

# PLASTİK SANATLAR

ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE DEĞERLENDİRMELER



EDİTÖR

Prof. Dr. Arzu UYSAL

ARALIK 2025

YAYLIK 3032

gece  
kitaplığı

**İmtiyaz Sahibi** / Yaşar Hız  
**Yayına Hazırlayan** / Gece Kitaplığı

**Birinci Basım** / Aralık 2025 - Ankara  
**ISBN** / 978-625-388-997-5

**© copyright**

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

**Gece Kitaplığı**

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

0312 384 80 40

[www.gecekitapligi.com](http://www.gecekitapligi.com) / [gecekitapligi@gmail.com](mailto:gecekitapligi@gmail.com)

**Baskı & Cilt**

Bizim Büro

**Sertifika No:** 42488

**PLASTİK SANATLAR  
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE  
DEĞERLENDİRMELER**

**ARALIK 2025**

**EDİTÖR**

**Prof. Dr. Arzu UYSAL**

**gece**  
kitaplığı





## İÇİNDEKİLER

### BÖLÜM 1

#### GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN SANATINDA EV İÇİ MEKÂNLAR VE KADIN TEMSİLLERİ

*Melek ALKIŞ, Cansu ÇELEBİ EROL* ..... 7

### BÖLÜM 2

#### GOYA'NIN GRAVÜRLERİNDE GROTESK ANLATIM

*Serdar DARTAR* ..... 21

### BÖLÜM 3

#### ÇAĞDAŞ DİJİTAL TÜRK SANATINDA BAUDRİLLARD VE HEGEL ÜZERİNDEN BİR OKUMA: OUCHHH STUDIO ÖRNEĞİ

*Emrah UYSAL, Arzu USYAL, Ertuğrul YÜCEL* ..... 35

### BÖLÜM 4

#### DİJİTAL SANATTAN YENİ MEDYA SANATINA

*Şirin KOÇAK, Gülçin ÇAVDAR* ..... 47

### BÖLÜM 5

#### POSTHÜMANİST NESNE'DEN ÖZNE'YE: PICCİNİNİ, DION VE DE BRUYCKERE ESERLERİNİN FENOMENOLOJİK-GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

*Arzu UYSAL, Nida BOZDİK* ..... 59

### BÖLÜM 6

#### PERFORMANS VE NESNEDE KADIN KİMLİĞİNİN TEMSİLİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ: ANNETTE MESSENGER VE NEZAKET EKİCİ

*Yaren Nur YENİGÜN, Cansu ÇELEBİ EROL* ..... 75

## BÖLÜM 7

### SERAMİK VE TEKSTİL YÜZEYLERDE MASKELEME TEKNİKLERİ: PARAFİN, BALMUMU VE GOMALAK ÜZERİNE DİSİPLİNLER ARASI BİR İNCELEME

*Şirin KOÇAK, Amine Hande TUNCER* ..... 87

## BÖLÜM 8

### SANATTA SANATÇI VE KAVRAMSAL SÜREÇ BAĞLAMINDA PSİKOLOJİK AÇILIMLAR

*Evrin ÖZESKİCİ , Murat ÇALIŞKAN* ..... 103

## BÖLÜM 9

### DİJİTAL ÇAĞDA KENTLERİN GÖRSEL KİMLİĞİ: SARAY KENT MARKASI İÇİN ÖĞRENCİ TASARIMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

*Şükran ÜNEŞ* ..... 113

## BÖLÜM 10

### EDWARD HOPPER'IN RESİMLERİNDE SESSİZLİK ESTETİĞİ

*Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN* ..... 133

## BÖLÜM 11

### SERAMİK KARO TASARIMINDA INKJET DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİSİ: MÜREKKEP, YÜZEY VE DİJİTAL TASARIM ETKİLEŞİMİ

*Çetin DAVRAZ , Şirin KOÇAK* ..... 145

# BÖLÜM 1

---

## GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN SANATINDA EV İÇİ MEKÂNLAR VE KADIN TEMSİLLERİ

*Melek ALKIŞ<sup>1</sup>, Cansu ÇELEBİ EROL<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Öğretmen, MEB, alkismelek@gmail.com

<sup>2</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, cansu.erol@deu.edu.tr – 0000-0002-4038-5430

## GİRİŞ

Gülsün Karamustafa, Türkiye çağdaş sanatının öncü isimlerinden biri olarak, eserlerinde kimlik, göç, tarihsel hafıza, kültürel melezlik ve toplumsal cinsiyet gibi çok katmanlı meseleleri işler. Özellikle 1980 sonrası üretimlerinde, kamusal ile özel alan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, bireysel deneyimleri toplumsal belleğin bir parçası olarak kurgular (Çalışkan, 2019, s. 100). Bu bağlamda, sanatçının çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan ev içi mekânlar ve bu mekânlara yerleştirilen kadın temsilleri, hem kişisel bir anlatının hem de sosyo-politik bir eleştirinin taşıyıcısı hâline gelir.

Ev, çoğu zaman mahrem ve korunaklı bir alan olarak düşünülürken, Karamustafa'nın sanatında bu mekânlar bastırılmışlığın, görünmez emeğin ve ataerkil sistemin yeniden üretildiği sahnelere dönüşür. Kadın bedeni, emeği ve varoluşu; yatak odaları, salonlar, perdeler, danteller ve diğer ev içi objeler aracılığıyla temsil edilerek görünür hâle getirilir. Böylece, sanatçı yalnızca kadına ait deneyimi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda bu deneyimi şekillendiren iktidar yapılarına da işaret eder.

### Sanatçının Hayatına ve Sanat Pratiğine Genel Bakış

1946 yılında, gazeteci, yazar ve radyocu olan babası Hikmet Münir Ebcioğlu'nun mesleği nedeniyle Ankara'da dünyaya gelen Gülsün Karamustafa'nın sanata olan ilgisi, daha çocukluk yıllarında ailesi ve öğretmenleri tarafından fark edilmiş ve teşvik edilmiştir. Lise öğrenimini sürdürdüğü Ankara Koleji'nde, Eşref Üren, Turgut Zaim ve Selva Tamkan gibi dönemin önemli sanatçı ve eğitmenlerinin yönlendirmesiyle resim alanında kendini geliştirmiştir. Henüz lise öğrencisiyken, 1961 yılında bir sulu boya çalışmasıyla Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne kabul edilen Gülsün Karamustafa, bir yıl sonra, 16 yaşındayken ilk kişisel sergisini Ankara Koleji salonlarında açmıştır (Karamustafa, t.y., s. 67, akt. Sinan, 2023). Bu erken dönem başarılarının ardından İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanmış, burada ilk yılında Özdemir Altan'ın primitif sanat üzerine anlatıları sayesinde figüratif resme ilgi duymaya başlamıştır. İkinci yılından itibaren ise Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'ne geçerek sanat anlayışını daha özgür ve kişisel bir ekseninde geliştirmiştir (Sarioğlu, 2007, s. 7).

Gülsün Karamustafa, 1966 yılında Akademi'den mezun olduktan sonra sanat yaşamının ilk döneminde resim çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Ancak bu dönemde ortaya koyduğu işler, dönemin akademik geleneklerinden ayrılarak klasik pentür anlayışının ötesine geçen bireysel

ve deneysel arayışlar barındırmaktadır (Orgun, 2018, s. 138). Sanatçı, ifade biçiminde tek bir malzemeye bağlı kalmamış; iletmek istediği düşünce ve temaları en etkili şekilde aktarabilecek materyalleri bilinçli bir seçimle kullanmayı benimsemiştir.

1980’li yıllardan itibaren ise sanatsal pratiğinde gözle görülür bir dönüşüm gerçekleşmiş; bu süreçte yağlıboya, baskı, fotoğraf, enstalasyon, günlük kullanım nesneleri, video hatta sinemaya kadar çok sayıda farklı malzeme ve türde yapıt ortaya koyarak anlatım dilini çeşitlendirmiştir (Yılmaz, 2023, s. 445). Geçiş döneminin siyasal ve kültürel dönüşümleri içinde sanatını şekillendiren Gülsün Karamustafa, bu ortamda hem bireysel hem sanatsal olarak varlık göstermeye çalışmıştır.

Modernizmin katı yapısının sorgulanarak terk edildiği bu süreçte, postmodernizmin sunduğu daha esnek ve kapsayıcı yaklaşım sanat dünyasını da etkilemiştir. Karamustafa da bu bağlamda, 1980’li yıllarda postmodern düşünceyi, 1970’lerin sert devrimci yaklaşımına kıyasla “öteki”ne daha insani ve kapsayıcı bir bakış sunduğu için kendisine daha yakın bulduğunu ifade etmiştir (Yılmaz, 2023, s. 445).

Bu dönemden itibaren Karamustafa, üretimlerinde toplumsal, kültürel ve siyasal yapıları merkezine almış; özellikle göç, göçebelik, kimlik, hafıza, toplumsal cinsiyet, kitsch, popüler kültür ve arabesk gibi kavramları feminist ve eleştirel bir perspektifle işlemiştir. Sanatçı, yalnızca Türkiye sınırları içerisinde değil, uluslararası sanat ortamında da etkin bir şekilde yer almış; farklı ülkelerde gerçekleştirdiği kişisel sergiler ve katıldığı çeşitli projeler aracılığıyla küresel ölçekte görünürlük elde etmiştir (Çalışkan, 2019, s. 100).

### **Araştırmanın Amacı ve Yöntemi**

Bu araştırmanın amacı, Gülsün Karamustafa’nın sanat pratiğinde ev içi mekânların kadın temsilleriyle nasıl ilişkilendirildiğini incelemektir. Sanatçının eserlerinde sıkça yer verdiği iç mekân öğeleri (oda, perde, yatak, dantel, tekstil malzemeleri vb.) aracılığıyla, kadının toplumsal konumunun ve mahrem alanlara sıkıştırılmışlığının nasıl temsil edildiği araştırmanın odak noktasını oluşturur. Bu doğrultuda çalışma, özel alanın politik doğasını feminist bir perspektifle ele alarak sanatın eleştirel gücünü görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Veri toplama sürecinde nitel içerik analizi yöntemi kullanılmış; Karamustafa’nın seçilmiş sanat eserleri tema, mekân kullanımı, sembolik öğeler ve kadın temsilleri bakımından sistematik biçimde incelenmiştir.

Sanatçının sergi katalogları, sanat yazıları, söyleşileri ve görsel materyaller doküman analizi yoluyla değerlendirilmiş, elde edilen veriler içerik analiziyle çözümlenmiştir.

Araştırmanın kuramsal çerçevesi, feminist sanat kuramı ve mekân kuramı ekseninde yapılandırılmıştır. *Virginia Woolf*'un “kendine ait oda” kavramı, *bell hooks*'un kadınlık deneyimi ve mekân politikası üzerine yorumları ile *Gaston Bachelard*'ın “Mekânın Poetikası” adlı yapıtı, analiz sürecine kuramsal katkı sunmuştur. Ayrıca, feminist sanat tarihçisi *Griselda Pollock*'un görüşleri, kadın temsillerinin görsel analizinde yol gösterici olmuştur.

## II. Kuramsal Arka Plan: Ev, Kadın ve Mahremiyetin Politikası

Feminist kuram, ev içi mekânın yalnızca fiziksel bir yer değil, aynı zamanda kadınların tarihsel olarak sınırlandırıldığı bir ideolojik yapı olduğunu ortaya koyar. Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* (1929) adlı eseri, kadının entelektüel ve yaratıcı üretiminin önündeki mekânsal ve toplumsal engelleri görünür kılmıştır. Woolf'un savunduğu üzere, kadınların düşünsel özgürlüğü için hem fiziksel bir alan hem de ekonomik bağımsızlık gereklidir. Bu düşünce, evin kadına biçilen geleneksel rolün merkezî bir sahnesi olduğunu gösterir.

Bu bağlamda, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri, kamusal alanı erkeklerle, özel ya da mahrem alanı ise kadınla özdeşleştiren bir bakış açısını beslemiştir. Bu anlayışa göre kadın, “doğası gereği” ve “kendi rızası” ile ev içi sorumluluklara yönelmiş olarak tasvir edilir. Ataerkil sistemin temelini oluşturan bu kurgu, kadının toplumsal varlığını ev ile sınırlandırarak ona belirli roller atfetmeyi meşrulaştırır. Feminist kuramlar, kadının ev merkezli bir yaşama hapsedilmesinin, onu toplumsal olarak ikincil konuma sürüklediğini savunur. Bu yaklaşımlara göre, ev yalnızca yaşamsal bir alan değil, aynı zamanda kadın ile erkek arasındaki eşitsizliğin üretildiği ve pekiştirildiği toplumsal bir mekândır (Öner, Atsız, 2022, s. 532)

Tarihsel süreçte kadınların özel alana ait varlıklar olarak konumlandırılması, onların kamusal ve siyasal yaşamdan dışlanmasına neden olmuş; ev içindeki emekleri ise uzun süre görünmez kılınmıştır. Gülsün Karamustafa'nın “Peruk Takan Kadınlar” (1999) adlı enstalasyonu, bu görünmezliğe dair güçlü bir görsel yorum sunar. Yapay peruklarla bezeli kadın başları, toplumsal rolleriyle şekillenmiş, bastırılmış kimliklere gönderme yapar. Eser, kadının hem kamusal görünürlüğünü hem de ev içi mahremiyetini sorgular niteliktedir. Böylece Karamustafa, kadınların yalnızca fiziki değil, düşünsel ve duygusal olarak da mekâna nasıl hapsedildiklerini çarpıcı biçimde açığa çıkarır.



Bell hooks'un ifade ettiği “güvenli alanlar” kavramı, kadınların patriyarkanın tahakkümünden kısmen uzaklaştığı ev içi alanların da kendi içinde çelişkili yapılar barındırabileceğini gösterir. Kadın için ev, hem korunaklı bir alan hem de görünmez emeğin ve bastırılmış arzuların mekânı hâline gelir. Bu durum “özel olan politiktir” (personal is political) ifadesiyle özetlenebilir; zira ev, yalnızca bireysel bir yaşam alanı değil, aynı zamanda ideolojik bir denetim ve iktidar alanıdır (Hanisch, 1970).

Bu düşünsel zeminde Griselda Pollock'un mekân ve temsil ilişkisine dair katkıları da dikkate değerlidir. Pollock, kadınların tarih boyunca sanat tarihinden dışlandığını vurgularken, kadın temsillerinin hangi mekânlarda ve nasıl üretildiğini de feminist estetikle sorgular (Pollock, 1988). Evin, kadını görünmez kılan bir yapı olarak işlev gördüğü bu bağlamda, mahremiyet, sessizlik ve görünmez emek, feminist sanatın merkezinde yer alır.

İç mekâna dair fenomenolojik yaklaşımlar, özellikle evin bireyin iç dünyasındaki ayrıcalıklı konumunu vurgular. Gaston Bachelard'a göre ev, yalnızca fiziksel bir barınak değil, aynı zamanda düşlerin, anıların ve bilinçdışının mekânıdır. Mahzenler, tavan araları, koridorlar ve köşeler, geçmişin duygusal tortularını barındıran simgesel alanlar hâline gelir (Bachelard, 2008, s. 29-40). Bachelard, bu yönüyle evin poetikasını, mahremiyet imgeleri üzerinden analiz eder ve evin bireysel belleği yansıttığını savunur. Doğduğumuz ev, kilitli sandıklar ve çekmeceler aracılığıyla geçmişin saklı katmanlarını muhafaza ederken, ruhsal derinliklerimizin de taşıyıcısı olur. Bu anlamda ev, kişinin kimliğini, düşüncelerini ve yaşantılarını mekâna içkin biçimde işler. Heidegger'in (1996) de belirttiği üzere, “inşa etmek” ve “düşünmek” birlikte var olan ve insanın kendine bir yer edinme pratiğinde ayrılmaz olan öğelerdir. Benzer biçimde Lefebvre (2014), mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve toplumsal ilişkilerin iç içe geçtiği karmaşık bir yapı olduğunu dile getirir. Mekân; geçmiş, şimdiki ve geleceği bir araya getirerek bireysel hafızanın kolektif bellekle kesiştiği bir düzlem yaratır. Böylelikle ev, hem bireysel hem toplumsal düzeyde kimliğin ve aidiyetin mekânsal izdüşümünü oluşturur.

Alkan'a (1999) göre, erkekler kamusal alanda daha fazla varlık gösterirken, kadınlar gündelik ev işleri ve annelik sorumlulukları nedeniyle zamanlarının büyük bölümünü ev içinde geçirirler. Bu durum, evi kadına özgü bir özel alan olarak tanımlanabilir kılar (Alkan, 1999, s. 7).

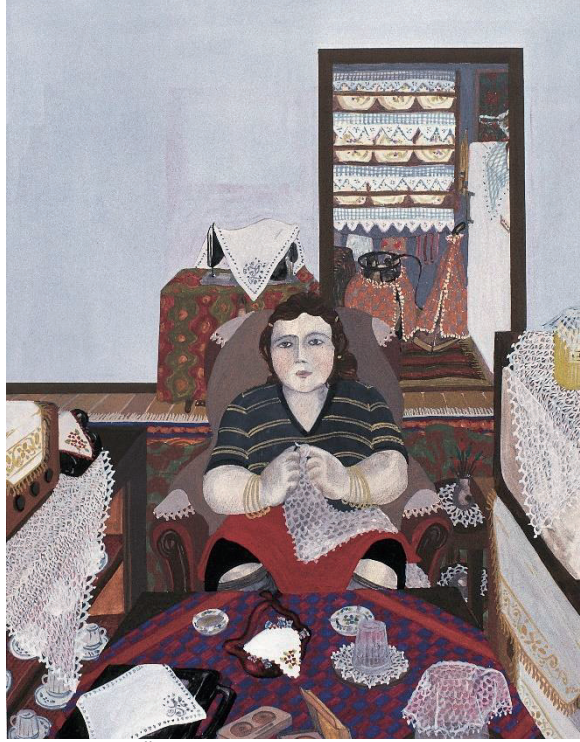
Bu çok katmanlı kuramsal çerçeve doğrultusunda, Gülsün Karamustafa'nın sanat pratiğinde ev içi mekânlar, yalnızca bir tema değil, aynı zamanda toplumsal yapıların sorgulandığı bir alan olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının evsel nesneler ve kadın figürlerine yer verdiği

çalışmaları, mahremiyet kavramı çerçevesinde toplumsal cinsiyet rollerine ve görünmeyen emek biçimlerine dikkat çeker. Bu bağlamda, Karamustafa'nın üretimleri, feminist sanat söylemiyle örtüşen biçimde, evin politik anlamına dair eleştirel bir görsel söylem oluşturur.

## Bulgular

### “Örtülü Medeniyet” Eseri

Gülsün Karamustafa'nın 1976 tarihli *Örtülü Medeniyet* adlı eseri, sanatçının ev içi mekânları kadın temsilleriyle ilişkilendirdiği erken dönem çalışmalarından biri olarak dikkat çeker. Bu eser, kamusal ve özel alan ayrımını görsel bir düzlemde sorgularken, evin içini bir tür sosyo-politik gerilim mekânı hâline getirir. Kompozisyonadaki figüratif yapı ve sembolik düzenleme, kadınların bedenleriyle ilişkilendirilen örtünme, mahremiyet ve görünmezlik temalarını taşır.



Görsel 1: Gülsün Karamustafa, "Örtülü Medeniyet", 1976 - Gülsün Karamustafa, "The Lacemaker"

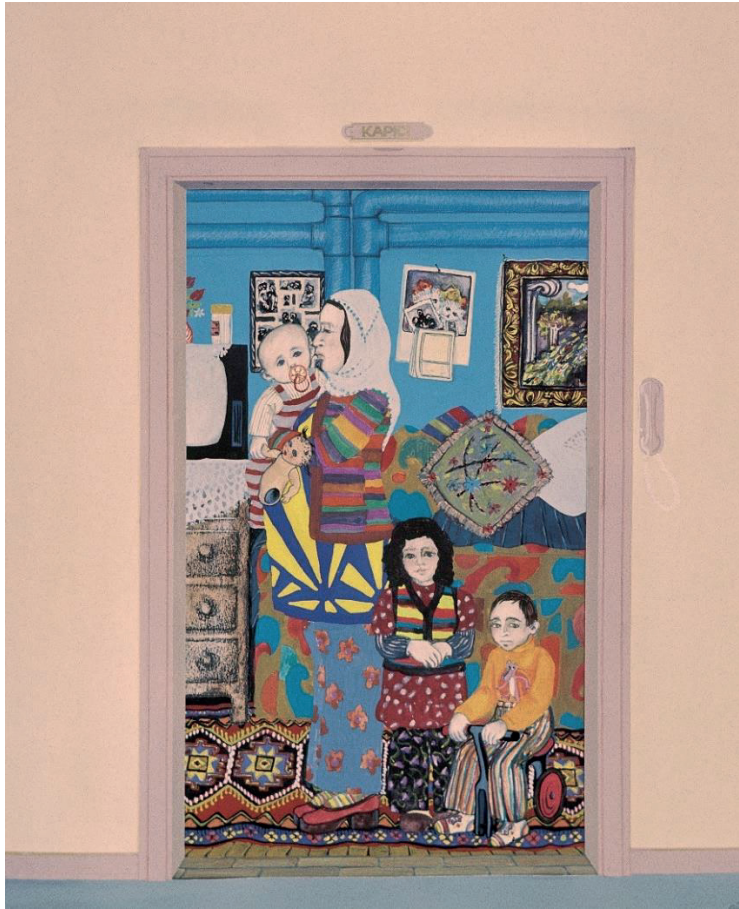
Eserde yer alan kadın figürlerinin geleneksel kıyafetlerle çevrelenmiş olması, modernleşme ile birlikte değişen kadın rollerine ve görünürlüğüne yönelik ikircikli bir bakışı temsil eder. Karamustafa, burada yalnızca toplumsal cinsiyet meselesine değil, aynı zamanda örtünmenin modernlik karşısında aldığı kültürel anlamlara da işaret eder. Dolayısıyla “Örtülü Medeniyet”,

sadece bir ev içi sahne değil, aynı zamanda bir tarihsel belleğin ve kültürel dönüşümün mahrem anlatımıdır. Bu yönüyle eser, ev içi mekânın sessizliği içinde politik bir sylem barındırır; kadınların görünmeyen emeği, bastırılmış arzuları ve kamusal alandan dışlanmışlıkları bu görsel dil üzerinden yeniden yorumlanır.

Sanat tarihçisi Griselda Pollock(1988)'un, belirttiği gibi, kadınların tarihsel olarak sanatın merkezinde değil kenarında konumlandırılması Karamustafa'nın bu eserinde tersine çevrilir; sanatçının figürleri merkezde yer alır ve mekânın politikası onların bedenlerinde somutlaşır.

### “Kapıcı Dairesi ” Eseri

Glsn Karamustafa'nın *Kapıcı Dairesi* adlı eseri, ev kavramının idealleştirilmiş biçimini ters yüz ederek, mekânsal sıkışmışlık ve sınıfsal ayrım üzerinden kadının gündelik yaşamına dair eleştirel bir bakış sunar. Geleneksel apartman yapılarının zemin katında yer alan bu küçük, işlevsel ama konforsuz yaşam alanı; kadının toplumsal konumunun mekân aracılığıyla nasıl sınırlandığını görünür kılar.



Görsel 2: Glsn Karamustafa, "Kapıcı Dairesi", 1976 - Glsn Karamustafa, "Flat of the Concierge"

Sanatçı, dar odalar, basık tavanlar, ışık almayan köşeler ve eski eşyaların solgun renkleriyle oluşturduğu kompozisyon aracılığıyla, fiziksel mekânın kadının yaşam deneyimi üzerindeki etkisini somutlaştırır. İzleyicinin bakış açısı genellikle yere yakındır; bu durum hem mekâna yukarıdan bakılamayacağını hem de mekânın “aşağıda” konumlandığını hissettirir. Kompozisyonun genelinde bir “içeride kalmışlık” hissi hâkimdir; kapı yoktur ya da yarım aralık bırakılmıştır. Bu durum, izleyicide hem merak hem de gözetleme hissi yaratırken mahremiyetin kırılğanlığına da işaret eder.

Yerleştirmede yer alan gündelik ev eşyaları; tencere, ütü, paspas, çamaşır ipi gibi yalnızca ev içi emeğin temsili değil, aynı zamanda kadının yalnızca “çalışan” kimliğiyle tanımlandığı bir sosyal rolün göstergesidir. Bu nesneler, hem kadın emeğini hem de onun mahremiyetini biçimlendiren sınıfsal çerçeveyi işaret eder. Kapıcı dairesi, şehirleşme sürecinde alt sınıf emeğinin görünmezliğine odaklanırken, kadının hem fiziksel hem psikolojik olarak nasıl daraltıldığını gösterir. Mekânın sade, fonksiyonel ama estetikten uzak yapısı; kadının ev içindeki öznelliğinin nasıl yok sayıldığını anlatır. Bu yaşam alanı, “ev”in huzur ve güven değil, yoksulluk, hizmet ve dışlanmışlıkla özdeşleştirildiği bir yerdir.

Karamustafa’nın çalışması, feminist kuramın “özel olanın politik olduğu” tezini destekler biçimde, evin yalnızca bir barınma alanı değil; aynı zamanda kontrol, denetim ve emeğin sömürsüyle ilişkilenen bir yapı olduğunu ortaya koyar. Alt sınıf kadın emeği, üst sınıfların konforunu mümkün kılan ama görünmez kalan bir temeldir. Böylece Kapıcı Dairesi, kadının toplumsal konumunun hem mekânsal hem ideolojik bağlamda nasıl sınırlandığını temsil eder.

### ‘Hapishane Resimleri’



Görsel 3: Hapishane Resimleri (1972-1978), "Vadedilmiş Bir Sergi" (Salt Beyoğlu, İstanbul), 2013. Fotoğraf: Cem Berk Ekinil.



Gölsün Karamustafa, aktif bir siyasi figür olmasa da, hem Türkiye’de hem de dünyada yaşanan toplumsal ve politik gelişmelere duyarsız kalmamıştır. Sanatçının hapisane deneyimi, 1971 yılında eşi Sadık Karamustafa ile birlikte aranan kişilere yardım ettikleri gerekçesiyle tutuklanmaları sonucu başlamıştır. Bu süreçte Sadık Karamustafa 2,5 yıl, Gölsün Karamustafa ise 6 ay cezaevinde kalmıştır (Karamustafa, 2013). Sanatçının hapisane temalı eserleri, bu kişisel deneyimlerden beslenerek üretildiği için yalnızca bireysel bir hafıza kaydı değil, aynı zamanda geçmişe tanıklık eden yarı-belgesel nitelikli sanatsal ifadelerdir.



Görsel 4: Hapishane Resimleri (1972-1978)

Gölsün Karamustafa’nın sanat üretiminde, 1970’li yıllarda İzmit Kadınlar Hapishanesi’nde geçirdiği tutukluluk süreci belirleyici bir dönüm noktası oluşturur. Bu deneyim, sanatçının kadın mekânlarına, aidiyet, mahremiyet ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair bakışını derinleştirerek eserlerine doğrudan yansımıştır. Karamustafa’nın bu döneme dayanan eserlerinde, kadınların toplumsal yapıda görünmezleştirilerek belirli mekânlara kapatılması ele alınır. Ancak bu kapatılma hâli içinde, kadınların geliştirdiği direniş biçimleri, gündelik yaşam pratikleri ve dayanışma ilişkileri de ön plana çıkar. Sanatçının bu temsilleri, toplumsal cinsiyet rollerinin mekân üzerindeki etkilerini görünür kılar.



Görsel 5 : Hapishane Resimleri (1972-1978)



Görsel 6: Hapishane Resimleri (1972-1978)

Gülsün Karamustafa, hapishane deneyimlerini yansıttığı eserlerinde, gündelik hayatın sıradan ama derinlikli detaylarını yalın ve doğrudan bir anlatımla gözler önüne serer. Bu çalışmalarda özellikle uyku sahnelerinde belirli bir düzen ya da konforu yansıtan yatakların yerine, yere serilmiş döşeklerde adeta iç içe geçmiş bedenler görülür. Hiç boşluk bırakmayacak bir yerleşim biçimiyle betimlenen bu sahnelerde, sınırlı sayıda yorgan, yastık ve döşegin pek çok kişi arasında paylaşılması, hem fiziksel sıkışmışlığı hem de ortak bir kaderin paylaşıldığını hissettirir.

Hapishanenin soğuk ve karanlık atmosferi, renkli kumaşlarla, döşeklerle, yorganlarla ya da mahkûmların kıyafetlerindeki tonlarla yumuşatılmıştır. Bu görsel kontrast, hem mekânın gerçekliğine dair çarpıcı bir tanıklık sunar hem de yaşanan zorlukların estetik dile nasıl dönüşebileceğini gösterir. Eserler yalnızca birer mekân betimlemesi değil; aynı zamanda çaresizlik, yalnızlık ve hayatta kalma mücadelesinin içsel boyutlarını da taşır. Karamustafa, bu eserlerde yalnız bırakılmışlığın, dış dünyadan koparılmış olmanın ve kişinin kendi başının çaresine bakmak zorunda kalmasının ruh hâlini derin bir empatiyle aktarır.

Mekân kuramı perspektifinden değerlendirildiğinde ise, hapishane yalnızca bir sınır değil; aynı zamanda kimliğin, belleğin ve aidiyetin yeniden üretildiği bir yer olarak işlev görür.

Karamustafa'nın eserlerinde mekân, edilgen bir fon değil, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kurulduğu ve yeniden şekillendiği aktif bir bileşen hâline gelir. Kadınların birlikte yaşamaya zorlandığı bu kapalı ortamlar; yalnızlık, şefkat, çatışma ve annelik gibi çok katmanlı duyguların iç içe geçtiği deneyim alanlarına dönüşür.

### Sonuç

Gülsün Karamustafa'nın sanatı, ev içi mekânlar üzerinden kadının toplumsal konumunu, görünmez emeğini ve sınıfsal aidiyetini sorgulayan güçlü bir ifade alanı sunar. “*Kapıcı Dairesi*” ve “*Örtülü Medeniyet*” adlı eserler, kadının mahremiyet alanının nasıl daraltıldığını ve ev içi mekânların, kadının görünmeyen emeği ile üretiminin bastırıldığı alanlara nasıl dönüştüğünü gözler önüne serer. Ev, bu bağlamda yalnızca fiziksel bir yaşam alanı değil; aynı zamanda kadının sınıfsal kimliğiyle iç içe geçmiş, cinsiyetlendirilmiş bir mahremiyet alanıdır. “*Hapishane*” temalı eserleri, kadın mekânı temsili bağlamında, hem de mekân kuramı açısından okunmaya elverişli güçlü örnekler sunmaktadır. Bu eserler, kapalı kadın mekânlarında şekillenen toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve kadınlar arası dayanışmayı sanatsal bir hafıza nesnesine dönüştürmektedir. Karamustafa, bu yapıları hem estetik hem de politik bir dille çözümlerken, izleyiciyi kadınların bastırılmış, görünmez kılınmış yaşamlarına tanıklık etmeye çağırır. Böylece sanatçının üretimi, evin nötr ya da idealize edilmiş doğasını ters yüz eder; feminist bir bakışla ev içi yaşamı kamusal bir tartışma alanına taşır.

## Kaynakça

- Alkan, A. (1999). Toplumsal cinsiyet ve kent planlaması. *SBF Dergisi*, 54(4), 1–59.
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (Orijinal eser 1958 tarihinde yayımlanmıştır)
- Çalışkan, S. (2019). Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde köyden kente göç ve kimlik olgusu. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 97–106.
- Erol, C. Ç. (2019). İkonografi ve ikonoloji yöntemine göre Gülsün Karamustafa'nın “Örtülü Medeniyet” ve “Kapıcı Dairesi” adlı eserlerinin analizi. *Journal of Institute of Economic Development and Social Researches*, 5(18), 234–239.
- Hanisch, C. (1970). The personal is political. In *Notes from the second year: Women's liberation* (pp. 76–78).
- Orgun, H. (2018). *1940–1980 arası dönemde Türk toplumsal gerçekçi resminde kadın imgesi* (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Orgun Sinan, H. (2023). Hapishanede kadın olmak: Gülsün Karamustafa'nın mahkûm kadınları. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(Cumhuriyet'in 100. Yılı Özel Sayısı), 150–166.
- Sarioğlu, S. (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları* (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sağlam, Ö. (2022). Gaston Bachelard'ın Uzamın Poetikası bağlamında Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyunu. *Söylem Filoloji Dergisi*, 7(1), 192–207.
- Sinan, H. O. (2023). *Hapishanede kadın olmak: Gülsün Karamustafa'nın mahkûm kadınları*. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 6(Cumhuriyet'in 100. Yılı Özel Sayısı), 150–166.
- Yılmaz, Ş. (2023). Kültürel melezliğin imgelemine yaratmak: Gülsün Karamustafa. *SSD Journal*, 8(39), 443–457.



## Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190429>

Görsel 2: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190423?locale=tr>

Görsel 3: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3340535>

Görsel 4: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/223036>

Görsel 5: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/223036>

Görsel 6: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/223036>



# BÖLÜM 2

---

## GOYA'NIN GRAVÜRLERİNDE GROTESK ANLATIM

*Serdar DARTAR<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, serdardartar@gmail.com , ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5944-8331>

## GİRİŞ

Romantizm, 18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Avrupa sanatında belirginleşen ve aydınlanma düşüncesinin akıl merkezli, düzenleyici estetik anlayışına eleştirel bir karşılık olarak gelişen bir sanat ve düşünce akımı olmuştur. Bu yaklaşım, sanatsal üretimde duygu, sezgi ve bireysel deneyimi merkeze alarak, estetik alanı yalnızca idealize edilmiş güzellik kavramlarıyla sınırlamayı reddetmiştir. Romantizm bağlamında sanat, insan ruhunun karmaşıklığını, tarihsel kırılmaları ve toplumsal travmaları görünür kılan bir ifade aracı hâline gelmiştir. Romantizm, akılcılığın aksine duyguların ön planda olduğu bir bakış açısını benimseyerek yaşamın tüm duygularını yansıtmayı işaret etmiştir.

En geniş anlamıyla “romantik” kavramı, zihnin duygular, ruh hâlleri ve sezgiler gibi öznel boyutlarının belirleyici olduğu her türlü sanatsal üretimi tanımlamak için kullanılmaktadır (Little, 2016: 72).

Francisco Goya, bu dönüşüm sürecinin en özgün ve çok katmanlı temsilcilerinden biri olarak öne çıkmıştır. Sanatsal kariyerinin erken dönemlerinde akademik ve saray geleneği içinde konumlanan Goya, ilerleyen yıllarda bireysel deneyimlerini ve döneminin siyasal-toplumsal çalkantılarını doğrudan yansıtan bir görsel dil geliştirmiştir. Özellikle şiddet, korku ve insan doğasının irrasyonel yönlerini konu edinen eserleri, Romantizmin duygusal yoğunluğunu ve eleştirel potansiyelini güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Sanatçı, gravürleriyle dönemin toplumsal ve bireysel sorunlarını görsel bir dile taşımıştır. Bu çalışmada, Goya’nın gravürlerinde grotesk anlatımın nasıl ortaya çıktığı ve hangi görsel öğelerle desteklendiği incelenecektir. Grotesk anlatım, Goya’nın eserlerinde sadece çirkin veya abartılı imgelerle sınırlı değildir; aynı zamanda eleştiri, ironi ve karanlık bir atmosferi bir araya getirmektedir. İnsan figürlerinin deformasyonu, hayvanî özellikler ve beklenmedik mekânlar, sanatçının izleyicide hem şaşkınlık hem de düşünce uyandırma amacını desteklemektedir. Ressamın resimlerinin yanı sıra özellikle gravürlerinde yoğun bir şekilde kendini gösteren bu grotesk anlatım, eleştirel bir bakış açısı da sunmaktadır.

Bu çalışmada, seçili gravürler üzerinden grotesk anlatımın görsel ve tematik boyutları değerlendirilecek, sanatçının toplumsal ve estetik eleştiriye yaklaşımı üzerinde durulacaktır. Yapılan çalışmada cevap aranan sorular şu şekilde sıralanmaktadır:

- Grotesk nedir? Grotesk anlatım biçimi eserlerde kendini nasıl göstermiştir?
- Romantizm çerçevesinde Francisco Goya’nın sanatsal bakış açısı nasıldır?
- Goya’nın gravürlerinde grotesk anlatım nasıl etki göstermiştir?
- Sanatçının söz konusu ifade biçiminin toplumsal eleştiriye nasıl bir katkısı olmuştur?

## GROTESK KAVRAMI VE FRANCİSCO GOYA

Grotesk, tuhaf ve alışılmadık öğelerin, karikatürü andıran bir abartıyla sunulmasını ifade eden bir kavramdır (Turani, 2019: 50). Grotesk anlatım biçimi özellikle fantastik unsurları içinde barındıran bir yaklaşım sunarken, söz konusu durum Goya’nın eserlerinde görülmektedir. Francisco de Goya, gravürlerinde bu yaklaşımı ustalıkla kullanmıştır. Sanatçının grotesk dili, sadece biçimsel deformasyonlardan ibaret değildir; yüz ifadelerindeki aşırılık, bedenlerdeki orantısızlık ve sıra dışı kompozisyonlar, onun eleştirel bakışını güçlendirmektedir. Böylece Goya, bireysel ve toplumsal sorunları grotesk imgeler aracılığıyla görünür kılmaktadır.

Grotesk kavramı, kökenini Roma sanatından almakta olup Neron’un saray kalıntılarının keşfiyle yeniden ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılda İtalya’da yaygınlaşmış, Rönesans’la birlikte Avrupa genelinde benimsenmiştir. Başlangıçta fresko tekniğiyle duvarlarda dekoratif amaçla kullanılmıştır. Mimarlıkta ise gargoyl ve kimera gibi ürkütücü taş figürler aracılığıyla, özellikle yağmur oluklarında işlevsel süsleme unsuru olarak yer almıştır. 17. yüzyılda karikatürize figürlerle, 19. yüzyılda ise itici ve

korkunç olanla ilişkilendirilen grotesk, modern dönemde tekinsizlik, korku ve çirkinlik kavramlarıyla ele alınmaktadır (Batur & Başdoğan, 2022: 39).

Francisco Goya'nın eserleri incelendiğinde çoğu resminin grotesk bir anlatıma sahip olduğu görülmektedir. Romantizmde karşılaşılan duyguların ve dş gücünün harekete geçirilmesi, akli olandan ziyade duygusal açıdan yaklaşımın ön planda tutulması gibi unsurlar ressamın eserlerinde yansımaktadır.

30 Mart 1746'da Fuendetodos (Saragossa)'da doğan İspanyol ressam ve gravür sanatçısı Francisco Goya, 18. yüzyıl sonlarının en çarpıcı ve tartışmalı sanat figürlerinden biri olmuştur. Kraliyet Sarayı'nın ressamı olarak ve aristokrasi ile burjuvazinin portrecisi olarak tanınmış, özellikle grafik çalışmalarında toplumsal eşitsizlikleri acımasızca eleştirerek insan davranışlarındaki yanlışları güçlü ve eleştirel bir bakışla ortaya koymuştur (Krausse, 2005: 54).

Francisco Goya, klasik sanat anlayışından modern sanata geçiş sürecinde önemli bir köprü işlevi grmştir. Eserlerinde toplumsal eleştiri ve insan doğasının karanlık yönlerini cesur bir üslupla ele almış, özellikle geç dönem çalışmalarında bireysel ve psikolojik derinliği ön plana çıkarmıştır.

Goya, yaşamı boyunca yalnız bir duruş sergileyerek kendi sanatsal yolunu izlemiş, 48 yaşında ise işitme yetisini kaybetmiştir. Buna rağmen, son derece geniş bir yelpazede, etkileyici ve güçlü eserler üretmeyi srdrmştir. Sanatçı, portre alanında tüm zamanların en yetkin isimleri arasında kabul edilir. Başta douard Manet olmak üzere, 19. yüzyıl sanatçıları üzerinde derin ve kalıcı bir etki bırakmış, sonraki kuşaklar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur (Cumming, 2008: 262).

Ressamın resimlerine bakıldığında romantizmin etkileri görülürken grotesk anlatım da yansımaktadır. Sanatçının Cadıların şabatı adlı çalışması (bkz. şekil 1), fantastik unsurları içinde barındırdığından grotesk bir anlatım sergilemektedir. Resme bakıldığında orta merkeze yerleştirilen keçinin etrafında çember biçiminde sıralanan figürler görülmektedir. Işık merkeze düşürülerek merkezde yer alan figür ve etrafındaki figürler vurgulanmıştır. Arka planda belirsiz bir biçimde ardalanın tepeler derinlik etkisi oluştururken dünyevi olmayan bir durumun tasviri gözler önündedir. Bu doğrultuda eser, grotesk anlatımı örnekler niteliktedir.



**şekil 1.** Francisco Goya, Cadıların şabatı, 1797-98, 43x30 cm, Tuval zerine Yağlıboya, Lazaro Galdiano Müzesi,

Hristiyan ikonografisinde ve Ortaçağ düşüncesinde keçi, sıklıkla şeytanın simgesi olarak kullanılmaktadır. Şeytan, cadı tarikatı üyeleri tarafından Tanrı konumunda kabul edilmektedir. Keçinin başındaki taç ise Yunan mitolojisindeki Dionysos figürünü çağrıştırmakta olup, Dionysos şenliklerindeki coşku ve şehveti temsil etmektedir. Şeytanın liderliğini üstlendiği şabat ayinlerinde, Hristiyanlık dünyasında bilinen ruhani törenlere benzer ritüeller gözlemlenmektedir. Bu ritüellerde sunulan yemekler, Katoliklerin ekmek ve şarap üzerinden gerçekleştirdiği ayinleri andırırken, gerçekleştirilen danslar erken Ortaçağ kilise ritüellerine atıfta bulunmaktadır (Arslan & Yayman, 2023: 3250).

## GOYA’NIN GRAVÜRLERİNDE GROTESK ANLATIM

Gravür baskının kökenleri, mühür, silah, zırh, at koşumları ve takılar üzerinde yapılan metal oymalarına dayanmaktadır. Metal ustaları ve kuyumcular, oyma işlemlerinin etkisini görmek için eserleri yumuşak kil üzerine bastırarak, bu yöntem ilk baskı tekniği olarak kabul edilmiştir. Kâğıdın icadıyla birlikte ise bugün de kullanılan gravür baskı tekniği gelişmiştir. İlk gravür yöntemi ağaç gravürdür, zamanla metal gravür ve asitle yedirme teknikleri ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2024: 84).

Sanat tarihine bakıldığında gravürün geçmişinin çok eski dönemlere dayandığı bilinmektedir. Çoğu sanatçı gravür tekniğiyle eserler üretmiş, farklı konular işlemiştir. Albrecht Dürer, Gustave Dore, Rembrandt gibi pek çok sanatçı gravürle ilgilenmişlerdir. Bu sanatçıların içinde Francisco Goya da gravürle pek çok eser üretmiş ve bu yöntemle gerek toplum gerekse sistem üzerine eleştiri yapmıştır. Kendi içinde oldukça fazla teknik barındıran baskıresim, gravür çerçevesinde zengin bir çeşitlilik göstermektedir. Bakır levha üzerine yapmış olduğu gravürler Goya’nın grotesk anlatımla gerçekleştirdiği söz konusu eleştirilere örnek teşkil etmektedir. Ressamın gravürlerinde grotesk anlatım hem biçim hem içerik açısından belirgin bir şekilde görülmektedir. Figürlerin deformasyonu, beklenmedik oranlar ve hayvanî özellikler, izleyicide hem şaşkınlık hem de eleştirel düşünce uyandırmaktadır.

Sanatçı, groteski sadece fiziksel deformasyonlarla sınırlamamıştır. Yüz ifadelerindeki aşırılık, hareketlerin dramatikliği ve mekân tasvirlerindeki karanlık atmosfer, anlatımın etkisini artırmaktadır. Bu sayede alımlayıcı, yalnızca görüntüye değil, aynı zamanda sanatçının eleştirdiği toplumsal ve bireysel temalara da dikkat etmektedir.

Seçilen gravür serilerinde, grotesk anlatım çeşitli biçimlerde ortaya çıkmaktadır:

- Los Caprichos’ta (Kaprisler) toplumsal ve ahlaki eleştiri, abartılı figürlerle vurgulanır.
- Desastres de la Guerra (Savaşın Felaketleri) serisinde savaşın şiddeti ve trajedisi grotesk imgelerle güçlendirilmektedir.
- Disparates (Delilikler) serisinde ise hayalî ve karanlık imgeler aracılığıyla insan davranışlarının absürtlüğü ön plana çıkmaktadır.

Bu bölümde, örnek gravürler üzerinden grotesk anlatımın görsel ve tematik öğeleri açıklanacak ve Goya’nın sanatındaki işlevi değerlendirilecektir.

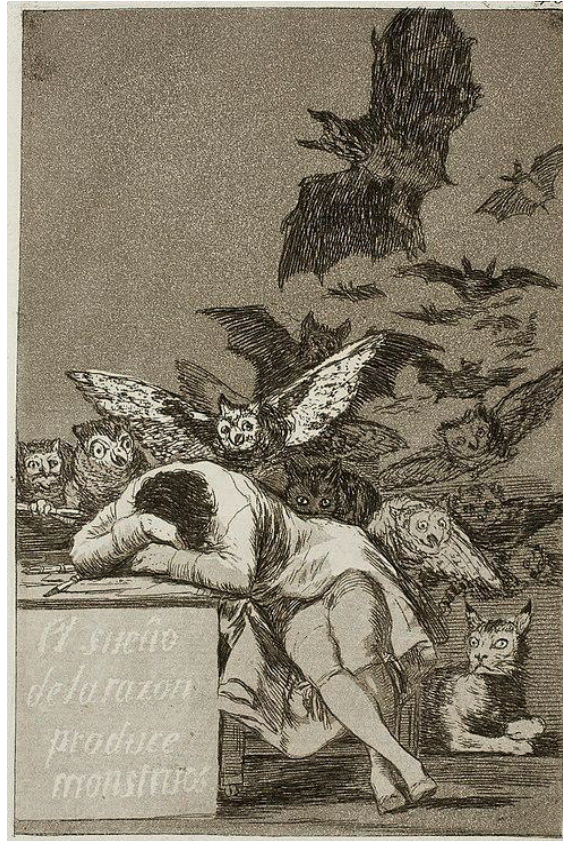
### Los Caprichos

Birçok eleştirmen, sanatçının sanatsal yönelimindeki dalgalanmanın içsel huzursuzluk, kaygı, ani yalnızlığın doğurduğu hayal kırıklığı ve içsel çatışmaların bir yansıması olduğunu ileri sürmektedir. Bu melankolik ruh hâlinin, dul Alba Düşesi ile yaşandığı öne sürülen başarısız romantik girişimle daha da derinleştiği iddia edilmektedir. Bu döneme ait olan Los Caprichos (Kaprisler), din adamları, fahişeler ve cadılar gibi çeşitli figürleri konu alan seksen gravür ve akvatintten oluşan çarpıcı bir seridir. Gravür ve akvatint tekniklerinin birlikte kullanımı, özellikle akvatintin sağladığı güçlü ışık–gölge karşıtlığı sayesinde eserlere karanlık ve gizemli bir nitelik kazandırmaktadır (Maclean, 2006).



Bu psikolojik ve tematik arka plan, sanatçının yalnızca konu seçimlerini değil, aynı zamanda ifade araçlarını da belirgin biçimde etkilemiştir. Toplumsal eleştiriyle iç içe geçen bu karanlık ve alegorik anlatım, resimsel olanakların ötesine geçerek daha deneysel ve çarpıcı bir görsel dil arayışını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, Los Caprichos dizisinde tercih edilen gravür ve özellikle akuatint tekniği, sanatçının eleştirel yaklaşımını güçlendiren önemli bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır.

Tonlu yüzeylerin oluşturulmasına olanak tanıyan bu gravür baskı tekniği, suluboyayı andıran etkilerinden dolayı akuantint tekniği bu adla anılmaktadır. Uygulamada, toz hâlindeki reçine metal plaka üzerine serpilerek ısı yardımıyla yüzeye sabitlenir. Plaka aside batırıldığında, reçineyle korunmayan alanlar asit tarafından aşındırılarak küçük çukurlar oluşturmaktadır. Reçine temizlendikten sonra bu çukurlar mürekkeple doldurulmakta ve nemli kâğıtla birlikte baskı presinden geçirilerek tonlu alanlar elde edilmektedir (MOMA, 2025).



**Şekil 2.** Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 43, Aklın Uyuması Canavarlar Yaratır, 1799, Aside Yedirme Baskı ve Leke Baskı.

Caprichos 43, geleneksel yorumlara göre açık bir mesaj iletmektedir. İnsanlık aklın rehberliğini izleyip batıl inançları geride bıraktığında daha yaşanabilir bir dünya mümkündür. Bu bağlamda levhada betimlenen figür, aydınlanma düşüncesine bağlılığı nedeniyle Goya'nın kendisi olarak yorumlanabilir. Işık, sanatçının zihninde yoğunlaşan yaratıcı ve düşünsel enerjiyi simgelerken, ortaya çıkan hayalî figürler cehaleti ve batıl inançlarla kuşatılmış bir düşünme biçimini temsil etmektedir. Masanın üzerinde uyuyakalmış hümanist akademisyen figürü, aklın uykuya dalmasıyla birlikte karanlık ve korkutucu imgelerin hâkimiyet kazandığını göstermektedir (Soyşekerci, 2018 :1342).



**Şekil 3.** Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 37 Öğrenci daha fazlasını biliyor olabilir mi?  
Aside Yedirme Baskı ve Leke Baskı.



**Şekil 4.** Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 40: Neyden ölecek?, Aside Yedirme Baskı ve  
Leke Baskı.



**şekil 5.** Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 42: "Tu que no puedes" (Yapamayan Sen) Aside Yedirme Baskı ve Leke Baskı.

Goya, 37–42 numaralı levhalar arasında yer alan ve eşek ile katır figürlerini konu alan dizide (Bkz. şekil 3-4-5), hayvanlara insan nitelikleri atfetme geleneğinden yararlanarak eğitim kurumlarını, soylu sınıfını ve hekimleri eleştirel bir hicivle hedef almaktadır. Bu levhalarda hiciv açık ve doğrudandır; eşek figürü, her durumda eleştirinin yöneltildiğı toplumsal tipi simgelemektedir. 37 numaralı "Si sabré mės el discipulo?" ("Öğrenci daha fazlasını bilebilir mi?") (Bkz. şekil 3) başlıklı levhada Goya, bir eşek öğrencinin yine bir eşek öğretmen tarafından okuma yazma öğrenmeye çalıştığı bir sahneyi betimlemektedir. Bu kompozisyonun iletisi son derece nettir. Kuşaklar boyunca aynı yanlış inanç ve yöntemler aktarılmaya devam ettiği sürece, eğitimin yalnızca biçimsel bir tekrar ve anlamsız bir gösteriye dönüşmesi kaçınılmazdır (MacLean, 2006).

### **Desastres de la Guerra (Savaşın Felaketleri)**

Francisco Goya'nın Savaşın Felaketleri serisinde vahşeti çarpıcı bir şekilde gözler önüne serdiği görülmektedir. Öldürülen insanların gördüğü acımasızlığın yansıtıldığı gravürlerde figürlerin yüzlerindeki aşırı ifade biçimleri grotesk bir anlam taşımakla birlikte yaşanan olayın acısını da yansıtmaktadır.





**Şekil 6.** Francisco Goya, Grande hazaña! Con muertos! (Kahramanca Bir Başarı! Ölü Adamlarla!), Gravür Baskı, 1810.

Grande hazaña! Con muertos! (Kahramanca Bir Başarı! Ölü Adamlarla!), Francisco Goya'nın Savaşın Felaketleri serisi kapsamında, savaşın yıkıcı doğasını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Fransız ordusunun Madrid'e girişi sonrası direnişçilere ve topluluk içindeki karşıt gruplara uygulanan katliamlar, Goya üzerinde derin bir etki bırakmış ve sanatçı bu şiddeti gravürlerinde tüm sertliğiyle yansıtmıştır (Kızıllırmak Çekinmez, 2024: 1604).



**Şekil 7.** Francisco Goya, Ve Yapılacak Bir Şey Yok (Y no hai remedio), Savaşın Felaketleri, 1810, Gravür, Kuru Kazıma, Oyma Kalem ve Parlaticı, 14 x 16,7 cm (Metropolitan Sanat Müzesi, New York)

Ressamın bir başka çalışması olan Ve Yapılacak Bir Şey Yok isimli eserinde (Bkz. Şekil 7) gözleri bağlı ve başı öne eğik bir biçimde tahta bir direğe bağlı duran adam, görsel olarak etkileyici bir sahne oluşturmaktadır. Beyaz giysileri yıpranmış ve parçalanmış olmasına rağmen, adeta ışık saçıyormuş izlenimi verir. Dengesiz duruşu yenilgiyi çağırırsa da figür hâlâ kahramanca bir niteliğe sahip olup,

Alter Christus yani başka bir İsa'yı andırmaktadır. Figürün önünde uzanan bir başka figürün cansız bedeni grotesk bir yüz ifadesiyle görünmektedir (Zappella, 2025).

### Disparates (Delilikler)

Sanatçının Delilikler isimli serisinde düş gücünün etkisi şiddetli biçimde yansımaktadır. Uçan, ağaç dallarında duran figürlerin olduğu seride figürler ve içinde bulundukları durum vasıtasıyla sembolik anlatım biçimlerinin de olduğu gözlemlenirken, Francisco Goya'nın önceki serilerinde yapmış olduğu toplum ve sistem üzerine olan eleştirel yaklaşımın da varlık gösterdiği anlaşılmaktadır.



**Şekil 8.** Francisco Goya, Bir Uçuş Şekli, Gravür, Akuatint ve Kuru kazıma, 1815–16, 24 cm × 35,8 cm, Prado Müzesi.



**Şekil 9.** Francisco Goya, Gölünç Bir Aptallık, Gravür, Akuatint ve Kuru kazıma, 1815–19, 33 cm × 47,5 cm.

Pelerin giymiş ve battaniyelere sarınmış figürler, muhtemelen gece vakti, bir ağaç dalına oturmuş, yüzünü ve bedenini gizleyen çizgili bir pelerin kuşanmış gizemli bir figürün konuşmasını dinlemektedir. Sadece elleri görünür durumdadır; bu durum, figürün hitabet yeteneğini ön plana çıkarmaktadır. İspanyol basını sıklıkla ülkeyi bir ağaca -ya gelişmekte olan ya da hastalıklı-benzetmiştir. Benzer bir metafor, Goya'nın eserlerinde de izlenebilmektedir. Resim, zeytin ağaçlarının dallarını kaplayan ve besinlerini emen milyonlarca böcek nedeniyle kararan bir hastalığı çağrıştırmaktadır. Baskı eserinde ise ağaç, parazitlerin etkisiyle değil, ülkenin çöküşüne dolaylı olarak katkıda bulunan, boş bakışlı ve pasif bir izleyici kitlesi tarafından taşınmaktadır (metmuseum.org, 2025).

## GROTESK ANLATIMIN TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BOYUTU

Goya'nın grotesk dili, yalnızca görsel bir etki yaratmakla kalmamış; aynı zamanda toplumsal eleştiriyi iletmenin önemli bir aracı olmuştur. Deforme edilmiş figürler, çarpıtılmış yüz ifadeleri ve karanlık atmosfer, izleyiciye dönemin ahlaki ve toplumsal sorunlarını düşündürmektedir.

Gravürlerdeki grotesk imgeler, savaş, cehalet, iktidar yozlaşması ve sosyal adaletsizlik gibi temaları vurgulamaktadır. Goya, bu yaklaşımıyla izleyicide rahatsızlık uyandırarak, doğrudan eleştiri yapmayı başarmıştır. Görsellerdeki abartı ve çarpıtma hem hiciv hem de dramatik etki yaratmakta böylelikle toplumsal olaylar ve bireysel zaaflar daha belirgin hale gelmektedir.

Sanatçının yapmış olduğu gravürlerde grotesk anlatımın toplumsal eleştirideki rolü ve işlevi önemli rol oynamıştır. Sadece görsel bir etki değil aynı zamanda izleyici üzerinde sorgulayıcı ve düşündürücü bir etki bırakmaktadır. Goya'nın eleştirel yaklaşımının sanatındaki etkisi üzerinde grotesk anlatımın ele alınan konuyu aktarmada güçlü bir araç olduğu ürettiği eserlerde ortaya çıkmaktadır. Los Caprichos, Savaşın Felaketleri, Delilikler serilerinde romantik anlayış çerçevesinde duyguların yoğun bir biçimde yansıtılırken hiciv, eleştiri, keder gibi kavramların grotesk anlatımla figürler üzerinden gerek ifade gerekse bedensel anlamda yansıtıldığı görülmektedir.

## SONUÇ

Bu çalışma, Francisco Goya'nın gravürlerinde grotesk anlatımın biçimsel, tematik ve düşünsel boyutlarını inceleyerek, sanatçının bu anlatım biçimini Romantizm çerçevesinde nasıl özgün bir eleştirel dile dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan değerlendirmeler, groteskin Goya'nın sanatında yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda güçlü bir düşünsel ve toplumsal eleştiri aracı olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

Grotesk anlatım, Goya'nın gravürlerinde figürlerin deformasyonu, abartılı yüz ifadeleri, hayvanî özellikler ve karanlık mekânsal kurgular aracılığıyla somutlaşmaktadır. Ancak bu unsurlar, salt biçimsel bir çarpıtma olarak değil; cehalet, batıl inanç, iktidar yozlaşması, savaşın yıkıcılığı ve insan doğasının irrasyonel yönleri gibi olguların görünür kılınması amacıyla kullanılmaktadır. Bu yönüyle grotesk, Goya'nın eleştirel tavrını güçlendiren ve izleyiciyi edilgin bir alımlayıcı olmaktan çıkararak sorgulamaya yönelten bir anlatım biçimi hâline gelmektedir.

Los Caprichos serisinde grotesk, özellikle hiciv ve ironiyle birleşerek eğitim kurumlarını, dinî otoriteyi ve toplumsal ikiyüzlülüğü hedef almaktadır. Hayvanlara insan özellikleri yüklenmesi ve aklın devre dışı bırakılmasıyla ortaya çıkan karanlık imgeler, aydınlanma düşüncesinin ters yüz edilmesi üzerinden güçlü bir eleştiri sunmaktadır. Savaşın Felaketleri serisinde ise grotesk anlatım, estetik bir mesafeyi ortadan kaldırarak savaşın çıplak gerçekliğini, insan bedeninin kırılganlığı ve ölümün kaçınılmazlığı üzerinden doğrudan izleyiciye aktarmaktadır. Burada grotesk, abartıdan ziyade acının ve şiddetin yoğunluğu aracılığıyla trajik bir gerçeklik duygusu yaratmaktadır. Delilikler



serisinde ise düşsel, absürt ve belirsiz imgeler, insan davranışlarının anlamsızlığına ve toplumsal düzenin çöküşüne işaret eden sembolik bir anlatı kurmaktadır.

Sonuç olarak Goya, grotesk anlatımı Romantik duyarlılıkla birleştirerek, kendi döneminin tarihsel ve toplumsal travmalarını evrensel bir insanlık eleştirisine dönüştürmüştür. Gravürler hem teknik olanakları hem de çoğaltılabilir yapıları sayesinde, bu eleştirinin daha geniş bir alana yayılmasını mümkün kılmıştır. Goya'nın grotesk dili, izleyicide rahatsızlık uyandıran fakat aynı ölçüde düşünmeye zorlayan bir etki yaratarak, modern sanatın eleştirel ve ifadeci yönlerine önemli bir zemin hazırlamıştır. Yapılan araştırmadan elde edilen bulgular ışığında Francisco Goya'nın gravürlerinin, grotesk anlatımın sanatsal ve toplumsal işlevini anlamak açısından temel bir referans niteliği taşıdığı sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Arslan, E. & Yayman, S. (2023). “Sanat Eserlerinde Doğaüstü Güçler: Goya’nın Üç Eserinin İkonografik İncelemesi”, Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 9(67):3241-3253. <https://journalofsocial.com/files/josasjournal/3f68816f-3cbe-4e93-ad55-ea03226cbd03.pdf>
- Batur, M., & Başdoğan, A. (2022). Resim Sanatında Grotesk İmgelerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 7(14), 38-50. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2630653>
- Cumming, Robert (2008). Görsel Rehberler Sanat. çev. Işın Önel, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Goya (Francisco de Goya y Lucientes) (2025). Ridiculous Folly, from the “Disparates” (Follies / Irrationalities) The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384329>
- Kızıllırmak Çekinmez, B. (2024). “Sanat ve Propaganda Arasındaki İnce Çizgi: Francisco Goya” International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587- 1587) Vol:10, Issue:9; pp:1596-1609. <https://sssjournal.com/files/sssjournal/bc2d402e-88ef-47df-a90a-4a38d0b13b92.pdf>
- Krausse, A., C. (2005). Rönesans’tan günümüze resim sanatının öyküsü. Literatür Yayıncılık.
- Little, Stephen (2007). İzmler Sanatı Anlamak. İstanbul: Yem Yayın.
- MacLean, R. (2006). Los Caprichos. <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/aug2006.html>
- MOMA. (2025). Aquatint <https://www.moma.org/collection/terms/aquatint>
- Soyşekerci, Serhat. (2018). Goya’nın Rüyası, Aklın Uykusu Canavarlar Üretir. İdil Dergisi, 7, (51), s.1341-1348. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1536246270.pdf>
- Turani, A (2019). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, A. (2024). Gravür Baskı Resimlerinin Çizgisel Özellikleri. Uluslararası Sanat Tasarım ve Eğitim Dergisi, 5(2), 83-95. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3986253>
- Zappella, C. (2025). Francisco Goya, And there’s nothing to be done from The Disasters of War – Smarthistory. <https://smarthistory.org/goya-and-theres-nothing-to-be-done-from-the-disasters-of-war/>

## Görsel Kaynakçası

- Francisco Goya, Cadıların Şabatı, 1797-98, 43x30 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Lazaro Galdiano Müzesi, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Francisco\\_de\\_Goya\\_y\\_Lucientes\\_-\\_Witches%27\\_Sabbath\\_-\\_WGA10007.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches%27_Sabbath_-_WGA10007.jpg)
- Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 43, Aklın Uyuması Canavarlar Yaratır, 1799, Aside Yedirme Baskı ve Leke Baskı. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Los\\_Caprichos](https://tr.wikipedia.org/wiki/Los_Caprichos)
- Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 37 Öğrenci daha fazlasını biliyor olabilir mi? Aside Yedirme Baskı ve Leke Baskı.

<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/aug2006.html>

Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 40: Neyden ölecek?, Aside Yedirme Baskı ve Leke Baskı.

<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/aug2006.html>

Francisco Goya, Los Caprichos, Capricho 42: Neyden ölecek?, Aside Yedirme Baskı ve Leke Baskı.

<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/aug2006.html>

Francisco Goya, Grande hazaña! Con muertos! (Kahramanca Bir Başarı! Ölü Adamlarla!), Gravür Baskı, 1810.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n\\_Felaketleri#/media/Dosya:Goya-Guerra\\_\(39\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri#/media/Dosya:Goya-Guerra_(39).jpg)

Francisco Goya, Ve Yapılacak Bir Şey Yok (Y no hai remedio) , Savaşın Felaketleri, 1810, Gravür, Kuru Kazıma, Oyma Kalem ve Parlatici, 14 x 16,7 cm ( Metropolitan Sanat Müzesi , New York)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n\\_Felaketleri#/media/Dosya:Goya-Guerra\\_\(15\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri#/media/Dosya:Goya-Guerra_(15).jpg)

Francisco Goya, Bir Uçuş Şekli, Gravür, Akuatint ve Kuru kazıma, 1815–16, 24 cm × 35,8 cm, Prado Müzesi.

[https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_way\\_of\\_flying#/media/File:Prado\\_-\\_Los\\_Disparates\\_\(1864\)\\_-\\_No.\\_13\\_-\\_Modo\\_de\\_volar.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/A_way_of_flying#/media/File:Prado_-_Los_Disparates_(1864)_-_No._13_-_Modo_de_volar.jpg)

Francisco Goya, Gülünç Bir Aptallık, Gravür, Akuatint ve Kuru kazıma, 1815–19, 33 cm × 47,5 cm.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Los\\_disparates#/media/File:Prado\\_-\\_Los\\_Disparates\\_\(1864\)\\_-\\_No.\\_03\\_-\\_Disparate\\_rid%C3%ADculo.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Los_disparates#/media/File:Prado_-_Los_Disparates_(1864)_-_No._03_-_Disparate_rid%C3%ADculo.jpg)



# BÖLÜM 3

## ÇAĞDAŞ DİJİTAL TÜRK SANATINDA BAUDRİLLARD VE HEGEL ÜZERİNDEN BİR OKUMA: OUCHHH STUDIO ÖRNEĞİ

*Emrah UYSAL<sup>1</sup>, Arzu USYAL<sup>2</sup>, Ertuğrul YÜCEL<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Prof. Dr., Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı. ORCID:0000-0003-2565-9533

<sup>2</sup> Prof. Dr. Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, arzu.guldali@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2124-7902

<sup>3</sup> Arş. Gör., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü; Doktora Öğrencisi, Mersin Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı. ORCID: 0009-0008-5409-2867



## Giriş

Yirmi birinci yüzyılın sanat pratiği, dijital teknolojilerin, yapay zekanın (YZ) ve büyük verinin (Big Data) yükselişiyle birlikte radikal bir ontolojik dönüşüm geçirmektedir. Sanat eseri artık tekil bir yaratıcının elinden çıkan, sabit ve maddi bir nesne olmaktan çıkmış; akışkan, algoritmik ve veri tabanlı bir ‘deneyim’ haline gelmiştir. Görünürlük rejiminin kökten değiştiği bu çağda, sanatın işlevi artık doğayı taklit etmek (mimesis) değil, veriyi işleyerek duyusallaştırmaktır. Bu dönüşümün merkezinde, sanatı bilim ve teknoloji ile birleştirerek kamusal alanı dönüştüren, veriyi bir hammadde olarak işleyen yeni medya stüdyoları yer almaktadır. İstanbul merkezli olup küresel bir etki alanına sahip olan Ouchhhh Studio, bu yeni estetik paradigmanın en belirgin ve üretken aktörlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Kendilerini “yeni medya sanatında çok disiplinli bir yaratıcı merkez” olarak tanımlayan stüdyo, “veriyi boya, algoritmayı fırça” olarak kullandıkları iddiasıyla (TEDx Talks, 2025; Ouchhhh Studio, t.y.), sanat tarihinin geleneksel araçlarını dijital çağın araçlarıyla ikame etmekte ve izleyiciyi dijital bir rüya aleminin içine çekmektedir.

Bu araştırma, Ouchhhh Studio’nun üretimlerini, vizyonunu ve teknik metodolojisini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Ancak bu inceleme, salt bir proje kataloğu sunmanın veya teknolojik yenilikleri betimlemenin ötesine geçerek, stüdyonun çalışmalarını iki temel felsefi aks üzerinden okumayı amaçlamaktadır. Georg Wilhelm Friedrich Hegel’in Geist (Tin) fenomenolojisi ve Jean Baudrillard’ın simülasyon ve simülakr teorisi. Bu iki teorik çerçeve, Ouchhhh’un sanatını anlamlandırmada kaçınılmaz bir diyalektik gerilim sunar. Bir yanda, Hegelci bir idealizmle, Ouchhhh’un çalışmaları insanlık tarihinin, bilimsel bilginin ve kozmik verilerin dijital bir Mutlak Tin (Absolute Spirit) içinde sentezlenmesi, aklın kendini duyusal formda dışsallaştırması olarak okunabilir. Diğer yanda, Baudrillard’cı şüpheci bir perspektifle, bu çalışmalar gerçeğin (arkeolojik sit alanlarının, uzayın derinliklerinin, nörolojik süreçlerin) yerini alan, onları estetize ederek tüketime sunan ve göstergelerini yok eden kusursuz hipergerçek (hyperreal) simülasyonlar olarak eleştirilebilir. Bu araştırma, söz konusu gerilimin izini sürerek, dijital sanatın hakikat ile kurduğu çelişkili ilişkiyi haritalandırmayı hedeflemektedir.

Bu araştırma, Çağdaş Türk yeni medya sanatçısı topluluğu olan Ouchhhh Studio’nun dijital eserlerinin ve üretim tekniklerinin, Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı ve Hegel’in Tin kavramı çerçevesinde felsefi ve estetik bir çözümlemesini hedeflediğinden, çalışmanın doğasına en uygun metodolojik çerçeve nitel araştırmalar temelinde ele alınmıştır. Yüksek düzeyli soyut kuramlar ile somut sanatsal çıktılar arasındaki ilişkinin derinlemesine incelenmesi gerekliliği nedeniyle, sosyal ve beşeri bilimler araştırmalarında derinliğe odaklanan bir yaklaşım benimsenmiştir.

Araştırma kapsamında, güncel bir olgunun kendi gerçek yaşam çerçevesi içinde, sınırları belirlenmiş bir sistem olarak derinlemesine araştırılmasını gerektiren Durum Çalışması (Case Study) deseni esas alınmıştır (Yin, 2009, aktaran Creswell, 2013). Durum çalışması, araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) hakkında çoklu bilgi kaynakları aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı nitel bir yaklaşımdır (Creswell, 2013). Bu bağlamda, Ouchhhh Studio’nun sanatsal üretimi ve felsefesi, sınırları belirli (kuramsal çerçeve ve seçili eserlerle sınırlı) bir sistem olarak ele alınmıştır. Nitel araştırmanın temel amacı, bilgilerin genellenmesi değil, özellikle spesifik açıklamanın yapılmasıdır (Pinnegar & Daynes, 2007, aktaran Creswell, 2013). Bu durum çalışması yaklaşımı, soyut kuramlar ışığında

spesifik bir sanatsal topluluğun karmaşık yapısını ve eserlerini izah etme amacına doğrudan hizmet etmektedir.

Çalışma materyallerinin belirlenmesinde, araştırma problemine ve teorik çerçeveye en zengin ve anlamlı bilgiyi sağlayacak materyallerin seçimi amacıyla Amaçlı Örneklemeye yöntemine başvurulmuştur. Amaçlı örneklemede, araştırmacı çalışma probleminin ve merkezi fenomenin anlaşılmasına yönelik istekli olarak bilgiler verebilecek materyalleri seçer (Creswell, 2013). Bu araştırmanın gerektirdiği derin felsefi okumayı desteklemek üzere, Baudrillard'ın simülakr kavramının ve Hegel'in Tin kavramının en belirgin şekilde gözlemlenebileceği sanatsal çıktılar, Kriter Örneklemeye yöntemiyle seçilmiştir (Creswell, 2017). Seçilen eserler, farklı üretim tekniklerini ve farklı tematik odakları temsil etmeleri suretiyle, bulguların farklı bakış açılarını veya farklılıkları yansıtmaya olasılığını artırmayı hedefleyen Maksimum Çeşitlilik Örneklemesi ilkesini de destekleyecek şekilde belirlenmiştir.

Veri toplama araçları olarak Durum Çalışması deseninin karakteristiği gereği Çoklu Veri Kaynakları kullanılmıştır (Creswell, 2017; Creswell, 2013). Bunlar öncelikli olarak Görsel-İşitsel Materyaller (Ouchhhh Studio'nun dijital enstalasyonlarının, veri heykellerinin ve performans kayıtlarının incelenmesi) ve Doküman İncelemesidir. Görsel materyallerin analizi, araştırmacının sezgisel ve bütünsel düşüncelerine güvenmesini gerektiren, nitel araştırmanın temel araçlarından biridir (Saldaña, 2019; Creswell, 2017). Doküman incelemesi kapsamında ise Ouchhhh Studio'nun manifestoları, sanatçı beyanları, teknik raporları ve eserler hakkında yayınlanmış eleştirel incelemeler gibi erişime açık dokümanlar toplanacaktır (Creswell, 2017; Creswell, 2013). Belgeler, yazarlarının ilgilerini ve bakış açılarını yansıttıkları için eleştirel olarak incelenmeli, kasıtlı ya da kasıtsız olarak değerleri ve ideolojileri yansıttığı bilinciyle analiz edilmelidir. Özellikle resmi ve kurumsal dokümanlar, güç, meşruiyet ve gerçekliğin sergilendiği alanlar olarak dikkatle değerlendirilmelidir (Saldaña, 2019).

Bu araştırmanın felsefi derinlik hedefi, veri analizinin sadece yüzeysel betimlemeyle kalmayıp, görüneni aşmayı sağlayan daha verimli ve anlamlı bir okumayı zorunlu kılmaktadır. İçerik analizi bu bağlamda, ikinci dereceden bir okuma sağlayarak, olguların anlamının sezgisel yoldan kavranması tehlikesini bertaraf etmeyi ve ilk bakışta kavranan şeyleri teknik betimleme ve anlama mekanizmalarıyla denetlemeyi hedefler (Bilgin, 2006). Analizin son aşaması, elde edilen betimleme ve temaların kuramsal bir bakış açısıyla yorumlanmasıdır. Bu yorumlama, araştırmacının kendi kişisel deneyimleri, daha geniş literatür ve teoriden derlenen bilgiler ışığında bulguların tartışılmasını ve sonuçların daha geniş anlamının geliştirilmesini içerir (Creswell, 2017; Creswell, 2013). Çıkarsama, sanat eserlerinin yüzeyinden derinine gitmeyi ve “semantik ve- ya dilbilimsel yapılar ile psikolojik veya sosyolojik yapılar, davranışlar, ideolojiler ve tutumlar arasında bir tekabüliyet kurmayı” ifade etmektedir (Levy, 1964, aktaran Bilgin, 2006, s. 16).

### Hegel ve Geist

Hegelci felsefenin ontolojik zeminini ve tarihsel ilerleyişini kuran *Geist* (Tin), durağan bir töz veya soyut bir ruh değil; kendini doğada ve maddede dışsallaştırarak bu karşıtlık üzerinden tekrar kendine dönen, böylelikle kendi bilincine varan mutlak ve diyalektik bir süreçtir (Hegel, 2018). Bu bağlamda Hegelci estetik kuramı, salt bir beğeni yargısı veya doğa güzelliğinin taklidi olmanın çok ötesinde, Tin'in kendini duyusal ve somut bir formda (taşa, renkte, seste) cisimleştirerek görünüşe çıkması olarak tanımlanır. Hegel'e göre “...sanat güzelliği tinden doğmuş ve yeniden doğmuş güzelliiktir” ve doğa güzelliğinden üstündür

(Hegel, 2018, s. 12). Bu cisimleşme, Tin'in kendine yabancılaştırılmış olanı düşüncelere dönüştürerek kendine geri dönme diyalektigidir. Tin hem kendisini hem de karşısını kavrar. Sanat eseri, "dolayimsız duyusal ile ideal düşüncenin ortasında" duran, Tin'in maddeyi kendi özgürlüğüyle biçimlendirerek kendini seyrettiği bir hakikat anıdır (Hegel, 2018, s. 19). Ancak Tin, özü gereği sonsuz ve kavramsal olduğu için, en nihayetinde duyusal formun (sanatın) sınırlarına sığamaz hale gelir. Bu noktada sanat, Tin'in en yüksek ihtiyaçlarını karşılama noktasında "bizim için geçmiş bir şey" haline gelerek yerini içsel temsile ve saf düşünceye bırakır (Hegel, 2018, s. 14). Dolayısıyla Hegelci estetik, İdea'nın duyusal formda parlaması (Güzellik) ile Tin'in bu formu aşarak saf düşünceye evrilmesi arasındaki gerilimli tarihsel sürecin felsefesidir. Ouchhh'un veri heykelleri, kolektif sismik titreşimlerin veya nöral aktivitelerin dijital bir formda dışsallaşması olarak ele alındığında, bu pratik, Tin'in kendini duyusal bir sergileme içinde yeniden üretme arzusunun güncel bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Zira sanat, Hegel için, Tin'in tikel ve genel arasındaki soyut ilişkide ifadesini bulur (Hegel, 2018, s. 100).

Ancak bu Hegelci hareketin diyalektiği Deleuze tarafından şiddetli bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Deleuze, Hegel'in diyalektiğinde fiziksel ve ruhsal hareket yerine, kavramın soyut hareketini önerdiğini; tekil ile tümelin İdea dahilindeki hakiki ilişkisi yerine, tikel ile genel olarak kavramın soyut ilişkisini koyduğunu ileri sürer. Bu, temsiliyetin yansımış halinde, basit bir genellik içinde kalmaktır. İdeaları dramatize etmek yerine kavramları temsil eden sahte bir tiyatro yaratır (Deleuze, 2017). Bu eleştiri, dijital sanat bağlamında hayati bir köprü kurmaktadır. Ouchhh'un yapay zeka algoritmalarıyla işlediği veriler, kolektif Tin'in edimsel bir dışsallaşması olmak yerine, Deleuze'ün işaret ettiği gibi bir komut modeli (matris) tarafından belirlenmiş farkı özdeşliğe tabi kılan bir mantığın ürünü olabilir. Bu süreç Hegelci anlamda sonsuz temsil çabasının doruk noktası sayılabilir. Zira Leibniz ve Hegel'in de temsilin sınırlarını aşırı küçüğe ve aşırı büyüğe taşıma çabası, yine de farkı özdeşliğe indirgeyen bir temele dayanmaktadır (Deleuze, 2017). Bu sebeple, araştırma süresince dijital sanattaki bu dışsallaşmanın, Hegel'in öngördüğü Mutlak Tin'in gerçekleşimi mi, yoksa Deleuze'ün bahsettiği gibi, Simülakr'a zemin hazırlayan özdeşliğin hizmetindeki mantık canavarı mı olduğu sorusu derinlemesine irdelenecektir.

### **Baudrillard ve Simülasyon**

Hegelci Tin'in edimselleşme arayışının modern teknolojilerle kesiştiği noktada Baudrillard, tüm gönderen sistemlerinin çöküşünü ve Simülasyon çağına geçişi ilan eder. Baudrillard'a göre günümüzdeki soyutlama biçimleri artık haritacılık, suret çıkarma ya da kavramla ilişkili değildir. Simülasyon, "bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi" anlamına gelen hipergerçekliğin kendisidir. Bu evrede, "...harita öncesinde ya da sonrasında bir toprak parçası yoktur" (Baudrillard, 2011, s. 14). Ouchhh'un Göbeklitepe'den alınan sismik verileri estetik bir forma dönüştürmesi, tam da bu hipergerçek ortamda, verinin orijinal referansı ile olan bağını kopararak kendi kendinin Simülakrı haline gelmesini simgelemektedir.

Simülakraların üretimi, "minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından gerçekleştirilen, sonsuz sayıda yeniden üretimin mümkün olduğu" bir düzende vuku bulur (Baudrillard, 2011, s. 15). Bu, artık rasyonel bir gerçeğe ihtiyaç duyulmayan, düşsellikten yoksun bir işlemsel gerçekliktir. Sanat eseri olarak kurgulanan veri heykelleri, Deleuze'ün Platonculuk eleştirisinde belirttiği gibi, artık benzerlikten sıyrılmış, farktan beslenen 'şeytani imge' statüsüne ulaşır (Deleuze, 2017). Baudrillard, Simülasyonun

kritik işlevinin gerçekte sahte arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak olduğunu vurgulamaktadır. Simülasyonun ürettiği hipergerçek, gerçeğin tüm göstergelerine sahip olmakla birlikte, tüm anlam ve çekiciliğini yitirmiş, akıl almaz bir “...yeniden canlandırma süreci...” içinde var olur (Baudrillard, 2011, s. 45). Bu sanat pratiği, kökensel veriyi sentetik bir program aracılığıyla işlemsel ve estetik bir forma indirgeyerek, Baudrillard’ın bahsettiği gibi, teknik kusursuzluğın toplumsal kusursuzluğa modellik yaptığı, her şeyin normlara boyun eğdiği bir denetleme modeliyle paralellik kurmaktadır (Baudrillard, 2011). Bu nedenle Ouchhhh’un eserleri, gerçeğin izini sürmek yerine, gerçeğin tüm göstergelerine sahip olan ancak kökeni olmayan sentetik bir göstergenin (Simülakrın) kusursuzluğunu sergileyerek, izleyiciyi ‘göndergesiz göstergeler’ evrenine davet etmektedir.

### **Ouchhhh Studio Pratiklerinin Simülasyon ve Dijital Tin Bağlamında Çözümlemesi**

Ouchhhh Studio (Ferdî ve Eylül Alıcı), dijital sanatın ontolojisini yeniden tanımlayan pratiklerini, “veriyi boya, algoritmayı fırça olarak kullanma” beyanıyla kuramsallaştırır (Ouchhhh Studio, t.y.; TEDx Talks, 2025). Geleneksel sanatçı atölyesi modelini geride bırakan stüdyo, mühendisler, akademisyenler, yaratıcı kodlayıcılar ve veri bilimcilerinden oluşan, tamamı Türk olan multidisipliner yapısıyla, matematik ve sanatı evrensel bir dil olarak konumlandıran sanatsal üretimlerini on beş yıldır sürdürmektedir. (Ouchhhh Studio, t.y.; Keçeci, 2025). Bu yapısal tercih, Hegelci kolektif tin kavramını destekler niteliktedir; zira ortaya çıkan sanat eseri tek bir dehanın öznel yaratımı değil, teknik ve estetik bilginin kolektif bir sentezinin ürünüdür. Stüdyonun İstanbul merkezli olup Los Angeles, Viyana, Barselona ve Paris gibi şehirlere yayılan ağı, sanatın yerel bağlamdan sıyrılarak evrensel bir teknolojik dil (kod ve veri) üzerinden kendini kurduğunu gösterir (Ouchhhh Studio, t.y.). Ferdî Alıcı’nın, Van Gogh’un boyayı kullanarak gerçekliği yansıtması gibi, Ouchhhh’un da veriyi kullanarak çok boyutlu evrenlerin gizli kodlarını resmettiği yönündeki analojisi, sanatın materyalitesinde yaşanan ontolojik kaymayı belgelemektedir (MassivArt, 2020; TEDx Talks, 2025). Amaç, insan gözünün algılayamadığı mikro (hücrese) veya makro (kozmi) fenomenleri estetik bir deneyime dönüştürerek görünmeyeni görünür kılmaktır.



**Görsel 1:** Ouchhhh Studio, “DATAGATE”, World’s First NASA AI Astronomical Research Data Sculpture Permanent Public Art, 2018



Stüdyonun üretim sürecindeki teknik tercihler, felsefî bir duruşa işaret etmektedir. Özellikle *Data Gate* projesinde yaşanan teknik yol ayrımı, Baudrillard’cı simülasyon teorisi açısından kritiktir. Stüdyo başlangıçta, gezegenlerin ışık eğrilerini analiz etmek için sıralı verilere uygun olan Tekrarlayan Sinir Ağları (RNN) kullanmayı planlamış, ancak RNN’in ürettiği desenlerin kendini tekrar eden ve estetik açıdan kısır olduğunu gözlemlemiştir. Bunun üzerine, veriyi mantıksal bir sıra yerine görsel bir doku olarak işleyen ve ‘halüsinatif’ görüntüler üreten Üretken Çekişmeli Ağlar’a (GAN) yönelinmiştir (Ouchhh Studio, 2018a). Bu teknik tercih, bilimsel doğruluk yerine estetik etkinin seçilmesi anlamına gelir. RNN mantıksal tutarlılık ve sadakat ararken, GAN görsel yenilik ve şaşırtıcılık sunar. Bu durum, Baudrillard’ın (2011) simülasyon eleştirisini doğrular niteliktedir: Amaç verinin bilimsel temsili değil, verinin görsel bir şölene, bir hipergerçekliğe dönüştürülmesidir. Gerçeklik ilkesi, haz ilkesine feda edilmiştir. Bu teknik başkalaşım, Hegelci estetik açısından yorumlandığında, Tin’in salt bilimsel olanın darlığından sıyrılarak kendini duyuşal bir formda ‘İdeal’ olarak gerçekleştirme çabasıyla örtüşmektedir. Hegel’e göre sanat, Tin’in en yüksek ilgilerini duyuşal somut bir biçim içinde zihinlerimize getirmelidir (Hegel, 2018). Stüdyonun RNN’in mekanik tekrarından vazgeçip GAN’ın öngörülemez üretkenliğine yönelmesi, Tin’in maddeyi (burada ham veriyi) kendi özgürlüğüyle yoğurarak hayal gücüne, “gerçek doğanın ona sağladığı malzemeden adeta ikinci bir doğa yaratma...” yetisine, tekabül etmektedir (Kant, 2006, s. 185). Böylece eser, dışsal bir doğa olayı olan gezegen verisinin taklidi olmaktan çıkarak, Tin’in kendi içselliğini yansıttığı ve özgür oyununu sergilediği bir görünüş (Schein) kazanır; zira Hegel için bizzat görünüş, öz için özseldir (Hegel, 2018).



**Görsel 2:** Ouchhh Studio, “*DATAMONOLITH\_AI*”, Architectural Data Sculpture Installation, 2020

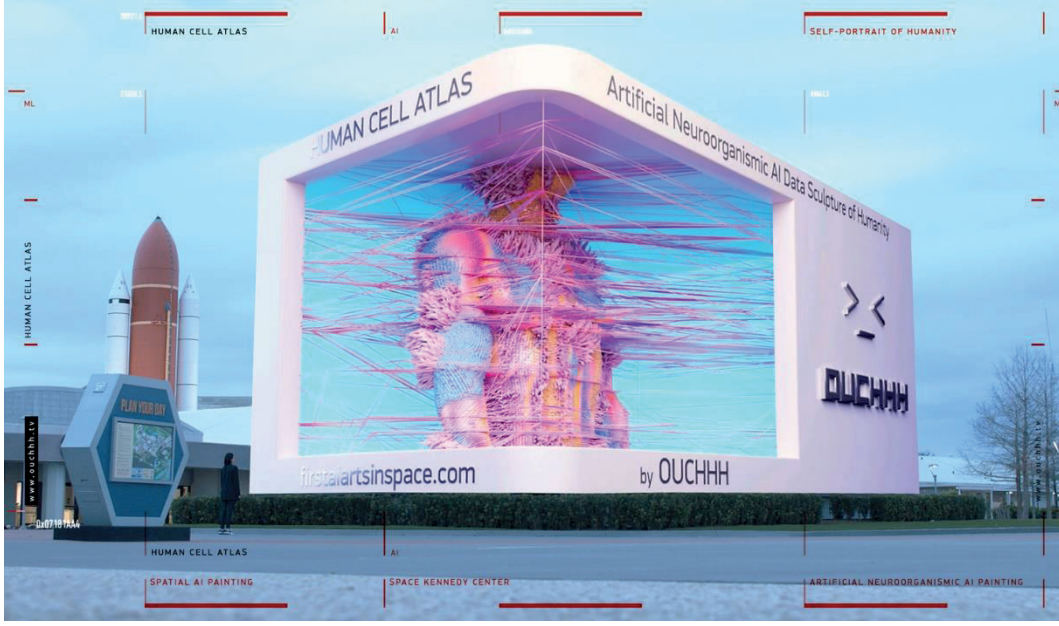
**Görsel 3:** Ouchhh Studio, “*AI DATAPORTAL\_ARCH OF LIGHT*”, World’s First 360 AI Metaverse Arch Data Sculpture, 2022

Bu hipergerçeklik inşasının en çarpıcı örneklerinden biri *Datamonolith* projesidir. Göbeklitepe’den alınan arkeolojik verilerin ve görüntülerin GAN algoritmalarıyla işlendiği eser (Ouchhh Studio, 2020), Hegel’in tarih felsefesinin görsel bir kanıtı gibidir. İnsanlık tarihinin

bilinen en eski tapınağı ile aklın en son ürünü olan Yapay Zeka, tek bir dijital monolit üzerinde sentezlenir (Aufhebung). Geçmiş, yok olup gitmemiş, dijital Tin içinde muhafaza edilmiştir. Ancak Baudrillard'cı bir okumayla *Datamonolith*, gerçek Göbeklitepe'nin aurasını yok eden bir simülasyondur. Gerçek taşlar sessiz ve yerindeyken, Ouchhh'un monoliti parlak, akışkan ve taşınabilirdir. Tarihsel bağlamından koparılan arkeolojik veri, saf bir görsel dokuya indirgenerek disneylandlaştırılır. İzleyici, 12.000 yıl önceki ritüellerle değil, bu ritüellerin veriye dönüştürülmüş halüsinasyonu ile karşılaşır. Benzer bir durum, Milano'daki *Arch of Light* projesinde de gözlemlenebilir. 700 yıllık İtalyan kültürel mirası, tarihi anıtın üzerine giydirilen bir veri derisine dönüşür (Ouchhh Studio, 2022). Mekan sibernetikleşir ve anıt, kendi tarihini anlatan bir özne olmaktan çıkıp, dijital içeriğin yansıtıldığı pasif bir ekrana dönüşür. Bu dönüşüm, Ouchhh Studio'nun üretim pratiğinde bilimsel ve tarihsel verinin yalnızca bir bilgi kaynağı olarak değil, estetik bir malzeme olarak yeniden kurgulandığını göstermektedir. Veri, bu noktada temsil ettiği tarihsel gerçekliğin ötesine geçerek duyusal bir deneyime indirgenir ve izleyiciyle kurduğu ilişki, epistemolojik olmaktan ziyade fenomenolojik bir nitelik kazanır. Dolayısıyla stüdyonun çalışmaları, bilimsel verinin sanatsal bir arayüz aracılığıyla nasıl estetikleştirildiği ve anlamının nasıl dönüştürüldüğü sorusunu merkezine almaktadır.

Stüdyonun bilimsel veriyi estetikleştirilmesi, Kantçı Yüce kavramının güncel ve dijital bir versiyonu olan Teknolojik Yüce'yi doğurur. Kant'a göre Güzel ve Yüce arasındaki temel ontolojik fark, nesnenin sınırlarıyla ilgilidir. Doğanın güzelliği, nesnenin biçimini (Form) ilgilendirir ve bu biçim, sınırlardan oluşmaktadır (Kant, 2006). Ouchhh'un eserleri genellikle belirli bir biçimden ziyade akışkan, sınırları belirsiz ve sürekli değişen veri yığınlarının (big data) tezahürüdür. Dolayısıyla, dijital veri heykelleri, izleyiciye bir 'formun güzelliğini' sunmaktan ziyade, verinin 'niceliksel sınırsızlığını' sunarak Yüce duygusunu tetikler. NASA Kepler Uzay Teleskobu verilerinin kullanıldığı *Data Gate* (Ouchhh Studio, 2018a) ve CERN, NASA işbirlikleriyle hayata geçirilen *Human Cell Atlas* (Ouchhh Studio, 2024a; İkiz, 2024) projeleri bu bağlamda değerlendirilmelidir. *Data Gate*, insan zihninin kavrayamayacağı büyüklükteki kozmik verileri (ötegezegenler, ışık yılları) yapay zeka aracılığıyla evcilleştirerek izlenebilir bir forma sokar. Hegel'e göre bu, aklın doğayı kavramasının yeni bir yolu olarak görülebilir. Ancak Baudrillard'cı yönden okunduğunda eserde izlenen gezegenler gerçek değil, GAN algoritmaları tarafından Kepler verileri baz alınarak hayal edilmiş simülasyonlardır. Bilimsel veri, bilim kurguya dönüşmüştür. Benzer şekilde, insan hücrelerinin genetik verisinin uzaya gönderildiği *Human Cell Atlas*, Hegelci Evrensel İnsan fikrinin biyolojik ve dijital zirvesi olsa da, Baudrillard için insanın bir koda indirgenmesinin estetik kutlamasıdır. İnsan artık bir özne değil, uzay boşluğunda süzülen şiirsel bir kod dizisidir.





**Görsel 4:** Ouchhhh Studio, “HUMAN CELL ATLAS”, First Ai Art Data Spatial Painting in Space, 2024

Ouchhhh Studio’nun üretim pratiğinde Tin’in kendini en doğrudan dışsallaştırdığı alan, nöro-estetik temelli çalışmalardır. Bu bağlamda Say Superstrings (Ouchhhh Studio, 2019), canlı performans sırasında müzisyenlerin beyin dalgalarının (EEG) gerçek zamanlı olarak işlenmesi ve büyük ölçekli veri görselleştirmelerine dönüştürülmesi yoluyla, öznel bilinç durumlarını duyuşsal bir deneyim alanına taşımaktadır. Bireysel zihinsel süreçler, bu çalışmada fiziksel mekanda görünür kılınarak Hegelci Öznel Tin’in nesnel bir forma bürünmesini örnekler. Benzer şekilde Poetic AI (Ouchhhh Studio, 2018b), bilimsel ve felsefi kanona ait yaklaşık 20 milyon satırlık teorik metnin yapay zekâ tarafından işlenmesiyle üretilen metinsel çıktılar üzerinden, bilginin makine aracılığıyla yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Yapay zekânın “kendi kitabını yazması” olarak sunulan bu süreç (TEDx Talks, 2025), Tin’in artık insan öznesine ihtiyaç duymadan, algoritmik sistemler üzerinden kendini ürettiği bir evre olarak okunabilir. Bununla birlikte Baudrillard’cı bir perspektiften bakıldığında, bu üretim süreci anlamın derinleşmesine değil, bilginin istatistiksel örüntülere indirgenmesine işaret etmektedir. Yapay zeka Einstein’ın teorisini kavramaz, yalnızca olasılıkları hesaplar. Ortaya çıkan şey, bilginin kendisi değil, bilimin simülasyonudur. Singapur’un iklim verilerini temel alan Mother Earth projesi ise (Ouchhhh Studio, 2024b), bilimsel verinin estetik bir ışık heykeline dönüştürülmesi yoluyla felaketin temsili ile asıl soruna dikkat çekilmesine odaklanmaktadır (DG Art Project, 2025). Küresel iklim krizine ilişkin ölçümler, etkileyici ve büyüleyici görsel yapılara çevrilirken, bu estetikleştirme izleyiciyi eyleme çağırarak yerine, felaketin dönüştürülmüş imgeleri karşısında hayran ve pasifize olmuş bir konuma da sürükleyebilir.

Akademik literatürde Ouchhhh Studio’nun üretimleri, Platform Estetiği (Platform Aesthetics) kavramı üzerinden de tartışılmaktadır (Grba, 2022). Bu eleştirel yaklaşıma göre, teknoloji devlerinin (Google, NASA, NVIDIA) gücünü ve estetiğini sorgulamadan yeniden üreten bu eserler, izleyiciyi yenilik vaadiyle cezbetse de kavramsal derinlikten yoksundur. Eserlerin rüya gibi (dream-like) estetiği, algoritmik sürecin rastlantısallığını yüceltirken, sanatsal karar alma sürecini teknik bir demoya indirger. Art Dubai Digital zirvesinde tartışılan “Teknolojik Yüce Sonrası” (Art Dubai, 2025) kavramı da bu ikilemi vurgulamaktadır. Ouchhhh

Studio eserlerini insan ölçeğini açan veri yığınları biçiminde izleyici karşısına dikerek küçük hissettirir, ancak aynı zamanda bu veriyi güzel bir şeye dönüştürerek haz uyandırır. Bu, teknolojinin hem korkutucu hem de kurtarıcı bir güç olarak sunulduğu an olarak okunabilir. Ouchhhh Studio’nun pratikleri, Hegelci bir idealizmle (verinin tinsel yükselişi) Baudrillard’cı bir nihilizm (gerçeğin simülasyon içinde yitimi) arasında salınan, çağdaş sanatın en gerilimli hattını oluşturmaktadır.

## Sonuç

Bu vaka analizinin bulguları, Ouchhhh Studio’nun sanatsal pratiklerinin, çağdaş dijital sanatın Baudrillard’cı Simülasyon ile Hegelci Tin arasındaki ontolojik gerilim hattında konumlandığını doğrulamaktadır.

Hegelci bir okumayla, stüdyo, insan aklının ve verisinin evrensel bir sentezini yaparak, Geist’in dijital çağdaki otoportresini çizmektedir. Arkeolojiden uzay bilimlerine, nörobilimden edebiyata kadar uzanan veri setleri, stüdyonun algoritmaları sayesinde görünür, duyulur ve deneyimlenir hale gelmektedir. Bu, bilginin demokratikleşmesi ve estetikleşmesi olarak görülebilir. Görünmez olan rasyonel veri, kamusal alanda duyusal bir deneyime dönüşür. Ancak Baudrillard’cı bir okumayla, bu süreç gerçeğin başarılı bir şekilde yerinden edilmesidir. Ouchhhh’un veri heykelleri, referans verdikleri gerçeğliğin (tarihin, uzayın, doğanın) yerini alır. Göbeklitepe bir ışık sütununa, iklim krizi renkli bir animasyona, bilimsel teori bir desen akışına dönüşür. İçerik (veri), biçim (algoritma) tarafından yutulur. Ortaya çıkan şey anlamın değil, enformasyonun ve teknolojinin kendi kendini kutladığı, baştan çıkarıcı bir simülasyondur. Stüdyo, bir yandan Hegelci bir idealizmi (Mutlak Tin’in kendini bilme arzusu ve evrensel dil arayışı) dijital teknoloji üzerinden simüle ederken, öte yandan Baudrillard’ın tanımladığı üçüncü düzen simülasyonunun ve hipergerçeğliğin tüm koşullarını yerine getirmektedir. Zira AI’ya atfedilen bilinç, Mutlak Tin’in dijital bir kopyası, bir simülakrıdır. Verinin fiziksel anıtlara dönüştürölmesi, referansın tamamen kayboluşunu reddeden, ancak simülasyonun içine entegre edilmiş bir fiziksel illüzyon performansı olarak işlemektedir.

Sonuç olarak bu araştırma, sanatçı topluluğunun üretiminin ve nitel araştırma yönteminin temel amacına uygun olarak, soyut kuramlar ışığında spesifik ve derinlemesine açıklanabilir karmaşık bir yapıyı teşkil ettiğini göstermektedir (Pinnegar & Daynes, 2007, aktaran Creswell, 2013). Tartışma, Ouchhhh Studio’nun eserlerinin, sanatsal yaratımın artık gerçeğin yerini alan Simülakrlar ile dünyanın nesnel ironisi arasında kalındığı bir çağda, anlamdan ziyade kodun ve performativitenin belirleyici olduğu bir alan olduğunu açığa çıkarmıştır. Ouchhhh, Veri Fenomenolojisi üreten bir laboratuvardır. Bu laboratuvar, verinin nasıl ‘gerçek’ten kopup ‘hiper-gerçek’ bir sanat nesnesine dönüştüğünü incelemek için eşsiz bir vaka sunmaktadır. Ouchhhh Studio’nun sanatı, dijital çağın Tin’inin kendisine aynada baktığı, ancak aynada gördüğü şeyin kendisi mi yoksa dijital bir halüsinasyon mu olduğundan emin olamadığı o kritik andır.

## Kaynakça

- Art Dubai. (2025). *Digital Summit 2025*. Art Dubai Digital. <https://www.artdubai.ae/digital-summit-2025/>
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları. ISBN: 978-975-8717-01-4
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi: Teknikler ve örnek çalışmalar*. Siyasal Kitabevi.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (3. baskı). (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev. Ed.). Siyasal Kitabevi.
- Creswell, J. W. (2017). *Araştırma deseni: Nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları* (3. baskı). (S. B. Demir, Çev. Ed.). Eğiten Kitap.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık. ISBN 978 975 8686-86-5
- DG Art Project. (2025, 23 Mayıs). *Ouchhh Studio unveiled its intercontinental real-time climate data sculpture at Art Dubai*. DG Art Project. <https://dgartproject.com.tr/en/ouchhh-studio-unveiled-its-intercontinental-real-time-climate-data-sculpture-at-art-dubai/>
- Grba, D. (2022). Deep Else: A Critical Framework for AI Art. *Digital*, 2(1), 1-32. <https://doi.org/10.3390/digital2010001>
- Hegel, G. W. F. (2018). *Estetik: Güzel sanatlar üzerine dersler* (T. Altuğ & H. Hünler, Çev., Der.). Kırmızı Kedi Yayınları. ISBN: 978-605-298-675-2
- Kant, İ. (2006). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayıncılık. ISBN 975 397 096 X
- Ouchhh Studio. (2018a). *Data Gate: World's First NASA AI Astronomical Research Data Sculpture*. Ouchhh.tv. <https://ouchhh.tv/DATAGATE>
- Ouchhh Studio. (2019). *Say Superstrings: A Real-Time Generative Installation Performance Of Electrical Activity (EEG) In The Musician's Brain*. Ouchhh.tv. [https://ouchhh.tv/SAY-SUPERSTRINGS\\_A-Real-Time-Generative-Installation-Performance-Of-1](https://ouchhh.tv/SAY-SUPERSTRINGS_A-Real-Time-Generative-Installation-Performance-Of-1)
- Ouchhh Studio. (2018b). *Poetic AI: Solo Exhibition at Atelier des Lumières*. Ouchhh.tv. <https://ouchhh.tv/POETIC-AI-Exhibition-Paris>
- Ouchhh Studio. (2020). *Datamonolith: AI Architectural Data Sculpture*. Ouchhh.tv. <https://ouchhh.tv/AI-DATAMONOLITH-1>
- Ouchhh Studio. (2022). *AI Dataportal: Arch of Light*. Ouchhh.tv. [https://ouchhh.tv/ARCH-OF-LIGHT\\_AI-DATA-SCULPTURE-IN-METaverse](https://ouchhh.tv/ARCH-OF-LIGHT_AI-DATA-SCULPTURE-IN-METaverse)
- Ouchhh Studio. (2024a). *Human Cell Atlas: First AI Art in Space*. Ouchhh.tv. [https://ouchhh.tv/FIRST-AI-ART-IN-SPACE\\_HUMAN-CELL-ATLAS](https://ouchhh.tv/FIRST-AI-ART-IN-SPACE_HUMAN-CELL-ATLAS)
- Ouchhh Studio. (2024b). *Mother Earth: Singapore Climate Change AI Data Painting*. Ouchhh.tv. [https://ouchhh.tv/MOTHEREARTH\\_Singapore\\_Climate-Change-AI-Data-Painting](https://ouchhh.tv/MOTHEREARTH_Singapore_Climate-Change-AI-Data-Painting)
- Ouchhh Studio. (t.y.-a). *About Us & Manifesto*. Ouchhh.tv. <https://ouchhh.tv/INFO>

- Ikiz, U, S. (2024, 30 Mart). *Ouchhh and CERN Collaborated for the First AI Data Spatial Painting in Space*. Parametric Architecture. <https://parametric-architecture.com/ouchhh-and-cern-collaborated-for-the-first-ai-data-spatial-painting-in-space/>
- Keçeci, S. (2025, 9 Nisan). *Dünyada fark yaratan projeleriyle dikkat çeken Ouchh Studio kurucuları Eylül-Ferdi Alıcı çifti dergimize konuk oldu*. Quality Dergisi. <https://qualitydergisi.com/dunyada-fark-yaratan-projeleriyle-dikkat-ceken-ouchh-studio-kuruculari-eylul-ferdi-alici-cifti-dergimize-konuk-oldu/>
- Saldaña, J. (2019). *Nitel araştırmacılar için kodlama el kitabı* (3. baskı). (A. Tüfekci Akcan ve S. N. Şad, Çev. Ed.). Pegem Akademi.
- Zhang, M., Huang, Y., Ahmed, S. U., & Shidujaman, M. (2020). Mapping Between Mind Cybernetics and Aesthetic Structure in Real-Time EEG Art. In *Lecture Notes in Computer Science* (pp. 344–362). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-60117-1\\_26](https://doi.org/10.1007/978-3-030-60117-1_26)
- TEDx Talks. (2025). *Yapay Zeka ile Sanat: Verinin Boyaya, Algoritmanın Fırçaya Dönüşümü | Ferdi Alıcı* | TEDxMETUAnkara [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d3By3Pkpl10>





# BÖLÜM 4

## DİJİTAL SANATTAN YENİ MEDYA SANATINA

*Şirin KOÇAK<sup>1</sup>, Gülçin ÇAVDAR<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Doç., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, sirin.kocak@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6367-8060

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Uşak Üniversitesi, Deri Tekstil ve Seramik Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi, gulcin.cavdar@usak.edu.tr, ORCID:0000-0002-1550-9999

## Giriş

Dijital teknolojilerin hızla gelişmesi, sanatın üretim, sunum ve deneyimlenme biçimlerinde köklü dönüşümlere yol açmıştır. Geleneksel sanat bilgisayar teknolojileri, ağ sistemleri ve veri temelli süreçlerle bütünleşerek dijital sanat ve yeni medya sanatı başlığı altında yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Bu çalışma, dijital çağda yeni medya sanatının kavramsal ve kuramsal temellerini incelemeyi; sanat, teknoloji ve izleyici arasındaki ilişkinin nasıl dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yeni medya sanatının izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak etkileşimli ve deneyimsel bir sürece dahil ettiğini ve dijital çağın sanatsal üretim anlayışını yeniden tanımladığını ortaya koymaktadır. Araştırma kapsamında Lev Manovich'in yeni medya ilkeleri doğrultusunda dijital ve yeni medya sanatı arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Ayrıca Cory Arcangel, Jeffrey Shaw ve Refik Anadol gibi sanatçıların seçilmiş eserleri üzerinden yeni medya sanatının etkileşim, veri ve mekân kavramlarıyla nasıl şekillendiği incelenmiştir.

## Dijital Sanat

Sanat, tarihsel süreç boyunca sürekli biçim değiştirerek geleneksel yöntemlerden teknolojik imkânlarla uzanan geniş bir yelpazede gelişim göstermiştir. Başlangıçta tuval ve kâğıt gibi somut yüzeylerle sınırlı olan ifade biçimleri, Sanayi Devrimi'nin getirdiği makineleşme ve ardından gelen dijitalleşmeyle birlikte hazır nesnelere, kavramsal yaklaşımlara ve sonunda bilgisayar tabanlı verilere evrilmiştir. Günümüzde yeni medya sanatı altında değerlendirilen bu dönüşüm, sanatçılara veriyi ve dijital akışkanlığı görselleştirme noktasında sınırsız bir özgürlük alanı sunmaktadır. Dijital çağın beraberinde getirdiği teknolojik dönüşüm, sanatın üretim, dağıtım ve sergilenme biçimlerini kökten bir değişime uğratmıştır.

Özellikle 21. yüzyılın başından itibaren yapay zekâ, sanal gerçeklik (VR) ve etkileşimlerle zenginleşen sanat, sanatçı ile teknoloji arasındaki sınırları yeniden tanımlamıştır. Günümüzde dijital sanat, sadece estetik bir nesne sunmakla kalmayıp, aynı zamanda veri odaklı bir toplumun kültürel ve sosyolojik eleştirisini de bünyesinde barındırmış bulunmaktadır. İnsanoğlunun bilim ve teknolojiye kat ettiği bu ilerlemenin temelinde, sürekli daha iyiyi arama ve zihnindeki tasarımları gerçeğe dönüştürme potansiyeli yatmaktadır. Düşünme yetisini teknik becerileriyle birleştiren insan, içinde bulunduğu çağın sunduğu teknolojik araçları kullanarak sanatı statik bir yapıdan çıkarıp dinamik bir boyuta taşımıştır.

Dijital sanat, basit bir dijital çizimden en karmaşık algoritmik veri işleme süreçlerine kadar uzanan devasa bir alanı temsil etmektedir. Bu sanat türü; geleneksel disiplinlerin (resim, heykel, müzik vb.) bilgisayar teknolojileriyle harmanlanması, verilerin matematiksel olarak işlenmesi ve dijital ortamda yeniden form bulmasıyla hayat bulmaktadır. Kökenleri 19. yüzyıldaki hareketli fotoğraf çalışmalarına dayandırılan dijital sanat, teknik açıdan Glitch sanatından fraktal sanatına, CGI teknolojisinden piksel sanatına kadar çok sayıda alt başlığı bünyesinde barındırmaktadır. *“Fotoğraf arşivleri, müze koleksiyonları, sergi katalogları, sanat piyasasına ait envanter defterleri ve geleneksel arşivler; analog formatlardan dijital ortamlara ve dağınık fiziksel depolardan bütünleşik çevrimiçi portallara taşındıkça, görsel ve maddi kültürü dijital yöntemlerle incelemek isteyen sanat tarihçileri için önemli araştırma kaynakları hâline gelmektedir.”* (Brey, 2021:2)

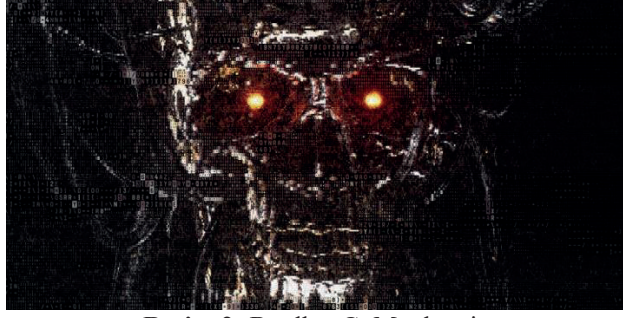
Dijital sanatın bu çeşitliliği, kur Lev Manovich tarafından beş temel ilke üzerinden açıklanmaktadır. Manovich'e göre; piksellerden oluşan modülerlik, anlatının yerini alan veri tabanı mantığı ve izleyiciyi aktif bir katılımcıya dönüştüren etkileşim, yeni medyanın işleyiş mantığını kurmaktadır (Manovich,2001). Sanatsal faaliyetler, insan zihninin bir tasarımı olarak teknolojik imkânlarla paralel bir gelişim izlemiş bilim, teknoloji ve sanatın harmanlanmasıyla günümüzün dijital kültürünü oluşturmuştur. Bu süreç, mağara duvarlarındaki ilk çizimlerden başlayarak matbaaya, tuvallerden ışığa duyarlı yüzeylere ve nihayetinde üç boyutlu sanal tasarımlara kadar uzanan kademeli görsel değişimdir. Geleneksel sanatın somutluğu, günümüzde yerini fiziksel ve dijital nesnelerin eş zamanlı etkileşim kurduğu hibrit bir yapıya bırakmıştır. Alanın küresel ölçekteki gelişimine Mike Winkelmann (Beeple), Bradley Munkowitz gibi isimlerle birlikte, dünyada "veri heykeli" kavramına öncülük eden Refik Anadol gibi sanatçılar yön vermektedir (Özeskici ve Çavdar, 2022: 60).



Resim 1: Mike Winkelmann (Beeple).

Mike Winkelmann'ın "Everydays The First 5000 Days" (<http:6>) adlı NFT eseri (Resim 1), 2021 yılında Christie's müzayede evinde satışa sunulan ve dijital sanat tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen bir kolaj çalışmasıdır. Bu örnek, dijital sanatın ekonomik, kültürel ve teknolojik boyutlarının iç içe geçtiği güncel bir kırılma noktasını temsil ederken; dijital üretimin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda küresel dolaşıma açık bir değer sistemine dönüştüğünü de göstermektedir. Eser, sanatçının yaklaşık on üç yıl boyunca her gün ürettiği ve güncel toplumsal, politik ve kültürel olaylara göndermeler içeren dijital görsellerden oluşmaktadır. Başlangıçta sosyal medya platformu Instagram üzerinden paylaşılan bu günlük üretimler arasından seçilen beş bin görsel, daha sonra tek bir bütüncül kompozisyon hâline getirilmiştir (Demir, 2025: 665).

Lev Manovich'in ortaya koyduğu bu kuramsal çerçeve, dijital ve yeni medya sanatında üretilen eserlerin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda yapısal olarak da nasıl şekillendiğini açıklamaktadır. Bu ilkeler doğrultusunda üretilen çağdaş dijital sanat eserleri, verinin estetik bir malzemeye dönüşmesini mümkün kılmakta; sanatçılar algoritmalar, yazılımlar ve ağ sistemleri aracılığıyla yeni anlatı biçimleri geliştirmektedir.



**Resim 2:** Bradley G. Munkowitz  
The History Of Bitcoin, 2025.

Gmunk, dijital sanat ve tasarım dünyasında standartları belirleyici özelliği ile çok yönlü bir sanatçı olarak geçmektedir. Tron: Legacy ve Oblivion gibi yapımlarda fütüristik arayüzler ve AR konseptleri geliştirmiştir (Resim 2). Aynı zamanda Milyarlarca insanın kullandığı Windows 10 masaüstü duvar kâğıdının yaratıcısıdır ([http: 7](http://7)).

Dijital Sanat, dijital resim, fotoğrafçılık ve 3B modelleme de dâhil olmak üzere çeşitli biçimlerde dijital teknolojiyi kullanan daha geniş bir sanatsal uygulama yelpazesini kapsamaktadır. Bu tür, sanatçıların görüntüleri ve sesleri benzeri görülmemiş bir hassasiyet ve esneklikle işlemelerine olanak tanıyarak sanat yapım sürecinde kullanılmıştır. Dijital Sanat, hem fiziksel hem de sanal ortamlarda var olabildiği için geleneksel ve çağdaş uygulamalar arasındaki sınırları genellikle kaldırmıştır. Dijital araçların erişilebilirliği, sanat dünyasında da daha geniş bir bakış açısı getirmiştir.

Bilgisayar yoluyla üretilen sanat olarak da adlandırılan dijital sanat, (Sağlamtimur, 2010:213) yaratım ya da sunum sürecinde dijital teknolojinin temel bir unsur olarak kullanıldığı sanatsal üretimleri ve uygulamaları ifade etmektedir. Temelde bilgisayarı bir yaratma platformu olarak kullanmaktadır. Dijital resim, üç boyutlu modelleme, dijital fotoğrafçılık ve etkileşimli enstalasyonlar gibi çok çeşitli alanları kapsamaktadır. Geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak dijital sanat; sanat içeriğini üretmek, dönüştürmek ve sunmak için bilgisayarlar, yazılımlar ve diğer dijital araçlardan yararlanmaktadır (Kennedy,2024:16). Büyük miktardaki soyut verilerin (borsa endeksleri, sensör ölçümleri vb.) grafiksel formlara dönüştürülmesiyle ortaya çıkan veri görselleştirme, modern sanatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bunun öncü örneklerinden biri Natalie Jeremijenko'nun (Resim: 3) Sallanan İp (Dangling String 1995)' dir ([http:8](http://8)). Bu eser, ağ trafiğindeki yoğunluğu fiziksel bir telin titreşimlerine dönüştürerek bilginin akışkanlığını somutlaştırmıştır. Bu noktada sanat, sadece seyredilen bir nesne olmaktan çıkıp dinamik bir veri temsiline dönüşmüştür.



**Resim 3:** Natalie Jeremijenko, Dangling String,1995.

Cory Arcangel, Nintendo'nun 1985 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde piyasaya sürdüğü video oyunu Super Mario Brothers'ın oyun kartuşunda yer alan oyunun kodlarını değiştirmiş, ikonik kayan bulutlar dışındaki tüm ses ve görsel öğeleri silmiştir. Dijital sanat; dijital resim, üç boyutlu modelleme, fotoğrafçılık ve etkileşimli enstalasyonlar gibi çok çeşitli mecraları kapsamaktadır.



**Resim 4:** Cory Arcangel, Süper Mario Bulutları,2002.

Sanatçı, klasik bir oyun kartuşunun kodlarına müdahale ederek geriye sadece oyunun gökyüzündeki mavi fon ve beyaz bulutları bırakmıştır. (Resim 4) Eser, geleneksel resim sanatındaki soyutlaştırma mantığını dijital dünyaya taşımaktadır. Aynı zamanda Bir nesneyi tanınmaz hale gelene kadar ne kadar sadeleştirebiliriz sorusuna yanıt aramıştır. Dijital sanatın yazılım sanatı (software art) tekniklerini sanatsal bir ifadeye dönüştürebilmiş en bilinen örneği olarak geçmektedir (<http:9>).

Sanatçılara görüntü ve sesleri benzeri görülmemiş bir hassasiyetle işleme esnekliği sunan bu tür, David Hockney'nin iPad kullanarak yarattığı canlı manzaralar (Resim 5) örneğinde olduğu gibi sanatsal ifade olanaklarını genişletmiştir. David Hockney, iPad'i sadece çizim yapmak için değil, dijital sanat üretmede de bireysel ifadesinin bir aracı olarak kullanmıştır. Dijital çizimler, canlı renk paletleri ve hızlı doğa gözlemleriyle Hockney sanatının yeni bir boyutunu temsil etmektedir (<http:10>).



**Resim 5:** David Hockney, Yorkshire, Woldgate'de Baharın Gelişi, 2011.

Bu çalışma kapsamında üretilen iPad çizimi, dijital sanatın güncel üretim dinamiklerini temsil eden özgün bir uygulama örneği olarak örneklendirilmiştir. Görseldeki katmanlı yapı, dijital



fırça dokuları ve renk geçişleri kullanılarak, geleneksel resim anlayışına referans veren ancak tamamen dijital bir ortamda şekillenen bir çizim olmuştur. Dijital ortamda İpad ile çizilmiş (Resim 6), suluboya etkili bu illüstrasyon doğal öğelerin iç içe geçtiği mekân kurgusunu sunmaktadır.



**Resim 6:** Gülçin Çavdar Arşivi, İpad Çizimi, 2025.

Modern bilim ve teknolojinin hızla büyümesiyle sanat ve teknoloji arasındaki tarihsel birliktelik, geleneksel sınırlarını aşarak dijital medya sanatı başlığı altında yeni bir evreye girmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan dijital devrim, teknolojiyi sadece bir uygulama aracı olmaktan çıkarıp bizzat sanatsal bir mecra haline getirmiştir. Dijital medya sanatı; dijital görüntü işleme, bilgi-iletişim teknolojileri ve sanat tasarımının disiplinler arası bir sentezi olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel sanattan farklı olarak bu yeni form; bütünleşme ve sanallaştırma gibi karakteristik özellikler barındırarak estetik deneyimi dönüştürmektedir. Bu dönüşüm süreci, sanatın hem üretim platformunu hem de izleyiciyle kurduğu bağı değiştirmiştir. Dijital sanat pratiklerinin zamanla izleyiciyle kurduğu ilişkinin dönüşmesi, sanat yapısının statik bir nesne olmaktan çıkarak süreç temelli ve etkileşimli bir yapıya evrilmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, dijital sanatın sınırlarını aşarak yeni medya sanatı olarak tanımlanan daha kapsamlı bir alanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu noktada dijital sanat, yalnızca bilgisayar destekli üretim tekniklerini tanımlayan bir üst başlık olmaktan çıkarak, izleyici katılımı, veri akışı ve etkileşim gibi kavramların merkeze alındığı yeni bir sanatsal düşünme biçimine, yeni medya sanatı alanına doğru evrilmektedir.

### **Yeni Medya Sanatı**

(New Media Art) Yeni Medya Sanatı, yeni medya/dijital teknolojiler aracılığıyla üretilen, dönüştürülen ve iletilen sanat biçimlerini kapsayan geniş bir terimdir (Grau, 2016). Yeni medya sanatı, geleneksel plastik sanatların durağan yapısından sıyrılarak bilgisayar teknolojilerini, ağ iletişimini ve algoritmik sistemleri eserin merkezine yerleştiren bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat formu, sayısal ve modülerlik gibi temel prensipler üzerine inşa edilerek, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkarıp eserin akışına müdahale edebilen aktif bir katılımcı haline getirmektedir (Manovich, 2001).

Yeni medya kavramı göreceli bir niteliğe sahiptir; bir teknolojinin yeni olarak tanımlanması, onun ilk ortaya çıkışıyla ilişkilidir ve zaman içinde yerini daha güncel teknolojilere bırakmaktadır. Çağdaş sanatta yeni medya; sanat üretimi, sunumlar ve dolaşımda kullanılan

yakın dönem materyal ve teknolojileri kapsamaktadır. Bu alan, yalnızca sanat disiplininin türememekte; aynı zamanda iletişim, eğlence ve bilgi teknolojileri gibi farklı alanlardan beslenmektedir. Özellikle 20. yüzyılın sonlarında kişisel bilgisayarların ve internetin yaygınlaşmasıyla hızla artan bu hareket, dijital teknolojileri temel mecra olarak kullanarak sanatın yaratılma, deneyimlenme ve yayılma biçimlerini kökten değiştirmiştir. *“Bilgisayarda sıfırdan üretilmiş olsun ya da analog medya kaynaklarından dönüştürülmüş olsun, tüm yeni medya nesneleri dijital koddan oluşur; yani sayısal temsillerdir”* (Manovich, 2001:27). Bilgi toplumunun karmaşık veri ağlarına duyduğu ihtiyaç, Lev Manovich’in de belirttiği gibi, yeni bir görüntü dilinin doğmasını zorunlu kılmıştır (Özkanlı, 2023:185).



**Resim 7:** Lev Manovich, Terra Sovietica, Digital images created with generative AI and edited in Lightroom, 2022.

Lev Manovich, yeni medya ve dijital kültür alanında geliştirdiği kuramsal yaklaşımlarla çağdaş sanat ve görsel kültür çalışmalarının temel referans isimlerinden biridir. Manovich, dijital medyayı yalnızca teknolojik bir araç olarak değil, kültürel üretimi biçimlendiren özgün bir dil ve düşünme sistemi olarak ele almaktadır (Resim 7). *“Yeni medya nesneleri bilgisayar ortamında üretildiğinde, başlangıçtan itibaren sayısal bir formda ortaya çıkmaktadır. Ancak pek çok yeni medya nesnesi, eski medyanın çeşitli biçimlerinden dönüştürülmektedir. Okuyucuların çoğu analog ve dijital medya arasındaki farkı bilse de, terminoloji ve dönüşüm sürecine ilişkin birkaç noktayı eklemek gerekir. Sürekli verinin sayısal bir temsile dönüştürülmesine sayısallaştırma (digitization) denir. Sayısallaştırma iki aşamadan oluşur: örnekleme (sampling) ve nicemleme (quantization)”* (Manovich, 2001:29). Manovich’e göre, yeni medyayı geleneksel medyadan ayıran temel farkın sayısallaştırma (digitization) olduğunu belirtmektedir. Ona göre yeni medya, bilgisayar bilimleri ile medya tasarımının birleşimidir. Yeni medya sanatının bir ekran sanatı olduğunu ve bu ekranın hem bir pencere hem de bir kontrol paneli işlevi gördüğünü vurgulamaktadır.

Yeni medya sanatı video, siber uzay, web kameraları ve biyoteknoloji gibi geniş bir yelpazedeki araçları içeren, sürekli yenilenen dinamik bir kategoridir. Bu alanın önemli bir alt kümesi olan bilgisayar sanatı, özellikle algoritmik ve jeneratif süreçlere odaklanır. Örneğin Casey Reas (<http://1>) kod yazımı yoluyla karmaşık görseller üreterek sanatçı ve makine arasındaki iş birliğini vurgulamıştır. Etkileşimli sanat türünde Rafael Lozano-Hemmer (<http://2>) gibi sanatçılar, sensörler ve dijital ara yüzler kullanarak izleyiciyi yapıtın ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Teknolojik imkânların bu şekilde çeşitlenmesi, sanatın toplumsal meselelerle olan ilişkisini de yeniden tanımlamaktadır.

The Legible City, Jeffrey Shaw tarafından tasarlanan, teknolojiyi ve fiziksel aktiviteyi birleştiren etkileşimli bir dijital sanat eseridir. Bu çalışma, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp eserin aktif bir parçası haline getirmesi bakımından yeni medya sanatının

önemli örneklerinden biridir. Ziyaretçiler sabit bir bisikleti sürerek; sokak kenarları boyunca kelimeler ve cümleler oluşturan, bilgisayar üretimi olan, üç boyutlu harflerden meydana gelmiş simüle edilmiş şehir temsiliinde dolaşarak, etkileşimli sanat deneyimlemektedir. Gerçek şehirlerin (Manhattan, Amsterdam ve Karlsruhe) yer planlarını kullanan Jeffrey Shaw, bu şehirlerin mevcut mimarisini tamamen Dirk Groeneveld tarafından yazılmış ve derlenmiş metin oluşumlarıyla değiştirmiştir. Bu kelimeler şehirde seyahat etmek, bu metinlerin yeniden birleşimini ve anlamların kendiliğinden birleşmesini sağlamıştır ([http:3](http://3)). Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda geliştirilen etkileşimli sanat pratikleri, izleyicinin yalnızca algılayan değil, eserin anlamını birlikte üreten bir aktör hâline gelmesini sağlamaktadır (Resim 8).



**Resim 8:** The Legible City, Jeffrey Shaw, 1989 , Japonya.

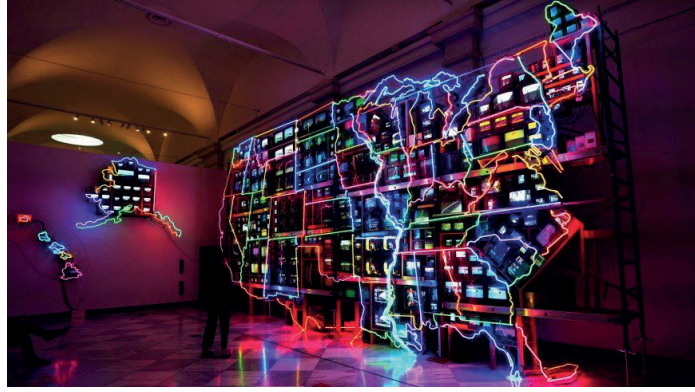
Geçmişte her şeyin bir kitaba veya bir fotoğrafa dönüşmesi için var olduğu fikri, günümüzde yerini dijital verilere ve interneti tabanına bırakmasından dolayı yeni medya sanatçısı Refik anadol, yapay zeka ve verilerle işleyerek eserler oluşturmaktadır. Anadol, New York'a ait 100 milyondan fazla halka açık fotoğrafı kullanarak şehrin dijital fotoğraf ve veriyi yapay zeka algoritmalarıyla işleyerek, makinelerin (Machine Hallucination) (Resim 9) rüya görmesini sağlayan devasa dijital enstalasyonlar oluşturmaktadır ([http: 4](http://4)). Dünyada "Veri Heykeltıraşlığı" (Data Sculpture) kavramını popülerleştiren en önemli isim olarak geçmektedir.



**Resim 9:** Refik Anadol, Machine Hallucination, 2020.

1974 tarihli raporunda Nam June Paik, yeni medya teknolojilerinin post-endüstriyel toplumda merkezi bir rol üstleneceğini erken dönemde öngörmüş; televizyon, video ve dijital iletişim araçlarının yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal sorunlara müdahale edebilecek politik ve kültürel araçlar olduğunu savunmuştur. Paik, 1974 yılında yazdığı raporda internetin (World Wide Web) ve yüksek hızlı iletişimin temellerini "Elektronik Süper Otoyol" kavramıyla tanımlamıştır ([http:5](http://5)). Bu çalışmalar, yeni medya sanatında yapay zekânın yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal bir ortak üretici olarak konumlandığını

göstermektedir. Anadolu'nun üretimleri, veri kavramını soyut bir bilgi yığını olmaktan çıkararak duysal ve mekânsal bir deneyime dönüştürmektedir (Resim 10).



**Resim 10:** Nam June Paik, World Wide Web.

Yeni medya sanatı içinde yapay zekâ, öncelikle veri temelli sanatsal üretimler ile yer almaktadır. Büyük verilerin algoritmalar aracılığıyla analiz edilmesi ve görsel, işitsel ya da mekânsal çıktılara dönüştürülmesi, çağdaş sanat pratiklerinde sıkça karşılaşılan bir yaklaşım haline gelmiştir. Bu tür çalışmalarda yapay zekâ, sanatçının belirlediği parametreler doğrultusunda veriler arasında ilişkiler kurarak öngörülemeyen biçimsel sonuçlar üretmektedir. Böylece sanat yapısı, sabit ve tamamlanmış bir nesne olmaktan çıkarak sürekli değişen, akışkan bir yapıya kavuşmaktadır. Yapay zekânın yeni medya sanatı içindeki bir diğer kullanım alanı üretken sanat pratikleridir. Üretken sanatta sanatçı, eserin nihai formunu doğrudan belirlemek yerine, belirli algoritmalar ve kurallar tanımlar. Yapay zekâ sistemleri bu kurallar çerçevesinde kendi üretim süreçlerini gerçekleştirir. Bu durum, sanatçı ile makine arasındaki geleneksel hiyerarşik ilişkiyi dönüştürerek ortak üretim fikrini gündeme getirmektedir. Sanatsal yaratıcılığın yalnızca insana özgü olup olmadığı sorusu, bu bağlamda yeni medya sanatı içinde yeniden tartışmaya açılmaktadır.

### Sonuç

Bu güncel örnekler, yeni medya sanatının yalnızca teknolojik yeniliklere dayanan bir üretim alanı olmadığını; veri, etkileşim, mekân, beden ve toplumsal eleştiri gibi çok katmanlı kavramlarla şekillendiğini göstermektedir. Günümüz yeni medya sanatı, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak deneyimin merkezine yerleştirmekte ve dijital çağın kültürel, teknolojik ve estetik dinamiklerini görünür kılmaktadır. Günümüzde bu sanatsal pratikler; Sanal Gerçeklik (VR), Artırılmış Gerçeklik (AR) ve Yapay Zeka (AI) teknolojileriyle birleşerek daha ileri bir boyuta taşınmaktadır. VR teknolojisi sürükleyici derinlik katarken, yapay zeka algoritmaları yaratıcı davranışı veriye dönüştürerek yeni bilgiler sağlamaktadır. Sonuç olarak, dijital ve yeni medya sanatı; geleneksel sanat paradigmalarına meydan okuyarak yaratım, dağıtım ve izleyici etkileşimine yönelik yenilikçi yaklaşımlar teşvik etmektedir. Bu alanlar gelişimini sürdürdükçe, dijital çağın karmaşıklıklarını yansıtarak sanatsal pratiğin ve kültürel söylemin geleceğini şekillendirmeye devam edecektir.

Dijital sanat ve yeni medya sanatı çoğu zaman kullanılan teknolojiler üzerinden tanımlanmakta; bilgisayar, yazılım, yapay zekâ ya da sanal gerçeklik gibi araçlar bu sanat pratiklerinin merkezine yerleştirilmektedir. Ancak bu yaklaşım, dijital ve yeni medya sanatının asıl dönüşüm alanını tam olarak açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu sanat pratiklerini farklı kılan unsur,



yalnızca dijital teknolojilerin kullanımı değil, sanat yapıtının ontolojik statüsünün değişmesidir. Dijital çağda sanat, tamamlanmış bir nesne olmaktan çıkarak sürekli güncellenen, değişen ve izleyiciyle birlikte yeniden üretilen bir süreç haline gelmektedir.

Bu bağlamda yeni medya sanatı, geleneksel sanat anlayışında merkezi konumda bulunan eser kavramını ikincil plana atarken, deneyim, etkileşim ve zaman kavramlarını ön plana çıkarmaktadır. Sanat yapıtı artık tekil, sabit ve korunması gereken bir obje değil; verilerle beslenen, algoritmalarla şekillenen ve izleyici katılımıyla anlam kazanan dinamik bir yapı olarak varlık göstermektedir. Bu durum, sanatın yalnızca estetik bir temsil alanı olmaktan çıkarak, algısal, bedensel ve bilişsel bir deneyim alanına dönüşmesine neden olmaktadır. Dijital ve yeni medya sanatına farklı bir perspektiften bakıldığında, bu alanın aynı zamanda çağdaş toplumun bilgi üretme ve tüketme biçimlerini yansıtan bir kültürel gösterge olduğu görülmektedir. Veri görselleştirme, yapay zekâ ve etkileşimli sistemler aracılığıyla üretilen sanat eserleri, bireyin dijital çağda maruz kaldığı bilgi yoğunluğunu, gözetim mekanizmalarını ve teknolojik arayüzlerle kurduğu ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu açıdan yeni medya sanatı, teknolojiyi yücelten bir alan olmanın ötesinde, teknolojiyle kurulan ilişkinin eleştirel bir temsili olarak da okunabilmektedir.

Ayrıca yeni medya sanatı, mekân kavramını da dönüştürerek sanatın sergilenme biçimlerine alternatif modeller sunmaktadır. Fiziksel mekân ile dijital ortamın iç içe geçtiği hibrit alanlar, izleyicinin sanatla kurduğu ilişkiyi pasif izleme pratiğinden çıkararak çok duyulu ve katılımcı bir deneyime dönüştürmektedir. Bu durum, sanat izleyicisinin rolünü yeniden tanımlamakta; izleyici artık yalnızca eseri algılayan değil, onun biçimlenmesine doğrudan etki eden bir özne haline gelmektedir. Bu perspektiften değerlendirildiğinde dijital sanat ve yeni medya sanatı, teknolojik ilerlemenin bir sonucu olmanın ötesinde, çağdaş insanın dünyayı algılama, deneyimleme ve anlamlandırma biçimlerine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Sanat, bu süreçte teknolojinin bir uzantısı değil; teknolojinin kültürel, estetik ve etik boyutlarını sorgulayan eleştirel bir alan olarak konumlanmaktadır.

Toplumun bilgi, veri ve teknolojiyle kurduğu ilişkiyi görünür kılan eleştirel bir sanatsal pratik olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle yeni medya sanatı, yalnızca güncel sanatsal üretim biçimlerini değil, aynı zamanda gelecekte sanatın nasıl üretileceğine, deneyimleneceğine ve anlamlandırılacağına dair önemli bir düşünsel zemin sunmaktadır. Bu bağlamda dijital sanat ve yeni medya sanatı, yalnızca çağdaş sanatın bir alt alanı olarak değil; dijital çağın düşünme, algılama ve deneyimleme biçimlerini yeniden tanımlayan eleştirel bir sanat olarak değerlendirilmelidir.



## KAYNAKÇA

Brey, A., (2021). *Digital Art History In 2021*. History Compass, s.2

Demir, H.İ., (2025). *Metaverse ve Sanal Gerçeklik Bağlamında*, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2025, s.665

Grau, O., (2016). *New Media Art*, Art History Book

Manovich, L. (2001). *The Language Of New Media*. Mit Press.

Kennedy, R.K., (2024). *Introduction To Digital Art*, Lemoore College, Ca, 2024, s.16

Özeskici, Ş.K ve Çavdar, G.,(2021). *Dijital Sanatın Sanal Gerçeklik ve Nft İle Değerlendirilmesi*, s.60

Özkanlı, Ü. (2023). *Yeni Medya Sanatında Soyut Verileri Akışkan Formda Görselleştirme*, Uygulamalı Bilimler Dergisi, s.185

Paul, C. (2015). *Digital Art*. Thames & Hudson.

Sağlamtimur, Z.Ö.,(2010). *Dijital Sanat*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, s.213

## İnternet Kaynakça

[https 1://www.bitforms.art/artist/casey-reas](https://www.bitforms.art/artist/casey-reas)

[https 2://www.pacegallery.com/exhibitions/rafael-lozano-hemmer-common-measures/](https://www.pacegallery.com/exhibitions/rafael-lozano-hemmer-common-measures/)

[https 3://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/](https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/)

[https 4://refikanadol.com/works/machine-hallucination/](https://refikanadol.com/works/machine-hallucination/)

[https 5://smarthistory.org/nam-june-paik-electronic-superhighway-continental-u-s-alaska-hawaii/](https://smarthistory.org/nam-june-paik-electronic-superhighway-continental-u-s-alaska-hawaii/)

[https 6://www.beeple-crap.com/viewing](https://www.beeple-crap.com/viewing)

[https 7://gmunk.com](https://gmunk.com)

[https 8://calmtech.com/papers/designing-calm-technology](https://calmtech.com/papers/designing-calm-technology)

[https 9://whitney.org/collection/works/20588](https://whitney.org/collection/works/20588)

[https 10://www.halcyongallery.com/news/176-david-hockney-s-ipad-drawings-five-things-to-know/?utm](https://www.halcyongallery.com/news/176-david-hockney-s-ipad-drawings-five-things-to-know/?utm)

## Görsel Kaynakça

Resim 1: [www.beeple-crap.com/viewing](https://www.beeple-crap.com/viewing)

Resim 2: <https://gmunk.com>

Resim 3: <https://calmtech.com/papers/designing-calm-technology>

Resim 4: <https://whitney.org/collection/works/20588>

Resim 5: <https://medium.com/danae/how-artists-connect-with-digital-versus-physical-painting-the-case-of-david-hockney-a85b23f1c9a>

Resim 6: Gülçin Çavdar Arşivi, 2025.

Resim 7: [https://manovich.art/terra\\_sovietica](https://manovich.art/terra_sovietica)

Resim 8: <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/>

Resim 9: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucination/>

Resim 10: <https://smarthistory.org/nam-june-paik-electronic-superhighway-continental-u-s-alaska-hawaii/>

# BÖLÜM 5

---

## POSTHÜMANİST NESNE'DEN ÖZNE'YE: PICCININI, DION VE DE BRUYCKERE ESERLERİNİN FENOMENOLOJİK- GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

*Arzu UYSAL<sup>1</sup>, Nida BOZDİK<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, arzu.guldali@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2124-7902

<sup>2</sup> Doktora Öğrencisi, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, nidabozdik@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1270-2301

İnsan, tarihsel varoluşu boyunca karşılaştığı kayıplar ve kırılmalar karşısında varlığını sürdürmek üzere yeni yollar bulmuştur. Büyük savaşların, doğa olaylarının, hastalıkların ve ekonomik krizlerin bir şekilde üstesinden gelerek, kendisini dünya üzerinde söz sahibi tek aktör olarak ilan etmiştir. Doğa ve diğer canlı varlıklar karşısında insana atfedilen ayrıcalık, dünyanın insan merkezli bir düzen anlayışı doğrultusunda yeniden tasarlanmasına neden olmuştur. Kökenleri Antik Yunan’a uzanan üstünlük fikri, insanın merkezde konumlandırıldığı bir dünya tasavvurunun Rönesans hümanizmiyle birlikte ideolojik bir forma bürünmesiyle şekillenmiştir. Bu “üstünlük” kaygısı, doğa ve diğer türlerin insan yararına araçsallaştırılmasını meşrulaştıran bir bakış açısı yaratmıştır. İnsan merkezli yaklaşım kısa vadede pozitif yönde bir kontrol duygusu yaratmış olsa da, uzun vadede ekolojik yıkımların, türlerarası eşitsizliklerin ve küresel krizlerin başlıca nedenlerinden biri haline gelmiştir. Pico della Mirandola’nın (1486) “İnsanlığın Onuru Üzerine Söylev” adlı manifestosunda insanı önceden belirlenmiş bir özle tanımlamak yerine kendini kurma yetisine sahip bir varlık olarak görmesi, Descartes’ın hayvan bedenini karmaşık bir otomaton ya da saat mekanizması gibi işleyen bir sistem olarak değerlendirmesi ve Kant’ın ahlaki özerkliği yalnızca akıl sahibi insanlara özgü kabul etmesi, hümanist düşüncüyü ontolojik hiyerarşinin tepesine taşımıştır. Heidegger’in (1995) 1929–30 derslerinde geliştirdiği “hayvan dünyaca fakirdir” (weltarm) tezi, hümanist ontolojinin en keskin ifadelerinden biridir. İnsan *techne* yoluyla dünya açarken hayvan yalnızca kapalı bir *çevre* (Umwelt) içinde var olur. Buradaki ontolojik ayırım, modern dönemde hayvanat bahçeleri, viviseksiyon laboratuvarları, endüstriyel hayvancılık ve biyoteknolojik manipülasyonlarla birlikte kurumsal yapılarda somutlaşmıştır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren insan merkezli hiyerarşik düzenin sorgulanmaya başlandığı görülmektedir. Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombaları, Vietnam Savaşı’nda napalm kullanımı, Çernobil ve Bhopal felaketleri, hızlanan kitlesel tür kayıpları, derinleşen iklim krizi ve 2020 yılı ile birlikte küresel ölçekte deneyimlenen Covid-19 pandemisi, insanın doğa ve diğer varlık biçimleri üzerinde mutlak egemen olmasının yıkıcı sonuçlarını açık biçimde ortaya koymuştur. Sonuçlar yalnızca çevresel yıkımlarla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda insanın varlık anlayışını da temelden sarsmaktadır. İnsan, kendisini istisnai bir varlık olarak tanımlayan bu düşünce yapısı aracılığıyla, bizzat kendi varoluş koşullarını tehdit eden bir süreci üretmektedir. Kırılma hattı üzerinde şekillenen posthümanizm yaklaşımı, hümanist düşüncenin bütünüyle sona erdiğini değil, insanı merkeze alan ontolojik ve etik çerçevenin aşılması gerektiğini savunmaktadır.

Çalışmada, posthümanist teorinin hayvan temsiline ilişkin ortaya koyduğu dönüşüm, çağdaş sanat eserleri üzerinden analitik bir çerçevede ele alınmıştır. Bu bağlamda Patricia Piccinini, Mark Dion ve Berlinde De Bruyckere’nin seçme eserleri üzerinden, hayvan figürünün geleneksel olarak pasif bir nesne olmaktan çıkıp etkin bir özne haline gelme sürecinin analiz edilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın yöntemsel çerçevesi nitel araştırma yöntemlerine dayanır. Bu çerçeve, izleyicinin eserle doğrudan duyuşsal ilişki kurmasını temel alan fenomenolojik yaklaşım ile görsel göstergelerin kültürel ve anlamsal katmanlarını inceleyen göstergebilim analizinin eş zamanlı kullanımı oluşturmaktadır.

## 1. Hümanizmden Posthümanizme Geçiş

Posthümanizm kavramının hümanizm düşüncesinden başlayarak ele alınması, yaklaşımın dayandığı felsefi zeminin daha sağlıklı biçimde anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Davies’e (2001) göre hümanizm teriminin kökeni, hem “insan” (human) hem de “mütevazı” (humble) anlamlarıyla ilişkilendirilerek Latince’de “toprak” ya da “yeryüzü” anlamına gelen humus sözcüğüne dayanmaktadır. Etimolojik bağlam, insanı kökensel olarak yeryüzüne ait bir varlık olarak göstermekte ve hümanist düşüncenin temel referans noktalarından birini oluşturmaktadır. “Felsefi ve edebi bir düşünce olan hümanizm İtalya’da 14.yy’ın 2. yarısında ortaya çıkıp modern kültürün önemli bir unsuru olarak Avrupa’nın diğer şehirlerine de yayılmıştır. Hümanizm insanın değerini kabul eden, onu her şeyin ölçütü olarak tanımlayan, insanın doğasını, yetilerini ya da ilgilerini konu

edinen bir felsefedir” (Kale, 1992, s.763). Ortaçağ boyunca hakim olan kusursuz tanrı anlayışı karşısında insan kendini, henüz yetkinliğe ulaşmamış biçimde tanımlamıştır. Hümanist düşünce çerçevesinde insan, başlangıçta tamamlanmış bir varlık olarak değil, eksiklikler taşıyan ve kendini gerçekleştirme gereken bir oluş hali içinde ele alınmaktadır. Eğitimin temel amacı da insanı ideal bir varlık düzeyine yaklaştırmak ve onu kendi yetkinliğine ulaştırmaktır (Taftalı, 2017, s.211).

İdealleştirilmiş insan anlayışı, insanı diğer canlı varlıklardan ayırıştıran bir düşünce biçimini beraberinde getirmiştir. Uzun bir tarihsel dönem boyunca toplumsal, bilimsel ve kültürel alanlarda geliştirilen pek çok kuramsal ve pratik inşa, insanı merkeze alan bir perspektif üzerinden şekillenmiştir. Ancak zaman içerisinde değişen dünya koşulları, insan merkezli düşünce sisteminin sınırlarını ve sorunlu yönlerini görünür kılmıştır. Özellikle ekolojik, etik ve ontolojik düzlemlerde ortaya çıkan kırılmalar, bu düzenin sorgulanmasına ve daha kapsayıcı yaklaşımların gündeme gelmesine zemin hazırlamıştır. Posthümanizm, insan üstünlüğünü eleştirel bir bakışla yeniden değerlendirmekte ve eleştiriyi sanat pratikleri üzerinden tartışmaya açmaktadır. 1990’lı yıllardan itibaren kuramsal literatürde giderek daha görünür hale gelen posthümanizm, insanın ahlaki dünyanın tek ve değişmez gerçeği olduğu varsayımına yönelttiği eleştirilerle dikkat çekmektedir. Posthümanizmde kullanılan “post” ön eki, post-war teriminde olduğu gibi kronolojik bir “sonrasına” değil, hümanist düşüncenin sınırlarının aşılmasına işaret eden “ötesine” karşılık gelmektedir. Türkçe literatürde sıklıkla “insan sonrası” biçiminde çevrilen kavramın “insan ötesi” olarak kullanılması daha isabetli görülmektedir (Ballı, 2020, s.45). Posthümanizm aynı zamanda etik bir pozisyon olarak ele alınmakta ve hayvan çalışmalarıyla kurduğu güçlü ilişki üzerinden tartışılmaktadır. Wolfe, insan merkezci eleştirel söylemin sorgulanmasına olanak tanıyan ve insan dışı varlıkların tanınması için kavramsal bir alan açan kuramsal bir tartışma başlatmaktadır. Bu tartışma, posthümanizmin yalnızca mevcut insani faaliyetleri, disiplinleri ve bilgi biçimlerini yeniden düşünmeye yönelik bir kuramsal araç olarak kullanılmasının ötesine geçebilecek potansiyeller sunmaktadır (Hannah, 2020, s.31).

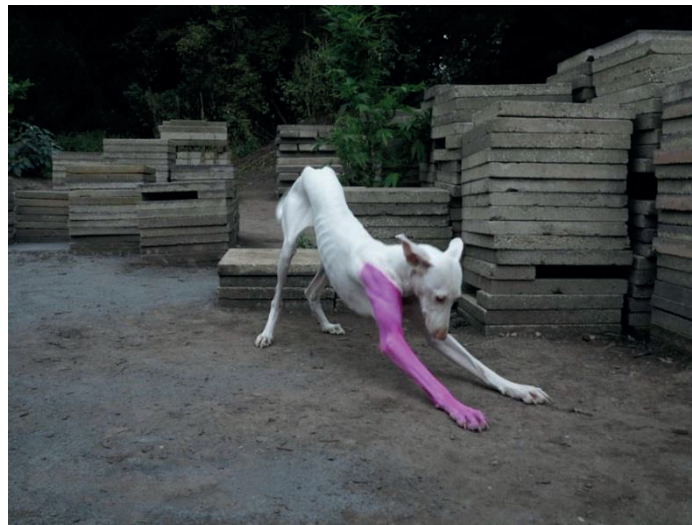
## 2.Posthümanizm Üzerinden Hayvan Temsili ve Akrabalık Kavramı

Antik çağlardan itibaren hayvanlar sanatta çoğunlukla tanrısal güçlerin eşlikçileri ya da doğa kuvvetlerinin sembolleri olarak betimlenmiştir. Ortaçağ bestiaryumlarında yer alan alegorik hayvan betimleri, insan erdemlerinin ve kusurlarının taşıyıcısı olarak iki temelli kurgulanmıştır. Rönesans döneminde temsiller özellikle dini alegoriler ile güç ve erdem anlatıları içinde şekillenmiştir. Rönesans sonrası dönemde ise hayvan temsili, büyük ölçüde doğanın estetize edilmesi ya da insanın doğa üzerindeki hakimiyetinin bir göstergesi haline gelmiştir. Berger’e (1980) göre tarihsel süreçte hayvan imgeleri, insanın doğayla kurduğu iktidar ilişkilerinin görsel bir yansıması olarak işlev görmüştür. Modern sanat pratiklerinde hayvan temsilleri, çoğunlukla hayvanın egzotikleştirilmiş bir “öteki” olarak kurgulandığı, av sahneleri ve hayvanat bahçesi imgeleri aracılığıyla insanın doğa üzerindeki kontrol arzusunun görsel olarak yeniden üretildiği bir temsil rejimi içerisinde ele alınmıştır. Baker (2000), postmodern sanat bağlamında temsillerin sabit ve bütüncül anlamlar üretmekten ziyade parçalı ve sorgulayıcı bir estetik yapı ortaya koyduğunu vurgulayarak modern sanatın yerleşik hayvan imgelerinin eleştirel biçimde yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Eleştirel zemin, posthümanist yaklaşımlar çerçevesinde hayvanın sanat eserindeki varlığını sorgulayarak türlerarası ilişkinin etik bir aktörü olarak ele alınmasını mümkün kılan düşünsel bir dönüşüme işaret etmektedir. Hayvan temsili, çağdaş sanatta yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulama alanı haline gelmiştir. Posthümanist estetik dönüşümü kuramsal düzeyde temellendirmektedir. Donna Haraway, posthümanist estetiğin temel ilkelerini “yoldaş türler” kavramı üzerinden açıklamakta ve insan ile hayvan arasındaki karşılıklı dönüşüm ve birlikte evrim olasılıklarını vurgulamaktadır. Haraway’e (2016) göre posthümanist yaklaşım, sanat pratiğini türlerarası bir diyalog alanı olarak yeniden tanımlar. Hayvan sadece bir temsil nesnesi değil, sanatsal sürecin etkin bir katılımcısıdır ve sanat eseri insan ile hayvanın birbirini karşılıklı olarak dönüştürdüğü bir buluşma alanına dönüşmektedir.



Akrabalık (kinship) kavramı geleneksel olarak aile içindeki bireyler ya da belirli bir soy birliği içindeki kişiler arasındaki ilişkileri tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Ancak biyolog, filozof ve posthümanist düşünür Donna J. Haraway kavramın insan dışı varlıkları da kapsayacak şekilde genişletilip genişletilemeyeceğini sorgulamaktadır. Haraway yeryüzünde gelişen çok türlü yaşam biçimlerinin sürekliliğinin insan ve insan olmayan varlıklar arasında kurulan yeni akrabalık ilişkilerine bağlı olduğunu ileri sürmektedir. Sorgulama insan merkezci düşünce biçimlerinin ötesine geçerek “bizden olmayan” ya da henüz evcilleştirilmemiş varlıklar arasında nasıl ilişkiler kurulabileceğini kavramsallaştırmaya yönelik bir çağrı niteliği taşımaktadır (Gajewska, 2023, s.179). Rosi Braidotti (2013) posthümanizmi “zoe-merkezcilik” kavramı üzerinden ele almakta ve zoe (yaşamın kendisi) ile bios (nitelikli ve siyasal yaşam) arasında hümanist düşüncede kurulan ayrımı sorgulamaktadır. Benzer biçimde Donna Haraway (2016) ilişkisel ağı “dokunaçsal düşünme” (tentacular thinking) ve “Chthulucene” (çok türlü çağ) kavramlarıyla açıklamakta ve Antroposen (İnsan Çağı) söylemi yerine türlerarası etkileşimlere ve simbiyotik birlikteliklere dayalı çok türlü bir çağ tasavvuru önermektedir. İnsan diğer türlerle kurduğu ilişkiler içinde karşılıklı etkileşim ve birlikte olma süreçleri aracılığıyla var olmaktadır. Cary Wolfe’un posthümanizm yaklaşımı Hannah Glasson’un (2020) değerlendirmesinde vurgulandığı üzere insan merkezci düşüncenin eleştirisi üzerine temellenmektedir. Glasson’a göre Wolfe posthümanizmi, antroposentrik bakış açısını eleştiren ve konuyu çözümlemeye açan bir kuramsal çerçeve olarak ele almakta ve hayvan çalışmalarını yaklaşımın merkezine yerleştirmektedir. Posthümanizm hayvanı “insan gibi” düşünmeye indirgemek yerine insan dışı öznelliklerin kendi başlarına var olma biçimlerini kabul etmeyi önermektedir. Düşünsel yönelim Derrida’nın (2008) “hayvan bana bakıyor” sorusu etrafında geliştirdiği eleştirel sorgulamayla kesişmektedir. Hayvanın bakışı insanın kendini şeffaf görme yanılısamasını kıran bir epistemolojik eşik olarak ortaya çıkmaktadır.

Gemuend’in değerlendirmesinde vurguladığı üzere posthümanist perspektif sanatsal ve kültürel temsillerde de insan merkezci bakışın çözülmesine zemin hazırlamakta ve hayvan temsili g geleneksel hiyerarşik biçimlerinin dönüştürülmesini mümkün kılmaktadır (Gemuend, 2021, s. 137–138). 21. yüzyıl sanat pratikleri hayvanı salt bir temsil nesnesi olmaktan çıkararak etkin bir katılımcı statüsüne yükseltmektedir. Paradigma değişimi posthümanist düşüncenin estetik alandaki en radikal tezahürlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Joseph Beuys’un “I Like America” ve “America Likes Me” (1974) performansındaki çakal ile Pierre Huyghe’nin insan dışı aktörleri merkeze alan enstalasyonları hayvan öznelliğinin sanat tarihinde kurucu bir unsur olarak tanındığı bir kırılmaya işaret etmektedir.



Görsel 1. Pierre Huyghe, *İsimsiz*, 2012

Sanatta posthümanist yaklaşım insan merkezli düşüncüyü sorun haline getirerek hayvanları yalnızca “diğer” ya da estetik bir imge olarak görmemekte ve onları özerk varlıklar ile etkin özneler olarak ele almaktadır.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle hayvan temsiliinin evrelerini aşağıdaki gibi özetleyebiliriz;

- Antik Çağ: Hayvanlar, tanrıların eşlikçisi olarak görüldü.
- Ortaçağ: Alegorik hayvan figürleri ahlaki ve dini anlamlar taşırdı.
- Rönesans ve Erken Modern: Hayvanlar, egzotik ve bilinmeyen varlıklar şeklinde resmedildi.
- Modern Dönem ve Sanayi Devrimi: Hayvan temsilleri insanın kontrolüne vurgu yaptı.
- 19.-20. yüzyıl başı: Hayvanlar, insan duygularının (sadakat, yalnızlık, masumiyet...) metaforu oldu.
- 20. yüzyıl: Temsil, insan merkezli değerlerin eleştirisine dönüştü.
- 21. yüzyıl ve sonrası: Hayvanlar, aktif ve bağımsız öznelere olarak yer aldı.



Görsel 2. Hayvan Temsilinin Evreleri

### 3. Eser Okumaları ve Bulgular

#### 3.1. Okuma Yöntemi: Fenomenolojik ve Göstergebilimsel Analizin Kullanımı

Çalışmada yer alan eser okumaları, fenomenolojik yaklaşım ve göstergebilimsel çözümlemenin entegre edildiği iki bütünleşik yöntem çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu yöntemler, posthümanist kuramsal zemin doğrultusunda sanat eserlerini hem izleyicinin bedensel ve duygusal deneyimi üzerinden hem de anlam üreten göstergeler bütünü olarak ele almaktadır. Bu yöntem ile eserler, genelleştirilmiş temaların taşıyıcısı olmaktan çıkarak, izleyiciyle kurdukları ilişki üzerinden bilgi düzeyinde ve sembolik düzeylerde okunabilmektedir. Çalışmanın devamında, her iki yöntemin kuramsal temelleri ele alınarak, posthümanist bağlamda nasıl işlevselleştirildikleri örneklerle tartışılacak ve bu yöntemlerin birlikte kullanılmasının eser çözümlemelerine sağlayacağı katkılar incelenecektir.

Fenomenolojik yaklaşım, algı, duyumsama ve bedensel deneyim süreçlerini merkeze alarak izleyicinin eserle kurduğu ilişkiyi görünür kılar. Göstergebilimsel yöntem ise imgelerin kültürel, tarihsel ve mitolojik anlam üretme biçimlerini sorgulayarak temsillerin ardındaki söylemsel yapıları ortaya çıkarır. Her iki yöntemin bir arada kullanımı, posthümanist etik bağlamında sanat pratiklerinin duygusal ve sembolik düzeylerdeki işleyişini bütüncül biçimde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. “Fenomenoloji, bireylerin belirli bir olgu veya kavram karşısındaki anlayış, duygu ve algılarını ifade etmelerini sağlayan nitel bir araştırma yöntemidir. Kökeni Yunanca 'görünen' anlamına gelen phainomenon sözcüğüne dayanır. Bireyin dünyayı deneyimleme biçimine odaklanan bu yaklaşım, önceden kabul edilmiş kuramsal varsayımları askıya alır ve toplumsal olguları öznenin bilinçli yaşantısı üzerinden anlamlandırır” (Wallace ve Wolf, 2012, s. 297). Edmund Husserl, yirminci yüzyılın önemli felsefi akımlarından biri olan fenomenolojinin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Husserl’e göre felsefe, soyut kuramsal sistemlerden değil, doğrudan doğruya şeylerin kendisinden, yani fenomenlerden hareket etmelidir (Öktem, 2005, s.28).

Lankford (1984), sanat eleştirisine yönelik fenomenolojik yaklaşımını, birbirini izleyen ancak işlevsel olarak iç içe geçen beş temel aşama üzerinden tanımlamaktadır. Bu aşamalar, sanat eserinin izleyici tarafından deneyimlenme sürecini betimleyici bir çerçevede ele almayı amaçlamaktadır. Bunları aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

1. Alıcılık (receptiveness): İzleyicinin sanat eserine yönelik ön kabullerini ve değer yargılarını değiştirerek esere açık ve meraklı bir tutumla yaklaşmasını ifade etmektedir. Bu aşamada izleyici, eserin anlamını önceden belirlemekten kaçınarak, eserin duygusal ve algısal niteliklerinin kendini açmasına izin vermektedir.

2. Yönelim (orienting): İzleyicinin eserle kurduğu algısal ilişkinin fiziksel ve mekansal koşullarının farkına varmasını kapsamaktadır. Aydınlatma, mekan, bakış açısı ve izleyicinin bedensel konumu gibi unsurların algıyı nasıl etkilediği bu aşamada değerlendirilmekte, izleyicinin eseri en uygun biçimde deneyimleyebilmesi amaçlanmaktadır.

3. Paranteze Alma (bracketing): Eleştirel diyalogun yalnızca eserin doğrudan algılanabilir nitelikleriyle sınırlanmasını öngörmektedir. Tarihsel, biyografik ya da bağlamsal bilgiler, ancak eserin algılanan anlamına doğrudan katkı sağladıkları ölçüde dikkate alınmaktadır. Bu aşama, eleştirinin odağının eserin kendisinde kalmasını sağlamaktadır.

4. Yorumlayıcı Analiz (interpretive analysis): Eserin algılanan biçimsel özellikleri, simgesel anlamları ve bu özelliklerin izleyicide uyandırdığı duyguların birlikte ele alındığı çözümleme sürecidir. Lankford'a göre eleştirel diyalogun asıl yoğunluğu bu aşamada ortaya çıkmakta, eserin anlamı betimleyici bir yorum yoluyla açığa çıkarılmaktadır.

5. Sentez (synthesis): Önceki aşamalarda elde edilen algısal, duygusal ve anlamsal verilerin bütüncül bir yorum içinde bir araya getirilmesini ifade etmektedir. Bu aşamada izleyici, eserin kendisi için taşıdığı toplam anlamı formüle etmekte, ancak bu yorumun kesin ve mutlak olmadığı kabul edilmektedir. Lankford, her sentezin yeniden yorumlanmaya açık olduğunu vurgulamaktadır (Lankford, 1984, ss.155-157).

Göstergebilim analizi ise görsel üretimleri sabit anlam taşıyan nesneler olarak değil, işaret ve yorum ilişkisi içinde anlam kazanan dinamik göstergeler olarak değerlendirir (Shapiro, 1974). Göstergebilim olası anlamlandırıcı olayları meydana getiren en temeldeki ilkeleri ve ayrımlar dizgesini betimlemeyi hedefler. Göstergebilim felsefesi, “insan eylemleri ve nesneleri anlama sahip olduğuna göre, bu anlamı üreten bilinçli ya da bilinçsiz bir ayrımlar ve töreler dizgesinin var olması gerektiği varsayımına dayanır” (Culler, 2008, s. 82; akt. Bircan, 2015, s. 20). Göstergebilimsel çözümlemede araştırmacı, üst-dil düzeyinde hareket eder ve inceleme nesnesi olan dilin ya da görsel sistemin nasıl ortaya çıktığını ayrıntılı biçimde açıklamak zorunda değildir. Bu yaklaşımda önemli olan, bir ögenin söylem içinde yer aldığı anda hangi anlamı ürettiği ve toplam anlam yapısına nasıl katkı sağladığıdır. Barthes, göstergeyi tekil ve yalıtık bir birim olarak değil, söylemle kurduğu ilişki üzerinden yorumlar. Bu nedenle çözümleme, dilsel ya da biçimsel ayrıntılardan çok, göstergenin işlevine ve anlam üretme kapasitesine odaklanır. Bu bakış açısı, yazı ve görsel imgelerin aynı analitik düzlemde ele alınmasını mümkün kılar. Yazı da resim de göstergebilim açısından anlam taşıyan ve ileten birer göstergedir. Her ikisi de söylem düzeyinde işlev görür ve birer nesne-dil olarak değerlendirilir. Bu nedenle göstergebilimsel analizde yazı ile resim arasında hiyerarşik bir ayrım yapılmaz. Her iki ifade biçimi de, anlam üretim süreçleri açısından eşdeğer kabul edilerek çözümlenebilir (Barthes, 1996, s.184). Göstergebilimde anlam çözümlemesine katkı sağlayan yapılar, genel olarak üç temel unsur etrafında şekillenmektedir. Bunlar, anlam taşıyıcısı

olarak işlev gören gösterge, göstergenin ilişkilendirildiği nesne ya da olgu ve bu göstergeyi kullanan ya da yorumlayan öznelere oluşmaktadır (Çebi, 2007, s.98).

Bu çalışmada kullanılan iki yaklaşımın kesişimi, sanat eserlerinin tekil bir bakışla değil, eş zamanlı ve ilişkisel düzlemler üzerinden ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Fenomenolojik çözümleme, eserin izleyicide yarattığı duyuşal-maddesel etkileşimi ön plana çıkarırken, göstergebilimsel okuma bu deneyimin içinden türeyen anlam yapılarını ve sembolik ilişkileri açığa çıkarmaktadır. Bu yaklaşım, sanatsal üretimi insan merkezli bir yorumla sınırlamadan, varlığı çoklu ilişkiler içinde değerlendirmeye imkân tanıyan bir analiz zemini sunmaktadır. İncelenen her eser, bu iki okuma biçiminin birlikte işletilmesiyle ele alınmış ve araştırmanın bulguları, söz konusu çözümleme sürecinden elde edilmiştir.

Çalışmanın devamında Patricia Piccinini, Mark Dion ve Berlinde De Bruyckere'nin eserleri, fenomenolojik ve göstergebilimsel yöntemlerle ele alınacak böylece hayvan figürünün temsil nesnesinden özne haline dönüşümü irdelenecektir.

### 3.2. Patricia Piccinini'nin “Genç Aile ve Rahatlatıcı” Adlı Eserlerinin Okunması

Bu kısımda Avustralyalı sanatçı Patricia Piccinini'nin “Genç Aile ve Rahatlatıcı” adlı hiperrealistik heykelleri incelenecektir. Çalışmalar insan ve hayvan genetiklerinin melezleştiği bir geleceği tasvir etmektedir. “Genç Aile” (The Young Family) (Görsel 3), 2003 yılında “We Are Family” serisi kapsamında çeşitli uluslararası sergilerde gösterilmiştir. Eser günümüzde Avustralya Ulusal Galerisi (National Gallery of Australia) koleksiyonunda yer almaktadır. Çalışmada silikon, fiberglas, insan saç ve karma teknik malzemeleri kullanılmıştır. Organik doku, ten yüzeyi ve bedensel ayrıntılar son derece gerçekçi biçimde verilmiştir.



**Görsel 3.** Patricia Piccinini, *Genç Aile*, 2003, Silikon, fiberglas, deri, insan saç ve kontrplak, 85,1x149,9x120 cm.

Fenomenolojik Okuma: "Genç Aile", izleyiciyi temsili bir sahneyle değil, tensel bir yakınlıkla karşı karşıya bırakmaktadır. Melez anne figürünün iri ve ağır bedeni, mekânda güçlü bir varlık hissi üretmektedir. Bu bedensel ağırlık, izleyicinin algısını figürün maddeselliğine yönlendirmekte ve onu idealize edilmiş bir anne imgesinden uzaklaştırmaktadır. Memeli bir hayvanı çağrıştıran gövde formu ile insani yüz oranlarının bir aradalığı, izleyicinin alışıldık beden kategorilerini güncellemesini sağlamaktadır. Deri yüzeyindeki kırışıklıklar, damar izleri ve renk geçişleri, figürü sembolik bir temsilden çok yaşlanabilen, yorulabilen ve zamanla dönüşen bir beden olarak



deneyimlenir hâle getirmektedir. Anne figürüne yaslanan yavruların yerleştirilişi, izleyicinin dikkatini görsel bir kompozisyondan ziyade bakım, temas ve bedensel yakınlık ilişkilerine yöneltmektedir. Yavruların küçük, yumuşak ve savunmasız bedenleri, izleyicide koruma ve kırılganlık duygularını eş zamanlı olarak tetiklemektedir. Ana figürün yorgun, sakin ve durağan yüz ifadesi, anneliği idealize eden kültürel imgelerden ayrılarak, bedensel yükü çaresizce hissettiren bir deneyim alanı oluşturmaktadır. Bu gerçekçi karşılaşma, izleyiciyi konforlu bir empati alanına değil, rahatsız edici bir yakınlığa davet etmekte ve insan ile hayvan arasındaki ayrımların algısal düzeyde yeniden düşünülmesine olanak tanımaktadır.

Göstergebilimsel Okuma: Düz anlam düzeyinde “Genç Aile”, yerde yüzüstü yatar pozisyonda betimlenmiş, insan ve hayvan özelliklerini birlikte taşıyan bir anne figürü ile onun etrafındaki yavrulardan oluşan üç boyutlu bir heykel çalışmasıdır. Silikon, fiberglas ve insan saçı gibi malzemelerle hipergerçekçi bir doku elde edilmiş, ana figürün bedeni iri, ağır ve yere temas eden bir yapıdadır. Gövde formu memeli bir hayvanı çağrıştırırken, yüz bölgesinde insani oranlar ve ifadeler belirginleşmektedir. Deri yüzeyi gerçekçi biçimde modellenmiş, ciltte kırışıklıklar, damar izleri ve renk geçişleri ayrıntılı şekilde işlenmiştir. Anne figürünün etrafında ve bedenine yaslanmış hâlde üç yavru yer almaktadır. Yavrulardan iki tanesi, melez annenin göğüs ve karın bölgesine yakın emme pozisyonundayken, diğer yavru daha uzakta yere uzanmış hâlde betimlenmiştir.

Yan anlam düzeyinde “Genç Aile”, insan merkezli annelik, beden ve bakım kavrayışlarını kökten sorgulayan eleştirel bir temsil alanı oluşturmaktadır. Yatay pozisyonundaki anne figürü, insanın doğa karşısındaki baskın duruşunu reddeden bir bedensellik önermektedir. Memeli bir hayvanı çağrıştıran gövde formu ile insani yüz ifadelerinin bir arada sunulması, türlerarası sınırların sabit ve mutlak olmadığına işaret etmektedir. Bu melez beden, insanı ahlaki ve biyolojik merkez olarak gören hümanist düşüncenin altını oymakta ve bedeni türlerarası sürekliliğin bir düğüm noktası olarak yeniden tanımlamaktadır. Deri yüzeyindeki kırışıklıklar, damar izleri ve yıpranmışlık vurgusu, anneliğin idealize edilmiş ve steril imgelerini geçersiz kılmakta, bakım emeğini bedensel bir yük ve süreklilik hâli olarak görünür kılmaktadır. Anne figürüne yaslanan ve emme pozisyonundaki yavrular, bakım ve beslenmenin yalnızca insana özgü bir pratik olmadığını vurgularken, daha uzakta duran yavru, bağımlılık ve özerklik arasındaki geçişken ilişkiyi ima etmektedir. Yavruların savunmasız ve kırılgan bedenleri, posthümanist etik bağlamında insan dışı varlıkların da korunmaya değer özellikler taşıdığını düşündürmektedir. Ana figürün yorgun ve durağan yüz ifadesi, insana ait anneliği kutsallaştıran anlatılardan uzaklaşarak, türlerarası yaşamın ortak kırılganlığını ve bakımın karşılıklı bağımlılığa dayalı doğasını öne çıkarmaktadır. Böylece eser, türlerarası hiyerarşik ayrımları aşındırarak yaşamın merkezine karşılıklı bağımlılığı yerleştiren posthümanist bir anlam katmanı üretmektedir.

Piccinini’nin diğer eseri “Rahatlatıcı” (Görsel 4) 2010 yılında birçok uluslararası sergide izleyici ile buluşmuştur. Günümüzde Art Gallery of New South Wales’de sergilenmektedir. Eserde silikon, fiberglas, reçine, insan saçı ve karma teknik kullanılmıştır. Piccinini’nin insan dışı yaşam formları ile empati, bakım ve etik ilişkiler üzerine yoğunlaştığı dönem çalışmalarından biridir.





**Görsel 4.** Patricia Piccinini, *Rahatlatıcı*, 2010, Karma malzemeler; silikon, fiberglas, çelik, insan saçı ve tilki kürkü, giyim, 60x80x80 cm.

Fenomenolojik Okuma: “Rahatlatıcı” eseri, izleyiciyi görsel bir temsilden çok maddesel bir temas alanının içine sürüklemektedir. Hipergerçekçi yüzey dokusu dokunsal bir algı uyandırarak figürün somut varlığını güçlü biçimde hissettirmektedir. Oturuş pozisyonu, kıyafetleri ve saç modeli tanıdık bir çocukluk imgesi yaratırken, melez beden formu bu insani algıyı sürekli sarsmakta ve yabancılaştırmaktadır. Deri üzerindeki kıl dokusu ile ayrıntılı anatomik modelleme, figürü soyut bir imgeden çıkarıp yaşayan bir beden gibi duyumsatmaktadır. Kucağında taşıdığı melez bebeğin göz ve burun gibi yüz belirleyicilerinden yoksun oluşu, alışılmış yüz tanıma refleksini askıya almakta, algıyı bedensel temas, ağırlık ve sarılma edimine yoğunlaştırmaktadır. Eserin yere yakın sergilenmesi, izleyicinin duruşunu yeniden düzenleyerek yukarıdan bakan hiyerarşik pozisyonu ortadan kaldırmakta ve eş düzeyli bir karşılaşma sağlamaktadır. Böylece izleyici figürü uzaktan nesne olarak değil, mekân içinde birlikte var olunan bir beden olarak deneyimlemekte, insan ile insan dışı arasındaki sınırlar algısal düzeyde belirsizleşmektedir.

Göstergebilimsel Okuma: Düz anlam düzeyinde eser, gerçekçi anatomik yüzeye sahip bir heykel çalışmasıdır. Oturuş şekli, kıyafet tarzı ve saçları bir kız çocuğunu çağrıştırmaktadır. Ten dokusu ayrıntılı modellenmiş melez figürde deri üzerinde kıl kaplı alanlar, anatomik detaylar ve renk geçişleri dikkat çeker. Figür kucağında melez özellikte bir bebek taşımaktadır. Bebek göz ve burun olmaksızın ellerden oluşan bir kafa, ağız ve ayaklarla biçimlendirilmiştir. Kollar bebeği sarmalayacak şekilde tasarlanmış, eser yere yakın olacak şekilde sergilenmiştir.

Yan anlam düzeyinde eser, insan merkezli beden, bakım ve öznellik anlayışlarını sorgulayan eleştirel bir temsil alanı oluşturmaktadır. İnsan kız çocuğunu andıran oturuş, giyim ve saç detayları izleyiciyi alışılmış insani kodlar üzerinden figüre yaklaştırırken, melez anatomik unsurlar bu anlamlandırmayı kesintisiz biçimde sekteye uğratmaktadır. Kıl dokusu ve abartılı anatomik ayrıntılar, insan bedenine atfedilen “saflık” ve “normallik” kavramlarını geçersiz kılmakta, bedeni türlerarası süreklilik alanı olarak yeniden tanımlamaktadır. Kucağında taşınan melez bebeğin yüz öğelerinden yoksun oluşu, özneyi tanıma ve kimliklendirme pratiklerine farklı bir bakış sunmakta, anlamın yüz tanımaya değil bedensel yakınlık ve bakım edimine dayandığını ima etmektedir. Bebeğin ellerden oluşan başı ve parçalı yapısı, insan dışı varlıkların “eksik” ya da “kusurlu”

görülmesine yönelik kültürel kodları tersyüz etmektedir. Figürün sarmalama hareketi, bakım ve şefkatin yalnızca insan ilişkisine özgü olmadığını işaret ederek posthümanist etik bağlamında türlerarası sorumluluk ve karşılıklı bağımlılık fikrini görünür kılmaktadır. Yere yakın duruş, izleyicinin bedensel üstünlük kurmasını engelleyerek hiyerarşik bakışı zayıflatmaktadır. Böylece eser, geçirgen sınırlar üzerinden öznellik sınırlamasından kurtaran posthümanist bir yorum çerçevesi kurmaktadır.

### 3.3. Mark Dion'nun “Antwerp Kuşları Kütüphanesi” Adlı Eserinin Okunması

Amerikalı sanatçı Mark Dion'nun “Antwerp Kuşları Kütüphanesi” (Görsel 5) adlı çalışması ilk olarak 1993 yılında Belçika'nın Anvers (Antwerp) kentinde sergilenmiştir. Eserde ahşap vitrinler, kitaplar, kuş örnekleri, doldurulmuş hayvanlar, cam muhafazalar ve çeşitli arşivsel nesneler kullanılmıştır. Enstalasyon tekniği ile hazırlanan çalışma, müze ve kütüphane estetiğini çağrıştıran düzenleme anlayışıyla kurgulanmıştır. Bu çalışma günümüzde Mark Dion'un doğa tarihi, müzecilik ve bilgi sistemleri üzerine geliştirdiği eleştirel pratiğin erken ve önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Fenomenolojik Okuma: “Antwerp Kuşları Kütüphanesi”, izleyiciyi estetik hazdan çok algısal bir uyanıklığa davet eden bir karşılaşma alanı olarak deneyimlenmektedir. Mekâna adım atıldığı anda sergi bağlamı geri çekilmekte ve izleyici kendisini bilimsel bir inceleme ortamında bulunuyormuş gibi hissettirmektedir. Talaş görünümlü zemin, merkezdeki dairesel havuz ve kurumuş ağaç, bedensel algıyı düzenleyen bir mekânsal disiplin oluşturmaktadır. İzleyici, bu düzen içinde serbest bir estetik dolaşımdan ziyade dikkatli bir gözlem pratiğine yönelmektedir. Ağacın dallarına yerleştirilen kuş kafesleri, kitaplar ve insana ait gündelik nesneler, izleyicinin bakışını tekil bir odak yerine çoklu ilişkilere yönlendirmektedir. Fenomenolojik açıdan bu durum, izleyicinin bilgiyi soyut bir kavram olarak değil, mekân içinde bedensel olarak deneyimlenen bir olgu olarak algılamasına neden olmaktadır. Posthümanist bir bağlamda ise ağaç, hayvan ve insan üretimi nesneler arasında kurulan eş düzeyli ilişki, alışıldık hiyerarşik anlamlandırmaları zorlaştırmaktadır. Doğa, edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak insan üretimleriyle birlikte var olan etkin bir deneyim alanına dönüşmektedir. Böylece izleyici, özne ve nesne ayrımının bulanıklaştığı, kültürel olan ile doğal olanın birbirine nüfuz ettiği bütüncül bir algı düzlemi içinde kurgulanmıştır.



Görsel 5. Mark Dion, Antwerp Kuşları Kütüphanesi, 1993.

Göstergebilimsel Okuma: Düz anlam düzeyinde, enstalasyon tekniği ile hazırlanan bu çalışmada zemini talaş görünümünde malzeme ile kaplanmış bir odanın ortasında dairesel yapıda süs havuzu vardır. Bu içi su dolu havuzun ortasında kurumuş ve dalları budanmış bir ağaç görülmektedir. Ağacın dallarına kuş kafesleri, kitaplar, sepet, şapka ve kıyafet gibi insana ait eşyalar yerleştirilmiştir.

Yan anlam düzeyinde, “Antwerp Kuşları Kütüphanesi” insanın doğayı sınıflandırma, düzenleme ve bilgi nesnesine dönüştürme arzusunu görünür kılan eleştirel bir temsil alanı oluşturmaktadır. Merkezde yer alan kurumuş ve budanmış ağaç, doğanın doğal döngüsünden koparılmış ve kültürel bir düzenleme nesnesine indirgenmiş hâlini simgelemektedir. Ağacın dallarına asılan kuş kafesleri ve insana ait gündelik eşyalar, bilginin ve kontrolün doğa üzerinde kurduğu tahakkümü çağrıştırmaktadır. Bu nesneler, insan merkezli epistemolojik sistemlerin doğayı hem korunan hem de denetlenen bir varlık alanı olarak düşünüldüğünü ima etmektedir. Talaş görünümlü zemin ve bilimsel mekân hissi, doğanın romantize edilen bir estetik öge olmaktan çıkarılarak araştırılan, ölçülen ve arşivlenen bir nesneye dönüştürüldüğünü düşündürmektedir. Posthümanist bir perspektiften bakıldığında, yerleştirmede insan, hayvan ve bitki arasında kurulan eş düzeyli mekânsal ilişki, hümanist perspektifte anlam üretim biçimlerini zayıflatmaktadır. Ağaç ne yalnızca doğal bir unsur ne de kültürel bir dekor olarak sunulmakta, insan üretimleriyle birlikte aynı varlık düzleminde ele alınmaktadır. Bu durum, insanın bilgi üretme sürecindeki yerini sorgulamakta ve doğayı edilgen bir nesne olmaktan çıkararak anlamın ortak üretildiği bir özne alanına dönüştürmektedir. Böylece bilgi üretimi, insanın ayrıcalıklı bilişsel faaliyeti olmaktan çıkarak, insan dışı varlıklarla kurulan ilişkisel bir süreç olarak yeniden düşünülmektedir.

### 3.4. Berlinde De Bruyckere’nin “İçimde” Eserinin Okuması

Alman sanatçı Berlinde De Bruyckere’nin beden, kırılabilirlik ve içsellik temalarını yoğun biçimde ele aldığı 2010 yılına ait “İçimde” (Görsel 6) adlı eseri, dönem sergilerinde ve farklı uluslararası mekânlarda izleyiciyle buluşmuştur. Çalışmada malzeme olarak dökme demir, at derisi, epoksi, demir, ahşap kullanılmıştır. Bruyckere organik yüzeyler ve bedensel çağrışımları, maddesel deformasyon yoluyla vurgulamıştır.



**Görsel 6.** Berlinde De Bruyckere, *İçimde*, 2013, Dökme demir; at derisi, epoksi, demir, ahşap, 328,7x 244,5x126,5 cm.

Fenomenolojik Okuma: “İçimde”, izleyiciyi doğrudan bedensel bir içe dönüş deneyimine davet etmektedir. Deri, kas ve kemik dokularını çağrıştıran malzeme işçiliği ile soluk kırmızı-kahverengi tonlardaki renk geçişleri, yoğun bir maddesellik hissi uyandırır. Diğer yandan uzuvları kesilmiş, içi boşaltılmış, katledilmiş bir hayvan görünümüyle antroposen tahribatın huzursuz edici etkisini hissettirmektedir. İzleyici, bu bedensel yoğunlukla karşılaştığında dışsal bir gözlemci olarak kalmakta zorlanarak eserin yarattığı içsel gerilimle yüzleşmektedir.

Göstergebilimsel Okuma: Düz anlam düzeyinde eser, ahşap sehpa üzerinde yükselen ve anatomik bir kesit görünümü veren at figüründen ibarettir. Yüzeyde deri, kas ve kemik çağrışımı yaratan malzeme kullanımı ile hâkim olan soluk kırmızımsı ve kahverengi tonlar, bedensel bir içsellik vurgular.

Yan anlam düzeyinde, at figürü, insan merkezli temsil rejimlerinin dışında duran bir bedensellik olarak okunmaktadır. Anatomik kesit hissi, hayvan bedenini bütüncül ve idealize edilmiş bir form olmaktan çıkararak, parçalanabilir ve müdahaleye açık bir varlık olarak görünür kılmaktadır. Yüzey işçiliği, bedeni yalnızca temsili bir imge olarak değil, maddesel ve kırılgan bir varoluş alanı olarak öne çıkarmaktadır. Kullanılan soluk renkler, yaşam ve ölüm arasındaki sınırın belirsizleştiği bir bedensel duruma işaret etmektedir. Posthümanist bir perspektiften bakıldığında eser, hayvan bedenini insan merkezli simgesel anlamlardan arındırarak, insan ve hayvan arasındaki ontolojik ayrımı zayıflatan bir anlam alanı üretmektedir.

### 3.5. Ortak Bulguların Sentezi

İncelenen Patricia Piccinini, Mark Dion ve Berlinde De Bruyckere’ye ait eserler, biçimsel ve tematik farklılıklarına rağmen posthümanist düşünce çerçevesinde ortak bir sorgulama alanında buluşmaktadır. Elde edilen bulgular, çağdaş sanatta hayvan temsiliinin insan merkezci estetik ve etik rejimlerden uzaklaşarak türlerarası ilişkilerin yeniden düşünüldüğü eleştirel bir zemine yerleştiğini ortaya koymaktadır. Hayvan figürü artık edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkmakta, insanla birlikte anlam üreten, ilişki kuran ve karşılıklılık temelinde var olan bir özne olarak yükselmektedir.

- Fenomenolojik okumalar, izleyicinin eserle kurduğu ilişkinin yalnızca görsel algıya dayanmadığını, bedensel ve duysal bir karşılaşma üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Piccinini’nin hipergerçekçi melez bedenleri, De Bruyckere’nin parçalanmış ve kırılgan hayvan bedenleri ile Dion’un arşivsel düzenlemeleri, izleyiciyi güvenli estetik mesafeden uzaklaştırarak bedensel bir dâhil oluş ve beklenmediklik yaratmaktadır. Bu karşılaşmalar, insan hayvan ayrımını askıya almakta ve izleyiciyi kendi bedensel durumunu yeniden değerlendirmeye zorlamaktadır. Böylece sanat eseri temsil nesnesi olmaktan çıkarak izleyiciyle birlikte işleyen ilişkisel bir deneyim alanına dönüşmektedir.
- Göstergebilimsel çözümlemeler ise bu bedensel deneyimlerin ardındaki anlam yapılarını açığa çıkarmaktadır. Hayvan bedeni idealize edilmiş veya sembolik bir form yerine parçalanmış, melezleşmiş ya da denetim altına alınmış bir varlık olarak temsil edilmekte, bu biçimler insan merkezli kültürel kodları ve epistemolojik kabulleri sorgulamaktadır. Hayvanın maddeselliği, kırılganlığı ve dönüştürülebilirliği insan bedeniyle paylaşılan ortak bir varoluş zemini üzerinden okunmakta, anlam yalnızca insan öznesinin merkezinde değil, türlerarası ilişkiler ağı içinde yeniden kurulmaktadır.

Bulgular, posthümanist sanat pratiklerinin yalnızca temsile ilişkin bir dönüşüm sunmadığını, aynı zamanda etik bir pozisyon önerdiğini de vurgulamaktadır. Bakım, kırılganlık, bağımlılık ve sorumluluk kavramları insan-insan ilişkileriyle sınırlı kalmayıp insan dışı varlıkları da kapsayan geniş bir etik alana taşınmıştır. Piccinini bakım emeğini türlerarası sorumluluk olarak görünür kılarken, De Bruyckere ortak kırılganlık ve maddesel paylaşımı öne çıkarmakta, Dion ise doğanın sınıflandırılması süreçlerini eleştirerek insanın epistemolojik tahakkümünü sorgulamaktadır.



Bu sentez, posthümanist yaklaşımın hayvan temsiliyi yeni imgeler üretmekle sınırlı tutmadığını, insanın ontolojik ve etik konumunu yeniden düşünmeye zorlayan bir müdahale alanı olarak işlediğini göstermektedir. Sanat böylece insan merkezli düşüncenin sınırlarını teşhir eden ve ortak varlık zeminini araştıran bir düşünme pratiğine dönüşmektedir. Çalışmanın, etik, politik ve ontolojik sonuçlarına zemin hazırlayan bu bulgular, insan ile hayvan arasındaki ilişkilerin hiyerarşik olmayan bir çerçevede yeniden kavramsallaştırılmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır.

| <b>Sanatçı ve Eser</b>                  | <b>Türlerarası Karışma Yöntemi</b> | <b>Kullanılan Teknik</b>             | <b>Özne Durumu</b>                              | <b>İzleyicide Uyandırdığı Çelişkili Duygular</b> | <b>İnsanın Üstünlük Anlayışının Nasıl Sorgulandığı</b>         |
|-----------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Patricia Piccinini (Genç Aile)          | Biyolojik ve bedensel karışım      | Gerçekçi melez heykeller             | Bakım veren ve ilişki kuran etkin özne          | Rahatsız edici yakınlık                          | Güzellik, ideal annelik ve beden normlarının yıkılması         |
| Patricia Piccinini (Rahatlatici)        | Biyolojik ve duygusal karışım      | Gerçekçi melez heykeller             | Bakım veren ve empati kuran etkin özne          | Tiksinti + şefkat/merhamet                       | Normal beden, saflık ve farklılığa bakış normlarının yıkılması |
| Mark Dion (Antwerp Kuşları Kütüphanesi) | Bilgi ve mekân karışımı            | Düzenleme ve sınıflama (enstalasyon) | Bilgi sistemini kuran ve bozan etkin özne       | Beklenmediklik ve şaşkınlık                      | İnsan merkezli bilgi ve kontrol anlayışının yıkılması          |
| Berlinde De Bruyckere (İçimde)          | Bedensel ve maddesel karışım       | Anatomik kesitler                    | Kırılganlık ve maddeselliği paylaşan etkin özne | Korku + tiksinti                                 | Beden bütünlüğü, sağlamlık ve canlılık normlarının yıkılması   |

**Tablo 1.** İncelenen Eserlerin Posthümanist Perspektiften Karşılaştırılması



#### 4. Sonuç

Bu çalışma, posthümanist düşüncenin çağdaş sanatta hayvan temsiline getirdiği dönüşümü, seçilmiş eserler üzerinden inceleyerek tartışmaya açmıştır. Yapılan incelemeler, hayvan figürünün sanatsal bağlamda yalnızca görsel bir imge ya da simgesel bir anlatı unsuru olarak değil, insanla birlikte var olan ilişkisel bir düşünme alanı içinde ele alınabileceğini göstermektedir. Bu yönelim, insanın doğa ve diğer canlılarla kurduğu yerleşik anlamlandırma biçimlerinin sorgulanmasına imkân tanımaktadır. Fenomenolojik ve göstergebilimsel çözümlemeler, çağdaş sanat pratiklerinde izleyici ile eser arasındaki ilişkinin mesafeli bir estetik bakıştan ziyade bedensel, duyusal ve çoğu zaman beklenmedik karşılaşmalar üzerinden kurulduğu yönünde bulgular sunmuştur. İncelenen eserlerde hayvan bedenleri maddesellik, kırılganlık ve dönüşüm temaları aracılığıyla ele alınmış, bu durum izleyicinin kendi varoluşunu ve alışıldık özne-nesne ayrımlarını yeniden düşünmesine olanak sağlamıştır. Böylece sanat eseri sabit anlamlar sunan bir temsil alanı olmaktan çıkarak izleyiciyle birlikte işleyen açık bir deneyim alanı olarak işlev görmektedir.

Sonuç olarak çalışma, posthümanist perspektiften ele alınan hayvan temsillerinin çağdaş sanatta insan merkezli düşünme biçimlerini dönüştüren eleştirel bir potansiyel taşıdığını göstermektedir. Sanat yalnızca yeni temsiller üretmekle sınırlı kalmamakta, insan ile insan dışı varlıklar arasındaki ilişkilerin yeniden kavramsallaştırılmasına olanak tanıyan bir düşünme alanı olarak önem kazanmaktadır.

## Kaynakça

- Baker, S. (2000). *The postmodern animal*. Reaktion Books.
- Ballı, Ö. (2020). Günümüz sanatında dijitalleşme; Posthümanizm bağlamında sanat ve sanatçının yerini alan algoritma: Post-sanatçı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Barthes, R. (1996). *Çağdaş söylenler* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları.
- Berger, J. (1980). *About looking*. Pantheon Books.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Davies, T. (2001). *Humanism*. Routledge. (Bu sürüm Taylor & Francis e-Library’de yayımlanan edisyondur.)
- Derrida, J. (2008). *The animal that therefore I am* (D. Wills, Trans.). Fordham University Press. (Original work published 2006)
- Gajewska, Grażyna. (2024). Kinship w ujęciu posthumanistycznym. Międzygatunkowe rodziny przyszłości. *Przestrzenie Teorii*, 39, 179-194. <https://doi.org/10.14746/pt.2023.39.9>
- Gemuend, J. (2021). Review of Posthuman knowledge, by R. Braidotti. *Brock Education Journal*, 30(2), 137–142. <https://journals.library.brocku.ca/brocked>
- Glasson, H. (2020). Review of *What is posthumanism?*, by C. Wolfe. *SPECTRA*, 7(2), 30–33. <https://doi.org/10.21061/spectra.v7i2.152>
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Heidegger, M. (1995). The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude (W. McNeill & N. Walker, Trans.). Indiana University Press. (Original work presented 1929–1930)
- Kale, N. (2019). Hümanizm. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 25(2), 763-770. [https://doi.org/10.1501/Egifak\\_0000000582](https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000582)
- Lankford, E. L. (1984). A phenomenological methodology for art criticism. *Studies in Art Education*, 25(3), 151-158. <https://doi.org/10.2307/1320925>
- Öktem, Ü. (2005). Fenomenoloji ve Edmund Husserl’de Apaçıklık (Evidenz) problemi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 45(1), 27-55.
- Pico della Mirandola, G. (2006). *İnsanın değeri üzerine söylev ya da Rönesansın manifestosu* (L. Özşar, Çev.). Biblos Yayınları.
- Shapiro, G. (1974). Intention and interpretation in art: A semiotic analysis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(1), 33–42. <https://doi.org/10.2307/430399>

Taftalı, O. (2017). Tarihi eylem ve anlam bakımından hümanizm. *Felsefî Düşün - Akademik Felsefe Dergisi*, (9), 207 - 223.

Wallace, R. A. ve Wolf, A. (2012). *Çağdaş sosyoloji kuramları: Klasik geleneğin genişletilmesi* (M. R. Ayas & L. Elburuz, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

### **Görsel Kaynakça**

**Görsel 1.** Pierre Huyghe, İsimsiz, 2012 <https://www.artsy.net/artwork/pierre-huyghe-untitled-exhibition-view-kassel-2012>

**Görsel 2.** Hayvan Temsilinin Evreleri (Yazar tarafından hazırlanmış orijinal illüstrasyon)

**Görsel 3.** Patricia Piccinini, Erişim Kaynağı <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-the-young-family-3>

**Görsel 4.** Rahatlatici, Patricia Piccinini, 2010 Erişim Kaynağı <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-the-young-family-3>

**Görsel 5.** Antwerp Kuşları Kütüphanesi, Mark Dion, 1993 Erişim Kaynağı: <https://www.collecteurs.com/artists/mark-dion/artworks/the-library-for-the-birds-of-antwerp>

**Görsel 6.** İçimde, Berlinde De Bruyckere, 2013 Erişim Kaynağı: <https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere/>

# BÖLÜM 6

---

## PERFORMANS VE NESNEDE KADIN KİMLİĞİNİN TEMSİLİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ: ANNETTE MESSENGER VE NEZAKET EKİCİ

*Yaren Nur YENİGÜN<sup>1</sup>, Cansu ÇELEBİ EROL<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Öğretmen, MEB, alkismelek@gmail.com

<sup>2</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, cansu.erol@deu.edu.tr – 0000-0002-4038-5430

## 1. Kadın Kimliği ve Sanatta Temsili

Kadın kimliği, yüzyıllar boyunca erkek egemen bir sistemin gölgesinde şekillenmiş; özellikle sanat tarihinde estetik bir imge ya da pasif bir nesne olarak temsil edilmiştir. Kadınlar, sanat eserlerinde sıkça ana tema olarak işlenmelerine rağmen, üretici özne olarak uzun süre görünmez kılınmışlardır. 20. yüzyıla gelindiğinde ortaya çıkan feminist hareketler sonucunda kadınlar, oy hakkı ve eğitim hakkı gibi temel özgürlükler için yürüttükleri mücadelelerle birlikte, sanat alanında da görünürlük kazanmaya başlamışlardır. Bu gelişmeler, feminist hareketin birinci dalgasının etkisiyle paralellik göstermiştir.

Linda Nochlin'in 1971 yılında yazmış olduğu "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesi feminist hareketin sanat alanındaki etkisini akademik zeminde görünür kılarak kadın sanatçıların 19. yüzyıldan itibaren süregelen direnişlerini kuramsal bir bağlama yerleştirmiştir. (Eren, 2021)

Feminist hareketin ikinci dalgasına gelindiğinde kadınlar, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulamış ve kendi bedenleri hakkında söz sahibi olma mücadelesini öne sürmüşlerdir. Bu süreçle paralel olarak gelişen feminist sanat hareketi sayesinde kadınlar, sanat alanındaki varlıklarını daha görünür kılmış; sanat alanında yalnızca temsili bir nesne değil, üretici bir özne olarak da yer almaya başlamışlardır.

Kendi hak ve özgürlükleri için direnen kadınların sanat alanındaki görünürlüklerini de fark ettirme amacıyla ortaya çıkan feminist sanat, kadınlar için aynı zamanda bir mücadele alanına dönüşmüştür. (Genç, 2021. s.38)

1990'lı yıllarda ortaya çıkan üçüncü feminist dalga ile kadın kimliği; ırk, din, sınıf ve cinsiyet kimliği gibi farklı etkenlerle çok katmanlı ve geniş bir yapıya bürünmüştür. Sanatta ise bu dalga, daha bireysel, çeşitlenen anlatımlarla ve birbirinden farklı tekniklerle kendini göstermiştir. Kadın sanatçılar artık yalnızca baskıya karşı eleştirel bir üretim yapmakla kalmayıp, kimliklerinin çok katmanlı doğasını da sorgulayarak, kişisel deneyimlerini sanatsal anlayışlarına da yansıtmışlardır.

### 1.2. Performans Sanatında Kadın Bedeni

Performans sanatı, sanatçının kendi bedenini, içinde bulunduğu mekân ve izleyicisini dahil ederek gerçekleştirdiği bir sanatsal ifade biçimidir. Çoğu zaman canlı bir şekilde gerçekleştirildiği için fotoğraf veya video şeklinde kayıt altına alınır. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Dadaizm akımının ve yine 1920'li yılların sürrealist ve fütürist performanslarının etkisiyle asıl olarak 1960'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlamıştır. Performans sanatı, aynı zamanda sanatçının performansı sırasında şiir, müzik ve dans gibi pratikleri de dahil etmesi ile disiplinler arası bir sanat türü haline gelebilmektedir. (Karabaş & İşleyen, 2016, s.342)

Performans sanatıyla beraber bedenin sanatçı tarafından canlı olarak kullanımı ve izleyicilerin o an sanata dahil olması ile kadının toplumsal konumunun açık bir şekilde aktarılması noktasında da önemli olmuştur. Resim alanında kullanılan kadın figürünün, toplumsal mesajları ise izleyici üzerindeki etkileri performans sanatı ile daha anlamlı bir hale gelmiştir (Aydın, 2019, akt. Çay & Yayan, 2020)



1970’li yıllarda etkisini artıran feminist hareketlerle birlikte kadın sanatçılar, performans sanatını benimseyerek kendi bedenlerini sanatsal ifadenin hem öznesi hem de aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu bağlamda performans sanatı, kadın sanatçıların izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kurmasını mümkün kılarak beden politikaları, toplumsal cinsiyet rolleri ve şiddet gibi meseleleri sanatın merkezine taşımıştır. Kadın bedenine yüklenmiş olan toplumsal rollerin sorgulanması ve yıkılması sürecinde etkili bir araç hâline gelmiştir.

### 1.3 Nesne ve Enstalasyon Sanatı Üzerinden Kadın Kimliğinin Temsili

Enstalasyon sanatı, obje ve mekân sınırsızlaştıran, izleyiciyi de eylemsel olarak sanata dahil eden, heykel, resim, müzik, performans, şiir ve tiyatro gibi çok çeşitli disiplinleri içermiş ve kendini ifade etmek için sanatın her dalını bir dil olarak kullanmıştır. (Sarıkartal, 2007, akt. Sezer Yavuz, 2019, s.3)

Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanısıra video, ses, performans, bilgisayar ve internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak ortaya çıkan enstalasyon sanatı, 1980’lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında tamamen kabul edilen bir sanat türü olmuştur. (Süzen,2010, s. 153)

Bu bağlamda enstalasyon sanatı nesne, mekân ve izleyicisiyle kadın kimliğinin temsili açısından büyük önem taşır. Kadın kimliğinin katmanlı yapısını bireysel, toplumsal veya kültürel ve politik olarak ele alır. Enstalasyonlarda kullanılan nesneler, yerleştirilme biçimleri, mekân ve izleyici ilişkisiyle kadınların baskı altında kalan kimliklerini ve mücadelelerini doğrudan veya dolaylı olarak temsil eder.

## 2. Annette Messager ve Nezaket Ekici



Görsel 1. Annette Messager

Çocukken ressam olan babası tarafından sanata teşvik edilen Annette Messenger, ünlü bir Fransız çağdaş sanatçısıdır. Annette Messenger, kavramsal ve feminist bir perspektifle, bireylerin ve toplumun kadınlara dair yerleşik düşüncelerini sorgulamaya yönelik çalışmalar üretir. Enstalasyon odaklı çalışan sanatçı, genellikle fotoğraf, çizim, baskı, ip, heykel ve günlük hayatta kullandığımız nesneleri, ev eşyalarını bir araya getirerek çalışmalarını sergilemektedir.

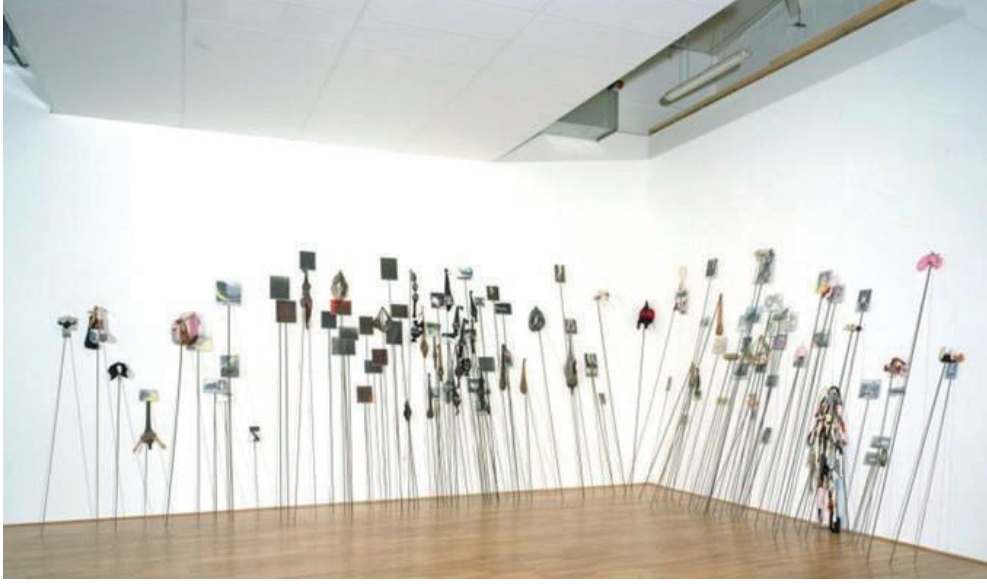
Messenger'in sanatında kullanmış olduğu malzemeler, kadınlara tarihsel olarak atfedilmiş olan dikiş ve nakış gibi kadın kimliğini sınırlandıran toplumsal beklentileri temsil etmektedir. Messenger, bu malzemeleri ironik bir açıdan sanatının merkezine yerleştirerek kadınların sanattaki ve toplumdaki yerini sorgulamaktadır. (Garcia, 2017)



**Görsel 2. Nezaket Ekici**

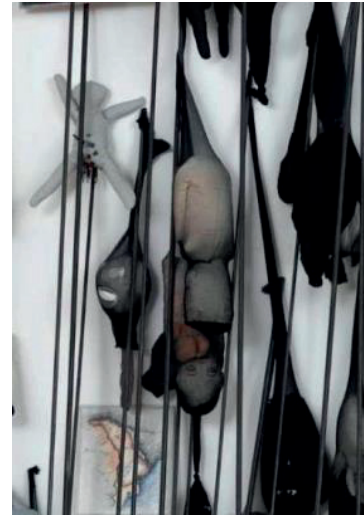
Nezaket Ekici, 1970 yılında Türkiye’de doğmuştur, 1973 yılında ise, ailesi ile birlikte Almanya’ya göç etmiştir. Sanatçı henüz üç yaşında iken göç ettiği Almanya’da Avrupa kültürü ile yetişmiş, ancak sosyal hayatında Türk kültürünü ve geleneklerini de daima duyumsamıştır. Bu iki kültürün içinde büyüyen Ekici, Avrupalı bir kadın olarak Türk ya da Orta Doğu kadınının sorunlarına yaklaşabildiği gibi; Türk kimliğiyle de Avrupalı kadınların yaşayışını değerlendirebilmiştir. Ekici’nin performans sanatında, iki kültüre dair hep bir yarım kalmışlık, bir ‘arada’ kalmışlık sezilenmektedir. (Arslan Arafa, 2022, s.96)

## 2.1. The Pikes ve Lifting a Secret



Görsel 3 Annette Messenger, The Pikes (Mızraklar), 1992-1993

The Pikes adlı çalışma, 1992 yılında başlayan ve farklı sergilerde tekrar tekrar düzenlenen çok katmanlı bir yerleştirmedir. Çalışmada beden, kimlik ve toplumsal cinsiyet meseleleri sorgulanmıştır. Eserin bu katmanlı ve karmaşık yapısı aynı zamanda da kadın kimliğinin çok katmanlı yapısına işaret etmektedir. Duvara yaslanmış farklı uzunluklarda yüzden fazla çelik mızraktan oluşan bu yerleştirmede çelik mızraklara geçirilmiş peluş oyuncaklar, çoraplar, deformasyona uğramış nesneler, bazı versiyonlarında ise kadın iç çamaşırları, başsız bebekler ve çeşitli kumaş parçaları bulunmaktadır.



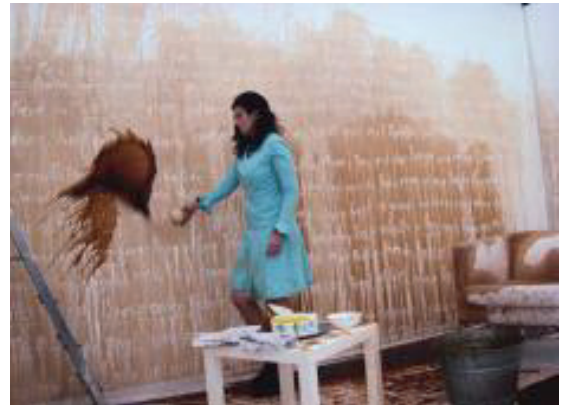
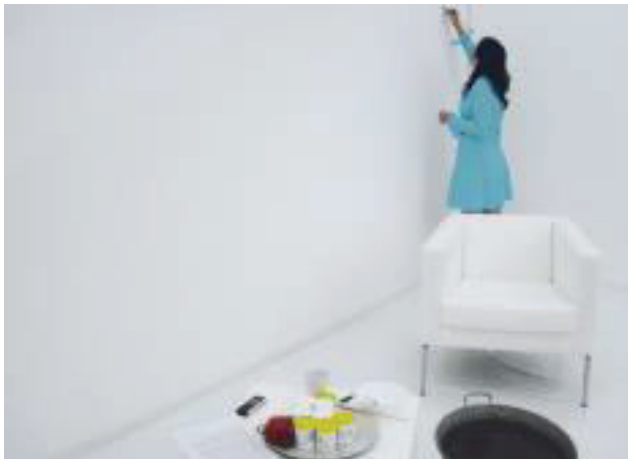
Görsel 4-5. Annette Messenger, The Pikes (Mızraklar), 1992-1993, detay.

Fransız sanat tarihçisi Catherine Grenier, oyuncakların toplumsal cinsiyet perspektifiyle ele alınmasını önerir: “Bebek, kadınların en sık özdeşleştiği, kadın arketipinin en tipik örneğidir; küçük kızlar bebeklerle oynar, ancak yetişkin kadınlar bebeklere dönüşür ya da en azından bebekmiş gibi davranır.” (Rodríguez Sardiñas, 2024, s.6) Bu bağlamda Messenger’ın bebekleri aslında sadece çocukluğu temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda yetişkin bir kadının içinde hala yaşattığı çocukluk duygularını, bastırılmış yanlarını ve psikolojik ağırlığını da taşır.



**Görsel 6. Nezaket Ekici, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret, 2007**

Lifting a Secret, Nezaket Ekici’nin kendi çocukluk yaşantılarına dayanan, toplumsal cinsiyet bağlamında Türkiye’deki geleneksel kız isteme merasimine yönelik gerçekleştirilmiş bir performanstır. Arslan’ın analizine göre, “kadınlığı üreten söylemin fragmanlarının tek tek görünürleştiği bir performans” gerçekleşir, annelik, çocuk bakımı ve iffetlilik gibi normlar birer fincan kahve ile lekelenerek görünür kılınır. (Arslan, 2023) Böylece Ekici performansı, bu kız isteme ritüelinin işleyişini kahve ile tersine çevirir.



**Görsel 7-8. Nezaket Ekici, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret, 2007**



Başlangıçta beyaz duvarlar, beyaz bir masa ve beyaz bir koltuk ile düzenlenen bu performansta Ekici, performansına başlarken yine beyaz masanın üstüne duran vazelin krem ile duvarlara birtakım yazılar yazar, vazelinin saydam yapısından dolayı seyirciler tarafından bu yazılar okunamamaktadır. Sanatçı sonrasında, yanında içi kahve dolu olan bir kovadan bir fincanla kahve alarak duvara fırlatır ve böylece başlangıçta okunamayan bu yazılar ortaya çıkar. (Arslan, 2023)

Arslan'ın tarif etmiş olduğu bu beyazlık içinde ilk etapta okunamayan bu yazılar saklı ve bastırılmış duyguların bir simgesi olarak yorumlanabilir. Duvara fırlatılan kahve ise saklı duyguları görünür kılarak bu geleneksel ritüele direnme ve bu ritüeli sorgulama aracına dönüştürür. Performansın başında bembeyaz olan ve en ufak bir leke barındırmayan bu oda, performans sonunda kahve lekeleriyle kaplanarak, tüm duyguların açığa çıktığı bir mekân haline gelir.

Kahve ile belirginleşen duvarda ise, “Anne, kocası ve çocuk”, “Başımı alçaltıyorum ve dinliyorum”, “Kahve töreni ve oturma odası” gibi geleneksel toplumlarda kadına atfedilmiş rollere yönelik kelimeler, cümleler bulunur. (Arslan, 2023)

### 2.1.1 Karşılaştırma

**Kadın Kimliği:** Messenger'in yerleştirmesinde kadın kimliği, parçalanmış bedenler, iç çamaşırları, başsız oyuncak bebekler üzerinden temsil edilir. Bu parçalı figürlerle kadın bedeninin tarih boyunca nasıl baskılandığı anlatılmaya çalışır. Oyuncak bebekler burada hem bir masumiyetin hem de kadına yönelik bir şiddetin boyutlarını simgeler. Ekici de performansında kadın kimliğini, geleneksel roller üzerinden temsil eder. Kadın kimliği burada, ataerkil normların getirmiş olduğu baskılar üzerinden değerlendirilir. Vazelin üzerine dökülen kahve ile de kadın kimliğinin üzerindeki bu baskılar açığa çıkartılır.

**Beden ve Görünürlük:** Messenger'in çalışmasında kendi bedeni yer almaz, burada beden nesneler üzerinden dolaylı olarak temsil edilir. Kadın bedeni yerleştirmede bulunan iç çamaşırları ve oyuncak bebekler üzerinden parçalanır. Parçalanmış bebekler, kadının toplumsal olarak görünmez kılışının bir anlatımını sunar. Ekici ise çalışmasında doğrudan kendi bedenini kullanır. Bedenini aktif kullandığı bu performansında kahve ile ortaya çıkarmış olduğu yazılarla kadının görünürlüğünü de ortaya çıkartır.

**Nesnelerin Kullanımı ve Sembolik Yönü:** Messenger'in yerleştirmesinde kullanılan nesneler (oyuncaklar, iç çamaşırları, kumaş parçaları, başsız bebekler) kadınlarla özdeşleştirilmiş eşyalardan oluşmaktadır. Nesneler pasiftir fakat mızraklara geçirilen bu nesnelerin anlamları dönüştürülerek, cinsiyet ve şiddet odaklı bir temsil haline gelirler. Ekici'nin çalışmasında ise kullanılan nesneler (kahve fincanı, kova, merdiven, vazelin) gündelik eşyalardan oluşmaktadır. Nesneler burada aktif olarak yer alır ve toplumsal normları ve buna bağlı olarak kız isteme ritüelinin beklentilerini karşılar. Kahve görünmeyen söylemleri ortaya çıkarırken aynı zamanda bir direnişin sembolü haline gelir.

**Ritüel:** Messenger, enstalasyonunda Fransız Devrimi'ndeki tarihsel bir cezalandırmanın bir ritüeli olarak, kadınlıkla ilişkilendirilen nesneleri mızraklara geçirir ve bu ritüelin feminist bir yorumunu yapar. Kadınlara ait bu kişisel eşyaların kullanımıyla, ataerkil normları Batı gelenekleri bağlamında sorgular. Ekici, performansında Türkiye'deki geleneksel bir ritüel



olarak kız isteme anını, toplumsal rollere indirgeyerek işler. Göçmen kimliğiyle kültürel bir ritüeli canlandırıp onu bir direnme anına dönüştürerek sorgular.

**Biçim, Zaman ve Mekân İlişkisi:** Messenger'ın enstalasyonu, durağan bir mekân içinde bulunmaktadır. Mızraklara geçirilmiş nesneler duvara yaslanmış ve hareketsiz bir biçimde sergilenir. İzleyici bu sabit yerleştirmeyi kendi bedeniyle, kendi zamanıyla deneyimler. Ekici'nin performansı, geçici bir çalışma olarak belirli bir süre içinde sunulur. İzleyici, performansın yapıldığı mekânda bulunur ve bu sürece doğrudan tanıklık eder.

## 2.2 My Wovs ve Blind



Görsel 9. Annette Messenger, My Vows, 1988-1991, The Museum of Modern Art, New York.

Annette Messenger'ın My Vows adlı yerleştirmesi, küçük boyutlarda siyah beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. Her fotoğrafta bedenimize ait birer parça bulunur ve bu fotoğraflar iplerle duvardan sarkıtılarak dairesel bir form şeklinde düzenlenmiştir. Kadın, erkek, yaşlı ve genç beden parçaları bir arada iç içe geçmiş şekilde sergilenir.



Görsel 10. Nezaket Ekici, *Blind (Kör)*, 2007

Nezaket Ekici, *Blind* adlı performansında sadece kollarının dışarıda kaldığı bir alçının içine kendini hapsederek oradan iki elinde tutmuş olduğu çekiç ve keski ile kurtulmaya çalışmaktadır. İçinde bulunduğu alçı Ekici'yi hem somut hem de soyut anlamda sınırlandırmaktadır.

### 2.2.1 Karşılaştırma

**Kadın Kimliği:** *Messenger, My Vows* adlı yerleştirmesinde tam olarak bir kadın kimliğini değil asıl bu kimliğin belirsizliğini vurgular. Kadın, erkek, yaşlı ve genç olmak üzere birden fazla bedene ve kimliğe yer vererek, cinsiyet rolleri üzerine geniş bir sorgulama yapar. Ekici'nin *Blind* adlı performansında ise, içinde bulunduğu alçı hem toplumsal hem de fiziksel bir kısıtlamadır. Ekici, hareketsizliğine ve çektiği acıya rağmen mücadele ederek bu alçının içinden çıkmayı başarır. Bu durum kadın kimliğinin toplumsal normlar altında bastırılışını ve buna bağlı olarak kadınların mücadelesini yansıtmaları olarak yorumlanabilir.

**Beden ve Parçalanma:** *Messenger, My Vows* adlı yerleştirmesinde bedeni dolaylı yoldan temsil eder. Bedeni bir bütün olarak değil parçalı olarak (el, ayak, burun vb) sunar. İzleyicide bu bedeni tamamlamaya yönelik bir amacı tetikler ancak bu parçalar bir araya gelseler bile tek bir bedeni oluşturamazlar. Ekici, *Blind* adlı performansında yine doğrudan bedeniyle sahnede yer almaktadır. Bedeni bir bütündür fakat bedenini alçıdan bir mezara dönüştürerek kullanır. Başlangıçta bir bütün olan alçıdan bedenini parçalayarak performansını bitirir.

**Nesnelerin Kullanımı ve Sembolik Yönü:** My Vows adlı yerleştirmede 200'den fazla vücut parçalarının yer aldığı siyah beyaz fotoğraflar bulunur. Fotoğraflar iplerle ve çivilerle düzenlenmiştir. Fotoğraflar hem cinsiyet rollerine bağlı bir kimliksizliğin hem de Katolik bir ritüelin sembolü halinde sergilenir. Ekici'nin performansında ise başlıca nesne Ekici'nin içinde bulunduğu alçı ve her iki elinde tutmuş olduğu çekiç ve keskidir. Nesneler aktif olarak kullanılır, alçı bir tutsaklık metaforuyken, çekiç ve keski bu tutsaklığa bir müdahaledir.

**Ritüel:** Messenger'in orjinal adı “Mes Vœux” olan çalışması, Türkçe olarak “yeminlerim, adaklarım” anlamına gelmektedir. Bu beden parçalarının Orta Çağ'da özellikle Katolikler'in sevdikleri biri hastalandığında vücut parçalarını simgeleyen nesneleri kiliseye adak olarak bırakması ritüeliyle eşleştirilebilir. Ekici ise, Saint Cecillia'nın buharlı odaya hapsedildiği efsanesinden esinlenerek yapmış olduğu bu eserinde, Cecillia'nın çekmiş olduğu, yaşamış olduğu bu acının ritüelini gerçekleştirmiştir.

**Biçim, Zaman ve Mekân İlişkisi:** Messenger, fotoğrafları belirli bir düzende, dolaşıma açık bir mekânda sunar. İzleyici bu düzenin etrafında dolaşarak çalışmayı deneyimler ve arayışını kendi zamanında tamamlar. Ekici, performans boyunca içinden çıkmaya çalıştığı alçıyla bir gerilim yaratır, izleyici ise yine orada bulunarak bu gerilime tanıklık eder. İzleyiciler performansın bazı kısımlarında Ekici'nin hissetmiş olduğu acıyı yüzünden anlar ve bu acıya dahil olur.

### 3. Genel Değerlendirme ve Sonuç

“The Pikes” ve “Lifting a Secret” eserleri, her iki sanatçının da kendi coğrafyalarında karşılaşmış oldukları kadınlık mücadelelerini yansıtmaktadır. “The Pikes”da mızrağa geçirilmiş kadınlıkla özdeşleştirilen nesneler, “Lifting a Secret”ta ise kadına atfedilmiş roller tartışmalı bir şekilde ortaya konur. “My Vows” ve “Blind” adlı çalışmalarda ise bireysel ve toplumsal ritüellerin kadın kimliği üzerindeki etkisini görürüz.

Messenger'in Batı anlayışla kurduğu sorgulamalarına karşılık Ekici, Türk-Alman kimliği ve geleneksel ritüellerle olan deneyimlerini sahneye taşımaktadır. Her iki sanatçı da kadın bedenini ve kimliğini, toplumsal normlara eleştiri ve bir direnişin aracı olarak ifade etmektedir. Messenger, nesnelere yüklediği anlamlarla kadın kimliğine göndermeler yaparken, Ekici ise doğrudan kendi bedenini kullanmaktadır.

Sonuç olarak, Annette Messenger ve Nezaket Ekici'nin çalışmaları, farklı kültürel ve tarihsel alanlara ait olsalar da çok katmanlı bir kadınlık mücadelesinden bahseder. Her iki sanatçı da kadın kimliğine karşı farklı yaklaşımlarına rağmen feminist sanata katkı sağlayarak, kadınlık mücadelesinin sesi olmayı başarmış sanatçılardır.

## KAYNAKÇA

- Arslan Arafa, T., *Nezakat Ekici'nin Performansları Çerçevesinde Performatif Çifte-Yabancılaşma*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022.
- Arslan, T., Performativite ve Kadın Sanatçı Bedeninde Çifte-Yabancılaşma: Nezakat Ekici'nin Performans Sanatında Kadın Bedeni ve Kültürel Formların İlişkiselliği Üzerine Bir İnceleme, *Sanat Yazıları*, 49, 275-296, 2023.
- Çay, R. ve Yayan, G., Performans Sanatı Üzerinden Kadın Figürünün Toplumdaki Konumuna Bir Bakış, *International Social Sciences Studies Journal*, 6(61), 1758-1771, 2020.
- Eren, G., *Çağdaş Sanatta Kadınlık İmgelerinin Kişisel Bellekle İlişkisi*, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2021.
- Garcia, A., *Adopted Personalities: Exploring Freedom, Creativity and Feminism through the Art of Annette Messager*, Yüksek Lisans Tezi, Azusa Pacific University, School of Art and Design, 2017.
- Genç, S. F., *Feminist Hareketle Değişen Kadın Kimliği ve Günümüz Kadın Sanatçılarının Kadına Yaklaşımı*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin, 2021.
- Karabaş, P. A. ve İşleyen, F., Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 340-350, 2016.
- Rodríguez Sardiñas, P., *Material Manifestations: A Close Reading of Annette Messager's Les Piques (1992–1993)*, Yüksek Lisans Araştırma Metni, Vrije Universiteit Amsterdam, 2024.
- Sezer Yavuz, T., *Çağdaş Türk Sanatı'nda Enstalasyon*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir, 2019.
- Sözen, H. N., Sanata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneklemleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 147-162, 2010.





# BÖLÜM 7

---

## SERAMİK VE TEKSTİL YÜZEYLERDE MASKELEME TEKNİKLERİ: PARAFİN, BALMUMU VE GOMALAK ÜZERİNE DİSİPLİNLER ARASI BİR İNCELEME

*Şirin KOÇAK<sup>1</sup>, Amine Hande TUNCER<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, sirin.kocak@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6367-8060

<sup>2</sup> Arş.Gör., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, amine.tuncer@usak.edu.tr, ORCID:0009-0009-7976-3417

Maskeme teknikleri sanat alanlarından tekstil, seramik, heykel resim gibi alanlarda kullanılır. Parafin, gomalak ve balmumu da bu maskeme tekniklerinde kullanılan malzemelerdendir. Bu araştırmada tekstil ve seramikte kullanılan parafin, gomalak ve balmumunun kullanımı ve uygulama şekline odaklanılmıştır. Bu malzemelerin eldesi, kullanım şekilleri ve üretim sürecine katkıları, sanatçıların tercih sebepleri ve ürünler üzerindeki nihai sonuçlar karşılaştırılarak malzeme olanakları incelenecektir. Seramik ve tekstil yüzeylere parafin, balmumu ve gomalak'ın uygulama yöntemleri benzer midir? Uygulama basamaklarında benzerlikler ve farklılıklar var mıdır? sorularına yanıtlar aranmıştır. Parafin, gomalak ve balmumu kullanarak üretimlerini yapan seramik ve tekstil sanatçıları incelenmiştir. İki farklı disiplinin ortak malzemelerinin teknik olarak kullanılmasıyla ortaya çıkan eserler araştırılmıştır. Böylece sanatçıların eserlerinde öne çıkan yaklaşımların neler olduğuna ilişkin bulgulara ulaşılması umulmaktadır. Aynı malzemenin farklı iki disiplindeki uygulamaları ve sonuçları üzerinden sanatta malzemenin olasılıkları anlaşılacaktır.

### **Balmumu, Parafin, Gomalak**

Balmumu arılar tarafından kendi peteklerini oluşturmak için ürettikleri doğal maddedir. Sentetik olarak da üretilmektedir. Tıp, gıda endüstrisi, mobilya ve ağaç işleri, eczacılık, kozmetik endüstrisi, kâğıt, seramik, cam, metal, tekstil, resim, heykel üretimleri, boya endüstrisi, müzik aletleri yapımı, mühendislik, dişçilik, ziraat gibi pek çok kullanım alanına sahiptir.



**Resim 1:** *Balmumu*



**Resim 2:** *Parafin*



**Resim 3.** *Gomalak*

Parafin petrolden elde edilen, renksiz, kokusuz bir kimyasal maddedir. Elektrik, otomotiv, sağlık, mühendislik, kimya, kozmetik, mum yapımı, el sanatları, tıp, ziraat, biyoloji gibi alanlarda kullanılır. Parafin madensel kaynaklı bir mum iken balmumu hayvansal kaynaklı bir mumdur.

Gomalak hayvansal kökenli bir reçinedir. Genellikle ahşap, mermer, gıda, porselen yüzeylerin cilalanmasında, tarım ve eczacılıkta kullanılır. “Sadece Hindistan'ın Batı Bengal Bölgesi olan kalküta ve civarında koloniler halinde yaşayan LAC böceği'nin yine o bölgeye özgü tropikal Akasya benzeri olan bir ağacın salgıladığı reçinelerini yedikten sonra (tıpkı arıların bal yapması) kursaklarından geri çıkarmaları ile oluşturdukları organik bir kimyasaldır. Böceklerin ve ağaçların çeşitliliğinden dolayı gomalak reçineleri de farklı renk ve doku özellikleri taşırlar” (Bağlantı 1). Alkol ve ispirotoda çözünür.

### **Parafin ve Gomalak'ın Seramik Yüzeylerde Kullanımı**

Parafin, seramikte sır üstü dekor uygulamalarında kullanılan organik bir bileşiktir ve maskeme tekniği ile desenlerin ve dekorların seramik yüzeylere aktarılmasında kullanılır. Maskeme tekniğinde yüzeye uygulanacak desenin aktarılması için bir şablon hazırlanır, bu şablon yüzeye bir yapıştırıcı madde ile sabitlenir ve ardından uygulama gerçekleştirilir. Maskeme

teknığının ilk uygulamalarında su geçirmeyen hayvansal yağlardan yararlanılmıştır. İlk rengin uygulanacağı alana karbonla desen çizimi yapıldıktan sonra geriye kalan alanlar iç yağı ile kaplanmıştır. Uygulamadan sonra yağın bünyeye daha iyi tutunmasını sağlamak için ise yağ ısıtılarak sürülmüştür. Günümüzde uygulanmakta olan parafin dekorları da bu yöntemden hareketle uygulanmaktadır. Genellikle “resist” olarak bilinen parafin dekorları; seramik bünye yüzeyine parafin, latex, tutkal, emülsiyon, silikon ve çeşitli yapıştırıcılar yardımı ile maskeleme yapılması esasına dayanmaktadır. “Geleneksel anlamda parafin dekorlarının uygulanmasında; arı balmumu, parafin, mum gibi maddeler sıvı halde kullanılır. Bu karışımlar kullanım esnasında hemen dondukları için aynı ısıda tutulması gerekir” (Chavarria, J, 2000). Bu yöntem; şekillendirilmiş yaş çamur veya bisküvi pişirimi yapılmış bünye üzerine uygulanabilmektedir (Sevim & İn, Cilt 8, s. 35).

“Seramik sanatında maskeleme malzemesi olarak kullanılan lateks, gomalak, emülsiyon, çeşitli sıvı yapıştırıcılar ve kâğıt bant gibi malzemelerin suya ya da neme maruz kaldıkları zaman yüzeye tutunma yetenekleri parafinin gösterdiği orandan oldukça düşüktür. Balmumu malzemesi de parafin ile aynı özellikleri göstermektedir. Bu çeşitlilik içerisinde hangi malzemenin tercih edileceğine dekor süreci cevap vermektedir; su, sır veya astar gibi ıslak malzemelerin kullanımlarının az ve kısa olduğu dekor süreçlerinde tüm maskeleme malzemeleri benzer özellikler gösterirken, sulu süreçlerin uzun ve çok olduğu zamanlarda parafin ve balmumu öne çıkarlar” (Çınar, 2024, s.154).

Parafin dekorlarında yaş çamur ya da pişmiş seramik çamuruna, astar tabakasına ya da sır yüzeyine parafin uygulamasıyla yeni desenler oluşturulabilir. Parafinin uygulandığı yüzey başka bir malzemenin tutunmasına müsaade etmediği için istenen desen kolaylıkla uygulanabilir. Parafin, balmumu ya da gomalak malzemesini üretim sürecinde aktif olarak kullanan seramik sanatçıları incelendiğinde Peter Beard, Shoji Hamada, Arne Åse, Jim Gottuso, Mollie Bosworth, Ryan Mckerley, Matthew Krousey, ülkemizde ise Adile Feyza Çakır Özgündoğdu ve Selim Çınar öne çıkan sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada Peter Beard, Shoji Hamada, Arne Åse, Jim Gottuso, Adile Feyza Çakır Özgündoğdu ve Selim Çınar’ın eserlerine ve üretim süreçlerine odaklanılmıştır.

## **Peter Beard**

Sanatçı, eğitmen ve yazar olan Peter Beard seramik, bronz ve taş eserler üretir. Eserleri dünyanın farklı müzelerinde ve Birleşik Krallıkta kamu ve özel koleksiyonlarda yer alır. Elli yılı aşkın bir süredir profesyonel çalışmalarını sürdürmektedir. Çizgisel desenli formlarını seramik malzemeden oluşturur. Antik dönem eserlerinden, doğadan ilham alır ve seramik pişirimlerini yüksek derecede yapar. Yalın biçimlere sadık kalarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçı, sade formlarını güçlü renkler ve desenlerle tamamlar. Kaide üzerine yerleştirdiği eserleri, heykelleri ve duvar uygulamalarındaki seramik yüzeyler kusursuz bir yüzey kalitesine sahiptir. Maskeleme yöntemini parafin ve balmumu kullanarak seramik yüzeylere uygular. Özellikle parlak, yarı mat ve mat sırlarla çizgisel katmanlar oluşturur. Sır uygulamaları esnasında balmumunu yüzeyleri izole etmek için kullanır. Üretim sürecini sanatçı şöyle ifade eder; “Titiz bir şekilde sır katmanlama işlemleri uyguluyor ve balmumu ile desenler çiziyorum. Balmumu, pişirme işlemi sırasında yanarak direnç görevi görüyor. Diğer çalışmalarım da ise renkli kil katmanları kullanıyorum. Sırlama işleminden sonra bu katmanlar zımparalanarak karmaşık desenler ve dokunsal yüzeyler ortaya çıkıyor.” (Bağlantı 2.)



**Resim 4:** *Gri Yeşil Vazo, Y: 16 cm., Çap:15 cm., Peter Beard*

### Shoji Hamada

Hamada, 20.yy'ın en etkili Japon çömlekçilerinden biridir. “ Kendi seramiklerini üretmeye başlamak için Tokyo'nun kuzeyinde dağlar arasındaki bir vadide bulunan Mashiko köyünü seçer. Gençliğinde hatırladığı, ağaç ve dağ manzarası resimli bir çaydanlığın bu kasabadan geldiğini öğrenir. Mashiko eski bir çömlekçilik merkezi değildir, ancak 400 yıllık bir çömlekçilik geçmişine sahiptir ve bu yer Hamada'nın gerçekleştirmek istediği fikirlerine çok uygundur.” (Peterson, 2020, s.18) Böylece atölyesini Mashiko köyüne kurar.

Çalışmalarında İngiliz, Okinawa ve Kore çömlekçiliğinden esinlenir. Bitkisel motiflerini balmumu kullanarak oluşturur. Ronuki adı verilen sırn yüzeye yapışmasını engelleyen, erimiş balmumu ile boyanan parçalarla desenlerin oluşturulduğu bir maskeleyme yöntemini uygular. Sır üzerine sır uygulamaları yaparak dekorlarını oluşturur. Genellikle ince bir sır tabakası üzerine fırça ile balmumu deseni yapar. Şeker kamışı motifini sıklıkla kullanır. Çömleklerinin dekorlarını kendisi uygular, Bernard Leach Hamada'nın bir günde beş yüzden fazla çömleği balmumu veya parafin ile dekorladığını söyler. Parafini eriterek kullanır ve içine kömür yağı ekler. Bu karışımı çömlek yüzeyine fırça yardımıyla uygular ve desenini oluşturur. Uygulanan parafin desen üzerine başka bir boya, pigment ya da sır kabul etmez, pişirim esnasında parafin erir ve ortamdan uzaklaşır böylece tasarım ortaya çıkar. Bazen balmumunu doğrudan bisküvi yüzey üzerine uygular bazen de ilk sır tabakası sonrasında fırçayla balmumu desenini oluşturur. Pişirimi de odun yakıtlı fırınlarda, saggar kutularının içinde ve 1300 C sıcaklıkta yapar. İki sır tabakası arasında fırça dekoruyla balmumu desenini oluşturan Hamada, pek çok seramikçiye ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.



**Resim 5:** *Balmumlu Kap, Stoneware, Y: 23 cm., Shoji Hamada*

## Arne Åse

Işık geçirgen alçak rölyefli porselen eserleri ile tanınan sanatçı eserlerinin üretiminde gomalak malzemesini kullanır. Uzun süren araştırmalar sonrasında bu malzemeyi porselen yüzeylerde kullanmaya başlar. şekillendirdiği formlarının üzerine gomalak ile uygulama yapan sanatçı, su ile basınçlı bir yıkama yapar, gomalak ile dekorlanan kısımlar yüksekte, su ile yıkanan yüzeyler ise daha ince ve şeffaf bir görünüm kazanır. Porselen yüzeylerde alçak rölyef tekniğini geliştiren sanatçının eserleri ışık ve gölgenin benzersiz uyumunu gözler önüne serer. “Ayrıca porselen üzerine suluboya efekti tekniği olarak isimlendirilebilecek tekniği geliştirir ve konuyla ilgili Water Colors on Porcelain isimli kitabını yayımlar” (Bağlantı 3). Gomalak kullanarak geliştirdiği teknik ile kseler, fayans ve karolar, mozaikler ve porselen tabaklar üretir.



**Resim 6:** *Lamba ile Aydınlatılmış Köse, 2015, Arne Åse*

## Jim Gottuso

Jim Gottuso dekoratif seramik eserlerinde balmumu yerinde gomalak malzemesinin istediği sonuçları verdiğini keşfeder. Hem yaş çamurlar üzerine hem de bisküvi pişirimi yapılmış ürünlerde balmumunun ince fırça darbeleriyle iyi sonuç vermediğini görür. Yaptığı araştırma ve denemelerden sonra balmumuna alternatif olan gomalak'ı kullanarak seramiklerinde dekorlarını uygulamaya başlar. Arne Åse'nin porselenlerinden etkilenen sanatçı, tıpkı Åse gibi gomalak malzemesini kullanmaya ve deneyimlemeye başlar. Sanatçının alışmaları ve gomalak kullanarak yaptığı uygulama süreçleri incelendiğinde şekillendirdiği kse formlarını kuruma aşamasından sonra dekorlamaya başladığı görülmektedir. “Parça zerine iki kat gomalak uygulaması yapar. İlk kat yüzeyin direncini arttırmak için yapılır, ikinci kat ise desenin ortaya çıkması için gerekli yerlere uygulanır” (Bağlantı 4). Ardından gomalak sürülmemiş yerleri sünger yardımıyla kazır. Böylece gomalak sürülen yerler yüksek rölyef şeklinde seramik yüzeyin üzerinde görünür hale gelir. Bisküvi pişirimi esnasında da gomalak tamamen yanar ve deseni tamamlanmış çanak ortaya çıkar. Sır uygulaması yaparak ikinci pişirim sonrasında çalışmayı tamamlar. Uygulama basamakları görselleri ile aşağıda sunulmuştur.



**Resim 7:** *Kaligrafi Semboll anak, Jim Gottuso*





Görsel 1: Çanağın ağız ve taban kısmına fırça ile gomalak uygulanması



Görsel 2: Desenin ortaya çıkmasını sağlayacak ilk gomalak katmanının seramik yüzeye fırça ile uygulanması



Görsel 3: Gomalak tamamen kuruduktan sonra açıkta kalan alanların nemli sünger ile silinerek kazınması



Görsel 4: İkinci katmanın birinci katmanın dışına taşacak şekilde uygulanması



Görsel 5: Seramik yüzeyde çok az kil katmanı kalacak şekilde gomalak uygulamaya devam edilmesi aşaması



Görsel 6: Parçanın kurutulduktan sonra nemli süngerle silinmeye devam edilmesi aşaması



Görsel 7: Çanağın dış kısmına kullanıma uygun olacak şekilde siyah astar uygulanması, yüzeyin renklendirilmesi



Görsel 8: Gomalak uygulanan yüzey üzerinden siyah astarın sünger yardımıyla silinmesi



Görsel 9: Sert bir fırça ile yüzeyin temizlenmesi

**Resim 8:** Jim Gottuso'nun Gomalak Uygulama Basamakları

### Adile Feyza Çakır Özgündoğdu

Sanatçı zamanın varlığını ve geçiciliğini gösteren seramik binalarının yapım aşamasında gomalak malzemesini kullanır ve malzemenin olanaklarını sorgulayan bir yaklaşım sergiler. *Discovering the Layers Hidden in Ceramic Bodies* isimli makalesinde sanatçı pişmemiş seramik yüzeylere uygulandığı gomalak'ı alkol içinde eriterek çözelti hazırladığını belirtir. Bu çözeltinin hazırlanmasıyla ilgili deneyimini şöyle aktarır: “Çözelti 1/10 oranında (100 gr. Gomalak, 900 ml alkol) hazırlanan çözelti kapaklı bir kavanoz ya da şişeye alınır, gomalak pulları çözünene kadar çalkalanır. Çözeltinin homojen bir yapıya kavuşması için bir gün bekletilir” (Özgündoğdu, 2011, s. 99). Sanatçı, kalıp ile şekillendirdiği çalışmalarını tamamen kuruduktan sonra rötuşlar, kurşun kalem ile deseni çizer, sıvı tutma özelliği yüksek bir suluboya fırçası kullanarak gomalak çözeltisini çizdiği desen üzerine uygular. Ardından nemli sünger yardımıyla gomalak kaplı olmayan yüzeyleri silerek deseni ortaya çıkarır. Bu teknik ile seramik yüzeyde üç boyutlu şekillendirmenin mümkün olduğunu gören sanatçı mimari mekânlar ile olan ilişkisini eserlerinde izleyiciye sunar.



**Resim 9:** “Yeşil Meneviş”, 2010, Adile Feyza Çakır Özgündoğdu

### Selim Çınar

Sanatçı eserlerini parafin şablon tekniklerini kullanarak üretir. Uzun zamandır deneyimlediği tekniği geliştirerek çalışmalarını sürdürür. Kalıp yöntemiyle şekillendirdiği formlarını kalıptan çıkardıktan sonra kuruma aşamasında müdahaleler yapar. Seramik yüzeye bir kat parafin sürer ve yüzeyi nemli süngerle silerek kabartma desenlerini oluşturur. Yüzeyde görmek istediği deseni elde edene kadar bu yöntemi uygular. Eserlerinin renklendirmesini ise kabartma işlemi ile eş zamanlı gerçekleştirir, yüzeylere astar uygulaması yapar. Böylece yüzeyde görülen rölyefleri farklı renklerle ortaya çıkarır. Tek bir pişirim yaparak pişirim sürecini tamamlar.



**Resim 10:** “Miracle Blocker “Porselen, Kalıpla Şekillendirme, Parafin Kabartma ve Parafin Şablon, 1210 C, 16x21x34 cm.,2024, Selim Çınar

### **Tekstil Yüzeylerde Mumlama Batik Tekniği**

Batik, “rezerv (resist dyeing) yöntemiyle uygulanan en eski ve en temel kumaş boyama ile desen bezeme tekniğidir. %100 doğal elyaftan (pamuk, ipek) oluşan bezayağı dokuma yüzey üzerinde çalışılmaktadır. Bu teknik, kumaşın belirlenen bölgelerine boyanın nüfus etmesini engelleyen bir rezerv/ örtücü maddeler (balmumu- parafin karışımı, nişasta, hamur, pirinç lapası vb.) uygulanmasına dayanır. Söz konusu maddeler tjanting (mum kalemi), tjamp (şablon), fırça gibi özel araçlar aracılığıyla yüzeye aktarılır. Bu şekilde kumaşın kendi rengi korunarak desenler oluşturulur. Desenleme/ resimleme tamamlandıktan sonra, geleneksel doğal boyalar ile uygulamalarda olduğu gibi günümüzde reaktif, doğal olmayan kimyasal boyar maddeler kullanılarak boyama işlemi gerçekleştirilir. Kumaş, boyaya daldırma veya kapama yöntemleriyle renklendirilir ve bu süreç teknik tamamlanana kadar tekrarlanır. Böylece batik hem boyama hem de el bezemesi niteliği taşıyan, özgün bir yüzey tasarım yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır (Aydoğan & Oyman, 2021, s. 730). Batik kelimesi Cava dilinde "küçük noktalarla işaretlemek" anlamına gelen ambitik kelimesinden türemiştir. Dünyanın birçok yerinde uygulanan bu işlem, kumaş yüzeyindeki belirli bölgelere sıcak erimiş balmumu uygulanmasını içerir. Balmumu katılaştıktan sonra kumaş bir boya banyosuna daldırılır. Balmumu, boyaya karşı bir bariyer görevi görür ve boyanın alımı yalnızca kumaşın balmumu uygulanmamış bölgelerinde gerçekleşir (Hann, 2024, s. 61).

Batik tekniğinin kökeni çoğunlukla Cava Adaları ile ilişkilendirilse de çeşitli kaynaklarda Mısır'daki firavun mezarlarında ve mağaralarda batik benzeri kumaş örneklerine rastlandığı belirtilmektedir. Bu örneklerin incelenmesi, boyama uygulamalarından önce maskeleye tekniğinin var olduğuna yönelik görüşleri desteklemektedir. Söz konusu dönemlerde hayvan kabukları, bitki kabukları ve benzeri basit nesnelerin kullanıldığı, kumaşların ise bazı ağaçlar ve çiçek özlerinden elde edilmiş doğal boyarmaddelerle renklendirildiği anlaşılmaktadır. Sentetik boyaların keşfiyle beraber batik uygulayıcıları kumaşı düğümleme, dikme, örme ya da buruşturma gibi yöntemlerle rezerve ederek boyama süreçlerini çeşitlendirmişlerdir. Altıncı ve yedinci yüzyıllarda İpek Yolu ticaretinde, tüccarların hediye olarak taşıdığı kumaşlar arasında bu tür batik uygulamalarına rastlandığı bilinmektedir (Gümüser, 2018, s.21).

Batik; desen özellikleri, yüzey görünümü, renk yapısı ve kimi zaman boyutlandırılmış dokularıyla antik dönemlerden beri dikkat çeken bir uygulamadır. Günümüzde geleneksel kullanım



alanlarının (folklorik kostümler, tören giysileri vb.) ötesine geçerek sanatçıların eserlerine ve özgün moda akımlarına katkı sağlamaktadır. Çağdaş tekstil sanatında batik, ileri teknolojilerin sağladığı imkanlarla birleşerek tie& dye, tritik batik, kelepçe boyama batik, balmumu- batik, shibori ve ikat gibi farklı rezerve teknikleriyle iki ve üç boyutlu yüzey düzenlemeleri şeklinde kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra, giyilebilir sanat uygulamalarında tasarımcılar ve fiber sanatçıları için önemli bir uygulama ve ifade aracı haline gelmiştir (Ercivan, 2017, s. 92).

Batik tekniğinin en belirgin özelliği kapatıcı maddenin kumaşın boya banyosuna daldırılması sırasında oluşan çatlaklardan boya sızmasıyla mermerimsi bir yüzey görüntüsü oluşturmasıdır. Bu etki karakteristik yapısı sebebiyle her batik çalışmasını kendine özgü bir eser haline getirmektedir. Kompozisyon ve renkler aynı şekilde uygulanmış olsa dahi kapatıcı maddenin (parafin- bal mumu vb. karışımın) her seferinde farklı biçimde uygulanması ve çatlamasıyla ortaya çıkan desenler benzersizdir. Dolayısıyla her bir parça özgün bir tasarım niteliği taşımaktadır (Şahin, 1978, s. 12).

Mumlama batik tekniği, geleneksel zanaat bilgisini modern tasarım anlayışıyla birleştiren en özgün yüzey tasarım yöntemlerinden biridir. Mumun kumaş üzerinde oluşturduğu dokuyla birlikte tasarımcılar kontrollü şekilde kendi desenlerini de aktarabilmektedir. Birçok tekstil tasarımcısı batik tekniğini estetik bir anlatı aracı olarak benimsemiştir. Günümüzde tasarımcılar, geleneksel mumlama yöntemlerini kullanarak mumlama batik çalışmaları gerçekleştirmektedir. Araştırmada Noel Dyrenforth, Josephine Komara, Iwan Tirta ve Amine Hande Tuncer'in tasarımlarına odaklanılmıştır.

### Noel Dyrenforth

Noel Dyrenforth, 1962'den beri balmumu uygulamasına yeni bir yaklaşım getirmiş ve günümüzde birçok uluslararası batik sanatçısı tarafından uygulanan modern tekniklerin çoğunu geliştirmiştir. Geleneksel zanaat tekniklerine borçlu olduğunu kabul etmekle birlikte, yaratıcı uygulamaları batığın estetik niteliklerine ilişkin algıları sorgular. 1960'ların karşı kültür hareketine dayanan eserler yaratır. Geleneksel sanat süreçlerini aktif olarak reddeden Dyrenforth'un kendine özgü tanınabilir bir stili vardır. Kumaş üzerinde sıcak balmumu ve boya arasındaki etkileşimi sürekli olarak araştırır aynı zamanda sıçratma ve püskürtme tabancasıyla balmumu uygulama yöntemlerini de kullanır. Dyrenforth'un tekrar eden temaları, hızla değişen toplumda var olan gerilim ve kişisel özgürlüklerin sürekli aşınmasına odaklanır (Bağlantı 5).



**Resim 11.** *Release, Pamuklu Kumaş Üzerine Mumlama Batik, 121x94 cm., 1981, Noel Dyrenforth*

## Josephine Komara

Markası Obin/ BINHouse olarak bilinen Josephine Komara, batik uygulamaları yapan çağdaş bir tasarımcıdır. Bin House'un kurucusu olan Komara, onlarca yılını Endonezya'nın dört bir yanındaki geleneksel tekstil tekniklerini araştırarak ve bunları modern moda anlayışıyla birleştirerek geçirmiştir. Birçok tasarımcının aksine, Obin kumaşın kendisine odaklanır ve doğal boyalar, el dokuması ve mumbatik yöntemlerini kullanarak tek bir parçayı tamamlamak için ekibi ile aylarca çalışır. Çalışmaları, el yapımı tekstile olan ilgiyi yeniden canlandırmıştır. Genç nesillerin batığı sadece tören kıyafeti olarak değil, moda olarak görmelerine yardımcı olmuştur. Obin'in uzun süren üretim süreci ve zanaatkarlığa olan tutkusu, hızlı moda dünyasında Endonezya tekstillerinin yeniden değer kazanmasına yardımcı olmaktadır (Bağlantı 6).



**Resim 12.** *White On White Koleksiyonu, İpek Jakarlı Dokuma Kumaş Üzeri Mumlama Batik, 2025, BINhouse*

## Iwan Tirta

Iwan Tirta, Endonezyalı bir batik moda tasarımcısıdır. Tirta hukuk eğitimi almıştır ancak uluslararası üne sahip bir tasarımcı olmuştur. 1970'ler ve 1980'lerde batik tasarımının yeniden canlanmasının öncüsü olarak kabul edilir. Kariyerinin ilerleyen dönemlerinde Endonezya ve Cava kültürünün savunucusu haline gelmiştir. Uluslararası moda endüstrisinde, dergiler ve moda şovları da dahil olmak üzere batik tasarımlarının tanıtımında büyük rol oynar. Tirta geleneksel el yapımı kumaşların yerine seri üretilen baskılı batıkların benimsenmesini eleştirir. Seri üretim baskı batik yüzeyler ile geleneksel yöntemlerle üretilen batik kumaşların farkının bilinmesine ve önemsinmesine özellikle değinir.



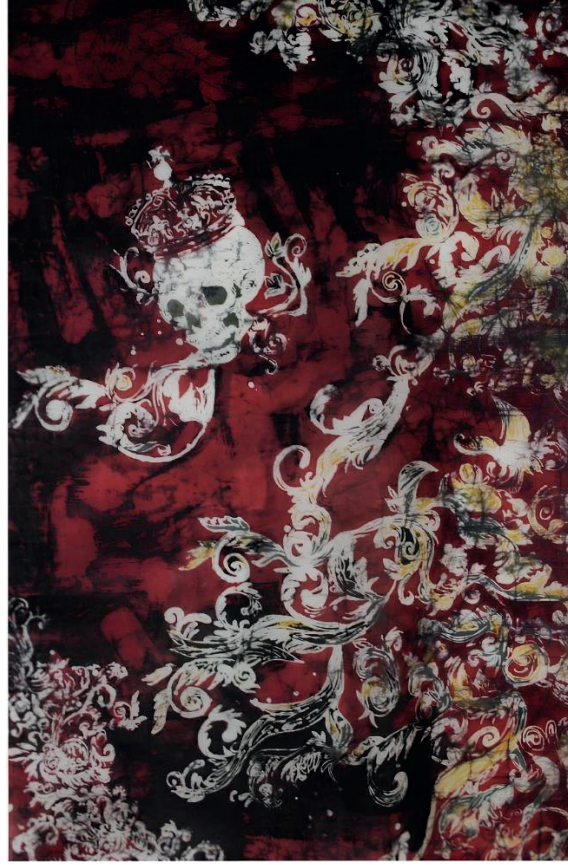


**Resim 13.** *Iwan Tirta Atölyesi Kumaş Yüzeyine Mum Uygulaması*



**Resim 14.** *Mumlama Batik Klasik Desen İpekli Kumaş Kategorisi, 2025, Iwan Tirta*

**Amine Hande Tuncer**



**Resim 15.** *Golden Crown, Pamuklu Kumaş Üzerine Mumlama Batik ve Kumaş Boyama Çalışması*  
90x150 cm., 2018, Amine Hande Tuncer

Sanatçının mumlama batik çalışmaları, geleneksel batik tekniğini çağdaş bir anlatı diliyle yeniden yorumlayan deneysel bir yüzey araştırmasına dayanır. Sanatçı Selçuklu ve Anadolu desenlerini barok ve günümüz ikonografisiyle ilişkilendirerek yaşam–ölüm, geçicilik ve hafıza temalarını görsel bir kompozisyona dönüştürür. Mumlama batik tekniğiyle oluşturduğu alanları, çok katmanlı boyama süreçleriyle birlikte kullanır. Boyama sırasında oluşan karakteristik çatlak (damarlanma) etkisini bilinçli olarak kompozisyonun bir parçası hâline getirir. Organik desen akışlarını, figüratif öğelerle iç içe geçirerek yüzeyde hem kontrollü hem de rastlantısal bir ifade alanı yaratır. Böylece geleneksel bir tekstil tekniğini, çağdaş fiber sanat bağlamında kavramsal bir anlatım aracına dönüştürür.

**Tekstil Yüzeyinde Mumlama Batik Uygulama Basamakları**

Mumlama batikte balmumu ve parafin birlikte kullanılır (Resim 17). Pamuklu veya ipek kumaşın üzerine istenen desen kurşun kalem ile çizilir. Belirli miktardaki balmumu ve parafin karışımı bir ısıtıcı yardımı ile (elektrikli ısıtıcı ya da ocak) uygun bir kabın içinde eritilir. Sıvı kıvama gelen mum ve parafin karışımı çok ısındığı zaman kumaşın üzerinde fazla dağılabilir. Yeterli sıcaklığa gelmediği zaman ise kumaş tarafından emilimi zorlaşabilir. Bu sebeple ısıtıcının uygun sıcaklıkta ayarlanmış olması uygulamanın doğruluğu için önem teşkil etmektedir. Mumlama batik uygulamalarında farklı biçimlerde hazırlanmış bloklar ve şablonlar (tjamp) aracılığıyla uygulanabildiği gibi, özel bir mum kalemi (Resim 16) ile de yüzeye aktarılabilir. Tek renkli batik üretiminde mum ve parafin karışımı yalnızca bir kez uygulanmaktadır. Ardından kumaş boyama işlemine tabi tutulur. Çok renkli batik uygulamalarında ise her bir renk aşaması için ayrı bir boyama ve buna karşılık gelen yeni bir mumlama işlemi ile tamamlanmaktadır. Boyama süreci

tamamlandıktan sonra mumlu yüzey kazınarak, kumaş kaynatılarak ya da buharsız ütü kullanılarak sökme işlemleri gerçekleştirilmektedir (Hann, 2024, s. 62). Amine Hande Tuncer' in tekstil yüzeyinde mumlama batik uygulama basamakları verilmiştir.



**Resim 16.** *Mumlama Kalemi (Tjamp)*



**Resim 17.** *Balmumu ve Parafin*



**Resim 18.** *Balmumu ve Parafin Karışımının Kumaş Üzerine Desen Uygulanması*

Mumlama batik uygulanan tekstil yüzeylerde karakteristik bir damarlanma (çatlama) efekti ortaya çıkabilmektedir. Bu etki, kumaş boya banyosuna daldırıldığında ya da fırça yardımı ile boyandığında kurumuş mum tabakasında oluşan ince çatlaklardan boyanın nüfuz etmesi sonucunda oluşur. Çatlama dokusu, dünya genelinde batik ürünleriyle yaygın biçimde ilişkilendirilen bir özellik olup serigrafi baskı teknikleriyle yapılan uygulamalarda da sıklıkla görülür.



## **Sonuç**

Tarihsel süreçte dekorlama tekniklerinde kullanılan malzemelerden olan parafin, gomalak ve balmumu günümüzde hala pek çok alanda kullanılmaktadır. Kullanım alanlarından olan seramik ve tekstil yüzeyler bu araştırmanın ana konusu olmuştur. Her iki malzeme yüzeyinde parafin, balmumu ve gomalak'ın günümüzde kullanım olasılıkları ve sanatçıların üretim süreçlerine katkıları incelenmiştir. Sanatçıların bu malzemeleri nasıl kullandıkları, iki farklı disiplinde bu malzemelerin kullanım örnekleri sanatçıların yapıtları üzerinden değerlendirilmiştir. Kumaş veya seramik yüzeylere uygulanan teknik ile kültürel değerlerin ve geleneksel desenlerin aktarılmasının mümkün olduğu, güncel sanatçıların yapıtlarında da yeni ifade biçimlerine olanak verdiği görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- AYDOĞAN, M., & OYMAN, N. R. (2021). Batik Tekniğinin Farklı Tekstil Yüzey Düzenleme Yöntemleriyle Kullanımı ve Uygulamaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(28), 728-752.
- AYDOĞAN, M. (2024). Batik Sanatının Bervanik Baskı Tekniği ile Karşılaştırılması. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 19, 214–230.
- ERCİVAN, G. B. (2017). Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci. *Yedi* (17), 87-101.
- GÜMÜŞER, T. (2018). Modern Interpretations Of Traditional Wax Batik Technique In Textile Arts: A Local Case Study In Turkey. *NDI Journal*, 2(1). Department Of Footwear Design And Manufacturing, Faculty Of Art And Design, Selçuk University, Konya, Turkey
- HANN, M. A. Resist Dyeing and Patterning – An Explanation of Alternatives
- ÖZGÜNDOĞDU, A. F. Ç., Discovering the Layers Hidden in Ceramic Bodies, 2011; *Ceramics Technical Dergisi*, No:33
- PETERSON, S., Shoji Hamada: A Potter's Way and Work, Herbert Press, 2020
- SEVİM, S. Sibel, İN, H., (2015). Seramik Yüzeylerde Maskeleme Tekniğinin Kullanımının Araştırılması ve Uygulanması, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 8, Sayı 8, s.35
- YAĞAN, Y., (1978). Türk El Dokumacılığı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bağlantı 1: <https://www.gomalak.com/gomalak-nedir-6200/index.htm>
- Bağlantı 2. <https://www.aic-iac.org/member/peter-beard/>
- Bağlantı 3: <https://www.arnease.com/about>
- Bağlantı 4: <https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/Etched-in-Clay-How-to-Make-Beautiful-Relief-Surfaces-with-Shellac-Resist>
- Bağlantı 5: <https://collections.vam.ac.uk/item/O368024/release-batik-dyrenforth-noel/>.
- Bağlantı 6: [https://www.batikwayang.com/blogs/our-stories/the-artistry-of-batik-honoring-three-icons-who-shaped-an-indonesian-legacy?srltid=AfmBOoqMGzYPUAaPSQP1Kb783q6MFm-vxFqBSNVSk\\_EtaBZK1IdvaJEh](https://www.batikwayang.com/blogs/our-stories/the-artistry-of-batik-honoring-three-icons-who-shaped-an-indonesian-legacy?srltid=AfmBOoqMGzYPUAaPSQP1Kb783q6MFm-vxFqBSNVSk_EtaBZK1IdvaJEh)

## GÖRSEL KAYNAKÇALAR

- Resim 1: <https://wonderfulbees.gr/product/organic-beewax/?lang=en>
- Resim 2: Amine Hande Tuncer kişisel fotoğraf arşivi
- Resim 3: <https://www.refsan.com.tr/gomalag?srltid=>
- Resim 4: <https://peterbeard.co.uk/ceramics/>
- Resim 5: <https://alanwheatleyart.com/hamada-shoji/wax-resist-jar-detail>



Resim 6: <https://www.arnease.com/news/2015/3/2/bowl-lit-by-lamp>

Resim 7: <https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/Etched-in-Clay-How-to-Make-Beautiful-Relief-Surfaces-with-Shellac-Resist>

Resim 8: <https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/Etched-in-Clay-How-to-Make-Beautiful-Relief-Surfaces-with-Shellac-Resist>

Resim 9: <https://feyzaporcelain.com/wp-content/uploads/2010/10/2010-yesil-menevis.jpg>

Resim 10: Sanatçı ile E-posta Yoluyla İletişim

Resim 11. <https://collections.vam.ac.uk/item/O368024/release-batik-dyrenforth-noel/>

Resim 12. [https://www.instagram.com/binhouse\\_official/](https://www.instagram.com/binhouse_official/)

Resim 13: <http://www.iwantirtabatik.com/content/80-sustainability>

Resim 14: [http://www.iwantirtabatik.com/classic/2699-2560-telau-boket-manuk-kembang-kedasi.html#/11-color-black/36-material-cotton/40-length-3\\_m](http://www.iwantirtabatik.com/classic/2699-2560-telau-boket-manuk-kembang-kedasi.html#/11-color-black/36-material-cotton/40-length-3_m)

Resim 15: Amine Hande Tuncer kişisel fotoğraf arşivi

Resim 16: Amine Hande Tuncer kişisel fotoğraf arşivi

Resim 17: Amine Hande Tuncer kişisel fotoğraf arşivi

Resim 18: Amine Hande Tuncer kişisel fotoğraf arşivi

# BÖLÜM 8

---

## SANATTA SANATÇI VE KAVRAMSAL SÜREÇ BAĞLAMINDA PSİKOLOJİK AÇILIMLAR

*Evrin ÖZESKİCİ<sup>1</sup> , Murat ÇALIŞKAN<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, ozeskicievrin@gmail.com, Orcid Id: 0000-0003-1491-3487

<sup>2</sup> Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü - Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Çalışmaları Programı, Yüksek Lisans Öğrencisi, muro.6464i@gmail.com, Orcid Id: 0009-0006-8244-8627

## 1. GİRİŞ

Sanat; varoluşundan bu yana psikolojik ve toplumsal öğelerle ilişki içerisinde olmuştur. Tarihsel süreçte sanatçı, eserini oluştururken aktarmak istediği düşünceyi veya olguyu, yaşadığı kültür ve toplum yapısıyla bağlantılı biçimde ifade etmiştir. Sanatçının yaşadığı toplum yapısı, savaşlar, ekonomik krizler, siyasi olaylar, kültürel farklılıklar ve içsel çıkmazlar sanatın çok yönlülüğünü doğrudan etkilemiştir. Tarihsel süreçte farklı akımlar ve sanatçılar ortaya çıkmıştır. Bu süreç içerisinde düş, kavram ve kurgu gibi sanatın bilinçaltı yanıyla ilgilenen sanatçılar da var olmuştur. Edvard Munch, Salvador Dali, Giorgio De Chirico, Edward Hopper bu sanatçılara örnek olarak gösterilebilir.

Metafiziksel öğeler de sanatçının yapıtına dâhil olabilmektedir. Sanat ve psikoloji kavramlarının bu bağlamda birbiriyle yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Sanatçının, bilincinde ve bilinçaltında oluşan psikoanalitik olgular sanat eserinin fikrini ve yapısını doğrudan etkilemektedir. “Bireyi çözümlemeyi, derinliklerine ve sırlarına inmeyi amaçlayan bir disiplin olarak özetleyebileceğimiz psikoanalitik düşünce, görsel sanatlar alanında 19. yüzyıl sonu 20. yüzyılın başından itibaren Sembolistler, Dışavurumcular ve yoğun olarak Gerçeküstücüler tarafından kullanılmıştır” (Aliçavuşoğlu, 2012:2).

Resmin oluşum sürecinde sanatçı, toplumsal veya içsel bir kaygıyı ifade etmektedir. Sanatçıyı etkileyen oluşumlar zihninde ve bilinçaltında şekillenmektedir. Farklı kaygılar farklı üslup ve biçimler oluşturmaktadır. “Sanatsal yaratı, acıyla baş etmek için bir yol, bir çıkış oluşturur; sanat da var olmak için bir anlamda acıya ihtiyaç duyar” (Kaptan, 2013:60). Bu bağlamda sanatçı ve ifade etme dürtüsü sanatçının bilincinde ve bilinçaltında oluşan kaygılarından meydana gelmektedir. Sanatçının yaratım sürecinde psikoloji ve acı önemli bir yer tutmaktadır.

Fischer’a göre; “Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekmektedir. Sanatın özünde karşılıklı bir çatışma vardır. Sanatın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması yetmez, ayrıca kırılması, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekmektedir” (Fischer, 2017:23). Sanat ve sanatçının belleği arasındaki yakın ilişki bu bağlamda daha iyi anlaşılmaktadır. Sanatçının etkilendiği her durum, kişi veya olgu, eserinin biçimsel ve kavramsal yapısını etkilemektedir. Araştırma kapsamında; sanat eserinin oluşum sürecinde, psikolojinin ve toplumun önemi araştırılmıştır. Edvard Munch’un *The Smell of Death*, Robert de Chirico’nun *Melancholy of a Beautiful Day* ve Edward Hopper’ın *Hotel Room* eserleri, sanatçı, eser ve psikoloji bağlamında incelenmiştir.

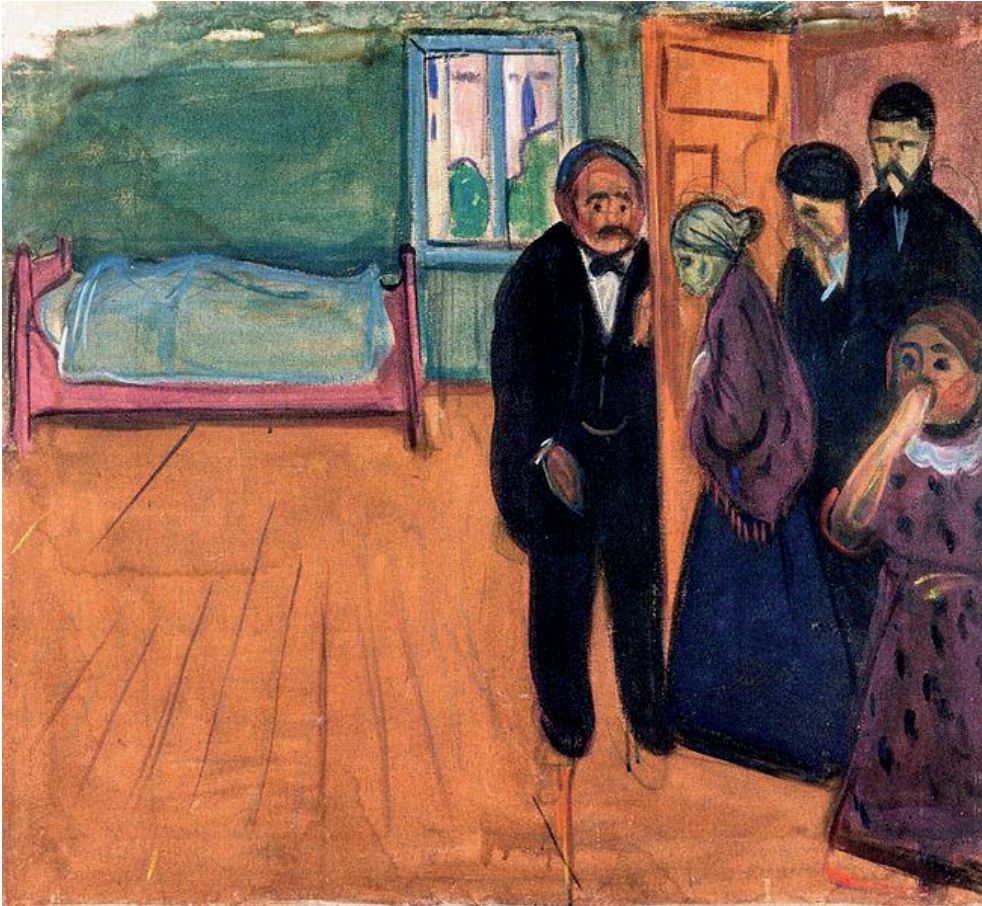
### 1.1 Sanat ve Psikoloji Bağlamında Sanat Eseri Yaratımı

Eser oluşturma sürecinde sanatçının etkilendiği olay ve olgular eserlerine etki etmiştir. “Tüm farklı özelliklerine rağmen sanatçılar birer insandır ve bir psikolojiye sahiptir. Bu psikoloji bir şekilde sanatçının eserine yansır. Sanat eserinde ilk göze çarpan her zaman psikoloji olmasa da psikolojinin az ya da çok etkisi inkâr edilemez” (Ayaydın, 2020:9). Sanatçının farklı duygu durumları resmine de yansımaktadır. Sanatçının bilinçaltında etkisi altında olduğu psikolojik durum eserinin kavramsal yapısını oluşturmaktadır. Sanat, sözlerle ifade edilemeyen duygulanımın resim, şiir, müzik vb. eserlerle ifade edilebilmesidir. Bu bağlamda sanat eserini değerli ve biricik yapan kavramın, sanatçının içsel ifadesi olduğu söylenebilir. Sanatçının ifade ettiği his, evrensel bir hisse dönüşmektedir. Sanat ve duygulanım ilişkisi bu bağlamda ortaya çıkmaktadır. Sanat eseri, duyuya ve bilinçaltına seslenerek izleyicide olumlu veya olumsuz bir duygulanım yaratmaktadır.

Sanat yapıtlarının kavramsal ve üslupsal özellikleri incelendiğinde, sanatçının yaşadığı dönem ve toplumsal olaylar mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. “Savaşın kaosu içindeki dünyada yaşayan bir sanatçının manzara resmi ile bunu deneyimlememiş bir sanatçının resmettiği manzara çok farklı çağrışımlar barındırır. Bazı sanatçılar geçmiş zamanın ruhundan esinlenirken bazıları

yaşadıkları zamanın ötesine geçmiştir” (Pankhurst& Hawksley, 2018:11). Sanat eserini oluşturmak için esinlenilen olgunun deneyimlenmiş olması gerekmemektedir. Olgunun sanatçıyı etkilemesi ve bilinçaltında bir duygulanım oluşturması sanat eserini ortaya çıkarmaktadır. Sanatsal edinim bu bağlamda oluşmaktadır. “İnsanın yeryüzünde var olduğu günden bugüne gelinceye dek vazgeçilmez bir şekilde süregelen bir etkinlik olarak ele aldığımız sanatsal edinimin yapılış nedenlerine ilişkin, farklı görüşler ileri sürülmektedir. Oldukça çeşitlilik gösteren bu görüşlerde; sanatın psikolojik nedenlere, büyü temelli bir yapıya, doğaya karşı duyulan korkuya ya da oyun içtepisine bağlı olarak yapıldığı yönünde düşüncelere rastlanmaktadır” (Ağluç, 2013:10). Sanatçı, izleyiciye kendini ifade etmek ve yaşadığı duyguyu anlatabilmek için sanata ihtiyaç duymuştur. Sanat tarihi incelendiğinde, yapılan eserlerin dönemin psikolojik ve sosyolojik yapısıyla bağlantılı olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçı, yaratma dürtüsünü bu bağlamda şekillendirmektedir.

Toplum içerisinde, sanatçının zaman zaman doğru olanı anlatmadığı düşüncesi öne çıkabilmektedir. “Sanatçı da bir insan ve onun da bir ruhsal dünyası bulunmaktadır. Yaşadıklarını yapıtları aracılığıyla samimi bir biçimde ifade etmelerine olumsuz anlamlar yüklenmesi doğru değildir. Aslında yaptıkları bir çeşit analizden ibarettir. Bu bağlamda Freud, sanat aracılığıyla oluşan yaratıcılığı çözümlemeye çalışmış, bunu yaparken ön yargılardan kaçındığını ifade etmiştir” (Kaçmaz, 2023:140). Sanat, toplumun bazı kesimlerinde önyargılara ve tepkilere neden olsa da toplumun aynası olmaya devam etmiştir. Tarih boyunca sanatta, farklı akımlar ve dönemler yaşanmıştır ancak sanatçının eser oluşturmaktaki kaygısı benzer kaygılar olmuştur. Psikoanaliz ve sanat ilişkisi bu noktada daha çok önem kazanmaktadır. Sanatçının acıları veya yaşamı boyunca edindiği duygulanımı ifade etme isteği sanat eseri oluşturmada önemli bir güdü olmuştur.



**Görsel 1.** Edvard Munch, *The Smell of Death*, 100x110.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 1895. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard\\_Munch\\_-\\_The\\_Smell\\_of\\_Death\\_\(1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_The_Smell_of_Death_(1895).jpg) E.T. 26.11.2024).

Edvard Munch'un *The Smell Of Death* isimli eseri incelendiğinde, bir oda içerisinde uzak olan sol köşede yatakta ölmüş halde ve üzeri yorgan benzeri bir örtüyle kaplanmış figür gözükmemektedir. Kapının yakınında muhtemelen odaya yeni giren dört figüre ve onları karşılayan siyah elbiseli bir figüre rastlanmaktadır. Figürlerin yüzündeki mimiklerden ölümün insan üzerindeki farklı etkileri anlaşılmaktadır. Kapıyı açan ve muhtemelen ölünün yakını olan figürün mimiklerinden, üzüntülü ve yas içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Ziyaretçi olduğu düşünülen dört figürden en arkadaki erkek figürün mimiklerinde donukluk ve duygusuzluk fark edilmektedir. Perspektif olarak izleyiciye en yakın kadın figürün mimiklerinde şaşkınlık ifadesi görülmektedir. Siyah elbiseli kadın figürün mimiklerine bakıldığında ağlamaklı halini saklama isteği ve duygusunu belli etmememe hali fark edilmektedir. Son olarak siyah elbiseli kadın figürün hemen önündeki figür incelendiğinde ise hüznün getirdiği donukluk fark edilmektedir. Figürün yüzünde kullanılan yeşile yakın renk tonu bu ifadeyi güçlendirmektedir. Eserin çoğunluğunu oluşturan soluk renkleri, ölümün sanatçıdaki ifadesini göstermektedir.

Edvard Munch, çok küçük yaşlarda annesini tüberküloz hastalığından kaybetmiştir. Daha sonra aynı hastalıktan kız kardeşini kaybetmiştir. Sanatçının ifadesinde ölüm temasına yer vermesi bilinçaltındaki ölüm olgusundan gelmektedir. Munch, yaşamı boyunca eserlerinde ölüm ve yas temalarına sürekli yer vermiştir. Sanatçının *The Smell of Death* eserinde de benzer durum fark edilmektedir. Ölümün sanatçıda uyandırdığı duygulanım eserlerine de yansımıştır. Ölüm sanatçıdan annesini ve kız kardeşini almıştır. Bu psikolojik çıkmaz, sanatçıda ifade etme dürtüsünü güdülemiştir ve eserlerinin kavramsal yapısını oluşturmuştur. Sanatçının eserlerinde kullandığı renk seçimleri, mekân seçimi ve figürler benzerlik göstermektedir. “Munch’un ölüm ve yas tepkilerini anlatan resimlerinin çoğu iç mekânda geçer. Genellikle ölümün kasvetini anlatan bu odalar birkaç eşya dışında neredeyse boştur. Resimlerde görülen sabit eşya ölünün yatağıdır. Duvarlar genellikle koyu, soğuk renklerde boyanmış, zemin için ise sarı, kırmızı, turuncu gibi renkler kullanılmıştır” (Zengin, 2016:51).

Mekân içerisindeki boşluğun, ölümün sanatçıda yarattığı hissizlik olgusuyla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Munch, eserlerinde figürleri detaylı resmetmekten ziyade çoğu zaman silüete yakın hâlde resmetmiştir. Figürlerin kıyafet, anatomi gibi detaylarına girmemiş, daha çok jest ve mimiklerine odaklanmıştır. Munch’un, figürlerinde yarattığı duygulanımı izleyiciye hissettirdiği söylenebilir. Resim sanatı, sanatçının yaşadığı acıyı ifade edebilmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda sanatçının eserleriyle yaşadığı psikolojik etkiler ilişkisi içerisinde olmuştur.





**Görsel 2.** Giorgio de Chirico, *Melancholy of a Beautiful Day*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913. <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/melancholy-of-a-beautiful-day-1913> E. T 27.11.2024).

Chirico'nun *Melancholy of a Beautiful Day* isimli eseri incelendiğinde, sıcak renklerle kurgulanmış bir dış mekânın içerisinde ön planda küçük siyah tonlarda bir figür fark edilmektedir. Resmin sol kısmında, perspektifi ileriye doğru uzanan bir bina ve resmin sağ tarafında ise mitolojik olduğu düşünülen bir heykel göze çarpmaktadır. Resmin en uzak noktasında dağın eteklerinde birkaç bina göze çarpmaktadır. Chirico, eserlerinde oluşturduğu kurguda birbiriyle alakasız yapı ve figürler kullanmış; izleyicide farklı bir algı oluşturmuştur. “Onun, klasik heykeller, İtalya meydanları, tekinsiz gölgeler, geometrik objeler ve vitrin mankenlerinden oluşan alışlagelmişin dışındaki rüya mekânları birçok bilmece ile doludur. Bu bilmecelerin çıkış noktası ise sanatçının sanatsal gelişimine de yön veren toplumsal ve çevresel etmenlerdir” (Aral, 2010:38). Sanatçı, IX ve XX. Yüzyılda meydana gelen toplumsal değişimlerin psikolojisini eserlerinde konu edinmiştir. Bu bağlamda toplumda meydana gelen psikolojik etkileri metafiziksel bağlamda eser kurgusuna dâhil etmiştir. Chirico'nun eserleri Gerçeküstücü resmin öncülerinden olmuştur. Sanatçının psikolojik bağlamda oluşturduğu kurguları, onun bilinçaltını da yansıtmaktadır. Sanatçının yaşadığı toplumsal ve içsel kaygılar, eserlerinde metaforlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilinçaltı ve psikanaliz kavramları, Chirico'nun resimlerinde büyük ölçüde kendine yer bulmaktadır. Sanatçının resimlerinde düşsel çağrışımlar fark edilmektedir. “...Düş, bilinçaltı çağrışımları ve bu doğrultuda yaşanan her şey imge oluşumuna neden olur. Bilinçaltının olanaklarını S. Freud'un geliştirmiş olduğu bilinçaltı (psikanaliz) çalışmaları ilgi kaynağı olduğu gibi, çalışmaların yönlendirilmesinde de kullanılır. Freud'un psikanaliz yöntemine göre; insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istek ve düşünceleri bilinçaltında gizlidir” (Aral, 2010:38). Chirico'nun eserlerinde, zamansızlık kendini göstermektedir. Modern ve Antik figürler aynı mekân içerisinde kendine yer bulabilmektedir. Geçmiş ve gelecek kavramları Chirico'nun eserlerinde bir bütün olarak ele alınmaktadır. Eserlerindeki düşsel kavram bu bağlamda ön plana çıkmaktadır. “‘Andromakhe ve Hektor’, ‘Oretes ve Electra’, ‘Odysseus ve Calypso’ gibi figürler De Chirico'nun çalışmalarında görülür. Klasik kökler umulmadık şekilde çarpıcıdır” (Özdemir& Koca, 2012:413). Chirico, farklı mitolojik hikayeleri olan bu antik figürleri, eserlerinin kavramsal yapısı içerisinde birer psikolojik metafor olarak kullanmaktadır.

Chirico'nun henüz gençken okuduğu Nietzsche ve Schopenhauer felsefeleri, yaşadığı ve gezdiği bölgelerdeki mimari yapı, savaşın ve sanayileşmenin toplum üzerindeki etkileri, eserlerinin kavramsal yapısını etkilemiştir. Bu bağlamda sanatçının eserlerinin, bilinçaltında onu etkileyen her türlü durum ve olguya bağlı olarak olgunlaştığı söylenebilir. Sanatçının aktarmak istediği düşünce, içsel kaygılarından doğsa da eserinin üslupsal ve kavramsal yapısının dış etmenlere de bağlı olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçının toplumun bir aynası olduğu düşüncesi bu bağlamda güçlenmektedir.



Görsel 3. Edward Hopper, *Hotel Room*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1931. (<https://www.edwardhopper.net/hotel-room.jsp> [E.T. 11.12.2024]).

Edward Hopper'ın *Hotel Room* eseri incelendiğinde, bir otel odasının içerisinde yatağın üzerinde düşünceli ve elinde muhtemelen bir zaman çizelgesine bakan kadın figürü fark edilmektedir. Hopper, perspektifi ve geometriyi kullanarak odada sıkışmışlık hissi oluşturmuştur. Etrafa dağılan eşyalar, kadının bir şeye üzgün veya sinirli olduğunu göstermektedir. Edward Hopper'ın eşi Jo'nun kaydına göre;

“Kâğıt kadının az önce danıştığı bir zaman çizelgesi. Odanın her tarafına dağılmış kıyafetler de gösterdiği gibi, öğrendiği her şey onu üzmüş gibi görünüyor. Hopper, etkileyici bir konuyu böylesine güçlü bir biçimsel düzenlemeyle birleştirerek, güç ve incelikten oluşan bir kompozisyon üretti - soyut bir duyarlılığa hitap edecek kadar basit - ancak hassas gözlemci için anlam katmanları. Bu, Hopper'ın otel yatak odalarına ve lobilerine yerleştirdiği birkaç resmin ilkiydi ve hepsi evden uzaktaki hayatın kafa karıştırıcı deneyimini ima ediyordu” ([www.edwardhopper.net](http://www.edwardhopper.net) [E.T. 11.12.2024]).

Sanayileşme ve gelişen kapitalist düzenin toplum üzerindeki etkilerinin, Hopper'ın eserlerinin kavramsal yapısını etkilediği fark edilmektedir. Psikolojik bağlamda sanatçı, bireyin toplum içerisinde yalnızlaşması ve makineleşmenin toplum üzerindeki etkilerini melankolik bağlamda ele almıştır.



Hopper'ın eserleri genellikle yabancılaşma olgusunu ele almaktadır. Psikolojik bağlamda sanatçı, toplumdan izole olmuş figürleri eserlerine konu edinmektedir. Koyu ve sade atmosferler, sanatçının eserlerinde melankoli ve dram öğesini kuvvetlendirmektedir. Sanatçının eser oluşturma sürecinde, toplumun yaşadığı makineleşme ve kapitalist sürece uyum sağlama çabaları önemli bir psikolojik etmen olmuştur. Hopper, günlük ve sıradan mekânları eser kurgusuna dâhil ederek bu olguyu kuvvetlendirmiştir.



Görsel 4. Grant Wood, *American Gothic*, 1930. ([https://en.wikipedia.org/wiki/American\\_Gothic](https://en.wikipedia.org/wiki/American_Gothic) [E.T. 18.12.2024]).

Edward Hopper'la aynı dönemi paylaşan Grant Wood'un *American Gothic* eseri incelendiğinde, Hotel Room eserinin kavramsal yapısıyla benzerlikler göstermektedir. “Wood’un çalışmasında savunduğu değerler eser üzerinden okunabilir. Adamın yaba (saman çatalı) ve tulumları el ile yapılan işçiliği temsil ederken, kadının elbisesi üzerindeki kolonyal baskı apronu 19. yüzyıl Amerika’sını sembolize etmektedir. Evin ön tarafında görülen çiçekler ve bitkiler evcil hayvancılığı ve küçük bahçe yetiştiriciliğini temsil etmektedir” (Görgülü, 2018:192). Sanatçı, sade ve yalın bir atmosfere, donuk mimiklere sahip iki figürü yerleştirerek belirsizlik ve gizem olgusunu kuvvetlendirmiştir. İki figür de izleyiciye bakmaktadır. Resmin arkasında bulunan ahşap çiftlik evi, eserin kavramsal yapısını kuvvetlendirmektedir. Sanatçı eserlerinde, dönemin siyasal ve sosyolojik yapısından farklı olarak taşra yapısına önem vermiştir. *American Gothic* resminin, o dönem Amerika’da yaşanan bunalım sürecini anlatır nitelikte olduğu gözlemlenmektedir. Toplumsal ve sosyolojik etmenlerin sanatçının eser oluşturma sürecindeki psikolojisini etkilediği fark edilmektedir. Fakat aynı dönem ve aynı toplumda yetişen iki sanatçının farklı üslupta eserler oluşturmaları, sanatın psikoloanalitik tarafını ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının bilinç ve bilinçdışında oluşan kavramların, aynı dönem ve toplumda olsalar da sanatçıda farklı biçimler oluşturduğunu söylemek mümkündür.

## 2. SONUÇ

Sanat ve psikoloji kavramları tarihsel süreçte ilişki içerisinde olmuşlardır. Sanatçının yaşadığı toplum yapısı, savaşlar, ekonomik krizler, siyasi olaylar, kültürel farklılıklar ve içsel çıkmazlar sanatın çok yönlülüğünü doğrudan etkilemiştir. Psikoanalitik etkenler, farklı sanatçıların ve akımların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Sanatçının, bilincinde ve bilinçaltında oluşan psikolojik etkilerin, sanat eserinin fikrini ve yapısını doğrudan etkilediği gözlemlenmiştir. Sanatsal yaratının, sanatçının yaşadığı acının veya farklı bir duygulanımın, içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik durumla ilişki içerisinde olduğu fark edilmiştir. Sanat yapıtlarının kavramsal ve üslupsal özellikleri incelendiğinde, sanatçının yaşadığı dönem ve toplumsal olaylar yaratım sürecinde önem teşkil etmektedir. Sanat eserini oluşturmak için esinlenen olgunun deneyimlenmiş olması gerekmektedir. Olgunun sanatçıyı etkilemesi ve bilinçaltında bir duygulanım oluşturması sanat eserini ortaya çıkarmaktadır. Sanatsal edinim bu bağlamda oluşmaktadır. Sanatçının içsel deneyimleri, onu etkileyen olgular ve ifade etmek istediği kaygı da bu bağlamda yaratım sürecinde sanatçıyı etkilemiştir. Araştırma kapsamında; sanat eserinin oluşum sürecinde psikolojinin ve toplumun önemi araştırılmıştır. Edvard Munch'un *The Smell of Death*, Robert de Chirico'nun *Melancholy of a Beautiful Day* ve Edward Hopper'ın *Hotel Room* eserleri, sanatçı, eser ve psikoloji bağlamında incelenmiştir. Tarih boyunca sanatta, farklı akımlar ve dönemler yaşanmıştır ancak sanatçının eser oluşturmaktaki kaygısı benzer kaygılar olmuştur. Psikoanaliz ve sanat ilişkisi bu bağlamda daha çok önem kazanmaktadır. Sanatçının yaşamı boyunca edindiği duygulanımı ifade etme isteği sanat eseri oluşturmada önemli bir güdü olmuştur. Edvard Munch'un erken yaşta annesi ve ablasını kaybetmesi, eserlerindeki ölüm temasının ön plana çıkmasında etkili olmuştur. Giorgio de Chirico'nun henüz gençken okuduğu Nietzsche ve Schopenhauer felsefeleri, yaşadığı ve gezdiği bölgelerdeki mimari yapı, savaşın ve sanayileşmenin toplum üzerindeki etkileri, eserlerinin kavramsal yapısını etkilemiştir. Chirico, düş ve metafizik öğelerini eser kurgusuna dâhil etmiştir. Aynı zamanda psikolojik bağlamda metaforik unsurları eserlerinde kullanmıştır. Edward Hopper, yaşadığı Amerikan toplumunun makineleşme karşısında yaşadığı zorlukları ve yalnızlaşmasını eserlerine psikolojik bağlamda yer vermiştir. Psikolojinin ve psikoanalitik unsurların, sanatçının eser yaratım sürecinde önemli bir etken oluşturduğu anlaşılmıştır. Sanatçının içinde bulunduğu toplum, yaşadığı zorluklar, bilincinde ve bilinçaltında oluşan duygulanımlar eserinin kavramsal yapısını ve tarzını etkilemiştir.

### 3. KAYNAKÇA

- Ağluç, L. (2013).** Sanat Yaratıcılık Bağlamında İnsan ve Yaratma GÜdüsü. Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi, 3(1), 1-14.
- Aliçavuşoğlu, E. (2012).** Psikanaliz, Freud ve Sanat. Sanat Tarihi Yıllığı (20), 1-16.
- Aral, Ö. Y. (2010).** DE CHİRİCO: MEKÂNIN METAFİZİK BELLEğİ. Sanat Dergisi (15), 37-42.
- Ayaydin, A. (2020).** Psikoloji ve Sanat Etkileşimi Üzerine. Bilim Eğitim Sanat Ve Teknoloji Dergisi, 4(1), 8-12.
- Fischer, E. (2017).** *Sanatın Gerekliiliği*, (C. Çapan, Çev.) Baskı Yeri: Sözcükler Yayınevi.
- Görgülü, E., & Odabaş, O. (2018).** Fotoğraf Resim ve Yeniden Üretim İlişkisi Bağlamında American Gothic. Akdeniz Sanat, 12(22), 71-81.
- Kaçmaz, Z. (2023).** LACAN BAğLAMINDA RESİM VE PSİKANALİZ (Salvador Dali'nin Narcissus'un Metamorfozu, Michelangelo Merisi Da Caravaggio'nun İshak'ın Kurban Ediliş, Jackson Pollock'un - Bir (Numara 31) isimli yapıtları üzerinden bir analiz). Sanat Ve Tasarım Dergisi, 13(1), 134-150.
- Kaptan, C. (2013).** Acı ve Sanat. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 1(12), 59-81.
- Özdemir, F., & Koca, B. (2013).** Giorgio De Chirico Resimlerinde Mitoloji ve Melankoli. İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 2(6).
- Pankhurst, A., & Hawksley, L. (2018).** *Sanatı Büyük Yapan Nedir*. Yer: Hayalperest Yayınevi.
- Zengin, M. (2016).** Edvard Munch'un Sanatında Yas Olgusu. Görünüm, 1(1), 50-55.
- www.edwardhopper.net** (E.T. 11.12.2024).





# BÖLÜM 9

---

## DİJİTAL ÇAĞDA KENTLERİN GÖRSEL KİMLİĞİ: SARAY KENT MARKASI İÇİN ÖĞRENCİ TASARIMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

*Şükran ÜNEŞ<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Öğretim Görevlisi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Saray Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarım, 0000-0003-3184-4700, sunes@nku.edu.tr (Lecturer, Tekirdağ Namık Kemal University, Saray Vocational School, Department of Design, Graphic Design, 0000-0003-3184-4700, sunes@nku.edu.tr)

## GİRİŞ

1970’lerden itibaren hız kazanan küreselleşme süreci, kamu yönetiminden ekonomiye kadar hemen her alanda köklü bir dönüşüm yaratmıştır (Çiftçi & Öktem, 2022, s. 19–20). Şeffaflık, verimlilik ve hesap verebilirlik kavramlarının ön plana çıktığı bu yeni düzende yerelleşme olgusu, küreselleşmenin tamamlayıcısı hâline gelmiştir. “Küresel düşün, yerel hareket et” anlayışıyla şekillenen süreç, yerel yönetimlerin rekabet gücünü artırma, kimlik oluşturma ve görünürlük sağlama çabalarını da beraberinde getirmiştir (Çamur, 2018, s. 296). Artık rekabet yalnızca özel sektörün değil, kentlerin de gündemindedir. Bu çerçevede ortaya çıkan “marka kent” kavramı, yerel yönetimlerin tanıtım, kimlik inşası ve değer üretimi süreçlerinde temel bir araç hâline gelmiştir (Tek, 2009, s. 170).

Kentler de tıpkı devletler gibi kurulur, büyür, dönüşür ve zaman içinde değişim döngüsüne girerler (Bakırcıoğlu & Öktem, 2024, s. 4). Bu süreçte, sahip oldukları özgün nitelikleri öne çıkararak diğer kentlerden ayrılmak ve rekabet ortamında fark yaratmak isterler. Coğrafi konum, tarihi miras, doğal güzellikler, sosyo-kültürel yapı, mimari doku, yetişmiş bireyler ve simgesel faaliyetler gibi unsurlar; kentlerin kimliğini görünür kılan başlıca öğelerdir. Bu nitelikler sayesinde kentler, hem yerel hem küresel ölçekte dikkat çeken bir konuma erişebilirler (İçellioğlu, 2014, s. 40–41).

Kentlerin markalaşma süreci, öncelikle güçlü bir imaj çalışmasını; güçlü bir imaj ise sağlam bir kimlik inşasını gerektirir. Ancak bu kimlik, yalnızca estetik veya tanıtımsal bir unsur değil, aynı zamanda kentin doğal, tarihî, kültürel, ekonomik ve toplumsal yapısının yansımasıdır. Kent kimliği, küreselleşmenin getirdiği benzerliklerle yerelleşmenin doğurduğu farklılıklar arasında bir denge kurma süreci olarak şekillenir. Modern çağın yarattığı bu ikili yapı, neoliberal dönüşümün etkisiyle birlikte, kentleri yalnızca ekonomik değil kültürel rekabetin de öznesi hâline getirmiştir. Dolayısıyla kent markalaşması, farklı ölçeklerdeki tüm bu unsurları bir bütün içinde ele alarak, kentin görsel, mekânsal ve toplumsal belleğini anlamlandırmayı zorunlu kılmaktadır (Uğuz & Yalçın, 2017, s. 185–186).

### 1. Kimliğin Haritası: Görsel Hafıza ve Marka Kent Yaklaşımı

İtalyanca kökenli olan “marka” sözcüğü, Türk Dil Kurumu’nda “bir ticari malı ya da herhangi bir nesneyi tanıtmaya, benzerlerinden ayırmaya yarayan özel ad veya işaret; alametifarika” biçiminde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2024). Keleş’in “kent” kavramına ilişkin tanımında ise, kentin; “sürekli toplumsal gelişim içinde bulunan, toplumun yerleşme, barınma, ulaşım, çalışma, dinlenme ve eğlenme gibi gereksinimlerini karşılayan; tarımsal uğraşların sınırlı, nüfus yoğunluğunun köylere oranla daha fazla olduğu; küçük komşuluk birimlerinden oluşan bir yerleşme biçimi” olduğu belirtilmektedir (Keleş, 2021, s. 81). Bu iki kavram bir araya geldiğinde, literatürde son yıllarda sıkça tartışılan “marka kent” ifadesi ortaya çıkmaktadır (Bakırcıoğlu & Öktem, 2024, s. 3–4).

Marka kent oluşturma süreci, yalnızca teknik düzenlemelerle sınırlı olmayan; toplumun tüm kesimlerinin katılımını gerektiren sosyal bir süreçtir. Bu bağlamda katılım vurgusu oldukça önemlidir. Mahallî idareler, meslek odaları, sivil toplum kuruluşları, üniversiteler ve yerel basın, bu sürece dahil edilmesi gereken temel aktörler arasında yer almaktadır (Kaypak, 2013, s. 352). Geniş bir katılımı güçlü ve zayıf yönlerini nesnel biçimde değerlendirebilen kentlerin, zamanla farklı alanlarda uluslararası ölçekte görünürlük kazanması kaçınılmazdır.

Kentlerin markalaşma süreci yalnızca yönetsel ya da ekonomik değil, aynı zamanda kültürel ve görsel hafıza boyutlarıyla da ilgilidir. Toplumsal yaşamdaki her türlü yaratıcılık eyleminin temeli olan kültürel bellek, esasen geleneklerin bileşkesi ve imgelerin birikimi olarak değerlendirilmektedir. “Buranın neyi meşhurdur?” sorusu, kentsel ve yöresel imgeleri tanıma, deneyimleme ve onları bir ya da birkaç kültürel unsurla görünür kılma isteğini ifade eder.

Kültür bilimi kapsamında gelişmekte olan imge araştırmaları, kentlerin görsel hafızasının oluşumunda önemli bir role sahiptir. Uluslararası imge dünyasında her millet, kendine özgü değerleri, farklılıkları ve özgünlükleriyle yer edinmektedir (Özdemir, 2012).

Bu bağlamda her kentin doğasına ait, kendisiyle bütünleşen bir sembolü ya da tanıtıcı unsuru bulunmaktadır (Solmaz, 2020: s. 113). Bazı kentlerde bu semboller coğrafi işaretli ürünler aracılığıyla somutlaşır. Coğrafi işaret, köken aldığı bölgeyle özdeşleşen ürünlerin özgünlüğünü ve kalitesini temsil eden bir göstergedir. Böylece yöresel nitelikleriyle tanınan değerlerin korunması ve tanıtımı sağlanmaktadır (URL, 3).

Seçilen hedef kitle doğrultusunda, yazılı ve görsel iletişim olanaklarının etkili biçimde kullanılması; dikkat çekici logo ve slogan tercihleri, kentin güçlü yönlerinin farklı mecralarda tanıtılması ve zayıf yönlerinin iyileştirilmesi, kenti ekonomik açıdan yatırım çeken ve turistik anlamda ilgi gören bir merkez haline getirebilir (İçellioglu, 2014, s. 45; Avcılar & Kara, 2015, s. 77). Sonuç olarak, marka kent oluşturma süreci ne yalnızca bir imaj ve tanıtım çalışması, ne de sadece sosyoekonomik bir planlamadır. Yurdakul'un (2020, s. 310) da belirttiği gibi, doğru bir marka kent yaklaşımı; farklı unsurları bütüncül biçimde değerlendiren, dikkatli ve sürdürülebilir adımların bir ürünüdür.

Kentlerin markalaşması ise öncelikle güçlü bir imaj çalışmasını, bunun da ön koşulu olarak sağlam bir kimlik inşasını gerektirir. Bu sürecin, kentin doğal, tarihî, kültürel, ekonomik ve sosyal yapısından bağımsız ele alınması mümkün değildir. Tıpkı Uğuz ve Yalçın'ın (2017, s. 185–186) vurguladığı gibi, marka kent anlayışı; küreselleşme ve yerelleşmeyi, modernleşmenin yarattığı benzerliklerle geleneksel yapının doğurduğu farklılıkları, neoliberal dönüşümün yarattığı yeni dinamiklerle birlikte değerlendirmeyi gerektirir.

Marka kent olgusunun sunduğu avantajlar, günümüz kentlerini bu yönde harekete geçirmiştir. Kimileri, sahip oldukları özgün kimlik ve güçlü imajla ülkelerinin ötesinde bir tanınırlığa ulaşmıştır. Londra'nın İngiltere'den, Paris'in Fransa'dan daha çok bilinmesi, bu durumun en belirgin göstergesidir. Dolayısıyla marka kentler, yalnızca yerel ölçekte değil, ülkelerin gelişim dinamikleri üzerinde de etkili bir konuma sahiptir (Temiz vd., 2019, s. 260)

Aşağıda sunulan örneklerde, dünya kentlerinin kimliklerini temsil eden logo, slogan, tipografi ve fotoğraf gibi görsel unsurlar incelenmiştir. Bu görseller, kent kimliğinin hem grafik tasarım öğeleri hem de mekânsal imgeler aracılığıyla nasıl temsil edildiğine ilişkin farklı yaklaşımları göstermektedir.

### 1.1. Kurumsal Markalaşma Çerçevesinde Kent Kimliği



**Resim 1.** Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentinin logosu

**Kaynak:** iloveny.com (2025)

Bugün hemen her il ve ilçede görmeye alışık olduğumuz turistik kent tabelalarının çıkış noktası, Amerika Birleşik Devletleri'nin New York şehrinde başlayan bir projenin yansımasıdır (Bakırcıoğlu & Öktem, 2024, s. 3–4).



**Resim 2.** Özel idari bölge statüsündeki Hong Kong kentinin logosu ve sloganı  
**Kaynak:** brandhk.gov.hk (2025)

Çin Halk Cumhuriyeti'nin özel idari statüsündeki bölgesi Hong Kong, **brandhk.gov.hk** web sitesi aracılığıyla markalaşma çalışmalarını devlet destekli biçimde yürütmektedir (Bakırcıoğlu & Öktem, 2024, s. 3–4).



**Resim 3.** Avustralya'nın ikinci büyük şehri, ilk başkenti Melbourne kentinin logosu  
**Kaynak:** www.melbourne.vic.gov.au (2025)

Melbourne kent kimliği projesi, Landor'un kreatif ekibi tarafından geliştirilen bütüncül bir marka sistemi olarak tasarlanmıştır. Jason Little liderliğinde yürütülen çalışma, kentin çok katmanlı yapısını ve dinamik karakterini yansıtmayı amaçlamıştır. Tasarım sürecinde “M” harfi üzerinden kurgulanan esnek görsel sistem, Melbourne'un kültürel çeşitliliğini, yaratıcılığını ve sürekli dönüşen kent kimliğini temsil eden bir yapı olarak tasarlanmıştır (Leraczyk, 2025).



**Resim 4.** Melbourne Kent Markasının Alt Logo Yapısı  
**Kaynak:** admindagency.com/blog/melbournes-bold-m (2025)

Melbourne kent markası, Landor ekibi tarafından geliştirilen modüler bir marka mimarisi üzerine kurulmuştur. “M” harfi biçimindeki logo, 27 alt markayı temsil eden farklı renk ve doku düzenleriyle yeniden yapılandırılmış; böylece kent kimliği, hem bütünlüğünü



koruyan hem de her alt birime özgü ifadeye sahip dinamik bir sistem haline getirilmiştir (Leraczyk, 2025).



**Resim 5.** Melbourne Kent Markasının Uygulama Alanları  
**Kaynak:** [admindagency.com/blog/melbournes-bold-m](http://admindagency.com/blog/melbournes-bold-m) (2025)

Kent logosunun alt birimleri, kamusal alanlarda, duvar giydirmelerinde ve basılı materyallerde bütüncül bir sistem içinde kullanılmıştır. Bu uygulamalar, Melbourne'un çok kültürlü yapısını, yaratıcı dinamizmini ve görsel çeşitliliğini yansıtarak kent kimliğini kamusal yaşama taşımaktadır (Leraczyk, 2025).

## 1.2. Görsel Hafıza ve Mekânsal İmgelerle Kent Kimliği



**Resim 6.** Norveç'in Gjenvollhytta Bölgesinde, Kutup Işıkları Görseli  
**Kaynak:** Orsolya Haarberg, *National Geographic Image Collection* (2017)

Norveç'in Trøndelag bölgesinde yer alan Gjenvollhytta yerleşimi, sahip olduğu doğal güzellikler ve özellikle kutup ışıklarıyla özdeşleşmiş görsel kimliği sayesinde dikkat çekmektedir. Bölge, bu doğal olguyu profesyonel biçimde tanıtım materyallerinde kullanarak, doğa temelli bir marka değeri oluşturmuş turistik destinasyonlardan biri haline gelmiştir.



**Resim 7.** Las Vegas Şehir Tabelası

**Kaynak:** [www.visitlasvegas.com/experience/post/a-brief-history-of-the-welcome-to-fabulous-las-vegas-sign](http://www.visitlasvegas.com/experience/post/a-brief-history-of-the-welcome-to-fabulous-las-vegas-sign) (2025)

Kurumsal bir marka kimliği ürünü olmamakla birlikte, “*Welcome to Fabulous Las Vegas*” tabelası, kentin eğlence, gösteri ve ışıltı temelli kimliğini temsil eden ikonik bir mekânsal imge haline gelmiştir. 1959 yılında Betty Willis tarafından tasarlanan tabela, günümüzde Las Vegas’ın tanıtım stratejilerinde ve turistik görsel iletişimde merkezi bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bu ikonik görsel, kente gelen turistlerin fotoğraf çekim noktalarından biri haline gelmiş ve Las Vegas’ın marka değerini küresel ölçekte güçlendiren bir sembol niteliği kazanmıştır (Las Vegas Convention & Visitors Authority, 2025; Wikipedia, t.y.).

Bu örnekler, kent kimliğinin grafik tasarım ve mekânsal temsil aracılığıyla nasıl çeşitlenebildiğini göstermekte; bir sonraki bölümde Saray ilçesi özelinde bu yaklaşımlar değerlendirilecektir.

## **2. Saray’ın Görsel Hikâyesi: Kent Markasına Doğru Bir Deneme**

Tekirdağ ilinin kuzeyinde, Istranca Dağları’nın eteklerinde yer alan Saray ilçesi, Karadeniz’e kıyısı olan Tekirdağ’ın tek ilçesidir. Bu özelliğiyle hem Marmara hem de Karadeniz iklim özelliklerini taşıyan eşsiz bir geçiş bölgesi niteliğindedir. İl merkezine yaklaşık 81 kilometre uzaklıktaki Saray, 610 km<sup>2</sup>’lik yüzölçümüyle 2 belde ve 20 köyden oluşmaktadır. İlçe, linyit kömürü ve cam yapımında kullanılan kuvars kumu bakımından zengin yer altı kaynaklarına sahiptir (Tekirdağ İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2025).



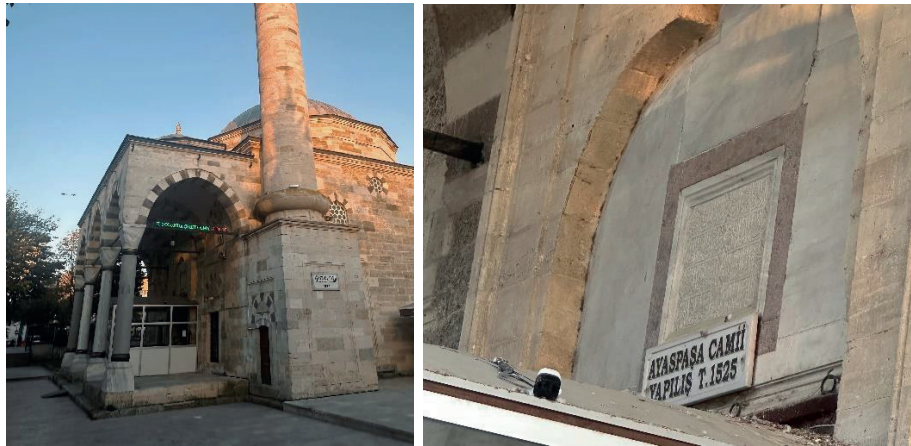
**Resim 8.** Tekirdağ İlçe Haritası ve Saray'ın Konumu (Saray, Tekirdağ'ın en kuzeyinde yer alan ve Karadeniz'e kıyısı bulunan tek ilçedir.)

**Kaynak:** [https://tr.wikipedia.org/wiki/Tekirda%C4%9F%27%C4%B1n\\_il%C3%A7eleri](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tekirda%C4%9F%27%C4%B1n_il%C3%A7eleri) (2025)

Saray, Trakya'nın en eski yerleşim merkezlerinden biri olarak kabul edilmektedir. İlçe sınırları içindeki Güneşkaya ve Güngörmez Mağaraları'nda Kalkolitik Çağ'a (M.Ö. 5000–3000) ait buluntulara rastlanmıştır. Bu veriler, Saray'ın tarihinin Traklar dönemine kadar uzandığını ve Trakya uygarlığının erken dönem kültürel gelişiminde önemli bir rol oynadığını göstermektedir (Saray Kaymakamlığı, 2025a).

Antik çağlardan Bizans dönemine kadar çeşitli uygarlıkların egemenliğinde kalan Saray, 1362 yılında Osmanlı topraklarına katılmıştır. Osmanlı döneminde İstanbul–Edirne hattı üzerinde stratejik bir konum kazanarak idari ve ticari açıdan önem kazanmıştır. 18. yüzyılda, Cengiz Han'ın soyundan gelen Kırım Hanları bu bölgede — özellikle de Saray çevresinde — sürgün hayatı yaşamışlardır. Bugün Ayaspaşa Camii'nin avlusunda gömülü olan Kırım Hanları şunlardır: II. Devlet Giray Han (öl. 1725), II. Fetih Giray Han (öl. 1746), İslam Giray Sultan (öl. 1742), III. Selim Giray Han (öl. 1785), IV. Devlet Giray Han (öl. 1780) ve Şahbaz Giray Han (öl. 1792) (Saray Belediyesi, 2025).

Saray'ın tarihî dokusu, Ayas Mehmet Paşa tarafından yaptırılan Ayaspaşa Camii ve Hamamı, Kırım Hanları türbeleri ve Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün 18 Ağustos 1937 tarihli ziyareti gibi simgesel olaylarla zenginleşmiştir. Atatürk'ün ilçeye ziyareti, Cumhuriyet dönemi kimliğinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmekte; bu ziyareti anmak üzere 1981 yılında bir anıt inşa edilmiştir (Saray Kaymakamlığı, 2025a).



**Resim 9.** Ayaspaşa Camii



Günümüzde Saray, doğal güzellikleri, tarımsal üretimi ve kültürel mirasıyla Tekirdağ'ın sakin ve doğayla bütünleşmiş ilçesi olarak tanımlanabilir. İlçeye 27 kilometre uzaklıktaki Kastro (Çamlıkoy) Plajı, geniş orman dokusu, lavanta ve ayçiçeği tarlaları, kamp alanları ve coğrafi işaretle tescillenmiş Küçükyoncalı Keşkeği, Saray'ın turizm potansiyelini artıran başlıca çekim unsurları arasında yer almaktadır (Saray Kaymakamlığı, 2025b; Türk Patent ve Marka Kurumu, 2024). Ayrıca dokuma ve el sanatları geleneği, ilçenin tarihsel hafızasını günümüze taşıyan kültürel bir değer olarak Saray'ın yerel kimliğinde güçlü bir konuma sahiptir.

Bu tarihsel, kültürel ve coğrafi birikim, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Saray Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı öğrencileri tarafından geliştirilen marka kent ve görsel kimlik tasarımlarının kavramsal temelini oluşturmuştur.

## 2.1. Öğrencilerden Görsel Kimlik ve Kent Markası Önerileri

Bu çalışma kapsamında, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Saray Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı öğrencileri, Saray ilçesinin tarihsel, kültürel ve coğrafi kimliğinden yola çıkarak kent markası oluşturma sürecine yönelik özgün tasarımlar geliştirmiştir.

Saray'da yerleşkesi bulunan bir eğitim kurumu olarak program, kentin markalaşma sürecine tasarım temelli bir katkı sunmayı ve yerel değerleri çağdaş bir grafik dil aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamıştır.

Bu süreçte, Saray Belediyesi ile yapılan görüşmeler ve yerel paydaşlarla kurulan iletişim, çalışmanın uygulama yönünü güçlendirmiş; öğrenciler, kentin görsel kimliğini toplumla etkileşim içinde yeniden yorumlamıştır.

Tasarım süreci boyunca, illüstratif anlatım, tipografik vurgu, simgesel temsil ve bilgi görselleştirme yaklaşımları bir arada kullanılmıştır. 2025 yılının Mayıs ayında tamamlanan bu projeler, ilçenin marka kent potansiyelini görsel iletişim tasarımı ekseninde ele alan yaratıcı uygulamalar olarak değerlendirilmektedir.

### 2.1.1. Marka Kent Kapsamında Saray İlçesi Logo Tasarım Önerileri



Tasarım 1. Arzu Şeyma TUNCAY, Saray kent logosu önerisi

Saray ilçesi için geliştirilen bu kent logosu önerisi, ilçenin tarihî, kültürel ve doğal değerlerini bütüncül biçimde yansıtmaktadır. Tasarımda, kentin mimari mirasını temsil eden

Ayaspaşa Camii ve Saray Su Kemerleri, geçmişin izlerini günümüze taşıyan semboller olarak yer almıştır. Bunun yanı sıra sahil dokusu, verimli tarım arazileri ve yeşil doğayı temsil eden ağaç ikonları, ilçenin doğayla bütünleşmiş yaşam biçimini öne çıkaran görsel öğelerdir. Tüm bu unsurlar bir araya gelerek Saray'ın tarihsel belleğini, güncel kimliğini ve geleceğe yönelik vizyonunu simgeleyen özgün bir kompozisyon oluşturmuştur.

Tasarımda yeşil renk temel öğe olarak kullanılmış; doğanın huzurunu, çevre dostu bir yaşam biçimini ve sürdürülebilirlik anlayışını temsil etmektedir. Yeşil tonları, ilçenin geniş ormanlarını, bereketli topraklarını ve doğal güzelliklerini vurgularken, çevre bilincinin artırılması yönünde bir farkındalık da yaratmaktadır. Bu bağlamda logo, Saray'ın doğal dokusunu koruma gerekliliğini hatırlatmakta ve sakinlerine doğayla iç içe bir yaşam sunan kimliğini görsel bir dille ifade etmektedir.



**Tasarım 2.** Yakub Musab YÜKSEL, Saray kent logosu önerisi

Yakub Musab Yüksel'in tasarımı, Saray ilçesinin sürekli gelişme ve yenilenme potansiyelini vurgulayan simgesel bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Logonun merkezinde yer alan sonsuzluk sembolü, ilçenin doğasıyla bütünleşen süreklilik, dönüşüm ve canlılık fikrini temsil etmektedir. "Saray" ifadesinde kullanılan kaligrafik yazı karakteri, geleneksel estetik anlayışın çağdaş bir yorumunu yansıtarak geçmiş ile bugünü görsel olarak birleştirmektedir.

Tasarımın renk paletinde yer alan zeytin yeşili, Saray'da üretimi yapılan zeytinlerden esinlenmiş olup doğanın bereketini ve üretkenliğini simgelemektedir. Bununla birlikte, lavanta tarlalarına atıfta bulunan mor tonları ile buğday ve ayçiçeği üretimini temsil eden sarı renkler, alternatif kullanım alanlarında değerlendirilmiştir. Bu renk tercihleri, kentin doğal zenginliklerini, üretim kültürünü ve coğrafi çeşitliliğini görsel bir bütünlük içinde yansıtmaktadır.

Tasarımda yer alan "Sonsuz Doğa, Mutlu Yaşam" sloganı, sonsuzluk sembolüyle bütünleşen bir kompozisyon oluşturarak Saray'ın doğal ve kültürel zenginliklerinin sürekli ilerleme ve yenilik anlayışıyla harmanlandığını vurgulamaktadır. Bu yönüyle çalışma, ilçenin marka kimliğini doğa, süreklilik ve yaşam kalitesi temaları üzerinden tanımlayan güçlü bir görsel bütünlük sunmaktadır.





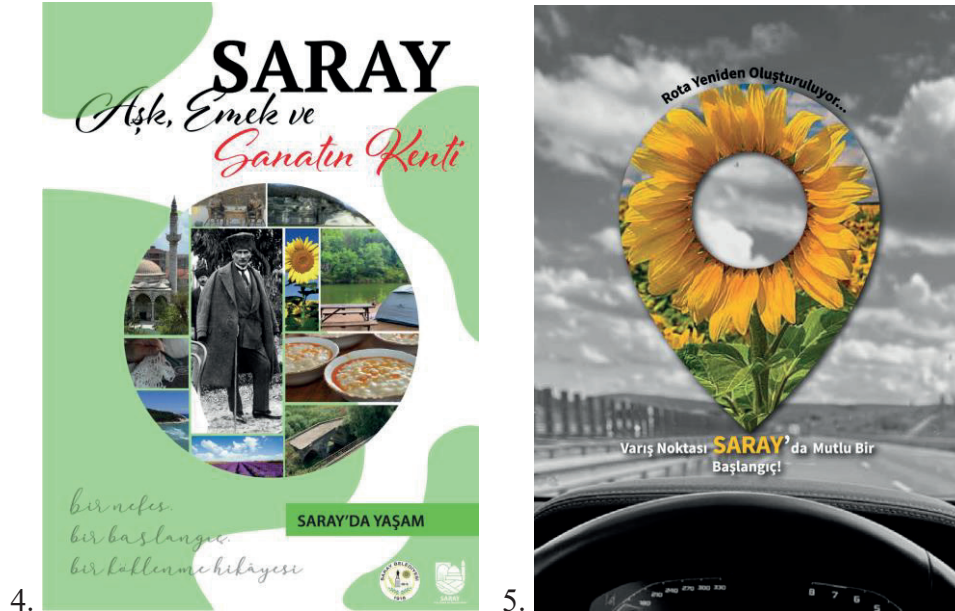
Tasarım 3. Melda ALTUN, Saray kent logosu önerisi

Tekirdağ'ın en kuzeyinde yer alan ve Karadeniz'e kıyısı bulunan tek ilçe Saray'dır. Bu özgün coğrafi konumdan hareketle geliştirilen logo tasarımı, Saray'ı "Tekirdağ'ın Kuzey Yıldızı" olarak tanımlamaktadır. Bu ifade aynı zamanda çalışmanın sloganı olarak belirlenmiş ve ilçenin yön gösterici, dikkat çekici ve parlayan bir kimlik potansiyeline vurgu yapmıştır.

Tasarımda kullanılan serifli yazı karakteri, tipografik bir dönüşüm aracılığıyla sembolik bir anlam kazanmıştır. "Saray" kelimesindeki "S" harfinin üst kısmındaki serif, dört köşeli bir kuzey yıldızı formuna dönüştürülerek hem metin hem simge düzeyinde bütünlük sağlanmıştır. Yıldız formunda kullanılan altın rengi, parlaklık ve değer kavramlarını çağrıştırarak kentin yenilik, umut ve liderlik imajını güçlendirmektedir.

Bu çalışma, Saray'ın coğrafi konumu, kültürel kimliği ve bölgesel farkındalığını ön plana çıkaran; aynı zamanda slogan, tipografi ve sembol bütünlüğüyle güçlü bir marka kimliği önerisi sunmaktadır.

#### 2.1.2. Marka Kent Kapsamında Saray İlçesi Afiş Tasarım Önerileri



Tasarım 4. Arzu Şeyma Tuncay'ın afiş tasarım önerisi

Bu afiş, Saray ilçesinin kültürel, tarihî ve doğal kimliğini çok yönlü biçimde yansıtan bir görsel bütünlük sunmaktadır. Daire formu içerisinde Atatürk portresi, Ayaspaşa Camii,

ayçiçeği, lavanta, Kastro Plajı, kamp alanları, doğal güzellikler ve Saray keşkeği gibi unsurlar yer almıştır. Bu kompozisyon, ilçenin geçmişiyle doğasını bir araya getirerek bütüncül bir yaşam anlatısı kurmaktadır. “Bir nefes, bir başlangıç, bir köklenme hikayesi.” sloganı ise Saray’ın doğayla iç içe, sade ama köklü yaşam biçimini vurgulamaktadır.

**Tasarım 5.** Melda ALTUN’un afiş tasarım önerisi

Bu afiş, büyükşehir yaşamının yoğunluğu ve stresinden uzaklaşarak doğayla yeniden bağ kurma temasını merkezine alır. İstanbul’un yoğun trafiği ve hava kirliliğinden uzak, fakat Çerkezköy ve Çorlu gibi merkezlere erişilebilir konumda bulunan Saray; “yeni bir başlangıç noktası” fikriyle görselleştirilmiştir. Araç içerisinden çekilen siyah-beyaz fotoğraf, metropolün baskıcı atmosferini temsil ederken; konum ikonuna yerleştirilen ayçiçeği görseli, Saray’ın doğayla bütünleşen yönünü simgelemektedir. “Rota yeniden oluşturuluyor. Varış noktası: Saray’da mutlu bir başlangıç.” sloganı, Saray’ı şehir karmaşasından kaçışın ve sade yaşamın adresi olarak konumlandırır.

Bu afiş çalışmaları, Saray’ın markalaşma sürecinde görsel iletişim tasarımının yönlendirici bir araç olarak kullanılabileceğini göstermekte; kentin yerel değerlerinin çağdaş bir estetikle yeniden yorumlanabileceğini ortaya koymaktadır.

**2.1.3. Marka Kent Kapsamında Saray İlçesi Doodle Tasarım Önerileri**

Bu çalışma kapsamında öğrenciler, Saray ilçesinin kent girişinde kullanılabilecek “doodle” tarzı tasarımlar geliştirmiştir. “Saray” kelimesinin farklı illüstratif yorumlarla biçimlendirildiği bu çalışmalar, ilçenin tanıtımında hem eğlenceli hem de çağdaş bir görsel dil önermektedir. Tasarımlar, Google Doodle konseptinden esinlenmiş olup, ilçenin tarihî, doğal ve kültürel kimliğini yansıtan sembollerle zenginleştirilmiştir.

Hazırlanan doodle tasarımları mock-up üzerinde Saray giriş tabelası biçiminde uygulanarak, kent markası açısından olası kamusal görünüm senaryoları test edilmiştir. Bu yaklaşım, Saray’ın marka kent kimliğinde yerel değerlerin (örneğin lavanta, ayçiçeği, orman dokusu, Kastro Plajı ve Saray Keşkeği gibi öğelerin) çağdaş tasarım diliyle bütünleştirilebileceğini göstermektedir.

Doodle tasarımları, özellikle tipografiyle görsel hikâye anlatımı arasındaki ilişkiyi güçlendirerek, ilçenin tanıtımında dijital ve sosyal medya mecralarına uyarlanabilir nitelikte bir kent imajı önermektedir. Bu yönüyle, çalışmanın dijital kültür ve marka kent etkileşimine dair özgün bir örnek sunduğu söylenebilir.



*Aşkın, Emegin ve Sanatın Kenti Saray’a Hoş Geldiniz!*

**Tasarım 6.** Arzu Şeyma Tuncay’ın doodle tasarım önerisi

Tuncay'ın tasarımı, "Saray" kelimesini oluşturan her bir harfi ilçenin özgün kimliğini yansıtan temalarla ilişkilendirmektedir.

**S** harfi, Saray'ın geniş ve verimli tarım arazilerini, temiz havasını ve ayçiçeği tarlalarını simgelerken; **A**, ilçenin yöresel mutfağını temsil eden Saray keşkeği gibi geleneksel lezzetleri öne çıkarır. **R**, Trakya'nın karakteristik ürünü olan ayçiçeği ve Saray'a özgü dokuma kültürünü bir araya getirir. İkinci **A**, ilçenin tarihsel mirası olan Ayaspaşa Camii'ni; **Y** ise lavanta tarlaları, Kastro Plajı ve kamp alanlarını betimlemektedir.

Bu doodle, Saray'ın doğal, tarihî ve kültürel kimliğini sade ama etkileyici bir illüstrasyon diliyle bütünleştirerek; ilçenin marka kent potansiyelini eğlenceli bir biçimde yansıtmaktadır.



**Tasarım 7.** Şener Can Çoral'ın doodle tasarım önerisi

Şener Can Çoral'ın tasarımı, Saray ilçesinin yerel değerlerini sembolik bir yaklaşımla harf biçimlerine entegre etmektedir.

**S** harfi, ilçede önemli bir görsel kimlik unsuru olan kanola tarımını temsil ederken; **A**, Saray'ın geleneksel el sanatlarından biri olan dokuma desenlerinden esinlenmiştir. **R** harfi, ilçenin tarihî dokusunu yansıtan Ayaspaşa Camii'ne gönderme yapmaktadır. İkinci **A**, Saray'ın doğal güzelliklerinden biri olan Kanara Kanyonunu simgelerken; **Y** harfi ise ilçenin tarımsal üretiminde öne çıkan karpuzu betimlemektedir.

Bu doodle, Saray'ın doğası, el sanatları, mimarisi ve tarımsal zenginliklerini bir arada sunarak; ilçenin kimliğini görsel hafıza açısından güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

#### 2.1.4. Marka Kent Kapsamında Saray İlçesi Sosyal Medya için Tasarım Önerileri



**Tasarım 8.** Arzu Şeyma Tuncay'ın instagram post tasarım önerisi

Arzu Şeyma Tuncay tarafından hazırlanan sosyal medya post tasarımı, Saray ilçesinin coğrafi işaretli ürünü “Küçük Yoncalı Keşkeği” üzerine kurgulanmıştır. “Saray Tarifleri” adlı bir paylaşım serisinin parçası olarak tasarlanan bu çalışma, kentin gastro-kültürel mirasını dijital ortamda görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Daha önce de değinildiği üzere, coğrafi işaretli ürünler kentlerin marka kimliği oluşumunda önemli bir yer tutmaktadır. Bu örnek, Saray'ın somut olmayan kültürel mirasını (yerel tarifler, geleneksel üretim biçimleri) çağdaş bir görsel anlatımla sosyal medya üzerinden tanıtarak, markalaşma sürecine katkı sağlayabilecek bir yaklaşım sunmaktadır.

#### 2.1.5. Saray İlçesi için Marka Kent Odaklı Görsel Tasarım Önerileri



**Tasarım 8.** Melda Altun ve Yakub Musab Yüksel'in posta pulu tasarım önerileri

Melda Altun ve Yakub Musab Yüksel tarafından tasarlanan bu çalışmalar, Saray'ın tarihi mirasını kültürel bir tanıtım materyali aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamaktadır. Ülkemizin bağımsızlık sembollerinden biri olan posta pulları, kültürel tanıtımın ve ulusal



belleğin önemli görsel araçlarından. Bu kapsamda, Saray ilçesi adına Ayaspaşa Camii'nin 500. yılı anısına özel pul tasarımları hazırlanmıştır. Melda Altun tasarımında camiyi betimleyen vektörel çizim tekniklerini tercih ederken, Yakub Musab Yüksel aynı temayı yapay zekâ destekli tasarım araçlarıyla yorumlamıştır. Her iki yaklaşım da geçmişin mirasını çağdaş bir anlatım diliyle birleştirerek, Saray'ın tarihî kimliğini marka kent vizyonu içinde yeniden yorumlamaktadır.



**Tasarım 9.** Yakub Musab Yüksel'in kartpostal tasarım önerisi

Yakub Musab Yüksel tarafından tasarlanan iki kartpostal, Saray'ın tarihsel hafızası ve kültürel mirası arasında görsel bir köprü kurmaktadır. İlk kartpostal, 19 Ağustos 1937 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk'ün Saray'a gerçekleştirdiği ziyarete ait bir fotoğrafı temel almaktadır. Bu tasarım, Cumhuriyet döneminin modernleşme ideallerini yerel bellekte yeniden görünür kılarak, Saray'ın ulusal tarih içindeki yerini hatırlatmayı amaçlamaktadır. İkinci kartpostal ise ilçenin geleneksel üretim kültürüne odaklanmaktadır. Saray dokumacılığı ve el işçiliğini konu alan bu tasarımda, dokuma yapan genç bir kızın portre illüstrasyonu kullanılmış; arka planda yer alan dokuma sembolleri aracılığıyla yerel el sanatlarının simgesel dili görselleştirilmiştir. Her iki kartpostal da Saray'ın geçmişten günümüze uzanan kimliğini, estetik ve kültürel değerler aracılığıyla yeniden yorumlayarak marka kent kimliği sürecine katkı sağlamaktadır.





**Tasarım 10.** Yakub Musab Yüksel'in bez çanta tasarım önerisi

Saray ilçesinin geleneksel dokuma kültüründen esinlenen bu tasarımda, yöreye özgü dokuma motifleri ve bu motiflerin anlamları bez çanta üzerine uygulanmıştır. Tasarım, hem yerel el sanatlarının tanıtımını hem de eğitici bir bilgilendirme işlevini bir arada sunmaktadır. Bez çanta yüzeyinin tercih edilme nedeni, seri üretimde maliyeti düşürmesi ve günlük kullanımda geniş bir hedef kitleye ulaşma potansiyeli taşımasıdır. Böylece Saray'ın kültürel belleğinde önemli bir yere sahip olan dokuma geleneği, çağdaş bir tasarım ürünü aracılığıyla erişilebilir, sürdürülebilir ve işlevsel bir biçimde yeniden yorumlanmıştır.



Tasarım 11. Arzu Şeyma Tuncay'ın dijital oyun tasarımı önerisi

Arzu Şeyma Tuncay tarafından geliştirilen “Saray Garden” adlı dijital oyun arayüzü, Saray’ın yerel kimliğini çağdaş bir etkileşim biçimiyle yeniden üretmektedir. Kullanıcı, şehir hayatının karmaşasından kaçarak Saray’da kendine özgü bir bahçe kurar; bu bahçe, ilçenin ayçiçeği, lavanta, kanola ve kiraz ağaçları gibi özgün tarım ürünleriyle şekillenir. Oyunun temel dinamiğini, kullanıcıların bu ürünleri eşleştirerek yıldız kazanması üzerine kurulu bulmaca seviyeleri oluşturmaktadır. Böylece oyuncu, her ilerleme aşamasında kentin doğasını ve üretim kültürünü tanıma fırsatı bulur. Bu tasarım, Saray’ın sürdürülebilir tarımsal kimliğini ve doğa odaklı yaşam biçimini dijital kültürün diliyle aktararak, marka kent stratejisinin yeni medya ortamlarındaki bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, genç kullanıcıları hedef alan bu etkileşimli kurgu aracılığıyla, Saray’a yönelik aidiyet duygusunun güçlendirilmesi ve kentin değerlerinin genç kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır.

### 3. Görselleştirilmiş Bir Kent: Değerlendirme

Saray ilçesi için geliştirilen marka kent tasarımları, yalnızca estetik bir kimlik önerisi değil, aynı zamanda kente yönelik aidiyet duygusunu güçlendirmeyi hedefleyen toplumsal bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Öğrenciler tarafından gerçekleştirilen çalışmalar; kentin tarihsel mirasını, doğal zenginliklerini ve sosyal dokusunu çağdaş grafik anlatım biçimleriyle yeniden yorumlamıştır. Bu süreçte üretilen logo, afiş, doodle, sosyal medya, pul, kartpostal, bez çanta ve dijital oyun tasarımları, Saray’ın kültürel belleğini görünür kılan bir bütün olarak değerlendirilmiştir.

Bez çanta ve kartpostal tasarımları, Saray’a gelen ziyaretçilere yönelik kültürel tanıtım materyali olarak düşünülmüş; kent kimliğini gündelik yaşama taşıyan, aynı zamanda yerel ekonomiye katkı sunabilecek ürün önerileri olarak değerlendirilmiştir. Bu tür tasarımların belediye veya kültür merkezi gibi kurumlarda satışa sunulması, kent kimliğinin sürdürülebilir biçimde yaşatılmasına katkı sağlayacaktır.

Öğrenciler tarafından geliştirilen “Saray Garden” dijital oyun arayüzü ise, özellikle genç hedef kitleye yönelik bir farkındalık aracı olarak dikkat çekmektedir. Oyunun senaryosu, kullanıcıyı Saray’ın doğası, tarım ürünleri ve kültürel simgeleriyle etkileşime sokarak; kentin tanıtımına dijital bir boyut kazandırmakta ve Saray’da yaşamının huzurlu, üretken bir deneyim olduğu mesajını vermektedir. Bu yaklaşım, markalaşma sürecinde yalnızca görsel değil, deneyimsel bir iletişim biçimi oluşturulabileceğini göstermektedir.

Saray’ın demografik yapısına bakıldığında, nüfusun büyük bölümünü emekli ve çocuk gruplarının oluşturduğu, gençlerin ise çoğunlukla çevredeki sanayi bölgelerinde (Çorlu, Kapaklı, Çerkezköy) sosyalleşmeyi tercih ettiği görülmektedir. Bu nedenle Saray, sanayi merkezlerine göre daha “bakir” ve doğası korunmuş bir yerleşim alanı kimliği taşımaktadır. Kentin bu özgün yapısı, markalaşma sürecinde doğal, sakin ve yaşanabilir bir kasaba kenti imajı olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırma kapsamında geliştirilen tasarımlar, Saray’ın marka kent vizyonunu yalnızca dış tanıtıma değil, aynı zamanda kent sakinleriyle kurulan duygusal bağın güçlendirilmesine dayandırmaktadır. Öğrenciler, Saray’ı daha yakından tanıyarak, yaşadıkları yerle bir bağ kurmuş ve kentin görsel hafızasına katkı sunmuşlardır. Dolayısıyla bu süreç, eğitimsel bir proje olmanın ötesinde, yerel farkındalık, kültürel koruma ve kimlik inşası açısından örnek bir uygulama niteliği taşımaktadır.

Bu bulgular, Saray’ın grafik tasarım temelli markalaşma potansiyelini ortaya koymakta; küçük ölçekli yerleşimlerin dahi güçlü bir görsel dil aracılığıyla tanıtım ve aidiyet süreçlerinde etkili olabileceğini göstermektedir.

#### **4. Sonuç ve Öneriler**

Bu çalışma, dijital çağda kentlerin görsel kimlik üzerinden yeniden tanımlanma süreçlerine odaklanarak, Saray ilçesi örneğinde marka kent yaklaşımının nasıl uygulanabileceğini incelemiştir. Araştırma bulguları, bir kentin markalaşma sürecinin yalnızca logo veya tanıtım materyallerinden ibaret olmadığını; kültürel hafıza, doğal çevre, toplumsal değerler ve görsel iletişim tasarımının bütüncül bir etkileşimiyle şekillendiğini ortaya koymuştur.

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Saray Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı öğrencilerinin geliştirdiği tasarımlar, Saray’ın doğal, kültürel ve tarihsel özelliklerinin çağdaş grafik diliyle uyumlu biçimde yeniden yorumlanabildiğini göstermektedir. Logo, afiş, doodle, kartpostal, pul ve dijital oyun arayüzü gibi farklı tasarım türlerinde üretilen bu çalışmalar, kentsel aidiyeti destekleyen, kültürel mirası görünür kılan ve genç kuşaklara hitap eden güçlü görsel temsiller sunmaktadır.

Elde edilen sonuçlar, Saray’ın henüz keşfedilmemiş veya yeterince görünür olmayan yerel değerlerinin –doğal güzellikler, tarihî mekânlar, el sanatları ve gastronomi unsurları– grafik tasarım yoluyla etkili biçimde öne çıkarılabileceğini göstermektedir. Öğrenci projeleri, marka kent stratejisinin yalnızca belediyeler ve kurumlar tarafından değil; kentte yaşayan bireyler, eğitim kurumları ve genç tasarımcılar tarafından da desteklendiğinde daha sürdürülebilir bir modele dönüşebileceğini kanıtlamaktadır. Bu kapsamda, çalışmada üretilen tasarımlar yerel paydaşlardan biri olan Saray Belediyesi ile paylaşılmış; tasarım önerileri belediye başkanı tarafından değerlendirilmiş ve geri bildirimler doğrultusunda çeşitli iyileştirmeler yapılmıştır.

(Saray Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı, 2025). Bu iş birliği, marka kent sürecinde paydaş katılımının önemini vurgulamakta ve Saray'ın gelecekteki marka kimliği çalışmalarının yerel yönetimle koordinasyon içinde güçlendirilebileceğini göstermektedir.

### Öneriler

- Saray'ın marka kent stratejisi kurumsallaştırılmalıdır.  
Yerel yönetim, üniversite ve sivil toplum kuruluşlarının iş birliğiyle kente özgü uzun vadeli bir marka kimliği oluşturulabilir.
- Kentte yaşayanların aidiyet duygusunu güçlendirecek tasarımlar yaygınlaştırılmalıdır.  
Öğrenciler tarafından tasarlanan kartpostal, çanta, afiş ve dijital oyun gibi ürünler, yerel halkın Saray kimliğiyle duygusal bağ kurmasını destekleyebilir.
- Kültürel miras görünür kılınmalıdır.  
Ayaspaşa Camii, Kırım Hanları Mirası, Saray dokuma kültürü ve coğrafi işaretli Küçükyoncalı Keşkeği gibi değerler kentin tanıtım materyallerine sistemli biçimde entegre edilmelidir.
- Turistik illüstrasyonlu haritalar ve infografikler geliştirilmelidir.  
Saray'ın doğal güzelliklerini (Kastro Plajı, Kanara Kanyonu, orman alanları) tanıtan dijital haritalar, ziyaretçilerin kenti daha kolay deneyimlemesini sağlar.
- Dijital görünürlük sosyal medya üzerinden güçlendirilmelidir.  
Saray'ın tanınırlığını artırmak için kente özgü fotoğraf standları, tematik çekim alanları ve Instagram/TikTok uyumlu görsel duraklar oluşturulabilir. Bu noktalar özellikle gençlerin ilgisini çekerek sosyal medya paylaşımlarında doğal bir tanıtım aracı hâline gelir. Böylece gençlerin Saray ile duygusal bağ kurması ve kente yönelik aidiyet duygusunun güçlenmesi desteklenir.
- Gençlere yönelik dijital uygulamalar desteklenmelidir.  
Saray Garden gibi oyunlaştırma temelli projeler; çocukların ve gençlerin yaşadıkları kenti fark etmeleri, tanımaları ve sahiplenmeleri açısından etkili araçlardır.
- Belediye–Üniversite iş birliği sürdürülebilir hâle getirilmelidir.  
Öğrenci tasarımlarının festival, sergi veya kent etkinliklerinde sergilenmesi, kentin görsel hafızasının oluşmasına katkı sağlayacaktır.
- Marka kent yaklaşımı ekonomik faydaya dönüştürülebilir.  
Hediyelik ürünler, tematik rotalar, yöresel mutfak tanıtımları ve dijital turizm materyalleri, kente ek gelir sağlayabilecek potansiyeldedir.

## KAYNAKÇA

- Bakırcıoğlu, İ. O., & Öktem, M. K.** (2024). Marka kent kavramının yerel kalkınmaya etkisi: “Keşfedilmeyi bekleyen kent” Ahlat örneği. *Bitlis Eren Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 3–25.
- Çamur, M.** (2018). Yerel yönetimlerde markalaşma ve kent kimliği. *İdeal Kent Dergisi*, 23, 291–306.
- Çiftçi, L., & Öktem, M. K.** (2022). Kamu yönetimi dönüşümü sürecinde eğitim reformları. Ankara: Gazi Kitabevi.
- İçellioglu, C. Ş.** (2014). Kent turizmi ve marka kentler: Turizm potansiyeli açısından İstanbul’un SWOT analizi. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 37–55.
- Kaypak, Ş.** (2013). Kent kimliği, markalaşma ve yerel yönetimler. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 15(24), 349–358.
- Keleş, R.** (2021). Kentleşme politikası (17. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özdemir, N.** (2012). Kültür ekonomisi ve yönetim. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Solmaz, F.** (2020). Potansiyel bir tarih ve kültür turizmi merkezi örneği olarak Malatya. *Academic Knowledge*, 3(2), 113–122.
- Tek, B.** (2009). Kent markalaşması ve rekabet stratejileri. M. Tek (Ed.), *Kamu yatırımlarında turizmin yeri, Türkiye Turizm Stratejisi 2023’de Marka Kentler Projesi: Eleştirel bir değerlendirme içinde* (ss. 169–184). *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 20(2).
- Temiz, M., Sağlık, A., Sağlık, E., Kelkit, A., & Bayraktent, M. İ.** (2019). Turizmin marka kent oluşumundaki etkisi: Çanakkale kent turizminin SWOT analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 257–273.
- Uğuz, İ., & Yalçın, İ.** (2017). Kent kimliği ve marka kent yaklaşımı: Kuramsal bir değerlendirme. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 13(4), 183–190.
- Yurdakul, İ.** (2020). Küreselleşen dünyada marka kent olgusu ve tasarım çalışmaları.
- U. Sadioğlu, M. K. Öktem & U. Ömürgönülşen (Ed.)**, Sanayileşme ve göç kısılacında kent ve çevre yönetimi üzerine yazılar II (ss. 307–320). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu.** (2024). Marka. <https://sozluk.gov.tr>
- Türk Patent ve Marka Kurumu.** (2024). Küçükyoncalı Keşkeği: Coğrafi işaret tescil belgesi (No. 1654 – Mahreç İşareti). (Tescil tarihi: 04.11.2024; Koruma başlangıcı: 04.11.2021). Saray Belediyesi tarafından tescil edilmiştir.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- a contributors.** (t.y.). *Welcome to Fabulous Las Vegas sign*. Wikipedi, Özgür Ansiklopedi. 10 Kasım 2025 tarihinde erişildi. [https://en.wikipedia.org/wiki/Welcome\\_to\\_Fabulous\\_Las\\_Vegas\\_sign](https://en.wikipedia.org/wiki/Welcome_to_Fabulous_Las_Vegas_sign)
- Haarberg, O.** (2017). *Aurora over Gjenvollhytta, Norway* [Fotograf]. National Geographic Image Collection.



<https://www.nationalgeographic.com/science/article/skywatching-best-auroras-solar-storm-space-science>

**Las Vegas Convention & Visitors Authority.** (2025, August 29). *A brief history of the Welcome to Fabulous Las Vegas sign*. Visit Las Vegas.

<https://www.visitlasvegas.com/experience/post/a-brief-history-of-the-welcome-to-fabulous-las-vegas-sign/>

**Leraczyk, A.** (2025, March 26). *Melbourne's bold "M"*. Admind Agency.

<https://admindagency.com/blog/melbournes-bold-m>

**Saray Belediyesi.** (2025). *Doğal güzellikler*.

<https://www.saray.bel.tr/icerik/dogal-guzellikler>

**Saray Kaymakamlığı.** (2025a). *Saray'ın tarihçesi*.

<http://www.tekirdagsaray.gov.tr/saray-tarihi>

**Saray Kaymakamlığı.** (2025b). *Kastro (Çamlıkoy) Tabiat Parkı*.

<http://www.tekirdagsaray.gov.tr/kastro-milli-parki>

**Saray Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı.** (2025, Nisan 29). *Grafik Tasarımı Programı Öğrencilerinden Saray Kent Kimliği Tasarımı Sunumu*. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi.

<https://saraymyo.nku.edu.tr/GrafikTasar%C4%B1m%C4%B1Program%C4%B1%C3%96%C4%9FrencilerindenSarayKentKimli%C4%9FiTasar%C4%B1m%C4%B1Sunumu/haberayrinti/m/0/58496/941>

**Tekirdağ İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.** (2025). *Saray*.

<https://tekirdag.ktb.gov.tr/TR-75734/saray.html>

# BÖLÜM 10

---

## EDWARD HOPPER'IN RESİMLERİNDE SESSİZLİK ESTETİĞİ

*Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi. Orcid: 0000-0002-6083-204X

## Giriş

Edward Hopper, 20. yüzyıl Amerikan resminde sessizliğin önde gelen anlatıcılarından biridir. Eserlerinde kelimeler yerine ışık, renk ve uzay kullanılmıştır (Renner, 2004). Sessizlik, Hopper'ın sanatında bir tema olmanın ötesinde, varoluşsal bir ifade biçimi ve modern insanın ruh hâlinin estetik yansımasıdır. Sanatçının resimlerinde sessizlik, sadece işitsel yoklukla değil, zamanın yavaşlaması, eylemin durması, figürlerin kendi iç dünyalarına çekilmesiyle de hissedilir. Bu sessizlik, tedirginlik ve huzur arasında salınan çift yönlü bir duygusal alan yaratır. Bir yandan dinginliği çağrıştırırken öte yandan görünmeyen bir iç çatışmanın habercisi gibidir. Sükunetten çok bir farkındalık izleyiciyi sesin olmadığı, derin düşüncelerin dünyasına çeker gibidir. Sanat tarihinde sessizlik genellikle masumiyet, huzur veya ölüm gibi şeylerle ilişkilendirilmektedir. Hopper'ın hareketsizliği ne kutsal ne de huzurludur, modern bir insanın iç yankıları gibi görünür. Büyük olaylardan kaçınarak, sanatçı psikolojik duyguların gündelik olaylarda nasıl gizlendiğini göstermektedir.

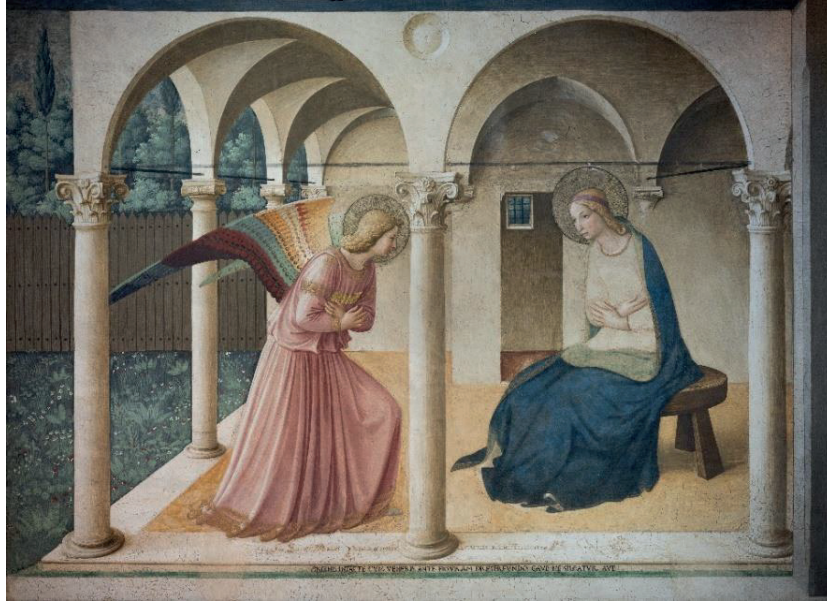
Hopper'ın sessizliği, ışığın yönü, rengin sıcaklığı, mekânın boşluğu ve figürlerin duruşları aracılığıyla kurulur. Işık, Hopper için yalnızca nesneleri görünür kılan bir araç değil, duygunun kendisidir. Bir sahne ışığı gibi karakterleri vurgular, onları hem var eder hem de çevresinden koparır (Strand, 1994). Renkler ise duygusal yoğunluğu sessizce taşır, pastel tonlardaki durağanlık ya da gölgelerdeki soğukluk, sessizliğin görsel karşılığına dönüşür. Figürlerin çoğu zaman yüzlerinin aydınlık, çevrelerinin karanlıkta bırakılması, insanın içsel yalnızlığı ile dış dünyanın yabancılığı arasındaki sınırı belirler. Bu bağlamda sessizlik, Hopper'ın resimlerinde modern hayatın görsel alegorisi haline gelir. Bu durum onun resimlerinde "modern sessizlik" kavramının temelini oluşturur (Levin, 1995). Kalabalıkların gürültüsünden uzak, izole edilmiş karakterler aracılığıyla sanatçı, metropol yaşamının görünmez yalnızlığını resmeder. Onun sessizliği kentleşmenin, yabancılaşmanın ve bireysel kapanışın ürünüdür. Bu sessizlikte sözün yerini alan ışık vardır. Dilin ifade edemediği duygular ışığın yönünde, pencere camlarında, gölgelerin derinliğinde yankılanır. Hopper'ın sessizliği, aynı zamanda modernist bir bilincin tezahürüdür. 20. yüzyılın hız, teknoloji ve kalabalık üzerine kurulu Amerikan yaşamında, Hopper bir durma noktası yaratır. Bu duraklama, bir tür estetik karşı duruştur. Bu anlamda onun sessizliği, sükunetten çok varoluşsal bir farkındalıktır; bireyin içsel yankısına yönelen bir meditasyondur, denilebilir.

Bu çalışma, sessizliği Hopper'ın sanatsal dili olarak ele alarak onu dört temel unsur üzerinden incelemektedir: ışık, renk, mekân ve zaman. Bu unsurlar, sanatçının sessizliği nasıl "inşa ettiğini" anlamak için temel birer anahtar işlevi görmektedir. Işık, sanatçının resimlerinde duygusal bir yapı kurar; renk, anlatının ritmini belirler; mekân, yalnızlığın sahnesine dönüşür; zaman ise hareketin askıya alındığı bir durgunluk biçiminde işler. Bu kavramsal çerçevenin ardından, Hopper'ın seçilmiş beş eseri, *Nighthawks* (1942), *Morning Sun* (1952), *Rooms by the Sea* (1951), *Hotel Room* (1931) ve *Early Sunday Morning* (1930), üzerinden sessizliğin biçimsel, psikolojik ve varoluşsal yönleri analiz edilecektir. Her bir eserde sessizlik, yalnızlık ve farkındalık arasında kurulmuş kırılgan dengeyi, ışık ve boşluk aracılığıyla görünür kılan bir duygusal atmosfer olarak ele alınacaktır. Bu çalışma, Hopper'ın sessizlik estetiğini, ışık, renk, mekân ve zaman unsurlarıyla başlayıp, sessizliğin nasıl inşa edildiğinin seçilmiş eserlerden örneklerle analiz edilmesi yoluyla kavramsal bir çerçeve üzerinden değerlendirecektir.

## 1. Resimde Sessizlik Kavramı ve Anlam Alanı

Resim doğası gereği sessizdir. Bununla birlikte, bazı resimler bu hareketsizliği sadece teknik bir yön olarak değil, anlatının hayati bir bileşeni olarak sunmaktadır. Bu bağlamda "sessizlik" sesin olmamasını değil aktivitenin, gürültünün ve kalabalıkların azaldığı bir alanı tanımlar. Resimdeki sakinlik işitsel bir duyudan ziyade görsel bir duyuyu harekete geçirir ki bu, renk, ışık, uzay ve şeklin birleşimiyle ifade edilen içsel bir huzurdur. Sanat tarihinde, sakinlik motifi tipik olarak kutsallık, huzur veya ölümlülük fikirleriyle ilişkilendirilmektedir. Rönesans'tan bu yana özellikle iç mekân resimlerinde, figürlerin atalet durumları ve uyumlu kompozisyonları izleyicide iç huzuru duygusu uyandırmıştır. Rönesans'ta sessizlik, ilahi bir iletişimi çağrıştırır. Tanrısal bir mesajın insanda yankı

bulabilmesi için dünyevi seslerin susması gerekir. Fra Angelico'nun *The Annunciation* (1437–1446) resmi bu anlayışın en belirgin örneklerinden biridir. Figürler arasındaki iletişim sesle değil, ışığın yönü ve beden dilinin dinginliğiyle kurulmuştur. Mekân, sözsüz bir ilahi atmosfere sahiptir.



**Görsel 1.** *The Annunciation* (1437–1446), Fra Angelico

Leonardo da Vinci'nin *The Last Supper* adlı resmi de sessizlik temasını dramatik biçimde işlemektedir. Bir an için bütün figürler eylemin içinde ama konuşmanın eşliğinde donmuştur. Fra Angelico resmindeki kutsal bekleyiş ve Leonardo'daki dondurulmuş dramatik an modern dönemde Hopper'ın resimlerinde seküler biçimde yeniden doğmuş gibidir. *Morning Sun*'daki kadın figür, artık ilahi değil, içsel bir ışığın gelişini beklemektedir. Hopper'da sessizlik, Tanrı'yla değil, bireyin kendi bilinciyle kurduğu temasın alanıdır.



**Görsel 2.** *The Last Supper* (1495–1498), Leonardo da Vinci

Barok dönemde sessizlik, duygusal yoğunluğun bir aracı hâline gelmiştir. Johannes Vermeer, ev içi sahnelerde sessizliği gündelik yaşamın bir gerilimi olarak sunmaktadır. *Woman Reading a Letter* resminde, mektubu okuyan kadının çevresindeki sessizlik ve ışık iç dünyayı görünür kılan bir araç niteliğindedir.





**Görsel 3.** *Woman Reading A Letter* (1662-1663) Johannes Vermeer

19. yüzyılda sessizlik doğaya taşınmıştır. Caspar David Friedrich, insanı doğanın devasa sessizliğiyle baş başa bırakır. *Monk by the Sea*'de figür, uçsuz bucaksız bir deniz kıyısında kendi varlığının kırılganlığını hissederek gibidir. Bu sessizlik korkutucu değil, ruhsal bir açıklığa götüren deneyimdir, denilebilir.



**Görsel 4.** *Monk by the Sea* (1808-1810) Caspar David Friedrich



20. yüzyıla gelindiğinde, sessizlik salt bir ruhsal motiften evrilerek çağdaş bireylerin içsel boşluğunu, entelektüel ataletini ve iletişim eksikliklerini kapsayan bir olgu haline gelmiştir. Giorgio de Chirico, *Mystery and Melancholy of a Street* (1914) resminde mekânı büyük oranda boşaltarak görsel bekleyiş yaratır. Bu sessizlik, eylemin ertelendiği bir bilinç alanıdır, denilebilir.



Görsel 5. *Mystery and Melancholy of a Street* (1914) Giorgio de Chirico

Sonuç olarak, sessizlik tüm bu dönemlerde hem sanatsal hem de varoluşsal bir önem kazanmıştır. Edward Hopper'ın eserleri ise çağdaş dünyada sessizliğin büyük bir anlayışını sergiler niteliktedir. Sessizliği sakin değil hem bilinçliliği hem de rahatsızlığı temsil eder. Figürler çoğunlukla kendi yansımalarına gömülmüş, çevrelerinden uzak ama kendilerine yoğun bir şekilde odaklanmış durumdadır.

## 2. Hopper'ın Evreninde Sessizliğin Bağlamı: Modernite ve İzolasyon

20. yüzyılın ilk yarısı, Amerika'da hızla gelişen şehir hayatı, artan sanayileşme ve bireyciliğin yükselişiyle karakterize edilmiştir. Bu yeni yaşam tarzı, kalabalıkları artırmasına rağmen, insan ruhunda derin bir yalnızlık duygusu yaratmıştır. Edward Hopper, modern dünyanın dinginliğini bir sonuç olarak değil, bir başlangıç olarak tasvir etmektedir. Onun figürleri, kakofonik bir çağın ortasında iç dünyalarına çekilmiş, kendileriyle çevreleri arasında algılanamaz bir ayrım yaratmış bireyleri temsil eder. Hopper'ın varlığı, bu gözlemcinin yalnızlığının özelliklerini de yansıtır. Uzun süreli gözlem yoluyla kentsel çevrenin sokaklarını, tren istasyonlarını, otellerini ve kafe pencerelerini titizlikle tasvir eden sanatçı, çağının bir tanığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tanıklık bir belgesel gözlemi değil, daha çok öznel bir algıdır, denilebilir. Hopper'ın resimlerinde gösterilen her sahne, çağdaş varoluşun dışsal temposunun ortasında içe dönük bir askıya alınmayı temsil eder. Buradaki sessizlik bir eksiklik değil, çağdaş kentsel yaşamın normalleşmiş bir yönüdür. Sıkça yalnızlık olarak yorumlanan bu sessizlik, aslında Hopper'ın eserlerinde bilincin bir tezahürüdür. Dondero, “only-ness

*non è loneliness*” (yalnız olmak yalnız hissetmek değildir) ifadesiyle, makalesinde Hopper’daki sessizliğin ve tekliliğin bir oluş hâli olduğunu savunmaktadır (Dondero, 2004). Dondero’ya göre her figür, askıda kalma hâlinde bir tür sessiz dramatik gerilim içindedir. Sessizlikleri teslimiyeti değil, daha ziyade gerçeği anlama çabasını yansıtmaktadır. Bu çaba, çağdaş bireylerin hem içsel olarak hem de sosyal çerçevede geliştirdiği yeni bir varoluş biçimini ifade eder. Hopper’ın hareketsizliği hem çağının özünü somutlaştırırken hem de günün kakofonisine karşı bir başkaldırı görevi görür.

### 3. Sessizliğin Görsel Taşıyıcıları: Işık, Renk, Mekân ve Zaman

Edward Hopper’ın eserlerinde hareketsizlik ağırlıklı olarak ışık, renk ve mekânsal kompozisyon aracılığıyla aktarılmaktadır. Resimlerinde bu üç unsur kelimelerin yerini alır. İzleyiciye neyi anlaması gerektiği değil daha çok duygusal olarak neyi deneyimlemesi gerektiği söylenir gibidir. Hopper, biçimsel olarak karmaşık olmayan ama duygusal açıdan derin bir hikâye anlatımı dili inşa etmektedir. Hopper’ın ışığı, sergilemek için kullanılan bir araçtan ziyade resme sakin bir gözlemci olarak hizmet eder. "Morning Sun" (1952) adlı eserde, pencereden dışarı bakan kadın figürü sabah güneş ışığıyla yıkanmış, derin düşüncelere dalmıştır. Bu bağlamda ışık, yalnızlıktan ziyade farkındalığı ifade etmektedir. Figürün yüzünü aydınlatan sarı tonlar içsel bir sıcaklık hissi uyandırır. Ancak, mekânın ıssızlığı bu huzuru bozar gibidir. Işık hem duygusal hem de psikolojik bir alan yaratır. Sessizlik, aydınlanmış ama ifade edilmemiş bir duruma dönüşür. Hopper, ışığı kullanarak öğelerin yeterince görünür ve yeterince gizli olduğu bir denge yaratır. Bu denge, resimlerdeki dinginlik için esastır. Işık hikayeler anlatmaz; sadece gerçeği algılanabilir kılar, denilebilir. Hopper’ın eserlerindeki renkler kendilerini yüksek volümde göstermez. Birbirine karışmadan bir arada var olurlar, ancak uyumu korurlar. Geniş yüzeylerdeki pastel renkler, sahnelerde işitsel yumuşaklık yanılsaması yaratır. Ne belirgin zıtlıklar ne de canlı renk sıçramaları vardır. "Early Sunday Morning" (1930) resmindeki sıcak kırmızılar ve soluk yeşiller, sabah sessizliğinin ritmini yansıtır. Bu renk şeması, izleyicide "sanki bir ses var ama uzak" hissi uyandırır. Bu uyumlu renk etkileşimi, resimlerin içsel dinginliğini duygusal bir yankıya dönüştürür niteliktedir. Renklerin sakinliği ve mekânın düzeni, Susan Sontag’ın tarif ettiği biçimiyle, sanatta sessizliğin bir “yoğunluk biçimi” olarak deneyimlenmesini sağlar (Sontag, 1969).

Hopper’ın yapıtlarında zaman durmuş gibidir: Alain Bonfand’ın deyiimiyle bir moladır bu. Eylemin durduğu ama gerilimin sürdüğü bir andır." (Foubert, 2012). Hopper’ın sessizliğinin birincil nedeni uzaydır. Odalar, kafeler, otel konaklamaları ve pencereler, karakterlerin duygusal yansımaları olarak hizmet eder. Hopper’ın mimarisi, insan iç dünyasının yapısını somutlaştırır gibidir. "Rooms by the Sea" (1951) adlı eserde, odanın duvarı denize açılır ve iç ve dış ışık arasındaki ayrım bulanıklaşır. Bu sahne sessizliğin somut tezahürünü temsil eder: "bir şeyin başka her şeyden bağımsız olarak var olabileceği" an. Hopper, alanı sadece boşluk olarak değil, anlamla dolu bir sessizlik alemi olarak tanımlar. Şekil uzay içinde ne kadar az hareket ederse, gözlemci o kadar çok işitsel duyum algılar. Ancak bu algı görsel olarak gerçekleşir. Hopper’ın resimlerinde sessizlik hem mekânsal kompozisyon hem de zamanın ağırlığı yoluyla aktarılır. Eserlerinde zaman ilerlemeyi durdurur, durur, uzar ve zaman zaman tamamen durma noktasına gelir. Seyirci, olayın kendisi hiç gerçekleşmese bile bir olaydan hemen önce veya sonraki saniyeleri algılar. Her şey hazır, ancak hiçbir eylem gerçekleşmiyor gibidir. Bu, Hopper’ın zamansal sessizliğini özetler niteliktedir. Hopper’ın figürleri sıklıkla bir hareketin başlangıcında ya da sonunda yer alır. Bir kadın pencereden dışarı bakıyor, bir adam dokunulmamış valizi yanında otel odasında ve bir çift kafede sessizce oturuyor. Bu bekleyiş olayların yokluğu değil, tefekkür için bir aşamadır denilebilir. "Hotel Room" (1931) adlı eserde kadın eşyalarını toplamış ancak hala orada kalmıştır, izleyiciyi ayrılışından önceki sessiz bir ana bırakmıştır. Zamanın bu yavaşlaması, izleyiciyi düşünmeye zorlar: "Burada ne oldu?" yerine, "Bu anda ne yaşanıyor?" sorusu öncelik kazanır. Hopper’ın eserleri müzikteki duraklamalara benzer şekilde davranır. Şekil, mekân ve mimari bileşenler arasında kurulan denge, hareketsizliği düzenli bir ritme dönüştürür. Ne ezici bir tıkanıklık ne de keskin bir ıssızlık var. Her şeyin kendi oranı, aralığı, dengesi var. Nighthawks (1942) resminde figürlerin yakın ancak temas etmeyen duruşları bu dengeyi kurar. Dışarıdaki gece karanlığı ile içerideki sıcak aydınlatma arasındaki sınır, resmin sessiz çekirdeğini oluşturur. İç diyalogdan ve dış aktiviteden yoksun gibidir. Bu dinginlikle kompozisyon

sakinleşmektedir. Hopper'ın resimlerinin sessizliği teatralden ziyade zihinseldir. Rakamlar isimsiz bir varlığı bekliyor gibi bu sabah ışığı bir sözcük, hatta kendi iç dengeleri bile olabilir. Bu dönemde zaman yavaşlar ve duygular daha yoğunlaşır. “Sessizlik yalnızca konu seçiminden değil, geometrik perspektifin keskinliği ile yüzeylerin düzlüğü arasındaki gerilimden doğar.” Olivier Rey, (2013).

Hopper'ın sessizliği pasif değil; aktif bir bilinç halidir. Gözlemci de bu bilinçte bir rol üstlenir. Sanat eserine bakmak sessiz bir beklenti türüne dönüşür. Hopper'ın resimlerinde hareketsizlik yokluğa değil, henüz olmayan şeye aittir. Bu "henüz" zamanın askıya alındığı bir eşikte olma hissi uyandırmaktadır.

#### 4. Eser Analizleri: Sessizliğin Görsel Temsilleri

Edward Hopper'ın resimleri, gündelik yaşamın içinde saklı bir duraksama hâlini görünür kılar gibidir. Hopper, çoğu kez “yalnızlık ressamı” olarak tanımlanmıştır; ancak Flores Zuniga'ya göre bu tanım yanlış anlaşılmıştır. Ressamın eserleri, insanın yalnızlığından çok, “yalnızlığın varoluşun doğal bir hali olduğu” fikrini görünür kılar (Zuniga, 2020). Hopper'ın resimlerindeki tüm bu anlar, “eylemin askıya alındığı” zamanlardır. Sanki dünya bir anlığına nefesini tutmuş gibidir. Bu sessizlik, yalnızca duyumsal bir boşluk değil; izleyiciyi düşünmeye, içsel bir farkındalık alanına çekmeye davet eden bir estetik duraklamadır, denilebilir.

Hopper'ın sessizliği, dış dünyadan çok insanın iç dünyasında yankılanır. Işığın yönü, figürlerin birbirine uzaklığı, pencerelerin ve kapıların konumlanması hepsi birer anlatı aracıdır. Sanatçının resimlerinde diyalog değil sahne vardır; müzik yoktur ancak ritim hissedilir. Bu nedenle Hopper'ın resimleri, sözcüklerle anlatılamayan bir duygusal alan açar. Sessizlik, burada hem bir boşluk hem de bir anlam yoğunluğu hâline gelmektedir. İzleyici, bu sessizliğin içinde kendi düşüncelerinin sesini duyar gibidir. Renklerin dinginliği, ışığın vurguları, figürlerin birbirine dokunmayan beden dili ve mekânın neredeyse işitsel bir boşluk hissi yaratacak biçimde düzenlenmiş hali, sessizliğin görsel dilini oluşturur niteliktedir. Bu sessizlik ne geçmişe ne de geleceğe ait, yalnızca o anın içinde var olan bir dinginliktir. Hopper'ın resimleri, bir anlamda “düşünsel peyzajlar”dır. Her figür, yalnızca bir insan değil, bir bilinç hâlidir. Her pencere bir geçit, her ışık huzmesi bir içsel farkındalığın metaforu gibidir. Bu nedenle Hopper'da sessizlik, doğrudan temsilden ziyade bir varoluş biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, gündelik hayatın olağan mekânlarını, bir otel odası, bir restoran, bir sokak, neredeyse metafizik mekânlara dönüştürür. Bu sahnelerdeki sessizlik, izleyiciyle resim arasında kurulan sessiz bir diyalogdur, denilebilir.

##### 4.1. Nighthawks (1942)

Hopper'ın en ikonik resimlerinden biri olan *Nighthawks*, kentsel geceyi tasvir etmektedir. Cam cepheli bir kafede üç müşteri ve bir çalışan oturuyor; sokakta hiç insan yok ve zaman belirsizliğini koruyor. Kafe içindeki aydınlatma yoğun ancak sıcaklıktan yoksun; soğuk sarı tonlar gecenin lacivert mavisiyle tezat oluşturuyor. Bu fark, Hopper'ın yalnızlık ve sessizlik arasındaki ilişkiyi biçimsel bir düzlemde çizdiği anı ifade eder. Aydınlık içeride karanlık ise dışarıdadır.





Görsel 6. *Nighthawks* (1942) Edward Hopper

Resim sadece bir durumun tasviri olmaktan çok, varoluşun sessiz bir gözlemcisi haline gelir. Hopper şehri tiyatro sahnesine, sakinlerini ise senaryolarını kaybetmiş oyunculara benzetiyor. *Nighthawks*, çağdaş dünyanın yalnızlığını somutlaştırır gibidir: ışıkla aydınlatılan elle tutulur bir izolasyon.

#### 4.2. *Morning Sun* (1952)

Hopper'ın *Morning Sun* adlı bu resminde bir kadın yatağında oturmuş, şafağın ilk ışıklarını içine çeker gibidir. İçerisi basit: soluk renkli duvarlar, bir yatak, bir pencere ve tek bir figür. Her şey başlangıç aşamasında gibi görünüyor; ancak, başlangıcı uygulamadan ziyade düşünmeyi ifade ediyor. Kadının bakışı dışa dönük olsa da kendisi içe dönüktür; nötr ifadesi içsel bir diyalogu ima eder. Bachelard'ın belirttiği gibi, iç mekân insanın ruhsal durumunu yansıtan bir sahnedir (Bachelard, 1994). Camdan sızan sarı ışık bu sakin anı algılanabilir hale getiriyor. Renk şeması, dinginlikten ziyade farkındalığı çağrıştıran sıcak tonlara sahiptir. Hopper'ın hareketsizliği, aydınlanmanın bir anını temsil eder; eylemsizlikten kaynaklanan içsel bir anlayışı. Kadın figürünü çevreleyen boş alan, sadece onu değil, aynı zamanda düşüncelerinin genişliğini de temsil eder. Sabah Güneşi, Hopper'ın resimlerindeki sessizliğin nasıl bir "düşünme alanı"na dönüştüğünü örneklemektedir.



Görsel 7. *Morning Sun* (1952) Edward Hopper

#### 4.3. Rooms by the Sea (1951)

Bu eser, Hopper'ın soyut sessizliğin en lirik eserleri arasında yer almaktadır. İç mekân, kapı ya da pencere olmaksızın aniden açık denize geçiş yapar. Mimari gerçekçiliğe meydan okuyan bu manzara, rüya içinde gerçekleşme hissi uyandırmaktadır. Duvara arpan ışık, odanın sessizliğini artırır. Rüzgâr ve dalgaların seslerinin dışarıda var olduğuna inanılır, ancak duyulmazlar. Sessizlik neredeyse işitsel bir derinlik kazanır. Mekânın çelişkili özü, iç ve dış, gerçeklik ve hayalin kesiştiği nokta, Hopper'ın sessiz eşik kavramının görsel karşılığı olarak hizmet eder. Rooms by the Sea, bir bireyin bilinç ve bilinçdışı, ayrıca gerçeklik ve hayal arasında var olduğu noktayı gösterir gibidir. Bu boş alanda bile varoluşun özü hissedilir ve buradaki sessizlik hem bolluğu hem de boşluğu temsil eder.



Görsel 8. *Rooms by the Sea* (1951) Edward Hopper

#### 4.4. Hotel Room (1931)

Hotel Room adlı eserinde Hopper, askıya alınmış zaman aracı olarak sessizliği kullanmıştır. Bir kadın yatağın kenarında oturuyor, bavulu açık, gözleri yere doğru bakıyor. ıkış ve varış noktası belirsizliğini koruyor. Mekân süssüz ama özenli, perdeler geri çekilmiş, aydınlatma loş ve renkler pastel tonlarda yer alıyor. Her şeyin doğasında var olan bir geçicilik duygusu vardır. Bu da bu anın yakında sona ereceğini düşündürür, ancak hiçbir şey değişmeyecektir. Kadının kambur omuzları, düşünme yükünü yansıtıyor. Mevcut hareketsizlik, dış çevrenin bir yansımasından çok tereddüdün bir göstergesidir denilebilir. Eserin içinde zaman neredeyse durmuş gibi görünüyor. İzleyici, o geçici anda kişiyile birlikte yakalanmış. Bu resim, Hopper'ın varoluşsal sessizliğini açıkça ifade ediyor. Geçmişin yankılarından ve geleceğin seslerinden yoksun, yalnızca şimdinin yoğunluğunu vurguluyor. Sessizlik artık sadece bir beklenti aralığı değil, aynı zamanda bir farkındalık hali olarak kabul ediliyor: "eylemsiz bir biçimde var olmak."





Görsel 9. *Hotel Room* (1931) Edward Hopper

#### 4.5. Early Sunday Morning (1930)

Hopper'ın *Early Sunday Morning* adlı eseri, insansız ama belki de en huzurlu sahnesidir denilebilir. Sokak boyunca uzanan iki katlı kırmızı tuğla binalar sabahın erken saatlerinin güneş ışığıyla bezenmiş. Pencereler kapalı, dükkân kepenkleri indirilmiş kimse yok. Bu yokluk bir mahrumiyet değil aksine, dingin bir düzen duygusunu barındırıyor. Kızıl cephelerin sürekli tekrarı ve uzamış gölgeler, görüntüye uyumlu bir dinginlik kazandırıyor. Sessizlik, kentsel yaşamın yavaşladığı anı kapsıyor: bir pazar sabahı. Aktivite, hareket ve ses yok, sadece varlığın kendisi sabah ışığıyla belirginleşiyor. Bu durumda, Hopper'ın resimlerinde nadir görülen bir olay gerçekleşir: sessizlik huzurla birleşir. Çünkü bu manzara, insanlardan yoksun bir dünyanın düzenini gösteriyor. *Early Sunday Morning*, Hopper'ın sessizlik düzeni kavramını en belirgin şekilde dile getirdiği sanat eseridir denilebilir.



Görsel 10. *Early Sunday Morning* (1930) Edward Hopper

## 5. Sonuç

Edward Hopper'ın eserleri, 20. yüzyılın kentleşen Amerika'sında bireylerin giderek daha kamusal hale gelen yaşamları arasında çelişkili bir görünmezliği kapsamaktadır. Dış çevrenin bir parçası olmalarına rağmen, kafe pencerelerinde, otel odalarında ya da pencerelerin önünde canlandırdığı karakterler kendi içe dönük dünyalarına hapsolmuş gibidirler. Sanatçı, salt sessizlikten ziyade derin bir düşünmeyi resmeder; onların dinginliği boşluğu değil, bilincin bir tezahürünü ifade eder.

Çalışma, Hopper'ın sessizlik estetiğini beş seçilmiş resim aracılığıyla incelemiştir: Nighthawks (1942), Morning Sun (1952), Rooms by the Sea (1951), Hotel Room (1931) ve Early Sunday Morning (1930). Bu sanat eserlerinde sessizlik çeşitli düzeylerde kendini gösterir: Nighthawks'ta sosyal olarak, Morning Sun'da bireysel olarak, Rooms by the Sea'de düşsel olarak, Hotel Room'da zamansal olarak ve Early Sunday Morning'de yapısal olarak. Aktivitenin durduğu bir anın içsel yoğunluğu, seçilen her eserde hissedilir. Hopper'ın eserlerindeki figürler sessizdir, ancak ışık ve mekân dengesi sayesinde varlık duygusu kazanırlar. Veriler, Hopper'ın sessizliği tematik bir eğilimden ziyade görsel anlatısının odak noktası olarak konumlandığını göstermektedir. Sessizlik, sanatında bir eksiklik değil düşünme, bilinç ve varoluşun görsel tezahürünü somutlaştırmaktadır.

Araştırmalar, Hopper'ın sessizliği hem tematik olarak hem de biçimsel bir yaklaşım olarak kullandığını ortaya koymaktadır. Işık, renk, kompozisyon ve mekân, eserlerinde dinginliğin iletkenleri olarak hizmet etmektedir. Işık, dramatik vurgu için bir araçtan duygusal denge için bir bileşene dönüşür. Renkler sakin ama güçlü bir atmosfer yaratır ve mimari mekanlar duygusal yalnızlığı artırır. Bu biçimsel yönlerin sinerjisi, Hopper'ın sessizliğini temsil edilen bir gerçekliğe dönüştürür. Hopper'ın bahsettiği sessizlik çeşitli düzeylerde ortaya çıkmaktadır. Toplumsal düzeyde (Nighthawks), etkileşimlerin çoğunlukla yüzeysel olduğu çağdaş kentsel çevrede yaygın olan yabancılaşmayı aydınlatır. Bireysel düzeyde (Morning Sun), bir düşünme ve kendini yansıtırma biçimi olarak ortaya çıkar. Sürreal bir bağlamda (Rooms by the Sea), zihinsel bir huzura ulaşılır ve bu da gerçekliğin sınırlarının çözülmesine yol açar. Bir otel odasında zamanın askıya alınması, hareketsizliği bilince dönüştürür. Yapısal düzeyde, "Early Sunday Morning" şehirdeki sessizliği, boşluk ve düzenin etkileşimi yoluyla görsel bir ritim olarak tasvir eder. Bu fark, Hopper'ın sessizlik fikrinin amaçlı olduğunu ve daha büyük bir felsefenin parçası olduğunu göstermektedir. Hopper'ın sakinliği insan duyusunun ötesine geçer ve modern insanların dünyayla farklı bir şekilde nasıl ilişki kurduğunu gösterir. Sanatı, her şeyin hızlı, kalabalık ve bağlantılı olduğu bir zamanda insanların sakinleşebileceği, yalnız kalabileceği ve düşünebileceği bir alan yaratır. Hopper, modern hayatın gürültüsünün ortasında, izleyiciyi bu alana taşıyan, resimde bir "sessizlik alanı" yaratır. Resimlerine bakan kişi, pasif bir gözlemciden aktif bir katılımcıya dönüşür.

Sonuç olarak, Edward Hopper'ın sessizlik estetiği hem felsefi hem de teknik açıdan çağdaş resim tarihine benzersiz bir katkıdır. Hopper'ın sessizliği, dilsiz figürlerin sessizliği değil, daha çok derin düşünceli bakışların hareketsizliğidir. Sesin yokluğundan değil, derin bir anlamdan kaynaklanan bir sessizliktir. Bu bağlamda Hopper, çağdaş sanatta sessizliği bir ifade aracından görsel farkındalık sözlüğüne dönüştürmüştür.

## KAYNAKÇA

- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press. (Original work published 1958)
- Dondero, M. G. (2004). *Edward Hopper: Le passioni dell'intervallo*. Versus: Quaderni di studi semiotici.
- Foubert, J. (2012). *Edward Hopper: Criminal Film and Painting*. Transatlantica.
- Levin, G. (1995). *Edward Hopper: An intimate biography*. Rizzoli.
- Renner, R. G. (2004). *Edward Hopper, 1882–1967: Transformation of the real*. Taschen. <https://archive.org/details/edwardhopper188200renn/page/n5/mode/2up>
- Sontag, S. (1969). *The aesthetics of silence*. In *Styles of radical*. Farrar, Straus and Giroux.
- Strand, M. (1994). *Hopper: The loneliness of America*. Alfred A. Knopf. <https://www.google.com.tr/books/edition/Hopper/sa1ogh1wuv8C?hl=en&gbpv=1>
- Flores Zúñiga, J. C. (2020). *Edward Hopper: Luz y sombra del vacío*. Fundación Beyeler, Basilea.
- Rey, O. (2013). *Edward Hopper, ou l'Annonciation suspendue*. Revue Conférence.

# BÖLÜM 11

---

## SERAMİK KARO TASARIMINDA INKJET DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİSİ: MÜREKKEP, YÜZEY VE DİJİTAL TASARIM ETKİLEŞİMİ<sup>1</sup>

*Çetin DAVRAZ<sup>2</sup> , Şirin KOÇAK<sup>3</sup>*

---

1 1- Bu yayın, Çetin DAVRAZ tarafından Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programında Doç. Şirin KOÇAK danışmanlığında yürütülen “İnkjet Dijital Baskı Teknolojisinde Kullanılan Mürekkeplerin Araştırılması ve Kişisel Uygulamalar” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2 1- Tasarımcı; cdavraz@gmail.com ORCID No: 0009-0005-3559-3808

3 1- Doç.; Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü. sirin.kocak@usak.edu.tr ORCID No: 0000-0001-6367-8060

## GİRİŞ

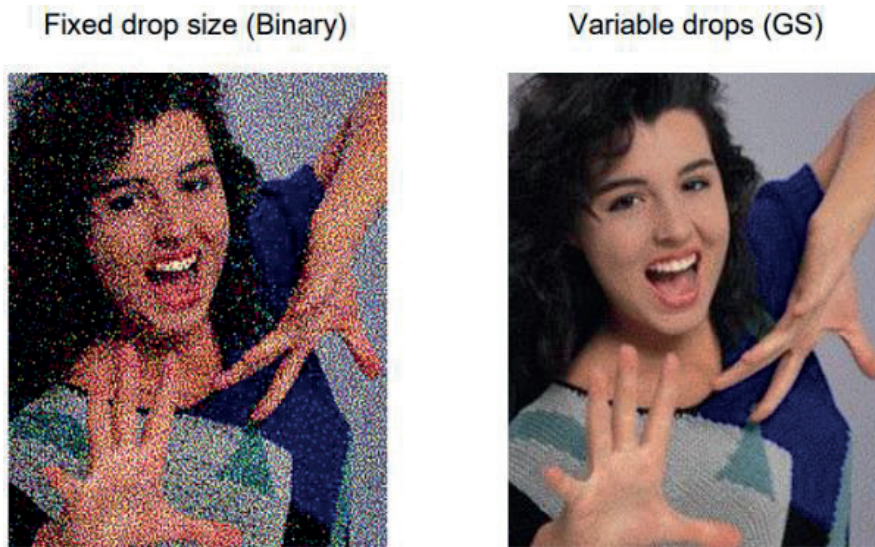
Endüstriyel seramik üretiminin temel amacı, insan ihtiyaçlarına yönelik çözümler sunmak üzere kurulmuştur. Söz konusu üretim sürecinde, elde edilen ürünlerin hedefleri ve kapsamı, sürecin bütünsel başarısı açısından oldukça önem arz etmektedir. Üretimin en kritik aşaması tasarımıdır; çünkü tasarım, makinelerin kullanımına yönelik, işlevsel ürünlerin yaratılmasını sağlar (Sevim, Kahraman & Çavdar, 2013:1). Baskı yöntemleri, geçmişten günümüze uzanan bir evrim süreci geçirerek değişmiş ve gelişmiştir. Teknolojinin sunduğu avantajlar sayesinde, bugün seramik yüzeylerde vazgeçilmez bir rol oynamakta ve seramik sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılan teknikler arasında yer almaktadır (Kalay, 2012: 139). Son dönemde seramik dekorasyonunda desen değişiminin hız kazanması, desen arşivleme süreçlerindeki pratiklik, renklerde özelleştirilebilirlik ve yüksek çözünürlüklü görüntü elde etme gibi etkenler nedeniyle, geleneksel yöntemlerin yerini inkjet baskı teknolojisi almaya başlamıştır. Bu teknoloji, seramik yüzeylere elektronik olarak kontrol edilen mikro damlacıklar aracılığıyla mürekkep püskürtme esasına dayanır. (Özel & Küçükoğlu, 2014: 197). Mürekkep püskürtmeli inkjet baskı teknolojisinin tarihsel kökeni, Fransız bilim insanı Felix Savart'ın 1833 yılında gerçekleştirdiği araştırmaya dayanmaktadır. Bu çalışma, sıvı jetlerin akışkanlar mekaniği yasalarına tabi olduğunu ve bu jetlerin belirli aralıklarla tekrarlanabilir damlalara ayrılabilceğini göstermiştir. Ancak, inkjet teknolojisinin ilk pratik uygulaması, Siemens tarafından 1951 yılında patentlenmiştir. Bu tarihten sonra, inkjet baskı teknolojisi alanındaki araştırmalar önemli ölçüde artış göstermiş ve söz konusu teknoloji, çeşitli uygulama alanlarında yaygın şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle masaüstü yazıcılar, resimler, posterler ve kağıt baskıları gibi ofis kullanımı için yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Endüstriyel alanlarda inkjet yazıcılar, ağırlıklı olarak marka basma ve kodlama işlemlerinde kullanılmaktadır. Bu yazıcılar, yalnızca kâğıt yüzeylere değil; ambalaj filmleri, ahşap yüzeyler, teneke kutular ve plastik şişeler gibi farklı malzemeler üzerine de baskı yapabilme yeteneğine sahiptir. Üretim hatlarındaki ürünlere uygulanan bu baskı işlemleri, hızlı kuruyabilen mürekkepler kullanılarak gerçekleştirilir. Ayrıca, inkjet teknolojisi tekstil ürünlerinin baskısı için on yılı aşkın bir süredir kullanılmakta olup, 21. yüzyılın başlarından itibaren, seramik karoların dekorasyonunda ticari bir başarı elde etmiştir. Seramik karoların üretim sürecinde uygulanan inkjet dijital baskı teknolojisi, günümüzde seramik karo tasarımlarında en yaygın kullanılan yöntem haline gelmiştir. Bu yöntem, desenlerin ve tasarımların seramik karolara pişirmeden önce uygulanmasını sağlar (Ferrari & Zannini, 2016: 41–46). Seramik sektöründe inkjet dijital baskı teknolojisinin geleneksel yöntemlere göre üstün kılınmasında etkili olan temel faktörlerden biri, bu teknolojinin tamamıyla dijital ve temas olmaksızın uygulanan bir baskı yöntemi olmasıdır. Bu metot, baskı işlemi sırasında seramik malzeme ile yazıcı arasında herhangi bir temas noktasının bulunmadığı bir süreç sunmaktadır. Bu özellik sayesinde, geleneksel baskı teknikleri ile mümkün olmayan içbükey ve dışbükey yüzeylere sahip seramik ürünlerin dekorlama işlemi kolaylıkla gerçekleştirilebilmektedir (Watanabe, Hibino & Sakakibara, 2012: 127). Malzeme üzerine uygulanan tek basınç ile mürekkep damlacıklarının fırlatılması yoluyla gerçekleştirilen, temas olmadan çalışan bir yöntem olarak öne çıkan inkjet dijital baskı teknolojisi, geleneksel baskı yöntemlerinin uygulanamadığı birçok seramik kompozisyonuna uygulanabilme avantajına sahiptir. Ayrıca, bu teknoloji baskı işlemi sırasında oluşabilecek hataları minimuma indirirken mürekkep kullanımını da oldukça verimli hale getirerek çevresel açıdan daha sürdürülebilir bir yaklaşım sunmaktadır (Koçak Özescici, Avcıoğlu & Nükte, 2019: 68). Bu yöntem, tasarımların dijital formatta saklanabilmesiyle depolama işlemini kolay ve ekonomik hale getirir. Farklı tasarım özelliklerine sahip karolar, bu teknoloji kullanılarak daha kolay bir şekilde sıralı veya eş zamanlı bir şekilde üretilebilir. Mürekkep püskürtmeli dijital baskı



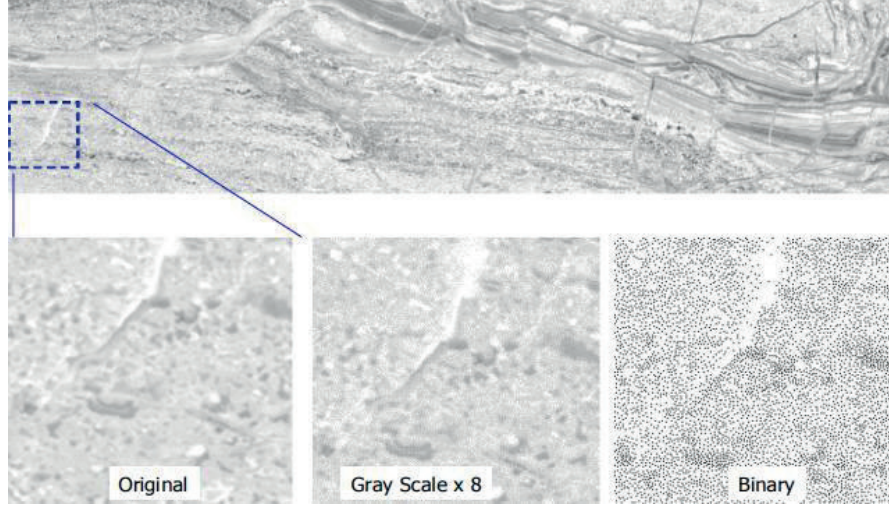
teknîği ile oluşturulan ürünler, yüksek görüntü kalitesi ile son derece gerçekçi ve doğal bir görünüme kavuşurlar (Karasu, Karabulut, Biçer, Varol & Oytaç, 2019: 692).

## SERAMİK ENDÜSTRİSİNDE INKJET DİJİTAL BASKI SİSTEMİ

Endüstriyel seramik üretiminde dijital teknolojinin yükselişi önemli olsa da, seri üretimde hala vazgeçilmez olan bazı baskı teknikleri bulunmaktadır. Teknolojik ilerlemeler, bu geleneksel yöntemlere de yenilikler getirmiştir. İnkjet baskı da bunlardan biridir. Bilgisayar tabanlı verilerin kullanıldığı bir baskı teknolojisi olan bu yöntemde, desenler bilgisayar aracılığıyla dijital baskı makinesine aktarılır. Ana renklerin özel mürekkeplerle seramik yüzeyine püskürtülmesiyle desenler oluşturulur (Sevim, Kahraman & Çavdar, 2013: 5–7). İnkjet baskı yöntemiyle her türlü desen uygulanabilir. Doğada gözlemlenebilen tüm ayrıntılar, yüksek çözünürlük veren inkjet baskı tekniğiyle uygulanabilir (Davraz, 2024: 32). Mürekkep püskürtmeli baskı tekniğinde istenilen renkleri üretmek için CMYK (Cyan, Magenta, Yellow, Key) renk modeli yaygın olarak kullanılır. Ancak, ek renklerin gerektiği durumlarda, yeni baskı kafaları ekleyerek renk skalası genişletilebilmektedir. Bu teknik, ürünü bant üzerinde hareket ettirerek baskı yapar, küçük mürekkep damlacıklarını yüksek hızda ürünün yüzeyine püskürtmek suretiyle dekorun oluşturulmasına imkan tanır. İnkjet baskı, renk ve desen açısından sınırsız seçenekler sunmaktadır. Ayrıca, baskı öncesinde düzeltmeleri düşük maliyetle yapma olanağı sunar ve yüksek çözünürlüklü sonuçlar elde edilmesini sağlar. Bu nedenle, İnkjet baskı, farklı uygulama alanlarında önemli avantajlar sunmaktadır (Levent, Erzincan, Yıldız, Erken, Parlak, Akbak, Ebeoğlu & Arslan, 2021: 117). Sistemin elemanları, desen, renk verici öğeler, baskı makinesi ve dekor uygulanan birimlerden oluşur. İdeal sıcaklık ve viskoziteli pigmentlere sahip mürekkep rezervuardan geçer. Daha sonra istenilen renk oranı ve grafiği karonun yüzeyine aktarır. Baskı işleminde yazıcı kafaları çeşitli pikolitrelerde mürekkep püskürtebilir. Bu mürekkebin tane boyutlarının belirlendiği sistemler, 'Gray Scale' ve 'Binary' olarak ikiye ayrılır (Görsel 1). Desen ve çalışma koşulları ile ilişkili olarak, deseni oluşturmak için seçilen yöntemden biri kullanılır. Farklı tane boyutlarındaki mürekkepler deseni Gray Scale modunda oluştururken, tek tane boyutunda mürekkep ise Binary modunda kullanılır. Bu nedenle, hassas desenler için genellikle Gray Scale modu tercih edilir (Görsel 2). Makinelere bağlı olarak, genellikle 3 ya da 5 farklı tane boyutu konfigürasyonu kullanılarak Gray Scale modu çeşitlendirilebilir (Korkmaz, 2017: 1868).

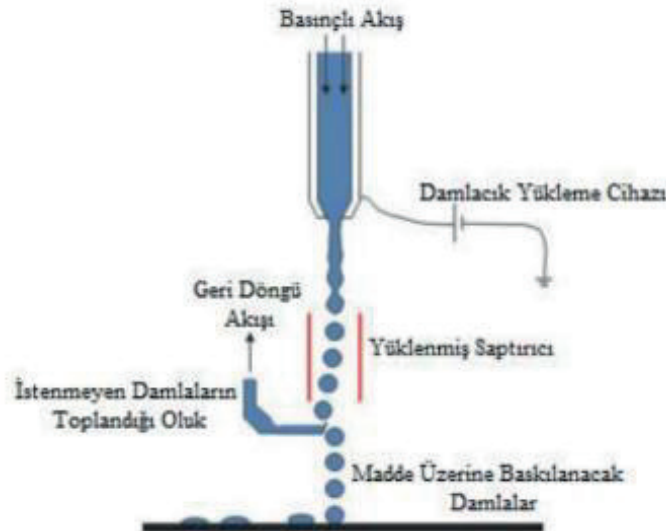


Görsel 1: Binary ve GS Baskı Görüntüleri  
Kaynak: (Kafadar, 2012, s. 70)

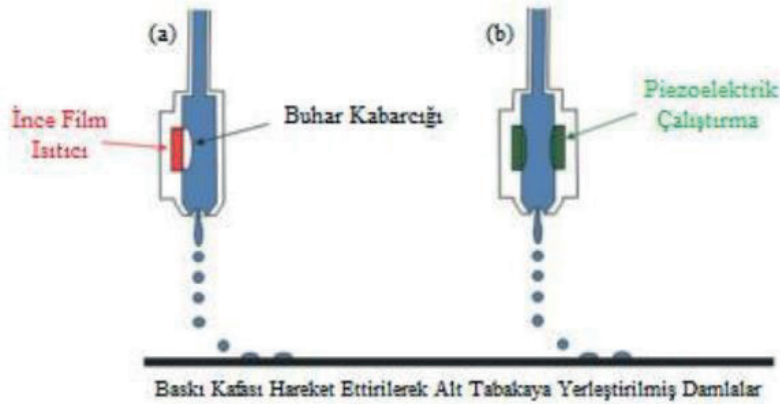


Görsel 2: Inkjet Baskı Modu Farkları  
Kaynak: (Kafadar, 2012, s. 71)

Günümüz inkjet yazıcılarında sürekli (continuous) ve DoD (drop on demand) olmak üzere iki farklı baskı sistemi bulunmaktadır. Sürekli inkjet baskı, sürekli bir mürekkep akışını temel alır. Elektrot yardımıyla elektrik yüklü damlacıklar, bir yazıcı kafası nozulünden piezoelektrik malzemelerin yardımıyla fırlatılır ve ardından bir elektrik alanından geçirilir (Görsel 3 ve Görsel 4). Bu sayede damlaların hızı ve şarj kombinasyonu, baskı yapılacak konumu belirler. Elektrik yükü taşımayan mürekkep damlaları ise geri dönüşüm için bir oluğa yönlendirilir (Gardini, Dondi, Costa, Matteucci, Blosi, Galassi, Baldi & Cinotti, 2008: 1979). Sürekli inkjet baskı sisteminin en büyük avantajı, mürekkep akışının tıkanmalara karşı dayanıklı olmasıdır. Bu nedenle, farklı dokulara, porozitelere, boyutlara ve şekillere sahip çok çeşitli malzemelere baskı yapabilme yeteneği sunar. Sürekli inkjet yazıcılar, genellikle DoD teknolojisine göre daha maliyetlidir ve daha fazla mürekkep tüketebilir. Öte yandan, DoD inkjet yazıcıları kontrol yazılımı kullanarak mürekkebi numune üzerine damla damla bırakarak istenen deseni oluşturur (Magdassi, 2010: 5). Damla oluşturma mekanizmalarına göre, DoD inkjet dijital baskı sistemleri piezo inkjet ve ısı inkjet olarak sınıflandırılır (Görsel 5, Koçak Özescici, Avcıoğlu & Nükte, 2019: 69). Bu yöntemde, ısıtıcılar veya piezoelektrik malzemeler kullanılarak mürekkep damlacıklarına gerekli oldukları durumda elektrik sinyali verilir ve mürekkebin buharlaştırılması ile 20-50 µm genişliğinde bir nozuldan geçirilir (Jang, Kim & Moon, 2009: 2629).

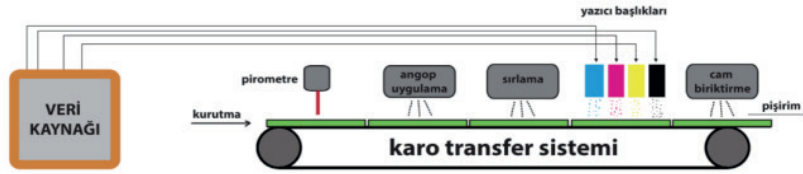


Görsel 3: Sürekli Mürekkep Püskürtmeli (CIJ) Bir Yazıcının Çalışma Prensibine İlişkin Şematik Gösterim  
Kaynak: (Karasu, Karabulut, Biçer, Varol & Oytaç, 2019, s. 695)



Görsel 4: İsteğe Bağlı Mürekkep Püskürtmeli (DOD) Bir Yazıcının Çalışma Prensiplerinin Şematik Gösterimi: (A) Isıl Yöntem, (B) Piezoelektrik Yöntem

Kaynak: (Karasu, Karabulut, Biçer, Varol & Oytaç, 2019, s. 696)



Görsel 5: Inkjet Dijital Baskı Teknolojisi İle Entegre Edilen Karo Transfer Sistemi

Kaynak: (Koçak Özescici, Avcıoğlu & Nükte, 2019, s. 71)

## INKJET BASKI TEKNOLOJİSİ MÜREKKEPLERİNİN ÖZELLİKLERİ VE KULLANIMLARINA DAİR ÖNERİLER

Seramik karo üretiminde etkili olan faktörlerden biri, inkjet dijital baskı teknolojisinin verimli bir şekilde çalışmasını sağlayan mürekkeplerdir. Seramik kaplama endüstrisinde kullanılan mürekkeplerin sahip olması gereken iki önemli özellik vardır. İlk olarak, mürekkep baskı işlemi için uygun bir reolojiye sahip olmalıdır. İkinci olarak ise bu mürekkepler, son ürün bünyesinde istenilen renkleri ve desenleri meydana getirebilmesidir (Watanabe, Hibino & Sakakibara, 2012: 127). Inkjet baskı, elektronik olarak kontrol edilen milyonlarca mikro damlacık mürekkebin kullanılmasını baz alan bir dekorlama yöntemidir. Bu teknik için özel olarak geliştirilmiş mürekkepler kullanılır, bu mürekkepler solvent bazlı ya da su bazlıdır (Özel & Küçükoğlu, 2014: 198). Mürekkeplerin bünyesinde, genel olarak inorganik materyaller, metal oksitler ve pigmentler bulunmaktadır (Küçükoğlu, 2014: 1). Inkjet baskı sistemlerinde kullanılan mürekkeplerin pigment partiküllerinin boyutu 150 nanometreden küçük olmalıdır. Ayrıca, taşıyıcı sıvıların yüksek çözünürlüklü özellikte olması gerekmektedir. Aksi durumda, nozul tıkanmaları ve üretim sürecinde çeşitli aksaklıklar meydana gelebilir. (Koçak Özescici, Avcıoğlu & Nükte, 2019: 71). Mürekkep seçiminde, baskı esnasında solventin ya da taşıyıcı ortamın kurumaması ve nozul uçlarının tıkanmaması önemlidir; uygulama tamamlandıktan sonra da solventin hızla buharlaşması gerekir. Ayrıca mürekkep depolanırken içindeki katı pigment partiküllerinin çökmesi engellenmeli ve kararlı bir süspansiyon yapısı korunmalıdır. İstenen renk doygunluğuna ve dekorlama performansına ulaşabilmek için, pigment miktarının hacimce %0,5 ile %15 arasında olması gerekmektedir (Ragnetti, 2006: 136–139). Dekorlama sürecinde, seramik yüzeye mürekkebin uygulanması için çok ince ( $<0.5 \mu\text{m}$ ) bir nozuldan geçirilen mikro damlacıklar kullanılır. Bu aşamada, katı pigment tanelerinin neden olabileceği tıkanma ve aşınma sorunlarını engellemek için nano

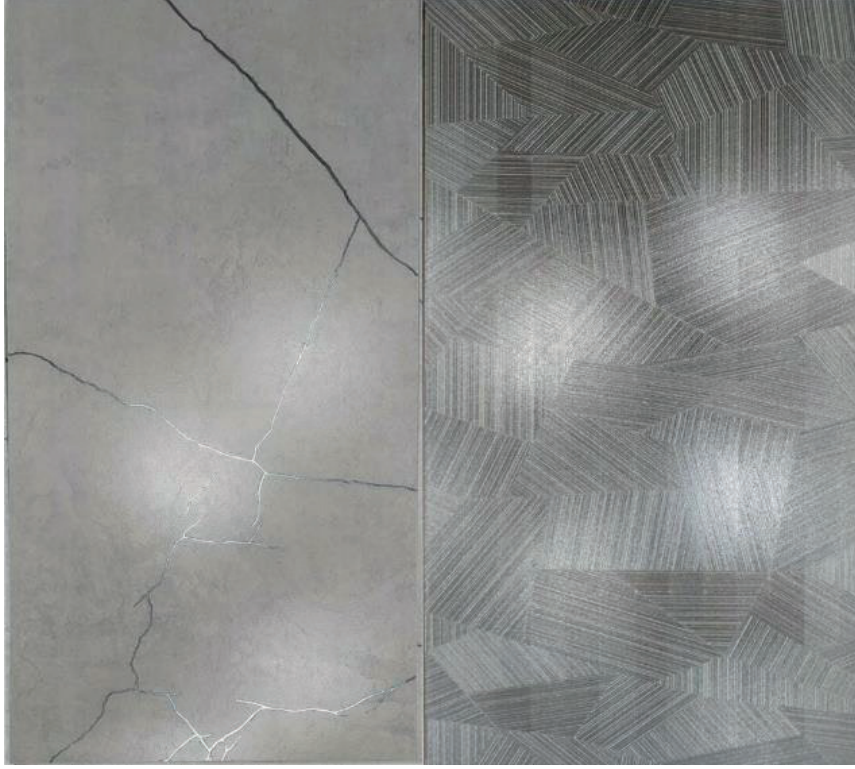


boyutlu pigment tozlarının zaruri olarak kullanılması gereklidir (Özel & Küçüköğlu, 2014: 198). Boyalardan sonra sıkça tercih edilen bir diğer materyal olarak efektler ön plana çıkmaktadır. Efektler, mürekkep kullanımında geçerli olan birçok parametreyi içermekte olup boyalar gibi makine kafasına yüklenerek kullanılır.



Görsel 6: Deepink Efekt Mürekkep Etkisi  
Kaynak: (Çetin Davraz, Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2023)

Yüzeye düşük gramajda uygulanan efektler, yüksek sıcaklıklarda kaybolur, bu nedenle boyalardan daha yüksek bir gramajla yüzeye püskürtülmelidir. Örnek olarak Deep Ink efekti, tasarım, yapı ve malzeme arasındaki dijital bir etkileşimdir. Bu etki, yüzeyde sırn çökmesini sağlayarak farklı bir görsellik oluşturur. Bu görsellik, metrekaşe başına yaklaşık olarak 20 gram atımda kendini belirgin bir şekilde göstermektedir. Bu efekt yüksek çözünürlüklü dijital kabartmaların kolayca oluşturmasına imkan tanımaktadır. Bu efekt sayesinde taş, kumaş, deri, ahşap, çimento gibi yüzeylerin görünümünü üretmek mümkündür (Görsel 6). Efektlerin karo üzerine net ve gözle görülür bir şekilde uygulanabilmesi için, uygun bir makine kafası seçimi büyük öneme sahiptir. Ayrıca, istenilen gramajın yüzeyde görünmesini sağlamak amacıyla dijital platformda oluşturulan imajların doğru biçimde tasarlanması ve düzenlenmesi gerekmektedir. Karo yüzeyinde her efektin aynı gramajda ortaya çıkmaması sebebiyle, her sıra ve sıcaklık için uygun farklı gramajlarda denemeler yapılması önerilmektedir (Çavdar & Yardımcı, 2022: 114). Metalik, mat, glossy (parlak), reaktif, lüster, pearl (inci) efektleri diğer kullanılan efekt türlerinden bazılarıdır (Görsel 7, Davraz, 2024: 89).

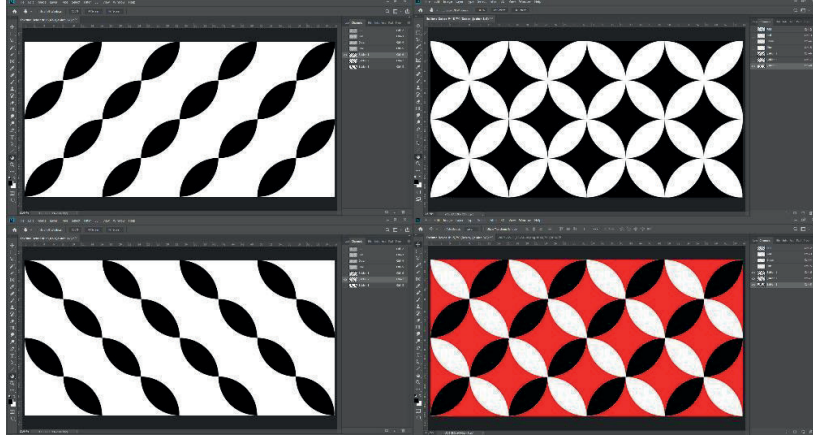


Görsel 7: Metalik Efekt Mürekkep Etkisi  
Kaynak: (Çetin Davraz, Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2023)

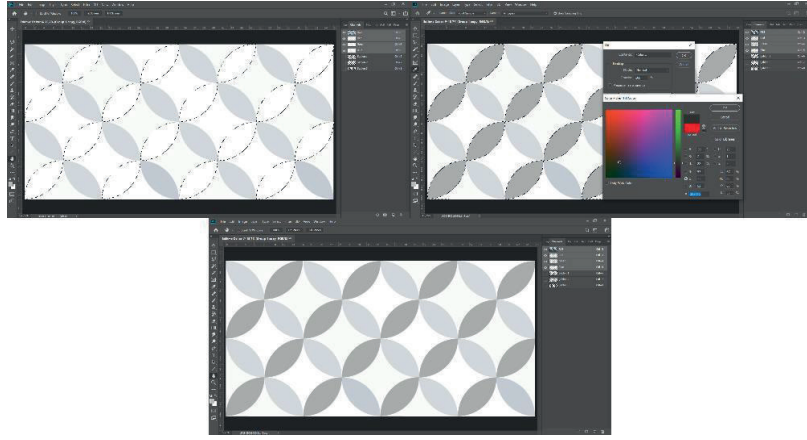
## INKJET BASKI TEKNIĞİ İLE SERAMİK KARO TASARIMI VE UYGULAMALARI

Dijital baskı teknolojisi sayesinde, tasarımcıların hayal ettiği her şeyin renk, doku ve desen olarak karo yüzeyine aktarılabiliyor olması, bu teknolojinin seramik karo tasarımına katkısını gözler önüne sermektedir. Elektronik ağlar üzerinden elde edilen görseller, taramalar, el yapımı resimler ve dokular gibi çeşitli kaynaklar desen tasarımında görsel kaynak olarak kullanılabilmekte, bu da tasarımın sınırlarını genişletmektedir. Tasarımcıyı sınırlayan tek etken, çalıştığı işletmenin üretim olanaklarıdır. Baskı teknolojileri ve bu teknolojilerin barındırdığı teknikler gerek sanatsal seramik uygulamalarında gerekse endüstriyel seramik karo üretiminde vazgeçilmez yöntemlerdir. Bu çalışmada, stilize geometrik formlar, eskitme dokularla zenginleştirilmiş ve günümüz teknolojisinin sunduğu inkjet dijital baskı sistemiyle entegre edilerek özgün dekor tasarımları oluşturulmuştur. Bu tasarımlar, renk bütünlüğünü koruma esasına dayalı olarak geliştirilmiş ve seramik karo yüzeylerinde 3 boyut etkisi yaratmak amacıyla tamamlanmıştır. Oluşturulan tasarımların baskıları, CMYK ve CMYK+reaktif mürekkep sistemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir (Davraz, 2024, s. 124). CMYK ve efekt mürekkep ile baskısı gerçekleştirilen çalışmaların öncelikle Photoshop programı ile çizimleri yapılmıştır. Burada uygulanan metotta kanallar yardımı ile desen uygulanacak birimlere şablonlar oluşturulmuştur (Görsel 8). Şablon işlemi tamamlandıktan sonra istenilen birimlere şablon yardımı ile seçili alanlar oluşturularak desen elde edebilmek için renklendirmeleri yapılmıştır (Görsel 9). Desene doku kazandırabilmek için brush (fırça) aracı ile doku tasarlanmıştır. Elde edilen brush (fırça) aracı ile renklendirilmiş bölümlere doku eklenmiştir (Görsel 10).

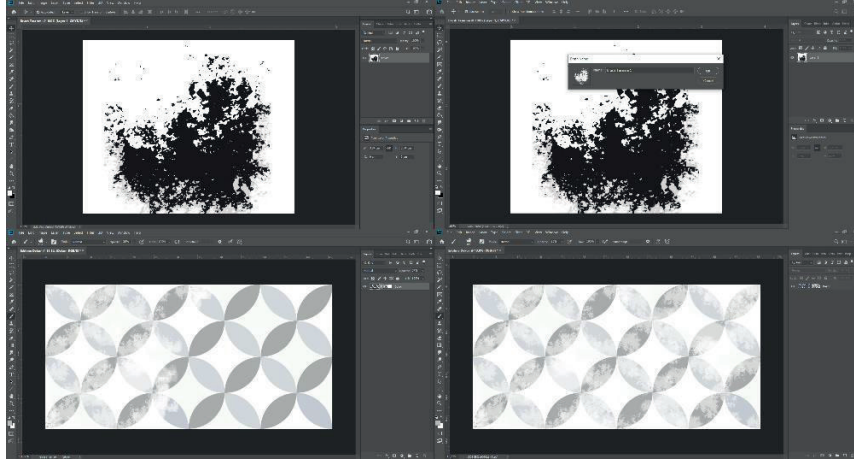




Görsel 1: Şablon Oluşturma Alanı  
Kaynak: (Çetin Davraz, Uygulama Ekran Görüntüsü, 2023)

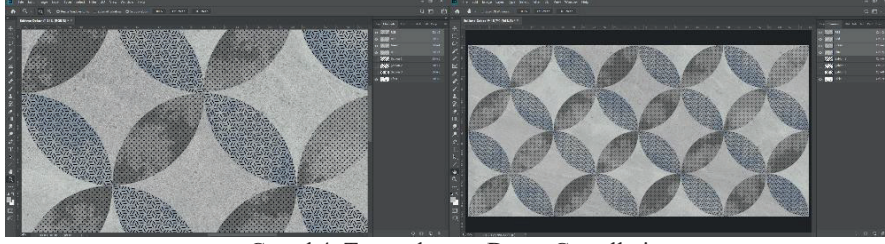


Görsel 2: Renklendirme Alanı  
Kaynak: (Çetin Davraz, Uygulama Ekran Görüntüsü, 2023)



Görsel 3: Doku Ekleme  
Kaynak: (Çetin Davraz, Uygulama Ekran Görüntüsü, 2023)

Renk ayarı ve doku ekleme işlemlerinden sonra imaj bünyesinde kullanılmak üzere taş görünümü desen olarak seçilmiştir. Dekor niteliğinde kullanımı sağlanacak desen üzerine şablon yardımı ile açık-koyu alanların kontrast geçişleri yapılmıştır. Sonraki adımda ise efekt mürekkebi kullanılacak motifler eklemiştir (Görsel 11).



Görsel 4: Tamamlanmış Desen Görselleri  
Kaynak: (Çetin Davraz, Uygulama Ekran Görüntüsü, 2023)

Bilgisayar ortamında tamamlanan tasarımlar işletme bünyesinde 60x120 cm. ebatlı ham karolara engop ve sır uygulaması yapıldıktan sonra dijital baskı makine vasıtası ile yüzey üzerine CMYK ve CMYK+ efekt mürekkep ile desen kaplama işlemleri gerçekleştirilmiştir. Efekt mürekkep olarak reaktif mürekkep çeşidi kullanılmıştır. Çalışmaları tamamlanan desenlerin ürün yerleştirme örnekleri (Görsel 12) hazırlanmıştır. CMYK baskı ve CMYK+efekt mürekkep baskı sistemli farklı özgün tasarımlar oluşturularak sunulmuştur (Görsel 13).



Görsel 12: (Solda) CMYK Baskı Sistemli Özgün Ürün Çalışması. (Sağda) CMYK+Efekt Mürekkep Baskı Sistemli Özgün Ürün Çalışması

Kaynak: (Çetin Davraz, Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2023)



Görsel 13: (Solda) CMYK Baskı Sistemli. (Sağda) CMYK+Efekt Mürekkep Baskı Sistemli Özgün Ürün Çalışmaları  
Kaynak: (Çetin Davraz, Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2023)

## 5. SONUÇ

Mürekkep püskürtmeli baskı, nokta vuruşlu baskı yöntemlerine kıyasla bir dizi avantaj sunmaktadır. Bu avantajlar, sessiz çalışması ve fotoğraf kalitesinde renkli baskı yapabilme imkanıyla öne çıkmaktadır. Inkjet yazıcılar, son yıllarda maliyetlerini düşürmeyi başarmış ve aynı zamanda yüksek kalitede fotoğraf baskıları gerçekleştirebilme kapasitesini elde etmiştir. Bu gelişmeler, seramik kaplama malzemelerinin, özellikle yer ve duvar karolarının üretim süreçlerini büyük ölçüde kolaylaştıran bir teknoloji olan inkjet dijital baskı teknolojisiyle birlikte daha da belirgin hale gelmiştir. Günümüzde teknolojiye değişimler, sosyal, kültürel ve ekonomik koşulların yeniden şekillenmesine neden olmaktadır. Bu dönüşümler, seramik kaplama elemanlarının tasarımını da etkilemektedir. Seramik malzeme, bu değişimlerin düşünsel ve kavramsal ilham kaynağı hem de tasarım süreçlerinin temelini oluşturan bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Estetik açıdan tatmin edici ve göz alıcı ürünler üretme arzusu, farklı dekor tekniklerinin seramik yüzeylere uygulanmasına yol açmıştır. Bu teknikler, seramik yüzeyler üzerinde çeşitli şekiller ve dokuların elde edilmesini mümkün kılmaktadır ve günlük yaşamımızda da yaygın şekilde kullanılmaya devam etmektedir. Bu nedenle, seramik kaplama elemanlarının tasarımı, teknolojik ilerlemeler ve kültürel değişimlerle birlikte sürekli olarak evrim geçirmektedir. Bu gelişmeler, seramik tasarımı alanında ileri düzeyde araştırma ve inovasyon fırsatları sunmaktadır. Bu çalışmanın konuya ilgi duyan tasarımcılara ilham vermesi umulmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Çavdar, G., ve Yardımcı, İ. (2022). Seramik sanatında lazer baskı tekniği ve çağdaş uygulayıcıları. *International Journal of Social, Humanities and Administrative Science*, 8(48), 45–56.
- Davraz, Ç. (2024). *İnkjet dijital baskı teknolojisinde kullanılan mürekkeplerin araştırılması ve kişisel uygulamalar* [Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü].
- Ferrari, G., ve Zannini, P. (2016). Thermal behavior of vehicles and digital inks for inkjet decoration of ceramic tiles. *Thermochimica Acta*, 639, 20–27.
- Gardini, D., Dondi, M., Costa, A., Matteucci, F., Blosi, M., Galassi, C., Baldi, G., ve Cinotti, E. (2008). Nano-sized ceramic inks for drop-on-demand ink-jet printing in quadrichromy. *Journal of Nanoscience and Nanotechnology*, 8(4), 1941–1949.
- Jang, D., Kim, D., ve Moon, J. (2009). Influence of fluid physical properties on inkjet printability. *Langmuir*, 25(5), 2629–2635.
- Kalay, L. (2012). Seramik sanatında lazer baskı tekniği ve çağdaş uygulayıcıları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(3), 67–78.
- Karasu, B., Karabulut, D., Biçer, A., Varol, U. C., ve Oytaç, Z. E. (2019). Seramik sektöründe dijital boya (Inkjet) uygulamaları. *El-Cezeri Journal of Science and Engineering*, 6(3), 682–701.
- Koçak Özescici, Ş., Avcıoğlu, C., ve Nükte, M. (2019). Inkjet dijital baskı teknolojisi ile deneysel seramik karo tasarımı ve uygulaması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (60), 65–74.
- Korkmaz, T. (2017). Karo üretiminde kullanılan inkjet teknolojisinin seramik sanatında alternatif bir teknik olarak değerlendirilmesi. *İdil Dergisi*, 6(34), 1868–1879.
- Küçüköğlu, E. (2014). *Kahverengi pigmentlerin inkjet mürekkepleri için öğütülmesi ve karakterizasyonu* [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi].
- Levent, M., Erzincan, A., Yıldız, N., Erken, E., Parlak, D., Akbak, S., Ebeoğlu, S., ve Arslan, M. (2021). Sofra seramiklerinde dekorlama teknikleri, inkjet dekorlama tekniği ile diğer tekniklerin birlikte kullanımı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(24), 155–166.
- Magdassi, S. (2010). *The chemistry of inkjet inks*. Singapore: World Scientific Publishing.
- Özel, E., ve Küçüköğlu, E. (2014). Inkjet mürekkeplerinde kullanılacak nano pigmentlerin atriör öğütme yoluyla elde edilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 14(3), 49–57.
- Ragnetti, M. (2006). Ceramic inks for digital decoration. *Ceramic World Review*, 68, 136–139.
- Sevim, S. S., Kahraman, D., ve Çavdar, G. (2013). Günümüz seramik endüstrisi ve artistik yüzeylerde kullanılan baskı tekniklerinin araştırılması ve uygulanması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 23–34.
- Watanabe, O., Hibino, T., ve Sakakibara, M. (2012). Development of an aqueous ink-jet printing system for ceramic tiles. *Ceramic Forum International*, 89(5), 42–47.

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1. Kafadar, A. (2012). *Seramik kaplama sanayinde desen teknolojileri ve uygulamaları* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 70.
- Görsel 2. Kafadar, A. (2012). *Seramik kaplama sanayinde desen teknolojileri ve uygulamaları* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 71.
- Görsel 3. Karasu, B., Karabulut, D., Biçer, A., Varol, U. C., ve Oytaç, Z. E. (2019). Seramik sektöründe dijital boya (Inkjet) uygulamaları. *El-Cezeri Journal of Science and Engineering*, 6(3), 682–701, s. 695.
- Görsel 4. Karasu, B., Karabulut, D., Biçer, A., Varol, U. C., ve Oytaç, Z. E. (2019). Seramik sektöründe dijital boya (Inkjet) uygulamaları. *El-Cezeri Journal of Science and Engineering*, 6(3), 682–701, s. 696.
- Görsel 5. Koçak Özeskici, Ş., Avcıoğlu, C., ve Nükte, M. (2019). Inkjet dijital baskı teknolojisi ile deneysel seramik karo tasarımı ve uygulaması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (60), s. 71.
- Görsel 6. Davraz, Ç. (2023). Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Görsel 7. Davraz, Ç. (2023). Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Görsel 8. Davraz, Ç. (2023). Uygulama Ekran Görüntüsü
- Görsel 9. Davraz, Ç. (2023). Uygulama Ekran Görüntüsü
- Görsel 10. Davraz, Ç. (2023). Uygulama Ekran Görüntüsü
- Görsel 11. Davraz, Ç. (2023). Uygulama Ekran Görüntüsü
- Görsel 12. Davraz, Ç. (2023). Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Görsel 13. Davraz, Ç. (2023). Kişisel Fotoğraf Arşivi