak ve su gibi organik unsurları kullanarak oluşturduğu yerleştirmeler, doğanın sürekliliğini, kırılganlığını ve dönüşümünü aynı anda yansıtır. Ekşi'nin eserlerinde doğa, statik bir peyzaj değil; kendi içinde devinen, soluyan, bozulan ve yeniden doğan bir bedendir. Onun çalışmaları, Heidegger'in "varlığın ikamet ettiği yer" olarak tanımladığı doğayı hatırlatır. Ekşi'nin pratiğinde sanat, "oluş"un (becoming) maddesel formuna dönüşür; bu, doğanın insanla birlikte şekillendiği ve insanın doğanın bir parçası olarak yeniden tanımlandığı bir süreçtir.

Sanatçı, organik malzemelerin geçiciliğini kullanarak süreç temelli bir estetik (processual aesthetics) geliştirir. Bu estetikte nesne, tamamlanmış bir form değil, süregelen bir varoluş deneyimidir. Bu yönüyle Ekşi'nin üretimi, Joseph Beuys'un "sosyal heykel" anlayışıyla kesişir; çünkü her malzeme, her iz, her çözülme bir toplumsal farkındalık çağrısına dönüşür. Ekşi'nin toprakla kurduğu ilişki, fenomenolojik bir deneyim olarak okunabilir; sanatçı, doğayı biçimlendiren değil, doğanın dönüşüm sürecinde biçimlenen bir özneye evrilir. Bu yaklaşım, Bachelard'ın "madde şiirselliği" (poétique de la matière) kavramını somutlar: madde, düşüncenin ham hâlidir; toprak, artık yalnızca bir unsur değil, belleğin taşıyıcısı, varlığın dokusudur. Sanatçının Kırılganlık ve Toprakta Beden gibi çalışmalarında organik malzemelerin zamanla çözülmesi, doğanın döngüsünü görünür kılar. Bu eserler, doğanın ölüm ve yeniden doğuş diyalektiğini temsil eder. Ekşi, doğayı taklit etmez; onunla konuşur, onun ritmine uyar. Bu nedenle onun sanatı, "taklit" (mimesis) düzeyinden çıkıp doğayı yeniden var eden bir poiesis düzeyine ulaşır.

9. Işık Güner: Bitkisel Bilgi, Görsel Duyarlık ve Duyusal Epistemoloji

Işık Güner, doğayı mikroskobik düzeyde gözlemleyen bir sanatçıdır; onun botanik illüstrasyonları yalnızca bilimsel belgeler değil, aynı zamanda doğanın duyusal bilgisini taşıyan estetik metinlerdir. Güner, suluboya tekniğiyle doğanın ritmini, ışığın kırılışını ve yaprak damarlarının görünmez haritalarını betimler. Bu görsel dokular, Merleau-Ponty'nin "algı fenomenolojisi"ni hatırlatır: görmek, dokunmanın bir biçimidir. Güner'in resimleri, bu anlamda bir "görsel dokunma" eylemidir; sanatçı doğayı yalnızca gözle görmez, elleriyle hisseder, sezgisel bir temas kurar. Onun üretimleri, doğayı belgeleyen bilimsel bir disiplinle sanatsal duyarlığın birleştiği noktada konumlanır. Bu noktada doğa, yalnızca temsil edilen bir nesne olmaktan çıkar; kendi varlık dilini konuşur. Güner'in Flora of Nepal ya da European Trees gibi projeleri, doğanın evrensel çeşitliliğini hem bilimsel doğruluk hem de estetik incelikle ortaya koyar. Bitkiler, bu bağlamda yalnızca biyolojik örnekler değil, varlık fragmanlarıdır; her biri, yaşamın döngüsüne dair bir tanıklık taşır. Sanatçı, doğanın özünü biçimle değil, renkle, ışıkla ve boşlukla duyulur kılar. Bu yönüyle Güner'in sanatı, doğayı bir bilgi alanı olarak değil, bir duyusal epistemoloji olarak ele alır.



Görsel 6. Işık Güner, Rhododendron Arboreum, kâğıt üzerine suluboya.

Sanatçı için bitki, insanın dışındaki bir canlı türü değil; insanın varlık dünyasını tamamlayan, onunla birlikte bir ekosistem oluşturan ontolojik bir unsurdur. Bu nedenle Güner'in çizimlerinde bitki, yalnızca görünüşüyle değil; yaşam enerjisiyle, devingenliğiyle ve zaman içindeki sessiz hareketiyle temsil edilir. Onun sanatında renk, ışık ve boşluk, bitkinin varlık alanını genişleten duyusal elemanlar hâline gelir. Güner'in üretimi, ekolojik sanat ile bilimsel illüstrasyon arasında benzersiz bir köprü kurar. Bitkiyi hem bilimsel bir veri hem de estetik bir imge olarak ele alır. Böylece doğa, yalnızca bilimsel bir gözleme konu olan bir nesne olmaktan çıkıp insanın duyusal, düşünsel ve varoluşsal dünyasında yeniden yer edinir. Güner'in pratiğinde bitki, bilginin olduğu kadar şiirselliğin de taşıyıcısıdır.

10. Doğa ve Sanat Arasında Varlık Diyalektiği

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisinin iki farklı ama birbirini tamamlayan yönünü ortaya koyar. Ekşi'nin işlerinde toprak, yaprak ya da taş zamanla değişir; bazen kurur, çatlar, bazen de kendiliğinden dağılır. Bu geçicilik, doğayı bir oluş hâli içinde düşündürür. Güner'in botanik çizimlerinde ise bitki, tam tersi yönde, zamanın akışı içinde sabitlenmiş, korunmuş bir an gibi görünür. Böylece biri doğanın geçiciliğini, diğeri doğanın sürekliliğini görünür kılar. Bu karşıtlık, doğa ve insan arasındaki ilişkinin iki kutbunu oluşturur: biri doğanın içindeki geçiciliği, diğeri doğanın içindeki sürekliliği temsil eder. Bu iki uç, çağdaş ekolojik sanatın özünü oluşturur: dönüşümün estetiği.

Her iki sanatçının da üretiminde doğa, artık sanatın nesnesi değil, sanatın ontolojik eşidir. Doğa, insan için bir dış dünya olmaktan çıkar; insanın varlık biçimini belirleyen bir iç dünyaya dönüşür. Böylece çağdaş sanat, doğayı temsil eden değil, onunla birlikte nefes alan bir bilince ulaşır.

Bu nedenle Ekşi ve Güner'in üretimleri, doğayı yalnızca estetik bir unsur olarak değil, varoluşun temel bir bileşeni olarak yeniden düşünmeye çağırır. Doğa ile insan arasındaki bu diyalektik ilişki, çağdaş sanatın ekolojik duyarlılığını derinleştirirken aynı zamanda varlığın sürekliliği ve dönüşümü üzerine düşünsel bir alan açar. Böylece sanat, doğayı temsil eden bir ifade biçimi olmaktan çıkar ve insan ile doğa arasında kurulan ontolojik bir diyaloğun alanına dönüşür.

11. Sonuç

Çağdaş sanatta lavanta, yalnızca bir bitki değil; doğa ile insan arasındaki varoluşsal bağı yeniden kuran sembolik bir "ara-madde"dir. Onun kokusu, rengi ve mevsimsel döngüsü, doğanın kendini yeniden üretme iradesinin insan eliyle sanata dönüşen bir yankısıdır. Lavantanın bu çok katmanlı yapısı, çağdaş sanatçılara hem ekolojik hem de estetik bir dil sunar.

Bu çalışma boyunca lavanta, yalnızca bir bitki olarak değil; çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisini görünür kılan süreklilik taşıyan bir kavramsal eksen olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın temel sorusu olan "çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisi bitkisel formlar aracılığıyla nasıl yeniden kurulmaktadır?" sorusuna, doğanın temsilden üretime, nesneden özneye ve yüzeyden ontolojik zemine doğru dönüşümü üzerinden yanıt verilmiştir. İncelenen sanatçı pratikleri, bitkilerin —özellikle lavantanın— yalnızca estetik bir imge değil; üretim, süreç, emek ve duyusal deneyimle iç içe geçmiş bir varlık biçimi olarak sanatın kurucu unsurlarından biri hâline geldiğini ortaya koymuştur.

Bu bağlamda Agnes Denes'in tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir zemine taşıyan yaklaşımı, Jean-François Millet'in emeği görünür kılan pratiği ve Richard Long, Andy Goldsworthy ile Olafur Eliasson'un doğayla kurdukları farklı ilişki biçimleri birlikte değerlendirildiğinde, doğanın çağdaş sanatta edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği görülmüştür. Lavanta ise bu dönüşümü hem maddesel hem de duyusal düzeyde somutlaştıran bir kavramsal ara yüz olarak işlev görmüştür.

Çalışmanın özgün katkısı, lavantayı yalnızca tematik bir unsur olarak değil; çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan ve farklı sanat pratikleri arasında kavramsal süreklilik kuran bir analiz ekseni olarak ele almasıdır. Bu yönüyle araştırma, bitkilerin sanat içindeki rolünü temsil düzeyinden çıkararak ontolojik ve üretimsel bir bağlamda yeniden konumlandırmakta; doğa–insan ilişkisinin duyusal, maddesel ve düşünsel katmanlarını bütüncül bir çerçevede değerlendirmektedir.

Sonuç olarak lavanta, patates ve diğer bitkilerin bu makaledeki yer alış biçimi, doğayı yalnızca izlenen bir yüzey olmaktan çıkarıp insanın varoluşunu taşıyan bir hafıza alanına dönüştürmüştür. Doğa, sanat için bir malzeme değil; sanatın düşünsel zemini, insanın kendisiyle kurduğu bağın en sessiz tanığıdır. Bu karşılıklı bağlılık, çağdaş sanatta bitkilerin neden bu denli güçlü bir anlatı malzemesine dönüştüğünün en sade ama en derin açıklamasını sunmaktadır.

Kaynakça

Abramović, M. (2010). *The Artist Is Present*. Museum of Modern Art.

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan yazılar*. İletişim Yayınları.

Barrett, T. (2014). *Sanatı eleştirmek* (G. Metin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Beuys, J. (1993). *Joseph Beuys: Mapping the legacy* (Cilt 1). Distributed Art Publishers. (Orijinal çalışma 1982'de yayımlanmıştır).

Bois, Y.-A., Krauss, R., Foster, H., & Buchloh, B. (2005). *Art since 1900*. Thames & Hudson.

Chin, M. (2006). *Mel Chin: Revival Field*. Contemporary Arts Museum.

Coccia, E. (2018). *The life of plants: A metaphysics of mixture*. Polity Press.

Delibaş, L. (2008). *Kelt kültürü bağlamında Joseph Beuys ve eserleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.

Denes, A. (2013). Agnes Denes in conversation with Alexandra Schwartz. *Afterall Journal*, 34(2), 25–35. https://doi.org/10.1086/afterall.34.2.25

Friedman, T. (1995). *Andy Goldsworthy: Touching nature*. Abrams.

Grynsztejn, M. (2007). *Take your time: Olafur Eliasson*. San Francisco Museum of Modern Art.

Heizer, M. (2005). *Double Negative*. Museum of Contemporary Art.

Kastner, J., & Wallis, B. (1998). *Land and environmental art*. Phaidon Press.Kedik, A. (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land-Art. *Türkiye'de Sanat*, (38), 36–41.

Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.

Lippard, L. R. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. New Press.

Long, R. (1987). *Walking in circles*. Thames & Hudson.

Malpas, J. (2008). *Place and experience: A philosophical topography*. Cambridge University

Press.Public Art Fund. (2008). *Olafur Eliasson: The New York City Waterfalls*. https://www.publicartfund.org

Smithson, R. (1996). The collected writings (J. Flam, Ed.). University of California Press.

Strauss, D. L. (2006). Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach. Alternatives: Global, Local,

Yaman, Z. Y. (2012). Modern ve çağdaş Türk sanatı. Akbank Yayınları.Görsel Kaynakça

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Beuys, J. (1982). 7000 Oaks (7000 Meşe) [Enstalasyon]. Documenta 7, Kassel, Almanya

Görsel 2. Long, R. (1967). A Line Made by Walking [Arazi sanatı]. İngiltere. Tate Collection.

Görsel 3. Denes, A. (1982). Wheatfield – A Confrontation [Arazi yerleştirmesi]. Battery Park Landfill, Manhattan, New York.

Görsel 4. Eliasson, O. (2003). The Weather Project [Enstalasyon]. Tate Modern, Londra.

Görsel 5. Ekşi, G. (2006). Allium Akaka (Bellevalia rixii) [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı koleksiyonu

Görsel 6. Güner, I. (t.y.). Rhododendron arboreum [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı arşivi.

Article Type:Research

Received:06/04/2026
Accepted:12/05/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Cihangir EKER
Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi, cihangireker01@gmail.com, Adana-Türkiye
ORCID: 0000-0001-5191-8469

Adana Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi*

Özet

Bu çalışmada, Adana'da işletilen hafif raylı sistemin sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları incelenerek bu tasarımların biçim, içerik ve konumlandırma özellikleriyle yeniden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çalışma durum çalışması desenine göre şekillendirilmiş olup, incelemeyi kuramsal olarak destekleyebilmesi amacıyla okunabilirlik, bilişsel harita ve wayshowing kavramları kuramsal çerçeve olarak ele alınmıştır. İncelenen grafiklerin sahip olması gereken tasarım özelliklerinin belirlenebilmesi ve kuramsal bir temellendirme yapabilmek için doküman incelemesi yapılmıştır. İncelemeler sonucunda: Adana hafif raylı sisteminin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yetersiz konumlandırmaya sahip olduğu, tasarım dilinde bütünlüğün olmadığı ve yerellikten uzak olduğu, ayrıca eskimelere ve güncellemelere karşı sürdürülebilir bir tasarım uygulamasının gerçekleştirilmediği görülmüştür. Raylı sistemin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarım, konum, bütünlük gibi unsurlar bağlamında yeniden değerlendirilmesi, sistemin kullanılabilirliğinin artması açısından önemlidir. Bu araştırmanın, Adana özelinde raylı sistem yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik literatüre katkıda bulunması, ayrıca Adana'nın hafif raylı sisteminin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yeniden gözden geçirilmesi için bir hareket noktası oluşturması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yönlendirme Tasarımı, Bilgilendirme Tasarımı, Grafik Tasarım, Hafif Raylı Sistem, Adana

Examination of the Wayfinding and Information Graphics of the Adana Light Rail System in Terms of Design Principles

Abstract

This study examines the wayfinding and information design elements of the metro system in Adana, aiming to reassess their form, content, and spatial placement. The research is structured as a case study and is theoretically grounded in the concepts of legibility, cognitive mapping, and wayshowing. A document analysis was conducted to establish design criteria and provide a conceptual framework for evaluation. The findings reveal that the system's graphics suffer from inadequate placement, lack of visual and structural consistency, and limited reflection of local identity. Additionally, the designs do not demonstrate sustainability in terms of maintenance, aging, and updates. Reconsidering these elements—particularly in relation to design coherence, positioning, and system integration—is crucial for improving usability. This study is expected to contribute to the literature on transit wayfinding design in the context of Adana and to serve as a reference point for future improvements in the system's visual communication strategies

Keywords: Wayfinding Design, Informational Design, Graphic Design, Light Rail System, Adana.

1. Giriş

*Bu makale, 25-26 Kasım 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen Karatay Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu – I'de sunulan "Adana'daki Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerini Yeniden Düşünmek" başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları, kamusal alandaki çeşitli ihtiyaçların hızlı ve etkili biçimde çözülebilmesi adına tasarlanan grafik ürünlerdir. Bu ürünler, özellikle yer ve yön bulma gereksinimlerine yönelik bireylerin hareketlerini önemli ölçüde belirler, karmaşayı ve karışıklığı giderirler. Bilgilendirme grafikleri bir konuyla ilgili bilgi ve verilerin görselleştirilerek yalın ve anlaşılır biçimde sunulduğu tasarımlardır. Bir anlamda bilgilendirme tasarımı ham bilginin işlenip anlamlı bilgi tasarımına dönüştürülmesi ve hedef kitleye sunulmasıdır (Ay, 2021, s. 7). Yönlendirme grafikleri ise kamusal alanda belirli bir yere veya yöne doğru gerçekleşecek yönelimin doğru biçimde sağlanması adına mekâna yerleştirilen grafik ürünlerdir. "Yönlendirme tasarımı, kullanıcıyı belirli bir tarafa doğru yönlendirmeyi amaçlayan görsel grafiklerden meydana gelmektedir. Yönlendirme tasarımı, bir yön bulma programının dolaşım sistemini oluşturur" (2021, s. 11).

Hem yönlendirme hem de bilgilendirme tasarımları, kentsel mekânda bireyin hareket ve ulaşma ihtiyaçlarının çözümlenmesinde etkilidir. Bununla birlikte, bu grafiklerin bulunduğu çevrede bir kimlik unsuruna dönüşebilmesi mümkündür. "Bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin kent kimliği bağlamında tasarlanması çokça önemlidir; çünkü bu tür uygulamaların artması tüm görsel kimlik ögeleriyle tutarlı olması gereken kent kimliği bütünselliğini sağlamada önemli bir katkı sağlayıcı olabilmektedir" (Kayabaş ve Sayın, 2022, s. 1420). Hem işlevsel, hem de kimliğe sahip yönlendirme ve bilgilendirme sisteminin geliştirilebilmesi, belirli tasarım ilkeleri doğrultusunda mümkündür. Yönlendirme ekip çalışmasıdır ve projeye bağlı olarak mimarlar, mühendisler ve grafik tasarımcılar bir arada çalışırlar. Burada çalışacak ekip kullanıcının davranışlarını önceden tahmin edilebilmeli, buna yönelik olarak yapılacak hatalar gibi unsurları doğru olarak planlayabilmelidir (Taşçıoğlu ve Erdoğan Aydın, 2015, s. 232). "Yönlendirme ve işaretleme dizgeleri açık ve kapalı alanların çehresini değiştirebilir, bir şehrin kimliğini oluşturabilir, markalaştırabilirler. Ayrıca, bu sayede günümüzde oldukça yaygınlaşan görsel kirliliğinde önüne geçebilirler. Şehirler kültürel etkinliklerin yanında çevresel grafik tasarım uygulamalarıyla da marka ve kimlik kazanabilirler" (Topaklı, 2022, s. 558).

Kentsel mekânda karmaşanın önüne geçebilmek için sistemli yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine ihtiyaç vardır. Bu ihtiyacın görünür olduğu düşünülen kentsel/kamusal mekânlardan biri de, bu araştırmanın konusu olan Adana Hafif Raylı Sistemi (HRS)'dir. Adana HRS, 1990'lı yıllardan itibaren yapımına başlanan ve 2010'da hizmete giren toplu taşıma sistemidir. Metro yapılırken güzergâh üzerinde toplam 13 istasyon, her biri 311 yolcu kapasiteli katarların kullanılması ve her seferde 933 yolcu taşınarak trafik yükünün hafifletilmesi amaçlanmıştır (Yaşar vd., 2003, s. 32). 2024 yılında Adana HRS'nin 2. Etabı Cumhurbaşkanlığı Yatırım Programı'na alınmış ve 2026 yılı itibariyle ikinci etabın başlanması beklenmektedir (Küçüksaat, 2026). Hali hazırda 13 istasyonu bulunan ancak ikinci etabının tamamlanmasıyla birlikte istasyon sayısı 20'ye erişecek olan raylı sistemin sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin incelenmesi; gelecekte kullanımı daha da artacak olan raylı sistemin vatandaşlar tarafından daha etkili kullanılabilmesi, aynı zamanda kimlikli bir tasarım diline göre hazırlanmış grafiklere sahip olabilmesi açısından önemlidir.

Bu bağlamda araştırmada Adana HRS'nin bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri, belirlenmiş tasarım ilkeleri çerçevesinde, bununla birlikte okunabilirlik, bilişsel haritalama ve wayshowing gibi alana özgü kavramlar çerçevesinde incelenerek değerlendirilecektir. Araştırma problemi, "Adana HRS yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarım ilkeleri bakımından mevcut durumu nasıldır?" olarak belirlenmiştir. Çalışmanın Adana HRS yönlendirme ve bilgilendirme grafikleri özelinde kent içi raylı sistemlere yönelik grafik tasarım ürünlerinin uygunluk ve yetkinliğinin değerlendirildiği bir örnek olarak literatüre katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

1.1. Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafikleri

Yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik gerçekleştirilmiş araştırmalarda, bu tasarımların önemine yönelik kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Özmutlu ve Yozgat (2019, s. 370-371), bilgilendirme grafiklerinin alanının haritalar, belge tasarımları, kullanım kılavuzları, veri grafikleri ve çevre grafiklerini kapsayacak şekilde geniş olduğunu söyler. Bilgilendirme tasarımları bağlamında reklam afişlerini incelediği çalışmasında Çitçi (2019, s. 62); anlaşılır bilgilendirme tasarımının aktarılması gereken mesajları doğru biçimde sunması ve hedef kitlenin çözebileceği kodların kullanılmasının uygunluğuna işaret etmiştir. Ay (2021, s. 8); bilgilendirme tasarımının amacının bilgi yığınlarını alıcılara aktarırken doğru ve anlaşılır bir eyleme dönüştürmek olduğunu ifade eder. Denli (2016, s. 1477); bilgilendirme tasarımlarının bilginin ham halini görselleştirerek sunduğunu ve iletişime dayalı bu tasarımın hedefinin doğru açıklanmış şekilde iletilmiş olan mesajı geliştirmek olduğunu söyler. Kayabaş ve Sayın (2022, s. 1406); grafik tasarımın yalınlık ve işlevselliğe yönelik ilkelerinin bilgilendirme tasarımı çalışmalarında özenle uygulanması gerektiğinin altını çizer. Uzuntaş (2025, s. 1006), bilgilendirme grafiklerinin bilgi ve tasarımın birlikteliğinden doğduğunu ve bilginin gereksiz ayrıntılardan arındırılarak kullanıcılara aktarılmasını sağladığını söyler. Bilgilendirme grafikleriyle ilgili yapılmış çalışmalarda yer alan tanımlamalar ve açıklamalara bakıldığında, bu grafik ürünlerin amacı ve özellikleri de belirginleşmektedir. Çeken ve Büyükçakılcı da (2023, s. 1178) bilgilendirme tasarımlarının verileri anlamlı ve anlaşılır görselleştirmelere dönüştürmeyi amaçladığını ve bilginin hedef kitle tarafından daha anlaşılır olmasını sağladığını belirtmektedir.

Tıpkı bilgilendirme grafikleri gibi, yönlendirme grafikleri de belirli ihtiyaçlara cevap veren tasarımlardır. Bu tasarımlar sayesinde bireyin yön ve yer bulması hızlı ve etkili biçimde çözülebilir. Yönlendirme grafiklerine yönelik yapılan akademik araştırmalarda, bu grafik ürünlerin tasarım, uygulama, özellik ve etkililiği gibi nitelikleri ele alınmıştır. Özer Gönül ve Erol (2022, s. 314), yönlendirme tasarımının nerede olduğumuzdan nereye nasıl ulaşacağımıza kadar yol gösteren işaret araçlardan oluştuğunu söylemiştir. Uyan Dur (2011, s. 161), yönlendirme tasarımının kullanıcıların gidecekleri noktayı bulabilmelerini amaçladığını ve kullanıcıyı bir yöne yönlendirme amaçlı tasarımlardan oluştuğunu söyler. Asan ve Asan (2022, s. 36); metropollerde, hastanelerde, ofislerde, otopark ve meydan gibi alanlarda yer alan yönlendirme sistemlerinde kullanılan tipografi, renk, ikon ve sembollerle birlikte mekânlara kimlik kazandırdığını ifade etmektedir. Yılmaz ve diğerleri (2018, s. 537), yönlendirme tasarımlarının herkes tarafından algılanabilecek, anlaşılabilecek ve yönelme ihtiyacını karşılayabilecek tasarım çözümleri sunması gerektiğini söylemektedir. Sayın ve Erden (2022, s. 1688), yönlendirme grafiklerinin görsel nitelikleri nedeniyle estetik ve işlevsel yönden katkı sunduğunu, dolayısıyla yaşamı güzelleştirebilirken hayatı kolaylaştırabildiklerini ifade etmiştir. Yönlendirme tasarımıyla ilgili yapılan tanım ve açıklamalara bakıldığında, söz konusu grafik tasarım ürünlerinin yalnızca işlevsel bir niteliğe değil, aynı zamanda estetik açıdan da bulundukları mekânlarda bir önemi olduğu anlaşılmaktadır. Bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri mekânın birer parçası olarak bulundukları yere bir kimlik kazandıran ve estetik açıdan mekânı tanımlayıp güzelleştirme potansiyeli de taşıyan ürünlerdir.

1.2. Okunabilirlik, Bilişsel Harita ve Wayshowing Kavramları

Kevin Lynch'in okunabilirlik (legibility) kavramı, kentsel çevrenin kullanıcı tarafından algılanabilir, ayırt edilebilir ve bütünlük arz edebilen çevresel bir kalite ölçütü olarak değerlendirilebilir. Lynch okunabilirliği "çevrenin belirli bir doku olarak organize edilme kolaylığı" (2016) ve "fark edilebilir unsurların tutarlı bir örüntü içinde bir araya gelebilmesi" (Lynch'ten akt. Köseoğlu ve Erinsel Önder, 2010: 53) şeklinde tanımlayarak, bu niteliğin bireyin zihninde süreklilik gösteren imgesel temsillerin oluşumunu mümkün kıldığını belirtir. Nitekim Herzog ve Leverich okunabilirliği, geniş ölçekli çevresel özelliklerin yön bulma ve anlamlandırma süreçlerine katkısı üzerinden tanımlarken; O'Neill, tasarlanmış öğelerin etkili bir zihinsel imaj oluşturma derecesine vurgu yapmaktadır (2010: 53). Passini ise okunabilirliği hedeflenen bilginin anlamlandırılmasına olanak tanıyan çevresel uygunluk olarak ifade etmektedir. "Yön bulma, okunabilir çevrelerin bir özelliği olarak ele alınır; yön bulma davranışı için gerekli çevresel bilgiyi sağlayan ve

bu bilginin kavranıp anlaşılmasına olanak tanıyan çevreler, okunabilir çevreler olarak tanımlanır" (Yavuz vd., 2020: 2). Okunabilir çevrelerin sahip olduğu nitelik ve çeşitlilik, mekândaki yön bulma ihtiyacının daha kolay ve yardımcı unsurlara ihtiyaç duyulmadan gerçekleşmesine yardımcı olur. Mekânsal ipuçlarının; özellikle girişler, çıkışlar, yollar ve işaretleme sistemlerinin belirginliği arttıkça, kullanıcıların çevreyi çözümleme kapasitesi yükselmekte ve ek grafik yönlendirme araçlarına duyulan ihtiyaç azalmaktadır (Arthur ve Passini'den akt. Wilding, 2019). Ancak söz konusu işaretlerin düzeni ve görsel hiyerarşisi de bireylerin mekân içinde konumlarını belirlemelerine ve alternatif rotaları ayırt etmelerine olumlu etki yapabilmektedir (Karagöz ve Kozak, 2014: 79). Bunlarla birlikte okunabilirlik, kentsel mekânın kimliğinin anlaşılması ve farklı alanların birbirinden ayrıştırılabilmesiyle de doğrudan ilişkilidir; kullanıcı, bulunduğu yeri çevresel doku içinde konumlandırabildiği ölçüde mekânı anlamlandırmaktadır (Tibet, 2024: 1800). Miles (2004: 11) ise okunabilirliği, kentsel çevrenin görsel manzarasının biçimsel unsurlar aracılığıyla bütüncül bir imgeye dönüşmesi olarak değerlendirerek, bu niteliğin tasarım yoluyla üretilebileceğine dikkat çeker. Aktarılanlar ışığında Lynch'in yaklaşımının okunabilirliği yalnızca görsel algıya indirgemeyen; bilişsel haritalama, yön bulma, çevresel bilgi organizasyonu ve mekânsal kimlik üretimi gibi süreçleri bütünleştiren, disiplinlerarası bir kavramsal çerçeve olarak değerlendirilebileceğini söylemek mümkündür.

Okunabilirlik kavramıyla birlikte, bilişsel harita kavramı da kentsel mekândaki yönlenme ve bilgi edinme gibi işlevlerle ilişkili olan önemli bir kavramdır. Bu kavrama yönelik ilk çalışma, Tolman tarafından 1948'de gerçekleştirilmiştir. "Tolman'a göre bilişsel harita kavramı labirent içindeki farelerin, ışık veya yiyecek olan hedefe ulaşmada nasıl bir davranış sergilediklerini açıklamaktadır. Tolman'ının uyguladığı bu deneylerde oryantasyon, yön ve zihinsel haritalar arasındaki ilişki kolaylıkla görülebilmektedir" (Sürücü, 2015: 9). Bu çalışmanın ardından Passini'nin gerçekleştirdiği bilişsel haritalama yaklaşımı, yön bulmayı çevresel bilginin algılanması, işlenmesi ve davranışa dönüştürülmesini (Passini, 1981) içeren bir problem çözme süreci olarak değerlendirmektedir. Bu doğrultuda yön bulmanın bilgi işleme, karar verme (planlama) ve kararın uygulanması süreçlerinden oluştuğu (Passini'den akt. Ibrahim, 2019: 31) ifade edilebilir. Bu süreçte bilişsel haritalar, çevreden elde edilen bilgilerin zihinsel olarak yapılandırılmasını sağlayan araçlar olarak devreye girer. Nitekim bilişsel haritalama, "fiziksel çevreye ait başta uzaklık ve konumsal bilgiler olmak üzere her türlü bilginin hatırlanma, depolanma ve organize edilmesine dayanan ilişki örüntüsünün oluşturduğu bir araç" olarak (Gifford ve Gulliver'den akt. Kılıçaslan ve Babul Koç, 2025: 342) da tanımlanmaktadır. Bu tanım bilişsel haritaların bilgi işleme yapıları olduğunu da ortaya koymaktadır. Ancak elbette ki bu yapılar statik değildir; mekânla kurulan etkileşimler doğrultusunda zihinsel haritalar da sürekli güncellenip yeniden organize edilmektedir. Dolayısıyla, bilişsel haritaların dinamik doğasının bireyin değişen çevresel koşullara uyum sağlayabilmesini mümkün kıldığı (Kandemir ve Uçar, 2015: 30) ifade edilebilir.

Passini, bilişsel haritalar bağlamında yön bulma sürecinde kullanılan çevresel bilginin çoğu zaman eksik ve parçalı olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle bireyler, bilişsel haritalarını kullanarak bir dizi alt karardan oluşan planlar geliştirir. Bu durum yön bulmanın esnek bir karar verme süreci olduğunu göstermektedir (Passini, 1984: 154). Yön bulma yalnızca önceden oluşturulmuş zihinsel temsillere dayanmaz; aynı zamanda anlık algılar ve geçmiş deneyimlerle de sürekli gelişir. Bireyler, alışık olmadıkları güzergâhlarda hareket ederken her davranışı bir karar olarak üretir ve bu kararlar hem çevreden algılanan hem de bilişsel haritalardan türetilen bilgilere dayanır (Passini, 1996: 322). Bu bağlamda bilişsel haritaların, bireyin "neredeyim?" ve "hedefe nasıl ulaşırım?" sorularına yanıt üretmesini sağlayan bir yönelim mekanizması (Kandemir ve Uçar, 2015: 30) olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Passini; mekânsal organizasyon, dolaşım sistemleri ve işaretleme tasarımları gibi çevresel unsurları da sürecin ayrılmaz bileşenleri olarak değerlendirilir (Passini'den akt. Erçevik Sönmez ve Erinsel Önder, 2015: 359). Özellikle karmaşık yapılarda, bireyin geçmiş deneyimlerinden yararlanamadığı durumlarda, yönlendirme sistemleri bilişsel haritaların oluşumunu

kolaylaştırır. Bu durum, tasarımın bilişsel süreçleri tamamlayıcı bir rol üstlendiğini göstermektedir (Arthur ve Passini'den akt. Güler, 2014: 66). Ancak çevresel uyarıcıların yoğunluğu veya işaretlerin yanlış konumlandırılması bu sistemlerin etkinliğini azaltabilmektedir. Bu tür durumların bilişsel haritaların oluşumunu ve kullanımını doğrudan etkileyerek yön bulma performansını zayıflatabileceği (Sürücü, 2015: 34) söylenebilir. Bilişsel haritalamaya yönelik aktarılanlar, Passini'nin yaklaşımının bilişsel haritalamayı yön bulmanın merkezine yerleştirdiğini ve bu sürecin algısal, deneyimsel ve görsel/grafiksel tasarım gibi değişkenlerle etkileşim içinde bir yapı olduğunu göstermektedir.

Okunabilirlik ve bilişsel haritalamayla birlikte, "wayshowing" kavramı da kamusal mekândaki yön bulma ve bilgi edinme süreçleri için önem arz eden bir diğer kavram olarak kabul edilebilir. Per Mollerup'un "wayshowing" kavramı, yön bulma sürecini tasarımcı perspektifinden ele alarak, mekânsal yönlendirme bilgisinin nasıl üretildiğine odaklanan bir yaklaşımdır. Kavram, yönlendirme sistemlerinin planlanmasına yönelik profesyonel bir faaliyet olarak tanımlanır (Mollerup'dan akt. Pelosi, 2015: 33). Bu yönüyle wayshowing, wayfinding sürecinin tamamlayıcısı olup, bilgi üretimi ile bilgi kullanımı arasındaki ilişkiyi "yazma ve okuma" benzetmesi üzerinden açıklar; yani wayshowing bilginin tasarlanması, wayfinding ise yorumlanması sürecidir (Mollerup'tan akt. Jeffrey, 2017: 511). Bu ayrım, yön bulmanın tasarlanmış çevresel ipuçlarıyla da şekillendirilebildiğini ortaya koymaktadır. Mollerup, yön bulma davranışını destekleyen dokuz strateji (yol izleme, rota izleme, bilinçli gözlemleme, çıkarsama, tarama, hedefleme, harita okuma, kapsayıcılık ve sosyal navigasyon) tanımlayarak, bu stratejilerin etkin biçimde çalışabilmesi için çevredeki işlev ve yerlerin açık biçimde tanımlanması gerektiğini vurgular (Mollerup, 2009). Bu vurgu da wayshowing'in mekânsal anlam üretimini düzenleyen bir tasarım pratiği olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda wayshowing, kullanıcıların hedeflerine "kolay ve konforlu" biçimde ulaşmalarını sağlamak üzere bilinçli olarak kurgulanan bir çözüm olarak (Alotaishan, 2024: 643) değerlendirilebilir. Ancak bu çözüm, yalnızca tabelalar ve haritalar gibi geleneksel araçlarla sınırlı değildir; kentsel çevrenin kendisi de bir bilgi kaynağı olarak tasarlanmalı ve yön bulmayı destekleyen ipuçları içermelidir (Alotaishan, 2024: 643). Bu noktada çevresel düzenleme ile grafik iletişim arasındaki ilişki, belirleyici hâle gelmektedir. Calori ve Vanden-Eynden'in belirttiği gibi, wayshowing'in temel amaçlarından biri kullanıcıların mekâna dair bilişsel haritalar oluşturmasını sağlamaktır; ancak fiziksel çevre karmaşıksa, en iyi tasarlanmış yönlendirme sistemleri bile yeterli olmayabilir (Calori ve Vanden-Eynden, 2015: 6). Bu durum, wayshowing'in mekânsal organizasyonla birlikte düşünülmesi gereken bir tasarım stratejisi olduğunu ortaya koyar. Bununla birlikte Grau, wayshowing'i doğrudan tasarımcının yönlendirme unsurlarını nasıl konumlandırdığına odaklanan bir yaklaşım olarak tanımlar (Grau, 2025: 29-30). Bu yaklaşımın pratikte nasıl karşılık bulduğunu açıklayan Mollerup (2009: 113), yönlendirme sistemlerinin kendine özgü "gramer"e sahip olduğunu ve bu gramerin tasarımcılara ilkeler ışığında rehberlik ettiğini belirtir. Bu tür ilkeler, wayshowing'in görsel iletişim boyutunun önemini göstermektedir. Ancak, bilginin kullanıcıya etkili biçimde ulaşabilmesi için tekrar edilmesi ve farklı kanallar üzerinden desteklenmesi gerekir; "tekrar" ilkesi bilginin algılanabilirliğini artırır (Wilding, 2019: 29). Tüm bu bileşenler birlikte değerlendirildiğinde, wayshowing'in mekânsal deneyimi yapılandıran, bilişsel haritalamayı destekleyen ve yön bulma performansını doğrudan etkileyen bir tasarım yaklaşımı olduğu söylenebilir.

2. Yöntem

Nitel bir araştırma olan bu çalışma, durum çalışması desenine göre gerçekleştirilmiştir. "Durum çalışması; tek bir durum ya da olayın derinlemesine boylamsal olarak incelendiği, verilerin sistematik bir şekilde toplandığı ve gerçek ortamda neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir" (Davey'den akt. Subaşı ve Okumuş, 2017, s. 420). Araştırmanın amacı, Adana

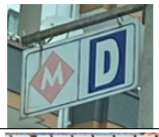
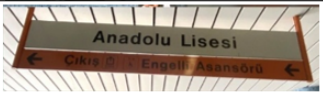
Hafif Raylı Sistemi (HRS)'nin bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin mevcut durumunun değerlendirilmesidir. Araştırmada incelemeyi gerçekleştirebilmek ve kavramsal bir çerçeve oluşturabilmek için doküman incelemesi gerçekleştirilmiştir. İncelemenin yapılacağı Adana HRS'ye ait tasarım ürünleri; tren araçlarının içinden, Adana'nın Çukurova ilçesinin Mavi Bulvar ve Anadolu Lisesi metro istasyonlarından ve aynı ilçede yer alan Güzelyalı Mahallesi'nden araştırmacı tarafından edinilmiştir. Seçilen görseller, amaçlı örneklem türlerinden kolay uygulanabilir örneklem yöntemine göre gerçekleştirilmiştir. "Bu yöntemde araştırmacı, yakın olan ve erişilmesi kolay olan bir durum seçer" (Yıldız, 2017, s. 437). Bu örneklem türünün seçilmesinin sebebi, araştırma kapsamında değerlendirilecek olan yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin 13 istasyonda da uygulanmış olmasıdır. Bu sebeple araştırmada, araştırmacıya daha yakın olan Anadolu Lisesi ve Mavi Bulvar istasyonlarında yer alan grafikler fotoğraflanmıştır. Görseller incelenirken benzer tasarım ürünü olanlar kendi içerisinde gruplandırılarak değerlendirilmiştir. Gruplamalar dahilinde yer alan görsellerdeki tasarım ürünleri görsellerin altındaki paragraflarda açıklanmış ve betimlenmiştir.



Görsel 1. Araştırmada incelenecek tasarımların değerlendirme kriteri olarak belirlenen tasarım ilkeleri. (Yazarın arşivi)

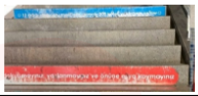
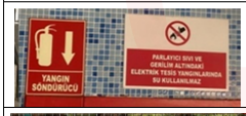
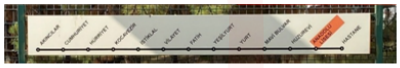
Elde edilen görsellerdeki bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları, Aybek ve Taşçıoğlu'nun (2021) çalışmasında raylı sistemlerin grafiklerine yönelik yer alan tasarım ilkelerinden okunaklılık, erişilebilirlik ve konumlandırma; ayrıca tasarım ilkelerinden olan bütünlük ilkesi gözetilerek değerlendirilmiştir (Görsel 1). Aynı temel biçime, boyuta, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurların ideal bütünlüğü oluşturduğuna yönelik yapılan (Becer, 2019, s. 72) tanımdan hareketle, HRS dahilinde uygulanan grafik ürünler arasındaki dil birliğinin yorumlanabilmesi adına bütünlük ilkesi bir değerlendirme ölçütü olarak belirlenmiştir. Toplanan görsel veriler "Bulgular ve Yorum" başlığı altında sunulmuş, belirlenen ilkeler ve kuramsal çerçevede açıklanan "okunabilirlik", "bilişsel harita" ve "wayshowing" kavramları ışığında değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Görsel	İçerik
	Acil Çıkış Yönlendirme Tabelası
	Güzergâh Yönü Yönlendirme Tabelası
	Metro Aktarma Durağı Tabelası
	Durak, Çıkış ve Asansör Yönlendirme Tabelası
	Durak Yer İmi Tabelası

Tablo 1. Adana HRS'de bulunan yönlendirme grafikleri. (Yazarın arşivi)

Tablo 1'de, Adana HRS'den elde edilen yönlendirme grafikleri görülmektedir. Tasarımlara bakıldığında, turuncu ve beyaz rengin çeşitli amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Tipografik unsurlar aynı yazı karakteriyle ve siyah kullanılmıştır. Yön okları, koşan figürler anlamın daha hızlı algılanabilmesi adına yerleştirilmiştir. Durak grafiğinde HRS'ye ait M harfli ve turuncu kare şekilli amblem ile durağı temsilen mavi dikdörtgen üzerine beyaz D harfi kullanılmıştır. Tipografik unsurlar, piktogram kullanımları ve kısmen renk seçimleri noktasında bir dil birliği görülmektedir. Ancak bu bir bütünlük oluşturma düzeyinden uzaktır. Turuncu ve beyaz renginin farklı levhalarda zemin rengi olarak seçilmiş olması bu durum için önemli bir örnektir. Uygulanan grafikler göz hizasında, yeterli büyüklükte konumlandırılmıştır. Yayalar için tasarlanmış çevresel grafiklerin ayakta duran insanın göz seviyesine göre yerleştirilmesi gerekliliğinden hareketle (Ay, 2021, s. 63), bu durumun okunaklılık açısından olumlu olduğu söylenebilir. Ancak yönlendirme grafiklerine eşlik eden herhangi bir kabartma yüzey ya da sesli uyarı sisteminin olmaması HRS duraklarında dezavantajlı grupların erişilebilirliğini zorlaştırmaktadır.

Görsel	İçerik
	Yolculuk Kuralları Grafik ve Listeleri
	Güzergâh Saatleri Duyurusu
	Yolculuk Kuralları
	"Sarı Çizgiyi Geçmeyiniz" Uyarı Bilgisi
	Tehlike İkaz ve Yardım Grafikleri
	Raylı Sistem Haritası
	Tehlike Uyarı Levhası

Tablo 2. Adana HRS'de bulunan bilgilendirme grafikleri. (Yazarın arşivi)

Tablo 2'de, Adana HRS'nin istasyonlarında yer alan çeşitli bilgilendirme grafikleri görülmektedir. Tablodaki görsellere bakıldığında ilk olarak bütünlük noktasında bir uyumsuzluğun olduğu görülebilmektedir. Görselde yer alan iki adet kurallar listesinin biri piktogram temelli, diğeri de metin temelli olarak uygulanmıştır. Piktogram temelli örnekte metinler piktogramların altına yerleştirilerek kurallar açıklanmıştır. Metin temelli olan listede ise metinlerin solunda anlamı destekleyen piktogramlar yer almaktadır. Bu listedeki yazıların punto büyüklüğü okunaklılığı zorlaştırmaktadır. Seyahat tarifesini gösteren bilgilendirme tasarımında metinler ve tablolar kullanılmış, ancak metin büyüklükleri ve yazı karakterleri farklı tercih edilmiştir. Bu üç liste birbiri arasında bütünlükten uzak bir görünüm sergilemektedir. Listelerde farklı yazı karakterleri, farklı büyüklük ve renkte uygulanmış; belediyenin amblemi de farklı ebat ve biçimlerde yerleştirilmiş ya da hiç yerleştirilmemiştir. Merdivenlere yerleştirilmiş olan uygulamalarda zemin rengi farklı farklı tercih edilmiştir. Bu yerleştirmeler yıpranmış, yer yer okunaklılık zedelenmiştir. "Sarı çizgiyi geçmeyiniz" uyarısı beyaz zemin üzerine sarı renk tercih edilerek uygulanmıştır; bu da okunaklılığı zorlaştırmaktadır. "Çevresel grafik, renk kodları dahil, dikkat çekmek, yönü işaret etmek ya da hafızada kalıcılığı artırmak üzere tasarımlar, mekânlar renkle

kodlanırlar" (Asan ve Asan, 2022, s. 43). Yangın ve yangın söndürücüsüne yönelik iki bilgilendirme grafiği de, kırmızı ve beyaz renkler kullanılarak uygulanmıştır. Bu durum yangın çağrışımı ve fark edilebilirlik açısından uygundur ve okunaklılık ile erişilebilirlik açısından olumludur. Sarı zemin üzerine siyah harflerle kurgulanmış uyarı levhası, rengi ve yazı karakteri itibariyle diğer levhalardan bütünlük anlamında ayrışmaktadır. HRS'nin güzergâh bilgisini sunan harita, Harry Beck'in Londra Metrosu'nda uyguladığı tasarım diliyle üretilmiştir. Günümüzde neredeyse tüm metro hatlarında uygulanan ve bilginin aktarımı konusunda önemli bir örnek (Taşçıoğlu ve Erdoğan Aydın, 2015, s. 233) olarak Adana HRS'de de uygulanmıştır. Harita, renk ve tipografi açısından diğer grafik ürünlerle daha uyumludur. Yolcuların beklediği durak bölümünün tam karşısına yerleştirilen harita, kontrast değerleri ve vurgularıyla birlikte algılanabilir bir niteliktedir.

Görsel	İçerik
	Asansör yanı sigara ve kamera uyarı piktogramları
	Metro içi tekerlekli sandalye piktogramı
	Metro içi sigara ve çöp piktogramları
	Yürüyen merdiven yanı merdiven kural piktogramları
	Yürüyen merdiyem trabzan üstü kural piktogramları

Tablo 3. Adana HRS'de bulunan piktogram uygulamaları. (Yazarın arşivi)

Tablo 3'te, Adana HRS'nin incelenen istasyonlarında yer alan piktogram uygulamaları görülmektedir. Piktogramların tasarım dillerine bakıldığında, birbirlerinden farklı renk ve üsluplarda uygulandığı görülmektedir. Kimi yerde zemin koyu iken kimi yerde açık; kimi yerde daha stilize bir anlatım varken kimi yerde daha fotografik bir anlatım mevcuttur. Siyah, turuncu, mavi, kırmızı, beyaz, gri ve yeşil gibi birbirinden farklı pek çok renkle piktogramlar oluşturulmuştur. Bu anlamda değerlendirildiğinde bütünlük açısından olumsuz bir durum görüldüğü söylenebilir. Piktogramların kimisi kolay algılanabilir ve göz hizasında, kimi piktogramlar ise görmesi ve algılaması daha zor yerlere konumlandırılmıştır. Bu da erişilebilirlik anlamında kısmen, konumlandırma anlamında ise tamamen olumsuz bir durumun oluşmasına sebep olmuştur. Bazı metinlere eşlik etmesi için uygulanan piktogramlar küçük kalmış, bu da algılanabilirliği zorlaştırmıştır.

Yukarıda paylaşılan görseller ve görsellere yönelik yapılan incelemeler ışığında, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin hem olumlu, hem de geliştirilmesi gereken özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Büyük metin boyutları, kontrast renk ve değerlerin uygulanmış olması, yolcuların göz hizasında ya da herkesin görebileceği şekilde üst bölgelere yapılmış yerleştirmeler olumlu değerlendirmelerde temel gerekçeler olmuştur. "Bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının mekânın diğer donatılarıyla uyum içerisinde fakat ayırt edilebilir bir formda olması gerekir. Böylece mekân içerisinde görünürlüğü artar, algılanabilir ve hafızalarda kalınabilirliği sağlanır (Bulut ve Uslu, 2017, s.

2565). Bununla birlikte yönlendirme grafiklerinde tercih edilen yazı tipi ve büyüklüğü de, okunaklılığı olumlu yönde etkilemektedir. Tabelalarda kullanılan yazıların genellikle sans-serif özelliğinde olması, tüketici açısından daha kolay anlaşılması ve okunmasına yardımcı olmasını kolaylaştırır (Yılmaz vd., 2021, s. 99). Adana HRS'nin yönlendirme grafiklerinin erişilebilirlik ve bütünlük noktasında olumsuz bir durumu söz konusudur. Bunların sebepleri ise dezavantajlı gruplara yönelik düzenlemelerin eksikliği ve farklı renklendirmelerin uygulanmış olmasıdır. "Görme engellilerin başkalarına ihtiyaç duymadan evlerinden çıkabilmeleri, gitmek istedikleri yerlere ulaşabilmelerine yardımcı olabilecek sistemler dokunsal yönlendirme tasarımları ile mümkün olabilmektedir" (Yılmaz vd., 2018, s. 543).

	Okunaklılık	Erişilebilirlik	Konumlandırma	Bütünlük
Yönlendirme Grafikleri	✚	✖	✚	✖
Bilgilendirme Grafikleri	✖	✖	✖	✖
Piktogramlar	✚	✚	✖	✖
Adana HRS Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafikleri	✚	✖	✖	✖

Görsel 2. İncelenen yönlendirme ve bilgilendirme grafikleri ile piktogramlara yönelik tasarım ilkeleri değerlendirmesi. (Yazarın arşivi)

Adana HRS'nin bilgilendirme grafiklerine bakıldığında okunaklılık, erişilebilirlik, konumlandırma ve bütünlük ilkelerine yönelik olumlu durum gözlemlenememiştir. Bilgilendirme grafiklerinin birbiri arasındaki tasarım dili uyuşmazlığı, küçük yazıların kullanılması, dezavantajlı gruplara yönelik eksiklikler ve farklı yükseklikler ile sürekli okumaya uygun olmayan konumlara yerleştirilmiş olmaları, bu olumsuz durumun oluşmasında temel etkenlerdir. "Bilgilendirme tasarımlarında en önemli grafik tasarım öğelerinden biri tipografidir. Bilgiyi aktaran metinlerin okunabilir olması doğru font seçimi, metin boyutu ve zemin ile metin rengi arasında kurulan zıtlık ile mümkündür" (Özmutlu ve Yozgat, 2019, s. 371). Tipografinin bilgilendirme tasarımlarındaki bahsedilen öneminin aksine, Adana HRS'deki bilgilendirme grafiklerinde farklı boy, renk ve çeşitlerde yazı karakterleri uygulanmıştır. "Tasarımı yapılan bir mekânda, bilgilendirme ve yönlendirme elemanları, mekân içerisinde; konum, şekil, boyut ve görsel uyum olarak bir bütün halinde ele alınmalıdır" (Bulut ve Uslu, 2017, s. 2566). Küçük ve uzun yazılar aynı zamanda yolcular için bir zaman kaybına da sebep olabilmektedir. "Görsel olarak iyi planlanmış bir bilgi ve yönlendirme grafiği kullanıcıyı rahatlıkla ulaşmak istediği noktaya taşır" (Akman vd., 2019, s. 271). Bunlarla birlikte, bazı bilgilendirme grafiklerinin kırışık uygulanmış olması ve bazılarının yıpranmış olması, okunaklılık açısından sorun teşkil etmekte, uyumlu bir görüntünün oluşmasını engellemektedir.

Adana HRS'deki piktogramların, tasarım ilkeleri açısından hem olumlu hem olumsuz yönleri vardır. Piktogramlar okunaklılık ve erişilebilirlik anlamında olumlu iken, konumlandırma ve bütünlük noktasında olumsuz görünümdedir. "Anlatılmak istenileni doğrudan belirten birer imge oldukları için piktogramlar dolaysız iletişimde bulunmaktadır" (Uyan Dur, 2011, s. 172). Herkesin anlayabileceği biçimde tasarlanan piktogramların, birbirleriyle uyum içerisinde olması önem taşımaktadır. Mert ve Gezer (2018: 30) görsel bütünlüğün istasyonlar özelinde renk, şekil, yazı ve piktogramlarla sağlanması gerektiğini vurgularken; piktogramın mekân içerisinde bütünlüklü bir görsel dil oluşturmadaki önemini ifade etmektedir. Adana HRS özelinde incelenen piktogramların okunaklılık ilkesi çerçevesinde olumlu olduğu söylenebilir. Piktogram uygulamaları dezavantajlı gruplar düşünülerek kontrast değerlerle

tasarlanmışlardır. Ancak her piktogram uygulamasının uygun biçimde yerleştirildiğini söylemek mümkün değildir; özellikle yürüyen merdivenlerde yer alan uygulamalar riskli konumlarda uygulanmıştır. Bununla birlikte, piktogram tasarımlarında bir dil birliği olmadığından bütünlük ilkesi de olumsuzdur. Renk uygulamaları ve üslup değişkenlik göstermektedir.

Adana HRS'nin yönlendirme, bilgilendirme ve piktogram tasarımlarına bütüncül olarak bakıldığında, Lynch'in okunabilirlik kavramı ışığında bu tasarımların metro istasyonu dahilinde genel olarak bir bütünlük arz edebildiği söylenebilir. Ana tabela ve tasarımların genelinde kullanılan turuncu-siyah kontrastı ile bu tabelalardaki yazı karakteri uyumu metro istasyonunda yön bulma eylemini kolaylaştıracak biçimde organize edilmiştir. Bu durum algılanabilirliği olumlu yönde etkilemektedir. Kentle özdeşleşmiş renklerden biri olan turuncunun zemin rengi olarak tercih edilmesi de bu olumlu etki için önemli bir başka detaydır. Ancak piktogramların ve bilgilendirme grafiklerinin konum, tasarım dili, güncellik noktalarında gösterdiği olumsuz durumlar, okunabilir bir çevrenin tam anlamıyla inşa edilmesini zedelemektedir. Okunabilirlik noktasında tasarlanmış ögelerin zihinsel bir imaj yaratabilme potansiyeline sahip olduğu düşünüldüğünde; HRS'de yer alan grafiklerin bütününde görülen uyumsuzluk, söz konusu zihinsel imajın oluşabilmesini ve okunabilirlik olgusunu olumsuz yönde etkilemektedir.

"Wayshowing" kavramı açısından bakıldığında ise Adana HRS'nin grafik ürünleri, kendi içerisindeki uyumsuzluğundan ötürü olumsuz bir görüntü ortaya çıkartır. Kimi uygulamaların yanlış ve tehlikeli yerlerde yerleştirilmiş olması ve kurallara yönelik bilgilendirme levhalarının özensiz konumlandırılması; wayshowing'in mekânsal organizasyonla birlikte düşünülmesi gerekliliğinin HRS'de görülemediği sonucunu ortaya çıkartır. Piktogram ve bilgilendirme grafiklerindeki farklı renk ve üslupsal uygulamalar, bilişsel haritalamayı destekleyen ve yön bulma eylemini kolaylaştıran wayshowing yaklaşımının Adana HRS'deki grafiklerde yetersiz biçimde uygulandığını göstermektedir.

4. Sonuç

Yapılan bu araştırmada, Adana'da faaliyette olan Hafif Raylı Sistem'in (HRS) sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin, tasarım ilkeleri ve kentsel estetiğe yönelik çeşitli kavramlar çerçevesinde incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik hem olumlu hem de olumsuz bir tablonun ortaya çıktığı görülmüştür. Görsel 2'de yer alan şemada, HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yalnızca okunaklılık ilkesi bakımında olumlu olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte erişilebilirlik, konumlandırma ve bütünlük ilkeleri açısından olumsuz bir durum olduğu da görülmüştür. Kullanılan tasarımlarda yer alan tipografik ve piktogram unsurlarının okunabilir ve algılanabilir olduğu görülmüştür. Serifsiz yazı karakterleri, kontrast değeri yüksek tasarım çözümleri ve herkes tarafından anlaşılabilir piktogram tasarımlarının raylı sistem istasyonları ve trenlerde kullanılmış olması, bu olumlu durumun ortaya çıkmasındaki önemli etmenlerdir. Engellilere yönelik düzenlemelerin incelenen tasarım ürünleri bağlamında yetersiz olması ve kimi tasarımlarda (yolculuk kuralları) okunaklılığı zorlaştıracak derecede küçük puntoların ve uzun metinlerin kullanılması, erişilebilirlik noktasında olumsuz bir duruma sebep olmuştur.

Adana HRS'deki yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin, bütünlük ilkesi söz konusu olduğunda büyük ölçüde olumsuz bir görüntü sergilediği saptanmıştır. İyi bir yönlendirme grafiğinin genel görüntüsü ile de bir anlam taşıyıp kimlik yaratabildiği (Irmak'tan akt. Ay, 2021, s. 3) ve şehirlerin çevresel grafik uygulamalarıyla bir marka ve kimlik kazanabildiği (Topaklı, 2022, s. 558) düşünüldüğünde; Adana HRS'de yer alan yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin sahip olduğu tasarım dilinin bütünlükten uzak olmasının yarattığı olumsuz durum daha iyi anlaşılmaktadır. Kamusal mekândaki grafik uygulamaların ilk işlevi olan iletişimi yerine getirmesi gerekliliği ile birlikte, bu tasarımların

bulundukları mekâna bir kimlik kazandırabileceği ya da var olan kimliği görünür kılıp temsil edebileceği de göz ardı edilmemelidir.

Belirlenen ilkeler doğrultusunda yapılan incelemeler neticesinde, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin sahip olduğu olumlu ve olumsuz durumlar yukarıda betimlendiği biçimde gözlemlenmiştir. Çalışmanın tek yazar tarafından yürütülmüş olması ve farklı metro sistemlerinin tasarımlarıyla karşılaştırma yapılmamış olması, çalışmanın zayıf olduğu düşünülen yönleridir. Araştırma bulgularını destekleyecek altyapıyı oluşturmak adına gerçekleştirilmiş olan literatür taraması sonucu bir kavramsal çerçevenin oluşturulmuş olması ve incelemelerin bu çerçeveyle araştırma boyunca desteklenmiş olması ise araştırmanın güçlü olduğu düşünülen bir yanıdır. Gelecekte yapılabilecek benzer çalışmalar ve yönlendirme bilgilendirme tasarımı uygulamaları için, aşağıdaki önerilerin sunulmasının uygun olacağı düşünülmektedir:

- Benzer bir çalışmanın farklı tasarım ilkelerini de kapsayacak şekilde, ayrıca farklı şehirlerde yer alan metro sistemlerinin yönlendirme/bilgilendirme grafikleriyle karşılaştırılarak yapılması, daha farklı sonuçların elde edilebilmesini sağlayabilir. İnceleme çalışmasıyla birlikte, benzer bir çalışmada sunulacak yönlendirme ve bilgilendirme tasarım örneği çalışmalarının, inceleme ve değerlendirmeyle birlikte doğrudan çözüm önerisi getirme noktasında daha özgün bir çıktı sağlayabileceği düşünülmektedir.
- Toplu taşıma sistemlerinde uygulanacak yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin; ortak bir tasarım diline sahip olması, bulunduğu bölgenin ve coğrafyanın niteliklerini tasarım üslubunda barındırması, yaşanabilecek her türlü olası duruma karşın belirli bir sistematik ve tasarım kılavuzu doğrultusunda uygulanması önemlidir. Böylelikle çevresiyle ve bulunduğu kentle uyumlu, sürdürülebilir ve işlevini yerine getirebilen bir tasarım sistemi hem iletişim hem de kenti kimliklendirme görevlerini yerine getirebilir olacaktır.
- Her koşulda okunabilir, her yaş ve fiziksel durumdaki insan tarafından rahatça seçilebilir ve algılanabilir, farklı zemin ve malzemelerde uygulanabilir, okunması ve algılanması bir tehlikeye yol açmayacak şekilde konumlandırılmış, aynı zamanda ortak bir tasarım diliyle bütünlük arz edebilen yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarlanması hususları, kentler ve ulaşım sistemleri açısından yerel yönetimler tarafından titizlikle ele alınmalıdır.

Kaynakça

Akman, M., Üstündağ, L. ve Avcı, Y. (2019). Gönen şehir içi toplu taşıma ulaşım bilgilerinin görsel açıdan incelenmesi ve görselleştirilmesi örneği. *2. International Symposium of Bandirma and its Surroundings* içinde, (s. 269-279). Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi, Balıkesir.

Alotaishan, H. K. (2024, 23-25 September). Do we really need signs? Urban wayshowing designed from within the surroundings. In proceedings of *13th International Conference on Sustainable Development and Planning*, (p. 643-644). Seville, Spain.

Asan, H., ve Asan, T. (2022). Çevresel grafik ve (Environmental graphic design) yaratıcı estetik çözümlemeler. *Bir İletişim Aracı Olarak Mekân Kongresi* içinde, 29-46, İstanbul Topkapı Üniversitesi, İstanbul.

Ay, Ş. (2021). *Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı bağlamında otogar grafikleri ve bir uygulama*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Aybek, U. ve Taşcıoğlu, M. (2021). Tren istasyonlarına ve raylı sistemlere yönelik yönlendirme sistemlerinin tasarım ilkeleri. *Sanat - Tasarım Dergisi(12)*, 18-24.

Becer, E. (2019). *İletişim ve grafik tasarım* (12. Baskı). Dost.

Bulut, D. M. ve Uslu, Ö. (2017). Mekân tasarımında bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının incelenmesi, Forum Mersin örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6* (37), 2557-2579.

Calori, C. & Vanden-Eynden, D. (2015). *Signage and wayfinding design* (2nd edition). Wiley.

Çeken, B. ve Büyükçakılcı, A. (2023). Bilgilendirme grafiği kapsamında turizm haritaları: Eskişehir odunpazarı örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 90*, 1168–1180.

Çitçi, E. (2019). Bilgilendirme tasarımı ilkeleri bağlamında reklam afişlerinin incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 23*, 59-75.

Denli, S. (2016). Görsel iletişimde infografik. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9*(42), 1475-1479.

Erçevik Sönmez, B. ve Erinsel Önder, D. (2015). Bir tasarım ölçütü olarak yön bulma kavramı: Tanımlar ve tartışmalar. *Megaron, 10*(3), 35-364.

Grau, V. (2025). *Implicit wayfinding in open world games*. [Unpublished Master's thesis]. South-Eastern Finland University of Applied Sciences.

Güler, T. (2014). Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulama ve Araştırma hastanesi örneğinde yönlendirme ve işaretleme tasarımında stratejik planlama. *Yedi, 12*, 65-75. https://doi.org/10.17484/yedi.78607

Ibrahim, M. (2019). *Effects of art and design on orientation in healthcare architecture: A study of wayfinding and wayshowing in a Swedish hospital setting*. [Doctoral Thesis]. Lund University.

Jeffrey, C. (2017). Wayfinding perspectives: static and digital wayfinding systems - Can a wayfinding symbiosis be achieved? Black, A., Luna, P., Lund, O., Walker, S., (Ed.), In *Information Design: Research and Practice*, 509–526. Routledge.

Kandemir, Ö. Ve Uçar, Ö. (2015). Değişen müze kavramı ve çağdaş müze mekanlarının oluşturulmasına yönelik tasarım girdileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 5*(2), 17-47. https://doi.org/10.20488/austd.01850

Karagöz, D. ve Kozak, N. (2014). Deneyimsel bir hizmet uzantısı olarak okunabilirlik: Seminerlerin okunabilirlik boyutlarının belirlenmesine yönelik bir çalışma. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi, 25*(1), 75-87. https://doi.org/10.17123/atad.vol25iss160429

Kayabaş, T. D. ve Sayın, Z. (2022). Grafik tasarım bağlamında kent kimliğinde bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin önemi. *Art-E Sanat Dergisi, 15*(30), 1403-1429.

Kılıçaslan, H. ve Babul Koç, E. (2025). Uzaktan eğitimden yüz yüze eğitime: KTÜ Kanuni Kampüsü mekânsal imgeleri. *Black Sea Journal of Engineering and Science, 8*(2), 341-353. https://doi.org/10.34248/bsengineering.1597989

Köseoğlu, E. ve Erinsel Önder, D. (2010). Mekansal okunabilirlik kavramının çözümlenmesi. *Yapı, 343*, 52-56.

Küçüksaat (2026, Ocak 16). *Adana metrosunun 2. etabı için geri sayım başladı*. Haberler, Gündem. https://www.kucuksaat.com/adanada-2-etap-metro-icin-geri-sayim-basladi-48478h.htm

Lynch, K. (2016). *Kent imgesi* (Çev.: İrem Başaran) (8. Basım). Türkiye İş Bankası Yayınları.

Mert, Ö., ve Gezer, Ü. (2018). İstanbul Marmaray raylı istasyonlarının bilgilendirme tasarımlarının kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi. *Sanat Dergisi, 32*, 17-31.

Miles, M. (2004). Legibility and livability: A critique. *Urban Perspect, 5*, 7–19.

Mollerup, P. (2009). Wayshowing in hospital. *AMJ, 1*(10), 112-114.

Özer Gönül, F. ve Erol, U. E. (2022). Çevresel grafik tasarımda okunabilirlik: Afyon Kocatepe Üniversitesi yerleşkesi örneği. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi 13*, 311-320.

Özmutlu, A. ve Yozgat, S. (2019). Bilgilendirme grafiği olarak ulaşım haritaları ve ordu şehiriçi ulaşımı için uygulama önerisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 36*, 369-381.

Passini, R., 1981. Wayfinding: a conceptual framework. *Urban Ecol., 5*, 17-31.

Passini, R. (1984). Spatial representations, a wayfinding perspective. *Journal of Environmental Psychology, 4,* 153-164.

Passini, R. (1996). Wayfinding design: Logic, application and some thoughts on universitality. *Design Studies 17*, 319-331.

Pelosi, A. (2015). *Distance: a framework for improving spatial cognition within digital architectural models* [Unpublished master's thesis]. RMIT University.

Sayın, Z. ve Erden, N. K. (2022). Kültürel göstergeler olarak bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 11*(4), 1680-1696.

Subaşı, M. ve Okumuş, K. (2017). Bir araştırma yöntemi olarak durum çalışması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21*(2), 419-426.

Sürücü, S. (2015). *Metro mekânsal organizasyonunun yön bulmaya etkisi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Taşçıoğlu, M. ve Erdoğan Aydın, D. (2015). Grafik tasarımın bilgilendirme ve yönlendirme tasarımındaki rolü ve Londra-Eskişehir örnekleri üzerinden bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 5*(2), 227-245.

Tibet, F. A. (2024). Kent meydanlarındaki dokuların okunabilirlik ve karmaşıklık niteliklerine göre incelenmesi: Paşa Camii ve Şeyh Lütfullah Camii meydanları. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR), 11*(111), 1799–1813.

Topaklı, A. (2022). Kent kimliğini etkileyen yönlendirme ve işaretleme tasarımları üzerine bir değerlendirme. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12*(3), 555-576.

Uyan Dur, B. İ. (2011). Çevresel grafik tasarım'ın uygulama alanları. *Sanat Ve Tasarım Dergisi, 1*(7), 159-178.

Uzuntaş, H. (2025). Kültürel Mirasın Aktarılması Açısından Arkeolojik Alanlarda Bilgilendirme Grafiği Kullanımı. *Art-E Sanat Dergisi, 17*(34), 998-1024.

Wilding, E. (2019). *Facilitating wayfinding through effective wayshowing maps*. [Unpublished Master's thesis]. Swinburne University of Technology.

Yağar, F. ve Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi, 3*(3), 1-9.

Yavuz, A., Ataoğlu, N.C. ve Acar, H. (2020). The identification of the city on the legibility and wayfinding concepts: A case of Trabzon. *Journal of Contemporary Urban Affairs, 4*(2), 1-12. https://doi.org/10.25034/ijcua.2020.v4n2-1

Yaşar, E., Erdoğan, Y., Çelik, A. G. ve Tapınç, A. (2003). Adana hafif raylı taşıma sistemindeki aç kapa tünelleri. *Bilimsel Madencilik Dergisi, 42*(3), 31-39.

Yıldız, S. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme sorunu: nicel ve nitel paradigmalardan örnekleme kuramına bütüncül bir bakış. *Kesit Akademi Dergisi, 11*, 421-442.

Yılmaz, İ., Ayçe, M.T. ve Sevindik, O. (2021). Kentsel yönlendirme ve işaretleme tasarımlarını algılama biçimlerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. E. Çiçek, G.Ghojoghi (Ed.), *Görsel Kültürde İletişim, Sanat ve Temsil* içinde (s. 87-111). Efe Akademi.

Yılmaz, M., Ersan, M. ve Ağca, Ç. (2018). Görme engelliler için erişilebilir yönlendirme tasarımı: Ankara Kızılay mahallesi örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6* (74), 535-544.

Article Type:Review

Received:26/08/2025
Accepted:12/05/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Kürşat AZILIOĞLU
Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, kursatazilioglu@gmail.com, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002-2525-8134

Çağdaş Sanatta Metaforik Bir İmge Olarak Saat Objesinin Yeri ve Anlamı

Özet

Bu çalışma, çağdaş sanat bağlamında zaman olgusunun temsilinde kullanılan saat objesinin yalnızca işlevsel bir araç olarak değil, aynı zamanda anlam yüklü bir metafor olarak nasıl değerlendirildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Zamanın ölçülmesine yönelik teknik bir aygıt olan saatin, farklı sanat disiplinlerinde nasıl simgesel bir anlatı öğesine dönüştüğü araştırılarak, saat imgesinin çağdaş sanatçılar tarafından bireysel, toplumsal ya da varoluşsal temaları ifade etmek amacıyla kullanımı analiz edilmiştir. Araştırma, literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiş olup, seçilen örnekler üzerinden saat nesnesinin metaforik anlam katmanları çözümlenmiştir. Bu bağlamda çalışma, zaman kavramının sanatsal temsiline dair disiplinlerarası bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Saat, İmge, Metafor

The Place and Meaning of the Clock Object as a Metaphorical Image in Contemporary Art

Abstract

This study focuses on the question of how the clock object, used in the representation of the concept of time in the context of contemporary art, is evaluated as a metaphor laden with meaning that goes beyond its functional aspect. The clock, which serves as a technical device for measuring time, is examined in terms of how it is transformed into a symbolic narrative element across different artistic disciplines, and its use by contemporary artists to express individual, social, and existential themes is analyzed. The research is conducted through a literature review, and the metaphorical layers of meaning of the clock object are explored through selected examples. In this context, the study presents an interdisciplinary perspective on the artistic representation of the concept of time.

Keywords: Contemporary Art, Clock, Image, Metaphor

1. Giriş

İnsanoğlu, varlığının başlangıcından bu yana zaman kavramını sorgulamış, zamanın doğasını çözümlemeye ve yaşam deneyimiyle ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışmıştır. Tarih boyunca pek çok büyük düşünür, zaman kavramını insan varoluşunun en temel meselelerinden biri olarak ele almış, bu olgunun mahiyeti üzerine farklı görüşler ileri sürmüştür. Kimi düşünürler zamanı ölçülebilir ve nesnel bir gerçeklik olarak değerlendirirken, kimileri ise öznel algı ve bilinçle ilişkili bir olgu şeklinde yorumlamıştır. Bu çeşitlilik, zamanın fiziksel bir fenomen olmasının yanı sıra ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik boyutları olan çok katmanlı bir kavram olduğunu göstermektedir. Hançerlioğlu'nun kaleme aldığı Felsefe sözlüğünde zaman "Tüm var olanların birbir- lerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre" olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1996, s. 471).

Zamanın saat, gün, hafta, ay ve yıl gibi ölçülebilir birimlere ayrılması, insanoğlunun evrensel bir olgu karşısında geliştirdiği anlamlandırma çabalarının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Sonsuzluk kavramı, başlangıcı ve sonu olan insan zihni tarafından doğrudan kavranamadığından, zamanın sınırlı parçalara bölünmesi, onun daha anlaşılır ve yönetilebilir bir düzleme indirgenmesini sağlamıştır. Bu yaklaşım tarihsel süreçte farklı uygarlıkların takvimler, güneş

saatleri ve kronolojik sistemler geliştirmesine zemin hazırlamış; böylece bireysel yaşamın düzenlenmesinin ötesinde tarım, ticaret, dinî ritüeller ve toplumsal örgütlenme gibi alanlarda da belirleyici bir rol üstlenmiştir. Felsefi açıdan ise zamanın parçalanabilir bir olgu olarak ele alınması, insanın varoluşunu sonsuzluk karşısında anlamlandırma çabasının temel göstergelerinden biri olarak yorumlanabilmektedir.

Zamanı ölçmek için farklı coğrafi bölgelerde, farklı dönemlerde, farklı toplumlarda güneş, kum, mum ve su saatleri gibi farklı saat türleri icat edilmiştir. M.Ö 4000'lerde Antik Mısır'da, Babil ve Çin'de, güneş, kum, mum ve su saatlerinin kullanıldıkları bilinmektedir. Hiç kuşkusuz günümüzde bilinen akrep ve yelkovanlı mekanik saatler, zaman kavramını ölçen araçlar arasında en bilinen ve en yaygın olanıdır. Mekanik saatler 1300'lü yıllarda ortaya çıkmış, zaman içinde geliştirilmiş ve günümüzdeki halini almıştır. "Saatçiliğin gelişiminde önemli dönüm noktaları arasında, 15. yüzyılda ev saatlerinin ortaya çıkışı, 16. yüzyılda köşe saatlerinin üretimine imkân tanıyan mekanik küçülme, 1657'de güvenilirliği büyük ölçüde artıran sarkacın kullanımı, 1761'de denizcilikte mesafe ölçümüne çözüm getiren deniz kronometresinin geliştirilmesi ve 1823'te anahtarsız mekanizmanın icadı yer almaktadır (Emiroğlu, 2024, s.76)." 1762 yılında John Harrison tarafından zamanı en doğru şekilde gösteren sarkaçsız mekanik saat modeli icat edilmiştir. Günümüze kadar farklı dönemlerde, farklı şekillerde, teknik ve teknolojilerde birçok saat üretilmiştir.

Saat, modern yaşamın hem pratik hem de simgesel bir parçası olarak gündelik yaşantının merkezinde yer almaktadır. Zamanın ölçülmesi ve düzenlenmesinde oynadığı işlevsel rolün ötesinde, bireysel ve toplumsal kimlikleri yansıtan bir objeye dönüşmüştür. Özellikle kol saatleri zamanla sosyal statü göstergesi ve moda unsuru haline gelirken, anıtsal duvar saatleri teknik gelişmenin, toplumsal refahın ve kültürel belleğin temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Kent meydanlarında, tarihi yapılarda ve kamusal alanlarda yer alan büyük boyutlu saatler, zamanı göstermelerinin dışında bir medeniyet sembolü olarak da anlam kazanmaktadır. Genellikle evlerde, iş yerlerinde saatler en ayrıcalıklı duvarlara asılmakta, en özel alanlara yerleştirilerek onları sıradan eşyalardan ayıran simgesel bir değerle donatılmaktadır. Saatler evlerin, iş yerlerinin duvarlarında, çalışma masalarında, insanların ceplerinde ve kollarında günlük yaşamlarını organize etmek ya da stillerinin bir parçası olarak sosyal yaşamda uzun zamandır önemli rol oynamaktadır. Nohl'un (2018) eşya ve insan yaklaşımı, eşyaların yalnızca gündelik yaşamın işlevsel parçaları olmadığını, bireyin dünyayı algılayışını, varoluşunu ve kültürel kimliğini biçimlendiren anlam katmanları da taşıdığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda saat, işlevselliği ile sınırlı kalmayan; zamanın ölçülmesi üzerinden insanın varlık deneyimini belirleyen temel bir eşya olarak dikkat çekmektedir. Saat, insanın gündelik yaşamını düzenleyen bir araç olmasının yanında, varoluşsal anlamda sonluluğun ve zamansallığın da simgesi haline gelmiştir. İnsan, saatin ritmine uyum sağlayarak yaşamını belirli bir düzene oturtur; fakat bu ritim, insana zamanın geçiciliğini ve yaşamın sınırlılığını hatırlatmaktadır. Bu ikili işlev, saati hem düzen kurucu bir eşya hem de ontolojik bir simge konumuna yerleştirmektedir.

Çağdaş sanatın nesneyle kurduğu ilişkiyi anlamak için Harman'ın nesne yönelimli ontolojiye dayanan düşünceleri önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Harman'a göre (2022) nesneler, yalnızca insanlar için taşıdıkları işlev ya da temsil ettikleri anlam üzerinden kavranamaz; her nesne, insanla kurduğu ilişkiden bağımsız, kendine özgü bir varoluş alanına sahiptir. Bu yaklaşım, saat objesini yalnızca zamanı ölçen bir araç ya da sembolik bir simge olarak değil, kendi başına var olan, ilişkilerden taşan bir varlık olarak ele almamızı sağlamaktadır. Saat, gündelik yaşamda işlevsel rolüyle öne çıkarken; sanatsal bağlamda, temsil, zaman ve varoluş üzerine yeni düşünme biçimlerini mümkün kılan bir nesne hâline gelmektedir. Böylece saat, sanat tarihinde ikonografik ya da metaforik anlamlarla sınırlı kalmayıp, insan-merkezci yorumların ötesine geçen çok katmanlı bir ontolojik varlık olarak da konumlanmaktadır. Nohl'un (2018) öne sürdüğü eşya ve insan pedagojisi bağlamında da olduğu gibi saat objesi, çağdaş sanatta salt zaman kavramına değil, bireyin toplumsal konumu, aidiyeti ve moderniteyle kurduğu ilişkiye dair derinlikli anlamlar taşıyan metaforik bir imgeye de dönüşmektedir.

Bu makalenin konusu, sanat eserlerinde saat objesinin zaman kavramını temsil ediş biçimleri ve bu temsilin felsefi, estetik ve kültürel bağlamda taşıdığı anlamlardır. Çalışmanın amacı, saat nesnesinin yalnızca işlevsel bir araç olarak değil, aynı zamanda sanatın dilinde metaforik, simgesel ve düşünsel bir unsur olarak nasıl konumlandığını ortaya koymaktır. Problem durumu, sanat tarihinde farklı dönemlerde karşılaşılan saat imgesinin çoğu zaman yalnızca "zaman ölçer" bir araç olarak görülmesi, buna karşın sanatçılar tarafından üretilen farklı bağlamlarda derinlikli bir anlam katmanına sahip olduğunun göz ardı edilmesidir. Bu bağlamda araştırma soruları, "Sanatçılar saat objesini hangi estetik ve düşünsel amaçlarla eserlerine dahil etmişlerdir?", "Saat nesnesi zaman algısının dönüşümünde nasıl bir temsil aracıdır?" ve "Felsefi yaklaşımlar sanat eserlerinde zamanın yorumlanışına nasıl yansımaktadır?" şeklinde belirlenmiştir. Çalışmanın önemi, zaman kavramının çağdaş sanatla birlikte yeni anlam katmanları kazanmasının incelenmesi ve bu sürecin kavramsal sanatın gelişimiyle ilişkilendirilmesinde yatmaktadır. Alana katkısı ise, sanat felsefesi, estetik ve sanat tarihi açısından saat objesinin ikonografik bir simge olmasının yanı sıra zaman algısını yeniden düşünmeye imkân tanıyan bir araç olduğunu ortaya koyarak literatüre özgün bir bakış açısı kazandırmasıdır.

2. Dijital Çağda Zaman Algısı ve Simgesel Bir Öğe Olarak Saat Objesi

Zaman kavramı tarih boyunca yalnızca fiziksel bir ölçü birimi değil, bununla birlikte varoluşsal bir soru olarak da düşünürlerin ilgisini çekmiştir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın zamanla ilişkisini anlamlandırmak için felsefi yaklaşımlar önemli bir zemin sunar. Heidegger (2010), zamanın varoluşsal bir deneyim olduğunu savunarak, zamanı ölçülebilir bir dışsal kategoride sınırlamaz, insanın dünyadaki "oluş" haliyle iç içe geçmiş bir olgu olarak da tanımlar. Heidegger'e (2010) göre "asıl zaman", bireyin geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurduğu anlam ilişkileriyle ortaya çıkar; dolayısıyla saat gibi ölçü araçları bu varoluşsal derinliği temsil etmekten uzaktır. Sanatta saat imgesinin varoluşsal bir sorgulama nesnesi hâline gelmesi, Heidegger'in zaman anlayışıyla doğrudan örtüşmektedir (s.47).

Virilio, hız (dromology) kavramı üzerinden modern çağın zaman anlayışını tartışmaktadır. Virilio'ya (2020) göre modernlik ve sonrasında dijital çağ, zamanı hızla özdeşleştirerek mekânı ve deneyimi erozyona uğratmıştır. Bu çerçevede, zaman artık sadece deneyimlenen bir süre değildir. Zaman; veri akışının, anlık iletilerin ve görsel bombardımanın parçaladığı bir gerçekliktir. Saatin sanat içinde bu hız çağının eleştirisi olarak kullanımı, Virilio'nun zaman-mekân-hız üçgeninde kurduğu teorik yapı ile okunabilir. Saat, sabitlenmiş bir gösterge olarak, dijital çağın akışkanlığına karşı bir direnç alanı yaratmakta ve bu yönüyle hız çağının eleştirisinde kavramsal bir araç hâline gelmektedir (s.123).

Baudrillard (2020) ise postmodern toplumda zamanın simülasyonlara dönüştüğünü ve gerçek zamanın yerini sanal zamanın aldığını öne sürmektedir. Ona göre saat artık zamanı ölçmez, yalnızca zamanın temsilini yeniden üretmektedir. Zamanın bu temsil hâline gelişi, saatin görsel bir imge olarak sanatın içinde çoğalmasını da açıklamaktadır. Sanatçılar, saat imgesi aracılığıyla zamanı ve onun ideolojik temsillerini sorgulamaktadır. Bu yaklaşım, saati çağdaş sanatta yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkararak, zamanın deneyimlenişini ve kültürel yapılarla ilişkisini açığa çıkaran çok katmanlı bir kavramsal kapıya dönüştürmektedir. Baudrillard'a göre (2020), "ayna, görüntüsünü yansıttığı kişiyi mekâna nasıl hapsediyorsa, duvar saati de kişiyi zamanın içine hapseder" (s.34-35). Bu görüş, saat objesinin fiziksel bir araç olmanın ötesinde varoluşsal bir simge olarak da değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, zaman toplumsal yükümlülüklerle ilişkili olduğunda baskılayıcı bir niteliğe bürünmektedir; ancak saat aracılığıyla nesnelleştirilip parçalara ayrıldığında birey üzerinde rahatlatıcı bir etki yaratmaktadır. Çoğu insanın, duvar saati ya da sarkaçlı saatin çıkardığı tik-tak seslerinin mekâna mahremiyet ve kutsallık kattığını düşünmesinin nedeni, bu seslerin iç dünyamızla kurduğu özdeşliktir. Saat, adeta kalp atışlarımızın sürekliliğini sağlayan mekanik bir kalp işlevi görmektedir. Tıpkı diğer dışa kapanıklık simgelerinde olduğu gibi, zamanın bu biçimde içselleştirilmesi ve nesneye dönüştürülmesi, modern dünyanın dış görünüm, mekân ve nesnel ilişkiler üzerine kurulu yapısıyla yakından ilişkilidir. Cirlot 'a göre (2001) "Bir dizi iç elemanı içeren tüm dairesel formlar gibi saat bir çeşit mandala olarak yorumlanabilir. Bir makine, bir otomat olarak saatler kendi özerk varoluşlarını sürdüren varlıkların büyülü yaratılışını sembolize eder" (s.50).

3. Sıradan Objenin Çağdaş Sanatta Temsili ve Dönüşümü

En genel tanımıyla "beş duyu organıyla algılanabilen belli bir ağırlığı, kitlesi, oylumu, rengi, maddesi olan üç boyutlu her türlü cansız varlığa kısaca obje, nesne denilmektedir" (TDK sözlüğü). Obje, nesne ya da eşya olarak adlandırılan unsurlar, işlevsel özelliklerinin yanı sıra, zamanın tanıklığını üstlenen, toplumların kültürel birikimlerini yansıtan ve bireyler için manevi değerler taşıma potansiyelleri olan maddi varlıklardır. Bu unsurlar, kimi zaman sahip olunmaları için üstün çaba ve emek harcanan, taşıyabildikleri manevi temsillerinden ötürü nesilden nesile aktarılabilen ve korunan öğeler olarak, bireysel ve toplumsal belleğin sessiz taşıyıcıları hâline gelebilmektedirler (Azılıoğlu, 2024, s.104).

Sıradan işlevleri olan gündelik objelerin sanat bağlamına taşınması ilk olarak 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir (Lynton, 2004, s.127). Postmodernizmin sınırları kesin çizgilerle belirlenemese de ortaya koyduğu perspektif sanat alanına önemli katkılar sağlamıştır. Sanat, bu dönemde yalnızca estetik kaygılar veya temsil sorunları etrafında şekillenmekten çıkarak kimlik, cinsiyet, kültür ve bellek gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Postmodernizm, sanatın ele aldığı temaları çeşitlendirerek gündelik yaşama ait sahnelerin ve sıradan objelerin doğrudan sanatın konusu haline gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte sanatçılar, belleğin bireysel ve toplumsal boyutlarını irdeleyen projelere, sözlü tarih çalışmalarına ve gündelik nesnelerin sembolik anlamlarına yönelmiştir. Böylece, sanat üretiminde hem tematik çeşitlilik artmış hem de farklı disiplinlerle kurulan ilişkiler güçlenmiştir (Bayraktar, 2019, s. 61). Ready-made kavramı Türkçeye "hazır nesne" olarak çevrilmiş olup, sanat tarihinde ilk kez Marcel Duchamp'ın 1910'lu yıllardan itibaren gündelik nesneleri seçerek herhangi bir dönüştürüme uğratmadan sanat yapıtı olarak sunmasıyla görünürlük kazanmıştır. Ready-made kavramı gündelik kullanımda sıradan olan objelerin sanatçılar tarafından seçilerek doğrudan sanatın bağlamına taşınmasıyla açıklanabilir. Bu nesneler, üretim amacı ve kullanım değerinden arındırılarak sanat alanında sunulmakta; böylece hem metaforik anlamlar yüklenmekte hem de sanat yapıtının niteliği, kimliği, geleneksel üretim ve sergileme yöntemleri ile sanat piyasalarındaki ticarî boyutu sorgulanmaktadır. Bu durum, nesnenin gündelik bağlamından koparılarak bir anlamda yüceltilmesi ve sanat nesnesine dönüştürülmesi sürecini ifade eder (Azılıoğlu, Yılmaz, 2022, s.497). Duchamp'ın bu yaklaşımı, sanat nesnesinin üretim sürecinden bağımsız olarak, yalnızca sanatçının seçimiyle meşruiyet kazanabileceğini ortaya koymuş ve modern sanatın yönünü köklü biçimde değiştirmiştir. Kavramın yazılı ve kuramsal düzeyde tanımlanması ise daha sonraki yıllarda gerçekleşmiştir. Nitekim André Breton, 1938 yılında kaleme aldığı Sürrealizm sözlüğü'nde ready-made'i "sanatçının özgün seçimiyle bir sanat eserinin asaleti kazandırılmış sıradan bir obje" olarak tanımlanmıştır (Breton, 1938, s. 71). Bu tanım, nesneyi betimlemekten çok izleyicinin düşüncesini biçimsel özelliklerden uzaklaştırarak kavramsal boyuta yöneltmeyi hedeflemiş ve böylelikle sanat yapıtının yalnızca estetik ölçütler üzerinden değil, aynı zamanda düşünsel ve dilsel bağlamda da okunabileceğini ortaya koymuştur (Batur, 2015, s. 322). Dolayısıyla kavram, Duchamp'ın öncü uygulamalarıyla fiilen ortaya çıkmış, Breton'un teorik çerçevesiyle ise kavramsal düzlemde yerleşiklik kazanmıştır.

4. Bir İmge Olarak Saat Objesi

İmge; Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyasıdır (Türk Dil Kurumu, 206). Keser'e (2009) göre imge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil etmektedir. Bu tür nesnelerin yalnızca estetik birer unsur olmadığını bunun yanı sıra tanıklık etme, anımsama, özlem ve hayal kurma gibi bireysel ve kültürel taleplere de yanıt verdiğini belirtmektedir. Sanatta yer alan kimi nesneler örneğin; barok, folklorik, egzotik ya da nostaljik objeler geleneksel sınıflandırma sistemlerinin dışında kalsa da anlam üretimi bağlamında son derece güçlüdür. Bu nesneler, modernliğin düzenleyici ve işlevsel yapısına karşı bir tür direniş alanı yaratmaktadır; böylece geleneksel ve simgesel düzenin sürekliliğini koruma çabasının bir parçası hâline gelmektedirler. Saat objesi de bu bağlamda zamanı gösteren bir araç olmanın ötesinde geçmişe, belleğe ve zamansal deneyime açılan bir imgesel kapıdır (s.168).

İmge kavramı, insanlık tarihindeki sembolik anlatım biçimlerinin temelinde yer alır ve sanatın oluşum sürecinde belirleyici bir rol üstlenir. Farklı kültürlere ait düşünce, inanç ve yaşam biçimlerinin sanat yoluyla görünür kılınmasında imge önemli bir araçtır. Sanatçının bireysel dünyası ile toplumun ortak değerleri arasındaki ilişkiyi kurarak, sanatsal üretimin anlamını derinleştirir. Sanatçının duygu ve düşünceleri, imgeler aracılığıyla estetik bir forma bürünerek toplumsal hafızada yer bulur. Bu sayede sanat eseri, yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, kolektif anlam üretiminin de bir parçası haline gelir. İmgenin taşıdığı çok katmanlı anlam yapısı, sanatın hem içerik hem de biçim yönünden zenginleşmesini sağlar (Karabulut, Taşdemir, 2020, s.233).

Farklı dönem ve sanat akımlarına mensup sanatçılar, saat imgesini kendi dönemsel bağlamları ve sanatsal yaklaşımları doğrultusunda farklı biçimlerde yorumlamışlardır. Natüralist ressamlar, saat imgesini çoğunlukla resmin arka planında, bazen mekânla bütünleşik bir unsur olarak, bazen de mekândan bağımsız bir biçimde kullanmışlardır. Bu yaklaşımda saat, günlük yaşamın olağan bir parçası olarak yer alırken, zamanın akışına dair doğrudan bir gönderme taşımaktan ziyade sahneye gerçeklik katma işlevi üstlenmiştir. Örneğin Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) gibi 18. yüzyıl ressamlarının natürmortlarında görülen saat betimlemeleri, dönemin gündelik yaşantısına dair bir belge niteliğindedir (Gombrich, 2007, s. 422). Öte yandan, 20. yüzyılın ortalarından itibaren çağdaş sanatçılar, saat objesini bir zaman göstergesi olmaktan çıkararak kavramsal ve metaforik bir anlama taşımışlardır. Özellikle Duchamp'ın "ready-made" yaklaşımıyla birlikte, gündelik nesneler sanatın salt bir parçası hâline gelmiş; bu bağlamda saat de zamanın akışına, geçiciliğe ve bireyin zamansal algısına dair eleştirel bir imgeye dönüşmüştür.



Görsel 1. Philippe De Champaigne, Kafatası ile Natürmort, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 28 x 37 cm, 1671

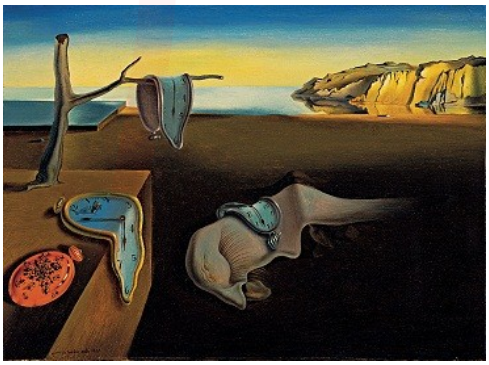
Yukarıdaki "Phillippe De Champaigne"nin (1602-1674) "Kafatası ile Natürmort" isimli (Görsel 1) eserinde karanlık bir ortamda kurukafa ve zambak çiçeği yanında kum saati görülmektedir. Sanatçı bu objeleri aynı düzlem üzerinde yan yana tasvir ederek yaşam, ölüm ve zaman kavramını ele almıştır. Cam vazonun içinde bulunan çiçek, dalından ve toprağından koparılmış su dolu bir vazonun içinde sınırlı yaşamını sürdürmektedir. Çiçeğin cam vazonun içerisinde uzun ömürlü bir yaşamı olamayacağı açıktır. Ortada bulunan kafatası ise ölümü ve ölümün sonuçlarını gözler önüne sermek istemektedir. Hemen yanında bulunan kum saati ise tüm canlılar için yaşamın bir gün mutlaka sonlanacağı gerçeğini ve zamanın akıp gitmesini anlatmaktadır. Vanitas natürmortlarında saat objesinin metaforik iletisi genellikle zamanın akıp gittiği gerçeğini vurgulamaktır.



Görsel 2. Giorgio de Chirico, Filozofun Zaferi, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 126 x 100 cm, Chicago Sanat Enstitüsü

Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) "Filozofun Zaferi" (Görsel 2) adlı yapıtında saat, resimdeki diğer gündelik nesnelerden ayrılarak sahnenin anlamını derinleştiren metaforik bir unsur olarak belirmektedir. Enginarlar, top ve endüstriyel yapılarla kurulan düzen, izleyiciye gündelik gerçekliğin sıradanlığını çağrıştırırken; saat, bu durağan kompozisyon içinde zamanın akışına dair belirsiz bir gerilim yaratmaktadır. Lynton'un (2004) yorumunda da vurgulandığı gibi, trenin bacasından çıkan duman yaşamın sürmekte olduğuna işaret ederken, saatin varlığı zamanı askıya almış bir atmosferin kapısını aralamaktadır. Böylece saat, işlevsel yönünün ötesinde mekânın tekinsizliğini artıran, düşünsel bir sorgulama alanı açan bir göstergedir (s.148-149).

Bu kompozisyonda yer alan saat, yalnızca bir nesne olarak kompozisyonun içinde bulunmaz; aynı zamanda mekânın sessizliği ve durağanlığı içinde zamanın akışını sorgulatan bir metaforik unsur haline gelmektedir. De Chirico'nun ısrarla tekrar ettiği mimari öğeler, endüstriyel nesneler ve gündelik objelerle birlikte sahnede beliren saat, izleyiciye işlevsel bağlamını aşan bir düşünsel alan açmaktadır. Bu bağlamda saat, hem modern yaşamın ölçülebilir zamansallığını temsil eder hem de sahnedeki durağan atmosfer aracılığıyla zamanın kesintiye uğradığı, askıya alındığı ve kavramsal bir boyuta taşındığı bir deneyim üretmektedir. Böylece, sanatçının metafizik resim anlayışı doğrultusunda, sıradan bir obje düşünsel ve felsefi bir derinlik kazandıran görsel bir simgeye dönüşmektedir.



Görsel 3. Salvador Dali, "Belleğin Azmi", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24.1 x 33 cm, 1931, Museum of Modern Art

Salvador Dali (1904-1989) kendisine neden böyle yumuşak görünümlü saatler yaptığını soranlara bir Camembert peynirini güneşte erirken izlediğini ve bundan ilham aldığını söylemiştir (Hodge, 2024, s.152). Dali bu eserinde (Görsel 3) zamanı ölçen bir tür teknik araç olan saat objesinin zamanı ölçmek için yeteri kadar güvenilir olmadığını vurgulamak istemiştir. Resmin sol alt köşesinde yer alan cep saatinin üzerinde yer alan karıncalar ise sanatçının eserlerinde sıklıkla vurguladığı çürümeyi simgeleyen ortak bir temadır. Eriyen saatin üstündeki sinek imgesi ise mekândan ayrı ele alınması gereken zamanın da çürümüşlüğünü göstermektedir.



Görsel 4. Edvard Munch, Saat ile Yatak Arasında Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya,1940-1943, Munch Müzesi, Oslo.

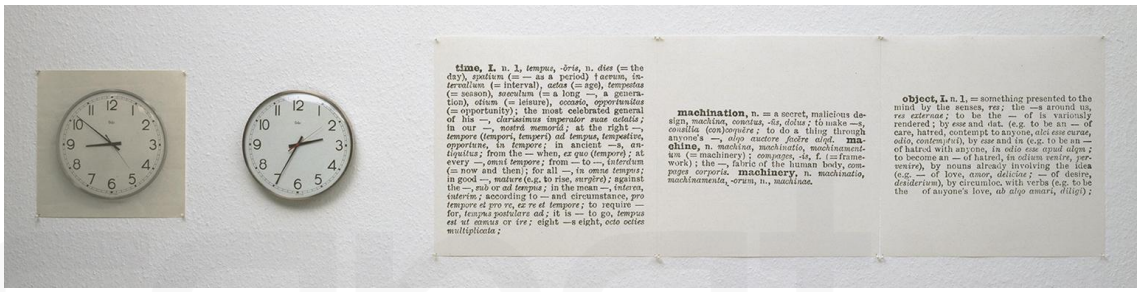
Edvard Munch (1863-1944), sanat hayatının altmış yılı boyunca 43 oto portre yapmıştır. Oto portrelerinin çoğunda kendisini hasta, acınası ve yalnız olarak tasvir etmiştir. Ancak saat ve yatak arasında kendisini tasvir ettiği bu tablosunda (Görsel 4) hiçbir şekilde duygusallık içermeden, hiçbir örtbas etmeden kendi hayatının gözlerinin içine bakıyor gibidir. Arkasında ışıkla ve geçmiş resimlerle dolu aydınlık bir oda görülmektedir. Ancak şu anki halini bir saat ile bir yatağın arasına yerleştirmiş, bu da zamanın kaçınılmaz geçişini ve sonunda son kez uzanacağı yeri simgelemektedir. Arkadaki resimler, Munch'un önceki eserlerine göndermeler içerir, adeta hayatını gözden geçirdiği bir "galeri" hissi yaratır. Saat; zamanın geçişi ve yaklaşan ölümün simgesi, yatak hem doğumun hem ölümün yeri olarak yaşam döngüsünü temsil etmektedir. Munch'un nötr ama doğrudan bakışı, bu iki uç, yaşam ve ölüm arasındaki varoluşsal gerilimi yansıtır. Saat imgesi bu eserde çok anlamlı bir yapıdadır. Geçmiş zaman, günümüz ve çok az sanatçı kendi yaşlılığını Munch kadar korkunç bir netlikle görmüştür. Zaman, görkemli bir büyükbaba saati şeklinde tasvir edilerek akıp gitmekte, çapraz çizgilerden oluşan şık ve modern bir desenle kaplanmış tek kişilik yatak, onun yalnızlığına tanıklık etmektedir. Sanatçı bu eserinde kendisi donmuş, düzleşmiş görmekte ve kendisini zaten katılaşmış bir ceset olarak kabul etmektedir. Munch, bu sert veda tablosunu yaptıktan kısa bir süre sonra 1944'te hayata gözlerini yummuştur (Kaynak: https://www.edvardmunch.org/self-portrait-between-the-clock-and-the-bed.jsp).



Görsel 5. Robert Rauschenberg, Rezervuar, 217.2 x 158.8 x 39.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kalem, Kumaş, Ahşap ve Metal, İki Elektrikli Saat, Kauçuk Tekerlek ve Telli Tekerlek Jantı, Smithsonian Sanat Müzesi, ABD, 1961.

Rauschenberg'in (1925-2008) Rezervuar (Görsel 5) adlı eserinde, kompozisyonun sol üst ve alt köşelerine yerleştirilmiş iki farklı saat dikkat çekmektedir. Sanatçının genel üretim yaklaşımında, resim yüzeyine çeşitli objeleri kolaj tekniğiyle eklediği bilinmektedir. Bu çalışma da bu yaklaşımı yansıtır; resmin üst yüzeyini paralel olarak bölen metal şeridin

hemen alt köşesinde bir saat, diğer kenarda ise ikinci bir saat bulunmaktadır. Rauschenberg'in çoğu eserinde, objelerin resme dahil edilme sürecinde rastlantısallık ve anlamsızlık ön plana çıkabilmektedir. Ancak Rezervuar çalışmasında saatlerin yerleştirilmesi, zaman kavramı üzerinden bozulma, çürüme, eskime ve yok olma gibi temalara işaret etmektedir. Bu yönüyle eser, sadece fiziksel objeleri bir araya getiren bir kolaj olmanın ötesine geçerek, zamana ve varoluşun geçiciliğine dair bir anlatım sunmaktadır.



Görsel 6. Joseph Kosuth, "Saat (Bir ve Beş) / Latin Versiyon", Saat, Fotoğraf ve Baskı Alınmış Kağıtlar, 1965-1974

Joseph Kosuth'un (1945-…) "(Saat (Bir ve Beş) / Latin Versiyon" (1965) adlı yapıtı, sanatçının kavramsal sanatın temsil anlayışına getirdiği eleştirinin güçlü örneklerinden biridir. Kosuth, bu eserde saat objesini zamanı ölçen salt bir araç olarak görmekten ziyade, dil, görsellik ve nesnellik düzlemlerinde yeniden üretilen bir kavram olarak ele almaktadır. Gerçek bir duvar saati, onun birebir ölçekteki fotoğrafını ve "time, machination, object" kavramlarının sözlük tanımlarını yan yana getirerek, izleyiciyi zamanın ne olduğuna dair düşünsel bir sorgulamanın içine çekmektedir. Böylece saat, işlevsel boyutunun ötesinde hem dilin hem de temsil biçimlerinin bir metaforu hâline gelmektedir. Bu çalışma, sanat tarihindeki modernist temsil anlayışından kopuşu işaret etmesi bakımından da önemlidir. Rönesans'tan itibaren sanat, nesnelerin görsel olarak yeniden üretilmesine dayanırken; Kosuth, nesnenin kendisini, onun fotoğrafını ve dilsel tanımını aynı düzlemde sunarak temsilin doğasını problematize eder. Burada saat, yalnızca zamanı göstermez; "zamanın tanımı" ile "zamanın temsili" arasındaki farkları da açığa çıkarır. Böylece eser, çağdaş sanatın temel eğilimlerinden biri olan "sanatı bir düşünce olarak görme" anlayışını somutlaştırmaktadır.

Öte yandan Kosuth'un bu yapıtı, çağdaş sanatın dil ile kurduğu yakın ilişkinin de örneğidir. Sanatçı, Wittgenstein'ın "dilin sınırları, dünyanın sınırlarıdır" yaklaşımıyla örtüşen bir biçimde, saati dilsel ve görsel düzeylerde parçalara ayırarak izleyicinin anlam üretme sürecine müdahale eder. Bu durum, saat imgesinin çağdaş sanatta yalnızca işlevsel bir obje olmaktan çıkarak, zamanın, temsilin ve dilin doğasını tartışmaya açan bir metafor hâline geldiğini göstermektedir.



Görsel 7. (solda): Şakir Gökçebağ, Timeless / Sonsuz, 700, 300, 4 cm, 1996

Görsel 8. (sağda): Şakir Gökçebağ, Times Square / Kare Zaman, 68, 68,5 cm, 2010

Sanat hayatını Hamburg/Almanya'da sürdüren Türk Sanatçı Şakir Gökçebağ'ın eserlerinde de saat objesini sıklıkla ele aldığı görülmektedir. Sanatçı gündelik kullanımı olan yerel-evrensel eşyaları salt kimliğinden soyutlayarak, estetik ve mizahi unsurlarla tekrar yorumlayarak izleyiciye alışılmadık görünümleriyle sunan enstalasyonlar yapmaktadır. Sanatçının "Sonsuz" ve "Kare Zaman" isimli eserlerinde saat objesini kullanarak zamanın sonsuz döngüsüne vurgu yapılmaktadır. Sanatçının eserlerinde tarihin en eski sembolleri olan kare, üçgen ve daire formunu sıklıkla kullandığı göz önüne alındığında bu eserindeki anlamı üzerinde de ayrıca durulmaktadır.

Kare, evrensel ve spiritüel morfoloji dünyasında çok yaygındır. Özellikle Hindistan ve Tibet mandalılarında ve Çin amblemlerinde sıklıkla görülmektedir. Çin kültüründe dünya siyah bir kare ile, cennet ise beyaz bir daire ile sembolize edilmektedir. Üçgen ise üç sayısına denk sayılmaktadır. Üçgen'in her şeyin daha yüksek bir birliğe olan arzusunu da sembolize etmektedir. Yaklaşık 5000 yıllık bir geçmişe sahip olan bu geometrik şekil, daire ve kare gibi, din eğitimine yardımcı ilk semboller arasında yer almıştır. Geometrik biçimlerin onları oluşturan sayıların sembolizmiyle yakın ilişkileri bulunmaktadır. Üçgen de üç sayısının yegâne ürünüdür. Üçgen, geometrik alanların ilki, en basiti ve diğerlerine oranla en az gelişmiş olanıdır. Bundan sonra gelenler, çeşitli dörtgenler, kare, beşgen, altıgen, sekizgen ve nihayet daire, bu gelişme tablosunun en mükemmel zirvesinde yerlerini alırlar. Üçgen özellikle Avrupa sanatında en çok benimsenen biçim olmuştur. Çünkü bu form her şeyden önce sağlamlığı, duruluğu ve yükselişi yansıtmaktadır (Cirlot, 2001, s.72).



Görsel 9. Cengiz Çekil, "1200 Saat", "Cengiz Çekil" sergisi, Rampa, 2010.

Cengiz Çekil'in 1200 saat ismini verdiği enstalasyonu 2010 yılında sergilenmiştir. Bu çalışma 2008 yılındaki "Saat Kaç" isimli serinin bir devamı niteliğindedir. Kol saatleri modern yaşamın içindeki bireylerin her an için zamanı takip edebilmelerine olanak veren teknik bir araç olmasının yanında sembolik özellikleriyle de icat edildiği günden günümüze değin önemini korumuştur. Kol saatleri nesillerden nesillere bir hatıra, bir anı malzemesi olarak aktarılmış ve aynı zamanda sosyal, ekonomik statü göstergesi olmuştur. Evlerdeki özellikle yatak odalarındaki çalar saatler, modern yaşamın bir döngüsü olan mesai kavramına yönelik sembolik öğeler taşımaktadır.

Bir nesne olarak saat ile insan arasında kurulan özdeşlikler de işin içine girmektedir. Saat zamanın ölümlü bir canlı için sınırlı olduğunu hatırlatmaktadır. Tıklayan saat de nabzı atan beden de bir gün duracaktır. Ölen kişiden geriye kalan kol saati hem maddi hem manevi anlamda değer taşıdığı için çocuklarına ya da sevdiği bir yakınına verilmektedir. Takıldığı kolda ya da saklandığı köşede her göze çarptığı an, kurulan estetik özdeşleştirme aracılığıyla ölen şahıs akla gelir. Ayrıca halen çalışıyor, tıklıyor olmasıyla ölüm sonrasında o şahsın bir şekilde anısıyla birlikte yaşamaya devam ettiği hissini uyandırmaktadır (Sönmez, s.227, 2008).



Görsel 10. Cengiz Çekil "Saat Kaç", 2008, gümüş damgalı duvar saatleri, 12 adet, her biri Ø 36 cm



Görsel 11. Nicolás Bacal, Senden Sonra Uzam-Zamanın Geometrisi, 2010, Fotoğraf: Nicolás Bacal

Arjantinli Sanatçı Nicolás Bacal'ın 2010 yılında 12. İstanbul Bienalinde sergilenen çalışması "senden sonra uzam" zaman kavramını duvar saati objesi üzerinden ele almaktadır. Sanatçının yapıtında standart bir duvar saatinin akrep ve yelkovanını sökerek sadece saniye ölçen kadranı bıraktığı görülmektedir. Her bir rakamın yanına yazılan "vos" kelimesi ise Türkçede "sen" karşılığını bulur ve hem yapıtın ismi hem de anlatmak istediği düşünceyi gözler önüne serer. Sanatçı bu çalışmasını şu sözlerle tanımlamaktadır. "Önce saati ve dakikaları gösteren akrep ve yelkovanı kaldırdım ve tam zamanı değil, zamanın geçişini göstermek üzere yalnızca saniye ibresini bıraktım. Sonra saat kadranının kenarlarına vos (yalnızca Arjantin genelinde kullanılan İspanyolca "sen") sözcüğünü yazdım" (12.İstanbul Biennial Kataloğundan, s.121). Akrep ve yelkovan'ı kaldırılmış bir saat ve dakikaları işaret etmiyor olsa da saniye kadranının ilerlemeye devam etmesi zamanın akışının durdurulmaz oluşunu, bir döngü halinde dönmeye devam ettiğini ifade etmektedir.



Görsel 12. Marek Brzozowski, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 80 cm, 2017

Marek Brzozowski, üretimlerinde zaman, hafıza ve varoluş temalarını sembolik imgeler yoluyla işleyen bir sanatçıdır. Özellikle saat, dişli ve mekanik parça temsilleri, Brzozowski'nin figüratif kompozisyonlarında hem estetik hem de kavramsal düzeyde ön plana çıkar. Sanatçının 2017 tarihli bu çalışmasında, vanitas geleneğini anımsatan bir sahne yer almaktadır: müzik aleti çalan bir figürün sağ kolu üzerine yerleştirilmiş, oyuncak formunu andıran telden tekerlekler ve dişliler dikkat çekicidir. Bu detaylar, zamanın mekanik işleyişinin yanı sıra bedensel deneyim ve ruhsal süreklilik üzerindeki yıpratıcı etkisine de gönderme yapmaktadır. Brzozowski'nin bu yaklaşımı, zamanı bir ölçü birimi olmanın ötesine taşıyan bir anlayışı temsil etmektedir. Brzozowski'nin çizgisel anlatımı, post-vanitas estetiğiyle birleşerek, zamanın insanın fiziksel ve duygusal varoluşu üzerindeki izlerini vurgulayan çağdaş bir alegoriye dönüşmektedir. Bu bağlamda sanatçının saat imgesine yaklaşımı, sadece grafiksel bir motif olarak değil, insanın zamanla kurduğu çok katmanlı ilişkiyi görünür kılan eleştirel ve şiirsel bir dilin parçası olarak değerlendirilmelidir.



Görsel 13. Christian Marclay, "The clock /saat", 2010

Görsel ve işitsel disiplinlerde heykel, video, performans, kolaj ve müzik gibi çeşitli mecralarda ortaya koyduğu eserlerle bilinen Christian Marclay'ın 2010 tarihli "The clock/saat" isimli video çalışması da zaman metaforu üzerine odaklanmaktadır. Bu çalışmasında Marclay, saatin temsili ve kurgusal zamanın çakışmasını ele almaktadır. The Clock'ta saat bir zaman göstergesi olmaktan çıkarak gözlemcinin zamanla kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir metafora dönüşür. Bu eser, geniş bir film yelpazesinden saatlerin göründüğü sahneleri kesip birleştirerek oluşturulmuş ve 24 saat boyunca gerçek zamanla senkronize çalışan bir video enstalasyonudur. Hem işlevsel bir saat gibi çalışır hem de sinema tarihi üzerinden zaman algısına dair düşündürür. Marclay'in tüm bu eserleri, kitlesel görsel ve işitsel kültürün bilinçaltındaki etkilerini araştırmakta ve yorumlamaktadır. Marclay'in kolaj yöntemi, sinema tarihinin arşivsel saatlerini toplayarak, zamanın bireysel değil kolektif bir yapıda inşa edildiğini göstermektedir. İzleyiciyi zamanın farkında olmaya zorlayan yapısı

“The Clock / Zaman”, izleyiciyi içinde yaşadığı zamanı tekrar deneyimlemeye zorlamakta, bu da sanat eserinin zamansal farkındalık yaratma işlevine işaret etmektedir.



Görsel 14. Felix Gonzalez-Torres – “Untitled” (Perfect Lovers), 1991 Duvar Saatleri ve Duvar Üzerine Boya, duvar saatleri ve duvar üzerine boya, her bir saat: 35,6 cm çap × 7 cm derinlik (14 inç × 2 ¾ inç)

Felix Gonzalez-Torres’in 1991 tarihli “Untitled” (Perfect Lovers) adlı çalışması, zaman, aşk ve ölüm temalarını sade ama derinlikli bir biçimde işleyen çağdaş sanat örneklerinden biridir. Eserde, yan yana duvara monte edilmiş iki yuvarlak saat, ilk bakışta sıradan birer endüstriyel nesne gibi görünse de izleyiciye güçlü bir duygusal ve kavramsal çağrışım sunar. Başlangıçta tamamen senkronize olan saatler, zamanın ilerleyişiyle kaçınılmaz biçimde birbirinden sapar; bu da insan ilişkilerinde kaçınılmaz olan ayrılık, kayıp ve ölüm temalarına işaret eder. Gonzalez-Torres, bu çalışmasında mekanik zamanın ölçülebilirliğini, duygusal zamanın kırılganlığıyla karşı karşıya getirerek, özellikle AIDS krizinin yaşandığı bir dönemde kişisel bir yas anlatısını evrensel bir metafora dönüştürür. Eserin başlığı olan “Perfect Lovers” (Kusursuz Âşıklar), bu birlikteliğin geçiciliğini ve kusursuzluğun olanaksızlığını ironik biçimde yansıtır. Minimalist bir biçimle kurulan bu yerleştirme hem bireysel hem kolektif hafızada yer edinen aşkın zamansallığına dair güçlü bir poetik ifade niteliğindedir.



Görsel 15. Tatsuo Miyajima, L.E.D. panel (10mm aralık, 16 x 32 cm), IC, elektrik teli, çelik çerçeve, PC (Windows), LAN kablosu, Video denetleyicisi, 256 x 128 x 1200 cm

Japon sanatçı Tatsuo Miyajima**,** çağdaş sanatın dijital estetikle kesiştiği noktada zaman olgusunu ele alan en çarpıcı isimlerden biridir. Sanatçının LED paneller, dijital sayaçlar, bilgisayar sistemleri ve video denetleyicilerle inşa ettiği büyük ölçekli enstalasyonları, zamanın mekanik değil, yaşamsal bir döngü ve enerji biçimi olarak okunmasına olanak tanır. Görselde yer alan 256 x 128 x 1200 cm boyutlarındaki LED panel enstalasyonu, kırmızı dijitlerden oluşan sürekli akan sayı dizileriyle izleyiciyi karşılar. Miyajima’nın eserlerinde genellikle 1’den 9’a kadar olan sayılar yer alırken, 0 (sıfır) hiçbir zaman gösterilmez. Bu tercih, sanatçının Budist felsefeye referansla geliştirdiği “ölüm yoktur, sadece

dönüşüm vardır" ilkesine dayanmaktadır. Zaman burada yalnızca ölçülen bir değer değil; varoluşun sürekliliğini, hareketin kaçınılmazlığını ve bireysel yaşamların sonsuz akış içindeki geçiciliğini temsil eden bir metafordur. Bu yönüyle Miyajima'nın işleri, Christian Marclay'in sinema tarihi üzerinden inşa ettiği zaman kolajları ya da Felix Gonzalez-Torres'in senkronize saatleriyle kurduğu duygusal birliktelikler gibi, zamanı simgesel ve deneyimsel düzeyde sorgular. Ancak onlardan farklı olarak Miyajima'nın zamanı dijital, anonim ve tekrar eden biçimde sunması, çağımızın teknolojik yaşam ritmini ve insanın bu ritim karşısındaki konumunu da eleştirel biçimde gündeme getirir. Bu bağlamda LED sayılar, zamana işaret eden nesnel göstergeler değil, insan yaşamının dijital çağdaki temsili olarak da okunabilir.

5. Sonuç

Sanat tarihi boyunca saat imgesi, yalnızca zamanı ölçen bir araç olmanın ötesinde, her dönemin düşünsel ve kültürel yaklaşımına bağlı olarak farklı anlam katmanları kazanmıştır. Orta çağ sanatında saat, Tanrı'nın düzenini ve kozmik zamanın döngüselliğini sembolize eden bir unsur olarak ele alınırken, Rönesans döneminde resimlerin arka planında yer alan ayrıntılar arasında zamanın geçiciliğini ve yaşamın faniliğini hatırlatan bir simgeye dönüşmüştür. Özellikle vanitas geleneğinde görülen saat tasvirleri, insanın dünyevi arzularının geçiciliğini vurgulayan önemli göstergelerden biri olmuştur. Modern dönemde, özellikle sanayileşme ve mekanikleşmenin artmasıyla birlikte saat, bireyin yaşamını disipline eden ve gündelik hayatı düzenleyen merkezi bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda 20. yüzyıl avangard hareketleri, saati bir metafor olarak kullanarak modern yaşamın yarattığı yabancılaşmayı, kaygıyı ve zamanın birey üzerindeki baskısını görünür kılmıştır. Dada sanatçılarının kolajlarında ya da Sürrealistlerin düşsel kompozisyonlarında saat, bilinçaltının ve varoluşsal sorgulamaların bir göstergesi olarak öne çıkmıştır. Dal'ínin ünlü eriyen saat imgeleri, zamanın sabit ve ölçülebilir bir olgu olmadığını, aksine esneyen ve göreli bir kavram olduğunu görselleştiren güçlü bir örnek niteliğindedir. Duchamp'ın hazır-yapıt geleneğiyle açtığı yol, saat objesinin de işlevsel bir nesne olmaktan çıkarılıp kavramsal bir sorgulama aracına dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

Çağdaş sanat alanında ise saat objesi, söz konusu çift yönlü doğasıyla sanatçılar tarafından sıklıkla metaforik bir imge olarak kullanılmıştır. Özellikle kavramsal sanat pratiklerinde saat, zamanı gösteren bir araç olarak ele alınmaz. Bu obje artık dil, temsil, imge ve gerçeklik arasındaki ilişkilerin sorgulanmasına aracılık eden bir nesneye dönüşmüştür. Saat objesi, gündelik eşyadan sanat nesnesine evrilerek bireyin zamanla, mekânla ve kendi varoluşuyla kurduğu ilişkiye dair çok katmanlı okumalar sunar. Dolayısıyla saat örneği, eşya–insan ilişkisini derinlemesine anlamamıza imkân veren özgün bir örnek sunmaktadır. Hem gündelik yaşamı düzenleyen işlevsel bir nesne hem de sanat tarihinde zamana, ölüme ve varoluşa dair metaforik anlamların taşıyıcısı olan saat, insan deneyiminin merkezinde yer alan güçlü bir imge olarak değerlendirilebilir. Mesela bir dede ile torunun saat objesi ile kurdukları pedagojik bağın aynı olması beklenilemez. Bir an önce yetişkin olmayı arzulayan genç yaştaki birey zamanın bir an önce akıp ilerlemesini arzularken, ilerlemiş yaşlardaki birey zamanın akış hızından dolayı hayıflanabilmektedir. Kısacası zaman kavramı ve onu ölçen objelerle kurulan ilişki de ortak ya da bireysel anlatımlar içerebilmektedir.

Günümüzde sanatçılar, saati yalnızca zamanı ölçen bir araç olarak değil; belleği taşıyan, geçmişi çağıran, geleceğe dair beklentiler kuran ve dijital çağın hızla akan zamansallığını sorgulayan bir metafor olarak kullanmaktadır. Bu çok yönlü kullanım, saati hem bireysel hem de toplumsal zamansallığın kırılma noktalarını görünür kılan güçlü bir temsil aracına dönüştürmüştür.

Dolayısıyla sanat tarihinin farklı dönemlerinde saat imgesine yüklenen değişen anlamlar, zamanın insanlık için daima sorgulanan ve yeniden yorumlanan bir kavram olduğunu göstermektedir. Saat, çağdaş sanatta yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda tarihsel sürekliliğin ve değişimin bir belgesi, bireysel ve toplumsal varoluşun eleştirel bir metaforu olarak konumlanmaktadır.

Kaynakça

Azılıoğlu, K. (2024). *Obje sanatının ortaokul öğrencilerinin yaratıcılığına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım

Bayraktar, G. (2019). Sanatta Sosyal Bir Organizma: Eşya. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *8*(59), 899-912.

Bauman, Z. (2003). *Akışkan modernlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal eser 2000)

Cirlot, J. E. (2001). *Semboller sözlüğü* (Çev. J. Sage). Londra: Routledge Yayınları.

Emiroğlu, K. (2024). *Gündelik hayatımızın tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü* (Çev. B. K. Yavuz). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1996). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harman, G. (2022). *Sanat ve Nesneler* (Çev. O. Karayemiş). İstanbul: AyrıntıYayınları.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927).

Heidegger, M. (2010). *Varlık ve Zaman* (A. Kadir Çüçen, Çev.). Remzi Kitabevi. (Original work published 1927)

Karabulut, N., & Daşdemir, F. (2020). İmge, imgelem ve imgeleme kavramları bağlamında sanat eserinin oluşumu. *Ekev Akademi Dergisi, 82*, 231-244.

Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nohl, A. M. (2018). *Eşya ve insan: Bir pratik ilişkinin felsefesi, pedagojisi ve sosyolojisi* (Ö. Saatçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Okumuş, E. (2010). *Zaman sosyolojisi: Bir giriş denemesi*. *Dilbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 10*(2), 121-174.

Rosa, H. (2020). *Modernlik, hız ve yabancılaşma: Zamanın toplumsal yapıları üzerine* (M. Sert, Çev.). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları. (Orijinal eser 2005)

Sönmez, N. (2008). *Cengiz Çekil Bir Tanık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taylor, B. (2012). *Sanatın gücü* (Çev. F. Mutlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Urry, J. (1999). *Mekânları tüketmek* (Çev. R. G. Öğdül). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Virilio, P. (2020). *Açık gökyüzü* (D. Ünalan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal eser 1997)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/StillLifeWithASkull.jpg (Erişim: 10. 07. 2025)

Görsel2: https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-conquest-of-the-philosopher-1914 (Erişim10.07.2025)

Görsel 3: https://www.moma.org/collection/works/79018 (Erişim: 10. 07. 2025)

Görsel 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait._Between_the_Clock_and_the_Bed.#/media/File:Edvard_Munch,_Selvportrett._Mellom_klokken_og_sengen.JPG (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 5: https://www.si.edu/object/reservoir%3Asaam_1969.47.70 (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 6: https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-t01909 (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 7: https://sakirgokcebag.com (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 8: https://sakirgokcebag.com (Erişim: 14. 07. 2025)

Görsel 9: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47771 (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 10: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/49764 (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 11: https://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=11&c=2&show=gorsel (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 12: https://dokusanat.com/eser/mb121p2036/?exhibition_id=39 (Erişim: 17.07.2025)

Görsel 13: https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T14038 (Erişim: 17.07.2025)

Görsel 14: https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers (Erişim: 18. 07. 2025)

Görsel 15: https://tatsuomiyajima.com/work-projects/time-waterfall-panelmam/ (Erişim: 18. 07. 2025)

Article Type:Research

Received:30/09/2025
Accepted:10/06/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Melih Can TOYGU
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Öğrencisi, mecete@gmail.com, Eskişehir-Türkiye
ORCID NO: 0000-0002-8872-2563

Kurtarıcı Beklentisinden Yaratıcı Eyleme İnci Eviner ve Sindirella Kompleksi'nin Sanatla Aşılması

Özet

Bu makale, kadınların bağımsızlık korkusu ve *kurtarıcı* beklentisiyle karakterize edilen Sindirella Kompleksi'ni çağdaş sanat pratikleri üzerinden sorunsallaştırmaktadır. Feminist sanat eleştirisinin temel kavramlarından *bakış* (gaze) teorisinin analitik bir araç olarak kullanıldığı bu çalışmada, amaçlı örneklem yöntemiyle Türkiye çağdaş sanatının öncü isimlerinden İnci Eviner'in sanatı örnek olay olarak incelenmiştir. Araştırma kapsamında sanatçının *Harem* (1997), *New Citizen* (2009) ve *Biz, Başka Yerde* (2019) adlı eserleri analiz edilerek, psikolojik ve sosyolojik bağlamda kadına dayatılan pasifliğin sanatsal eylemle nasıl yapı söküme uğratıldığı ortaya konmuştur. Çalışmanın bulguları, Eviner'in sanatının yalnızca bireysel bir başkaldırıdan öte, pasif beklentiyi eylemliliğe dönüştüren kolektif bir dayanışma modeli sunduğunu göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, temelinde insanı insana anlatma gayesi taşıyan sanatın, toplumsal cinsiyet rollerinin yarattığı tıkanıklıkları ve akademik ve sanatsal kariyerlerdeki cam tavanları aşmadaki dönüştürücü rolüne dair disiplinlerarası bir perspektif sunma hedefindedir.

Anahtar Kelimeler: Sindirella Kompleksi, İnci Eviner, Sanat Eleştirisi, Bakış (*Gaze*), Sanatçı Akademisyenlik.

The Artistic Subversion of the Cinderella Complex in İnci Eviner's Journey from Savior Expectation to Creative Agency

Abstract

This article problematizes the Cinderella Complex characterized by women's fear of independence and expectation of a *savior* through contemporary art practices. Utilizing the *gaze* theory from feminist art criticism as an analytical tool, this study employs purposive sampling to examine the art of İnci Eviner, a prominent figure in Turkish contemporary art, as a case study. By analyzing the artist's works *Harem* (1997), *New Citizen* (2009), and *Biz, Başka Yerde* (2019), the research demonstrates how the passivity imposed on women in psychological and sociological contexts is deconstructed through artistic action. The findings indicate that Eviner's art offers not merely an individual rebellion, but a collective solidarity model that transforms passive expectation into agency. Ultimately, the study presents an interdisciplinary perspective on the transformative role of art in overcoming the bottlenecks created by gender roles and the 'glass ceilings' in academic and artistic careers.

Keywords: The Cinderella Complex, İnci Eviner, Art Criticism, The Gaze, Artist-Academics.

1. Giriş

Kadınların toplumsal rolleri ve iş hayatındaki zorlukları, tarih boyunca birçok disiplinin inceleme konusu olmuştur. Psikoloji literatüründe Sindirella Kompleksi olarak kavramsallaştırılan durum; kadınların bağımsızlık korkusu ve bir 'kurtarıcı' beklentisiyle karakterize edilen, bireysel kimlik gelişimini sınırlayan psikolojik bir süreci ifade etmektedir (Dowling, 1981). Sosyoloji ise, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak karşılaştıkları yapısal engelleri ve bu rollerin iş hayatındaki yansımalarını incelemiştir (Connell, 2002). Ekonomi araştırmaları kadınların iş gücüne katılımını toplumsal normlar ve ekonomik bağımlılık ile ilişkilendirirken (Seguino, 2000), eğitim bilimleri eğitime erişimdeki eşitsizliklerin kariyer üzerindeki etkisini analiz etmiştir (Leathwood & Read, 2009). Disiplinlerarası bu kuramsal

zeminden hareket eden bu makale, söz konusu psikolojik açmazı sanatsal bir perspektifle sorunsallaştırmaktadır. Çalışma, temelinde 'insanı, insana, insanla anlatma' gayesi taşıyan sanatın, toplumsal cinsiyet rollerinin yarattığı bu kronik tıkanıklıkları aşmadaki dönüştürücü rolüne odaklanmaktadır.

Bu bağlamda, *Sindirella Kompleksi* kavramı, kadınların bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentisi gibi psikolojik, sosyal ve kültürel etkileşimlerini anlamada önemli bir anahtar hâline gelmiştir (Dowling, 1981). Kadınların akademik ve sanatsal alanlarda karşılaştıkları engeller, toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklanan beklentilerle şekillenmektedir. Örneğin, sanat tarihi alanında yapılan çalışmalar, kadın sanatçıların eserlerinin uzun yıllar boyunca ihmal edilmesini ele almış ve bu durumun toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklandığını göstermiştir (Nochlin, 1971; Berktay, 2010). Benzer şekilde, feminist sanat eleştirisi, kadınların yaratıcı kimliklerini ifade etmelerine olanak tanıyan sanatsal araçları analiz ederek, bu süreçte toplumsal normları nasıl dönüştürdüklerini incelemiştir (Pollock, 2021). Bu çalışmada, Türkiye'nin çağdaş sanat alanında öncü isimlerinden İnci Eviner'in kariyeri incelenerek, başarılı kadınların bu kompleksin etkilerini nasıl aştığı ve bireysel özgürleşme süreçlerinde sanatı nasıl bir araç olarak kullandığı ele alınacaktır.

Bu makale, kadınların kariyer yolculuğunu ele alırken, bu engellerin ve kurtarıcı beklentisinin, sadece kadınların değil, aynı zamanda toplumun genel potansiyelini nasıl sınırladığını da göz önüne almaktadır. Sanat ve akademide kadınların karşılaştığı zorluklar, bu alanların iç dinamiklerinde yerleşmiş dengesizliklerin yansıması olarak görülmektedir. Bu çalışma, Sindirella Kompleksi'nin sadece *kadınlara özgü* bir sorun olmadığını, aksine toplumsal cinsiyet rollerinin her birey ve kurum üzerindeki karmaşık etkilerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bütünsel perspektif, toplumsal cinsiyet eşitliğinin neden kolektif bir sorumluluk olduğunu vurgulamaktadır.

Bu çalışma, ele aldığı konuları yalnızca bir araya getiren bir derleme olmanın ötesinde, belirli bir argümanı geliştiren bir araştırma makalesi niteliği taşımaktadır. Literatür taramasıyla elde edilen bulgular, sanat eleştirisindeki *bakış* (*gaze*) kavramını metodolojik bir araç olarak kullanarak psikolojik bir durumu sanatsal pratiklerle birleştiren özgün bir analitik çerçeve sunmaktadır. Bu spesifik *bakış* aracılığıyla İnci Eviner'in sanatı bir örnek olay olarak incelenmiş ve bu sayede kurtarıcı beklentisinin yaratıcı eylemle nasıl aşılabileceğine dair somut stratejiler ortaya konulmuştur. Böylece makale, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların potansiyelini gerçekleştirme gibi konularda toplumsal bir verimlilik sağlamayı hedeflemektedir.

2. Yöntem

Bu çalışmada, Sindirella Kompleksi'nin kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerine etkisini incelemek amacıyla literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması, araştırma konusu hakkında mevcut bilgi birikimini sistematik şekilde derlemeyi ve analiz etmeyi amaçlayan bir yöntemdir (Snyder, 2019). Bu yöntem, konuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmaları inceleyerek, mevcut teorik çerçeveyi anlamayı ve bu çerçeveye dayalı olarak yeni yorumlar geliştirmeyi mümkün kılar. Literatür taraması, özellikle sosyal bilimlerde, geniş bir perspektif sunarak araştırmacının mevcut bilgiyi değerlendirmesini ve bu bilgiler ışığında yeni sorular veya çıkarımlar geliştirmesini sağlar (Fink, 2019).

Çalışmada, kavramsal çerçevenin somutlaştırılması amacıyla amaçlı örneklem yöntemi benimsenmiş ve İnci Eviner bir örnek olay olarak belirlenmiştir. Eviner'in seçilmesinin nedeni, eserlerinin kadını kurtarılmayı bekleyen pasif mekânlardan çıkararak, onu kaotik, devinimli ve eylem halindeki özneye dönüştüren Türkiye çağdaş sanatındaki güçlü temsilcilerden biri olmasıdır.

Bu çalışmada temel olarak literatür taraması yöntemi tercih edilmiştir çünkü Sindirella Kompleksi'nin kavramsal çerçevesi ile kadınların sanat ve akademik alandaki mücadelelerini anlamak için kapsamlı bir teorik altyapıya ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışma kapsamında, Dowling (1981) tarafından ortaya konulan Sindirella Kompleksi kavramı, Erzen (2015), Pollock (2021) ve Antmen (2000) gibi araştırmacıların toplumsal cinsiyet ve sanat ilişkisi üzerine yaptığı

çalışmalarla birleştirilerek analiz edilmiştir. Bu yöntem hem disiplinler arası perspektif sunmuş hem de İnci Eviner'in sanatı üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştirel bir değerlendirme yapılmasına olanak tanımıştır.

Araştırmanın analitik çerçevesi, feminist sanat eleştirisinin temel kavramlarından biri olan *bakış* (*gaze*) üzerine kurulmuştur. Bu çalışmada *bakış*, kadını *kurtarılmayı bekleyen pasif bir nesne* olarak kurgulayan toplumsal yargıları tespit etmek ve İnci Eviner'in bu yargıları sanatı aracılığıyla nasıl yıktığını çözümlemek için bir çözümleme anahtarı olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle çalışma, kapsamlı bir literatür taramasını, Sindirella Kompleksi ve kadınların özgürleşmesi konularına odaklanan *gaze* kavramına dayalı özel bir analitik bakış açısıyla birleştirir.

Çalışma kapsamında analiz edilmek üzere sanatçının *Harem* (1997), *New Citizen* (2009) ve *Biz, Başka Yerde* (2019) adlı eserleri seçilmiştir. Eser seçiminde, Sindirella Kompleksi'nin temelini oluşturan pasiflik ve bağımsızlık korkusu belirleyici bir rol oynamıştır. Bu kronolojik izlek, söz konusu dinamiklerin zamanla kolektif ve yaratıcı bir direnişe dönüşümünü ortaya koymaktadır. Bu eserler üzerinden sanatçının yaşam deneyimleri sistematik şekilde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, sanat ve toplumsal cinsiyet çalışmalarında sıklıkla göz ardı edilen, kişisel psikolojik bariyerlerin sanatsal pratikle nasıl dönüştürüldüğünü göstermeyi hedefler.

3. Kavramsal Çerçeve Olarak Sindirella Kompleksi ve Sanatla Özgürleşme

Bu bölüm, çalışmanın teorik temelini oluşturan iki ana kavramı ele almaktadır. İlk olarak, kadınların bağımsızlaşma süreçlerinde karşılaştıkları psikolojik bir engel olarak *Sindirella Kompleksi* tanımlanacaktır. Ardından, bu kompleksin dayattığı pasif rollere ve kurtarıcı beklentisine karşı sanatın nasıl güçlü bir ifade, direniş ve özgürleşme aracı olarak konumlandığı incelenecektir.

3.1. Toplumsal Bir Engel Olarak Sindirella Kompleksi

Sindirella Kompleksi, kadınların bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentisiyle tanımlanan bir psikolojik kavramdır (Dowling, 1981). Bu kavram, kadınların bireysel potansiyellerini gerçekleştirme yolunda karşılaştıkları içsel ve toplumsal engelleri anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Dowling (1981), bu kompleksi, kadınların çocukluklarından itibaren toplumsal cinsiyet rolleriyle şekillenen bir kurtarıcıya ihtiyaç duyma beklentisi olarak tanımlar. Bu tutum, kadınların kendi ayakları üzerinde durma kapasitelerini sorgulamalarına ve ekonomik ya da duygusal olarak başkalarına bağımlı hale gelmelerine sebep olabilir. Şöyle ki, kadın, yetenekleri ve eğitim düzeyi yüksek olsa bile, toplumun *ideal kadın* normlarına uyum sağlamak adına kariyer hedeflerinden vazgeçebilir veya pasif bir rolü benimseyebilir (Özkan & Özkan, 2010; Coward, 1989).

Tam bu noktada, Duygu Asena 1987 yılında, kadınların bağımsızlık mücadelesini şu sözlerle özetliyordu:

Kadın olmak, kendi adına karar vermeyi öğrenmek demektir. Kendi hayatını kendi ellerine almak, başkalarının beklentilerine göre değil, kendi isteklerine göre yaşamak demektir. Kadın, kendi adına var olmalıdır. (Asena, 1987). Bu ifade ile kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek bireysel özgürlüklerini kazanmaları gerektiği vurgulanmaktadır.

Dowling'in *Sindirella Kompleksi* olarak isimlendirdiği tutum, bir çeşit bağımlılık olarak da değerlendirilebilir. Bağımlılık, genellikle bireyin kendi ihtiyaçlarını karşılayamaması ve başka bir kişiye ya da duruma sürekli olarak ihtiyaç duymasıyla tanımlanır (Young & Klosko, 1994). Benzer şekilde, kadınların kurtarıcı beklentisi, onların bireysel kararlar alma ve sorumluluk üstlenme konusundaki özgürlüklerini sınırlayabilir. Bu dinamik, özellikle ekonomik bağımsızlık eksikliğinde daha belirgin hale gelir. Örnek olarak, Seguino (2000), kadınların ekonomik bağımlılığının toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle doğrudan ilişkili olduğunu ve bu bağımlılığın kadınların iş gücüne katılımını sınırladığını belirtmiştir. Sindirella Kompleksi'nin, kadınların kendi potansiyellerine ulaşmalarını engelleyen psikolojik ve toplumsal bir bağımlılık biçimi olarak ele alınması, bu kavramın daha geniş perspektiften anlaşılmasını sağlayabilir. Ancak, toplumsal farkındalık ve bilinçlenme süreçleriyle bu bağımlılığın üstesinden gelmek mümkündür. Eğitim, sanat

ve akademik alanlarda kadınları destekleyen politikaların geliştirilmesi, onların bireysel kimliklerini güçlendirmelerine katkı sağlayabilir (Leathwood & Read, 2009).

3.2. Kadınların İfade ve Direniş Aracı Olarak Sanat

Sanat, kadınlar için tarih boyunca en güçlü ifade ve direniş aracı olarak öne çıkmıştır. Özellikle toplumsal baskı altındaki kadınlar, sanat yoluyla duygularını, düşüncelerini ve toplumsal eleştirilerini dışa vurmuşlardır. Kadın sanatçılar, eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerini eleştirerek, kendi kimliklerini ve deneyimlerini yansıtmış, aynı zamanda bu eserler aracılığıyla toplumsal farkındalık yaratmışlardır (Şan, 2023; Ergül, 2024).

Örneğin, İnci Eviner'in *Harem* adlı videosu, Osmanlı dönemine ait harem imgelerini yeniden ele alarak, bu mekânların Batı'nın oryantalist bakış açısıyla nasıl çarpıtıldığını eleştirir. 1997 tarihli *Harem* videosu, Batı'nın Oryantalist bakış açısını eleştirmenin yanı sıra, *Sindirella Kompleksi*'nin temel kurtarıcı ilkesine de meydan okumaktadır. Kadınlar, sessizce oturmak yerine, tipik harem imajını aktif şekilde yeniden yazar ve eserde kendi anlatılarını yaratırlar. Kadınların *prens* veya kurtarıcı figürüne güvenmeyi reddetmeleri ve öz motivasyonla bağımsızlıklarını elde eden özneler olarak konumları, güçlü bir metafor sunan bu eylemle vurgulanmaktadır. Eviner'in sanatsal tercihleri ve uygulamaları, kompleksin psikolojik bariyerini yıkarak, bağımsızlık korkusunun ancak eylem ve yaratıcılıkla üstesinden gelinebileceğini göstermektedir. Kadınların bu tür tarihsel stereotiplerden sıyrılarak kendi hikâyelerini yazma potansiyeline vurgu yapar. Bu tür eserler, kadınların yalnızca toplumsal normların yansıması olmadığını, aksine bu normlara karşı koyabilecek aktif bireyler olduklarını göstermektedir.

Sanatın kadınlar için ifade aracı olarak kullanımı hem bireysel düzeyde hem de kolektif bir direniş biçimi olarak önemlidir. Örneğin, 1970'lerde feminist sanat hareketi, kadınların sanat yoluyla patriyarkaya karşı nasıl bir direniş geliştirdiğini gözler önüne sermiştir (Pollock, 2021). Judy Chicago'nun *The Dinner Party* adlı eseri, tarih boyunca göz ardı edilen kadın figürlerini onurlandırarak, sanatın kadınların görünürlüğünü artırmadaki rolünü güçlü şekilde ortaya koyar.

Modern dünyada sanatın teknolojiyle entegrasyonu, kadınların küresel çapta etkili olabilmelerine olanak tanımaktadır. Örneğin, dijital sanat ve sosyal medya platformları, kadınların eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırmalarını sağlamaktadır. Refik Anadol'un dijital sanat sergilerinin küresel çapta etki yarattığı dönemde, kadın sanatçılar da benzer şekilde teknolojiyi kullanarak görünürlüklerini artırmaktadır (Cantekin, 2024). İnci Eviner'in 2019'da Venedik Bienali'nde sergilediği *Biz, Başka Yerde* adlı yerleştirmesi, dijital teknolojilerin ve çoklu medya araçlarının sanatta nasıl dönüştürücü bir güç olarak kullanılabileceğine dair önemli bir örnektir (Antmen, 2014). Bu eser, bireyin toplumsal kimliklerle çatışmasını ele alırken, kadınların özgürleşme mücadelelerini bir anlatı aracı olarak sunar.

Sindirella Kompleksi, kadınların toplumsal normlarla çizilen sınırlarını aşma çabalarını ifade ederken, sanat bu kompleksin üstesinden gelmek için güçlü bir araç sunmaktadır. Kadın sanatçılar, eserlerinde genellikle toplumun kendilerine dayattığı sınırlamaları eleştirerek, kendi seslerini bulma mücadelesini yansıtmışlardır. Sanat, kadınların bireysel özgürlüklerini ifade etmeleri ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı koymaları için platform sağlamaktadır. Bu anlamda, İnci Eviner, eserlerinde kadınların bağımlılık korkusunu ve kurtarıcı beklentisini sorgulamış, kadınların kendi hikâyelerini yazabileceklerine dair güçlü mesajlar vermiştir. Eviner'in *Harem* adlı eseri, kadınların pasif rollerden kurtulup aktif özneler hâline gelme sürecine dair güçlü bir metafor sunmaktadır. Benzer şekilde, Shirin Neshat, eserlerinde kadınların toplumsal ve politik baskılar altındaki mücadelelerini ele almış, özellikle *Women of Allah* serisinde kadınların bireysel kimliklerini ve özgürlük arayışlarını güçlü şekilde vurgulamıştır. Ayrıca, Nil Yalter, *Göçmen Kadınlar* adlı çalışmasında toplumsal cinsiyet ve göç temalarını bir araya getirerek, kadınların hem bireysel hem de kolektif özgürlük mücadelelerini görünür kılmıştır. Bu tür sanatçılar, eserleriyle kadınların pasif rollerden aktif özneler hâline gelme süreçlerinde bir rehber niteliği taşımakta ve Sindirella Kompleksi'nin üstesinden gelinmesine katkıda bulunmaktadır.

4. Kadınların Akademik ve Sanatsal Alandaki Mücadelesi

Önceki bölümde sunulan teorik çerçeve, bu bölümde kadınların profesyonel alandaki somut deneyimleriyle ilişkilendirilecektir. Bu bağlamda, ilk olarak kadınların sanat ve akademi dünyasında karşılaştıkları sistematik engeller ve *cam tavan* sendromu ele alınacaktır. Ardından, bu engellere rağmen kadınların nasıl birer 'yol açıcı' rolü üstlenerek kolektif bir mücadele alanı yarattıkları incelenecektir.

4.1. Kariyer Yolculuğundaki Sistematik Engeller ve Cam Tavan

Kadınların akademik dünyada karşılaştıkları engeller, cam tavan sendromu ve cinsiyetçi önyargılarla şekillenmektedir (Tan, 2000). Cam tavan, kadınların belirli bir seviyeye kadar yükselebilmelerine rağmen, görünmez engeller nedeniyle daha üst pozisyonlara erişimlerinin engellenmesi durumunu ifade eder. Örneğin, birçok üniversitede kadın akademisyenlerin sayısı erkek meslektaşlarına kıyasla yüksek olmasına rağmen, rektörlük veya dekanlık gibi üst düzey yönetim pozisyonlarında kadınların oranı oldukça düşüktür (Ayanoğlu, 2017). Bu yapı, kadınların akademik kariyerlerinde karşılaştıkları sistematik engellerin bir yansımasıdır. Diğer bir örnek ise, kadın akademisyenlerin bilimsel araştırma fonlarına erişimde erkek meslektaşlarına göre daha az destek almasıdır. Araştırmalar, kadınların başvurdukları projelerde cinsiyetçi önyargılar nedeniyle günümüzde dahi düşük kabul oranlarına sahip olduğunu göstermektedir (Kabasakal, 1998).

Ancak, son yıllarda kadın akademisyenlerin sayısındaki artış ve toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalık, kadınların akademik kariyerlerinde ilerlemelerine olanak sağlamaktadır. Üniversitelerde kadınlara yönelik destek mekanizmalarının geliştirilmesi, kadınların bilimsel çalışmalara daha fazla katkıda bulunmasını teşvik etmektedir (Öngünç, 2023). Kadınların akademik başarıları, toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek bilim dünyasında güçlü şekilde seslerini duyurmalarını sağlamaktadır.

4.2. Sanat Alanında Yol Açıcı Olarak Kadın Akademisyenler

Kadın akademisyenler, sanat dünyasında yarattıkları dönüştürücü etkilerle toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine hem bireysel hem de yapısal düzeyde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Onların çabaları, sanatın sadece bireysel ifade alanı olmasının ötesinde, gelecek nesiller için kalıcı yollar açan bir mücadele alanı olduğunu göstermektedir. Sindirella Kompleksi'nin getirdiği pasif *kurtarılmayı bekleme* durumuna karşı en güçlü eylemlerden biri de kadınların kendilerinden sonra geleceklere alan açan kurumsal, eğitsel ve kolektif roller üstlenmesidir.

Bu bağlamda, feminist sanat tarihçisi Griselda Pollock'un erkek egemen sanat tarihini eleştirel bir süzgeçten geçirerek kadın sanatçıların görünürlüğünü artırması, sanat kanonunun kendisini sorgulayan temel adımdır (Pollock, 2021). Benzer şekilde, Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* sorusu, sorunun kadınların yeteneğinden çok, onları dışlayan sistemsel engellerde olduğunu ortaya koyarak bir zihniyet devrimi yaratmıştır. Türkiye'de ise Zehra Çobanlı'nın seramik sanatında bir ekol oluşturarak genç kadın sanatçılara ilham kaynağı olması ve Nurhan Tekerek'in sanat eğitiminde toplumsal cinsiyete duyarlı bir yaklaşım geliştirerek bilinci tabana yayması, bireysel kurtuluşun ötesinde, kolektif bir zemin yaratma çabasının somut örnekleridir (Kayserili, Kayserili M, & Satır, 2024).

Bu akademik ve kurumsal mücadele, sanatçı kolektifi Guerrilla Girls'ün aktivist eylemlerinde en militan halini bulur. Onlar, sanat dünyasındaki cinsiyetçi mekanizmaları ifşa ederek, *bir prensin gelip onları keşfetmesini* beklemek yerine, bir araya gelip sistemin kapılarını zorlamanın mümkün olduğunu göstermişlerdir. Dolayısıyla, bu öncü kadınların her biri, kurtarıcıyı beklemek yerine, sistemin kendisini dönüştüren birer yapıcı ve yol açıcı rolü üstlenerek, sanat alanında pasif beklentiden aktif eyleme geçişin en güçlü kanıtlarını sunmuşlardır.

5. Örnek Olay Olarak İnci Eviner Sanatında Yaratıcı Eyleme Geçiş

Makalenin bu bölümünde, önceki bölümlerde ele alınan teorik ve bağlamsal çerçeve, Türkiye çağdaş sanatının öncü isimlerinden İnci Eviner'in sanatı üzerinden somutlaştırılacaktır. Eviner'in pratiği, Sindirella Kompleksi'nin dayattığı

pasif beklentiden yaratıcı eyleme geçişin güçlü bir örneğini sunar. Bu analiz, ilk olarak sanatçının spesifik eserleri üzerinden pasif kadın temsillerini nasıl yıktığını inceleyecek, ardından bu sanatsal direnişin ardındaki kolektif dayanışma felsefesini ele alacaktır.

5.1. Pasif Temsillere Başkaldırı Olarak *Harem* ve *New Citizen*

İnci Eviner, Türkiye'nin çağdaş sanat alanında öncü isimlerinden biridir. Sanat kariyeri boyunca toplumsal cinsiyet, kimlik ve kadınlık temalarını ele almış ve bu konuları eserlerinde eleştirel şekilde işlemiştir. Eviner'in 1997 yılında gerçekleştirdiği *Harem* adlı video çalışması, Osmanlı haremi ve kadınlık temsillerini sorgulayarak, Batı'nın oryantalist bakış açısını eleştirmiştir. 2009 yılında 11. İstanbul Bienali'nde sergilenen *New Citizen* adlı çalışması ise, göç, kimlik ve aidiyet kavramlarını irdelemiştir. Eviner'in sanatı, kadınların kurtarılmayı bekleyen pasif figürler yerine, kendi hikâyelerini yazan aktif özneler olabileceğini göstermektedir. 2019 yılında Türkiye'yi 58. Venedik Bienali'nde temsil eden Eviner, *Biz, Başka Yerde* adlı yerleştirmesiyle büyük beğeni toplamıştır. Bu eser, bireyin toplumsal kimliklerle olan çatışmasını, kadınların mücadelelerini ve özgürleşme süreçlerini ele almıştır. Eviner'in eserleri, sadece sanatsal anlatım değil, aynı zamanda toplumsal dönüşüm için bir araç olarak da değerlendirilebilir. Sanatı, Sindirella Kompleksi'nin dayattığı pasif ve bağımlı kadın figürüne karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Eviner'in söz konusu eserinde yer verdiği eleştirel bakış açısı, kadınların özgürleşme sürecine yönelik önemli bir rehber niteliğindedir.

5.2. Bireysel Direnişten Kolektif Dayanışmaya Geçişte Ernst Neizvestny Etkisi

Sanatçının direniş ve bağımsızlık korkusu fikirlerine yaklaşımını anlamak için önemli bir ipucu, Akbank Sanat Konuşmaları'nda ele alınan Eviner'in Ernst Neizvestny üzerindeki etkisidir. Neizvestny'nin bireysel direnişten ziyade özgürlük mücadelesine ve grup dayanışmasına vurgu yapan yöntemi, Eviner'in çalışmalarını etkilemiş ve ona profesyonel hayatının dışında bir amaç kazandırmıştır. Eviner'in sanatı, Sindirella Kompleksi'nin tanımladığı edilgen kadın arketipine karşı çıkan sanatsal bir yanıt niteliğindedir. Eserlerindeki figürlerin kaotik ve devinimli yapısı, kompleksin dayattığı statükoyu reddeden bir eylemlilik biçimi sunar. Dolayısıyla Eviner, bu makalede kompleksin aşılmasına yönelik sanatsal bir figür olarak ele alınmaktadır.

İnci Eviner, 27 Mayıs 2022 tarihinde yayımlanan, Akbank Sanat Konuşmaları adlı YouTube programında, sanat pratiği, akademik kariyeri ve performans sanatı üzerine deneyimlerini paylaşırken, John Berger'in kitabında bahsedilen Ernst Neizvestny karakterinden etkilendiğini ifade etmiştir. Neizvestny, İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadığı ölümle yüzleşme deneyiminin sanatsal vizyonunu derinden etkilediği heykeltıraş ve sanatçıdır. Onun sanat ve varoluşa dair yaklaşımları şu şekilde özetlenebilir:

> Ölüm ve Sanat: Neizvestny için ölüm, son değil, yeni bir başlangıçtır. Savaş deneyimi, onun yaşamı ve sanatı algılama biçimini şekillendirmiştir. Sanatında, ölümden ziyade yaşam gücünün yoğunluğu öne çıkar.
>
> Beden ve Evrensellik: Neizvestny, bedensel deneyim üzerinden evrensel yaşantıya ulaşmayı hedefler. Sanatı, bireysel hikâyelerden ziyade kolektif yaşama vurgu yapar.
>
> Sezgi ve Materyalle İlişki: Görmeye dayalı bir sanat anlayışı benimsemesine rağmen, materyalle çalışırken sezgilerine ve dokunma duyusuna öncelik verir.
>
> Form ve İçerik Uyumu: Sanatta, içerik ve formun birliğine önem verir. Bir eserin çağdaş yaşantıya uygunluğu ve içeriğinin dünyayı ne ölçüde yansıttığı temel değerlendirme ölçütüdür.
>
> Dayanıklılık ve Direniş: Sanatında bireysel direnişten çok, kolektif dayanışma ve özgürlük mücadelesine vurgu yapar.
>
> Anıtların Zamana Direnci: Anıtların, halk tarafından anlamlı bulunduğu sürece zamana meydan okuduğunu savunur (Berger, 2007).

Eviner'in eserlerinde yer alan rehber niteliğindeki eleştirel bakış açısını anlamak için, onun toplumsal cinsiyet rollerine yönelik yaptığı derin sorgulamaları da incelemek önemlidir. Bu bağlamda, *Harem* adlı videosunda kadınların tarih boyunca maruz kaldığı stereotipleri ve Batı'nın oryantalist bakış açısını eleştirirken, aynı zamanda kadınların kendi hikâyelerini yazma potansiyeline vurgu yapar. Bu bağlamda, Eviner'in sanatı, kadınların toplumsal normlarla çizilen sınırlarını aşmaları için alan açar. Ayrıca, *New Citizen* adlı çalışmasında, bireyin kimlik ve aidiyet kavramlarıyla olan ilişkisini irdeleyerek, kadınların yalnızca toplumsal rollerle tanımlanamayacağını savunur. Pollock (2021), kadın sanatçıların bu tür eleştirel eserler aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif özgürleşme süreçlerini hızlandırdığını belirtir. Eviner'in 2019'da sergilediği *Biz, Başka Yerde* adlı yerleştirmesi ise, bireyin toplumsal kimliklerle çatışmasını ele alırken, kadınların özgürleşme mücadelelerini bir anlatı aracı olarak sunar. Bu eser, kadınların yalnızca pasif birer figür olmadığını, kendi yaşamlarının aktif özneleri olduğunu vurgular. Dolayısıyla, Eviner'in sanatı, kadınların *Sindirella Kompleksi*'nden sıyrılarak bağımsız kimlik inşası için güçlü bir rehber sunmaktadır.

6. Tartışma

Sindirella Kompleksi kavramı, kadınların bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentileri ile şekillenen psikolojik bir durumu tanımlamaktadır. Bu makale, kadınların kariyer yolculuğunu ele alırken, bu engellerin ve kurtarıcı beklentisinin, yalnızca kadınlara ait olmadığını, aynı zamanda toplumun genel potansiyelini nasıl sınırladığını da dikkate almaktadır. Sanat ve akademide kadınların karşılaştığı zorluklar, bu alanların iç dinamiklerinde yerleşmiş dengesizliklerin yansıması olarak görülmektedir. Bu çalışma, Sindirella Kompleksi'nin sadece *kadınlara özgü* bir sorun olmadığını, aksine toplumsal cinsiyet rollerinin her birey ve kurum üzerindeki karmaşık etkilerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bütünsel perspektif, toplumsal cinsiyet eşitliğinin neden kolektif bir sorumluluk olduğunu vurgulamaktadır. Bu kompleks, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranma konusunda duydukları baskıyı artırmakta ve bu baskı, kadınların kendi kariyer hedeflerine ulaşmalarında engel teşkil etmektedir. Özellikle akademik ve sanatsal alanlarda, kadınların erkek meslektaşlarına kıyasla daha fazla engelle karşılaştıkları gözlemlenmektedir. Söz konusu durum, kadınların kendi yeteneklerini ve potansiyellerini gerçekleştirmelerine yönelik içsel bir çatışma yaratmakta ve çoğu zaman kurtarıcı figür arayışına itmektedir.

Bu çalışmanın bulguları, Sindirella Kompleksi'nin kadınlara dayattığı bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentisinin, İnci Eviner'in sanat pratiğinde gözlemlendiği üzere, iktidarının kırılmasıyla aşılabileceğini ortaya koymaktadır. Eviner'in *Harem* ve *Biz, Başka Yerde* eserlerindeki kadın figürlerinin kaotik eylemliliği, pasif bir bekleyişten ziyade sanatsal bir direnişi temsil eder. Sanatçı, erkek egemen bakışın nesneleştirdiği bedeni yeniden inşa ederek, psikolojik bir açmaz olan Sindirella Kompleksi'ni estetik ve eleştirel bir eylem alanına dönüştürmüştür.

Bu çalışma, sanatın kadınların bireysel özgürleşme süreçlerinde araç olarak kullanılabileceğini ortaya koymakla birlikte, sanat dünyasındaki yapısal eşitsizliklerin ve erkek egemenliğinin hâlâ devam ettiği gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir. Örneğin, Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* makalesiyle başlattığı tartışmalar, kadınların görünürlüğünü artırmış olsa bile, sanatın piyasalaşması ve kurumsal yapıların kadınlara hâlâ eşit fırsatlar sunmada yetersiz kalması gibi konular literatürde daha derinlemesine incelenmeye muhtaçtır. Makalede ele alınan İnci Eviner gibi başarılı örnekler, bu yapısal engellere rağmen kazanılan zaferleri temsil ederken, aynı zamanda sanat ve akademi dünyasının tüm kadınlar için eşit bir oyun alanı hâline gelmesi konusunda hâlâ katedilmesi gereken uzun yollar olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bu çalışma, kadınların özgürleşme mücadelesinin hem bireysel cesaret hem de sistemsel reformlarla mümkün olabileceği düşüncesini pekiştirmektedir. Bu noktada Eviner'in Ernst Neizvestny'den devraldığı bireysel direnişten ziyade kolektif dayanışma felsefesi kritik bir önem taşır. Kadınların akademik ve sanatsal alanlardaki mücadelesi, sadece tekil başarı hikâyeleri olarak kaldığında sistemin kendisi değişmemektedir. Oysa Eviner'in eserlerinde vücut bulan birlikte eylem hali, Guerrilla Girls gibi kolektif pratiklerle birleştiğinde cam tavanların kalıcı olarak kırılmasını getirebilir.

Özellikle kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerinde karşılaştıkları engeller, toplumsal cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, kadınların emek ve zekâ potansiyellerini kullanarak kendi kariyerlerini inşa etme çabaları son derece önemlidir. Ancak, birçok kadın, eğitimsel ve çevresel faktörler nedeniyle istemeden de olsa kurtarıcı beklentisi içinde olabilmektedir. Bu durum, toplumsal normların ve geleneksel cinsiyet rollerinin, kadınların bireysel potansiyellerini gerçekleştirme yolundaki en büyük engellerden biri olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, kadınların kendi başarılarını elde etme çabaları, dışsal destek arayışları ile içsel motivasyonları arasında denge kurma gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerinde kendi yollarını çizme çabaları önemli bir sosyal değişim potansiyeli taşımaktadır. Ancak, bu süreçte karşılaşılan toplumsal cinsiyet normları ve beklentileri, kadınların kendi başarılarını elde etme arayışlarını karmaşık hale getirmektedir. Kadınların kendi emek ve akıllarını kullanarak kariyerlerini inşa etme çabaları, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin önemli bir parçası olmasına rağmen, kurtarıcı beklentileri ile ele alınmalıdır. Bu durum, kadınların kendi potansiyellerini gerçekleştirmeleri için gereken destek mekanizmalarının ve toplumsal farkındalığın artırılmasının önemini vurgulamaktadır.

7. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Sindirella Kompleksi'nin kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerinde nasıl engeller oluşturduğunu ve bu engellerin nasıl aşılabileceğini İnci Eviner örneği üzerinden ele almıştır. İnci Eviner'in sanatı, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine karşı koymaları ve bireysel özgürlüklerini ifade etmeleri için güçlü bir araç sunmaktadır. Çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Sanat, kadınların toplumsal normlara karşı koymaları ve kendi hikâyelerini yazmaları için bir platform sunmaktadır. İnci Eviner'in sanatı, bu bağlamda önemli bir örnek oluşturmaktadır. Kadın akademisyenler ve sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde önemli rol oynamaktadır. Kadınların görünürlüğünü artırmak ve destek mekanizmaları oluşturmak, bu sürecin sürdürülebilirliği açısından kritik öneme sahiptir. Kadınların özgüvenlerini artırmaları, kendi değerlerini tanımaları ve dayanışma içinde olmaları, Sindirella Kompleksi'nin üstesinden gelmek için önemli adımlardır.

Eğitim kurumları ve sanatsal organizasyonlar, kadınların bireysel ve kolektif özgürleşme süreçlerini desteklemek için kapsayıcı politikalar geliştirebilir. Kadınların başarı hikâyeleri, medya ve akademik yayınlar aracılığıyla daha fazla görünür kılınabilir. Kadın sanatçılar ve akademisyenler arasında iş birliğine dayalı platformlar oluşturularak, dayanışma içinde çalışmaları teşvik edilebilir. Toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi hem bireysel hem de kurumsal düzeyde desteklenmeli ve kalıcı politikalarla güçlendirilmelidir.

Üniversiteler, kadın akademisyenlere yönelik mentorluk programları ve liderlik pozisyonları için şeffaf terfi mekanizmaları geliştirerek bu süreci kurumsal düzeyde destekleyebilirler. Sanat galerileri ve müzeler ise, kadın sanatçıların eserlerine daha fazla sergi alanı açarak, onlara ait fon oluşturarak ve uluslararası platformlarda görünürlüklerini artırarak pratik çözümler sunabilirler. Bu tür somut adımlar, kadınların *kurtarıcı beklemek* yerine, kendi kariyerlerini inşa etme ve birbirleriyle dayanışma içinde ilerleme yeteneklerini pekiştirecektir.

Sonuç olarak, Sindirella Kompleksi, kadınların akademik ve sanatsal yaşamlarında karşılaştıkları engelleri anlamak ve bu engelleri aşmak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. İnci Eviner'in sanatı, kadınların bireysel özgürlüklerini ifade etmeleri ve toplumsal normlara karşı koymaları için güçlü bir örnek oluştururken, kadınların akademik ve sanatsal alanlarda daha fazla yer bulması için sürdürülebilir politikaların geliştirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Kaynakça

Antmen, A. (2000). *Kimlikli bedenler: Sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2014). *İçerideki/dışarıdaki sanat: Türkiye'de çağdaş sanatın 30 yılı*. Yapı Kredi Yayınları.

Asena, D. (1987). *Kadının adı yok*. Afa Yayınları.

Ayanoğlu, F. (2017). Cam tavan: Akademisyen kadınlar üzerine bir araştırma. *Akademik Bakış Dergisi*, (61), 1-15.

Aydın, S. K. (2024). Dünyadaki ilk kadın teşkilatlanması olan Bacıyân-ı Rum: Kadın Ahiler ve kadınların Ahilikteki statü ve rolleri. *Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 53-59.

Berger, J. (2007). *Sanat ve devrim* (3. Baskı). Agora Kitaplığı.

Berktay, F. (2010). *Tarihin cinsiyeti*. Metis Yayınları.

Cantekin, Y. (2024). The complete marbles: Marc Quinn'in ideal beden ve öteki kavramlarına katkısı. *Art-e Sanat Dergisi*, 16(32), 864-879. https://doi.org/10.21602/sduarte.1367289

Connell, R. (2002). *Gender*. Polity Press.

Coward, R. (1989). *Kadınlık arzuları: Günümüzde kadın cinselliği* (A. Yalçınkaya, Çev.). Ayrıntı Yayınevi.

Dowling, C. (1981). *The Cinderella complex: Women's hidden fear of independence*. Summit Books.

Ergül, İ. (2024). *Çağdaş sanatta yenilikçi bakış açılarıyla feminizm: Sergi pratikleri ve sanatsal yaklaşımlar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Erzen, J. N. (2015). *Çoğul estetik*. Metis Yayınları.

Fink, A. (2019). *Conducting research literature reviews: From the internet to paper* (5th ed.). SAGE Publications.

Kabasakal, H. (1998). Türkiye'de kadınların iş hayatındaki yeri ve kariyer engelleri. *Amme İdaresi Dergisi*, 31(2), 75-89.

Kayserili, M. E., Kayserili, M. S., & Satır, U. K. (2023). Sanat eğitiminin önemi ve diğer disiplin alanları üzerindeki etkisi. C. Şengünalp (Ed.), *Disiplinler arası sanat pratikleri* içinde (s. 160-169). Detay Yayıncılık.

Leathwood, C., & Read, B. (2009). *Gender and the changing face of higher education: A feminized future?* SRHE and Open University Press.

Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*, 69(9), 22-39.

Öngünç, B. (2023). *Kadın akademisyenlerin akademik hayatlarında karşılaştıkları sorunlar üzerine bir araştırma: İstanbul örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Gelişim Üniversitesi.

Özkan, M., & Özkan, B. (2010). Toplumsal cinsiyet ve kariyer engelleri. *Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 10(19), 321-344.

Pollock, G. (2021). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.

Seguino, S. (2000). Gender inequality and economic growth: A cross-country analysis. *World Development*, 28(7), 1211-1230. https://doi.org/10.1016/S0305-750X(00)00018-8

Snyder, H. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 104, 333-339. https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.07.039

Şan, K. (2023). *Sanat ve zanaat akımı bağlamında tuval üzerine nakış uygulamaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi.

Tan, M. (2000). *Türkiye'de kadın akademisyenler: Dün, bugün ve gelecek*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Young, J. E., & Klosko, J. S. (1994). *Reinventing your life: The breakthrough program to end negative behavior and feel great again*. Plume.

Teşekkür

Dersleri kapsamında İnci Eviner'in sanat pratiği ile tanışmama vesile olan Sayın Doç. Dr. Müge Selçuk'a ve sanatsal duruşuyla bu araştırmaya ilham veren Sayın İnci Eviner'e teşekkür ederim. Ayrıca, eğitim ve akademik çalışma hayatım boyunca desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen annem başta olmak üzere, hayatıma dokunmuş ve ilham vermiş tüm güçlü kadınlara sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Article Type:Research

Received:30/05/2026
Accepted:17/08/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ali Aşur DELEN
Dr. Öğr. Üyesi, Beykoz Üniversitesi, aliasurdelen@beykoz.edu.tr, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0003-3767-8336

Nuri SEZER
Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, nsezer@gelisim.edu.tr, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0002-3875-4284

Logo Tasarımının Tarihsel Evriminde Stilizasyon ve Sadeleşme İlişkisi: Seçilmiş Marka Logoları Üzerine Bir İnceleme

Özet

Logo, değişen iletişim ortamlarına uyum sağlarken giderek daha yalın, okunabilir ve esnek bir yapıya dönüşmektedir. Ancak bu değişim, yalnızca ayrıntıların azaltıldığı salt biçimsel bir sadeleşme süreci olarak görülemez. Logo yenilemelerinde asıl belirleyici olan, markayı tanınır kılan özgün formun korunarak daha sembolik, ayırt edici ve farklı mecralarda kullanılabilir bir görsel yapıya dönüştürülebilmesidir. Bu çalışma, sadeleşme ve stilizasyonun logo yenileme süreçlerindeki ilişkisini Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen küresel ve ulusal ölçekte tanınan markalara ait logolar, betimsel analiz ve karşılaştırmalı görsel analiz yöntemleriyle değerlendirilmiştir. İnceleme sürecinde logolardaki form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği dikkate alınmıştır. Bulgular, sadeleşmenin logolarda renk, tipografi, ayrıntı ve biçimsel yoğunluğu azalttığını; stilizasyonun ise markanın belleğini taşıyan temel yapıyı bağımsız, ayırt edici ve akılda kalıcı bir sembole dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Böylece çalışma, logo tasarımında ayrıntı azaltımı ile kurumsal sürekliliği destekleyen sembolik biçim üretimi arasındaki ayrımı seçilmiş örnekler üzerinden somutlaştırmakta; sadeleşme ve stilizasyonun kurumsal kimlik tasarımındaki farklı işlevlerini daha görünür hâle getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Logo Tasarımı, Stilizasyon, Sadeleşme, Marka Kimliği, Görsel İletişim.

The Relationship Between Stylization and Simplification in the Historical Evolution of Logo Design: A Study on Selected Brand Logos

Abstract

Logos have evolved into simpler, more legible, and more flexible visual structures in response to changing communication environments. However, this transformation cannot be regarded merely as a formal simplification process based on the reduction of details. The key issue in logo redesign is to preserve the characteristic form that makes the brand recognizable while transforming it into a more symbolic, identifiable, and adaptable visual form. This study aims to examine the relationship between simplification and stylization in logo redesign processes through the logos of Apple, Shell, Starbucks, Pepsi, and Turkish Airlines. The logos of globally and nationally recognized brands selected through purposive sampling were evaluated using descriptive analysis and comparative visual analysis methods. The analysis focused on form, color, typography, level of detail, symbolic structure, scalability, and brand continuity. The findings reveal that simplification reduces color, typography, detail, and visual density in logos, while stylization transforms the fundamental structure that carries the brand's visual memory into an independent, distinctive, and memorable symbol. Thus, the study clarifies the distinction between detail reduction and the production of a symbolic form that carries brand identity through selected examples, making the different functions of simplification and stylization in corporate identity design more visible.

Keywords: Logo Design, Stylization, Simplification, Brand Identity, Visual Communication.

1. Giriş

Logo, bir kurumun, markanın ya da hizmetin görsel olarak tanınmasını sağlayan en temel grafik göstergelerden biridir. Marka ile hedef kitle arasındaki ilk karşılaşma çoğu zaman logo aracılığıyla gerçekleşir. Bu yönüyle logo; yalnızca estetik bir düzenleme ya da dekoratif bir işaret değil, markanın kimliğini, konumunu, değerlerini ve iletişim stratejisini yoğunlaştıran sembolik bir temsil aracıdır. Wheeler'a (2009) göre marka kimliği, tek başına bir sembolden ibaret olmayıp tutarlı biçimde kullanılan görsel ve sözel öğelerin bütününden oluşur. Logo ise bu bütün içinde en hızlı algılanan ve marka belleğinde en kalıcı yer edinen unsurlardan biridir. Slade-Brooking (2015) logonun marka kimliği içindeki merkezi konumunu vurgularken, Henderson ve Cote (1998) logoların tanınabilirlik ve ayırt edicilik açısından taşıdığı stratejik öneme dikkat çeker.

Logo tasarımı tarih boyunca doğrusal ya da tek bir biçimsel çizgide gelişmemiştir. Dönemin estetik anlayışı, üretim olanakları, baskı teknikleri ve tüketim kültürü; logoları kimi zaman dekoratif, illüstratif ya da tipografik, kimi zaman ise daha deneysel ve avangart arayışlara yöneltmiştir. Dolayısıyla logo tarihini yalnızca sadeleşme yönünde ilerleyen tek boyutlu bir süreç olarak okumak yeterli değildir. Modern kurumsal kimlik anlayışının gelişmesi ve dijital mecraların yaygınlaşması, logolarda yalınlık, okunabilirlik ve uyarlanabilirlik ölçütlerini daha belirgin hâle getirmiştir. Becer (2009), grafik tasarımda açıklık ve algılanabilirliğin etkili iletişimin temel koşullarından biri olduğunu belirtirken, Maeda'nın (2006) sadelik yaklaşımı da gereksiz karmaşıklığın azaltılmasının yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda işlevsel bir tercih olduğunu ortaya koymaktadır.

Günümüzde mobil uygulamalar, sosyal medya ikonları ve duyarlı web arayüzleri, logoların çok küçük ölçeklerde de algılanabilir ve uygulanabilir olmasını gerektirmektedir. Bu mecra çeşitliliği; ayrıntıların azaltılmasını, renk kullanımının düzenlenmesini ve formların daha rafine hâle getirilmesini önemli kılmaktadır. Ne var ki logo yenilemelerini yalnızca biçimsel bir eksiltme üzerinden okumak yanıltıcıdır. Başarılı dönüşümlerde asıl mesele, biçimin mekanik olarak sadeleşmesi değil; markayı tanınır kılan özün korunarak yeni iletişim ortamlarına uyarlanmasıdır. Bu noktada stilizasyon, mevcut yapının karakteristik özelliklerini kaybetmeden daha bağımsız, ayırt edici ve akılda kalıcı bir sembolik anlatıma kavuşturulmasını sağlar. Bu kontrollü dönüşüm, markanın yıllar içinde inşa ettiği belleği ve sürekliliği zayıflatmadan çağdaş kullanım koşullarına uyum sağlamasına olanak verir (Bontour & Lehu, 2002; Demir, 2006).

Bu çalışma, logo tasarımındaki güncel yalınlaşma eğilimini sadeleşme ve stilizasyon kavramları arasındaki işlevsel farklar üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Araştırmada Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiştir. Farklı sektörleri temsil eden bu markaların ortak paydası; köklü bir logo geçmişine sahip olmaları, güçlü göstergeler barındırmaları ve logo evrimlerinde sadeleşme-stilizasyon ilişkisinin açık biçimde izlenebilmesidir. Literatürde söz konusu markaların logo değişimleri kültürel, kurumsal ve biçimsel boyutlarıyla ele alınmış olsa da (Cowin, 2011; Frith, 2011; Matusitz & Cowin, 2014; Ünal, 2021), bu çalışmada süreç doğrudan sadeleşme ve stilizasyon ayrımı bağlamında değerlendirilmektedir.

Araştırmanın temel sorusu, seçilmiş marka logolarının tarihsel evriminde stilizasyonun sadeleşme ve marka kimliğinin korunması açısından nasıl bir rol üstlendiğidir. Bu doğrultuda çalışma; Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logolarını form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği parametreleri üzerinden karşılaştırmalı olarak çözümlemektedir. Böylece, tasarımda yalnızca ayrıntıları azaltmak ile markanın kimliğini taşıyan sembolik bir biçim üretmek arasındaki yapısal ayrımın netleştirilmesi hedeflenmektedir.

2. Kavramsal Çerçeve: Sadeleşme ve Stilizasyon Arasındaki Kuramsal Ayrım

Logo tasarımında sadeleşme ve stilizasyon çoğu zaman birbirine yakın kavramlar gibi kullanılsa da temelde birbirini tamamlayan, ancak farklı tasarımsal kararları ifade eden iki ayrı süreçtir. Sadeleşme, logonun algılanmasını güçleştiren

biçimsel fazlalıkların azaltılmasıyla ilişkilidir. Renk kullanımının sınırlandırılması, ayrıntıların elenmesi, çizgi yoğunluğunun azaltılması ve formun daha okunabilir hâle getirilmesi bu sürecin temel adımlarıdır. Bu yönüyle sadeleşme, logoyu farklı ölçeklerde ve mecralarda daha uygulanabilir kılan işlevsel bir düzenleme sürecidir. Hsu ve Wang (2018) ile Wang ve Hsu (2007), grafik sadeleştirme pratiklerinde nesnenin temel yapısının korunması, gereksiz ayrıntıların elenmesi ve ayırt edici niteliklerin seçilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Stilizasyon ise sadeleşmeden farklı olarak, biçimin grafik ve sembolik düzeyde yeniden yorumlanmasına dayanır. Stilize edilen form, gerçekliğin doğrudan bir kopyası ya da mekanik bir taklidi değildir; nesneyi tanınır kılan karakteristik niteliklerin seçilerek yeni bir görsel dil içinde kurulmasıdır. Dolayısıyla stilizasyon, yalnızca bir azaltma ya da temizleme işlemi olarak görülemez. Burada amaç, nesnenin bütün ayrıntılarıyla betimlenmesi değil, temel karakterinin daha sembolik, soyut ve ayırt edici bir anlatıma dönüştürülmesidir. Bigalı (1976), Çağlarca (1999) ve Uygan'ın (2010) yaklaşımları da stilizasyonun eksiltmeden çok, biçimin özgün karakterini güçlendiren yaratıcı bir yorum süreci olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu kuramsal ayrım, insan algısının çalışma biçimiyle de ilişkilidir. Sınırlı bir yüzeyde yoğun anlamlar taşıyan logo, açık, dengeli ve hızlı algılanabilir bir biçim diline ihtiyaç duyar. Algı psikolojisi açısından düzenli ve sade formlar, karmaşık yapılara kıyasla daha hızlı kavranır. Gestalt kuramının temelini oluşturan "iyi biçim" (prägnanz), bütünlük ve figür-zemin ilişkisi, insan zihninin görsel verileri daha düzenli yapılar hâlinde örgütleme eğilimini açıklar (Arnheim, 1956; Erinç, 1998). Ancak logoda bu algısal açıklık, rastgele bir ayrıntı eksiltmeyle sağlanamaz; formun doğru seçilmesi, dengelenmesi ve kimlik taşıyan bir grafik göstergeye dönüştürülmesi gerekir. Bu noktada belirleyici olan, tasarımdan neyin çıkarıldığı kadar, geriye bırakılan unsurun markayı ne ölçüde temsil edebildiğidir. Bir başka ifadeyle sadeleşme logodaki görsel fazlalıkları ayıklar; stilizasyon ise kalan yapıyı markanın ayırt edici görsel özelliklerini koruyan sembolik bir biçime dönüştürür (Slade-Brooking, 2015; Wheeler, 2009).

Bu ayrım Görsel 1'de yer alan Papiora logosu üzerinden üç aşamalı olarak somutlaştırılmıştır. İlk aşamada papağan figürü renk, doku, tüy ayrıntıları, dal, yaprak, gölge ve dekoratif yazı karakteriyle betimleyici bir yapıdadır. İkinci aşamada renkler kaldırılmış, yazı karakteri sadeleştirilmiş ve ayrıntılar azaltılmıştır. Buna karşın figürün genel duruşu, dal üzerindeki konumu ve marka adı korunmuştur. Üçüncü aşamada ise papağan figürü gerçekçi görünümünden uzaklaşarak çizgisel ve sembolik bir anlatıma kavuşmuştur. Bu nedenle son aşama, yalnızca sadeleşmeyi değil, biçimin markayı taşıyabilecek bağımsız bir işarete dönüşmesini temsil eden stilizasyon sürecini göstermektedir. Kavramsal ayrımı görünür kılmak amacıyla yazarlar tarafından oluşturulan bu deneysel uygulama, araştırmanın marka örneklemine dâhil edilmemiştir.



Görsel 1. Logo Tasarımında Sadeleşme ve Stilizasyon Sürecine İlişkin Örnek Uygulama.

3. Yöntem

Bu araştırma, logo tasarımında sadeleşme ve stilizasyon ilişkisini seçilmiş marka logoları üzerinden inceleyen nitel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Logoların tarihsel süreçte geçirdiği biçimsel dönüşümleri değerlendirmek amacıyla betimsel analiz ve karşılaştırmalı görsel analiz yöntemlerinden yararlanılmıştır. Bu yaklaşım, logo yenilemelerini yalnızca kronolojik bir değişim çizgisi olarak değil; form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri doğrultusunda yorumlamaya olanak sağlamaktadır.

Betimsel analiz kapsamında her logonun tarihsel dönüşüm aşamaları tanımlanmış; karşılaştırmalı görsel analiz kapsamında ise ilk ve güncel tasarımlar form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri üzerinden karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın amacı, stilizasyon tekniklerinin uygulama aşamalarını ya da teknik çizim süreçlerini ayrıntılı biçimde açıklamak değildir. Araştırma, seçilen marka logolarında sadeleşme ile stilizasyonun marka kimliğiyle nasıl ilişkilendiğini ortaya koymaya odaklanmaktadır. Bu nedenle analiz, geometrik ölçüm ya da uygulama üretimi üzerinden değil; logo evrimlerinde gözlenen biçimsel ve anlamsal değişimlerin yorumlanması üzerinden yürütülmüştür.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmıştır. İncelenen logo örnekleri, görsel kimlik, sadeleşme ve stilizasyon ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Bu kapsamda markaların ilk dönem logo tasarımları ile güncel ya da son dönem kullanımları karşılaştırılmış; hangi unsurların azaltıldığı, hangi biçimsel özelliklerin korunduğu ve hangi öğelerin marka belleğini taşıyan sembolik yapılara dönüştüğü incelenmiştir.

Karşılaştırmalı görsel analiz, logo tasarımındaki değişimi doğrudan biçimsel göstergeler üzerinden okumaya imkân verdiği için bu çalışma açısından uygun görülmüştür. Bu doğrultuda elde edilen bulgular, sadeleşme ve stilizasyon kavramları ekseninde yorumlanmıştır.

3.2. Örneklem Seçimi

Araştırmanın örneklemini Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları oluşturmaktadır. Bu örnekler, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Örneklem seçiminde markaların farklı sektörleri temsil etmesi, uzun süreli bir logo geçmişine sahip olması, belirgin logo yenileme aşamalarından geçmesi ve logolarında sadeleşme ile stilizasyon ilişkisinin açık biçimde izlenebilmesi dikkate alınmıştır.

Seçilen örnekler, logo tasarımında sadeleşmenin tek tip bir süreç olmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Farklı sektörlerden gelen bu logolar, stilizasyonun yalnızca belirli bir marka türüne özgü olmadığını; algılanabilirlik, uygulanabilirlik ve görsel süreklilik açısından farklı kurumsal yapılarda işlevsel bir tasarım yaklaşımı olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

3.3. Veri Kaynakları ve Analiz Ölçütleri

Çalışmanın temel veri kaynaklarını, seçilen markaların farklı dönemlerde kullandıkları logo tasarımları ve bu logolara ilişkin görsel dokümanlar oluşturmaktadır. Bunun yanında logo evrimlerine ilişkin kaynaklar ile grafik tasarım literatüründe yer alan logo, stilizasyon, sadeleşme, marka kimliği ve kurumsal bellek tartışmaları da değerlendirmeye dâhil edilmiştir.

Veri kaynakları belirlenirken, logoların değişim sürecini görünür kılan örneklerin kullanılmasına dikkat edilmiştir. Her marka için ilk dönem kullanımları ile güncel ya da son dönem logo örnekleri karşılaştırılmış; bu karşılaştırma form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri doğrultusunda yapılmıştır.

Analiz Ölçütü	Açıklama
Form	Logonun ana biçimi, konturu, silüeti ve geometrik yapısındaki dönüşümler
Renk	Renk sayısının azalması, renklerin standartlaşması ve kurumsal renk kullanımının belirginleşmesi
Tipografi	Yazı karakterinin sadeleşmesi, okunabilirliğin artması ve sembol-tipografi ilişkisinin yeniden kurulması
Ayrıntı Düzeyi	İllüstratif, dokusal, dekoratif ya da karmaşık görsel öğelerin azaltılması
Sembolik Yapı	Logonun marka adı olmadan da tanınabilir, ayırt edici ve bağımsız bir işarete dönüşmesi
Ölçeklenebilirlik	Logonun farklı boyutlarda ve farklı mecralarda kullanılmaya elverişli bir yapıya yönelmesi
Marka Sürekliliği	Eski ve yeni logo arasında marka belleğini destekleyen görsel bağın korunması

Tablo 1. Araştırmada Kullanılan Görsel Analiz Ölçütleri.

Bu ölçütler, logo tasarımında stilizasyonu yalnızca görsel sadeleşme olarak değil, marka kimliğinin korunması ve güçlendirilmesiyle ilişkili bir tasarım yaklaşımı olarak değerlendirmeye imkân sağlamaktadır.

3.4. Veri Analizi Süreci

Veri analizi sürecinde öncelikle seçilen markaların logo örnekleri kronolojik olarak incelenmiş ve her markanın logo evriminde öne çıkan temel değişimler belirlenmiştir. Daha sonra bu değişimler, Tablo 1'de yer alan analiz ölçütleri doğrultusunda karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Her logo evrimi, ilk dönem ve güncel ya da son dönem tasarımlar arasındaki farklar dikkate alınarak yorumlanmıştır.

Analiz sürecinde şu sorulara yanıt aranmıştır: Logo hangi biçimsel unsurlarından arındırılmıştır? Markayı temsil eden temel form, renk, tipografi ya da sembolik öğeler korunmuş mudur? Logo daha okunabilir ve ölçeklenebilir bir yapıya dönüşmüş müdür? Tipografi ile sembol ilişkisi nasıl değişmiştir? Logo, marka adından bağımsız olarak tanınabilir bir işaret hâline gelmiş midir? Yapılan dönüşüm, marka sürekliliğini desteklemekte midir?

Bu sorular üzerinden yapılan değerlendirme sonucunda, seçilen marka logolarındaki ortak ve farklı stilizasyon eğilimleri belirlenmiştir. Bulgular, sonraki bölümde marka bazında ve karşılaştırmalı olarak yorumlanmıştır.

3.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle elde edilen bulgular, tüm marka logoları için genellenebilir sonuçlar olarak değil; seçilen örnekler üzerinden logo tasarımında sadeleşme ve stilizasyon ilişkisini açıklamaya yönelik nitel değerlendirmeler olarak ele alınmalıdır.

Ayrıca çalışma, logoların tüketici algısı üzerindeki etkisini deneysel olarak ölçmemektedir. Değerlendirme, görsel tasarım özellikleri ve logo evrimlerinde görülen biçimsel değişimler üzerinden yapılmıştır. İlerleyen çalışmalarda logo sadeleşmesinin ve stilizasyonun hedef kitle algısı, hatırlanabilirlik, güven, marka tercihi ve satın alma davranışı üzerindeki etkileri nicel ya da karma yöntemlerle incelenebilir.

4. Bulgular

Bu bölümde Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logolarının tarihsel dönüşümleri; form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri doğrultusunda incelenmiştir.

Değerlendirme, logoların yalnızca hangi dönemlerde değiştiğini göstermeye değil; bu değişimlerde hangi unsurların azaltıldığını, hangi kimlik öğelerinin korunduğunu ve bu öğelerin stilizasyon yoluyla nasıl daha bağımsız ve tanınabilir marka göstergelerine dönüştüğünü açıklamaya yöneliktir.

Logo evrimini göstergebilimsel açıdan ele alan çalışmalar, kurumsal sembollerin zaman içinde yalnızca biçimsel olarak değişmediğini; temsil gücü, tanınabilirlik ve marka kimliğiyle kurduğu ilişki bakımından da dönüştüğünü ortaya koymaktadır (Matusitz & Cowin, 2014). Cowin'in (2011) kurumsal logo evrimlerine ilişkin çözümlemesinde vurgulanan anında tanınma, ayırt edicilik, görsel tutarlılık ve kurumsal kimliğin doğru temsili gibi ölçütler, bu çalışmada ele alınan logo dönüşümlerinin değerlendirilmesinde de temel alınmıştır. Bu doğrultuda her logo, kendi tarihsel ve biçimsel karakteri içinde sadeleşme ve stilizasyon ilişkisi bakımından ele alınmıştır.

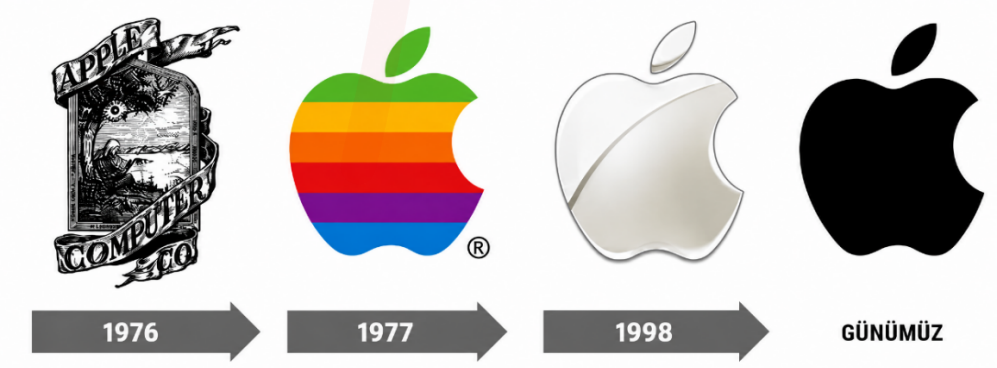
4.1. Apple Logosunda İllüstratif Anlatımdan İkonik Sembole Geçiş

Apple logosunun tarihsel gelişimi, logo tasarımında sadeleşmenin yalnızca biçimsel bir azaltma değil, markaya ait görsel özün yoğunlaştırılması anlamına da gelebileceğini gösteren güçlü örneklerden biridir. Markanın 1976 tarihli ilk logosu, Isaac Newton'un elma ağacının altında betimlendiği ayrıntılı bir sahne kompozisyonuna dayanmaktadır. Figür, mekân, yazı, çerçeve ve dekoratif ayrıntılardan oluşan bu yapı, tarihsel bağlamda güçlü bir anlatı sunsa da logo tasarımının gerektirdiği hızlı algılanma, küçük ölçekte okunabilirlik ve farklı mecralara uyarlanabilirlik açısından sınırlı bir yapı sergilemektedir (Frith, 2011; Sarısoy Kaymak & Çubukcu, 2020; Ünal, 2021).

Apple logosundaki temel kırılma, Newton sahnesinin terk edilmesi ve markayı temsil eden ana imge olarak elma formunun öne çıkarılmasıyla gerçekleşmiştir. İlk logodaki anlatı yoğunluğu, figüratif ayrıntılar, mekânsal arka plan, çerçeve ve yazılı öğeler zamanla logodan çıkarılmış; böylece marka, karmaşık bir sahne kompozisyonu yerine tekil ve doğrudan algılanabilen bir sembol üzerinden temsil edilmeye başlanmıştır. Daha sonraki dönemlerde gökkuşağı renkli kullanımın yerini tek renkli ve düz yüzeyli uygulamaların alması da logonun farklı boyutlarda, farklı yüzeylerde ve dijital ortamlarda daha kolay kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Bu dönüşümün asıl önemi, Apple logosunun sadeleştikçe etkisini kaybetmemesidir. Aksine, Newton'un ayrıntılı sahne anlatısı çıkarıldığında geriye yalnızca basit bir elma formu kalmamış; markayla doğrudan ilişki kuran, kolay hatırlanan ve marka adı olmaksızın da tanınabilen bağımsız bir ikon ortaya çıkmıştır. Görsel analiz açısından ısırık detayı, elma formunu genel bir meyve imgesinden ayıran ve logonun ayırt ediciliğini artıran temel biçimsel unsurlardan biridir.

Apple örneğinde sadeleşme; figür, mekân, çerçeve, yazı, dekoratif ayrıntılar ve renk yoğunluğunun azaltılmasıyla gerçekleşmiştir. Stilizasyon ise elma formunun ısırık detayıyla birlikte markanın belleğini taşıyan bağımsız bir ikona dönüşmesinde belirginleşir.



Görsel 2. Apple Logosunda İllüstratif Anlatımdan İkonik Sembole Geçiş.

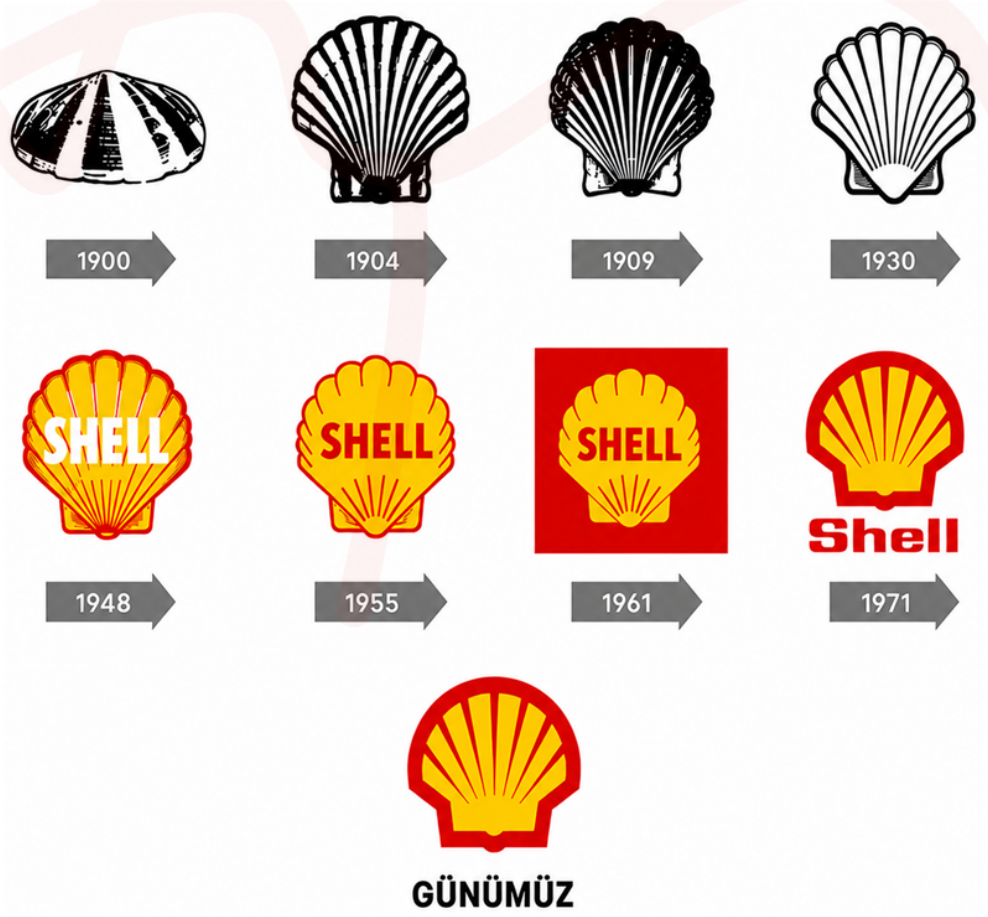
4.2. Shell Logosunda Doğal Formdan Kurumsal Sembole Geçiş

Shell logosunun tarihsel gelişimi, doğadan alınan bir biçimin zaman içinde kurumsal hafızayı taşıyan güçlü bir işarete nasıl dönüştürülebileceğini göstermektedir. Markanın erken dönem logolarında deniz kabuğu, daha çok doğal görünümüyle ve resimsel ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Kabuğun kıvrımları, yüzey etkileri ve gölgeli yapısı ilk kullanımlarda nesnenin gerçekçi karakterini öne çıkarırken, bu yoğunluk logonun hızlı algılanmasını ve farklı yüzeylerde tutarlı biçimde kullanılmasını zorlaştırmaktadır.

Shell logosundaki değişim, kabuk imgesinin terk edilmesiyle değil, bu imgenin daha açık, düzenli ve kararlı bir grafik dile taşınmasıyla gerçekleşmiştir. Zaman içinde kabuğun dokusal ayrıntıları azaltılmış, dış kontur daha belirgin hâle gelmiş, iç çizgiler düzenli bir ritim kazanmış ve sarı-kırmızı renk ilişkisi markanın ayırt edici karakterlerinden biri olmuştur. Böylece kabuk, doğadaki bir nesneyi betimleyen resimsel bir form olmaktan çıkıp uzaktan da algılanabilen, kolay hatırlanan ve kurumsal kimlikle bütünleşen bir sembole dönüşmüştür.

Bu dönüşümde önemli olan, Shell'in görsel belleğini oluşturan ana imgenin korunmasıdır. Deniz kabuğu formu sadeleştirilmiş, fakat kaybolmamıştır. Aksine, gerçekçi ayrıntılardan arındıkça daha belirgin, daha okunabilir ve daha kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Matusitz ve Cowin'in (2014) Shell logosunda Pecten sembolüne ilişkin değerlendirmeleri de bu sürekliliğin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kurumsal temsil açısından da önem taşıdığını göstermektedir. Kabuk, markanın geçmişiyle bağ kurarken, sadeleşen grafik yapısı logonun çağdaş kullanım koşullarına uyum sağlamasına olanak verir.

Shell örneğinde sadeleşme, kabuğun gölge, doku ve resimsel ayrıntılarından arındırılmasıyla izlenmektedir. Stilizasyon ise kabuk imgesinin dış kontur, iç çizgi ritmi ve sarı-kırmızı renk ilişkisi üzerinden kurumsal bir işarete dönüştürülmesinde belirginleşir. Bu yönüyle Shell logosu, doğal bir formun marka belleğiyle bağını koparmadan daha yalın, okunabilir ve kurumsal bir grafik dile taşınabileceğini göstermektedir.



Görsel 3. Shell Logosunda Doğal Formdan Kurumsal Sembole Geçiş.

4.3. Starbucks Logosunda Figüratif Ayrıntıdan Marka İkonuna Geçiş

Starbucks logosu, figüratif bir imgenin tarihsel karakteri korunarak nasıl daha yalın ve bağımsız bir marka ikonuna dönüştürülebileceğini gösteren önemli örneklerden biridir. İlk dönem logoda siren figürü ayrıntılı biçimde betimlenmiş, dairesel yazı alanı içinde konumlandırılmış ve illüstratif niteliği yüksek bir yapı oluşturmuştur. Bu yapı markanın anlatısal kimliğini desteklese de figüratif ayrıntı yoğunluğu ve çevresel tipografik halka nedeniyle küçük ölçekli kullanımlarda karmaşık bir etki yaratmaktadır.

Starbucks logosundaki sadeleşme, siren figürünün ortadan kaldırılmasıyla değil, figürün daha okunabilir ve dengeli hâle getirilmesiyle gerçekleşmiştir. Zaman içinde çizgisel ayrıntılar azaltılmış, figür daha simetrik bir yapıya kavuşturulmuş, 2011'de gerçekleştirilen yenilemeyle marka adı ve çevresel tipografik halka logodan çıkarılmıştır. Cowin (2011), bu dönüşüm sürecinde Starbucks logosunun daha yalın, açık ve kolay algılanabilir bir görünüme kavuştuğunu belirtmektedir.

Bu değişimle birlikte siren figürü, çevresindeki tipografik desteğe ihtiyaç duymadan markayı temsil edebilen bir işarete dönüşmüştür. Logo, tarihsel kökenini bütünüyle terk etmemiş; ancak bu kökeni daha yalın, daha okunabilir ve farklı mecralarda daha kolay kullanılabilir bir biçime taşımıştır. Bu açıdan Starbucks logosunda sadeleşme, figüratif ayrıntıların ve tipografik yükün azaltılmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Stilizasyon ise siren imgesinin tarihsel karakterini koruyarak daha simetrik, dengeli ve marka adından bağımsız çalışabilen bir ikona dönüşmesinde görünür hâle gelir. Bu yönüyle Starbucks örneği, figüratif belleğin korunarak çağdaş bir marka ikonuna taşınabileceğini göstermektedir.



Görsel 4. Starbucks Logosunda Figüratif Ayrıntıdan Marka İkonuna Geçiş.

4.4. Pepsi Logosunda Tipografik Yapıdan Sembol Merkezli Kimliğe Geçiş

Pepsi örneği, logo evriminde stilizasyonun yalnızca figüratif ya da doğal bir formun sadeleştirilmesiyle sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu logoda dönüşüm, ağırlıklı olarak yazı karakteri, renk sistemi, dairesel form ve hareket çağrışımı üreten çizgisel yapı üzerinden ilerlemiştir. Markanın erken dönem logolarında el yazısını çağrıştıran, kıvrımlı ve yazı merkezli bir tipografik yapı öne çıkarken; ilerleyen dönemlerde bu yapı yerini daha sade, daha okunabilir ve renk-form ilişkisiyle tanınabilen bir marka kimliğine bırakmıştır. Cowin (2011), Pepsi logosunun 1898'den itibaren uzun bir değişim süreci geçirdiğini ve özellikle kırmızı, beyaz ve mavi renk sisteminin markanın ayırt edici kimliğinde önemli bir rol oynadığını belirtmektedir.

Pepsi logosundaki sadeleşme, öncelikle yazı karakterinin ağırlığının azalmasıyla izlenmektedir. İlk dönemlerdeki dekoratif ve hareketli tipografik yapı, zamanla daha yalın düzenlemelere bırakılmış; buna karşılık dairesel form ve renk sistemi logonun merkezine yerleşmiştir. Kırmızı, beyaz ve mavi renk ilişkisi korunmuş, ancak bu ilişki daha kontrollü ve standart bir sisteme dönüştürülmüştür. Özellikle hacimli, parlak ve üç boyutlu etkilerin daha sonra düz ve sade yüzeylere yönelmesi, logonun dijital mecralarda daha rahat kullanılmasını sağlamıştır.

Bu değişimde dikkat çekici olan nokta, Pepsi kimliğinin yalnızca yazı biçimiyle değil, renk ve form ilişkisiyle taşınmaya başlamasıdır. Dairesel yapı, kırmızı-beyaz-mavi renk sistemi ve ortadaki dalgalı çizgi, markanın belleğinde süreklilik sağlayan temel öğelere dönüşmüştür. Bu nedenle Pepsi logosundaki stilizasyon, belirli bir figürün yalınlaştırılmasından çok, renk ve geometrik formun markayı temsil eden dinamik bir sembol hâline getirilmesiyle açıklanabilir. Wardana'nın (2025) Pepsi logosundaki renk, daire ve dalga formunun marka kimliği ve tanınırlık üretmedeki rolüne ilişkin değerlendirmesi de bu yorumu desteklemektedir.

Pepsi örneğinde sadeleşme, dekoratif tipografinin azaltılması, üç boyutlu etkilerin geri plana çekilmesi ve dairesel sembolün öne çıkarılmasıyla gerçekleşmiştir. Stilizasyon ise kırmızı-beyaz-mavi renk sisteminin ve dalgalı çizginin markayı temsil eden hareketli, akılda kalıcı ve sembol merkezli bir yapıya dönüştürülmesinde belirginleşmektedir. Bu yönüyle Pepsi logosu, logo evriminde kimliğin her zaman figüratif bir imgeden değil; renk, tipografi ve geometrik form arasındaki süreklilikten de beslenebileceğini göstermektedir.



Görsel 5. Pepsi Logosunda Tipografik Yapıdan Renk-Form Merkezli Kimliğe Geçiş.

4.5. Türk Hava Yolları Logosunda Stilize Kuş Formu ve Kurumsal Kimlik Sürekliliği

Türk Hava Yolları örneğinde logo, yalnızca bir havayolu markasını tanımlayan işaret değil; uçuş, yönelme, hareket ve güven kavramlarını aynı sembolik yapı içinde bir araya getiren kurumsal bir kimlik öğesidir. Logonun temel imgesi olan stilize kuş formu, sektörle doğrudan ilişki kurarken aynı zamanda markanın ulusal ve uluslararası görünürlüğünü

destekleyen güçlü bir anlatım üretmektedir. Kırmızı ve beyaz renk ilişkisi ise bu sembolik yapıyı hem ulusal kimlik hem de kurumsal süreklilik açısından güçlendirmektedir.

Türk Hava Yolları logosundaki sadeleşme, kuş figürünün ayrıntılı ve gerçekçi bir betimleme olarak ele alınmasından çok, uçuş duygusunu taşıyan daha yalın ve yönlü bir forma dönüştürülmesiyle gerçekleşmiştir. Acar (2026), Türk Hava Yolları'nın kurumsal kimliğini uzun yıllar boyunca aynı temel sembol etrafında inşa ettiğini; uçan kuş figürünün özgürlük, hareket ve güven kavramlarını temsil ettiğini belirtmektedir. Kırmızı daire içindeki beyaz kuş figürü, bu bağlamda markanın sektörel alanına gönderme yapan ve Türkiye'nin ulusal renkleriyle görsel ilişki kurulmasına olanak veren yoğunlaştırılmış bir sembol olarak ele alınabilir.

Bu logoda dikkat çekici olan, kuş imgesinin anatomik ayrıntılara ihtiyaç duymadan uçuş fikrini taşıyabilmesidir. Kuş formunun dairesel alan içerisindeki sağa ve yukarı yönelimli konumlanışı, grafik dilde ilerleme, hareket ve yükselme algısını doğrudan desteklemektedir. Gövde, kanat ve tüy gibi gerçekçi ayrıntılar geri planda bırakılmış; bunun yerine yön, hareket ve yükselme duygusu öne çıkarılmıştır. Böylece kuş formu, doğrudan bir hayvan betimlemesinden çıkarak markanın güven, hız ve ilerleme değerlerini taşıyan soyutlanmış bir grafik işarete dönüşmüştür.

Türk Hava Yolları logosunda sadeleşme, figüratif ayrıntıların azaltılması ve kompozisyonun daha dengeli bir yapıya kavuşturulmasıyla izlenmektedir. Stilizasyon ise stilize kuş formunun gerçekçi görünümünden uzaklaştırılarak hareket ve yön duygusu taşıyan kurumsal bir sembole dönüştürülmesinde belirginleşir. Bu yönüyle Türk Hava Yolları logosu, ulusal kimlik, sektör temsili ve kurumsal sürekliliğin tek bir stilize form üzerinden taşınabileceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 6. Türk Hava Yolları Logosunda Kuş İmgesinin Kurumsal Sembole Dönüşümü.

4.6. Bulguların Genel Değerlendirmesi

Seçilmiş beş logo birlikte değerlendirildiğinde, logo evriminde sadeleşmenin her örnekte aynı tasarım yolu üzerinden gerçekleşmediği görülmektedir. Apple ve Starbucks'ta figüratif ya da anlatı temelli yapılar marka adından bağımsızlaşabilen ikonlara dönüşürken, Shell ve Türk Hava Yolları'nda doğal ya da figüratif kökenli formlar daha geometrik, dengeli ve kurumsal semboller hâline gelmiştir. Pepsi'de ise dönüşüm, belirli bir figürün sadeleştirilmesinden çok tipografi, renk sistemi, dairesel form ve hareket çağrışımı üzerinden gelişmiştir.

Bu farklılıklara rağmen incelenen beş örnekte ortaklaşan temel nokta, markayı tanınır kılan temel çekirdeğin korunması ve bu çekirdeğin daha sade, ölçeklenebilir ve bağımsız bir sembolik yapıya taşınmasıdır. Tablo 2, incelenen logolarda sadeleşmenin neyi azalttığını, stilizasyonun ise neyi koruyarak nasıl dönüştürdüğünü karşılaştırmalı olarak göstermektedir.

Logo Örneği	Başlangıçtaki Görsel Yapı	Sadeleşme Boyutu: Ne Azaltıldı?	Stilizasyon Boyutu: Ne Korunarak Neye Dönüştürüldü?
Apple	Newton figürü, mekân, çerçeve, yazı ve dekoratif ayrıntılardan oluşan anlatı temelli kompozisyon	Figür, mekân, çerçeve, yazı ve dekoratif ayrıntılar çıkarılmış; renk kullanımı zamanla yalınlaşmıştır.	Newton anlatısındaki elma motifi temel alınmış; ısırık detayıyla markaya özgü, ayırt edici ve bağımsız bir ikona dönüştürülmüştür.
Shell	Doğal kabuk formuna dayalı gerçekçi, gölgeli ve ayrıntılı yapı	Kabuk dokusu, gölge, resimsel ayrıntılar ve karmaşık çizgisel yapı azaltılmıştır.	Pecten/kabuk formu ve sarı-kırmızı renk ilişkisi korunarak geometrik ve kurumsal bir işarete dönüştürülmüştür.
Starbucks	Ayrıntılı siren figürü ve marka adını taşıyan dairesel tipografik halka	Figüratif ayrıntılar, çizgisel yoğunluk ve çevresel tipografik halka azaltılmıştır.	Siren figürü, simetrik yapı ve yeşil renk korunarak bağımsız bir marka ikonuna dönüştürülmüştür.
Pepsi	Kıvrımlı, dekoratif ve yazı merkezli tipografik yapı	Dekoratif tipografi, hacimli/üç boyutlu etkiler ve görsel yoğunluk azaltılmıştır.	Kırmızı-beyaz-mavi renk sistemi, dairesel form ve dalgalı çizgi korunarak dinamik bir marka sembolüne dönüştürülmüştür.
Türk Hava Yolları	Uçuş ve kuş imgesine dayalı, erken dönemlerde daha figüratif ve anlatısal yapı	Kuş figürünün anatomik ayrıntıları, karmaşık form ilişkileri ve görsel yoğunluk azaltılmıştır.	Zaman içinde belirginleşen kuş formu, kırmızı-beyaz renk düzeni ve dairesel kompozisyon, uçuş, yön ve güven duygusu taşıyan kurumsal bir sembolde bütünleştirilmiştir.

Tablo 2. Seçilmiş Marka Logolarında Sadeleşme ve Stilizasyon Ayrımı.

Tablo 2, incelenen logolarda sadeleşme ile stilizasyonun aynı dönüşüm sürecinde yer alsa da farklı işlevler üstlendiğini göstermektedir. Sadeleşme; ayrıntı, dekoratif unsur, tipografik karmaşa ya da resimsel etkiyi azaltarak logoyu daha okunabilir ve uygulanabilir hâle getiren bir düzenleme olarak ortaya çıkmaktadır. Stilizasyon ise bu azaltma işleminin ötesine geçerek markayı tanınır kılan ana öğeyi korumakta ve onu daha sembolik, bağımsız ve markayla özdeşleşen bir forma dönüştürmektedir.

Bu açıdan Apple'da elma, Shell'de kabuk, Starbucks'ta siren, Pepsi'de renk-form ilişkisi, Türk Hava Yolları'nda ise stilize kuş imgesi yalnızca sadeleştirilmiş değildir; markanın belleğini taşıyan daha işlevsel sembollere dönüştürülmüştür. Bu bulgu, sadeleşmenin logo dönüşümünde görünür biçimsel etkiyi oluşturduğunu; stilizasyonun ise bu etkiye anlam, kimlik ve temsil gücü kazandırdığını göstermektedir (Slade-Brooking, 2015; Wheeler, 2009).

5. Tartışma

Bu çalışmanın bulguları, logo tasarımında sadeleşmenin tek başına yeterli bir dönüşüm stratejisi olmadığını; ancak stilizasyonla birlikte ele alındığında güçlü bir kimlik sürekliliği sağlayabildiğini göstermektedir. İncelenen örneklerde logo yenileme, yalnızca görsel öğelerin azaltılmasıyla açıklanabilecek biçimsel bir değişim değildir. Asıl belirleyici olan, markanın görsel çekirdeğini sürdüren biçimsel özün seçilmesi, korunması ve yeni kullanım koşullarına uygun biçimde yeniden kurulmasıdır. Bu nedenle sadeleşme, tek başına bir tasarım başarısı olarak değil; stilizasyonla anlam kazanan kontrollü bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilmelidir.

5.1. Görsel Belleğin Korunması ve "Aşırı Sadeleşme" Riski

Logo değişimlerini yalnızca “daha sade hâle gelme” süreci olarak okumak kuramsal açıdan yetersizdir. İncelenen örneklerde önemli olan, formun ne kadar eksiltildiğinden çok, eksiltme sonrasında markayı tanınır kılan görsel karakterin korunup korunamadığıdır. Bulgular, grafik sadeleştirme süreçlerinde ayırt edici özelliklerin korunmasına dikkat çeken yaklaşımlarla örtüşmektedir (Hsu & Wang, 2018; Wang & Hsu, 2007).

Logo evriminde görsel çekirdek her markada aynı biçimde kurulmaz. Apple’da elma formu, Shell’de kabuk, Starbucks’ta siren, Pepsi’de renk-form ilişkisi, Türk Hava Yolları’nda ise stilize kuş formu marka belleğini taşıyan temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır (bkz. Tablo 2). Stilizasyon, bu yönüyle formu basitleştiren teknik bir işlem olmanın ötesine geçerek markanın hangi görsel unsur üzerinden hatırlanacağını belirleyen stratejik bir tasarım yaklaşımıdır.

Bununla birlikte dijital uyum ya da ölçeklenebilirlik gerekçesiyle yapılan her sadeleştirme güçlü bir kimlik üretmez. Aşırı sadeleştirme, logonun ayırt edici özelliklerini zayıflatabilir, markanın geçmişle kurduğu görsel bağı koparabilir ya da onu benzer yalın formlar arasında sıradanlaştırabilir. Çağdaş marka tasarımında “blanding” olarak adlandırılan görsel tek tipleşme, farklı markaların benzer yalın biçimlere ve tipografik yapılara yönelmesi sonucunda ayırt ediciliğin zayıflaması riskini ifade etmektedir (Timm, 2024). Bu nedenle sadeleşmenin sınırını belirleyen şey, azaltılan öğelerin sayısı değil; geride kalan formun markayı hâlâ tanınır kılıp kılmadığıdır.

5.2. Dijital Ekosistemde Ölçeklenebilirlik ve Sembolün Bağımsızlaşması

Güncel iletişim ortamları, logoların daha sade, esnek ve ölçeklenebilir yapılara yönelmesini teşvik etmiş ve bu nitelikleri daha önemli hâle getirmiştir. Logo artık yalnızca basılı yüzeylerde değil; mobil uygulama ikonlarında, sosyal medya profillerinde, web arayüzlerinde ve hareketli dijital içeriklerde de tanınırlığını sürdürebilmelidir. Wheeler’ın (2009) marka kimliği sistemlerinde tutarlı uygulanabilirliğe yaptığı vurgu ile Maeda’nın (2006) sadeliği karmaşık iletişim ortamlarında anlamı erişilebilir kılan bir yaklaşım olarak ele alması bu değerlendirmeyi desteklemektedir.

Sembolün marka adından bağımsızlaşması da stilizasyon sürecinin en belirgin çıktılarından biridir. Apple ve Starbucks örneklerinde görüldüğü üzere, logo biçimsel olarak açık, ayırt edici ve bellekte yer edinebilen bir yapıya kavuştuğunda tipografik desteğe ihtiyaç duymadan işlev görebilir. Bu bağımsızlaşma yalnızca markanın pazar bilinirliğiyle açıklanamaz; logonun kendi içinde taşıdığı oran ilişkisi, biçimsel açıklık ve ayırt edici form dili de bu süreçte kritik rol oynar. Henderson ve Cote’un (1998) tanınabilirlik ve ayırt edicilik vurgusu ile Van Riel ve Van den Ban’ın (2001) kurumsal logoları markaya değer katan stratejik unsurlar olarak ele alan yaklaşımı bu dinamikleri desteklemektedir.

5.3. Tartışmanın Genel Sentezi

Tartışmanın merkezinde, logo yenileme süreçlerinde süreklilik ile değişim arasındaki denge yer almaktadır. Markalar değişen iletişim ortamlarına uyum sağlamak zorundadır; ancak bu uyum, geçmişte oluşmuş görsel belleğin bütünüyle terk edilmesi anlamına gelmez. Güçlü bir logo evrimi, eski olanı aynen korumakla değil; markayı tanınır kılan özü çağdaş kullanım koşulları içinde yeniden görünür kılmakla mümkündür.

Çalışmanın bulguları, logo tasarımında sadeleşmenin yalnızca biçimsel bir eksiltme olarak değil, marka belleğini taşıyan görsel çekirdeğin yeniden düzenlenmesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. İncelenen örneklerde başarılı dönüşüm, ayrıntıların azaltılmasından çok, markayı tanınır kılan ayırt edici öğelerin korunması ve bu öğelerin çağdaş iletişim ortamlarına uyumlu sembolik bir yapıya dönüştürülmesiyle ilişkilidir. Bu doğrultuda stilizasyon, biçimi gereksiz ayrıntılardan arındırırken markaya ait kurumsal kimlik sürekliliğinin korunmasına aracılık etmektedir (Demir, 2006; Slade-Brooking, 2015).

6. Sonuç

Bu çalışma, Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları üzerinden logo tasarımında sadeleşme ile stilizasyon arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Elde edilen bulgular, logo yenileme süreçlerinde sadeleşmenin yalnızca

teknik bir ayrıntı azaltımı olarak değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Başarılı bir dönüşümde belirleyici olan, markayı tanınır kılan biçimsel özün korunması ve bu özün daha açık, ayırt edici ve farklı mecralarda uygulanabilir bir sembolik yapıya dönüştürülmesidir.

Çalışmanın temel katkısı, sadeleşme ile stilizasyonun aynı tasarımsal işlem olarak ele alınamayacağını seçilmiş marka logoları üzerinden somutlaştırmasıdır. Sadeleşme logonun görsel yükünü azaltırken, stilizasyon bu azaltılmış yapıya kimlik ve temsil gücü kazandırır. Bu nedenle güçlü bir logo evrimi, yalnızca daha az öğe kullanmaya değil; hangi öğelerin korunacağına ve bu öğelerin nasıl yeniden yorumlanacağına ilişkin stratejik tasarım kararlarına dayanır. Stilizasyondan yoksun bir sadeleştirme ise logoyu özgünlüğünden uzaklaştırarak "blanding" olarak adlandırılan tek tipleşme riskine açık hâle getirebilir.

İncelenen örnekler, markaların logo yenileme süreçlerinde geçmişle kurdukları görsel bağı bütünüyle koparmadan çağdaş kullanım koşullarına uyum sağlayabildiklerini göstermektedir. Apple'da elma, Shell'de kabuk, Starbucks'ta siren, Pepsi'de renk-form ilişkisi ve Türk Hava Yolları'nda stilize kuş imgesi, sadeleşme sürecinde kaybolmamış; aksine marka belleğini taşıyan daha bağımsız, ölçeklenebilir ve tanınabilir göstergelere dönüşmüştür.

Araştırma beş marka logosuyla sınırlı olmakla birlikte, logo tasarımında marka belleği, algılanabilirlik ve çağdaş iletişim ortamları arasındaki ilişkiyi tartışmak için kavramsal bir zemin sunmaktadır. Gelecek çalışmalarda, logolardaki sadeleşme ve stilizasyon düzeylerinin hedef kitle algısı, hatırlanabilirlik, güven, marka tercihi ve satın alma davranışı üzerindeki etkileri nicel ya da karma yöntemlerle incelenebilir.

Kaynakça

Acar, H. M. (2026). The visual evolution of corporate identity: Logo redesign strategies in Turkish brands / Kurumsal kimliğin görsel evrimi: Türk markalarında logo yenileme stratejileri. Journal of Turkish Studies, 21(1), 1–54. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.87908

Arnheim, R. (1956). Art and visual perception: A psychology of the creative eye. University of California Press.

Becer, E. (2009). İletişim ve grafik tasarım. Dost Kitabevi.

Bigalı, Ş. (1976). Resim sanatı. Yaylacık Matbaası.

Bontour, A., & Lehu, J. M. (2002). Lifting de marques. Editions d'Organisation.

Cowin, E. (2011). The evolution of U.S. corporate logos: A semiotic analysis [Yüksek lisans tezi, University of Central Florida]. STARS. https://stars.library.ucf.edu/etd/2025

Çağlarca, S. (1999). Resim-heykel: Plastik ögeler. İnkılap Kitabevi.

Demir, Ç. (2006). Markalarda kurumsal kimlik yenileme kavramı. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, 14, 89–102.

Erinç, S. M. (1998). Sanat psikolojisine giriş. Ayraç Yayınevi.

Frith, H. (2011, 7 Ocak). Unraveling the tale behind the Apple logo. CNN. https://edition.cnn.com/2011/OPINION/01/07/frith.apple.logo/index.html

Henderson, P. W., & Cote, J. A. (1998). Guidelines for selecting or modifying logos. Journal of Marketing, 62(2), 14–30. https://doi.org/10.1177/002224299806200202

Hsu, C.-C., & Wang, W.-Y. (2018). Categorization and features of simplification methods in visual design. Art and Design Review, 6(1), 12–28. https://doi.org/10.4236/adr.2018.61002

Maeda, J. (2006). The laws of simplicity. MIT Press.

Matusitz, J., & Cowin, E. (2014). An evolutionary examination of the Royal Dutch Shell logo: Semiotic perspectives. Journal of Creative Communications, 9(2), 93–105. https://doi.org/10.1177/0973258614528607

Sarısoy Kaymak, K. N., & Çubukcu, G. (2020). Apple logosunun değişim süreci ve Apple için alternatif bir logo tasarım uygulaması ve ölçümlenmesi. IDA: International Design and Art Journal, 2(1), 49–66.

Slade-Brooking, C. (2015). Creating a brand identity: A guide for designers. Laurence King Publishing.

Timm, H. (2024, 11 Mart). Blanding: Untangling the nuanced knot of brand design. Brandingmag. https://www.brandingmag.com/hugo-timm/blanding-untangling-the-nuanced-knot-of-brand-design/

Uygan, Z. (2010). Resim sanatında stilizasyon ve deformasyon [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].

Ünal, D. Z. (2021, 16 Ağustos). Teknoloji devi Apple markasının logo tasarımı. Arkitekt/GZT. https://www.gzt.com/mimari/teknoloji-devi-apple-markasinin-logo-tasarimi-3595001

van Riel, C. B. M., & van den Ban, A. (2001). The added value of corporate logos: An empirical study. European Journal of Marketing, 35(3/4), 428–440. https://doi.org/10.1108/03090560110382093

Wang, R. W.-Y., & Hsu, C.-C. (2007). Study of the design operation of graphic simplification. The Design Journal, 10, 54–73. https://doi.org/10.2752/146069207789271894

Wardana, I. K. (2025). Decoding the hidden semiotic meaning of the Pepsi advertisement logo. SPHOTA: Jurnal Linguistik dan Sastra, 17(1), 51–65. https://doi.org/10.36733/sphota.v17i1.9884

Wheeler, A. (2009). Designing brand identity: An essential guide for the entire branding team. John Wiley & Sons.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

Görsel 2. Apple logosunun Newton kompozisyonundan ısırılmış elma ikonuna dönüşümünü gösteren görsel, Creative Review ve Logo Histories'te yer alan Apple logo tarihçesine ilişkin görsel ve açıklayıcı bilgilerden yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Creative Review. (t.y.). The story behind the Apple logo. Erişim tarihi: 3 Mart 2026, https://www.creativereview.co.uk/apple-logo/

Logo Histories. (2023, 28 Ocak). History of the Apple logo designed by Rob Janoff. Erişim tarihi: 3 Mart 2026, https://www.logohistories.com/p/apple-computer-logo-design-history-rob-janoff

Görsel 3. Shell logosunda Pecten/kabuk formunun stilize kurumsal sembole dönüşümünü gösteren görsel, Shell'in marka tarihçesine ilişkin resmî açıklamalarından yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Shell. (t.y.). Our brand history. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, https://www.shell.com/who-we-are/our-history/our-brand-history.html

Görsel 4. Starbucks logosunda siren figürünün sadeleşme ve bağımsızlaşma sürecini gösteren görsel, Starbucks'ın logo evrimine ilişkin resmî açıklamalarından yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Starbucks. (t.y.). The evolution of our logo. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, https://about.starbucks.com/history/the-evolution-of-our-logo/

Görsel 5. Pepsi logosunda tipografik yapıdan renk-form merkezli kimliğe geçişi gösteren görsel, PepsiCo Design ve PepsiCo Newsroom'da yer alan güncel marka kimliği açıklamalarından yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

PepsiCo Design. (t.y.). Pepsi global redesign. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, https://design.pepsico.com/case-studies/pepsi-global-redesign

PepsiCo. (2023, 28 Mart). Pepsi unveils a new logo and visual identity, marking the iconic brand's next era. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, https://www.pepsico.com/newsroom/press-releases/2023/pepsi-unveils-a-new-logo-and-visual-identity-marking-the-iconic-brands-next-era

Görsel 6. Türk Hava Yolları logosunda stilize yaban kazı formunun kurumsal kimlik içindeki gelişimini gösteren görsel, Türk Hava Yolları'nın kurumsal tarihçesi ve Mesut Manioğlu'na ilişkin açıklamalardan yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Turkish Airlines. (t.y.). Our story. Erişim tarihi: 12 Mart 2026, https://www.turkishairlines.com/en-tr/press-room/about-us/our-story/

Turkish Airlines Blog. (2026, 20 Mart). Mesut Manioğlu: A pioneer of modern graphic design. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, https://blog.turkishairlines.com/en/mesut-manioglu-pioneer-of-modern-graphic-design/

Etik Kurul Beyanı

Bu çalışma, kamuya açık görsel materyaller, logo örnekleri ve literatür kaynakları üzerinden yürütülen nitel bir görsel analiz çalışmasıdır. Araştırma kapsamında insan katılımcılardan veri toplanmamış; anket, görüşme, deney ya da gözlem gibi etik kurul izni gerektiren herhangi bir uygulama yapılmamıştır. Bu nedenle çalışma için etik kurul kararı gerekmemektedir.

Teşekkür

Bu çalışma kapsamında herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişiden maddi destek alınmamıştır.

Not

Bu makale, Ali Aşur Delen'in İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'nda 2022 yılında kabul edilen "Stilizasyon Açısından Logo Tasarımının Tarihsel Gelişimi" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

Article Type:Research

Received:31/12/2025
Accepted:25/09/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ertürk TEKNECİ
Doktora, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi, rockkuman@hotmail.com,
ORCID: 0009-0002-8843-1691

Jale Asya KAHRAMAN ÖZYILMAZ
Doçent, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, jlsy.khrmn@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-4499-963X

Kozmik Korku: Beksiński ve Lovecraft

Özet

Zdzisław Beksiński'nin eserlerini incelediğimizde; fiziksel ve tinsel yıkım, tuhaf ve tekinsiz mekânlar, akıl almayan fenomenler gibi temalar öne çıkmaktadır. Bu örüntü, izleyiciyi farklı bir uzama götürmenin aksine, varoluştaki gölgesel alanları göstermeye yönelik bir deneyime davet eder. Beksiński'nin çalışmalarındaki modern zamanları anımsatan grotesk öğelerin çöküşü, bireyin varoluşsal dayanağını sarsan bir gerilime uğratarak onu varoluştaki yerini düşünmeye davet eder. Bu bağlamda sadece estetik değil felsefi düzeyde de kozmik korkuyu hissedebileceğimiz çalışmalar, zamanının estetik kaygılarının ötesinde aynı zamanda düşünme erkini de çalıştırmayı amaçlamaktadır. Bu düşünme erki, sanatçı ile ilgili detaya inildikçe kozmik korku kavramının öncüsü olarak kabul gören H. P. Lovecraft'ın anlatısal evreni ile örtüşümsel gözükmektedir. Korku ve fantastik kurgu alanında modern anlatı geleneğinin biçimsel sınırlarını zorlayan H. P. Lovecraft, kozmik korku kavramının öncüsü olarak kabul edilir. Beksiński gibi Lovecraft da estetiğin ötesinde davranmış, felsefi bağlamda kozmikizm olarak adlandırılan bir yaklaşım ile de anılmaktadır. Lovecraft yapıtlarında tanıdık olanı dönüştürerek gündelik gerçekliğin sınırlarını sarsan bir belirsizlik duygusunu öne çıkarır. Bu araştırma da genel hatları ile Lovecraft anlatısı ile Beksiński'nin görsellerinin fenomenolojik bağlamda örtüşümüne odaklanmaktadır. İki sanatçının eserlerinde ortak alan olarak öne çıkan öge; yapıtlarının yalnızca korku üretiminden ibaret olmayıp, insan merkezli alışılmış anlam düzenlerini askıya alarak kesinlikten uzaklaştıran ve bilinmeyenle yüzleşmeye davet eden bir düşünsel alan açmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Beksiński, Lovecraft, Kozmikizm, Kozmik Korku.

Cosmic Horror: Beksiński and Lovecraft

Abstract

When examining Zdzisław Beksiński's works, themes of physical and spiritual decay, uncanny spaces, and incomprehensible phenomena immediately take center stage. This pattern does not merely invite the viewer into an alternate dimension; rather, it facilitates an experience that exposes the shadowy recesses of existence itself. The collapse of grotesque, quasi-modern elements in Beksiński's imagery subjects the individual to a tension that destabilizes their existential grounding, prompting a deep reflection on one's place in the world. In this sense, his works evoke cosmic fear not just as an aesthetic choice, but as a philosophical inquiry that engages the mind far beyond the artistic conventions of his time. This intellectual engagement resonates deeply with the narrative universe of H. P. Lovecraft, the pioneer of cosmic horror. Lovecraft, who redefined the boundaries of modern horror and fantasy, is defined by a philosophical outlook known as cosmicism. Much like Beksiński, Lovecraft's work transcends purely aesthetic goals; he cultivates a sense of uncertainty that unsettles everyday reality by rendering the familiar alien. This

study explores the phenomenological intersection between Lovecraft's prose and Beksiński's visual language. Their shared ground lies in the creation of a conceptual space that does more than evoke fear it suspends anthropocentric frameworks of meaning, detaches the subject from certainty, and forces a direct confrontation with the unknown.

Keywords: Beksiński, Lovecraft, Cosmicism, Cosmic Horror.

1. Giriş

İnsan merkezci bakışı kozmik ölçekte yerinden etmeyi ve kozmik korku estetiğini korku ile fantastik kurguya yerleştirerek pulp dergileri üzerinden modern bir mitoloji çerçevesi kurmayı amaçlayan H. P. Lovecraft (1890-1937), kurduğu anlatı evreninde, insanı merkezin dışına itmiş ve mitolojik unsurları kişisel hayal gücünün ötesinde, ortak bir kurgu alanına taşımıştır. Lovecraft bilinmeyenin eşiğinde belirsizliği temel bir ilke olarak kullanır; anlatılarında bu yüzden anlam sürekli ertelenir. Gösterilmeyenin ağırlığı, anlatılardaki sessizlikler ve boşluklar üzerinden hissedilir. Böylece, savaşların, bilimsel devrimlerin ve kırılgan toplumsal düzenin gölgesinde oluşmuş Lovecraft'ın sanatı, verileni yinelemekten çok, anlamı kolektif ölçekte yeniden örgütleyen bir alan yaratır. Aynı yaklaşımın görsel sanatlar üzerindeki tezahürü de Zdzisław Beksiński'nin (1929-2005) çalışmalarında gözlemlenmektedir. Koptseva ve Reznikova'nın (2015) belirttiği gibi, her ne kadar estetik olarak doğrudan benzerlik göstermese de Beksiński'nin çalışmaları, Romantizm estetiğinde ortaya çıkan ikiliğe dayalı bir anlayıştan türer. Bu ikilikte, bir yanda duyusal olarak herkesin erişimine açık olan dış dünya, diğer yanda ise yalnızca dehaların kavrayış melekeleriyle erişebildiği sezgisel bir iç dünya bulunur. Lovecraft'ın eserlerinde olduğu gibi, Beksiński de sezgisel ve genellikle ulaşılamaz olan bu iç dünyadan aldığı imgeleri aktarır. Bu nedenle, her iki sanatçının yapıtlarında da bilinmezlik duygusu, bu iç dünyanın temsili sayesinde ortaya çıkar. Duyularla algıladığımız dış dünya ile ancak sezgisel olarak kavrayabildiğimiz iç dünya arasındaki bu ikilik ve bunun ürettiği bilinmezlik duygusu, en belirgin biçimde Lovecraft'ın kozmik dehşet anlatılarında karşımıza çıkmaktadır. Lovecraft'ın eserlerindeki kozmikizm, dışarıdan eklenmiş bir teori değil, anlatıların kendi yapısına işlemiş bir felsefedir. Bu yönelim, insan merkezli ölçüyü dağıtan, kozmik, dahası mekânsal düzeni bozan, anlatıyı parçalayan büyük ölçekli kırılmalar yaratmaktadır. Bu durum, ortaya çıkan varoluşsal değişimleri ve bilgiye dair sarsıntıları adım adım görünür kılan, alışılmış düşünceleri bir kenara bırakıp görünen yüzeyi dikkatle inceleyen bir okuma tutumu gerektirir. Araştırmanın doğası gereği de böylesi bir tutumu karşılayan okuma fenomenolojik bir irdelenim ile mümkün kılınmıştır. Belirsizliğin işleyişini ve dilin sınırlarında beliren boşlukları içeriden izlemeyi olanaklı kılan bu okuma, böylece Beksiński ile Lovecraft örtüşümünde tartışılabilir bir boyut olarak kendini görünür hale getirebilmektedir.

Çalışmada fenomenoloji, insan deneyiminin özüne ulaşmayı amaçlayan, olguları doğrudan ve aracısız kavramaya yönelen nitel bir yöntem olarak ele alınır. Yüzeyde basit ve güncel görünen olguların ardındaki anlam katmanlarını açığa çıkarmakla yetinmeyen böylesi bir yaklaşım, bilincin yapısını, gerçekliğin temel ilişkilerini ve varoluşun koşullarını da inceler. Fenomenolojinin öncü düşünürlerinden Edmund Husserl (1859–1938) tarafından sistematikleştirilen bu düşünme biçiminin şekillenişine bakıldığında; deneyimin nesnelerinin bilince hangi koşullarda verildiğini ve deneyimin nasıl mümkün olduğunu sorgular. Husserl'in önerdiği yol, öznenin dünyayla kurduğu ilişkiyi ön kabullerden ve alışkanlıklardan arındırmayı, olgulara doğrudan bir bakış geliştirmeyi hedefler. Böylece anlamın, nesne ile öznenin karşılıklı etkileşimi içinde ve akış hâlinde nasıl kurulduğu görünür hâle gelir. Çerçeve, yalnızca görünenle yetinmeyip görünmeyeni, aşkın olanı ve bilincin potansiyel ufuklarını da araştırmaya dahil eder; gerçekliğin temel yapısını ve bütünlüğünü anlamanın yanı sıra varlığın ve bilginin oluşumunu derinlemesine sorgulayan geniş bir zemin sağlar (Taşkın, 2021 s. 153). Fenomenolojik bakış daha spesifik olarak sanat bağlamı ile ele alındığında, eserin yüzeydeki biçimsel duyusal özelliklerinin ötesine geçerek ardındaki özsel yapıyı ve anlam katmanlarını açığa çıkarmayı amaçlar. İlk bakışta sunulan görünümler çoğu kez derinlikli bir soruşturmadan bağımsız değerlendirilir. Oysa burada amaç, yapıtın bilince nasıl ve hangi koşullarda verildiğini ve bu verilişin ardında nasıl bir kökensel yapı bulunduğunu

sistematik olarak izlemektir. Bu perspektifle sanat, yalnızca görüneni değil, varlığın derin katmanlarını da işaretleyen bir alan hâline gelir (Şan, 2016, s. 51). Algı ve beden merkezli fenomenolojik düşünceyi derinleştiren düşünür Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), algının bedensel ve varoluşsal boyutunun sanat deneyiminin ayrılmaz parçası olduğunu vurgular (Aydın, 2020, s. 9).

Fenomenolojik bağlamın uygulanabilir bir yöntem olarak karşılık bulmasının maddi dayanağı gibi duran Lovecraft'ın özellikle Cthulhu'nun Çağrısı (*The Call of Cthulhu*, 1926) metni; yüzeyde tanıdık görünen öğelerin altında, insan bilincinin sınırlarını zorlayan çok katmanlı bir anlam dünyasını görünür kılar. Lovecraft'ın metinlerinde kurucu mit, klasik ulusal-toplumsal köken anlatılarından ayrışır; insanlığın evrenle ve bilinmezlikle kurduğu ilişkiyi kozmik ölçekte yeniden düşünmeye davet eden bir imge rezervuarı olarak çalışır. Bu rezervuar, okurda yalnızca korku değil, aynı zamanda yabancılaşma ve hayret duyguları uyandırarak, dünyanın kendindeliğine dair bir sezgi ürettiği görülmektedir. Anlam arayışı bu eşiğe gelindiğinde askıya alınır; okur, varoluşun çıplak ve açıklanamaz yüzüyle baş başa kalır. Böyle bir okuma, olay örgüsünün ötesine geçerek, bilincin evren, bilinmezlik ve sınır deneyimleriyle kurduğu ilişkileri görünür kılar (Aydoğdu, 2010, s. 212). Sanat deneyiminde anlamın bedensel temas ve algısal yönelimle kurulduğu fikri de bu bağlamda önem kazanır (Merleau-Ponty, 2017, s. 273). Beksiński'de de tanıdık unsurlar, kısmen tanıdık denebilecek senaryolar içerisinde sunulur; ancak bu unsurlar, rüyalarda olduğu gibi soyut bir mantığın içine yerleştirilerek yabancılaştırılır. Bu yönüyle Beksiński'nin imgeleri, Lovecraft'ın anlatılarında yüzeyde tanıdık görünen ögelerin altında giderek açığa çıkan kozmik bilinmezlik yapısıyla örtüşür; her iki sanatçıda da tanıdık olan, bilinmezliğe açılan bir eşik işlevi görür.

2. Zdzisław Beksiński

1929 yılında, günümüzde Polonya'nın güneydoğusunda yer alan Sanok'ta doğan sanatçı, yaşamı boyunca çeşitli sanatsal deneyimler içerisinde bulunmuştur. Fotoğraftan resme, heykelden dijital çalışmalara uzanan farklı medyumlarda ifade biçimleri geliştiren Beksiński'nin en dikkat çeken yapıtları ise ağırlıklı olarak resimleridir. Sanat eleştirmenlerine göre, eserlerindeki en verimli dönemin 20. yüzyılın 1960–1980 yılları arasına denk geldiği ve ikonik çalışmalarının büyük bölümünün bu dönemde üretildiği kabul edilmektedir; bu dönem "fantastik dönem" olarak adlandırılır (Koptseva & Reznikovas, 2015, s. 881). Beksiński'nin çocukluk ve özellikle ilk gençlik yılları, İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı döneme denk gelmektedir. Savaşın doğrudan ve dolaylı etkilerinin, sanatçının plastik ifade gücü üzerinde izler bıraktığı gözlemlenmektedir. Eserlerinde sıkça rastlanan harabeler, yıkık dökük anıtsal kalıntılar ve benzeri unsurlar, bu tarihsel deneyimin estetik düzlemdeki yansımaları olarak değerlendirilmeye elverişlidir. Bununla birlikte sanatçı, savaştan etkilenme meselesine ironik bir mesafeyle yaklaşır ve savaş deneyimini "yeteri kadar ölü ya da harabe bırakmayan başarısız bir deneme" olarak nitelendirir (Grzebałkowska, 2014, s. 25, akt. Węgrzyn, 2024, s. 77). Bu ironi daha küçük yaşlarına ait anımsamalar için de kendini göstermiştir. Sokolowska-Smyl'in (2014) ifadesinde ise Beksiński, varlıklı bir ailenin tek çocuğu olarak dünyaya gelmiş; dönemi için olağan sayılabilecek sokakta oyun oynama gibi çocukluk deneyimleri yerine, kendisinin de sonradan eleştireceği şekilde, ailesinin zorunlu kıldığı çeşitli özel kurslara tâbi tutulmuştur. Bu aktivitelerden hoşlanmayan ve aslında dışarıda vakit geçirmeyi tercih eden Beksiński, bir noktada tepkisini şu sözlerle ifade etmiştir: "İlk bombanın bu lanet piyanonun üzerine düşmesini yeğlerim." (Grzebałkowska, 2014, s. 12, akt. Sokolowska-Smyl, 2014, s. 163).



Görsel 1. Zdzisław Beksiński, Untitled, Fotoğraf, 1955

Gençlik dönemlerinde sanatsal ilgisi öncelikle sinemaya yönelmiş olsa da, "Beksiński'nin hayalindeki kariyer, sinema okulunu bitirip filmler yapmaktı. Ancak babası onu daha 'pratik' bir alan seçmeye ikna etti; savaşta harap olmuş Polonya'da mimarlık daha makul bir seçenekti" (Banach, 1999, s. 3). Bu doğrultuda Krakow Teknoloji Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi alarak 1952'de mezun olur ve bir süre Sanok'ta şantiye şefi olarak çalıştıktan sonra bu mesleği bırakır. Ardından, "sanatsal gelişiminin ilk evresinde modern fotoğrafçılık ve fotokolaj teknikleriyle ilgilendiği" görülür (Koptseva & Reznikovas, 2015, s. 881). 1950'lerden itibaren savaş sonrası konutları, Sanok'un taşrasındaki boşluğu ve hüznü sergileyen, "yarı belgesel" nitelikte siyah beyaz fotoğraflar üretir (Węgrzyn, 2024, s. 79). Fotoğrafla başlayan bu süreç, ilerleyen yıllarda resim sanatına odaklanmasına zemin hazırlar; farklı medyumlarla ilgilenmeye devam etse de ifade gücünün en yoğun biçimde resimlerinde ortaya çıktığı görülür.



Görsel 2. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1971

Kurşun kalem, mürekkep, pastel ve kömür çizimlerden monotiplere ve helyograflara uzanan geniş bir teknik yelpazede çalışan Beksiński, biçim arayışında da klasik simetri düzenlemelerinden yerinden edilmiş kompozisyonlara kadar çeşitli

yaklaşımlar denemiştir. ”Bazı çalışmaların çizgileri görünmeyecek kadar narinken, diğerlerinde çizim monokrom bir resme dönüşerek geniş mekânlı, ışık ve gölge oyunlarıyla karakterize oluyordu” (Banach, 1999, s. 5). Bu biçimsel çeşitlilik, sanatçının fantastik döneminde geliştirdiği atmosferin temellerini oluşturur. Bu dönemde ”en çok göze çarpan, mavi ve yeşilin baskınlığıdır; tekrar eden temalar arasında geçitler, pencereler ve çerçeveler, havada asılı yapılar ve bedenler, bilinmeyen mekânlar, zor ayırt edilebilen insanlar ve/veya hayvanlar, katedral türü yapılar, harabeler ve hurda alanları bulunur” (Węgrzyn, 2024, s. 79). Bu bağlamda, Beksiński'nin eserlerinde belirli bir tekniğin sınırlayıcı niteliğinden ziyade, tekniklerin belirsizlik yaratma aracı olarak işlevselleştirildiği gözlemlenmektedir.



Görsel 3. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1972

Beksiński’nin anlatısında öne çıkan bir diğer yaklaşım, geçmişe dair takındığı mesafeli tutumdur. Eşi ve oğlunu kısa sayılabilecek bir zaman aralığında peş peşe kaybetmiş olmasına rağmen, sanatçının açıklamaları ne bu trajedilerin ne de genel olarak geçmiş yaşantısının sanatsal üretimini doğrudan belirlediği izlenimini verir. Nitekim çocukluğu üzerine yöneltilen bir soruya, ”Çocukluğumun bana etki ettiğini sanmıyorum, en fazla annemin resimlerimi atmayıp, güzel sanatlar temalı kitaplar alması katkı sağlamıştır” yanıtını verir (Czopik, 1978, s. 1). Sanatçı, geçmişine dair sorulara genel olarak da mesafeli yaklaşır; kendi ifadesiyle, geçmişine ilişkin aslında “hiçbir şey bilmediğini”, bildiği her şeyin de sonuçta ”hiç” kadar değeri olduğunu ima eder. Çocukluk anılarından söz ederken, on yaşındayken aldığı havalı tüfekle tavuklara ateş etmiş olmasının yalnızca kendisini ilgilendiren, önemsiz bir ayrıntı olduğunu belirtir; bunun ötesinde ise, adeta “ölmemek için doğmuş” olsa da, ne yaparsa yapsın bu kaderden kaçamayacağının açık olduğunu vurgular (Banach, 1999, s. 2). Bu ifadelerden, Beksiński için varoluşun sabit bir noktadan ziyade sürekli bir akış olarak kavrandığı anlaşılmaktadır. Bir röportajda, yakında kendisinin de bir ”hayalet”e dönüşeceğini, zamanın durdurulamaz olduğunu ve insanların kozmik ölçekte yalnızca birer “çöp” olarak görülebileceğini, dolayısıyla etraflarında daha fazla “çöp” biriktirmenin anlamlı olup olmadığının sorgulanması gerektiğini dile getirdiği aktarılır (Śnieg-Czaplewska, 2005, akt. Tesinblog, 2018). Bu yaklaşımda Lovecraftçı bir kozmikizm anlayışının izlerini görmek mümkündür: Geçmiş, esasen ölüye ait bir alandır; geçmişi çağrıştıran göstergeler ise artık var olmayan şeylerin kalıntılarıdır. Kozmikizmin öne sürdüğü gibi evren insanın etrafında dönmemekte, tersine insan, devasa kozmik döngü içinde sürüklenen küçük bir parça olarak konumlanmaktadır. Beksiński’nin ”hayalet” benzetmesi bu bağlamda, varoluşun geçiciliğini ve insanın kozmik ölçekteki kırılganlığını güçlü biçimde vurgular. Lovecraft’ın, ebediyen var olanın aslında “ölü” sayılamayacağını, bir gün ölümün bile ortadan kalkabileceğini ima eden ifadesi (Lovecraft, 2001a, s. 765), bu bağlamda Beksiński’nin eserlerini anlamak açısından aydınlatıcı bir referans noktası sunar. Bu çerçeveden bakıldığında,

Beksiński'nin resimlerindeki unsurlar, doğrusal bir zamana ait tekil yaşantıların doğrudan temsilleri olmaktan çok, geçmişte birikmiş ve iç içe geçmiş farklı zaman katmanlarının kalıntılarıdır. Bunlar, sanatçının kendi ifadesiyle "kozmik çöp yığınları"na benzer biçimde, geriye kalan, çözülmekte olan varoluş izleridir. Eserlerde sıkça karşımıza çıkan yok oluş imgeleri de bu nedenle eskatolojik, nihai bir sonu değil; Lovecraft'ın kozmik perspektifine uygun biçimde, soyut kavramların ve formların bile solmaya başladığı bir kozmik aşınma eşiğini temsil etmektedir.



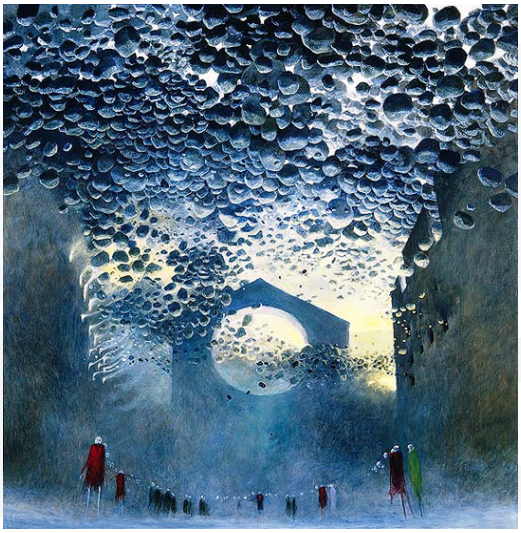
Görsel 4. Zdzisław Beksiński, Untitled, Dijital Fotomontaj, 1996–1997

1990'ların sonuna gelindiğinde Beksiński, farklı ülkeler ve kıtalarda tanınan, dünyaca ünlü bir ressam hâline gelmiştir. " Hayranı ve üniversite profesörü olan Piotr Dmochowski, Beksiński'nin Fransa, Belçika, Almanya ve Japonya'da bir dizi sergisini düzenledi. Paris'te 1989–1996 yılları arasında ona adanmış özel bir galeri bulunmaktaydı" (Koptseva & Reznikovas, 2015, s. 88). 2001 yılında vasiyetnamesini hazırlayan sanatçı, eserlerini Sanok Tarih Müzesi'ne devretmiş; 2005 yılındaki vefatının ardından, farklı medyalarda ürettiği binin üzerinde yapıt, bu müze bünyesinde sergilenerek en kapsamlı Beksiński koleksiyonunu oluşturmuştur (Koptseva & Reznikovas, 2015). Yükselen ününe rağmen Beksiński, sanatını bir dışavurum aracının ötesinde konumlandırmamış, kamusal görünürlükten uzak, görece münzevi bir yaşam sürmeyi tercih etmiştir. "Coğrafi ve sosyal bazda Beksiński, 1977 yılına kadar ailesiyle Sanok'ta yaşadı, sonrasında Varşova'ya taşındı. Sanat dünyasına hiçbir zaman yakınlık duymadı. Çoğu sanatsal etkinliğe katılmadığı gibi, herhangi bir sanat topluluğuyla da özdeşleşmedi" (Węgrzyn, 2024, s. 79). Bu doğrultuda sanatsal faaliyetlerini atölyesinin sınırları içinde yürütmüş ve genel sanatsal normların dışında kalan özgün bir anlayış geliştirmiştir.

2.1. Beksiński'nin Sanat Anlayışı

Beksiński'nin sanatsal üretimini şekillendiren temel unsurlardan biri, yaşamına hâkim olan sade ve içe dönük tutumudur. Bu yaklaşım, eserlerinin en belirgin ortak özelliklerinden biri olan isimsiz oluşlarına da yansır. Bu tercih, yalnızca yalınlık arzusundan değil, eseri baştan belli bir yoruma yönlendirmeme isteğinden de kaynaklanır. Sanatçıya göre "resim, içsel bir vizyonun aynadaki yansıması olmalı" ve izleyici, esere bakarken hem tekniği hem de resmin "resim" olarak doğasını unutabilmelidir. Nitekim bu doğrultuda, "Rüyaları fotoğraflıyormuşum gibi resmetmek istiyorum" der (Banach, 1999, s. 5). Beksiński için rüyalar, imgelerin ortaya çıkışında temel bir esin kaynağıdır; ancak bu durum, onu doğrudan sürrealist gelenek içine yerleştirmeyi haklı çıkarmaz. Sanatçı, rüya temasının özellikle gazeteciler tarafından kendisine yakıştırıldığını, kendi açısından asıl ortaklığın yalnızca "düşsel bir yaratıcılık yöntemi"

ile sınırlı olduğunu ifade eder. İmgelerinin neden ve nasıl belirdiğini rasyonel olarak gerekçelendirmeye çalışmadığını, örneğin "neden birinin omzunda bir kuş resmettiğini" sorgulamadığını, bu tür öğelerin rüyalardaki gibi kendiliğinden ortaya çıktığını ve yaratıcı sürecinin gevşek, akışkan ve müdahalesiz ilerlediğini belirtir (Gyllenhammar, 2024, s. 8). Bu nedenle rüyalar, Beksiński'nin pratiğinde bilinçdışı içeriği yorumlamak ya da simgesel bir programa bağlamak için değil, imgelerin serbestçe akmasına imkân tanıyan bir zemin olarak önem taşır. Sanatçı, rüyasal nitelikli imgeleri belirli bir anlam dizgesine yerleştirmekten özellikle kaçınır; bu tavır, onun sürrealist gelenekle birlikte anılmasını problemli hâle getirir.



Görsel 5. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1980

Bu bağlamda Beksiński, sanatsal akıcılığı özellikle korumak ister. Bir şeyi adlandırmanın, ona dair anlamı katılaştıran ve izleyicinin düşüncesi üzerinde tahakküm kuran ilk adım olduğunu düşünür. Bu nedenle katı anlam üretim süreçlerinin rüyasal etkiyi zayıflattığını savunur. Resimlerinin anlamı üzerine sorulan sorulara, "Resimlerim ya da diğerlerininki için asla bu ne anlama gelmekte diye sormam. Anlam benim için bütünüyle anlamsızdır. Edebi bir betimde çikolatanın tadı ne kadar değer taşıyorsa o kadar. İnsanların sanatla ilişkilerinde anlam sorusunun nasıl bu kadar önemli olabildiğini anlamıyorum" sözleriyle karşılık verir (Banach, 1999, s. 7). Bu tutumuyla Beksiński, sanatta anlam arayışına bilinçli bir mesafe koyar. Başlıkların, özellikle farklı dillere çevrildiklerinde, izleyiciyi belirli bir yoruma zorlayarak çalışmanın özünü bozabileceğini düşünür; bu yüzden neyi resmettiğini "bilmediğini" ifade etmekten de kaçınmaz (Koptseva & Reznikovas, 2015). Resimleriyle ne anlatmak istediği sorulduğunda ise, "Söyleyecek hiçbir şeyim yok… Söyleyecek bir şeyim olsaydı eğer onu yazardım… Bunun için bir resme ihtiyacım yok" diyerek (Gyllenhammar, 2024, s. 8), resimlerini hazır bir iletinin taşıyıcısı değil, başlı başına bir deneyim alanı olarak konumlandırır. Öte yandan Beksiński'nin sanatı bu araştırmanın dokusu gereği duran fenomenolojik betiden ziyade, kristalize olmuş bir felsefi refleks olarak da karşılık bulmaktadır. Fenomenolojinin oldukça etkin olduğu izlenilen Beksiński'de sanat eseri, izleyiciye aktarılmış kapalı bir "mesaj" değil; kendi varoluşuyla izleyiciye belirli bir dünyayı açan bir imkân olarak da tezahür eder. Hazır semboller ve sabit anlamlar, rüyaları belirli kalıplara hapsederek onların özsel niteliğini zedeler. Sanatçı bu noktayı, "Önemli olan görünen değil, gizli olandır… Diğer bir deyişle, gözlerin görebildiği ve adlandırılabilen değil, ruha açılan şeydir" sözleriyle özetler (Banach, 1999, s. 7). Bu çerçevede Beksiński'nin sanat anlayışı, açıklayıcı ve sabitlenmiş anlamdan çok, deneyimsel ve sezgisel bir açıklık üretmeye yönelir.

3. Beksiński ve Lovecraft: Kozmikist Bir Karşılaşma

Lovecraft, yaşadığı dönemde çok yönlü ve sıra dışı bir kişilik olarak öne çıkmaktadır. Kendi ifadesiyle, kendisini " Providence'tan kibar yaşlı bir beyefendi ve asla profesyonel bir yazar değil" şeklinde tanımlamıştır (Houellebecq, 2019, s. 7). Bu öz tanım, onun yazarlık pratiğine yaklaşımındaki temel tutumu yansıtır. Lovecraft, yaşamı boyunca yazmayı hiç bırakmamış; ancak yazarlığı bir meslekten ziyade, kişisel ve sanatsal bir uğraş olarak görmüştür. Edebi üretiminden elde ettiği gelir, çoğunlukla arkadaşları için yaptığı revizyon ve editörlük işlerinden gelmiştir. Bu işleri neredeyse sembolik ücretlerle yapması, yazarlığı bir geçim kaynağı olarak değil, bir dostluk ve dayanışma alanı olarak gördüğünü göstermektedir. Lovecraft'ın yazıya karşı bu mesafeli ve amatörce yaklaşımı, hayatında daha büyük bir maddi başarının eksik kalmasını da beraberinde getirmiştir. O, kendisini her şeyden önce bir amatör olarak tanımlamış; para için yazmayı hem ahlaki açıdan rahatsız edici hem de sanatsal anlamda bir tür intihar olarak değerlendirmiştir. Sıklıkla bir " yamak yazar" olmadığını ve olamayacağını vurgulamış, başkalarının beklentilerine göre eser üretmeyi reddetmiştir. Her ne kadar mesleği gereği edebi revizyonist olarak birçok metin üzerinde çalışmış olsa da, kendi kurgusal üretimini bu işlerden daima ayırmıştır (Joshi, 1980, ss. 10-11). Bu yaklaşım, Lovecraft'ın yazarlık deneyimini ekonomik ya da mesleki bir faaliyet olarak değil, varoluşsal ve sanatsal bir tutum olarak yaşadığını gösterir; onun yazı ile kurduğu ilişki, dışsal beklentilerden ziyade, kendi içsel dünyasının ve özgün yaratıcı itkilerinin bir yansımasıdır.

Lovecraft'ın estetik ve düşünsel arka planını oluşturan temel edebi referanslar arasında, İrlandalı yazar Lord Dunsany ve Amerikan gotik geleneğinin öncüsü Edgar Allan Poe önemli bir yer tutar. Her iki yazar, kendi dönemlerinde özgün mitolojiler ve anlatı evrenleri kurarak türlerinin sınırlarını genişletmişlerdir. Lovecraft'ın özellikle ilk dönem eserlerinde, Dunsany'nin hayal gücüne dayalı, mitolojik ve düşsel anlatımının etkisi belirgin şekilde hissedilir. Lovecraft, Edebiyatta Doğaüstü Korku (*Supernatural Horror in Literature*, 1927) adlı makalesinde Lord Dunsany'i şu sözlerle tanımlar: "Yeni bir mitolojinin mucidi ve şaşırtıcı folklor dokuyucusu olarak, Lord Dunsany, fantastik güzelliğin dünyasına adanmış ve günlük gerçekliğin kabalığı ve çirkinliğine karşı sonsuz bir savaşa girişmiştir" (Lovecraft, 1927, s. 25). Lovecraft'ın Dunsany etkisindeki eserleri, özellikle rüya diyarlarında geçen hikâyelerinde öne çıkmaktadır. Rüya Döngüsü olarak bilinen bu öyküler, 1926'da Cthulhu'nun Çağrısı ile Lovecraft'ın kendi evrenini kurmasından sonra, yalnızca Kadath'a Bilinmeyen Düş Yolculuğu (*The Dream-Quest of Unknown Kadath,* 1927) adlı eserinde belirgin şekilde devam eder. Bu tarihten itibaren Dunsany etkisi, Lovecraft için geride bırakılmış bir eşiğe dönüşmüş olsa da yazarın anlatı dünyasının nasıl kristalize olduğuna dair referans niteliğinde ipuçları barındırmaktadır. Javet'in (2010) aktardığına göre, Dunsany'nin kurduğu evren, yazarın hayal gücünün sınırları içinde şekillenirken, Lovecraft'ın anlatılarında ise ontolojik bir boşluğun ve kozmik dehşetin varlığı hissedilmektedir (Javet, 2010, ss. 26-27). Lovecraft'ın mitosunu, okurun da parçası olduğu gerçekliğin üzerine inşa ettiğini ve bu yaklaşımın, onun korku unsurunu daha otantik ve sarsıcı kıldığını belirtir; çünkü Lovecraft'ın kozmik korkusu yalnızca hayal gücü ile değil, aynı zamanda varoluşsal bir dehşet fenomeniyle çalışır. Michel Houellebecq, H. P. Lovecraft: Dünyaya Karşı, Hayal Gücü (*H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, 1991) adlı incelemesinde, Lovecraft'ın kozmikizmini şu şekilde açıklar: Bilimler, gerçeği objektif bir şekilde tarif etme çabalarında, Lovecraft'a kendi bakış açısını geliştirmek için ihtiyaç duyduğu araçları sağlamıştır. Lovecraft'ın amacı, insani ya da psikolojik çağrışımlardan bağımsız, nesnel bir korku yaratmaktır. Yazar, yalnızca insan için değil, insanın kavrayışının ötesinde, biçimi ve doğası insan aklı tarafından tam olarak anlaşılamayan varlıklar aracılığıyla da anlamlı olabilecek bir evren ve anlatı inşa etmeye çalışmıştır (Houellebecq, 2019, s. 33). Böylelikle Lovecraft için korku klasik korkudan farklı olarak, bilinmeyenle ve kavranamayanla karşılaşmanın yarattığı varoluşsal sarsıntıyı ifade eder. Onun için korku, yalnızca bir tehdit ya da dehşet duygusu değil, insanın evrendeki yerinin ve anlamının kökten sorgulanmasıdır. Lovecraft'ın amacı, okurda psikolojik bir korkudan ziyade, evrenin büyüklüğü ve kayıtsızlığı karşısında duyulan derin bir tedirginlik ve çaresizlik hissi yaratmaktır. Bu nedenle Lovecraft'ın korkusu, insani ya da toplumsal korkuların ötesinde, kozmik bir

bilinmezliğin ve insanın önemsizliğinin farkına varılmasıyla ortaya çıkar. Lovecraft'ın eserlerinde sıkça karşılaşılan " belirsiz sarmal gaz" gibi ifadeler, insan aklının tanımlama ve anlamlandırma çabasının yetersiz kaldığı, tamamen yabancı ve anlaşılmaz bir zekânın metaforu olarak öne çıkar. Lovecraft'ın evreninde, varlıklar çoğu zaman ne insana ne de bilinen herhangi bir canlıya benzer; hatta öyle ki, bazen maddesel bir forma dahi sahip değildirler. Aklın dışında, insan merkezli algının ötesinde, evrenin kayıtsız ve anlaşılmaz doğasını temsil eden, biçimsiz ve tanımlanamaz varlıkları simgeler.

Bu noktada vurgulanması gereken önemli bir husus da şudur: Lovecraft'ın kozmik korkusu, kaynağını insan merkezli olmayan bir evren tasavvurundan alsa da, bu korkuyu deneyimleyen ve anlamlandıran yine insandır. Yani, evrenin kayıtsızlığı ve bilinmezliği "insan için" bir korku kaynağıdır. Korkunun nesnesi kozmik ve insan ötesi olsa da, bu gerçekliği algılayan, ondan dehşete düşen ve kendi varoluşsal önemsizliğini fark eden insan bilincidir. Lovecraft, insan merkezciliği reddederken, insan deneyimini tamamen dışlamaz; aksine, insanın evrendeki gerçek yerini (önemsizliğini) fark etmesinin yarattığı dehşeti işler. Bu dehşet, insan bilincinin bir ürünüdür ve insanın kendi varoluşsal kırılganlığını ve evrenin ona karşı olan kayıtsızlığını fark etmesinden doğar. Dolayısıyla Lovecraft'ın kozmik korkusu, kaynağı kozmik olsa da, insan için tanımlı bir kozmik korkudur.

Bütün bu bağlam dikkate alındığında, Beksiński ile Lovecraft arasında sanatsal ve felsefi düzeyde işleyen bir çekim alanı olduğu söylenebilir. Her iki sanatçı da ilk bakışta yalnızca belirli motifleri tekrar eden bir anlatım kuruyormuş izlenimi verse de, bu anlatımın derin yapısında çok daha katmanlı bir estetik ve düşünsel düzlem ortaya çıkar. Lovecraft'ın hikâyeleri incelendiğinde, akıl sınırlarını aşan varlıklar ile insanların bu varlıklarla karşılaşmalarında ortaya çıkan gerilimin merkezî bir rol üstlendiği görülür. Bu varlıklar tekinsiz ve "uzaylı" niteliktedir; insana benzerlikleri söz konusu olduğunda bile bu benzerlik, en temel düzeyde bozulmuş ve çarpıtılmıştır. Lovecraft, bir yazısında bu doğrultudaki sanatsal tercihlerini şu şekilde temellendirir:

> Tuhaf öyküleri seçme nedenim onların eğilimlerime en iyi uymasıdır; en büyük dileklerimden biri, anlık da olsa bizleri sınırlayan zaman, mekân ve doğa yasalarının askıya alınması ya da ihlal edildiği bir yanılsama yaratmaktır. Bu öykülerde korkunun merkezde oluşu ise, en derin ve güçlü duygumuz oluşu ve doğa yasalarını aşan yanılsamaların yaratımı için en uygun duygu olmasıdır (Lovecraft, 2009).

Lovecraft'ın bu yanılsamaları tasvir etme biçimleri ise onlara uygun bir yapıdadır. "Harman'a göre Lovecraft'ın anlatımında iki prensip söz konusudur; ilki gerçek nesnelerde dilin sekteye uğramasındaki gerilim, ikinci ise görünen nesnelerin kendi nitelikleriyle dayanılmaz burulma içinde oluşu" (Harman, 2012, s. 19). Bu yaklaşım Lovecraft'ın eserlerinde ilk bakışta kitsch algılanmaya müsait "akıl almaz, devasa, tarifsiz" gibi betimlemelerde kendisini gösterir. Fakat bu tip tanımlar hiçbir zaman o unsurların nicelik özelliklerine vurgu yapmak için orada değildir. Harman'ın da bahsetmiş olduğu gibi dilin sınırlarının ötesinde oluşlarına vurgudur. Bu varlıkların büyük çoğunluğu tanımlanamaz niteliktedir; tanımlanabilenler ise insan algısının sınırları dâhilindeki tezahürleri yansıtır; "Bir tür canavara, bir canavar simgesine ya da hastalıklı bir düşgücünün tasarlayabileceği türden bir şekle benziyordu. Taşkın hayal gücümün bu şekli bir ahtapota, bir ejderhaya ve bir insan karikatürüne benzettiğini söylersem, o şeyin ruhuna sadakatsizlik etmiş sayılmam (Lovecraft, 2001b, s. 1166). "Cthulhu'nun Çağrısı öyküsünde Lovecraft (2001b), Cthulhu'yu betimlerken onun nicel özelliklerinin basit bir toplamını sunmaktan ziyade, insan algısının sınırlarını aşan ve birden çok formu aynı anda içkin kılan bir varlık olarak tasvir eder. Bu durum, Harman'ın (2012) ifade ettiği üzere, dile "aşırı yükleme" yaparak ima yoluyla anlam üretme stratejisinin güçlü bir örneği olarak görülebilir. Burada, kısmen birbiriyle ilişkili çok sayıda tanım, akıl almaz bir formun üzerine üst üste bindirilerek okurda doğrudan tanımlanabilir olmayan bir etki yaratır. Bu anlatı stratejisi, biçimsel olarak belirlenemez ve tekinsiz imgelerle çalışan Beksiński'nin resimleriyle anlamlı bir paralellik kurmaya imkân tanımaktadır. Lovecraft'ın söz konusu tasvirinde anlatıcı, doğrudan ve eksiksiz bir

betimleme sunamadığı için, yalnızca kendi algısının ve hayal gücünün elverdiği ölçüde anlamlandırabildiği bir formu aktarmaya çalışmakta; buna rağmen temsil edilen varlığın temel niteliğine bütünüyle aykırı düşmeden onu okura iletebilmektedir.

Benzer bir anlatı tekniği Uzaydan Düşen Renk (*The Colour Out of Space,* 1927) öyküsünde de karşımıza çıkar. Söz konusu metinde, "meteoritin tuhaf tayfındaki bazı bantlara benzeyen rengi tarif etmenin olanağı yoktu ve ancak benzetme yoluyla renk demişlerdi" (Lovecraft, 2001d, s. 1373) ifadesiyle, adlandırılması güç bir fenomene dilin sınırları içinde ancak mecazi bir ad verilebildiği vurgulanır. Öykü boyunca, meteoritin düştüğü çiftlikte ve çevredeki doğal yaşama tehdit oluşturan bu varlığa ilişkin, ilk bilimsel incelemelerden elde edilebilen temel bilgi, onun yalnızca "renge benzer" bir şey olduğudur. Metindeki "sanki en iğrenç türünden şeytani ve murdar bir emiş sesi vardı [...] Sanki leşle beslenen kocaman bir ateşböceği ordusu lanetli bir bataklığı istila etmiş de cehennemi bir dans tutturmuş gibi yapay ışıklar kıvıl kıvıl oynuyordu." (Lovecraft, 2001d, ss. 1389–1398) şeklindeki betimlemeler de bu durumu pekiştirir. Anlatı boyunca "renk" analojisi korunur; karakterler, varlığı doğrudan ve kavramsal olarak tanımlamak yerine, yalnızca bir dizi benzetme yoluyla ona yaklaşabilir. Bu çabalar, söz konusu varlığın yapısını dünyevi bir çerçeveye yerleştirmeye yönelse de beklenen tam ve istikrarlı anlam hiçbir zaman ortaya çıkmaz. Bu anlatı stratejisi, metni, basit bir "uzaylı yaratık" saldırısı anlatısı olmaktan çıkararak, algının ve anlamlandırmanın sınırlarını hedef alan varoluşsal bir tehdit hikâyesine dönüştürür. Bu noktada, Lovecraft'ın temsil edilemez, dolaylı olarak ve çoğunlukla benzetmeler aracılığıyla sezdirilen kozmik varlıkları ile Beksiński'nin resimlerindeki belirlenemez, sabitlenemeyen ve tekinsizlik üreten formlar arasında, temsilin sınırlarını zorlayan ortak bir sanatsal yönelimden söz etmek mümkündür. Bu ortak yönelim, her iki sanatçının da insan algısının sınırlarında konumlanan ve tam anlamıyla kavranamayan varoluş biçimlerini merkeze alan bir ifade stratejisini paylaştığını göstermektedir.

Görüldüğü üzere Lovecraft'ın sanat ve yaşama dair referanslar incelendiğinde, Edebiyatta Doğaüstü Korku'da temellendirdiği kozmikizmin kökleri görülebilmektedir. Yaşamı boyunca çeşitli iniş çıkışların girdabında savrulan Lovecraft için, insanın evrenle kurduğu ilişki merkezi bir motif hâline gelmiş; aynı dönemde korku edebiyatının taşıdığı sıradanlık ve basmakalıp anlatı kalıpları da onun açısından ciddi bir sorun alanı olarak belirginleşmiştir. Yine Edebiyatta Doğaüstü Korku'da irdelediği; korkunun edebi temsilleri, toplumsal ve kültürel bağlamlarının nasıl insanın varoluşsal kaygıları ve bilincinin sınır deneyimlerine dayandığını ortaya sürer. Çalışmada korkunun tarihsel gelişimini üç temel eşikte toplar: Orta çağ ve Barok dönemin dinsel korkuları, 18. ve 19. yüzyılın gotik-psikolojik korkuları ve nihayet 20. yüzyılda şekillenen kozmik-ontolojik korku (Lovecraft, 1927, ss. 2-3). Bu sınıflandırmayla korku unsurunun tarihsel olarak nasıl değiştiğini gösterirken aynı zamanda kozmik korkunun neliğini anlamlandırma imkânı sunar. Lovecraft için en güçlü korku, doğa düzenini bozan unsurlardan doğmaktadır. Bu bağlamda kozmik korkunun temelini oluşturan düşüncesini Cthulhu'nun Çağrısı eserinin girişinden okunabilmektedir; "Dünyadaki en merhametli şey, zannımca, insan zihninin, içerdiği bilgiler arasında karşılıklı bağıntılar kurmaktaki yetersizliğidir. Kapkara sonsuzluk denizinin ortasındaki dingin cehalet adasında yaşıyoruz ve uzaklara seyahat etmek bize göre değil (Lovecraft, 2001b, s. 1166)". Bu ifadesi Lovecraft'ın kozmik korku anlayışının sadece bir estetik değil, insanın evrendeki yeri ve anlayışını derinlemesine sorgulamaya açan bir felsefi yaklaşım olduğunu gösterir. Lovecraft için insanın evrendeki mutlak önemsizliği ve bilinmezlikle yüzleşmesi, eserlerinde korkunun temel kaynağı olarak okuyucunun karşısına çıkarak özgün bir ontolojik boyut kazandırır.

Michel Houellebecq, H. P. Lovecraft: Dünyaya Karşı, Hayal Gücü adlı incelemesinde Lovecraft'ın kozmikizmini şu şekilde açıklar: "Bilimler, gerçeği objektif bir şekilde tarif etme çabalarında, Lovecraft'a kendi bakış açısını geliştirmek için ihtiyaç duyduğu araçları sağlamıştır. Lovecraft'ın amacı, insani ya da psikolojik çağrışımlardan bağımsız, nesnel bir korku yaratmaktır. Yazar, yalnızca insan için değil, insanın kavrayışının ötesinde, biçimi ve doğası insan aklı

tarafından tam olarak anlaşılamayan varlıklar aracılığıyla da anlamlı olabilecek bir evren ve anlatı inşa etmeye çalışmıştır" (Houellebecq, 2019, s. 33). Böylelikle Lovecraft için korku klasik korkudan farklı olarak, bilinmeyenle ve kavranamayanla karşılaşmanın yarattığı varoluşsal sarsıntıyı ifade eder. Onun için korku, yalnızca bir tehdit ya da dehşet duygusu değil, insanın evrendeki yerinin ve anlamının kökten sorgulanmasıdır. Lovecraft'ın amacı, okurda basit psikolojik korkular değil, evrenin büyüklüğü ve kayıtsızlığı karşısında derin bir çaresizlik hissi uyandırmaktır. Onun korku anlayışı, toplumsal ya da insani kaygılardan ziyade bilinmezlikten doğar. Eserlerinde kozmik unsurların ifade ediliş biçimleri, insan aklının kavrayışını aşan, biçimsiz ve anlaşılmaz varlıkların salt tasviri değil, evrendeki kayıtsızlığın metaforu olarak simgesine dönüşür. Bu bağlamda özellikle kendi döneminin yaygın korku metası gotik unsurlar, onun için eski dünyanın basit yaratıklarından fazlası değildir. Edebiyatta Doğaüstü Korku'da da belirtildiği üzere, modern insanın korkuları, onun varoluşsal konumuyla paralel ilerlemektedir. Lovecraft, toplum bilimsel ve teknolojik açıdan ilerledikçe güçlenen insanın evrenin hâkimi olacağı yönündeki iyimser yaklaşıma eleştirel bir perspektiften yaklaşır ve bunun yerine, evrenin insan etrafında dönmediğini vurgulayan varoluşsal bir bakış açısı sunar. Bu çerçeve, Beksiński'nin yaşam ve özellikle geçmiş üzerine düşüncelerinin kozmikizm bağlamında okunmasına imkân tanır. İnsanın zaman akışı içinde adeta "kozmik bir çöp" hâline gelişine yönelik yaklaşımı, kozmikizmin temelini oluşturan, evrenin insan merkezli olmadığını öne süren anlayışla birlikte yorumlanabilir. Lovecraft'ın zaman kavramına atfettiği önem, bu paralelliği daha da derinleştirir: "Çoğu öykümde zamanın büyük bir rol almasının nedeni, zihnimde evrendeki en derin, dramatik ve kasvetli bir biçimde korkutucu şey olmasıdır. Zamanla çatışma, bana göre insani ifadenin en güçlü ve verimli temasını oluşturur (Lovecraft, 1995, s. 75)". Bu alıntıyla birlikte düşünüldüğünde, hem Lovecraft'ın metinlerinde hem de Beksiński'nin görsel dünyasında, insanın zaman ve evren karşısındaki radikal güçsüzlüğünün, kozmikizm ekseninde ortak bir ifade alanı oluşturduğu görülmektedir. Bu çerçeve, Lovecraft'ın yazınsal evreninden Beksiński'nin görsel dünyasına yöneldiğimizde özellikle zaman kavramı üzerinden daha da belirginleşir. Zaman, her iki sanatçıda da yalnızca kronolojik bir dizilim değil, varoluşu temelden sorunsallaştıran çok katmanlı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Beksiński için zaman, durmaksızın akan bir süreçtir; bu sürecin içindeki özne, akışa kapılmış ve sürüklenen bir figür olarak görünür. Tablolarındaki figür ve mekânlar adeta zamanın aşındırıcı kuvvetine maruz kalmış kalıntılar hâlindedir. Lovecraft'ta ise zaman, bu akışın içinde konumlanan faniliği kavrama ve anlamlandırma aracı olarak öne çıkar. Onun öykülerinde zaman, yalnızca olayların sıralanışını belirlemez; insan bilincinin, evrenin ölçeksizliği ve kayıtsızlığı karşısında ne kadar kırılgan olduğunu görünür kılan temel bir eksen hâline gelir. Dolayısıyla iki sanatçı arasındaki temel ortaklık, zamanı sıradan bir lineer uzam-zamanda değil, özneyi çözülmeye ve kendi sınırlarıyla yüzleşmeye zorlayan varoluşsal bir problem alanı olarak ele almalarıdır. Beksiński'nin görsel dilinde zaman, öznenin hem bedensel hem mekânsal bütünlüğünü bozan, onu formdan ve kimlikten azat eden bir kuvvet gibi işler. Lovecraft'ta ise zaman, insan bilincinin sınırlarını zorlayan ve faniliği, kültürel birikim ve tarihsel hafıza üzerinden daha da derinleştiren bir unsur hâlini alır. Bu noktada Lovecraft'ın metinlerinde karşımıza çıkan tarihsellik kavrayışı önemlidir. Tarih, bireysel deneyimlerin toplamı olmaktan çıkarak kolektif bilinçte yer eden bir kozmik korku alanına açılır. Lovecraft, geçmişi, insan için güven veren bir köken anlatısından ziyade, kozmik perspektifte "akışta tutunulabilecek geçici bir dal" gibi ele alır. Geçmişe yöneliş, onda nostaljik bir sığınak değil, insan birikiminin sınırlılığını ve kırılganlığını daha da görünür kılan bir imkândır. Böylece hem Lovecraft hem de Beksiński'de zamanın eserlerde yer alış biçimi, öznenin geçiciliğini ve savunmasızlığını vurgulayan ortak bir söylem üretir. Lovecraft'ın tarihselliği niçin verimli bulduğunu vurgulayan mektubu bu noktada açıklayıcıdır: "İnsanlığın uzun tarihiyle kurulan bağ başlı başına şiirseldir; hatta en grotesk geleneklerin hazları bile sahicidir. Bu haz direkt olarak nesnelerin niceliklerinden doğan bir estetik değildir fakat yüksek bir kültürel birikimle yüklü olmalarından ötürü hayal gücü için sıçrama tahtası görevi görür" (Lovecraft, 1968, s. 303). Bu ifadede Lovecraft, tarih ve gelenekleri yüzeysel bir süs ya da nostaljik bir dekorasyon malzemesi olarak değil, hayal gücünü besleyen ve aynı zamanda insanlık durumunun

sınırlılığını görünür kılan bir alan olarak konumlandırır. Beksiński'nin zaman anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, tarih ve kültürel kalıntılar, her iki sanatçı için de insanın kozmik ölçekte ne kadar küçük ve geçici olduğunu hatırlatan bir arka plan işlevi görür.

Bu nedenle Lovecraft'ın zamana yaklaşımında ortaya çıkan geçmiş vurgusu, basit bir eski günlere özlemden çok, faniliği ifşa eden bir boyut kazanır. Fawver'ın tespiti bu varoluşsal yönü açıkça ortaya koyar: "Lovecrafyen yaklaşımda, hem geçmiş hem gelecekte insanlığın kaçınılmaz yazgısı yıkımdır. Zamansız unsurların çoktan insanları tüketmiş olması düşüncesi tüm anlatılarının temelinde yer almaktadır. Bu kaçınılmazlıkla başa çıkmak; onu bilinçten dışlayarak geçmiş ve geleceğin ezici kötülüklerine psikolojik bir savunma hattı kurmaktan geçer" (Fawver, 2009, s. 250). Fawver'a göre Lovecraft'ın kozmikizmi, geçmiş ve geleceği insanı teskin eden bir süreklilik hattı olarak değil, kaçınılmaz yıkım fikrini taşıyan iki uç olarak kodlar. Bu da zamanı, teselli üreten bir mitoloji olmaktan çıkarıp, insanı kendi sonluluğuyla yüzleştiren bir düzlem hâline getirir.

Beksiński'nin zaman anlayışı bu bağlamda okunduğunda, sanatçının eserlerinde hem anlam hem de zamana ilişkin doğrudan bir anlatı kurmaktan sistemli biçimde kaçındığı görülür. Resimlerinde belirgin tarihsel referanslar veya somut zamansal işaretler bulunmamasına rağmen, güçlü bir "geçmişlik" ve "-miş" duygusu hissedilir. Bu durum, tabloları yalnızca belli bir döneme ait sahneler olmaktan çıkarır; aksine, yaşanmışlığın kendisine duyulan güveni sarsan, tarihselliğin çözüldüğü bir eşik işlevi görür. Kalıntı formundaki yapılar, figürler ve mekânlar, belirli bir tarihsel bağlama işaret etmek yerine, her tür somut kökenden kopmuş bir zaman deneyimi üretir. Resimlerindeki parçalanmış bedenler, yıkıntı hâlindeki yapılar ve belirsiz peyzajlar, üst üste binmiş ve ayrıştırılamayan zaman katmanlarının çürümesi gibi okunabilir. İzleyici ne bütünüyle geçmişe ne de belirlenebilir bir "şimdi"ye yerleştirebildiği bu sahneler karşısında, zamanın sabit bir referans alanı olmadığını deneyimler. Beksiński'de zaman, kökeni ve hedefi belirsiz bir akış olarak, özneyi de bu akışın içinde çözülmeye zorlar.

Lovecraft'ın kurduğu evrende de zaman, benzer biçimde, insan ölçeğinin çok ötesinde işleyen kozmik bir akış olarak tasarlanır. Tanrısal varlıklar, kadim ırklar ve uygarlıklar, insan tarihinin öncesine ve sonrasına uzanan, neredeyse zaman dışı bir varoluş düzleminde konumlanır. Bu evrende insan için geçmiş, süreklilik sağlayan bir köken anlatısı değil, çoğu zaman yalnızca var olmak ve artık var olmamak arasında, kısa ve kırılgan bir aralık anlamına gelir. Evans'ın belirttiği gibi: "Lovecraft için gelenek yanılsamaydı. Gelenekler sadece yaşamımızı onlara yüklediğimiz önem kadar anlamlandırırlar fakat kozmik ya da bilimsel bir anlam ifade etmezler. Kozmosun kayıtsızlığı ya da içimizdeki kötülükten bizi koruyamazlar" (Evans, 2004, s. 191). Buradan hareketle Lovecraft, insanlık tarihini ve kültürü şekillendiren anlam sistemlerini, evreni gerçekten kavrayabilecek yapılar olarak değil, öznenin kendi kırılganlığını geçici olarak örten maskeler olarak ele alır. Kozmik tehdidin belirdiği anda bu maskeler dağılır ve özne, kendisini herhangi bir gelenek ya da tarih anlatısının koruyamayacağı bir çıplaklık içinde bulur. Lovecraft için insan merkezli tarih anlayışının ötesinde işleyen kozmik bir gerçeklik; Beksiński için ise kökensel referanslarını kaybetmiş, askıda bir zamansallık hâlidir. Her iki yaklaşım da insanın anlam kurma çabasının sınırlılığını açığa çıkarır ve zamanı, sabit bir zemin olmaktan çok, belirsizleşen ve özneyi yerinden eden bir deneyim alanına dönüştürür. Beksiński'nin yalnızca tek tek tabloları değil, genel olarak yaratıcı evreni de kozmikizm perspektifinden okunabilir. Resimlerinde farklı tarih ve kültürlere aitmiş gibi duran kalıntıların tek bir belirsiz geçmiş içinde sıkışmış görünmesi, bu kozmikist çerçevenin görsel bir karşılığıdır. Beksiński'de geçmiş, unutulmuş olan her şeyin özünün yoğunlaştığı, ancak artık somut olarak geri çağrılamayan bir nokta gibidir. Kültürler, yapılar ve varlıklar, Lovecraft'ın yanılsama olarak gördüğü düzenler gibi, formlarını yitirerek tanınmaz hâle gelir. Geriye kalan, yalnızca insanın değil, onun öncesinin ve sonrasının da silinip gittiği; sonunda geçmişin bile geride kalmadığı bir zamansal uçurumun hissidir.



Görsel 6. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1980

Zaman ve gerçeklik ekseninde belirginleşen kozmikist yaklaşım, iki sanatçı açısından kristalize olduğu bir başka uzama, rüya alanına taşındığında yeni bir derinlik kazanır. Hem Beksiński hem de Lovecraft için rüyalar, kozmik korkunun ve tinselliğin yoğunlaştığı ayrıcalıklı bir ifade düzlemidir.

Erken yaşlardan itibaren rüyalar, Lovecraft'ın anlatı evrenini kurmasında belirleyici olmuştur. Özellikle Rüya Döngüsü (*Dream Cycle*) olarak adlandırılan metinlerinde rüyasal etki, baskın bir estetik ve anlatı unsuru hâline gelir. Houellebecq, Lovecraft'ın rüyalarla ilişkisini şu şekilde özetler: "Lovecraft için rüyalar bir bakıma onun iyi bildiği özel alanıydı. Çok az yazar onun gibi rüyalarını sistematik kullanmıştır; malzemesini sınıflandırır ve üzerinde çalışırdı. Bazen heyecanlandığında bir rüyanın hemen ardından öyküsünü kaleme alırdı" (Houellebecq, 2019, s. 21). Görüleceği üzere Lovecraft, rüyaları yalnızca esin kaynağı olarak değil, kurmaca evrenini besleyen ve yapılandıran bir arşiv olarak kullanır. Rüyaların yaşamındaki yerini erken dönem deneyimleriyle ilişkilendiren Lovecraft'ın bu yönüne dair Joshi, sanatçının çocukluk anılarından şu kesiti aktarmaktadır: "Büyükannemin ölümü, ev halkını asla tamamen kurtulamayacağı bir karanlığa sürükledi. Annemin ve teyzelerimin siyah kıyafetleri beni o kadar çok korkutup sarstı ki, sırf biraz olsun rahatlamak için gizlice onların eteklerine parlak kumaş veya kâğıt parçaları tuttururdum" (Joshi, 2013, s. 35).

Bu dönemde sıkça gördüğü kâbuslar, yetişkinlik döneminde kaleme aldığı Bilinmeyen Kadath'a Düş Yolculuğu (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1927) adlı metninde karşımıza çıkan gece zebanisi (*night-gaunt*) yaratıkları için doğrudan esin kaynağı olmuştur. Uyku Duvarının Ötesi (*Beyond The Wall of Sleep*, 1919) ise, daha dolaylı bir biçimde, yazarın rüyalara bakış açısını ele veren metinlerden biridir. Beksiński ise yaratıcı erkini rüyaların spontanlığı üzerinden tanımlar; Lovecraft'tan farklı olarak anlatısal değil, görsel bir rüya kayıtçısı gibidir. Bununla birlikte, her iki sanatçıyı ortak bir zeminde buluşturan temel ilke, "rüyasal akış"ın belirleyiciliğidir. Rüya, her iki evrende de bilincin gündelik gerçeklik sınırlarını aşarak başka bir düzleme geçtiği, fakat bu düzlemin mutlak bir kaçış alanı değil, varoluşsal bir sorgulama mekânı olarak işlediği bir yapıya sahiptir. Bu bağlama dönük somut bir gösterge olarak duran şu cümle oldukça dikkat çekicidir: "Düş yaşamında madde ve ruhun, dünyada bilindiği gibi, mutlak surette sabit olmadığını; zaman ve mekânın uyanıkken anladığımız anlamda var olmadığını kestirebiliriz. Bazen daha az maddi olan bu yaşamın bizim asli yaşamımız olduğuna ve yeryüzü küresi üzerindeki değersiz varoluşumuzun ikincil ya da sadece varlığı dolaylı kanıtlardan çıkarılan bir olgu olduğuna inanıyorum" (Lovecraft, 2001c, ss. 657–658). Bu ifade, Lovecraft'ın rüyayı yalnızca psikolojik bir durum olarak değil, gerçekliğin farklı bir düzlemde yeniden kurulduğu ontolojik bir alan olarak gördüğünü gösterir. Aynı noktada, Beksiński'deki tinselliğin de rüya düzleminde okunabilir olduğu söylenebilir.

Her iki sanatçının eserlerinde kurulan dünyalar, rüya aracılığıyla gerçekliğe ek bir katman ekler; izleyicinin ya da okurun karşılaştığı şey, gerçeklikten kaçıştan çok, gerçekliğin biçim değiştirerek yoğunlaştığı bir ara bölgedir. Lovecraft, yazdığı bir mektupta fantezi gerçeklik ilişkisini şöyle konumlandırır; "Gerçek bir sanat formu olarak fantezi anlayışım, gerçeğin yadsımasından çok uzantısıdır" (Lovecraft, 1971, s. 196).

Bu cümle, düşsel olanın gerçekliğin karşıtı değil, onun farklı bir yorumu olduğunu ortaya koyar. Kozmikizmin anlam ötesi tarafına temas eden bu yaklaşım, Lovecraft mitosunu sıradan doğaüstü anlatılardan ayırır. Çünkü burada amaç yalnızca olağanüstü olanı sergilemek değil, insanı kendi varoluşsal önemsizliğiyle yüzleştirmektir. Faig ve Joshi'nin ifadesiyle: "Lovecraft, aktardığı olayların hayal ürünü olmanın ötesinde gerçek olduğunu kanıtlamak ister, böylelikle insanın evrendeki önemsizliğini vurgular. Yalnızca rüyalarını yazıya dökme değil, doğa kanunlarının askıya alındığı anların inandırıcılığını arttırmak için gerçeklik algımızı kasten bulandırır" (Faig & Joshi, 1980, s. 13).

Lovecraft için rüyalar bu nedenle çok katmanlı bir işleve sahiptir: Hem kurmaca malzemesinin kaynağıdır, hem gerçekliğin sınırlarını esneten bir deneyim alanı, hem de kozmikizmin varoluşsal sorgulamasını tetikleyen bir araçtır. Bu yanılsama ve gerçeklik karışımı yalnızca metin içi düzeyde kalmaz; Lovecraft, kurduğu evreni başka yazarlar için de açık ve genişletilebilir kılarak, bu kozmik dünyanın gerçeklikle kurduğu ilişkiye meta düzeyde bir derinlik kazandırır. Bu noktada en çarpıcı örnek, Necronomicon adlı kurgusal büyü kitabıdır. Deli Arap Abdul Alhazred'e atfedilen bu hayali metin, Lovecraft'ın öyküleri arasında dolaşan ve kozmik sırları barındıran bir düğüm noktasıdır. Sahte bibliyografyalar, diğer yazarların göndermeleri ve metin içi referanslar aracılığıyla Necronomicon, gerçek bir kitapmış hissi uyandıracak kadar inandırıcı bir kurguya dönüşür. Lovecraft bu stratejisini şu sözlerle temellendirir: "Zihnimin bir yanı, diğer yanının ürettiği şeye hayranlıkla kanmalıdır" (Lovecraft, 1971, ss. 192–193). Burada amaç, kurmacanın yalnızca metin içinde değil, okurun gerçeklik algısında da bir "bozulma" yaratması; kurgunun, gerçeklik duygusunu dışarıya doğru esnetmesidir. Bu çerçeveyi Beksiński bağlamında, özellikle rüyalar üzerinden düşündüğümüzde sanatçının plastik yetisi ve form anlayışını da daha iyi konumlandırabiliriz. Beksiński kendi rüya imgelerine dair şunu söyler:

"Başkalarının rüyaları ve hayal güçleri farklı çalışıyor olabilir, ancak bende her zaman ışık gölge oyunu ve perspektif açısından gerçekçi olma eğilimindeki imgeler ortaya çıkar" (Banach, 1999, ss. 5-6). Bu ifade, onda "rüyaların fotoğrafını çekme" isteğini açığa vurur. Rüyasal akışın kendisini bozmayacak biçimde, o akışın görsel karşılığını kurmak ister. Böylece Beksiński için de fantezi, gerçeğe dışarıdan eklemlenen bir hayal ürünü olmaktan çok, gerçekliğin içine sızan, onu içeriden dönüştüren bir unsur hâline gelir. Lovecraft'ta bu sızıntı, daha çok mitos, metinlerarası göndermeler ve sahte-belgesel anlatım teknikleri üzerinden, yani kültürel ve anlatısal düzlemde ortaya çıkar. Beksiński'de ise plastik yeti, ışık–gölge kullanımı ve üst üste binen görsel öğeler aracılığıyla işler. Beksiński'nin resimleri, izleyiciye tek ve kapalı bir anlam sunmak yerine, onun kendi rüya deneyimi ve kişisel gerçekliğiyle tamamlayacağı açık uçlu imgeler kurar. Böylece her iki sanatçıda da rüya, kozmikist bakışın önemli bir uzantısı hâline gelir; gerçekliği sabitlemek yerine sarsar, insan merkezli anlam düzenlerini gevşetir ve özneyi bilinmeyenle yüzleşmeye çağıran bir ara-uzam yaratır.

4. Sonuç

Beksiński'nin gerek sanatsal üretimi gerekse sanata dair teorik yaklaşımları, onu yalnızca bir ressam olarak değil, varoluşun karanlık katmanlarını deşen çok boyutlu bir figür olarak değerlendirmeyi zorunlu kılar. Sanata bakışını Lovecraft'ın kozmikist yaklaşımıyla birlikte düşündüğümüzde, ortaya çıkan tablo, varlığın alışıldık görünme biçimlerinin dönüştüğü bir alanı işaret eder. İki sanatçı arasında belirgin farklar olsa da, ikisinde de ruha dokunan

unsurlar, evrenin gölgede kalan, doğrudan kavranamayan bölgelerinden gelir. Maddi dünyada kendini dolaysızca değil, ancak izler ve tezahürler üzerinden gösteren bu boyut, her iki sanatçının çalışmalarında derinlikli bir odak noktasıdır.

Bu bağlamda Beksiński'nin resimlerindeki figürler, mekânlar ve formlar, temsil ettikleri belirli şeylerden çok, ait oldukları dünyanın tortularını taşır. Görünen, tam anlamıyla kendisine denk düşmez; her görüntü aynı anda bir fazlalığa, artakalan ve tam açıklanamayan bir şeye işaret eder. Benzer biçimde Lovecraft'ın evrenindeki Cthulhu gibi varlıklar da insan zihninde bir bütün gibi algılansa da, aslında tanımlanamayan, fazlası hep geride kalan bir gerçeklik duygusu yaratır. Beksiński'nin imgeleri de belirli ve tek bir şeyi anlatmaktan çok, izleyicinin kendi algısı çerçevesinde anlam kurmasına alan açar. Ortak nokta, bilincin kendi sınırına kadar ilerleyip, kendisine yabancı bir oluşla karşılaşmasıdır. Tam da bu noktada kozmikizmin temel noktası olan insan merkezli bakışın çözülüşü belirginleşir. Evrenin yalnızca insanın algısına göre düzenlenmiş bir yer olmadığı fikri, hem görünür olanı hem de görünmeyeni yeniden düşünmeye zorlar. Beksiński'nin "önemli olan gizli olandır" sözü bu durumu özetler: Buradaki "giz", basit bir sembolik derinlik değil, her görünürde fazlasının bulunması ve bu fazlanın hiçbir zaman tam anlamıyla ele geçirilememesidir. Lovecraft'ın dünyasında da bu fazlalık belirleyicidir; insan, kendi varoluşunun ötesindeki unsurları anlamaya çalıştıkça, kurduğu anlam çöker ve yerini yokluk, boşluk ya da dehşet hissine bırakır. Görünen hiçbir zaman kendisini bütünüyle açmaz; her görünen, ardında görünmeyeni ima ederek özneyi kendi sınırına doğru çeker. Beksiński bunu resim sanatı üzerinden, Lovecraft ise edebiyat yoluyla kurar. Böylelikle ikisi de dünyayı sadece temsil edilecek, açıklanacak hazır anlamlar bütünü olarak sunmak yerine, baştan sona girift, çarpık ama çekici bir giz alanı olarak ortaya koyar. Bu giz, karanlık olduğu için değil, hiçbir zaman tam olarak sabitlenemediği için gizlidir. Beksiński'de izleyiciden kendi anlamını kurması beklenir; Lovecraft'ta ise görünürde kurulan anlamların, eninde sonunda bir yanılsamaya dönüştüğü gösterilir. İki sanatçının deneyimde birleştiği nokta, anlamı netleştirmek değil, anlamın geri çekilişini ve çözüldüğü anı hissettirmektir. Böylece dünya, insan için merkezine yerleşebileceği bir yer olmaktan çıkar; anlaşılması güç, fakat sürekli kendine çağıran tuhaf bir alan olarak belirir. Korku deneyimi de kendini buradan, görünen ile görünmeyen arasındaki gerilimden ve insanın merkezde olmadığını fark ettiği o eşiği sezmesinden doğar.

Kaynakça

Aydoğdu, H. (2010). *Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik ontolojisi* [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi].

Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi: Bilinç ve beden bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*, *1*, 77–90.

Czopik, J. (1978). Photographing dreams: Conversation with Zdzisław Beksiński (A. Teszner, Çev.). *Tygodnik Kulturalny*, *35*. http://www.dmochowskigallery.net

Evans, T. H. (2004). Tradition and illusion: Antiquarianism, tourism and horror in H. P. Lovecraft. *Extrapolation*, *45*(2), 176–195.

Faig, K. W., Jr., & Joshi, S. T. (1980). H. P. Lovecraft: His life and work. In K. W. Faig, Jr., & S. T. Joshi (Eds.), *H. P. Lovecraft: Four decades of criticism* (pp. 1–19). Ohio University Press.

Fawver, K. (2009). Present by safe: The anthropocentrism of time in H. P. Lovecraft's fiction. *Journal of the Fantastic in the Arts*, *20*, 244–261.

Gyllenhammar, D. (2024). *Beksiński, disarticulated* [Lisans bitirme projesi, Western Washington University]. Western CEDAR. https://cedar.wwu.edu/wwu_honors/874

Harman, G. (2012). *Weird realism: Lovecraft and philosophy*. John Hunt Publishing.

Houellebecq, M. (2019). *H. P. Lovecraft: Against the world, against life* (D. Khazeni, Çev.). Cernunnos. (Orijinal eserin yayım tarihi 1991).

Javet, D. (2010). *The pen(s) that never stops writing: The Lovecraft mythology, or the expansion of a literary phenomenon* [Lisans tezi, Université de Lausanne]. Academia.edu. https://www.academia.edu/6652633/The_Pen_that_Never_Stops_Writing_the_Lovecraft_Mythology_or_the_Expansion_of_a_Literary_Phenomenon?source=swp_share

Joshi, S. T. (2013). *I am Providence: The life and times of H. P. Lovecraft (Vols. 1–2)*. Hippocampus Press.

Koptseva, N. P., & Reznikova, K. V. (2015). Three paintings by Zdzisław Beksiński: Making art possible "after Auschwitz". *Journal of Siberian Federal University: Humanities & Social Sciences*, *8*(5), 879–900.

Lovecraft, H. P. (1968). *Selected letters II: 1925–1929* (S. T. Joshi ve D. E. Schultz, Ed.). Hippocampus Press.

Lovecraft, H. P. (1971). *Selected letters III: 1925–1929* (A. Derleth ve D. Wandrei, Ed.). Arkham House.

Lovecraft, H. P. (2001a). Adsız kent. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri* içinde (ss. 657–671). Dost Kitabevi.

Lovecraft, H. P. (2001b). Cthulhu'nun çağrısı. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri* içinde (ss. 1166–1210). Dost Kitabevi.

Lovecraft, H. P. (2001c). Uyku duvarının ötesi. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri* içinde (ss. 657–671). Dost Kitabevi.

Lovecraft, H. P. (2001d). Uzaydan düşen renk. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri* içinde (ss. 1368–1410). Dost Kitabevi.

Sokolowska-Smyl, B. (2014). Zdzislaw Beksiński's paintings of the "fantastic period" as an expression of early childhood experience. *Creativity: Theories – Research – Applications*, *1*(1), 156–165. https://doi.org/10.15290/ctra.2014.01.01.11

Şan, E. (2016). Sanat yapıtının fenomenolojisi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *14*, 49–63.

Taşkın, F. (2021). Husserl'in temel kavramları. *Dört Öge*, *19*, 151–169.

Węgrzyn, K. (2024). Inhabitants of the non-sites of memory: A guardian mole (by Czesław Miłosz) and crawling death (by Zdzisław Beksiński). *The Polish Journal of the Arts and Culture: New Series*, *19*(1), 75–89. https://doi.org/10.4467/24506249PJ.24.005.20480

İnternet Kaynakları

Banach, W. (1999). *Artistic road of Zdzisław Beksiński*. BOSZ. https://www.beksinskiarchiwum.net/archiwum1/publistyka_medialna_dotyczaca_beksinskiego/teksty_napisane_o_beksinskim_w_jezykach_obcych/english/about_the_artist_by_w_banach_bosz_1999.pdf

Lovecraft, H. P. (2009). *Notes on writing weird fiction*. The H. P. Lovecraft Archive. https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx

Tesinblog. (2018, 24 Ağustos). *Liliana Śnieg-Czaplewska "BEX@: Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim", PIW, Warszawa 2005 (fragmenty o Tomku Beksińskim)*. WordPress. https://tesinblog.wordpress.com/

2018/08/24/liliana-snieg-czaplewska-bex-korespondencja-mailowa-ze-zdzislawem-beksinskim-piw-warszawa-2005-fragmenty-o-tomku-beksinskim/

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Beksiński, Z. (ca. 1955). Untitled [Photograph, DG-2002]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=34&picture=2002

Görsel 2. Beksiński, Z. (1971). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2484]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2484

Görsel 3. Beksiński, Z. (1972). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2492]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2492

Görsel 4. Beksiński, Z. (1996–1997). Untitled [Digital photomontage, DG-2693]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=54&picture=2693

Görsel 5. Beksiński, Z. (1980). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2491]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2491

Görsel 6. Beksiński, Z. (1980). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2441]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2441

Article Type:Research

Received:31/05/2026
Accepted:25/09/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ferdi KARAÖNÇEL
Doç. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi, ferdikaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9519-1003

Mehmet Ali YÜKSEL
Araştırmacı, mehmetaliyuksell@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0009-0003-8380-5313

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Aydın Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri

Özet

Ege Bölgesi'nin kültürel dokusu içerisinde önemli bir yere sahip olan Aydın ili, tarihsel süreçteki birikimiyle zengin bir musiki geleneğini bünyesinde barındırmaktadır. Bu kültürel çeşitlilik, yöreye ait halk ezgilerinin melodik ve ritmik karakterine doğrudan yansımıştır. Mevcut araştırma kapsamında; TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresi kırık havaları bilimsel bir yaklaşımla incelenerek; makamsal yapı, ritmik yapı, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konuları, kaynak kişileri, derleyenleri ve notaya alan kişiler gibi teknik parametreler açısından analiz edilmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak adına literatür taraması ve belge inceleme tekniklerinden yararlanılmıştır. İncelenen eser notaları içerik analizine tabi tutulmuş; elde edilen bulgular görselleştirilerek yorumlanmıştır. Yapılan analizler sonucunda; Aydın yöresi kırık havalarında baskın olarak Hüseyni ve Hicaz makamı dizilerinin kullanıldığı, ritmik açıdan ise 9/8, 4/4 usullerinin diğerlerine oranla daha yüksek bir kullanım sıklığına sahip olduğu saptanmıştır. Yoğun olarak kullanılan perdelere bakıldığında; kullanılan perdelerin ağırlıklı olarak la, do, re, mi seslerinden oluştuğu, sesli süre değerlerinde 8'lik ve 16'lık değerlerin ön plana çıktığı görülürken sessiz süre değerlerinde ise sekizlik sessiz süre değerinin baskın olduğu tespit edilmiştir. Konular açısından yapılan incelemelerde "aşk-sevda" konularının yoğun olarak tercih edildiği görülürken, kaynak kişilerde yöre ekibi, derlemecilerde ve notaya alan kişilerde ise Muzaffer Sarısözen'in ön planda olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Aydın Yöresi, Aydın türküleri, kırık havalar.

The Musical Characteristics of "Kırık Hava" Songs from the Aydın Region in the TRT Turkish Folk Music Repertoire

Abstract

Aydın province, which holds a significant place within the cultural fabric of the Aegean Region, embodies a rich musical tradition shaped by its historical accumulation. This cultural diversity is directly reflected in the melodic and rhythmic character of the local folk melodies. Within the scope of the current study, the *kırık hava* (measured folk melodies) of the Aydın region available in the TRT Turkish Folk Music repertoire were examined through a scientific approach and analyzed in terms of technical parameters such as modal (*makam*) structure, rhythmic structure, note values (durations), rest values, thematic contents, source persons, collectors, and notation transcribers. To establish the theoretical framework of the study, literature review and document analysis techniques were utilized. The musical scores of the analyzed works were subjected to content analysis, and the obtained findings were visualized and interpreted. As a result of the analyses, it was determined that the *Hüseyni* and *Hicaz makam* scales are predominantly used in the *kırık hava* of the Aydın region, and from a rhythmic perspective, the 9/8 and 4/4 meters (*usül*) have a higher frequency of use compared to others. Regarding the heavily used pitches (*perde*), it was observed that they

predominantly consist of la, do, re, and mi notes. While eighth (8’lik) and sixteenth (16’lık) note values come to the forefront in note durations, the eighth rest value was found to be dominant in rest durations. In terms of thematic analysis, "love and affection" themes were found to be heavily preferred; furthermore, local ensembles stood out among source persons, while Muzaffer Sarısözen was prominent among both collectors and notation transcribers.

Keywords: Aydın Region, Aydın folk songs, measured folk songs (kırık havalar).

1. Giriş

Ege Bölgesi’nin güneybatısında, Büyük Menderes Havzası’nın bereketli toprakları üzerinde konumlanan Aydın ili, köklü geçmişi kadar coğrafi yapısıyla da bölgesel bir cazibe merkezidir. Kentin topografik sınırları ve konumu incelendiğinde, Anadolu'nun batısında yer alan Aydın, kıyı Ege bölümünde bulunmaktadır. Aydın ilinin komşuları arasında; Manisa, Denizli, İzmir ve Muğla illeri yer almaktadır (URL1). Çevresi verimli ovalarla kaplı olan Aydın, Büyük Menderes Havzası üzerinde kurulu olup Akdeniz ikliminin egemen olduğu bir konumdadır. Güneyinde Menteşe Dağları kuzeyinde ise Aydın Dağları ile çevrilidir. Bu topografik ve iklimsel zenginlik, kentin sadece ekonomik şartlarını değil, aynı zamanda insan faktörünü ve bu faktörün şekillendirdiği folklorik dokuyu da doğrudan etkilemiştir. Bu elverişli coğrafyanın sunduğu imkanlar, Aydın’ın tarih boyunca kesintisiz bir yerleşim yeri olmasını ve güçlü bir tarihsel kültürel miras biriktirmesini sağlamıştır. Aydın ilinin tarihi yapısı incelendiğinde M.Ö. 7000 yılına dayanan ve bu yörede yaşayan insanlar ile ilgili bilgi veren el yapımı kayıtlara rastlanılmaktadır (URL2). Farklı medeniyetlerin kültür birikimini taşıyan bu topraklar üzerinde kurulan “Aydınoğulları Beyliği, 14. yy.’ın sonlarında Osmanlı Devleti’ne katılmıştır” (URL2). Bu tarihsel derinlik, kentin edebi ve sosyal kimliğinin yanı sıra günümüze kadar canlılığını koruyan zengin musiki geleneğinin de temel harcını oluşturmuştur.

Toplumsal yapıların maddi ve manevi kültür unsurlarını harmanlayarak geleceğe aktarmasında sözlü gelenek ürünleri hayati bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, toplumların kültürel değerlerini ve benliklerinin gelecek nesillere iletilmesinde önemli rol oynayan türküler, bulundukları yörelere ait yaşanmışlıkları yansıtmaktadır (Karaöncel, 2022:9). Türk halk musikisinin en dinamik ve karakteristik şubelerinden birini oluşturan bu eserler, bireysel ve kolektif hafızanın estetik bir dille dışa vurumu olarak kabul edilmektedir. Nitekim, “yaşanmışlıkları anlatan en kapsamlı değerler incelendiğinde ilk sırada türkülerin yer aldığı görülmektedir” (Karaöncel & Karaöncel, 2023:60). Anadolu’nun her köşesinde farklı bir bölgesel kimlikle tezahür eden bu müzikal miras, ait olduğu coğrafyanın sosyo-kültürel dokusunu ve insani ilişkilerini bünyesinde barındıran en birincil kaynak niteliğindedir. Söz konusu bu müzikal birikim ve yöresel kimlik Ege Bölgesi ekseninde ele alındığında, şüphesiz akla ilk gelen olgu zeybeklik kültürüdür. Aydın yöresi halk oyunları ve müzikleri, Ege zeybek geleneğinin tüm ayırt edici özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Ege Yöresi halk kültürü bağlamında ele alındığında; yörenin en önemli müzikal unsuru olan “zeybeklik” kültürünün, Aydın ilinde en yoğun şekilde temsil edildiği görülmektedir. Aydın yöresinde yaşayan ve zeybeklik kültürüne, yöre müziğine etki eden Yörük Ali Efe gibi kişiler ile ilgili bilgilere tarihsel belgeler vasıtası ile ulaşılmaktadır (Gençoğlu, 2019: 95).

Yöre tarihine ait “bilimsel belge olarak nitelendirilen tüm bu malzemelerin genele yakını Osmanlıca içerikli olduğundan her türlü tarihsel-kültürel müzikoloji çalışmalarında olduğu gibi Halk Müziği ve Kültürü Araştırmaları için de Osmanlıca Türkçesi’nin önemine dikkat çekmek gerekmektedir” (Gençoğlu, 2019: 95). Bu durum, halk müziği araştırmalarının yalnızca işitsel bir saha çalışmasından ibaret olmadığını, aynı zamanda köklü bir arşiv ve metin analizine dayanması gerektiğini göstermektedir. Sözlü geleneğin yazılı arşiv belgeleriyle desteklenmesi, yöre zeybek musikisine ait bulguların tarihsel meşruiyetini ve bilimsel geçerliliğini en üst seviyeye çıkarmaktadır. “Türk halk müziği repertuarında yer alan zeybeklere bakıldığında “zeybek” türünde Aydın yöresinin önemli bir yeri olduğu görülmektedir (Gençoğlu, 2019:100). Yapılan çalışmalarda Aydın’ın, kendine has müzikal yapısı ve zengin oyun karakteriyle Ege Bölgesi'ndeki diğer birçok kültür çevresini de yapısal olarak derinlemesine etkilediği belirtilmektedir (Türk, 2012). Aydın’ın toplumsal belleğinde derin izler bırakan bu musiki geleneği, icra ortamlarının sosyolojik yapısına ve cinsiyet rollerine göre de şekillenmiştir. Yöredeki ses davranış kalıpları incelendiğinde, erkek icracıların zeybek ezgilerini

tamamen bireysel bir solo disipliniyle seslendirdikleri görülürken, kadınların icra ortamlarında ise bir liderin öncülüğünde şekillenen ve tam bir koro olmasa da birden çok kişinin katılımıyla yürütülen kuralcı bir seslendirme üslubu dikkat çekmektedir (Mirzaoğlu, 2001).

Aydın yöresi musikisine asıl özgünlüğünü ve teknik derinliğini kazandıran unsur ise, icra ortamlarına göre keskin sınırlarla ayrışan çalgı çeşitliliğidir. Yörede meydanlar ve açık hava icraları söz konusu olduğunda, "Oyunlara en az iki zurna ve bir davuldan oluşan çalgı takımı eşlik eder. Zurnalardan biri dem tutar, diğeri de ezgiyi çalar. Bu özelliği sebebiyle yöre müziklerinde basit çokseslilliğin varlığından söz edebiliriz" (Karademir, 1991, aktaran Türk, 2012: 6). Buna karşın, kapalı mekanlarda ve kadınlara mahsus eğlencelerde durum tamamen değişmektedir. Aydın halk dansları ezgilerine açık alanda davul ve zurna eşlik ederken; kapalı alanlarda gerçekleştirilen icralarda ise cümbüş, darbuka, tef, cura, bağlama ve keman gibi enstrümanlar ön plana çıkmaktadır. "Kadın oyunlarına çoğunlukla cümbüş, darbuka, tef bazen de kemandan oluşan "ince saz" adı verilen çalgı grubu eşlik etmektedir" (Okdan, 2014, aktaran Bulut & Turan, 2024: 2437). Bu bağlamda icra ortamlarının kendi içindeki ritüelleri ve repertuvar geçişleri incelendiğinde, "Erkeklerin düğün eğlencelerinde, davul-zurna, düğünün belli bir saatinden oyuna ara vererek, 'oturak havası' tabir edilen 'uzun hava' tarzında ezgiler çalar. Zurnanın çaldığı uzun hava tarzındaki türküler, ezginin belirli yerlerinde zurnanın susup, izin vermesiyle dinleyiciler tarafından söylenir" (Mirzaoğlu, 2001:83-84). Aydın zeybek ezgilerinin ve türkülerinin icrasındaki teknik ustalık, enstrümanların kullanım kabiliyetine de doğrudan yansımıştır. Genel bir değerlendirme yapıldığında "Aydın, Muğla, Manisa, Kütahya gibi iller zeybek türkülerinin ve danslarının yoğun olarak görüldüğü illerdir. 9/2'lik, 9/8'lik ve 9/4'lük usul de çok sayıda türkü ve dans bulunmaktadır" (Eroğlu, 2017: 525). Bu durum, söz konusu illerin sadece coğrafi olarak değil, müzikal yapı ve ritmik hafıza bakımından da ortak bir kültürel havzayı paylaştıklarını göstermektedir.

Bu havza içerisinde Aydın yöresi, usul çeşitliliğinin en karakteristik biçimde sergilendiği bir merkez olarak öne çıkmaktadır. Alan araştırmalarında yöre ustaları, "zeybek ezgilerinin ve türkülerinin en dikkat çekici ve ustalık isteyen başlıca karakteristiği dokuz zamanlı bir ritme geniş ses aralıklarına, ezgi içinde aksaklık veren duraklamalara sahip olmasıdır" (Mirzaoğlu, 2001:88). Nitekim analiz verilerinde de "yöre oyun havalarının çoğunluğunun bir oktav ses aralığından fazla olduğu (%74,99), yörede kullanılan Kaba Zurnanın ses genişliği bakımından zengin bir ses aralığına sahip olmasından ve yörede görülen makamsal zenginlikten kaynaklandığı düşünülmektedir" (Bulut & Turan, 2024:2437). Bu yüksek oran, Aydın yöresi kırık havalarının ve zeybek ezgilerinin icra edilmesi esnasında hem enstrüman hakimiyeti hem de ses sınırları bakımından ciddi bir teknik beceri gerektirdiğinin somut bir kanıtıdır. Dolayısıyla yöre musikisi, basit mahalli ezgilerin ötesinde, geniş bir ses atlasına ve gelişmiş bir makamsal çeşitliliğe sahiptir.

Usul bakımından da muazzam bir çeşitlilik sunan yöre repertuvarında, "9/4'lük usulün yöreye hâkim olduğu görülmektedir. Bunu 9/8'lik (kıvrak zeybek) ve 9/2'lik (ağır zeybek) usullerin takip ettiği Aydın yöresinde 'Her Gün Sarhoş' ve 'Eklemedir Koca Konak' gibi dört zamanlı bazı istisnai örnekler de görülmektedir. Aynı durum, yedi zamanlı ritmik yapıya tek örnek olarak bilinen 'Altı Kızlar' isimli oyun için de geçerlidir" (Bulut & Turan, 2024:2437-2438). Repertuvardaki bu usul çeşitliliği ve istisnai ritmik yapılar, Aydın musikisinin monotonluktan uzak, dinamik ve ritmik yönden son derece heterojen bir yapı barındırdığını ortaya koymaktadır. "Müziğin atımını belirleyen birimlerin usûl ile vurgulanışından oluşan kalıptır. Eşit şiddetteki birimlerin, eşit olmayan şiddetteki birimlere dönüşümü ile ortaya çıkan katmandır" (Emnalar, 1998: 109).

1.1. Problem Durumu

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarına kayıtlı olan Aydın yöresine ait kırık havalar müzikal hususiyetleri bakımından incelendiğinde kullanılan makamlardaki, ritmik kalıplardaki, perde ve nota süre değerlerindeki zenginlik göze çarpmaktadır. Bu zenginlik, yörenin tarihi dokusu ve musiki kültüründeki birikimin türküler ile hayat bulması olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöre musikisinde görülen bu teknik ve estetik zenginlik, eserlerin icra zorluğunu artırırken aynı

zamanda bilimsel bir analizi de zorunlu kılmaktadır. Literatürde zeybek kültürü genel hatlarıyla ele alınmış olsa da Aydın yöresi kırık havalarının makamsal yapılarını, usul kalıplarını, ses genişliklerini ve nota-sessiz süre değerlerini istatistiksel bir veri modellemesiyle bütüncül olarak ortaya koyan müstakil çalışmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Bu durum, yöre repertuvarının yapısal sınırlarının tespiti noktasında akademik bir boşluk yaratmaktadır.

1.2. Problem Cümlesi

TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresi kırık havalarının müzikal özellikleri nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur.

1.3. Alt Problemler

Problem cümlesi ışığında oluşturulan alt problemleri;

1) Aydın yöresi kırık havalarının makamsal yapılarına ilişkin dağılımı nasıldır?
2) Aydın yöresi kırık havalarının ritmik yapılarına ilişkin dağılımı nasıldır?
3) Aydın yöresi kırık havalarında kullanılan perdelerin dağılımı nasıldır?
4) Aydın yöresi kırık havalarının sesli süre değerlerinin dağılımı nasıldır?
5) Aydın yöresi kırık havalarının sessiz süre (es/sus) değerlerinin dağılımı nasıldır?
6) Aydın yöresi kırık havalarının kimlik özelliklerinden olan;

   a) Konu,

   b) Kaynak kişi,

   c) Derleyen kişi,

   d) Notaya alan kişi dağılımları nasıldır? şeklinde kurgulanmıştır.

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu doğrultuda gerçekleştirilen mevcut araştırma, TRT Türk Halk Müziği repertuvarındaki Aydın yöresi kırık havalarını nicel ve nitel yönleriyle analiz ederek bu müzikal mirasın yapısal kodlarını somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Elde edilen sayısal verilerin, grafiksel dağılımların ve yapısal tespitlerin, hem müzik eğitimi kurumlarındaki eğitim-öğretim sürecine kuramsal bir kaynak sağlaması hem de Türk halk müziği analitiği alanında yapılacak gelecek çalışmalara metodolojik bir altyapı sunması hedeflenmektedir.

1.5. Araştırmanın Önemi

Elde edilen sayısal verilerin, grafiksel dağılımların ve yapısal tespitlerin, hem müzik eğitimi kurumlarındaki eğitim-öğretim sürecine kuramsal bir kaynak sağlaması hem de Türk halk müziği analitiği alanında yapılacak gelecek çalışmalara metodolojik bir altyapı sunması açısından bu araştırma büyük bir önem taşımaktadır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma;

- TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı içerisinde yer alan Aydın yöresine ait kırık havalar ile sınırlıdır.

2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın amacı ve alt problemleri doğrultusunda takip edilen yöntem hakkında bilgiler verilmektedir. Ayrıca araştırmanın modeli, TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Aydın yöresine ait kırık havaların incelenmesindeki genel yapı, veri toplama teknikleri ve verilerin analizine yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerini incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüş betimsel bir araştırmadır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı ve görsel materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesine dayanan bir veri toplama yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu doğrultuda araştırmada TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların nota kayıtları, repertuvar bilgileri ve arşiv verileri incelenmiştir.

Araştırmada yalnızca repertuvardaki eserlerin betimlenmesini değil, aynı zamanda incelemesi yapılan kırık havaların; makam, usül, perde kullanımı, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi değişkenleri açısından sistematik biçimde çözümlenmesini kapsamaktadır. Bu açıdan araştırma, betimsel içerik analizi yaklaşımına dayalı doküman incelemesi niteliği taşımaktadır. Betimsel içerik analizi, mevcut materyallerin belirli kategoriler doğrultusunda sistematik biçimde sınıflandırılarak frekans ve eğilimlerinin ortaya konulmasını amaçlayan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Creswell, 2014; Krippendorff, 2018).

Bu çalışmada Aydın yöresine ait kırık havalar, TRT Türk halk müziği repertuvarındaki mevcut nota kayıtları üzerinden incelenmiş ve eserlerin müzikal özellikleri belirli kategoriler altında sınıflandırılarak grafikler aracılığıyla betimlenmiştir. Böylece Aydın yöresi kırık havalarının müzikal karakteristiğinin bütüncül biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

2.2. Verilerin Toplaması

Çalışma verileri, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların nota kayıtları üzerinden elde edilmiştir. Veri toplama sürecinde öncelikle TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havalar tespit edilmiş, ardından bu eserlerin nota dökümleri ve repertuvar künyeleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Verilerin toplanması sürecinde her eser için standart bir inceleme formu kullanılmıştır. Bu form kapsamında eserlerin makam dizisi, usül yapısı, kullanılan perdeler, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi bilgileri sistematik biçimde kayıt altına alınmıştır. Özellikle perde kullanımları ile sesli süre değerlerinin belirlenmesinde eser notaları tek tek incelenmiş ve aynı perde farklı oktavlarda bulunsa dahi ortak perde sınıfı içerisinde değerlendirilmiştir. Veri toplama süreci tamamlandıktan sonra tüm bilgiler elektronik ortama aktarılmış ve analiz sürecine hazır hâle getirilmiştir.

2.3. Verilerin Analizi

Araştırma verilerinin analizinde betimsel içerik analizi yaklaşımı kullanılmıştır. “İçerik analizi, insan davranışlarını ve doğasını belirleme üzerinde doğrudan olmayan yollarla çalışmaya imkân tanıyan bir tekniktir” (Büyüköztürk vd., 2018: 259). “İçerik analizinde temelde yapılan işlem birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 55). Aydın yöresinin müzikal özellikleri bakımından analizi yapılan kırık havalar; elde edilen istatistiksel veriler aracılığı ile bilgisayar ortamında grafiklere dönüştürülerek çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

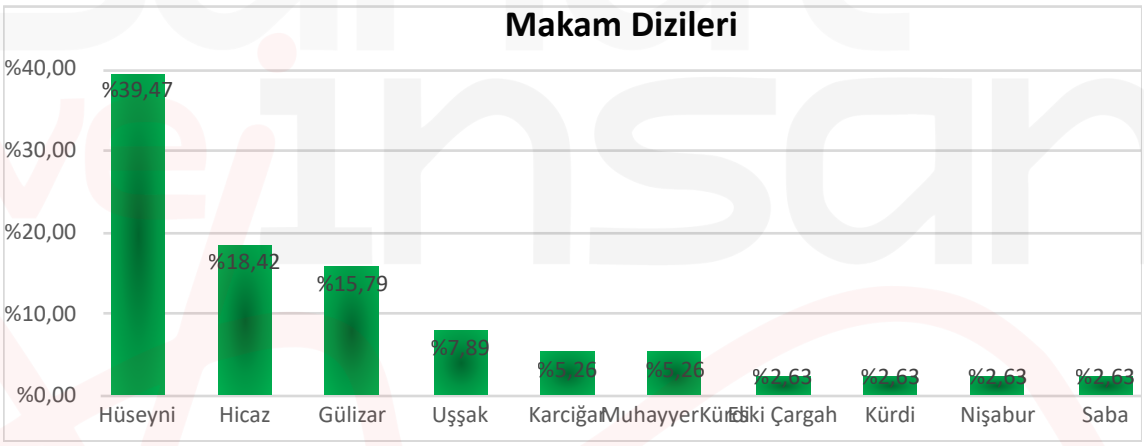
Bu bölümde, TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresi kırık havalarının yapısal ve müzikal özelliklerinin belirlenmesi amacıyla yapılan analizler sonucunda elde edilen veriler yer almaktadır. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında yapılan taramalar ve incelemeler neticesinde, Aydın yöresine ait toplam 37 adet "Kırık Hava" tespit edilmiştir.

Yöre bütününde ele alınan bu 37 kırık hava; makamsal dizi, usul, kullanılan perdeler ve nota süre değerleri gibi teknik hususiyetlerin yanı sıra; eserlerin arka planını oluşturan konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan bilgileri açısından da detaylı bir içerik analizine tabi tutulmuştur. Bu doğrultuda elde edilen tüm bilimsel veriler, istatistiksel grafikler ve tablolar aracılığıyla görselleştirilerek yöre musikisinin karakteristik yapısı ekseninde yorumlanmıştır. Araştırmanın bulguları, tezin giriş bölümünde ortaya konulan alt problemlerin sırası takip edilerek sunulmuştur.

3.1. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Makamsal Yapılarına İlişkin Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının makamsal yapılarına ilişkin dağılımı nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan 37 kırık hava makamsal dizi özelliklerine göre tasnif edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 1'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 1).

Grafik 1. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizileri

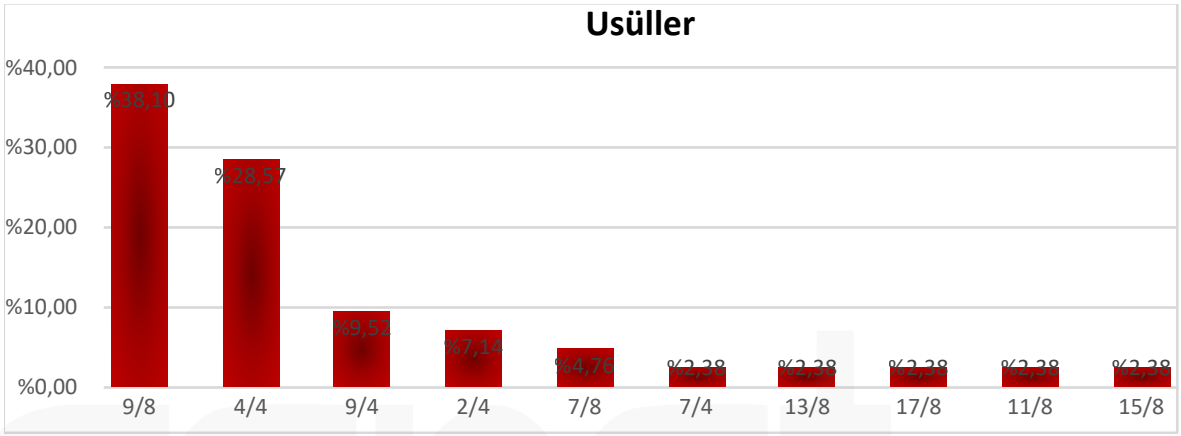


Grafik 1 incelendiğinde, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların toplamda 10 farklı makam dizisi üzerinde şekillendiği görülmektedir. Yöre repertuvarında en yüksek kullanım sıklığına sahip makam dizisinin %39,47'lik oran ile Hüseyni makamı dizisi olduğu tespit edilmiştir. Bunu sırasıyla %18,42'lik oran ile Hicaz ve %15,79'luk oran ile Gülizar makamı dizileri takip etmektedir. Analiz edilen diğer makam dizilerinin ise daha düşük yüzdelerle seyrettiği belirlenmiştir. Nitekim Aydın yöresine ait kırık havalar üzerinde yapılan analizlerde, bir eserde bir geçkili (Hüseyni-Hicaz) makam dizisi kullanımına rastlanılmıştır. Bu durum, yöre repertuvarının tekdüzelikten uzak, makamsal geçişkenliğe ve melodik zenginliğe imkân tanıyan dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Nişabur, Eski Çargâh ve Saba gibi makam dizilerine ait örneklerin de havuzda yer alması, Aydın yöresi kırık havalarının melodik örgü açısından zengin bir çeşitlilik barındırdığını destekler niteliktedir.

3.2. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Ritmik Yapılarına İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının ritmik (usül) kalıplarına ilişkin dağılımı nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk Halk Müziği repertuvarındaki 37 kırık havanın ölçü ve usül yapıları analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 2'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 2).

Grafik 2. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Usüller

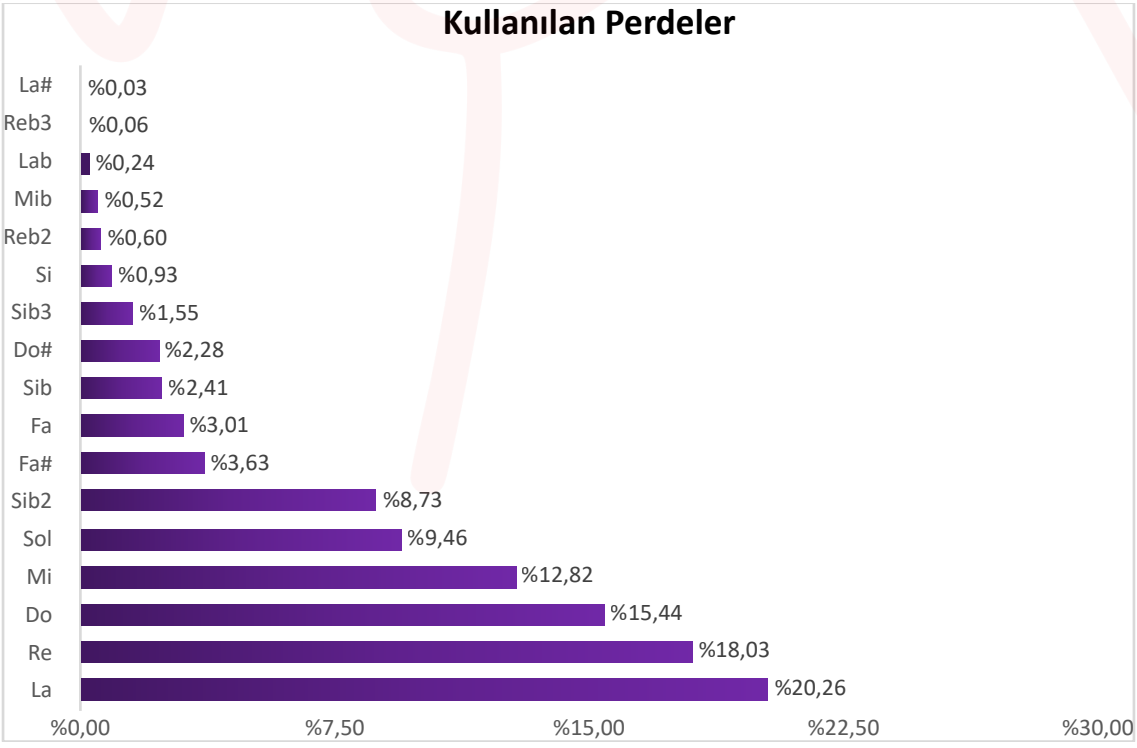


Grafik 2 incelendiğinde, repertuvarda en baskın usül yapısının %38,10 gibi yüksek bir oranla 9/8'lik aksak usül kalıbı olduğu tespit edilmiştir. Bunu sırasıyla %28,57'lik oran ile 4/4'lük ve %9,52'lik oran ile 9/4'lük usüller takip etmektedir. Diğer ritmik kalıpların ise daha düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı belirlenmiştir. Yörenin ritmik zenginliğini gösteren en dikkat çekici bulgulardan biri olarak; Aydın yöresi kırık havalarında iki kez üç değişmeli (9/8+13/8+17/8, 4/4+7/8+9/8) bir kez ise iki değişmeli (11/8+15/8) usül kullanımına rastlanılmıştır.

3.3. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelere İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarında kullanılan perdelerin dağılımı nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait 37 kırık havanın notalarında kullanılan perdeler analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 3'te ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 3).

Grafik 3. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelerin Dağılımı



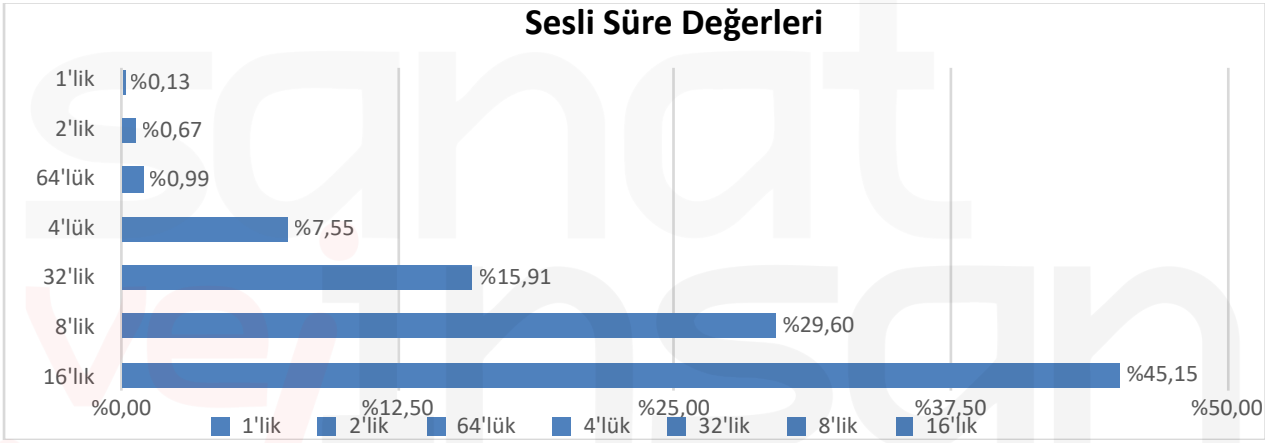
Grafik 3 incelendiğinde, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların notalarında kullanılan perdeler üzerinde yapılan analiz sonuçlarına göre; ilk sırada %20,26'lık oran ile La perdesi, ikinci sırada

%18,03’lük oran ile Re perdesi, üçüncü sırada %15,44’lük oran ile Do perdesi ve dördüncü sırada ise %12,82’lik oran ile Mi perdesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Diğer perdelerin ise daha düşük oranlara sahip olduğu görülmüştür.

3.4. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Sesli Süre Değerlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın dördüncü alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının sesli süre değerlerinin dağılımları nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait 37 kırık havadaki tüm sesli notaların süre değerleri analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 4'te ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 4).

Grafik 4. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sesli Süre Değerleri

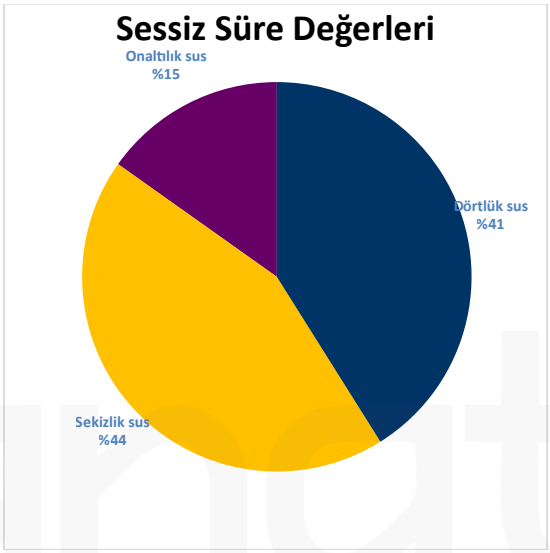


TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havalarda kullanılan sesli süre değerleri incelendiğinde; %45,15'lik oranla ilk sırada 16’lık sesli süre değeri, ikinci sırada %29,60 ile 8’lik sesli süre ve üçüncü sırada ise %15,91'lik oranla 32’lik sesli süre değerlerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Yoğun olarak tercih edilen bu sesli süre değerleri dışında kalan diğer süre değerlerinin ise repertuvarda daha düşük oranlara sahip olduğu belirlenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Aydın yöresi kırık havalarının melodik ve ritmik dokusunun çok büyük oranda kısa süreli 16'lık ve 8'lik sesli süre değerleri üzerinde inşa edildiği görülmektedir. Müzikal açıdan değerlendirildiğinde, 16’lık ve 8’lik sesli süre değerlerinin bu denli baskın olması, yöreye ait kırık havaların tempolu, dinamik, kıvrak ve zeybek kültürünün getirdiği o ritmik hareketliliğe tam uyumlu bir karakter sergilediğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, 32’lik sesli süre değerlerinin de %15,91 gibi azımsanamayacak bir oranda seyretmesi, Aydın yöresi ezgilerinin düz ve yalın bir yapıdan ziyade; halk müziği icra geleneğinde "çarptırma", "süsleme" ve "tavır" olarak adlandırılan teknik bezemeler açısından oldukça zengin bir melodik örgüye sahip olduğunu göstermektedir.

3.5. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Sessiz Süre Değerlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bir diğer alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının sessiz süre (es/sus) değerlerinin dağılımları nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait 37 kırık havanın bünyesindeki tüm sessiz süre (es/sus) değerleri analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 5'te ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 5).

Grafik 5. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri



TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların sessiz süre değerleri incelendiğinde, eserlerde üç farklı sessiz süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen veriler incelendiğinde yöre repertuvarında en yoğun kullanılan sessiz süre değerini %44'lük bir oranla sekizlik sessiz süre değerinden oluştuğu görülmüştür. Bunu çok yakın bir dağılımla, %41'lik bir oranda karşılık bulan dörtlük sessiz süre değerleri takip etmektedir. Havuzda yer alan son sessiz süre değerinin ise %15'lik oranla 16'lık sessiz süre değerinden oluşmaktadır. Türk halk müziği icra geleneği ve genel şarkı söyleme dinamikleri açısından değerlendirildiğinde; sessiz süre değerleri yalnızca müzikal birer sessizlik anı değil, aynı zamanda ezgilerin cümle yapılarını ayıran nefes bölümleridir.

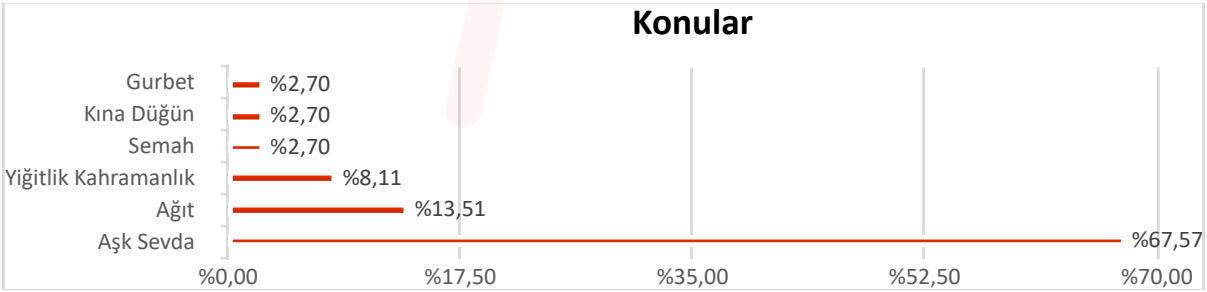
3.6. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Kimlik Bilgilerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bir diğer alt problemi içerisinde yer alan; konu, kaynak kişi, derleyen kişi ve notaya alan kişiler başlıklarına yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan 37 kırık hava konu, kaynak kişi, derleyen kişi ve notaya alan kişiler açısından ele alınarak ayrı başlıklar halinde sunulmuştur.

3.6.1. Konu Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların tematik içerikleri incelenmiş, eserlerin ele aldığı konular analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen yüzdelik dağılımlar Grafik 6'da ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 6).

Grafik 6. Aydın Yöresi Kırık Havalarında İşlenen Konuların Dağılımı

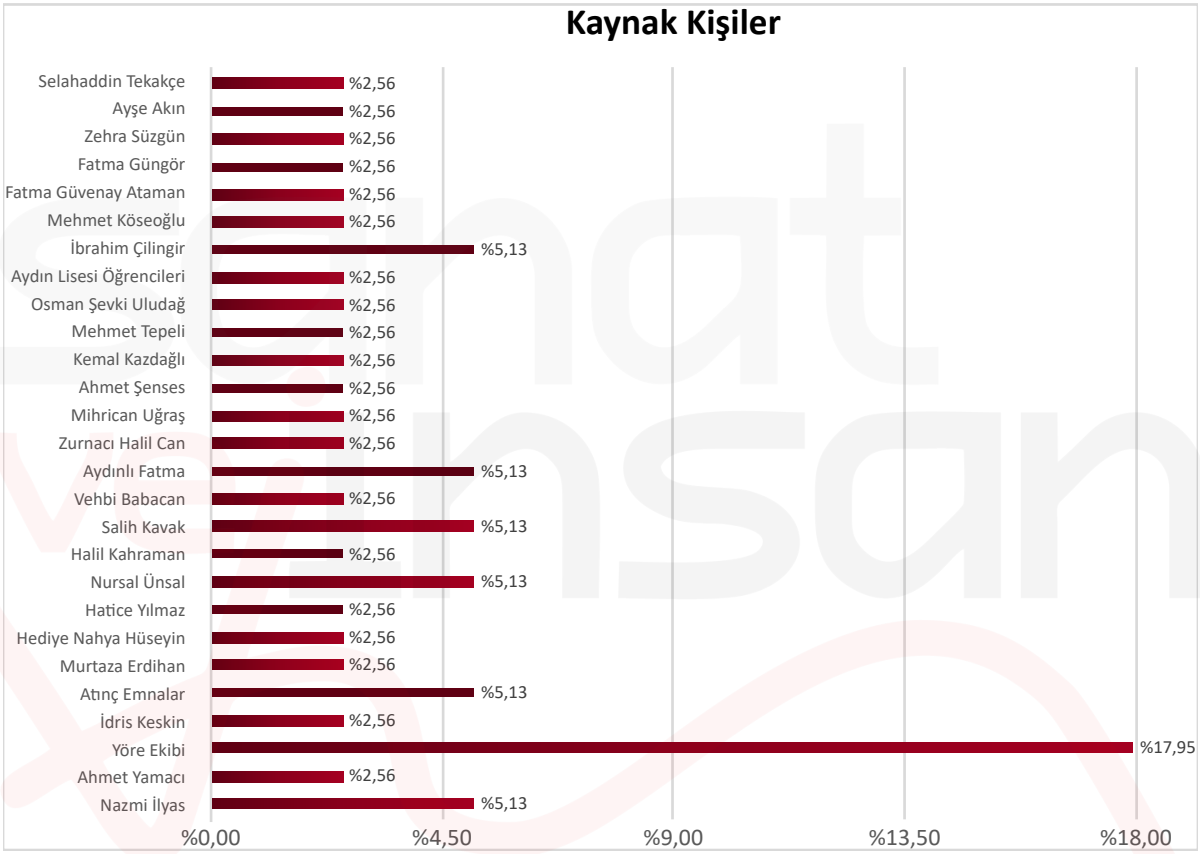


TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların konu dağılımları grafik 6'da net bir şekilde görülmektedir. Yapılan analiz sonuçlarına göre; ilk sırada %67,57 gibi büyük bir oran ile "Aşk-Sevda" konusunun işlendiği tespit edilmiştir. Hemen ardından %13,51 ile "Ağıt" ve %8,11 ile "Yiğitlik-Kahramanlık" konuları takip etmektedir.

3.6.2. Kaynak Kişi Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların aktarımında ve tescilinde rol oynayan kaynak kişilerin dağılımları incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen veriler Grafik 7'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 7).

Grafik 7. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

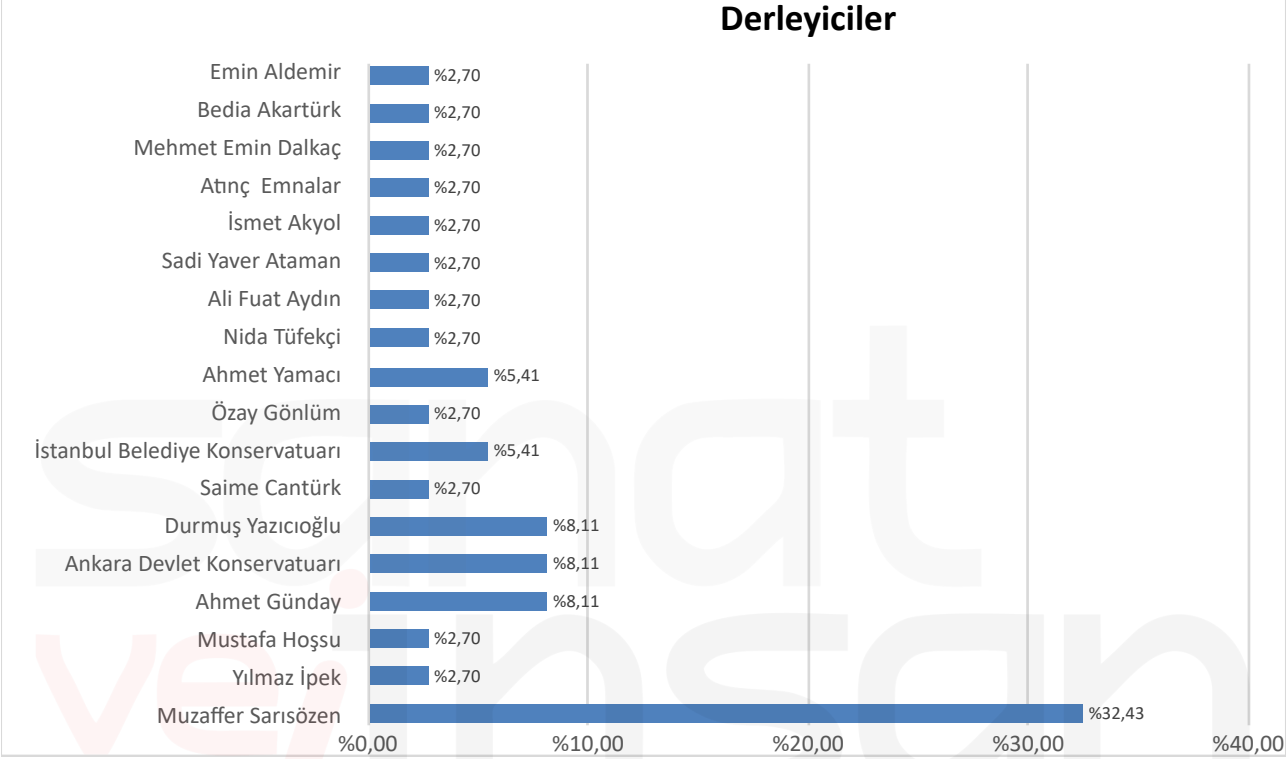


TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların kaynak kişileri incelendiğinde, yöre musikisinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında ve belgelenmesinde belirli isimlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Grafik verilerine göre, incelenen kırık havaların %17,95 gibi önemli bir oranı Yöre Ekibi kaynak gösterilerek derlenmiştir. Diğer kaynak kişilerin ise repertuvardaki eser havuzunda daha homojen ve bağımsız yüzdelerle dağılım gösterdiği belirlenmiştir. Türk halk müziği derlemecilik tarihi ekseninde değerlendirildiğinde bu durum; alan araştırmalarında tek bir yerel icracı yerine, yörenin müzik kültürünü kolektif olarak temsil eden mahalli toplulukların veya zeybek ekiplerinin bir arada dinlenerek kayıt altına alındığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Nitekim Aydın yöresine ait kırık havalar üzerinde yapılan incelemelerde, iki farklı eserin aktarımında ikişer kaynak kişinin ortak icrasına dayalı derleme kayıtlarına rastlanılmıştır. Müzikal arka plan açısından bakıldığında, iki kaynak kişinin ortak icrasıyla repertuvara kazandırılan bu eserler, yöre musikisinin ağız ve tavır birliğini, ortak bellek aktarımını ve icra ortaklığını somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte, Aydın yöresi kırık havalarının tek bir kişinin tekelinde kalmadığını, aksine yöre genelinde geniş bir kültürel yaygınlığa ve zengin bir icracı kadrosuna sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

3.6.3. Derleyen Kişi Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların saha çalışmalarında derlenerek arşive kazandırılmasını sağlayan araştırmacıların ve kurumların dağılımları incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen yüzdelik veriler Grafik 8'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 8).

Grafik 8. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Derleyen Kişiler

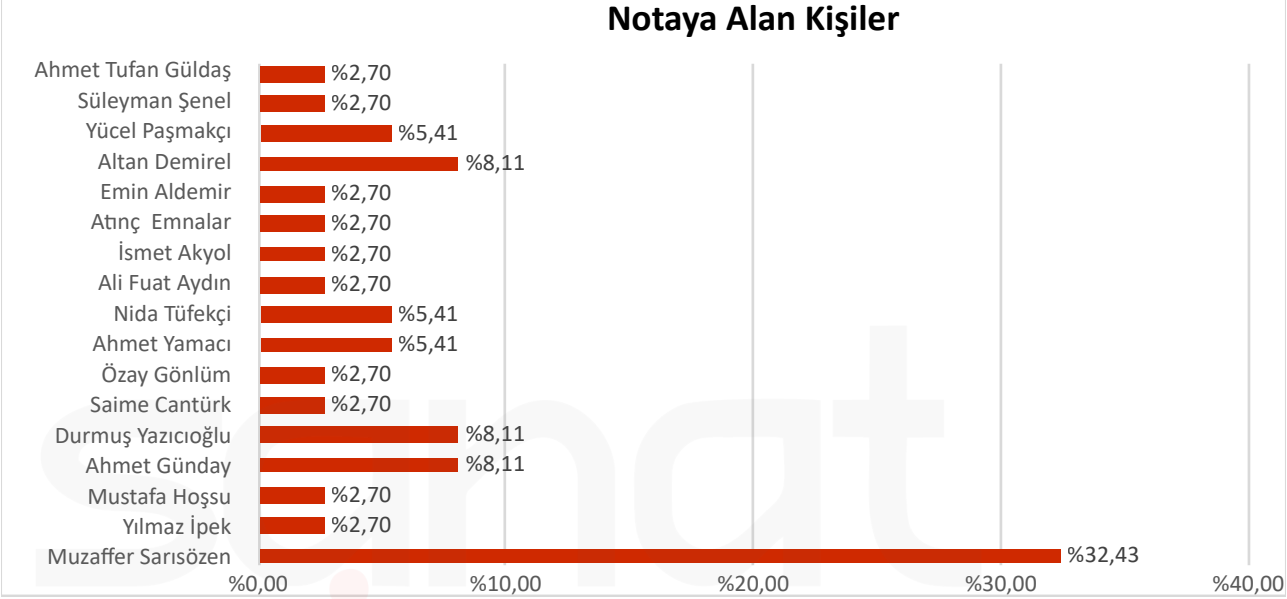


TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların derleyenleri incelendiğinde, %32,43'lük oranla en büyük payın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülmektedir. Repertuvara katkı sağlayan ve yüksek oranlara sahip diğer derlemecilerin ise %8,11'lik oran ile; Ahmet Günday, Durmuş Yazıcıoğlu ve Ankara Devlet Konservatuvarı olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer derlemecilerin ise daha düşük oranlar ile havuzda yer aldığı görülmektedir.

3.6.4. Notaya Alan Kişi Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların işitsel ortamdan yazılı nota metnine aktarılmasını sağlayan kişilerin dağılımları incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen yüzdelik veriler Grafik 9'da ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 9).

Grafik 9. Aydın Yöresi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler



TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaları notaya alan kişiler incelendiğinde, derleme faaliyetlerinde olduğu gibi ezgilerin yazıya dökülmesi sürecinde de %32,43'lük oranla en büyük payın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülmektedir. Sarısözen'i sırasıyla %8,11'lik eşit oranlarla Ahmet Günday, Durmuş Yazıcıoğlu ve Altan Demirel takip ederek yöre repertuvarının kayıt altına alınmasında öne çıkan diğer önemli isimler olmuşlardır. Grafikte yer alan diğer kişilerin ise genel olarak daha düşük ve birbirine yakın yüzdelerle sürece katkı sağladığı görülmektedir.

4. Sonuç

TRT Türk halk müziği repertuvarı üzerinde kayıtlı olan Aydın yöresine ait kırık havalar makamsal yapıları, ritmik yapıları, perdeleri, nota süre değerleri, sessiz süre kalıpları, konuları, kaynak kişileri, derleyenleri ve notaya alan kişileri açısından ele alınarak analiz edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda TRT Türk halk müziği repertuvarına kayıtlı toplam 37 adet Aydın kırık havasının yer aldığı görülmüştür. Tespit edilmiş olan kırık havaların notaları müzikal, teknik ve folklorik boyutları bakımından içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş; elde edilen tüm veriler grafikler aracılığı ile görselleştirilerek yorumlanmıştır.

Yöre kırık havalarının makam yapıları açısından yapılan analizlerine bakıldığında; kırık havaların "Hüseyni, Hicaz, Gülizar, Uşşak, Karcığar, Muhayyer Kürdi, Eski Çargâh, Kürdi, Nişabur ve Saba" makam dizileri olmak üzere toplam 10 farklı makam dizisi ekseninde yoğunlaştığı görülmüştür. Bu makam dizilerinin kullanım yoğunluklarına bakıldığında Hüseyni ve Hicaz makamı dizilerinin yoğun olarak kullanıldığı görülürken, tespit edilen diğer makam dizilerinin ise daha az tercih edildiği görülmüştür. Yöre kırık havalarının ritmik yapıları açısından yapılan analizlerine bakıldığında ise kırık havalarda "9/8, 4/4, 9/4, 2/4, 7/8, 7/4, 13/8, 17/8,11/8, 15/8" usülleri olmak üzere toplamda 10 farklı usül yapısının kullanımına rastlanılmıştır. Bu usül yapılarından 9/8 ve 4/4 usul yapılarının, tespit edilen diğer ritmik yapılara nazaran daha fazla tercih görülmüştür.

Yöre kırık havalarında kullanılan perdeler ve nota süre değerleri açısından yapılan analizlere bakıldığında; perdelerin büyük bir bölümünün "la", "re", "do", "mi" perdelerinden oluştuğu, diğer perdelerin ise ezgilerin müzikal yapılarına göre şekillendiği söylenebilir.

Aydın yöresine ait kırık havalarda kullanılan sesli süre değerleri incelendiğinde; ilk sırada 16'lık sesli süre değeri, ikinci sırada 8'lik sesli süre ve üçüncü sırada ise 32'lik sesli süre değerlerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı diğer sesli süre değerlerinin ise daha az tercih edildiği görüşmüştür.

Kırık havalarda kullanılan sessiz sürelerin analizlerine bakıldığında, yöre genelinde üç farklı sessiz süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu sessiz sürelerin kullanım yoğunluklarına bakıldığında sekizlik sessiz süre değerinin yoğun olarak kullanıldığı görülürken, bunu dörtlük sessiz süre değerinin takip ettiği belirlenmiştir. 16'lık sessiz süre değerinin ise daha az tercih edildiği görülmüştür. Bu dağılımın, Aydın yöresi kırık havalarının ritmik yapısında hareketliliğin ve ezgisel akışın korunması adına daha kısa ve dengeli sessiz süre değerlerine göre şekillendiği söylenebilir.

Yöre kırık havalarının konuları açısından yapılan analizlerine bakıldığında; kırık havaların aşk-sevda, ağıt, yiğitlik-kahramanlık, semah, kına-düğün ve gurbet temaları ekseninde yoğunlaştığı görülmüştür. Bu tematik konuların kullanım yoğunluklarına bakıldığında aşk-sevda konusunun yoğun olarak kullanıldığı görülürken, tespit edilen diğer konuların ise daha az tercih edildiği tespit edilmiştir. Elde edilen bu dağılımın, Aydın yöresi musiki kültürünün sosyo-kültürel yapısında lirik duygu dünyasının ve insani ilişkilerin dışa vurumu olan ezgisel yapılara göre şekillendiği söylenebilir.

Yöre kırık havalarının aktarımında rol oynayan kaynak kişileri açısından yapılan analizlerine bakıldığında; yöre musikisinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında belirli isimlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Kaynak kişilerin dağılım yoğunluklarına büyük bir çoğunluğun Yöre Ekibine ait olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Aydın yöresine ait iki kırık havada iki kaynak kişinin ortak icrasına ve ortak hafızasına dayalı derleme kayıtlarının kullanımına rastlanılmıştır. Bu durumun, yöre genelindeki müzikal hafızanın belgelenmesinde kaynak kişilerin üstlendiği sosyo-kültürel köprü göreviyle ilişkili olarak şekillendiği söylenebilir.

Yöre kırık havalarını derleyen kişiler açısından yapılan analizlerine bakıldığında; derleyen kişilerin kullanım yoğunluklarına bakıldığında en büyük payın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülürken; Ahmet Günday, Durmuş Yazıcıoğlu ve Ankara Devlet Konservatuvarının ise daha düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı tespit edilmiştir.

Eserleri notaya alan kişiler boyutunda yapılan analizlerde de benzer bir dağılımla en yüksek oranın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülmüştür. Bu durumun, Aydın yöresi kırık havalarının sadece TRT arşivine kazandırılmasında değil, aynı zamanda resmi nota kayıtlarına uygun şekilde belgelenerek standardize edilmesinde de Muzaffer Sarısözen'in üstlendiği merkezi rol ile şekillendiği söylenebilir.

Kaynakça

Bulut, U. & Turan, Z. (2024). Aydın Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Usul ve Makam Yönünden İncelenmesi. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 48, 2427-2442.

Büyüköztürk, Ş. Vd. (2018). Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Pegem Akademi Yayınları (25. Baskı).

Creswell, J. W. (2014). Research design: Qualitative, Quantitative, And Mixed Methods Approaches (4. baskı). SAGE.

Emnalar, A. (1998). Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Eroğlu, T. (2017). Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafî Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(41), 513-527.

Gençoğlu, M. S. H. (2019). Osmanlı Belgelerinde Yörük Ali Efe ve Zeybekler. Yegâh Mûsikî Dergisi 2(2), 95-122.

Karaöncel, F. (2022). Sivas Yöresi Halk Türkülerinin Müzikal Özellikleri. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.

Karaöncel, F. & Karaöncel, A. (2023). Elazığ Yöresi Kırık Havalarının Çeşitli Değişkenler Açısından Analizi. Malatya Turgut Özal Üniversitesi İnsanat: Sanat, Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, Cilt 3, Sayı 1, S.58-79.

Krippendorff, K. (2018). Content analysis: An introduction to its methodology (4. baskı). SAGE.

Mirzaoğlu, F. G. (2001). Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri. 76-91.

TRT (2026). Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuvarı Nota Arşivi.

Türk, M. A. (2012). Aydın Yöresine Ait 9/4'lük Zeybeklerde Yöresel ve Trt Ritim Saz İcralarının Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (10. baskı). Seçkin yayıncılık.

İnternet Kaynakları

URL-1: Aydın Büyükşehir Belediyesi İnternet Sitesi https://aydin.bel.tr/detail/4377/kentin-cografyasi (Erişim Tarihi: 21.01.2026).

URL-2: Aydın Büyükşehir Belediyesi İnternet Sitesi https://aydin.bel.tr/detail/4376/kent-tarihi (Erişim Tarihi: 07.02.2026).

Article Type:Research

Received:31/05/2026
Accepted:25/09/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ferdi KARAÖNÇEL
Doç. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi, ferdikaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9519-1003

Yusuf ELİŞ
Araştırmacı, yusufelisguitar@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0009-0008-6973-9555

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri

Özet

Bu araştırmada, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalar; makam, usül, perde, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler açısından sistematik biçimde incelenmiştir. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemi kullanılarak yürütülmüş betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın çalışma materyalini, TRT Türk halk müziği repertuvarında kayıtlı Diyarbakır yöresine ait toplam 88 kırık hava oluşturmaktadır. Çalışma verilerini elde etmek için, TRT Türk halk müziği repertuvarında kayıtlı Diyarbakır yöresine ait toplam 88 kırık havaya ait notalar içerik analizi ile analiz edilmiş, elde edilen verilerin frekans ve yüzde dağılımları tespit edilmiş tablo ve grafikler ile görselleştirilerek yorumlanmıştır. Araştırma sonuçlarına bakıldığında; Diyarbakır yöresi kırık havalarında en yoğun kullanılan makam dizilerinin Hüseyni, Uşşak ve Hicaz makamı dizileri olduğu, ritmik yapı bakımından en fazla kullanılan usüllerin 4/4 ve 10/8 olduğu, yoğun olarak “re”, “do”, “la”, “mi” ve “si ♭ 2” perdelerinin kullanıldığı, nota süre değerlerinde ise onaltılık ve sekizlik notaların yoğun biçimde kullanıldığı, sessiz süre değerlerinde ise sekizlik ve dörtlük değerlerin kullanıldığı görülmüştür. Tematik açıdan eserlerin büyük ölçüde aşk/sevda konusu etrafında şekillendiği, kaynak kişiler arasında Celal Güzelses’in öne çıktığı, derleyen ve notaya alan kişiler arasında ise Muzaffer Sarısözen, Mehmet Özbek ve Ahmet Yamacı’nın önemli bir yere sahip olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda Diyarbakır yöresi kırık havalarının, makamsal çeşitlilik, ritmik zenginlik ve güçlü kültürel aktarım unsurlarını bünyesinde barındıran özgün bir müzikal karakter sergilediği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, Diyarbakır musikisi, Türk halk müziği, kırık havalar.

The Musical Characteristics of "Kırık Hava" Songs from the Diyarbakır Region in the TRT Turkish Folk Music Repertoire

Abstract

In this study, the *kırık hava* (measured folk songs) from the Diyarbakır region within the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) Turkish Folk Music repertoire were systematically analyzed in terms of *makam* (modal structure), *usül* (rhythmic cycle), pitch, note durations, rests, thematic content, source informant, collector, and notation transcriber. This descriptive study was conducted within the framework of the qualitative research paradigm, employing the document analysis method. The research material comprises a total of 88 *kırık hava* registered to the Diyarbakır region in the TRT Turkish Folk Music repertoire. To obtain the research data, the musical scores of these 88 pieces were analyzed using content analysis; the frequency and percentage distributions of the gathered data were determined, visualized through tables and charts, and subsequently interpreted. The results of the study indicate that the most frequently used *makam* scales in the *kırık hava* of the Diyarbakır region are *Hüseyni*, *Uşşak*, and *Hicaz*. In terms of rhythmic structure, the most prevalent *usüls* are 4/4 and 10/8. The pitches "D" (*re*), "C" (*do*), "A" (*la*), "E" (*mi*), and

"si ♭ 2" (a pitch utilized in Turkish folk music) are heavily utilized, while sixteenth and eighth notes predominate in note durations, and eighth and quarter rests are most frequently observed in silent durations. Thematically, the works are shaped largely around the theme of love/romance. Among the source informants, Celal Güzelses stands out prominently, while Muzaffer Sarısözen, Mehmet Özbek, and Ahmet Yamacı hold a significant place among the collectors and transcribers. In line with the obtained data, it is observed that the *kırık hava* of the Diyarbakır region exhibit a unique musical character that embodies modal diversity, rhythmic richness, and strong elements of cultural transmission.

Keywords: Diyarbakır, Diyarbakır music, Turkish folk music, rhythmic folk songs (*kırık havalar*).

1. Giriş

Diyarbakır yöresi, tarih boyunca Türk, Kürt, Arap, Ermeni ve Süryani kültürlerinin bir arada yaşadığı çok kültürlü yapısı nedeniyle Anadolu müzik kültürü içerisinde özgün bir yere sahiptir. Kentin tarihsel geçmişi ve kültürel çeşitliliği, şehrin müzikal yapısına; makam çeşitliliği, ritmik zenginlik ve farklı icra tavırları olarak yansımıştır. Diyarbakır halk müziği repertuvarı, bir yandan kırsal halk müziği geleneğinin özelliklerini taşırken diğer yandan kent merkezli musiki anlayışının etkilerini de bünyesinde barındırmaktadır (Giray, 2010; Karakelle, 2019; Martağan, 1991). Özellikle Celal Güzelses başta olmak üzere yörede etkili olmuş kaynak kişilerin repertuvar üzerindeki belirleyici etkisi, Diyarbakır müzik kültürünün sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşmasında önemli rol oynamıştır (Küçükuncular, 2019).

Alan yazın incelendiğinde Diyarbakır müzik kültürüne ilişkin araştırmaların büyük ölçüde tarihsel değerlendirmeler, derleme faaliyetleri veya belirli sanatçılar ve türler üzerine yoğunlaştığı görülmektedir (Giray, 2010; Martağan, 1991). Bununla birlikte TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının makam dizileri, usül yapıları, perde kullanımları, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu dağılımları, kaynak kişiler, derleyenler ve notaya alan kişiler bakımından çok boyutlu biçimde incelendiği kapsamlı araştırmaların sınırlı olduğu anlaşılmaktadır (Akgül, Kaya ve Dede, 2022; Küçükuncular, 2019; Uslu, 2020). Mevcut çalışmalar çoğunlukla belirli türlere, sanatçılara veya sınırlı müziksel değişkenlere odaklanmakta; repertuvarın çok boyutlu müzikolojik çözümlemesine yeterince yer verilmemektedir.

Bu noktada önemli bir araştırma boşluğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, TRT Türk Halk Müziği repertuvarında içerisinde yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının makam, usül, perde, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler bakımından bütüncül biçimde incelenmesi; hem yöresel müzik kimliğinin bilimsel olarak belgelenmesine hem de Türk halk müziği çalışmalarında karşılaştırmalı analizlere katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Özellikle repertuvarın yalnızca tematik ya da tarihsel açıdan değil, müziksel parametreler bağlamında sistematik biçimde değerlendirilmesi, Diyarbakır müzik kültürünün nazari özelliklerinin daha ayrıntılı biçimde anlaşılmasına katkı sunabilir.

Türk halk müziği, Anadolu coğrafyasında yüzyıllar boyunca şekillenen tarihsel, kültürel ve toplumsal etkileşimlerin müziksel bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Halk müziği repertuvarları, yalnızca melodik ve ritmik yapıların toplamı olmayıp aynı zamanda toplumların kültürel belleğini, kolektif hafızasını, gündelik yaşam pratiklerini ve duygusal ifade biçimlerini yansıtan önemli kültürel miras unsurlarıdır. Bu nedenle yöresel halk müziği repertuvarlarının sistematik biçimde incelenmesi, yalnızca müzikolojik çözümlemeler açısından değil; kültürel aktarım, kimlik oluşumu ve müzik eğitimi bağlamında da önem taşımaktadır (Erol, 2009; Nettl, 2015; Öztürk, 2016; Stokes, 2010).

Türkiye'nin farklı bölgelerinde şekillenen halk müziği gelenekleri, tarihsel süreç içerisinde coğrafi, etnik ve kültürel etkileşimlerin bir sonucu olarak özgün bir biçimde şekillenmiştir. Anadolu halk müziğinde makam anlayışı, ritmik yapı, icra tavrı, ezgisel seyir ve söz içerikleri bakımından görülen bölgesel farklılıklar, her yörenin kendine özgü bir müziksel kimlik oluşturduğunu göstermektedir. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde görülen müzikal çeşitlilik, tarih boyunca yaşanan kültürel etkileşimler, göç hareketleri ve çok katmanlı sosyal yapı ile ilişkilendirilmektedir

(Behar, 2019; Erol, 2009; Karakelle, 2019; Stokes, 2010). Bu yönüyle belirli bir yöre repertuvarının ayrıntılı biçimde incelenmesi, yalnızca müziksel yapıların betimlenmesi değil; aynı zamanda o bölgenin tarihsel ve kültürel hafızasının anlaşılmasına katkı sağlayan disiplinler arası bir araştırma alanı olarak değerlendirilmektedir (Nettl, 2015).

Türk halk müziği repertuvarının korunması, belgelenmesi ve kuşaklar arası aktarımında en önemli kurumsal yapılardan biri TRT'dir. TRT bünyesinde bulunan Türk halk müziği repertuvarı, farklı yörelere ait eserlerin notaya alınması, sınıflandırılması ve kaynak kişi bilgileriyle birlikte kayıt altına alınmasını sağlayarak Türkiye'nin müziksel belleğinin korunmasına önemli katkılar sunmaktadır. Repertuvar içerisinde yer alan eserler; yöre, kaynak kişi, derleyen, notaya alan kişi, makam, usül ve tür bilgileri bakımından araştırmacılara önemli veriler sağlamaktadır. Bu nedenle TRT Türk halk müziği repertuvarı yalnızca icracılar için bir repertuvar havuzu değil; aynı zamanda müzikoloji, etnomüzikoloji ve müzik eğitimi alanlarında gerçekleştirilen bilimsel araştırmalar için güvenilir bir veri kaynağı olarak değerlendirilmektedir (Akdoğu, 1996; Özbek, 2014; Özbek, 2018; Uslu, 2020). Nitekim TRT repertuvarı üzerinden gerçekleştirilen makamsal ve ritmik analiz çalışmaları, bölgesel müzik karakteristiklerinin sistematik biçimde belirlenebilmesine imkân sağlamaktadır (Açar ve Şen, 2014; Akgül, Kaya ve Dede, 2022).

Türk halk müziğinde eserler genel olarak uzun hava ve kırık hava olmak üzere iki temel kategori içerisinde değerlendirilmektedir. Uzun havalar serbest ritimli ve ölçüsüz bir yapıya sahipken, kırık havalar belirli bir ölçü düzenine bağlı, ritmik organizasyonu belirgin ve çoğunlukla dans, tören veya toplu icra gelenekleriyle ilişkili eserler olarak tanımlanmaktadır (Akdoğu, 1996; Erol, 2009). Kırık havalar; türkü, halay, oyun havası, bar ve benzeri ölçülü halk müziği türlerini kapsamakta olup ritmik yapılarının belirgin olması nedeniyle müzikolojik analizlere daha uygun bir yapı sunmaktadır. Özellikle usül yapılarının, ölçü türlerinin ve nota süre örgülerinin ayrıntılı biçimde incelenmesi, yöresel repertuvarların karakteristik ritmik örüntülerinin ortaya konulmasına katkı sağlamaktadır (Aykent, 2020; Yener, 2020).

Halk müziği çalışmalarında makamsal yapıların incelenmesi, yöresel müzik karakterinin anlaşılmasında temel ölçütlerden biri olarak kabul edilmektedir. Türk halk müziğinde makam kavramı, klasik Türk müziğindeki teorik yapı ile her zaman tam olarak örtüşmemekle birlikte; karar sesi, güçlü ses, seyir özelliği, perde organizasyonu ve arıza kullanımları üzerinden belirli dizisel eğilimlerin tespit edilmesine olanak tanımaktadır (Açar ve Şen, 2014; Behar, 2019; Öztürk, 2015; Uslu, 2020). TRT repertuvarında yer alan eserler üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar, özellikle Hüseynî, Uşşak, Hicaz ve Segâh gibi makam dizilerinin birçok yörede yoğun biçimde kullanıldığını göstermektedir (Açar ve Şen, 2014; Küçükuncular, 2019). Bununla birlikte aynı makam dizisinin farklı bölgelerde farklı seyir özellikleri ve icra tavırlarıyla çeşitlenebildiği belirtilmektedir. Bu durum, halk müziği repertuvarlarında makamsal çözümlemelerin yalnızca isimlendirme düzeyinde değil; ezginin yapısal özellikleri bağlamında değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır (Behar, 2019; Öztürk, 2015).

Usül ve ritmik yapı da halk müziği repertuvarlarının ayırt edici özelliklerinden biridir. Yörelere göre usül yapılarının çeşitlendiği ve değişkenlik göstermesi ilgili yörelerin müzikal yapılarını öne çıkarmaktadır. Ölçü yapıları yalnızca teknik bir ritmik düzenleme olmayıp çoğu zaman dans kültürü, toplumsal törenler ve sözlü anlatım geleneğiyle ilişkilidir. Anadolu halk müziğinde özellikle 2/4, 4/4, 9/8 ve 10/8 gibi ritmik yapıların yaygın olarak kullanıldığı; ancak bölgesel farklılıkların tempo, vurgu ve süsleme bakımından çeşitlilik gösterdiği belirtilmektedir (Aykent, 2020; Yener, 2020). Özellikle Güneydoğu Anadolu halk müziğinde aksak ritimlerin ve düzenli usüllerin bir arada kullanılması, bölgesel repertuvarın ritmik çeşitliliğini yansıtan önemli göstergelerden biri olarak değerlendirilmektedir (Karakelle, 2019; Uslu, 2020).

Perde kullanımı, nota süre değerleri ve sessiz süre örgüsü gibi müzikal parametreler, halk müziği repertuvarlarının melodik karakterini anlamada önemli göstergeler arasında yer almaktadır. Bir repertuvarda belirli perdelerin yoğun biçimde kullanılması, eserlerin tonal merkezleri, karar sesleri ve dizisel yapıları hakkında bilgi verirken; nota süre değerleri melodik hareketlilik, süslemeli yapı ve söz–ezgi ilişkisine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Sessiz süre

değerleri ise nefes alma, cümle sonlandırma ve ritmik vurgu bakımından müzikal organizasyonun önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Güncel çalışmalar, halk müziği repertuvarlarının perde yoğunlukları, nota süre dağılımları ve ritmik örüntüler bakımından sistematik biçimde incelenmesinin, müzikal yapıların daha nesnel biçimde anlaşılmasına katkı sunduğunu göstermektedir (Börekci, 2023; Öztürk, 2016).

Bu araştırmada, TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait 88 kırık hava; makam dizileri, usül yapıları, perde kullanımları, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler açısından sistematik biçimde incelenmiştir. Çalışmanın, Diyarbakır halk müziği repertuvarının müzikolojik açıdan belgelenmesine katkı sağlaması, bölgesel repertuvar çalışmalarına bilimsel bir bakış açısı sunması ve gelecekte gerçekleştirilecek etnomüzikolojik araştırmalara kuramsal zemin oluşturması beklenmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Diyarbakır yöresine ait TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının; makam, usül, perde, nota değerleri, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler boyutları açısından özelliklerini sistematik biçimde analiz etmek; bu özelliklerin bölgesel müzik kimliği içindeki işlevini ortaya koymaktır. Çalışmada, Türk Halk Müziği (THM) geleneği içerisinde Diyarbakır'a atfedilen eserler incelenmiştir. Böylece yöreye özgü melodik, ritmik ve biçimsel yapıların halk müziği ekseninde nasıl şekillendiği betimlenmiştir.

Araştırma, yalnızca notasyon düzeyinde değil, aynı zamanda makam, usül, perde, nota değerleri, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler derleyici rolleri ve kurumsal katkılar bakımından da Diyarbakır müzik geleneğini belgeleme niteliği taşımaktadır. Bu doğrultuda, farklı dönemlerde TRT Müzik Dairesi, Kültür Bakanlığı arşivleri ve bireysel derlemeler aracılığıyla kayda alınmış eserler incelenmiştir. Böylece yöre repertuvarının tarihsel gelişimi, derleme dönemlerinin etkileri ve müzikal dönüşümler bütüncül biçimde değerlendirilmiştir (Giray, 2010; Martağan, 1991; Özbek, 2018).

Halk müziğinde genellikle belirtilmeyen makamsal yapıları dizisel analiz yöntemiyle çözümlemesidir. Türk halk müziği repertuvarında makam kavramının çoğu zaman açıkça yazılmadığı, ancak arızalar, seyir yönü, karar sesi ve güçlü ses gibi unsurlardan hareketle dizisel yapıların belirlenebildiği bilinmektedir (Öztürk, 2015; Uslu, 2020).

Diyarbakır yöresi repertuvarında öne çıkan form/tür çeşitliliğini belirlemek ve bu çeşitliliğin bölgesel müzik kültürüyle ilişkisini ortaya koymaktır. Yörede uzun hava, halay, oyun havası, kına havası, türkü, şarkı ve saz eseri gibi farklı türlerin bir arada bulunması hem kırsal hem kentli müzik kültürünün etkileşimini göstermektedir (Karakelle, 2019; Akgül, Kaya ve Dede, 2022). Bu çeşitlilik, Diyarbakır'ın tarih boyunca taşıdığı çok kültürlü kimliğin müzikal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, bu araştırma Diyarbakır yöresinin müzikal mirasını yalnızca derlenmiş eserlerin kataloglanması düzeyinde değil, aynı zamanda makamsal, ritmik ve biçimsel özelliklerin ilişkisel analizi düzeyinde ele alarak bölge müziğinin teorik ve pedagojik açıdan daha derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışma, gelecekte yapılacak etnomüzikolojik ve müzik eğitimi temelli araştırmalara kaynak oluşturmayı hedeflemektedir.

1.2. Problem Durumu

Türk halk müziği, Anadolu'nun farklı coğrafi bölgelerinde şekillenen kültürel, tarihsel ve toplumsal etkileşimlerin bir sonucu olarak zengin bir müziksel çeşitlilik ortaya koymaktadır. Bölgesel halk müziği repertuvarları, yalnızca melodik ve ritmik yapıların taşıyıcısı olmayıp aynı zamanda toplumların kültürel belleğini, yaşam biçimlerini ve tarihsel deneyimlerini de yansıtan önemli bir miras niteliği taşımaktadır (Öztürk, 2016). Bu nedenle yöresel müzik repertuvarlarının sistematik biçimde incelenmesi hem etnomüzikoloji hem de müzik eğitimi alanı açısından önemli bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir (Erol, 2009).

Türkiye'de Türk halk müziği repertuvarının korunması ve kayıt altına alınmasında en önemli kurumsal yapılardan biri, TRT Türk halk müziği repertuvarıdır. TRT arşivleri, farklı yörelere ait halk ezgilerinin notaya alınması, derlenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmektedir (Özbek, 2014). Bununla birlikte, repertuvarda yer alan eserlerin yalnızca arşivlenmesi değil; makam, usül, perde yapısı, ritmik özellikler ve tematik içerikler bakımından ayrıntılı biçimde çözümlenmesi de bölgesel müzik kimliğinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır (Akdoğu, 1996).

Diyarbakır yöresi, tarihsel süreç içerisinde Kürt, Türk, Arap, Süryani ve Ermeni kültürlerinin bir arada bulunduğu çok katmanlı sosyal yapısı nedeniyle müziksel açıdan özgün bir karaktere sahiptir. Bu kültürel çeşitlilik, yöre müziğinde kullanılan makam dizileri, ritmik kalıplar ve icra biçimlerine de yansımaktadır (Martağan, 1991). Özellikle kırık hava türündeki eserler, düzenli ölçü yapıları ve ritmik çeşitlilikleri nedeniyle Diyarbakır halk müziği repertuvarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bununla birlikte, bu eserlerin müzikal özelliklerini sistematik olarak inceleyen çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir (Küçükuncular, 2019).

Alan yazın incelendiğinde Diyarbakır müziğine ilişkin araştırmaların büyük ölçüde derleme çalışmaları, tarihsel değerlendirmeler veya belirli sanatçılar ve türler üzerine yoğunlaştığı; TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının makam, usül, perde kullanımı, nota süre değerleri, sessiz süre yapıları, konu dağılımları, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler bakımından bütüncül biçimde incelendiği en kapsamlı araştırmaların bazı noktalarda sınırlı olduğu görülmektedir (Giray, 2010; Uslu, 2020). Bu durum, Diyarbakır yöresi halk müziğinin müzikal karakterinin sistematik biçimde ortaya konulmasını güçleştirmekte ve repertuvarın bilimsel açıdan yeterince belgelenememesine neden olmaktadır. Öte yandan halk müziği çalışmalarında makamsal yapıların çoğu zaman yalnızca genel adlandırmalar düzeyinde ele alındığı, perde kullanım sıklıkları, ritmik yoğunluklar ve nota süre değerleri gibi müzikal parametrelerin ayrıntılı analizlerinin yeterince yapılmadığı görülmektedir (Akdoğu, 1996; Yener, 2020). Oysa bu tür analizler, yöresel müzik repertuvarlarının karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde ve farklı bölgeler arasında karşılaştırmalı değerlendirmelerin yapılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Öztürk, 2016).

Bu bağlamda TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerinin sistematik biçimde incelenmesi, yöresel müzik kimliğinin daha kapsamlı anlaşılmasına katkı sağlayacağı gibi, halk müziği repertuvarının belgelenmesi, korunması ve müzik eğitimi süreçlerinde kullanılabilirliğinin artırılması açısından da önem taşımaktadır. Araştırmanın, Diyarbakır yöresi halk müziğine ilişkin literatürde bulunan boşluğun giderilmesine katkı sağlayacağı ve gelecekte gerçekleştirilecek etnomüzikolojik araştırmalar için bir başvuru kaynağı oluşturacağı düşünülmektedir.

1.3. Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi; TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özellikleri nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur.

1.4. Alt Problemler

Bu araştırmada, TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresine ait kırık havaların müzikal özelliklerini belirlemek amacıyla aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan makam dizileri nelerdir?
2. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan usüller nelerdir?
3. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan perdeler nelerdir?
4. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan sesli süre değerleri nelerdir?
5. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan sessiz süre değerleri nelerdir?
6. Diyarbakır yöresi kırık havalarında ele alınan konular nasıl şekillenmiştir?

7. Diyarbakır yöresi kırık havalarındaki kaynak kişiler kimlerdir?
8. Diyarbakır yöresi kırık havalarının derleyicileri kimlerdir?
9. Diyarbakır yöresi kırık havalarında notaya alan kişiler kimlerdir?

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalar ile sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerini incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüş betimsel bir araştırmadır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı ve görsel materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesine dayanan bir veri toplama yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu doğrultuda araştırmada TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havaların nota kayıtları, repertuvar bilgileri ve arşiv verileri incelenmiştir.

Araştırmada kullanılan yaklaşım, yalnızca repertuvardaki eserlerin betimlenmesini değil, aynı zamanda bu eserlerin makam, usül, perde kullanımı, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi değişkenleri açısından sistematik biçimde çözümlenmesini kapsamaktadır. Bu yönüyle araştırma, betimsel içerik analizi yaklaşımına dayalı doküman incelemesi niteliği taşımaktadır. Betimsel içerik analizi, mevcut materyallerin belirli kategoriler doğrultusunda sistematik biçimde sınıflandırılarak frekans ve eğilimlerinin ortaya konulmasını amaçlayan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Creswell, 2014; Krippendorff, 2018).

Bu araştırmada Diyarbakır yöresine ait kırık havalar, TRT Türk halk müziği repertuvarındaki mevcut nota kayıtları üzerinden incelenmiş ve eserlerin müzikal özellikleri belirli kategoriler altında sınıflandırılarak frekans ve yüzde dağılımları aracılığıyla betimlenmiştir. Böylece Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal karakteristiğinin bütüncül biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

2.2. Çalışma Materyali

Bu araştırmanın çalışma materyalini, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan ve Diyarbakır yöresine ait olduğu belirtilen 88 kırık hava oluşturmaktadır. Araştırmada herhangi bir örnekleme yöntemine gidilmeyerek çalışma kapsamına ölçütleri karşılayan tüm kırık havalar dahil edilmiştir. Ölçüt olarak; eserin TRT Türk halk müziği repertuvarında kayıtlı olması, Diyarbakır yöresine ait olması ve kırık hava niteliği taşıması esas alınmıştır.

Çalışma materyalini oluşturan eserler, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan nota kayıtları ve repertuvar künyeleri dikkate alınarak incelenmiştir. Eserlerin repertuvar bilgileri içerisinde yer alan makam, usül, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi bilgileri kayıt altına alınmış; perde, nota süre değerleri ve sessiz süre değerleri ise notalar üzerinden analiz edilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Materyaline İlişkin Bilgiler

Özellik	Açıklama
Veri kaynağı	TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı
Yöre	Diyarbakır
İncelenen müzik türü	Kırık havalar
Toplam eser sayısı	88
İnceleme türü	Doküman incelemesi

Özellik	Açıklama
Analiz birimi	Nota ve repertuvar kayıtları

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havaların nota kayıtları ve repertuvar bilgilerinden elde edilmiştir. Veri toplama sürecinde öncelikle TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalar belirlenmiş, ardından bu eserlerin nota dökümleri ve repertuvar künyeleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Verilerin toplanması sürecinde her eser için standart bir inceleme formu oluşturulmuştur. Bu form kapsamında eserlerin makam dizisi, usül yapısı, kullanılan perdeler, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi bilgileri sistematik biçimde kayıt altına alınmıştır. Özellikle perde kullanımları ile nota süre değerlerinin belirlenmesinde eser notaları tek tek incelenmiş ve aynı perde farklı oktavlarda bulunsa dahi ortak perde sınıfı içerisinde değerlendirilmiştir.

Veri toplama süreci tamamlandıktan sonra tüm bilgiler elektronik ortama aktarılmış ve analiz sürecine hazır hâle getirilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Araştırma verilerinin analizinde betimsel içerik analizi yaklaşımı kullanılmıştır. Betimsel içerik analizi, mevcut dokümanların belirli temalar ve kategoriler doğrultusunda sistematik biçimde çözümlenmesini ve mevcut eğilimlerin ortaya konulmasını amaçlayan bir analiz yöntemidir (Krippendorff, 2018).

Araştırma kapsamında elde edilen veriler öncelikle belirlenen kategoriler doğrultusunda kodlanmıştır. Daha sonra bu kodlamalar frekans (f) ve yüzde (%) değerleri hesaplanarak tablolaştırılmıştır. Böylece Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerinin nicel dağılımlarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Tablo 2. Araştırmada Kullanılan Analiz Kategorileri

Alt Problem Alanı	Analiz Türü
Makam	Makam dizisi sınıflandırması
Usül	Ölçü/usül sınıflandırması
Perde	Kullanım sıklığı analizi
Nota süre değerleri	Sesli süre değeri ve kullanım sıklığı analizi
Sessiz süre değerleri	Sessiz süre değeri ve kullanım sıklığı analizi
Konu	Tematik sınıflandırma
Kaynak kişi	Frekans analizi
Derleyen	Frekans analizi
Notaya alan kişi	Frekans analizi

Kodlanan veriler Microsoft Excel ortamına aktarılmış ve tespit edilen frekanslar ile yüzde dağılımları hesaplanmıştır. Bulgular tablolar halinde sunularak yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.1.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Makamsal Yapı

Diyarbakır yöresi kırık havaları makamsal yapıları açısından ele alındığında, hüseyni makamı dizisinin %44,32 oran ile ilk sırada, uşşak makamı dizisinin %29,55 oranla ikinci sırada ve hicaz makamı dizisinin ise %12,50 oran ile üçüncü

sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer makam dizilerine bakıldığında ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (bkz. Tablo 3).

Tablo 3. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Makamsal Yapı

Makam Dizileri	f	%
Hüseyni	39	44,32
Uşşak	26	29,55
Hicaz	11	12,50
Segah	3	3,41
Saba	3	3,41
Çargah	2	2,27
Karcığar	2	2,27
Bayati-Şiraz	1	1,14
Mahur	1	1,14
TOPLAM	**88**	**100**

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.2.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Ritmik Yapı

Diyarbakır yöresi kırık havalarının ritmik açıdan yapılan analizlerinde, 7 farklı usülün toplam 89 kez kullanıldığı tespit edilmiştir. En fazla kullanılan usulün 4/4'lük usül olduğu ve %43,82 oran ile kullanılarak ilk sırada yer aldığı görülmektedir. Bir kırık havada iki değişmeli usül kullanımına rastlanılmıştır. İkinci sırada ise % 33,71 oranla 10/8'lik usül, üçüncü sırada ise %12,36 oranla 2/4'lük usül yer aldığı tespit edilmiştir. Kırık Havalarda kullanılan diğer usüllerin ise, kullanım sayısının az olmasından dolayı daha düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (bkz. Tablo 4).

Tablo 4. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Usüller

Usüller	f	%
4/4	39	43,82
10/8	30	33,71
2/4	11	12,36
6/4	5	5,62
6/8	2	2,25
12/8	1	1,12
7/4	1	1,12
TOPLAM	**89**	**100**

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.3.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler

Diyarbakır Yöresine ait TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Kırık Havalar perde yapıları açısından analiz edilmiş perde isimleri kırık havaların notalarında olduğu şekil ile adlandırılmıştır. Farklı oktavlardaki aynı isimlerdeki perdeler bir oktav içerisinde değerlendirilmiştir. Kırık havalarının notalarında kullanılan perdeler üzerinde yapılan analiz sonuçlarına göre en yoğun kullanılan perdelerin; "re perdesi (%22,58)", "do perdesi (%19,82)", "la perdesi (%14,37)", "mi perdesi (%13,82)" ve "Si ♭ 2 perdesi (%12,99)" olduğu tespit edilmiştir. Yüksek oranlara sahip olan bu

perdeler dışında kalan diğer kullanılan perdelerin ise kırık havaların makamsal dizilerine veya müzikal yapılarına göre kullanım oranlarının değişkenlik gösterdiği söylenebilir (bkz. Tablo 5).

Tablo 5. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler

Perdeler	f	%
Do	414	19,82
Do#	315	2,45
Re ♭	132	1,02
Re	2909	22,58
Re#	1	0,01
Mi ♭	97	0,75
Mi	1780	13,82
Fa	222	1,72
Fa#	271	2,10
Sol	612	4,75
Sol#	0	0,00
La	1851	14,37
La#	4	0,03
Si ♭	231	1,79
Si	124	0,96
Si ♭ 2	1673	12,99
Si ♭ 3	108	0,84

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.4.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sesli Süre Değerleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalarda kullanılan sesli süre değerleri incelendiğinde, %42,93 oran ile ilk sırada onaltılık, ikinci sırada %33,64 oran ile sekizlik süre, üçüncü sırada ise %14,08 oran ile dörtlük sesli süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Diyarbakır yöresine ait kırık havaların sesli süre değerlerinin sözlerdeki yapı ile doğrudan ilgili olduğu ve kullanılan makam dizilerine ait melodik yapılarında nota değerlerini etkilediği söylenebilir (bkz. Tablo 6).

Tablo 6. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sesli Süre Değerleri

Sesli Süre Değerleri	f	%
Birlik	2	0,02
İkilik	26	0,20
Dörtlük	1853	14,08
Sekizlik	4429	33,64
Onaltılık	5651	42,93
Otuzikilik	1189	9,03
Altmışdörtlük	14	0,11
TOPLAM	**13164**	**100**

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.5.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri

Diyarbakır yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuvarında bulunan toplam 88 kırık havanın sessiz süre değerleri açısından yapılan analizlerinde en fazla %66,49 oran ile sekizlik sessiz süre değerinin kullanılarak ilk sırada yer aldığı görülmüştür. İkinci sırada %30,03 oran ile dörtlük sessiz süre değeri, üçüncü sırada ise %3,47 oran ile onaltılık sessiz süre değerinin kullanımı görülürken diğer sessiz süre değerlerinin kullanımına rastlanılmamıştır. (bkz. Tablo 7).

Tablo 7. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri

Sessiz Süre Değerleri	f	%
İkilik	0	0,00
Dörtlük	173	30,03
Sekizlik	383	66,49
Onaltılık	20	3,47
Otuzikilik	0	0,00
Altmışdörtlük	0	0,00
TOPLAM	**576**	**100**

3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.6.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Konular

Diyarbakır yöresi kırık havalarındaki konu dağılımına bakıldığında %86,36 oran ile "Aşk-Sevda" temasının ilk sırada olduğu görülmektedir. İkinci sırada %4,55 oran ile "Ağıt" teması, üçüncü sırada ise %3,41 oran ile "Kına-Düğün ve Gurbet" temalarının yer aldığı görüşmüştür. Tespit edilen diğer temalara bakıldığında ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (bkz. Tablo 8).

Tablo 8. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Konular

Konular	f	%
Aşk-Sevda	76	86,36
Ağıt	4	4,55
Kına-Düğün	3	3,41
Gurbet	3	3,41
Sitem	1	1,14
Deyiş	1	1,14
TOPLAM	**88**	**100**

3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.7.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

Diyarbakır yöresine ait TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan kırık havalarda kaynak kişiler üzerinde yapılan analizler sonucunda ilk sırada %35,23 oran ile Celal Güzelses'e ait olup, İkinci sırada ise %11,36 oran ile İzzet Altınmeşe, üçüncü sırada ise %6,82 oran ile Ramazan Şenses'in yer aldığı görülmektedir. Diyarbakır yöresi Türk halk müziği repertuvarının şekillenmesinde görülen kaynak kişilerin daha belirleyici olduğu söylenebilir (bkz. Tablo 9).

Tablo 9. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

Kaynak Kişiler	f	%
Celal GÜZELSES	31	35,23
İzzet ALTINMEŞE	10	11,36
Ramazan ŞENSES	6	6,82
Gıyas COŞKUN	4	4,55
YÖRE EKİBİ	4	4,55
Selahattin MAZLUMOĞLU	4	4,55
Cemil DEĞER	4	4,55
Bedri AYSELİ	3	3,41
Yusuf TAPAN	3	3,41
Tarık CIKINTAŞ	2	2,27
Selahattin ERKAN	2	2,27
Fethullah ERKAN	2	2,27
Şakire KALAYCI	1	1,14
Lamia BENEK	1	1,14
Celal AYCAN	1	1,14
Saadettin COŞKUN	1	1,14
Cemil CANKAT	1	1,14
Ekrem KURAL	1	1,14
Ahmet YÜKSEKSES	1	1,14
Hafız Celal SEVİMLİ	1	1,14
Hüsnü İPEKÇİ	1	1,14
Ayşe ŞAN	1	1,14
Zehra BİLİR	1	1,14
Ömer TARHAN	1	1,14
Bekir KARAKAŞ	1	1,14
TOPLAM	**88**	**100**

3.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.8.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Derlemeciler

Diyarbakır yöresi kırık havalarının derleyenlerine ilişkin dağılım incelendiğinde, en yüksek oranın %26,14 ile "Plaktan" ibaresine ait olduğu görülmektedir. "Plaktan" ibaresinin bu alanda kırık havalara kaynaklık ettiği yönünde olduğu Diyarbakır yöresinin %26,14'ne sahip olan kırık havaların asıl derlemecilerinin tespit edilemediği düşünülmektedir. İkinci sırada %18,18 oran ile ile Muzaffer Sarısözen, üçüncü sırada ise %12,50 oran ile İzzet Altınmeşe'nin yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer derlemecilerin ise derleme yaptıkları kırık hava sayılarına göre düşük oranlara sahip olduğu görülmüştür (bkz. Tablo 10).

Tablo 10. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Derlemeciler

Derleyiciler	f	%
PLAKTAN	23	26,14
Muzaffer SARISÖZEN	16	18,18
İzzet ALTINMEŞE	11	12,50
Ahmet YAMACI	9	10,23
Soner ÖZBİLEN	4	4,55
Bedri AYSELİ	3	3,45
Mustafa GECEYATMAZ	2	2,27
Emin TURGAY	2	2,27
Mehmet ÖZBEK	2	2,27
TRT Ankara Radyosu THM	2	2,27
Nida TÜFEKÇİ	2	2,27
Selahattin ERORHAN	1	1,14
Celal GÜZELSES	1	1,14
Saadettin COŞKUN	1	1,14
TRT Müzik Dai. Baş. THM	1	1,14
Recep KAYMAK	1	1,14
Işık BAŞEL	1	1,14
Osman ÖZDENKÇİ	1	1,14
Hayri YOLDAŞ	1	1,14
Adnan ATAMAN	1	1,14
Ankara Devlet Konservatuarı	1	1,14
Nuri ESENTÜRK	1	1,14
Zülküf ALTAN	1	1,14
TOPLAM	**88**	**100**

3.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.9.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler

Diyarbakır yöresi kırık havalarını notaya alan kişilerin dağılımına bakıldığında en yüksek orana sahip kişinin %34,09 ile Mehmet Özbek olduğu görülmektedir. Bunu sırasıyla %18,18 oran ile Muzaffer Sarısözen, %10,23 oran ile Ahmet Yamacı takip etmektedir. Diğer notaya alan kişilerin ise notaya aldıkları kırık havalarının sayıları açısından düşük oranlara sahip olduğu tespit edilmiş ve dağılımdaki yerlerini almışlardır (bkz. Tablo 11).

Tablo 11. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler

Notaya Alan Kişiler	f	%
Mehmet ÖZBEK	**30**	34,09
Muzaffer SARISÖZEN	**16**	18,18
Ahmet YAMACI	**9**	10,23
Altan DEMİREL	**6**	6,82
Salih TURHAN	5	5,68
Soner ÖZBİLEN	**4**	4,55
Nida TÜFEKÇİ	**3**	3,41
Saadettin GÜRHAN	**2**	2,27
Ali CANLI	**1**	1,14
Ahmet Turan ŞAN	**1**	1,14
Neriman Altındağ TÜFEKÇİ	**1**	1,14
İzzet ALTINMEŞE	**1**	1,14
Erkan SÜRMEN	**1**	1,14
Gürsoy BABAOĞLU	**1**	1,14
Işık BAŞEL	**1**	1,14
Emin ALDEMİR	**1**	1,14
Osman ÖZDENKÇİ	**1**	1,14
Hayri YOLDAŞ	**1**	1,14
Adnan ATAMAN	**1**	1,14
Ateş KÖYOĞLU	**1**	1,14
Nuri ESENTÜRK	**1**	1,14
TOPLAM	**88**	**100**

4. Sonuç

TRT Türk Halk Müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özellikleri sistematik biçimde incelendiği bu çalışmanın alana etnomüzikolojik açıdan katkı sağladığı düşünülmektedir. Elde edilen bulgular ışığında, Diyarbakır yöresi kırık havalarının makamsal açıdan büyük ölçüde Hüseynî, Uşşak ve Hicaz dizileri etrafında şekillendiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum, yöre müziğinin duygusal ifade gücü yüksek, makam merkezli ve sözlü anlatıma dayalı bir müzikal karakter taşıdığını göstermektedir.

Ritmik yapı bakımından 4/4 ve 10/8 usüllerin yoğun biçimde kullanılması, Diyarbakır yöresi kırık havalarının hem düzenli türkü yapıları hem de halay ve oyun kültürüyle ilişkili aksak ritmik özellikler taşıdığını ortaya koymuştur. Perde kullanımlarında özellikle “re”, “do”, “la”, “mi” ve “si ♭2” perdelerinin öne çıkması, eserlerin belirli makamsal yapılar çevresinde yapılandığını göstermektedir.

Sesli ve sessiz süre değerlerine ilişkin bulgular, Diyarbakır yöresi kırık havalarının melodik hareketliliği yüksek, süslemeli ve ritmik açıdan canlı bir yapı sergilediğini göstermektedir. Özellikle onaltılık ve sekizlik nota değerlerinin yoğunluğu, yöre tavrının müzikal zaman örgüsü üzerinde belirleyici bir rol oynadığını düşündürmektedir.

Tematik açıdan değerlendirildiğinde, repertuvarda aşk/sevda temasının baskın olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra ağıt, gurbet, düğün/kına ve sitem gibi temaların daha sınırlı düzeyde temsil edildiği görülmüştür. Bu bulgu, Diyarbakır yöresi kırık havalarının büyük ölçüde bireysel duygu aktarımına dayalı bir anlatım geleneğini yansıttığını göstermektedir.

Kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişilere ilişkin sonuçlar, Diyarbakır yöresi müzik kültürünün kayıt altına alınması ve korunmasında Celal Güzelses, Muzaffer Sarısözen, Mehmet Özbek ve Ahmet Yamacı gibi isimlerin önemli katkılar sunduğunu ortaya koymuştur. Özellikle TRT Türk halk müziği repertuvarının yöresel müzik mirasının günümüze aktarılmasında önemli bir işlev üstlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak Diyarbakır yöresi kırık havalarının, anadolu halk müziği içerisinde makamsal çeşitlilik, ritmik zenginlik, melodik hareketlilik ve güçlü kültürel aktarım unsurlarıyla özgün bir müzikal kimlik sergilediği söylenebilir. Bu yönüyle araştırmanın, Diyarbakır halk müziğinin sistematik biçimde belgelenmesine katkı sunduğu ve gelecekte yapılacak etnomüzikolojik çalışmalar için önemli bir başvuru kaynağı oluşturması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Açar, Y., & Şen, Y. (2014). TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Kına Türkülerinin Makam Dizileri Yönünden Analizi. The Journal of Academic Social Science Studies, 29, 421–460.

Akdoğu, O. (1996). Türk Müziğinde Türler ve Biçimler. Ege Üniversitesi Basımevi.

Akgül, M., Kaya, E., & Dede, S. (2022). Türk Halk Müziğinde Bölgesel Repertuvar Analizlerine Yönelik Bir İnceleme. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 15(84), 215–231.

Aykent, C. (2020). Doğu Trakya Bölgesi Halk Müziğinde Ritim Kalıplarına Dair Bir İnceleme. Erdem, 79, 41–62. https://doi.org/10.32704/erdem.838421

Behar, C. (2019). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim Ve Intikal. Yapı Kredi Yayınları.

Börekci, A. (2023). Türk Halk Müziği Analizinde Hesaplamalı Yaklaşımlar. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11(137), 112–129. https://doi.org/10.29228/ASOS.67526

Creswell, J. W. (2014). Research design: Qualitative, Quantitative, And Mixed Methods Approaches (4. baskı). SAGE.

Erol, A. (2009). Müzik Üzerine Düşünmek. Bağlam Yayıncılık.

Giray, M. Z. (2010). Diyarbakır Musiki Folkloru. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi.

Karakelle, A. (2019). Diyarbakır Yöresi Halk Müziğinin Kültürel ve Müziksel Yapısı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Krippendorff, K. (2018). Content analysis: An introduction to its methodology (4. baskı). SAGE.

Küçükuncular, O. (2019). Diyarbakır müzik kültürü ve Celal Güzelses'in TRT Repertuvarındaki Eserlerine Yönelik Tespitler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi.

Martağan, S. (1991). Diyarbakır Türküleri. Ziya Gökalp Dergisi, 64, 291–313.

Nettl, B. (2015). The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions (3rd ed.). University of Illinois Press.

Özbek, M. (2014). Türk Halk Müziği El Kitabı (2. baskı). Atatürk Kültür Merkezi.

Özbek, M. (2018). Türk Halk Müziği Üzerine Araştırmalar.

Öztürk, O. M. (2015). Türk Halk Müziğinde Makam ve Dizi Anlayışı Üzerine Değerlendirmeler. Folklor/Edebiyat, 21(84), 115–132.

Öztürk, O. M. (2016). Türk Halk Müziğinde Perde Organizasyonları ve Melodik Yapı. Milli Folklor, 28(111), 85–101.

Stokes, M. (2010). The Republic of love: Cultural intimacy in Turkish Popular Music. University of Chicago Press.

TRT (2026). Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivi.

Uslu, R. (2020). Türk Halk Müziğinde Makam Ve Ritmik Yapıların Değerlendirilmesi. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 95, 221–238.

Yener, S. (2020). Anadolu Halk Müziğinde Ritmik Yapı Ve Usül Ilişkisi. Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi, 3(2), 44–61.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (10. baskı). Seçkin.

Article Type:Research

Received:12/10/2026
Accepted:03/11/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Aytaç ÖZMUTLU
Doç. Dr., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, aytacozmutlu@gmail.com, Ordu-Türkiye
ORCID: 0000-0003-2649-083X

Üretim Yoluyla Düşünme: Dafi Kühne'nin Deneysel Tipografi Pratiği

Özet

Bu araştırma, İsviçreli grafik tasarımcı Dafi Kühne'nin deneysel tipografi pratiğinde tasarım ile üretim arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Çalışmanın odağını, tek tek eserlerin biçimsel çözümlemesinden çok, araç, teknik ve malzemeye dayalı üretim süreçlerinin tipografik biçimin ve görsel dilin oluşumuna katkısı oluşturmaktadır. Araştırma, nitel durum çalışması deseni içinde doküman incelemesi yoluyla yürütülmüştür. Sanatçının resmî Babyinktwice web sitesinde yayımlanan açıklamalar, proje metinleri, süreç kayıtları ve eser görselleri birincil veri kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Amaçlı örneklemeyle, araştırmanın alt problemlerinden en az biri için açık ve doğrulanabilir süreç bilgisi sunan on beş proje incelemeye alınmıştır. Bulgular; araç, teknik ve malzeme seçimi, deneysel dönüştürme ve yeniden işlevlendirme, tipografik biçimin üretim koşulları içinde oluşumu, üretim izlerinin görsel dile aktarılması ve tasarım yaklaşımının sentezi olmak üzere beş eksende değerlendirilmiştir. Sonuçlar, araç ve malzeme seçiminin analog ya da dijital gibi kategorik ayrımlardan çok, tasarım probleminin gerektirdiği olanaklara göre biçimlendiğini göstermektedir. Araçların dönüştürülmesi, malzemelerin yeniden işlevlendirilmesi ve fiziksel sınırlılıkların üretken girdilere dönüşmesi, tipografik kararların süreç içinde gelişmesini sağlamaktadır. Mürekkep, basınç, doku ve katmanlama gibi üretim özellikleri ise nihai görsel dilin bileşenlerine dönüşmektedir. Böylece üretim, tamamlanmış bir tasarımın uygulanma aşaması olmaktan çıkarak tipografik fikrin araştırıldığı, sınandığı ve dönüştürüldüğü yaratıcı bir düşünme alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışma, bu karşılıklı ilişkiyi üretim yoluyla düşünme kavramı üzerinden açıklamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dafi Kühne, deneysel tipografi, *letterpress*, üretim süreci, grafik tasarım.

Thinking Through Making: Dafi Kühne's Experimental Typographic Practice

Abstract

This study examines the relationship between design and production in Dafi Kühne's experimental typographic practice. Rather than formally analyzing individual works, it focuses on how processes involving tools, techniques, and materials contribute to typographic form and visual language. The research employs document analysis within a qualitative case study design. Statements, project descriptions, process records, and images published on the artist's official Babyinktwice website constitute the primary data. Fifteen projects providing clear, verifiable process information relevant to at least one research subproblem were selected through purposive sampling. Findings are organized along five axes: tool, technique, and material selection; experimental transformation and repurposing; the formation of typography through production conditions; the translation of production traces into visual language; and a synthesis of the design approach. Results indicate that tools and materials are selected according to the possibilities required by the design problem. Tool modification, material repurposing, and productive physical constraints allow typographic decisions to develop during production. Ink, pressure, texture, and layering become components of the final visual language. Production thus emerges as a creative space where typographic ideas are explored, tested, and transformed, rather than merely executed. The study explains this reciprocal relationship through the concept of thinking through making.

Keywords: Dafi Kühne, experimental typography, letterpress, production process, graphic design.

1. Giriş

Tipografik biçim, yazı karakterinin taşıdığı görsel nitelikler kadar, bu niteliklerin ortaya çıkmasını sağlayan üretim işlemleriyle de ilişkilidir. Bir harfin kalınlığı, kenar niteliği, dokusu ya da bir kompozisyonun düzenlenişi, tasarımcının önceden tamamladığı bir kararın maddi bir yüzeye aktarılmasından çok, kullanılan araç ve teknik işlemlerin sağladığı ya da sınırladığı olanaklardan beslenir.

Tipografide deney yapmak, harfin yalnızca dilsel bir taşıyıcı değil, biçimsel ve görsel bir araştırma nesnesi olarak ele alınmasını içerir. Bu deneysellik, geleneksel tipografi kurallarının biçimsel düzeyde aşılmasıyla sınırlı değildir; anlamın ve mesajın görsel olarak yeniden yapılandırılması, harf biçimi ve tipografik unsurların alışılmadık biçimlerde bir araya getirilmesi, farklı araç ve tekniklerin kullanılması ve malzeme ile üretim olanaklarının araştırılması gibi çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilmektedir (Güney Türkeç ve Uğur Erdoğmuş, 2025). Bu geniş kapsam içinde bu çalışma, deneyselliği araçların, tekniklerin ve üretim koşullarının araştırıldığı bir süreç olarak ele alan bakış açısını benimsemektedir. Bu yaklaşımın dijital üretim bağlamındaki karşılıklarından biri, Pennino Graciano ve Paraguai'nin (2016) algoritmik font geliştirme sürecinde görülebilmektedir. Yazarların çalışması, harf biçiminin önceden tamamlanmış bir tasarımın uygulanmasından çok, parametrelerin belirlenmesi, algoritmanın çalıştırılması, görsel sonuçların değerlendirilmesi ve kuralların yeniden düzenlenmesine dayanan döngüsel bir süreç içinde ortaya çıktığını göstermektedir.

Tasarım sürecinde fikir, bütünüyle önceden tamamlanmış bir düşüncenin sonradan uygulanmasından ziyade, tasarımcının içinde bulunduğu somut durumla kurduğu karşılıklı etkileşim içinde gelişebilir. Schön (1992), tasarımcının mevcut durumu gördüğü, ona bir müdahalede bulunduğu ve bu müdahalenin amaçlanan ya da öngörülmemiş sonuçlarını yeniden değerlendirerek sonraki kararlarını biçimlendirdiği bu döngüyü, tasarım durumunun malzemeleriyle kurulan "yansıtıcı bir konuşma" olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısı, tasarımı önceden planlanmış bir çözümün uygulanması değil, durumla kurulan sürekli bir diyalog olarak konumlandırır. Bu karşılıklı ilişki yalnızca çizim gibi temsili ortamlarda değil, doğrudan malzemeyle çalışılan zanaat pratiklerinde de gözlemlenebilir. Zanaati malzeme aracılığıyla düşünmenin bir biçimi olarak ele alan Nimkulrat (2012), elin malzemeyle kurduğu ilişkinin salt bir uygulama süreci olmadığını, yaratıcı pratiğe ilişkin bilginin yapma eyleminin içinde bulunduğunu ve pratiğin kendisinden edinilebildiğini belirtmektedir. Çalışma ayrıca araştırmacı-uygulayıcının kendi zanaat pratiğini tasarım araştırmasının temel yöntemlerinden biri olarak kullanabileceğini göstermektedir. Bu iki çalışma birlikte değerlendirildiğinde, tasarım fikrinin görme, müdahale etme, değerlendirme ve yeniden karar verme arasındaki karşılıklı ilişki içinde geliştiği; üretimin de bu bağlamda düşüncenin biçimlenmesine katılan etkin bir bileşen olduğu söylenebilir. Bu çalışmada söz konusu karşılıklı ilişki, Dafi Kühne'nin üretim pratiğini açıklamak üzere "üretim yoluyla düşünme" olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bir aracın veya malzemenin tasarım sürecinde nasıl kullanılabileceği her zaman önceden bütünüyle belirlenmez; bazı olanaklar doğrudan deneme ve etkileşim yoluyla keşfedilebilir. Malzemeyle kurulan bu ilişkiyi *Material Tinkering* kavramıyla ele alan Parisi vd. (2017), malzemeyle doğrudan, yaratıcı ve yinelemeli biçimde çalışmanın onun özelliklerini ve kısıtlarını anlamaya, potansiyellerini keşfetmeye ve özellikle duyusal ve deneyimsel niteliklerine ilişkin bilgi geliştirmeye olanak sağladığını belirtmektedir. Antropolojiden ödünç alınan *bricolage* kavramı da benzer bir ilişkiyi tarif eder. Louridas'a (1999) göre *bricoleur*, belirli bir proje için özel olarak geliştirilmiş araç ve malzemeler yerine elindeki sınırlı ve heterojen repertuvarla çalışır; bu unsurlarla süreç boyunca bir tür diyaloğa girerek onları birleştirir, yeniden düzenler ve geçmiş kullanımlarından taşıdıkları anlamları yeni amaçlar doğrultusunda kısmen yeniden tanımlar. Bu yaklaşımlar birlikte değerlendirildiğinde, araç ve malzemelerin tasarım sürecindeki olanaklarının bütünüyle önceden belirlenmiş olmadığı, bu olanakların doğrudan etkileşim ve deneme yoluyla keşfedilebildiği ve yeniden yorumlanabildiği söylenebilir. Bu bakış açısıyla tasarımcı,

eldeki araç, nesne ve malzemeleri yalnızca yerleşik işlevleri doğrultusunda kullanan değil; onlarla kurduğu deneysel ilişki içinde mevcut olanakları araştıran, yeniden düzenleyen ve yeni kullanım biçimleri geliştiren etkin bir özne olarak değerlendirilebilir.

İsviçreli grafik tasarımcı Dafi Kühne, Zürih Sanat Üniversitesi'nde (ZHdK) görsel iletişim eğitimi almış, 2019 yılında Reading Üniversitesi'nde yazı karakteri tasarımı alanında yüksek lisansını tamamlamıştır. 2009 yılında Glarus'ta kurduğu Babyinktwice stüdyosunda başta afiş olmak üzere davetiye, broşür ve ambalaj tasarımları üretmekte; bu üretimi 1960'lardan kalma metal ve ahşap harfler, lazerle kesilmiş kalıplar ve linolyum gibi araç ve malzemelerle bizzat kendi atölyesinde, *letterpress* tekniğiyle gerçekleştirmektedir (Kühne, t.y.). Kühne kendi yaklaşımını tanımlarken yalnızca posterin değil, posterin basıldığı aracın da tasarımcısı olduğunu; amacının geçmişe duyulan bir nostalji değil, tipografik tasarımı üretebilmek için doğru aracı bulmak olduğunu belirtmektedir (Kühne, t.y.). Üretimi tasarım sürecinden ayırmayan, araç ve malzemeyle kurduğu ilişkiyi kendi sözleriyle merkeze alan bu pratik, yukarıda özetlenen kuramsal tartışmaların -üretim yoluyla düşünme, aracın deneysel biçimde dönüştürülmesi, kısıtın üretkenliği ve üretim izinin görsel dile aktarılması- somut ve güncel bir örnek üzerinden gözlemlenebileceği bir araştırma odağı olarak seçilmesini gerekçelendirmektedir.

Buraya kadar özetlenen tartışmalar, tipografik biçimin araç, teknik ve malzemeyle kurulan ilişki içinde geliştiğini; bu ilişkinin deneme, kısıt ve üretim izleri gibi farklı boyutlar üzerinden okunabileceğini göstermektedir. Bu araştırma, söz konusu ilişkiyi Dafi Kühne'nin deneysel tipografi pratiği üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, sanatçının resmî olarak yayımladığı birincil kaynakları -proje açıklamaları, süreç görselleri ve eser görselleri- nitel bir durum çalışması deseni içinde doküman incelemesi yoluyla ele almaktadır; örneklem, yöntem ve analiz adımlarına ilişkin ayrıntılar izleyen bölümde sunulmaktadır. Araştırmanın alanyazına katkısı, yukarıda ayrı ayrı ele alınan bu boyutların -üretim yoluyla düşünme, aracın deneysel dönüştürülmesi, kısıtın üretkenliği ve üretim izinin görsel dile aktarılması- tek bir tasarımcının pratiği özelinde bir arada ve birbiriyle ilişkili biçimde değerlendirilmesinden gelmektedir.

Araştırmanın temel amacı, Dafi Kühne'nin ortaya koyduğu tipografik ürünleri yalnızca nihai görsel sonuçlar olarak değerlendirmek yerine, bu sonuçların oluştuğu üretim süreçlerini görünür kılmaktır. Bu doğrultuda araştırma, tasarım fikri ile araç, teknik, malzeme ve fiziksel üretim koşulları arasında kurulan karşılıklı ilişkiye odaklanmaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın ana sorusu şu şekilde belirlenmiştir: Dafi Kühne'nin deneysel tipografi pratiğinde araç, teknik ve malzemeye dayalı üretim süreçleri, tipografik biçimin ve görsel dilin oluşumunu nasıl şekillendirmektedir? Bu araştırma sorusu temelinde aşağıdaki alt sorular yanıtlanmaya çalışılmıştır.

1. Dafi Kühne'nin tasarım pratiğinde araç, teknik ve malzeme seçimi hangi yaklaşımlar doğrultusunda gerçekleşmekte ve bunlar tasarım sürecine nasıl dâhil edilmektedir?
2. Kühne, geleneksel ve çağdaş üretim araçlarını, baskı tekniklerini ve farklı malzemeleri hangi deneysel stratejilerle dönüştürmekte ve yeniden işlevlendirmektedir?
3. Araç ve malzemelerin fiziksel olanakları ve sınırlılıkları ile bunlara yapılan müdahaleler, tipografik biçimin oluşumunu ve dönüşümünü nasıl şekillendirmektedir?
4. Baskı ve üretim sürecinin fiziksel özellikleri ve süreç izleri, nihai tasarımın görsel ve tipografik diline nasıl aktarılmaktadır?
5. Kühne'nin üretim pratiğinde fikir, araç, malzeme, deney ve tipografik biçim arasındaki etkileşim, onun deneysel tipografik tasarım yaklaşımını nasıl tanımlamaktadır?

Çalışmanın temel veri kaynağını Dafi Kühne'nin resmî Babyinktwice web sitesi oluşturmaktadır. Sanatçının kendi yaklaşımını açıkladığı biyografi sayfası ile proje arşivinde yer alan proje metinleri, teknik bilgiler, süreç kayıtları ve görseller birincil dokümanlar olarak değerlendirilmiştir. YouTube ve Instagram içerikleri zorunlu veri setine dâhil edilmemiş; gerektiğinde destekleyici kaynak olarak kullanılmak üzere ikincil konumda tutulmuştur.

Analiz, ilk dört alt soruyu doğrudan çözümleyen dört tematik eksen ve bunlardan türetilen bir sentez ekseni üzerinden yürütülmüştür: (1) araç-teknik-malzeme seçimi, (2) deneysel dönüştürme ve yeniden işlevlendirme, (3) tipografik biçimin üretim koşulları içinde oluşumu, (4) üretim izlerinin görsel dile aktarılması ve (5) deneysel tipografik tasarım yaklaşımının sentezi.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Deseni

Bu araştırma, Dafi Kühne'nin tipografik tasarım pratiğinde üretim sürecinin rolünü; araç, teknik, malzeme ve tipografik biçim arasındaki ilişkiler üzerinden incelemeyi amaçlayan nitel bir araştırmadır. Çalışma, sınırları belirli tek bir tasarımcı ve onun üretim pratiğine odaklanması nedeniyle durum çalışması deseni çerçevesinde yapılandırılmıştır. İnceleme birimleri tek tek eserler olmakla birlikte araştırmanın amacı eserleri bağımsız biçimsel çözümleme nesneleri olarak değerlendirmek değildir (Baxter ve Jack, 2008). Eserler, Kühne'nin üretim yaklaşımında tekrar eden süreçleri, müdahale biçimlerini ve tasarım kararlarını görünür kılan kanıtlar olarak ele alınmıştır. Bu nedenle araştırmada tekil çalışmalar üzerinden betimleyici bir eser kataloğu oluşturmak yerine, farklı projelerde yinelenen üretim örüntülerinin belirlenmesine odaklanılmıştır.

Araştırmanın kuramsal ve analitik yönelimi, nihai tipografik ürün ile onu meydana getiren üretim koşullarını birbirinden ayırmayan süreç odaklı bir bakışa dayanmaktadır. Bu doğrultuda Kühne'nin çalışmalarında yalnızca ortaya çıkan görsel sonuç değil; bu sonuca ulaşılırken kullanılan araçların seçimi ve dönüştürülmesi, malzemelerin fiziksel özellikleri, baskı teknikleri, üretim sırasında gerçekleştirilen deneysel müdahaleler ve bu müdahalelerin tipografik biçime etkileri birlikte değerlendirilmiştir. Böylece durum çalışmasının sınırları, "bir tasarımcı olarak Dafi Kühne"den çok, Kühne'nin deneysel tipografik üretim pratiği olarak tanımlanmıştır (Crowe vd., 2011).

2.2. Çalışma Kapsamı

Araştırmanın çalışma kapsamını Dafi Kühne'nin kendi üretim pratiğini belgelediği birincil dijital kaynaklar oluşturmaktadır. Temel veri kaynağı olarak Kühne'nin resmî Babyinktwice web sitesi kullanılmış; sitedeki sanatçı biyografisi, proje arşivi, proje açıklamaları, teknik bilgiler, süreç fotoğrafları ve nihai çalışma görselleri incelenmiştir. Sanatçının Instagram hesabı, üretim süreçlerine ilişkin ek görsel veya açıklayıcı kanıt sağladığı durumlarda destekleyici kaynak olarak değerlendirilmiştir. YouTube içerikleri ise erişim ve içerik sürekliliği açısından araştırmanın zorunlu veri setine dâhil edilmemiştir. Bu tercih, çalışmanın veri tabanını sanatçının kendi denetiminde yayımladığı ve projelerle doğrudan ilişkilendirilebilen kaynaklarla sınırlandırmayı amaçlamaktadır.

Çalışma kapsamında proje seçimi amaçlı örnekleme mantığıyla gerçekleştirilmiştir (Palinkas vd., 2015). Araştırmaya, beş alt problemden en az biri bakımından açık ve doğrulanabilir süreç bilgisi sağlayan; kullanılan araç, teknik veya malzemenin tanımlanabildiği; üretim müdahalesinin ya da baskının fiziksel özelliklerinin görsel sonuçla ilişkilendirilebildiği projeler dâhil edilmiştir. Yalnızca nihai görseli bulunan, üretim süreci hakkında yeterli açıklama veya görsel kanıt sunmayan çalışmalar temel kanıt olarak kullanılmamıştır. Böylece örneklem büyüklüğünün sayısal olarak artırılması yerine, araştırma sorularını açıklama gücü yüksek ve süreç verisi bakımından zengin çalışmaların seçilmesi benimsenmiştir.

Bu ölçütler doğrultusunda *Constructing Posters*, *Daylight*, *a–z*, *50 Jahre Bertschinger AG*, *Print Pong*, *Why use wood… if chipboard is just as good?*, *Mirror Maze*, *Space in 2013*, *Hot Cut*, *Death to the Print*, *Dada–Gaga*, *Tunnel III*, *Tunnel IV*, *Lass ruhig die Sau raus* ve *Studio Mobil* gibi çalışmalar farklı alt problemlere ilişkin kanıt sağlayan örnekler olarak değerlendirilmiştir. Aynı proje, araştırmanın birden fazla boyutuna ilişkin veri sunması durumunda farklı temalar altında yeniden ele alınmıştır. Dolayısıyla çalışma kapsamındaki projeler birbirinden bağımsız analiz vakaları değil, Kühne'nin genel üretim yaklaşımını açıklamaya hizmet eden ilişkili kanıt birimleri olarak kullanılmıştır.

2.3. Veri Analizi

Araştırmada verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Analiz çerçevesi, araştırmanın ilk dört alt problemi doğrultusunda önceden belirlenmiş; sanatçının proje açıklamaları, süreç görselleri ve nihai tasarım örneklerinden elde edilen veriler bu çerçeve altında düzenlenerek karşılaştırmalı biçimde yorumlanmıştır. Bununla birlikte analiz, yalnızca önceden belirlenmiş kategorilerle sınırlandırılmamış; projeler arasında tekrarlanan üretim davranışları ve müdahale biçimlerinden hareketle alt kategoriler de geliştirilmiştir. Beşinci alt problem kapsamında ise ilk dört analiz alanından elde edilen bulgular birlikte değerlendirilerek Kühne'nin deneysel tipografik tasarım yaklaşımına ilişkin bütüncül bir yorum oluşturulmuştur.

Analiz süreci beş ana eksen üzerinden yürütülmüştür. İlk eksende araç, teknik ve malzeme seçiminin tasarım sürecine nasıl katıldığı; ikinci eksende geleneksel ve çağdaş üretim araçları ile farklı malzemelerin hangi deneysel stratejilerle dönüştürüldüğü veya yeniden işlevlendirildiği incelenmiştir. Üçüncü eksende araç ve malzemenin fiziksel olanak ve sınırlılıklarının tipografik biçimin oluşumuna etkisi; dördüncü eksende doku, basınç, mürekkep dağılımı, baskı yönü, katmanlama, el işçiliği ve taşıyıcı yüzey gibi üretim izlerinin nihai görsel dile aktarılma biçimleri değerlendirilmiştir. Beşinci eksende ise ilk dört analiz alanından elde edilen örüntüler birlikte ele alınarak Kühne'nin deneysel tipografik tasarım yaklaşımını tanımlayan ortak özelliklere ulaşılmıştır.

Analiz sırasında öncelikle her proje için kullanılan araç, teknik ve malzemeler; üretim sırasında gerçekleştirilen müdahaleler; süreçte karşılaşılan fiziksel sınırlılıklar ve bunların tipografik biçime ya da görsel sonuca etkileri kaydedilmiştir. Ardından farklı projelerde tekrar eden davranış ve ilişkiler karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda, örneğin deneysel üretim kapsamında "nesne ve malzemenin yeniden işlevlendirilmesi", "malzeme ikamesi", "araç veya makinenin modifikasyonu", "üretim parametrelerinin manipülasyonu" ve "mevcut tipografik malzemenin dönüştürülmesi" biçiminde beş strateji belirlenmiştir. Benzer biçimde üretim izlerinin görsel dile aktarımı; malzeme dokusu, basınç, mürekkep davranışı, baskı yönü, katmanlama, el işçiliği ve taşıyıcı yüzey gibi tekrar eden kategoriler altında değerlendirilmiştir. Son aşamada bu kategoriler alt problemler arasında karşılaştırılarak fikir, araç, malzeme, deney ve tipografik biçim arasındaki karşılıklı ilişki yorumlanmıştır.

Çözümlemede sanatçının kendi açıklamaları ile araştırmacının görsel yorumları birbirinden ayrıştırılmaya çalışılmıştır. Bir aracın, malzemenin veya teknik işlemin kullanıldığına ilişkin saptamalar öncelikle proje açıklamalarındaki doğrudan bilgilerle temellendirilmiş; görseller ise bu bilgilerin görsel karşılığını incelemek ve üretim sonucundaki etkilerini değerlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Sanatçının açıklamalarında bulunmayan niyet, anlam veya teknik süreçler yalnızca görsel benzerliklerden hareketle kesin bilgi olarak kabul edilmemiştir.

2.4. Geçerlik ve Güvenirlik

Araştırmanın geçerlik ve güvenirliğini güçlendirmek amacıyla veri kaynağının sınırları, proje seçim ölçütleri ve analiz adımları açık biçimde tanımlanmıştır. Öncelikle verilerin büyük ölçüde sanatçının resmî web sitesi ve kendi sosyal medya hesabı gibi birincil kaynaklardan elde edilmesi, proje adı, üretim tarihi, kullanılan teknik ve malzemeler ile süreç açıklamalarının ikincil aktarımlar yerine doğrudan üreticinin kayıtları üzerinden doğrulanmasına olanak sağlamıştır.

Bulgularda kullanılan teknik saptamalar mümkün olduğunca proje metinleri ile süreç ve sonuç görsellerinin birlikte değerlendirilmesine dayandırılmıştır. Böylece metinsel ve görsel veriler arasında veri çeşitlemesi sağlanmıştır (Crowe vd., 2011).

İnandırıcılığı artırmak amacıyla araştırma soruları ile veri kaynakları arasında bir kanıt matrisi oluşturulmuş ve her alt problemin hangi proje, açıklama veya görsel kayıtlarla desteklenebildiği kontrol edilmiştir (Bowen, 2009). Bir bulgunun tek bir örneğe dayanması yerine, mümkün olduğunda farklı projelerde tekrar eden üretim davranışları aranmıştır. Örneğin analog ve dijital araçların birlikte kullanılması, fiziksel nesnelerin baskı elemanına dönüştürülmesi, üretim parametrelerinin manipülasyonu ve üretim izlerinin görsel sonuçta korunması farklı projeler üzerinden karşılaştırılmıştır. Bu yaklaşım, tekil bir çalışmaya özgü çözüm ile Kühne'nin pratiğinde süreklilik gösteren üretim örüntülerinin birbirinden ayrılmasına yardımcı olmuştur.

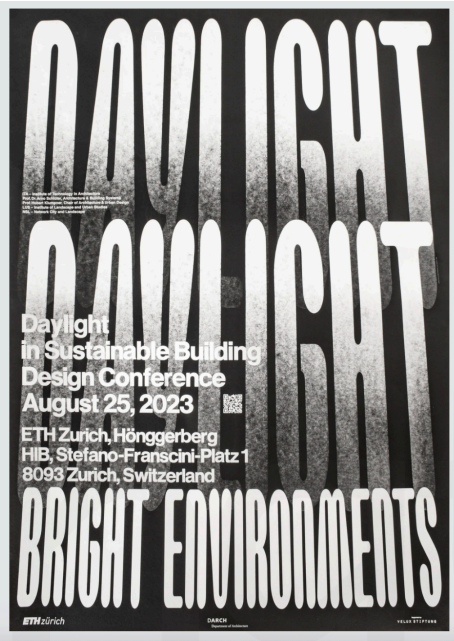
Araştırmanın tutarlılığı açısından analiz kategorileri beş alt problemle doğrudan ilişkilendirilmiş ve tüm projeler aynı sorgulama mantığı içerisinde değerlendirilmiştir. Analiz sırasında ortaya çıkan alt kategoriler, yalnızca bir örneği tanımlamak için oluşturulmamış; farklı projelerde karşılığı bulunup bulunmadığı kontrol edilerek kavramsallaştırılmıştır. Bulguların izlenebilirliğini sağlamak amacıyla çalışmada proje adlarının ve üretim yıllarının belirtilmesi, okuyucunun ilgili veriye sanatçının resmî arşivinden ulaşabilmesine ve araştırmacının yorumlarını kaynak materyalle karşılaştırabilmesine olanak vermektedir (Bowen, 2009).

Bununla birlikte çalışmanın geçerlik sınırları da dikkate alınmıştır. Araştırma, Kühne'nin tüm üretim sürecini doğrudan gözlemlememekte; sanatçının kamusal olarak yayımladığı ve seçerek belgelediği içerikler üzerinden ilerlemektedir. Bu nedenle erişilemeyen atölye kararları, başarısız denemeler veya belgelenmemiş ara süreçler hakkında çıkarım yapılmamıştır. Benzer biçimde araştırmanın amacı Kühne'nin tüm eserlerini kapsayan genellenebilir bir tipoloji oluşturmak değil, erişilebilir birincil kanıtlardan hareketle onun deneysel tipografik üretim yaklaşımındaki tekrar eden ilişkileri açıklamaktır. Bulgular bu sınırlar içerisinde yorumlanmıştır.

3. Bulgular

3.1. Araç, Teknik ve Malzemenin Tasarım Sürecine Katılımı

Dafi Kühne'nin üretim pratiği incelendiğinde araç, teknik ve malzeme seçiminin belirli bir teknolojiye bağlı sabit bir üretim anlayışından ziyade, tasarım probleminin gerektirdiği görsel ve tipografik sonuca göre şekillendiği görülmektedir. Kühne, kendi tasarım yaklaşımını açıklarken *letterpress* kullanımının nostaljik ya da geçmişe dönük bir tercih olmadığını özellikle vurgulamakta; temel meselenin tipografik tasarımı üretebilmek için "doğru aracı" bulmak olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda üretimi tasarım sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak görmekte ve kendisini yalnızca posterin değil, posterin basıldığı aracın da tasarımcısı olarak tanımlamaktadır.



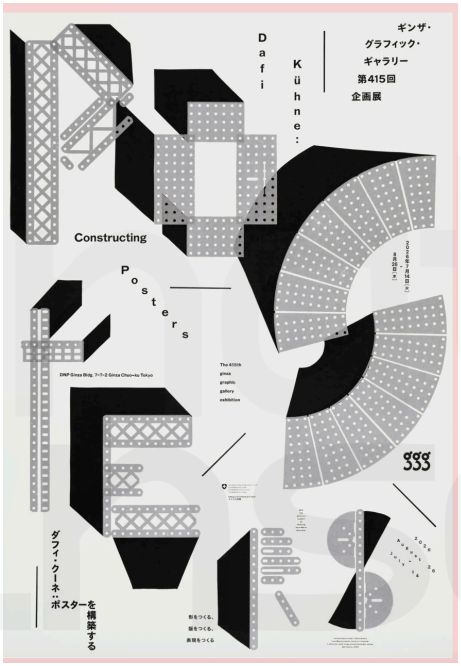
Görsel 1. Daylight (2023)

Daylight (2023), geleneksel tipografik baskı araçları ile çağdaş kalıp üretim teknolojilerinin aynı çalışmada bir araya getirildiği örneklerden biridir. Kühne'nin proje arşivi, araç ve malzeme tercihlerini geleneksel ve çağdaş üretim teknikleri arasında kesin bir ayrım yapmaksızın çeşitlendirdiğini göstermektedir. Metal ve ahşap harfler, Ludlow sıcak metal dizgi sistemi, elle hazırlanmış baskı kalıpları ve mukavva gibi fiziksel üretim araç ve malzemeleri ile dijital teknolojilerden yararlanılarak hazırlanan kalıplar, sanatçının farklı projelerinde aynı üretim repertuvarının parçaları olarak yer almaktadır. Dolayısıyla analog ve dijital üretim biçimleri arasında kategorik bir ayrım kurulmadığı; farklı dönemlere ve teknolojik yapılara ait araçların tasarım probleminin gereksinimleri doğrultusunda birlikte değerlendirildiği anlaşılmaktadır.

Bu yaklaşım farklı projelerde çeşitli biçimlerde görünür hâle gelmektedir. Örneğin *Daylight* (2023) posterinde lazerle kesilmiş MDF kalıplar, elle dizilmiş metal ve ahşap harflerle birlikte kullanılmıştır (Kühne, 2023a). Burada çağdaş bir kalıp üretim teknolojisi ile geleneksel hareketli harf sistemi aynı baskı sürecinin bileşenlerine dönüşmektedir. Üstelik üretim aracının rolü yalnızca kalıbın oluşturulmasıyla sınırlı değildir. Kühne, posterdeki gradyanları elde etmek için mürekkebi baskı makinesinin silindir hareketi yönünde uygulamış, ardından kalıbı 90 derece döndürerek baskıyı farklı yönde gerçekleştirmiştir. Böylece baskı makinesinin mekanik çalışma prensibi de görsel sonucun oluşturulmasında kullanılan tasarımsal bir değişkene dönüşmüştür.

Benzer bir araçlar arası birliktelik farklı projelerde de tekrarlanmaktadır. *Tunnel III* (2023) ve *Tunnel IV* (2024) posterlerinde modüler linolyum harfler yeni dökülmüş Ludlow sıcak metal dizgilerle birlikte kullanılmış (Kühne, 2023b, 2024); böylece elle biçimlendirilen baskı kalıpları ile mekanik sıcak metal dizgi aynı tipografik kompozisyonda buluşturulmuştur. Bu durum, farklı üretim teknolojilerini bir arada kullanmanın Kühne'nin tek bir projesine özgü olmadığını, genel üretim yaklaşımının bir parçası olduğunu düşündürmektedir. Araç ve malzeme seçiminde dikkat çeken bir diğer özellik, tipografik baskı için üretilmemiş nesne ve malzemelerin de baskı amacıyla kullanılmasıdır. *a–z* (2025) posteri, 5.469 adet düz 1×1 LEGO parçası kullanılarak basılmıştır (Kühne, 2025b). *50 Jahre Bertschinger AG* (2025) çalışmasında ise müşterinin ahşap yapı atölyesinden alınan 50 farklı ahşap parça, baskı kalıbı olarak kullanılmıştır (Kühne, 2025a). Kühne'nin üretim sürecini gösteren video kayıtlarında, bu parçaların baskıya hazırlanmasının ve baskı formuna sabitlenmesinin çok aşamalı bir hazırlık süreci içerdiği görülmektedir. Bu örnekler, sanatçının yalnızca geleneksel baskı araçlarını kullanmadığını, farklı nesne ve malzemeleri de baskı sürecine dâhil

ettiğini göstermektedir. *Constructing Posters* (2026), farklı araç ve tekniklerin bir arada kullanılmasına güncel bir örnek oluşturmaktadır (Kühne, 2026). Çalışma beş baskı geçişinde Meccano metal yapı şeritleri, elle kesilmiş linolyum, Ludlow sıcak metal dizgiler ve fotopolimer kalıplar kullanılarak üretilmiştir. Böylece endüstriyel bir oyuncak/yapı sistemine ait metal parçalar, geleneksel sıcak metal dizgi, el işçiliğine dayalı linolyum ve fotomekanik bir baskı kalıbı aynı posterin üretim sürecinde bir araya getirilmiştir.

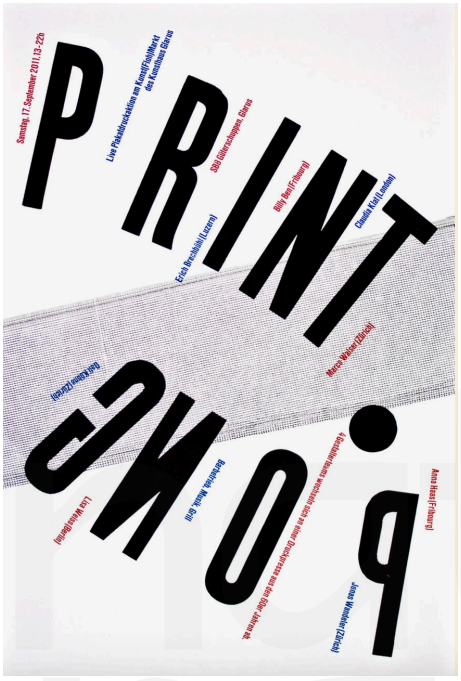


Görsel 2. Constructing Posters (2026)

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, Kühne'nin araç, teknik ve malzeme seçiminde öncelikle tasarım problemini ve üretim sürecinin gereksinimlerini dikkate aldığı söylenebilir. Analog ve dijital, eski ve yeni ya da geleneksel baskı araçları ile gündelik nesneler arasında kesin bir ayrım yapmadığı görülmektedir. Bunun yerine araç ve malzemeleri, tasarım fikrini gerçekleştirmek için sundukları fiziksel ve görsel olanaklara göre değerlendirmektedir. Bu nedenle Kühne'nin çalışmalarında araç ve malzemeler, yalnızca önceden tamamlanmış bir tasarımı uygulamak için kullanılan unsurlar değildir. Aksine, tasarım fikrinin geliştirilmesine, denenmesine ve biçimlendirilmesine doğrudan katkıda bulunmaktadır. Kühne'nin baskı sürecini düşünerek tasarladığını belirtmesi de bu sonucu desteklemektedir. Dolayısıyla araç, teknik ve malzeme seçimi Kühne'nin pratiğinde tasarım ile üretim arasındaki sınırı bulanıklaştırmakta; üretim koşullarını tipografik düşüncenin kurucu bileşenlerinden biri hâline getirmektedir.

3.2. Deneysel Dönüştürme ve Yeniden İşlevlendirme

Dafi Kühne'nin çalışmalarında deneysellik, yalnızca farklı baskı tekniklerinin veya alışılmadık malzemelerin kullanılmasından kaynaklanmamaktadır. Mevcut araç, malzeme ve üretim yöntemlerinin alışılmış kullanım biçimlerinin değiştirilmesi de bu yaklaşımın önemli bir parçasıdır. İncelenen çalışmalar, bu uygulamaların birbiriyle ilişkili beş strateji altında ele alınabileceğini göstermektedir: nesne ve malzemelerin yeniden işlevlendirilmesi, malzeme ikamesi, araç ve makinelerin modifikasyonu, üretim koşullarının değiştirilmesi ve mevcut tipografik malzemelerin dönüştürülmesi.



Görsel 3. Print Pong (2011)

İlk strateji, tipografik baskı için üretilmemiş nesne ve malzemelerin baskı aracı olarak yeniden işlevlendirilmesidir. *Print Pong* (2011) çalışması, gündelik bir nesnenin baskı aracına dönüştürülmesini ve bu yolla alışılmış baskı yönteminin yeniden yorumlanmasını göstermektedir. Bu çalışmada, mukavva, kurşun ve ahşap harflerin yanı sıra gerçek bir masa tenisi ağı kullanılmıştır (Kühne, 2011). Ancak yeniden işlevlendirme yalnızca kullanılan malzemelerle sınırlı değildir. Projenin üretim süreci de masa tenisinin karşılıklı oyun mantığına göre düzenlenmiş; ikişer kişilik tasarımcı-baskıcı ekiplerinde katılımcılar posterin renklerini sırayla tasarlayıp basmıştır. Böylece masa tenisi fikri, hem baskıda kullanılan malzemelere hem de üretim sürecinin düzenlenişine yansıtılmıştır.

İkinci strateji, geleneksel baskı malzemelerinin yerine daha ekonomik veya farklı özelliklere sahip malzemelerin kullanıldığı malzeme ikamesidir. *Why use wood… if chipboard is just as good?* (2013) çalışmasında Kühne, Hamilton Wood Type and Printing Museum'da düzenlenen atölyelerde suntayı geleneksel ahşap baskı kalıplarına ve üretimi yoğun emek gerektiren diğer malzemelere düşük maliyetli bir alternatif olarak denemiştir (Kühne, 2013). Kühne, projenin başlığındaki "Sunta da aynı derecede iyiyse neden ahşap kullanalım?" sorusunu provokatif bir yaklaşım olarak nitelendirmektedir. Bu örnekte deneysellik, yeni bir baskı teknolojisi geliştirmekten çok, geleneksel baskı malzemelerinin alternatiflerini araştırmaya dayanmaktadır.

Üçüncü strateji, baskı malzemelerinin yanı sıra üretim araçlarının ve makinelerin de değiştirilmesidir. *Mirror Maze* (2017) bu yaklaşımın belirgin örneklerinden biridir (Kühne, 2017b). Kühne, posterin bazı bölümlerinin normal, bazılarının ise aynalanmış görünmesi fikrinden hareketle, kâğıdın ön yüzüne normal görüntüyü, arka yüzüne ise aynı görüntünün tersini eş zamanlı olarak basabilecek bir yöntem geliştirmiştir. Bunun için baskı makinesinde değişiklikler yaptığını belirtmektedir. Bu örnek, Kühne'nin tasarım fikrini gerçekleştirmek için yalnızca mevcut üretim araçlarından yararlanmadığını, gerektiğinde bu araçları tasarımın gereksinimlerine göre değiştirdiğini göstermektedir.

Dördüncü strateji, baskı makinesini fiziksel olarak değiştirmek yerine baskı koşullarının değiştirilmesine dayanmaktadır. *Daylight* (2023) çalışmasında gradyanların oluşturulması bu yaklaşımın örneklerinden biridir. Kühne, mürekkebi baskı merdanelerinin hareket yönünde uygulamış, ardından baskıyı 90 derece döndürerek gerçekleştirmiştir. Böylece baskı yönünü değiştirerek görsel bir etki elde etmiştir.

Space in 2013 (2012) çalışmasında ise benzer bir yaklaşım baskı basıncı üzerinden uygulanmıştır (Kühne, 2012c). Kühne, harflerin arasındaki boşluklarda üç boyutlu mekân etkisi oluşturmayı amaçlamış ve lazerle kesilmiş MDF kalıbın farklı bölümlerine farklı düzeylerde basınç uygulayarak gri tonlar elde etmiştir. Bu örnekte basınç, yalnızca baskının gerçekleşmesini sağlayan teknik bir unsur değil, görsel etkiyi oluşturan bir araç olarak kullanılmıştır. Her iki çalışma, Kühne'nin baskı yönü ve basınç gibi üretim koşullarını tasarımın görsel sonucunu değiştirmek amacıyla kullandığını göstermektedir.

Beşinci strateji, mevcut tipografik malzemelerin farklı biçimlerde kullanılması veya fiziksel olarak değiştirilmesiyle yeni tasarım olanaklarının araştırılmasıdır. *Hot Cut* (2012) çalışmasında Kühne'ye Vista Sans yazı karakterinden CNC ile kesilmiş yalnızca beş ahşap harf (t, o, u, c, h) verilmiştir (Kühne, 2012a). Kühne, bu harfleri tekrar kullanma ve farklı yönlere çevirme olanaklarını araştırmış; örneğin "u" harfini ters çevirerek "n", "h" harfini çevirerek "y" elde edebileceğini değerlendirmiştir. Bu olanaklardan hareketle farklı sözcükler üzerinde düşünmüş ve sonunda *hot* ve *cut* sözcüklerini seçmiştir.

Death to the Print (2017) çalışmasında ise mevcut bir harf biçimi doğrudan değiştirilmiştir (Kühne, 2017a). Kühne, büyük "T" harflerinden küçük "t" harfleri üretirken pantografla izleme sırasında yatay çizginin konumunu aşağı taşımıştır. Böylece mevcut bir harfin biçimi, üretim sırasında yapılan müdahaleyle değiştirilmiştir. Bu iki örnek, Kühne'nin mevcut harfleri yalnızca hazır biçimleriyle kullanmadığını, onların sunduğu farklı kullanım ve dönüşüm olanaklarını da araştırdığını göstermektedir.

Bu beş strateji birlikte değerlendirildiğinde, Kühne'nin deneysel yaklaşımının belirli bir malzemeye, baskı tekniğine veya teknolojik yeniliğe dayanmadığı görülmektedir. Deneysellik, daha çok mevcut araç, malzeme ve üretim yöntemlerinin alışılmış kullanım biçimlerinin sorgulanması ve değiştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Kühne, bu unsurların fiziksel özelliklerini ve sınırlılıklarını yalnızca üretimi belirleyen koşullar olarak değil, yeni tasarım olanakları geliştirmek için kullanılabilecek özellikler olarak değerlendirmektedir. Böylece deneysel üretim, tasarımın yalnızca uygulanmasını sağlayan bir aşama olmaktan çıkarak tasarım fikrinin geliştirilmesine de katkıda bulunmaktadır.

3.3. Üretim Koşullarının Tipografik Biçimin Oluşumuna Etkisi

Dafi Kühne'nin çalışmaları, tipografik biçimin her zaman üretim öncesinde bütünüyle belirlenmediğini, üretim sürecinde de gelişebildiğini göstermektedir. İncelenen projelerde kullanılan araçların çalışma biçimleri, malzemelerin fiziksel özellikleri, mevcut harflerin sunduğu olanaklar ve üretim sırasında yapılan müdahaleler tipografik biçimin oluşumunu etkilemektedir. Bu nedenle Kühne'nin çalışmalarında araç ve malzemelerin yalnızca sundukları olanaklar değil, getirdikleri sınırlılıklar da biçimin gelişiminde rol oynamaktadır.



Görsel 4. Hot Cut (2012)

Hot Cut (2012), üretim koşullarının tipografik biçimi ve sözel içeriği nasıl etkileyebildiğini gösteren örneklerden biridir. Önceki bölümde açıklandığı üzere Kühne, yalnızca beş ahşap harften oluşan sınırlı bir repertuvarla çalışmıştır. Bu durum, tasarımcının hangi sözcükleri oluşturabileceğini doğrudan etkilemiş ve *hot* ile *cut* sözcüklerinin seçilmesinde belirleyici olmuştur. Böylece mevcut harflerin fiziksel sınırlılığı, tasarımın yalnızca uygulanmasını değil, içeriğinin geliştirilmesini de etkilemiştir.

Death to the Print (2017) çalışmasında ise üretim süreci doğrudan harf biçiminin geliştirilmesine katılmıştır. Kühne, büyük "T" harflerinden küçük "t" biçimleri üretirken pantografla izleme sırasında harfin yatay çizgisinin konumunu değiştirmiştir. Böylece yeni harf biçimi, mevcut bir karakterin doğrudan kopyalanmasıyla değil, üretim sırasında yapılan müdahaleyle ortaya çıkmıştır. Bu örnek, üretimin yalnızca önceden belirlenmiş bir harf biçimini gerçekleştirmediğini, harfin yeniden tasarlanmasına da olanak sağladığını göstermektedir.

Dada–Gaga (2016) çalışması, tipografik biçimin dijital ve fiziksel üretim işlemleri sırasında değişebildiğini göstermektedir (Kühne, 2016). Kühne, mevcut ahşap harfleri tarayıp büyüterek linolyumdan yeniden kesmiş; d ve g harflerini ise baskıda tam olarak üst üste gelecek şekilde değiştirmiştir. Böylece başlangıçtaki harf biçimleri, üretim sürecinin gereksinimlerine göre yeniden düzenlenmiştir. Bu örnek, dijital ve fiziksel işlemlerin yalnızca mevcut biçimi aktarmak için değil, harflerin yeniden biçimlendirilmesi için de kullanılabildiğini göstermektedir.

İncelenen örnekler, tipografik biçimin yalnızca üretim öncesinde verilen kararlarla belirlenmediğini, üretim sürecindeki koşullar ve müdahalelerle de gelişebildiğini göstermektedir. Mevcut harflerin fiziksel özellikleri, üretim araçlarının çalışma biçimleri ve baskının teknik gereksinimleri, tasarımın sözel içeriğini ve tipografik biçimini etkileyebilmektedir. Bu koşulların getirdiği sınırlılıklar, yalnızca aşılması gereken engeller değil, yeni tasarım çözümlerinin geliştirilmesine katkıda bulunan unsurlar olarak da değerlendirilebilir. Böylece Kühne'nin pratiğinde tasarım ve üretim arasında karşılıklı bir ilişki ortaya çıkmaktadır: Tasarım fikri üretim sürecini yönlendirirken, üretimin fiziksel koşulları da tasarımın gelişimini etkilemektedir.

3.4. Üretim İzlerinin Görsel ve Tipografik Dile Aktarılması

Dafi Kühne'nin çalışmalarında baskı sürecinin fiziksel izleri, birçok örnekte görsel ve tipografik dilin bir parçası hâline gelmektedir. Malzeme dokusu, baskı basıncından kaynaklanan farklılıklar, mürekkebin yüzeydeki dağılımı, katmanlama ve kesme izleri gibi özellikler, nihai tasarımda görünür olabilmektedir.

Lass ruhig die Sau raus (2012), malzemenin fiziksel özelliklerinin baskının görsel karakterine yansıdığı örneklerden biridir (Kühne, 2012b). Kühne, büyük harfleri suntadan elle kesmiş ve baskı sırasında az miktarda mürekkep ile düşük basınç kullanmıştır. Böylece suntanın pürüzlü yüzeyi baskıda görünür hâle gelmiş, harflere düzensiz ve yıpranmış bir görünüm kazandırmıştır. Bu örnek, malzeme dokusunun baskı koşullarıyla birlikte görsel ve tipografik dilin oluşumuna katkıda bulunduğunu göstermektedir.



Görsel 5. Studio Mobil (2021)

Studio Mobil (2021) çalışmasında ise üretim sürecinin görsel etkileri, büyük ölçekli harflerin yüzeyinde ve çevresinde belirginleşmektedir (Kühne, 2021). Lazerle kesilmiş MDF kalıplar ve Ludlow metal dizgi satırlarıyla basılan afişte, harflerin kenarlarında düzensizleşen ve çevreye dağılan mürekkep dokuları görülmektedir. Bu dokular, harf biçimlerinin keskin sınırlarını yer yer belirsizleştirerek tipografik kompozisyonun görsel karakterine katkıda bulunmaktadır. Böylece baskıda ortaya çıkan yüzey farklılıkları, harflerin görünümünü ve afişin genel görsel anlatımını etkilemektedir.

İncelenen örnekler, Kühne'nin çalışmalarında üretim izlerinin görsel ve tipografik dilin oluşumuna katkıda bulunduğunu göstermektedir. Malzemenin yüzey dokusu ve mürekkebin baskı yüzeyindeki dağılımı, harflerin görünümünü ve kompozisyonun görsel karakterini etkileyebilmektedir. Böylece üretim izleri, yalnızca baskı sürecinin fiziksel sonuçları olarak değil, tasarımın görsel özelliklerini oluşturan unsurlar olarak da değerlendirilebilir.

3.5. Dafi Kühne'nin Deneysel Tipografik Tasarım Yaklaşımı

İlk dört alt problemden elde edilen bulgular birlikte değerlendirildiğinde, Dafi Kühne'nin tipografik tasarım yaklaşımında tasarım ve üretimin birbirinden bağımsız aşamalar olarak ele alınmadığı görülmektedir. Kühne'nin çalışmalarında tasarım fikri, kullanılan araçlar, teknikler ve malzemelerle etkileşim içerisinde gelişmektedir. Tasarım sürecinde alınan kararlar üretim yöntemlerini belirlerken, üretim sırasında karşılaşılan olanaklar ve sınırlılıklar da yeni

tasarım kararlarının alınmasına katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle üretim, yalnızca önceden belirlenmiş bir tasarımın uygulanması değil, tasarım fikrinin ve tipografik biçimin geliştirildiği bir süreç olarak öne çıkmaktadır.

Kühne'nin deneysel tipografik yaklaşımının belirgin özelliklerinden biri, farklı üretim yöntemlerini ve alışılmış kullanım alanlarının dışındaki malzemeleri bir arada değerlendirmesidir. İncelenen çalışmalar, geleneksel baskı araçları ile çağdaş üretim teknolojilerinin birlikte kullanılabildiğini, tipografik baskı için üretilmemiş nesnelerin de yeni işlevler kazanabildiğini göstermektedir. Bu yaklaşımda belirleyici olan, araç ve malzemelerin hangi amaçla üretildiğinden çok, tasarım sürecinde sundukları olanaklardır.

Kühne'nin deneysel yaklaşımı, farklı araç ve malzemeleri bir arada kullanmanın ötesinde, bunların mevcut işlevlerini ve kullanım biçimlerini sorgulamaya dayanmaktadır. İncelenen çalışmalarda araç, malzeme ve üretim yöntemlerinin alışılmış kullanım biçimleri değiştirilerek yeni tasarım olanakları araştırılmaktadır. Bu nedenle Kühne'nin pratiğinde deneysellik, yalnızca sıra dışı görsel sonuçlar elde etmekle değil, üretim sürecinin sunduğu olanakları keşfetmekle de ilişkilidir.

Kühne'nin deneysel üretim yaklaşımı, tipografik biçimin gelişimini de etkilemektedir. İncelenen örneklerde mevcut harflerin fiziksel özellikleri, üretim araçlarının çalışma biçimleri ve baskının teknik gereksinimleri, harflerin yeniden biçimlendirilmesine ve kimi durumlarda tasarımın sözel içeriğinin belirlenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu durum, tipografik biçimin yalnızca üretim öncesinde alınan kararlarla değil, üretim sürecindeki koşullar ve müdahalelerle de gelişebildiğini göstermektedir. Bu süreçte araç ve malzemelerin getirdiği sınırlılıklar, yalnızca tasarımı kısıtlayan koşullar olarak değil, yeni biçimsel çözümlerin geliştirilmesine katkıda bulunan unsurlar olarak da işlev görebilmektedir.

Dördüncü alt problem kapsamında elde edilen bulgular, üretim sürecinin fiziksel özelliklerinin nihai tasarımın görsel karakterine de yansıyabildiğini göstermektedir. İncelenen örneklerde malzeme dokusu ve mürekkebin baskı yüzeyindeki dağılımı, harflerin görünümünü ve tipografik kompozisyonu etkilemektedir. Bu durum, üretim sürecinin yalnızca tipografik biçimin oluşturulmasında değil, tasarımın görsel dilinin gelişiminde de rol oynadığını ortaya koymaktadır.

Kühne'nin tasarım yaklaşımında üretim süreci, tasarım kararlarının sınandığı ve gerektiğinde yeniden değerlendirildiği bir aşama olarak da işlev görmektedir. Araç ve malzemelerle gerçekleştirilen denemeler, yeni biçimsel olanakların ortaya çıkmasını sağlayabilmekte ve sonraki tasarım kararlarını etkileyebilmektedir. Bu yönüyle Kühne'nin pratiği, fikir geliştirme ile fiziksel üretimin birbirini etkilediği yinelemeli bir tasarım süreci olarak değerlendirilebilir. İncelenen bulgular doğrultusunda Kühne'nin deneysel tipografik yaklaşımı, "üretim yoluyla düşünme" olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşımda üretim, önceden tamamlanmış bir tasarımın uygulanmasından ibaret değildir; tasarım fikirlerinin araç, malzeme ve üretim işlemleriyle etkileşim içerisinde geliştirildiği bir süreçtir. Kühne, üretim araçlarının sunduğu olanakları ve sınırlılıkları araştırarak tipografik biçime ilişkin yeni çözümler geliştirmektedir.

4. Sonuç

Bu araştırmada Dafi Kühne'nin deneysel tipografik tasarım pratiği, nihai eserlerin biçimsel özelliklerinden çok, bu eserlerin ortaya çıkmasını sağlayan üretim süreçleri üzerinden incelenmiştir. Araştırma kapsamında araç, teknik ve malzeme tercihleri, üretim yöntemlerine yönelik deneysel müdahaleler, üretim koşullarının tipografik biçime etkileri ve üretim izlerinin görsel dile yansıması değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Kühne'nin çalışmalarında tasarım ile üretimin birbirinden bağımsız aşamalar olarak ele alınmadığını, üretim sürecinin tasarım kararlarının gelişimine katkıda bulunduğunu göstermektedir.

Araştırmanın bulguları, Kühne'nin geleneksel baskı araçları ile çağdaş üretim teknolojilerini birlikte kullandığını ve tipografik baskı için üretilmemiş nesne ve malzemeleri de tasarım sürecine dâhil edebildiğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte deneysel yaklaşımı yalnızca farklı araç ve malzemelerin kullanılmasına dayanmamaktadır. Kühne, mevcut üretim araçlarının işlevlerini değiştirmekte, malzemeleri farklı amaçlarla kullanmakta ve baskı koşullarına müdahale ederek yeni tasarım olanakları araştırmaktadır. Bu yönüyle deneysellik, yalnızca ortaya çıkan görsel biçimle değil, üretim yöntemlerinin sorgulanması ve dönüştürülmesiyle de ilişkilidir.

İncelenen çalışmalar, üretim koşullarının tipografik biçimin gelişimini etkileyebildiğini de göstermiştir. Mevcut harflerin fiziksel özellikleri, üretim araçlarının çalışma biçimleri ve baskının teknik gereksinimleri, harflerin yeniden biçimlendirilmesine ve kimi durumlarda tasarımın sözel içeriğinin belirlenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu süreçte fiziksel ve teknik sınırlılıklar, yalnızca tasarımı kısıtlayan koşullar değil, yeni biçimsel çözümlerin geliştirilmesini sağlayan unsurlar olarak da işlev görebilmektedir. Ayrıca malzeme dokusu ve mürekkebin baskı yüzeyindeki dağılımı gibi üretim özellikleri, nihai tasarımın görsel karakterine yansıyabilmektedir.

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, Kühne'nin deneysel tipografik yaklaşımı "üretim yoluyla düşünme" kavramıyla açıklanabilir. Araştırmanın bulgularına dayanan bu tanımlama, üretimin yalnızca önceden belirlenmiş bir tasarımın uygulanması olmadığını; fikirlerin araç, malzeme ve fiziksel işlemlerle etkileşim içerisinde geliştirilebildiğini ifade etmektedir. Kühne'nin pratiğinde tasarım kararları üretim yöntemlerini yönlendirirken, üretim sırasında karşılaşılan olanaklar ve sınırlılıklar da yeni tasarım kararlarının alınmasına katkıda bulunmaktadır.

Araştırmanın temel sonucu, Kühne'nin deneysel tipografik pratiğinin yalnızca nihai eserlerin görsel özellikleri üzerinden yeterince açıklanamayacağıdır. İncelenen çalışmalar, tipografik biçimin oluşumunda kullanılan araçların, malzemelerin ve üretim sırasında gerçekleştirilen müdahalelerin de belirleyici olabildiğini göstermektedir. Bu bakımdan araştırma, deneysel tipografinin incelenmesinde nihai tasarım nesnesinin yanı sıra üretim süreçlerinin ve maddi koşulların da değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Araştırma, Kühne'nin kamusal olarak yayımladığı proje açıklamaları, süreç görselleri ve eser görselleriyle sınırlıdır. Bu belgeler üretim yöntemlerine ve gerçekleştirilen müdahalelere ilişkin bilgi sağlamakla birlikte, tasarımcının karar alma süreçlerinin bütün aşamalarını ortaya koymamaktadır. Bu nedenle üretim sürecindeki düşünsel ve yaratıcı kararların nasıl geliştiğine ilişkin yorumlar, mevcut belgelerin sağladığı kanıtlarla sınırlı olarak değerlendirilmelidir. Gelecek araştırmalarda Kühne ile gerçekleştirilecek yarı yapılandırılmış görüşmeler ve üretim süreçlerinin doğrudan gözlemlenmesi, bu çalışmada ortaya konan bulguların derinleştirilmesine katkıda bulunabilir.

Kaynakça

Baxter, P. ve Jack, S. (2008). Qualitative case study methodology: Study design and implementation for novice researchers. *The Qualitative Report, 13*(4), 544–559.

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27–40.

Crowe, S., Cresswell, K., Robertson, A., Huby, G., Avery, A. ve Sheikh, A. (2011). The case study approach. *BMC Medical Research Methodology, 11*, Makale 100.

Güney Türkeç, A. ve Uğur Erdoğmuş, F. (2025). Experimental typography in visual design: A systematic literature review. *Art Vision, 31*(54), 113–120.

Kühne, D. (t.y.). *Dafi Kühne*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/dafi-kuhne/

Kühne, D. (2011, Ağustos). *Print Pong*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/print-pong/

Kühne, D. (2012a, Ocak). *Hot Cut*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/hot-cut/

Kühne, D. (2012b, Kasım). *Lass ruhig die Sau raus*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/lass-ruhig-die-sau-raus/

Kühne, D. (2012c, Aralık). *Space in 2013*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/space-in-2013/

Kühne, D. (2013, Ekim). *Why use wood… if chipboard is just as good?* Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/why-use-wood/

Kühne, D. (2016, Mart). *Dada–Gaga*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/dada-gaga/

Kühne, D. (2017a, Şubat). *Death to the Print*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/death-to-the-print/

Kühne, D. (2017b, Ocak). *Mirror Maze*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/mirror-maze/

Kühne, D. (2021, Mayıs). *Studio Mobil*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/studio-mobil/

Kühne, D. (2023a, Haziran). *Daylight*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/daylight/

Kühne, D. (2023b, Ağustos). *Tunnel III*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/tunnel-iii/

Kühne, D. (2024, Şubat). *Tunnel IV*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/tunnel-iv/

Kühne, D. (2025a, Ağustos). *50 Jahre Bertschinger AG*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/50-jahre-bertschinger-ag/

Kühne, D. (2025b, Eylül). *a–z*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/a-z/

Kühne, D. (2026, Mayıs). *Constructing Posters*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/constructing-posters/

Louridas, P. (1999). Design as bricolage: Anthropology meets design thinking. *Design Studies, 20*(6), 517–535.

Nimkulrat, N. (2012). Hands-on intellect: Integrating craft practice into design research. *International Journal of Design, 6*(3), 1–14.

Palinkas, L. A., Horwitz, S. M., Green, C. A., Wisdom, J. P., Duan, N. ve Hoagwood, K. (2015). Purposeful sampling for qualitative data collection and analysis in mixed method implementation research. *Administration and Policy in Mental Health and Mental Health Services Research, 42*(5), 533–544.

Parisi, S., Rognoli, V. ve Sonneveld, M. (2017). Material tinkering. An inspirational approach for experiential learning and envisioning in product design education. *The Design Journal, 20*(1), 1167–1184.

Pennino Graciano, A. ve Paraguai, L. (2016). Algoritmo e tipografia: O código como parte do processo de criação de uma fonte digital. *DAT Journal, 1*(1), 116–128.

Schön, D. A. (1992). Designing as reflective conversation with the materials of a design situation. *Knowledge-Based Systems, 5*(1), 3–14.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Kühne, D. (2023a, Haziran). *Daylight*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/daylight/

Görsel 2. Kühne, D. (2026, Mayıs). *Constructing Posters*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/constructing-posters/

Görsel 3. Kühne, D. (2011, Ağustos). *Print Pong*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/print-pong/

Görsel 4. Kühne, D. (2012a, Ocak). *Hot Cut*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/hot-cut/

Görsel 5. Kühne, D. (2021, Mayıs). *Studio Mobil*. Babyinktwice. https://www.babyinktwice.ch/projects/studio-mobil/

Article Type:Review

Received:21/10/2026
Accepted:04/11/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Duygu ERİKAN AYDIN
Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, duyguerikan@gmail.com, Denizli-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6271-981X

Hüseyin ELMAS
Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, helmas33@gmail.com, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002-9158-5264

Sanat Yoluyla Sürdürülebilir Gelişim İçin Eğitim: Kuramsal Bir Çerçeve

Özet

Bu çalışmada sürdürülebilir gelişim için eğitim ile görsel sanatlar eğitimi arasındaki ilişki kuramsal bir çerçevede incelenmektedir. Alanyazın taramasına dayanan bu derleme çalışmasında önce sürdürülebilir kalkınma düşüncesinin 1972 Stockholm Konferansı'ndan 2030 Gündemi ve Avrupa Yeşil Mutabakatı'na uzanan gelişimi ile kavrama yöneltilen eleştiriler ele alınmakta, ekonomik büyüme çağrışımı nedeniyle sürdürülebilir gelişim kavramının tercih edilme gerekçesi tartışılmaktadır. Ardından çevresel, ekonomik ve toplumsal boyutlardan oluşan geleneksel modele kültürün dördüncü boyut olarak eklenmesine yönelik kuramsal tartışmalar ele alınmaktadır. Çalışmada görsel sanatlar eğitiminin sürdürülebilir gelişimle dört noktada kesiştiği ileri sürülmektedir: çevresel konuların sanatsal öğrenme süreçleriyle ilişkilendirilmesi, soyut küresel sorunların yer temelli yaklaşımla öğrencinin yakın çevresi üzerinden somutlaştırılması, farkındalığın sanatsal ifade ve eyleme dönüştürülmesi ve kültürel sürdürülebilirliğin sanat eğitiminin disipliner yapısı içinde ele alınması. Türkiye'de 2018 ve 2025 görsel sanatlar dersi öğretim programları ile 2005–2026 yılları arasında yürütülen araştırmalar incelendiğinde, sürdürülebilirliğin programa girdiği ancak boyutların bütünlüklü biçimde ele alınmadığı, araştırmaların ise ağırlıklı olarak atık malzeme kullanımı ve çevre bilinci ekseninde yoğunlaştığı görülmektedir. Ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutları çevresel boyutla birlikte ele alan, ilkokul düzeyinde planlı öğretim tasarımlarına gereksinim duyulduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilir Gelişim İçin Eğitim, Görsel Sanatlar Eğitimi, Kültürel Sürdürülebilirlik.

Education for Sustainable Development Through Art: A Theoretical Framework

Abstract

This study examines the relationship between education for sustainable development and visual arts education within a theoretical framework. Based on a literature review, it first traces the evolution of sustainable development from the 1972 Stockholm Conference to the 2030 Agenda and the European Green Deal, together with the main critiques of the concept, and discusses why the term sustainable development is rendered in Turkish as *sürdürülebilir gelişim* rather than *sürdürülebilir kalkınma*, given the latter's connotation of economic growth. It then reviews the theoretical and policy literature proposing culture as a fourth dimension alongside the environmental, economic and social pillars. The study argues that visual arts education intersects with sustainable development at four points: linking environmental issues with artistic learning processes, making abstract global problems tangible through place-based approaches grounded in students' immediate surroundings, transforming awareness into artistic expression and action, and addressing cultural sustainability within the disciplinary structure of art education itself. An examination of the 2018 and 2025 Turkish visual arts curricula and of studies conducted between 2005 and 2026 shows that sustainability has entered the curriculum without its dimensions being addressed holistically, and that research has concentrated largely on

waste materials and environmental awareness. The study concludes that planned instructional designs for primary school, integrating the economic, social and cultural dimensions with the environmental one, are needed.

Keywords: Education for Sustainable Development, Visual Arts Education, Cultural Sustainability.

1. Giriş

Sürdürülebilirlik, 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana çevre, ekonomi ve toplum arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye yönelik küresel tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Sanayileşmenin hızlanması, nüfus artışı ve yenilenemeyen kaynakların tüketilmesi, ekonomik büyümenin gezegenin sınırlı kaynakları karşısında ne ölçüde sürdürülebileceği sorusunu gündeme getirmiştir (Meadows vd., 1972). Bu sorunun yanıtı yalnızca politika belgelerinde ya da teknolojik çözümlerde aranamayacağından, sürdürülebilirlik bilincinin toplumsal düzeyde yaygınlaşması eğitim süreçlerini zorunlu kılmaktadır.

Sürdürülebilir gelişim için eğitim, bilgi ve değer aktarımının ötesinde, düşünme ve karar alma süreçlerini çerçeveleyen zihinsel modellerin dönüşümünü amaçlayan bütüncül bir yönelim olarak tanımlanmaktadır (Tilbury, 2011). Bu yönelimin temel güçlüklerinden biri, bilgi ile tutum ve davranış arasındaki ilişkinin kurulmasıdır. Geleneksel çevre eğitiminin doğru davranışa güdüleme, değer eğitimi ve karmaşık karar alma durumlarıyla başa çıkma gibi hedeflerde yetersiz kaldığı vurgulanmaktadır (Özdemir, 2007). Bu durum, bilişsel öğrenmeyi duyuşsal ve deneyimsel öğrenmeyle birleştirebilen disiplinlerin sürdürülebilir gelişim için eğitimdeki önemini artırmaktadır.

Görsel sanatlar eğitimi; gözlem, duyusal deneyim, sorgulama ve sanatsal üretime dayanan yapısıyla bu disiplinler arasında öne çıkmaktadır. Uluslararası alanyazında ekolojik sanat eğitimi, yer temelli sanat eğitimi ve sürdürülebilir gelişim için sanat eğitimi gibi yaklaşımlar giderek daha fazla tartışılmaktadır (Graham, 2007; Illeris, 2012; Inwood, 2008; Pavlou ve Kadji-Beltran, 2021). Türkiye'de ise görsel sanatlar dersi kapsamında yürütülen çalışmaların önemli bir bölümü atık malzeme kullanımı ve çevre bilinci üzerinde yoğunlaşmakta, sürdürülebilirliğin ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutları daha sınırlı biçimde ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, sürdürülebilir gelişim için eğitim ile görsel sanatlar eğitimi arasındaki ilişkiyi kuramsal temelleri, uluslararası politika çerçevesi ve Türkiye'deki öğretim programı bağlamıyla birlikte ortaya koymaktır. Bu doğrultuda makalede önce sürdürülebilir gelişim kavramı ve boyutları, ardından sürdürülebilir gelişim için eğitimin görsel sanatlar eğitimiyle kesişim noktaları, son olarak uluslararası sanat eğitimi politikaları, Türkiye'deki öğretim programı ve ilgili araştırmalar ele alınmaktadır. Çalışmanın, ilkokul düzeyinde sanat yoluyla sürdürülebilir gelişim eğitimine yönelik öğretim tasarımlarına kuramsal bir zemin sunması beklenmektedir.

1.1. Yöntem

Bu çalışma kuramsal bir derleme niteliğindedir. Kavramsal ve politik çerçeveye ilişkin bölümlerde alanda temel kabul edilen kaynaklar, uluslararası politika belgeleri ve MEB öğretim programları amaçlı olarak seçilmektedir. Türkiye'de yürütülen araştırmaların incelendiği bölüm ise yapılandırılmış bir alanyazın taramasına dayanmaktadır. Tarama ilk olarak tez çalışması kapsamında 2021 yılında, ardından güncelleme amacıyla Ekim–Kasım 2026'da YÖK Ulusal Tez Merkezi, DergiPark, TR Dizin ve ERIC veri tabanlarında yürütülmüş, Google Akademik tamamlayıcı kaynak olarak kullanılmıştır. Güncelleme taraması 2005–2026 aralığının tamamını kapsamaktadır. Türkçe taramada görsel sanatlar, sanat eğitimi ve resim-iş terimleri; sürdürülebilir kalkınma, sürdürülebilir gelişim, sürdürülebilirlik, çevre eğitimi, çevre bilinci, atık malzeme, geri dönüşüm ve ekolojik sanat terimleriyle birlikte aranmaktadır. İngilizce taramada visual arts education ve art education terimleri sustainability, education for sustainable development, environmental education ve ecological art terimleriyle ve Türkiye anahtar sözcüğüyle eşleştirilmektedir. Tarama aralığının başlangıcı olarak Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma için Eğitim On Yılı'nın başladığı 2005 yılı esas alınmakta ve tarama 2026

yılına kadar uzanmaktadır. Türkiye'de yürütülmüş olması, görsel sanatlar ya da sanat eğitimi bağlamında sürdürülebilirlikle veya boyutlarından biriyle açık ilişki kurması, okul öncesinden ortaöğretime uzanan düzeylerde öğrencileri, öğretmenleri ya da öğretim programlarını ele alması ve hakemli makale ya da lisansüstü tez olması dâhil etme ölçütleri olarak belirlenmektedir. Eğitim boyutu bulunmayan sanatçı ve eser incelemeleri, yükseköğretim düzeyindeki çalışmalar, bildiri ve kitap bölümleri ile tam metnine erişilemeyen çalışmalar kapsam dışında bırakılmakta, tezlerden üretilmiş makaleler ise yinelenen kayıt olarak tek çalışma biçiminde değerlendirilmektedir. Veri tabanlarında ulaşılan kayıtlardan yinelenenler çıkarılmakta, kalan kayıtların başlık ve özetleri bu ölçütler doğrultusunda incelenmekte, ölçütleri karşılama olasılığı bulunan çalışmaların tam metinleri değerlendirilmektedir. Bu süreç sonunda 2009–2026 yılları arasında yayımlanan, 10'u lisansüstü tez ve 7'si makale olmak üzere 17 çalışma incelemeye alınmaktadır. Sanat ile ilişkili lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizi (Günaydın, 2024) ise bulguların değerlendirilmesinde destekleyici kaynak olarak kullanılmaktadır. Sanat eğitimi dışındaki alanlarda öğretim programlarını, öğretmen yeterliklerini ve ilkokul öğrencilerinin çevre algısını ele alan çalışmalar yapılandırılmış taramanın kapsamı dışında tutulmakta, bağlamsal kaynak olarak amaçlı biçimde seçilmektedir.

2. Sürdürülebilir Kalkınmadan Sürdürülebilir Gelişime

Sürdürülebilirlik kavramı, kullanıldığı alan ne olursa olsun geleceğe yönelik bir bakış açısı benimsemeyi ve kaynakların tüketilmeden sonraki kuşaklara aktarılmasını gözetmeyi içermektedir. Bu iki nitelik, kavramın hukuk, politika, iktisat ve çevre bilimi gibi birçok alanı birbirine bağlamasını sağlamaktadır (Wilson, 2003). Kavramın uluslararası gündeme yerleşmesi ise 1970'li yıllarda çevre sorunlarının görünür hâle gelmesiyle başlayan ve günümüze uzanan bir dizi konferans, rapor ve politika belgesiyle gerçekleşmektedir. Bu sürecin dönüm noktaları Tablo 1'de özetlenmektedir.

Yıl	Belge / Süreç	Katkısı
1972	BM İnsan Çevresi Konferansı, Stockholm	Çevre sorunlarını küresel ölçekte ele alan ilk büyük girişim; UNEP'in kurulmasına zemin (United Nations, 1973)
1972	Büyümenin Sınırları raporu	Büyüme eğilimleri sürerse gezegenin sınırlarına yüz yıl içinde ulaşılacağı öngörüsü (Meadows vd., 1972)
1980	Dünya Koruma Stratejisi	Canlı kaynakların korunması ile kalkınma arasında doğrudan ilişki (IUCN, 1980)
1987	Ortak Geleceğimiz (Brundtland Raporu)	Sürdürülebilir kalkınmanın kuşaklar arası adalete dayalı tanımı (WCED, 1987)
1992	Rio Zirvesi, Gündem 21	178 ülkenin katılımı; 40 bölümlük eylem çerçevesi, 36. bölümde eğitim (United Nations, 1992)
2002	Johannesburg Dünya Zirvesi	Genel vaatlerden somut uygulama ve ortaklıklara geçiş (Bozlağan, 2005)
2015	2030 Gündemi	17 amaç ve 169 alt hedeften oluşan küresel eylem planı (United Nations, 2015)
2015	Paris Anlaşması	Sıcaklık artışını 2°C'nin oldukça altında tutma hedefi (UNFCCC, 2015)
2019	Avrupa Yeşil Mutabakatı	2050'de iklim nötr kıta hedefi; büyümenin kaynak tüketiminden ayrıştırılması (European Commission, 2019)

Tablo 1. Sürdürülebilir Kalkınma Düşüncesinin Gelişiminde Dönüm Noktaları

Bu belgeler arasında kavramın tanımlanması bakımından en belirleyici olanı Brundtland Raporu'dur. Raporda sürdürülebilir kalkınma, bugünün ihtiyaçlarını gelecek kuşakların kendi ihtiyaçlarını karşılama olanağını tehlikeye

atmadan karşılayan kalkınma olarak tanımlanmaktadır (WCED, 1987). Borowy (2013), bu tanımın kavramın uluslararası gündemde yer edinmesinde önemli rol oynadığını, ancak yaklaşımın temelindeki köklü siyasal ve toplumsal değişim taleplerini geri plana ittiğini belirtmektedir.

2030 Gündemi ile kavram ölçülebilir ve izlenebilir bir politika çerçevesine kavuşmaktadır. Gündem, yoksulluğun tüm biçimleriyle ortadan kaldırılmasını en büyük küresel sorun olarak tanımlamakta ve kimseyi geride bırakmama ilkesini merkeze almaktadır (United Nations, 2015). Griggs vd. (2013), amaçların birbirinden bağımsız değil, birbirini etkileyen bütünleşik bir sistem olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Uygulamaya ilişkin kuşkular da varlığını korumaktadır. Andresen vd. (2021), ülkelerin iklim politikalarını kademeli biçimde benimsediğini, bu kademeli ilerlemenin Paris Anlaşması'nın gerektirdiği köklü dönüşüm karşısında yetersiz kalacağını ileri sürmektedir.

Türkiye'de de bu uluslararası birikimin politikaya yansıdığı görülmektedir. Çevre konusu ilk kez 1973–1977 dönemini kapsayan Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda ayrı bir bölüm olarak yer almaktadır (Aksu Kocatürk, 2014). İzleyen dönemde 1978'de Çevre Müsteşarlığı kurulmuş, 1982 Anayasası'nın 56. maddesiyle çevre hakkı anayasal güvenceye kavuşmuş ve 1983'te 2872 sayılı Çevre Kanunu yürürlüğe girmiştir. Böylece çevresel konular, kalkınma politikaları içinde giderek daha belirgin bir yer edinmektedir (Saçlı, 2018).

Sürdürülebilir kalkınma, merkezi konumuna karşın akademik ve aktivist çevrelerde önemli eleştirilere konu olmaktadır. Eleştirilerin ilki tanımsal belirsizliğe yöneliktir. Yalnızca Brundtland Raporu'nda bile kavramın altı farklı tanımının bulunması, içeriğinin tartışmalı olmayı sürdürdüğünü göstermektedir (Kayıkçı, 2012). Tanımın merkezindeki ihtiyaç kavramı da belirsizdir: Az gelişmiş ülkelerde beslenme, barınma ve sağlık gibi temel gereksinimleri anlatırken gelişmiş ülkelerde çok daha geniş bir anlam aralığında kullanılmaktadır.

İkinci eleştiri, kavramın küresel güç ilişkileriyle bağlantısına yöneliktir. Sürdürülebilir kalkınma politikalarının büyük ölçüde gelişmiş ülkeler ve uluslararası kuruluşlarca şekillendirilmesi, söylemin bu ülkelerin küresel etkilerini sürdürmelerine hizmet eden bir yönetişim aracına dönüşebileceği kaygısını doğurmaktadır (Bozoğlu, 2008). Keleş vd. (2015), gelişmiş ülkelerin tarihsel süreçte dünya kaynaklarının kullanımında belirleyici rol üstlendiğini, gelişmekte olan ülkelerin ise yoksulluk ve teknolojik yetersizlikle mücadele ettiğini vurgulamaktadır. Lélé (1991) de ana akım yaklaşımın yoksulluk ile çevresel bozulma arasındaki ilişkiyi ele alış biçiminin önemli eksiklikler içerdiğini belirtmektedir.

En kapsamlı eleştiri ise kavramın ekonomik büyümeyle kurduğu ilişkiye yöneliktir. Altıok (2014), sürdürülebilir kalkınmanın ekolojik sorunlara mevcut ekonomik sistem içinde çözüm aradığını, ancak sürekli büyüme ve sermaye birikimine dayalı üretim biçiminin temel çelişkilerini ortadan kaldıramadığını ileri sürmektedir. Çokişler ve Çokişler (2017) de sürdürülebilir kalkınma politikalarının sürekli üretim ve artan tüketim döngüsüyle bağdaşmadığını vurgulamaktadır. Görmez (2018) ise derin ekoloji, toplumsal ekoloji ve ekofeminizm gibi yaklaşımların sorunun kaynağında yer alan değerler sistemini ve insan-doğa ilişkisini yeniden düşünmeyi önerdiğini belirtmektedir. Bu yaklaşımlar, çevresel sorunların yalnızca teknoloji ve kaynak yönetimiyle çözülemeyeceğine, toplumsal ve kültürel dönüşüme gereksinim bulunduğuna işaret etmektedir.

Bu eleştiriler, Türkçede kullanılan terimin yeniden düşünülmesini gerektirmektedir. Kalkınma terimi doğrusal bir ilerleme ve sürekli ekonomik büyüme çağrışımı taşımaktadır. Gelişim kavramı ise daha geniş, çok boyutlu ve dönüşümsel bir süreci anlatmaktadır. Bu nedenle çalışmanın kavramsal tartışmasında sürdürülebilir gelişim ifadesi tercih edilmekte, uluslararası belgelerin ve kaynakların özgün adları ise korunmaktadır. Bu tercih, çocukların sürdürülebilirliği yalnızca ekonomik bir hedef olarak değil, bireysel, toplumsal ve kültürel bir gelişim süreci olarak kavramasını amaçlayan eğitim anlayışıyla da örtüşmektedir.

Terim tercihinin bir gerekçesi de sürdürülebilirliğin çok boyutlu yapısıdır. Sürdürülebilirlik geleneksel olarak çevresel, ekonomik ve toplumsal boyutlardan oluşan üçlü bir yapı içinde kavramsallaştırılmaktadır. Bu model, çevresel koruma,

ekonomik refah ve toplumsal adalet hedefleri arasında denge kurulmasını esas almakta ve uzun yıllar boyunca politika belgelerinde ve değerlendirme çerçevelerinde yaygın kabul görmektedir (Dessein vd., 2015; WCED, 1987).

Çevresel boyutun temelinde doğal sermayenin korunması yer almaktadır. Goodland (1995), ekonomik faaliyetlerin doğal kaynakların yenilenme kapasitesini ve çevrenin atıkları özümseme kapasitesini aşmayacak biçimde sürdürülmesi gerektiğini belirtmektedir. Morelli (2011) ise çevresel sürdürülebilirliği, insan ihtiyaçlarının ekosistemlerin hizmet üretme kapasitesi aşılmadan ve biyolojik çeşitlilik azaltılmadan karşılandığı bir denge ve dayanıklılık durumu olarak tanımlamaktadır.

Ekonomik boyut, refahın uzun vadede korunmasını doğal kaynakların sınırlılığıyla birlikte ele almaktadır. Bu boyut gelir artışı ya da büyüme oranlarının yanı sıra kaynak kullanımının etkinliği, çevresel maliyetlerin azaltılması ve kuşaklar arası adalet ilkesiyle ilişkilendirilmektedir (Kaya ve Ek, 2021). Harris (2000), geleneksel kalkınma anlayışının gelir eşitsizliklerini gidermede yetersiz kalmasını ve çevre üzerindeki olumsuz etkilerini sürdürülebilir kalkınma düşüncesinin ortaya çıkışında belirleyici etkenler olarak görmektedir. Vivien (2008) de ekonomik yaklaşımların büyüme, kaynak kullanımı ve sosyo-çevresel sınırlara ilişkin farklı varsayımlara dayandığını göstermektedir.

Toplumsal boyut, yaşam kalitesinin yükseltilmesini ve toplumsal adaletin sağlanmasını amaçlamaktadır. Harris'e (2000) göre toplumsal açıdan sürdürülebilir bir sistem; sağlık ve eğitim gibi temel hizmetlere erişimi, dağılımda adaleti, cinsiyet eşitliğini ve karar alma süreçlerine katılımı gerektirmektedir. Woodcraft vd. (2011) ise toplumsal sürdürülebilirliği, insanların yaşadıkları çevreden beklentilerinin anlaşılması yoluyla refahı destekleyen yaşam alanlarının oluşturulması süreci olarak ele almaktadır.

Üç boyutlu model yaygın kabul görse de kültürel değerlerin, yerel bilgi sistemlerinin, toplumsal kimliklerin ve kültürel mirasın bu model içinde yeterince görünür olmadığı ileri sürülmektedir. Hawkes (2001), kültürel canlılığı toplumsal eşitlik, çevresel sorumluluk ve ekonomik yaşayabilirlik kadar sağlıklı bir toplum için gerekli görmekte ve kültürü sürdürülebilirliğin dördüncü sütunu olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşımın politik zemini UNESCO'nun Kültürel Çeşitlilik Evrensel Bildirgesi ile güçlenmektedir. Bildirge kültürel çeşitliliği insanlığın ortak mirası olarak tanımlamakta ve kalkınmayı entelektüel, duygusal ve manevi gelişimi de kapsayan bir süreç olarak ele almaktadır (UNESCO, 2001).

İzleyen dönemde kültürün sürdürülebilir kalkınmadaki yeri bir dizi uluslararası belgeyle pekişmektedir. Birleşmiş Kentler ve Yerel Yönetimler örgütü, 2004'te Kültür için Gündem 21 belgesiyle kültür politikalarını sürdürülebilirlik ve katılımcı demokrasi ilkeleriyle ilişkilendirmekte, 2010'da ise kültürü açıkça sürdürülebilir kalkınmanın dördüncü sütunu olarak tanımlamaktadır (UCLG, 2004, 2010). 2013 tarihli Hangzhou Bildirisi, kültürün kalkınma politikalarının kavramsallaştırılmasına, ölçülmesine ve uygulanmasına sistematik olarak katılmasını önermekte ve kültürel değerlerin eğitim programlarına aktarılmasını ayrıca vurgulamaktadır (UNESCO, 2013). Bu vurgu, kültürel sürdürülebilirlik ile eğitim arasındaki bağın politika düzeyinde de kurulduğunu göstermektedir.

Dessein vd. (2015), kültürün sürdürülebilir kalkınmadaki rolünü üç perspektifte kavramsallaştırmaktadır. Bu perspektifler Tablo 2'de özetlenmektedir.

Perspektif	Kültürün Konumu
Sürdürülebilir kalkınmada kültür	Çevresel, toplumsal ve ekonomik boyutların yanında bağımsız dördüncü boyut
Sürdürülebilir kalkınma için kültür	Diğer boyutlar arasında bağlantı ve denge kuran, süreci yönlendiren unsur
Sürdürülebilir kalkınma olarak kültür	Bütün boyutları kapsayan, dönüştürücü temel çerçeve

Tablo 2. Kültür ile Sürdürülebilir Kalkınma Arasındaki İlişkiye Yönelik Üç Perspektif

Bu perspektifler, kültürün bağımsız bir boyut olmaktan diğer boyutları bütünleştiren bir zemine kadar farklı biçimlerde ele alınabileceğini göstermektedir. Türkoğlu (2020) da kültürün ekolojik, toplumsal ve ekonomik talepler arasında arabuluculuk yaptığını, tek tip çözümlerin farklı toplulukların kültürel özelliklerine karşılık gelmeyebileceğini ve doğaya saygılı yerel üretim modellerinin sürdürülebilirlik açısından örnek alınabileceğini belirtmektedir.

Kültürün kuramsal düzeyde kazandığı bu konum, 2030 Gündemi'ne aynı ölçüde yansımamaktadır. On yedi amaç içinde kültür mirasından yalnızca kentleri konu alan 11. amacın 11.4 numaralı alt hedefinde söz edilmekte ve bu hedef kültürel ve doğal mirasın korunmasıyla sınırlanmaktadır (United Nations, 2015). Nocca (2017), bu sınırlamanın mirasın değerlendirilmesi, yönetilmesi ve toplumsal kimliğe kazandırılması gibi konuları gündem dışında bıraktığını vurgulamaktadır. Kültürel boyutun kavramsal düzeyde kabul görmesine karşın izlenebilir hedeflere yeterince yansımaması, eğitimin bu boşluğu dolduracak alanlardan biri olarak düşünülmesini anlamlı kılmaktadır.

3. Sürdürülebilir Gelişim İçin Eğitim ve Görsel Sanatlar Eğitimi

Sürdürülebilir gelişim için eğitim, belirli bir konu alanına indirgenebilecek bir içerik değil, eğitimin amaç ve süreçlerine ilişkin bütüncül bir yönelimdir. Tilbury (2011), bu yönelimin bilgi ve değer aktarımından çok düşünme ve karar alma süreçlerini çerçeveleyen zihinsel modellerin dönüşümüne ve yapısal-kurumsal değişime dayandığını belirtmektedir. Rodríguez Aboytes ve Barth (2020) da sürdürülebilirlik alanındaki öğrenmeyi, bireylerin düşünme biçimlerini, değerlerini ve eylemlerini dönüştüren bir süreç olarak ele almaktadır.

Eğitimin sürdürülebilirlik gündemindeki yeri adım adım belirginleşmektedir. Brundtland Raporu eğitimi doğrudan bir bileşen olarak tanımlamasa da insan kaynaklarının geliştirilmesi, kapasite inşası ve toplumsal farkındalık gibi kavramlarla eğitimin merkezi rolüne zemin hazırlamaktadır (WCED, 1987). Bu dolaylı vurgu, Rio Zirvesi'nde kabul edilen Gündem 21'in 36. bölümüyle somut bir eylem çerçevesine dönüşmektedir. Söz konusu bölüm, eğitimi sürdürülebilir kalkınmanın desteklenmesinde kritik bir araç olarak tanımlamakta ve çevre ve kalkınma eğitiminin bütün disiplinlerle bütünleştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (United Nations, 1992). Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nun 2005–2014 dönemini Sürdürülebilir Kalkınma için Eğitim On Yılı ilan etmesi ise alanın kurumsallaşmasında önemli bir eşik olarak değerlendirilmektedir (UNESCO, 2005; United Nations General Assembly, 2002).

Bu süreçte eğitimin hedefleri de genişlemektedir. Stibbe (2009), sürdürülebilirlik okuryazarlığını kötüleşen dünya koşullarında var olabilmek ve bu kötüleşmeyi yavaşlatacak biçimde yaşayabilmek için gereken beceri, tutum, yetkinlik ve değerler bütünü olarak tanımlamaktadır. UNESCO (2017) ise bireylerin sürdürülebilirliğe ilişkin karmaşık durumlarda hareket edebilmeleri ve toplumlarını dönüştüren sosyo-politik süreçlere katılabilmeleri için güçlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Teksöz vd. (2010) bu çerçevede çevre okuryazarlığını sürdürülebilir bir geleceğin merkezine yerleştirmekte ve kavramın bilgiyle sınırlı kalmayıp tutum, sorumluluk bilinci ve sürdürülebilir kaynak kullanımına yönelik davranışları da kapsadığını belirtmektedir.

Sürdürülebilir gelişim için eğitimin çevre eğitiminden ayrışması da bu genişlemeyle ilişkilidir. Rost vd. (2002), mevcut çevre eğitimi uygulamalarının bireyleri doğru davranışa yöneltme, karmaşıklıkla başa çıkma, değer eğitimi, karmaşık karar alma, olumlu amaçlar oluşturma ve bilgi derinliği ile beceri geliştirme alanlarında yetersiz kaldığını ileri sürmektedir. Özdemir (2007) de bu yetersizliklerin çevre eğitiminin sürdürülebilir gelişme amaçlı eğitime doğru genişlemesinin temel gerekçelerinden biri olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle sürdürülebilir gelişim için eğitimde bilişsel kazanımların yanında duyuşsal ve davranışsal boyutların da öğrenme sürecine katılması gerekmektedir.

Sürdürülebilirlik konularının disiplinler arası niteliği, farklı öğrenme alanlarının kendine özgü olanaklarından yararlanmayı zorunlu kılmaktadır. Gündem 21'in bütün disiplinlerle bütünleştirme çağrısı da bu gerekliliğe işaret etmektedir. Görsel sanatlar eğitimi, bireyin çevresini gözlemlemesine, yaşadığı dünyayı sorgulamasına, farklı bakış açıları geliştirmesine ve düşüncelerini görsel yollarla ifade etmesine olanak tanıyan yapısıyla bu disiplinler arasında özel bir konuma sahiptir.

Görsel sanatlar eğitiminin sürdürülebilir gelişim için eğitimle ilişkisi, sanatın sürdürülebilirlik konularının işlendiği bir içerik alanı olarak görülmesinden daha kapsamlıdır. Bu ilişkinin temelinde, görsel sanatların öğrencinin çevresiyle ve gündelik yaşamla kurduğu bağı gözlem, duyusal deneyim, sorgulama ve sanatsal üretim yoluyla ele alabilmesi bulunmaktadır. Alanyazın incelendiğinde bu ilişkinin dört kesişim noktasında yoğunlaştığı görülmektedir. Bu noktalar Tablo 3'te özetlenmekte ve aşağıda ayrıntılı biçimde tartışılmaktadır.

Kesişim Noktası	Dayandığı Yaklaşım	Temel Kaynaklar	Öğrenme Sürecine Yansıması
Çevresel konuların sanatsal öğrenmeyle ilişkilendirilmesi	Ekolojik sanat eğitimi	Inwood (2008, 2013); Gilmartin (2014)	Disiplinler arası, deneyimsel ve çevreyle ilişkilendirilmiş etkinlikler
Soyut küresel sorunların somutlaştırılması	Eleştirel yer temelli pedagoji	Graham (2007)	Okul çevresi, mahalle ve kentin öğrenme kaynağı olarak kullanılması
Farkındalığın ifade ve eyleme dönüştürülmesi	Ekolojik onarım odaklı sanat eğitimi	Hollis (1997); Blandy vd. (1998)	Öğrencinin gözlemlediği sorun üzerine sanatsal üretimle düşüncesini ortaya koyması
Kültürel sürdürülebilirliğin ele alınması	Dördüncü boyut olarak kültür; görsel kültür pedagojisi	Hawkes (2001); Illeris (2012); Pavlou ve Kadji-Beltran (2021)	Yerel görsel kültür, geleneksel sanatlar ve farklı kültürlerin ifade biçimleriyle karşılaşma

Tablo 3. Görsel Sanatlar Eğitimi ile Sürdürülebilir Gelişimin Kesişim Noktaları

İlk kesişim noktası, çevresel konuların sanatsal öğrenme süreçleriyle bütünleştirilebilmesidir. Inwood (2008), ekolojik sanat eğitimini sanat eğitimi ile çevre eğitimini birleştirerek öğrencilerin çevresel kavram ve sorunlara ilişkin farkındalık ve etkileşimlerini geliştirmeyi amaçlayan bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşımda disiplinler arası, deneyimsel ve çevresel bağlamla ilişkilendirilmiş öğrenme süreçleri öne çıkmaktadır. Sanatsal üretimde öğrencinin çevresine ilişkin gözlemlerini görsel yollarla ifade etmesi, çevresel konuların kişisel deneyimle ilişkilendirilmesine zemin hazırlamaktadır.

İkinci kesişim noktası, geniş ölçekli ve soyut sorunların öğrencinin yakın çevresi üzerinden somutlaştırılabilmesidir. İklim değişikliği, kaynakların tükenmesi ya da çevresel bozulma, özellikle ilkokul çağındaki öğrenciler için doğrudan gözlenmesi güç olgulardır. Graham (2007), çağdaş yaşamda ve eğitimde yerel olanın ekolojik kaygılara duyarsız büyük ölçekli tüketim ekonomileri karşısında geri plana itildiğini ve eleştirel yer temelli pedagojinin ekolojik konularla ilgilenen sanat eğitimi için güçlü bir çerçeve sunduğunu ileri sürmektedir. Yer temelli yaklaşımda okul çevresi, mahalle,

kent ve doğal çevre ekolojik, toplumsal ve kültürel ilişkilerin gözlemlendiği öğrenme kaynaklarına dönüşmektedir. Görsel sanatlar eğitiminin gözleme ve görsel incelemeye dayanan yapısı, öğrencinin yakın çevresini üzerinde düşünebileceği ve anlam üretebileceği bir alan olarak ele almasına olanak tanımaktadır.

Üçüncü kesişim noktası, sanat eğitiminin farkındalığı ifade ve eyleme dönüştürebilme potansiyelidir. Hollis (1997), ekolojik konuları ele alan bir sanat öğretim programının öğrencilerin yaratıcı bireyler olarak çevrenin korunmasında etkin rol üstlenebileceklerini fark etmelerini destekleyebileceğini belirtmektedir. Blandy vd. (1998) ise ekolojik onarımı destekleyen çağdaş sanatçıların çalışmalarını sanat eğitimi bağlamında ele almakta, sanat eğitiminin öğrencilerin kendilerini doğanın bir parçası olarak görmelerini destekleyebileceğini ve iş birliği ile disiplinler arası çalışmaya dayanabileceğini vurgulamaktadır. Bu yönüyle öğrenci sürdürülebilirlik hakkında bilgi edinen edilgen bir konumda kalmamakta, gözlemlediği bir sorun, değer ya da yaşam biçimi üzerine düşüncesini sanatsal yollarla ortaya koyabilmektedir.

Dördüncü ve görsel sanatlar eğitimi açısından belki de en özgün kesişim noktası, sürdürülebilirliğin kültürel boyutudur. Kültürün dördüncü boyut olarak tanınması (Hawkes, 2001; UCLG, 2010), kültürel sürdürülebilirliği yalnızca mirasın korunmasıyla sınırlı olmayan, kültürel çeşitliliğin sürdürülmesini, yerel bilgi ve ifade biçimlerinin yaşatılmasını ve kültürün dinamik niteliğinin gözetilmesini kapsayan bir alan hâline getirmektedir. Görsel sanatlar eğitimi; sanat yapıtları, mimari çevre, geleneksel sanat biçimleri, yerel görsel kültür ve maddi kültür unsurları aracılığıyla bu alana doğrudan erişim sunmaktadır. Öğrencilerin kendi kültürel çevrelerine ait görsel unsurları tanımaları ve farklı kültürlerin ifade biçimleriyle karşılaşmaları, kültürel çeşitlilik ve değerler üzerine düşünmelerine olanak tanımaktadır.

Bu kesişim noktası, sanat eğitiminin sürdürülebilirlikle ilişkisini çevresel konuların ötesine taşımaktadır. Illeris (2012), görsel kültür pedagojisine ve toplum odaklı görsel uygulamalara dayanan bir yaklaşımla sanat eğitimini gündelik yaşam ve toplumsal bağlamlarla ilişkilendirmektedir. Pavlou ve Kadji-Beltran (2021) de sanat eğitimi ile sürdürülebilir gelişim için eğitimin bütünleştirilmesinin sosyoekonomik, kültürel ve çevresel sorunların gerçek yaşamla ilişkilendirilmesini ve bu sorunlara yönelik farkındalık, değer ve eylemin geliştirilmesini destekleyebileceğini belirtmektedir. Bu yaklaşımlar birlikte değerlendirildiğinde, görsel sanatlar eğitiminin sürdürülebilirliğin dört boyutunu da kapsayabilecek bir öğrenme alanı olduğu söylenebilir.

Sanat eğitiminin kültür ve toplumsal sorunlarla ilişkilendirilmesi, uluslararası sanat eğitimi politikalarında uzun bir geçmişe sahiptir. Görsel sanatlar eğitiminin uluslararası ölçekte ilk kez ele alınışı, UNESCO'nun 1951'de Bristol'de yirmi ülkeden temsilcilerle düzenlediği Genel Eğitimde Görsel Sanatların Öğretimi seminerine dayanmaktadır. Bu birikim, 1954'te Paris'teki ilk kongreyle Uluslararası Sanat Yoluyla Eğitim Derneği (InSEA) çatısı altında kurumsal bir kimliğe kavuşmaktadır (Ziegfeld, 1969).

UNESCO'nun 1999'da başlattığı uluslararası çağrı, sanat eğitiminin okul programlarındaki yerini güçlendirmeye yönelik bir dizi girişimin başlangıcını oluşturmaktadır (UNESCO, 1999). Bu sürecin önemli ürünlerinden biri olan ve 2006'da Lizbon'daki Dünya Sanat Eğitimi Konferansı'nda hazırlanan Sanat Eğitimi için Yol Haritası, sanat eğitimini bütün toplumlar için gerekli, disiplinler arası ve kültürel çeşitliliği gözeten bir alan olarak konumlandırmaktadır (UNESCO, 2006). Konferansı izleyen dönemde sürdürülebilir gelişim için sanat eğitimi savunuculuğu, kültürel çeşitliliğin öğretimi ve öğretmen yetiştirme uluslararası çalışmaların başlıca gündem maddeleri arasında yer almaktadır (Ece ve Fazlıoğlu Akın, 2014). Bu gündem, sürdürülebilirliğin sanat eğitiminde ikincil bir konu değil, alanın kendi gelişim önceliklerinden biri olarak görüldüğünü göstermektedir.

Bu birikim, 2010'da yayımlanan Seul Gündemi ile eylem planı niteliği kazanmaktadır. Belgede sanat eğitiminden beklenen katkılardan biri, alanın ilke ve uygulamalarının çağdaş toplumsal ve kültürel sorunların çözümünde işlevsel kılınması olarak tanımlanmaktadır (UNESCO, 2010). 2017 Daegu InSEA Dünya Kongresi'nin ardından 2018'de yayımlanan manifesto ise her öğrencinin yaş, uyruk ya da toplumsal köken ayrımı gözetilmeksizin görsel sanatlar

eğitimine erişim hakkı bulunduğunu, sanat yoluyla eğitimin kültürün tanınmasını ve üretilmesini desteklediğini ve kültürün toplumsal adaleti ve katılımı güçlendiren temel bir insan hakkı olduğunu vurgulamaktadır (InSEA, 2018).

Bu politika çizgisi, sanat eğitimi ile kültürel sürdürülebilirlik arasındaki bağın hak temelli bir çerçevede de kurulabileceğini göstermektedir. Kültür, bu yönüyle görsel sanatlar eğitimi ile sürdürülebilir gelişim arasındaki ilişkinin içeriklerinden yalnızca biri değil, sanat eğitiminin hem kendi disipliner yapısıyla hem de uluslararası politika çerçevesiyle doğrudan bağ kurabildiği temel alan konumundadır.

Uluslararası düzeyde oluşan bu çerçevenin ulusal karşılığı ise öğretim programlarında aranmalıdır. Sürdürülebilir gelişimin görsel sanatlar eğitimiyle ilişkilendirilebilmesinde öğretim programının yapısı belirleyici bir konumdadır. 2018 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı; görsel iletişim ve biçimlendirme, kültürel miras ile sanat eleştirisi ve estetik olmak üzere üç öğrenme alanı üzerinden yapılandırılmakta ve öğrencinin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel öğrenmelerini birlikte ele almayı amaçlamaktadır. Programda öğrencilerin problem çözmeleri, eleştirel düşünmeleri, iş birliğine dayalı çalışmaları, farklı kültürlerin sanatsal değerlerini takdir ederek korumaya istekli olmaları ve görsel okuryazarlık becerisi geliştirmeleri beklenmektedir (MEB, 2018). Özellikle kültürel miras öğrenme alanı, kültürel sürdürülebilirliğin derste ele alınabilmesi için doğrudan bir zemin sunmaktadır.

Programın sürdürülebilirliğin bütün boyutlarını dengeli biçimde kapsadığını söylemek ise güçtür. Mamur ve Köksal (2016), 2018 öncesi programı sürdürülebilir kalkınma eğitimi bağlamında incelemiş ve kültürel sürdürülebilirliğin öne çıktığını, sürdürülebilir ekonomi ve sürdürülebilir çevre konularının ise programa kısmen yansıdığını saptamaktadır. Bu bulgu, görsel sanatlar eğitiminin sürdürülebilirlikle ilişkilendirilmeye elverişli olmasının boyutların öğretimde kendiliğinden dengeli biçimde yer alacağı anlamına gelmediğini göstermektedir.

Görsel sanatlar dersi öğretim programı, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında yeniden yapılandırılmaktadır. 2018 programında kazanımlar üç öğrenme alanı altında sıralanırken 2025 programı her sınıf düzeyinde yinelenen yedi tema üzerinden kurgulanmakta, öğrenme çıktıları ise sanatsal algılama, görsel mesajı okuma, sanat eserini inceleme ve sanatsal üretim yapma alan becerilerine dayandırılmaktadır. Sosyal-duygusal öğrenme becerileri, değerler ve okuryazarlık becerileri programlar arası bileşenler olarak tanımlanmaktadır. Değerlendirme performans görevleri ve gelişim dosyalarıyla süreç ve ürün odaklı biçimde ele alınmakta, okul temelli planlamaya ayrılan süre okul dışı öğrenme ve yerel çalışmalara olanak tanımaktadır (MEB, 2025). Sürdürülebilirlik okuryazarlığı programlar arası bileşenler arasında yer almaktadır. Hayat ve Sanat teması kent, doğa ve insan ilişkisini ve çevre sorunlarına yönelik sanatsal duyarlılığı, Müze ve Kültür teması ise kültürel mirasın korunmasını konu edinmektedir (MEB, 2025). Sürdürülebilirlik bu yönüyle görsel sanatlar dersinde 2018 programına göre daha görünür bir konuma gelmektedir.

Ancak sürdürülebilirliğin bir okuryazarlık alanı olarak tanımlanması, çevresel, ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutların bütünlüklü biçimde ele alındığı anlamına gelmemektedir. Programda bu boyutlar farklı temalara ve etkinliklere dağınık biçimde yansımakta; boyutlar arasındaki ilişkiyi kuran ve öğrencinin gözlemden sanatsal üretime uzanan bir süreçte ilerlemesini sağlayan öğretim tasarımı programın kendisinden beklenmemektedir. Programın ilkokul temalarında çevresel içeriğin ağırlıklı olması, ekonomik ve toplumsal boyutların ise daha az görünür kalması, bu boşluğu doldurmaya yönelik planlı öğretim tasarımlarını gerekli kılmaktadır.

Programdaki bu boşluk, alandaki araştırmalarda da izlenebilmektedir. Görsel sanatlar eğitimi ile sürdürülebilir gelişimi birlikte ele alan araştırmalar sınırlı sayıdadır ve belirgin bir yönelim göstermektedir. Türkiye'de görsel sanatlar dersi kapsamında yürütülen çalışmaların büyük bölümü atık malzemelerin yeniden kullanımı, geri dönüşüm ve çevre bilinci üzerinde yoğunlaşmaktadır (Abdullah, 2015; Çavuldur, 2018; Dağ, 2020; Durmuş, 2009; Hür, 2019; İçen Kükürt, 2021; Mamur, 2017; Yarımca, 2018; Yavuz, 2021). Bu çalışmalar sanat etkinliklerinin çevreye yönelik tutum, farkındalık ve yaratıcılık üzerindeki olumlu etkisini tutarlı biçimde ortaya koymaktadır. 2022 sonrasında yürütülen araştırmalar konuyu dijital çizim, tasarım odaklı düşünme ve a/r/tografi gibi farklı yaklaşımlarla, okul öncesinden ortaöğretime

uzanan düzeylerde ele almaktadır (Çetingöz vd., 2025; Dağlı ve Aksoy, 2026; Dilmaç ve Karabacak, 2023; Hiçyılmaz ve Sakizci, 2024; Karaahmet Balcı vd., 2025; Taşbaş Pangız, 2024). Ne var ki yaklaşım ve düzeydeki bu çeşitlenme odağı değiştirmemekte, sürdürülebilirlik bu çalışmalarda da büyük ölçüde çevresel boyuta indirgenmektedir. İlkokul öğrencileriyle yürütülen güncel bir çalışmada sanat etkinlikleri çevre, iklim ve geri dönüşüm konularıyla sınırlı kalmakta (Karaahmet Balcı vd., 2025), lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizi de alandaki çalışmaların ekoloji ve atık kavramları etrafında yoğunlaştığını göstermektedir (Günaydın, 2024). Sürdürülebilirliği görsel kültür üzerinden ele alan Erikan (2020) bu genel eğilimin dışında kalan sınırlı örnekler arasında yer almaktadır. Uluslararası alanyazında ise ekolojik sanat eğitimini ilkokul sınıflarına taşıyan Inwood (2013) benzer bir yönelimin örneğini sunmaktadır.

Öğretim programlarını inceleyen çalışmalar da benzer bir tabloya işaret etmektedir. Tanrıverdi (2009), ilköğretim programlarındaki kazanımların çoğunlukla bilgi ve tutum geliştirmeye yönelik olduğunu, beceri, anlayış ve değer geliştirmede yetersiz kaldığını saptamaktadır. Yılmaz (2019) da ilkokul programlarında sürdürülebilir kalkınmanın çevre temelli yer aldığını ve nitelikli öğretim programlarına gereksinim bulunduğunu vurgulamaktadır. Modüler öğretim programlarının çevre eğitiminde kalıcı öğrenme sağladığına ilişkin kanıtlar bulunmaktadır (Artun ve Özsevgeç, 2015). Bu programlar ise fen bilimleri ve ortaokul düzeyinde geliştirilmekte, görsel sanatlar dersine yönelik modüler bir tasarım bulunmamaktadır.

Alanyazın, ilkokul düzeyi için iki önemli ipucu da sunmaktadır. Özsoy ve Ahi (2014), ilkokul öğrencilerinin gelecek algısında yakın çevrede gözlenen kirlilik ve teknoloji sorunlarının öne çıktığını ortaya koymaktadır. Bu bulgu, çocukların sürdürülebilirliği yakın çevreleri üzerinden kavradığını ve yer temelli yaklaşımların bu düzeyde özellikle anlamlı olduğunu desteklemektedir. Flowers vd. (2015) ise çocuk çizimlerinin çevre eğitimi programlarının öğrenme çıktılarını değerlendirmede yararlı bir araç olabileceğini göstermektedir. Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutları çevresel boyutla birlikte ele alan ve çizim temelli değerlendirmeye yer veren öğretim tasarımlarına gereksinim duyulduğu görülmektedir.

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada sürdürülebilir gelişim için eğitim ile görsel sanatlar eğitimi arasındaki ilişki kavramsal, politik ve programsal düzeylerde incelenmektedir. İnceleme, görsel sanatlar eğitiminin sürdürülebilir gelişim için eğitimin temel güçlüğü olan bilgi ile tutum ve davranış arasındaki mesafeyi kapatmada özgün olanaklar sunduğunu göstermektedir. Gözlem, duyusal deneyim ve sanatsal üretime dayanan öğrenme süreçleri, Özdemir (2007) ile Rost vd. (2002) tarafından çevre eğitiminin yetersiz kaldığı belirtilen değer eğitimi, karmaşıklıkla başa çıkma ve davranışa güdüleme gibi alanlara doğrudan karşılık gelebilmektedir.

Çalışmanın ikinci sonucu, kültürel boyuta ilişkindir. Kültürün dördüncü boyut olarak tanınması kuramsal ve politik düzeyde güçlü bir destek bulmaktadır, ancak bu destek 2030 Gündemi'nin izlenebilir hedeflerine sınırlı biçimde yansımaktadır (Nocca, 2017; United Nations, 2015). Görsel sanatlar eğitimi, kültürel mirası, yerel görsel kültürü ve farklı kültürlerin ifade biçimlerini öğrenme sürecinin doğal içeriği olarak barındırdığından bu boşluğu dolduracak alanların başında gelmektedir. Hangzhou Bildirisi'nin kültürel değerlerin eğitim programlarına aktarılması çağrısı (UNESCO, 2013) ile InSEA manifestosunun kültürü temel bir hak olarak tanımlaması (InSEA, 2018), bu potansiyelin politika düzeyinde de karşılık bulduğunu göstermektedir.

Üçüncü sonuç, Türkiye bağlamındaki boşluğa ilişkindir. 2025 programıyla sürdürülebilirlik okuryazarlığı görsel sanatlar dersinde açıkça yer almaktadır, boyutlar arasındaki ilişkiyi kuran planlı öğretim tasarımları ise bulunmamaktadır. Alanyazındaki uygulamalar da ağırlıklı olarak atık malzeme ve çevre bilinci ekseninde yoğunlaşmakta, ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutlar görece geri planda kalmaktadır. Bu durum, Mamur ve Köksal'ın (2016) önceki program için saptadığı dengesizliğin farklı bir biçimde sürdüğünü düşündürmektedir.

Bu sonuçlar doğrultusunda ilk olarak, ilkokul görsel sanatlar dersi için sürdürülebilirliğin çevresel, ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutlarını birlikte ele alan modüler öğretim tasarımları geliştirilmesi önerilmektedir. Bu modüller birbirinin ön koşulu olmadan bağımsız uygulanabilmeli, ancak her biri diğer boyutlarla bağlantı kuran etkinlikler içermelidir. Tasarımların Maarif Modeli'nin ilişkilendirme, tecrübe etme, iş birliği ve transfer etme aşamalarıyla uyumlu biçimde yapılandırılması, öğrencinin gözlemden sanatsal üretime uzanan bir süreçte ilerlemesini kolaylaştıracaktır. İlkokul düzeyinde yer temelli yaklaşımın öncelikli olarak benimsenmesi ve okul çevresi, mahalle ve kentin küresel sorunların somutlaştırıldığı öğrenme kaynakları olarak kullanılması da önem taşımaktadır.

Kültürel boyutun ise kültürel mirasın korunmasıyla sınırlı kalmayıp yerel bilgi, geleneksel üretim biçimleri ve kültürel çeşitlilik üzerinden diğer boyutlarla ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Bu tasarımların etkililiğini sınamak için sözel ölçeklerin sınırlılıkları göz önünde bulundurularak çizim temelli ve süreç odaklı değerlendirme araçları geliştirilmelidir. Son olarak görsel sanatlar öğretmenlerinin sürdürülebilir gelişim için eğitime yönelik hizmet öncesi ve hizmet içi eğitimleri güçlendirilmelidir. Sağdıç (2013) ve Güler (2009), öğretmenlerin olumlu inançlarına karşın konuya ilişkin bilgi ve becerilerinin yetersiz kaldığını ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, alanyazın taramasına dayanan kuramsal bir derleme olması nedeniyle önerilen çerçevenin sınıf ortamındaki etkililiğine ilişkin kanıt sunmamaktadır. Sonraki araştırmaların, burada ortaya konan dört kesişim noktasına dayalı öğretim tasarımlarını geliştirerek ilkokul öğrencileriyle uygulaması ve sürdürülebilirliğin dört boyutuna ilişkin öğrenme çıktılarını değerlendirmesi önerilmektedir.

Kaynakça

Abdullah, E. (2015). *Ortaokul 5. sınıf öğrencilerine çevre bilinci ve hayvan sevgisi kazandırılmasında kolaj tekniğinin kullanılmasının etkileri* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Aksu Kocatürk, G. (2014). Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda çevreye ilişkin düzenlemelerin politik kaynakları. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5*(2), 2–13. https://doi.org/10.1501/sbeder_0000000068

Altıok, M. (2014). Ekolojik kriz, kapitalist birikimin sürdürülebilirliği, gelecek ve ütopya. *İktisat Politikası Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 81–98.

Andresen, S., Bang, G., Skjærseth, J. B. ve Underdal, A. (2021). Achieving the ambitious targets of the Paris Agreement: The role of key actors. *International Environmental Agreements: Politics, Law and Economics, 21*, 1–7. https://doi.org/10.1007/s10784-021-09527-6

Artun, H. ve Özsevgeç, T. (2015). Çevre eğitimi modüler öğretim programının akademik başarı üzerindeki etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 12*(1), 9–22.

Blandy, D., Congdon, K. G. ve Krug, D. H. (1998). Art, ecological restoration, and art education. *Studies in Art Education, 39*(3), 230–243. https://doi.org/10.1080/00393541.1998.11650026

Borowy, I. (2013). *Defining sustainable development for our common future: A history of the World Commission on Environment and Development (Brundtland Commission)*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203383797

Bozlağan, R. (2005). Sürdürülebilir gelişme düşüncesinin tarihsel arka planı. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi, 50*, 1011–1028.

Bozoğlu, B. (2008). *Sürdürülebilir kalkınmanın küresel çöküşü*. Sendika.Org. http://www.sendika.org

Çavuldur, Z. L. (2018). *Geri dönüşümlü kâğıt hamurunun görsel sanatlar eğitiminde kullanımı ve çevre eğitimine yönelik katkıları: Bir eylem araştırması* [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Çetingöz, D., Altuğ, I. ve Düzyol Türk, E. (2025). Sürdürülebilirlik eğitimi bakış açısıyla okul öncesi öğretmenlerinin çevresel sanat etkinlikleri deneyimleri. *Millî Eğitim, 54*(245), 39–78. https://doi.org/10.37669/milliegitim.1520075

Çokişler, N. ve Çokişler, E. (2017). Sürdürülebilir kalkınma kavramına getirilen eleştiriler. *International Journal of Contemporary Tourism Research, 1*, 1–7.

Dağ, M. (2020). *Görsel sanatlar dersinde atık nesnelerle işlevselliği olan tasarım çalışmaları uygulama örneği* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Dağlı, B. ve Aksoy, Ş. (2026). Sanat, eğitim ve ekoloji arasında bir diyalog: A/r/tografi temelli öğrenme deneyimi. *Ege Eğitim Dergisi, 27*(1), 73–92. https://doi.org/10.12984/egeefd.1799764

Dessein, J., Soini, K., Fairclough, G. ve Horlings, L. (Ed.). (2015). *Culture in, for and as sustainable development: Conclusions from the COST Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability*. University of Jyväskylä.

Dilmaç, O. ve Karabacak, P. (2023). Ortaöğretim görsel sanatlar dersinde dijital çizim programları kullanımının öğrencilerin çevresel tutum ve yaratıcılıklarına etkisi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 21*(2), 199–218. https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1227901

Durmuş, N. (2009). *Görsel sanatlar eğitiminin ilköğretim I. kademedeki öğrencilerde çevre bilinci düzeylerinin gelişmesine katkısı* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ece, Ö. ve Fazlıoğlu Akın, Z. (2014). *Türkiye'de sanat eğitimini (yeniden) düşünmek*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Erikan, D. (2020). *Sanat eğitiminde görsel kültür kuramı ve sürdürülebilir kalkınma eğitimi bağlamında bir eylem araştırması* [Yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

European Commission. (2019). *The European Green Deal* (COM(2019) 640 final).

Flowers, A. A., Carroll, J. P., Green, G. T. ve Larson, L. R. (2015). Using art to assess environmental education outcomes. *Environmental Education Research, 21*(6), 846–864.

Gilmartin, R. (2014). *Eco-art education: Sustaining our community* [Yüksek lisans tezi, University of Florida].

Goodland, R. (1995). The concept of environmental sustainability. *Annual Review of Ecology and Systematics, 26*, 1–24.

Görmez, K. (2018). *Çevre sorunları* (7. bs.). Nobel Akademik Yayıncılık.

Graham, M. A. (2007). Art, ecology and art education: Locating art education in a critical place-based pedagogy. *Studies in Art Education, 48*(4), 375–391. https://doi.org/10.1080/00393541.2007.11650115

Griggs, D., Stafford-Smith, M., Gaffney, O., Rockström, J., Öhman, M. C., Shyamsundar, P., Steffen, W., Glaser, G., Kanie, N. ve Noble, I. (2013). Sustainable development goals for people and planet. *Nature, 495*(7441), 305–307.

Güler, T. (2009). Ekoloji temelli bir çevre eğitiminin öğretmenlerin çevre eğitimine karşı görüşlerine etkileri. *Eğitim ve Bilim, 34*(151), 30–43.

Günaydın, E. (2024). Atık, ekoloji ve sürdürülebilirlik kavramlarının sanat ile ilişkisini inceleyen lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi, 2*(1), 30–45.

Harris, J. M. (2000). *Basic principles of sustainable development* (G-DAE Working Paper No. 00-04). Global Development and Environment Institute, Tufts University.

Hawkes, J. (2001). *The fourth pillar of sustainability: Culture's essential role in public planning*. Cultural Development Network (Vic.) ve Common Ground Publishing.

Hiçyılmaz, Y. ve Sakizci, Y. (2024). Ortaokul öğrencilerinde görsel sanatlar dersindeki etkinliklerin çevresel tutumlarına etkisi. *Ekev Akademi Dergisi*, (100), 275–287. https://doi.org/10.17753/sosekev.1549430

Hollis, C. L. (1997). On developing an art and ecology curriculum. *Art Education, 50*(6), 21–24. https://doi.org/10.1080/00043125.1997.11652180

Hür, C. (2019). *Üstün-özel yetenekli çocuklara yönelik görsel sanatlar eğitiminde atık malzeme kullanımı (Manisa ili BİLSEM örneği)* [Yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Illeris, H. (2012). Nordic contemporary art education and the environment: Constructing an epistemological platform for Art Education for Sustainable Development (AESD). *InFormation: Nordic Journal of Art and Research, 1*(2), 77–93. https://doi.org/10.7577/information.v1i2.221

International Society for Education Through Art [InSEA]. (2018). *InSEA manifesto*. https://www.insea.org/our-manifesto/

International Union for Conservation of Nature and Natural Resources [IUCN]. (1980). *World conservation strategy: Living resource conservation for sustainable development*. https://doi.org/10.2305/IUCN.CH.1980.9.en

Inwood, H. (2008). Mapping eco-art education. *Canadian Review of Art Education, 35*, 57–73.

Inwood, H. (2013). Cultivating artistic approaches to environmental learning: Exploring eco-art education in elementary classrooms. *International Electronic Journal of Environmental Education, 3*(2), 129–145.

İçen Kükürt, E. (2021). *Okul öncesi dönemde etkili çevre eğitimi için görsel sanat etkinliklerinin kullanımı* [Yüksek lisans tezi, Kastamonu Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Karaahmet Balcı, S., Çelik, A. ve Mıhçıoğlu, A. (2025). Sanat eğitimi ve çevre bilincinin sürdürülebilirlik üzerindeki etkisi: İlkokul öğrencileri üzerinde bir etki analizi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, 16*(1), 398–417. https://doi.org/10.51460/baebd.1580185

Kaya, F. ve Ek, H. N. (2021). Kalkınmanın çevre sorunları üzerine etkisi: Sürdürülebilir kalkınma kavramına bütüncül bir bakış. *Şehir Sağlığı Dergisi, 2*(2), 79–90.

Kayıkçı, M. (2012). *Çevre ve kalkınma söylemi*. Orion Kitabevi.

Keleş, R., Hamamcı, C. ve Çoban, A. (2015). *Çevre politikası* (8. bs.). İmge Kitabevi.

Lélé, S. M. (1991). Sustainable development: A critical review. *World Development, 19*(6), 607–621. https://doi.org/10.1016/0305-750X(91)90197-P

Mamur, N. (2017). Sanat eğitiminde sürdürülebilirlik ve çevre eğitimi üzerine bir çalışma. *Ege Eğitim Dergisi, 18*(2), 774–794.

Mamur, N. ve Köksal, N. (2016). Görsel sanatlar dersi öğretim programının sürdürülebilir kalkınma eğitimi bağlamında incelenmesi. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5*(3), 732–747. https://doi.org/10.14686/buefad.v5i3.5000197591

Meadows, D. H., Meadows, D. L., Randers, J. ve Behrens, W. W., III. (1972). *The limits to growth: A report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. Universe Books.

Millî Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2018). *Görsel sanatlar dersi öğretim programı (İlkokul ve ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar)*.

Millî Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2025). *Görsel sanatlar dersi öğretim programı (Temel eğitim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar)*. Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli. https://tymm.meb.gov.tr/upload/program/gorsel-sanatlar-ogretim-programi-temel-egitim.pdf

Morelli, J. (2011). Environmental sustainability: A definition for environmental professionals. *Journal of Environmental Sustainability, 1*(1), Article 2. https://doi.org/10.14448/jes.01.0002

Nocca, F. (2017). The role of cultural heritage in sustainable development: Multidimensional indicators as decision-making tool. *Sustainability, 9*(10), 1882. https://doi.org/10.3390/su9101882

Özdemir, O. (2007). Yeni bir çevre eğitimi perspektifi: Sürdürülebilir gelişme amaçlı eğitim. *Eğitim ve Bilim, 32*(145), 23–39.

Özsoy, S. ve Ahi, B. (2014). İlkokul öğrencilerinin geleceğe yönelik çevre algılarının çizdikleri resimler aracılığı ile belirlenmesi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri, 14*(4), 1557–1582.

Pavlou, V. ve Kadji-Beltran, C. (2021). Enhancing arts education with education for sustainable development competences: A proposed framework for visual arts education educators. E. Wagner, C. S. Nielsen, L. Veloso, A. Suominen ve N. Pachova (Ed.), *Arts, sustainability and education* içinde (s. 217–235). Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-16-3452-9_11

Rodríguez Aboytes, J. G. ve Barth, M. (2020). Transformative learning in the field of sustainability: A systematic literature review (1999–2019). *International Journal of Sustainability in Higher Education, 21*(5), 993–1013. https://doi.org/10.1108/IJSHE-05-2019-0168

Rost, J., Laaströer, A. ve Raack, N. (2002). Bildung für nachhaltige Entwicklung zehn Jahre nach Rio. *ZEP: Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik, 25*(1), 2–6.

Saçlı, A. (2018). Kalkınma politikalarında çevresel etki değerlendirmesi sorunsalı: Türkiye örneği. *Memleket Siyaset Yönetim, 13*(29), 129–146.

Sağdıç, A. (2013). *A closer look into Turkish elementary teachers regarding education for sustainable development* [Yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Stibbe, A. (Ed.). (2009). *The handbook of sustainability literacy: Skills for a changing world*. Green Books.

Tanrıverdi, B. (2009). Sürdürülebilir çevre eğitimi açısından ilköğretim programlarının değerlendirilmesi. *Eğitim ve Bilim, 34*(151), 89–103.

Taşbaş Pangız, Ş. (2024). *Görsel sanatlar eğitiminde sürdürülebilir yaşam için tasarım odaklı düşünme yaklaşımı: Bir durum çalışması* [Yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Teksöz, G., Şahin, E. ve Ertepınar, H. (2010). Çevre okuryazarlığı, öğretmen adayları ve sürdürülebilir bir gelecek. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 39*, 307–320.

Tilbury, D. (2011). *Education for sustainable development: An expert review of processes and learning*. UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000191442

Türkoğlu, İ. (2020). Sürdürülebilir kalkınmada kültür mirasının yeri ve önemi. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 10*(20), 117–143. https://doi.org/10.33207/trkede.692194

UNESCO. (1999). *Appeal by the Director-General for the promotion of arts education and creativity at school*.

UNESCO. (2001). *Universal declaration on cultural diversity*.

UNESCO. (2005). *United Nations Decade of Education for Sustainable Development (2005–2014): International implementation scheme*.

UNESCO. (2006). *Road map for arts education: Building creative capacities for the 21st century*.

UNESCO. (2010). *Seoul agenda: Goals for the development of arts education*.

UNESCO. (2013). *The Hangzhou declaration: Placing culture at the heart of sustainable development policies*.

UNESCO. (2017). *Education for sustainable development goals: Learning objectives*.

United Cities and Local Governments [UCLG]. (2004). *Agenda 21 for culture*.

United Cities and Local Governments [UCLG]. (2010). *Culture: Fourth pillar of sustainable development*.

United Nations. (1973). *Report of the United Nations Conference on the Human Environment, Stockholm, 5–16 June 1972* (A/CONF.48/14/Rev.1). https://digitallibrary.un.org/record/523249

United Nations. (1992). *Agenda 21: Programme of action for sustainable development*.

United Nations. (2015). *Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development* (A/RES/70/1). United Nations General Assembly.

United Nations Framework Convention on Climate Change [UNFCCC]. (2015). *Paris Agreement*. https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement

United Nations General Assembly. (2002). *United Nations Decade of Education for Sustainable Development* (A/RES/57/254). https://digitallibrary.un.org/record/482207

Vivien, F.-D. (2008). Sustainable development: An overview of economic proposals. *S.A.P.I.EN.S, 1*(2), 1–9.

Wilson, M. (2003). Corporate sustainability: What is it and where does it come from? *Ivey Business Journal, 67*(4), 1–5.

Woodcraft, S., Hackett, T. ve Caistor-Arendar, L. (2011). *Design for social sustainability: A framework for creating thriving new communities*. The Young Foundation.

World Commission on Environment and Development [WCED]. (1987). *Our common future*. Oxford University Press.

Yarımca, H. H. (2018). *Görsel sanatlar eğitiminin öğrencilerin katı atık sorununa yönelik farkındalık düzeyleri üzerindeki etkisi (Nedim İnal Ortaokulu örneği)* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yavuz, G. (2021). *Görsel sanatlar dersi 11-12 yaş grubu öğrencilerine çevre bilinci kazandırılmasında atık malzeme kullanımının etkisinin incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yılmaz, O. (2019). *Sürdürülebilir kalkınma kapsamında Türkiye'de ilkokul kademesinde çevre eğitiminin gerekliliği* [Yüksek lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ziegfeld, E. (1969). Foreword. B. J. Davis (Ed.), *Education through art: Humanism in a technological age* içinde (s. 1–4). National Art Education Association. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED046090.pdf

Tablo Kaynakları

Tablo 2. Dessein vd. (2015) çalışmasından uyarlanmıştır.

Etik Kurul Kararları

Bu çalışma, alanyazın taramasına dayanan bir derleme çalışması olduğundan ve insan katılımcılardan veri toplanmadığından etik kurul izni gerektirmemektedir.

Teşekkür

Bu çalışma, birinci yazarın doktora eğitimi süresince Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığı (BİDEB) 2211-A Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı kapsamında desteklenmiştir. Yazarlar, sağladığı destek için TÜBİTAK BİDEB'e teşekkür eder.

Katkı Oranı Beyanı

Birinci yazar %60, ikinci yazar %40 oranında katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Yazarlar, bu çalışmayla ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

Not: Bu makale, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalında yürüttüğü *İlkokul Öğrencilerine Yönelik Sanat Yoluyla Sürdürülebilir Kalkınma Eğitimi: Eğitim Modülü Geliştirme* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Article Type:Research

Received:12/10/2026
Accepted:07/11/2026

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2026-10 ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Eda DEMİR TOSUNOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi. İnönü Üniversitesi, edademirtosunoglu@gmail.com.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-1895-9119

Görme Engelli Bireyler İçin Dokunsal Seramik Eğitimi ve Metodolojisi

Özet

Görme engelli bireylerin sanat eğitimine katılımını artırmayı ve dokunsal algı kapasitelerini geliştirmeyi amaçlayan bu çalışma, kapsayıcı bir seramik eğitimi modeli ortaya koymaktadır. Seramik; esnek (plastik), kolay şekillendirilebilir ve üç boyutlu yapısıyla görme engelli bireylere sanatsal ifadenin yanı sıra duyusal ve psikomotor rehabilitasyon imkânı sunmaktadır. Nitel bir literatür derlemesi olarak kurgulanan araştırmada; dokunsal algı, işleyen bellek ve dokunsal materyal etkileşimine ilişkin literatür kuramsal boyutta taranmış ve içerik analiziyle incelenmiştir. Bu kapsamda Batman ve Kayseri Selçuklu Uygarlığı müzelerindeki erişilebilirlik uygulamaları, Fingertip Temperature gibi endüstriyel tasarımlar ile 3D baskı ve mürekkep püskürtmeli seramik baskı gibi dijital teknolojilere ilişkin kaynaklar da değerlendirilmiştir.

İncelenen literatür, görme duyusunun yokluğunda dokunsal algının zihinsel haritalandırma ve nesne kavrama süreçlerinde temel rol üstlendiğine işaret etmektedir. Seramik formlara ait doku, hacim, derinlik, simetri ve denge unsurlarının parmak uçlarıyla zihinde biçimlenebildiği belirtilmektedir. Ayrıca 3D baskı ve mikrokapsül kâğıt gibi dokunsal baskı teknolojileriyle kilin organik yapısının entegrasyonunun duyusal doyumu artırabileceği ve ince motor becerilerini destekleyebileceği değerlendirilmektedir. Doğru mekânsal düzenlemeler, kabartmalı şablonlar ve referans modeller sağlandığında görme engelli bireylerin seramik üretimine katılımının mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Çalışma; fırsat eşitliği çerçevesinde el-beyin koordinasyonunu, derin duyu gelişimini ve sosyalleşmeyi destekleyen kapsayıcı bir seramik eğitimi müfredatı için kuramsal bir öneri çerçevesi sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görme Engelliler, Seramik Eğitimi, Dokunsal Algı, Kapsayıcı Sanat Eğitimi, Özel Eğitim.

Tactile Ceramic Education and Methodology for Visually Impaired Individuals

Abstract

Aimed at increasing the participation of visually impaired individuals in art education and developing their tactile perception capacities, this study presents an inclusive ceramic education model. Ceramics offer visually impaired individuals opportunities for sensory and psychomotor rehabilitation alongside artistic expression through their flexible (plastic), easily shapeable, and three-dimensional structure. Designed as a qualitative literature review, the study theoretically examined the literature regarding tactile perception, working memory, and tactile material interaction through content analysis. Within this scope, accessibility models in Batman and Kayseri Selçuklu Civilization museums, as well as sources concerning digital technologies such as 3D printing and inkjet ceramic printing, were also evaluated.

The reviewed literature indicates that in the absence of vision, tactile perception plays a fundamental role in mental mapping and object comprehension processes. It is stated that elements such as texture, volume, depth, symmetry, and balance inherent in ceramic forms can be shaped in the mind via fingertips. Furthermore, it is evaluated that the integration of organic clay structure with tactile technologies such as 3D printing and microcapsule paper may increase sensory satisfaction and support fine motor skills. It is understood that when proper spatial arrangements, embossed templates, and reference models are provided, the participation of visually impaired individuals in producing quality

ceramic works is possible. The study offers a theoretical framework for an inclusive ceramic education curriculum that supports hand-brain coordination, deep sensibility development, and socialization within the framework of equal opportunities.

Keywords: Visually Impaired, Ceramic Education, Tactile Perception, Inclusive Art Education, Special Education.

1. Giriş

Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından benimsenen tanım gereği engellilik; doğuştan veya sonradan oluşan sebeplere bağlı yeti yitimidir. Bu bağlamda görme engeli, görme fonksiyonunu kısmen ya da tamamen yitirme anlamına gelmektedir. Görme engeli olan birey için dokunma duyusu, dünyayı algılamada en temel veri kaynağıdır. Dokunma duyusunun kullanımının, hem gören hem de görmeyen insanlarda beynin görme merkezi olan oksipital lobu aktifleştirdiği bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Yapılan araştırmalar, görme engeli olan bireylerin dokunarak zihinsel imgeleme gerektiren performanslarda görme engeli olmayanlarla benzer başarıyı yakaladıklarını göstermektedir. Tarihte Nemeth ve Moran gibi ünlü matematikçilerin kendi geliştirdikleri dokunsal yöntemlerle karmaşık problemleri çözebilmeleri de bunun somut bir göstergesidir (Altı Nokta Körler Derneği, t.y.).

Dokunsal bilgi işleme sistemi, çevrenin zihinsel temsilini oluşturmak için verilerin işlenip yorumlandığı farklı birimleri kapsar. Bu bilişsel mekanizma sayesinde, gerekli altyapı sağlandığında görme engelli bireylerin dokunsal yetilerini kullanarak matematik, geometri ve harita okuma gibi karmaşık görsel performansları rahatlıkla sergileyebildikleri araştırmalarla ortaya konmuştur (Kızılaslan & Sümer Dodur, 2021, s. 174). Buna karşın, bilgi yetersizliği, Braille yazıcılar ve dokunsal materyallere erişimin kısıtlı olması nedeniyle eğitimde dokunsal ögelerin kullanımı henüz yaygın değildir. Bu durum, görme merkezini çalıştırma potansiyeline sahip dokunsal duyunun erken yaşlarda yeterince geliştirilememesine yol açmış ve görme engelli bireyleri kısıtlı kariyer alanlarına yöneltmiştir. Ancak günümüzde *Morphing Braille Tablet* ve *TPad Phone* gibi yenilikçi teknolojiler, dijital ekranlardaki imgeleri hissedilebilir hale getirerek dokunsal öğrenmede yeni bir devrim başlatmıştır (Gürdal, 2018, s. 795).

Beynin görme merkezinin dokunsal verileri daha nitelikli işleyebilmesi için erken yaşta özel eğitimlerin verilmesi büyük önem taşımaktadır. Görme engelli bireylerin karşılaştığı en temel güçlük, üç boyutlu bir cismin iki boyutlu düzlemde nasıl temsil edildiğini kavramaktır. Bu yetenek erken yaşlarda kazandırıldığında birey; zihinsel olarak üç boyutlu bir şekli iki boyuta, iki boyutlu bir şekli de üç boyuta dönüştürebilme (zihinsel rotasyon) kapasitesini geliştirebilecektir (Altı Nokta Körler Derneği, t.y.).

Bu çalışma, görme engelli bireylerde dokunma duyusu aracılığıyla beynin görsel korteksinin aktifleştiğini ve bilişsel haritalandırma sağlandığını ortaya koyan nörobilimsel bulgulara dayanmaktadır. Nörogörüntüleme (fMRI) ve dokunsal bellek çalışmaları, doğuştan veya sonradan görme engelli bireylerin Braille alfabesi okurken veya dokunsal nesneleri algılarken, beynin görme merkezindeki nöronal ağların yeniden yapılandığını ortaya koymaktadır (Kızılaslan ve Sümer Dodur, 2021, s. 178). Deneysel araştırmalar, bu mekanizma sayesinde görme engelli bireylerin üç boyutlu nesne algısı, zihinsel rotasyon ve mekânsal haritalandırma performanslarının görme yetisine sahip bireylerle benzer düzeyde çalıştığını kanıtlamaktadır (Kızılaslan ve Sümer Dodur, 2021, s. 178).

Diğer yandan çalışma; kilin üç boyutlu esnek yapısının sunduğu dokunsal geribildirim ile ince motor becerilerini ve derin duyu (propriosepsiyon) sistemini geliştirdiğini vurgulayan sanat terapisi ve psikomotor rehabilitasyon literatüründen beslenmektedir. Ayrıca, Batman Müzesi ve Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi'ndeki erişilebilirlik uygulamaları ile 3D baskı ve seramik teknolojilerinin sanatsal üretime entegrasyonunu inceleyen uygulama odaklı veriler araştırmanın kuramsal zeminini oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda çalışmanın amacı, görme engelli bireylerin dokunsal algı ve zihinsel haritalandırma kapasitelerini seramik sanatı ve çağdaş dokunsal teknolojiler aracılığıyla geliştirmeye yönelik bir eğitim programı önermektir.

2. Yöntem

Bu araştırma; dokunsal algı, işleyen bellek ve dokunsal materyal etkileşimini kuramsal boyutta derinlemesine inceleyen nitel bir literatür derlemesidir. Çalışma kapsamında, görme engelli bireylerin zihinsel haritalandırma ve nesne kavrama mekanizmaları teorik olarak ele alınmıştır. Çalışmanın veri toplama ve içerik analizi sürecinde sistematik bir tarama yaklaşımı izlenmiştir. Bu doğrultuda, Web of Science, Scopus ve Google Scholar gibi uluslararası alan endekslerinde yer alan hakemli dergilerin veri tabanları kullanılarak 10 Haziran 2026 ile 7 Kasım 2026 tarihleri arasında literatür taranmıştır. Tarama işleminde Türkçe ve İngilizce dillerinde "dokunsal algı", "işleyen bellek", "görme engelliler", "dokunsal materyal" ve "zihinsel haritalandırma" anahtar sözcükleri ile bunların İngilizce karşılıkları kombinasyonlar hâlinde kullanılmıştır.

Araştırma kapsamına yalnızca görme engelli bireylerin zihinsel haritalandırma ve nesne kavrama mekanizmalarını ele alan ve alan endekslerinde taranan hakemli dergilerde yayımlanmış çalışmalar dâhil edilmiştir. Dâhil etme ölçütleri olarak; tam metne erişilebilirlik, kuramsal temelli olma ve ilgili anahtar kavramları doğrudan odak noktası alma kriterleri benimsenmiştir. Tarama sonucunda elde edilen 14 belgeye ulaşılmıştır. Bu belgeler sırasıyla başlık, özet ve tam metin inceleme aşamalarından geçirilmiş; ölçütleri karşılayan 9 akademik yayın çalışmaya dâhil edilerek içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Akademik literatür taramasına ek olarak, müze erişilebilirlik uygulamaları, endüstriyel seramik tasarım örnekleri ve dokunsal baskı teknolojilerine ilişkin kurumsal açıklamalar, ödül kayıtları, tezler ve bildiriler doğrultusunda ilgili yayınlar seçilmiş ve içerik analiziyle değerlendirilmiştir.

3. Sanat ve Görme Engellilerde Duyusal Rehabilitasyon

Görme eylemini yalnızca gözlerin bir fonksiyonu olarak tanımlamak, modern dünyanın görsel odaklı tasarımsal yanılgılarından biridir. Çevre büyük ölçüde görsel algı üzerine kurgulanmış olsa da, bilgiye erişim ve mekânı deneyimlemek evrensel bir haktır (Gürdal, 2018, s. 794). Stratejik bir perspektiften bakıldığında dokunsal tasarım, yalnızca bir yardımcı teknoloji değil, bilginin demokratikleşmesini sağlayan sosyal bir yaklaşımdır. BANA (*North American Braille Authority*) ve RNIB (*Royal National Institute of Blind People*) gibi uluslararası kuruluşların standartları, dokunsal dilin küresel bir iletişim disiplinine dönüştüğünü göstermektedir (Gürdal, 2018, s. 794).

Görsel algıya dayalı geleneksel öğrenme yöntemlerinin yetersiz kaldığı noktalarda görsel sanatlar eğitimi, engelli bireyin farklı bir malzeme ve konu çerçevesinde yaşama uyum sağlamasına, duygularını ifade etmesine ve yaratıcılığını artırarak kendisine yeni bir yol açmasına imkan tanımaktadır (Korkmaz & Kılıç, 2018, s. 112). Görme engelli bireylerin dış dünyayı kavrama ve nesnel gerçeklikle bağ kurma süreçlerinde bu eğitim, görme duyusunu rafa kaldırıp dokunma duyusunu görmenin yerine koyarak zihindeki soyut tasarımları dokunsal biçimlere dönüştüren deneysel bir köprü niteliğindedir (Korkmaz & Kılıç, 2018, s. 112). Bu doğrultuda, üç boyutlu biçimlendirme olanağı ile bireyin dokunma duyusunu kullanarak çamuru kolayca şekillendirmesine zemin hazırlayan seramik ve kil materyali, yüksek dokunsal yapısıyla bu süreci destekleyen en işlevsel araçlardan biri olarak değerlendirilmektedir (Korkmaz & Kılıç, 2018, s. 113).

4. Dokunsal Algının Zihinsel İmgelere Dönüşümü

Nörobilim çalışmaları, görme eyleminin gözlerde değil beyinde gerçekleştiğini ortaya koymuştur (Sadato vd., 1996, s. 526). Bu bulgular, görme engelli bireylerde dokunma duyusunun aktif kullanımı sırasında beynin görsel işleme merkezi olan oksipital lobun aktifleşebildiğine işaret etmektedir. Bu durum, nöroplastisite kavramının önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilmekte; beynin, duyusal veri kaynağı değişse bile işlevsel adaptasyon yetisini korumak amacıyla kendisini yeniden yapılandırabildiğini göstermektedir.

Erken yaşta dokunsal eğitim alan bireylerin; üç boyutlu bir nesneyi zihinlerinde biçimlendirme ve bu zihinsel formları uzamsal düzlemde işleme yetisi (zihinsel haritalandırma) kazanabileceği öngörülmektedir. Bu becerinin, bireyin bağımsız yön bulmasını (oryantasyon ve bağımsız hareket) desteklemenin yanı sıra uzamsal ve kavramsal düşünme gerektiren alanlarda zihinsel bir altyapı oluşturabileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda dokunsal okuryazarlık,

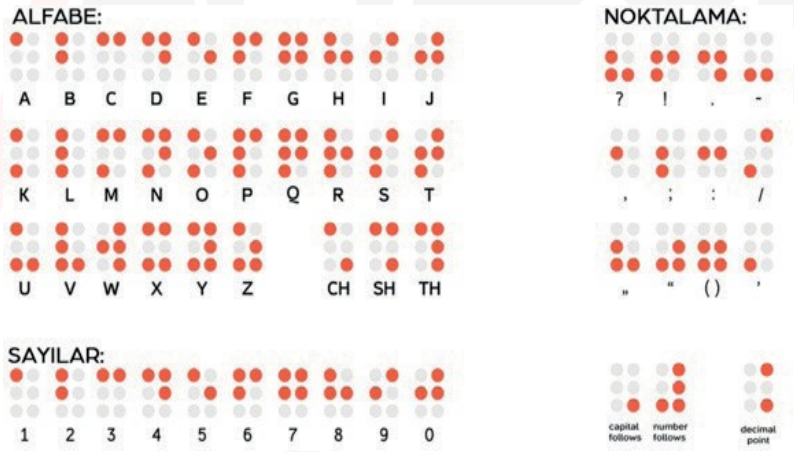
duyusal girdileri zihinsel imgelere dönüştüren ve beyindeki duyusal işleme merkezlerini destekleyen dinamik bir bilişsel süreç olarak ele alınmaktadır (Kızılaslan ve Sümer Dodur, 2021).

5. Dokunsal Baskı ve Seramik Uygulamaları

Geleneksel Braille baskısı erişilebilirliğin temel alfabesi olmakla birlikte, günümüz üretim teknolojileri dokunsal grafikleri yeni bir boyuta taşımaktadır:

- **Kabartılmış (Embossed) Baskı:** Kağıdın metal kalıplar arasında sıkıştırılmasıyla (gofre) oluşturulur; yüksek baskı kapasitesi sağlar.
- **Termaform (Vakum) Baskı:** Isıyla yumuşatılan plastik levhaların prototip üzerine vakumlanmasıyla derinlik ve yükseklik farklarını en net yansıtan yöntemlerden biridir.
- **Swell (Mikrokapsül) Kağıt:** Karbon içeren siyah mürekkebin ısıyı emerek kağıt yüzeyini kabartması esasına dayanır. Harita ve diyagram üretimi için hızlı bir çözümdür.
- **3D Baskı ve Stereolitografi:** İki boyutlu imajların üç boyutlu objelere dönüştürülmesidir (Örn. mimari yapıların maketleri).

Louis Braille tarafından 1829'da geliştirilen Braille alfabesi, Görsel 1'de gösterildiği üzere parmak ucuyla duyumsanacak 6 kabartılmış noktadan oluşmaktadır (Ağca & Akengin, 2025).

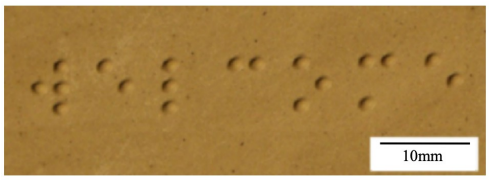


Görsel 1. Braille Alfabesi.

Günümüzde bu sistem materyal bilimleriyle birleştirilmektedir. Örneğin Kulbak'ın (2025, s. 60) aktardığı uygulamada, sulu kil süspansiyonu mürekkep püskürtmeli yazıcılarla kil karolar üzerine uygulanarak Braille harfli seri üretim karolar geliştirilmiştir. Araştırmacılar, üretilen bu karoların dokunsal tanıma sayesinde bilgiye erişimi pratikleştireceğini ve görme engelli bireylerin mekânsal yönlendirmelerine katkı sağlayacağını belirtmektedir (Kulbak, 2025, s. 60).



(a)



(b)

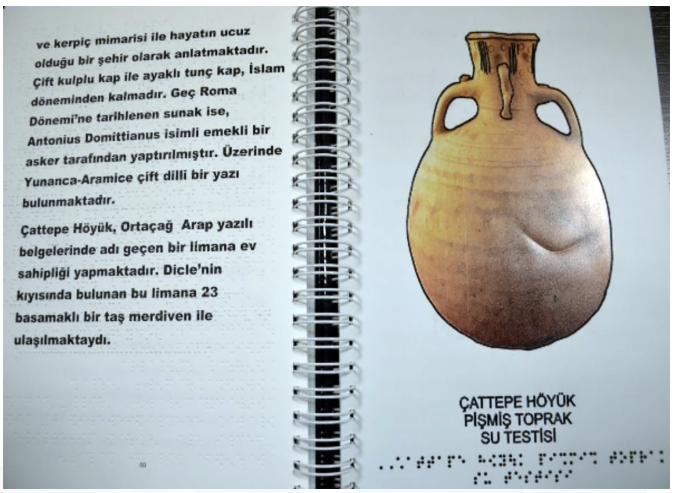
Görsel 2. Kil üzerine basılmış Braille harfleriyle "Welcome" yazısının (a) basıldığı haliyle ve (b) pişirildikten sonraki hali.

Benzer şekilde Li (2014), Braille yazısını seramik kaseler gibi günlük kullanım objelerine entegre ederek bu sistemin yaygınlaştırılması üzerine odaklanmıştır. Çalışma, Braille alfabesinin gündelik eşyalara uygulanmasının görme engelliler için erişilebilirliği artıracağını ve toplumda Braille okuryazarlığını destekleyeceğini ortaya koymaktadır (Kulbak, 2025, s. 61).



Görsel 3. Braille harfleri ile yazılmış kâse.

Türkiye'de son yıllarda görme engelli bireyler için kültür ve sanat alanlarında yürütülen erişilebilirlik çalışmaları artarak devam etmektedir. Müze erişilebilirliği kapsamında Batman Müzesi (Görsel 4) ve Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi (Görsel 5), eser replikalarını/mulajlarını Braille betimlemeler eşliğinde dokunsal ziyarete açmıştır. Bu sayede ziyaretçiler, sergilenen eserlerin boyut ve formlarını dokunarak kavrayabilmektedir. Ayrıca eserlerin önünde yer alan kulaklıklar vasıtasıyla sesli bilgilendirme alınabildiği gibi, Braille alfabesiyle hazırlanmış tanıtım levhaları sayesinde de eser hakkında detaylı bilgiye erişilebilmektedir (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, t.y.; Kayseri Büyükşehir Belediyesi, t.y.).



Görsel 4. Braille alfabesi ve eser kabartması, Batman Müzesi.



Görsel 5. Eser ve Braille harfli anlatımı, Selçuklu Uygarlığı Müzesi.

Endüstriyel tasarım alanında ise Red Dot ödüllü "Fingertip Temperature" projesi, kulptan aktarılan ısı ve yüzeydeki girintiler vasıtasıyla görme engelli bireylere sıcaklık ve seviye algısı sunan seramik tasarım işlevsel bir örnek teşkil etmektedir. Güney Kore'de Prof. Pan Young Hwan liderliğinde geliştirilen bu proje, görme engelli kullanıcıların sıcak suyu emniyetli bir şekilde kullanmalarını sağlamak amacıyla kurgulanmıştır (Görsel 6). Fincanın kulp kısmında yer alan açıklıktan geçen sıcak su, başparmak çevresinde bir ısı değişimi oluşturarak kullanıcının su seviyesini parmaklarıyla hissetmesine imkân vermektedir. Sıcak su kullanımına bağlı kazaları önlemeyi ve bireysel bağımsızlığı desteklemeyi hedefleyen bu yenilikçi tasarım, 2020 yılında Red Dot Konsept Tasarım Ödülü'ne layık görülmüştür (Red Dot, 2020).



Görsel 6. Fingertip Temperature.

Gerek kamusal mekanlardaki dokunsal müze sergilemeleri gerekse günlük yaşamı kolaylaştıran endüstriyel seramik tasarımları, görme engelli bireylerin nesnel dünyayla kurdukları bağı doğrudan güçlendirmektedir. Nesnelerin ve mekânın dokunsal yolla kavranmasına dayanan bu pratikler, seramik malzemesinin yalnızca nesne üretiminde değil, bireysel öğrenme ve zihinsel gelişim süreçlerinde de etkin bir araç olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, tasarlanan dokunsal materyallerin ve uygulamaların başarısı, bireylerin bu malzemeyi deneyimleme becerilerini şekillendiren eğitim süreçleriyle doğrudan ilişkilidir.

6. Görme Engellilerde Seramik Eğitimi Kazanımları

Görme engelli bireyler için tasarlanan bir seramik müfredatı, bireyin nesnel gerçekliği parmak uçlarıyla yeniden inşa etmesini sağlar. Eğitim bilimleri ve müfredat tasarımı açısından bu sürecin sunduğu üç temel kazanım şunlardır:

1. **Dokunsal Odaklanma ve Zihinsel Haritalandırma:** Kilin şekillendirilmesi esnasında formun simetrisini, dengesini ve kalınlığını dokunarak kontrol etme süreci; bireyin dikkat süresini artırır ve zihinde mekânsal haritalandırma yapma becerisini (öz düzenleme) güçlendirir.
2. **Dokunsal/İşitsel İletişim ve Komut Alma:** Uygulama esnasında eğitmenle kurulan sözel yönlendirmeler ve "el üstü el" dokunsal temas teknikleri, iletişim kanallarını canlandırır. Yapılandırılmış etkinliklerde aşamalı dokunsal komutların uygulanması, sosyal etkileşim becerilerini destekler.
3. **Psikomotor Gelişim ve Derin Duyu (Propriosepsiyon):** El ve parmak kaslarının aktif kullanımı dokunsal hassasiyeti geliştirir. Kile uygulanan fiziksel baskı ve direnç; bireyin kendi bedensel gücünü ve ellerinin konumunu algılamasını sağlayan derin duyu sistemini doğrudan güçlendirir (Demir & Eliri, 2023, s. 118).

Tablo 1. Dokunsal Baskı Teknolojileri ve Seramik Entegrasyon Olanakları

Teknoloji / Yöntem	**Çalışma Prensibi / Uygulama Alanı**	**Seramik ile Entegrasyonu ve Katkısı**
Kabartılmış (Embossed) Baskı	Kâğıdın metal kalıplarla sıkıştırılması (gofre)	Seri üretim şablon ve rölyef yüzeylerin hazırlanmasına zemin oluşturur.
Swell (Mikrokapsül) Kâğıt	Karbon mürekkebin ısıyı emerek kabarması	İki boyutlu taslakların kile aktarılmadan önce dokunsal olarak denenmesini sağlar.
3D Baskı ve Stereolitografi	2B görsellerin 3D dijital katmanlara dönüştürülmesi	Karmaşık mimari maketlerin ve seramik prototiplerin üretimine imkân tanır.
Seramik Inkjet Baskı	Sulu kil süspansiyonunun seramik yüzeye püskürtülmesi	Kil karolar üzerine Braille harfli seri üretim yapılmasını sağlar (Kulbak, 2025, s. 60).

7. Sonuç

Sanat, insanlığın varoluşundan bu yana yaşamın her alanında yer alan ve tarih boyunca sağlıkla doğrudan temas kuran köklü bir olgudur. Bu tarihsel ve iyileştirici bağ, günümüzde görme engelli bireylerin rehabilitasyonu ve toplumsal entegrasyonu söz konusu olduğunda daha da önemli bir nitelik kazanmaktadır. Nitekim görme engelli bireylerin toplumsal yaşamda karşılaştıkları mimari, çevresel ve kentsel engeller; yalnızca fiziksel mekâna erişimi değil, aynı zamanda görsel ve bilişsel bilgiye erişimi de kapsamaktadır.

Sanatın sağladığı bu dönüştürücü güç doğrultusunda, araştırmada ele alınan seramik esaslı dokunsal karo uygulamaları, rölyef tasarımları ve Braille alfabesiyle entegre edilmiş formlar, kamusal alanda hem estetik değer taşıyan hem de işlevsel bir erişilebilirlik modeli sunmaktadır. Bu noktada seramik, uzun ömürlü ve dayanıklı yapısının yanı sıra plastisite özelliği gereği sunduğu sınırsız form çeşitliliğiyle kapsayıcı tasarımın en stratejik materyallerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Söz konusu materyal çeşitliliği, çağdaş tekniklerle desteklendiğinde etkinliğini daha da artırmaktadır. Modern dokunsal teknolojiler (3D baskı, mikrokapsül kâğıt vb.) ile geleneksel seramik sanatının entegrasyonu, görme engelli bireylerin eğitiminde ve günlük yaşamında karşılaşılan zihinsel ve duyusal bariyerleri azaltmaya katkı sağlayabilir.

Teknolojinin sağladığı hassas ve tekrarlanabilir dokunsal şablonlar, kilin sunduğu rehabilitatif yapıyla birleştiğinde; bireylerin hem motor becerileri hem de bilişsel haritalandırma kapasiteleri geliştirilmektedir. Nitekim 3D baskı veya mikrokapsül kâğıt gibi dokunsal teknolojiler bilginin aktarılmasında önemli olanaklar sunmuş olsa da kâğıt ve plastik gibi gereçler, duygusal ifade ve duyusal anlamda hissetme hususunda yetersiz kalabilmektedir. Seramik sanatının sunduğu plastisite ve organik doku çeşitliliği ise bu dijital teknolojilerle birleştiğinde işlevsel bir tamamlayıcı oluşturabilmektedir. Sonuç olarak, bu teknolojik ve dokunsal sentezi kapsayıcı bir müfredat dâhilinde kurgulanan seramik eğitimi; görme engelli bireylerin fırsat eşitliği çerçevesinde sanata aktif katılımına etki sağlayabileceği ve sosyalleşme süreçlerini destekleyebileceği ve genel yaşam kalitelerine olumlu yönde etkileyebileceği öngörülmektedir.

Kaynakça

Ağca, Ç., & Akengin, G. (2025). Görme engelli bireylerin yaşamını kolaylaştırmaya yönelik bir önerme: “Braille alfabeli” süt ambalajı. *Journal of Arts, 8*(1), e2581. https://doi.org/10.31566/arts.2581

Demir, N. B., & Eliri, İ. (2023). Görme engelli bireylerde plastik sanatlar eğitimi. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, (11), 112–123. https://doi.org/10.29228/usved.70027

Gürdal, A. (2018, 1–3 Kasım). Erişilebilir tasarımlar nasıl üretilir: Dokunsal okunabilir tasarımlar? [Tam metin bildiri]. *6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, İstanbul, Türkiye.

Kızılaslan, A., & Sümer Dodur, H. M. (2021). Görme yetersizliği olan bireylerde dokunsal işleyen bellek stratejileri. *Eğitim Bilim ve Araştırma Dergisi*, 2(2), 171–184. https://izlik.org/JA23GE63XG

Kulbak, İ. B. (2025). *Görme engelliler için sanat ve tasarım: Kamusal alanda bilgiye erişimi destekleyen seramik tabanlı uygulamalar* [Yüksek lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Korkmaz, T., & Kılıç, S. S. (2018). Engelli bireylerle sanat çalışmalarına bir örnek: Görme engellilerle seramik çalıştayı. M. Şahin (Ed.), *II. Uluslararası Yaratıcı ve İnovatif Yaklaşımlar Konferansı Bildiriler Kitabı* içinde (ss. 111–118). Rating Academy Yayınları.

Li, A. C.-W. (2014). *Exploring perceptions of braille on common everyday objects* [Master's research paper, OCAD University]. OCAD University Open Research Repository. https://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/155/

Sadato, N., Pascual-Leone, A., Grafman, J., Ibañez, V., Deiber, M. P., Dold, G., & Hallett, M. (1996). Activation of the primary visual cortex by Braille reading in blind subjects. *Nature*, 380(6574), 526–528. https://doi.org/10.1038/380526a0

İnternet Kaynakları

Altı Nokta Körler Derneği. (t.y.). *Dokunsal öğrenme değerlendirme projesi*. https://www.6nokta.org.tr/projelerimiz/dokunsal-ogrenme-degerlendirme-projesi

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (t.y.). *Batman Müzesi Müdürlüğü'nde gerçekleştirilen Engelsiz Müze Projesi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-149154/batman-muzesi-mudurlugunde-gerceklestirilen-engelsiz-muze-projesi.html

Kayseri Büyükşehir Belediyesi. (t.y.). *Görme engelli uygulamalarımız*. Selçuklu Uygarlığı Müzesi. https://selcuklumuzesi.com/ustmenu.asp?euid=3&id=22&sid=3

Red Dot. (2020). *Fingertip temperature*. Red Dot Design Award. https://www.red-dot.org/project/fingertip-temperature-48375

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Braille Alfabesi. Kaynak: Ağca ve Akengin (2025).

Görsel 2. Kil üzerine basılmış Braille harfleriyle "Welcome" yazısının (a) basıldığı haliyle ve (b) pişirildikten

sonraki hali. Kaynak: Kulbak (2025, s. 60).

Görsel 3. Braille harfleri ile yazılmış kâse. Kaynak: Li (2014).

Görsel 4. Braille alfabesi ve eser kabartması, Batman Müzesi. Kaynak: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü (t.y.).

Görsel 5. Eser ve Braille harfli anlatımı, Selçuklu Uygarlığı Müzesi. Kaynak: Kayseri Büyükşehir Belediyesi (t.y.).

Görsel 6. Fingertip Temperature. Kaynak: Red Dot (2020).

sanat
ve insan