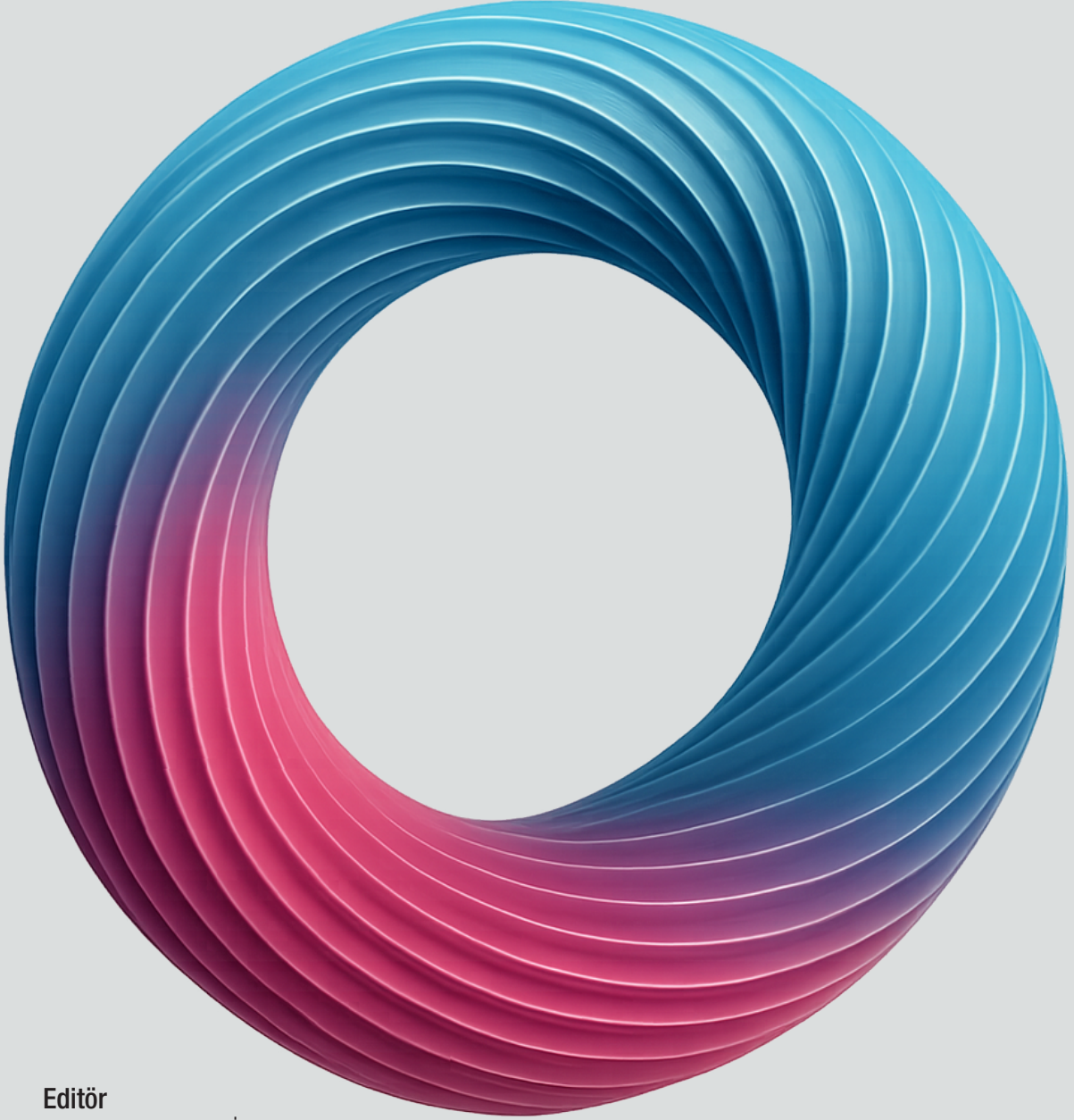




ULUSLARARASI İLETİşİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART
Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 15, Ağustos/August, 2025



Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ekin Su KUZU

Sunuş Yazısı

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi – Ağustos 2025 Sayısı (15. Sayı)

Değerli Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (İLSAD) okur-yazarları;

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin 15. sayısını, 2025 yılının Ağustos ayında siz değerli okuyucularımıza sunmaktan mutluluk duyuyoruz. 16 akademik makalenin yer aldığı bu sayımızda; farklı tarihsel dönemlerden çağdaş sanata, geleneksel müzik nazariyatından dijital medya teknolojilerine, kentsel mekândan kültürel temsil tartışmalarına uzanan disiplinlerarası çalışmalarla çağdaş akademik tartışmalara çok boyutlu bir katkı sağlanmaktadır.

İlk bölümde, iletişim ve kültürel çalışmalar bağlamında kentsel mekânda dışlanmış kimliklerin söylemsel inşası, afet haberciliği pratikleri ve küresel medya düzeninde kültürel temsil tartışmaları ele alınmakta, bu çerçevede yersiz yurtsuzluk, melezleşme ve alternatif anlatıların nasıl kurulduğu üzerine teorik ve uygulamalı analizler sunulmaktadır. Sanat tarihi ve estetik perspektifinden kaleme alınan makaleler arasında, 17. yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde Doğu kültürünün izleri, Albrecht Dürer'in gravürlerindeki figürel çözümlemeler, Batı ve Doğu kültüründe bahçe sanatı karşılaştırmaları ve Shirin Neshat'ın *Rebellious Silence* eserindeki beden, yazı ve ifade biçimleri yer almaktadır. Bu çalışmalar, sanatın tarihsel, kültürel ve politik bağlamlardaki çok katmanlı okunma biçimlerine dikkat çekmektedir. Moda, tasarım ve görsel sanatlar alanındaki katkılar ise JW Anderson koleksiyonları üzerinden cinsiyetsiz moda tasarımlarının incelenmesi, Noma Bar'ın portre tasarımlarında renk kullanımına ilişkin çözümlemeler ve 3D billboard teknolojilerinin günümüz iletişim ortamındaki etkilerini değerlendiren çalışmaları kapsamaktadır. Müzik ve sanat uygulamaları bağlamında, Türk-İslam coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılması, doğaçlama resim üretimi üzerine yapılan bir durum çalışması ve sanat terapisinde resim sanatının terapötik işlevine ilişkin makaleler hem kuramsal hem de uygulamalı araştırmalar sunmaktadır. Son olarak, güncel teknolojilerin akademik yansımalarını inceleyen çalışmalardan biri olan deepfake teknolojisine yönelik bibliyometrik analiz, iletişim ve medya araştırmalarında yeni metodolojik yaklaşımlara işaret etmektedir.

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi olarak, bu sayıda yer alan tüm çalışmaların sanat, iletişim ve sosyal bilimler alanında çalışan akademisyenlere, araştırmacılara ve öğrencilerimize ilham vermesini ve yeni tartışmalara zemin oluşturmasını diler, İLSAD editörü olarak, tüm araştırmacılara, dergi baş editörü ve editör yardımcısına, hakemlerimize ve üretici ekibimize emekleri için teşekkür ederim. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi yayın ekibi adına, kültürel değerlerimizin ve gelişimimizin sürdüğü, araştırmanın heyecanının hiç bitmediği nice günler, keyifli okumalar diliyorum.

Saygılarımla,

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL
Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi

İçindekiler / Contents

- | | | |
|-------|--|--|
| 1-9 | Looking for İstanbul: Kentsel mekânda dışlanmış kimliklerin söylemsel inşası
<i>Looking for İstanbul: Discursive construction of excluded identities in urban space</i>
Ahmet Hakan Çiğdem, Yunus Emre Yılmaz | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 10-24 | Akademik teşvik ödeneği yönetmeliğinde güzel sanatlar için gri olan bazı alanların netleştirilmesi
<i>Clarification of some gray areas for fine arts in the academic incentive funding regulations</i>
Mustafa Akman | Değerlendirme
Makalesi
Evaluation
Article |
| 25-49 | 17. yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde Doğu kültürünün izleri: Mavi-beyaz Çin porselenleri
<i>Traces of Eastern culture in 17th century Dutch still life paintings: Blue-and-white Chinese porcelains</i>
Bayram Dağlı, Meliha Yılmaz | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 50-60 | JW Anderson koleksiyonları üzerinden cinsiyetsiz moda tasarımlarının incelenmesi
<i>An examination of genderless fashion design through JW Anderson collections</i>
Nurdan Kumaş Şenol | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 61-75 | Reklamcılıkta yeni bir çağ: 3D billboardların etkisi ve geleceği
<i>The future of design and the transformation in 3D billboards</i>
Gülcan Arabacı, Elif Tarlakazan | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 76-91 | Avangard sanattan kamusal alana yürüyüşün estetik ve politik dönüşümü
<i>The aesthetic and political transformation of the walk from avant-garde art into the public sphere</i>
Ceren İren | Araştırma
Makalesi
Research
Article |

- 92-110 | **Türk-İslam coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımlar**
Approaches to the classification of makam structures in the music theory works of the Turkic-Islamic world
Belkis Gizem Güran, Seher Tetik Işık
Araştırma Makalesi
Research Article
- 111-119 | **Doğaçlama resim üretimi üzerine bir durum çalışması**
A case study on improvised picture production
Derya Şahin, Kübra Toprak, Sena Kaya
Araştırma Makalesi
Research Article
- 120-134 | **Dijital ortamda sorunlu bir alan olarak “deepfake” teknolojisinin akademik çalışmalarına yönelik bibliyometrik analizi**
Bibliometric analysis of academics studies on “deepfake” technology, a problematic area in digital environment
Serpil Kır Elitaş, Türker Elitaş
Araştırma Makalesi
Research Article
- 135-144 | **Sanat terapisinde resim sanatının terapötik işlevi**
A A therapeutic function of painting in art therapy
Canan Altınışik Ercan, Derya Şahin
Araştırma Makalesi
Research Article
- 145-155 | **Shirin Neshat’ın Rebellious Silence eserinde beden, yazı ve ifade biçimleri**
Body, text and forms of expression in Shirin Neshat’s Rebellious Silence
Münire Meral Yağcı Turan, Rojda Çelik
Araştırma Makalesi
Research Article
- 156-176 | **Bir medya pratiği olarak afet haberciliği**
Disaster reporting as a media practice
Gülten Acar, Tamer Kavuran
Araştırma Makalesi
Research Article
- 177-186 | **Küresel medya düzeninde kültürel temsil: Yersiz yurtsuzluk, melezleşme ve alternatif anlatılar**
Cultural representation in the global media order: Deterritorialization, hybridity and alternative narratives
Büşra Fadim Sarıkaya Tunalp
Araştırma Makalesi
Research Article
- 187-207 | **Noma Bar’ın portre tasarımlarında renk kullanımı**
Noma Bar’s use of color in portrait designs
Yasemin Uzun, Eda Uzun
Araştırma Makalesi
Research Article

208-223

Batı ve Doğu kültüründe karşılaştırmalı bahçe sanatı: Saray bahçeleri

Comparative garden art in Western and Eastern culture: Palace gardens

Dilara Mataracı

Araştırma
Makalesi
Research
Article

224-236

Albrecht Dürer'in gravürlerinde figürlerin incelenmesi

Examination of figures in Albrecht Dürer's engravings

Cansu Yapal, Eda Seda Tosun

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ekin Su KUZU

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (International Journal of Communication and Art-IJCOMAR) uluslararası katılıma açık, çok dilli, disiplinler arası ve bilimsel bir hakemli dergidir. Olağan yayım periyodunda Nisan-Ağustos-Aralık aylarında olmak üzere yılda 3 sayı yayımlanır. Akademi dünyasındaki gelişmeler, özel tematik ilgiler, sempozyum/kongre etkinlikleri ve yazarların kolektif teklifleri gibi durumlarda özel ya da ek sayılar yayımlanabilir.

IJCOMAR, İletişim ve Sanat disiplinleri ile alt disiplinlerinin her alanından kuramsal veya araştırma yönlü yazıları/çalışmaları yayımlayan bir dergidir. Dergide yayımlanması planlanan çalışmalarda, disiplinler ve disiplinler arası ilgiler kurulması beklenir. Günceli, tarihseli ve geleceğe dair olanı eksene alan yeni yaklaşımların tartışma alanı olma hedefiyle hareket edilir.

IJCOMAR’a gönderilmesi düşünülen çalışmaların ön değerlendirmeye alınması için, öncesinde hiçbir platform ya da yayım organında yayımlanmamış olması ön şartı aranır. Bunun yanı sıra, başka bir yayım ortamında eş zamanlı değerlendirmede olan çalışmalar, değerlendirmek üzere gönderilmemelidir. IJCOMAR, yazarlarından akademik etik davranışları bekler, çalışmaların bilim geleneğindeki üretme ve yaratıcılık kültürüne sadık birer katkı niteliğinde olmasını önemser. Yazarlarını özgül saygınlıkları ile özelleştiren IJCOMAR, karşılıklı saygı esasını yayım sürecinin merkezinde konumlandırır.

Dergi Kurulları

Baş Editör

Doç. Dr. Savaş KESKİN / Bayburt Üniversitesi, Türkiye

Editör Kurulu

Doç. Dr. Bülent POLAT / İnönü Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL / Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Ekin Su KUZU / Giresun Üniversitesi, Türkiye

Alan Editörleri

Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR / Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye (Görsel İletişim Tasarımı)

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN / Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye (Fotoğraf)

Prof. Dr. Meysem SAMSUN / İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkiye (Heykel)

Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ / Kıbrıs Amerikan Üniversitesi, Kıbrıs (Grafik)

Prof. Dr. Faris KARAHAN / Atatürk Üniversitesi, Türkiye (Mimarlık)

Prof. Dr. Katarina DORDEVIC / University of Nis, Faculty of Arts in Nis, Serbia (Painting)

Prof. Dr. Dima RAAD / Lebanese University, Institute of Fine Arts and Architecture (Tiyatro)

Doç. Dr. Savaş KESKİN / Bayburt Üniversitesi, Türkiye (Yeni Medya)

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL / Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türkiye (Disiplinlerarası Sanat)

Doç. Dr. Nardane Yusifova / Ulusal Azərbaycan Tarih Müzesi (Sanat Kuramı ve Eleştirisi)

Doç. Dr. Nevin AYDUSLU / Atatürk Üniversitesi, Türkiye (Seramik)

Doç. Dr. Derya ŞAHİN / İnönü Üniversitesi, Türkiye (Resim)

Doç. Muhammed TATAR / Atatürk Üniversitesi, Türkiye (Resim)

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK / Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye (Müzikoloji)

Doç. Zafer LEHİMLER / Atatürk Üniversitesi, Türkiye (Grafik)

Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK / Atatürk Üniversitesi, Türkiye (Geleneksel Sanatlar)

Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN / Atatürk Üniversitesi, Türkiye (Gazetecilik)

Dr. Öğr. Üyesi Reksane HASANOVA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye (Restorasyon)

Dr. Öğr. Üyesi Mesut TANRIKULU / Giresun Üniversitesi, Türkiye (Animasyon)

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL / Atatürk Üniversitesi, Türkiye (Sahne Sanatları)

Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Sinan ALTUNDAĞ / Fırat Üniversitesi, Türkiye (Sinema)

Doç. Dr. Türker ELİTAŞ / Mustafa Kemal Üniversitesi, Türkiye (Sinema)

Doç. Dr. Serpil KIR ELİTAŞ / Mustafa Kemal Üniversitesi, Türkiye (Halkla ilişkiler)

Dr. Hir P VYAS / Fashion Communication Design NIFT Gandhinagar (Moda Tasarımı)

Dr. Aina STRODE / Rezekne Academy of Technologies, Latvia (Art Education)

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye (Sanat Eğitimi)

Dr. Hacı Mehmet ACAR-Mersin Üniversitesi (Fotoğraf)

Dr. Gülten ACAR-Mersin Üniversitesi (Gazetecilik)

Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM / Kıbrıs Amerikan Üniversitesi, Kıbrıs (Cam ve Çinicilik)

Öğr. Gör. İbrahim ODABAŞI / Akdeniz Üniversitesi, Türkiye (Müzik)

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Göksel GÖKER / Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL / Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi, Kyrgyzstan

Prof. Dr. Süreyya TEMEL / Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Can KARAHAN / Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN / Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Güler ERTAN / Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN / İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Adriatik DERJAJ / University of Tirana, Albania

Doç. Dr. Hasan TOPBAŞ / İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Devabil KARA / Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Işık ÖZDAL / Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye

Doç. Zafer LEHİMLER / Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Sena SENGİR / Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Derya ŞAHİN / İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Binnaz KOCA / İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Zehra Canan BAYER / Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Benan ÇOKOKUMUŞ / Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN / Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye

Dr. Bextiyar YUSUBOV / Azərbaycan Devlet Rəssamlıq Akademisi, Azerbaijan

Dr. Elda KATORRI / University of Tirana, Albania

Dr. Ramil MEMMEDOV / Azərbaycan Devlet Rəssamlıq Akademisi, Azerbaijan

Dr. Hir P VYAS / Fashion communication Design NIFT Gandhinagar, India

Dr. Aina STRODE / Rezekne Academy of Technologies, Latvia

Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM / Kıbrıs Amerikan Üniversitesi, Cyprus

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Katarina DORDEVIC / University of Nis, Faculty of Arts in Nis, Serbia
Prof. Dr. Dima RAAD / Lebanese University, Institute of Fine Arts and Architecture, Lebanon
Prof. Evren KAVUKÇU / Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. İnara MEHERREMOVA / Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Nakhchivan
Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ / American University of Cyprus, Cyprus
Prof. Dr. Mahir KADAKAL / Bayburt Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Mustafa BULAT / Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Şükrü SİM / İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN / Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR / Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Aslıhan ZİNDEREN / Atatürk Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Erdoğan AKMAN / Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Kırgızistan
Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Doç. Muhammed TATAR / Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Aydın ZOR / Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Huriye KADAKAL / Bayburt Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN / Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ / Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU / Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Afet ASLANOVA / Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi, Azerbaijan
Doç. Dr. Bextiyar YUSUBOV / Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi, Azerbaijan
Doç. Dr. Üyesi Niyazi AYHAN / Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Kırgızistan
Doç. Dr. Neslihan Dilşad DİNÇ / Bitlis Eren Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Serpil Kır ELİTAŞ / Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Türker ELİTAŞ / Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Bülent POLAT / İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Regina JAMANKULOVA / Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Kırgızistan
Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN / Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR / Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN / Kocaeli Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL / Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Neslihan GÖKER / Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DEMİR / Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 15, Ağustos/August, 2025, ISSN: 2757-6000

Dr. Meltem GÜZEL / İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Dr. Zülküf NANTO / MEB, Türkiye

Dr. Ramil MEMMEDOV / Azərbaycan Devlet Rəssamlıq Akademisi, Azerbaijan

Öğr. Gör. Victor CRETU / Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice, Moldova

Öğr. Gör. Sitari VASILII / Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice, Moldova

Öğr. Gör. Liana ALMYASHEVA / Yeoju Technical Institute in Tashkent, Uzbekistan

Yabancı Dil Uzmanı

M. Gani GENÇER / Bağımsız Araştırmacı, Türkiye

Grafik Tasarım

Mehmet FIRAT

Dizinler

CiteFactor (Academic Scientific Journals)

I2OR (International Institute of Organized Research)

ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)

ISI (International Scientific Indexing)

ICI (Index Copernicus International)

ROOT-INDEXING (Journal Abstracting and Indexing Service)

ResearchBib (Academic Resource Index)

ASI (Advanced Science Index)

ASOS Indeks

WorldCat

Google Scholar

Journals Directory

IdealOnline

Crossref



Looking for İstanbul: Kentsel mekânda dışlanmış kimliklerin söylemsel inşası

Looking for İstanbul: Discursive construction of excluded identities in urban space

Ahmet Hakan Çiğdem^{1*} , Yunus Emre Yılmaz² 

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Erzurum, Türkiye

² Yüksek Lisans Öğr., Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Erzurum, Türkiye

Özet: Bu çalışma, İstanbul'un temsili üzerinden kentsel mekânda dışlanan kimliklerin medyada nasıl söylemsel olarak inşa edildiğini incelemektedir. Film, haber ve televizyon dizileri gibi medya ürünleri aracılığıyla İstanbul'un sınıfsal, etnik ve kültürel olarak nasıl ayrıştırıldığı; belirli kimliklerin merkezde konumlandırılırken diğerlerinin ötekileştirildiği söylemler analiz edilmiştir. Kuramsal çerçevede Michel Foucault'nun söylem kuramı, Edward Said'in oryantalizm eleştirisi, David Harvey'in neoliberal kentleşme yaklaşımı ve Stuart Hall'un temsil teorisi esas alınarak İstanbul'un medya temsilleri değerlendirilmiştir. *Looking for İstanbul* filmi, bu bağlamda incelenmiş; dışlanan kimliklerin görsel, işitsel ve anlatsal olarak nasıl kodlandığı analiz edilmiştir. Çalışma, medyanın söylemsel gücünün toplumsal ötekileştirme süreçlerindeki etkisini tartışmaya açmaktadır. Bu makale, *Looking for İstanbul* belgeselini, İstanbul'un kentsel mekânlarında dışlanmış kimliklerin medya aracılığıyla nasıl inşa edildiğini inceleyen bir söylem analizi olarak ele almaktadır. Belgesel, İstanbul'un farklı mahallelerinde yaşayan çeşitli grupların yaşamlarını ve bu grupların kentsel dönüşüm süreçleriyle nasıl etkilendiklerini gözler önüne sererken, medya söylemlerinin bu süreçlerdeki rolünü de vurgulamaktadır.

Anahtar Sözcükler: İstanbul, Kimlik, Ötekileştirme, Medya söylemi, Kentsel dönüşüm, Mekânsal ayrışma

Abstract: This study investigates how marginalized identities in urban spaces are discursively constructed in the media, focusing on the representation of İstanbul. Media productions such as films, news and TV series are analyzed to explore how İstanbul is divided socioeconomically, ethnically, and culturally. Michel Foucault's theory of discourse, Edward Said's critique of orientalism, David Harvey's neoliberal urbanization framework, and Stuart Hall's theory of representation guide the theoretical framework. The film *Looking for İstanbul* is analyzed in this context to understand how certain identities are represented and marginalized through visual, auditory, and narrative strategies. The study aims to reveal how the media reinforces social exclusion and the discursive construction of identity. This article examines the documentary *Looking for İstanbul* as a discourse analysis examining how marginalized identities are constructed in the urban spaces of İstanbul through the media. The documentary reveals the lives of various groups living in different neighborhoods of İstanbul and how these groups are affected by urban transformation processes, while also emphasizing the role of media discourses in these processes.

Keywords: İstanbul, Identity, Othering, Media discourse, Urban transformation, Spatial segregation

Citation: Çiğdem, A. H. ve Yılmaz, Y. E. (2025). Looking for İstanbul: Kentsel mekânda dışlanmış kimliklerin söylemsel inşası. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 1-9

Giriş

İstanbul, tarihsel olarak farklı kültürlerin ve kimliklerin bir arada var olduğu bir şehir olmuştur. Ancak son yıllarda, kentsel dönüşüm projeleri ve neoliberal politikalar, bu çeşitliliği tehdit etmekte ve bazı grupların mekânsal olarak dışlanmasına yol açmaktadır. *Looking for İstanbul* belgeseli, bu dışlanmış kimliklerin yaşamlarını ve karşılaştıkları zorlukları anlatırken, medya söylemlerinin bu süreçlerdeki etkisini de gözler önüne sermektedir.

İstanbul, yalnızca fiziksel bir kent değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerin inşa edildiği ve yeniden üretildiği ideolojik bir mekândır. Medyada temsil edilen İstanbul imgesi, çoğu zaman seçici bir anlatı ile belirli sınıfları ve kültürel grupları görünür kılarken, diğerlerini yok saymakta ya da marjinalleştirmektedir. Bu bağlamda çalışma, medyada İstanbul'un temsili aracılığıyla hangi kimliklerin dışlandığını, bunun hangi söylemsel stratejilerle gerçekleştirildiğini ve söz konusu temsillerin toplumsal etkilerini tartışmayı amaçlamaktadır.

Kentler, yalnızca fiziksel yapılar ve insan topluluklarının bir arada yaşadığı alanlar değil, aynı zamanda kimliklerin şekillendiği, mücadele ettiği ve çoğu zaman ötekileştirildiği karmaşık toplumsal uzamlardır. Kentsel mekân, bireylerin ve grupların sosyal statülerini, kültürel aidiyetlerini ve görünürlüklerini belirleyen önemli bir boyut taşır. Özellikle İstanbul gibi çok katmanlı, tarihi ve sosyoekonomik olarak parçalı bir metropolde, kentsel dönüşüm süreçleri sadece fiziksel yapıları değil, aynı zamanda toplumsal kimlikleri de dönüştürmekte ve yeniden inşa etmektedir.

Bu bağlamda, medyanın kentsel dönüşümle birlikte şekillenen kimlikleri nasıl temsil ettiği, kimleri merkeze aldığı ve kimleri ötekileştirdiği önemli bir tartışma alanı haline gelmektedir. Belgeseller ve televizyon dizileri, bu temsilleri yansıtan, hatta yeniden üreten güçlü anlatı araçlarıdır. Medyada yer alan anlatılar aracılığıyla bazı kimlikler görünürlük kazanırken, bazıları dışlanmakta ya da stereotipleştirilmektedir.

Bu çalışma, *Looking for İstanbul* adlı belgesel film üzerinden yola çıkarak, İstanbul'da kentsel mekânla ilişkili biçimde dışlanan kimliklerin medyada nasıl söylemsel olarak inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Filmde yer alan karakterler, anlatılar ve mekân kullanımları üzerinden dışlanma biçimleri, kimlik çatışmaları ve temsil sorunları analiz edilecektir. Ayrıca, benzer temaları ele alan *Bir Başkadır*, *Masumlar Apartmanı* ve *Fatih* dizileriyle karşılaştırmalı bir çözümleme yapılarak, medyada tekrar eden ötekileştirme stratejileri değerlendirilecektir.

Bu analizde, Stuart Hall'un temsil teorisi, Edward Said'in ötekilik kavramı ve Henri Lefebvre'in mekân kuramı kuramsal bir çerçeve olarak kullanılacaktır. Böylece çalışma, medya, mekân ve kimlik üçgeninde şekillenen dışlanma dinamiklerini açığa çıkarmayı ve bu temsillerin toplumsal etkilerini tartışmayı hedeflemektedir.

Kuramsal Çerçeve

Bu çalışmada kullanılan kuramsal çerçeve, Michel Foucault'nun söylem kuramı (Foucault, 2000), Edward Said'in oryantalizm eleştirisi (Said, 2004), David Harvey'in neoliberal kentleşme yaklaşımı (Harvey, 2012) ve Stuart Hall'un temsil teorisine (Hall, 2019) dayanmaktadır. Bu teoriler aracılığıyla medya söylemlerinin kimlik inşasındaki rolü, güç ilişkileri ve ötekileştirme mekanizmaları analiz edilmiştir.

Medyada kimlik inşası, kültürel çalışmalar ve söylem analizinin temel tartışma konularından biridir. Kimlik, bireyin veya bir grubun kendini tanımlama ve başkaları tarafından tanınma biçimini ifade ederken; bu tanımlar, çoğunlukla toplumsal yapılar, güç ilişkileri ve medya aracılığıyla şekillenmektedir. Bu çalışmanın kuramsal temeli, üç temel yaklaşım üzerine inşa edilmiştir: Stuart Hall'un temsil kuramı, Edward Said'in ötekilik kavramı ve Henri Lefebvre'in mekân üretimi yaklaşımı.

Stuart Hall ve Temsil

Stuart Hall'a göre temsil, dünyadaki nesneleri, insanları, olayları ve sosyal yapıları anlamlandırmanın, onları söylem içinde yeniden üretmenin bir yoludur. Medya, bu anlam üretme sürecinde aktif bir rol oynar ve belirli kimliklerin nasıl algılanacağına dair normatif çerçeveler sunar. Temsil, her zaman ideolojik bir yapıdır; kimlerin nasıl temsil edildiği, aynı zamanda kimlerin dışlandığını da belirler. Bu bağlamda medya, sadece kimlikleri sergilemez, aynı zamanda üretir ve dönüştürür.

Edward Said ve Ötekilik

Edward Said'in Oryantalizm çalışması, Batı'nın Doğu'yu nasıl "öteki" olarak kurguladığını ortaya koyar. Said'e göre ötekilik, güç ilişkileriyle örülü bir temsildir; bir grubu dışlamak, bastırmak ya da tahakküm altına almak için kullanılan söylemsel bir araçtır. Bu bağlamda İstanbul'daki kentsel dönüşüm ve sosyal sınıflar arasında oluşan ayırım, medyada da ötekileştirici anlatılarla yansıtılmaktadır. Özellikle gecekondu mahallerinde yaşayanlar, göçmenler, yoksullar ve geleneksel değerlere bağlı bireyler, çoğunlukla "norm dışı" veya "eksik" kimlikler olarak temsil edilir.

Henri Lefebvre ve Mekân Üretimi

Henri Lefebvre, mekânın sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda sosyal ilişkiler ağıyla üretilen bir yapı olduğunu savunur. Ona göre her toplum, kendi sosyal ilişkileri ve güç dinamikleri doğrultusunda mekânı üretir. Bu bağlamda kentsel dönüşüm süreçleri, sadece binaların yıkılıp yeniden yapılması değil; aynı zamanda belirli toplumsal grupların kentten dışlanması, görünmez kılınması ya da marjinalize edilmesidir. İstanbul örneğinde bu durum, medyada da temsil edilen mekân ve kimlik ilişkisinde belirgin şekilde görülmektedir. Bu kuramsal çerçeve ışığında *Looking for İstanbul* filmi analiz edilecek ve filmdeki temsillerin hangi söylemsel stratejilerle oluşturulduğu değerlendirilecektir.

İstanbul'un Medyadaki Temsili: Merkez ve Çeper: "Merkeze Uzak, Hayata Daha Uzak"

Medyada İstanbul'un temsili, genellikle seçkin semtler ve Batılı yaşam tarzı üzerinden sunulmakta, çeper bölgelerde yaşayan yoksul, göçmen ve etnik azınlıklar ya görünmezleştirilmekte ya da olumsuz stereotiplerle kodlanmaktadır (Altınay ve Arat, 2009). Bu durum, İstanbul'un sınıfsal ve kültürel anlamda bölünmüşlüğüne pekiştirmektedir.

Filmde İstanbul'un "merkez" algısına dair güçlü bir eleştiri yer alır. Kentsel dönüşüm, sadece fiziksel merkezleri değil, kültürel ve sembolik merkezleri de yeniden tanımlar. Merkez artık sadece zenginlere, turizme ve sermayeye ayrılmış bir vitrin alanıdır. Bu süreçte, filmde yer alan karakterler kentin merkezinden dışlandıkça, gündelik yaşamın dışında da bırakılmaktadır.

Filmde bir başka karakter şöyle der:

"Biz bu şehri sadece izliyoruz artık. İçinde yaşıyoruz ama bir yerimiz yok"

Bu ifade, mekânsal dışlanmanın aynı zamanda varoluşsal bir dışlanmaya dönüştüğünü açıklar. Kent artık yalnızca bir coğrafi alan değil; dahil olunamayan bir toplumsal hayaldir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan eleştirel söylem analizi (ESA) yaklaşımıyla yürütülmüştür. Eleştirel söylem analizi, dilin toplumsal gücü nasıl yansıttığını, pekiştirdiğini ve yeniden ürettiğini incelemeye odaklanır. Bu yöntemde, metinlerdeki dilsel yapıların arkasında yatan ideolojik yapılar, temsil stratejileri ve toplumsal eşitsizliklerin izi sürülür.

Çalışmanın Veri Seti

Bu analiz kapsamında temel inceleme metni, Zeynep Değirmencioğlu yönetmenliğindeki *Looking for İstanbul* (2021) belgesel filmidir. Filmde yer alan karakterler, anlatıcılar, mekân temsilleri ve görsel anlatım dili analiz edilmiştir. Belgeselde özellikle İstanbul'un çeperlerinde yaşayan, kentsel dönüşüm sürecinden olumsuz etkilenen bireylerin hikâyeleri ön plandadır.

Bu belgeselin yanında, destekleyici ve karşılaştırmalı çözümleme için üç televizyon dizisi seçilmiştir:

- Bir Başkadır (Netflix, 2020)
- Masumlar Apartmanı (TRT 1, 2020–2022)
- Fatih (Kanal D, 2013)

Bu diziler, farklı toplumsal katmanlardan karakterlerin mekânla ve kimlikle kurduğu ilişkiyi anlatmakta; dolayısıyla filmdeki temalarla karşılaştırmalı bir okuma sunmaktadır.

Analiz Süreci

Veri analizi üç temel adımda gerçekleştirilmiştir:

Tematik Kodlama: Film ve dizilerdeki anlatılar belirli temalar (dışlanmışlık, mekânsal ötekilik, kimlik çatışması) çerçevesinde kodlanmıştır.

Söylem İncelemesi: Seçilen sahnelerdeki dilsel ifadeler, karakter betimlemeleri ve mekân temsilleri söylem analizi kapsamında incelenmiştir.

Karşılaştırmalı Yorumlama: Film ve diziler arasında benzerlikler ve farklılıklar tespit edilerek söylemsel inşa süreçleri tartışılmıştır.

Bu yöntemle, *Looking for İstanbul* belgeselinin ve destekleyici medya metinlerinin, İstanbul'daki kentsel dönüşüm bağlamında hangi kimlikleri nasıl temsil ettiği ve hangi kimlikleri ötekileştirdiği anlaşılmaya çalışılmıştır.

Söylemsel İnşa: Öteki Kimlikler ve Medya

Suriyeliler, Romanlar, Kürtler gibi gruplar sıklıkla suç, sefalet veya mağduriyet üzerinden temsil edilmektedir. Bu grupların temsili, söylemsel olarak bir tehdit, yük veya kurtarılması gereken bir nesne gibi sunulmaktadır. Bu temsiller, Said'in (2004) belirttiği gibi ötekini anlama değil, kontrol etme amacına yöneliktir.

Medya Söylemi ve Kimlik İnşası

Belgesel, medya söylemlerinin dışlanmış kimliklerin inşasında nasıl bir rol oynadığını da göstermektedir. Medya, bu grupları genellikle olumsuz bir şekilde temsil etmekte ve ötekileştirmektedir. Bu temsil biçimleri, toplumsal algıyı şekillendirerek, bu grupların maruz kaldığı ayrımcılığı meşrulaştırmaktadır. Belgeselde, medya söylemlerinin bu süreçlerdeki etkisi, bireylerin yaşamları ve kimlikleri üzerindeki etkileriyle birlikte ele alınmaktadır.

Kentsel Dönüşüm ve Dışlanmış Kimlikler

Belgeselde, İstanbul'un farklı mahallelerinde yaşayan çeşitli grupların yaşamlarına odaklanılmaktadır. Bu gruplar arasında LGBTI+ bireyler, Suriyeli mülteciler ve Romani topluluklar gibi dışlanmış kimlikler yer almaktadır. Kentsel dönüşüm projeleri, bu grupların mekânsal olarak dışlanmasına ve sosyal izolasyona yol açmaktadır. Özellikle gecekondu bölgeleri ve tarihi mahallelerde yaşayan alt sınıflar, bu projelerle hedef alınmakta ve yaşam alanları ellerinden alınmaktadır.

Kentsel Dönüşüm ve Medyada Meşrulaştırma

Medya, kentsel dönüşüm projelerini modernleşmenin zorunlu bir aşaması olarak sunarken, yerinden edilen halkların kültürel ve mekânsal aidiyetine çoğu zaman yer vermez (Türkün, 2011). TOKİ projeleri gibi örneklerde, dışlanan grupların görünmezliği, medya tarafından ideolojik olarak pekiştirilmektedir.

Sessizlik ve Kamera Dili: Söylemsel Bir Strateji

Belgeselde sıkça kullanılan uzun planlar, durağan kamera açıları ve sessizlikler, anlatının söylemsel yapısını derinleştirir. Yönetmen, olayları dramatize etmeden, izleyiciyi müdahale etmeye değil tanıklık etmeye davet eder. Bu teknik, izleyicinin karakterlerle empati kurmasını, onların mekânsal ve toplumsal sıkışmışlıklarını hissetmesini sağlar. Görsel anlatımda kullanılan gri tonlar, kasvetli hava ve dar sokaklar; dışlanmışlığın atmosferini pekiştirir.

Ayrıca kameranın yüzlere uzun süre odaklanması, bireylerin yalnızlık, terk edilmişlik ve mücadele içeren ruh hâllerini gözle görülür biçimde izleyiciye geçirir. Bu tercih, sözün yetmediği yerlerde sessizliğin diliyle ötekiliği anlatma biçimidir.

Örnek Olay: *Looking for İstanbul* Filmi ve *Looking For İstanbul* Film Çözümlemesi

Film, dışlanmış kimliklerin İstanbul'un çeperlerinde nasıl temsil edildiğini görsel ve işitsel anlatım üzerinden ortaya koyar. Göçmenler, düşük gelirli bireyler ve kadın karakterlerin temsili, sıklıkla stereotiplere dayanmakta; bu da izleyicilerin bu gruplara dair algılarını yönlendirmektedir. Filmde karanlık ve izole mekânların seçimi, karakterlerin kurgulanış biçimi ve müzik kullanımı söylemsel analizle değerlendirilmiştir.

Özellik Bilgi

Film Adı: Looking for İstanbul

Yönetmen: Jeanne Francois Regis

Yapımcı: 13 Prodüksiyon

Yapım Yılı: 2012

Müzik Dili: Türkçe, İngilizce, Fransızca

Süre: 53 dakika

Looking for İstanbul, İstanbul'un çeşitli mahallelerinde yaşayan bireylerin deneyimleri üzerinden kentin sosyal, kültürel ve mekânsal dönüşümünü anlatan bir belgeseldir. Yönetmen Zeynep Değirmencioğlu'nun kamerası, kentin merkezinde görünmeyen ama çeperlerde hayatta kalmaya çalışan insanları görünür kılmayı amaçlar. Bu bölümde filmdeki söylemsel yapılar, temsil biçimleri ve ötekileştirme stratejileri ele alınacaktır.

Kentsel Dönüşüm ve Mekânsal Dışlanma

Filmde en dikkat çeken temalardan biri, kentsel dönüşümün sebep olduğu mekânsal dışlanmadır. İstanbul'un tarihi ve merkezi bölgelerinde yapılan dönüşümler sonucunda, dar gelirli gruplar yaşam alanlarından edilmekte, şehir dışına ya da kıyıda köşede kalmış semtlere zorla taşınmaktadır. Belgeselde bu sürecin doğrudan mağduru olan bireylerle yapılan röportajlar, devlet politikalarının ve özel sektörün çıkarlarının nasıl birleştiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Örneğin, Tarlabası'nda yaşayan bir Roman ailenin evi, "yenileme" projesi kapsamında istimlak edilmekte ve aile başka bir semte gönderilmektedir. Kameranın takip ettiği bu süreç, sadece fiziksel bir taşınmanın ötesinde, kimliğin, aidiyetin ve toplumsal varlığın sarsılmasına da işaret eder.

Görünmeyen Kimliklerin Temsili

Film, medyada genellikle stereotipik biçimde temsil edilen ya da hiç temsil edilmeyen bireyleri merkeze alır. Romanlar, Kürtler, Suriyeli mülteciler, LGBTI+ bireyler gibi gruplar, filmde öznellikleriyle yer bulur. Bu tercih, Hall'un temsil teorisine uygun biçimde, "temsiliyetin iktidarını" sorgulayan bir duruş sergiler.

Belgeselde bir Suriyeli genç şöyle der:

"Bize hep misafir diyorlar ama biz misafir değiliz. Misafir gibi yaşamıyoruz. Evimiz yok, işimiz yok ama buradayız"

Bu ifade, kimliğin yalnızca etnik ya da ulusal değil, mekânla ve toplumsal aidiyetle kurulan çok katmanlı bir yapı olduğunu gösterir.

Mekânın Hafızası ve Kayıp

Filmde, dönüşüm geçiren mahallelerde yaşayan bireylerin en çok vurguladığı şey, hafızanın silinmesidir. Sokaklar, evler, komşuluk ilişkileri, çocukluk anıları yerini yabancılaşmaya bırakmıştır. Henri Lefebvre'in mekânın üretimi teorisi burada doğrudan işlemektedir: Mekân, yalnızca fiziksel değil; sosyal ilişkilerle, geçmişle ve kültürel mirasla örülüdür.

Kameranın yavaş yavaş boşaltılmış binalar arasında gezinmesi, izleyicide bir "kent kaybı" hissi yaratır. Bu his, sadece binaların değil, kimliklerin ve aidiyetlerin de ortadan kalktığını gösterir.

Karşılaştırmalı Söylem Analizi: Diziler Üzerinden Kent ve Kimlik Temsilleri

Bir Başkadır: Sınıfsal ve Kültürel Çatışmanın Temsili

Netflix'in 2020 yapımı dizisi *Bir Başkadır*, İstanbul'un farklı sosyo-kültürel sınıflarından karakterleri bir araya getirerek Türkiye'deki kutuplaşmayı görünür kılar. Meryem karakteri, gecekondu mahallesinde yaşayan, dindar, muhafazakâr bir kadinken; psikolog Peri ise seküler, kentli ve Batılı bir yaşam tarzını benimsemiştir. Bu iki karakter arasındaki karşılaşma, tıpkı *Looking for İstanbul*'daki gibi mekânlar üzerinden anlatılır.

Looking for İstanbul belgeselinde olduğu gibi *Bir Başkadır* dizisinde de kent merkezine uzak yaşayan bireylerin kimliklerinin hem görünmez hem de dışlanmış olduğu vurgulanır. Meryem'in psikoloğun muayenehanesine her gelişinde kullandığı otobüs, onun "merkeze geçici ziyaretçi" konumunu temsil eder.

Masumlar Apartmanı: Travmalar, Mekân ve Mahremiyet

TRT 1'de yayınlanan *Masumlar Apartmanı* dizisi, geçmiş travmalarla şekillenen karakterlerin kapalı bir mekânda -bir apartman dairesinde- nasıl içe kapanıp dış dünyayla bağlarını kopardıklarını işler. Bu dizide mekân, karakterlerin ruh hâlini yansıtan bir metafor hâline gelir.

Tıpkı *Looking for İstanbul*'da olduğu gibi, burada da bireyler kent içinde fiziksel olarak var olsalar da, toplumsal olarak "dışarıya" ait değildirlir. Özellikle kadın karakterler üzerinden kurulan baskı ve kontrol mekanizmaları, İstanbul'un modernleşen yüzü ile geleneksel yapılar arasındaki sıkışmayı yansıtır.

Fatih Dizisi: Merkezileştirilen Tarih, Görünmez Hale Gelen Günümüz

Fatih dizisi, tarihsel bir karakter üzerinden kentsel anlatı kurmaya çalışsa da, günümüz İstanbul'undaki kimlik çatışmalarına dair güncel bir perspektif sunmaz. Ancak dizinin

çekildiği ve kurguya dahil edilen mekânlar, İstanbul'un nasıl "idealize edilmiş bir merkez" olarak temsil edildiğini gösterir.

Bu dizideki "merkezleşmiş tarih" yaklaşımı, *Looking for İstanbul*'da vurgulanan "çeperde kalmış gerçek yaşamlar"la büyük bir tezat oluşturur. Birinde ihtişamlı bir İstanbul varken, diğerinde parçalanmış, dışlanmış bir İstanbul anlatısı yer alır.

Bulgular ve Tartışma

Filmde kullanılan görsel kodlama, ses tasarımı, karakter ilişkileri ve mekânsal çerçeveleme, dışlanan grupların toplumun kenarına itildiği mesajını verir. Bu temsiller, kültürel bağlamda tarihsel ötekileştirme pratikleriyle paralel ilerler. Kadınların pasif rollerde, göçmenlerin tehdit unsuru olarak sunulması, medya üzerinden yeniden üretilen toplumsal kalıpların sonucudur.

Tartışma

Bu çalışmada, *Looking for İstanbul* belgeselinin, İstanbul'daki kentsel dönüşümün ve dışlanmış kimliklerin medyadaki temsiline dair sunduğu önemli katkılar ele alınmıştır. Film, sadece kentsel dönüşüm sürecini değil, aynı zamanda bu süreçten etkilenen bireylerin kişisel hikâyelerini ve bunların toplumsal bağlamda nasıl bir anlam kazandığını da yansıtır. Karakterlerin yaşadığı mekânlar ve kimliklerine dair anlatılar, sınıf, etnik kimlik, cinsiyet ve sınıfsal ayrımlar gibi konuları derinlemesine incelememizi sağlar.

Filmdeki karakterlerin öyküleri, genellikle marjinalleşmiş ve ötekileştirilmiş kesimlerden gelmektedir. Bu durum, *Looking for İstanbul*'un yalnızca bir belgesel değil, aynı zamanda eleştirel bir söylem analizi sunduğunu da gösterir. Yönetmen, görüntülerle şehrin sınırlarını ve merkezini yeniden çizerek, mekânsal ve kültürel dışlanmanın nasıl görünür kılındığını ortaya koyar.

Film ve diziler arasındaki karşılaştırma, medyanın toplumsal yapıları nasıl şekillendirdiği konusunda önemli ipuçları verir. Bir Başkadır dizisi, *Looking for İstanbul* ile benzer şekilde sınıfsal çatışmalar ve kültürel temsiller üzerinden kimlik inşasını ele alırken, Masumlar Apartmanı ve Fatih dizileri daha çok bireysel ve tarihsel bağlamda kimlik arayışlarına odaklanır. Her iki dizi de kentsel dönüşümün sosyal etkilerini dolaylı olarak yansıtırken, *Looking for İstanbul* bu dönüşümün net bir biçimde toplumsal yapıyı nasıl dönüştürdüğüne dair somut örnekler sunar.

Mekânın kimlik üzerindeki etkisi, bu çalışmanın en kritik bulgularından biridir. Filmdeki ve dizilerdeki karakterler, sadece fiziksel mekânlarla değil, aynı zamanda toplumsal yapılarla iç içe geçmiş bir biçimde dışlanmaktadır. Mekân, kimliği hem inşa eder hem de yok eder. Bu anlamda film, yalnızca İstanbul'un çeperlerinde yaşayanların değil, aynı zamanda kentleşme sürecinin marjinalleştirdiği tüm kimliklerin temsiline dair bir bakış açısı sunar.

Söylem ve Kimlik İnşası: Eleştirel Bir Perspektif

Filmde kullanılan dilsel stratejiler, ötekiliğin nasıl inşa edildiğini anlamamıza yardımcı olur. Söylem, yalnızca neyin söylendiği değil, aynı zamanda nasıl söylendiği konusunda da çok önemlidir. *Looking for İstanbul*, sessizliği, görsel dilin gücünü ve mekânın sembolizmini kullanarak dışlanmış bireylerin sesini duyurur. Öte yandan, dizilerde yer alan karakterler üzerinden kurulan söylemler, genellikle daha doğrudan ifade edilir.

Filmdeki görseller, kentle bağlarını koparmış ve toplumdan dışlanmış bireylerin yalnızlıklarını, ruh hâllerini ve yaşam mücadelelerini güçlü bir şekilde anlatır. Özellikle kentsel dönüşümün yarattığı "yeni İstanbul" üzerinden yapılan anlatımlar, bu bireylerin sadece dışlanmışlıklarını değil, meçhul kimliklerini de gözler önüne serer.

Sonuç

İstanbul'un medya temsilleri, sadece kentsel mekânın değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerin nasıl inşa edildiğini de yansıtmaktadır. Medya, dışlanmış kimliklerin görünürlüğünü kontrol eden ve bu grupları toplumsal olarak konumlandıran güçlü bir araçtır. Bu çalışma, medyanın kimlik üretimindeki rolüne dair eleştirel bir perspektif sunarken, daha kapsayıcı ve adil temsillerin gerekliliğine dikkat çekmektedir.

Bu çalışma, İstanbul'daki kentsel dönüşümün, dışlanmış kimliklerin ve ötekileştirilen bireylerin medyadaki temsilini inceleyen bir çözümleme sunmaktadır. *Looking for İstanbul* belgeseli, kentsel dönüşümün ve toplumsal değişimin marjinalize ettiği bireylerin kimliklerini medyada nasıl temsil ettiğini derinlemesine gösterirken, bu temaların benzer şekilde işlendiği dizilerle yapılan karşılaştırmalı analiz, medyanın toplumsal yapıları nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaktadır.

Filmde kullanılan eleştirel söylem analizi, mekânın kimlik üzerindeki etkisini ve ötekiliğin nasıl inşa edildiğini sorgulayan bir bakış açısı sunar. *Looking for İstanbul*'un sunduğu güçlü görsel ve dilsel anlatımlar, izleyiciye sadece kentsel dönüşümün fiziksel etkilerini değil, aynı zamanda bu süreçten etkilenen bireylerin içsel dünyalarını da göstermektedir.

Bu çalışma, medyada kimlik ve mekân ilişkisi üzerine yapılacak daha derinlemesine araştırmalar için bir zemin hazırlamaktadır. Gelecekte yapılacak benzer çalışmalar, kentsel dönüşümün ötekileştirici etkilerini daha kapsamlı bir biçimde inceleyerek, toplumsal eşitsizlikler ve kimlik inşası üzerine daha çok bilgi sunacaktır.

Looking for İstanbul belgeseli, İstanbul'un kentsel mekânlarında dışlanmış kimliklerin medya aracılığıyla nasıl inşa edildiğini ve bu süreçlerin toplumsal algıyı nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Medyanın, bu grupları temsil etme biçimi, toplumsal eşitsizlikleri ve ayrımcılığı pekiştirmekte ve bu grupların sosyal dışlanmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda, medya söylemlerinin eleştirel bir şekilde incelenmesi, toplumsal eşitlik ve adaletin sağlanması açısından büyük önem taşımaktadır.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazarlar çıkar çatışması olmadığını belirtmişlerdir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Ahmet Hakan Çiğdem  <https://orcid.org/0000-0001-8846-1634>

Yunus Emre Yılmaz  <https://orcid.org/0009-0004-8774-1641>

Kaynakça

- Akpınar, G. (2017). *Kentsel dönüşüm ve İstanbul: Toplumsal yapıya etkileri*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Altınay, A. G. ve Arat, Y. (2009). *Türkiye'de kadına yönelik şiddet*. İstanbul: TÜBİTAK.
- Baker, C. (2006). *Media and cultural studies: Key works*. Blackwell Publishing.
- Balcı, Ş. (2023). Kapılarını açmayan kent: İç göç filmlerinde İstanbul (1980-2006). *Etkileşim Dergisi*, 6(11), 200-230.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Çelik, H. Z. ve Tezcan, S. (2017). Türk sinemasında göç temalı İstanbul filmleri üzerinden kentlerdeki mekânsal ve toplumsal değişimlerin incelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 619-636.
- Demir, S. T. (2021). Sinematik İstanbul'un temsilleri: İfadeler, klişeler ve dönüşümler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 125-146.
- Foucault, M. (2000). *Bilginin arkeolojisi* (V. Urhan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Stanford University Press.
- Hall, S. (2019). Kodlama/Çözümleme. In S. Hall (Der.), *Medyayı anlamak* (A. Düzkın, Çev., ss. 103-117). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Asi şehirler: Kentsel mekânın geleceği üzerine düşünceler* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jeanne, R. F. (2012). *Looking for İstanbul*. 13 Productions
- Özdemir, N. (2018). Kimlik, kültür ve medyada ötekileştirme: Bir analiz. *Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 6(3), 45-65.
- Pembecioğlu, N. (2016). Televizyon dizilerinde kentsel kimlik temsili. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 18(2), 55-72.
- Said, E. (2004). *Oryantalizm* (S. Aykaç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sen, S. (2022). İstanbul'un diasporik imgeleri. *Kültür ve İletişim*, 25(1), 7-38.
- Sözer, Y. (2020). *Medyada kimlik temsilleri: Film ve televizyon dizileri üzerinden bir çözümleme*. Medyatik Yayınları.
- Thompson, J. B. (1995). *The media and modernity: A social theory of the media*. Stanford University Press.
- Türkün, A. (2011). *Kentsel dönüşüm ve mekânsal adalet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, E., & Kılıç, S. (2021). İç göç, kent ve karşıtlıklar: Sinematik bir anlatının mekânsal fragmanları. *Tasarım + Kuram*, 1(1), 1-15.

Akademik teşvik ödeneği yönetmeliğinde güzel sanatlar için gri olan bazı alanların netleştirilmesi

Clarification of some gray areas for fine arts in the academic incentive funding regulations

Mustafa Akman^{1*} 

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Balıkesir, Türkiye

Özet: Bu araştırma, Türkiye’de yürürlükte olan Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği’nin Güzel Sanatlar temel alanındaki uygulanabilirliğini ve etkinliğini kapsamlı bir şekilde grafik örnekler üzerinden incelemektedir. Bu Yönetmelik, akademik üretkenliği artırmayı, bilimsel ve sanatsal faaliyetleri teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Ancak sanat ve tasarım disiplinlerinde uygulanan değerlendirme kriterlerinde önemli belirsizlikler ve tutarsızlıklar olduğu görülmektedir. Bu durum, akademisyenlerin akademik teşvikten yararlanma sürecinde çeşitli zorluklarla karşılaşmasına neden olmaktadır. Özellikle atıf, ödül ve tasarım kategorilerinde yanlış uygulamalara yol açabilecek noktalar tespit edilmiştir. Mevcut yönetmelik, aynı eserin birden fazla kategoride puan almasına imkân tanıdığından, mükerrer puanlama gibi adaletsizliklere yol açabilmektedir. Bunun yanı sıra, sanat ve tasarım yarışmalarında uygulanan ödüllendirme sistemlerindeki dengesizlikler de teşvik mekanizmasının objektifliğini zedelemektedir. Ayrıca, tasarım kavramının geniş ve belirsiz bir şekilde tanımlanması, eserlerin değerlendirilmesinde hatalı sonuçlara neden olabilmektedir. Bu bağlamda, akademik teşvik komisyonlarının daha şeffaf, ölçülebilir ve nesnel kriterler belirlemesi gerekmektedir. Teşvik başvurularının uzman görüşleriyle desteklenmesi ve etik ihlallerin önüne geçilmesi, sistemin güvenilirliğini artıracaktır. Araştırma, güzel sanatlar alanındaki akademik teşvik uygulamaları; ilgili mevzuat, akademik literatür ve örnek belgeler doğrultusunda içerik çözümlemesiyle incelenmiş ve değerlendirilmiştir. İlgili yönetmeliğin daha adil, kapsayıcı, etik ve sürdürülebilir bir teşvik modeline dönüşmesi için somut çözüm önerileri sunarak, akademik teşvik sisteminin sanat ve tasarım alanlarında daha etkin uygulanmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Akademik teşvik ödeneği, Akademik teşvik yönetmeliği, Güzel sanatlar, Grafik tasarım, Etik ihlaller

Abstract: This research examines the applicability and effectiveness of the Academic Incentive Grant Regulation in effect in Turkey in the field of Fine Arts through graphic examples. This Regulation aims to increase academic productivity and encourage scientific and artistic activities. However, it is observed that there are significant uncertainties and inconsistencies in the evaluation criteria applied in art and design disciplines. This situation causes academics to encounter various difficulties in the process of benefiting from academic incentives. In particular, points that may lead to incorrect applications in the citation, award and design categories have been identified. Since the current regulation allows the same work to receive points in more than one category, it may lead to injustices such as double scoring. In addition, imbalances in the award systems applied in art and design competitions also undermine the objectivity of the incentive mechanism. In addition, a broad and vague definition of the concept of design may lead to erroneous results in the evaluation of works. In this context, academic incentive committees need to determine more transparent, measurable and objective criteria. Supporting incentive applications with expert opinions and preventing ethical violations will increase the reliability of the system. The research examines and evaluates academic incentive practices in the field of fine arts through content analysis in line with relevant legislation, academic literature and sample documents. It aims to contribute to the more effective implementation of the academic incentive system in the fields of art and design by offering concrete solution suggestions for the transformation of the relevant regulation into a more fair, inclusive, ethical and sustainable incentive model.

Keywords: Academic incentive grant, Turkish academic incentive regulation, Fine arts, Graphic design, Ethical violations

Citation: Akman, M. (2025). Akademik teşvik ödeneği yönetmeliğinde güzel sanatlar için gri olan bazı alanların netleştirilmesi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 10-24

Giriş

Akademik Teşvik Yönetmeliği, Türkiye’de görev yapan akademisyenlerin bilimsel araştırmalarını, yayınlarını, projelerini ve diğerk akademik faaliyetlerini teşvik etmek amacıyla oluşturulmuş bir düzenlemedir: Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tarafından hazırlanmış ve Cumhurbaşkanısı Kararı ile yürürlüğe girmiş bir yönetmektir (Resmî Gazete, 2018). Yönetmeliğin içeriği, 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu çerçevesinde belirlenmiş olup, teşvik sisteminin esasları, Üniversitelerarası Kurul (ÜAK) ve ilgili akademik paydaşların görüşleri doğrultusunda oluşturulmaktadır. Akademik teşvik ödeneğinin kapsamı, değerlendirme ölçütleri ve puanlama sistemi, bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin akademik katkısı dikkate alarak belirlenmekte ve her yıl revize edilebilmektedir. Bu süreçte, yönetmelikte yapılan değişiklikler Resmî Gazete aracılığıyla yayımlanarak yürürlüğe girmekte ve yükseköğretim kurumları tarafından uygulanmaktadır (Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği [ATÖY], 2018). Ayrıca bu yönetmelik esas alınarak bazı üniversitelerin daha detaylı kendi akademik teşvik uygulama usul ve ilkelerini hazırladıkları gözlenmektedir (Msgsü, 2025). Bu sayede yönetmelikte belirtilmeyen veya farklı yorumlanabilecek maddelerin kapsamı daraltılmaktadır.

Yönetmelik kapsamında, akademisyenlerin gerçekleştirdiği bilimsel çalışmalar belirli kriterlere göre değerlendirilmekte ve uygun görülen faaliyetler için ek mali destek sağlanmaktadır. Yönetmeliğin temel amacı, nitelikli akademik üretkenliği artırmak, üniversitelerin bilimsel başarılarını desteklemek ve uluslararası akademik rekabet gücünü yükseltmektir. Akademik teşvikten yararlanabilmek için akademisyenlerin belirli bilimsel faaliyetlerde bulunmaları gerekmektedir. Bu faaliyetler arasında, uluslararası indekslerde taranan hakemli dergilerde makale yayımlamak, bilimsel kitap veya kitap bölümü yazmak, TÜBİTAK ve Avrupa Birliği projelerinde araştırmacı veya yürütücü olarak yer almak, patent veya faydalı model tescil ettirmek, sanatsal etkinliklere katılmak, tasarım yapmak ve akademik çalışmalara yapılan atıf sayısı gibi ölçütler bulunmaktadır (ATÖY, 2018; Turhan & Erol, 2017: 285). Akademik teşvik puanları her yıl hesaplanmakta olup belirlenen puanlara göre akademisyenlere ek ödeme yapılmaktadır. Teşvikten yararlanabilmek için minimum 30 puan almak gereklidir. Teşvikten alınabilecek maksimum puan ise 100 puan olarak belirlenmiştir. Her bölümde alınabilecek puanlar ile ilgili belli üst limitler bulunmaktadır ve başvuru alanlara göre bu limitler değişebilmektedir. Başvurular genellikle her yılın ocak ayında alınmakta ve değerlendirme süreci sonucunda teşvik ödemeleri belirlenmektedir. Böylece akademik teşvik almaya hak kazanan akademik personel bir yıl boyunca her ay teşvik ödeneğini almaktadır.

Üniversitelerarası Kurul (ÜAK) bünyesinde yer alan Güzel Sanatlar alanı, sanat ve tasarım disiplinlerinde akademik çalışmalar yürüten öğretim üyelerinin bilimsel ve sanatsal etkinliklerini değerlendiren bir kategoridir. Bu alan, görsel sanatlar, plastik sanatlar, resim, grafik tasarım, endüstriyel tasarım, moda tasarımı, sahne sanatları, müzik, sinema, fotoğraf, seramik, cam ve geleneksel Türk sanatları gibi çeşitli disiplinleri kapsamaktadır. Akademik teşvik ve atama kriterleri açısından Güzel Sanatlar alanında çalışan akademisyenlerin bilimsel çalışmalarının yanı sıra sanatsal üretimleri de dikkate alınmaktadır. Bu bağlamda, ulusal ve uluslararası sanat sergilerine katılım, sanatsal performanslar, yaratıcı tasarım çalışmaları (Grafik ürünler: posterler, logolar, kitap tasarımları vb.), sanatsal projeler ve akademik yayınlar, değerlendirme süreçlerinde önemli başlıklar arasında yer almaktadır. ÜAK tarafından belirlenen akademik teşvik ve doçentlik kriterleri doğrultusunda, Güzel Sanatlar alanında yapılan faaliyetler belirli bir puanlama sistemine tabi tutulmakta ve akademik ilerlemelerde dikkate alınmaktadır. Bu sistem, sanat ve tasarım alanında faaliyet gösteren akademisyenlerin akademik gelişimlerini desteklemeyi ve disiplinin bilimsel ve sanatsal niteliğini artırmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, Türkiye’de akademik teşvik sisteminin işleyişini detaylı bir şekilde analiz ederek, özellikle Güzel Sanatlar alanında faaliyet gösteren akademisyenler açısından mevcut uygulamaların etkinliğini grafik örnekler üzerinden değerlendirmektedir. Akademik Teşvik

Ödeneği Yönetmeliği kapsamında sunulan mali destek mekanizmasının, akademisyenlerin bilimsel ve sanatsal faaliyetlerini nasıl teşvik ettiği, bu mekanizmanın akademik üretkenlik üzerindeki etkileri ve yönetmelikte yer alan değerlendirme kriterlerinin sanat ve tasarım disiplinleri açısından yeterliliği incelenmektedir. Bu bağlamda, çalışma hem yürürlükteki mevzuatı hem de akademik literatürü tarayarak mevcut uygulamaların kapsamlı bir analizini sunmakta ve teşvik sisteminin sanat alanındaki akademisyenler için ne ölçüde işlevsel olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

Araştırmada kullanılan yöntem; literatür taraması, mevzuat incelemesi ve betimsel analiz olup, veriler Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği kapsamında güzel sanatlar alanında sık karşılaşılan uygulama belirsizliklerini belirlemek amacıyla seçilmiştir. Özellikle "atıf", "ödül" ve "tasarım" kategorilerindeki gri alanlar, yönetmelik hükümleri ile üniversitelerin uygulama esasları karşılaştırılarak; örnek sergi, yarışma ve katalog belgeleri üzerinden içerik çözümlemesiyle değerlendirilmiştir. İçerik çözümlemesi, yazılı, görsel veya sözlü belgelerdeki anlamlı tema, kavram ve ilişkileri sistemli biçimde inceleyerek metinlerin içeriğini bağlamsal olarak yorumlamayı ve derinlemesine bilgi edinmeyi amaçlayan nitel bir analiz yöntemidir (Alanka, 2024). Analiz sürecinde, her kategori bağlamında ilgili belgenin niteliği, yönetmelikteki karşılığı, etik uygunluğu ve mükerrerlik durumu sorgulanarak yorumlayıcı bir yaklaşımla değerlendirme yapılmış; bu sayede mevcut uygulamaların açıklık, tutarlılık ve akademik etik açısından güçlü ve zayıf yönleri ortaya konmuştur. Değerlendirme sürecinde, mevcut yönetmelik hükümleri, etik ilkeler, Sayıştay denetim raporları ve üniversitelerin uygulama esasları esas alınarak nitelik, özgünlük, şeffaflık ve mükerrerlik gibi ölçütler doğrultusunda betimsel analiz yöntemiyle çözümlemeler yapılmıştır. Bu sayede, sanat ve tasarım disiplinlerine özgü daha net, adil ve uygulanabilir teşvik ölçütleri geliştirilmesi amaçlanmıştır. Akademik teşvik mekanizmasının bilimsel üretkenliği artırmaya yönelik sağladığı avantajlar kadar, sanatsal üretim sürecine yönelik teşvik edici unsurlarının yeterliliği de kritik bir analiz çerçevesi olarak değerlendirilmektedir. Mevcut yönetmelikte yer alan puanlama sistemi, değerlendirme ölçütleri ve teşvik kriterlerinin sanat alanındaki akademisyenlerin özgün yaratıcı çalışmalarına ne ölçüde uyum sağladığı da çalışmanın önemli bir inceleme alanını oluşturmaktadır.

Özellikle Güzel Sanatlar temel alanında faaliyet gösteren akademisyenlerin sanatsal üretimlerinin ve yaratıcılığa dayalı akademik performanslarının mevcut teşvik mekanizmasında nasıl bir yer edindiği konusu, çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Mevcut teşvik sisteminin, sanat ve tasarım disiplinlerinin doğasına uygunluğu tartışılmakta; bu alanlarda çalışan akademisyenlerin özgün sanatsal üretimlerinin akademik teşvik sistemindeki konumu, mevcut düzenlemelerin eksiklikleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Yönetmeliğin genel çerçevesinin sanat ve tasarım disiplinlerine tam anlamıyla uyum sağlayıp sağlamadığı, akademik teşvik sürecinde sanatsal faaliyetlerin bilimsel yayınlarla eşdeğer şekilde değerlendirilip değerlendirilmediği, sanat ve tasarım alanlarındaki akademisyenlerin akademik kariyer süreçlerinde teşvik sisteminden ne ölçüde faydalanabildiği gibi konular detaylı olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, çalışma yalnızca mevcut akademik teşvik uygulamalarının analizini yapmakla kalmayıp, bu sistemin daha kapsayıcı, adil ve etkin bir yapıya kavuşması için öneriler geliştirmeyi de amaçlamaktadır. Özellikle Güzel Sanatlar alanındaki akademisyenlerin akademik teşviklerden eşit ve adil bir şekilde faydalanabilmesi için önerilen yapısal düzenlemeler, teşvik mekanizmasının daha bütüncül bir çerçevede ele alınmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda, çalışma yalnızca akademisyenler için değil, aynı zamanda akademik teşvik politikalarını belirleyen karar alıcılar ve yükseköğretim kurumları için de önemli bir kaynak niteliği taşıyacaktır: Çalışmanın ortaya koyduğu bulgular, akademik teşvik sisteminin gelecekteki düzenlemelerine katkı sağlama potansiyeli taşıdığı gibi, sanat ve tasarım alanında çalışan akademisyenlerin bilimsel üretkenliklerini ve sanatsal yaratıcılıklarını teşvik edici bir sistemin oluşturulmasına yönelik somut öneriler geliştirilmesine de olanak tanımaktadır.

Bulgular

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği, kurumsal başarının artırılması, akademik niteliğin iyileştirilmesi ve nitelikli insan kaynağının geliştirilmesi gibi hedeflere ulaşmayı amaçlamakta olup, bu süreci belirli kriterler çerçevesinde akademisyenlerin performanslarını değerlendirmek ve ödüllendirmek suretiyle desteklemektedir. İlk olarak 6564 sayılı yasa kapsamında, 2014 yılında üniversitelerde görev yapan akademik personelin bilimsel ve akademik çalışmalarını teşvik etmek amacıyla akademik teşvik ödeneği adı altında ek ödeme yapılması kararlaştırılmıştır. Söz konusu teşvik ödeneği, ilk olarak 14 Aralık 2015 tarihli ve 20159/8305 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile yürürlüğe giren yönetmelikle düzenlenmiş, 2016 yılında güncellenmiş ve 2017 yılı itibarıyla yeni yönetmelik doğrultusunda ödenmeye başlanmıştır. 2016 yılından itibaren, devlet üniversitelerinde görev yapan akademisyenler, bir önceki yıl gerçekleştirdikleri akademik faaliyetler çerçevesinde topladıkları puanlara göre şubat ayından itibaren aylık olarak akademik teşvik ödeneği almaktadır (Turhan ve Erol, 2017: 285). Daha sonra Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği adı altında 11/10/1983 No: 2914 Kanuna dayanarak, 14/5/2018 No: 2018/11834 Bakanlar Kurulu Kararı ile 27/6/2018 tarihli 30461 sayılı Resmî Gazete de yayımlanmıştır (Resmî Gazete, 2018). Halen bu yönetmelik esas alınarak akademik teşvik ödeneği işlemleri yapılmaktadır. Bu yönetmelik genel olarak hazırlanmış olup alanlar bazında her ince ihtiyacı karşılayamadığı için bazı üniversiteler bu yönetmeliği esas alarak uygulama usul ve ilkeler yayınladıkları görölmüştür. 2017 yılında Akademik Teşvik Ödeneği Yönergesine dair yapılan bir araştırmada doğrudan Güzel Sanatlar Eğitimi alanında yönergenin geliştirilmesi gerektiği kayıtlara geçirilmiştir (Ültay & Ültay, 2018: 169). Buradan da anlaşılmaktadır ki Yönetmeliğin geniş ele alındığı ve alanlara özgü daraltmalara ihtiyaç duyulduğu kayıtlara geçirilmiştir.

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliğine yönelik literatürde yapılan olumsuz eleştiriler sadece geniş kapsamlı tutulmasıyla sınırlı değildir. Örneğin akademisyenlerin akademik teşvikten yararlanmak için niteliksiz yayın sayısını arttırması ve niteliği yukarıya taşıma niyetinden uzaklaşarak etik olarak çelişkiye neden olmaktadır (Aktan, 2025: 150). Yönetmelik yayımlandıktan sonra şaibeli/sahte dergilerin çıkmasına ve çoğalmasına neden olmuştur. Ek olarak akademik teşvik sisteminin araştırmacıları bu tür yayınlar yapmaya sürüklediği belirtilmiştir (Demir, 2018: 1296). Atf manipölasyonları, paraziter ortak yayıncılık, akademik dergi enflasyonu gibi olumsuz durumlar sonucu akademik niteliğin düşmesi süreci hızlanmaktadır. Ayrıca Sayıştay tarafından yapılan denetlemelerde akademik teşvik puan hesaplamalarına uyulmadığı veya göz yumulduğu tespit edilerek, haksız yapılan ödemeler yoluyla kamu zararı oluştuğu tespit edilmiştir (Öksüz, 2024: 233). Yine bu zararlar incelendiğinde hatalı yapılan puanlamalardan akademik personeller sorumlu tutulmuştur (Öksüz, 2024: 234). Akademik teşvik ödeneği yönetmeliğinde akademik teşvik kurullarının üniversitelerin ilgili birimlerince oluşturulması ve denetlenmesi gerektiği belirtilmekle birlikte, oluşturulacak denetim mekanizmalarında aksaklıkların ortaya çıkabileceği anlaşılmaktadır. Örneğin bir bölümde yer alan akademisyenlerin akademik başvurularının değerlendirilmesi yine aynı bölümde yer alan diğer akademisyenler de görev alabilmektedir. Burada liyakatı önceleyen ve etik dışı süreçleri engellemek adına, aynı üniversitenin diğer ilgili bölümlerinde görev yapan öğretim üyelerinin de denetim mekanizmasına dahil edilerek daha kapsayıcı ve şeffaf bir kontrol ve denetim sistemi oluşturulabilir.

Güzel Sanatlar temel alanı için Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği'nde yer alan bazı hükümlerin belirsizlik taşıdığı ve muğlaklık barındıran açık gri alanlar içerdieği tespit edilmiş olup, araştırma kapsamında söz konusu hususlar daha ayrıntılı bir şekilde ele alınarak tartışılmıştır. Yönetmelikte yer alan tüm maddeler doğrudan incelenmemekle birlikte, özellikle geniş kapsamlı ve farklı şekillerde yorumlanabilen hükümler üzerinde durulmuş; bu maddeler, somut örnekler aracılığıyla çözümlenmeye tabi tutulmuştur. Böylece, Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği kapsamında yeterince detaylandırılmamış hükümlerin farklı açılardan analiz edilmesi sağlanmış ve bu bağlamda güzel sanatlar disiplinine özgü, uygulanabilir öneriler geliştirilerek yönetmelikteki eksikliklerin giderilmesine katkıda

bulunabileceği düşünülmektedir. Bu kapsamda Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği'nde¹ incelenen temel kategoriler atıf, ödül ve tasarım başlıkları olarak belirlenmiştir. Bu kategoriler yönetmelikte yer alan açıklama bilgileri paylaşıldıktan sonra durum senaryoları ile desteklenerek çeşitli çözümler yapılmıştır. Daha sonrasında ilgili ilke ve evrensel değerler birer kutup yıldızı olarak benimsenmiş; bu doğrultuda çalışmanın niteliğini artırmaya yönelik öneriler geliştirilmiştir.

Atıf

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği'nde 3. Maddede yer alan atıf tanımına göre “Bir esere başka bir eserde alıntı yapılması” olarak tanımlanmıştır (Madde 3, Fıkra 1, Bent C). “Atıfların değerlendirilmesinde, sadece bu Yönetmelik kapsamında değerlendirilen yayınlarda veya eserlerde ve bu Yönetmelik kapsamında değerlendirilen yayınlara veya eserlere yapılan atıflar dikkate alınır, diğerleri kapsam dışıdır. Başvuru sahibinin kendi yayınlarına veya eserlerine yaptığı atıflar kapsam dışıdır. Başvuru sahibinin, sadece Devlet yükseköğretim kurumlarında üretilen yayınlarına veya eserlerine yapılan atıflar geçerlidir, diğerleri kapsam dışıdır. Atıfların değerlendirilmesinde kişi sayısı dikkate alınmaz, her bir başvuru sahibi için ayrı puanlama yapılır. Aynı yayın veya esere bir kitabın ya da makalenin farklı bölümlerinde veya kısımlarında yapılan atıflar yalnızca bir atıf olarak değerlendirilir. Ancak bölüm yazarları farklı olan kitaplarda farklı bölümlerde yapılan her bir atıf için ayrı puan değerlendirmesi yapılır” maddesi yer almaktadır (Madde 7, Fıkra 8). Atıf tablosu incelendiğinde “Güzel sanatlardaki eserlerin uluslararası ve ulusal kaynak veya yayın organlarında yer alması veya gösterime ya da dinletime girmesi” maddelerine yer verilmektedir (Tablo 4, Atıf Kategorisi). Bu bilgiler ışığında hala net olmayan ve atıflar konusunda fikir ayrılıklarına sebep olan görüşler gözlemlenmektedir.

Örneğin Gestuam “18 Mart Çanakkale Zaferi” Uluslararası Çevrimiçi Karma Sergisi etkinliğine katılan bir sanatçı veya tasarımcı sergiye katıldığına dair belge ile Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliğinde yer alan “Sergi” kategorisine başvuru yapabilmektedir (Gestuam, 2024). Yine aynı sergi etkinliği tarafından yayımlanan ve katılımcıların eserlerinin dizinlendiği, sergilendiği ISBN/ISSN almış katalog ile “Atıf” kategorisine başvuru yapılabilir. Bu noktada aynı düzenleyici kurulun ilgili etkinlik için oluşturmuş olduğu ISBN/ISSN almış katalog ayrı bir eser olarak mı ele alınmalı, yoksa düzenleyici kurulun ilgili etkinliğin kanıtlayıcı bir dokümanı olarak mı değerlendirilmelidir (Gestuam, 2024)? Sergi etkinliğine gönderilen ve aynı sergi etkinliğinin ISBN almış katalogunda yayımlanan, ilgili sergide ve katalogunda geçen aynı esere “Atıf” ve “Sergi” kategorisinden puan alması mükerrer durum oluşturmaz mı? Yaşanan bu duruma farklı bir örnek de bir kurumun düzenlemiş olduğu yarışmada derece alan eserin yine aynı yarışma komisyonunun yarışma sürecinde çıkarmış olduğu ISBN/ISSN almış katalogunda tüm eserlerle birlikte kazanan esere yer vermesi ve bu kitabın “Atıf” kategorisinde gösterilebilmesidir. Yaşanan bu durum Proje Faaliyetinde açıkça “mükerrer” olarak ele alınarak “puanlama yapılamaz” ibaresi bulunurken (Madde 7, Fıkra 2), bu veya benzeri bir açıklamanın yapılmaması, akademik teşvik düzenleme, denetleme ve itiraz komisyonları tarafından farklı yorumlanmasına ve uygulamada farklılıklara sebep olmaktadır. Örneğin Doçentlik ve Atama Yükselme kriterlerinde olduğu gibi “her çalışma tek kategoride değerlendirilmelidir” gibi bir ibare ile farklı yorumlamaların önüne geçilecektir. Paylaşılan bilgiler ve örnekler ışığında cevap verilmesi gereken önemli bir soru açığa çıkmaktadır. Bir sergide, yarışmada veya etkinlikte yer alan bir eser ile Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği kategorilerinde (sergi veya ödül) bir kez puanlanan çalışma aynı sergi, yarışma veya etkinliğin uzantıları veya parçaları olan dokümanlar ile (örneğin ISBN/ISSN alınmış bir katalog) bir kez daha farklı bir kategoride örneğin “Atıf” kategorisinde puanlanabilir mi (Resim 1)? Özetlemek gerekirse bir eser ile aynı etkinliğin uzantıları olan dokümanlar ile Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliğinde yer alan sergi, ödül ve atıf kategorilerine başvurulabilir mi?

Bu noktada katalogun anlamı ve işlevine bakılmalıdır. Katalog Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük ve Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğünde genel olarak “Kütüphane, kitabevi,

¹ Metin boyunca bu yönetmelikten söz edilecektir.

yayınevi, kurum vb. kuruluşların nitelikleri bakımından tanıtmak, aradıklarını bulmak, yer numaralarını belirlemek, göstermek için oluşturulan liste, kitap veya defter” olarak açıklanmaktadır. Üretilen veya var olan envanterin dizinlenmesini, gösterilmesini ve kolay bir şekilde ulaşılmasını hedeflemektedir. Hatta bu tanım altında doğrudan örnek olarak “Sergi kataloğunu göndermiştik aldın mı?” İnci Aral, Taş ve Ten, 35.” cümlesi verilmiştir (TDK, 2025). Yine Fransızca ve Eski Yunanca da “liste, bir dizinin öğelerini madde madde sıralayan yazı, sicil, defter” anlamına gelerek kayıt altına alma, belgelendirme vasfı vurgulanmaktadır (Nisanyansozluk, 2025).

Bu tanım ve paylaşılan örnek incelendiğinde açıkça aynı etkinliğin uzantısı olan kataloğun ayrı bir eserden ziyade ilgili etkinliğin yapıldığını ve dizinlendiğini gösteren kanıtlayıcı belge olarak nitelendirilmesinin veya muhasebe defteri gibi görülmesi daha doğrudur. Bu noktada bir eserle aynı etkinliğin uzantısı konumundaki kanıtlayıcı belgeler ile Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği’nde bulunan farklı kategorilere eş zamanlı iki başvuruya neden olduğu için mükerrer durumuna düşürecektir. Bu sorgulamadan anlaşılmaktadır ki ISBN/ISSN almış bir kataloğun atıf olabilmesi için aynı etkinlikten ziyade farklı bir etkinlikten yani farklı bir yazar/düzenleyici tarafından ilgili kişinin eserine, ISBN/ISSN almış bir kataloğa atıf yapması ve örnek görsel olarak kullanması gerekmektedir. Aksi durumda, aynı etkinlik kapsamında üretilmiş bir eserle ilişkilendirilen ve söz konusu etkinliğin gerçekleştiğine dair belge niteliği taşıyan katalog hem atıf kategorisinde hem de sergi katılım belgesi üzerinden sergi kategorisinde değerlendirilerek çift puanlamaya yol açabilmektedir. Bu durum, yönetmelik açısından mükerrerliğe neden olmakta ve teşvik sisteminin işleyişinde tutarsızlıklara sebebiyet vermektedir. Bu durum yönetmelik sınırlarının doğru okunmaması, komisyonların gözünden kaçması ya da kişiye özel insiyatif tanınması gibi kurumlararası işleyiş farklılıkları gibi sonuçlar doğurması bakımından etik değildir. Aynı etkinliğin parçası olan katalog dokümanının nasıl ele alınıp yorumlandığı atıf olarak değerlendirilip değerlendirilememesinde kilit rol oynamaktadır. Katalog dokümanının neden oluşturulduğu ve hangi ihtiyacı karşıladığı dikkatli bir şekilde düşünüldüğünde aynı etkinlik için ayrıca bir eser olarak ele alınmasından ziyade etkinliğin kanıtı olarak değerlendirilmesi daha uygun düşmektedir.

[Sergi Afışı \(Exhibition Poster\).jpg \(3.12 MB\)](#)
[Sergi Afışı \(Exhibition Poster\).pdf \(779 KB\)](#)
[18 Mart Sergi Bilgisi.jpg \(2.12 MB\)](#)
[Basvuru Formu \(18 March Exhibition Application Form\).docx \(1.39 MB\)](#)
[18 Mart Katılan Sanatçılar \(Participating Artists\).jpg \(3.94 MB\)](#)
[18 Mart Katılan Sanatçılar \(Participating Artists\).pdf \(11.49 MB\)](#)
[SERGİ KATALOĞU \(18 Mart 2024\).pdf \(99.40 MB\)](#)
[18 Mart KATILIM BELGELERİ.pdf \(1.09 MB\)](#)



Görsel 1. “18 Mart Çanakkale Zaferi” uluslararası çevrimiçi karma sergisi 2024 etkinliği dokümanları

Etkinliklerin ISBN/ISSN numarası alınmış katalogları, içerik ve işlev bakımından değerlendirildiğinde, bağımsız bir sanatsal ya da bilimsel eser olmaktan çok, ilgili etkinliğin gerçekleştiğini belgeleyen yardımcı dokümanlar olarak nitelendirilmelidir. Bu tür kataloglar, yalnızca bir dizinleme ve arşivleme işlevi gördüğünden, aynı etkinlik kapsamında yer alan çalışmalarla birlikte ayrı bir puanlama kategorisine dâhil edilmesi, mükerrer değerlendirme riskini doğurmaktadır. Dolayısıyla, bir etkinliğin ISBN/ISSN almış katalogu üzerinden yapılacak puanlama, yalnızca bu ISBN/ISSN numarası almış katalogun başka bir etkinlikte ya da yayında (dış kaynaklı) açık biçimde atıf konusu olduğunda anlamlı ve geçerli kabul edilmelidir. Böyle bir yaklaşım, hem mükerrer puanlamanın önüne geçilmesini sağlayacak hem de teşvik sisteminde bütünlük ve adalet ilkesini güçlendirecektir. Bu çerçevede, özellikle güzel sanatlar temel alanında sıkça karşılaşılan katalog, sergi ve atıf gibi kavramların Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği'nde daha açık, tutarlı ve bağlayıcı biçimde tanımlanması büyük önem taşımaktadır. Bu tanımların netleştirilmesi, farklı üniversitelerdeki uygulama farklılıklarını azaltarak değerlendirmenin şeffaflığını ve güvenilirliğini artıracaktır.

Tablo 1. Basitleştirilmiş tablo üzerinde olası senaryo ve çözüm önerileri I

Olay/Senaryo	Değerlendirme / Gri Alan	Önerilen Çözüm
Sanatçı, etkinliğe katılım belgesi ile “Sergi” kategorisinden başvuru yapıyor.	Uygun – Yönetmeliğe göre sergiler teşvik kapsamındadır.	Katılım belgesinin geçerliliği kontrol edilerek puan verilebilir.
Aynı etkinliğin sergisine ait katalog ile “Atıf” kategorisine başvuru yapılıyor.	Usul ve esaslara aykırıdır ve kabul edilmemektedir.	Aynı eserden yalnızca bir kategoriye puan verilmeli, tercihen sergi kabul edilmeli.
Farklı bir etkinliğe ait katalog, sanatçının eserine atıf yapıyor ve “Atıf” kategorisine başvuru yapılıyor.	Uygun – Atıf yönetmeliğe uygundur çünkü başka bir etkinlikten yapılan atıf veya alıntıdır.	Atıf olarak değerlendirilip puan verilebilir.

Ödül

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliğinde yer alan ödül tanımına göre “Başvuru sahibinin, kendi alanı ile ilgili yapmış olduğu mesleki, bilimsel veya sanatsal faaliyetler dolayısıyla almış olduğu ödülleri” olarak tanımlanmaktadır (Madde 3, Fıkra 1, Bent F). Ödülün değerlendirilmesinde, ödülün ilgili alanda olması gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca ödül tablosu incelendiğinde “Uluslararası ve Ulusal jürili sürekli düzenlenen (sürekli olarak verilen, daha önce en az beş kez verilmiş, ilgili kurum veya kuruluşun internet sayfasından duyurulan ve seçici kurulu olan) güzel sanat etkinliklerinde veya yarışmalarında eserlere verilen uluslararası, ulusal derece ödülü (mansiyon hariç) (Aynı çalışma veya eser nedeniyle alınan farklı ödüller için en fazla bir defa puanlama yapılır.)” maddeleri yer almaktadır (Tablo 4, Ödül Kategorisi).

Yarışmalarda özellikle mansiyonun hariç tutularak derece istenmesi sınırlı sayıya ve niteliğe vurgu yapmaktadır. Bu kapsamda sıralama derecesi belirtilmeyen veya özel isimlerle çoklu ödüllere layık görülen eserler ödül kategorisi altında değerlendirilmemesi nitelik açısından

daha doğru olacaktır. Örnek vermek gerekirse, 3 eser altın denizyıldızı derecesine, 20 eser gümüş denizyıldızı derecesine, 26 eser bronz denizyıldızı derecesine layık görülerek ödüllendirilmiştir (IOAF, 2025). Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı Güzel Sanatlar Temel Alanı ile ilgili Özel Şartlar bölümünde kişisel sergi şartında en az 15 eser istenmesi ile açılacak bir serginin yeterli olması kabul edilirken (Uak, 2024), ilk 49 eser yarışmadan derece almış olarak Akademik Teşvik Ödeneğinin Ödöl kategorisinde puanlandırılması nitelik açısından ve diğer ilk 3 derece alarak değerlendirilen eserler ile asimetrik bir şekilde puanlamaya sebebiyet vermektedir. Burada söz konusu olan problem, derecelendirmede ilk 3’e değer görölen eserlerin dikkate alınması mı, yoksa farklı derecelendirmeler ile çok sayıda eserlerin ödöl kategorisine dahil edilmesi mi? Mevcut yönerge ile mansiyon derecesinin bile dahil edilmediği bir ödöl kategorisinde çoklu derecelendirme ile ödöl kategorisine eklenen eserlerin asimetrik bir derecelendirmeye tabi tutuldukları tespit edilerek akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliğinde çoklu derecelendirmeye belli sayıda sınır getirilmemesi halinde “Ödöl” kategorisinde puanlanması yerine “Sergi” kategorisinde puanlanması daha doğru olacaktır (Resim 2).

Gold Starfish Award:		41 Vi	land
1 W		42 W	land
2 A	riye	43 W	
3 A	id	44 Al	
Silver Starfish Award:		45 D	
4 Ar		46 Er	
5 Si		47 Fr	re
6 Xu		48 N	
7 Xu		49 Ri	
8 Ka		Special Award:	
9 An	ian	50 C	
10 S		51 Q	
11 V		52 V	
12 Ti		53 L	
13 Ji	land	54 G	
14 N	land	55 H	
15 P	land	56 L	
16 P	land	57 L	
17 P		58 P	
18 S	n Thailand	59 S	
19 B		60 S	
20 El		61 V	
21 El		62 Z	
22 P		63 S	
23 A		64 D	
Bronze Starfish Award:		65 C	
24 W		66 K	
25 W		67 S	
26 Zh		68 E	Thailand
27 M	ia	69 P	land
28 Li		70 Ji	
29 Le		71 A	
30 Ar		72 A	
31 Pi		73 N	
32 Ra	ian	74 P	
33 Jv		75 L	
34 Ak	and	76 K	
35 Kz		77 T	
36 Pi	id	78 P	and
37 Pi	id	79 R	
38 Pr	and	80 D	
39 Sc		81 S	
40 Tr		82 A	

Görsel 2. Bir poster yarışmasının 2023 yılı kazananları

Akademik teşvik sistemi kapsamında ödüllerin derecelendirilmesiyle ilgili mevcut düzenlemelerde, ödöl alan eserlerin niteliğine vurgu yapılırken, mansiyonlar hariç tutulmakta ve az sayıda başarı elde etmiş eserlere öncelik verilmektedir. Ancak, mevcut sistemin çoklu derecelendirme yaklaşımına izin vermesi, yarış ortamında adaletsiz sonuçların ortaya çıkabilmesine neden olabilmektedir. Özellikle, birden fazla eserin ödüllendirilmesi durumunda, başarıların göreceli olarak değer kaybetmesi ve akademik teşvik sürecinde dengesiz bir rekabet ortamı oluşması söz konusu olabilmektedir. Bu çerçevede, Akademik Teşvik Yönetmeliğinin hükümleri incelendiğinde, ilgili metinde “ilk üç esere puanlama yapılır” veya “Her bir derecelendirme maksimum 2 kişiyi barındırabilir” gibi ifadelerle farklı yorumların önüne geçilebilir. Mevcut yönetmeliğin “ödöl” kategorisi farklı şekillerde yorumlanmasına yol açarak uygulamada belirsizliklere neden olabilmektedir. Ancak, her ne kadar yönetmelik farklı şekillerde yorumlanabilir olsa da mansiyonların hariç tutulması ve genel derecelendirmelerin yalnızca ilk üç eserle sınırlandırılması gerektiği yönündeki yaklaşım, çoklu derecelendirmelerin asimetrik bir yapıya sebep olduğu gerçeğini

değiştirmemektedir. Dolayısıyla, akademik ödüllerin teşvik sistemine entegrasyonu sırasında, ödüllerin sayısal çokluğu kadar, değerlendirme kriterlerinin nesnelliği ve adil rekabet ortamının sağlanması da büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, yönetmelikteki ilgili hükümlerin daha açık ve net bir şekilde ifade edilmesi, farklı yorumlamalara açık olmayan bir sistem oluşturulması açısından kritik bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Mevcut hali ile açık şekilde ilk 3 Dereceye girerek ve her bir derece altında maksimum 3 başarı kazanan çalışmaların ödül kategorisinde puanlanması daha doğru olacaktır. Aksi halde rakamları uçuk olabilecek çoklu derecelendirmelerin yarışmaların niteliğini düşüreceği unutulmamalıdır. Ayrıca mansiyon çalışmasının da yarışmalarda bir sıralama ve derece olduğu göz önünde bulundurularak “Ödül” kategorisi altında değerlendirilmesi ve çoklu derecelendirme ile sınırlandırılması daha adil olacaktır.

Tablo 2. Basitleştirilmiş tablo üzerinde olası senaryo ve çözüm önerileri II

Olay/Senaryo	Değerlendirme / Gri Alan	Önerilen Çözüm
Bir yarışmada eser, açıkça 1., 2. veya 3. olarak derecelendirilmiş.	Uygun – Yönetmeliğe göre derece ödülleri geçerlidir.	İlk üç derece ödülü alan eserler ödül kategorisinde puanlandırılabilir.
Yarışmada 10 eser altın, 20 eser gümüş, 26 eser bronz gibi özel adlarla ödüllendirilmiş ve sergilenmiş.	Belirsiz – Çoklu ve orantısız ödüller nitelik sorununa yol açıyor ve asimetrik puanlama riski oluşturmaktadır.	Bu tür ödüller sergi kategorisine yönlendirilmeli, ödül kategorisinde puanlanmamalıdır.
Eser, yarışmada mansiyon almış.	Yönetmeliğe göre kapsam dışı, Mansiyonlar açıkça hariç tutulmuştur.	Mansiyon ödülleri ödül kategorisine dahil edilmelidir.
Yarışmada ödül kazanan eserlerin dereceleri belirtilmemiş (örneğin sadece 'ödül aldı' ifadesi var).	Yetersiz – Net derece belirtilmediği için değerlendirme yapılamaz.	Ödül kategorisinde puanlama yapılmamalı; bilgi yetersizse sergi kategorisi değerlendirilmeli.
Aynı eser hem yarışmada derece almış hem de sergiye katılmış.	Yetersiz – Aynı eserle iki kategoriden puan alınamaz.	Eser sadece bir kategoride puanlandırılmalı; tercihen ödül kategorisi seçilmelidir.

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği'nde ödül kategorisine ilişkin değerlendirme ölçütleri, nitelikli başarıları esas alacak şekilde açık, nesnel ve yorumdan uzak bir biçimde yeniden düzenlenmelidir. Özellikle çok sayıda esere verilen özel isimli ödüller; yalnızca ilk üç dereceye giren ve her derecenin maksimum sayısı belirtilerek ayrıca mansiyonlarda dahil edilerek, jüri onaylı ve belgelenebilir nitelikteki çalışmaların “Ödül” olarak puanlanması sağlanmalıdır. Nitelik açısından ödül kriterlerini karşılamayan ve çoklu olarak dağıtılan bu tür ödüllerin, sergi kategorisinde değerlendirilmesi daha uygun bir yaklaşım olacaktır. Bu çerçevede, yönetmelik dili belirsizliklere yol açmayacak şekilde netleştirilmeli; uygulamada adil, şeffaf ve ölçülebilir bir değerlendirme sistemi tesis edilmelidir. Ayrıca, ödülün içeriği, verilmiş kriterleri ve kurumsal güvencesi gibi unsurlar da puanlamaya dâhil edilerek teşvik sisteminin akademik etikle uyumlu ve güvenilir bir yapıya kavuşması sağlanmalıdır.

Tasarım

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliğinde yer alan tasarım bilgisine göre “Tasarım faaliyetlerinin değerdendirilmesinde sadece bilim, teknoloji ve sanata katkı sağlayıcı nitelikte, başvuru sahibinin kendi alanı ile ilgili olan ve kamu kurumları veya özel hukuk tüzel kişileriyle yapılan sözleşme uyarınca uygulanmış veya ticarileştirilmiş tasarımlar dikkate alınır” yer almaktadır (Madde 7, Fıkra 5). Grafik tasarım çevremizde gerçek anlamıyla her yerdedir: Afişler, duyurular, ambalajlar, uygulamalar, logolar, arayüzler gibi görsel tasarımlar sıralanabilir. Ayrıca teknolojinin gelişmesi ile sıradanlaşan ve tekdüze olan tasarımlar, tasarım yazılım programları ve sitelerinin hazır şablon-yönlendirme seçenekleri ve üretken yapay zekâ teknolojilerinin yardımı ile sanat tasarım alanında sıradanlaşan bir şekilde tasarlanabilmektedir. Bu noktada asıl soru: Tasarım faaliyetlerinin bilim, teknoloji ve sanata olan niteliksel katkısı nasıl sorgulanmalı ve puanlandırılması nasıl olmalıdır? Örneğın üniversitelerde düzenli ve sık olarak yapılan etkinliklerde katılımcılar için tasarlanan sertifikalar, tasarım kategorisi altında değerdendirilmeli midir (Resim 3)? Sıradanlaşan, seri olarak üretimi yapılan ve aynı tasarım dilinin bir uzantısı olan sertifikalar tasarım kategorisi altında değerdendiriliyorsa niteliksel olarak sanata ve tasarıma ne tür bir katkısı bulunmaktadır? Bu sorular çoğu üniversitelerde akademik teşvik uygulama usul ve ilkelerinde tartışılıp paylaşılmadığı için mevcut durumda sertifikalar, duyurular, haberler, bannerlar gibi sıradanlaşan tasarım ürünleri tasarım kategorisi altına eklenebilmektedir. Bu durumda, yönetmelikte yer alan “bilime, teknolojiye ve sanata katkı sağlayıcı nitelikteki tasarımlar” ifadesi, yeterince sınırlandırılmadığı ve somut ölçütlerle tanımlanmadığı için işlevini yitirmektedir. Dolayısıyla, birçok tasarım ürünü bu kategoriye dâhil edilebilmekte ve düzenlemenin bağlayıcılığı zayıflamaktadır. Yani her grafik ürünün niteliği hangi ölçütlere göre değerdendirileceği açıkça belirtilmediği ve sorgulanmadığı için, bu ürünler tasarım kategorisi altında yer alabilmektedir. Bu noktada tasarım ürünleri birbirinden farklı olabileceği için kesin sınırlar çizmek zor olsa da en azından tasarım kategorisi içerisinde nelerin kabul edilmeyeceği üzerine örnek paylaşımlı maddeler ile yer alabilir.

Resim 2’de de görüldüğu üzere, bir etkinliğe ait katalog, broşür, yaka kartı ve sertifika gibi grafik tasarım ürünleri çoğunlukla aynı görsel konsept ve tasarım diliyle üretilmektedir. Ancak bu bütünlüklü yaklaşım, her bir tasarımın Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği kapsamında “Tasarım” kategorisine ayrı ayrı başlıklar altında sunulmasına olanak tanımaktadır. Örneğın bir sempozyum kapsamında hazırlanan afiş, aynı tasarım anlayışıyla üretilmiş katalog kapağı, yaka kartı, promosyon ürünü, sertifika tasarımı (takvim, defter kapağı vb.) gibi tamamlayıcı tasarımlar ile birlikte değerdendirildiğinde, bu durum aynı görsel çözümlemenin tekrarı üzerinden çoklu puan elde etme fırsatına dönüşebilmektedir. Bu uygulama, grafik tasarımın bilim, kültür ve sanat alanlarına olan katkısının gerçek niteliğinin değerdendirilmesi açısından tartışmalıdır. Zira amaç, sanatsal veya iletişimsel değeri olan bütünlüklü bir görsel sistem geliştirmekten çok, puan ve teşvik odaklı çoğaltılmış tasarım çıktıları üretmek olduğuında, tasarımın yaratıcı niteliği gölgelenmekte; değerdendirme süreçlerinin nesnelliği ve şeffaflığı sorgulanmaktadır. Bu nedenle, benzer görsel konseptle hazırlanan tasarımların ayrı ayrı değil, bütünsel bir proje olarak değerdendirilmesi gerektiği düşünölmektedir.

Tasarım kategorisi kapsamında mevcut düzenlemelerin daha nitelikli ve kapsayıcı hale getirilmesi için ilgili üniversitelerin ve paydaşların sürece aktif katılımı sağlanmalıdır. Bu doğrultuda, ilk olarak ilgili akademik birimler, fakölteler, enstitüler ve sektör temsilcilerinin iş birliğiyle uygulama usul ve ilkelerinin belirlenmesi gerekmekte ve belli aralıklarla gözden geçirilerek güncellenmesi gerekmektedir. Bu süreçte, tasarım alanında akademik ve mesleki standartların göz önünde bulundurulması, ulusal ve uluslararası iyi uygulama örneklerinin incelenmesi ve sektörel gereksinimlerin değerdendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Bir sonraki aşamada, belirlenen ilkelerin daha geniş bir çerçevede ele alınabilmesi adına Yükseköğretim Kurulu (YÖK) ve Üniversitelerarası Kurul (ÜAK) ile iş birliği içinde üniversiteler arası istişare toplantıları düzenlenmelidir. Bu toplantılar, tasarım eğitimi ve akademik yeterlilikler konusunda daha genel geçer ve sürdürülebilir ilkelerin oluşturulmasına zemin hazırlayacaktır. Aynı zamanda, mevcut yönetmeliklerin revize edilmesi veya geliştirilmesi için bir yol haritası oluşturulmasına katkı sağlayacaktır.

Mevcut düzenlemeler incelendiğinde, nitelikle ilgili şartların esnetilebildiği ve hatta bazı durumlarda göz ardı edilebildiği görülmektedir. Bu durum, akademik kalitenin korunması açısından risk teşkil etmekte olup, uzun vadede güzel sanatlar disiplininin itibarına zarar vermektedir. Bu nedenle, nitelik şartlarının daha sağlam kriterlerle desteklenmesi ve uygulamada karşılaşılan eksikliklerin giderilmesi amacıyla düzenli geri bildirim mekanizmaları kurulmalı ve denetim süreçleri güçlendirilmelidir. Tasarım kategorisinde akademik ve mesleki standartların yükseltilmesi için katılımcı, şeffaf ve sürdürülebilir bir sistem oluşturulmalı, ilgili tüm paydaşların sürece etkin bir şekilde dahil edilmesi sağlanmalıdır. Böylece tasarım alanına yönelik akademik yeterliliklerin ulusal ve uluslararası ölçekte daha güvenilir bir zemine oturtulması mümkün olacaktır.



Görsel 3. “18 Mart Çanakkale Zaferi” uluslararası çevrimiçi karma sergisi 2024” Sertifika belgeleri

Tasarım kategorisi altında tartışılması gereken bir diğer önemli konu, bir etkinliğin veya projenin düzenlenmesi sürecinde aynı etkinlik kapsamında üretilen grafik tasarım ürünlerinin Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği çerçevesinde nasıl değerlendirilmesi gerektiğidir. Mevcut durumda, örneğin Gestuam “18 Mart Çanakkale Zaferi” Uluslararası Çevrimiçi Karma Sergisi etkinliği kapsamında hazırlanan afiş tasarımı, katalog tasarımı ve sertifika tasarımı gibi grafik ürünlerin, Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği çerçevesinde tek bir tasarım ürünü olarak mı, yoksa her biri ayrı bir tasarım ürünü olarak mı puanlandırılması gerektiği konusunda net bir değerlendirme ölçütü bulunmamaktadır. Ayrıca, söz konusu grafik ürünlerin büyük ölçüde birbirinin uyarlamaları olduğu hususu da dikkate alınmalı ve bu durumun puanlandırma sürecine nasıl yansıtılacağı kesinlikle belirlenmelidir (Görsel 1 ve 3). Benzer şekilde, tüzel bir kişi için hazırlanan kurumsal kimlik tasarımına ait logo, kartvizit, antetli kâğıt, zarf, başarı belgesi, sertifika, personel takip formu, çıkartma, web sitesi arayüzü, bloknot, takvim, ajanda, tebrik kartları ve diğer tanıtıcı malzemeler gibi unsurların teşvik kapsamında nasıl ele alınacağı da açıklığa kavuşturulması gereken konular arasındadır (Ülger, 2021: 458). Bu noktada, konuya ilişkin niteliksel değerlendirmelerin henüz yeterince olgunlaşmadığı ve doğrudan belirli bir yaklaşımın benimsenmesinin sürecin hatalı işletilmesine yol açabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla, konuyla ilgili tüm akademik ve profesyonel paydaşların görüşlerinin alınması, müzakereler yapılması ve bu süreç sonucunda öncelikle üniversitelerin alana özgü uygulama usul ve ilkelerinin belirlenmesi, ardından daha geniş katılımcı gruplarla birlikte genel geçer bir düzenlemenin oluşturulması daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır. Bu süreçte, evrensel etik değerler ve akademik ilkeler gözetilmeli, değerlendirme kriterlerinin niteliği yükseltmeye yönelik bir çerçevede şekillendirilmesi temel bir ilke olarak benimsenmelidir.

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği’nin “Tasarım” kategorisi, bilim, teknoloji ve sanata

nitelikli katkı sağlayan özgün çalışmaları esas alacak şekilde yeniden düzenlenmeli veya en azından tekrar eden belirgin hatalar örnek gözetilerek kapsam dışı bırakılmalıdır. Sıradanlaşan ve seri üretime dayalı grafik ürünlerin bu kapsamda değerlendirilmesi engellenmeli; tasarımın özgünlüğü, işlevselliği ve katkı değeri somut ölçütlerle tanımlanmalıdır. Aynı etkinlik kapsamında üretilen benzer görsel uygulamaların veya tamamlayıcı tasarım ürünlerinin her biri ayrı tasarım olarak puanlanmamalı, bu tür çalışmalar bütünlük içinde değerlendirilmelidir. Hazır şablonlarla üretilen, tekrar barındıran ve tasarım dilinin devamı olan çalışmalar (grafik ürünler), nitelik açısından “Tasarım” kategorisine dâhil edilmemelidir. Tasarımın teşvik kapsamında değerlendirilmesi için biçimsel yaratıcılık, kavramsal derinlik ve alanla ilişkili özgün katkılar gibi somut ölçütlerin karşılanması gereklidir. Bu çerçevede, üniversiteler arası uygulama birliğinin sağlanması ve değerlendirme ölçütlerinin açık biçimde tanımlanması, teşvik sisteminin akademik ve etik açıdan güvenilirliğini artıracaktır. Sürecin sağlıklı işlemesi için akademik ve mesleki paydaşların katılımıyla uygulama usul ve esasları belirlenmeli, denetim ve geri bildirim mekanizmaları güçlendirilerek nitelik odaklı, şeffaf ve sürdürülebilir bir sistem oluşturulmalıdır.

Tablo 3. Basitleştirilmiş tablo üzerinde olası senaryo ve çözüm önerileri III

Olay/Senaryo	Değerlendirme / Gri Alan	Önerilen Çözüm
Sertifika gibi şablon tabanlı, seri üretilmiş grafik ürünler tasarım kategorisine ekleniyor.	Yetersiz – Niteliksel katkı tartışmalı, sanatsal ve özgünlük kriteri zayıf. Nitelik belirsizliği barındırıyor.	Bu tür işler yalnızca teknik düzenleme olarak kabul edilmeli, tasarım kategorisinde değerlendirilmemeli.
Aynı etkinlik için hazırlanan afiş, katalog ve sertifikalar ayrı ayrı tasarım olarak puanlanıyor.	Belirsiz – Ürünler benzer tasarım diline sahip ve uyarlama niteliğinde. Mükerrer puanlama riski barındırıyor.	Devam niteliğindeki tasarımlar bütünsel olarak tek bir ürün sayılmalı; bir defa puanlandırılmalı.
Tüzel kişilikler için hazırlanan kurumsal kimlik unsurlarının (logo, kartvizit, zarf vb.) tamamı ayrı ayrı puanlanıyor.	Belirsiz – Parçalı yapı sistematik puan artışına yol açabilir. Toplu tasarımlar tek tek puanlanıyor.	Kurumsal kimlik bütün olarak değerlendirilerek tek bir tasarım faaliyeti olarak puanlanmalıdır.
Duyuru ve haber görselleri, her biri için ayrı tasarım faaliyeti olarak ekleniyor.	Yetersiz – Tekrara dayalı, düşük özgünlük taşıyan içerikler. Katma değer düşük ve Nitelik belirsizliği.	Bu ürünler yalnızca bilgilendirme amacı taşıdığı için tasarım kategorisine dahil edilmemelidir.

Sonuç

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği ile akademisyenlerin ödüllendirilmesi yoluyla niceliğin ve niteliğin artırılması yönünde olumlu bir adım olup, özellikle güzel sanatlar alanında bazı şartların çok geniş yorumlanabildiği ve uygulama birliğinin sağlanmasında farklı anlaşılabilceği tespit edilmiştir. Bu farklı uygulama potansiyellerini engellemek ve tartışmalar sonucu daha açık, yeterli ve tutarlı öneriler ile niteliğin yukarıya taşınması hedeflenmiştir. Aksi halde bir yarışmada derece almış bir eserin aynı etkinliğin uzantıları olan kanıtlayıcı dokümanları ile hem “Ödül” kategorisinde hem “Sergi” kategorisinde hem de “Atıf” kategorisinde puan alması kaçınılmazdır. Bu mükerrer durumu kaldırmak için proje faaliyetlerinde olduğu gibi temelde aynı projenin, serginin veya etkinliğin uzantısı olan

çalışmalarda bir eser bir kategoride (tabloda) bir kez değerlendirilir şeklinde belirtilmelidir. Ayrıca bir esere atıf olarak ifade edilebilmesi için farklı bir eserden yani aynı etkinliğin veya projenin bir kanıtlayıcı belgesi veya parçası olmayan, farklı bir eserde alıntı olarak yer verilmesi gerekmektedir. Yine araştırmada anlaşılmaktadır ki ISBN/ISSN numarası almış bir katalogun anlamı ve çıkışı üretilen veya var olan envanterin kayıt altına alınmasını sağlayan kitap veya listedir. Bu bakımdan aynı serginin, yarışmanın veya etkinliğin ISBN/ISSN numarası almış katalogu, o etkinlikte yer alan eserler için bir alıntı değil, kanıtlayıcı ve arşivlenmesi için bir dokümanı olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği kapsamında ödül alan eserlerin derecelendirilmesi konusunda mevcut uygulamalar değerlendirildiğinde, farklı yarışma formatlarının asimetrik sonuçlar doğurduğu ve bu durumun ödül kategorisinde adil bir puanlama mekanizması oluşturulmasını zorlaştırdığı görülmektedir. Özellikle, bazı yarışmalarda derece kavramı net bir şekilde birinci, ikinci ve üçüncü olarak belirlenirken, diğer yarışmalarda çok sayıda eserin ödüllendirilmesi, değerlendirme sürecinde tutarsızlıklara yol açmaktadır. Örneğin, yalnızca üç derece verilen bir yarışma ile toplamda elliye yakın katılımcının derece aldığı bir yarışmanın (Resim 2) aynı kategori altında değerlendirilmesi, puanlamanın adaletli olmadığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Bu noktada çoklu derecelendirme kabul edilecekse bile çerçevesinin çizilmesi ve suiistimalleri engelleyici nitelikte olması gerekmektedir. Ayrıca, mansiyon ödüllerinin bile dikkate alınmadığı mevcut sistemde, çok sayıda ödüllendirme yapılan yarışmalara dair adil bir puanlama yöntemi bulunmamaktadır. Bu nedenle, yarışmalarda derecelendirmenin açık, tutarlı ve net bir şekilde birinci, ikinci ve üçüncü sıralaması ile sınırlandırılması veya çoklu derecelendirmelerde üst limit eklenmesi ve yalnızca belirlenen çoklu dereceli yarışmaların akademik teşvik hesaplamalarına dâhil edilmesi önerilmektedir. Ek olarak, mansiyon derecesinin de puanlamaya dahil edilmesi ve çoklu derecelendirmede üst limitinin belirlenmesi önerilmektedir.

Bunun yanı sıra, tasarım kategorisinde yer alan eserlerin kapsamının oldukça geniş yorumlandığı tespit edilmiştir. Bu durum, akademik teşvik ödeneği başvurularında belirsizliklere neden olmakta ve yanlış başvuruların önlenmesi adına daha kesin kriterler belirlenmesini gerektirmektedir. Bu doğrultuda, öncelikle üniversitelerin Akademik Teşvik Uygulama ve Denetleme Komisyonları tarafından bilime, teknolojiye ve sanata niteliksel katkı sağlayan tasarımların tanımlanması gerekmektedir. Bu tanımlama sürecinde, ulusal ve uluslararası akademik standartlar göz önünde bulundurulmalı, sanatsal ve endüstriyel tasarımların nitelik ölçütleri açıkça belirlenmeli ve hangi tasarımların akademik teşvik kapsamında değerlendirileceği net bir şekilde ortaya konulmalıdır. Eğer ortak nitelikler belirlenmesi mümkün değilse bile kapsam dışı örnekler paylaşılarak genel yapılan yorumlama hataları en aza indirilebilir. Aksi takdirde aynı üniversite içerisinde adil olmayan puanlamalar ve ödemeler ortaya çıkacaktır. Ayrıca, mevcut Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği incelendiğinde, belirli şartların açıklık, tutarlılık ve yeterlilik açısından eksiklikler içerdiği görülmektedir. Bu durum, hatalı ve adil olmayan puanlamaların yapılmasına neden olmakta ve akademik teşvik sisteminin güvenilirliğini zedelemektedir. Bu çerçevede, üniversitelerin ilgili bölümlerinin Akademik Teşvik Uygulama Usul ve İlkelerini detaylı bir şekilde belirleyerek açık bir şekilde ilan etmesi büyük önem taşımaktadır. Bu tür bir şeffaf uygulama, zaman içerisinde diğer üniversitelerle etkileşim içinde daha kapsamlı ve bütüncül ilkelerin oluşmasına katkı sağlayacaktır.

Bununla birlikte, akademik teşvik ödeneğinin kamu zararına yol açtığına dair bazı Sayıştay raporları incelendiğinde, yapılan hatalı ödemelere yönelik itiraz mekanizmalarının yeterince etkin çalışmadığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, akademik teşvik komisyonlarının belirlenme süreçlerinde tüm alanlardaki akademisyenlerin sürece dahil edilmesi, değerlendirme süreçlerinin şeffaf hale getirilmesi ve kararların açık bir şekilde gerekçelendirilmesi gerekmektedir. Ayrıca, şaibeli veya değerlendirme konusunda tereddüt uyandıran başvurular için ilgili alan uzmanlarından görüş alınarak hareket edilmesi, gerektiğinde daha fazla bilirkişi ve akademik kurul ile istişarelerde bulunulması önerilmektedir. Aksi takdirde, üniversiteler arasında uygulama farklılıkları nedeniyle adil olmayan puanlama ve ödemeler söz konusu olacaktır. Ek olarak akademik teşvike başvuran

akademisyenler ile akademik teşvik denetleme kurullarının da aynı kişilerden oluşması tarafsızlık ilkesine ters düşmektedir. Bu noktaya vurgu yapan kısımlar daha belirgin hale getirilerek farklı yorumlanmalar azaltılacaktır.

Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği'nde yer alan hükümlerin daha açık, net ve yorumdan uzak biçimde ifade edilmesi, uygulamada karşılaşılan sorunların önemli ölçüde azaltılmasına katkı sağlayacaktır. Ancak, her durumun siyah-beyaz şekilde kesin çizgilerle ayrılması mümkün olmadığından, özellikle gri alanlarda Akademik Teşvik Düzenleme, Denetleme ve İtiraz Komisyonlarının etik ilkelere bağlı kalarak, özenli ve nitelik odaklı kararlar alması kritik öneme sahiptir. Pek çok hata, bu komisyon aşamasında dikkatli bir değerlendirme ile önlenilecekken, Sayıştay raporlarında da görüldüğü üzere benzer hatalar ne yazık ki tekrarlanmaktadır. Bu nedenle, komisyon üyelerinin belirsizlik içeren durumlarda yalnızca dar bir çekirdek ekip içinde karar almak yerine, alanında uzman meslektaşlarıyla istişarede bulunarak fikir birliği ile hareket etmeleri; karar süreçlerinde şeffaflık, katılımcılık ve akademik etik çerçevesinde ilerlemeleri önerilmektedir.

Bu araştırma kapsamında, akademik teşvik uygulamalarına yönelik belirsizliklerin giderilmesi amacıyla gri alanda kalan bazı sorular, CİMER aracılığıyla YÖK'e iletilmiş ancak 4982 sayılı Bilgi Edinme Hakkı Kanununun 27. Maddesi kapsamında değerlendirildiğinden dolayı cevap verilmemiştir. Bu bağlamda, benzer araştırmalar yürüten diğer akademisyenlere, Sayıştay raporlarının incelenmesi, akademik teşvik konusunda uzmanlaşmış akademisyenlerle görüşmeler gerçekleştirmeleri ve yönetmeliğin geliştirilmesine yönelik daha derinlemesine araştırmalar yapmaları önerilmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışmayla akademik teşvik sisteminin daha adil, şeffaf, tarafsız ve akademik niteliğe uygun hale getirilmesine yönelik bir katkı sunulması amaçlanmıştır. Akademik teşvik ödeneği sisteminin bilimsel ve etik standartlarla uyumlu bir yapıya kavuşması için net ve objektif değerlendirme ölçütleri oluşturulmalı, sürecin tüm paydaşlarla birlikte gözden geçirilerek gerekli revizyonlar yapılmalıdır. Son söz olarak bu çalışma ile akademik nitelik ve etik değerlerin yukarıya taşınmasına küçük de olsa katkı sağlamaya çalışılmıştır.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Mustafa Akman  <https://orcid.org/0000-0002-1163-7651>

Kaynakça

- Akademik Teşvik Ödeneği Yönetmeliği [ATÖY] (2018, Haziran). *Akademik teşvik yönetmeliği*. <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=201811834&MevzuatTur=21&MevzuatTertip=5> (Erişim: 26.04.2025)
- Aktan, C. C. (2025) Ek ders soygunu ve akademik teşvik kollama yükseköğretim kurumlarında daha fazla ek ders ücreti almaya ve akademik teşvik desteği sağlamaya yönelik manipülasyonlar ve suistimaller. *Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi*, 17(1), 133-172.
- Alanka, D. (2024). Nitel bir araştırma yöntemi olarak içerik analizi: Teorik bir çerçeve. *Kronotop İletişim Dergisi*, 1(1), 64-84.
- Demir, S. B. (2018). Predatory journals: Who publishes in them and why? *Journal of Informatics*, 12, 1296-1311.
- Gestuam (2024, Şubat). “18 Mart Çanakkale Zaferi” uluslararası çevrimiçi karma sergi, 18 – 30 Mart 2024. <https://gestuam.marmara.edu.tr/event/18-mart-canakkale-zaferi-uluslararasi-cevrimici-karma-sergi-18-30-mart-2024> (Erişim: 26.04.2025)
- Msgsü (2025, Şubat). *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi akademik teşvik ödeneği uygulama usul ve ilkeleri*. <https://msgsu.edu.tr/wp-content/uploads/2025/01/MSGSU-Akademik-Tesvik-Uygulama-Usul-ve-Esasları.pdf> (Erişim: 26.04.2025)
- Nisanyansozluk (2025). *Katalog, çağdaş Türkçenin etimolojisi*. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/katalog> (Erişim: 26.02.2025)
- Öksüz, M. (2024). Yükseköğretim kurumlarında kamu zararı: Sayıştay ilamlarından kanıtlar. *Sayıştay Dergisi*, 35(133), 211-240.
- Resmî Gazete (2018). 27 Haziran 2018 tarihli ve 30461 sayılı resmî gazete. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/06/20180627.htm> (Erişim: 26.02.2025)
- TDK (2025, Şubat). *Katalog kelimesinin anlamı*. <https://sozluk.gov.tr> (Erişim: 26.04.2025)
- Turhan, M. ve Erol, Y. C. (2017). Akademisyenlerin akademik teşvik ödeneğine ilişkin görüşleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(3), 281-296.
- Uak (2024). *Güzel sanatlar temel alanı doçentlik başvuru şartları*. https://www.uak.gov.tr/Documents/docentlik/2024/2024-mart-donemi/basvuru-sartlari/guzelsanatlarTemelAlani_08032024.pdf (Erişim: 26.02.2025)
- Ülger, K. (2021). Kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarımın rolü ve önemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 27, 449-471.
- Ültay, E. ve Ültay, N. (2018). Akademik teşvik ödeneğinin bilimsel faaliyetlere etkisi hakkındaki akademisyen görüşleri. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 1, 162-171.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Gestuam, 2024, “18 Mart Çanakkale Zaferi” uluslararası çevrimiçi karma sergisi 2024 etkinliği dokümanları. <https://gestuam.marmara.edu.tr/event/18-mart-canakkale-zaferi-uluslararasi-cevrimici-karma-sergi-18-30-mart-2024> (Erişim: 26.04.2025).
- Görsel 2. IOAF, “Asian Federation of Arts, Culture and Sciences” 2023 Yılı poster yarışmasının kazananları. <http://www.asianacs.com/ioaf2024> (Erişim: 26.04.2025).
- Görsel 3. “Bandırma Onyedil Eylül Üniversitesi Uluslararası Yeşil Gönen Afiş Sergisi 2024” Sergisi sertifika belgeleri. <https://gestuam.marmara.edu.tr/event/18-mart-canakkale-zaferi-uluslararasi-cevrimici-karma-sergi-18-30-mart-2024> (Erişim: 26.04.2025).

17. yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde Doğu kültürünün izleri: Mavi-beyaz Çin porselenleri

Traces of Eastern culture in 17th century Dutch still life paintings: Blue-and-white Chinese porcelains

Bayram Dağlı^{1*} , Meliha Yılmaz² 

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye

² Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

Özet: Bu çalışmada amaç, 17. yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde kullanılan mavi-beyaz Çin porselenlerinin iki kültür bağlamında sosyal, ekonomik ve sanatsal olarak incelenmesidir. Bu araştırmanın teorik kısmı nitel araştırma yöntemlerinden betimsel incelemeyle oluşturulmuş olup, veriler literatür taraması kullanılarak elde edilmiştir. Veriler betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Araştırmada ele alınan sanatçıların eserleri analiz edilirken, Julie Hochstrasser'in *Natürmort ve Ticaret* isimli kitabında benimsediği yaklaşım ile anlamı resimlerin biçimsel niteliklerinde arayan teorisyenlerin anlayışından hareket edilmiştir. Araştırma, 17. yüzyılda natürmort türünde eserler üretmiş olan yedi sanatçı ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada elde edilen sonuca göre, 16. yüzyılda yeni ticaret yollarının bulunması, bu yüzyılın sonlarından itibaren ekonomik ve kültürel olarak dönüşüm yaşayan Hollanda Cumhuriyetiyle Çin arasındaki etkileşim, 17. yüzyılın başlarından itibaren mavi-beyaz Çin porselenlerine olan talebi arttırmıştır. Çin'de üretilen porselenlerin niteliğine sahip porselenlerin Avrupa'da üretilmemesi, onu nadir ve pahalı bir obje haline getirmiştir. Zengin orta kesim ve tüccarların mavi-beyaz porselenlere olan yoğun talebi, onu vazgeçilmez bir tüketim nesnesi olmasını sağlamıştır. Sosyal dönüşümlerin yanı sıra Hollanda'da resim sanatının alt konularından olan natürmort, 17. yüzyılda yükselişe geçmiş, kompozisyonlar dönemin zenginliğini ve bolluğunu yansıtan egzotik objeler, meyveler, yemişler, çiçekler ve hayvanlarla donatılmıştır. Ressamların kompozisyonlarında resmettikleri nadir objelerin başında Çin'den ithal edilen mavi-beyaz porselenler gelmiş, bir gösteren olarak sosyal ve ekonomik içerikli ima ve anlamları üzerinde barındırmıştır.

Anahtar Sözcükler: Natürmort, Hollanda altın çağı, Mavi-beyaz porselen, 17. yüzyıl, Çin

Abstract: This study aims to examine the social, economic, and artistic dimensions of blue-and-white Chinese porcelain depicted in 17th-century Dutch still-life paintings within the context of both cultures. The theoretical framework of this research is based on descriptive analysis, one of the qualitative research methods, and the data were obtained through a literature review. The data were analyzed using the descriptive analysis method. In analyzing the works of the artists addressed in this study, the approach adopted in Julie Hochstrasser's *Still Life and Trade* has been utilized, alongside perspectives that seek meaning within the formal qualities of paintings. The study is limited to seven artists who produced still-life works in the 17th century. The findings indicate that the discovery of new trade routes in the 16th century and the economic and cultural transformations in the Dutch Republic towards the end of the century increased the demand for blue-and-white Chinese porcelain from the early 17th century onward. The inability to produce porcelain with the same quality as that manufactured in China made it a rare and expensive commodity. The strong demand for blue-and-white porcelain among wealthy middle-class individuals and merchants rendered it an indispensable consumer object. In addition to social transformations, the still-life genre, a subcategory of Dutch painting, gained prominence in the 17th century, with compositions filled with exotic objects, fruits, nuts, flowers, and animals that reflected the era's wealth and abundance. Among the rare objects depicted in these compositions, blue-and-white porcelain imported from China was particularly prominent, serving as a visual signifier laden with social and economic implications.

Keywords: Still life, Dutch golden age, Blue-and-white porcelains, 17th century, China

Citation: Dağlı, B. ve Yılmaz, M. (2025). 17. Yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde Doğu kültürünün izleri: Mavi-beyaz Çin porselenleri. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 25-49.

Giriş

Uygarlık tarihinde varlık göstermiş olan tüm toplumlar, ortaya koydukları kültürel unsurlarla farklılıklarını ortaya koymuş ve kendilerini diğer kültürlerden ayıran göstergelerin somut olarak üretilmesini sağlamışlardır. Bu toplumlar arasında yer alan Çin kültürü, uzun süre diğer kültürlerle sınırlı ilişki kurarak gelişmiştir. Fakat, üzerinde bulunduğu coğrafyanın zengin hammaddeleri sayesinde, yetenekli ustalarının geliştirdiği tekniklerle, estetik ve kullanışlı nesneler üretmişlerdir. Bu nesnelerin başında Avrupa'da 16. yüzyıldan itibaren sofa takımlarında kullanılan, kraliyet ve aristokrat koleksiyonlarına eklenen porselenler gelmiştir.

İpek yolu dışında yeni ticaret yollarının bulunmasıyla, (özellikle 1500'lerin sonlarından itibaren) Avrupa'ya yoğun porselen ihracatının başladığı görülmektedir. Nadir ve egzotik objelere¹ karşı yüksek bir talep içerisinde olan Hollanda,² 1600'lerde diğer Avrupa ülkelerinden farklı olarak sosyal, ekonomik ve siyasal dönüşümüyle ön plana çıkmıştır. Bu dönemde, tüccar ve zengin orta sınıfın talepleri doğrultusunda Çin'den porselen ithalatı başlamış ve bu durum toplumsal alışkanlıklarda ve kültürel öğelerde bazı değişimlere yol açmıştır.

Değişim dönemlerinde, nesnelerin sosyal göstergeler haline gelmesi, toplumsal olarak derin varoluşsal durumları beraberinde getirmektedir. Sosyal ve ekonomik değişimlerin sonucunda bu anlayış, birçok faktörün etkisiyle dönüşüm sürecine girmektedir. İlk olarak, porselen gibi bir nesnenin üretim koşulları ortaya çıkar ve somut olarak üretilir. Ardından, bu nesnen başkaları tarafından keşfedilir, sahip olma arzusunu tetikleyen şartlar oluşur ve bu talebin sosyo-ekonomik değeri belirlenir. Böylece nesne toplumsal bir gösterene dönüşür ve ona yüklenen anlamlarla birlikte değerlendirilmesi gerekir. Hollanda'nın Çin ile kurduğu ticari ilişkinin bir parçası olan mavi-beyaz porselenler, Hollanda'nın toplumsal yaşamındaki değişimlerin sanat eserleri üzerinde betimlenen göstergeler aracılığıyla incelenebilmesine fırsat vermektedir. Ayrıca porselenlerin iç ve dış yüzeylerine yansıyan imgeler aracılığıyla, Çin kültürüne ait öğelerin görülebilmeye olanak tanımaktadır.

17. yüzyıl Hollanda'sında kullanılan bu seramik objeler, dönemin ekonomik ve toplumsal dönüşümlerine dair önemli çıkarımlar yapılmasını mümkün kılan göstergelerdendir. Bu objeler, küresel ticaret ağlarının genişlemesi, burjuva sınıfının yükselişi ve lüks tüketim kültürünün yaygınlaşması gibi olgularla doğrudan ilişkilidir. Hollanda'da o dönem yaşanan toplumsal dönüşümler, sanat eserlerine yeni ve estetik biçimlerin girmesinin yolunu açmıştır. Özellikle 16. yüzyılın sonlarından itibaren popülerleşen natürmort resimlerde, Hollandalılar için yeni ve nadir bir obje olan porselenler de yer almaya başlamıştır. Bu porselenler, kimi zaman ressamın kendisinin seçtiği bir obje olurken, bazen de o resmi sipariş eden veya talep eden kişinin isteği sonucunda natürmort kompozisyonlarına eklenmiştir. 17. yüzyıl boyunca resmedilen porselenler, kendi döneminin sosyal, ekonomik ve sanatsal anlayışına tanıklık ve aracılık yapmıştır.

Yöntem

Bu çalışmanın amacı, 17. yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde yer alan mavi-beyaz porselenlerin incelenmesidir. Araştırma kapsamında, Çin'de üretilerek Hollanda'ya ihraç

¹ Bitki, hayvan, insan, insan üretimi olan nesneler ve emptialar.

² Bugün, Hollanda'yı (the Netherlands) oluşturan bölgeye verilen adlar bazı karışıklıklara sebep olabilmektedir. Erken modern (16. ve 18. yüzyıllar) zamanda Hollanda ve Alçak Ülkeler (Low Countries) hem günümüz Belçikası (Güney Hollanda veya Güney Alçak Ülkeler) hem de Hollanda (Kuzey Hollanda veya Kuzey Alçak Ülkeler) için kullanılıyordu. Bu bölgeler, birbirinden bağımsız eyaletlerin bir birleşimiydi bu nedenle bir ulus oluşturmuyorlardı. Hollanda kuzeybatıdaki bu eyaletlerden biriydi. Güneydeki Flanders'de öyleydi. Hollanda ismi genellikle günümüz Hollandasının tamamını tanımlamak için kullanılır. Kesin olarak konuşulduğunda bu da yanlıştır. İspanya'ya karşı isyandan sonra Güney Hollanda Habsburg İmparatorluğunun (İspanyol veya daha sonra Avusturya) bir parçası olarak kalırken Kuzey Hollanda alternatif olarak Hollanda Cumhuriyeti veya Birleşik Eyaletler olarak adlandırılan bir devlet oluşturmuştur (Brandon, 2011:106). Birleşik Eyaletler, (Gelderland, Holland, Zeeland, Utrecht, Friesland, Overijssel en Stad en Lande (Groningen)) 1588'den 1795'e kadar Eyaletler Genel Meclisi (Staten-Generaal) tarafından yönetilmiş ve bir bakıma Cumhuriyetin konfederat hükümeti olmuştur (Staten-Generaal, 2025). Bu bilgilerden hareketle, makalede Hollanda'nın o dönemdeki isimlendirmesi (Utrecht Birliği, Birleşik Eyaletler vs.) yerine literatürde kullanıldığı şekliyle Hollanda veya Hollanda Cumhuriyeti kullanılmıştır.

edilen mavi-beyaz porselenlerin sanatsal, sosyal, ekonomik bağlamları ve Hollanda natürmortlarındaki ikonografik temsili ele alınmaktadır.

Araştırmanın teorik kısmında, nitel araştırma yöntemlerinden olan literatür taraması kullanılmıştır. “Literatür taraması, belirli bir konu hakkında yapılan çalışmaların sistematik biçimde betimlenmesi ve sentezlenmesidir” (Demir, 2024: 315). Literatür taraması ile elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Yıldırım ve Şimşek’e göre (2016: 239) betimsel analiz, elde edilen verilerin daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasıdır. Araştırma verilerinin analizi için öncelikle bir çerçeve (Mavi-beyaz Çin porselenlerinin kullanıldığı 17. yüzyılda Hollanda’da üretilmiş natürmort resimler) oluşturulmuş, araştırma kapsamına alınan çalışmaların görsel, ikonografik, sanatsal, bağlamsal yönleri göz önünde bulundurularak düzenlenmiştir. Son olarak bu veriler tanımlanmış ve yorumlanmıştır.

17. yüzyılda Hollandalı sanatçıların ürettiği natürmort resimler araştırmanın evrenini oluşturmuştur. Kompozisyonunda mavi-beyaz Çin porseleni (porselenleri) kullanılan natürmort resimler hedef evren olarak belirlenmiştir. “Konu sınırının çok geniş veya dar tutulması sorunlara yol açacaktır. Konu genişledikçe yüzeyselleşecek ve ayrıntılar ortadan kalkacak, konu daraldıkça derinleşecek ve konunun bütün yönleriyle ele alınması mümkün olacaktır” (Tay, 2019: 1172). Bu nedenle, 17. yüzyılda natürmort resimler üretmiş ve dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan eserlerin seçilmesi olanağını veren tipik durum örneklemesi kullanılmıştır. Bu aşamada, sanatçı bazlı seçim stratejisi izlenmiştir. Araştırmanın bağlamını güçlendireceği düşünülen, mavi-beyaz Çin porselenlerini kompozisyonlarına ekleyen Willem Kalf, Pieter Claesz, Willem Claeszoon Heda, Clara Peeters, Jan Davidsz de Heem, Jan Jansz Treck ve Juriaan van Streek isimli sanatçılar araştırmanın kapsamına alınmıştır.

Araştırma kapsamına dahil edilen eserlerin analizinde, Julie Hochstrasser’in (Akt. Kehoe, 2023) *Natürmort ve Ticaret (Still Life and Trade)* adlı kitabında benimsediği yaklaşım kullanılmıştır. Bu yaklaşımda, natürmort kompozisyonlarında betimlenen bir dizi nesne türüne derinlemesine bakılır. Hochstrasser’in temel kaygısı bu emtiaların Hollanda pazarına girmesini sağlayan, çoğu zaman zorunlu olan emeği ortaya çıkarmaktır. Ayrıca makalede, natürmortlarda tasvir edilen imgeler için ikonografik ve sembolik bir anlam öne sürmekten ziyade anlamı resimlerin biçimsel niteliklerinde arayan (Roland Barthes, Svetlana Alpers, Hal Foster, Norman Bryson, Celeste Brusati, Hanneke Grootenboer) teorisyenlerin anlayışı göz önünde bulundurulmuştur (2023: 95-96). Araştırmada, natürmortlarda resmedilen mavi-beyaz Çin porselenlerinin türü, biçimleri, kompozisyonlardaki konumları, üzerindeki desenlerin betimlemeleri, biyografileri ve varsa sembolik anlamları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Kavramsal Çerçeve

Mavi-Beyaz Porselenlerin Tarihsel Gelişimi

Çin uygarlığı, benzersiz sanat ve zanaat teknikleriyle dünya kültürüne önemli katkılar sunmuştur. Bu mirasın en çarpıcı örneklerinden biri, teknik mükemmelliği ve estetik zarafetiyle bilinen mavi-beyaz porselenlerdir. Çinli sanatçılar, ilk imparatorluk hanedanlıklarından Orta Çağ’a kadar, farklı malzeme ve teknikler kullanarak porselenleri hem işlevsel hem de estetik açıdan değerli objelere dönüştürmüştür. Çin’de üretilen ve Avrupa’da uzun süre yalnızca kaba kopyalarıyla taklit edilebilen mavi-beyaz porselenler, Çinli ustaların yüzyıllar süren deneyimleriyle teknik açıdan en rafine formuna ulaşmıştır³. Bu porselenlerin yalnızca Çin’de üretilmesi, Avrupa’daki sanat ve ticaret dünyasında büyük bir merak uyandırmıştır. Özellikle Hollandalı tüccarlar, bu nesneleri prestijli bir kültürel obje olarak görmüşlerdir.

³ Daha detaylı bir inceleme için bkz. Valenstein, S. G. (1989). *A Handbook of Chinese Ceramics (Revised and Enlarged Edition)*, Metropolitan Museum of New York, Harry Abrams Inc.

Kobalt mavisi pigmentiyle desenlenen ve sırlandıktan sonra tek aşamada pişirilen mavi-beyaz⁴ porselenler, dekoratif yapılarıyla öne çıkan önemli bir seramik türüdür (Qu vd., 2014: 8785). Mavi-beyaz porselenler zaman içinde Yuan, Ming ve Qing hanedanlıkları boyunca üretilmiş ve Çin seramik sanatının en önemli türlerinden biri haline gelmiştir (Dias vd., 2013: 3047). Arkeolojik verilere göre, Çin'de üretilen mavi-beyaz porselenler ilk kez Yuan hanedanlığı (1280-1368) döneminde ortaya çıkmıştır. Yuan porselenleri kalın ve büyük olmasına rağmen Çin'deki seramik gelişiminin tarihinde önemli bir aşamayı oluşturmuştur.

Yuan Hanedanlığı⁵ döneminde Jingdezhen'de yapılan mavi-beyaz porselenlerde sır altı boyama tekniği benimsenmiş ve renk olarak kobalt oksit⁶ kullanılmıştır. Bunlar, pişirme sıcaklığı 1200°C veya daha yüksek olan tek pişirmede tamamlanan porselenlerdir. Siyah kobalt pigmenti yüksek sıcaklıkta pişirilince parlak mavi bir renk almıştır. Bu sayede, beyaz arka plan üzerinde mavi desenlerden oluşan estetik kompozisyonlar oluşturulmuştur. Bununla birlikte, o dönemde porselenlerin bu ayırt edici mavisi, ithal kobalt pigmentine dayanıyordu (Zhang vd., 2015: 10). Mavi-beyaz porselenin esas gelişimi, Avrupa'ya yoğun olarak ihraç edildiği Ming Hanedanlığı (1368-1644) döneminde olmuştur (Tai vd., 2020: 2). Bu dönemde Jingdezhen'de kaolinin kuvars ve mika yönünden zengin porselen taşı ile birleştirilmesi konusundaki yenilik, gerçek porselen olarak kabul edilen seramik eşyaların üretimine olanak tanımıştır. Bu gelişme, Jingdezhen'i o dönemde dünyanın porselen başkenti haline getirmiştir (Seattle Art Museum, 2007: 5). Burada üretilen porselenleri çekici kılan bir diğer unsur, üzerinde barındırdıkları desen ve motifler sayesinde olmuştur.

Geleneksel Çin estetik kültürü, nesneler aracılığıyla anlam taşıyan sembolik bir yapıya sahiptir. Farklı form, desen, tasarım ve renk türleri kullanılmıştır. Bu biçimlere Çinlilerin yüklediği belirli anlamlar bulunmaktadır. Farklı tasarım ve desen türlerinin onlar için şans getirmeye veya talihsizlikten kaçınmalarına yardımcı olabileceğine inanılmıştır (Rani vd., 2019: 159-160). Ming Hanedanlığı'nın Jiajing döneminde (1521-1567) bitki temelli motif ve temalara göre çiçek desenleri, ağaç desenleri ve meyve desenleri (Görsel 1) olarak sınıflandırılabilir çok çeşitli seramik desenleri bulunmaktaydı. Yaygın olarak kullanılan çiçek deseninin lotus çiçeği motifi olduğu görülmektedir. Lotus çiçeği, porselenlerde motif olarak kullanılan geleneksel bir desendir. Ayrıca saflığı ve zarafeti simgelemektedir. Porselenlerde hayvan desenleri⁷ de tasvir edilmiştir. En sık kullanılan hayvan deseni, ejderha figürü olmuştur (Liyao, 2023:91).

Çin'deki porselen üretimi, zamanla bir endüstriyi andıran, son derece uzmanlaşmış bir el sanatına dönüşmüştür. Kaolin kili konusunda uzmanlaşmış olanlar, porselen için kullanılan özel karışımı oluşturmak için ham kili diğer malzemelerle karıştıranlar, porseleni şekillendirenler, fırınları ateşleyenler ve son olarak da porselenleri boyayıp süsleyen zanaatçılar vardı. Talep artmaya devam ettikçe, Çin'deki porselen üretimi, seri üretim tarzı bir endüstriye benzemeye başlamıştır (Yin vd., 2011). Çinli zanaatkarlar, Avrupalıların porseleni sadece bir ticaret ürünü olarak gördüklerini fark edince, ihracat için daha az rafine ve maliyeti düşük ürünler üretmeye başladılar (Burns, 2004: 3). Bu durum, Çinli ustaların porselenleri

⁴ Mavi-beyaz porselen, Jingdezhen'de üretilen geleneksel porselen çeşitlerinden biridir, uzun bir geçmişi ve kendine özgü kültürel çağrışımları vardır (Shao, 2023:347). Bunun yanında Çin'de üretilen porselenlerde mavi dışında da renkler kullanılmış ve Avrupa'ya ihraç edilmiştir. Konuyla ilgili alan yazın incelendiğinde porselenlerin renklerine göre isimlendirildiği görülmektedir.

Famille verte olarak isimlendirilen porselen türü, geç 17. yüzyıl ile erken 18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Fransızca bir kelime olan famille verte, yeşil renginin ağırlıkta olduğu porselen grubunu tanımlamak (s. 60), Famille rose olarak isimlendirilen porselen grubu ise kırmızı/pembe emaye porselen türü için (s. 268) kullanılmıştır (Munger, 2018). Porselen gövdelerinin siyah pigmentlerden elde edilen renkler ile boyandığı, diğer renklerin ateşlemeden önce veya sonra uygulandığı famille noire (Pomper, 2013) ile sarı renginin hâkim olduğu famille jaune porselen türleri sayılabilir.

⁵ Çin'in kobalt mavisi ile sıralı porselen süsleme geleneği Song Hanedanlığı'na (960-1279) kadar uzanmaktadır. Ancak porselenlerin tasarımları ve pişirme süreci Yuan hanedanlığı döneminde mükemmel hale getirilmiştir (Cool, 2009, s. 11).

⁶ Kobalt pigmenti dünyanın birçok yerinde mavi cam ve sır üretiminde kullanılan güçlü bir renklendiricidir. Hem mavi-beyaz hem de çok renkli porselenler üzerinde kullanılan sıralı mavi pigmentinin manganez açısından zengin olduğu görülmektedir. Ayrıca nikel ve çinko içeren bir kobalt pigmenti de bulunmaktadır. Bu obje grubunun taşıdığı renklerin Çin'de bulunan pigment kaynaklarının karakteristik özelliklerini taşıdığı düşünülmektedir (Giannini vd, 2017:28). Daha detaylı bir okuma için bkz. Weng, R., vd. (2007). The Chemical Composition of Blue Pigment on Chinese Blue and White Porcelain of the Yuan And Ming Dynasties, Archaeometry, Cilt 49, Sayı 1, s.101-115.

⁷Liyao (2023) porselenlerde resmedilen hayvan desenlerini dört güçlü (Ejderha, kaplan, kurt, leopar), beş hayvan (At, geyik, koyun, inek, deve), kuşlar (Fenghuang) (Anka, tavus, mandarin ördeği, dans eden turna), diğer (Herhangi bir kategoriye dahil edilmeyen yarasa, yusufçuk gibi hayvanlar), balık (Balık içeren tüm figüratif ve soyut desenler) olarak beş kısma ayırmaktadır (s. 92).

Avrupa zevkine uyarladığını ve zaman zaman müşterilerine özel tasarımlar sunduğunu göstermektedir (Ledderose, 1991: 223).



Görsel 1. Anonim, Su Manzarasında iki kuşun olduğu kraak porselen, 1600-1624, 50.5 cm., Ming Hanedanlığı Wanli (1573-1619) veya Tianqi (1621-1627) dönemi, Rijks Müzesi, Amsterdam

1644'te Ming Hanedanlığı'nın çöküşü ve Qing Hanedanlığı'nın yükselişiyile patlak veren iç savaşlar sırasında, Jingdezhen'den malların taşınması son derece zorlaştığı için porselen ihracatı sekteye uğramış ve denizasıri pazarlara sevkiyat giderek azalmıştır. Bu süreçte tüccarlar, Çin porselenine alternatif sağlamak amacıyla, 1650'lerin sonlarından itibaren Japon üreticilerden kaliteli porselen ithal etmeye başlamışlardır. Çin'in ihracat yasağı nedeniyle kesintiye uğrayan porselen ticareti, 1683'te Batı pazarlarının taleplerini karşılamak üzere yeniden başlamıştır (Burns, 2004: 2-3).

Mavi-Beyaz Porselenlerin Avrupa'ya Gelişi

İngilizcedeki China kelimesi sadece bir devlet veya kara parçası olan Çin anlamına gelmemekte aynı zamanda porselen anlamı da taşımaktadır. Çin porselenlerinin mükemmel tekniği, ifade ettiği zengin tarih ve üzerinde barındırdığı kültürel motifler, dünya genelinde büyük bir beğeni toplamıştır. İnsanlar bu kadar güzel ve değerli nesnelerin yalnızca Çin'de yaratılabileceğine inandılar ve bu nedenle Çin'den gelen porselenlere Çin ismini verdiler (Zhang vd., 2015: 9).

Çin porselenleri son derece sağlam ve kompakttı ve Avrupa'daki örneklerinden çok daha incedi. Sıcak sıvılara dayanıklı ve yemeklerin servis edilmesine uygundu. Berrak bir renge, parlak ve pürüzsüz bir yüzeye sahipti (Sholten, 1993:18). O dönemde Çin porselenlerinin sahip olduğu incelik ve el becerisi sayesinde o kadar kusursuz ve canlı eserler yaratılmıştır ki insan eliyle değil bizzat doğanın kendisi tarafından yapılmış gibi görüldüğünden bahsedilir. Doğa ile porselen arasındaki bağıntı, kâsenin bir imalattan ziyade egzotik bir nesne olduğu fikrini ortaya çıkarmıştır (Gerlach, 2021: 6). Bu durum sadece geleneksel Çin porselenlerinin yapım tekniklerinin özünü temsil etmekle kalmamış, aynı zamanda Çin kültürünün estetik arayışını

ve hümanist ruhunu da yansıtmıştır (Shao, 2023: 348). Bu sayede Çin porselenleri 17. yüzyılda en çok arzu edilen ticari mallarından biri olarak öne çıkmıştır.

Çin porselenlerinin Batı'ya tam olarak ne zaman getirildiği kesin olarak bilinmemektedir. Bazı araştırmacılar, Marco Polo'nun 1298'de Batı'ya porselen kelimesini tanıtan ilk Avrupalı olduğunu iddia etmektedir. 1300'lerden itibaren *porcelen* kelimesinin yazılı kaynaklarda geçtiği tespit edilmiştir. Çin porselenleri, 1360'lardan itibaren kraliyet ve aristokrat koleksiyonlarında, akik ve kaya kristali kadar nadir bir nesne olmuştur (Ning, 2020: 3). Porselenlerin ilk örneklerinden bir kısmını Avrupa'ya getiren kişi, Vasco da Gama olmuştur. Keşif seyahatinden döndüğünde, yanında güzel porselen örnekleri de getirmiştir. Keşfettiği Ümit Burnu sayesinde, Avrupa'ya olan porselen ticareti artmıştır. Deniz yolu, İpek Yolu'nun zorluklarına kıyasla kırılğan mallar için daha güvenli bir ulaşım alternatifi olmuştur. Değişen ticaret rotası, Avrupa'ya daha büyük miktarlarda porselenin ihraç edilmesini sağlamıştır (Yin vd., 2011).

Porselenleri Avrupa'ya ilk getirenler Portekizliler olmasına rağmen İber Yarımadasının dışına çok fazla çıkamamıştır. 1600'lerin başında Hollanda Doğu Hindistan Şirketi⁸ gemileri, Asya ticaretinde liderliği Portekizlilerden almıştır. Bu dönemde gücünün ve etki alanının zirvesinde bulunan Hollanda Doğu Hindistan Şirketi, tüm okyanus ticaretinin yarısından fazlasını kontrol eden ve birçok ülkenin ürünlerini taşıyan, dünyanın en büyük ticari girişimi olmuştur. 1602'de kurulan şirket, Afrika ile Güney Amerika arasındaki ticaretin tekeli elinde tutmuştur (Finlay, 1998: 143; Brenner vd., 2007: 20). 1602 yılında Hollanda Doğu Hindistan Şirketinin Malakka Boğazı'nda Carracas olarak isimlendirilen Portekiz gemilerini durdurması ve çok sayıda porselenden oluşan kargoya el koymasından sonra, mavi-beyaz porselenler için bu isimden türetilen Kraak adı da kullanılmaya başlamıştır (Sholten, 1993). Amsterdamda bu porselenlerden oluşan bir müzayedenin yapılması, uluslararası bir sansasyon yaratmıştır. Böylece porselen uğruna Batı çılgınlığı da⁹ başlamıştır (Finlay, 1998: 168; Pierson, 2019).

Kraak porselenleri, Ming (1368-1644) ve Qing (1644-1912) hanedanlıkları döneminde Avrupa'ya ihraç edilen en popüler seramik türlerinden biri olmuş ve deniz aşırı ticarete önemli bir etki yaratmıştır (Du vd., 2019). Borneo, Mombasa, İstanbul ve Amsterdam gibi farklı bölgelerdeki mavi-beyaz porselen hayranlığı, bu seramiklerin kendine özgü evrensel bir çekiciliğe sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca, Batı'da kazandığı büyük popülarite, yemek kültürünü de dönüştürmüş ve sofrada düzeninde önemli değişikliklere yol açmıştır. 1700 yılında yüz milyonluk bir nüfusa sahip olan Avrupa, bu kaliteli porselenler için son derece cazip bir pazar haline gelmiştir.

17. Yüzyıl Hollanda'sında Değişen Kültürel ve Ekonomik Yaşam

Hollanda Altın Çağı, modern ekonomik büyümenin bir simgesidir. 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başlarında II. Philip ve haleflerine karşı yapılan İsyan¹⁰, benzeri görülmemiş bir

⁸ 1600'de kurulan İngiliz Doğu Hindistan Şirketi (EIC) ve 1602'de kurulan Hollanda Doğu Hindistan Şirketi (De Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC)), daha sonra modern şirketlerin ders kitabı haline gelen kalıcı sermaye, tüzel kişilik, mülkiyet ve yönetimin ayrılığı, hissedarlar, yöneticiler için sınırlı sorumluluk ve alınıp satılabilen hisseler gibi özelliklere öncülük etmiştir. Bu ticaret şirketlerinin sömürgeleştirmeye öncülük etmedeki başarısı genellikle kendilerine özgü şirket biçimlerinin sağladığı rekabet avantajıyla ilişkilidir. 1620'lerin başında VOC devredilebilir hisseler, kalıcı bir sermayeye, sahipler ve yöneticiler için sınırlı sorumluluğa sahipti (Gelderblom vd., 2013).

⁹ Pollan, daha önce Hollanda'daki lale çılgınlığı için onun bir tüketim veya zevk çılgınlığı olmadığını, mali bir spekülasyon aşırılığı olduğunu söyler. Tabi yine ona göre spekülasyondan önce bakmak eyleminin geldiğini belirtir. Bir lale meraklısının Semper August'a (o dönemin en meşhur ve pahalı lale türü) bakma zevkini, yapacağı kâra çok daha üstün bulması gerçeği bulunmaktadır. O dönemdeki porselen hayranlığında da benzer bir anlayışın olması muhtemel görülmektedir (Pollan, 2021). Ayrıca bu dönemde Hollandalılar bir çiçek için muazzam meblağlar ödeyebilir, onu dünyevi zenginliklerinin, kibrinin bir simgesi olarak kullanabilir ve bu eylemleri arasında hiçbir tutarsızlık görmezlerdi (Berger, 2011:16).

¹⁰ 1556'da Hollanda toprakları, şu anda Belçika, Lüksemburg ve Kuzey Fransa'nın bazı kısımları olan güneydeki topraklarla İspanya'nın Habsburg kralı II. Philip'e geçti. Aşağı toprakların on yedi eyaleti Brüksel'deki valiler tarafından yönetiliyordu. 1579'da yedi kuzey eyaleti Utrecht Birliğini oluşturdu ve bağımsızlığını ilan etti. Bu önemli ölçüde farklı iki kültürün çatışmasıydı. Katolik inancın savunucuları olarak Philip ve valileri, Kalvinizmin kök saldığı kuzey eyaletleriyle derinleşen dini bir çatışma içindeydi. Ayrıca ekonomi ve yönetim anlayışındaki farklılıklar ile ticaret için oluşan rekabette kaynaklanmıştır. William'ın İsyanı Seksen Yıl Savaşı'nın başlangıcıydı. Savaş 1948'de İspanya'nın Münster Antlaşmasında Bağımsız Hollanda Cumhuriyetini (Resmi olarak Birleşik Eyaletler Cumhuriyeti) resmen tanımasıyla sona ermiştir (Brenner vd. 2007).

ekonomik patlama ve kültürel gelişmeyle aynı zamana denk gelmiştir. Altın Çağ'ın¹¹ girişimci başarısı, mevcut ekonomik ve sosyal potansiyelin girişimcilik faaliyetleriyle somutlaşmasıydı. Hollanda'daki ekonomik ve ticari dönüşüm, Altın Çağ'dan en az iki yüzyıl öncesine dayanır (Gelderblom, 2010: 156). Bu potansiyelin ortaya çıkmasını sağlayan modern yapılar, 14. yüzyılın sonlarından itibaren gelişmiş ve bu süreç hızlı kentleşme ile üretimin endüstrileşmesine yol açmıştır. Bu başarılı gelişme büyük ölçüde Atlantik Okyanusu üzerinde yapılan ticarete ve güvenli mülkiyet hakları sağlayan siyasi kanunların ortaya çıkmasına atfedilir (Akçomak vd., 2016: 1). Bu son derece müreffeh dönemde, Hollanda ve bugünkü Belçika'yı kapsayan bölgelerde sanat üretimi gelişmiştir. Şeker, tuz ve baharat gibi mutfak zenginliklerinin yanı sıra Doğu yemekleri ve İran halıları gibi diğer egzotik nesnelere sahip olunabilmesi için yurtdışına yapılan yolculuk sayısı da artmıştır (Krantz, 2011-2012: 2).

17. yüzyılın tüketim kalıpları incelendiğinde; geç Orta Çağ ile erken modern dönem arasında bir geçiş süreci olduğu; tüketim, sosyal uygulamalar ve malzeme kullanımında önemli değişiklikler yaşandığı gözlenmektedir. Bu yüzyılda orta sınıf vatandaşlarda tüketim kültürünün ilk işaretleri ortaya çıkmış ve kitlesel bir olgu haline gelmiştir. Moda anlayışı, el yapımı eşya seçimlerini ve sahip olma isteğini etkilemiştir. Nadir eserlere verilen ve onlardan türetilen sosyal anlamlar bulunmaktaydı. Orta Çağ'dan itibaren uluslararası ticaretteki kademeli değişimler, artan okuryazarlık, iyileşen yaşam koşulları ve kişisel servetin artışı, maddi kültüre erişimi ve talebi etkilemeye başlamıştır. Seri olarak üretilen nesneler ile özellikle elit tüketime yönelik olanlar arasında daha büyük bir farklılaşma ortaya çıkmıştır (Finn, 2014: 2).

Kuzey Avrupa'da özellikle Hollanda'da sosyal sınıflar önemli ölçüde değişmeye başlamıştır. Bu nedenle, yemek gelenekleri ve görgü kuralları ile sofrta takımları ve mutfak eşyaları önemli ölçüde değişmiştir. Bu dönemde, porselen kaplarla hazırlanıp servis edilen çay, kahve ve çikolata özellikle 1650'lerden sonra evlerde ve tavernalarda popüler hale gelmiştir (Finlay, 1998: 170).

Bu yüzyılda, Hollanda toplumunda yaşam Avrupa'nın diğer bölgelerinden farklıydı çünkü Cumhuriyet, dünya ticaretinin başlangıç noktasıydı. Kara ve denizin, şehir ve kırsalın, bir şehrin diğeriyle, askerlerin ve denizcilerin şehirliyle, egzotik olanın sıradanla, yabancının yerleşik olanla etkileşimi süreklilik arz etmiştir. Sanat, tüm bunları kuşatarak herkesin duvarına, her tavernaya ve kamu binasına girmiş; vatandaşların gördüklerini ve hissettiklerini daha açık hale getirmiştir (Synn, 2017: 51-52). Sanat eserlerinin kamusal alana dahil olması ve herkes tarafından seyredebilmesi, onları çeşitli anlamların yüklendiği bir gösteren haline getirmiştir.

Özellikle kültürel kargaşa dönemlerinde, maddi kültür sosyal bir gösteren olarak ortaya çıkmaktadır. Sosyal sınırların katılığı bozulduğunda, nesneler durağan semboller olmaktan çıkarak doğrudan sosyal statü oluşturmaya ve bir gösterene dönüşmeye başlarlar. 17. yüzyılda özellikle de Hollanda'da yeni ve değişen maddi kültürün özellikle nesnelerin genişleyen kullanımı, sosyal süreçlerdeki ve etkileşimlerindeki değişiklikleri yansıtmaktadır. Tüketiciler tarafından eserlerin türü ve miktarı konusunda aktif ve amaca yönelik seçimler yapılmaktaydı. Bu eserler bilerek veya bilmeyerek sosyal kimlik veya hırsın bazı yönlerini ifade etmek için de kullanılmıştır (Finn, 2014: 4).

Batı Avrupa'da mavi-beyaz porselenler 16. yüzyıldan itibaren iyi bilinmesine rağmen, 17. yüzyıla kadar ressamların kompozisyonlarında çok fazla yer bulamamıştır (Ning, 2020: 5). Ancak açıkça görüldüğü üzere, mavi-beyaz porselenlerin kompozisyon içinde ana öğelerden biri haline gelmesi, 17. yüzyıl Hollanda'sında gelişen natürmort türüyle gerçekleşmiştir.

¹¹ Bugün bile Hollanda'nın Altın Çağı teriminden etkilenmeyen çok az insan bulunmaktadır. Bu ifade, örneğin müzelerde, tarih kitaplarında ve turist rehberlerinde Hollanda'nın on yedinci yüzyıla o kadar yaygın bir şekilde uygulanmıştır ki, bir dizi ikonik durumu çağrıştırmakta nadiren başarısız olur. Birçoğu için Rembrandt, Vermeer, Hals gibi ressamların resimleri hatırlanır. Diğerleri bunu öncelikle Hollanda'nın ekonomik refahı ve Cumhuriyet'in ticaret imparatorluğuyla ilişkilendirmekte ve Amsterdam'daki kanallar boyunca uzanan zengin tüccar evlerini, Delftware'i veya VOC'u hayal etmektedir. Fakat Hollanda Cumhuriyeti oldukça sıra dışı bir şeye dönüşüyse, bu doğuştan gelen farklılığın sonucu değil daha çok diğer toplumlarla olan çeşitli etkileşimleri ve bağlantılarının sonucuydu (Helmens ve Janssen, 2018). Buda Hollanda toplumunun değişen anlayış ve düşünüş şekli ile ortaya konulan edimlerin spesifik olarak incelenmesini gerektirmektedir.

Bulgular ve Analiz

Hollanda Natürmort Sanatında Kullanılan Çin Porselenleri

Kendi başına değerli bir konu olan natürmort resim,¹² 16. yüzyılda İtalya, Kuzey Avrupa ve İspanya'da aynı anda ortaya çıkmıştır. Bilim adamları ve doğa filozofları, dünya hakkında bilgi edinmek için soyut teoriler üzerine araştırmayı vurgulayan bir paradigma geliştirmiştir. Benzer şekilde, bu dönemdeki ressamalar da bitkilere, hayvanlara ve insan yapımı nesnelere odaklanarak bu tür konuları yemekle ilişkilendirmiştir (Brenner vd., 2007: 87; Krantz, 2011). 17. yüzyıl Hollanda natürmortu, bir çiçek yaprağındaki damar desenlerinden yuvarlak yüzeylerdeki yansımalar kadar küçük ayrıntılara gösterdiği özenle ayrılır. Çeşitli malzemelerin dokunsal niteliklerini öne çıkaran görselleştirmelere ilgi gösterir ve çoğunlukla tek renkli arka plana karşı masa üstünde, yakın çekimde düzenlenen nesnelere odaklanır. Yüzyıl ilerledikçe arka planlar giderek daha koyulaşır, parlak ve ışığı yansıtan nesneler tekil odak noktası olarak ortaya çıkar (Kehoe, 2023: 87).

Natürmortlarda görülen bu natüralizm, ressamın becerisini, malzemesini, emeğinin değerini aşan, sosyal sermaye¹³ ile gösterilen lüks bir meta olarak görülmesini sağlamıştır. Natürmort kompozisyonlarındaki nesnelere ekonomik refahı gösteren biçimlere meyleden izleyiciye hitap edecek anlamlar yüklenmiştir. Aynı zamanda 17. yüzyılda Hollandalı ressamalar, boyayı resmettikleri nesnelerin yüzeyine çok benzeyecek şekilde¹⁴ uygulamışlardır. Sanatçılar bu görsel bilgiyi boya resimde yakalamak ve tasvir etmek için dünyayı gözlemlemenin içgüdüsel yöntemlerinden (genelleme, tarama, seçme) yeni bir tür sorgulayıcı bakış açısı¹⁵ geliştirmişlerdir (Tokumitsu, 2016: 34).

17. yüzyılda Hollanda natürmort tablolarının halk arasında yaygın olarak satın alınması, o dönemdeki popülerliğini de göstermektedir. Diğer resim türleriyle (tarihi, mitolojik, dinsel vs.) karşılaştırıldığı zaman, türler hiyerarşisindeki¹⁶ sıralamada sonlarda olmasına rağmen kompozisyonlara eklenen nesneler, renkler ve sunmuş olduğu yorum açısından saygı görmüştür (Burns, 2004:1). Hoogstraten, natürmort ressamalarını sanat ordusunda piyadeler olarak adlandırmıştır. Bu görüşe rağmen, Hollanda'da natürmort resimleri oldukça popüler hale gelmiştir. Ressamlar çiçek, yemek masaları, ziyafet ve kahvaltı parçaları ile izleyicilere nesneler aracılığıyla insani arayışlarının geçici olduğunu hatırlatan vanitaslar dahil olmak üzere tüm natürmort türlerinde uzmanlaşmışlardır. Bu tür resmedilmiş görüntüler, doğa deneyimini de içsel olarak uzatmaktadır. Büyük bir incelikle betimlenmiş çiçekler, soğuk bir Hollanda kışı boyunca muazzam bir haz yaratmıştır. Bu nedenle, kalıcılık sanatsal bir erdem olarak görülmüştür. Natürmort aynı zamanda izleyicilere cumhuriyetlerinin refahını hatırlatmaktaydı ve dünyanın ilk tüketim toplumu ile ortaya çıkması tesadüf değildir (Brenner vd., 2007: 87). Barthes natürmortlardaki nesnelerin görsel retoriklerinin, metayı şekillendiren sonu gelmez kullanımından söz eder. Böyle bir resim türünün tek mantıksal meselesi, insanın nesnenin kullanışlılığını bozmadan üzerinde hareket edebileceği bir tür cila ile maddeyi

¹² Natürmortlar üretildikleri sıraya göre çiçek ve meyve resimleri, kahvaltı parçaları (ontbijtjes), ziyafet parçaları (banketjes), gösterişli natürmortlar (pronkstilleven), ve vanitaştır. Bu ana türlere pazar parçası, av parçası, balık ve kabuklu natürmortu ile çok az resmedilen trompe-l'oeil gibi daha spesifik konular eklenebilir. Bu kategoriler sabit değildir, terminolojileri genellikle kendi dönemlerinin sonrasına aittir. Ayrıca kesin ayrımlar zorunlu değildir (Kehoe, 2023).

¹³ Bu, maddi olmayan sermaye biçimlerinin, örneğin kültürel ve sosyal sermayenin, fiziksel ve ekonomik sermaye gibi daha geleneksel, görünür olmayelerin yanında hesaba katılması gerektiği anlamına gelmektedir. Böyle bir yaklaşımda kültür, ekonomiden daha az ekonomik olarak görülmez. Ekonomistlerin olumsuzluklardan kaçınmak için güven, iş birliği becerileri, hoşgörü, iyimserlik ve mutluluk gibi çeşitli soyut ve normatif kaynaklarda denkleme dahil edilir (Svendsen, G. T. ve Svendsen, G., 2009).

¹⁴ Hollandalı ressamalar nesnelerin betimleyici bir şekilde sunulmasıyla güçlü bir bağ olan, Jan van Eyck'in kullandığı söylenen fijschilders tekniğini kullanmışlardır. Bu uygulamada, betimleyici her ayrıntı özel öneme kavuşmakta ve sanat gerçekliği ikiye katlamaktan daha fazlasını yapmaktadır. Nesnelerin sanat veya alegori tarafından ele geçirilmesinin etkisi dünyevi olanın hem yüceltilmesi hemde değersizleştirilmesidir (Honig, 2018:168; Berger, 2011:11).

¹⁵ Bu terimler 17. yüzyıl sanatçıların sanatlarından bahsederken kullandıkları terimler değildir. Bunlar modern icatlardır. 17. yüzyılda gümüş kapların betimlendiği bir resme gümüş kapların resmi deniyordu (Honig, 1998, s.170).

¹⁶ Natürmort, türler hiyerarşisinde gerilerde yer alan bir tür olarak ortaya çıkar. Bu durum Büyük Pliny (MS 23-79) ve Philostratus'un (MS 170?-245) onu düşük bir statüye yerleştirmelerinden ileri gelmektedir (Leppert, 2017, s69) Natürmort bir tür olarak Karel von Mander, Philips Angel ve Samuel von Hoogstraten, Alberti'nin resim türleri hiyerarşisi ve manzara, natürmort gibi figüratif ve anlatsal olmayan türleri en alta yerleştiren Hollanda kökenli 17. yüzyıl sanat teorilerinde de düşük bir statüye sahipti. Ancak resimlerin maddi kültür olarak satın alındıkları ve seyredildikleri düşünüldüğünde teorisyenlerden ziyade tüketicilerin gözünde daha yüksek bir statüye sahip olduğu anlaşılmaktadır (Kehoe, 2023:94).

kaplamasıdır. Jan van de Velde veya Heda gibi natürmort ressamaları her zaman maddenin en yüzeysel özelliğini, parlaklığını resmetmişlerdir (Woodall, 2012: 980).



Görsel 2. Willem Kalf, Çin Kasesi, Nautilus Kupası ve Diğer Nesnelerle Natürmort, 1662, 79 x 62 cm., tuval üzerine yağlıboya, Thyssen-Bornemisza Ulusal Müzesi, Madrid

1600'lerden itibaren zengin tüccarlar ve orta sınıf halk evlerini güzelleştirmek için portreler, tarihi konuları içeren resimler, her tür manzara (kır, deniz vs.) günlük yaşam sahneleri, natürmort tabloları satın almaya başlamışlardır. Natürmort kompozisyonlarında yer alan pahalı ve nadir çiçekler, değerli kadehler, altın ve gümüş eşyalar, İran halıları ve Çin porselenleri¹⁷ sahibinin zenginliğini ve aristokrasinin özlemlerini yansıtarak natürmort

¹⁷ Her nesne, ekonomik değeri olan ve takas edilebilen bir meta olabilir. Aynı şekilde her nesne bir meta olamaz. Nesnelerin biyografileri vardır. Bir meta durumuna girip çıkarlar. Hiçbir zaman meta olarak düşünölmeyen şeyler (bir deniz kabuğu, ünlü bir kişiden gelen mektup) meta haline gelebilir. Aslında Hollanda natürmortunun biyografik terimlerle ya meta olmayan ya da eskiden meta olan şeyleri tasvir etmekle ilgilendiği söylenebilir (Honig, 1998:172).

resimlerle ölümsüzleştirilmiştir (Burns, 2004: 5). Ayrıca, kompozisyonlarda betimlenen porselenler çok amaçlıdır. Hem renk ve kontrast sağlamak hem de ressamın farklı yüzeyleri tasvir etme becerilerini sergilemelerine olanak tanımak için kullanılmıştır. Ayrıca, porselenler karmaşık anlam kümesini (arzu, hırs, statü) iletmekte önemli bir rol oynamıştır (Gerritsen, 2016).

Hollanda natürmort resmi, özünde gösterişli bir natürmort olurdu ve neredeyse her kompozisyon gizlice lüks malların sergilenmesi ve aşırı bolluk ile ilgiliymiş gibi yorumlanırdı. Bu teori, daha sonra Hollanda Kalvinist toplumunun kendi maddi zenginliğinden ahlaki olarak büyük ölçüde rahatsız olduğu önerisiyle değiştirilir. Hollanda sanatının ve özellikle natürmortun birçok ikonografik yorumunda örtük olarak bu düşünce yer almıştır. Bu anlatıdan mantıksal olarak şu çıkarılabilir: Tipik Hollanda natürmortu bir vanitas¹⁸ olarak değerlendirilirdi. Neredeyse her natürmort, gizlice göz aracılığıyla tenin aşağılanmasıyla ilgiliymiş gibi yorumlanırdı. Dolayısıyla, vanitas ve gösterişli natürmort, bu kültürel yapının ve onun estetik anlayışının bir yansımasıdır. Mesajı servet, güç, şöhret ve özellikle de bu şeyleri simgeleyen ve somutlaştıran tüm güzel mallarının zamanla yok olacağı konusunda sahibini uyarmaktır (Honig, 1998: 169).

Çin porselenlerinin hayranlarının başında gelen Willem Kalf, tablolarına konu olan nesnelere ve optik özelliklerine büyük bir titizlik ve dikkat göstermiştir. Madrid'te bulunan 1662 tarihli *Çin Kasesi, Nautilus Kupası ve Diğer Nesnelerle Natürmort* (Görsel 2) adlı eserinde nesneler sık, dikey bir şekilde ve asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Nesneler, koyu tonlarla boyanmış arka plana karşı yan yana çizilmişlerdir. Kompozisyonu ışık ve gölge harekete geçirmektedir. Kompozisyonda yer alan nesnelerin yüzeyleri ve aralarındaki ışığın etkileşimiyle hassas bir şekilde resmedilmiş, bazı nesneler koyu arka planla kaynaşarak belirsizleşmiş, incelikte tasvir edilmiş detaylar ise öne çıkarılmıştır.



Görsel 3. Anonim, Manzaralar ve Sekiz Ölümsüz ile Kaplı Kapalı Kâse, 16.5x14.5x9.8 cm., Ming Hanedanlığı-Tianqhi (1621-1627) veya Chongzhen (1628-1644) dönemi, Rijks Müzesi, Amsterdam

Bu kompozisyonda yer alan nesneler arasında bir Çin porseleni de bulunmaktadır. Bu nesne muhtemelen, resmin yapıldığı tarihten birkaç on yıl önceye ait bir antikaydı. O zaman nasıl

¹⁸ De Jongh (Akt. Berger, 2011) dönemin tüm natürmortlarının aşırı referans yükü taşıdığı fikrini ihtiyatla reddeder. Bazı sanatçılar kamuoyunda sadece belirsiz çağrışımlar uyandırmayı tercih etmiş olabilirken bazı eserlerde çok az veya derin içerik yoktur. Bu nedenle ikonolojinin belirli bir spekülasyon ögesi olmadan uygulanamayacağı konusunda ısrar eder. Sembolik potansiyelin nesneye göre değişebileceğini belirtir. Ölümü ve ölümlülüğü temsil eden bir vanitas natürmortu kafatası içerir öte yandan yemek tabakları ve diğer eşyalar kafatasları kadar güçlü bir semantik etki yaratmaya yetecek güce sahip değildir (s. 16).

yapıldığı bilinmediği için tıpkı deve kuşu yumurtalarından yapılmış dekoratif sofrta takımları gibi doğal dünyanın ilginç bir örneği olarak değerli görülmüştür. Resimde porselenin yansıtıcı parlaklığı ayrıntılı bir şekilde işlenmiş, çeşitli tonal değerlere sahip diğer yüzeylerle eşleştirilmiştir (Weststejin, 2014: 2013).

Kompozisyonda resmedilen mavi-beyaz porselen, Ming hanedanlığının sonuna veya Qing hanedanlığına geçişin karakteristik özelliklerine sahiptir. Tipik Çin porselenleri için alışılmadık bir forma sahiptir. Genellikle şekerlik olarak adlandırılan bu porselen türü, beraberinde kaşığın kullanıldığı ve Doğu Hindistan Şirketi'nin özellikle şekerli porselen kaplar (Görsel 3) ihracatına atıfta bulunan kayıtları tarafından da doğrulanan bir biçimdedir. Dış yüzeyinde bulunan kabartmalar Taoizm inancında yer alan Sekiz Ölümsüz'ün¹⁹ betimleridir (Vallarino, 2023: 7). Bu betimlerin, sanatsal hikâye anlatımının belirgin olduğu Ming hanedanlığı Jiajing dönemine ait olma olasılığı yüksektir. Bu dönemdeki figürler daha net fiziksel özelliklere sahiptir. Porselen dekorasyonlarında tasvir edilen tanrıların görüntüleri, farklı ve benzersizdi. İnsanlar, tanrıların belirli tasvirlerini gördüklerinde onlara hayran kalacak ve bu sayede Taoist düşünceleri içselleştireceklerdi (Liyao, 2023: 93)

Kalf'ın natürmort resimlerine eklemiş olduğu nesneler ile 1653'te Johannes le Thor'un evinde konaklaması arasında bir bağlantı kurmak gerekebilir. Le Thor, bir kuyumcu ve tüccardı aynı zamanda Amsterdam'daki Hollanda Batı Hindistan Şirketi'nin yöneticisiydi. Çok sayıda tablo, gümüş eşya, Türk halısı, Asya porseleni ve nadir eşyanın da sahibiydi. Kalf'ın bu tür değerli nesnelere sahip olması pek mümkün görünmemektedir. Diğer ressamalar gibi Kalf'de koleksiyonerlere başvurarak kendisine ait olmayan nesneleri resmetmiş olmalıdır (Vallarino, 2023: 5).

Bu bağlantı Kalf'ın natürmortlarında yer alan nesnelerin sosyal ve ekonomik bağlamını anlamak açısından önemlidir. Johannes le Thor'un koleksiyonculuğu ve ticari faaliyetleri, Kalf'ın eserlerinde görülen lüks objelerin kaynağına dair güçlü bir ipucu sunmaktadır. Kalf'ın, koleksiyonerlere başvurarak bu tür nesneleri resmettiği fikri, dönemin sanat üretim süreçleriyle de örtüşmektedir. 17. yüzyıl Hollanda'sında ressamalar, zengin tüccarların ve koleksiyonerlerin sahip olduğu egzotik ve değerli objeleri sıklıkla kullanmışlardır. Özellikle Asya porseleni ve Türk halıları, Doğu ile Batı arasındaki ticari ve kültürel etkileşimin sanat üzerindeki etkisini gösteren önemli unsurdur. Bu noktada, Kalf'ın natürmortlarının sadece estetik değil, aynı zamanda ekonomik ve kültürel sermayeyi yansıtan birer gösterge olduğunu söylemek mümkündür. Le Thor'un koleksiyonculuğu ve ticari bağlantıları, Kalf'ın eserlerindeki nesnelerin seçimi üzerinde doğrudan bir etkide bulunmuş olabilir.

Willem Kalf'ın *Meyve, Cam Kupa ve Wanli Kasesi ile Natürmort* (Görsel 4) isimli çalışmasının merkezinde, cam bir kadeh, doğudan getirilmiş değerli bir halı, o dönem Hollanda'da yetişmeyen meyveler ve nadir, değerli bir Wanli tarzı kâse (Görsel 5) yer almaktadır. Çin porseleni ve Doğu halısı o dönem için lüks mallardı. Kompozisyonun koyu tonlardaki arka planı, resmedilen nesneleri ve özellikle mavi-beyaz porseleni daha belirgin hale getirmiştir.

Wanli'nin adını taşıyan bu mavi-beyaz porselen kâse, natürmortların, portrelerin ve günlük yaşam sahnelerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Kompozisyonlara eklenen bu porselenler, sanatçıların zıtlık oluşturmalarına, farklı yüzeyleri ve ışık yansımalarını tasvir etme becerisini ustalıklı sergilemelerine olanak tanımıştır (Gerritsen, 2016).

¹⁹ Sekiz Ölümsüz (Baxian), Zhongli Quan, Lu Dongbing, Zhang Gualao, Li Tieguai, He Xiangou, Lan Caihe, Cao Guojia, Han Xiangzi'den oluşmaktadır. Ölümsüzler, Geç Song hanedanlığından (12. ve 13. yüzyıllar) itibaren sıklıkla kompozisyonlarda yer almışlardır. Muhtemelen ilk örnekler Jing hanedanlığına (Taihe Dönemi, 1201-1209) ait mezar duvarlarında rastlanmıştır. Yuan hanedanlığı döneminde popülerliği devam eden Baxianlar, Ming Hanedanlığından (1368-1644) itibaren uzun oyunlar biçiminde romantik repertuvarda sağlam bir yer edinmeye başlamıştır (Clart, 2009).



Görsel 4. Willem Kalf,
Meyve, Cam Kupa ve Wanli
Kasesi ile Natürmort, 1659,
tuval üzerine yağlıboya,
58.4x50.8 cm., Metropolitan
Sanat Müzesi, New York



Görsel 5. Kâse veya
Clapsmut, Ming Hanedanlığı
Wanli Dönemi

Kompozisyonda yer alan bu porselen, kenarları sıg, yuvarlatılmış, ağzı yukarıya dönük, V şeklinde ayak halkası bulunan ince bir yapıdır. Sır altına kobalt mavisi uygulandığından parlak bir renge sahiptir. Ortadaki madalyonda, çitle çevrili bir bahçede çiçekler ve kayalar arasında oturan, uzun kollu cüppe giymiş sakallı bir adam tasvir edilmiştir. Her biri dönüşümlü olarak şakayık, kasımpatı, şeftali ve nar ile çerçevelenmiş dört dirsek loblu panel ile kaplanmıştır. Bu paneller arasında dört dikey kalıplı şerit bulunmaktadır (Vinhais & Welsh, 2008: 272). Ortadaki madalyonda tasvir edilen sakallı adam, Taoist bilgelik veya ölümsüzlük kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Çin’de bu tür figürler genellikle uzun ömür ve erdem sembolü olarak görülmüştür. Avrupa’da ise bu tür egzotik motiflerin yer aldığı porselenler, sosyal statü ve kültürel sermaye göstergesi olarak kullanılmıştır. Willem Kalf gibi sanatçılar, bu porselenleri lüks ve zenginlik vurgusu yapmak için eserlerinde kullanmışlardır.



Görsel 6. Willem Claeszoon Heda, Gösterişli Natürmort, 1638, tuval üzerine yağlıboya, 118.4 x 97.5 cm., Hamburg Sanat Müzesi, Hamburg

Willem Claesz Heda'nın 1638 tarihli *Gösterifli*²⁰ *Natürmort* (Pronkstilleven) resminde (Görsel 6) cam kırıkları, çatlamış ceviz kabukları, dikkatsizce dağıtılmış istiridyeler, devrilmiş gümüş fincanın yer aldığı bir ziyafet masası gösterilmektedir. Yemek masasına ve tabureye birçok değerli eşya yerleştirilmiştir. Akdeniz gibi sıcak bölgelerden ithal edilen şarap, limon, fındık ve zeytin gibi mutfak lükslerinin yanı sıra çeşitli sofrta takımları da yer almaktadır. O dönemde nadir bulunan karabiberin içine konulduğu bükülmüş kâğıt veya Çin porselenleri, Doğu'dan gelen hazinelerle uzak okyanuslarda yapılan yolculuklara tanıklık etmektedir (Jarman, 2016: 11).

Bu çalışma, Hollanda'daki lüks tüketim anlayışını ve küresel ticaretin sanat üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. Cam kırıkları, devrilmiş gümüş fincan ve dağınık istiridyeler gibi detaylar, yalnızca görsel bir şölen sunmakla kalmayıp aynı zamanda vanitas temasını da işlemektedir.

Bu tür natürmortlar, özellikle Çin porselenleri ve Akdeniz'den gelen egzotik yiyeceklerle, dönemin ticaret ağlarını ve sosyal statü göstergelerini yansıtmaktadır. Heda'nın ışık kullanımı ve yüzey dokularını ustalıkla betimlemesi, nesnelerin maddeselliğini vurgularken izleyiciyi hem estetik hem de düşünsel bir yolculuğa çıkarmaktadır.



Görsel 7. Passmore Kâse, kobalt mavili sır altı porselen, 1600-1620, yükseklik 17 cm., çap 34,5 cm., British Müzesi, Londra

Heda'nın natürmortunda bir araya getirdiği Ming porselenleri, farklı biyografilere sahip farklı malları temsil etmektedir. Kızartılmış beç tavuğu içeren tabaklar 1550-1650 yılları arasında dış pazarlar için ihraç edilmek üzere üretilen porselen örnekleridir. Diğer yandan tankard (uzun, tek kulplu bir içki kabı), Avrupalı tüccarlar tarafından yaptırılan bir porselen türünün erken örneğidir (Jarman, 2016: 11). Bunun yanında resmin sol tarafında bulunan kâsenin (Görsel 7) dış yüzeyinde alışılmadık bir şekilde Yunan mitolojisinden Hydra miti²¹ temsili olarak gösterilmiştir.

Heda'nın kompozisyonunda Yunan mitolojisine ait Hydra mitinin Çin porseleni üzerinde yer alması, küresel etkileşimin doğrudan bir kanıtıdır. Çin'de üretilen bir porselenin Batılı müşteriler için özel olarak sipariş edilmiş olma ihtimali, dönemin ticaret dinamiklerini ve

²⁰ Pronk, gösteriş yapmak anlamına gelen Hollandaca Pronken fiilinden gelmektedir. Bir Hollandalı, tablonun kendisinin zevkini ve zenginliğini göstermek için gösterişli parçaları (Pronkstukken) tasvir etmesi nedeniyle evinde bir natürmortu sergileyebilir. Pronkstukken'in kanıtı genellikle naitulus kupası gibi dekoratif bir nesnedir. Pronk terimi bazen olumsuz bir çağrışım da yapmaktadır. Örneğin birine ait olmayan bir şeyle veya şüpheli bir şekilde edinilmiş bir şeyle gösteriş yapmak anlamını da taşıyabilir (Kehoe, 2023).

²¹ Şu ana kadar Kraak porselenlerinde yalnızca iki armalı baskı mevcut olup ve her ikisi de Wanli hükümdarlığına tarihlenmiştir. Beş hayvan başı, bir erkek ve bir kadın başından oluşan bir kalkan olarak tasvir edilmiş olup iki yanında Latince *Sapienti nihil novum* (Bilge adam için hiçbir şey yeni değildir) sloganının yazılı olduğu bir parşömen ile tasvir edilmiştir. Bir kalkan içindeki yedi başlı hidranın, örneğin Camillo Camilli (1560-1615) tarafından yayınlanan Girolamo Porro Padovano'nun (1550-1604) bir baskısında görüldüğü gibi, on altıncı yüzyıl baskılarında sıklıkla yer aldığı iyi bilinmektedir. Lizbon'daki Santos Sarayı'nda bulunan fincan tabağından anlaşıldığına göre, bu sözde armalı eşyaların bir kısmını içeren bir tabak veya tabak parçası Portekizlilere ait olabilir. Macao'da Cizvitler tarafından inşa edilen St. Paul Katedrali'nin taş cephesinde de benzer bir tasvir yer almaktadır (Planella, 2015).

pazar taleplerini yansıtmaktadır. Bu, sanat nesnesi olarak porselenin sadece dekoratif değil, aynı zamanda anlam yüklü bir araç olduğunu da ortaya koymaktadır.



Görsel 8. Pieter Claesz,
Hindi Turtası ile
Natürmort, 1627, tuval
üzerine yağlıboya, 76.5 x
135 cm., Rijks Müzesi,
Amsterdam

Önemli natürmort ustalarından olan Pieter Claesz tarafından 1627’de resmedilmiş olan *Hindi Turtası ile Natürmort* isimli eser (Görsel 8) Amsterdam’daki Rijks Müzesinde sergilenmektedir. Doğrudan bir ziyafet tablosu olarak nitelendirilebilecek olan bu eserde cam şarap kadehi, kalaylı bir sürahi, naitulus kadehi, soyulmuş limonun konulduğu masadan sarmakta olan tabak bulunmaktadır. Ancak masada renkleri ve dokusuyla ön plana çıkan, üzüm ve çürüyen elmaların yer aldığı mavi-beyaz porselen tabak bulunmaktadır. Ayrıca Hollanda’da o zamanlar bulunmayan bir hindinin başı, süslenmiş ve servise hazırlanmış etli bir turtada yer almaktadır. Çalışmada baharatlar, istiridyeler, ceviz, fındık, zeytin gibi sıcak ülkelerden gelen ve sıradan bir Hollandalının sofrasında bulunmayacak yiyecekler görselleştirilmiştir.

Natürmort kompozisyonunda yer alan nesnelerin detaylarına gösterilen ilgiye bakıldığında, izleyicinin nesnelerin yerleştirilme mantığını veya bu alanın gerçekliğini sorgulaması pek olası değildir. Bu nesneler bir arada kompoze edilmiştir. Çünkü, pahalı nesnelerdir, nadirlikleri ve kökenlerinin farklılığı ve ayrıca yüzey dokularının çeşitliliği nedeniyle değerlidir. Işığı yansıtmaktan ziyade emen ve donuk bir yüzeye sahip olan biçimler (özellikle baharat türleri) tercih edilmez veya bilinir formlar halinde gösterilirlerdi (Kehoe, 2023:86).



Görsel 9. Çin Jingdezhen’den ihracat için
üretmiş porselen tabak, Ming Hanedanlığı,
Wanli Dönemi, Honolulu Sanat Müzesi, Honolulu

Claesz'in bu eserinde betimlediği porselen tabak, (Görsel 9) Ming hanedanlığı Wanli döneminde üretilip Avrupa'ya ihraç edilmiş tabaklardandır. Sır altı kobalt mavisi ile boyanmıştır. Natürmort tabloda yer alan tabak, üzerinde bulunan desenlerle hakkında yeterince bilgi vermemektedir. Ancak örneği sunulan porselenle karşılaştırıldığında stilize edilmiş kasımpatı çiçeği görülebilir. Tabağın hem iç hem de dış işlemelerinin radyal bir düzende olduğu görülmektedir. Tabağın kenarları simetrik bir şekilde bölümlere ayrılarak stilize edilmiş motifler eklenmiştir. Tabağın tabanında, Wanli dönemi porselenlerinde yaygın görülen sekizgen geometrik form bulunmaktadır.

1611 yılında Clara Peeters tarafından resmedilen natürmortta, (Görsel 10) çeşitli kanatlı hayvanların yer aldığı görülmektedir. Ayrıca, üç kâse ile biri büyük iki küçük tabaktan oluşan mavi-beyaz Çin porselenleri bulunmaktadır. Bu kompozisyon, av temalı natürmortların erken örneklerinden biri olup, dönemin aristokrat müşterilerine hitap eden lüks imgeler barındırmaktadır. Mavi-beyaz Çin porselenleri, Peeters'in eserlerinde sıkça karşılaşılan lüks nesneler arasında yer alırken, deniz kabukluları ve ölü kuşlarla birlikte bir av sofrasının sembolik anlatımını güçlendirmektedir. Dokuların ve renklerin ustalıkla kullanılması, izleyiciyi hem görsel bir zıtlık oluşturmaktadır hem de anlam katmanlarıyla yüzleşmeye davet etmektedir.

Eserde deniz kabukluları, porselen kaplar ve ölü kuşlar bulunmaktadır. Bu öğeler arasında biçim, renk ve dokuların benzerlikleri ile farklılıklarına dayanan zıtlıklar Peeters'in eserlerinde sıkça başvurduğu bir uygulamadır. Bu kompozisyon, av sahnesine adanmış erken dönem natürmortlardan biridir. Dokuların sunumu, sanatçının gri yeşiller ve sarımsı kahverengilerden oluşan çekingen paletiyle uyum içindedir. Nesnelerin üzerinde durduğu çıkıntı ve arka plan ise zarif kahverengimsi tonlarıyla bu uyumu pekiştirmektedir. Bu resim, konusu nedeniyle üst düzey müşterilere satılmak için yapılmıştır (Vergara, 2016).



Görsel 10. Clara Peeters,
Serçe, Şahin, Tavuk,
Porselen ve Deniz Kabuklu
Natürmort, 1611, 52 x 71 cm.,
panel üzerine yağlıboya,
Prado Müzesi, Madrid

Clara Peeters'in *Peynirli, Enginarlı ve Kirazlı Natürmort* isimli çalışması (Görsel 11) koyu bir arka plan önünde basit, güçlü formlar ve doygun renklerden oluşan modern bir kompozisyonla, basit bir yemeğin unsurlarını sunmaktadır. Üç farklı peynir çeşidinden oluşan bir yığının üzerinde rendelenmiş tereyağını içeren mavi-beyaz kâse, bir rulo, yarım enginar,

kiraz ve gümüş tuzluk bulunmaktadır. Genel olarak kahvaltı parçası (ontbijt) olarak bilinen bu tür kompozisyonlar, 17. yüzyılın ilk yıllarında Haarlem ve Anvers'te resmedilmiş kompozisyonlarda yer alan unsurları benzersiz bir şekilde birleştirmektedir (Walsh, 2019:135).

Peeters, porselenlerin parlak yüzeylerini ve ışık yansımalarını ustalıkla betimleyerek, kompozisyonun görsel zenginliğini artırmıştır. Özellikle ışık-gölge oyunları, porselenin dokusunu ve zarafetini vurgulamaktadır. Porselenin pürüzsüz yüzeyi, peynirin dokusu ve ekmeğin kaba formuyla kontrast oluşturmaktadır. Bu, izleyicinin gözünü belirli noktalara yönlendiren bir kompozisyon stratejisidir. Çin porseleni, Avrupa'daki egzotik merakın ve Doğu ile Batı arasındaki kültürel etkileşimin bir yansımasıdır.

Peteers'in bu çalışması dinsel ve ahlaki²² birtakım mesajları içermesine karşın, resimde betimlenen peynir, tereyağı gibi yiyecek maddelerinin Hollanda da bulunduğu, kiraz, enginar ve mavi-beyaz porselenin ise Hollanda Cumhuriyeti'nin uluslararası sınırlarda büyümüş ticaret ağını ve bu ağ yoluyla vatandaşa sunulan yeni malları göstermektedir. Bunun yanında resimde betimlenen öğeler, bir sanatçının cinsiyetinin, konu ve obje seçiminde ne kadar etkili olabileceğini de göstermektedir.



Görsel 11. Clara Peeters,
Peynirli, Enginarlı ve
Kirazlı Natürmort, 1625,
33.34 x 46.67 cm., ağaç
panel üzerine yağlıboya,
Los Angeles Country Sanat
Müzesi, Los Angeles

Jan Davidsz de Heem'in gösterişli natürmort türünde eserler üretmiş önemli bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. 1653'te resmettiği *Domuz Butlu, İstakozlu ve Meyveli Natürmort*, (Görsel 12) kendi dönemindeki değerli nesneleri ve yiyecekleri gösteren bir çalışmadır. Sahnede betimlenen yiyecek ve nesnelerin çoğu, o dönem Hollanda'da bulunmamaktadır. Kadehler, roamer cam kadeh, istakozun üzerine yerleştirildiği sandık sıradan nesneler değildir. Kompozisyonda dikkati çeken ve yiyeceklerin içerisine konularak sergilendiği kaplardan iki

²² Bir teori, Haarlem ziyafetindeki peynir yığını o dönem için aşırı lüksü temsil ettiği ve çürümeye açık olması nedeniyle geçicilik ve gösteriş konusunda bir uyarı olduğu yönündedir. Peeters'in resimlerinde peynir yığınının tepesi, peyniri tereyağı yemenin israfına karşı uyarıda bulunan *zuivel op zuivel is't werk van den duivel* (Süt üstünde süt şeytanın işidir.) aforizmasıyla ilişkilendirilmesine yol açmıştır (Walsh, 2019).

tanesi, Çin'den ihraç edilen mavi-beyaz porselenlerdir. Üzüm, portakal, şeftali ve çileğin sergilendiği kâse ve kurutulmuş domuz budunun konulduğu tabak o dönem çok revaçta olan kraak porselenlerdir. Kâselerin üzeri geleneksel tarzda mavi renkle dekore edilmiştir. Ancak diğer kaselerden farklı olarak dış yüzeyindeki desenlerde stilize çiçekler yer almaktadır. De Heem'in bu resmi, izleyiciye bolluğu ve her türden damak zevkini göstermektedir. Fakat o dönemdeki anlayışa bakıldığında bu zevkler gelip geçici olarak yorumlanırdı. Bununla birlikte, kompozisyonda bu çok az hatırlatılmaktadır.



Görsel 12. Jan Davidsz de Heem, Domuz Butlu, Istakozlu ve Meyveli Natürmort, 1653, 104.8 x 74.7 cm., tuval üzerine yağlıboya, Wereld Müzesi, Rotterdam

De Heem, ışığı dramatik bir etkiyle kullanarak nesneleri teatral bir etkiyle sunarak vurgulamaktadır. Özellikle istakozun parlak kırmızı rengi, cam nesnelerin ışığı yansıtması ve porselen kâselerin hassas dokusu üzerinde belirgin bir etkiye sahiptir. Buradaki ışık-gölge oyunları, nesnelerin maddeselliğini güçlendirirken aynı zamanda izleyicinin gözünü kompozisyondaki lüks nesnelere yönlendirmektedir. Eser, bolluk ve ihtişamı vurgulasa da vanitas temasını gizliden hissettiren unsurlarda bulunmaktadır.

Jan Jansz Treck'in 1651 tarihli, *Kalaylanmış Flagon ve İki Ming Porseleni* isimli kompozisyonu (Görsel 13) diğer natürmort örneklerinde yer alan bolluğu izleyiciye sunmaz. Nesne ve meyve sayısı azaltılmış ve sadeleştirilmiştir. Bunun yanında, resimde birden fazla kez vurgulanan nesne, nadir ve değerli bir parça olarak popülerliğini sürdüren Çin porselenleridir.²³ Bu porselenler, günlük yaşamda kullanılan sıradan yemek takımlarına dahil değildir. Bu porselenler, Hollanda Doğu Hindistan Şirketi tarafından ithal edilen, geç Ming dönemine ait kraak tabaklardandır.

Treck, porselenleri hafif eğimli bir şekilde yerleştirerek ışığın yüzeyde nasıl kırıldığını ustalıkla göstermiştir. Porselenlerin parlak ve pürüzsüz yüzeyi, kalaylı flagonun mat

²³ Vinhais ve Welsh (2008), geleneksel olarak bu kâsenin formunun özellikle 17. yüzyılın başlarından itibaren Hollanda pazarına uyacak şekilde sipariş edildiğine inanıldığını belirtirler. Bununla birlikte, İstanbul Topkapı Saray Müzesi'ndeki iki örnek, 16. yüzyılın üçüncü çeyreğinde Jingdezhen'deki fırınlarda ince mavi-beyaz porselenlerin zaten üretildiği görülmüyor. Bu kaseler, burada tartışılan kraak kasesine göre sadece küçük form farklılıkları göstermektedir. Kenar üzerine boyanmış şakayığın sınırı ve bazı kaselerin kenarının altında bulunan kaydırma yaprak motifli stilize çiçek başı, Topkapı Sarayındakilerle aynıdır.

dokusuyla kontrast oluşturmaktadır. Bu nesnelerin yerleşimi, izleyicinin gözünü doğrudan porselenlere yönlendirerek onların değerini ve nadirliğini vurgulamaktadır.



Görsel 13. Jan Jansz Treck, Kalaylanmış Flagon ve İki Ming Porseleni, 1651, 76.5 x 63.8, tuval üzerine yağlıboya, Ulusal Galeri, Londra

Sığ yuvarlatılmış kenarları olan bu küçük kâse, braket biçimli kenarı olan düz, yukarı-dönüslü bir jant ve hafifçe içe doğru eğimli alçak V şekilli ayak halkasına sahiptir. Bazı bölgelerde koyulaşan kobalt mavisi, siyahımsı tonlara dönüşmüştür. Orta madalyonda, büyük şakayık çiçekleri ve ruyi bulutunun altındaki diğer bitkilerin yanında, kaya üzerinde konumlanmış bir çekirge hassas bir şekilde resmedilmiştir. Kenarlar, mavi çizgilerle dört geniş ve dört dar panel şeklinde bölümlere ayrılmıştır. Geniş paneller, her biri dönüşümlü olarak tek şeftali ve çiçek içeren ve uzun bir canavar maskesi ile örtülü braket loblu paneller görülmektedir. Dar paneller, dikey bantlarla şekillendirilmiş ve üç ince kurdele ile süslenmiştir (Vinhais ve Welsh, 2008: 34-35).

Egzotik ve değerli olarak görülen Çin porselenleri, zamanla sömürgecilikle ilişkilendirilebilecek bir ganimet olarak da görülmüştür. Juriaan van Streek'in Wan-li kâsede şeftali, limon, gümüş tabakta portakallar, cevizler, üzüm, roamer, gümüş ibrik ve bir bıçağın yer aldığı grubun tamamı dökümlü bir masanın üzerinde konumlandırmıştır (Görsel 14). Bu nesne ve meyvelerin arkasına bir siyahi hizmetçi de konumlandırılmıştır.

Hollanda Altın Çağı'nda, portreler ve natürmortlar aracılığıyla gösterilen bu anlayış, küresel malların ve bedenlerin yakınlığıyla yeni bir Hollandalılığın inşa edilmeye çalışıldığı görülür. Küresel mallarla tüketicileri arasındaki fiziksel yakınlık aracılığıyla, bu malların evcilleştirildiği gösterilmektedir. Bu mallar, Hollanda'ya ait mallar olarak benimsenmiş, bütünleştirilmiş ve yeniden icat edilmiştir. Böylece Hollanda'nın coğrafi alanıyla sınırlı olmayan ve denizaşırı toprakları, mülkleri ve bağlantıları içeren bir 17. yüzyıl Hollandalılığı inşa edilmiştir (Gerritsen, 2016).



Görsel 14. Juriaan van Streek, Erkek Figürlü Natürmort, Yaklaşık 1650-80, 106.7 x 95.9, tuval üzerine yağlıboya, Birmingham Sanat Müzesi, Birmingham

Sonuç

Bu araştırmadan elde edilen sonuca göre, 17. yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde farklı türlerde mavi-beyaz Çin porselenlerin resmedildiği görülmüştür. Bu porselenler, dönemin sosyal, ekonomik ve sanatsal dönüşümlerinin bir göstergesi olarak okunabilecek anlam ve imaları üzerinde barındırmıştır. Çin porselenleri, yalnızca egzotik ve nadir nesneler olarak değil, aynı zamanda tüccar ve orta sınıfın yükselişi, küresel ticaretin genişlemesi ve lüks tüketimin simgesi olarak natürmort kompozisyonlarında yer almıştır.

Araştırmanın bulgularına dayanarak, Çin'in Jingdezhen bölgesinde üretilen mavi-beyaz porselenlerin, iki ülke arasındaki ticaret ve kültürel etkileşimlerin somut bir kanıtı olduğu değerlendirilmektedir. Bu nesneler, yalnızca estetik değerleriyle değil, aynı zamanda dönemin ticaret yolları ve ekonomi politikaları hakkında sağladıkları bilgilerle de önem taşımaktadır. Özellikle Doğu-Batı ticaretinde mavi-beyaz porselenlerin rolü, dönemin ekonomik üstünlüğünü ve küreselleşme sürecinin erken aşamalarını anlamak açısından önemli bir gösterge olmaktadır. Natürmortlarda kullanılan Çin porselenlerinin, sadece estetik bir unsur

olmakla kalmadığı, aynı zamanda sahip olma arzusunu ve toplumsal statüyü yansıttığı görülmektedir.

Hollandalı tüccarların Doğu Hindistan Şirketi aracılığıyla gerçekleştirdiği porselen ticareti, yalnızca ekonomik dönüşümleri yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda sanat eserlerinde bu nesnelerin görselleştirilmesinin de yolunu açmıştır. Willem Kalf, Pieter Claesz, Willem Claeszoon Heda, Clara Peeters, Jan Davidsz de Heem, Jan Jansz Treck ve Juriaan van Streek gibi sanatçılar, bu porselenleri, sahiplik ve sosyal sermaye kavramlarını yansıtan öğeler olarak kullanmışlardır. Hollanda'nın tüketim kültüründeki değişimler, bu nesneleri maddi bir gösteren haline getirirken, natürmort sanatının temsili gücü üzerinden görselleştirilmiştir. Natürmort kompozisyonlarında, Çin porselenlerinin ışığı yansıtma özelliği, sanatçının teknik yetkinliğini göstermesi açısından da önemli bir unsur olmuştur. Çin porselenlerinin dahil edildiği kompozisyonlar sanatçılar için yalnızca bir estetik kaygı değil, aynı zamanda ekonomik ve kültürel bir sembol olarak da görülmelidir. Çin porselenlerini içeren natürmortlar, bir yandan bolluk ve lüks algısını güçlendirirken, diğer yandan vanitas teması aracılığıyla bu zenginliğin geçiciliğine de göndermede bulunmaktadır.

Porselenlerin yüzeylerindeki Taoist imgeler ve Çin mitolojisinden öğeler, sanat eserlerinde hem sanatsal hem de kültürel etkileşimin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Özellikle Sekiz Ölümsüz ikonografisi veya Ming dönemi porselenlerindeki bitki ve ejderha motiflerinin olduğu porselenler, Hollandalı sanatçılar tarafından bilinçli olarak seçilmiştir. Ancak ikonografik okumaların kesin yargılar üretmediği de göz önünde bulundurulmalıdır. Çin porselenlerinin yanı sıra, doğal dünya ve insan üretimi olan diğer nesnelerin bir araya getirildiği natürmortlar, tüketim alışkanlıklarının sanat eserlerine nasıl yansıdığını da göstermektedir. Hollanda'da özellikle orta sınıf ve tüccar sınıfının ekonomik gücünün sanatta yer bulması, bu tür resimlerin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Araştırma, Çin porselenlerinin yalnızca bir dekoratif unsur olmadığını, toplumsal kimlik ve tüketim kültürünün sanata nasıl yansıdığını dair güçlü bir veriler de sunmaktadır.

Bu araştırma, 17. yüzyıl Hollanda natürmortlarında Çin porselenlerinin kullanımını ve ikonografik bağlamını ortaya koyması, bu konunun genişletilmesinde ve derinleştirilmesinde üstlendiği misyon bakımından literatüre önemli katkılar sunması ve gelecekte birçok araştırmanın yolunu açması beklenmektedir. Bu nedenle gelecekte bu konuda çalışmalar yapacak araştırmacılara, belirli bir sanatçının eserleri veya bir porselen türü üzerine yoğunlaşmaları, natürmort kompozisyonlarda betimlenen diğer nesne ve malların izini sürmeleri, sanat ve maddi kültür arasındaki ilişkiyi daha ayrıntılı bir şekilde ele almaları tavsiye edilmektedir.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Bayram Dağlı  <https://orcid.org/0000-0003-4573-3710>

Meliha Yılmaz  <https://orcid.org/0000-0002-7732-2660>

Kaynakça

- Akçomak, İ. S., Webbink, D., & ter Weel, B. (2016). Why did the Netherlands develop so early? The legacy of the Brethren of the common life. *The Economic Journal*, 126(593), 821–860.
- Berger, H. (2021). *Caterpillars: Reflections on Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting*. Fordham University Press.
- Brandon, P. (2011). Marxism and the Dutch miracle: The Dutch Republic and the transition-debate. *Historical Materialism*, 19(3), 106-146.
- Brenner, C., Tummers, J. C., Riddell, J. & Moore, B. (2007). *Painting in the Dutch Golden Age-A Profile of the Seventeenth Century*. Washington: National Gallery Of Art Publication.
- Burns, M. M. (2004). *Chinese and Japanese porcelain in Dutch and Flemish still life paintings 1600–1720* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). University of Glasgow, History of Art.
- Clart, P. (2009). The Eight Immortals between Daoism and popular religion: Evidence from a new spirit-written scripture. In F. C. Reiter (Ed.), *Foundations of Daoist ritual: A Berlin symposium* (pp. 84–106). Harrassowitz Verlag.
- Cool, S. (2009). Chinese porcelain treasure blue and white wares of the ming dynasty, *Passage*, 10-11.
- Demir, E. (2024). Sosyal bilimlerde nitel araştırma teknikleri üzerine betimsel bir çalışma. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(46), 313-328.
- Dias, M. I., Prudêncio, M., Pinto De Matos, M. & Rodrigues, A. (2013). Tracing the Origin of Blue and White Chinese Porcelain Ordered for the Portuguese Market during the Ming Dynasty Using INAA, *Journal of Archaeological Science*, 40(7), s. 3046-3057.
- Du, J., Lou, W., Li, N., & Wang, C. (2019). Characterization of the micro-contaminants from the inner-body of Kraak porcelain excavated from the “Nan’ao I” shipwreck, the South China Sea. *Heritage Science*, 7. <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-019-0328-0>
- Finlay, R. (1998), The pilgrim art: The culture of porcelain in the World History. *Journal of World History*, 9(2), s. 141-187.
- Finn, C. P. (2014). *The material culture of drinking and the construction of social identities in the seventeenth-century Dutch Republic* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Sheffield, Department of Archaeology.
- Gasten, A. (1982). Dutch still-life painting: Judgements and appreciation. In R. Brownson (Ed.), *Still-life in the age of Rembrandt* (pp. 13–26). Auckland Art Gallery.
- Gelderblom, O. (2010). The golden age of Dutch Republic. In D. S. Landes, J. Mokyr, & W. J. Baumol (Eds.), *The invention of enterprise: Entrepreneurship from ancient Mesopotamia to modern times* (pp. 156–182). Princeton University Press.
- Gelderblom, O. (2010). The golden age of Dutch Republic. The Inovation of Enterprise: Entrepreneurship from Ancient Mesopotamia to Modern Times, Ed. David. S. Landes, Joel Mokyr, William J. Baumol. S. (pp. 156-182), Princeton, Princeton University Press.

- Gerlach, O. (2021). Kraak ware: Curiosity, exoticism and the social life of porcelain. *Bowdoin Journal of Art*. https://www.academia.edu/47842797/Kraak_ware_Curiosity_Exoticism_and_The_Social_Life_of_Porcelain
- Gerritsen, A. (2016). Domesticating goods from overseas: Global material culture in the early modern Netherlands. *Journal Design History*, 29(3), 228-244.
- Giannini, R., Freestone, I. & Shortland, A. (2017). European Cobalt Sources Identified in the Production of Chinese Famille Rose Porcelain, *Journal of Archaeological Science*, Sayı 80, 27-36.
- Good, C. (2012). *The artistic value of still life & the growing value of still life painting*. In T. Batchelor (Ed.), *Dead standing things: Still life painting in Britain 1660–1740* (pp. 12–15). Tate Britain Publications.
- Guanyo, W. (2011). The interaction between Chinese export ceramics and their foreign 'markets': The stories in late Ming Dynasty. *Semantic Scholar*. <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Interactions-between-Chinese-Export-Ceramics-in-Wang-University/6f10c1110c6b2ffa5c801828cfc3db850b85529>
- Helmers, H. J., & Janssen, G. H. (Eds.). (2018). *The Cambridge companion to the Dutch Golden Age*. Cambridge University Press.
- Honig, E. A. (1998). Making sense of things: On the motives of Dutch still life. *Anthropology and Aesthetics*, 34, 166–183.
- Jansen, E. T. (2013). *The flourishing of truth and beauty: Dutch seventeenth-century still life painting in its socio-historical context* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Utrecht University, Faculty of Humanities.
- Jarman, L. (2016). Heda's Hydra : On the Enigmatic Hydra Motif on Chinese Blue and White Porcelains, As in Willem Claesz Heda's Still Life of 1638. *Aziatische Kunst*, 46(1), s. 11-18.
- Kasahrérou, E. (2021). *From cabinets to museums: The same curious approach*. In F. Coulon (Ed.), *Making sense of the world: The eighteenth-century cabinet of curiosities of Christophe-Paul de Robien* (pp. 14–17). FAGE éditions & Musée des Beaux-Arts de Rennes.
- Kehoe, M. L. (2023). *Trade, globalization, and Dutch art and architecture: Interrogating Dutchness and the Golden Age*. Amsterdam University Press.
- Ketel, C. L. (2021). *Dutch demand for porcelain: The maritime distribution of Chinese ceramics and the Dutch East India Company (VOC), first half of the 17th century* (Yayımlanmamış doktora tezi). Leiden University, Institute for Area Studies.
- Krantz, N. (2011-2012). An appetite for feasting: Digesting the seventeenth-century Dutch still-life in contemporary art. *The Concordia Undergraduate Journal of Art History*, 8. <https://cujahtemp.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/67.pdf>
- Ledderose, L. (1991). Chinese influence on European art sixteenth to eighteenth centuries. In T. H. C. Lee (Ed.), *China and Europe: Images and influences in sixteenth to eighteenth centuries* (pp. 221–249). Chinese University Press.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi* (İ. Türkmen, Çev., 3. baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Liu, Y., & Lyu, D. (2019). Study on the relationship between Chinese blue and white porcelain and Portuguese azulejos. *International Journal of Developments in Engineering and Society*, 3(2), 272–276.
- Liyao, X. (2023). *Analysis and study of porcelain art in the Ming Jiajing period*. *Frontiers in Art Research*, 5(10), 90–96.
- Lyu, D., Liu, Y., & Wei, W. (2019). *Chinese porcelain in Europe*. *International Journal of New Developments in Engineering and Society*, 3(2), 268–271.
- Meicun, L., & Zhang, R. (2018). A Chinese porcelain jar associated with Marco Polo: A discussion from an archaeological perspective. *European Journal of Archaeology*, 21(1), 39–56.
- Munger, J. (2018). *European porcelain in the Metropolitan Museum of Art*. Yale University Press.
- Ning, D. (2020). Chinese blue and white porcelain in Western painting. *College Art Association*. <https://www.collegeart.org/pdf/programs/international/ding-ning.pdf>

- Pierson, S. (2013). *From object to concept: Global consumption and transformation of Ming porcelain*. Hong Kong University Press.
- Planella, L. (2015). *Silk, porcelain and lacquer: China and Japan and their trade with Western Europe and the New World, 1500–1644. A survey of documentary and material evidence* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Leiden University, Centre for the Arts in Society (LUCAS).
- Pollan, M. (2021). *Arzunun botaniği* (S. Okyay, Çev.). Domingo.
- Pomper, L. R. (2013). *Famille-Noire porcelains: Tracing the taste through the 18th and 19th centuries*. *Arts of Asia*, 43(4), 115–125.
- Qu, Y., Xu, J., Xi, X., Huang, C., & Yang, J. (2014). Microstructure characteristics of blue-and-white porcelain from the folk kiln of Ming and Qing dynasties. *Ceramics International*, 40(6), 8783–8790.
- Rowell, M. (1997). *Objects of desire: The modern still life*. Harry N. Abrams.
- Scholten, F. T. (1993). *Dutch majolica & delftware, 1550–1700: The Edwin van Drecht collection*. E. van Dreht.
- Seattle Art Museum (2007). *Guide to the porcelain room*. Seattle Art Museum Publications.
- Shao, Y. Q. (2023). *Study on the historical development of Qinghua art in Jingdezhen (1949–1966)*. *Art and Design Review*, 11(4), 346–362.
- Staten-Generaal (2025). *Geschiedenis van Staten-Generaal*. <https://www.staten-generaal.nl/begrip/geschiedenis>
- Svendsen, G. T., & Svendsen, G. L. H. (2009). *Handbook of social capital: The troika of sociology, political science and economics*. Edward Elgar Publishing.
- Synn, C. F. (2017). Expedition Silk Road: Art and trade in the Dutch Golden Age. *Acta Via Serica*, 2(1), 49–64. <https://doi.org/10.22679/AVS.2017.2.1.49>
- Tai, Y. S., Daly, P., Mckinnon, E.E., Parnell, A., Feener, R. M., Majewski, J., Ismail, N., Sieh, N. (2020). The impact of Ming and Qing Dynasty maritime bans on trade ceramics recovered from coastal settlements in Northern Sumatra, Indonesia. *Archaeological Research in Asia*, 21. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352226719300340?via%3Dihub>
- Tay, L. (2019). Sanat tarihi yazımında bilimsel araştırma teknikleri. *Idil*, 8(61), 1169–1186. <https://doi.org/10.7816/idil-08-61-10>
- Tokumitsu, M. (2016). The currencies of naturalism in Dutch Pronk still-life painting: Luxury, craft, envisioned affluence. *RACAR: Revue d'art Canadienne*, 41(2), 30–43. <https://www.jstor.org/stable/44011805>
- Vallarino, E. (2023). *Blue and white: Willem Kalf and the 17th century fascination with Chinese porcelain* (J. Dodmann, Trans.). Thyssen-Bornemisza Museo Nacional Publications. (Original work published 2023)
- Vergara, A. (2016). *El arte de Clara Peeters*. Madrid: Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-arte-de-clara-peeters/e4628dea-9ffd-4632-85c9-449367e86959>
- Vinhais, L., & Welsh, J. (2008). *Kraak porcelain: The rise of global trade in the late 16th and early 17th centuries*. Jorge Welsh Publications.
- Walsh, A. L. (2019). *The Mr. and Mrs. Edward Carter collection of Dutch paintings*. Los Angeles County Museum of Art Publications.
- Weststeijn, T. (2014). Cultural reflections on porcelain in the seventeenth-century Netherlands. In J. van Campen & T. M. Eliens (Eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age* (pp. 213–229). Uitgeverij De Kunst.
- Woodall, J. (2012). Laying the table: The procedures of still life. *Art History*. 35(5), 976–1003. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2012.00933.x>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.

- Yin, M., Rehren, T., & Zheng, J. (2011). The earliest high-fired glazed ceramics in China: The composition of the proto-porcelain from Zhejiang during the Shang and Zhou periods (c. 1700-221 BC). *Journal of Archaeological Science*, 38(9), 2352-2365. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0305440311001440>
- Zhang, G., Cheng, Z., & Wang, Q. (2015). Jingdezhen's ceramic civilization: The past and today. *International Conference on Humanities and Social Science Research*, 9-15. <https://www.atlantis-press.com/proceedings/ichssr-15/25840496>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Anonim. (1600-1624). *Su manzarasında iki kuşun olduğu kraak porselen* [Porselen]. Rijks Müzesi. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/AK-RBK-16385>.
- Görsel 2. Kalf, W. (1662). *Çin kasesi, nautilus kupası ve diğer nesnelerle natürmort*. [Tuval üzerine yağlıboya]. Ulusal Thyssen-Bornemisza Müzesi. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/kalf-willem/still-life-porcelain-bowl-and-nautilus-cup>.
- Görsel 3. Anonim. (Ming Hanedanlığı-Tianqhi (1621-1627) veya Chongzhen (1628-1644) dönemi). *Manzaralar ve Sekiz Ölümsüz ile kaplı kapalı kâse*. [Porselen]. Rijks Müzesi. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/AK-MAK-563>.
- Görsel 4. Kalf, W. (1659). *Meyve, cam kupa ve Wanli kasesi ile natürmort* [Tuval üzerine yağlıboya]. Metropolitan Sanat Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection>
- Görsel 5. *Kâse veya clapsmut, Ming Hanedanlığı Wanli dönemi*. [Porselen]. Vinhais, L. ve Welsh, J. (Ed.), (2008). *Kraak Porcelain-The Rise of Global Trade in the Late 16th and Early 17th Centuries*, London: Jorge Welsh Books, s. 49.
- Görsel 6. Heda, W. C. (1638). *Gösterişli natürmort* [Tuval üzerine yağlıboya]. Hamburger Sanat Müzesi. <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5504/prunkstillleben?term=&filter%5Bhighlight%5D%5B0%5D=Meisterwerke&start=40&context=default&position=56>
- Görsel 7. *Passmore kâse, kobalt mavili sır altı porselen* (1600-1620). [Porselen]. British Müzesi. Jarman, L. (2016), Heda's Hydra : On the Enigmatic Hydra Motif on Chinese Blue and White Porcelains, As in Willem Claesz Heda's Still Life of 1638, *Aziatische Kunst*, 46(1), 11-18, s. 11.
- Görsel 8. Claesz, P. (1627). *Hindi turtasıyla natürmort* [Tuval üzerine yağlıboya]. Rijks Müzesi. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4646>
- Görsel 9. Çin Jingdezhen'den ihracat için üretilmiş porselen tabak, Ming Hanedanlığı, Wanli Dönemi. [Porselen]. Honolulu Sanat Müzesi. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Porcelain_dish_from_Jingdezhen,_Wanli_period,_HMA.JPG, Erişim Tarihi: 01.01.2024.
- Görsel 10. Peeters, C. (1611). *Serçe, şahin, tavuk, porselen ve kabuklu natürmort* [Panel üzerine yağlıboya]. Prado Müzesi. from <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/still-life-with-a-sparrow-hawk-fowl-porcelain-and/11137fd7-e7a6-46d0-8345-08172ee26193>
- Görsel 11. Peeters, C. (1625). *Peynirli, enginarlı ve kirazlı natürmort* [Tuval üzerine yağlıboya]. Los Angeles County Sanat Müzesi. <https://collections.lacma.org/node/209186>
- Görsel 12. de Heem, J. D. (1653). *Domuz butlu, istakozlu ve meyveli natürmort* [Tuval üzerine yağlıboya]. Wereld Müzesi. <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/1840/still-life-with-ham-lobster-and-fruit>
- Görsel 13. Treck, J. J. (1651). *Kalaylanmış flagon ve iki Ming porseleni* [Tuval üzerine yağlıboya]. Ulusal Galeri. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-jansz-treck-still-life-with-a-pewter-flagon-and-two-ming-bowls>
- Görsel 14. van Streek, J. (1650-80). *Erkek figürlü natürmort* [Tuval üzerine yağlıboya]. Birmingham Sanat Müzesi. <https://www.artsbma.org/collection/still-life-with-male-figure/>.

JW Anderson koleksiyonları üzerinden cinsiyetsiz moda tasarımlarının incelenmesi

An examination of genderless fashion design through JW Anderson collections

Nurdañ Kumaş şenol^{1*} 

¹ Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi, Giresun Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Giresun, Türkiye

Özet: Moda, tarihsel olarak kültürel değerleri ve bireysel kimlikleri yansıtan bir ifade biçimi olmuştur. Özellikle cinsiyet temelli normlar, tarih boyunca moda tasarımında belirleyici bir rol oynamıştır. Ancak günümüzde moda, cinsiyetle ilgili geleneksel kalıplardan bağımsız bir şekle evrilerek, çok daha kapsayıcı ve özgür bir alana dönüşmüştür. Kısaca toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanması, cinsiyetsiz moda kavramını hem teorik hem de estetik düzlemde öne çıkarmıştır. Bu bağlamda, cinsiyetsiz moda tasarımı, bu evrimin en önemli göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada cinsiyetsiz moda kavramının çağdaş moda tasarımına farklı bir bakış açısı ile sunan tasarımcı JW Anderson'un 2023 İlkbahar/ Yaz ve 2024 Sonbahar/Kış koleksiyonları toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında incelemiştir. Çalışmada hem queer kuram hem de toplumsal cinsiyet temelli moda teorileri ışığındaki koleksiyonlar, biçimsel ve temsil düzeyinde analiz edilmiştir. Bulgular, markanın moda aracılığıyla toplumsal cinsiyet ikiliğine karşı bir temsil stratejisi geliştirdiğini ortaya koymaktadır. JW Anderson'un tasarımlarında cinsiyet ikiliklerini sorguladığı ve moda aracılığıyla kimliğe dair alternatif anlatılar sunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Cinsiyetsiz moda, Queer kuram, Toplumsal cinsiyet, JW Anderson, Moda tasarımı

Abstract: Fashion has historically been a form of expression that reflects cultural values and individual identities. Especially gender-based norms have played a decisive role in fashion design throughout history. However, today fashion has evolved into a form independent of traditional gender patterns, becoming a much more inclusive and free space. In short, the questioning of gender norms has brought the concept of genderless fashion to the forefront both theoretically and aesthetically. In this context, genderless fashion design presents itself as one of the most significant indicators of this evolution. This study examines the collections of designer JW Anderson, who presents the concept of genderless fashion with a different perspective on contemporary fashion design, focusing on his Spring/Summer 2023 and Autumn/Winter 2024 collections in the context of gender theories. The collections are analyzed at both formal and representational levels in light of queer theory and gender-based fashion theories. The findings reveal that the brand has developed a representation strategy against gender binary through fashion. It has been concluded that JW Anderson questions gender binaries in his designs and offers alternative narratives about identity through fashion.

Keywords: Androgynous fashion, Queer theory, Gender, JW Anderson, Fashion design

Citation: Kumaş-şenol, N. (2025). JW Anderson koleksiyonları üzerinden cinsiyetsiz moda tasarımlarının incelenmesi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 50-60.

Giriş

Geleneksel moda anlayışı, tarihsel olarak toplumsal cinsiyet rollerine dayalı olarak şekillenmiştir. Kadın ve erkek için ayrı kalıplar, renkler, kumaşlar ve stiller üzerinden inşa edilen bu yapı, 21. yüzyılda feminist hareketler, queer kuram ve kimlik politikalarının etkisiyle kalıpları reddeden ve kapsayıcılığı hedefleyen bir tasarım olarak dikkat çekmiştir. Moda dünyasında cinsiyetin temsil biçimleri de bu görüşlere bağlı olarak dönüşmüştür. Cinsiyetsiz moda, cinsiyet normlarının dışında konumlanan, bireysel ifadeyi ön plana çıkaran ve kapsayıcı bir tasarım anlayışını temsil etmektedir. Bu anlayış çerçevesi ise birçok akademik çalışmaya konu olmuştur.

Angelo Flaccavento (2022) yılında yayınladığı “Unisex, Genderless: Let The Debate Ensur” isimli çalışmasında; unisex (her iki cinsiyete de uyan) ve genderless (cinsiyetsiz) kavramlarını karşılaştırarak sembolik kullanımı incelemiştir. Pitro Luna & Barros (2019), “Genderless Fashion: A Still Binary Market” de Brezilya özelinde medya söylemleri üzerinden kritik bir söylem analizinde bulunmuş ve sonucunda cinsiyetsiz moda pazarının hala ikili cinsiyet kodlarını tekrarladığını vurgulamıştır. Zixuan Lin & Zixuan Wu (2024)’un global karşılaştırmalı bir çalışması olan “The Rise of Genderless Clothing and Its Impact on Gender Relation” da cinsiyetsiz tasarımın ortaya çıkışı ve sosyal kabullenme süreçleri kapsamlı olarak açıklanmıştır. Yu-Pei Kuo (2023), moda fotoğrafçılığında belirsiz cinsiyetli modellerin algı üzerindeki etkisini incelediği “The Effect of Gender Models on Genderless Fashion Photography” adlı makalesinde görsel stratejiler aracılığıyla daha kapsayıcı cinsiyet sunumları önermiştir. Sichen Fan (2023) tarafından yazılan “A Kernel Inquiry into Genderless Fashion: The Social Concepts it Conveys” isimli çalışma kapsamlı bir sosyokültürel analizle cinsiyetsiz moda trendini tüketici talepleri ekseninde değerlendirmiştir. Jing Song (2023)’un Çin özelinde açıkladığı çalışması “The Development of Unisex Clothing” e üniseks giyimin 20.yüzyıldan 21. yüzyıla evrimini analiz etmiştir. Bardey, Achumba- Wöllenstein & Chiu (2020) nun ortaklaşa yayınladıkları “Exploring the Third Gender in Fashion” isimli makalede, iki aşamalı özgün bir ampirik bir çalışmanın içeriğinde tasarımcı ve tüketicilerin unisex deneyimlerini psikoloji ve pazarlama perspektifinden incelemiştir.

Bu çalışma, cinsiyetsiz moda anlayışının öncü tasarımcılarından biri olan JW Anderson’un 2023 İlkbahar/ Yaz ve 2024 Sonbahar/Kış koleksiyonlarını inceleyerek, queer kavram üzerinden yorumlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, cinsiyetsiz modanın görsel ve kavramsal katmanlarının modaya olan etkisi tartışılacaktır.

Kavramsal Çerçeve

Toplumsal Cinsiyet ve Moda

Literatürde cinsiyet ile ilgili kavramlar genellikle doğuştan getirilen biyolojik bir özellik olarak vurgulanmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı ise birçok faktörün etkilediği ve sonradan kazanılan özellik olarak ifade edilmektedir (Adaçay, 2014). Bu özellikler sosyal bağlamda ele alınan kadın ve erkek olma ile ilgili psikolojik, kültürel ve sosyal özellikler olarak sıralanmaktadır (Lindsey, 2015). Toplumsal cinsiyet kavramı tarihsel süreci boyunca toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkilendirilerek cinsiyet farklılıkları, cinsiyet kimliği-cinsiyet rolleri ve cinsiyetçi kalıp yargıları gibi alt kavramları ortaya çıkartmıştır (Akdemir, 2017). Günümüz toplumlarında bu alt kavramlar, toplumdaki baskın normların dışında bulunmaktadır. Fakat cinsiyet ayrımcılığı toplumdaki geleneksel normlardan farklılık göstererek yeniden üretilmiştir (Aydemir, 2019).

Toplumsal cinsiyet kavramı, kişinin yaşadığı kültür içerisinde kadının veya erkeğin nasıl davranması ve nasıl düşünmesi gerektiği konusunda beklentileri açıklarken aynı zamanda bireyin kadın ya da erkek olarak kendini nasıl algıladığı ile de ilgilenmektedir (Terzioğlu ve Taşkın, 2008). Böylece sadece bireyselliğin değil aynı zamanda cinsiyetin getirdiği kültürel normları da ortaya koymaktadır (Marshall, 1999). Kısaca toplumsal cinsiyet, kişilerin yalnızca doğuştan getirdiği cinsiyete bağlı olmaktan ziyade, aynı zamanda içinde yaşadığı sosyal

çevrede zamana da bağlı olarak farklılaşan bir cinsiyet konumunu ifade etmektedir (Berktaş, 2015).

Judith Butler (1990), *toplumsal cinsiyeti doğuştan gelen bir özellik değil, tekrarlanan performanslar yoluyla inşa edilen bir süreç* olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda; kıyafet seçimleri, duruş, yürüyüş gibi eylemler cinsiyet kimliğinin bir parçası haline gelmiştir. Bu sürecin en görünür araçlarından birini oluşturan moda; bireyin toplumsal cinsiyet rolünü yeniden üretmesine de aracılık etmiştir (Entwistle, 2000).

Vücutla doğrudan temas halinde olan giysiler; genel anlamda toplumsal cinsiyetin, özel anlamda ise kişisel cinsiyetin belirlenmesini görünür kılmaktadır. Bu nedenle vücuda giyilen her bir giysi, dış dünyaya ilettiğimiz bir sosyal bağlantı olarak etkileşim yaratmaktadır (Joyce, 2005).

Giyinme pratiklerini oluşturan; bireylerin toplumsal konumları ve kimliklerinin inşası, sosyal bir söylemin de alt kategorilerini oluşturmıştır (Crane, 2012). Böylece moda, toplumsal cinsiyetin yeniden üretildiği bir araç olmaktan çıkmış, aynı zamanda bu kategorilere karşı direnişin de bir sahnesi olmuştur (Vatandaş, 2011).

Queer Kuram ve Cinsiyetsiz Moda

Queer kuram, heteronormatif düzeni ve ikili cinsiyet sistemini sorgulamaktır. Bu kurama göre ne cinsiyet ne de cinsellik sabit kategorilerde olmuştur (Halberstam, 2005). Queer kuram ayrıca sabit cinsiyet ve kimlik kategorilerini reddederek akışkanlık, geçişkenlik ve kimliksizliği incelemektedir (Jagose, 1996). Moda tasarımı bu teorik çerçevede, cinsiyetin yeniden kurulduğu ve tersyüz edildiği bir alan haline gelmiştir (Steele, 2008; Vinken, 2005). Böylece moda, queer kavramının somut bir alanı olarak görünürlük kazanmıştır (Kawamura, 2022). Özellikle cinsiyetsiz moda tasarımı queer düşüncenin “normlara direnme” tavrıyla örtüşmektedir. Kıyafetlerde kullanılan androjen kalıplar, nötr renkler ve sembolik detaylar ise bu duruşu destekler nitelikte olmuştur (Steele, 2008).

İngilizce “Genderless Fashion” olarak adlandırılan cinsiyetsiz moda kavramı, geçmişten günümüze uzanan farklı süreçlerden geçmiştir. Toplumda cinsiyetten bağımsız bir giyim olarak nitelendirilen üniseks moda ve cinsiyetçi öğelerin bilinçli karıştırıldığı androjen moda gibi kavramlar cinsiyetsiz moda kavramını daha kapsayıcı bir terim olarak tanımlamıştır.

Cinsiyetsiz moda kavramı, günümüz moda sektöründe toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız tasarım anlayışı olarak ifade edilmekte, her tür cinsiyet kimliğine sahip bireyi kapsayan, giyimde ve fiziksel görünümde gelenekselleşmiş cinsiyet kalıplarının olmadığı bir yaklaşım biçimi olarak gösterilmektedir (Tatar, 2019). Cinsiyetsiz moda tasarımı ise, bireylerin kimliklerini daha özgürce ifade etmelerine olanak tanırken, moda tasarımcıları için de estetik sınırların yeniden tanımlandığı yaratıcı bir alan sunmaktadır.

Günümüzde cinsiyetsiz moda tasarımları; defileler, reklam kampanyaları ve editoryal çekimler ile birlikte farklı cinsiyet kimliğinden modellerle tanıtılarak, geleceğin tasarım anlayışı olarak gösterilmektedir. Fiziksel görünümde, ikili cinsiyet anlayışı dışında, bütün cinsiyet kimliklerinden bireyleri kapsayan bir yaklaşım biçimi olarak tanımlanmaktadır (Davis, 1997).

Cinsiyetsiz moda anlayışına sahip tasarımcılar ve markalar geleneksel cinsiyet rollerinin dışında bir yaklaşım biçimine sahip olmalarından dolayı farklı görülebilmektedirler. Bu nedenle üniseks kavramı hem tasarımcılar tarafından hem de markalar tarafından daha ılımlı olarak görülerek, cinsiyetsiz marka algısına kıyasla daha çok tercih edilmektedir. Ancak bireylerin kendilerini tanımlayış biçimlerinin giderek özgürleşmesi ve istedikleri gibi giyinme arzuları, cinsiyetsiz modanın güçlenmesinde oldukça etkili olmaktadır. Moda endüstrisi içerisinde her geçen gün daha çok dikkat çekmekte olan cinsiyetsiz moda anlayışı, toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız olarak gelecekte kendine özel bir yer edineceği düşünülmektedir (Tatar, 2019).

JW Anderson Marka Profili

Jonathan Anderson tarafından 2008 yılında kurulan JW Anderson markası başlangıçta erkek giyimi odaklı kurulmuş, ancak kısa sürede kadın ve erkek tasarımlarını birleştiren cinsiyetsiz bir çizgiye yönelmiştir. Marka 2013 yılından itibaren Loewe'nin (İspanyol lüks markası) kreatif direktörlüğü ile eş zamanlı olarak Anderson'un "cinsiyetin estetik bir araç olarak kullanımı" fikrini ön plana çıkarmıştır (Kawamura, 2022).

Loewe'nin tarihsel mirasını modern bir bakış açısıyla harmanlayan tasarımcı, markayı yeniden tanımlayarak onu global bir moda ikonu haline getirmiştir. Loewe'nin tasarımlarındaki özgünlük, Anderson'ın sanatla olan derin bağından beslenmiştir. Koleksiyonlarında, geleneksel el işçiliği ve zarif dikiş teknikleri, modern ve deneysel formlarla birleşmiştir. Anderson'un, kıyafetlere sanatsal bir ifade kazandırması markanın köklü geçmişini de gözler önüne sermiştir. 2016'dan itibaren markanın prestijli koleksiyonları, Anderson'ın yaratıcı vizyonunu yansıtan cesur tasarımlarla dikkat çekmiştir (Karakuş, 2025).

Yöntem

Bu çalışma betimsel yöntemin kullanıldığı nitel bir araştırma olup, görsel ve biçimsel analiz teknikleri kullanılmıştır. JW Anderson'un 2023 İlkbahar/Yaz ve 2024 Sonbahar/Kış defile gösterilerine, Vogue Runway arşivinden erişilmiştir. 2023 İlkbahar/Yaz koleksiyonu ve 2024 Sonbahar/Kış koleksiyonundan rastgele şekilde seçilen 4'er tasarım incelenmiştir. Koleksiyonlar; silüet, kumaş, renk, aksesuar kullanımı ve defile anlatısı gibi unsurlar açısından analiz edilmiş ve cinsiyet temsilleri queer kuram ışığında yorumlanmıştır.

Bulgular ve Yorum

2023 İlkbahar/ Yaz Koleksiyonu

JW Anderson'un 2023 ilkbahar/yaz koleksiyonunda vücuda oturmayan, bol ve geometrik yapılar tercih edilmiştir. Asimetrik kesimlerin sıklıkla kullanılması yapısal formları ön plana çıkarmıştır. Elbise benzeri üstler ve bol pantolonlar cinsiyet ayrımını ortadan kaldırarak bir bütünlük sunmuştur. Özellikle erkeksi kabul edilen biçimsel özellikler, şeffaf kumaşlarla yeniden yorumlanmış ve cinsiyet atıflarından sıyrılmıştır. JW Anderson koleksiyonlarında sıklıkla kullandığı renk olan, nötr ve pastel tonları bu koleksiyonda da kullanarak herhangi bir cinsiyet çağrışımı yapmaktan kaçınmıştır. Tasarımcı malzeme kullanımında deri, saten ve organze gibi birbirine zıt materyalleri, geleneksel cinsiyet kodlarının dışına çıkarak tek bir bedende bütünlüştür. Aksesuar ve stil detaylarında ise inci küpeler, fırırlı yaka detayları gibi geleneksel olarak "feminen" kodlanan öğeler, erkek modellerde kullanılarak normatif algının tersyüz edilmesi sağlanmıştır.

Birçok açıdan çağdaş moda anlayışını ve normları zorlayan, ironik yaklaşımlar barındıran bir tasarım örneği olan 2023 İlkbahar/ Yaz koleksiyonundan örneklem olarak alınan giysinin formu (**Görsel 1.**); düz kesimli, bol, oversize bir tişört elbise formundadır. Bu silüet, cinsiyetsiz (genderless) moda anlayışıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Kadın- erkek ayrımına meydan okuyan bu form, unisex bir giyimi yansıtmaktadır. Tasarımın kol detayının kısa ama geniş tutulması geleneksel tişört formunun abartılı bir şekilde yeniden yorumlanması olarak düşünülmüştür. Ayrıca diz hizasında biten giysi, hibrit bir giyim anlayışını da temsil etmektedir. Tasarımda kullanılan kumaşın kırışık yapısı bilinçli bir estetik tercih gibi durarak "kusursuzluk" dayatmasına bir eleştiri getirmektedir. Kumaşın ön bedenindeki baskıda kullanılan ifadeler moda endüstrisinin pazarlama stratejilerine ironik bir gönderme içermektedir. Modelin giydiği kıyafetin sadeliği ile zıtlık oluşturan ayakkabı ise rengi ile klasik maskülen duruşa bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Oversize bir tişört tasarımı olan erkek bir modelin (Görsel 1), geleneksel olarak "ev kıyafeti" olarak görülebilecek bol, oversize bir tişört giymesi modada kadınsı- eril ayrımını ters yüz etmektedir. Giyimin "özensizlik" algısı, erkeksi bir duruşu değil, queer bir ironiyi temsil

etmektedir. Ayrıca tişörtün düz kesimi, bedene oturmaması, vücut hatlarını gizlemesi cinsiyetsiz bir form yaratmaktadır. Bedenin nötrleştirilmesi, queer modanın temel yaklaşımlarını oluşturmakta ve modanın kusursuzluk takıntısına bir eleştiri getirmektedir.



Görsel 1. 2023 Vogue Runway (Sol)



Görsel 2. 2023 Vogue Runway (Sağ)

2023 İlkbahar/ Yaz koleksiyonunda yer alan bir diğer tasarım (Görsel 2) hem estetik hem de toplumsal anlamda sınırları zorlayan bir kıyafet olarak dikkat çekmektedir. Tasarım, erkek bir model tarafından giyilen feminen bir iç giyim parçası olarak cinsiyet temsili hakkında yeni söylemler oluşturmaktadır. Elbise, klasik “slip dress” formunda, vücuda hafif oturan ve aşağıya doğru dökülen zarif bir yapıda tasarlanmıştır. İnce, parlak dokulu kumaştan tasarlan giysi bir iç giyim ürünü çağrışımı yapmaktadır. Tek omuz askısı ve dantel detaylı göğüs kısmı feminem bir görüntü oluşturmaktadır. Elbise ile verilmek istenen akışkan etki, asimetrik bir duruş ve hareketli bir kumaşla oluşturulmuştur. Bu akışkan estetik, cinsiyetin de akışkan olabileceği fikrini sembolize etmektedir. Pastel sarı tonundaki kumaş, yumuşaklık ve incelik hissi vermektedir. Tasarımın en dikkat çekici yanı ise elbisenin geleneksel cinsiyet rollerine getirdiği zıtlık olarak yorumlanmaktadır.

Saten ince askılı bir elbise olan örnekleme alınan tasarım (Görsel 2) erkek model üzerine giydirilip, kadınsı kodlarla vurgulanmaktadır. Feminenliğin sadece kadınlara ait bir norm olmadığının altı çizilen tasarım, toplumsal cinsiyetin giyimdeki ikili yapısını yıkmaktadır. Queer kavramının modadaki en temel ilkelerinden biri olan “belirsizleşme” bu tasarımda net bir şekilde göz önündedir.

Koleksiyon kapsamında örnekleme alınan üçüncü tasarım (Görsel 3) dikkat çekici ve alışılmışın dışında bir elbisedir. Sarı renkli, vücuda oturan ve dokulu bir kumaştan yapılmıştır. Kumaşın buruşturulmuş ya da “crinkle” bir yüzeye sahip olması dokuya derinlik ve hareket katmıştır. Elbisenin sol tarafındaki yüksek yırtmaç ile tasarıma hem cesur bir hava katılmış hem de hareket özgürlüğü sağlanmıştır. Turuncu, kalın tabanlı, parmakları açık terlik ile sokak modası esintisi verilmek istenmiştir. Elbisenin üzerindeki büyük boyutlu üç klavye tuşları, 3D baskı tekniği ile eklenmiştir. Seçilen Tuşların W- A- J olması bilinçli bir seçim olarak teknoloji, oyun kültürü ve dijital çağa gönderme yapmaktadır. Kadın giyiminin bir parçası olan elbiseye (Görsel 3) işlevsel parçalar eklenerek romantik feminenliğin bozulması ile queer modaya atıfta bulunulmuştur. Elbisenin vücuda oturması klasik kadın silüetini yansıtır gibi görünse de

kullanılan asimetrik dikişler ve üzerine yerleştirilen objeler giysiyi cinsiyetten bağımsız kılmaktadır.

Koleksiyon kapsamında örnekleme alınan dördüncü tasarım (Görsel 4) çağdaş sokak modası ile deneysel tasarım anlayışının dikkat çekici bir stil örneğini oluşturmaktadır. Minimalist ve düz kesimli bir bluz gri rengin nötrlüğü ile dengelenmiştir. Yaka detayında kullanılan mavi jean parçası ile yakada efekt yaratılmıştır. Bu, klasik atlet formuna fütürist ve avangart bir hava sağlamıştır. Stil olarak düz ve sportif bir görünümde olan tasarımın alt parçası şortla tamamlanmıştır. Deri ve parlak bir kumaştan yapılmış şortta renk olarak mürdüm kullanılmıştır. Bol paçalı, bermuda boyda olan şortun üzerindeki dikiş hatları ve hafif dolgun görünümle bir mont havası yaratılmıştır. Giysi tasarımının tamamlayıcı bir unsuru olan terlik ise parmak kısmı kapalı ve beyaz renktedir. Stil olarak “ugly” tarzındaki terlik, izleyiciye norm dışı bir estetik görüntüsü sunmuştur.



Görsel 3. 2023 Vogue Runway (Sol)



Görsel 4. 2023 Vogue Runway (Sağ)

Maskülen kodlara sahip tasarım (Görsel 4), izleyicide ne kadınsılık ne erkeksilik hissi yaratarak, cinsiyetten arınmış bir kombinasyon gibi sunulmuştur. Queer kuramın cinsiyet kodlarının birleştirilmesi veya geçişken kılınması gibi özellikler bu tasarımda oldukça net bir şekilde izlenmiştir. Ayrıca bireyin cinsiyetsizlik öznesine hitap eden bu tasarım ile renk, silüet, detay ve aksesuarlar toplumun cinsiyete atfettiği anlamların bir ironi aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır.

2024 Sonbahar/ Kış Koleksiyonu

Performatif bir cinsiyet algısı sunan 2024 Sonbahar/ Kış koleksiyondaki giysilerle tiyatral bir kostüm estetiğinin çağrıştırmaları sağlanmış, böylece cinsiyetin bir sahne performansı olduğuna gönderme yapılmıştır. Oversize (büyük boy) kesime sahip kazak, elbise ve kabanlar cinsiyet belirtmeyen silüetler ile bu anlatı desteklenmeye çalışılmıştır. Örneğin koleksiyondaki en dikkat çekici parça olan örgü elbise, geleneksel olarak “kadınsı” sayılan form ve kumaşları erkek modeller üzerinde sunarak cinsiyet algısını bozmaya çalışılmıştır. Farklı kumaş yapılarının harmanlandığı çalışma da feminen çağrışımlı renkler maskülen tonlarla karıştırılmıştır. Anderson’un model seçiminde kullandığı hem erkek hem kadın modellerin aynı kıyafetleri giymesi ise koleksiyonun cinsiyetsizlik temasını güçlendirmiştir.



Görsel 5. 2024 Vogue
Runway (Sol)



Görsel 6. 2024 Vogue
Runway (Sağ)

2024 Sonbahar/ Kış Koleksiyon içerisinde oldukça dikkat çekici ve deneysel bir yaklaşımla tasarlanmış olan (Görsel 5) giysi; hacimli, kabarık bir silüet formuna sahiptir. Günlük giyime uygun olmayan parça daha çok avangart bir yaklaşımla tasarlanmıştır. İki parçadan oluşan giysinin aynı doku ve form ile devamlılığı sağlanmıştır. Kalın ve büyük burğu formundaki malzemenin kullanıldığı tasarımda dokularla illüzyon yaratılmıştır. Bu doku, yumuşaklık hissi verirken ironik bir biçimde hantal bir görüntü sunmuştur. Giysi bedeni örtme işlevinden çok, bir kavramsal ifade aracı olarak kullanılmıştır. Ayrıca parlak bir limon sarısı tonunun kullanıldığı giysi, renk seçimiyle de ön planda tutulmuştur. Ayakkabı olarak seçilen kürklü terlik benzeri botlar ise giysinin konforla birleşen yönünü desteklemektedir.

Sunulan tasarım (Görsel 5) Geleneksel cinsiyet normlarını hem biçimsel hem de materyal düzeyinde sorgulayan bir tasarım olmuştur. Butler (1990)'in "cinsiyetin performatif doğası" temasıyla uyumlu biçimde feminen silüet androjen bir bedenle buluşturulmuştur. Tasarımın ne "erkek" ne "kadın" kategorilerine net bir şekilde oturtulmamış olması queer kimliğin "ikili cinsiyet sistemine karşı direniş" ilkesini desteklemektedir.

2024 Sonbahar/ Kış Koleksiyon içerisinde örneklem olarak alınan tasarımda (Görsel 6) kazaktan ilham alınmış triko bir üst kullanılmıştır. Malzeme olarak kalın dokulu, yün ve yaz triko bir kumaştan tasarlanmış üst için lacivert tonlarında koyu bir renk tercih edilmiştir. Öne doğru katmanlı şeritlerle oluşturulmuş üç boyutlu yüzey efekti olan tasarım, geleneksel triko kalıplarının ötesinde bir hacim ve hareket etkisi altındadır. Omuzdan aşağı düz inen rahat kesimli üstte yaka olarak bisiklet yaka tercih edilmesi giysinin hacimli yapısını dengelemiştir. Alt bedende kullanılan kısa şort, suni deri görümlüdür. Uçlarında olan beyaz peluş detaylarla hem kumaş da hem de renkte kontrastlık oluşturulmuştur. Geniş, bol kesimli bermuda şort ile kış giyimi unsurları yazlık formlarda sunulmuştur. İçten beyaz kürklü siyah bot, soğuk havalar için tasarlanmışsa da şortla kombin edilerek zıtlık oluşturulmuştur. Bu da sitilin ikonik ve deneysel yönünü güçlendirmiştir.

Maskülenliğin ve feminenliğin bulanıklaştırılarak sunulduğu tasarımda (Görsel 6), üst giysinin katmanlı yapısı gotik bir his yaratırken, alt giysi daha feminen bir görüntü vermektedir. Bu kontrastlık queer modanın "melezlik" arayışını yansıtmaktadır. Kısaca bireyin toplumsal

cinsiyetle kodlanmış beklentileri reddedip, ifadesini kendi istediği gibi oluşturabileceği queer moda anlayışı bu tasarımda vücut bulmaktadır.

Koleksiyon kapsamında örneklem alınan yedinci tasarım (Görsel 7) oldukça kavramsal ve heykelsi bir yaklaşıma sahip, aşırı oversize, gri renkli bir kaşe paltodur. Paltonun kalın ve yapıli formu giysiye güçlü bir duruş kazandırmıştır. Giysi, ekstrem ölçülerde büyütölmüş bir kalıba sahiptir. Bu detay hem silueti abartılı hale getirmiş hem de modeli yutuyor etkisi yaratmıştır. Omuz çizgisi doğal omuzdan daha aşağıda konumlanmıştır. Kollar, modelin ellerini neredeyse kapatmıştır. Dikişlerde dikkat dağıtmayan yalın hatlar seçilmiştir. Örneğin, cep kapağı gibi detaylar bile sade tutulmuştur. Yaka, geleneksel erkek ceketi yakası formunu anımsatan geniş ve maskülen bir formdadır. Giyenin neredeyse gizlendiği bu tasarım bedeni silik hale getirerek, modaya eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur.



Görsel 7. 2024 Vogue Runway (Sol)



Görsel 8. 2024 Vogue Runway (Sağ)

Genellikle “erkeklik” le ilişkilendirilen ve klasik takım elbise formunda olan tasarım (Görsel 7) abartılarak bir ironi olarak sunulmuştur. İkili cinsiyet sistemine bir eleştirisi sunan tasarımla yapaylığa atıf yapılmıştır. Giysinin, bedeni neredeyse tamamen silerek anonimleştirilmesi; queer teorideki, “bedeni sabit bir cinsiyetle ilişkilendirme” eğilimine bir eleştiri niteliğindedir.

2024 Sonbahar/ Kış koleksiyonunda yer alan bir diğer tasarım (Görsel 8) teatral bir formdadır. Giysinin üst kısımda dokulu boucle tarzı kumaş kullanılmış; özellikle omuz ve kollarda tüylü/örgülü yün karışımı bir yüzey hissi vermiştir. Siyah- beyaz zikzak dokulu desenli kumaşla açık krem- sarı tonları birleştirilmiştir. Yaka kısmı geniş, kıvrılmış ve pelüş görünümlüdür. Kollar kısa ve hafif hacimli tasarlanmıştır. Görünüm olarak hem nostaljik hem de deneysel detaylar birlikte kullanılmıştır. Bel çevresinde yoğun çiçek ve yaprak aplikeleri yer almış böylece doğadan toplanmış gerçek bitki havası verilmiştir. Çiçek kuşağının altından sarkan parlak saten kurdeleler ile etek formu oluşturulmuştur. Bu kurdeleler akışkan ve hareketli bir siluet etkisi yaratmıştır. Ayakkabıda kullanılan kısa botlar ile giysi temasına ironik bir zıtlık yaratılmıştır.

Geleneksel olarak “kadınsı” sayılabilecek olan tasarım (Görsel 8) çiçek motiflerini, canlı yeşil tonları ve sarkan kurdeleleri birleştirerek feminenliğin tek tipleşmesine karşı çıkmıştır.

Elbisenin yapısal biçimi erkeksi ancak süsleme öğeleri aşırı derecede feminen bir görüntü oluşturmuştur. Bu çatışma, queer teorideki “melez kimlik” fikrini yansıtmıştır.

Sonuç

Cinsiyetsiz moda tasarımı, yalnızca estetik bir eğilim değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir değişimin ifadesidir. Modanın cinsiyetsizleşmesi, kimliklerin daha özgürce ifade bulmasına, toplumsal cinsiyet normlarının esnetilmesine ve daha kapsayıcı bir dünya görüşünün yayılmasına olanak sağlamaktadır. Bu alandaki gelişmeler, modanın geleceği hakkında umut verici bir tablo çizmekte ve hem tasarımcılar hem de tüketiciler için yeni bir ifade biçimi sunmaktadır.

Giyim ve moda, geçmişten geleceğe dönük arayışlarda büyük sürprizler yaratabilen bir alan olarak dikkat çekmektedir. Cinsiyet temelli modanın bu noktadaki varlığı ise yeni bir pazar endüstrisinin popüleritesi ile paralel olarak genişlemektedir. Böylece cinsiyet kavramı gibi derin bir konu farklı moda tasarımcılarıyla sorgulanarak insanlara moda için yeni bir mesaj alanı doğmaktadır. Geniş kitleleri etkileyen moda tasarımcılarının bu bakış açısıyla hazırladıkları koleksiyonlar izleyicilere sunulan en somut örnekler olarak düşünülmektedir. Bu tasarımcılardan biri olan JW Anderson, çağdaş moda tasarımında cinsiyetsizliğe dair teorik yaklaşımları estetik forma dönüştürerek moda alanında öncü markalardan biri olmuştur. Ayrıca markanın çağdaş koleksiyonları, cinsiyet normlarının yeniden üretildiği moda alanında alternatif bir temsil biçimi geliştirmiştir. Tasarımlarında queer kuramın önerdiği gibi norm dışı cinsiyet kimliklerinin görünür kılındığı bir moda dili sunulmuştur.

Çalışma kapsamında ele alınan JW Anderson markasının 2023 İlkbahar/ Yaz koleksiyonunda erkek modellerin üzerindeki çiçekli, dantel detaylı kısa elbiseler ve transparan üstler, erkeksi giyinme kalıplarını doğrudan sorgulamıştır. 2024 Sonbahar/ Kış koleksiyonunda ise feminen formların (etek, fırfır...vb.) erkek bedeni üzerinde kullanılması, “erkek gibi giyinme” normunu ters yüz etmiştir. Her iki koleksiyonda da kıyafetlerin kimliğe değil, bedene ve özneye göre yeniden anlamlandırıldığı görülmüştür. Bir kıyafetin “erkek” ya da “kadın” olarak etiketlenememesi, cinsiyetin performatif bir pratik olduğu fikrini desteklemiştir. JW Anderson’un bilinçli şekilde “rahatsız edici” ya da “alışılmadık” formları queer estetiğe dair birer araç olarak kullanmıştır. Bu durum, queer kimliklerin modadaki dışavurumunu destekleyen bir çıkış olarak dikkat çekmiştir.

JW Anderson markasının 2023 İlkbahar/ Yaz tasarımlarından örneklem olarak alınan giysiler de bol kalıplar, oversize yapılar ve belirsiz silüetler cinsiyetsiz olarak sunulmuştur. Markanın 2024 Sonbahar/ Kış koleksiyonunda ise hem erkeksi ceketler hem de yumuşak, drapeli üstlerin bir arada kullanılması ile giysinin cinsiyet belirleyiciliği ortadan kaldırılmıştır. Marka, renklerin ve kumaşların cinsiyetle ilişkilendirilen kodlarını yerle bir etmiştir. Ayrıca her iki koleksiyondan alınan örneklem tasarımlarda queer ve cinsiyetsiz moda göstergeleri izleyiciye açıkça sunulmuştur.

Akademik alanda bu tür çalışmaların çoğaltılması; moda eğitimi, sosyoloji ve toplumsal cinsiyet alanlarının kesişiminde özgün bakış açılarının geliştirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Gelecekte yapılan araştırmalarda, farklı kültürel bağlamlardan tasarımcıların cinsiyetsiz moda yaklaşımlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi önerilmektedir.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Nurdan Kumaş Şenol  <https://orcid.org/0000-0002-1161-2665>

Kaynakça

- Adaçay, F. R. (2014). *Toplumsal cinsiyet ve kalkınma*. Bursa: Ekin Yayınları.
- Akdemir, N. (2017). Moda sektöründe toplumsal cinsiyet kavramının varlığı. *The Journal of Social Sciences*, 12, 249-267.
- Aydemir, S. (2019). *Toplumsal cinsiyet eşitliliğine duyarlı medya okuryazarlığı eğitiminin öğretmen adaylarının toplumsal cinsiyet eşitliliğine ilişkin tutumlarına etkisi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Bardey, A., Achumba- Wöllenstein, K. & Chiu, A. (2020). Exploring the third gender in fashion: A psychological and consumer behavior perspective. *Fashion Theory*, 24(6), 849-866.
- Berktaş, E. (2015). *Fertility intention of women in Turkey from a gender equity perspective with focus on the division of labor within the home* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe University, Institute of Population Studies, Ankara.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Inc.
- Crane, D. (2012). *Fashion and its social agendas: Class, gender and identity in clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Davis, F. (1997). *Moda, kültür ve kimlik* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Cambridge: Polity Press.
- Fan, S. (2023). Akernel inquiry into genderless fashion: The social concepts it conveys. *8th Proceedings of the International Conference on Humanities and Research*, April 22-24, 2022 in Chongqing, China.
- Flaccavento, A. (2022). Unisex, genderless: Let the debate ensue. *Zone Moda Journal*, 12(1), 23-28.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: NYU Press.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory: An introduction*. New York: NYU Press.
- Joyce, A. (2005). Archaeology of the body. *Annual review of anthropology*. *Annual Review of Anthropology*, 34, 139-158.
- Karakuş, C. (2025, 27 Şubat). Moda normlarının dışında: Jonathan Anderson. *Alem*. <https://www.alem.com.tr/moda/moda-normlarinin-disinda-jonathan-anderson-1084503>
- Kawamura, Y. (2022). *Doing research in fashion and dress*. London: Bloomsbury Publishing.

- Kuo, Y.-P. (2023). The effect of gender models on genderless fashion photography. *Journal of Visual Culture*, 22(1), 101-120.
- Lin, Z. & Wu, Z. (2024). The rise of genderless clothing and its impact on gender relations. *Journal of Gender Studies*, 33(1), 50-69.
- Lindsey, L. L. (2015). *Gender roles: A sociological perspective*. New York: Routledge.
- Luna, P. & Barros, F. (2019). Genderless fashion: A (still) binary market. *Media & Gender Studies Review*, 15(2), 78-92.
- Marshall, C. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.
- Steele, V. (2008). *Fashion and eroticism: Ideals of feminine beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. Oxford: Oxford University Press.
- Song, J. (2023). The development of unisex clothing: From utility to identity. *Journal of Contemporary Fashion*, 9(1), 32-45.
- Tatar, B. (2019). *Modada cinsiyetsizlik kavramının etkileri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Terzioğlu, F. ve Taşkin, L. (2008). Kadının toplumsal cinsiyet rolünün liderlik davranışlarına ve hemşirelik mesleğine yansımaları. *C.Ü. Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*, 12(2), 62-67.
- Vatandaş, C. (2011). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin algılanışı. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 35, 29-56.
- Vogue Runway (2023). JW Anderson Spring 2023 Ready to Wear Colection. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-ready-to-wear/j-w-anderson>
- Vogue Runway (2024). JW Anderson Fall 2024 Ready to Wear Colection. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2024-ready-to-wear/j-w-anderson>

Reklamcılıkta yeni bir çağ: 3D billboardların etkisi ve geleceği

The future of design and the transformation in 3D billboards

Gülcan Arabacı^{1*} , Elif Tarlakazan² 

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye

² Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Kastamonu, Türkiye

Özet: Gelişen dijital teknolojiler, açık hava reklamcılığında çığır açıcı dönüşümler yaratmıştır. Bu dönüşümün en dikkat çekici örneklerinden biri olan 3D billboard teknolojisi, izleyicilere etkileşimli ve gerçeklik algısını artıran deneyimler sunarak geleneksel reklam mecralarının ötesine geçmektedir. Bu çalışmanın temel amacı, 3D billboard teknolojisinin reklamcılık ve grafik tasarım alanlarına etkilerini çok boyutlu bir biçimde incelemektir. Ayrıca, 3D billboard teknolojisinin tasarım dünyasındaki rolünü, geleneksel reklamcılıktan farklılaşan yönlerini ve günümüzdeki kullanım alanlarını incelemektedir. Aynı zamanda, bu teknolojinin grafik tasarım ilkeleriyle nasıl birleştğini ve reklamcılık stratejilerine nasıl katkı sunduğu örnek billboardlarda analiz etmektedir. Garanti Bankası, Samsung ve Converse firmalarının 3D billboard kampanyaları araştırma örneklemini oluşturmaktadır. Nitel bir yaklaşım benimsenerek, 3D billboardların marka algısı, izleyici dikkatini çekme gücü üzerindeki etkileri analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda, 3D billboardların reklamcılığı yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda stratejik ve kültürel düzeyde dönüştürme kapasitesine sahip olduğu ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: 3D billboard, Dijital reklamcılık, Açık hava reklamları, Etkileşimli medya, Görsel iletişim

Abstract: Emerging digital technologies have created groundbreaking transformations in outdoor advertising. 3D billboard technology, one of the most remarkable examples of this transformation, goes beyond traditional advertising media by offering viewers interactive experiences that increase the perception of reality. The main purpose of this study is to examine the effects of 3D billboard technology on advertising and graphic design in a multidimensional way. It also examines the role of 3D billboard technology in the design world, its differentiating aspects from traditional advertising and its current usage areas. At the same time, it analyzes how this technology combines with graphic design principles and how it contributes to advertising strategies in sample billboards. 3D billboard campaigns of Garanti Bank, Samsung and Converse constitute the research sample. By adopting a qualitative approach, the effects of 3D billboards on brand perception, their power to attract audience attention, and experience-based forms of communication were analyzed. The study revealed that 3D billboards have the capacity to transform advertising not only formally but also strategically and culturally.

Keywords: 3D billboard, Digital advertising, Outdoor advertising, Interactive media, Visual communication

Citation: Arabacı, G. ve Tarlakazan, E. (2025). Reklamcılıkta yeni bir çağ: 3D billboardların etkisi ve geleceği. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 61-75.

Giriş

Tasarım kavramını sanata dönüştüren unsurlar; yaratıcı süreç, estetik kaygı ve bireysel ifade özgürlüğüdür. Tasarım, işlevselliği ön planda tutarken, sanat ise duygusal, kavramsal ve estetik değerkler yaratmayı amaçlamaktadır. Grafik sanatı, sanat tarihinde yerini almaya başladığından günümüze kadar çeşitli sanat akımlarından etkilenmiş ve farklı tarz ve tekniklerde karşımıza çıkmıştır. Tasarımcının yaşadığı dönemin sanat anlayışı ve toplumun kültürel yapısı yaptığı tasarımları da etkilemiştir (Becer, 2011: 101). Bu durum, tasarımcıların yeni tarzlar geliştirmelerine zemin hazırlamış, dönemsel yaşanan farklılıklar da grafik tasarımın değışmesine neden olmuştur.

Tasarım insanoğlu var olduğundan beri gündemdedir ve yaşamının bir parçası haline gelmiştir. İnsan ihtiyaç duyduğu her şeyi beyinde olgunlaştırarak tasarıma dönüştürüp hayat standartlarını yükseltmiştir (Tepecik, 2002: 27). Geleneksel tasarım tarihinden dijitalleşme sürecine geçerken, Bauhaus gibi hareketlerin ‘form işlevi izler’ anlayışı, bugünkü etkileşimli dijital formlar arasında bir köprü kurmaktadır. Tasarımın tarihçesi, insanlık tarihinin en eski dönemlerine kadar uzanır. İlk tasarımlar, ilkel toplumların barınak, giysi ve araç-gereç ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak işlevselliğın ön planda tutulduğu çalışmalardır. Antik Dönemde; Mısır, Yunan ve Roma uygarlıkları, mimari ve sanatsal eserlerinde estetik kaygıları da tasarıma dâhil edilmiştir Orta Çağ’da tasarım, el işçiliğı ile detaylı dini yapılar ve zanaat ürünleri aracılığıyla şekillenmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda Sanayi Devrimi ile birlikte tasarım, seri üretimle işlevsellik ve estetik arasında denge kurma gereksinimiyle modern anlamda bir disiplin haline gelmiştir (Bayazit, 2004: 14-22). 20. yüzyıl, tasarımın sanatla iç içe geçtiğı önemli bir dönem olmuştur. Bauhaus Hareketi, sanat, zanaat ve teknolojiyi birleştirerek modern tasarım anlayışını değıştirdi. Aynı dönemde Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Pop Art gibi sanat akımları, grafik tasarımda yeni üslupların ve estetik anlayışların gelişmesine katkı sağlamıştır. Dijital Çağ’da bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle grafik tasarım, 3D modelleme ve kullanıcı deneyimi gibi dijital dallara yönelmiş ve günümüzde disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Grafik tasarım her ne kadar zihinde oluşan bir olgu olsa da gelişen teknoloji sayesinde artık teknoloji endeksli bir sektör haline gelmiştir (Tarlakazan, 2021: 54).

Küreselleşme ve dijitalleşme ile birlikte reklamcılık sektörü, izleyiciyle kurduğu iletişim biçimlerinde önemli değışimlere sahne olmuştur. Özellikle dijital teknolojilerin sunduğı olanaklar sayesinde, geleneksel reklam mecraları yeni formlara evrilmiş; dikkat çekme, etkileşim kurma ve marka imajı oluşturma gibi temel hedefler yeniden tanımlanmıştır. Bu dönüşümün son yıllardaki en çarpıcı örneklerinden biri olan 3D billboardlar hem teknik hem de estetik düzeyde reklam iletişimine yeni bir boyut kazandırmıştır.

3D billboardlar, genellikle LED ekran teknolojisiyle entegre edilmiş ve üç boyutlu görsel illüzyonlar yaratan açık hava reklam sistemleridir. Bu yapılar, özellikle kalabalık kentsel alanlarda büyük markaların dikkat çekici kampanyalarında tercih edilmektedir. Görsel yoğunluk, hareket, derinlik ve perspektif kullanımı sayesinde izleyicide şaşkınlık ve merak uyandıran bu reklamlar, mesajın algılanma sürecini de yeniden şekillendirmektedir.

Tasarımın bugünü ve geleceğı, teknolojik ilerlemeler ve toplumsal değışimlerin şekillendirdiğı dinamik bir süreçtir. Bugün tasarım, dijitalleşme, yapay zekâ (AI), artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) ve veri odaklı yaklaşımlar gibi teknolojilerle yakından ilişkilidir. Bu teknolojileri kullanan grafik tasarım, kullanıcı deneyimini ön planda tutan, etkileşimli ve çok kanallı bir yapıya bürünmüştür. Tasarımcılar için ise, geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek kullanıcı odaklı, esnek ve deneyimsel çözümler sunan dijitalleşme ve otomasyonla şekillenmiş bir yapıdır. Yapay zekâ destekli araçlar, tasarım süreçlerini optimize ederek tasarımcılara daha yaratıcı ve stratejik görevlerde odaklanma imkânı vermekte, aynı zamanda, sürdürülebilirlik, etik tasarım ve erişilebilirlik gibi konular ön plana çıkacaktır.

Dijital ve fiziksel ortamların daha iç içe geçmesi, tasarımlar aracılığıyla yeni deneyimler yaratıp tasarıma farklı bir boyut getirecektir. Özellikle 3D billboardlar gibi dijital reklamcılık platformları, tasarımın geleceğini şekillendiren önemli bir alan olarak öne çıkmaktadır. 3D teknolojileri ve dinamik içeriklerle donatılan bu panolar (billboardlar), izleyicilere daha

etkileyici ve etkileşimli bir deneyim sunarak markaların hikâye anlatımını güçlendirmektedir. Bu bağlamda, tasarımcılar, yeni nesil medya platformlarına adapte olurken hem estetik hem de teknolojik yetkinliklerini artırmak zorundadırlar. Tasarımın geleceği, yaratıcılığı teknoloji ile harmanlayarak, hızla evrilen bir dünyaya ayak uydurmayı gerektiren bir disiplin haline gelmiştir. Ketenci ve Bilgili'nin de değindiği gibi: "Tasarım günümüzde her zaman karşımıza çıkan ve hemen hemen her alanda sıkça kullanılan oldukça etkileyici bir sözcüktür. Asıl anlamını yaratıcılıkla özdeşleştirdiği zaman kazanır" (2006: 277).

Günümüzde teknolojik gelişmeler, tasarımı ve reklamcılığı dönüştürerek geleneksel medya unsurlarını yeniden tanımlamaktadır. 3D billboardlar, dijital reklamcılığın en dikkat çekici ve etkili yeniliklerinden biri olarak, izleyicilere güçlü bir görsel deneyim sunmaktadır. Geleneksel statik reklam panolarının aksine, 3D billboardlar hareketli görseller ve derinlik etkisi ile dikkat çekerek, mesajı daha etkili bir şekilde iletmektedir. Bu teknoloji, nesneleri ekrandan fırlıyormuş gibi gösterme veya perspektif değışiklikleriyle hareket yanılsamaları oluşturma yeteneğine sahiptir. Hem fiziksel hem de dijital tasarımın sınırlarını genişleten 3D billboardlar, özellikle kalabalık şehir merkezlerinde fark edilme ve etkileşim yaratma açısından büyük bir avantaj sağlamaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı, tasarım kavramının tarihsel gelişimini ve günümüzde dijitalleşmeyle birlikte evrilen grafik tasarım süreçlerini incelemek; özellikle 3D billboard teknolojisinin reklamcılıkta yaratıcı ve etkileşimli görsel anlatım üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Literatürde grafik tasarımın sanatla ilişkisi ve teknolojik dönüşümle geçirdiği evrim, tarihsel ve kuramsal birçok kaynakta ayrıntılı biçimde ele alınmıştır (Meggs & Purvis, 2016; Eskilson, 2019; Manovich, 2001). 3D billboardların reklam iletişimine katkılarını ayrıntılı şekilde ele alan çalışmalar sınırlıdır. Bu bağlamda, araştırma hem grafik tasarımın tarihsel gelişimini hem de dijital reklamcılıktaki yenilikçi uygulamaları bir arada değerlendirerek alana özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın önemi, tasarımın geleneksel ve çağdaş boyutlarını bir arada ele alarak, dijitalleşme sürecinde reklamcılıkta yaşanan görsel iletişim değışimlerine bilimsel bir perspektif kazandırmasında yatmaktadır. Bu bağlamda Tekin Yücesoy'un (2025) çalışmasında da vurgulandığı üzere, geleneksel 2D billboardların ötesine geçerek derinlik ve hareket sunan 3D dijital reklam panoları, kentsel alanlarda etkileyici bir görsel deneyim oluşturmaktadır. Yazar, bu teknolojinin izleyiciler üzerinde kalıcı etkiler yarattığını ve gelecekte reklamcılık alanında önemli bir potansiyele sahip olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, 3D billboardların teknik ve estetik özelliklerinin incelenmesi, hem akademik alanda hem de sektörde bu yenilikçi teknolojilerin daha etkili kullanılmasına ışık tutacaktır. Bu çalışma, tasarım, sanat ve teknoloji disiplinlerinin kesiştiği noktada güncel bir boşluğu doldurmakta ve tasarımcılar ile reklam profesyonellerine yol gösterici olmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik bir sürecin izlendiği araştırma türüdür (Aydın, 2018: 2). Betimsel analiz, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 1999: 158-159).

Bu çalışmada örneklem belirleme tekniği olarak amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, belirli niteliklere sahip birimlerin bilinçli olarak seçildiği, bilgi zenginliği sağlayacak örneklerin incelendiği nitel bir örnekleme tekniğidir. Çalışmanın evrenini, Türkiye'de açık hava reklamcılığı kapsamında kullanılan tüm 3D billboard uygulamaları oluşturmaktadır. Bu evrenden seçilen örneklem ise, İstanbul'un en yoğun ve görünürlüğü yüksek bölgelerinden biri olan Kadıköy İskelesi'nde konumlanan 3D billboardlardır.

Bu örneklem grubunun tercih edilmesinin temel nedeni, söz konusu lokasyonun hem yerel halk hem de turistler tarafından sıklıkla kullanılan, İstanbul'un önemli ulaşım ve geçiş noktalarından biri olmasıdır. Bu nedenle, burada yer alan billboardlar hem stratejik olarak konumlandırılmış hem de geniş kitlelere ulaşma potansiyeli taşımaktadır. Seçilen reklamlar, markaların hedef kitleye ulaşma stratejileri açısından anlamlı örnekler sunmakta; aynı zamanda 3D görsellikleriyle dikkat çekici ve yenilikçi bir tasarım anlayışını temsil etmektedir. Bu bağlamda, çalışmada incelenen örnekler İstanbul'daki medya ortamında reklamcılık anlayışının evrimine dair içgörü sağlamaktadır.

Veri toplama süreci, Kadıköy İskelesi'ndeki 3D billboardlarda yayımlanan reklamlara ilişkin doğrudan gözlem yaparak gerçekleştirilmiştir. 2024 Mayıs-Temmuz aylarında reklamların yayınlandığı zaman dilimleri izlenmiş, görsel materyaller kaydedilmiş ve bunların arasından üç farklı alana ait marka reklamları seçilmiştir. Bunlar Garanti Bankası, Samsung ve Converse'dir. Reklamların hedeflediğı markalar, kullanılan görseller, sloganlar ve kampanyalar analiz edilmiştir. Ayrıca, 3D billboardların teknik özellikleri (animasyon kullanımı, etkileşimli içerik ...vb. gibi) ve izleyici kitlesi üzerindeki etkisi de göz önünde bulundurulmuştur.

Araştırma özetin ele alınan billboardlar yani örneklem grubu, "Artesda Studio" ve "Seaplay" Ajansı (Artesda, 2025) tarafından yapılmıştır. İstanbul'da 2024 yılında kurulan ve Cinema 4D programı ile 3D billboardlar tasarlayan bir kuruluştur. Yeni bir kuruluş olmasına rağmen, İstanbul'un yoğun ve kalabalık iskelesi olan Kadıköy İskelesi'nde yaptığı uygulamalarda yer alarak, görünümünü artırmış ve reklam stratejisini güçlendirmiştir.

Teknoloji ve Tasarımda Değışim

Dijitalden önce, grafik tasarım disiplini, basın ilanları, açık hava reklamları, ambalaj tasarımları, fuar standları, çevresel grafikler gibi baskıya ve boyutları kesinleşmiş zemine (layout) dayalı tasarımlar ile bilinmekteydi (Atamaz, 2024: 127). Grafik tasarım alanında yapay zekâ ve teknolojinin kullanımı tartışmalı olsa da ilerleyen teknolojik gelişmelerle birlikte, yapay zekânın tasarım sürecindeki etkisi ve kullanım alanları daha da genişlemiştir.

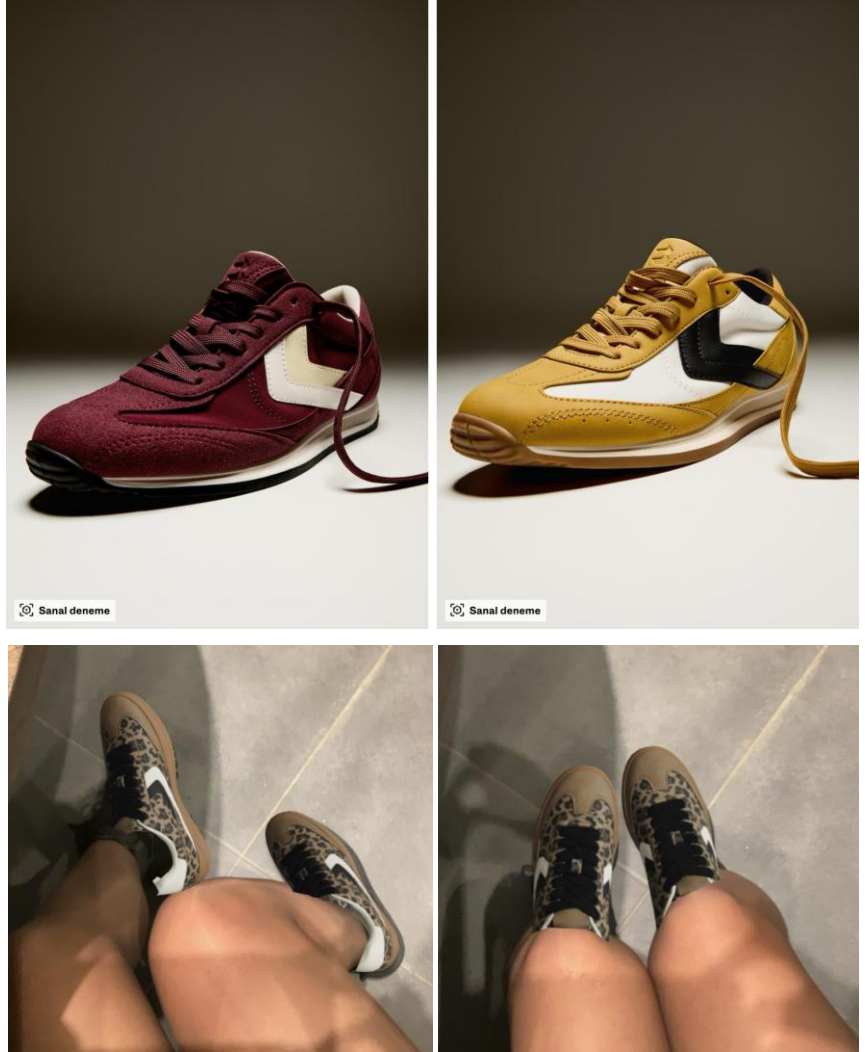
Dijital sanat kavramı da hızla gelişmeye devam ederken bu bağlamda, son yıllarda oldukça popülerleşen NFT'ler (Non-Fungible Tokens), dijital varlıkların benzersizliği ve mülkiyetini güvence temelinde alan blockchain tabanlı token'lardır. Karaman ve Akçay Balcı (2022: 18), NFT hakkındaki çalışmalarında konuyu, "sanatçının orijinal eserinin yalnızca sanatçının sanal cüzdanında yer alması söz konusudur. Böylece eserin çoğaltılması, pazarlanması, satılması, kopyasının elde edilmesi söz konusu değildir" diyerek özetlemişlerdir. Devrim yaratan bu teknoloji, yaratıcı ürünlerin doğrudan kişiye sunulmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla markaların hedef kitlelerine ulaşmak için ürün ve hizmetlerini tanıtmak ve satın almalarını gerçekleştirmek için içerik üretmek kaçınılmazdır. Bu amaçla, markaların içerik üretiminde grafik tasarımı da önemli bir yer tutar. Bu süreçte markaların içerik üretimi için kullandıkları teknolojiler arasında yapay zekâ, otomasyon, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik gibi yenilikler bulunmaktadır. Yapay zekâ, markaların hedef kitlelerinin davranışları, ilgi alanları ve tüketici davranışları gibi verileri analiz ederek daha etkili içerikler üretmelerini sağlamaktadır (Bakar Fındıkcı ve Kartopu, 2023: 118).

Metaverse, kullanıcıların sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik gibi teknolojiler aracılığıyla erişiminde kapsanan, sürekli ve paylaşılmış bir dijital alan olarak dağıtılmasıdır. Bu ortam, sosyal trafiğin yanı sıra ticari verimlilikleri de artırmada ve NFT'lerin daha geniş bir sistem içinde daha geniş bir ekosistemi teşvik etmektedir. Yapay Zekâ ise, Metaverse ve NFT'lerin genişliğinde kritik bir rol oynamaktadır. Accenture (2021) raporuna göre, reklamcılığın geleceğinde gerçek zamanlı veri işleme ve görsel-işitsel immersif deneyimler belirleyici olacaktır.

Yapay Zekâ köklü çözümler, kullanıcı deneyimlerini özelleştirme, içerik oluşturma ve sanat eserlerinin değer analizi gibi özelliklerle, bu gelişmelerin değişimini hızlandırmaktadır. Bu üç

alanın büyümesi, parlaması; dijital çağın yeni yaratıcı ve ekonomik dinamiklerini şekillendirmekte ve sanat ile tasarımın geleceğinde önemli bir rol oynamaktadır.

Arttırılmış gerçeklik ise, 1960'lı yıllardan bu yana, sanat alanında aktif olarak çalıştırılmaya başlanmış olup, "Artivive" gibi uygulamalar sayesinde AR projelerinin tasarlanması ve kullanıcılar tarafından deneyimlenmesi mümkün hale getirilmiştir. Kullanıcıların mobil cihazların üzerinden erişebildiği bu yazılımlar, AR teknolojisinin günlük entegrasyonunu kolaylaştırmaktadır. Kim ve Ko'ya göre (2020), arttırılmış gerçeklik destekli dijital mecralar, kullanıcı deneyimini yoğunlaştırarak marka ile tüketici arasında daha güçlü bir bağ kurmaktadır.



Görsel 1. Bershka "3DLook"
örneği (Üst)

Görsel 2. Bershka "3DLook",
Sanal deneme (Gülcan Arabacı
Yazar Arşivi) (Alt)

Akıllı telefonların ve tabletlerin donanımlarındaki hızlı gelişmelerle birlikte, arttırılmış gerçeklik yazılımları kullanıcılara yenilikçi bir deneyim sunmaktadır (Görsel 1). Örneğin, bir giyim (inditex) mağazası "3DLook" yazılımı ile müşterilerine, bir ürünü seçip "bana nasıl uduğunu göster" ya da "sanal deneme" widget'ına tıklayarak web sitesinde istedikleri ürünlerin sanal bir deneme ile kendilerinde nasıl durduğunu gösteren deneyimi üst seviyeye çıkarmaktadır (Görsel 2). Giyim mağazası Bershka'nın bu gibi uygulamaları, pazarlama alanında dikkat çekici bir teknoloji olarak öne çıkmaktadır.

Bershka'nın "sanal deneme" özelliği, mağazaya gitmeden ürünün kullanıcı üzerinde nasıl duracağı hakkında fikir vermesi ve bu sayede zamanın ekonomik ve verimli kullanılmasına katkıda bulunmaktadır.

3D Billboardların Tasarım Dünyasında Yaratıcı Gücü

Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de bir mesaj iletmek ya da hizmeti tanıtmaktır. Grafik tasarım terimi ilk kez 20. Yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan, çizilen ve daha sonra çoğaltılmak üzere basılan görsel malzemeler için kullanılmıştır (Becer, 2011: 33). Grafik tasarım, teknolojinin gelişimi ve işleyişiyle birlikte, bilgisayar destekli görsellerin de dahil olduğu geniş bir alana yayılmıştır. Teknolojideki ilerlemelere paralel olarak grafik tasarımda önemli gelişmeler sağlanmıştır. Temelde bir problem çözme süreci olan tasarım, grafik tasarım süreçleri etkili bir iletişim aracının işlevini görür ve birçok alanda uygulanır. Grafik tasarım ürünleri; afişler, billboardlar, logolar, tipografi, broşürler, ambalaj tasarımı, web tasarımı ve illüstrasyonlar gibi ürünlerden oluşur ve bu ürünler, geniş bir yelpazede hizmet sunar. Özellikle 3D billboardlar, geleneksel billboardların grafiklerini, daha etkileyici ve etkileşimli deneyimlerle sunmaktadır. Bu tür reklam panoları, grafik tasarımın dinamik ve üç boyutlu öğelerini bir araya getirerek, markaların mesajlarını daha güçlü bir şekilde iletmesine olanak sağlar. 3D billboardların etkili bir görsel iletişim aracı olarak kabul edilmesinde temel tasarım ilkeleri olan denge, kontrast, hiyerarşi, hizalama, boşluk kullanımı ve renk uyumu belirleyici rol oynamaktadır. Örneğin, derinlik yanılsaması yaratmak için kullanılan ışık-gölge teknikleri ve renk kontrastları, izleyicinin dikkatini yönlendirmede etkili olmaktadır. Tipografi ile görsel hiyerarşi kurularak mesajın hangi sırayla algılanacağı kontrol altına alınabilir. 3D billboardlarda kullanılan kompozisyonun merkezinde bu ilkelerin bilinçli bir biçimde harmanlanması, izleyiciyle kurulan görsel ilişkinin başarısını artırmaktadır.

Tasarımın geleceğini şekillendiren dijital eğilimler yalnızca 3D billboardlarla sınırlı değildir. AR, holografik projeksiyonlar ve yapay zekâ destekli kişiselleştirme uygulamaları da reklamcılığın dönüşümünde büyük rol oynamaktadır. AR tabanlı reklamlar, fiziksel ve dijital dünya arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, kullanıcıya çevresiyle bütünleşmiş etkileşimli içerikler sunmaktadır. Hologram teknolojileri, fiziksel billboardlar yerine mekânsal derinliğe sahip ışık bazlı görüntülemelerle kullanıcı deneyimini bir üst seviyeye taşımaktadır. Yapay zekâ ise tüketici verilerini analiz ederek kişiselleştirilmiş içerikler üretmekte ve bu içerikleri izleyicinin anlık davranışlarına göre adapte edebilmektedir. Tüm bu gelişmeler, gelecekte reklamcılığın daha çok duyuşal, çok katmanlı ve deneyim odaklı bir yapıya evrileceğini göstermektedir.

3D billboardların tarihçesi ve gelişimi üzerine yapılan araştırmalar, genellikle açık hava reklamcılığı ve teknolojik yeniliklerle ilişkilidir. Bu bağlamda, açık hava reklamcılığının tarihsel sürecini ve teknolojik dönüşümünü ele alan kaynaklar, 3D billboardların gelişimini anlamak için önemlidir.

Elden'e göre (2014) açık hava reklamcılığı, açık hava olarak tanımladığımız mecranın İngilizce karşılığı daha önceleri "outdoor" şimdilerde de "out of home"dur. Ev dışında ki her yer olarak çevrilebilir. Gerçekten de açık hava reklamlarının kapsamını ifade edebilmek için doğru bir terimdir "out of home". Şehir hayatında evden dışarı adımınızı attığınız anda caddeler, toplu ulaşım araçları, binalar, alışveriş merkezleri, istasyonlar kısaca tüm şehir adeta açık hava reklam mecrasıdır.

Billboardlar, açık hava reklamcılığının en önemli parçası ve kişilere kolayca ulaşabilen bir reklam aracıdır (Karpas, 2015: 82). Ayrıca grafik tasarımın, ticari açık hava reklamcılığının önemli araçları arasında yer almaktadır. Geniş kitlelere ulaşmak amacıyla düzenlenmiş billboardlar, dikkat çekici görsel unsurlar ve güçlü mesajlar içermektedir. Bu alanlarda grafik tasarım, mesajın hızlı ve net bir biçimde iletilmesi için kritik bir rol oynamaktadır. Renk, tipografi, kapsamlı ve görsel olarak yenilikçi tasarım unsurları, hedef kitlenin dikkatinin çekilmesini sağlamaktadır. Dijital ekranlı billboardlar ise grafik tasarımcılara daha dinamik ve hareketli içerik üretme imkanını tanımakta; bu sayede hareketli ve güncellenebilir içerikler izleyicinin dikkatini daha fazla çekmektedir. Bu özellikleriyle billboardlar, marka ve ürün tanıtımlarında yaratıcı ve gelişmiş yaklaşımlarıyla desteklenerek etkili bir iletişim platformu sunmaktadır.

Teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte açık hava reklamcılığı, geleneksel uygulamaların ötesine geçerek dijital ve üç boyutlu formatlarla yeni bir boyut kazanmış, özellikle 3D billboardlar, bu dönüşümün en dikkat çekici örneklerinden biri haline gelmiştir. 3D billboardlar, geleneksel reklam panolarına kıyasla daha dinamik ve interaktif bir deneyim sunmaktadır. Yapılan araştırmalar, bu teknolojinin tüketici algısı ve marka bilinirliği üzerinde olumlu etkiler yarattığını göstermektedir.

Tasarım alanında, görsel algı ve interaktif medya konusunda yapılan çalışmalar, dijital reklamcılığın yeni nesil tasarım yaklaşımlarıyla entegre edilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır (Becer, 2011). AR ve VR teknolojileri ile birleşen 3D reklam panoları, izleyici katılımını artıran ve marka ile tüketici arasındaki bağı güçlendiren bir yapıya sahiptir (Ketenci ve Bilgili, 2006: 266).

Artırılmış gerçeklik yöntemi, özellikle açık hava reklamlarındaki etkisi ile diğer klasik yöntemlerle yapılan reklamlardan ayrışması ile ön plana çıkmaktadır ve bu sayede gün geçtikçe daha da dikkat çeken bir uygulama yöntemi haline gelmektedir. Artırılmış gerçeklik teknolojisi ile oluşturulan sanal görseller gerçek dünyadaki mekanlara entegre edilerek insanlar tarafından oldukça ilgi görmektedirler. Artırılmış gerçeklik ile oluşturulan görseller, sanal gerçeklikten farklı olarak gerçeğe uygun normal hayatta olan olabilecek görsellere uygun olacak şekilde uygulanmaktadır (Akın ve Demirel, 2024: 83).

Bu teknoloji, aynı zamanda tasarımın hikâye anlatıcılığı yönünü de güçlendirmektedir. 3D billboardlar sayesinde, tasarımcılar markaları sadece tanıtmakla kalmayıp; aynı zamanda izleyiciyi bir hikâyenin içine çekmektedirler. Bu hikâye anlatımı, izleyicilerin marka ile daha güçlü bir bağ kurmalarına ve markanın bilinirliğini artırmasına olanak tanır. 3D billboardlar, animasyon ve hareketli parçalar kullanılarak, kapsamlı bir şekilde dikkat çekmekte ve sunulan hizmetlerin tanıtımında daha etkili bir iletişim kurmaktadır. Bu bağlamda, 3D billboardlar, grafik tasarımın gelişmiş teknolojilerle birleştiği yerde, reklamcılığın gelişimine önemli bir katkıda bulunmaktadır.



Görsel 3. Coca Cola, 3D
Robotic Billboard (2024)

Günümüzde oldukça popüler ve gündemde olan 3D billboardların ilk örneği (Görsel 3) en büyük 3 boyutlu robotik reklam panosu 210,22 m² (2262 ft² 117 in²) olup, 8 Ağustos 2017 tarihinde The Coca-Cola Company (ABD) tarafından New York, ABD'deki Times Meydanı'nda gerçekleştirilmiştir. 3 boyutlu en büyük reklam panosu olması üzerine “Guinness World Records” kitabında yer almıştır (Guinness World Records, 2025).

Dijital reklam panoları dinamik görüntüler için genellikle LED ekran teknolojisini kullanır. Derinlik yanılması ile gerçekçi ve ilgi çekici bir deneyim sunar. Aynı zamanda, bu reklam panoları tüketim kültüründe çok önemli olan esnek ve değiştirilebilir özelliğindedir. Ayrıca, dijital olmayan ekranlarla karşılaştırıldığında çevre dostudurlar. Eğlence, teknoloji ve pazarlamanın harika karışımı sayesinde 3D reklam panoları son yılların en etkili açık hava reklam türlerinden biri haline gelmiştir (Tekin Yücesoy, 2025: 409).

Bulgular

Analiz edilen 3D billboard örnekleri, görsel algıyı güçlendiren tasarım unsurlarıyla dikkat çekmektedir. Reklamlar analiz edilirken; reklamın görsel çekiciliği, kullanılan renk paleti, 3D animasyonlar ve efektlerin etkisi, reklamın dikkat çekici olup olmadığı, görsel öğelerin etkileyciliği incelenmiştir. Ayrıca; reklamın, belirlenen hedef kitleye hitap etme düzeyi ve bu kitlenin dikkatini nasıl çektiği gibi faktörler dikkate alınmıştır. Reklamın taşıdığı mesajın ne kadar açık, anlaşılır ve hatırlanabilir olduğu değerlendirilmiştir. Ayrıca, kullanılan sloganlar ve metinlerin etkisi de analiz edilmiştir. 3D billboardların sağladığı teknolojik olanaklar, etkileşimli öğeler ve yenilikçi tekniklerin reklam üzerindeki etkisi analiz edilmiştir. Böylece 3D billboardların yalnızca biçimsel değil aynı zamanda izleyicisiyle etkileşim halinde olduğu görölmüştür.

Garanti Bankası 3D Billboard Uygulaması

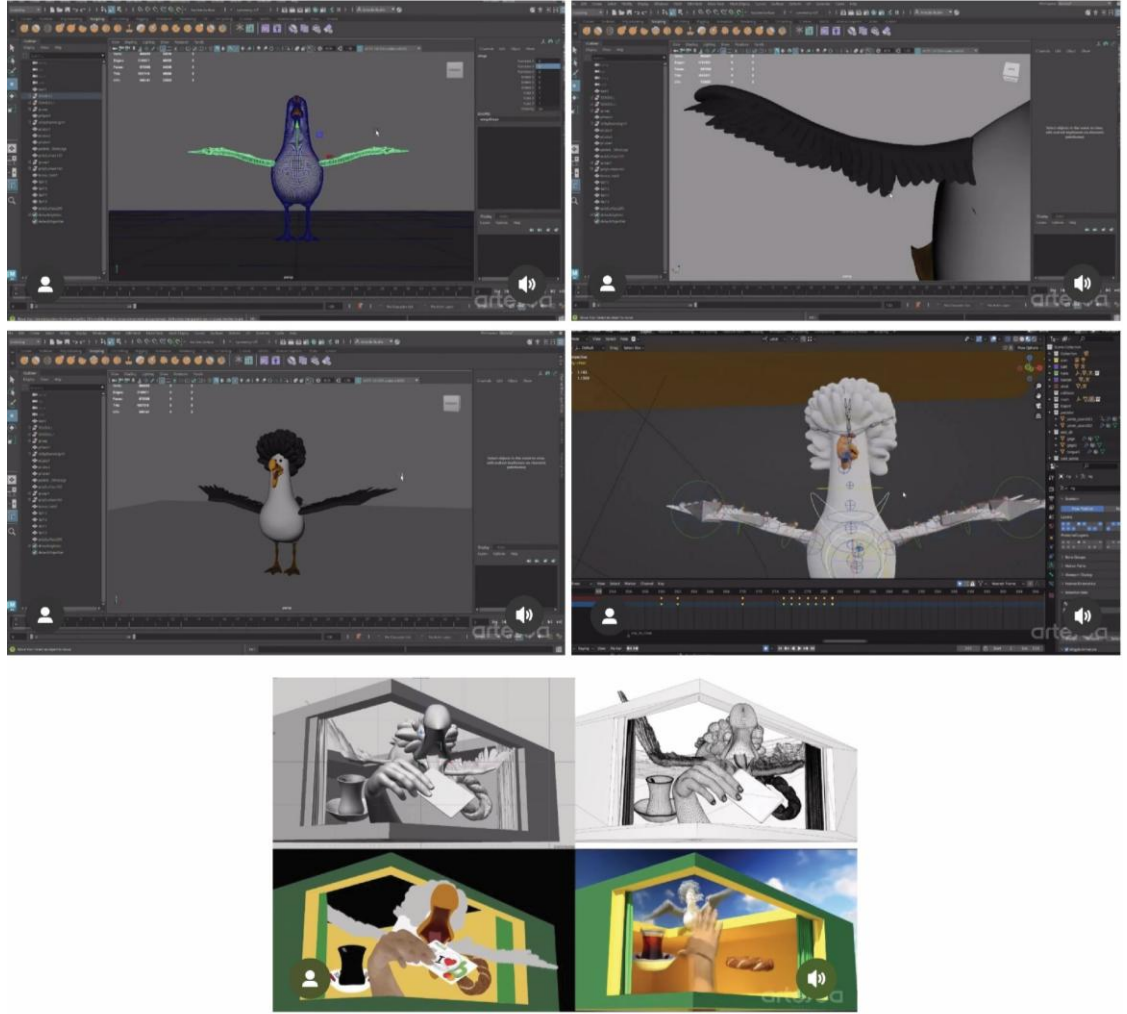
Garanti Bankası 1946 yılında kurulmuştur ve açık hava reklamları (Görsel 4) için yaptırdığı çalışmada merkezde martı görselini kullanmıştır. Çalışmada özellikle İstanbul'a gönderme yapılarak martı, çay ve simit görselleri kullanılmıştır. Martı ve şehir simgeleri ile yerel bir bağlam yaratılırken, hareketli öğeler izleyici etkileşimini artırmaktadır. Orijinal boyutlarına sadık kalınarak çalışmanın ön kısmında sergilenen öğeler arasında garanti bankasının banka kurumsal kimliğini yansıtan kartı bulunmaktadır. Bankanın sloganı ve kimliği haline gelmiş “bonus” kelimesini martının kafasında da uygulandığı görölmektedir.

Garanti Bankası'nın 3D billboard uygulaması, dijital reklamcılık alanında dikkat çekici bir yenilik olarak öne çıkmaktadır. Tasarım ilkeleri ve izleyici algısı açısından değerlendirildiğinde, birkaç önemli nokta öne çıkmaktadır: 3D uygulamalar, geleneksel 2D reklamcılıkla kıyaslandığında daha fazla dikkat çekme potansiyeline sahiptir. Garanti Bankası'nın 3D billboard uygulaması, izleyicinin dikkatini anında çeker ve izleyiciyi görsel olarak etkileyebilir. Genellikle geleneksel reklamlar kolayca göz ardı edebilirken, 3D unsurlar görsel anlamda bir etkileşim yaratır. Bu da, izleyicinin ilgisini canlı tutar ve uzun süreli hatırlanabilirlik sağlar.

3D billboardlar, sadece görsel bir etki yaratmakla kalmaz, aynı zamanda hikâye anlatımı için de güçlü bir araçtır. Garanti Bankası'nın 3D reklamları, bankanın hizmetlerini veya kampanyalarını, yaratıcı bir şekilde tanıtmak için bu teknolojiye başvurmuştur. İzleyiciler, görsel bir deneyimi takip ederken, marka ile duygusal bir bağ kurma şansı elde eder. 3D öğeler, izleyiciye markanın teknolojiye ne kadar hâkim olduğu izlenimini verebilir ve bu da güven oluşturabilir. 3D teknolojisi, marka için yenilikçi bir imaj yaratma fırsatı sunar. Garanti Bankası'nın bu tür bir reklamla dijital reklamcılıkta öncü bir rol üstlendiği izlenimi doğar. Banka, teknolojiye olan ilgisini ve yenilikçi yaklaşımını izleyiciye hissettirebilir.

3D billboardlar, yerel bağlamla uyumlu olacak şekilde tasarlanabilir. Şehir yapısına ve çevresine göre yerleştirilen reklamlar, çevredeki mimari unsurlarla birleşerek daha fazla dikkat çeker. Yerel bağlamın gözetilmesi, izleyicinin kendini daha fazla reklamla ilişkili

hissetmesine yol açar. Bu, markanın çevresine ne kadar duyarlı olduğuna dair pozitif bir algı yaratabilir.

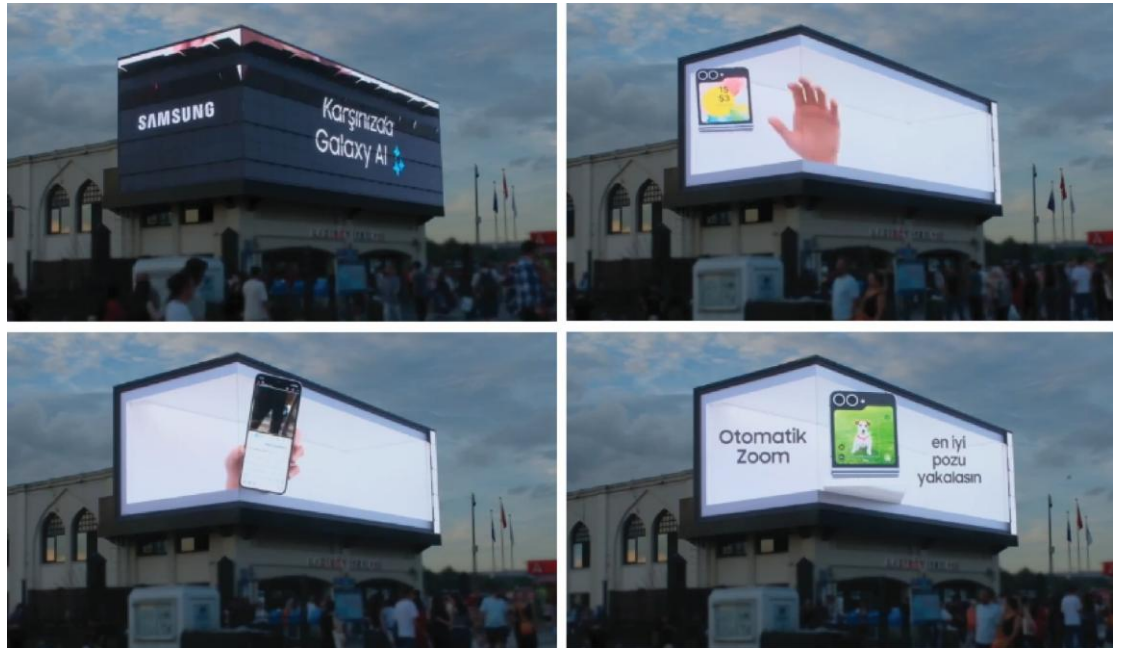


Görsel 4. Garanti Bankası reklam kampanyasının yapım aşamaları

Sonuç olarak Garanti Bankası'nın 3D billboard uygulaması, tasarım ilkeleri açısından yenilikçi, dikkat çekici ve etkileşimli bir yaklaşım sunulmaktadır. Görsel açıdan etkileyici olan bu tür reklamlar, izleyicilerin algısında modernlik ve teknoloji ile ilişkilendirilebilir. Bu tür dijital reklamcılık çözümleri, markanın hedef kitlesiyle daha etkili iletişim kurmasını ve uzun süre hatırlanmasını sağlayabilir. 3D billboard teknolojisinin reklamcılıktaki etkisi yalnızca görsel bir yenilik olarak kalmayıp, gelecekte pazarlama iletişiminin temel dinamiklerinden biri hâline gelmesi öngörülmektedir. Teknolojik gelişmelerin hızla ilerlemesiyle birlikte, bu sistemlerin daha etkileşimli, veri odaklı ve kişiselleştirilmiş hale gelmesi beklenmektedir. Yapay zekâ destekli içerik üretimi ve AR teknolojilerinin 3D billboardlarla entegre edilmesi, hedef kitleye özgü dinamik içeriklerin gerçek zamanlı olarak sunulmasına olanak tanıyacaktır. Bu sayede izleyici, bulunduğu zamana, hava durumuna, demografik yapıya veya davranışsal verilere göre özelleştirilmiş reklam mesajlarıyla karşılaşabilecektir.

Samsung 3D Billboard Uygulaması

Reklamda, Samsung'un (Görsel 5-6) katlanabilir telefonunun özelliklerine vurgu yapılmaktadır. Telefonun katlanabilir yapısı ve kamerası hakkında bilgiler verilmektedir. Katlanabilir telefonun tanıtımı, ürünün fonksiyonlarını daha etkili bir şekilde iletmek için hareketli grafiklerle desteklenmiştir. Bu grafikler, telefonun yenilikçi özelliklerini dinamik bir şekilde izleyicilere aktarır ve ürünün fonksiyonelliğini vurgular. Bu reklam kampanyası, modern teknolojilerin tanıtımında görsel ve animasyonlu öğeleri kullanarak izleyicinin dikkatini çekmeyi hedeflemektedir. Katlanabilir telefonun özelliklerinin görsel olarak gösterilmesi, izleyicilerin ürünün nasıl çalıştığını ve avantajlarını daha iyi anlamalarını sağlar. Kampanya, markanın teknolojik yeniliklerini izleyiciye etkili bir şekilde sunmak için yaratıcı ve dinamik bir görsel anlatım dili kullanmaktadır.



Görsel 5. Samsung reklam kampanyası

Samsung'un katlanabilir telefonunun tanıtımı, genç ve teknolojiyle iç içe olan bir hedef kitleye hitap etmektedir. Bu bağlamda, görsel tasarımda hedef kitlenin ilgisini çekecek unsurlar yer alır. 3D animasyonlar, görsel yoğunluk ve dikkat çekici detaylar, hedef kitlenin ürünle etkileşime geçme isteğini artıracak şekilde tasarlanmıştır. Kullanıcı deneyimi, telefonun katlanabilir özelliği gibi yenilikçi yönlerinin vurgulanmasıyla güçlendirilmiştir.

Telefonun katlanabilirliği gibi önemli bir özelliğini tanıtmak için, hareketli grafikler kullanılması doğru bir tercih olmuştur. Bu grafikler, izleyiciye telefonun nasıl çalıştığını ve fonksiyonel avantajlarını görsel olarak açıklamaktadır. Hareketli grafiklerle yapılan bu

anlatım, statik bir görselden çok daha fazla dikkat çeker ve izleyicinin zihninde daha kalıcı bir izlenim bırakır. Reklamda, telefonun katlanabilir yapısı ve kameraya dair önemli özellikler görsel hiyerarşiye uygun şekilde ön plana çıkarılmıştır. İzleyicinin dikkati, öncelikli olarak ürünün yenilikçi özelliklerine yönlendirilmiştir. Kampanyada kullanılan net ve belirgin görseller, izleyicinin karmaşık bilgileri hızlı bir şekilde anlamasına yardımcı olur. Görsel öğelerin yerleşimi, izleyicinin doğal bir şekilde gözünü izlediği sırayla yönlendirir, bu da tasarımın başarısını artırır.



Görsel 6. Samsung reklam kampanyası

Samsung'un kurumsal renkleri ve estetik anlayışı, kampanyanın görsel dilinde etkili bir şekilde kullanılmıştır. Renk paleti, markanın modern ve yenilikçi imajıyla uyumlu olacak şekilde seçilmiştir. Ayrıca, ışık ve gölge oyunları ile telefonun detayları daha da vurgulanmıştır. Bu ışık oyunları, özellikle 3D modelin daha gerçekçi görünmesini sağlar ve telefonun işlevsel özelliklerini öne çıkarır. Bu görsel yaklaşım hem çağdaş hem de inovatif bir hava yaratır ve Samsung'un teknoloji lideri imajını pekiştirir.

Samsung 3D billboard kampanyasında, görsel karmaşadan kaçınılmış ve sade bir dil benimsenmiştir. Telefonun kendisi ana odak noktasıdır ve etrafındaki öğeler bu odak noktayı destekleyici niteliktedir. Bu tasarım yaklaşımı, ürünün işlevselliğini ve kullanım kolaylığını ön plana çıkarır. Karmaşık veya fazla bilgi yüklenmesi, izleyicinin reklamdan uzaklaşmasına neden olabilir. Bu nedenle sade bir anlatım tercih edilmiştir.

Hareketli grafikler ve 3D animasyonlarla zenginleştirilen bu reklam, izleyicinin dikkatini çekmekte ve ürünün fonksiyonlarını net bir şekilde sergilemektedir. Tasarımda sade bir dil, etkili renk kullanımı, net görseller ve güçlü bir görsel hiyerarşi öne çıkmaktadır. Bu reklam, Samsung'un modern teknolojilerini tanıtırken aynı zamanda markanın yenilikçi ve geleceğe dönük vizyonunu da yansıtmaktadır.

İnteraktif 3D billboard sistemleri sayesinde tüketiciyle doğrudan iletişim kurulabilecek, izleyicinin jest ve mimiklerine ya da mobil cihazlarıyla olan etkileşimine yanıt veren sistemler geliştirilebilecektir. Bu tür bir iki yönlü etkileşim, markaların kullanıcı deneyimini derinleştirmesine olanak tanırken, tüketicinin reklama katılım düzeyini de artıracaktır.

Converse 3D Billboard Uygulaması

Converse markası 1908 yılında kurulmuştur ve açık hava reklamları için (Görsel 7) merkezde Converse markasına ait sarı, kırmızı ve mavi renkteki ayakkabıları kullanılmıştır. Kampanyada Converse markasının köklü olduğunun mesajı "Kaç kişi kaldık?" ve "Trendler

gelir gezer, sen özgün kal” sloganıyla verilmiştir. “Run Star Trainer” sloganı ile ayakkabıların tanıtımı yapılmıştır. Marka kimliğini vurgulayan sözlü ve görsel mesajlar, izleyiciyle daha derin bir bağ kurmaktadır.



Görsel 7. Converse reklam kampanyası

Retro ve modern unsurları birleştiren yazı karakterleri, markanın köklü geçmişile günümüz trendleri arasındaki dengeyi sağlamaktadır. Sloganların vurgulu ve dikkat çekici biçimde konumlandırılması, mesajın net bir şekilde iletilmesine yardımcı olmaktadır. Converse’in klasikleşmiş renk paleti olan siyah, beyaz ve bej tonları, markanın köklü kimliğini korurken modern ve dinamik renk geçişleriyle desteklenmiştir. 3D kampanya için kullanılan kontrast renkler, ayakkabıların ön plana çıkmasını sağlarken, görsel hiyerarşiyi güçlendirmektedir.

Kampanya görsellerinde derinlik algısını artıran 3D tasarım öğeleri kullanılarak izleyicinin dikkatini çekecek dinamik bir yapı oluşturulmuştur. Odak noktası olarak “Run Star Trainer” modelinin belirgin bir biçimde sunulması, ürün tanıtımını netleştirmiştir. 3D tasarımın kullanımı, ayakkabıların dinamik yapısını vurgulamakta ve izleyiciyi görsele daha fazla odaklanmaya teşvik etmektedir. Kampanyada kullanılan derinlik etkisi ve perspektif oyunları, görsellerin gerçeklik hissini artırarak izleyiciyi içine çeken bir deneyim sunmaktadır. Sloganlarla desteklenen görseller, izleyicinin marka ile duygusal bir bağ kurmasını kolaylaştırmakta, özellikle nostaljik ve özgünlük vurgusu ile sadık tüketicileri hedeflemektedir.

Converse’in bu 3D kampanyası hem marka kimliğini güçlendiren hem de ürünün yenilikçi yönünü vurgulayan başarılı bir tasarım stratejisiyle hazırlanmıştır. Görsel algıyı etkileyen renkler, tipografi, kompozisyon ve derinlik kullanımı sayesinde kampanya hem nostaljik hem de modern bir his yaratmayı başarmıştır. Bu sayede izleyiciler hem geçmişe referans veren bir marka kimliği ile karşılaşmakta hem de günümüz trendlerine uygun bir sunum görmektedir.

Ayrıca, çevresel sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımlar doğrultusunda, enerji verimliliği yüksek 3D ekran sistemlerinin geliştirilmesi; hem marka imajı açısından olumlu bir izlenim yaratacak

hem de çevresel duyarlılığı yüksek hedef kitlelerle daha güçlü bağlar kurulmasına olanak sağlayacaktır.

Son olarak, 3D billboardların kentsel tasarımın bir parçası hâline gelerek kentsel görsel kültürü dönüştürmesi beklenmektedir. Tüm bu gelişmeler, 3D billboardların yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda geleceğin deneyim temelli reklamcılık anlayışının önemli bir bileşeni olacağını göstermektedir.

Sonuç

Türkiye’de 3D billboard teknolojisi, 2024 yılında Artesda Studio tarafından İstanbul Kadıköy İskelesi’nde kullanıma sunulurarak açık hava reklamcılığı alanında yenilikçi bir adım atılmıştır. Çalışmada incelenen reklamların, 3D billboardların izleyicilere sunduğu üç boyutlu, interaktif deneyimlerin, reklamcılık ve görsel iletişim bağlamında önemli bir fark yarattığı gözlemlenmiştir. Bu teknoloji, özellikle markaların hedef kitleleriyle daha derin bir bağ kurmasına ve mesajlarını daha etkileyici bir şekilde iletmelerine olanak tanımaktadır.

Dijitalleşmenin hız kazandığı günümüzde, reklamcılık ve grafik tasarım alanında yeni teknolojilere olan ilgi artmakta ve 3D billboardların gelişimi de bu süreçle paralel ilerlemektedir. AI ve AR gibi yenilikçi teknolojilerin bu alana entegre edilmesiyle, gelecekte 3D billboardların daha etkileşimli, kişiselleştirilebilir ve hatta izleyicilerin tepkilerine gerçek zamanlı olarak yanıt verebilen formatlara dönüşmesi beklenmektedir. Örneğin, yüz tanıma teknolojisi veya hareket sensörleri ile donatılmış billboardlar, izleyicinin yaşına, cinsiyetine veya duygusal durumuna göre özelleştirilmiş reklam içerikleri sunabilir.

Bununla birlikte, 3D billboardların reklamcılık sektöründe yaratacağı dönüşüm sadece teknik yeniliklerle sınırlı kalmayacak, aynı zamanda tasarım süreçlerine de yeni bir perspektif kazandıracaktır. Dinamik kompozisyonlar, optik illüzyonlar ve hareketli grafiklerin tasarımda daha yaygın hale gelmesiyle, reklamcılar ve grafik tasarımcılar için yaratıcı anlatım olanakları genişleyecektir. Geleneksel iki boyutlu reklam anlayışının ötesine geçerek, izleyicinin algısıyla oynayan, hikâye anlatımını güçlendiren ve markaların mesajlarını daha akılda kalıcı hale getiren tasarım stratejileri ön plana çıkacaktır.

Sonuç olarak, 3D billboardlar reklamcılık ve grafik tasarım alanında yaratıcı bir dönüşüm sunmakta, statik reklamlardan dinamik ve etkileşimli görsellere geçişi hızlandırmaktadır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, bu mecranın sadece açık hava reklamcılığında değil, perakende, eğlence ve sanat gibi farklı alanlarda da daha yaygın şekilde kullanılacağı öngörülmektedir. Gelecekte, yapay zekâ destekli içerik üretimi ve artırılmış gerçeklik entegrasyonu ile 3D billboardların tasarım dünyasında daha kapsamlı ve cıgır açan uygulamalara dönüşeceğini söylemek mümkündür. Bu teknolojik gelişmeler, sadece reklamcılığın değil, aynı zamanda izleyici deneyiminin de yeniden tanımlanmasına katkıda bulunacaktır. Bu doğrultuda, 3D billboardların reklamcılık sektöründeki dönüşümü ve tasarım dünyasında yaratacağı etkileri açısından bakacak olursak; 3D billboardlar, izleyicinin dikkatini çekme konusunda oldukça başarılıdır. 3D billboardlar reklamı yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda stratejik ve kültürel düzeyde dönüştürme kapasitesine sahiptir. Özellikle kalabalık şehir merkezlerinde markalar için güçlü bir görünürlük avantajı sunar. Geleneksel reklamlara kıyasla daha fazla etkileşim sağlayarak markalarla tüketiciler arasında bağ kurmayı destekler. Optik illüzyon, derinlik algısı ve hareketli grafikler sayesinde tasarımcıların görsel anlatım olanaklarını artırmaktadır. AI, AR ve veri odaklı kişiselleştirme ile gelecekte çok daha etkili hale gelebilir. Geleneksel statik reklamlardan farklı olarak, içerik güncellenebilir ve hedef kitleye göre optimize edilebilir.

Bu çalışmanın temel amacı, 3D billboard teknolojisinin reklamcılık ve grafik tasarım alanlarına etkilerini çok boyutlu bir biçimde incelemektir. Dijitalleşme çağında görsel iletişim araçlarının evrimi, reklam stratejilerinin yeniden tanımlanmasına neden olmuş; bu bağlamda 3D billboardlar, etkileşimli ve deneyim temelli iletişimin öncülerinden biri hâline gelmiştir.

Bu yönüyle araştırma, grafik tasarım ve reklamcılık alanında dijital teknolojilerin kullanımına dair güncel bir perspektif sunmakta; özellikle tasarım eğitiminde, medya stratejilerinde ve markalaşma süreçlerinde kullanılabilecek niteliksel bir analiz modeli önermektedir. Türkiye bağlamında 3D billboard uygulamalarına dair sınırlı sayıda yapılan akademik çalışmalara katkı sunan bu araştırma, alanın kuramsal altyapısını geliştirme ve uygulamalı örneklerle zenginleştirme açısından önem taşımaktadır.

Ayrıca, 3D billboard teknolojisi, geleneksel reklam panolarına göre çok daha yüksek bir maliyet gerektirir. İçeriğın sürekli güncellenmesi gerektiğinden, teknik altyapı ve yazılım maliyetleri de yüksektir. Şu an için sınırlı sayıda bölgede kullanılması nedeniyle, kitle erişimi açısından geleneksel billboardlara göre daha dezavantajlıdır. Küçük ve orta ölçekli işletmeler için ekonomik olarak ulaşılabilir bir reklam aracı değildir. Fazla hareketli ve dinamik görseller, bazen izleyici için yorucu olabilir ve dikkat dağınmıklığına yol açabilir. Yanıltıcı optik illüzyonlar, bazı tüketiciler tarafından olumsuz algılanabilir ve algısal sorunlara neden olabilir.

Bu çalışma, yalnızca yeni bir reklam mecrası olan 3D billboard teknolojisini tanıtmakla kalmayıp, aynı zamanda bu teknolojinin grafik tasarım, reklamcılık ve görsel iletişim disiplinlerinde nasıl bir dönüşüm başlattığını çok yönlü olarak analiz etmektedir. Dijitalleşmenin ve görsel kültürün giderek daha belirleyici hâle geldiğı günümüzde, 3D billboardların sağladığı etkileşimli ve deneyim temelli iletişim olanakları, markaların hedef kitleyle bağ kurma stratejilerini kökten değiştirmektedir. Bu bağlamda çalışma, hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde anlamlı bir katkı sunmaktadır. Türkiye’de bu teknolojiye dair sınırlı sayıda akademik çalışma bulunması, araştırmanın önemini daha da artırmakta; reklamcılık ve tasarım eğitime yönelik güncel, yenilikçi bir perspektif sağlamaktadır. Ayrıca, 3D billboardların kültürel bağlamda nasıl algılandığı, tasarıma getirdiğı yeni estetik ve teknik boyutlar ile birlikte ele alınarak, sektörel gelişmelere yön verebilecek niteliksel bir analiz modeli önerilmektedir. Bu yönüyle araştırma, gelecekte dijital reklamcılık alanında yapılacak çalışmalara teorik bir zemin oluşturmakta ve özellikle büyükşehirlerde yükselen medya mimarisi bağlamında reklamın toplumsal rolünü yeniden düşünmeye davet etmektedir.

Araştırma Etiğı / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediğı ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliğı / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Gülcan Arabacı  <https://orcid.org/0009-0001-1220-4102>

Elif Tarlakazan  <https://orcid.org/0000-0001-5381-9755>

Kaynakça

- Accenture (2021). The future of advertising: Immersive experiences and real-time data. <https://www.accenture.com/>
- Artesda (2025). Creative technology agency. <https://www.artesda.com/>
- Atamaz, E. (2024). Yeni medyada, dijital tasarım disiplinleri: Tanımları, ortaklıkları ve eğitim programları. *Yeni Medya*, 17, 124-142.
- Akın, T. ve Demirel, M. R. (2024). Açık hava reklamcılığında artırılmış gerçekliğin önemi ve uygulamaları. *STAR, Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 82-97.
- Aydın, N. (2018). Nitel araştırma yöntemleri: Etnoloji. *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi*, 2(2), 60-71.
- Bakar-Fındıkcı, M. ve Kartopu, S. (2023). Grafik tasarım alanında dijital gelişmelerin yansımaları. *Sınırsız Eğitim ve Araştırma Dergisi*, 8(2), 171-201.
- Bayazit, N. (2004). *Endüstri ürünleri tasarımı*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Becer, E. (2011). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Elden, E. (2014). *Açık hava reklam mecralarının grafik tasarım açısından incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eskilson, S. J. (2019). *Graphic design: A new history* (3rd ed.). Yale University Press.
- Guinness Rekorları (2025). *The largest 3D robotic billboard*, <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/474527-largest-mechanical-3d-billboard> (Erişim: 12.05.2025).
- Ketenci, H. F. ve Bilgili, C. (2006). *Görsel iletişim ve grafik tasarımı*. İstanbul: Beta Basım A.Ş.
- Karaman, M. ve Akçay Balcı, D. (2022). Metaverse ve NFT bağlamında sanatta dijital dönüşüm. *İzlek Akademik Dergi (Izlek Academical Journal)*, 5(1), 15-26.
- Karpat, E. (2015). Açık hava reklamcılığı ve kent estetiği ilişkisi. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 9(2), 82-95.
- Kim, J., ve Ko, E. (2020). Augmented reality (AR) in retail: Technology acceptance and impact on customer experience. *Journal of Business Research*, 117, 311-322.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Mediacat. (2025). <https://mediacat.com/coca-cola-3d-robotic-billboard/>
- Tarlakazan, E. (2021). Türkiye’de lisans düzeyinde grafik tasarım eğitime yönelik durum analizi. *D-SANAT KDPÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 1(1), 51-62.
- Tekin-Yücesoy, İ. (2025). Kentsel mekanda reklamcılıkta yeni boyut: 3D dinamik dijital reklam ekranları. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(38), 405-421.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar tarih-tasarım-teknoloji* (1. Baskı). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (1. Baskı). İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

Avangard sanattan kamusal alana yürüyüşün estetik ve politik dönüşümü

The aesthetic and political transformation of the walk from avant-garde art into the public sphere

Ceren İren^{1*} 

¹ Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, İstanbul, Türkiye

Özet: Bu çalışma, yürümenin günlük yaşamdan sanata ve politik eylem kültürüne uzanan çok katmanlı anlamlarını incelemektedir. Michel de Certeau'nun gündelik yaşam kuramından hareketle, Dada, Sitüasyonist Enternasyonal gibi avangard sanat hareketleri ile Halkların Küresel Eylemi (People's Global Action) gibi küresel direniş ağlarının yürüyüşü nasıl sanatsal ve politik bir ifade biçimine dönüştürdüğü analiz edilmiştir. Yürüme, yalnızca fiziksel bir hareket değil; mekânla kurulan estetik bir ilişki, kolektif hafızayı taşıyan bir edim ve direnişin bedensel bir formudur. Makalede, yürüyüşün kent mekânında bireysel özneliliği görünür kılan, toplumsal yapıyı sorgulayan ve estetik müdahaleye dönüşen bir praksis olarak işlevi, kuramsal ve tarihsel bir çerçevede ele alınmıştır. Dadaist rastlantısal yürüyüşlerden Sitüasyonist dérive pratiklerine, gündelik hareketleri estetize eden anlayışından PGA'nın karnavalesk protestolarına kadar uzanan örnekler üzerinden, yürüyüşün estetik, ideolojik ve kolektif anlamları tartışılmıştır. Bu bağlamda makale, yürümeyi sanatsal üretim, politik müdahale ve toplumsal dönüşüm arasında kurulan özgün bir kesişim noktası olarak değerlendirmektedir.

Anahtar Sözcükler: Yürüyüş, Avangard sanat, Gündelik yaşam, Michel de Certeau, Kamusal alan, Kolektif eylem

Abstract: This study explores the multilayered meanings of walking, ranging from everyday life to art and the culture of political action. Drawing on Michel de Certeau's theory of everyday life, it analyzes how avant-garde art movements such as Dada and the Situationist International, as well as global resistance networks like People's Global Action (PGA), have transformed walking into a form of artistic and political expression. Walking is not merely a physical act; it is an aesthetic engagement with space, a carrier of collective memory, and a bodily form of resistance. The article examines, within a theoretical and historical framework, how walking functions as a praxis that makes individual subjectivity visible in urban space, questions social structures, and becomes an aesthetic intervention. Through examples ranging from Dadaist random walks to Situationist dérive practices, from the aestheticization of everyday movements to the carnivalesque protests of PGA, the aesthetic, ideological, and collective meanings of walking are discussed. In this context, the article evaluates walking as a unique intersection of artistic production, political intervention, and social transformation.

Keywords: Walking, Avant-garde art, Everyday life, Michel de Certeau, Public space, Collective action

Citation: İren, C. (2025). Avangard sanattan kamusal alana yürüyüşün estetik ve politik dönüşümü. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 76-91.

Giriş

Sanat ile eylem arasındaki ilişki, özellikle 20. yüzyılın başından itibaren geleneksel estetik anlayışların kırılmasıyla birlikte köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, sanatın nesne merkezli üretim biçimlerinden uzaklaşarak gündelik yaşama, günlük sıradan eylemlere odaklanan pratikleri beraberinde getirmiştir. Dada, Fluxus ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi avangard hareketler, sanatın yaşamla doğrudan temas kurmasını sağlayarak, estetik üretimi yalnızca sergi salonlarına değil, sokağa, bedene ve kolektif eyleme taşımıştır. Bu bağlamda, sıradan bir gündelik pratik olan yürümek, hem sanatsal hem de politik bir ifade biçimi olarak yeniden anlam kazanmıştır.

Michel de Certeau'nun gündelik hayat kuramı çerçevesinde yürümeye atfettiği yaratıcı ve dönüştürücü işlev, bu dönüşümün teorik zeminini oluşturmaktadır. Certeau'ya göre yürüyen birey, kent mekânında yalnızca hareket eden bir beden değil; aynı zamanda mekânı yeniden üreten, iktidarın mekânsal stratejilerine karşı gündelik taktikler geliştiren aktif bir öznedir. Bu bağlamda yürüme, hem bireysel hafızanın hem de kolektif direnişin mekânda vücut bulan bir biçimi olarak değerlendirilebilir (Certeau, 2009).

Dada hareketinin rastlantısallıkla örülü kent içi yürüyüşleri, Sürrealistlerin bilinçaltını ve düşsel gerçekliği ortaya çıkarmayı amaçlayan flâneur tarzı dolaşmaları ve Sitüasyonist Enternasyonal'in psikocoğrafik *dérive* deneyimleri, yürümeyi sıradan bir fiziksel eylem olmaktan çıkararak estetik ve politik bir müdahale biçimine dönüştürmüştür (Grandison, 2022). Bu dönüşüm, 1990'lardan itibaren dünyanın farklı yerlerinde örgütlenen Halkların Küresel Eylemi (People's Global Action - PGA) gibi kolektif direniş ağlarında yeni şekillerde ortaya çıkmıştır. PGA'nın karnavalesk protesto yürüyüşleri, hem bedenin hem de mekânın politikleştiği birer sahne olarak değerlendirilmiş; yürüyüş, kolektif hafızanın ve muhalefetin ifadesi haline gelmiştir (Maiba, 2005).

Bu çalışma, yürüyüşün sıradan bir fiziksel eylem olmaktan çıkarak sanatsal bir üretim biçimine ve politik ifade aracına nasıl dönüştüğünü incelemektedir. Yürümenin bireysel bir hareket olmanın ötesine geçip, toplumsal ve politik mesajlar taşıyan bir yöneme dönüşmesi, sanat ile direnişin kesiştiği bir zemin yaratmıştır. Bu bağlamda yürümek, sadece bir yer değiştirme değil, aynı zamanda kamusal alanda sanatsal ve politik bir etki yaratmanın aracı olarak ele alınmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, yürümenin sanatsal ve politik bir ifade biçimi olarak dönüşümünü disiplinlerarası bir yaklaşımla inceleyen nitel bir araştırmadır. Literatür taraması yöntemiyle avangard sanat hareketleri ile küresel eylem ağlarının yürüyüş pratikleri Michel de Certeau'nun gündelik hayat kuramı çerçevesinde karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Yürüyüşün estetik ve politik anlamları örnek olaylarla değerlendirilmiş, kamusal alandaki işlevi ve direnişle ilişkisi sorgulanmıştır.

Bulgular

Araştırma bulguları, yürümenin fiziksel olmanın ötesinde estetik ve politik bir edim olarak yeniden tanımlandığını ortaya koymaktadır. Dada'da rastlantısallıkla sanata meydan okuyan bir performans, Sitüasyonist Enternasyonal'de kent mekânına eleştirel bir keşif, Halkların Küresel Eylemi'nde ise kitlesel protesto ve politik performans biçimi olarak öne çıkmıştır. Bu örnekler, yürüyüşün mekân ve toplumsal yapılarla yaratıcı ve dönüştürücü ilişkisini vurgulamaktadır.

Gündelik Hayattan Avangarda Yürüme Eylemi

Canlıların en temel hareket biçimlerinden biri olan yürüme, biyomekanik ve nörolojik süreçlerin birleşimiyle, insanların iki ayak üzerinde gerçekleştirdiği karmaşık bir eylemdir (Güzelordu, 2021). Bebeklikten çocukluğa geçiş sürecinde kazanılan bu beceri, yalnızca fiziksel bir hareket olmanın ötesinde, mekânda yönelimi ve çevreyle etkileşimi de içeren bilişsel bir süreçtir. Francesco Careri *Walkscapes* adlı kitabında yürümenin yani uzamı aşma eyleminin temel ihtiyaç olan yiyecek ve hayatta kalmak için gerekli bilgiyi bulma amacıyla hareket etme gereksiniminden kaynaklandığını belirtmektedir. Ancak bu temel gereksinimler karşılandıktan sonra, yürüyüş eylemi, insanın dünyada var olmasını sağlayan sembolik bir davranış haline gelmiştir. Böylelikle bu basit eylemle birlikte insanın mekânla kurduğu ilişkiler gelişmiştir (Careri, 2017; Trigueros, 2019).

Philippe Mengue'ye (2018: 138) göre yürümek, bir noktadan diğerine ulaşmak, kent veya doğal ortamda belirli bir ritimle adımlamak ve en temel düzeyde bir bacağı öne atarak mekânsal bir uzamı aşmak anlamına gelmektedir. David Le Breton'a (2015: 41) göre ise yürüyüş, yalnızca bir hareket biçimi değil, aynı zamanda bireyin yerle ve toprakla kurduğu temel bir ilişkidir. Doğanın içinde yollar, patikalar, hanlar ve yön işaretleri gibi unsurlar belirli bir toplumsal düzeni harekete geçirirken, yürüyüş aynı zamanda bir uzama dalma deneyimidir ve yalnızca sosyolojik değil, aynı zamanda coğrafi, meteorolojik, ekolojik, fizyolojik ve hatta gastronomik bir boyuta sahiptir.

Gündelik Hayatın Keşfi kitabının yazarı Michel de Certeau'ya göre ise yürüyüş, bireylerin kentsel mekânda farkında olmadan özgün hikâyeler yazdığı yaratıcı bir eylem olarak toplumsal belleğin inşasında önemi bir rol oynar. Yürüme eylemi, yalnızca bir yer değiştirme biçimi değil; bireyin mekâna müdahalesi, o mekânı yeniden üretmesi ve kendi varlığını ifade etmesidir. Dolayısıyla bu eylem Certeau'ya göre hem bireysel hem de kolektif ifadeyi mümkün kılan bir "ifade mekanı"dır.

Certeau'nun "yaşam sanatı" anlayışı, bireyin gündelik hayatta otoritenin belirlediği yapılar içinde öznel alanlar yaratma çabasına dayanır; bu bağlamda yürümek, onun düşüncesinde yalnızca fiziksel bir hareket değil, yaşamı estetik bir deneyime dönüştüren yaratıcı bir müdahaledir (De Certeau, 2009). Bu yaratıcı müdahale, aynı zamanda bireyin iktidar tarafından inşa edilen mekânsal ve kültürel düzenlemelere karşı geliştirdiği gündelik taktiklerin bir parçası olarak anlam kazanır. Gündelik yaşamın rutin pratiklerini sanatsal bir edim düzleminde değerlendiren Certeau açısından yürümek; okumak ya da alışveriş yapmak gibi, iktidar tarafından dayatılan kentsel organizasyona karşı bireyin geliştirdiği stratejik bir karşı-duruş, taktik biçimidir (İnce, 2023). Bu bağlamda yürüyen birey, kent içindeki sabit yapılar arasında dolanırken kendi rotasını oluşturarak otoritenin mekânsal stratejilerine karşı fark edilmeden alternatifler üretir. Certeau'ya göre bu alternatif hareketler, sıradan gibi görünse de egemen yapının tekdüzeliğini bozan yaratıcı müdahalelerdir (Yılmaz, 2017). Bu müdahaleler, bireylerin sistemi dönüştürmeye yönelik geliştirdiği küçük hileler ve kurnazlıklar aracılığıyla gündelik pratikleri bir tür estetik üretim alanına dönüştürür ve böylece sıradan eylemler sanatsal bir faaliyetin parçası hâline gelir.

Michel de Certeau'ya göre yürümek, bireyin gündelik yaşamda otoriteye karşı geliştirdiği yaratıcı bir müdahale biçimi olarak estetik bir ifade alanı sunar. Bu anlamda yürüme eylemi, bireyin kentsel düzene görünmez biçimde karşı koyduğu ve yaşamı sanatsal bir düzlemde yeniden kurguladığı bir hareket hâline gelir. Sanat ile yürümek arasındaki bu bağ, sanatsal üretimin yalnızca nesneye değil, eyleme ve gündelik deneyime de dayanabileceğini gösterir. Böylece yürüme, hem bir direniş biçimi hem de yaşama estetik bir anlam yüklemenin gündelik bir yöntemi olarak değerlendirilir (İnce, 2023).

Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* adlı eserinde, yürüyüş eylemini politik, estetik ve spiritüel bir pratik olarak inceler; bu eylemin anlamın ve direncin vücut bulmuş hali olduğunu belirtir. Ona göre yürümek, hem dünyada var olma hem de dünyayı yaratma yöntemidir (2000). Dolayısıyla yürümek sadece dünyada var olmanın değil, aynı zamanda dünyayı biçimlendirmenin de bir yöntemidir. İnsan, yürüyerek hem fiziki olarak bir yer kaplar

hem de zihinsel, kültürel ve toplumsal anlamlar üretir. Bu eylem, çevreyle kurulan etkileşim ve müdahale aracılığıyla yaratıcı bir biçim kazanır.

Avangard Sanat ve Yürümek

Sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların giderek belirsizleştiği bir süreçte, yürüme eylemi hem bir ifade biçimi hem de bir araç olarak önemli bir işlev üstlenmiştir. İlk başta sıradan bir yaşamsal faaliyet olarak görülen yürümek, zaman içinde güçlü bir sanatsal dile dönüşmüş ve bu dönüşüm aynı zamanda tarihsel bağlamda küresel eylemler üzerinde belirgin bir etki yaratmıştır.

Phil Smith'e göre, yürümek yalnızca fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda mekânla hayal gücü aracılığıyla kurulan bir performanstır. Bu bağlamda yürüyüş, radikal, mitsel ve yıkıcı bir eylem olabilir; çünkü birey, bu eylem sayesinde var olan mekânı sorgular ve dönüştürür (Smith, 2010). Özellikle Dada hareketinde yürüyüş, geleneksel sanat normlarına karşı bir başkaldırı ve anlık yaratıcılığın ifadesi olarak önemli bir araç haline gelmiştir. 20. yüzyıl avangartlarından Dada, sıradan kent mekânlarını estetik müdahalelerle dönüştürerek sanat ile yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır.



Görsel 1. Tristan Tzara, Paris'te Saint-Julien-le-Pauvre kilisesinde düzenlenen bir "Dada gezisi" sırasında kalabalığa okuma yapıyor (1921)

Dada hareketi, 14 Nisan 1921'de Paris'te Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi çevresinde gerçekleştirilen bir yürüyüşle, "yürüyüş performansı" ya da "yürümeyi sanat" olarak kabul edilen ilk örneklerden birini ortaya koymuştur. Başta Tristan Tzara olmak üzere André Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault gibi Dada mensupları, sıradan mekânlara yönelik bu bilinçli kentsel gezintiyle şehre müdahale etmeyi ve alışılmış yerlerin yeniden deneyimlenmesini amaçlamışlardır (Arapoğlu, 2016).

Dada hareketi, kent sokaklarında gerçekleştirdiği rastlantısal yürüyüşlerle, anti-sanat anlayışının temelini atmış ve sanatın kamusal mekâna taşınmasını sağlamıştır. Bu eylemler, gündelik yaşamın yaratıcı müdahalesini sanatsal bir pratiğe dönüştürerek, sanat ile hayat arasındaki geleneksel sınırları aşmıştır (Careri, 2017; Trigueros, 2019).

Dada, hareketin temsiliyetinden gerçek mekândaki pratiğine geçiş yaparak, sanatın gündelik yaşamla doğrudan iç içe geçmesini mümkün kılmıştır.



Görsel 2. Saint-Julien-le-Pauvre
Kilisesi'nin önünde Dadaistler

Berlin Dada ise kitlesel hareketlerin yöntemlerini benimsemiş ve farklı kostümlerle gerçekleştirdikleri müzikli kitlesel gösterileri, afiş, poster ve çıkartma formlarını sokağa taşımıştır (Grindon, 2011). Üretim araçlarına erişimi olmayan Berlin Dada, sanatsal pratiğini teknik üretim yerine politik kompozisyona yöneltmiş; George Grosz ve John Heartfield gibi sanatçılar, kitlesel üretim yerine sosyal hareketlerin kolektif performanslarını tercih etmiştir. Böylece sokak, protesto ve beden doğrudan sanatsal ifadenin aracı haline gelmiştir. Bu yaklaşım, sanatçının rolünü sermaye düzenine tabi kılmayı reddederek, sanatı politik eylemle iç içe bir pratiğe dönüştürmüştür (Grindon, 2011). Berlin Dada, sanatı estetik normlardan koparıp doğrudan politik eylemin aracı yapmış; performansları izleyicide kışkırtma ve tepki yaratmayı hedeflemiştir. Böylece, sanat ve kamusal alan arasındaki sınırları kaldırarak, estetiği doğrudan toplumsal müdahaleye dönüştürmüştür.

Bu bağlamda, Dada'nın yürüyüş performansı ve kolektif eylem pratiği, yalnızca sanatın sınırlarını genişletmekle kalmamış; aynı zamanda sanatın toplumsal ve politik işlevlerini yeniden tanımlayarak modern sanatın kamusal alandaki rolünde önemli bir paradigma kayması yaratmıştır. Berlin Dadacılar ise yürümeyi, savaşın yıkıcı etkilerine karşı sanatı bir protesto aracı olarak kullanmıştır. Bu hareket, kültürel ve siyasal yapıları sorgulamanın yanı sıra, toplumsal düzenin dayattığı normlara karşı da güçlü bir meydan okuma olarak ortaya çıkmıştır. Dada'nın en belirgin özelliklerinden biri, sanatı salt estetik bir faaliyet olmaktan çıkarıp doğrudan toplumsal eyleme dayalı bir araç olarak görmesidir (Motherwell, 1981).

Certeau'nun çalışmasında ele alınan anlayıştan yaklaşık 60 yıl önce gerçekleşen bu eylemler, hareketin önemli bir parçası olan yürümeyi sadece fiziksel bir eylem olmaktan çıkarıp; toplumsal ve kültürel yapıları sorgulayan, anlamı aşarak yeni bir sanat anlayışı yaratmayı amaçlayan bir pratik haline getirmiştir. Dada, sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, her adımda alışılmış düzenin dışına çıkan "yeni bir anlam arayışı"na dönüşmüş ve sanatı gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir.

Dada hareketi, geleneksel sanat anlayışını kökten reddederek yeni bir estetik paradigmanın temelini atmış; Zürih ve Berlin merkezli uluslararası oluşumlarla etkileşim içinde olarak, Sürrealizm gibi sonraki sanat akımlarına ilham kaynağı olmuştur (Tate). Bu doğrultuda, sürrealist şairler de "özgür bırakılmış gerçek algısı" kavramını, kent sokaklarında amaçsızca dolaşarak ve bilinçdışının etkisiyle şekillenen düşsel kent algılarını yazıya dökerek somutlaştırmışlardır (Önen, 2016).



Görsel 3. George Grosz
ve John Heartfield,
“Sanat Dada”dır.
Yaşasın yeni makine
sanatı” yazılı pankartla

Dada hareketi içinde yer alan ve daha sonra Sürrealizmin kurucularından olan André Breton, Louis Aragon, Max Morise ve Roger Vitrac, 1920'lerde Parisli Dadacılar olarak Blois ile Romorantin arasında gerçekleştirdikleri amaçsız yürüyüşler aracılığıyla, bilinçli yaşam ile düş yaşamı arasındaki sınırları sorgulamışlardır. Bu deneyim, Careri'nin tanımıyla gerçek mekânda gerçekleştirilen "otomatik yazı" pratiğine benzer bir estetik eylem olarak okunabilir; kentteki bilinçdışı katmanları keşfetmeye yönelik bir araç işlevi görmüştür (Trigerous, 2019). Kırsal bir bölgenin seçilmesiyle rota, zaman ve mekândan koparılmış; mekân yaşayan, aktif bir organizma olarak işlev görmüş ve yürüyüş sırasında mekân ile yürüyüş arasında karşılıklı bir etkileşim doğmuştur. Bu gezinti, hipnotik bir hâle erişmeyi ve mekânın bilinçdışı alanlarıyla doğrudan temas kurmayı hedeflemiştir (Careri, 2017; Trigerous, 2019).

Aynı dönemde, Louis Aragon'un 1924 tarihli *Paris Köylüsü* (Le Paysan de Paris) adlı eseri, şehrin günlük yaşantısına dair daha önce keşfedilmemiş mekânları betimleyerek kent deneyiminin psikolojik ve algısal boyutlarını ortaya koymuştur. Buradan hareketle, kentte amaçsızca yapılan yürüyüşlerle elde edilen algısal değişimlere dayalı haritalar geliştirilmiş ve böylece kent deneyimi somutlaştırılmıştır Sürrealistler, psikanalizden beslenerek, kentte saklı bir bilinçdışının varlığına inanmış; kentsel gerçeklikle bireyin ilişkisinin psikolojik bir araştırmasını gerçekleştirmiştir. Bu çerçevede, sürrealist kent, keşfedilen ve kaybolunan bir alan olarak gündelik yaşamın içinden bir gerçeklik sunar (Trigerous, 2019).

Yürüyüş eylemi sürrealist pratikte yalnızca fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda sanatsal bir üretim biçimi olarak ele alınmıştır. İnsan davranışlarının en doğal ve sıradan biçimi olan yürümek, kentteki bilinçdışı alanları keşfetmenin ve bu alanlarla iletişim kurmanın temel yöntemi haline gelmiştir. Bu eylem, temsilin ötesinde, anonim ve kolektif bir sanat yaratma çabasına dönüşerek, sürrealist hareketin devrimci sanat anlayışını somutlaştırmıştır (Careri, 2017). Böylece yürüyüş, hem bir düşünsel deneyim hem de sanatsal üretim alanı olarak kentle ve sanatla doğrudan ilişkilendirilmiştir.

1950'lerin başında, Dada hareketinin ziyaretleri ve Sürrealist gezintilerin ardından ortaya çıkan Lettrist Enternasyonal, daha sonra Sitüasyonist Enternasyonal olarak evrilmiştir. Sitüasyonistler, kent deneyimini bilinçdışı ve rüya temelli yaklaşımdan uzaklaştırarak, onu daha oyunbaz ve spontan bir mekâna dönüştürmüşlerdir. Şehirde kaybolma pratiğini, anti-sanatın somut ve ifade edilebilir bir biçimi olarak değerlendirmişlerdir (Trigerous, 2019). Bu çerçevede "dérive" (sürüklenme) kavramı geliştirilmiş; bu oyun temelli kolektif etkinlik, kentin bilinçdışı alanlarının ötesinde, kentsel çevrenin bireyler üzerindeki psikolojik etkilerini keşfetmeyi amaçlamıştır. Dérive, kentte alternatif bir yaşama biçimi ve burjuva toplumunun kısıtlayıcı kurallarının dışında gerçek yaşam deneyimi olarak tanımlanmıştır (Trigerous, 2019).

Lettrist dérive, Sürrealistlerin kente yönelik öznel okumasını geliştirerek, bu deneyimi daha nesnel ve tutkulu bir kentsel keşif yöntemi haline getirmiştir. Bu bağlamda, durumların inşası ve dérive pratiği, kentte doğrudan deneyimlenen araçlar ve davranışların somut kontrolüne dayanır. 1956'da Guy Debord, *Dérive Teorisi* adlı eserinde bu kavramsallaştırmayı derinleştirerek, dérive pratiğini detaylandırmıştır (Careri, 2017; Trigerous, 2019).

Neden gündelik kentsel yaşam, toplumsal değişimi teşvik etmenin mekânı olarak izole edilmelidir? Ne değiştirilmek istenmiştir ve yürüme eylemi bu dönüşümün aracı olarak nasıl işlev kazanabilir? Bu soruların yanıtlarını, Lettrist International (LI) ve onların daha iyi bilinen ardılı Situationist International (SI) tarafından geride bırakılan çeşitli belgelerde bulmak mümkündür. Özellikle *dérive* (sürüklenme) pratiği üzerinden kent yaşamının duygusal ve psikocoğrafik dokusunu yeniden yapılandırmak isteyen bu kolektifler, sıradan mekânsal deneyimlerin yeniden işlenmesini savunmuşlardır. Guy Debord'un, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) adlı anı-filminde, 1953 civarında *dérive* kavramının icat edildiği döneme bakılırken, sıradan Parislilerin şehirde yürüdüğü görüntüler yürüyüşün yalnızca fiziksel değil aynı zamanda zihinsel ve politik bir yönelim olduğunu; bireyin kentle kurduğu ilişkiyi radikal biçimde dönüştürme potansiyeli taşıdığını öne sürer (Waxman, 2010).

Bu noktada, Baudelaire'in *flâneur* kavramı ön plana çıkar; çünkü burada "yürümek" terimi sürekli olarak vurgulanmaktadır. Flâneur, kentin gündelik yaşamını, sıradan yönlerini ve insanlarını gözlemleyen bir figür olarak tanımlanır. Bu rol, kent yaşamının derinliklerini entelektüel ve eleştirel bir perspektifle keşfetmeyi amaçlar (Waxman, 2010). Benjamin'in de belirttiği gibi, flâneur moderniteyle birlikte kentsel mekânda ortaya çıkan ve şehri amaçsızca dolaşıp gözlemleyen bir karakterdir (Benjamin, 2002). Bu figür, sadece kentin dışsal görünümünü değil, aynı zamanda sosyal yapısını ve bireysel deneyimleri anlamlandırmaya çalışır. Flâneur'un yürüyüşü, bir gözlem ve eleştiri pratiği olarak hareket eder ve böylece yürümek, sadece mekânlar arasında bir geçiş değil, toplumsal ve estetik bir pratiktir (Solnit, 2000).

Yürüyüş eylemi sanat pratiğiyle doğrudan ilişkilendirilmiş; fiziksel hareket, kentteki bilinçdışı ve sosyal dinamikleri keşfetmenin, deneyimlemenin ve yaratıcı bir dönüşümün aracı olmuştur. Bu süreçte yürüyüş, yalnızca bir mekânsal geçiş değil, aynı zamanda estetik ve politik anlamları olan kolektif ve bireysel bir eylem biçimi olarak sanatın üretim ve deneyim alanına dâhil edilmiştir.

Halkların Küresel Eylemi (HKE)

1990'lı yıllardan itibaren küresel kapitalizm, neoliberal politikalar ve bu politikaların ulus-devletler üzerindeki etkileri artan biçimde sorgulanmaya başlanmış; buna paralel olarak dünya genelinde çeşitli kolektif eylem biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu süreçte dikkat çeken ağlardan biri, anti-kapitalist, doğrudan eylem temelli ve merkezizetsiz yapısıyla öne çıkan Halkların Küresel Eylemi (People's Global Action - PGA) olmuştur.

HKE'nin temelleri, Zapatista Ulusal Özgürlük Ordusu (EZLN)'nin çağrısıyla 1996 yılında Meksika'da gerçekleştirilen "İnsanlık ve Neoliberalizme Karşı Kıtalararası Buluşma"ya dayanmaktadır. Bu girişim, 1997'de İspanya'daki ikinci toplantıda daha somut hâle gelmiş ve 1998'de Cenevre'de düzenlenen uluslararası konferansla resmîyet kazanmıştır (Le Lundi au Soleil, 1998). Cenevre buluşmasına 70'ten fazla ülkeden 400'ü aşkın delege katılmış; Bangladeşli tekstil işçileri, Filipinli balıkçılar, çiftçiler ve kadın örgütleri gibi taban hareketlerinden temsilciler ortak bir mücadele zemini oluşturmuştur (Le Lundi au Soleil, 1998).



Görsel 4. Halkların Küresel Eylemi göstericileri, Eylül 2000, Prag

Zapatista hareketinden ilham alan HKE, dijital teknolojileri etkin biçimde kullanarak örgütlenmiş ve sadece yerelde değil ilk defa küresel ölçekte de internet tabanlı eylemleri hayata geçiren ağlardan biri olmuştur. www.agp.org adresi üzerinden yayımlanan açık çağrılar ve e-posta ağları aracılığıyla dünya genelinde binlerce kişiye ulaşılmıştır. Bu dijital örgütlenme modeli, farklı coğrafyalardan aktivistleri bir araya getirme kapasitesiyle öncü bir rol oynamıştır (Guatney, akt. Erdoğan, 2011).

Eylemler ve Yöntemleri

Halkların Küresel Eylemi (HKE) ağını benzer sosyal hareketlerden ayıran temel özelliklerden biri, sabit ve tekil bir eylem biçimine bağlı kalmaması; bunun yerine farklı kültürel bağlamlara ve yerel direniş biçimlerine uyarlanabilir, çok biçimli bir protesto repertuarı geliştirmiş olmasıdır (Jordan & Whitney, 1998). Bu çerçevede “karnaval” olarak tanımlanan eylemler, dans, müzik, tiyatral performanslar ve görsel-işitsel araçlarla politik protestoyu yaratıcı bir kamusal performansa dönüştürmüştür.

HKE’nin eylem repertuarı, yalnızca örgütlenmenin merkeziyetsiz yapısından değil, aynı zamanda farklı coğrafyalardan gelen grupların kendi yerel mücadele geleneklerini kolektif alana taşımalarından beslenmektedir. Bu çeşitlilik, protestoları hem yerel hem küresel düzeyde etkili kılmıştır (Peoples Global Action- Bulletin 5, 16).

Hannah Arendt’in eylem kavramı, bu tür kolektif eylemleri anlamlandırmada önemli bir teorik çerçeve sunar. Arendt’e göre eylem, bireyin araçsal zorunluluklardan bağımsız olarak dünyada bir iz bırakma çabasıdır; bu, bireyin eşsizliğini ortaya koyduğu, kamusal alanda görünür olduğu ve politik topluluğun oluşumuna katkıda bulunduğu bir etkinliktir (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2024). Bu bağlamda, Halkların Küresel Eylemi’nin (HKE) eylemleri sadece mevcut düzenin eleştirisi olarak değil, aynı zamanda yeni bir kamusal alanın ve siyasal varoluş biçiminin yaratılması olarak da okunabilir.

Sanat, Halkların Küresel Eylemi’nin eylemlerinde merkezi bir rol oynamıştır. Tiyatro, müzik, afişler ve diğer performatif unsurlar, protestoları yalnızca politik bir söylem olmaktan çıkararak aynı zamanda kültürel ve estetik bir deneyime dönüştürmüştür. Bu ifade biçimleri, mesajların daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamakla kalmamış, protestonun görsel ve duygusal etkisini de artırmıştır (Jordan & Whitney, 1998; Peoples Global Action Bulletin, 1998).

Gerçekleşen karnavalesk protestoların en temel bileşeni yürüyüştür. Yürümek, hem bedenın politik bir araç olarak sahneye çıkmasını sağlar hem de mekânın kolektif olarak yeniden tanımlanmasına imkân tanır. Mekânı dönüştüren, bedenlerin birlikte hareketiyle kolektif dayanışmayı görünür kılan yürüyüş, sadece bir protesto aracı değil, aynı zamanda estetik ve politik bir eylem biçimidir. Nitekim HKE’nin 1998’deki kuruluş toplantısının sonunda DTÖ binasına doğru yapılan sembolik yürüyüş, bu pratiğin erken bir örneği olarak kayda geçmiştir.

J18 (June 18) Eylemleri -Londra, 1998

1998 yılının Haziran ayında düzenlenen “Global Street Party” ve “Carnival Against Capital” (J18) eylemleri, küresel kapitalizme karşı gerçekleştirilen en yaratıcı protesto biçimlerinden biri olmuştur. Özellikle Londra’da düzenlenen J18, Halkların Küresel Eylemi (PGA) ağıyla bağlantılı olarak örgütlenmiş ve “Stop the City” eylemlerinden esinlenmiştir (Jordan & Whitney, 1998).

Eylemde dans, tiyatro, müzik ve sokak performanslarıyla karnavalesk bir atmosfer yaratılmış; Londra Borsası (LIFFE) gibi finans merkezleri hedef alınmış; bisikletli gruplar ve yürüyüşlerle şehir trafiği durdurulmuştur (Notes from Nowhere, 2003). Katılımcılar, doğrudan eylem yoluyla kamusal alanları dönüştürerek hem estetik hem politik bir müdahalede bulunmuştur. Bu protesto, farklı toplumsal hareketleri bir araya getirerek PGA’nın merkeziyetsiz, yaratıcı ve katılımcı direniş modelinin somut bir örneği hâline gelmiştir.

1999’da Londra’da gerçekleştirilen Küresel Eylem Günü (J18), hayvan ve silah ticaretine karşı yürüyüşlerin yanı sıra, Greenpeace’in McDonald’s’a karşı başlattığı grev gibi eylemleri de içermiştir. Bu etkinlik, farklı coğrafya, dil ve politik eğilimlerden katılımcıları bir araya getirerek liderlikten arınmış, yatay bir topluluk oluşturmuştur. Yaratıcı ve sanatsal ifade biçimleriyle gerçekleşen protestolar, kapitalizm karşıtı bir “karnaval” olarak tanımlanmıştır (Scholl, 1999).

J18’in başarısı, 1999 Köln G8 Zirvesi protestolarına da ilham vermiştir. Ayrıca, eylemlerin örgütlenmesinde internetin kullanımı, küresel antikapitalist hareketin koordinasyonunda dönüştürücü bir rol oynamıştır.



Görsel 5. Edd Baldry,
Stumptown Printers
(Portland, OR) baskısı,
Halkların Tarihini Kutla
Afiş Serisi #102

N30 Eylemleri, Seattle

1999 yılında Seattle'da gerçekleştirilen ve "Seattle Savaşları" olarak anılan N30 eylemleri, Dünya Ticaret Örgütü'nün, Milenyum Zirvesi'ni protesto etmek amacıyla düzenlenmiş, küreselleşme karşıtı hareketin dönüm noktalarından biri olmuştur (Encyclopaedia Britannica,

2023). Halkların Küresel Eylemi başta olmak üzere, çevreci, sendikal, feminist ve anarşist gruplardan oluşan geniş bir koalisyonun çağrısıyla bir araya gelen yaklaşık 50.000 kişi, sivil itaatsizlik, blokajlar, sokak tiyatroları ve yürüyüşler gibi yaratıcı protesto biçimlerini benimsemiştir.



Görsel 6. N30
Eylemleri, Seattle, 1999



Görsel 7. 27 Kasım
Cumartesi, Seattle

Seattle eylemleri, neoliberal düzenin ilk kez ciddi şekilde sorgulandığı bir dönüm noktası olmuştur. Bu protestolar, yalnızca Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ) toplantısını engellemekle kalmamış, aynı zamanda “antikapitalist hareket” kavramının kitlesel sosyal hareketleri tanımlamak için ilk defa geniş çapta kullanılmasına öncülük etmiştir. Böylece Seattle, küresel kapitalizme karşı kolektif direnişin sembolü haline gelmiş ve antikapitalist söylemin merkezine yerleşmiştir (Counterfire, 2019).

Bu eylemler, farklı toplumsal grupların ortak mücadele zemininde bulunduğu birleşik bir cephe örneği sunmuştur. Anarşistlerden çevreci gruplara, işçilerden hayvan hakları savunucularına, kadın hareketlerinden öğrencilere kadar çok çeşitli aktörler, “Kapitalizm Öldürür, Kapitalizmi Öldürelim” sloganı etrafında birleşmiştir. Emek mücadeleleriyle ekolojik

kaygıların bir araya geldiği bu birliktelik, sonraki küresel protestolara da model olmuştur (Erdoğan, 2011: 54).



Görsel 8. “DTÖ’ye Karşı Diren” yazılı pankart, Seattle, 1999

Seattle eylemleri, dijital teknolojilerin kitlesel mobilizasyonda ilk kez bu denli etkili kullanıldığı bir dönüm noktası olmuştur. Eylemler, farklı ülkelerden çok sayıda örgütü bir araya getiren ulusötesi bir koordinasyonla örgütlenmiş, internet, e-posta ağları ve cep telefonları sayesinde hızlı bir biçimde yayılmıştır. Gülçin Erdi Lelandais’e göre bu sürecin en çarpıcı yönü, çok uluslu bir sivil toplumun ilk kez bir uluslararası kuruma, DTÖ’ye karşı bu denli güçlü ve örgütlü bir tepki göstermesidir. Ayrıca Michael Donnelly gibi aktivistlere göre eylemlerin kalıcı mirası, şirket egemenliğine karşı süren mücadelelerde yenilenen umut ve harekete geçme enerjisidir (Erdi Lelandais, 2009; Afat, 2010).

Elektronik sivil itaatsizlik, dijital medya kültürünün önemli bir unsuru olarak, çevrimiçi ortamlar aracılığıyla gerçekleştirilen protesto biçimlerini ifade eder. Bu yöntemler, tek başlarına ya da çevrimdışı eylemlerle birlikte kullanılarak, eleştirilen konulara kamuoyunun dikkatini çekmekte ve eylemcilerin yeni imkânlar kazanmasını sağlamaktadır (Tağ Kalafatoğlu, 2010).

Greenpeace aktivistleri, bir toplantı binasının balkonundan “güvenli ticareti deneyin” sloganıyla delegelerin üzerine prezervatifler atarak dikkat çekici bir protesto gerçekleştirmiştir. Diğer bazı eylemciler ise, deniz kaplumbağalarına zarar veren tel kafeslerle avlanan karidesleri ve ABD’deki üretim maliyetlerinden daha ucuza ithal edilen çelikleri Seattle’daki bir çöplüğe bırakmıştır. Aynı protestolar sırasında, José Bové, ABD’nin ithalatını yasakladığı Rokfor peynirini eylemcilere dağıtarak sembolik bir direniş sergilemiştir. Bu yaratıcı ve sembolik eylemler, toplumsal hareketin destekçilerini harekete geçirmede etkili olmuş, kitlesel katılımı artırmıştır (Gümrükçü, 2007).

Aralık 1999’da Seattle’da Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ) toplantısına karşı yaklaşık 50 bin çevreci, sosyal adalet savunucusu ve işçi aktivisti bir araya geldi. Eylemler kapsamında cadde ve sokaklar kapatıldı; Nike, McDonald’s, Starbucks gibi küresel markaların mağazaları, banka camları ve çöp bidonları ateşe verildi. Yürüyüşler ve mitingler düzenlenirken, polisler göz yaşartıcı bomba, biber gazı ve plastik mermi kullanarak protestocuları dağıtmaya çalıştı. DTÖ zirvesinin yapılacağı binayı ele geçiren eylemciler, delegelerin girişini engelleyerek törenlerin, toplantıların ve konuşmaların ertelenmesine yol açtı. Polisin aşırı şiddeti nedeniyle mitingler belediye başkanının sokağa çıkma yasağı ilan etmesiyle sona erdi. Buna rağmen DTÖ üyeleri arasındaki müzakereler başarısızlıkla sonuçlandı. Gösterilerin büyüklüğü ve küresel katılımı medya tarafından şaşkınlıkla karşılanırken, internetin örgütlenmedeki rolü hızla kabul edildi. Ancak bu yaklaşım, bağımsız medya aktivistlerinin teknik deneyimlerinin ve iletişimin tarihsel kökenlerinin önemini yeterince dikkate almamaktadır (Drexler, 2000).

Konferansın son gününde delegeler, DTÖ merkezine yaptıkları yürüyüşle etkinliği sonlandırdı. Bu eylem, söylem üretiminin yanı sıra sokağın politikleştiği bir alan olarak görülen PGA'nın karakteristik yaklaşımını yansıttı. Farklı bölgelerden gelen katılımcıların birleştiği bu anda, hareketin ruhu belirgin şekilde ortaya çıktı: Konuşmak önemliydi, ancak esas güç, sözün eyleme dönüşmesindeydi (Le Lundi au Soleil, 1998).

Kapitalizm karşıtı örgütlerin bir araya geldiği bu eylemlerde karnavallar, bisiklet konvoyları, sokak partileri, dans, müzik, tiyatro ve afiş asımı gibi şenlik havasındaki protesto biçimleri de yer aldı.

Sonuç

Yürüme eylemi, 20. yüzyıldan itibaren hem sanatsal hem de politik bir ifade biçimi olarak dönüştürülmüş; bireysel bir hareket biçimi olmanın ötesine geçerek estetik, mekânsal ve ideolojik anlamlarla donatılmıştır. Bu çalışma, günlük hayatımızın temel eylemi olan yürüyüşün çok katmanlı yapısını başta Dada hareketi olmak üzere Sürrealizm ve Sitüasyonist Enternasyonel ile Halkların Küresel Eylemi (HKE) örnekleri üzerinden karşılaştırmalı olarak ele almış farklı dönem ve bağlamlarda ortaya çıkan yürüyüş pratiklerinin ortaklaştığı ve ayrıştığı noktaları analiz etmiştir.

Dada hareketinde yürümek, kent mekânına yönelik bireysel ve rastlantısal bir müdahale olarak ortaya çıkmış; sanatın estetik normlarını alt üst eden, absürd ve ironik bir karşı duruşun ifadesi olmuştur. Dadaistler, yürüyüşü sanatı galeriden sokağa taşıyan bir araç olarak kullanmış, bedeninin mekânda gezinmesini bir tür estetik eyleme dönüştürerek, gündelik yaşamın sıradanlığı içinde yaratıcı kopuşlar üretmişlerdir. Bu bireysel ve deneysel yaklaşım, sanatın yaşamla bütünleşmesini amaçlayan avangard bir pozisyonu temsil etmektedir.

Buna karşılık Halkların Küresel Eylemi, yürümeyi kolektif ve politik bir performans olarak örgütlemiş; bedenlerin birlikte hareketiyle kamusal alanı dönüştürmeyi ve görünürlük yaratmayı amaçlamıştır. HKE'nin karnavalesk protestolarında yürüyüş, yalnızca bir protesto biçimi değil, aynı zamanda kültürel bir üretim, dayanışma ve direnişin estetikleşmiş bir formu hâline gelmiştir. Bu yönüyle HKE, yürümeyi sadece mekâna değil, aynı zamanda iktidar yapılarına karşı yöneltilmiş örgütlü ve çok katmanlı bir eleştiri olarak konumlandırmıştır.

Her iki bağlamda da yürümek, egemen düzene karşı bir müdahale biçimi olarak işlev görmüştür. Dada'nın bireysel ve estetik yönelimleri ile HKE'nin kolektif ve politik stratejileri farklı yöntemlerle ilerlese de, her ikisi de yürüyüşü anlam üretiminin, belleğin ve muhalefetin bir aracı olarak kullanmıştır. Böylece yürüme eylemi, hem sanatın sınırlarını genişleten hem de kamusal alanda politik varlık inşa eden bir eylem olarak belirginleşmiştir.

Sonuç olarak, yürüme, sanat ile aktivizmin kesişiminde yer alan dönüştürücü bir eylemdir. Dada'dan HKE'ye uzanan çizgide, yürüyüş; bedensel bir hareket olmaktan çıkarak, mekâna ve topluma yönelik estetik-politik bir müdahaleye dönüşmüştür. Bu eylem, bireysel öznelliği ve kolektif hafızayı mekânsal deneyimle buluşturan güçlü bir anlatı biçimi olarak, hem modern sanat pratiklerinde hem de çağdaş sosyal hareketlerde merkezi bir rol üstlenmektedir.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Ceren İren  <https://orcid.org/0000-0002-5914-9104>

Kaynakça

- Afat, E. (2010). *Karşı küreselleşme hareketi: Küreselleşmeyi hedef alan küresel muhalefet* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arapoğlu, F. (2016). Temsilden eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm’de bir karşı-sanat formu olarak yürüme eylemi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2(4), 1-7.
- Careri, F. (2017). *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. Culicidae Architectural Press.
- Counterfire. (2019). *Unfinished business: The Battle of Seattle twenty years on*. <https://www.counterfire.org/article/unfinished-business-the-battle-of-seattle-twenty-years-on/>
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik hayatın keşfi I*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Drexler, P. (2000). The 1999 Seattle WTO protests: Political possibilities and the internet. *New Media & Society*, 2(1), 73-94.
- Encyclopaedia Britannica (2023, 21 Kasım). *Seattle WTO protests of 1999*. <https://www.britannica.com/event/Seattle-WTO-protests-of-1999>
- Erdoğan, E. (2011). *Neoliberal hegemonyaya karşı gelişen sosyal hareketler ve Dünya Sosyal Forumu* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Grandison, M. (2022). *Walking art as social practice*. [Doktora tezi, Edinburgh Napier Üniversitesi]. Napier Akademik Arşivi. <https://napierrepository.worktribe.com/output/2948136>
- Grindon, G. (2011). Surrealism, Dada, and the refusal of work: Autonomy, activism, and social participation in the radical avant-garde. *Oxford Art Journal*, 34(1), 79-96.
- Gümrükçü, S. B. (2007). *Bir toplumsal hareketin doğuşu: Küreselleşme karşıtı hareketlerin Türkiye’de ortaya çıkışı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Güzelordu, A. (2021). Yürüme eyleminin kentsel deneyim üzerindeki etkileri. *Mekân ve Toplum*, 4(2), 135-148.

- İnce, A. (2023). Yaşamlarımız birer sanat eseri olarak düşünülebilir mi? Bauman ve Certeau'dan hareketle yanıt arayışı. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(45), 887-903.
- Jordan, J., & Whitney, G. (1998). A carnival against capital? In G. McKay (Ed.), *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain* (pp. 102–111).
- Le Breton, D. (2015). *Yürümeye övgü* (T. Bora, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Le Lundi au Soleil. (1998). *İşsizler hareketine dair metinler ve anlatılar derlemesi: Kasım 1997- Nisan 1998*. Paris: L'Insomniaque Yayınları.
- Maiba, H. (2005). Grassroots transnational social movement activism: The case of Peoples' Global Action. *Sociological Focus*, 38(1), 41–63.
- Mengue, P. (2018). *Yürümek, koşmak, yüzmek – Kaçak beden* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Motherwell, R. (1981). *The Dada painters and poets: An anthology*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Notes from Nowhere (2003). *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*.
- Önen, S. (2016). Kenti yürüyerek keşfetmenin sosyolojisi. *İDEALKENT*, 7(18), 286-303.
- Phil, S. (2010). *Mythogeography: A Guide to Walking Sideways*. Triarchy Press.
- Scholl, C. (1999). Carnival against capital: A comparison of the J18 and Seattle protest events. *Capital & Class*, 23(3), 3-18.
- Smith, P. (2010). The contemporary dérive: A partial review of issues concerning the contemporary practice of psychogeography. *Cultural Geographies*, 17(1), 103-122.
- Solnit, R. (2000). *Wanderlust: A history of walking*. Viking.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (Hannah Arendt. <https://plato.stanford.edu/entries/arendt/>
- Tağ Kalafatoğlu, Ş. (2010). *Küreselleşme karşıtı hareketlerin sanal iletişim ortamlarını kullanımı* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Tate. *Dada – Art Term*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada>
- Trigueros, A. (2019). Mapping urban surrealism: Dérive, desire and the surreal city. *Streetnotes Journal*, 27, 42–60.
- Waxman, L. (2010). *A few steps in a revolution of everyday life: Walking with the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). New York University, Institute of Fine Arts, New York.
- Yılmaz, G. G. (2017). Gündelik hayat sosyolojisinden kente ve kültüre bakmak: Certeau'cu bir taktik alanı olarak kent. In C. Ergun & S. Öğrekçi (Ed.), *Sosyal bilimlerde kültür tartışmaları* (ss. 64–78). Ankara: Gece Kitaplığı.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. “Dada Connections”. <http://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/10/10/dada-connections/> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 2. Green, A. (2023). “A Dada Excursion”. March 3, 2023, gwalter, <https://gwalter.com/art/a-dada-excursion.html> adresinden erişilmiştir.

- Görsel 3. “Dadaists George Grosz and John Heartfield”.
<https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/berlin-dada-artists-grosz-heartfield> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 4. “Peoples' Global Action”.
https://en.wikipedia.org/wiki/Peoples%27_Global_Action#/media/File:Prague,_sep.26_2000.jpg adresinden erişilmiştir.
- Görsel 5. Baldry, E. (2015). “J18, or the Carnival Against Capitalism”.
<https://justseeds.org/product/j18/> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 6. Fithian, L. (2019). “Dünya Ticaret örgütünü nasıl kapattık”. Yes Magazine, November 29, 2019, <https://www.yesmagazine.org/economy/2019/11/29/world-trade-organization-shut-down> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 7. “The Power is Running: A Memoir of N30”. Crimethinc, November 30, 2017, <https://tr.crimethinc.com/2017/11/30/the-power-is-running-a-memoir-of-n30-shutting-down-the-wto-summit-in-seattle-1999> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 8. “Epilogue on the Movement against Capitalist Globalization”. Crimethinc, November 30, 2021, <https://tr.crimethinc.com/2021/11/30/epilogue-on-the-movement-against-capitalist-globalization-22-years-after-n30-what-it-can-teach-us-today> adresinden erişilmiştir.

Türk-İslam coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımlar

*Approaches to the classification of makam structures in the music theory works of the Turkic-Islamic world**

Belkis Gizem Güran¹ , Seher Tetik Işık^{2*} 

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, Türkiye

² Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara, Türkiye

Özet: Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri, alana ait çalışmalar yürüten araştırmacılar tarafından sıklıkla başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Öyle ki söz konusu eserler, içerisinde yer alan çeşitli konular üzerine yapılan araştırmalarla, birer uzmanlık alanı haline gelmiştir. Ancak söz konusu çalışmalar incelendiğinde, nazariyat eserleri içerisinde makamsal yapıların müellifler tarafından ne şekilde sınıflandırıldığı konusunun ele alınmadığı görülmektedir. Bu nedenle çalışma, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımların tespit edilerek tasnif edilmesi amacıyla taşımaktadır. Bu doğrultuda müzik teorisine dair ilk bilgilerin edinildiği, IX. yüzyılda El-Kindî tarafından kaleme alınmış risâlelerden, Hâşim Bey Edvârî'nin kaleme alındığı XIX. yüzyıla kadar geçen süreçte kaleme alınmış müzik nazariyatı eserlerinde görülen sınıflandırma yaklaşımları, nitel araştırma desenlerinden tarihsel-karşılaştırmalı araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmak suretiyle tespit edilmiştir. Çalışma, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımları ortaya koyan yeni bir tasnifi literatüre kazandırması bakımından önem arz etmekte olup, yapılan araştırmalar sonucunda makamsal yapıların; intikâl merkezli, klâsik yaklaşım, perde merkezli, makam merkezli ve sistematik yaklaşım olmak üzere beş ana yaklaşım altında tasnif edilebileceği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri, Türk müziği teorisi, Makam, Sınıflandırma yaklaşımı, Edvâr

Abstract: Music theory treatises from the Turkish-Islamic cultural sphere constitute primary reference sources frequently consulted by researchers in the field. Over time, specific topics within these works have evolved into specialized areas of scholarly inquiry. However, a review of existing literature reveals that little attention has been paid to how the authors of these theoretical texts classified modal structures. This study aims to identify and systematically categorize the approaches to modal classification found in Turkish-Islamic music theory treatises. To this end, the research examines works composed between the 9th century treatises of al-Kindî—representing the earliest written accounts of music theory—and the 19th century Edvâr of Hâşim Bey. Employing a historical-comparative research design and survey model within a qualitative framework, the study identifies and analyzes classification approaches. The findings introduce a new taxonomy to the literature, demonstrating that modal structures in these sources can be grouped into five primary approaches: transition-centered, classical, pitch-centered, mode-centered, and systematic. This classification not only fills a notable gap in the field but also provides a structured basis for future comparative and analytical research on modal theory in the Turkish-Islamic tradition.

Keywords: Turkic-Islamic music theory texts, Turkish music theory, Makam, Classification approach, Edvâr

Citation: Güran, B. G. ve Tetik-Işık, S. (2025). Türk-İslam coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımlar. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 92-110.

* Bu çalışma, HBV Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı doktora öğrencisi Belkis Gizem GÜRAN'ın Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK'ın danışmanlığında yazmakta olduğu "Türk-İslâm Coğrafyası Müzik Nazariyatı Eserlerinde Paradigma Süreci" isimli doktora çalışmasından üretilmiştir.

Giriş

Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri, günümüzde bilimsel araştırmaların üzerine sıklıkla incelemeler yaptığı konular arasında yer almaktadır. Söz konusu çalışmalar kaleme alındıkları coğrafya ve ait oldukları yüzyıllar, makam anlayışının yüzyıllar içerisindeki değişimi (İrden, 2018: 269-314; Karaduman, 2020: 1-9; Demirdirek, 2024: 79-87; Tuncel 2025a: 904; Tuncel, 2025b: 376), usuller (Aydın, 2019: 19-121), müzik ve sağlık konusu (İşildak, 2022: 31-157), hânendelik ve meşk adabı (Şen Tuncel, 2018: 432-439; Şen Tuncel, 2019: 19-62), müzik felsefesi (Çiçek, 2022: 69-219), çalgılar (Koç, 2010: 389-398) ve akustik (Arslan, 2007: 263-278) gibi spesifik konular üzerine çalışmaların yürütüldüğü birer uzmanlık alanı haline gelmiştir.

Literatür taraması sonucunda elde edilen bilgilere göre nazariyat eserleri üzerine yapılan sınıflandırma ve dönemlendirme çalışmalarının, yüzyıllara göre ya da eser içeriğinde mevcut olan aslî kavram ve konulara göre; makam/terkîb, notasyon, çalgılar, ikâ, felsefî anlayış, kullanılan ana dizi, aralıklar ve sistem gibi belirlenen sınırlılıklar çerçevesinde akademik çalışmalara konu edildiği tespit edilmiştir. Ancak söz konusu çalışmalarda, makamsal yapıların ne şekilde sınıflandırıldığına ilişkin olarak detaylı bir incelemeye tabî tutulmadığı görülmektedir. Okan Murat Öztürk'ün, yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin (ö. 1294)¹ eserlerinden itibaren, nazariyat eserlerinde yer alan başlıca model ve anlayışların; Daire/Devir/*Sedd* Modeli (DDŞM), Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (BMM), Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (BSM), Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (TDM) olmak üzere tasnif edildiği görülmektedir.² Öztürk'ün yapmış olduğu bu modellendirme çalışması müelliflerin nazariyat anlayışlarını ele alırken, makamsal yapıların (makam, âvâze, şûbe, terkîb) nazariyat eserleri içerisinde nasıl sınıflandırıldığını anlamaya yönelik olarak yapılan bu araştırmada ise amaç; nazariyat eserlerinde müelliflerin oluşturduğu ya da benimsediği sınıflandırma yaklaşımlarını tespit ve tasnif etmektir. Bu nedenle Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî öncesinde yazılan nazariyat eserleri de sınıflandırmaya tabî tutulmuştur.³ Böylelikle çalışmanın evreni Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri olarak belirlenmiş olup, IX. yüzyılda El-Kindî tarafından kaleme alınmış risâlelerden, Hâşim Bey Edvârî'nin kaleme alındığı XIX. yüzyıla kadar geçen süreçte kaleme alınmış müzik nazariyatı eserleri ise örneklem olarak seçilerek, müelliflerin oluşturduğu ya da benimsediği yaklaşımlar sınıflandırılmıştır.

Bu doğrultuda verilerin toplanmasında başvurulacak kaynaklar; Arapça ve Farsça kaleme alınan eserlerin Türkçe çevirilerinin yapıldığı akademik çalışmalar ve kitaplardan oluşmakta olup, söz konusu araştırmalarda bulunan bilgiler ışığında, eserlerde yer alan sınıflandırma yaklaşımları analiz edilerek, tespit edilen yaklaşımlar kategorize edilmiştir. Çalışmada, Türk-İslâm coğrafyasında müzik nazariyatına dair ilk bilgilerin edinildiği El-Kindî (796-874)'nin⁴ risâlelerinden Hâşim Bey Edvârî'nin kaleme alındığı XIX. yüzyıla kadar geçen süreçte kaleme

¹ N. Uygun çalışmasında Urmevî'nin ölüm tarihi ve yeri hakkında kayda geçirilen farklı tarihlere dair bilgi vermiş olsa da İbn-i Tağriberdî'nin (ö. 1469) verdiği, Urmevî'nin 18. Sefer 963/10 Ocak 1294'de Tebriz'de vefat ettiği, bilgisini kayda geçmiştir (Uygun, 1999: 33).

² Öztürk'ün ifadesine göre, "Bu çalışmada sergilenen temel tutum, iki ana özelliğe vurgu yapmaktır: (i) makam özelliği taşıyan ezgilerin başat niteliklerinin özgün ölçütlerle geliştirilmiş müziksel analiz yoluyla belirlenmesi, tanımlanması ve sınıflandırılması, (ii) makam nazariye tarihi kaynakları üzerinde, analiz bulgularının yorumlanması bakımından daha ayrıntılı okuma, belirleme ve değerlendirmeler yapılması. Böylece eldeki repertuarın, çeşitli seçeneklere sahip kavrayış ve bilgilerle birlikte ele alınması anlayışının, bilimsel bilgi üretimine sağlayabileceği katkılar bağlamında, makam tarihinde meydana gelen pek çok değişimin daha iyi anlaşılması, dönemlendirilmesi ve bugün ile dün arasındaki bağlantı noktalarının da, süreklilik ve değişim ekseninde çok daha kapsamlı şekilde irdelenebilmesi sağlanmış olmaktadır" (Öztürk, 2014: 187-223).

³ Bilim tarihinde süreçler birbirine bağlı ve kümülatif biçimde ilerler. Bir disiplinde herkes tarafından kabul gören bir paradigma öncesinde bu bilgiye ait bir ön aşama bulunur. Bu aşama ise süreç içerisinde paradigma öncesi hazırlık dönemi ya da bilim öncesi dönem olarak isimlendirilir (Kuhn, 2018: 66-89). Bu dönem, paradigmanın epistemolojik temelini anlamaya olanak sağlamakla birlikte tarihsel gelişimi bütünüyle yorumlayabilmek adına önemli bir basamaktır. Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde ise teorik anlamda Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ile başlayan anlayış paradigma olarak kabul edildiğinde, öncesinde El-Kindî ile başlayan ve devamında Harezmi, İhvân-i Safâ, Fârâbî, İbn Sinâ ve İbn Zeyle ile son bulan dönem ise bilginin bir ön aşaması ya da bir hazırlık dönemi olarak ifade edilebilir. Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri kapsamında ele alınan bu çalışmada, epistemik boşluklara sebebiyet vermemek ve sınıflandırma yaklaşımlarının tarihsel bütünlüğünü korumak adına Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî öncesinde yazılan nazariyat eserleri de sınıflandırmaya tabî tutulmuştur.

⁴ Kindî'nin doğum yeri ve tarihine ilişkin bilgilerin tartışmalı olduğu bilinmekle birlikte doğum tarihinin genel olarak 796 olarak verildiği görülmektedir. Ölüm tarihi hakkında da net bir bilgiye sahip olmamakla birlikte Kindî'nin yaklaşık olarak yetmiş yıl yaşadığı aktarılmaktadır (Turabi, 1996: 25, 26).

alınmış eserler incelenmiş ve toplamda otuz eser analiz edilmiştir. Bu sebeple çalışma, hem kapsamının genişliği hem de Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımları ortaya koyan yeni bir dönemlendirmeyi literatüre kazandırması ve müzik nazariyatı eserlerinin birbirlerinden hangi noktalarda ayrıldıklarını göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Araştırmada nitel araştırma desenlerinden tarihsel-karşılaştırmalı araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmak suretiyle kaynaklardan elde edilen veriler, tarihsel açıdan incelenerek aralarında bulunan bağıntılar ortaya koyulmuş, makamsal yapıların ne şekilde sınıflandırıldığına ilişkin tasnif, eserlerde görülen ortak unsurlar baz alınarak isimlendirilmiştir.

Bu sınıflandırmada, incelenen eserlerin telif edildikleri tarih ve müelliflerin nazari anlayışları değil, makamsal yapıların ne şekilde tasnif edilmiş olduğunu tespit etmek ve bu bağlamda nazariyat eserlerindeki değişiklikleri görünür kılmak amaçlanmıştır. Bir müellifin, eserin, dönemin ya da en geniş çerçeve ile Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde görülen bir anlayışın yorumlanabilmesi için tek bir kavram yeterli olmamakla birlikte, edvârların içerik zenginliğine bağlı olarak epistemoloji, ontoloji, felsefe, sosyoloji gibi disiplinlerin yanı sıra müelliflerin bağlı olduğu paradigma, kültür, din ve inanç, bilgiyi işleme düzeyi ve ideoloji gibi konularla bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir. Ortaya koyulan bu sınıflandırma, bütünsel açıdan bir yazım geleneği ya da anlayışını yansıtmaya da bu konu özelinde yapılacak araştırmalar için bütünü kavrayabilme imkanı sağlayacaktır.

Yapılan incelemeler sonucunda Türk-İslâm coğrafyasında müzik nazariyatına dair eser kaleme alan müelliflerin makamsal yapıları sınıflandırırken beş farklı yaklaşım kullandıkları tespit edilmiştir. Bu yaklaşımlardan ilki, temeli Antik Yunan müzik teorisine dayanan ve müelliflerin eser içerisinde “intikâl” olarak ele aldıkları kısımlarda yer almaktadır. Yalnızca perde dizimlerinin⁵ inisi-çıkıcı özelliklerine bağlı olarak yapılan tasnife istinaden bu yaklaşım intikâl merkezli olarak tanımlanmıştır. Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevî ile birlikte temelleri atılan makam, âvâze, şûbe ve terkîblerden oluşan sınıflandırma, Safiyyüddin’in eserlerinden sonra kaleme alınan hemen hemen bütün nazariyat eserlerinde kayıt altına alınmış olması nedeniyle klâsik yaklaşım, Şirâzi’nin (ö. 1311) makamsal yapıların başlangıç ve karar perdelerini dikkate almak suretiyle geliştirdiği yaklaşım ise perde merkezli yaklaşım olarak adlandırılmıştır. Safedî’nin (ö. 1363) temsilcisi olduğu bir diğer yaklaşım ise aslî olarak belirlediği dört makamı ve bu dört makamdan doğan âvâze, şûbe ve terkîbleri, makamı merkezde konumlandırarak sınıflandırması dolayısıyla makam merkezli yaklaşım adı altında tasnif edilmiştir. Sonuncu yaklaşım ise ilk olarak Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) eserinde görülen, hem intikâl merkezli yaklaşımı (kalın ve ince sesli perdelerin makamları), hem de birleşik makam ve terkîbleri ayrı olarak ele alması bakımından birden fazla yaklaşımı kullanarak nazariyat eserlerinde görülen yaklaşımları bir araya getirmiştir. Bu sebeple bu yaklaşım ise sistematik yaklaşım olarak isimlendirilmiştir.

İntikâl Merkezli Yaklaşım

Kindî (796-874), mûsikî ile ilgili eser telif eden ilk İslâm düşünürü olarak kabul edilir. Kindî’nin Yunan filozofları tarafından nazarî kaideleri tespit edilen mûsikîyi Bağdat’da icra edilen mûsikîye uygun bir şekilde tatbik etmiş olduğu söylenebilir (Turabi, 2015: 627). Makamsal yapıları ait sınıflandırmaya dair ilk yaklaşım Kindî’nin risâlelerinde görülmektedir. Bu dönemde eserlerde aralık, cins, kompozisyon ve intikâllere ait sınıflandırmalar öne çıkmaktadır. Çalışmada intikâl merkezli olarak isimlendirilen yaklaşım, Kindî ile başlayıp devamında Fârâbî (ö. 950/951), İbn Sînâ (ö. 1037) ve İbn Zeyle (ö. 1048) ile devam etmiş ve XIII. yüzyılda Urmevî ile başlayan yeni sınıflandırma yaklaşımına kadar geçerliliğini sürdürmüştür.

⁵ Safiyyüddin’in eserinde sekizli haricinde rastlanılan dokuz veya on sesten oluşan perde dizimlerine istinaden bu ifadenin kullanılması uygun görülmüştür.

Kindî, müzik nazariyatına ilişkin risâlelerini yazarken büyük ölçüde Antik Yunan müzik nazariyatı eserlerinden istifade etmiştir. Öyle ki Antik Yunan müzik nazariyatı eserlerinde olduğu gibi diziyi on iki yarım sese ayırarak göstermiş ve ebced harfleri kullanarak her bir yarım ses için semboller koymuştur. Kindî'nin mûsikî dizisi (modern tabirle kromatik dizi), her nota arasında belirli aralıklar ihtivâ eder. Bu aralıklar; tanini aralığı (tone), yarım tanini aralığı (semi tone) ve bakiye aralığı (limma)'dır.⁶ Kindî, *Risâle fi Hubr Sinaati't-telif* isimli eserinde ise Tanini Cinsi- Diatonik (tanini + tanini + bakiyye), Levnî Cinsi- Kromatik (Bakiyye + Bakiyye + 3x yarım tanini), Te'lifi Cinsi- Anarmonik (1/4 tanini + 1/4 tanini + 2 x tanini) olmak üzere üç farklı dörtlüden bahsetmiştir.⁷ Kindî, bu üç çeşit dörtlüden elde edilen sekiz adet diziyi, Yunan mûsikisindeki karşılıkları ile birlikte; 1. Phrygian, 2. Lydian, 3. Mixolydian, 4. Hypodorian, 5. Hypophrygian, 6. Hypolidian, 7. Dorian ve 8. Hypmixolydian aktarmıştır (Turabi, 1996: 83).

Melodileri müzikal özelliklerine göre sınıflayan Kindî, bunları tarabî (neşeli), ikdâmî (hamasî), şecvî (kederli) olmak üzere üçe ayırarak insan duygu ve davranışları üzerindeki etkileri kullanılan ritimleriyle birlikte açıklamıştır.⁸ Kindî bunlara ek olarak kompozisyonları da, el-kabdî, el-bastî, el-mu'tedil olmak üzere üç şekilde bir sınıflandırmaya dâhil etmiştir (Turabi, 1996: 85-88). Kindî, *Risale fi Hubr'* eserinde melodik yapı türlerine dair altı adet model vermiştir. Bu yapıları, notaların pestten tize ve tizden pest tarafa olmak üzere peşpeşe getirilmesiyle elde edilen mütetâlî (ardışık olanlar)⁹ ve notaların belirli bir âhenk içerisinde farklı şekilde sıralanmasıyla elde edilen la mütetâlî (ardışık olmayanlar)¹⁰ olmak üzere ikiye ayırmıştır. Bu intikâlleri dizi üzerinde göstermiş olsa da ayrıntılı tanım ve izahâtler bulunmamaktadır (Turabi, 1996: 86).

Fârâbî'nin (872-950/951) de Kindî'nin sınıflandırma yaklaşımını devam ettirdiği, *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr* isimli eserinde intikâl konusunu işlediği ve basit intikâllerle ilgili cetveller aktardığı bilinmektedir (Arslan, 2004: 329-331). İbn Sînâ ise Kindî ve Fârâbî'nin aktardığı intikâl (geçiş, sıralama) konusunu daha detaylı ve anlaşılır şekilde *Kitâbü's-şifâ'nın* (1020-1027) "Cevâmîu İlmi'l-Mûsikâ" bölümünün ikinci faslında ele almıştır (Turabi, 2015: 982-985; Kutluer, 2010: 131-134). Notaların peş peşe sıralanmasının, skala notaları üzerinde intikâl olarak tanımlandığını belirten İbn Sînâ, notaların sıralamasını pesten-tize doğru olarak "inici", tizden-peste doğru "çıkıcı", buna ek olarak "haşv" (orta ses)'den başlamak suretiyle olan inici ve çıkıcı dizi olduğundan bahsetmiştir (Turabi, 2015: 57-60).

Kindî'nin risâlelerinde görülen; melodilerin müzikal özellikler, insan duyguları ve kâinatla ilişkilendirilmesi hususuna İbn Sînâ'nın eserinde rastlanmamaktadır. Sînâ, gök cisimlerinin dönüş sebebiyle ses oluşturabildiklerini ancak bu durumla beşerî müzikal kompozisyonlar arasında ortaya çıkabilecek benzerliğin yalnızca müziğin teorisine denk düşen, aritmetiksel bağlamda, tesadüfî bir uygunluk olduğunu savunur. Öyle ki eserin girişinde de bu konuyla ilgili reddiyesi mevcuttur. İbn Sînâ her ne kadar göksel cisimlerle bağlantı kurmayan bir teori benimsese de perde dizilimlerinin inici, çıkıcı, inici ve çıkıcı olma özelliğini insan duyguları üzerinden de örneklemiştir. Buna göre tiz seslere intikâl kızgın, pes seslere intikâl ise dengeli ve anlayışlı karakterlerin ifadesiyken, dönücü çıkışla elde edilen inişler üzere kurulan intikâller ise nefse hikmetli ve asil bir ruh verir (Turabi, 2015: 996).

Turabi, intikâl esnasında sesler üzerinde bazı kalıplar, tekrarlar (kararlar) yapılabileceği düşüncesini aktarmış ve "ona göre geçiş/sevir (intikâl), sadece o dizinin genel karakteristiği değil, dizinin hangi seslerinde kararlar yapılacağı, hangi sesleri arasında gezinileceğini de kapsar" ifadesini aktarmıştır (Turabi, 2015: 996). İbn Sînâ'dan aktarılan bu ifadenin doğruluğu kabul edildiğinde başlangıç sesi, karar, sevir unsurlarının varlığı göze çarpan detaylar arasındadır. Turabi'nin günümüz terimleri ile açıklamaya çalıştığı bu kavramlar, o dönem müzik nazariyatı eseri kaleme alan müellifler tarafından eserler içerisinde henüz kullanılmayan terimlerdir. Turabi'nin dönemin kavramlarını tanımlamak amacıyla makam

⁶ Yarım tanini aralığından bir koma daha azdır. Limma, Pisagor aralığının yarısı olarak da adlandırılır. (Turabi, 2015: 637-638).

⁷ Bu bilgi Kindî'nin *Risale-i Hubr'* eserinde yer almaktadır (Turabi, 1996: 124).

⁸ Kindî/*Risale-i Hubr'* da yer alan bu bilgi, form/biçim konusunda ilk sınıflandırma örneği olarak nitelendirilebilir.

⁹ Telifü'l-mütetâlî sâ'idan (çıkıcı gam), Telifü'l-mütetâlî hâbiden (inici gam).

¹⁰ Telif levlebi dahili (içe doğru helezoni), Telif levlebi harici (dışa doğru helezoni), Telif dafrî müştebek (bileşik örgü), Telif dafrî munfasıl (ayrık örgü).

kavramını oluşturan aslı unsurlara tekabül eden bu terimlerle ilişkilendirerek yaptığı açıklamalar, özellikle makam ve seyir kavramının gelişim sürecine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

İbn Zeyle'nin (ö. 1048) ise *El-Kâfi fi'l-mûsikâ*¹¹ adlı eserinde verdiği bilgilerden bilhassa İbn Sînâ'nın ve çağdaşlarının teori anlayışını benimsediği öyle ki dönem içerisinde kaleme alınan eserlere ait içerik sıralaması da dahil olmak üzere pek çok açıdan paralellik gösterdiği görülmektedir (Öncel, 2019: 240-241). İbn Zeyle de dönemin yazım geleneğine bağlı kalarak cins ve cem olarak tanımladığı perde dizilimlerini sınıflandırmış, buna ek olarak cemlerde tanininin pozisyonundaki değişime bağlı olarak farklı isimlendirme yoluna gitmiştir (Öncel, 2019: 248, 249). Eserin tamamı incelendiğinde, İbn Sînâ ile pek çok konuda ortak noktada bulunduğu görülen İbn Zeyle'nin de intikâller konusunda İbn Sînâ ile aynı noktada olduğu, makamsal yapıların sınıflandırması açısından ise Kindî ve İbn Sînâ ile aynı yöntemi kullandığı görülmektedir.

Klâsik Yaklaşım

Çalışmada klâsik olarak isimlendirilen bu sınıflandırma yaklaşımı, XIII. yüzyılda Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî (ö. 1294) ile başlamış ve uzun süre geçerliliğini sürdürmüştür. Nitekim bu dönemden sonra eser telif eden müellifler, kaleme aldıkları eserler içerisinde kendilerine ait özgün bir sınıflandırma yaklaşımına yer verseler dâhi Urmevî'nin aktarmış olduğu bu sınıflandırma nazariyat eserlerinde kanonik bir yapı kazanarak aktarılmaya devam etmiştir. Benzeri şekilde Urmevî de kendisinden önce nazariyat eserleri kaleme alanların yaptığı gibi *Şerefiyye* adlı eserinin dördüncü makalesinde intikâl konusuna değinmiştir (Arslan, 2004: 329-331). Ancak Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin *Kitâbu'l-Edvâr* (Uygun, 1999: 65-133) ve *Şerefiyye* isimli eserleri ile bir önceki sınıflandırma yaklaşımına sahip olan eserler arasında içerik açısından görülen en büyük fark, on iki meşhur devir/makam ve altı âvâze yer vermesidir (Uygun, 1999: 93). Bu durum ise makamsal yapılara ait yeni bir sınıflandırma yaklaşımını başlatmıştır. Urmevî, “tabaka” terimini bugün kullanmakta olduğumuz göçürme-transpoze/şedd kavramlarının karşılığı olarak kullanmıştır. Her bir makamın on yedi ses üzerine göçürülmesiyle elde edilen aralıkları “tabaka cetvelleri” ile göstermiştir.¹² *Kitab-ül-Edvâr* isimli eserinin XI. faslında devirlere yer veren Urmevî, mûsiki sanatının bilginleri tarafından devirlerin, “şudûd”¹³ olarak isimlendirildiğini ve on iki adet olarak belirlendiğini aktarmıştır. Âvâzeler konusunda ise bazı edvârın âvâze olarak isimlendirildiğini, bazılarının ise adlandırılmadığını belirtmiştir (Uygun, 1999: 94). *Kitab-ül-Edvâr*'da âvâze sayısını altı (Uygun, 1999: 93-94) olarak belirten Urmevî'nin şûbe hakkında bilgi vermediği, *Şerefiyye* isimli eserinde ise yalnızca on iki devir/makam hakkında bilgi verdiği görülmektedir. Şûbe kavramının ise Abdükâdir Merâgî ile başladığı görülmektedir.

On iki Makam-Altı Âvâze-Yirmi dört Şûbe

Abdükâdir Merâgî (ö. 1435), dörtlü aralığa, beşli aralığın eklenmesiyle oluşturulan terkipleri “devir” olarak tanımlamıştır. Bu devirlerin “perde makam ve gûşe” gibi isimlerle de anıldığını belirten Merâgî, bunların dışındaki (on iki asıl devir) bazı oluşumlara “âvâze” bazılarına ise “şûbe” ve meşhur devirlerin dışında kalan bütün edvâra ise “devâir” ismi verildiğini belirtmiştir.¹⁴ Merâgî, on iki devir ve altı âvâze olduğunu aktarmış, âvâzeleri ise kendi içlerinde ikiye ayırmıştır¹⁵ Âvâze konusunda görülen bu ikili sınıflandırma şekli, ilk kez Merâgî'nin eserinde görülmektedir. Abdükâdir Merâgî, şûbe sayısının genel geçer kabule göre yirmi dört

¹¹ Eserin yazım tarihine ilişkin net bir bilgi verilmemiş olup yalnızca XI. Yüzyıl eseri olarak kayda geçirilmiştir (Öncel, 2019: 241).

¹² Urmevî yalnızca uşşâk, büselik, nevâ, rast, hüseyinî, zengüle, irak, isfehân, zirefkend, hicâzî/hicâz ve bûzûrk makamlarına ait dizileri on yedi tabaka hâlinde her perdeye göçürerek göstermiştir ve aralıkların terkibini bilen kimselerin her devri aynı metotla gösterebileceğini belirtmiştir (Arslan, 2004: 95).

¹³ Şed kelimesinin çoğuludur.

¹⁴ Abdükâdir Merâgî, müzisyenlerin uyumlu nağmeler topluluğu söz konusu olduğu zaman meşhur devirler yerine “perde” kavramını kullandıklarını aktarmıştır. Anlaşılacağı üzere perdenin, ameliyede kullanılan bir terim olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca Merâgî, meşhur devirlerin zaten uyumlu olduğunu bu yüzden bestekârların bu terimi kullanmadıkları bilgisini de ilave etmiştir.

¹⁵ Nevruz âvâzesini, nevrûz-ı asl-ı sagır ve nevrûz-ı kebîr; gerdaniye âvâzesini, gerdaniye ve gerdaniye-i zâid; mâye âvâzesini ise hem bilinen şekli ile hem de icracıların uyguladığı şekilde aktarmıştır.

adet olduğunu, makamı oluşturan unsurların ise on iki meşhur makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbe olduğunu aktarmıştır (Kolukırık, 2009: 73-74). Şûbenin yirmi dört adet olduğu bilgisine ilk olarak Merâğî'nin eserinde rastlanmaktadır.

Eserinde klâsik yaklaşımı benimseyen bir sınıflandırma sunan Benâî'nin (ö. 918/1512), *Mûsikî Risâlesi*'nde (h. 888/1483) (Köprülü, 2016: 1-8), aktardığı meşhur on iki makam, altı âvâze ve tabakât cetvelleri (Köprülü, 2016: 125-154), Urmevî'nin edvârındaki bilgilerle paralellik göstermektedir. Şûbelerin yirmi dört adet olduğunu belirten Benâî (Köprülü, 2016: 162-176), terkîblerin ise birinci kat dörtlüler ile ikinci kat beşlilerin birleşmesinden meydana geldiğini belirtmiştir. Bu birleşimden bilinen ve bilinmeyen seksen dört adet tabaka oluşturulacağını söyleyen Benâî, bu işlemle sayısız tabaka meydana gelebileceğini de eklemiş ve eserde kırk altı adet terkîb ismi vermiştir.¹⁶

Benzeri şekilde Molla Câmî (ö. 1492), *Risâle-i Mûsikî* (1485) adlı eserinde meşhur on iki makam, altı adet âvâze ve yirmi dört adet şûbe olduğunu belirtirken (Verdemir, 1998: 1-7, Kolukırık, 2009: 145, Agayeva, 2008: 124), Hasan Kâşânî, *Kenzü't-Tuhaf* (1355) isimli eserinde,¹⁷ on iki tane meşhur devri aktardıktan sonra diğer devirlerin uyumsuz ve lezzet vermediğini ilave etmiştir (Yıldız, 2011: 104-107). Âvâzelerin altı tane olduğunu belirten Kâşânî'nin âvâzeler hakkındaki ifadeleri ise şöyledir: “bazıları, devirlere “âvâzât” derler ve bazı kavimler onlara “şûbeler” derler. Bu âvâzelerin dışında, her bir âvâze diğeriyle birleşir ki bunlara “mürekkab” denir. Bunların her biri geleneksel, özel bir isimle anılır. Mesela “muhyayyer, iki nevrüzün birleşimidir. Aynı şekilde nühüft, bir nevrüz ve bir hicazın birleşimi ve Araplar ve Acemler arasında esas perdenin *hicaz mı yoksa maye mi olduğu konusunda ayrılık vardır*. Mevlâna Safiyüddin Abdulmu'min Nurullah -ki bu ilmin içinde herkesten daha üstün biridir- *hicazı perde olarak, mayeyi ise şûbe olarak gösterir*” (Yıldız, 2011: 109). Urmevî'nin mayeye âvâzeler kısmında yer verdiği bilinmekte olup Kâşânî'nin bu konuda vermiş olduğu bilgilerin net olmadığı görülmektedir. Bunun yanı sıra bu döneme kadar incelenmiş olan eserler içerisinde “mürekkab” kavramına ilk kez *Kenzü't-Tuhaf*'da rastlanmaktadır.

Alişah B. Hacı Büke, *Mukaddimetü'l-Usûl* (1438-1507)¹⁸ adlı eserinde ise makamları dairelerle göstermiş ve tabakat cetvelleri aktarmıştır. Alishah, kırk iki adet meşhur dizi olduğunu ve bunların; on iki makam ve yirmi dört şûbe olduğunu belirtmiştir. Alishah, diğerlerinden farklı olarak makamlardan her birine şedd veya perde denildiğini ve her makamın farklı ses bölgelerini kullandığını belirterek, makamların tiz veya pest taraftan hem seyrin başlangıç perdesine hem de seyir bölgelerindeki özelliklerine vurgu yapmıştır (Çakır, 1999: 46).

Fethullah Şîrvânî (ö. 891/1486), *Mecelletun Fi'l-Mûsika*¹⁹ adlı risâlesinde meşhur on iki makamı açıklamış,²⁰ avâzelerin altı adet, şûbelerin ise yirmi dört adet olduğunu belirtmiştir (Akdoğan, 1996: 4-11, 222-226). Bu bilgiler kendinden önce eser telif eden Alishah B. Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl*'de aktardığı bilgilerle benzemektedir. Şîrvânî, makam, avâze, şûbe haricinde kalanların ise terkîb ve mürekkeb olarak isimlendirildiğini belirtmiştir. İcrâcılarının meşhur olan edvârı “makam”, “perde” ve “küşe” olarak da isimlendirdikleri bilgisini de eklemiştir. Fethullah Şîrvânî, âvâzelerin şûbe olarak isimlendirildiğini pek çok yerde tekrarlamıştır (Akdoğan, 1996: 225, 226).

¹⁶ Benâî, eser içerisinde toplam seksen dört adet terkîbi açıklasa da eser içerisinde sadece kırk altı adet terkibin ismi kayıt altına alınmıştır. Tabakaların birbirine eklenmesi yöntemiyle oluşturulması sebebiyle bazı terkibler yalnızca teorik olarak vardır. Bu nedenle isimleri kayıtlı olmayan bu terkiblerin yanına Benâî çoğunlukla tenafür (uyumsuz) notunu düşmüştür (Köprülü, 2016: 61-120).

¹⁷ Hasan Kâşânî, *Kenzü't-Tuhaf*'ın telif tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte yaklaşık olarak miladi 1340-1387 yılları arasında yani XIV. yüzyılda yazılmış olduğu tahmin edilmektedir. Ancak konu üzerine çalışan araştırmacıların yaygın kanaati, telif tarihinin 1355 olduğu yönündedir (Yıldız, 2011: 24).

¹⁸ Eserin yazım tarihine dair net bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte *Mukaddimetü'l-Usûl*'ün Herat'ta Hüseyin Baykara döneminde (1438-1507) yazılarak Alishah tarafından Ali Şîr Nevâî'ye takdim edildiği bilinmektedir (Çakır, 1999: 3).

¹⁹ Eserin yazım tarihine dair net bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte M. Nuri Uygun'un yapmış olduğu çalışmada bu eserin 1450 yılında kaleme alındığı bilgisini aktardığı görülmektedir (Uygun, 1990: 14).

²⁰ *Mecelletun Fi'l-Mûsika* adlı risâlesinden başka bir mûsikî eseri bulunmamaktadır. Şîrvânî risâleyi Fatih Sultan Mehmed'e ithaf etmiştir. Hânende veya sazende olduğuna, ud çaldığına dair bilgi bulunmadığı gibi, risâlenin sonunda çalgılara ve çalıp söylemeye karşı olduğunu belirten ifadeler yer vermiştir. Mûsikî ile ilgili eser te'lif etmesinin sebebi ise ilimlere hizmet etme duygusu ve mûsikînin bir ilim olarak yayılmasını istemesi olarak yorumlanmaktadır (Akdoğan, 1996: 12-16).

On iki Makam-Yedi Âvâze-Dört Şûbe

Eserinde klâsik sınıflandırma yaklaşımını benimseyen ancak makamsal oluşumları on iki makam-yedi âvâze- dört şûbe şeklinde tasnif eden nazariyatçılar ise Yusuf Kırşehirî, Bedr-i Dilşâd, Kadızâde Tirevî ve Seydî'dir. Yusuf Kırşehirî'nin eserini 1411, Bedr-i Dilşâd'ın 1427 ve Seydî'nin 1505 yılında kaleme aldığına ilişkin bilgiler mevcutsa da Kadızâde Tirevî'nin (ö 899/1494), eserini ne zaman kaleme aldığına ilişkin net bir bilgiye ulaşılamamaktadır (Doğrusöz, 2012: 43-46; Uslu, 2017:658).

Klâsik yaklaşımın ikinci alt grubunu benimseyen bu müellifler arasında her ne kadar âvâzenin yedi olması konusunda bir birlik olsa da terkîb sayılarında farklılıklar olduğu görülmektedir. Kırşehirî, on iki makam, yedi âvâze ve dört şubeden oluşan klâsik yaklaşımın ikinci alt grubunun ilk temsilcisidir. Bu grubun diğer temsilcilerinden biri olan Bedr-i Dilşâd *Murad-nâme* (1427) isimli eseri içerisinde, on iki makam, yedi âvâze, dört şube ve elli dört adet terkîb aktarmış (Ceyhan, 1994: 23, 279-284), Kadızâde Tirevî ise risâlede mûsikinin ortaya çıkışından kısaca bahsettikten sonra on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe ve kırk sekiz terkîbin seyirlerini anlatarak eserini tamamlamıştır.²¹

Dönemin son temsilcisi olan Seydî ise (910/1505) yılında kaleme aldığı *El-Matlâ* isimli eseri içerisinde on iki makam, yedi âvâze, dört şubenin yanı sıra elli sekiz adet terkîb ismini kayıt altına almıştır (Arisoy, 1988: 23-35, 36-57).

Ayrıca bu grubu temsil eden nazariyatçılar arasından Bedr-i Dilşâd'ın eseri içerisinde mûsikî adabına ait konulara, makamlar ve gün vakitleri; makam-usûl ve ten-göz renkleri; mizaç, davranış özellikleri arasındaki ilişkiye dair bilgiler verilmiştir.

On iki Makam-Altı Âvâze-Dört Şûbe

Klâsik sınıflandırmanın üçüncü alt grubunu temsil eden bu yaklaşımın temsilcileri Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır bin Abdullah'dır. Ahmedoğlu Şükrullah (1388/1489), *Risâle min İlmi'l-Edvâr*

²¹ Kadızâde Tirevî, Fârâbî, Kemaleddin Buhari ve İbn Sinâ'nın belirlediğini söylediği kırksekiz terkîbi kabul ettiğini ve onların yolunu izlediğini beyan etmiştir (Uygun, a.g.e., 1990, s.31-47). Vermiş olduğu bu bilgiler eserin kaleme alındığı dönemi anlaşılır kılması bakımından önem arz etmektedir. Tirevî'nin eserinin telif tarihine dair bazı tartışmaların bulunduğu bilinmekte olup yapılan incelemeler sonucunda, eserin XV. yüzyılda kaleme alınmış olabileceği kanısı ağırlık kazanmaktadır. Nitekim Kadızâde Tirevî, *Risâle-i Mûsikî* isimli eserinde mûsikinin Fârâbî tarafından ortaya koyulduğu bilgisini aktarmıştır. Bu bilgi Tirevî, Bedr-i Dilşâd ve Hızır Bin Abdullah'ın eserinin de aralarında bulunduğu toplam üç kaynaktan bulunmaktadır. Ancak bu döneme kadar kaleme alınan eserlerde mûsikî ilminin Pythagoras tarafından ortaya koyulduğu bilgisinin kayıtlı olduğu görülmektedir. Bedr-i Dilşâd, 1427 yılında telif ettiği *Muradnâme* isimli eserinin girişinde mûsikî ilmini Fârâbî'nin telif ettiği ve on iki makam, yedi âvâze ve dört şubeyi onun belirlediği yönündeki bilgilerin rivâyet olduğu konusunda açıklamada bulunmuştur (Ceyhan, 1994, 278). Hızır bin Abdullah'ın edvârının, Bedr-i Dilşâd'ın eserinden sonra kaleme alındığı düşünüldüğünde Bedr-i Dilşâd'ın vermiş olduğu cevabın Tirevî'nin ifadelerine karşılık olduğu düşünülebilir ancak burada belirtmekte fayda vardır ki mûsikî ilmini Fârâbî'nin telif ettiğine dair bu bilgi, Dilşâd'ın istifade ettiği ancak günümüze ulaşmayan bir eserde de yer alıyordur. Bu ihtimal göz ardı edildiğinde, günümüzde tespit edilen ve üzerinde araştırma yapılan eserlerden hareketle ortaya çıkan sonuç, Tirevî'nin eserinin XV. Yüzyılın ilk çeyreğinde ve hatta *Muradnâme*'den yani 1427 yılından önce; Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî*'sinden yani 1411 yılından sonra yazılmış olma ihtimalidir. Nitekim Tirevî'nin eserinde aktardığı terkîb isimlerinin Kırşehirî'nin terkîbleri ile benzerlik göstermesi; Tirevî'nin terkîblerde aktardığı "gülizâr" terkîbinin ilk olarak Kırşehirî'nin eserinde geçmesi, ayrıca çoğu eserde hicaz, hicazî, hicâz-ı türk gibi farklı isimlerle kullanılan bu makam/terkîbin isminin Tirevî ve Kırşehirî'nin eserinde "türkî hicaz" olarak kayıtlı olması, Tirevî'nin, Kırşehirî'nin eserinden istifade etmiş olduğunu düşündürmektedir.

Risâlenin ana kısmındaki seyir tarifleri incelendiğinde, Tirevî'nin seyir cümlelerinin kurulumu; "(makam/âvâze/şube/terkîb ismi) oldur ki (perde ismi) hânesinden ağaze idup, aşağı/yukarı gidüp, (perde ismi) hanesini/hanelerini seyr idub, (perde ismi) hanesinde karar idersin" şeklindedir. Bu seyir tarifleri de XV. yüzyıla ait eserlerde kullanılan üslupla benzerdir. Risâlede, XVII. yüzyılda kaleme alınan eserlerde öne çıkan özelliklerden; perdelerin tanbur üzerinde açıklanması durumuna, ana dizinin başlangıç perdesine dair yeni bir öneriye, herhangi bir notasyon denemesi ya da eser kayıtlarına rastlanmamaktadır. Bu durumun yanı sıra Kadızâde Tirevî'nin, incelediği eserler arasında bir risâlede elli altı terkîb ile karşılaştığını belirtmesi de, risâlenin XVII. yüzyıl ve daha sonrasında telif edilemeyeceğini düşündürmektedir. Nitekim incelenen eserler arasında Ahmedoğlu Şükrullah'a ait *Risâle min İlmi'l-Edvâr*, elli altı adet terkîbin bulunduğu tek eserdir. Tirevî'nin bu eserden bahsetmiş olma ihtimali hesaba katıldığında Kadızâde Tirevî'nin eserini, 1411 yılında telif edilen Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî* isimli eseri ve 1435-37 yıllarında telif edildiği düşünülen *Risâle min İlmi'l-Edvâr*'dan sonra kaleme aldığı kanaati ağırlık kazanmaktadır.

Tirevî'nin eserinin XV. yüzyılda telif edildiğine dair ihtimalleri güçlendiren bir diğer bilgi ise Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye* isimli eserinde bulunmaktadır. Nitekim Lâdikli eserinde dokuz adet terkîb ismi vermekte ve eski bilgilerin bunları şûbe, yeni bilgilerin ise terkîb olarak isimlendirdiklerini aktarmaktadır. Lâdikli, yeni bilgilerce kullanılan terkîblerin bazılarını; sünbûle, uzzâl, nîrîz-i sagır, nîrîz-i kebîr, nihâvend-i kebîr, nihâvend-i sagır, karcığar, acem, isfahânek, râhatü'l-ervâh, zevâlî, siyegâh, zevâlî isfahân, nigâr, nişâburek, hüzi, hâcest, zemzem, hümâyün, müsteâr, nigâr-ı nîk olarak açıklamıştır. Nihâvend-i sagır ve sünbûle terkîblerine ilk olarak Kadızâde Tirevî'nin eserinde rastlanmakta olup Lâdikli'nin "yeni bilgilerce" ifadesinden hareketle Tirevî'ye ait risâlenin telif tarihine dair yapmış olduğumuz tahminin doğruluk payının yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Buna ilaveten *Fethiyye*'nin telif tarihinin 1484-1485 olduğu kesin olarak bilindiğine göre Tirevî'nin risâlesinin XV. yüzyılın ilk çeyreğine ait bir Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı kaynağı olma olasılığı daha da yükselmektedir.

²² adlı eserinde on iki makam, altı âvâze, dört şûbe ve elli altı terkîb olduğunu belirtmiştir (Kamiloğlu, 2007: 2-6). Ahmedoğlu Şükrullah, Safâdî'den sonra şûbelerin dört adet olarak kabul edildiğini söyleyen ikinci müelliftir.

Klâsik sınıflandırma yaklaşımını benimseyen bir diğer müellif ise Hızır bin Abdullah'tır. *Kitâbü'l-Edvâr* (1441) isimli eserinde makamların on iki adet, âvâzelerin ise Fârâbî'ye göre yedi, diğer üstâdlara göre altı adet olduğunu; hisârî âvâzeden saymadıklarını belirtmiştir (Çelik, 2001: 4). Şûbelerin dört adet olduğunu belirten Hızır b. Abdullah, bunların dışında kalanların terkîb olduğunu ifade etmektedir. Terkîblerin makam, şûbe ve âvâzelerin birbirine karışması ile meydana geldiğini ve sayısı ile ilgili bir kesinlik olmadığını belirten Hızır b. Abdullah, eserinde iki yüz dört adet terkîbi tek tek açıklamıştır. Bu terkîblerden yüz kırk dört tanesi, on iki makama altı âvâzenin eklenmesi veya bu âvâzelerin on iki makama eklenmesi suretiyle oluşturulmuştur. Hızır bin Abdullah tarafından oluşturulmuş olan bu terkîblere XV. yüzyılda yazılmış diğer edvârlarda rastlanmamıştır (Çelik, 2001: 11).

Perde Merkezli Yaklaşım

Kutbüddîn Şîrâzî (ö. 1311), *Dürretü't-Tâc* (1306)²³ isimli eserinde âvâze, şûbe ve terkîb kavramlarının isimlendirilmesinde Urmevî'nin görüşlerine eleştirel bir açıdan yaklaşmıştır. Âvâz yerine "perde" isminin kullanılmasının daha uygun olacağını söylemiştir. Şûbelerin amel erbabının nezdinde en meşhur olanlarıyla, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, zâvilî, rûy-i irak, müberkâ, mâye ve şehnaz olmak üzere dokuz tane olduğunu aktarmıştır (Dinç, 2021: 286). Şîrâzî, eserin dokuzuncu bahsinde, "Perdelerin Birbiriyle Karıştırılması ve Meşhur Makamlarla İlgili Kalan Konular" başlığı altında meşhur makamları aktarmış, "makam" kelimesini de ilk kez bu kısımda zikretmiştir. Bu makamları; "Başlangıcı ve sonu düğâh olanlar: düğâh, hicaz ve hicaz-ı vasat gibi. Başlangıcı düğâh, ortası büzürg ve sonu da râhevî olan, düğâh ve râhevî makamlarıdır. Başlangıcı zengûle ve sonu râhevî olan da hümâyündür. Bu zamanın ehline göre çok kullanılan meşhur makamlar, bu perdeler, şû'beler ve terkîplerle sınırlıdır" (Dinç, 2021: 289, 290) şeklinde ifade etmiştir. Şîrâzî eserinde geleneğe ait sınıflandırma yaklaşımına dair kavram ve bilgileri aktarmış olsa da perde merkezli sınıflandırma yaklaşımını ortaya koyan ilk temsilci konumundadır. Bu yaklaşım Urmevî ile başlayan klâsik yaklaşımdan sonra görülen ilk özgün sınıflandırmadır.

Hızır Ağa (1720/1799), *Tefhîmü'l-Makamât fî Tevlîdî'n-Nagamât* (1749)²⁴ eserinde, ilk olarak klâsik sınıflandırma yaklaşımında görülen bilgileri aktarmıştır.²⁵ Hızır Ağa, geleneğe ait vermiş olduğu bu bilgilerin haricinde perde merkezli sınıflandırma yaklaşımını daha sistematik hâle getirmiş ve karar kıldıkları perde (makarr-gâh) ve aynı perdeyi sıklıkla kullanmalarına rağmen karar perdesi olarak kullanmayan makam, terkîb, şûbe ve âvâzeleri tek bir perde içinde ortak olarak sınıflandırmıştır (örn; düğâh'dan doğan makamlar, âvâze, şûbe, terkîbler) ve hepsini tek bir dairede göstermiştir.²⁶

Hızır Ağa, meşhur olan makamların; uşşak, rast, hüseyini, irak, hicaz, neva ve bûselik olmak üzere yedi adet olduğunu, herkesçe bilinen altmış bir terkîb olduğunu belirtmiş ve tamamını "dil-küşa" ismini verdiği bir dairede toplamıştır. Hızır Ağa, dairenin ortasına "düğah" perdesini yerleştirmiş ve buraya dönemin ana dizi anlayışı ile ilgili önemli bir not düşmüştür. Bu not, eski edvârlara göre "rast" perdesinin mûsikide başlangıç perdesi olarak kabul edildiğini ancak bu zamana uygun olan ve sonradan kabul edilen başlangıç perdesinin ise

²² Ahmedoğlu Şükrullah'ın eserinin yazım tarihine dair itilaflar mevcuttur. Bazı kaynaklar yazım tarihini 1410 olarak belirtirken (Uygun, 1990: 14), bazı kaynaklar ise 1435-37 tarihleri arasında yazılmış olabileceğini öngörmektedir (Uslu, 2017: 670).

²³ S. Dinç tarafından yapılan çalışmada nüshanın müellifin nüshası olduğu düşünülen İran Meclis Kütüphanesinde yer alan 4720 katalog numaralı nüsha kullanılmıştır. Nüshada Zilhicce ayının son 10 gününde hicri 705, miladi 1306 yılında yazıldığı bilgisi yer almaktadır (Dinç, 2021: 36).

²⁴ A. Tekin tarafından çalışmada kullanılan nüsha Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi Yzm. No: 291 ve 1749 tarihli nüshadır (Tekin 2003: 76).

²⁵ On iki makam ile (rast, irak, isfahan, küçek, büzürk, zirgüle, rehâvi, hüseyini, hicaz, buselik, nevâ, uşşak) burç, unsur, tabiât, aylar ve hayvanlar, yedi âvâze (güvâşt, nevrüz, selmek, şehnâz, hisâr, segâh-maye, gerdâniye) ile gezegen, unsur, tabiât ve madenler, dört şûbe (vegâh, düğâh, segâh, çargâh) ile mevsim, tabiât ve yönler arasındaki ilişkileri detaylı bir şekilde aktarmıştır.

²⁶ Bu perdeler altı adet olup; düğâh, rast, irak, neva, aşiran ve segâh dâireleridir (Tekin, 2003: 118-125).

“dügâh” olduğu bilgisini içermektedir. Hızır Ağa eserinde toplamda elli sekiz adet makam ve terkibin seyir tariflerini aktarmıştır (Tekin, 2003: 127, 131-138).

Tanbûrî Küçük Artin, *Mûsikî Edvârı*'na (1740) renk karışımları ile ilgili bir benzetme ile başlamıştır. Birbirinden bağımsız iki renk olan kırmızı ve beyazın karışımından pembenin oluşacağını ve bunların birbirinden ayrı renkler olduğunu söylemiş ve daha pek çok rengin karışımından farklı renkler oluşacağını belirtmiştir. Bu durumu -yedi ağazenin (nim-dik-pes perdeler) farklı şekilde birleşerek- “şûbe”lerin oluşumuyla ilişkilendirmiştir. Ayrıca Artin, bir nimin karışmasıyla hicaz, iki nimin karışmasıyla pençgâh, üç nimin karışmasıyla şûrinin oluşacağını belirterek bu durumu örneklemiştir. Tanbûrî Küçük Artin eski üstadların, nim seslerle karışmayanların şûbe, nağme, makam gibi kavramlarla ifade edilemeyeceğini, nimsiz olanların yedi ağazeden oluştuğunu ve terkib olarak sayılacağını belirttiğini aktarmıştır. Mûsikî ilminde itibar edilen durumun “karar” olduğunu belirten Artin, eserde aktardığı yüz altmış sekiz şûbeye dair bilgiyi İran, Turan, Hint ve Sind’li üstâdlardan edindiğini bildirmiştir. Buna ek olarak mûsikî üstâdlarının bu şûbeleri gezegen ve dört unsur ile ilişkilendirdikleri bilgisini de aktarmıştır (Judetz, 2002: 23-27).

Tanbûrî Küçük Artin, eserin sekizinci ve dokuzuncu kısmında mûsikînin oluşumu konusuna değinmiştir. Mûsikî ilminin ilk olarak Allah’ın yeryüzünü yaratacağı zaman önce felekleri yarattığı ve dönmesini buyurduğu, nihayetinde bu dönüş esnasında sesin oluştuğunu ve yedi ağazenin yani rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini, eviçin ortaya çıktığı şeklinde açıklamıştır (Judetz, 2002: 79, 80). Artin buna ek olarak eserin üçüncü kısmında on iki makam ile on iki burç; dört unsur ile tabiât ve şûbeler ile dört unsuru ilişkilendirdiği bilgilere yer vermiştir.²⁷

Tanbûrî Küçük Artin, sınıflandırma konusunda makam, âvâze, şûbe ve terkiblerin ilgili olduğu perdeyi esas kabul ederek bu perdeye mensup olan şûbelerin seyir tariflerini yapmıştır. “Şûbe” kavramı Artin’in makam, âvâze, şûbe, terkibler için ortak olarak kullandığı bir kavramdır. Bu kavramları ayrı ayrı sınıflandıran Artin, “ağaze” kavramını da “perde” anlamında kullanmıştır. Artin’in eserde vermiş olduğu seyir tarifleri sırasıyla rast, dügâh, segâh, nevâ, hüseyini ve eviç perdesinin hükmünde olanlar şeklindedir (Judetz, 2002: 28-57).

Makam Merkezli Yaklaşım

Safedî (1297-1363), *Risâle fî ‘ilmi’l-Mûsikâ*²⁸ isimli eserinde on iki makam, yedi âvâze ve dört şûbenin isimlerini aktarmış ve kendisi hisârî âvâzeden saymayarak altı âvâze olduğunu kabul etmiştir. Safedî eserin sonuna hamdeleden sonra bir şiir eklemiş ve bu şiirin içerisinde, on iki makamın ismini acem kâidelerine göre zikredeceğini, birinci makamın rast, ikincinin ırak, üçüncünün ısfahan ve dördüncünün zirefkend olduğunu söylemiştir. Safedî, eserin içerisinde de aslı olarak belirlediği dört makamı ve bu dört makamdaki doğan âvâze, şûbe ve terkibleri açıklamıştır. Daha önceki dönemlerde makamsal yapıların sınıflandırılması konusunda incelenen iki farklı yaklaşımın haricinde Safedî’nin bu kavramların her birini asıl dört makam olarak belirttiği (rast, ırak, zirefkend, ısfahan) makamlardan türeyen veya bunlarla ilgili olan makamlar adı altında ele aldığı (Tekin, 2007: 98-103) yeni bir sınıflandırma yaklaşımı ile tasnif ettiği görülmektedir. Bu sebeple çalışmada bu sınıflandırma yaklaşımı makam merkezli yaklaşım olarak isimlendirilmiştir.

Safedî eserinde terkib ya da terkibât kavramını kullanmamıştır ancak bir ya da birden fazla makamı içeren bu oluşumları “bu dört makamla ilgili olan makamlar” başlığı altında açıklamıştır. Safedî bu başlıkta makam ve âvâze isimlerini de zikretmiştir. Bu sebeple çalışmada terkibleri tespit edebilmek adına yukarıda ismi geçen makam ve âvâzelerin isimleri

²⁷ Bu şûbeler klâsik sınıflandırmada belirtildiğinin aksine dört şûbe değil, hava unsuruna ait on dokuz, su unsuruna ait on, ateş unsuruna ait kırk bir şûbe ve toprak unsuruna ait on adet şûbe ile ilişkilendirilmektedir (Judetz, 2002: 60, 61).

²⁸ Safedî (1297-1363), *Risâle fî ‘ilmi’l-Mûsikâ* eserinin yazım tarihine dair kaynaklarda net bir bilgiye rastlanmamaktadır. Urmevî’nin kaleme aldığı eserlerden sonra sırasıyla Kutbüddîn Şîrâzî, *Dürretü’t-Tâc* (1306), Hasan Kâşânî, *Kenzü’t-Tuhaf* (1355), Abdülkâdir Merâgî’nin Camî’ul-elhân (1406) kaleme alındığı kesin olan bilgiler arasındadır. Safedî’nin ise ölüm tarihinin 1363 olması konusunda bir itilaf bulunmamaktadır ve eserin 1363’den önce kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Bu durumda *Risâle fî ‘ilmi’l-Mûsikâ* eserinin *Dürretü’t-Tâc* ile *Kenzü’t-Tuhaf*’ın kaleme alındığı (1306-1355) tarihleri arasında yazılmış olabileceği yorumuna ulaşılabilir.

çıkarılmak suretiyle geriye kalanlar terkîb olarak belirlenmiştir. Bu terkîbler sırasıyla; büzürk, muhayyer, evc, pençgâh, şeşterî, uzzâl, segâh, hefgâh, saidî, müberka, ukberi, aşîrân, nühüft, nigâri, nura, maveraünnehr, remel, karcığar, muhayyer saba, mahur, remel-i-hisar, zirefkend-i-hisar, zirkeşî, zâvili, rekbî ve araban olmak üzere yirmi beş tanedir.

Safedî'nin eseri bu dönemden önce incelenen eserlerdeki yazım geleneğinden farklı bir anlayışa sahiptir. Nitekim Safedî'nin eseri; sesin oluşumu, aralıkların bulunması (çıkarılması-bölünmesi vs.), sayısal oranları, ikâ, kompozisyon ve çalgılara ilişkin konuları ihtivâ etmediği gibi, mûsikî bilgilerinin açıklanmasında tabaka cetvelleri, daire ve ebced notası gibi anlatım metodlarını da içermemektedir. Eserinde vermiş olduğu seyir tarifleri, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri yazım geleneğinde büyük bir anlayış değişikliğine sebep olmuştur. Öyle ki Kindî'nin eseri ve İhvân-ı Safa risâlelerinde görülen kâinat unsurlarıyla ilişkilendirilen müzik nazariyatı anlatısı ile Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ile başlayan teori anlayışının değiştiği döneme ait bilgileri sentezlemiştir. Bu sebeple Safedî'yi, Urmevî'den sonraki ekolün ilk temsilcisi olarak kabul etmek yanlış bir tespit olmayacaktır. Bu noktada *Risâle fî'İlmi'l-Mûsikâ*, Türk-İslâm coğrafyası mûsikîsi nazariyatı kaynaklarında meydana gelen anlayış değişikliklerini temsil eden kritik ve önemli eserlerdendir.

Nâyî Osman Dede (d. 1652, ö.1729) *Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî* (1718)²⁹ isimli eserinde ise ses ve sözün mutlaka uyum içinde olması gerektiğini, seslerin makam, şûbe ve terkîbleri oluşturduğunu belirtmiştir. Acem'de yedi makam bulunduğunu, Arap'ların ise bunlardan hüseyinî, acem, muhayyer, pençgâh ve uzzal olmak üzere beş makamı kullandıklarını aktaran Nâyî Osman Dede, eser içerisinde on iki adet asıl makam, yirmi dört şûbe ve kırk dört adet terkîbi kayıt altına almıştır (Harirî, 1992: 14-16). Nâyî Osman Dede, rast makamının "baba", nevâ makamının ise "ana" olarak nitelendirildiğini, makamların da ilgili şûbeleri olduğunu belirterek sınıflandırmıştır. Bu makamlar ve şûbeleri; rast (rehâvî, mahûr, müberkâ, nühüft, nihâvend, selmek, nikrîz),³⁰ pençgâh (nişâbur, ısfahan), nevâ (beyâtî, karcığar), çargâh (yok), dügâh (kûçek, sabâ), hüseyinî (hisâr, bûselik), aşîrân (hûzi, büzürk), acem (arazbâr), muhayyer (sünbûle), irâk (hüzzam, evc), uzzal (hicaz, şehnâz), segâh (mâye) şeklinde aktarmıştır. Nâyî Osman Dede'nin klâsik sınıflandırmaya benzer bir yaklaşımla on iki makam ve yirmi dört şûbeyi tasnif ettiği ancak âvâze kavramını kullanmadığı görülmektedir (Harirî, 1992: 34, 35). Buna ek olarak Nâyî Osman Dede'nin tasnifi, makamları asıl kabul ederek ilgili şûbelerini aktarması ve kategorize etmesi nedeniyle Safedî'nin yapmış olduğu sınıflandırma yaklaşımı ile benzerlik göstermektedir.

Abdülbâkî Nâsır Dede (d. 1765/1821) ise *Tedkik-u Tahkik* (1794) isimli eserinde makamların on dört adet olduğunu,³¹ eskilerin mûsikîde ilk olarak on iki makam, altı âvâze, yirmi dört şûbe ve sonsuz terkîbat belirlediklerini ancak daha sonra gelenlerin on iki makamdaki bazılarını çıkararak yerine âvâzeleri dâhil ettiklerini, sonraları bunları da değiştirerek yedi âvâze, dört şûbe ve çok sayıda terkîbat vücuda getirerek buna itibar ettiklerini aktarmış ve bu döneme gelinceye kadar bir çok yeni tavır ve tâbirin ortaya çıktığını belirtmiştir (Başer, 2013: 68, 89-91).

Klâsik sınıflandırma yaklaşımını kesin olarak benimsemediği görülen Nâsır Dede'nin eserinde tüm makamsal yapıları makam ve onlardan türeyen terkîbler çatısı altında toplamaya sebebiyle makam merkezli sınıflandırma yaklaşımı altında ele alınmıştır. Nitekim eserinin, ikinci bâbın "Tenbîh" başlığında yüz yirmi beş adet meşhur, unutulmuş ve yeni terkîbi tasnif yapmadan açıklayan Nâsır Dede, terkîb kavramını iki veya daha fazla asıl makamın veya terkîbin birleşmesiyle meydana gelen nağme olarak tanımlamıştır. Terkîb tariflerini verirken kudemâ, kudemâ-i müteahhirin, selef, müteahhirin, fî zamaninâ gibi tâbirler kullanmak suretiyle makamların birbirinden farklı zaman dilimlerinde nasıl tanımlandıklarını gösteren bir sınıflandırmaya tabi tutmak suretiyle nazariyatçıları nazari anlayışlarına göre tasnif etmeye çalıştığı görülmektedir (Başer, 2013: 62-66; Behar, 2022: 86; Tetik Işık, 2023: 48-49).

²⁹ Yılmaz Öztuna eserin Lale devrinde 1718 tarihinden sonra kaleme alındığını belirtmiştir (Çakır, 1998: I.XII).

³⁰ Parantez içindeki makamlar ilgili makamın şûbeleridir.

³¹ Nâsır Dede'nin belirlediği on dört makam; rast segâh, nevâ, nişâbur, hüseyinî, râhevî, bûselik, süzidilârâ, hicaz, sabâ, ısfahân, nihâvend, irak, uşşâk makamları olup Abdülbaki Nâsır Dede eskilerin büzürk ve zengüle makamları yerine segâh, nişâbur, nihâvend ve III. Selim'in buluşu olan suz-i dilârâ'yı koymaktadır (Başer, 2013: 67).

Bu bâbın “tetimme” başlığında ise unutulmuş ya da yeni tertib edilen terkîbleri aktarmıştır. Esere sonradan eklenen zeyl kısmında bulunan on bir terkîbin III. Sultan Selim’in emriyle ilave edildiği bilinmektedir. Böylelikle eserde toplam yüz otuz altı terkîb ve on dört makam yer almaktadır (Başer, 2013: 51-52).

Eserde makamların toplam sayısının on dört (rast, segâh, nevâ, nişâbur, hüseyinî, râhevî, bûselik, sûz-i dilâra, hicaz, sabâ, isfahân, nihâvend, irak, uşşâk) olduğunu belirten Nâsır Dede (Başer, 2013: 68, 107-108), âvâze ve şûbeye dair herhangi bir isim beyan etmemiş, toplamda yüz otuz altı adet terkîb aktarmıştır. Bu döneme kadar incelenen eserlerde makam sayısını on dört olarak veren ilk müellif Abdûlbâkî Nâsır Dede’dir. Nâsır Dede eskilerin bûzûrk ve zengûle makamları yerine segâh, nişabur, nihâvend ve III. Selim’in buluşu olan suz-i dilârâ makamını koymaktadır.³²

Hâşim Bey’in edvârında ise makamsal yapılar önceki sınıflandırmaları da içerecek şekilde tasnif edilmiştir. Nitekim on iki burcun on iki makam, altı veya yedi gezegenin ise yedi başlangıç (ağaze), dört veya yirmi dört şûbe ile ilişkilendirildiğine dair bilgiler, klâsik yaklaşıma; tam perdeleri nim perdelerde olan makamlar, tiz perdelerin makamları, kalından inceye varınca yarım perdelerin makamları, tizden nerme varınca nim perdelerin makamları, mûrekkeb makamlar, ismi olup kendisi olmayan makamlar, makam namıyla kullanılan terkîbât (Tırışkan, 2000: 38-41-48) olmak üzere aktardığı sınıflandırma ise sistematik yaklaşıma aittir. Bunların yanı sıra mûsiki ilminin ehillerine göre asıl makamın dört olarak kabul edildiğini ve dört unsurla ilişkilendirildiğini, ileri gelenlerden bazılarının ana perdeyi rast, bazılarının ise dūgâh olarak kabul ettiğini belirten Hâşim Bey, bu iki perdeyi de rasttan doğan makamlar ve seyirleri, dūgâhtan doğan makamlar ve seyirleri şeklinde tasnif ederek (Tırışkan, 2000: 19) perde merkezli yaklaşıma dair bilgileri de aktarmıştır. Seksen sekiz adet kullanılan ve yetmiş iki adet kullanılmayan makama ilaveten makamları majör ve minör olmak üzere sınıflandıran Hâşim Bey, şed konusunu ise tamamen bir uygulama olarak (transpoze) ele almış ve makamla ilişkilendirmemiştir. Ayrıca eser içerisinde terkîb konusuna değinse de sınıflandırması içerisinde bu konuya yer vermemiştir (Tırışkan, 2000: 61-63, 70). Hâşim Bey’in eserinde nazârî anlayış konusunda Kantemiroğlu ile örtüşen pek çok yön olduğu bilirse de sınıflandırma konusunda Kantemiroğlu’nun yapmış olduğu sınıflandırmayı kullanmayı tercih etmediği ve seyir tariflerinde makamsal yapıları sınıflandırma konusunda, kullanılan ve kullanılmayan makamlar olmak üzere tasnif ettiği görülmektedir. Dolayısıyla makamı esas

³² Nâsır Dede’nin makam sayısını on dörde çıkarmasıyla (Başer, 2013: 67) “padişahın bu nev-icat terkibi makam statüsüne terfi etmiş” olduğunun altını çizen Cem Behar, araştırmasının çeşitli yerlerinde konunun Nâsır Dede ve III. Selim özelinde ele alındığında hem padişahın hem de onun müntesibi olduğu Mevlevîliğin yüceltilmeye çalıştığı düşüncesinin, kendisinde hâsıl olduğunu belirtir (Behar, 2022: 182-186). Nitekim Mevlevîliğin Osmanlı Devletinin kuruluşundan itibaren oldukça etkili olduğu ve bu nedenle devlet ileri gelenlerinin Mevlevîliğe intisab ettiği gibi pek çok Mevlevî müntesibinin de Osmanlı Devleti ile yakın ilişkiler içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda ise Mevlevîliğin devlet sermayesine sahip tarikatlardan biri olduğunu düşünmek kaçınılmaz hale gelmektedir. Özellikle musiki alanında, padişahların mevlevihanede dinleyip saraya yanına aldığı Şeydâ Hâfız (Abdûrrahim Dede); musahib-i şehriyari olma vasfına nail olan Çengi Yusuf Dede (IV. Murad’ın musahibi), Vardakosta Ahmed Ağa, Hammamizade İsmail Dede Efendi gibi bu duruma emsal teşkil edecek Mevlevî müntesibi musikişinasların varlığı da bu düşüncemizi pekiştirmektedir (Özcan, 1989: 41-42). Ancak mûsiki alanında yetişmiş bir kişinin devlet sermayesine sahip olabilmesinin en etkili yollarından birisi mûsiki alanında kalıcı bir ürün bırakmakta geçmektedir. Nitekim Mevlevî müntesiblerinin mûsiki konusunda sembolik sermayeye sahip olabilmelerini mümkün kılan en güçlü etmenlerden biri Mevlevî ayını bestelemek ise diğeri de bir nazariyat eseri kaleme almış olmaktadır.

III. Selim’in özellikle kafes hayatında bulunduğu yıllarda etrafında pek çok mûsikişinasın bulunduğu, mûsikişinasların yeni arayışlar içerisinde ve birbirleriyle yarış içerisinde oldukları, bu çerçevede yeni terkipler ortaya çıkardıkları günümüz müzik tarihi anlatısında oldukça yer verilen konular arasında yer almaktadır (Özcan, 2010: 307). Öyle ki Abdûlbâkî Nâsır Dede de *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde ve bu eserin zeylinde III. Selim’in de aralarında bulunduğu pek çok mûsikişinasın terkipteki yeni makamlardan bahsetmektedir (Başer, 2013: 59-71). Hatta kendisi de bu rûzgara kapılarak eski makamları canlandırmaya çalışmış, yeni makamlar terkipten etmiştir (Behar, 2022: 227, 284). Bunun yanı sıra Nâsır Dede’nin, *Tedkik u Tahkik* (inceleme ve doğruyu bulma) adını verdiği eserinin pek çok yerinde, makamsal oluşumları anlama ve açıklama kaygısı içerisinde olduğu anlaşılmaktadır (Başer, 2013: 223; Behar, 2022: 91). Nâsır Dede’nin yapmış olduğu açıklamalardan hareketle (Başer, 2013: 241-243; Behar, 2022: 229) bu dönem mûsikişinaslarının III. Selim’in de teşviki ile mûsikinin kurallarını, kaidelerini belirlemeye, bu dönem mûsiki anlayışını inşa etmeye çalıştıklarını söylemek mümkünse de, bu anlayışın temellerinin Kantemiroğlu, Nâyi Osman Dede ve Hızır Ağa gibi öncülerinin olduğunu düşündüğümüzde, durumu doğrudan III. Selim ile ilişkilendirmek güçleşmektedir (Hariri, 1992: 31; Uslu, 2008: 51-52; Başer, 2013: 51; Yalçın, 2016: 107; Tetik Işık, 2023: 48). Ancak Cem Behar’ın çalışmasında Hızır Ağa’nın oğlu olduğu belirttiği aynı zamanda III. Selim’in musahibi olan Seyyid Ahmed Ağa (Vardakosta Ahmed Ağa)’nın Nâsır Dede’yi bir müzik nazariyatı eseri yazma konusunda teşvik etmesinin yanı sıra (Behar, 2022: 282), III. Selim’in XVIII. yüzyılın başlarından itibaren gelen bu yenilikçi anlayışı sürdürme, mûsikişinasları yeni makam tertib etme, nazariyat eseri yazma, yeni bir nota icat etme gibi hususlarda yönlendirdiği düşünülünce, onu mûsikinin kurallarını, kaidelerini belirleme, bu dönem mûsiki anlayışını inşa etme çalışmalarının topyekûn dışında tutmak mümkün görülmemektedir (Behar, 2022: 88, 180-181, 277, 284).

kabul eden bu yaklaşımı temel alması sebebiyle Hâşim Bey, makam merkezli sınıflandırma yaklaşımı içerisinde konumlandırılmıştır.

Sistematik Yaklaşım

Kantemiroğlu (d.1673, ö.1723), *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât*³³ adlı eserinde makamların sınırlı olduğunu ancak terkîblerin nihâyeti olmadığını söylemiştir. Terkîbî, çıkarılan seslerin birkaç perdede gezinip birkaç makama uğradıktan sonra bu makamlardan birinin karar perdesine gidip orada karar vermesiyle oluşan bir kavram olarak tanımlayan Kantemiroğlu, bu şekilde ya karar verdiği makamın terkîbî durumunda olacağını ya da o makama uyan bir terkîbî oluşturacağını belirtmiştir. Kantemiroğlu eser içerisinde yirmi dört terkîb (ısfahan, büzürg, hicaz, geveşt, selmek, mâye, acem âşîrânî, buselik âşîrânî, hüzzam, nihâvend, nühüft, horosânî, hüseyinî, hûzi, bûselik, râhatü'l-ervâh, rûy-i irak, muhâlif-i irak, sultânî irak, arazbar, baba tâhir, kûçek, müberka) adını kayıt altına almıştır. Kantemiroğlu her terkîbin ulu bir makama ait olduğunu belirtmiş ve terkîblerin bazı kimselerce yanlış bir şekilde makam olarak adlandırıldığını, bunun ise bazı terkîblerin çok kullanılması ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Kantemiroğlu makamları önce basit ve birleşik olarak açıklamış ve sekiz kategoride sınıflandırmıştır (Yeprem, 2007: 38).

Kantemiroğlu'nun yapmış olduğu sınıflandırma ve sınıflama içinde aktardığı makamlar; 1.Kalın sesli tam perdelerin makamları: (irak, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî), 2.İnce sesli tam perdelerin makamları: (evc, gerdâniye, muhayyer), 3.Kalın seslerden ince seslere doğru giderken önümüze çıkan ara perdelerin makamları: (kürdi, sabâ, bayâtî, acem), 4.İnce seslerden kalın seslere doğru giderken önümüze çıkan ara perdelerin makamları: (şehnaz, hisâr, uzzâl, bûselik, zengûle), 5.Birleşik makamlar: (sünbüle, mâhur, pençgâh, nikrîz, nişâbur), 6.Görünüşte makamlar: (beste-nigâr, zîr-efken), 7.İsmi olup da cismi olmayan makamlar: (rehâvî), 8.Terkîbler: ısfahân, büzürg, hicâz, geveşt, selmek, mâye, acem-âşîrân, bûselik-âşîrân, hüzzâm, nihavend, nühüft, horosânî, hüseyinî, hûzî, bûselik, rahâtü'l-ervâh, rûy-i irâk, muhâlif-i irak, sultânî-irâk, arazbâr, baba-tâhir, kûçek, müberka ve karcığar şeklindedir (Yeprem, 2007: 39). İlk olarak Kantemiroğlu tarafından geliştirilen bu sınıflandırma, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri içerisinde bu döneme kadar kaleme alınan eserler arasında makamsal yapıların tümünü sistematik şekilde tek bir sınıflama altında toplaması sebebiyle en geniş kapsamlı yaklaşım olarak tanımlanabilir ve bu sebeple de çalışmada sistematik yaklaşım olarak isimlendirilmiştir. Bu yaklaşıma dair bilgilere yalnızca Hâşim Bey edvârında rastlanmaktadır ancak Hâşim Bey'in bu yaklaşımı kullanmadığı görülmektedir. Kantemiroğlu'nun ortaya koymuş olduğu bu sınıflandırma yaklaşımı kendisinden sonra eser kaleme alan müellifler tarafından benimsenmese de makamları basit ve birleşik olarak açıklamakla Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in ortaya koymuş oldukları müzik teorisi eserlerine sınıflandırma bağlamında katkı sağladığı söylenebilir.

Makamsal Yapılara Ait Bilgileri Bir Tasnife Bağlı Olmadan Aktaran Eserler

Hârezmî'nin (d. 780, ö. 850)³⁴ *Mefâtihu'l-'ulûm*³⁵ isimli eseri, ansiklopedi niteliği taşımakta olup hem müellifin ilimlere olan bakış açısı, hem de eserden istifade edecek kesimin ihtiyaç duyduğu bilgi birikiminin tespit edilmesi noktasında kıymetli bir veri kaynağıdır. Hârezmî eserinde cinsleri, birincisi tanînî (kavî-mukavvî), ikincisi levvî ve mülevvî, üçüncüsü ise telifi

³³ Kantemiroğlu'nun eserinin hangi tarihte hangi padişaha sunulduğu konusu da tartışmalı konulardan biri olmakla birlikte, Kantemiroğlu'nun 1717 yılında yazımını tamamladığı *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı kitabında "...musiki sanatı hakkında, Türkçe küçük bir kitap yazdım ve halen padişah bulunan II. Ahmed'e sundum" ifadesinden hareketle eserin II. Ahmed'e sunulduğu yönünde bir fikir oluşmuş olsa da, 1717 yılında tahta bulunan padişahın III. Ahmed olması nedeniyle eserin, III. Ahmed'in tahta çıktığı ve Kantemiroğlu'nun henüz ülkeyi terk etmemiş olduğu 1703-1711 yılları arasında III. Ahmed'e takdim edildiği anlaşılmaktadır. (Ünal, 2021:159-162)

³⁴ Hârezmî'nin ölüm tarihi ile ilgili birden fazla bilgi yer almaktadır. Bazı kaynaklar ölüm tarihini 997 olarak aktarmaktadır (Akyol & Arslan, 2019: 15).

³⁵ Eserin yazım tarihine ait kaynaklarda net bir bilgiye rastlanmamaktadır.

(nâzım-râsim) olmak üzere üçe ayırmış ve beraberinde cinslerle, insan cinsiyetleri ve duyguları arasındaki ilişkiyi aktarmıştır (Akyol & Arslan, 2019: 298). Ancak eserde yer alan bu kısa bilginin haricinde Kindî'den Urmevî'ye kadar olan dönemde görülen intikâl merkezli sınıflandırma anlayışına ya da farklı bir sınıflandırma yaklaşımına rastlanmamaktadır. İhvân-ı Safâ ise kaleme almış olduğu risâlelerde intikâl bahsine yer vermiş ancak çalışmada bir sınıflandırma yaklaşımı olarak ele aldığımız intikâl konusunu farklı olarak açıklamıştır. İhvân-ı Safâ, intikâli, mûsikî icracısının icrâ esnasında tek düzelikten kurtarmak amacıyla yapabileceği farklı melodilere geçiş ve aynı melodinin başka perdeye aktarılması anlamında ele almıştır. Eser içerisinde sınıflandırma yaklaşımı görülmemektedir (Çetinkaya, 1991: 115).

Lâdikli Mehmed Çelebi *er-Risâletü'l-Fethiyye* (1484-85) isimli eserinde eski bilginlere göre³⁶ *Er-Risâletü'l-Fethiyye*'de aktardığı on iki makam (rast, ırak, ısfahan, zirefkend, bûzürg, zengüle, rahevi, hüseyini, hicaz, buselik, neva, uşşak), altı âvâze (geveşt, nevrûz, selmek, gerdaniye, mâye, şehnâz), yirmi dört şûbe (hazân/vasf-ı yegâh, segâh, çargâh, pençgâh-ı asıl ve pençgâh-ı zaid, aşirân, nevrûz-ı arab, mahur-ı sagır ve mahur-ı kebir, nevrûz-ı hârâ, nevrûz-ı beyâtî, hisâr, nühüft, uzzâl, evc, nîrîz-i sagır ve nîrîz-i kebir, müberka, rekeb, sabâ, hûmayun, zâvâlî, ısfahanek, bestenigâr, nihâvend, hûzî, muhayyer) olarak belirlendiğini aktarmıştır (Tekin, 1999: 160-173). Lâdikli Mehmed Çelebi “yeni bilginler, yaptıkları hesaplama ve çalışmalar sonucunda makamlarla burçlar, sesler, yıldızlar, bölümler ve unsurlar arasında manevî bir ilişkinin olduğunu anlatırlar. Onlar bu tür bilgileri başkalarının bilmemesinden dolayı makamlarla bu bilgiler arasındaki ilişkiyi üçe yani makam, bölüm ve terkibe ayırdılar” ifadesini kullanmıştır. Lâdikli makamların ve -yeni bilginlere göre-yedi âvâzenin (geveşt, nevrûz, selmek, şehnâz, hisâr, gerdaniye, mâye) burçlar ve tabiât unsurları ile olan ilişkisine dair bilgileri açıklamış, makamların seyir yönünü (inici-çıkıcı) eski ve yeni bilginlere göre karşılaştırmalı olarak ele almıştır. Yeni bilginlere göre şûbenin dört adet olduğunu belirten Lâdikli, bunun yeni bilginlerin buluşu olduğunu, eski bilginlerin kitaplarında yer almadığını söylemiştir. Bu şûbeleri ise sırasıyla; yegâh (su), dügâh (hava), segâh (toprak), çargâh (ateş) olarak aktarmıştır (Tekin, 1999: 183-193).

Lâdikli Mehmed Çelebi, terkîblerin sayısının fazla olduğunu ancak döneminde kullanılan yaklaşık otuz adet terkîb olduğundan bahsetmiştir. Burada bir kısım; pençgâh-ı asıl, pençgâh-ı zâyid, muhayyer, evc, mâhur-ı kebir, bestenigâr, müberka ve aşiran olmak üzere dokuz adet terkîb ismi belirterek eski bilginlerin bunları şûbe, yeni bilginlerin ise terkîb olarak isimlendirdiklerini aktarmıştır. Bu terkîblerde yapı bakımından ihtilaf söz konusu olmadığını, yalnızca isimler konusunda farklılık olduğunu belirtmiştir (Tekin, 1999: 194-203). Lâdikli Mehmed Çelebi'nin kendine özgü yeni bir sınıflandırma yaklaşımına sahip olmadığı, yalnızca eski ve yeni bilginlerce yapılan sınıflandırmaları aktardığı görülmektedir. Ayrıca klâsik sınıflandırmaya dair bilgileri aktarmış olmasına rağmen benimsemiş olduğu bir sınıflandırmadan da bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Sonuç

Çalışmada yapılan incelemeler sonucunda makamsal yapıların; intikâl merkezli, klâsik yaklaşım, perde merkezli, makam merkezli ve sistematik yaklaşım olmak üzere beş ana yaklaşım altında tasnif edilebileceği tespit edilmiştir. Araştırmada intikâl merkezli yaklaşım olarak isimlendirilen makamsal yapılara ilişkin ilk tasnif biçimi Kindî'nin risâlelerinde görülmektedir. Temeli Antik Yunan müzik teorisine dayanan intikâl merkezli yaklaşım Kindî ile başlayıp devamında Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Zeyle ile devam etmiş ve XIII. yüzyılda Urmevî ile başlayan yeni sınıflandırma yaklaşımına kadar geçerliliğini sürdürmüştür. Urmevî'nin eserleri, bir önceki sınıflandırma yaklaşımına sahip olan eserlerden on iki meşhur devir/makam ve altı âvâze yer vermesi bakımından ayrılmaktadır. Bu durum makamsal

³⁶ Lâdikli'nin mukaddime kısmında aktardığı; ilim tasnifi, rivâyetler, tanımlar, ismi geçen alimler, cümle kurulumu ve konu sıralaması bakımından verilen bilgilerin Fethullah Şirvani'nin eserinde konuya ilişkin bilgilerle birebir aynı olduğu görülmektedir. Özellikle İbn Sînâ ve Urmevî'nin eserleri arasında yaptıkları mukayese ve mûsikinin isimlendirilmesi konusundaki gezegen isimleri ile kurulan ilişkiye dair bilginin aktarımı bu iki eser arasındaki bariz benzerlikler arasında yer almaktadır. Ayrıca Lâdikli'nin eski bilginlere göre demek ile kast ettiği müellifin Urmevî olduğu anlaşılmaktadır.

yapılara ait yeni bir sınıflandırma yaklaşımını başlatmıştır. Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Zeyle'den sonra görülen ilk özgün sınıflandırma özelliği göstermesi bakımından bu yaklaşım, kanonik bir yapı kazanarak daha sonra kaleme alınmış nazariyat eserlerinde aktarılmaya devam etmiştir. Bu nedenle söz konusu yaklaşım çalışmada klâsik sınıflandırma yaklaşımı olarak tanımlanmıştır. Urmevî ile başlayan klasik sınıflandırma, Merâğî'nin şübeleri aktarmasıyla birlikte şekillenmiştir.

Klâsik yaklaşım, âvâze ve şûbe sayılarında görülen farklılıklar nedeniyle çalışma içerisinde üç alt gruba ayrılmıştır. İlk alt grupta, makamsal yapılar on iki makam-altı âvâze-yirmi dört şûbe olmak üzere tasnif edilmiştir. Merâğî, Benâî, Molla Câmî, Alişah B. Hacı Büke, Kâşânî ve Şîrvânî eserlerinde on iki makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbe bilgisini, makam ve âvâze isimlerindeki sıralama haricinde bir farklılık olmadan aktarmaktadır. Klâsik yaklaşımın bu alt sınıfında ön plana çıkan durumlardan biri makam, âvâze, şûbe, perde, şed, mürekkeb, terkîb kavramlarında yaşanan karmaşadır. Müelliflerin bu konuyla ilgili hassasiyetlerini, eserler içerisinde yer alan kavram karmaşasının çözümüne yönelik ifadelerinden anlamak mümkündür.

Eserinde klâsik sınıflandırmanın ikinci alt grubu olarak belirlenen on iki makam-yedi âvâze-dört şûbe yaklaşımını benimseyen nazariyatçıları ise Kırşehrî, Bedr-i Dilşâd, Tirevî ve Seydî olup, âvâze ve şübelerin sayısı konusunda ilk gruptan ayrılmaktadırlar. Buna ek olarak terkîb sayılarında artış görülmekte ve bazı şübelerin terkîbler içerisinde yer verildiği alt grubu temsil etmektedirler. Üçüncü alt grup olarak belirlenen on iki makam-altı âvâze-dört şûbe yaklaşımı temsilcilerinin ise Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır bin Abdullah olduğu tespit edilmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Risâle min İlmi'l-Edvâr* adlı eseri ile Kâşânî'nin *Kenzü't-Tuhaf* isimli eserinin muhteviyat ve anlayış bakımından benzerlik taşıdığı görülmekte olup makamsal yapıların sınıflandırılması konusunda Kâşânî'nin eserinin -şûbe sayısındaki farklılık nedeniyle- klâsik sınıflandırma yaklaşımının ilk alt grubuna mensup olduğu görülmektedir. Bu bilgiler ışığında, klâsik yaklaşımın ilk alt grubundaki müellifler yirmi dört şûbeye ilişkin bilgi verirken klâsik yaklaşımın ikinci alt grubunu temsil eden müellifler şûbe sayısını dörde indirmiş oldukları görülmektedir. Bunların dışında kalan diğer şübeler ise çoğunlukla terkîbler içerisinde kayıt altına alınmıştır. Buna ek olarak, Kâşânî ile başlayan ve Şîrvânî'nin de kullandığı mürekkeb kavramı ise Kantemiroğlu'na kadar kullanılmamış bunun yerine terkîb kavramı kullanılmıştır. Ancak Kantemiroğlu, yapmış olduğu sınıflandırma ile birlikte ilk olarak birleşik makam (mürekkeb) kavramı ile terkîbleri ayrı şekilde tasnif etmek suretiyle bu iki kavram arasındaki farkı ortaya koymuş ve kavram karmaşasına son vermiştir. Nitekim Lâdikli Mehmet Çelebi'nin de eserinde bu konuya açıklık getirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

Klâsik yaklaşıma ilişkin karşılaşılan bir diğer durum ise, nazariyatçıların mûsikiyi meşrulaştırmak için kullandıkları referanslara ilişkindir. Klâsik yaklaşımın ilk alt grubundaki müellifler eserleri içerisinde müzikle kâinata ait unsurlar arasında bir ilişki kurmamışlar ancak kısaca bahsetmek suretiyle bu konuya yer vermişlerdir. Bu durum klâsik yaklaşımın son iki alt sınıfı olarak belirlenen on iki makam, altı ve yedi âvâze, dört şûbe kabul eden müelliflerin eserleri ile bu açıdan ayrılmaktadır. Nitekim klâsik yaklaşımın son iki alt grubuna ait müelliflerin eserlerinin ortak özelliklerinden birisi makam, âvâze ve şübeler ile kâinat unsurları (gün vakitleri, mevsim, dört unsur, gezegen ve insana ait olan duygu, davranış, tabiat, ten ve göz renkleri) arasında kurulan ilişkinin ön planda olmasıdır. Buna ek olarak, Kırşehrî, Bedr-i Dilşâd, Kadızâde Tirevî ve Seydî'nin hisârî âvâzelerin içerisinde konumlandığı görülürken, Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır bin Abdullah'ın sınıflandırma yaklaşımında yer almamaktadır.

Bir diğer altı çizilmesi gereken konu ise Urmevî'nin nazari anlatısının etkisi altında kaleme alınmış olması bakımından "Sistemci Okul" olarak nitelendirilen bu dönem nazari anlayışını benimsemiş müelliflerin, makamsal yapıları sınıflandırırken birbirinden farklı sınıflandırma yaklaşımlarına başvurmalarıdır. Bu hususta Urmevî klâsik yaklaşıma sahipken, Şîrvânî'nin perde merkezli, Safedî'nin ise makam merkezli bir sınıflandırma yaklaşımını ortaya koyması, sistemci okul nazari anlatısının çiçeklenmeye başladığının göstergesidir.

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ile başlayan klâsik yaklaşımdan sonra görülen ilk özgün sınıflandırma perde merkezli yaklaşım olup temsilcisi Kutbüddîn-i Şîrâzî'dir. Müelliflerin eserler içerisinde makamsal yapıları ilgili olduğu perdeye bağlı olarak sınıflandırmaları sebebiyle çalışmada bu sınıflandırma perde merkezli yaklaşım olarak isimlendirilmiştir. Bu yaklaşıma sahip diğer müellifler ise Hızır Ağa ve Tanbûrî Küçük Artin'dir. Şîrâzî'nin eserinde ilk izleri görülen perde merkezli sınıflandırma yaklaşımını sistematik hâle getiren kişinin Hızır Ağa olduğu söylenebilir. Hızır Ağa, toplamda altı adet perde üzerinde; karar kaldıkları perde (makarr-gâh) ve aynı perdeyi sıklıkla kullanmalarına rağmen karar perdesi olarak kullanmayan makam, terkîb, şûbe ve âvâzeleri tek bir perde içinde ortak olarak sınıflandırmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda on iki makam-altı âvâze-dört şûbeye ait bilgileri aktaran ilk müellifin Safedî olduğu tespit edilmiştir. Ancak Safedî'nin, âvâze, şûbe ve terkîblerin aslı olarak belirlediği dört makamdan doğduğunu belirttiği kendine özgü yeni bir sınıflandırma yaklaşımını benimsediği görülmektedir. Bu nedenle Safedî'nin eseri klâsik sınıflandırma içerisinde dâhil edilmeyerek makam merkezli yaklaşım altında tasnif edilmiştir. Bu yaklaşıma benzer bir sınıflandırma kullanan diğer müellifler ise Nâyî Osman Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hâşim Bey'dir. Makam merkezli yaklaşımda Nâyî Osman Dede'nin de benzer şekilde makamları asıl kabul ederek ilgili şûbeleri aktarması ve kategorize etmesi, Safedî ile başlayan yaklaşıma benzer bir yaklaşıma sahip olduğunu göstermektedir. Eserinde klâsik sınıflandırma yaklaşımını kesin olarak benimsemeyen Abdülbaki Nâsır Dede de yalnızca makam ve onlardan türeyen terkîbleri ele alması dolayısıyla makam merkezli sınıflandırma yaklaşımına dâhil edilmiştir. Bunların yanı sıra Nâsır Dede, Lâdikli Mehmet Çelebi ile benzer şekilde nazariyatçıları -kudemâ, kudemâ-i müteahhirin, selef, müteahhirin, fî zamaninâ gibi tâbirler kullanmak suretiyle- bir sınıflandırmaya tabî tutmuştur. Böylelikle Nâsır Dede'nin, nazariyatçıları da nazari anlayışlarına göre tasnif etmeye çalıştığı yorumu yapılabilir. Bunlara ek olarak Hâşim Bey'in edvârında da klâsik, perde merkezli ve sistematik sınıflandırma yaklaşımlarına dair bilgiler yer alsa da Hâşim Bey'in makamsal yapıları açıklarken makam merkezli bir sınıflandırma yaklaşımını tercih ettiği görülmektedir.

Sistematik yaklaşımın ilk temsilcisi ise Kantemiroğlu'dur. Bu yaklaşımın, kendi dönemine kadar kaleme alınan eserler arasında, makamsal yapıların tümünü sistematik şekilde tek bir sınıflama altında toplaması sebebiyle, en geniş kapsamlı yaklaşım olduğu görülmektedir. Bu sebeple söz konusu yaklaşım, çalışma içerisinde sistematik yaklaşım olarak isimlendirilmiştir. Ancak bu yaklaşımın kendisinden sonra eser telif eden müellifler tarafından kullanılmadığı görülmektedir. Bunların haricinde Hârezmî, İhvân-ı Safâ ve Lâdikli Mehmed Çelebi'nin eserlerinde ise herhangi bir sınıflandırma yaklaşımının bulunmadığı tespit edilmiştir.

Söz konusu nazariyat eserleri içerisinde en çok yazıya dökülen konunun makamsal yapıların isimlendirilmesinde karşılaşılan ihtilaf olduğu görülmektedir. Nitekim Ladikli Mehmed Çelebi'den başlamak suretiyle XVIII. Yüzyıl müzik nazariyatı eserleri içerisinde görülen ameliye ve nazariye arasındaki ihtilafın nedenlerinden birinin de bu olduğu söylenebilir. Öyle ki Şîrâzî, âvâze, şûbe ve terkîb kavramlarının isimlendirilmesinde Urmevî'nin görüşlerine eleştirel bir açıdan yaklaşmış, âvâz yerine "perde" isminin kullanılmasını önermiştir. Merâğî on iki asıl devir dışındaki bazı oluşumlara "âvâze" bazılarına ise "şûbe" ve meşhur devirlerin dışında kalan bütün bütûn edvâra ise "devâir" ismi verildiğini belirtmiştir. Kâşânî bazılarının devirlere "âvâzât" dediğini ve bazı kavimlerin ise "şûbeler" dediklerini, her bir âvâzenin diğeriyle birleşimine "mürekkap" denildiğini aktarmıştır. Alişâh, makamlardan her birine şedd veya perde denildiğini söylemiştir. Şîrvânî ise makam, âvâze, şûbe haricinde kalanların terkîb ve mürekkep olarak isimlendirildiğini belirtmiş ve âvâzelerin şûbe olarak isimlendirildiğini eser içerisinde pek çok yerde tekrarlamıştır.

Bu bilgiler ışığında, nazariyat eserlerinin bir ekolü takip etse de makamları tasnif ediş biçimleri bakımından birbirlerinden ayrılabilirlikleri görülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi ise müelliflerin etki altında kaldıkları eserlerin çeşitliliğinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Ek: Çalışmada incelenen eserler ve sınıflandırma yaklaşımları tablosu

MÜELLİF	ESER İSMİ	SINIFLANDIRMA YAKLAŞIMI
KİNDÎ (ö. 874)	* Risâle fi'l-Luhûn ve'Nağam * Kitâbu'l-Musavvitâtî'l-Veteriyye min Zâtî'l-Veterî'l-Vâhid ilâ Zâtî'l-Aşrâti'l-Evtâr * Risâle fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsika	İntikâl Merkezli Yaklaşım
HAREZMÎ (ö. 850/997)	* Mefâtihu'l-'ulûm	-
FÂRÂBÎ (ö. 950/951)	* Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr	İntikâl Merkezli Yaklaşım
İBN-İ SİNÂ (ö. 1037)	* Kitâbü's-şifa	İntikâl Merkezli Yaklaşım
İHVÂN-I SAFÂ	* Resâ'ilü İhvânî's-Safâ ve Hullâni'l-Vefâ	-
İBN-ZEYLE (ö. 1048)	* El-Kâfi fi'l-mûsikâ	İntikâl Merkezli Yaklaşım
SAFİYÜDDİN A. URMEVÎ (ö. 1294)	* Kitâbü'l Edvar * Şerefiyye	Klâsik Yaklaşım
KUTBİDDİN ŞİRÂZÎ (ö. 1311)	* Dürretü't-Tâc (1306)	Perde Merkezli Yaklaşım
SALAHADDİN SAFADÎ (ö. 1363)	* Risâle fi İlmi'l- Musikâ (1306-1355)	Makam Merkezli Yaklaşım
HASAN KÂŞÂNÎ	* Kenzü't-Tuhaf (1355)	Klâsik Yaklaşım
ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ (ö. 1435)	* Camiu'l-elhân (1406)	Klâsik Yaklaşım
YUSUF KIRŞEHRÎ	* Risale-i Musiki (1411)	Klâsik Yaklaşım
KADİZÂDE MEHMET TİREVÎ	* Risale-i Musiki (1411-1427)	Klâsik Yaklaşım
BEDR-İ DİLŞAD	* Muradnâme (1427)	Klâsik Yaklaşım
AHMEDOĞLU ŞÜKRULLAH (ö. 1489)	* Risâle min İlmi'l-Edvâr (1435-37)	Klâsik Yaklaşım
ALİŞAH B. HACI BÜKE	* Mukaddimetü'l- usul (1438-1507)	Klâsik Yaklaşım
HIZIR BİN ABDULLAH	* Kitâbü'l-Edvâr (1441)	Klâsik Yaklaşım
LÂDİKLİ MEHMET ÇELEBÎ	* Er-Risâletü'l Fethiyye (1484-85)	-
FETULLAH ŞİRVÂNÎ	* Mecelletun Fi'l-Mûsika (1486)	Klâsik Yaklaşım
ABDURAHMAN CÂMÎ (ö. 1492)	* Risale-i Musiki	Klâsik Yaklaşım
SEYDÎ	* El Matla Fi Beyanil Edvar Vel Makamat (1504)	Klâsik Yaklaşım
BENÂÎ (ö. 1412)	* Mûsikî Risâlesi	Klâsik Yaklaşım
DİMİTRİ KANTEMİR (ö. 1723)	* Kitab-ı İlmü'l-musiki ala vechi'l-hurufat (1717)	Sistematik Yaklaşım
NÂYÎ OSMAN DEDE (ö. 1729)	* Rapt-ı Tâbirât-ı Mûsikî (1718)	Makam Merkezli Yaklaşım
TANBURÎ KÜÇÜK ARTIN	* Musiki Risalesi (1740)	Perde Merkezli Yaklaşım
HIZIR AĞA (ö. 1799)	* Tehfîmü'l Makâmat fi Tevlidi'n Negâmat (1749)	Perde Merkezli Yaklaşım
ABDÜLBAKÎ NASIR DEDE (ö. 1821)	* Tahririye, Tedkik-ı Tahkiyk (1794)	Makam Merkezli Yaklaşım
HÂŞİM BEY	* Hâşim Bey Edvârı	Makam Merkezli Yaklaşım

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Belkıs Gizem Güran  <https://orcid.org/0000-0001-6648-7171>

Seher Tetik Işık  <https://orcid.org/0000-0002-4106-2676>

Kaynakça

- Agayeva, S. (2008). *Risâle-i Mûsiki*, TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 35, s. 124.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve Mecelletun Fi'l-Mûsika adlı eserinin XI. yüzyıl Türk mûsikisi nazariyatındaki yeri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akyol, A. ve Arslan, İ. (2019). *Yûsuf el-Kâtib el-Hârezmî. "İlimlerin anahtarları/Mefâtihi'l-Ulum"*. Ankara: Elis Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin, El-Matlâ adlı eseri üzerine bir çalışma* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, F. (2004). *Safiyüddin Abdülmü'min el-Urmevî ve er-Risâletü's-Şerefiyye'si* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arslan, F. (2007). Türk mûsikisi yazmalarında edvârlarda akustik Konusu. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(XI/1), 263-278.
- Aydın, (2019). *Türk müziği edvarları ve nazariyat kitaplarında usûl anlayışı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başer, F. A. (2013). *Türk musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede-Birinci Kitap-Abdülbâkî Nâsır Dede'nin hayatı ve Tedkîk-u Tahkîk (Metin-Sadeleştirme-Sözlük)*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Yayını.
- Behar, C. (2022). *Kadîm ile Cedîd arasında-III. Selim döneminde bir mevlevî şeyhi: Abdülbâkî Nâsır Dede'nin musiki yazmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ceyhan, A. (1994). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'si* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, M. (1998). Nâyî Osman Dede. Hayatı, sanatı, eserleri ve Ravzatü'l-i'câz fi'l-mu'cizâtü'l-mümtâz'ı (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, A. (1999). Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Çelik, B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve makamların incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetinkaya, Y. (1991). *İhvân- ı Safâ' da Mûsikî düşüncesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çiçek, D. (2022). *On beşinci yüzyıl Edvar yazarlarının metinlerinde müzik ve kozmogoni ilişkisi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Demirdirek, S. B. (2024). Ali Rıfat Çağatay'ın Nihavend Ağır Semai'sinin Nasır Dede ve Arel Nazariyatına Göre Tahlili ve Mukayesesi. H. Yücel, S. Türkel Oter, N. Sazak (Ed.). *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-XV* içinde (79-87. ss.). İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Dinç, S. (2021). *Kutbüddin Şirâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki mûsikî bölümünün incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valiliği (Yayın No: 36). Bilge Ajans Matbaa san. ve Tic. Ltd. Şti.
- Harirî, F. (1992). *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî* (2.Baskı). İzmir.
- İşildak, E. (2022). *IX.-XIX. Yüzyıl edvârlarında müzik-sağlık konusuna ilişkin bir literatür analizi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- İrden, S. (2018). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk musikisi nazariyatı derslerindeki râst makâm kararlı tariflerine yaklaşımlarının (çözümlemelerinin) Anadolu edvâr geleneği icra ve kuram ilmî hakikatine uygulanabilirliği. *2017 Arel Sempozyumu Bildirileri/Uluslararası Hüseyin Saadeddin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu*, 13-14 Aralık 2017. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, ss. 263-314.
- Judetz, E. P. (2002). *Tanbûrî Küçük Artin: A musical treatise of the Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" adlı eseri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karaduman, İ. (2020). Edvârlarda adları bulunmasına rağmen kullanılmayan Türk müziği makamları üzerine bir araştırma. *Ahenk Müzikoloji*, 7, 1-9
- Koç, F. (2010). XV. yüzyılın sonuna kadar yazılmış mûsikî edvârlarında ud sazı ve icrası. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51(2), 389-398.
- Kolukırık, K. (2009). *Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr adlı eserinin XIV. yüzyıl Türk mûsikî nazariyatındaki yeri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kuhn, T. (2018). *Bilimsel devrimlerin yapısı* (N. Kuyaş, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Kutluer, İ. (2010). "Eş-Şifâ", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.39, s. 131-134.
- Köprülü, G. (2016). *Benâî'nin Mûsikî Risâlesi'nin incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Öncel, M. (2019). XI. yüzyıl mûsikî nazariyecilerinden İbn Zeyle'nin El-Kâfî Fi'l-Mûsikâ adlı eserinde "ses, nağme, aralık, cins ve cem" kavramı. 4. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi*, Ankara.
- Özcan, N. (1989). "Ahmed Ağa, Vardakosta", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.2, s. 41-42
- Özcan, N. (2010). "Şakir Ağa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 38, s. 307
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın Mûsikî Risâlesi isimli yazma eserinin transkripsiyonu ve dönemin edvârları ile mukayesesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin müzik teorisinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Tetik Işık, S. (2023). *Bir modernleşme projesi: Türkiye'de müzik bilimlerinin oluşumu ve müzik literatüründe paradigma değişimleri*. Sonçağ Akademi.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in edvârı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tuncel, E. (2025a). Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Sultânîyegâh eserlerinde Nihâvend-i Kebîr kullanımının tahlili. *Yegah Musicology Journal (YMJ)*, 8(2), 902-922.
- Tuncel, E. (2025b). III. Selim ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin eserleri bağlamında sûzidilârâ makamında klasik kemençe alıştırma çalışmalarının oluşturulması. *EJMD Eurasian Journal of Music and Dance*, 26, 372-386.
- Şen Tuncel, Ö. (2018). Edvârlarda işlenen konulardan biri olarak "insan sesinin önemi". *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, 6(84), 432-439.
- Şen Tuncel, Ö. (2019). *Klasik Türk müzikî ses icracılığının tarihsel seyri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turabi, A. H. (2015). "İbn Sînâ ve Müzik" *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni-İslâm Düşüncesinin Altın Çağı* (Pr. Ed. B. A. Çetinkaya-Cilt Ed. A. Kahraman). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Turabi, A. H. (2015). "Ya'kub B. İshak El-Kindî'nin Mûsikî Düşüncesi" *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni-İslâm Düşüncesinin Altın Çağı* (Pr. Ed. B. A. Çetinkaya-Cilt Ed. A. Kahraman). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Uslu, R. (2008). *Hızır ağa ve müzik teorisi Tefhimü'l Makamât*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uslu, R. (2017). Yusuf Kırşehirli Mevlevî'nin Türk müzik tarihindeki yeri: Yeni sistemcilerin kurucusu müzik teorisini. *Researcher: Social Science Studies*, 5(IV), 655-679.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadıızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*. Kubbealtı Neşriyatı: 7. Birinci Baskı, İstanbul.
- Ünal, G. (2021). *Harem-i Hümayun'da müzik* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Verdemir, K. (1998). *Câmî'ye ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yektâ Bey tarafından çevirisi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yalçın, G. (2016). *19. yüzyıl Türk musikisinde Haşim Bey mecmuası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Yeprem, G. (2007). *Dimitri Cantemir Edvârı'nın makam kavramı açısından incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, Z. (2011). *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf adlı eseri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Doğaçlama resim üretimi üzerine bir durum çalışması

A case study on improvised picture production*

Derya Şahin^{1*} , Kübra Toprak² , Sena Kaya³ 

¹ Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Eğitim fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Malatya, Türkiye

² Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya, Türkiye

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya, Türkiye

Özet: Bu araştırma, sanat eğitimi almamış üniversite öğrencilerinin doğaçlama bir biçimde resim üretme süreçlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, nitel araştırma desenlerinden *durum çalışması* yöntemiyle yapılandırılmış olup, bireylerin kişisel ve içsel temsillerini doğrudan gözlemlene ve yorumlama fırsatı sunmuştur. Katılımcılara boş bir tuval üzerinde yalnızca küçük bir alan ayrılmış ve kısa sürede özgürce resim yapmaları istenmiştir. Bu uygulama ile bireylerin yönlendirilmeden, ilk anda akıllarına gelen görsel temsillerin neler olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Veri toplama sürecinde gözlem ve öğrenci resimleri kullanılmıştır. Elde edilen görseller betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Ortaya çıkan kompozisyonlarda genellikle çizgi film karakterleri, doğa unsurları, hayvan figürleri ve çiçekler ön plana çıkmıştır. Bu bulgular, bireylerin sanatsal ifade biçimlerinde doğaya, çocukluk imgelerine ve duygusal temsillere yöneldiğini göstermektedir. Sonuç olarak, sanatsal deneyimi olmayan bireyler için doğaçlama sanat üretimi, içsel dünyalarını yansıttıkları bir alan haline gelebilmektedir. Bu durum, sanat eğitimi almamış bireylerin görsel ifade arayışlarını anlamak adına önemli veriler sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Doğaçlama resim, Yaratıcılık

Abstract: This research aims to examine the improvisational painting production processes of university students who received art education. The study can be carried out with the case study method, which is one of the qualitative research designs, and it provided the opportunity to directly observe and interpret their personal and internal representations. Participants were allocated only a small area on a blank canvas and were asked to draw freely in a short time. This application aims to reveal the visual representations that come to their minds at first without being directed. Observation and student drawings were used in the data collection process. The obtained visuals were evaluated with the descriptive analysis method. Cartoon characters, natural elements, animal figures and flowers are usually prominent in the resulting places. This shows that innovators tend towards nature, freedom images and emotional representations in artistic expression forms. As a result, improvisational art production can be turned into an area where individuals without artistic experience reflect their inner worlds. In this case, it provides important data in order to continue their visual expressions with art education.

Keywords: Art, Improvisational painting, Creativity

Citation: Şahin, D.; Toprak, K. ve Kaya, S. (2025). Doğaçlama resim üretimi üzerine bir durum çalışması. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 111-119.

*Bu makale, 3. Uksanil Kültür, Sanat ve İletişim Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan ancak tam metni yayımlanmayan *Doğaçlama Resim Üretimi Üzerine Bir Durum Çalışması* adlı tebliğin içeriği geliştirilerek ve kısmen değiştirilerek üretilmiş hâlidir.

Giriş

Sanat, insanlığın varoluşundan bu yana duygu, düşünce ve hayal gücünü dışa vurmanın en güçlü yollarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu yaratıcı ifade biçimi, yalnızca teknik bilgi ve becerilere değil, bireyin içsel dünyasına, yaşam deneyimlerine ve çevresiyle kurduğu etkileşime de dayanır. Aristoteles'in "Sanat, doğanın taklididir" sözü (akt. Tatarkiewicz, 1970), sanatın doğayla olan ilişkisini vurgularken; Tolstoy (1897), sanatı, "bireyin duygularını başkalarına aktarabildiği bir iletişim aracı" olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşımlar, sanatın yalnızca bir nesne üretimi değil, aynı zamanda duygu ve düşünce aktarımını içeren çok katmanlı bir süreç olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda, doğaçlama (improvisation), bireyin yönlendirilmeden, anlık, sezgisel ve kendiliğinden şekilde gerçekleştirdiği üretimlerin sanatla buluştuğu noktada önemli bir yer tutar. Doğaçlama, sanatın planlanmış ve kontrollü süreçlerinden farklı olarak, bireyin bilinç dışı eğilimlerinin ve içsel yönelimlerinin doğrudan yansıtıldığı bir yaratım alanı sunar. Csikszentmihalyi'nin (1996) "akış" kuramına göre, birey yaratıcı üretim sırasında dış uyarıcılardan koparak yalnızca üretim sürecine odaklandığında, içsel motivasyonla yönlenen bir üretim ortaya koyar ki bu durum doğaçlamayı tanımlayan önemli bir unsurdur.

Sanat, yalnızca profesyonel sanatçılara özgü bir etkinlik değil; her bireyin iç dünyasını yansıtabileceği evrensel bir ifade biçimidir. Dewey (1934), sanatın yaşamla iç içe olduğunu ve estetik deneyimlerin herkes tarafından yaşanabileceğini öne sürmüştür. Sanat, ona göre günlük yaşamın içinden doğan deneyimlerin yoğunlaşmış, duyuşsal bir ifadesidir. "Sanat, deneyimin yüksek düzeyde gerçekleştirilmiş biçimidir" (Dewey, 1934: 55). Bu yaklaşım, sanatı bireylerin yaşamla kurduğu ilişkinin anlamlı bir yansıması olarak konumlandırmakta ve teknik yeterlilikten çok, deneyimin niteliğini öne çıkarmaktadır. Böylece sanat, sanat eğitimi almamış bireylerin de özgün ve etkileyici üretimlerde bulunabileceği kapsayıcı bir alan hâline gelir.

Doğaçlama, özellikle çağdaş sanat anlayışında, bireyin içsel dinamiklerini ve özgür iradesini yansıtan bir araç olarak öne çıkmaktadır. Sawyer (2000), doğaçlamayı "yaratıcı düşüncenin en saf hali" olarak tanımlarken, bu üretim biçiminin zihinsel engellerden arınmış bir şekilde spontane geliştiğini ve yaratıcı potansiyeli ortaya çıkardığını belirtmektedir. Doğaçlama, bireyin sıradan kalıpların ötesine geçmesini ve kendine özgü anlatım biçimleri oluşturmaya mümkün kılar. Torrance'ın (1966) yaratıcılık tanımı da bu anlayışla örtüşmektedir: "Yaratıcılık, yeni, özgün ve işe yarar fikirler üretme yetisidir." Sanatsal süreçte bu yaratıcılık, yalnızca estetik bir ürün ortaya koymakla sınırlı kalmayıp bireyin kendine has bir ifade biçimi geliştirmesini de kapsar.

Sanat ve doğaçlama arasındaki iç içe geçmiş ilişki, özellikle sanat eğitimi almamış bireylerde, sezgisel ve deneyim temelli bir ifade süreci doğurur. Nachmanovitch (1990), doğaçlamayı "özgürlüğün ve yaratıcılığın oyunlu formu" olarak tanımlar. Ona göre doğaçlama, bireyin anlık dürtülerle hareket ettiği ve bilinç dışı içeriklerin yüzeye çıkmasına olanak sağlayan bir alandır. Bu üretim süreci, bastırılmış duyguların, kişisel imgelerin ve anıların dışavurumunu mümkün kılar. Böylece sanat, bir tür içsel keşif ve ifade aracı hâline gelir.

Eisner (2002), sanat eğitiminin yalnızca teknik beceri kazandıran bir alan değil, aynı zamanda bireyin dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerini yeniden yapılandıran zengin bir öğrenme süreci olduğunu belirtmektedir. Ona göre sanat, bireylere yalnızca bilgi kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda empati, estetik duyarlılık ve yaratıcı düşünme becerileri kazandırır. Özellikle yapılandırılmamış doğaçlama süreçlerinde bireyler, sezgisel olarak içsel imgelerini ve kişisel deneyimlerini ifade edebilme şansı bulurlar. Bu bağlamda doğaçlama resim üretimi, sanat eğitimi almamış bireyler için yaratıcı düşünmenin ve içsel dünyayı keşfetmenin etkili bir aracı hâline gelir.

Sanat eğitimi, bireylerin yaratıcı potansiyellerini keşfetmeleri, kendilerini ifade etmeleri ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmeleri açısından son derece değerlidir. Ancak sanat eğitimi almamış bireylerin de sanatsal üretimlere yönelik doğal bir eğilim sergiledikleri gözlemlenmektedir. Bu bireyler için doğaçlama üretimler, çocukluk anıları, bastırılmış

duygular ve bilinç dışı imgelerin ifade bulduğu bir alan olabilir (Nachmanovitch, 1990). Bu bağlamda, doğaçlama yalnızca bir estetik ifade değil, aynı zamanda bireyin psikolojik süreçlerine temas eden bir yaratım biçimi olarak da değerlendirilebilir.

Bu çalışma, sanat eğitimi almamış üniversite öğrencilerine boş bir tuval verildiğinde, onların doğaçlama olarak ortaya koydukları sanatsal ifadelerin neler olabileceğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu süreç, bireyin bilinç dışı yönelimlerini, anlık tercihlerle şekillenen ifade biçimlerini ve sezgisel tepkilerini açığa çıkarabilecek yaratıcı bir alan olarak ele alınmaktadır. Pablo Picasso'nun şu ifadesi, bu yaklaşımı destekler niteliktedir: "Her çocuk bir sanatçıdır. Sorun, büyüdüğümüzde de sanatçı kalabilmektir" (akt. Penrose, 1958). Bu ifade, yaratıcılığın doğasında spontane olana ne kadar yakın olduğunu ve doğaçlamanın bu süreci nasıl desteklediğini açıkça göstermektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, sanat eğitimi almamış üniversite öğrencilerine yönlendirme yapılmaksızın sunulan boş bir yüzey üzerinde gerçekleştirdikleri doğaçlama resim üretimlerini inceleyerek, bireylerin ilk yaratıcı tepkilerinde hangi görsel unsurları tercih ettiklerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda araştırma, bireylerin karşılaştıkları boş bir tuval karşısında içgüdüsel ve sezgisel olarak nasıl bir sanatsal yönelim sergilediklerini; biçim, renk, kompozisyon ve sembol kullanımı açısından hangi öğeleri öne çıkardıklarını anlamayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma nitel araştırma desenine uygun olarak yapılandırılmıştır. Nitel araştırmalarda bireylerin deneyimlerini, algılarını ve yönelimlerini detaylı biçimde anlamak amacıyla doğal ortamlarında veri toplanır. Araştırmada durum çalışması deseni benimsenmiştir. Durum çalışması, özellikle sosyal bilimlerde sıkça başvurulan nitel araştırma desenlerinden biridir. Yin (2018), durum çalışmasını "çağdaş bir olgunun, kendi bağlamı içinde ve derinlemesine incelendiği ampirik bir yöntem" olarak tanımlar. Bu araştırma yaklaşımı, özellikle olgu ile bağlam arasındaki sınırların net olmadığı, çok boyutlu ve dinamik yapıların anlaşılmasında etkili bir araç olarak kabul edilmektedir. Durum çalışması yöntemi, yalnızca bir olayın ne olduğunu değil, neden ve nasıl gerçekleştiğini anlamaya odaklanır. Bu yönüyle araştırmacıya, katılımcıların deneyimlerini doğal ortamlarında gözlemleyerek çok yönlü bir bakış açısı geliştirme olanağı sunar (Baxter & Jack, 2008). Ayrıca, verilerin farklı kaynaklardan (gözlem, doküman, görüşme vb.) toplanabilmesi, yöntemin esnekliğini ve derinliğini artırmaktadır. Bu çalışma kapsamında kullanılan durum çalışması deseni, sanat eğitimi almamış bireylerin doğaçlama resim üretim süreçlerini gerçek yaşam bağlamı içinde incelemeye olanak sağlayarak, bireysel yönelimler ve yaratıcı ifade biçimleri hakkında nitelikli veriler elde edilmesini mümkün kılmıştır.

Doğaçlama bir uygulama ile elde edilen resimler, nitel veri olarak kabul edilmiştir. Veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve ortaya çıkan görsel temsiller temalar altında kategorize edilmiştir. Veri toplama sürecinde gözlem ve belge incelemesi tekniklerinden yararlanılmıştır.

Katılımcılar ve Uygulama Süreci

Araştırmanın katılımcıları, farklı akademik bölümlerde öğrenim gören ve sanat eğitimi almamış 105 üniversite öğrencisinden oluşmaktadır. Katılımcılar, etkinlik esnasında mevcut olan ve gönüllü olarak katılmak isteyen öğrenciler arasından rastgele seçilmiştir. Katılımcılara, önceden eşit karelere bölünmüş üç büyük tuval verilmiş olup, her katılımcıya yalnızca bir karelik alan tahsis edilmiştir. Katılımcılar, kendilerine verilen bu alan içerisinde, belirli bir zaman diliminde doğaçlama olarak görsel üretim yapmıştır. Uygulama, kalabalık bir

ortamda ve sınırlı bir süre içerisinde gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara, resim yapabilmeleri için akrilik boya ve fırçalar sağlanmıştır. Katılımcıların hepsi, tuval üzerinde resim yapma deneyimini ilk kez yaşadıklarını belirtmiştir.

Bulgular ve Yorum

Uygulama sonucunda üç büyük tuval üzerinde 105 farklı resim ortaya çıkmıştır. Görsel içeriklerin çoğunluğunda doğa temaları (iekler, ağaçlar, manzaralar), hayvan figürleri (köpek, kuş, balina, kurbağa), çocukluk ve popüler kültür temsilleri (izgi film karakterleri, maskotlar) yer almıştır. Ayrıca bireysel kimlik vurguları (isimler, özel semboller) ve toplumsal figürler (Atatürk portresi, bayrak gibi) da gözlemlenmiştir. Katılımcıların tercih ettikleri görsellerin çoğu pozitif duygular, nostaljik imgeler ve kolay tanımlanabilir figürler üzerine odaklanmaktadır. Bu durum, sanat eğitimi olmayan bireylerin doğaçlama sanatsal üretimlerinde içsel referanslar ve gündelik hayat imgelerini tercih ettiklerini göstermektedir.

Elde edilen görseller, içerik ve biçim yönünden betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve belirli temalar altında sınıflandırılmıştır. Analiz sonucunda en çok karşılaşılan temalar şu şekilde belirlenmiştir:



Görsel 1. Uygulama çalışmasının bütünü

Doğa Temsilleri

Katılımcıların büyük çoğunluğu çiçekler, ağaçlar, güneş, dağ manzaraları ve deniz gibi doğaya ait ögeleri çizmiştir. Bu temaların sıklıkla tercih edilmesi, bireylerin huzur ve doğallık gibi pozitif duyguları ifade etmek için doğa imgelerine yöneldiğini göstermektedir. Ayrıca bazı görsellerde mevsimsel geçişler ya da gün doğumu-batımı gibi zamanın izleri de dikkat çekmektedir. Bu durum, bireylerin görsel hafızalarında yer eden doğal manzaraların resmedildiğini düşündürmektedir.

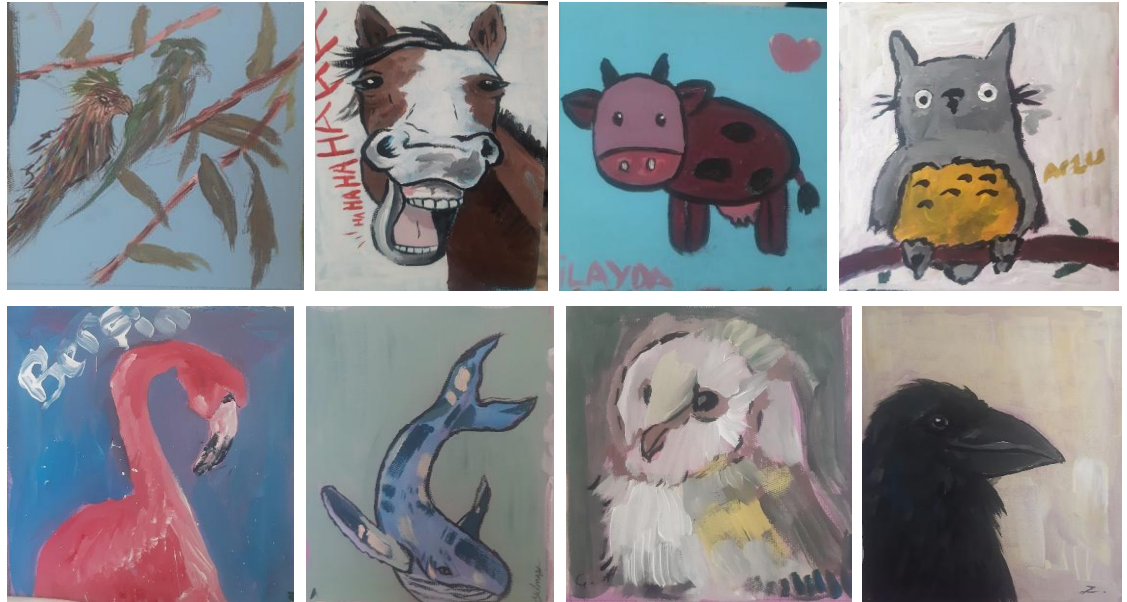




Görsel 2. Doğa temsillerinin yer aldığı kareler

Hayvan Figürleri

Köpek, kedi, kuş, balina, kurbağa, kelebek ve balık gibi hayvan figürlerine sıkça rastlanmıştır. Bu figürler, bireylerin sevecenlik, sadakat, özgürlük ve yaşam gibi temalarla bağ kurarak ifade aracı olarak hayvanları tercih ettiklerini göstermektedir. Bazı figürler basit çizgilerle sembolik biçimde aktarılırken, bazı katılımcıların hayvanları daha gerçekçi ve detaylı çizme eğiliminde olduğu gözlemlenmiştir. Bu farklılık, bireysel gözlem gücü ve ifade tercihlerindeki çeşitliliği ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Hayvan temsillerinin yer aldığı kareler

Çocukluk ve Popüler Kültür Temsilleri

izgi film karakterleri (örneğin SpongeBob, Mickey Mouse, Naruto gibi), maskotlar ve oyun karakterleri gibi çocukluk dönemine ait veya popüler kültürde yer alan figürler katılımcılar tarafından sıkça kullanılmıştır. Bu tercihlerin, bireylerin geçmiş deneyimleriyle bağ kurma eğilimini ve nostaljik bir yönelim taşıdığını ortaya koyduğu düşünölmektedir.



Görsel 4. Çocukluk ve popüler kültür temsillerinin yer aldığı kareler

Bireysel ve Kimliksel İfadeler

Bazı katılımcılar kendi isimlerini, baş harflerini ya da özel anlam yükledikleri sembolleri resimlerine dahil etmiştir. Bu tür üretimler, katılımcıların kimliklerini ortaya koyma ve varlıklarını görünür kılama ihtiyacının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.



Görsel 5. Bireysel ve kimliksel ifade temsillerinin yer aldığı kareler

Toplumsal ve Kültürel Temsiller

Katılımcıların bir kısmı Atatürk portresi, Türk bayrağı, ay-yıldız gibi ulusal simgelere yer vermiştir. Bu durum, bireylerin toplumsal aidiyetlerini ve millî değerlere olan bağlılıklarını sanatsal yollarla dışa vurduklarını göstermektedir.



Görsel 6. Toplumsal ve kültürel temsillerin yer aldığı kareler

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu araştırma, farklı fakülte ve bölümlerde öğrenim gören, sanat eğitimi almamış üniversite öğrencilerinin doğaçlama sanatsal üretim süreçlerini ve bu süreçte ortaya çıkan görsel eğilimleri incelemeyi amaçlamıştır. Araştırma bulguları, katılımcıların doğa manzaraları, hayvan figürleri, çizgi film karakterleri, geometrik biçimler ve nostaljik temalar gibi tanıdık görsel öğelere yöneldiğini göstermektedir. Bu eğilimler, bireylerin günlük yaşam deneyimlerinden, çocukluk anlarından ve duygusal hafızalarından beslenerek üretim yaptıklarını ortaya koymaktadır (Gombrich, 1984). Jung’un (1964) “kolektif bilinçdışı” kuramına göre, bu görsel öğeler arketipsel izler taşımakta ve bireysel deneyimler evrensel temalarla kesişmektedir. Ayrıca, Dissanayake’nin (1995) sanatın biyolojik ve evrimsel kökenlerine dair vurguladığı gibi, insanların doğal çevreyle kurduğu görsel bağ, yaratıcı ifadelerde sıklıkla kendini göstermektedir.

Sanat eğitimi almamış bireylerin tuval gibi profesyonel bir sanat yüzeyiyle ilk kez karşılaştıklarında, planlanmamış, sezgisel ve deneyim temelli bir sürece girdikleri gözlemlenmiştir. Freud’un (1900) “bilinçdışı” kavramına paralel olarak, bu tür doğaçlama üretimler, bastırılmış duyguların ve içsel imgelerin dışavurumu olarak yorumlanabilir (Malchiodi, 2012). Benzer şekilde, Winnicott (1971) oyun ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, sanatsal ifadenin bireyin içsel dünyasını yansıtan bir “geçiş nesnesi” işlevi görebileceğini belirtmiştir. Bu da doğaçlama sanatın, bireyin psikolojik sağlığını destekleyen terapötik bir araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir (Rogers, 1993).

Yapılandırılmamış bir ortamda gerçekleştirilen bu süreç, katılımcıların kişisel hikâyelerini, estetik tercihlerini ve duygusal deneyimlerini özgürce ifade etmelerine olanak tanımıştır. Sawyer (2000) ve Eisner’in (2002) çalışmalarında da belirtildiği gibi, bu tür serbest yaratıcı süreçler, bireyin özgünlüğünü ve öz-farkındalığını artırmaktadır. Katılımcıların teknik eğitim almamalarına rağmen anlamlı ve özgün eserler üretmeleri, sanatın yalnızca teknik beceriyle değil, aynı zamanda duygusal zekâ ve hayal gücüyle de ilişkili olduğunu kanıtlamaktadır (Gardner, 1983).

Bu çalışmada uygulanan doğaçlama resim etkinliği, deneyim temelli öğrenmenin yaratıcılık üzerindeki etkisini ortaya koymuştur. Işır ve İnce’nin (2021) tasarım eğitimindeki yaratıcı workshop çalışmaları da benzer şekilde, yapılandırılmamış ortamların yaratıcı düşünme ve problem çözme becerilerini geliştirdiğini göstermiştir. Ayrıca, Kolb’un (1984) deneyimsel öğrenme teorisi, bireylerin somut deneyimler yoluyla yeni bilgiler edindiğini ve bu sürecin yaratıcılığı tetiklediğini savunmaktadır.

Işır’ın (2017) doktora tezinde vurguladığı gibi, deneyim temelli öğrenme yaklaşımı, bireylerde farkındalık ve yaratıcı üretimi desteklemektedir. Sanat eğitimi almamış bireylerin kısa sürede ortaya koydukları üretimler, sezgisel yaratıcılığın yapılandırılmamış ortamlarda daha rahat açığa çıktığını göstermektedir. Bu bulgu, Csikszentmihalyi’nin (1996) “akış” (flow) teorisiyle de uyumludur; çünkü katılımcılar, yaratıcı süreçte zaman ve mekân algısını kaybederek tamamen üretime odaklanmışlardır.

Kayaköy Sanat Kampı'nda düzenlenen Sezgisel Resim Atölyesi, doğaçlama sanatın bir başka örneğini sunmaktadır. Bu atölyede katılımcılar, müzik ve meditasyon gibi duysal uyarılarla desteklenen bir ortamda, geleneksel olmayan yüzeyler üzerinde çalışmışlardır (Sanat Kampı, 2023). Bu tür uygulamaların bireylerin içsel keşiflerini teşvik ettiği söylenebilir. Aynı zamanda, bu süreç, sanatın iyileştirici gücünü ortaya çıkarmakta ve bireylerin duysal dönüşümüne katkı sağlamaktadır (McNiff, 1998).

Sonuç olarak, bu çalışma, doğaçlama sanat üretiminin yalnızca estetik bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda bireylerin kendini tanıma, duysal boşalım ve sosyal etkileşim süreçlerine de katkı sağladığını göstermektedir. Dewey'in (1934) "Sanat Deneyimi" adlı eserinde belirttiği gibi, sanat, bireyin yaşantıları ve kültürel belleğiyle şekillenen çok boyutlu bir ifade biçimidir. Bu bağlamda, doğaçlama sanat üretimi, yaratıcı düşünme becerilerini geliştiren, öz-yeterliliği artıran ve estetik duyarlılığı güçlendiren bir yöntem olarak değerlendirilebilir (Runco, 2014).

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Derya Şahin  <https://orcid.org/0000-0003-4256-259X>

Kübra Toprak  <https://orcid.org/0009-0002-7219-0870>

Sena Kaya  <https://orcid.org/0009-0008-9946-1304>

Kaynakça

- Bayram, A. (2019). *Güzel Sanatlar Liseleri üç boyutlu sanat atölye derslerinde aktif öğrenme yöntemlerinin öğrencilerin başarısına etkisi* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Baxter, P. & Jack, S. (2008). Qualitative case study methodology: Study design and implementation for novice researchers. *The Qualitative Report*, 13(4), 544–559.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins.

- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch & Company.
- Dissanayake, E. (1995). *Homo aestheticus: Where art comes from and why*. University of Washington Press.
- Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. Yale University Press.
- Freud, S. (1900). *The interpretation of dreams*. Basic Books.
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Basic Books.
- Gombrich, E. H. (1984). *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. Phaidon.
- Işır, Ö. (2017). *Tasarım eğitiminde workshop uygulamalarının öğrencilerin yaratıcılıklarına etkisi* (Doktora tezi). Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Işır, Ö. & İnce, M. (2021). Tasarım eğitiminde workshop etkinlikleri üzerine bir durum alışması. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7, 1–15.
- Jung, C. G. (1964). *Man and his symbols*. Doubleday.
- Kolb, D. A. (1984). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. Prentice-Hall.
- McNiff, S. (1998). *Art-based research*. Jessica Kingsley Publishers.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: Improvisation in life and art*. Tarcher/Putnam.
- Penrose, R. (1958). *Picasso: His life and work*. Harper & Brothers.
- Picasso, P. (n.d.). Every child is an artist. The problem is how to remain an artist once we grow up [Quote].
- Read, H. (1943). *Education through art*. Faber & Faber.
- Rogers, N. (1993). *The creative connection: Expressive arts as healing*. Science & Behavior Books.
- Runco, M. A. (2014). *Creativity: Theories and themes: Research, development, and practice*. Academic Press.
- Sanat Kampı. (2023). Sezgisel resim atölyesi. <https://sanatkampi.com/atolyeler/>
- Sawyer, R. K. (2000a). Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the aesthetics of spontaneity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 149–161.
- Sawyer, R. K. (2000b). *Improvised dialogues: Emergence and creativity in conversation*. Greenwood Publishing Group.
- Tatarkiewicz, W. (1970). *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. Nijhoff.
- Tolstoy, L. (1897). *What is art?* (R. Pevear & L. Volokhonsky, Trans.). Penguin.
- Torrance, E. P. (1966). *Torrance tests of creative thinking*. Scholastic Testing Service.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and reality*. Tavistock Publications.
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). Sage Publications.

Dijital ortamda sorunlu bir alan olarak “deepfake” teknolojisinin akademik çalışmalarına yönelik bibliyometrik analizi

Bibliometric analysis of academics studies on “deepfake” technology, a problematic area in digital environment

Serpil Kır Elitaş^{1*} , Türker Elitař² 

¹ Doç. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, İletişim Fakóltesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Hatay, Türkiye

² Doç. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, İletişim Fakóltesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Hatay, Türkiye

Özet: Yapay zekâ tabanlı içerik üretim araçları arasındaki en dikkat çekici örneklerden biri olan deepfake, toplumsal güven, medya temsilleri ve etik değerler üzerinde çok katmanlı etkiler yaratmaktadır. Bu çok yönlü etki alanı nedeniyle, deepfake teknolojisinin literatürdeki yönelimlerinin bilimsel olarak haritalandırılması ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Çalışma deepfake terimini anahtar kelime olarak kullanarak Web of sciences veri tabanında dizinlenmiş dokümanlara odaklanmaktadır. Veriler incelendiğinde deepfake ile ilgili olarak Web of sciences veri tabanında ilk kez 2019 yılında yayınlanmış dokümandan 2024 yılına kadar 91 doküman dikkat çekmektedir. İlgili dokümanlardan elde edilen veriler bibliyometrik analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir. R-Studio programında yer alan “biblioshiny” yazılımı yardımıyla, yayınların temel bilgilerine, konu ile ilgili olarak en fazla yayın yapan yazarlara, yıllara göre dağılımına, ortalama alıntı sayılarına, yayın yapan yazarlara, en çok atıf alan yazarlara, sorumlu yazarların ölkelerine, ölkelerin konu ile ilgili bilimsel üretkenliklerine, en çok atıf alan bilimsel dergilere ve en çok atıf yapılan yayınlara göre analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Deepfake, Biblioshiny, Bibliyometrik analiz, R-studio, Web of Sciences

Abstract: One of the most striking examples of artificial intelligence-based content production tools, deepfake has a multi-layered impact on social trust, media representations, and ethical values. Due to this multifaceted impact, there is a need to scientifically map the trends in deepfake technology in the literature. The study focuses on documents indexed in the Web of Sciences database using the term “deepfake” as a keyword. When the data is examined, 91 documents related to deepfake published in the Web of Sciences database between 2019 and 2024 stand out. The data obtained from the relevant documents was examined using a bibliometric analysis method. With the help of the “biblioshiny” software included in the R-Studio program, the publications were analyzed in terms of their basic information, the authors who published the most on the subject, their distribution by year, their average number of citations, the authors who published, the authors who received the most citations, the countries of the responsible authors, the scientific productivity of the countries related to the subject, the scientific journals that received the most citations, and the most cited publications.

Keywords: Deepfake, Biblioshiny, Bibliometric analysis, R-studio, Web of Sciences

Citation: Elitaş, S. K. ve Elitaş, T. (2025). Dijital ortamda sorunlu bir alan olarak “deepfake” teknolojisinin akademik çalışmalarına yönelik bibliyometrik analizi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 120-134.

Giriş

Teknolojinin bugün yapay zeka ile entegre bir şekilde bireyin var olduğu tüm yaşamsal alanlarda kendini hissettirmesi, bireyin bu alanlarda kendini güncellemek zorunda bırakmıştır. Özellikle bu güncelleme birey-araç ilişkisi bağlamında daha aktif bir görünüm arz ederken, araç ile ilişkisini geliştiren bireyin sosyal dinamizasyon içindeki varlığı ve düşünsel süreçleri de değişime uğramıştır. Yapay zekâ ile birlikte bireyin güvenliğini kazanan araçsal teknoloji, bireyi fiziksel olarak katılım sağladığı kamusal alanından sıyrılarak birey için araç temelli yeni bir kamusal alan oluşturmakta ve yeni kamusal alan içinde sezgisel ve algısal tutumlarını geliştirmektedir. Bu bağlamda araç temelli teknolojinin yapay zekâ ile birlikte artan cazibesi, bireyin gerçek ile sanal arasında kalmış bir yaşam alanı inşa etme zaruriyetini ortaya koymuştur.

Yapay zekâ temelli teknolojinin ontolojik olarak kanıtlanabilirliğini bugün gerçek ortamların ötesinde sanal ortamlar üzerinden açıklamak yerinde olacaktır. Sanal ortamlarda çevrimiçi yaşam döngüsüne katılan birey yapay zekânın ontolojisi içerisinde yer alan alternatifliğin vermiş olduğu hazzı sınırsızca yaşarken, bu sınırsız gerçek yaşama paralel melez bir algı ve tutumu tatmaktadır. Bugün dijital platformları birçok sebepten ötürü kullanan insanların önünden nesnel gerçeklikte olmayacak kadar veri ve içerik geçmektedir. Bu içeriklerle günlük eğlence, sosyalleşme ya da haber alma ihtiyacını gidermeye çalışan kullanıcılar, görerek ya da işiterek öğrenme güdülerini dâhil oldukları çevrimiçi kültürde de devreye sokmaktadırlar (Elitaş, 2022).

İnsan aklının yaratıcılığına ve yaratma kapasitesine giderek daha fazla güvenmeye başladığının bir kanıtı olan yapay zekâ, iletişimsel faaliyet içinde sanal yaşamdaki alternatif kimlikleri ile bu uzamda var olan bireyin öğrenme sürecine ve düşünce sürecine doğrudan etki etmektedir. Yapay zekâyı insan zekâsının bir ürünü olarak görmek yerine, onu süper zekâlı bir nesne olarak konumlandıran bireyin sanal kimliği ile geliştirmiş olduğu düşünsel ve algısal birikim, yapay zekâ çıktılarının sorgulanabilirliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu durum, söz konusu içeriklerin ait olduğu sosyal sınıf, ideolojik duruş ya da fiziksel katılım sağladığı yaşam normları ekseninde yorumlanmasına neden olmaktadır.

Avantaj ve dezavantajları ile özellikle iletişim becerilerinin ve etkileşim pratiklerinin değişkenliğinde teknolojinin kutsayıcılığını üstlenen yapay zekâ, bugün teknoloji tabanlı geliştirilen iletişim eyleminin önemli unsuru olarak dikkat çekmektedir. Yapay zeka iyi niyetli bir alternatif kimliğin gelişiminden sorumlu olduğu kadar kötü niyetli alternatif kimliklerin de çevrimiçi uzamdaki manipölasyon, sahtecilik, karalama, şantaj vb. görsel ve işitsel dedikoduların yayılmasında da etkin rol oynar. Özellikle yapay zekânın bir çıktısı olan deepfake bu anlamda sorunlu bir alan olarak dikkat çekmektedir.

Aralık 2017 tarihinde Deepfakes adlı bir ‘Reddit’ kullanıcısı resimlerdeki ve videolardaki yüzleri değiştirebilen açık kaynaklı yapay zekâ araçları tarafından oluşturulan sahte pornografik videolar yayınlamıştır. O tarihten itibaren deepfake özellikle başta yüz olmak üzere, insan görüntüsünün yapay zekâ yöntemiyle yeniden oluşturulmasını anlatmak için kullanılan bir terim olarak literatüre girmiştir (Zhang, 2022). 2018 yılına Obama’nın, Trump’a ettiği küfürle gündeme başlarken bütün dünya Amerika’ya odaklanmış ve oradan gelecek açıklamaları merakla beklemeye başlamıştır. Ancak 2017 yılında ‘Deepfake’in varlığını iletişim teknolojilerinde hissettirmesi ile başlayan sürecin çok kısa bir zaman diliminde sınırsızca elde ettiği cüretin teknoloji kaynaklı olduğu anlaşılmış, Obama’nın bu videosu aslında Jordan Peele ve BuzzFeed tarafından üretilmiş sahte bir video olduğu tespit edilmiştir (Lee ve Qiufan, 2023).

Deep (derin) ve fake (sahte) kelimelerinin birleşimi deepfake, literatürde derin öğrenme şeklinde karşılık bulmaktadır. Özellikle son dönemlerde dijital mecralarda siyasetten film yıldızlarına kadar birçok kişinin şaşırtıcı görüntü ve ses kayıtlarının şoke edici etkisi sonucunda kamuoyunca bilinirliği artan deepfakeler genel olarak, insanların yüzlerinin ve seslerinin başka yüzler ve sesler tarafından izinsiz bir şekilde takas usulünce kullanılıp dijital olarak manipölö edilen hipergereki videolardır (Westerlund, 2019). Daha sade bir anlatımla

deepfake teknolojisi görüntü ve sesi öğrenen daha sonra insanların asla söylemedikleri veya yapmadıkları şeyleri başkası adına yapan videolardır (Siekierski, 2019).

Elitaş (2022), yaşanan bu teknoloji krizini şu şekilde özetlemiştir; Deepfake teknolojisinin temel mantığı oldukça basittir; ancak işlevsel bir model üretmek, önemli ölçüde veri ve işlem gücü gerektirir. Örneğın bu durumu siyasi figürler bağlamında ele alırsak, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı yerine Rusya Devlet Başkanı'nın televizyon aracılığıyla Amerikalılara seslendiğı sahte bir video üretmek teknik olarak mümkündür. Bunun için öncelikle, kaynak figür (Rusya Devlet Başkanı) ile hedef figür (ABD Başkanı) arasındaki yüz verilerini içeren eğitim veri setlerinin oluşturulması gerekir. Bu süreç, deepfake üretiminin en karmaşık ve zaman alıcı aşamalarından biridir. Hem kaynak hem hedef kişiye ait binlerce dakikalık video verisi toplanır, ardından bu görüntülerden yalnızca yüz bölgesi kırılarak yapay zekâ sistemine tanıtılır. Son aşamada, algoritmalar bu yüz verilerini haritalayarak gerçekçi yüz aktarımını sağlayacak derin öğrenme modelini eğitir.

Metaverse ortamda gerçeğın hızla yayılması gibi derin sahteciliğın de hızla yayılması kullanıcılar için tehlike arz etmektedir. Bu bağlamda sanal ortamda kişileri ya da olayları yanlış anlatan ya da manipüle etmek için kullanılan birçok teknik olmasına rağmen, deepfake yapay zekâyı kullanarak derin öğrenme tekniğı ile içeriğini kişileri kullanarak hazırlaması özelliğı ile diğer sahtecilik tekniklerden daha etkili ve daha tehlikeli olmasına neden olmaktadır. Deepfake ile oluşturulan içerikler kişisel verilerin izinsiz kullanılması, kamuoyunun yanlış yönlendirmesi gibi etik ve hukuki olarak birçok sınırı zorlamaktadır. Örneğın insanların resim ya da seslerinin kullanım haklarına sahip olmadan, kullanarak içerik üretilmesi kişinin mahremiyetine saldırıdan, dolandırıcılığa kadar birçok suçu içinde barındırmaktadır (Dodge vd., 2018).

Deepfake terimi ilk kez 2017 yılında literatüre girmiştir. Bu tarihten itibaren derin öğrenme tekniğının kullanıldığı deepfake teknolojisinin sanal ortamdaki dezavantajlarına ve olası olumsuz sonuçlarına yönelik henüz bir kontrol mekanizması tam anlamı ile geliştirilmiş değıldir. Dedektif ağılar sanal ortamda şu an tek önleyici ve hata bulucu bir gelişme olarak dikkat çekmektedir.

Akademik bağlamda da deepfake henüz yeteri kadar bilimsel olarak tartışılmamıştır. Konuyu yayınlarına taşıyan birçok bilim insanı deepfake için etik açıdan ve yasal anlamda konuyu tam anlamı ile irdeleme fırsatı bulamamıştır (Tuysuz ve Kılıç, 2023: 5-6; Garcia, 2025) Ancak yine de çalışma kapsamında elde edilen veriler deepfake ile ilgili olarak bilimsel ilginin her geçen gün arttığını göstermiştir. Bu bağlamda çalışmada deepfake konusunda yapılan akademik çalışmaların bibliyometrik analizi yapılarak ileride yapılacak akademik çalışmalara veri seti hazırlaması ve bilim insanlarını yönlendirmesinin sağlanması amaçlanmıştır.

Bilimsel verilerin artan teknoloji kullanımı ve bilgiye erişimin kolay ve düşük maliyetli olması veri tabanlarında ciddi bir birikim ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu birikimin faydalı bir şekilde kullanılması ve artan verilerin sınıflandırılması hem bilim insanları için kolaylık hem de elde edilen bilimsel verilerin sürekliliğini sağlayacaktır. Bu durumda bibliyometrik çalışmalar giderek daha önemli bir hale gelmektedir.

“Geçmişte yapılan araştırmaların sentezlenmesi, araştırma alanlarının ilerlemesi için önemli bir basamak sayılmaktadır. Bir alışma alanındaki kaynakların sayısı karşısında araştırmacılar çoğı zaman zorlanmaktadır. Bu sebeple kaynak zenginliğı ve önemli araştırmaların etkilerini ortaya çıkaracak tekniklere yer verilmelidir. Bibliyometrik analizler oldukça kısa bir zamanda okuma düzeyini etkili şekilde sağlayacak yöntemlerden birisidir” (Kurutkan ve Orhan, 2018; İnci, 2022: 12).

Bibliyometrik analiz için büyük veri kümelerine ihtiyaç vardır. Bu büyük veri kümesi içerisinde öznel yorumların ortadan kaldırılacak şekilde yazar, verilerin işlenmesi, sınıflandırılması ve desenlenmesi için bilgisayar beceri ve istatistiki veri okuma becerisine ihtiyaç duymaktadır. Bibliyometrik analiz, nicel ve nitel verilerin özelliğini inceleyerek veriler arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik kullanılan nicel bir yöntemdir. Bu yöntem ile bilimsel eğilimler ve gelişmeler belirlemek amacıyla bir dizi istatistiki teknik ve yazılım araçları kullanılır. Atıf analizi, dergi analizi, metin madenciliğı bu tekniklerden bazılarıdır.

Bibliyometrik analiz aynı zamanda güncel konuların, iş birliğı kalıpları ve disiplinler arası modelleri belirlemede kullanılabilir (Wang vd., 2018).

Çalışmanın Problemi

Deepfake teknolojisi bugün dijital ortamda gerçeklik algısının erozyona uğratılması noktasında manüplatif bir işlev görmekte ve kullanıcıların gerçek ile sahte arasındaki farkı ayırt edebilme kapasitelerini zayıflatmaktadır. Bu haliyle bilişsel algı, güven ve bilgi ekosistemi içerisinde ‘görünene güven’ ilkesini tehdit etmektedir. Gerçeğı ve insan zihninin algı yapısını yeniden inşa etme noktasında yüksek bir potansiye sahip olan deepfake tüm bu özelliklerinden dolayı oldukça önemli bir yapay zekâ ürünüdür. Dijital ortamlardaki etkinin gerçeğı dönüştürdüğü bu çağda bilimsel bir sorumluluk olarak deepfake teknolojisinin, felsefede gerçeklik kuramlarını yeniden anlamlandırma, sosyolojide toplumsal güvenin yeniden inşasında, hukukta bilişim suçlarının tanımlanmasında ve medya çalışmalarında görsel temsil ve dijital kültürün teknoloji odaklı dönüşümü çözümlemede irdelenmesi önemli rol oynamaktadır.

Bu çalışma yapay zekâ ürünü olan ve derin öğrenme yöntemi ile sürekli kendini güncelleyen deepfake’in akademik literatürdeki yerini ortaya koymak ve önemini niceliksel olarak açıklamak maksadı ile bilimsel literatürde deepfake içerikli akademik yayınlar bibliyometrik analizi yöntemi ile incelemeye tabi tutulmuştur.

Analiz kapsamında Web of sciences veri tabanında konu ile alakalı olarak yapılan ilk yayın ve son yayında dâhil olmak üzere dergiler, yazarlar ve ülkelere dair çeşitli faktörler incelenmiştir. Bu faktörlerin her biri, deepfake konusundaki araştırmaların yaygınlık ve gelişim seviyelerini anlamada önemli bir rol oynamaktadır.

Çalışmanın temel problemi deepfake üzerine yayınlanan dokümanların bibliyometrik profiline belirlemek ve profil üzerinden deepfake’in yapısal gelişimini, kavramsal yoğunluğu ve araştırma eğilimlerini açığa çıkarmaktır. Bu doğrultuda belirlenen problem ekseninde araştırma soruları şu şekildedir.

Araştırma Sorusu 1: Deepfake üzerine Web of sciences veri tabanında yayınlanmış dokümanların yıllara göre dağılım haritası nasıldır?

Araştırma Sorusu 2: Deepfake üzerine en fazla yayın yapan yazarların eğilimleri nelerdir?

Araştırma Sorusu 3: Deepfake üzerine en fazla yayın yapan ülkeler hangileridir?

Araştırma Sorusu 4: Deepfake üzerine yayın yapan yazarların en fazla kullandığı anahtar kelimeler nelerdir?

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Çalışmanın temel amacı deepfake konusunda yayınlanmış dokümanları bibliyometrik analiz yöntemiyle incelemektir. Bu temel amacın yanı sıra deepfake konusunun bilimsel yerini ve önemi belirleyebilmek çalışmanın alt amaçlarından biridir. Ayrıca çalışma kapsamında elde edilecek istatistikî verilerin, konu ile ilgili çalışma yapacak araştırmacılara bilimsel yayınlarında kullanabileceğı bir veri seti oluşturmada da çalışmanın alt amaçları arasındadır.

Gelişen teknoloji artık yapay zekâ ile desenlenmiş gerçek olmayan yeni bir yaşam alanı vadetmektedir. Metaverse olarak adlandırılan bu yeni yaşam alanında katılımcılar dijital isimleri ve kendilerini tanımlayan metaforları ile birlikte bu alanda var olurken, fiziksel yaşamdaki tüm ihtiyaçlarını da bu alandan giderme yoluna gitmektedirler. Bu ihtiyaçlardan biri de şüphesiz bilgidir. Herhangi bir konuya dair elde etmeye çalıştıkları bilgi ya da haberi yine sanal ortamda kontrol süzgecinden geçirerek algısını ve tutumu belirleyen kullanıcıların karşılaştıkları en önemli sorun şüphesiz bilgi ya da haberin doğru olup olmadığıdır. Bu

bağlamda özellikle üretici-ayırt edici yapay sinir ağıları tarafından sıklıkla oluşturulan ‘gerçek kavramı’ kullanıcı tarafından doğru ve güvenilir bir bilgi olarak algılanmaktadır.

Deepfake bir tür sahteci ağıdır. Kullanım amacına göre kullanıcıya avantaj sağlama noktasında verimli bir teknoloji olan deepfake, ancak kötü niyetli insanlar tarafından da tehlikeli dijital bir silah olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın önemi özü itibari ile konunun öneminin bir yansımasıdır.

Çalışma neticesinde elde edilecek veriler deepfake için bir bilimsel karne niteliğinde olması ve bilimsel ilgi düzeyinin ortaya koyulması bakımından çalışma kayda değer bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Ayrıca deepfake üzerine Web of Science veri tabanındaki yayınlanan dokümanlara dayalı kapsamlı bir bibliyometri çalışmasının bulunmaması nedeniyle bu çalışmanın deepfake, derin öğrenme ve yapay zekâ alanına yarar sağlayacak olması bakımından da önem arz etmektedir.

Ayrıca çalışma verilerinin ortaya çıkarılması ve analiz edilmesi safhasında bibliyometrik analiz yönteminin kullanılması bakımından da önem arz etmektedir. Çünkü bilimsel verilerin toplanması ve analiz edilmesi, ilgili literatürün istatistiki verilerle anlaşılır olması ve mevcut bilgi birikiminin değerlendirilmesi konusunda bibliyometrik analizin nitel çalışmalarda önemi her geçen gün artmaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışmanın merkezinde deepfake bulunmaktadır. Deepfake ile ilgi bilimsel verilerin toplanması sürecinde Web of science veri tabanında dizinlenmiş makale, kitap bölümü ve erken görünümdeki makaleler ile çalışma sınırlandırılmış olup diğer bilimsel veri tabanları kapsam dışı bırakılmıştır. Ayrıca bir diğer sınırlılıkta zaman aralığı ile ilgilidir. Deepfake ile ilgili olarak Web of science’da dizinlenen ilk makale 2019 tarihinde olduğu için çalışma 2019-2024 tarihleri arasında yayınlanan dokümanları kapsamaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada dijital niteliğinin yanı sıra bilimsel bir potansiyel barındıran ancak tam anlamıyla bilimsel sınırları çizilemeyen deepfake kavramının, bilimsel haritalandırılmasını ortaya koymak amacıyla bibliyometrik analiz yöntemine başvurulmuştur. Bibliyometrik analiz, büyük hacimli bilimsel verilerin işlenmesinde ve yüksek araştırma etkisi yaratmada sağladığı faydadan dolayı son yıllarda popüler olarak kullanılan bir yöntemdir. Özellikle bilimsel çalışmalarda bibliyometrik analizler makale ya da dergi performansında ortaya çıkan eğilimleri, iş birliği modellerini ve araştırma bileşenlerini ortaya çıkarmak gibi sebeplerden dolayı tercih edilmektedir. (Donthu et al, 2021). Bu yöntem, araştırma konusunun zaman içindeki değişimini ve gelişimini somut verilerle ortaya koymaktadır. Bibliyometrik analizde yer alan büyük ve nesnel veriler öznel değerlendirme ile yorumlanabilmektedir. Bibliyometrik analiz iki temel yaklaşımı içerir: performans analizi ve bilim haritalaması. Performans analizi, toplam yayınlar, yazar katkıları ve atıflarla ilgili göstergeler gibi ölçütleri kullanarak araştırmacıların, kurumların ve ülkelerin etkisinin değerlendirilmesini içerirken, bilimsel haritalandırma araştırmanın yapısını ve dinamiklerini haritalamaya yardımcı olmaktadır.

Araştırmanın türü

Bu çalışmanın yöntemi ile deepfake kavramıyla ilgili bilimsel çalışmaların bibliyometrik profillerinin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda araştırma, tür olarak betimsel içerik analizi sınıfına girmektedir. İçerik Analizi içinde bir yöntem olan betimsel içerik analizinde amaç elde edilen bulguların özetlenerek okuyucuya sunulmasıdır (Eryılmaz ve Deniz, 2019). Betimsel içerik analizinde elde edilen bilgilerin doğru ve sistemli bir şekilde ortaya koyulması, bilgiler ışığında elde edilen verilerin analize tabi tutulması ve yorumlanması gerekmektedir. Betimsel içerik analizi sürecinde veriler belirli temalar altında sınıflandırılarak anlamlı desenlerin ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. (Creswell, 2013: 179-200; Neuendorf,

2017: 1-12). Bu doğrultuda verinin bağlamsal ve kavramsal olarak yorumlanmasının sağlanması ve bunu sistematik bir yapıya dönüştürölmesi araştırmanın konu ile ilgisine bağludur (Mayring, 2014: 39-52; Schreier, 2012: 55-83). Araştırıcı, analiz sürecinde verilerde tekrar eden kavramları, eğilimleri ve içerik yapılarını tanımlar; bu temalar üzerinden anlamlı bütünlükler oluşturur (Krippendorff, 2018: 128-139). Betimsel içerik analizi verilerin sistemli bir şekilde sunulması ve sayısal veriler ile desteklenebilecek bir esnekliğe sahip olması bakımından nitel yöntemlerde sıklıkla tercih edilmektedir.

Verilerin toplanması

Çalışmada veriler Web of science veri tabanında anahtar dizin kullanılarak elde edilmiştir. Web of science içinde yer alan milyonlarca veri içinde “Deepfake”, “deepfake” anahtar dizinleri ile yapılan arama neticesinde 91 veriye ulaşılmıştır. Elde edilen Web of science kayıtları plain text (.txt) formatında dışa aktarılmış, ardından bu veriler R Studio ortamında, Bibliometrix kütüphanesi ve Biblioshiny arayüzü kullanılarak analiz edilmiştir. Çalışmada İngilizce yazılmış makaleler haricindeki diğer dillerdeki makaleler de kapsam dışı bırakılmıştır. Ayrıca deepfake ile ilgili Web of science veri tabanında yayınlanan makaleler tarihsel olarak da zaman sınırlamasına tabi tutulmuştur

Araştırma Bulguları ve Yorumlar

Konu üzerinde yapılan araştırmada, Web of Science (WoS) veri tabanlarında “Deepfake” ve “deepfake” anahtar kelimeleri ile dokümanların “topic” kısmında arama yapılarak elde edilen veriler, R programlama dilinde kullanılan “bibliometrix” paketinin web tabanlı ara yüzü olan “biblioshiny” platformuna aktarılmıştır. Bu veriler üzerinde gerçekleştirilen kapsamlı analizde temel verilere ilişkin bulgular Tablo 1’de sunulmaktadır.

Tablo 1. Deepfake ile İlgili Olarak Temel İstatistiki Bilgiler

Zaman Aralığı	2019-2024
Kaynaklar (Dergiler, Kitaplar, vd.)	61
Belgeler	91
Yıllık Büyüme Oranı %	73,01
Belge Ortalama Yaşı	1,33
Doküman Başına Ortalama Atıf	17,23
Kaynaklar	4081
Belge İçeriği	
Yazarların Anahtar Kelimeleri	418
Yazarlar	350
Yazarların İşbirliği	
Tek Yazarlı Dokümanlar	11
Ortak Yazarlı Dokümanlar	4,1
Uluslararası Yazar Ortaklığı	36,26
Doküman Türü	
Makale	85
Kitap Bölümü	2
Erken Görünüm	4

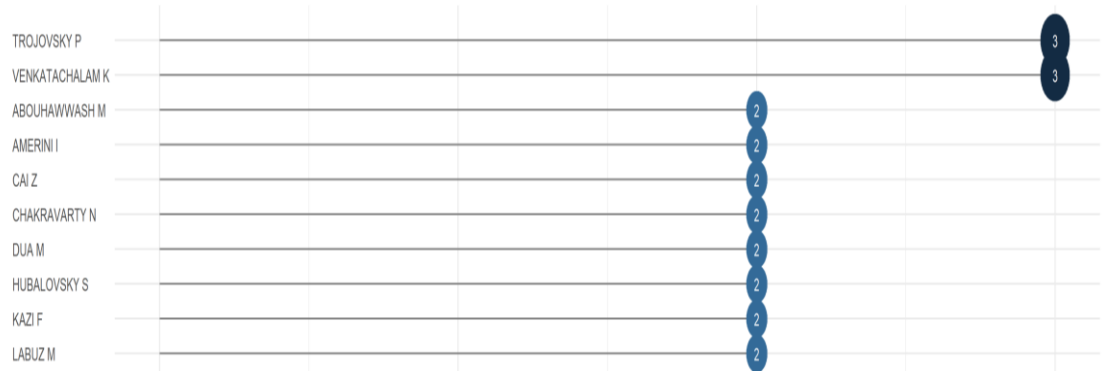
Tabloda yer alan temel istatistikler incelendiğinde; taranan veri tabanında 2019-2024 yılları arasında 61 kaynaktan 91 adet belgenin yer aldığı, bu belgelerden 85 tanesinin makale, 2 kitap bölümü ve 4 tanesinin erken erişim makale olduğu belirlenmiştir.

Yıllık %73.01'lik büyüme oranı, deepfake konusundaki akademik ilginin yüksek ve araştırma faaliyetlerinin oldukça dinamik bir yapıya sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Literatürdeki bu hızlı genişleme, araştırmacıların konuya olan ilgisinin arttığını ve yeni bulgularla tartışmalara açık olduklarını göstermektedir. Bunun yanı sıra, belgelerin ortalama yaşının 1.33 olması, literatürün son yıllarda üretildiğini ve dolayısıyla bu alandaki araştırmaların son derece güncel olduğunu işaret etmektedir.

Bu belgelerin yıllık büyüme oranının %73.01, belge yaş ortalamasının 1.33, doküman başına ortalama atıf sayısının 17.23 olduğu görülmektedir. Bunun yanında 350 yazarın katkıda bulunduğu belgeler arasında sadece 11 tanesinin tek yazarlı olduğu, doküman başına ortak yazarlık oranının 4.1 ve uluslararası ortak yazarlık oranının ise %36.26 seviyelerinde olduğu belirlenmiştir.

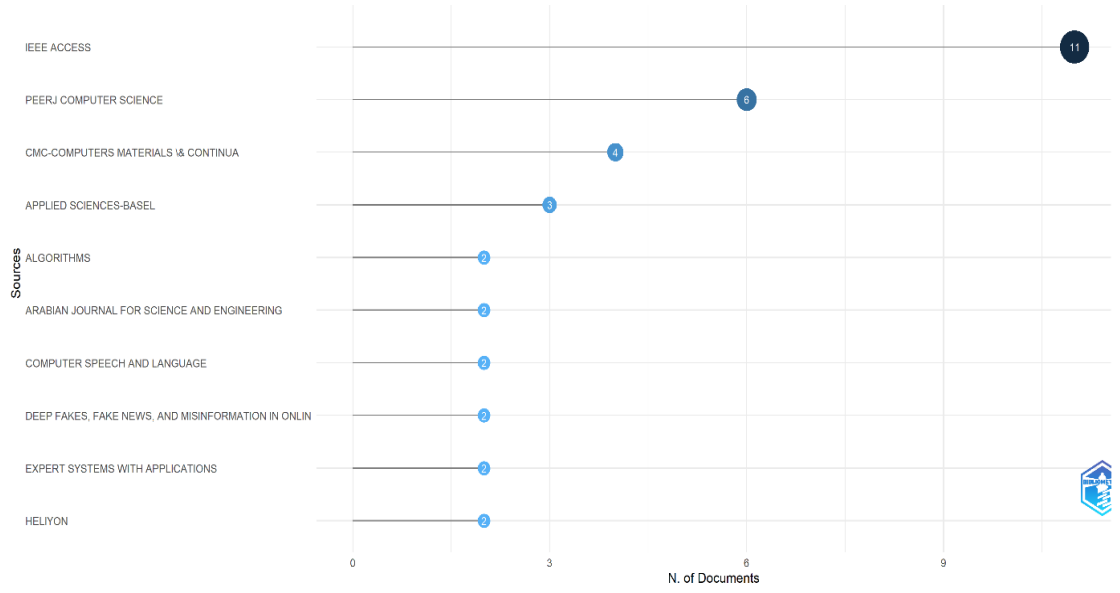
Yazar bilgileri incelendiğinde, 350 yazardan yalnızca 11'inin tek başına doküman ürettiği görülmektedir. Bu durum, deepfake üzerine yapılan araştırmaların çoğunun grup çalışmaları şeklinde gerçekleştirildiğini ve birçok yazarın konuyu derinlemesine ele aldığını göstermektedir. Ortak yazarlık oranının %4,1 olması, akademik iş birliğinin yaygın olduğunu ve pek çok çalışmanın birden fazla yazar tarafından yürütüldüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca, uluslararası ortak yazarlık oranının yalnızca %36,26 olması, bu alandaki araştırmaların büyük çoğunluğunun uluslararası bağlamda yapıldığını ve uluslararası iş birliklerinin belirgin bir şekilde yüksek olduğunu göstermektedir. Bu bulgular, deepfake konusundaki araştırmaların uluslararası alanda daha fazla yayılım gösterebileceğine dair önemli bir işaret sunmaktadır.

Şekil 1. Deepfake ile İlgili Olarak En Fazla Yayın Üreten Yazar Bilgileri



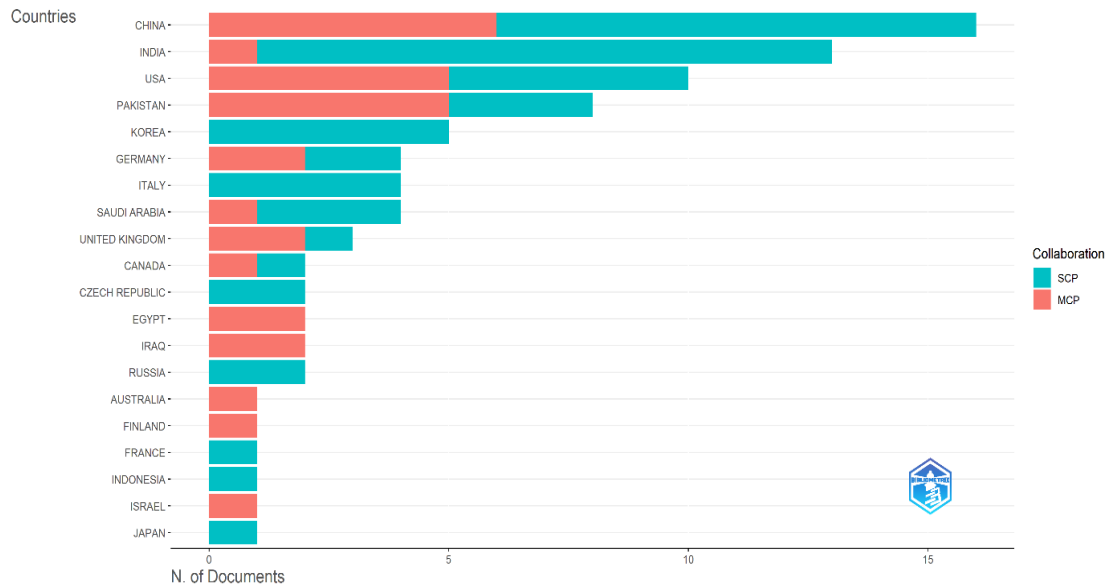
Analiz edilen zaman aralığında deepfake konu alanında en fazla yayın üreten yazarların sırasıyla P. Trojovsky (f=3) ve K. Venkatachalam (f=3) olduğu görülmektedir. İlgili alana en çok katkı sağlayan ilk iki yazarın yaptıkları toplam katkı, tüm yayınların yaklaşık %7'sini oluşturmaktadır.

şekil 2. Deepfake ile İlgili Olarak En Fazla Yayın Üreten Dergi Bilgileri



şekil 2 ortaya konulan verilere göre, deepfake konusuyla en fazla ilişkilendirilen kaynak, 11 makalesiyle “IEEE Access: The Multidisciplinary Open Access Journal”dir. İkinci sırada ise 6 makale ile “PEERJ Computer Sciences” dergisi bulunmaktadır. “CMC-Computer Materials And Continua” dergisi ise 4 makale ile üçüncü sırada yer almaktadır. Bu dağılım, deepfake konusundaki akademik çalışmaların hangi dergilerde yoğunlaştığını ve bu dergilerin konunun ele alınışındaki etkisini ortaya koymaktadır.

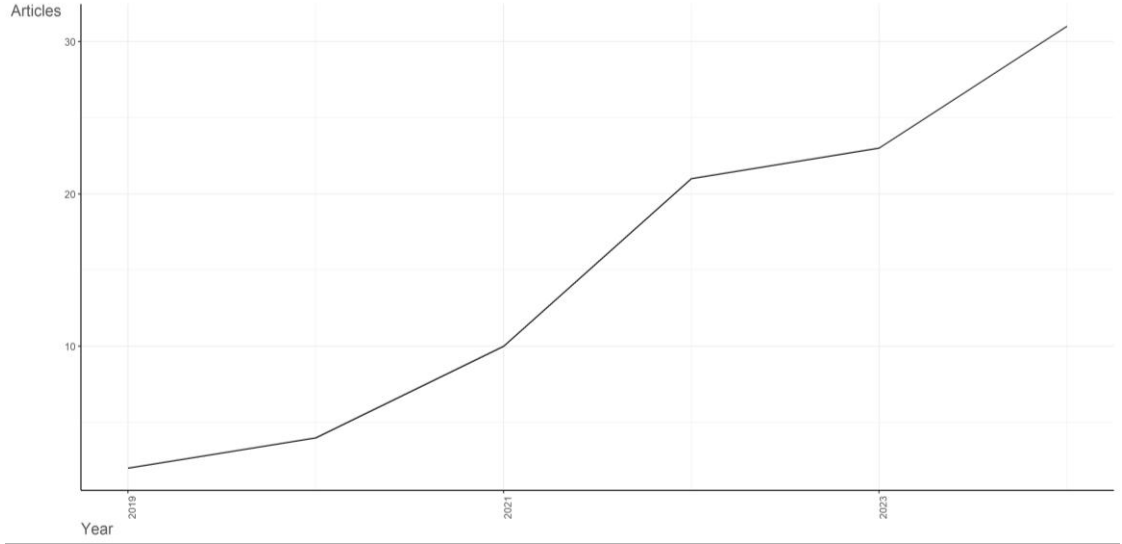
şekil 3. Deepfake ile İlgili Olarak En Fazla Yayın Üreten Ülke Bilgileri



şekil 3’de MCP (Multiple Country Publications) bir yayında birden fazla ülkenin yazarlarının iş birliği yaptığını gösterirken, SCP (Single Country Publications) bir yayında yalnızca tek bir ülkenin yazarlarının yer aldığını göstermektedir. Bir ülkenin SCP ve MCP değerlerinin toplamı ilgili ülkede üretilen toplam yayın sayısını göstermektedir. Bütün bu bilgiler ışığında en çok katkı sağlayan ülkenin 16 döküman ile Çin olduğu görölmektedir. Çin’in ardından 13 makale

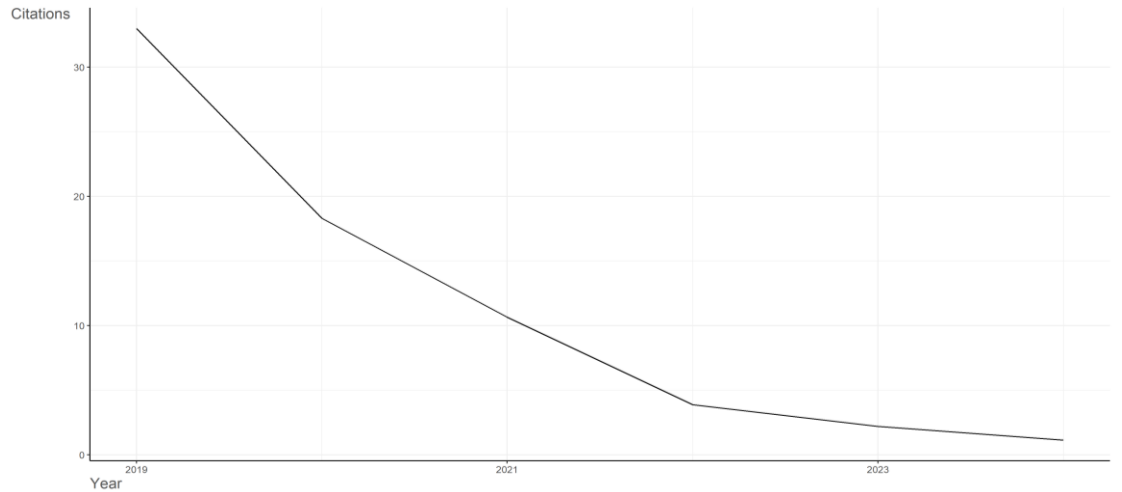
ile Hindistan'ın ikinci ve 10 makale ile Amerika Birleşik Devletleri'nin üçüncü sırada yer aldığı tablodan anlaşılmaktadır. Son sırada yer alan ülkenin ise 1 SCP çalışma ile Japonya olduğu görülmektedir.

Şekil 4. Deepfake ile İlgili Olarak Yıllık Bilimsel Üretim Grafiğı



Yukardaki yıllık bilimsel üretim grafiğinde deepfake ile ilgili olarak ilk bilimsel yayının 2019 yılında yapıldığı gözlemlenmektedir. 2019 yılında 2; 2020 yılında 4; 2021 yılında 10; 2022 yılında 21; 2023 yılında 23 ve 2024 yılında 31 bilimsek yayının Web of sciences tarafından dizinlendiğı belirlenirken, deepfake konusunda bilimsel ilginin her geçen yıl arttığı tespit edilmiştir. Yayın trendi bağlamında dalgalanma şeklinde bir görünüm arz etmeyen deepfake konusunda özellikle 2021 yılında ciddi bir artış yaşandığı gözlenmektedir.

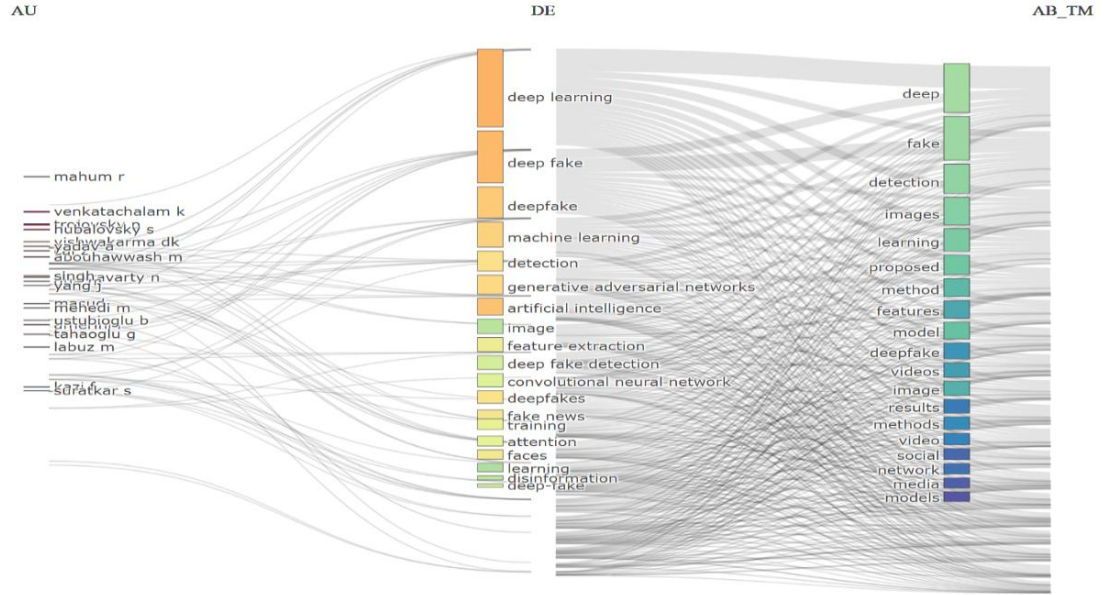
Şekil 5. Deepfake ile İlgili Olarak Yıllık Atıf Üretim Grafiğı



Deepfake ile ilgili olarak bilimsel çalışmaların sürekli arttığını Tablo 1'de tespit edilmiştir. Ancak Tablo 2'de ise deepfake ile ilgili olarak artan yayın sayısının tam aksi bir durum gözlemlenmektedir. Web of sciences veri tabanında artan deepfake yayın sayısı dikkat çekerken yine aynı veri tabanının verilerine göre yayınlanan yayın içinde giderek azalan bir

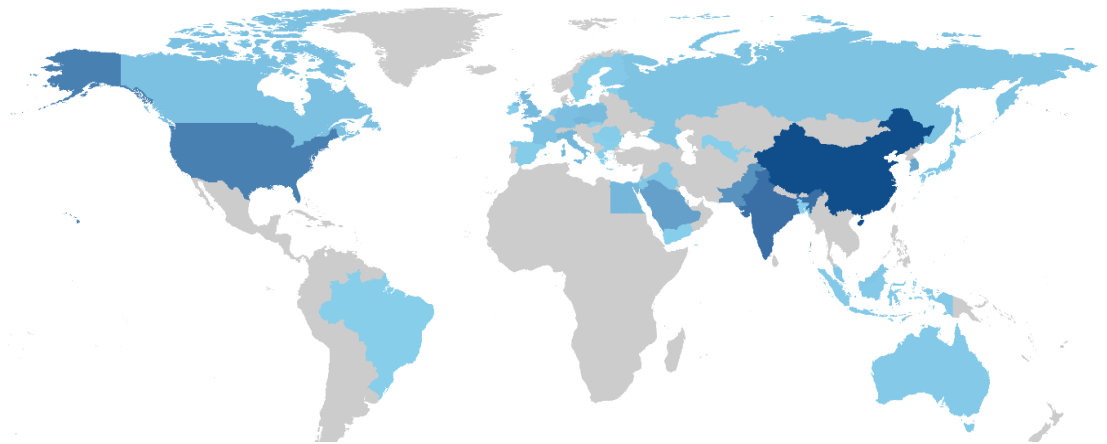
atıf ortalaması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda deepfake ile ilgili olarak yapılan atıfların başka veri tabanlarında taranan yayınlara kaydıği sonucunu çıkarmak yerinde olacaktır.

Şekil 6. Deepfake ile İlgili Üç Alan Grafiği



Yukardaki üç alan grafiğinde sol bölüm yazarlar orta kısımda anahtar kelimeler ve sağ kısımda ise deepfake ile ilgili yapılan akademik çalışmaların özetlerinde en fazla kullanılan kelimeler gösterilmektedir. Üç alan grafiği ile konuya yönelik Web of sciences veri tabanında en fazla yayın yapan yazarlar, onların kullandıkları anahtar kelimeler ve bu yazarların özetlerinde en fazla kullandıkları kelimelerin birbirleri ile ilgili ilgi düzeyleri ortaya çıkmıştır. İlişkilerin gösterildiği gri bağlantılarda, yazarlardan başlayan ilişki anahtar kelimelere ve daha sonra yazarların dergilerdeki özetlerinde kullandıkları kelimelere doğru kurulmaktadır. Her alanda bulunan dikdörtgenlerin boyutu alana yapılan katkıyı ifade etmektedir.

Şekil 7. Deepfake ile İlgili Ülkelerin Bilimsel Katkı Haritası



Yukardaki şekilde konu ile alakalı olarak ülkelerin yapmış oldukları bilimsel katkı haritası görülmektedir. Haritada gri renkten başlayarak mavinin üç farklı rengi ile yayın sayısı

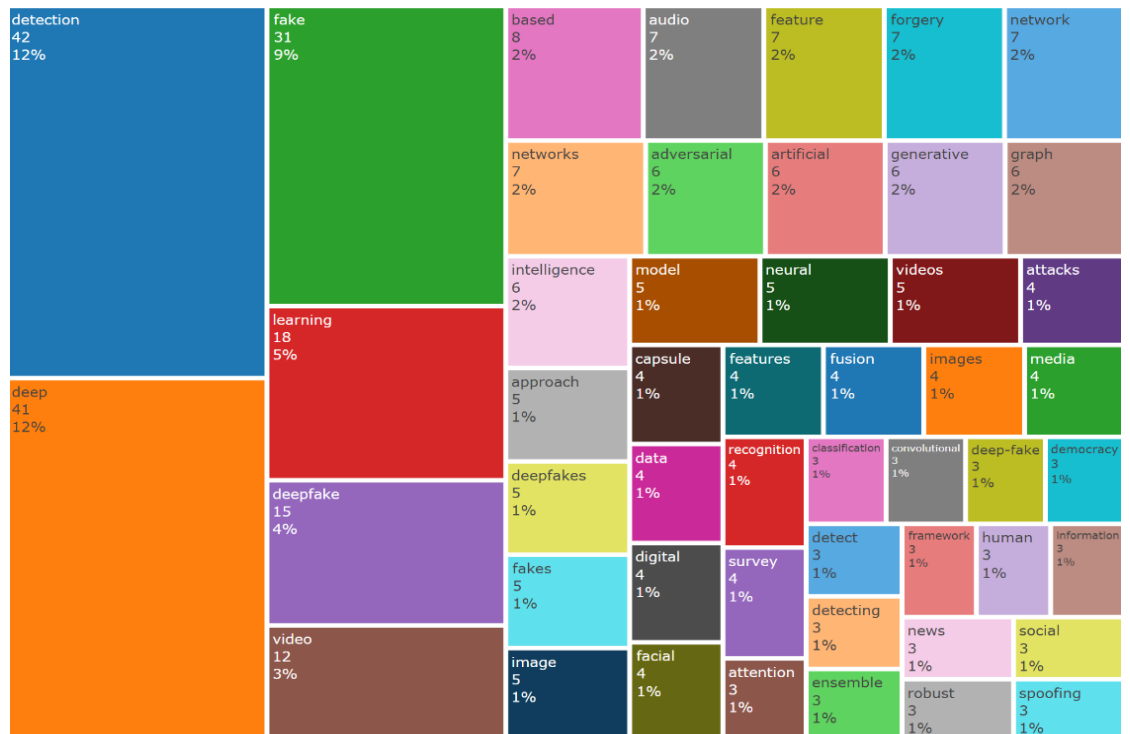
verilmektedir. Deepfake ile ilgili yapılan kısıtlamalar sonucunda ulaşılan veriler doğrultusunda en çok yayın üreten ülkenin aynı zamanda mavi renk açısından en koyu renge sahip olan Çin olduğu gözlemlenmektedir. Çinin ardında sırasıyla Hindistan ve Amerika konuya yönelik en fazla katkı veren ülkeler olarak gözükmüşken deepfake ile ilgili olarak Web of sciences veri tabanında dizinlenen dokümanların olmadığı ülkeler gri renk ile verilmiştir.

Şekil 8. Deepfake ile İlgili Olarak Kelime Bulutu Haritası



Kelime bulutu şeklindeki veri seti, konu ile alakalı olarak yazarların bilimsel yayınlarında en fazla kullandıkları kelimeleri göstermektedir. Merkeze alınan kelime konu alanına özgü en çok kullanılan kelimeyi ifade etmektedir. Bu bağlamda kelime bulutunda en çok kullanılan kelimelerin birbirlerine göre durumları incelendiğinde, en merkezde bulunan ve en büyük boyuta sahip “networks” kelimesinin deepfake konu alanına yönelik olarak en sık kullanılan kelime olduğu anlaşılmaktadır. Yine aynı şekilde “Images”, “image”, “countermeasures”, “neural-networks” kelimeleri de sıklıkla kullanılan kelimeler arasında görülmektedir.

Şekil 9. Deepfake ile İlgili Kullanılan Başlıklar



Yukardaki şekilde yazarların konu ile ilgili yapmış oldukları yayınlarında kullandıkları başlıklardaki kelimelerin ağaç haritası yer almaktadır. Şekildeki verileri incelendiğinde “detection”, “deep”, “fake”, “learning”, “deepfake” en fazla kullanılan beş kelime olduğu görülmektedir. Bu veriler ışığında deepfake konusunun aslında yaygın bir alanda kullanıldığı sonucuna varmak yerinde olacaktır.

Sonuç

Yapılan bibliyometrik analizde Web of sciences veri tabanında bulunan deepfake kavramıyla ilgili makale, kitap bölümü ve erken görünümlü makaleler çalışmanın kapsamına dâhil edilmiştir. Deepfake terimi veri tabanındaki arama için kullanılan anahtar kelimedir. Bu anahtar kelime kullanılarak veri tabanından elde edilen dokümanlar bibliyometrik analize tabi tutulmuş ve deepfake konusundaki ilişkiler açığa çıkarılmıştır. Web of sciences veri tabanından toplanan veriler R-Studio programında yer alan biblioshiny yazılımı ile analiz edilmiştir.

Bibliyometrik çalışmalarda büyük veri kümesi üzerinde çalışmak bilimsel bir eğilimdir. Ancak konunun hassasiyeti ve önem derecesi yüksek olduğu düşünülen bir konu içinde bilimsel dikkat çekmek amacıyla bibliyometrik analizin kullanılması uygundur. Bu bağlamda çalışma kapsamında deepfake ile ilgili olarak 91 yayının dizinlendiği görülmektedir. 2017 yılında literatüre giren deepfake kavramı ile ilgili olarak ilk makale 2019 yılında dizinlenmiştir. Bu iki yıl içinde deepfake ile ilgili olarak bilimsel herhangi bir çıktının olmaması bu teknolojinin bilimsel düzeyde anlaşılabilirliğinin zor olduğu göstermektedir. Ancak konu ile ilgili olarak ilk bilimsel dökümanın yayınlandığı 2019 tarihinden itibaren yayın sayılarında yaşanan %73.01 yıllık büyüme oranı konunun her geçen gün bilimsel düzeyde ele alınmaya başladığını ve akademik olarak daha fazla kabul gördüğünü göstermektedir.

Çalışma bulguları arasında dikkat çeken bir diğer sonuç ise 91 belgede kullanılan anahtar kelime sayısıdır. 103 anahtar kelimenin kullanıldığı bu makaleler deepfake ile ilgili olarak geniş alanda ele alındığını ve çeşitli konuları kapsadığını göstermektedir. Çeşitli konular ile birlikte geniş bir alanda dizinlenen makalelerin yazarları ile ilgili bilgiler incelendiğinde ise 91 belgede 350 yazarın katkı sağladığını görülmektedir. Bu istatistiki bilgi ışığında deepfake ile ilgili yapılan çalışmaların büyük bir çoğunluğunun ekip çalışması olduğu sonucuna varmak doğru olacaktır. Ayrıca 11 belge ise tek yazarlı olarak Web of sciences’da dizinlenmektedir. Ortak yazarlı makalelerin oldukça fazla olması, dokümanların ekip çalışmasının bir sonucu olduğunu gösterirken aynı zamanda araştırmaların çok ulusluluğunun da bir göstergesi olmaktadır. Uluslararası ortak yazar oranının %36 olması bu tezi doğrular niteliktedir.

Konuya dair yazarların üretkenliğine bakıldığında Pavel P. Trojovsky ve Kandasamy Venkatachalam’ın diğer yazarlara oranla daha fazla katkı sağladığı görülmektedir. Ayrıca araştırma alanındaki dergiler incelendiğinde, deepfake ile ilgili çalışmaların %12 si IEEE Access: The Multidisciplinary Open Access Journal’de yayınlanırken, %6’sı “PEERJ Computer Sciences” dergisinde yayınlanmıştır. CMC-Computer Materials And Continua” dergisi ise %4 ile üçüncü sırada yer almaktadır. Bu dağılım, deepfake konusundaki akademik çalışmaların bilgisayar bilimi ile ilgili dergilerde daha fazla yer bulduğunu göstermektedir.

Deepfake konusuyla ilgili 350 yazarın katkıda bulunduğu 91 çalışmada, en fazla katkı sağlayan ülkelerin sırasıyla Çin, Hindistan ve Amerika olduğu görülmektedir. En az katkı sağlayan ülke ise Japonya’dır. İşbirlikleri ile ilgili yazarların ülkelere bakıldığında Kore, İtalya, Cekya, Rusya, Fransa, Endonezya ve Japonya uluslararası işbirliği ile bilimsel katkı yaparken; Mısır, Irak, Avustralya, Finlandiya ve İsrail’in ulusal düzeyde katkı sağladığı görülmektedir.

Deepfake ile ilgili olarak yıllık üretim grafiği incelendiğinde en fazla yayının 2024 yılında yapıldığı görülürken en az yayının ise 2019 yılında yapıldığı tespit edilmiştir. İlk kez 2019 yılında akademik literatürde yer alan deepfake konusu sonraki yıllarda sürekli bir artış çizgisi içine girerken, bir önceki yıla göre yüzde yüzden fazla artışın yaşandığı yıl ise 2021 olmuştur.

Akademik yayın üretim eğrisi sürekli artış trendi içindeyken, yıllık atıf trendi ise yayın sayısı ile ters orantılı bir görünüm arz etmektedir.

Araştırmadaki tematik evrim haritası incelendiğinde, yazarların çalışmalarında deepfake'in yanı sıra “deep learning” ve “machine learning” kavramlarını kullandıkları tespit edilirken, deepfake ile ilgili yayınlarında ise en fazla detection, deep,fake ve learning kavramlarını kullandığı belirlenmiştir.

Çalışmanın analiz sonuçlarına genel olarak bakılacak olursa, deepfake ile ilgili bilimsel üretimin konu ile ilişkisinin ortaya konulduğu görülecektir. Bu bibliyometrik analiz sonuçları henüz bilimsel literatürde fazlaca yer almayan deepfake çalışmaları ile ilgili olarak araştırma yapmayı planlayan bilim insanlarına ve yazarlara bir yol haritası olacaktır.

Öneriler

- Yapılan çalışmada veri havuzunun toplanması noktasında uluslararası kabul görmüş Web of sciences veri tabanından faydalanılmıştır. Deepfake ile ilgili olarak başka veri tabanları da kullanılarak elde edilen sonuçlar bu çalışma sonuçları ile karşılaştırılabilir.
- Çalışmada örneklem grubu Web of sciences veri tabanında dizinlenen makale, kitap bölüm ve erken görünümlü makale ile sınırlı tutulmuştur. Konuyla ilişkili olarak daha geniş doküman (tez, konferans metni gibi) grubu ile çalışmanın kapsamının genişletilme olanağı bulunmaktadır.
- Çalışma sonucunda deepfake ile ilgili olarak bilimsel dokümanların özellikle Asya kıtasından fazlalığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Avrupa gibi yüksek internet kullanımı olan kıtalardan da bilimsel sonuç alınması için bilim insanları desteklenmelidir.
- Ayrıca içinde yaşadığımız dönemde yapay zeka ile entegre olmuş iletişim teknolojilerinin her geçen gün kullanıcı üzerindeki etkileri düşünüldüğünde deepfake gibi aldatıcı ve sahte içeriklerden korunmanın önemi artmaktadır. Bu bağlamda bu alanda çalışma yapacak yazarların desteklenmesi kapsamında Üniversiteler ve devlet tarafından sağlanan burslar, araştırma fonları ve akademik destek programları, genç araştırmacıların motive edilmesine ve yeteneklerinin geliştirilmesine yardımcı olabilir.
- Deepfake konusu sadece bilgisayar bilimi ya da iletişim biliminin çok ötesinde hassas bir konudur. Bu bağlamda bilimsel olarak multidisipliner yayınların üretilmesi çok önemlidir. Bu bağlamda hem uluslararası işbirliği hem de disiplinler arası işbirliği konunun yaygın etsini artıracaktır.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Serpil Kır Elitaş  <https://orcid.org/0000-0002-6653-6102>

Türker Elitaş  <https://orcid.org/0000-0001-8018-1208>

Kaynakça

- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed., pp. 179–200). SAGE Publications.
- Dodge A., House L., Johnstone E., Ridder, Costa and Johnstone (2019). *Using Fake Video Technology to Perpetuate Intimate Partner Abuse Domestic Violence Advisory*. https://www.cpedv.org/sites/main/files/webform/deepfake_domestic_violence_advisory.pdf (Erişim Tarihi:10.01.2025).
- Donthu, N., Kumar, S., Mukherjee, D., Pandey, N., Lim, M.W. (2021). How to conduct a bibliometric analysis: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 133, 285-296.
- Elitaş, T. (2022). Dijital manipölasyon ‘deepfake’ teknolojisi ve olmayanın inandırıcılığı. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(49), 113-128.
- Eryılmaz, S., Deniz, G. (2019). Türkiye’de programlama eğitimi ile ilgili yapılan çalışmaların incelenmesi: Bir betimsel analiz çalışması. *Eğitimde Kuram ve Uygulamalar*, 15(4), 319-338.
- Garcia (2025). *Reckoning With the Rise of Deepfakes*. The Regulatory Review.
- İnci, G., A. (2022), *Bilimin doğası öğretimi üzerine bibliyometrik bir analiz* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Antalya.
- Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4th ed., pp. 23–50; 128–139). SAGE Publications.
- Lee, K. & Qiufan, C. (2023), *Yapay Zeka* (Özçelik, İ. B., Çev.) İstanbul: Optimist.
- Mayring, P. (2014). *Qualitative content analysis: Theoretical foundation, basic procedures and software solution* (pp. 39–52; 66–74). Klagenfurt: Open Access.
- Neuendorf, K. A. (2017). *The content analysis guidebook* (2nd ed., pp. 1–12; 81–105). SAGE Publications.
- Schreier, M. (2012). *Qualitative content analysis in practice* (pp. 55–83; 147–152). SAGE Publications.
- Siekierski, B. J. (2019). Deepfakes: What can be done about synthetic audio and video? Economics, resources and international affairs division parliamentary information and research service. <https://lop.parl.ca/staticfiles/PublicWebsite/Home/ResearchPublications/InBriefs/PDF/2019-11-e.pdf> (Erişim Tarihi: 10.01.2025).

- Tüysüz, M. K. ve Kılıç, A. (2023). Analyzing the legal and ethical considerations of deepfake technology. *Interdisciplinary Studies in Society, Law, and Politics*, 2(2), 4-10
- Wang, W., Laengle, S., Merigó, J. M., Yu, D., Herrera-Viedma, E., Cobo, M. J., ve Bouchon Meunier, B. (2018). A bibliometric analysis of the first twenty-five years of the international journal of uncertainty, fuzziness and knowledge-based systems. *International Journal Of Uncertainty, Fuzziness And Knowledge-Based Systems*, 26(2), 169-193.
- Westerlund M. (2019). The emergence of deepfake technology: A review. *Technology Innovation Management Review*, 9(11), 39-52.
- Zhang, T. (2022). Deepfake generation and detection, a survey. *Multimedia Tools and Applications*, 81(5), 6259-6276.

Sanat terapisinde resim sanatının terapötik işlevi

*A therapeutic function of painting in art therapy**

Canan Altınışik Ercan¹ , Derya Şahin^{2*} 

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya, Türkiye

²Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Malatya, Türkiye

Özet: Sanat, tarihsel süreç boyunca bireylerin ruhsal ve bedensel denge arayışlarında önemli bir araç olarak kullanılmıştır. İlk insan topluluklarının ürettiği sanat eserleri, büyü, inanç, tedavi ve beslenme gibi yaşamsal ihtiyaçların bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Günümüzde ise sanatın psikolojik ve fizyolojik iyilik hâli üzerindeki etkilerine dair birçok çalışma mevcuttur. Sanatla uğraşmak bireyin kendini tanımasını, yaşam amacını keşfetmesini ve olumlu duygular geliştirmesini sağlamakta; aynı zamanda farkındalık ve içsel dengeyi desteklemektedir. Bu bağlamda sanat terapisi, bireylerin duygularını ifade etmeleri, bastırılmış yaşantılarını açığa çıkarmaları ve psikolojik bütünlüklerini yeniden inşa etmeleri amacıyla kullanılan bütüncül bir terapi yaklaşımıdır. Bu çalışmada, sanat terapisinin kuramsal temelleri ve tarihsel gelişimi ele alınarak özellikle kanser hastaları üzerinde yürütülen uygulamalar ve etkilerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Sanat terapinin, sözlü iletişimle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin dışavurumuna imkân tanıdığı, travmatik yaşantıların işlenmesini kolaylaştırdığı ve ruhsal iyilik hâlini desteklediği görülmektedir. Araştırma, sanat terapi uygulamalarının hem tedavi hem de teşhis süreçlerinde etkili bir yöntem olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat terapisi, Resim terapisi, Kanser hastaları, İyilik hâli

Abstract: Throughout history, art has been employed as a significant means for individuals seeking psychological and physical balance. The artistic productions of early human societies emerged as reflections of fundamental needs such as magic, belief systems, healing, and nutrition. Today, numerous studies emphasize the positive effects of artistic engagement on psychological and physiological well-being. Engaging in art enables individuals to better understand themselves, discover their life purpose, and foster positive emotions, while also promoting self-awareness and internal balance. In this context, art therapy has emerged as a holistic therapeutic approach that facilitates the expression of emotions, the emergence of repressed experiences, and the reconstruction of psychological integrity. This study explores the theoretical foundations and historical development of art therapy, with particular focus on its applications and impacts on cancer patients. Findings indicate that art therapy provides a means of expressing emotions and thoughts that cannot be verbalized, facilitates the processing of traumatic experiences, and supports mental well-being. The study demonstrates that art therapy can be utilized effectively not only as a treatment method but also as a diagnostic tool in clinical practice.

Keywords: Art therapy, Art-based therapy, Cancer patients, Well-being

Citation: Altınışik-Ercan, C. ve Şahin, D. (2025). Sanat terapisinde resim sanatının terapötik işlevi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 135-144.

* Bu çalışma, Canan Altınışik-Ercan (2024) tarafından İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda hazırlanan "Görsel sanatlar uygulamalarının onkoloji bölümünde tedavi gören hastalarda kendini ifade etme ve duygu durumları üzerine etkilerinin incelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiş olup, İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAP) tarafından [SYL-2023-3203] numaralı proje kapsamında desteklenmiştir.

Giriş

Sanat, insanın iç dünyasını dışa vurduğu, deneyimlenmesi mümkün olmayan durumları anlamlandırdığı ve bireysel yaşantıları estetik düzlemde yeniden kurguladığı bir ifade biçimidir. Bireyin yaşamında doğrudan deneyimlemesi mümkün olmayan duygu ve düşünceler, sanat yoluyla simgeleştirilmekte ve bu sayede birey yaşantı zenginliği kazanmaktadır. Nitekim sanat, bireylere alternatif gerçeklikler sunarak onların hem ruhsal hem de toplumsal düzlemde dönüşüm geçirmelerine olanak tanımaktadır.

Sanatın psikoloji disiplini ile ilişkisi, antik dönemden bu yana süregelen bir bağa işaret eder. Aristo'nun "katarsis" kavramıyla ortaya koyduğu gibi, sanat bireyin içsel dünyasında bastırıldığı duyguları dışa vurmasını ve böylece ruhsal arınma yaşamasını sağlar. Goethe'nin "Werther" adlı eserini kaleme alarak intihar etme arzusunu bastırıldığına dair anlatımı da sanatın terapötik gücünü vurgulayan tarihsel örneklerden biridir (Ersoy, 2016: 44). Sanat, bireyin başkalarıyla paylaşmakta zorlandığı travmaları ve bastırılmış yaşantıları estetik semboller aracılığıyla ifade edebilmesine imkân tanımaktadır. Bu nedenle sanat, hem tarihsel hem de güncel bağlamda iyileştirici bir araç olarak kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir (Demir, 2023: 9).

Sanat dili, bireyin sözel olmayan yollarla kendini ifade edebilmesini mümkün kılar. Estetik ifade, yalnızca bireysel deneyimlerin dışa vurumunu sağlamakla kalmaz, aynı zamanda kuşaklar arası bir iletişim formu da oluşturur. Honore de Balzac'ın eserlerinin Fransız toplumunu anlamada tarih ve iktisat kitaplarından daha etkili olduğunu ileri süren görüş (Ersoy, 2016: 42), sanatın bilgiyi duygusal ve estetik bir biçimde aktarma gücünü ortaya koymaktadır.

Sanat terapi uygulamaları da bu bağlamda değerlendirildiğinde, bireyin iç dünyasını keşfetmesini, duygusal yüklerinden arınmasını ve psikolojik bütünlük kazanmasını sağlayan etkili bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sözle ifade edilemeyen duyguların sanat aracılığıyla dile getirilmesi, sanat terapisinin temel işlevlerinden biridir. Örneğin Frida Kahlo'nun resimlerinin, onun travmatik yaşamını ve duygusal kırılmalarını ifade ettiği bir alan olması, sanatın bireysel iyileşmedeki rolünü açıkça göstermektedir (Ataseven Yayman, 2021: 503). Aynı şekilde Ebru Uygun'un kronik hastalık sürecinde sanatla ilişkisinin onu iyileştirici bir sürece taşıdığı da sanatın bu yönünü desteklemektedir. Bu bağlamda yapılan çalışmalarda, özellikle kanser hastaları ile gerçekleştirilen sanat terapisi uygulamalarının, bireylerin duygu durumlarını olumlu yönde etkilediği ve ifade kapasitelerini artırdığı gözlemlenmiştir.

Yöntem

Bu çalışma, sanat terapisinin kuramsal temellerini ve uygulama alanlarını değerlendirmek amacıyla hazırlanmış betimsel bir nitel araştırmadır. Araştırma kapsamında ilgili alan yazın taranmış; sanat terapisine ilişkin kuramsal yaklaşımlar, uygulama modelleri ve özellikle kanser hastaları üzerindeki etkilerine yönelik ulusal ve uluslararası literatür sistematik biçimde incelenmiştir. Veri toplama aracı olarak doküman incelemesi yöntemi kullanılmış; sanat terapiye ilişkin akademik yayınlar, tez çalışmaları, kitap bölümleri ve bilimsel makaleler analiz edilmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucunda sanat terapinin tanımı, tarihsel gelişimi, psikolojik temelleri, uygulama biçimleri ve hedef gruplara etkileri gibi temel kavramlar kategorik biçimde sınıflandırılarak değerlendirilmiştir.

Sanat Terapi

Sanat terapisi, bireyin duygu ve düşüncelerini estetik semboller aracılığıyla ifade etmesine olanak tanıyan yaratıcı bir psikoterapi yöntemidir. Amerikan Sanat Terapisi Derneği (AATA, 2014), sanat terapisini şu şekilde tanımlar: "Sanat terapi, danışanın duygularını dışa vurmasını, duygusal çatışmaları çözümlemesini, farkındalığını güçlendirmesini,

davranışlarını ve bağımlılıklarını yönetmesini ve sosyal becerilerini geliştirmesini sağlamak amacıyla sanat terapistinin sanatı, yaratıcı süreçleri ve ortaya çıkan sanat çalışmasını kullanarak düzenlediği bir ruh sağlığı uzmanlık alanıdır.”

Benzer şekilde Uluslararası Dışavurumcu Sanat Terapisi Topluluğu (IEATA, 2014), sanat terapisini “boya, kalem gibi malzemelerin kullanıldığı dışavurum temelli bir terapi biçimi” olarak tanımlar. Bu yaklaşım, klasik psikoterapi kuramlarını sanatın duygusal öğeleri ve yaratıcılık anlayışıyla bütünleştirerek hem klinik uygulamalarda hem de atölye ve okul ortamlarında kullanılabilir bir yöntem sunmaktadır (Göktepe, 2024: 5).

Sanat terapisti uygulamaları, plastik sanatlar, müzik, şiir, hikâye, drama, dans, kum sanatı gibi çok sayıda yaratıcı disiplini kapsayan dışavurumcu yaklaşımlar bütünüdür. Bu bağlamda, sanat terapistleri sanatın terapötik gücünü farklı alanlarda kullanarak, bireyin bastırılmış duygu ve yaşantılarını ifade etmesine yardımcı olmaktadır. Margaret Naumburg, sanat terapisinin kurucularından biri olarak kabul edilmekte; 1950 yılında Hammer’ın *Classical Applications of Projective Drawings* adlı eserine katkıda bulunmasıyla bu alanın temellerini atmıştır. Naumburg’un *Schizophrenic Art: Its Meaning in Psychotherapy* adlı çalışmasında şizofreni tanısı almış bireylerin çizimleri klinik perspektiften değerlendirilmiş ve sanatın psikodinamik bağlamdaki işlevi vurgulanmıştır (Göktepe, 2024: 7).

Sanatsal yaratım süreci, bilinçdışı materyalleri bilinç öncesi düzleme taşıyarak bireyin iç dünyasının simgesel dışavurumlarını mümkün kılar. Bu süreç, bireyin kendisiyle yüzleşmesine, farkındalık kazanmasına ve travmatik yaşantıların işlenmesine olanak tanır. Nitekim Demir’e (2023: 22) göre, “bazen bir kâğıt üzerindeki leke ya da şekli tam belli olmayan bir figür bile bireyin geçmişte yaşadığı bir olayı hatırlamasına yardımcı olabilir.”

Sanat terapisti, sözle ifade edilmesi güç olan duyguları renk, şekil, figür ve semboller aracılığıyla ifade etmeye olanak sağlayarak bireyin ruhsal yükünü hafifletir. Özellikle depresyon, anksiyete ve travma sonrası stres bozukluğu gibi ruhsal sorunlarla baş etmede etkili bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Sanatsal etkinlikler aracılığıyla ifade edilen içerik, terapistin müdahalesine gerek kalmaksızın bireyin kendiliğinden iyileşme sürecini başlatmasına olanak tanır. Demir’in (2023: 38) de belirttiği gibi, “sanat terapisinin en güçlü tarafı, hastaya verdiği güven duygusu ve özgürlük alanı ile konuşarak ifade edemediklerini ifade edebilme kolaylığı sağlamasıdır.”

Sanat terapisinin etkililiğine yönelik yaklaşımlar, bireyin semboller, renkler, ritimler ve biçimler aracılığıyla iç dünyasını yansıtabilmesine dayanmaktadır. Bu yönüyle sanat terapisti, psikodinamik terapilerde olduğu gibi bireyin bastırılmış yaşantılarını yüzeye çıkararak onları anlamlandırmasına yardımcı olmaktadır. Weber’in (1995) ifade ettiği üzere, “sanatın çıkış noktası içe bakıştır ve yaşantılara dayanmaktadır” (Halmatov, 2022: 25). Bu içe bakış, sanat terapisinin temelinde yer alan terapötik kazanımları mümkün kılmaktadır.

Sanat Terapisinin Uygulanması

Sanat terapisti uygulamaları, bireylerin psikolojik ihtiyaçlarına ve terapötik hedeflere göre farklı biçimlerde sınıflandırılmakta ve yapılandırılmaktadır. Uygulamalar genellikle üç ana teknik altında ele alınmaktadır. Bunlar; pasif sanat terapisti, aktif sanat terapisti ve karma sanat terapistidir.

Pasif sanat terapisti, bireyin mevcut bir sanat eserine yönelik algı ve duygu durumlarının incelenmesini esas alır. Bu yöntemde danışan ile terapist birlikte bir sanat eserini yorumlar ve eserin bireyde uyandırdığı düşünce ve duygular analiz edilir. Sanat eseri ile kurulan bu etkileşim terapötik süreçte bireyin iç dünyasını yansıtmasına olanak tanır.

Aktif sanat terapisti ise bireyin yaratıcı potansiyelini doğrudan kullanmasına dayalıdır. Danışandan bir sanat eseri üretmesi (örneğin resim yapması, heykel oluşturmaları vb.) istenir ve bu süreç terapistin rehberliğinde diyalog ve yönlendirmelerle desteklenir. Sanatın üretim süreci bu yaklaşımda doğrudan bir müdahale aracı olarak işlev görür.

Karma sanat terapisi ise hem mevcut sanat eserlerinin analizi hem de bireyin kendi sanat eserini üretmesini bir arada içeren bir yöntemdir. Bu bütünleşik yaklaşım, bireyin hem pasif gözlem hem de aktif yaratım süreçlerinden yararlanmasını sağlar (Halmatov, 2022: 13).

Sanat terapisi uygulamaları geniş bir yelpazede değerlendirilmekte ve birçok psikolojik, davranışsal ve gelişimsel sorunla başa çıkmada destekleyici olarak kullanılmaktadır. Uygulamanın temel amaçları arasında stresin azaltılması, öfke kontrolünün sağlanması, sosyal becerilerin geliştirilmesi, iletişimin desteklenmesi, kaygı ve korkuların işlenmesi, duygu regülasyonunun sağlanması ve davranış problemleriyle baş etme yer almaktadır. Ayrıca, uyku bozuklukları, yas süreci ve hastane ortamındaki psikolojik destek süreçlerinde de etkin biçimde kullanılmaktadır (Halmatov, 2022: 16).

Sanat terapisi, bireysel ve grup temelli uygulamalarda farklı tekniklerin bütüncül biçimde kullanılmasına imkân tanımaktadır. Bu çeşitlilik, hem terapistin yaratıcı uygulama seçeneklerini artırmakta hem de danışanın farklı ifade kanallarıyla kendini keşfetmesine olanak sağlamaktadır. Sanat terapisi uygulamalarında temel hedef; bireyin yaratıcı süreçler aracılığıyla duygusal farkındalığını artırmak, iç görü kazanmasını sağlamak ve psikolojik dengeye ulaşmasına yardımcı olmaktır.

Sanat Terapide Kullanılan Test ve Teknikler

Sanat terapisi, son yıllarda yalnızca tedavi edici değil, aynı zamanda tanılayıcı ve önleyici bir yöntem olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle tıp, eğitim ve sosyal hizmet alanlarında koruyucu ruh sağlığı hizmetlerinin bir parçası olarak sanat terapisi tekniklerinin kullanım alanı giderek genişlemektedir. Sanat yoluyla bireyin ruhsal durumunu değerlendirmek, psikolojik destek sağlamak ve iyileştirici süreçleri başlatmak mümkündür.

Sanat terapisi uygulamalarında kullanılan teknikler, bireyin bilinçdışı duygu, düşünce ve yaşantılarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, hem yapılandırılmış hem de spontan etkinliklerin yer aldığı test ve değerlendirme araçları kullanılmaktadır. Özellikle görsel sanatların terapötik bir araç olarak değerlendirilmesi, bireyin içsel dünyasını açığa vuran anlamlı göstergeler sunabilmektedir.

Sanat terapisi tarihinde önemli bir yere sahip olan ilk standart testlerden biri Goodenough-Harris "Bir İnsan Çiz" Testi'dir. 1928 yılında geliştirilen bu test, bireyin gelişim düzeyi ve zihinsel işleyişi hakkında ipuçları sunmaktadır (Halmatov, 2022: 16). Bunu izleyen yıllarda "Bir Ağaç Çiz" ve "Bir Aile Çiz" gibi projektif testler de yaygın şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu testler aracılığıyla bireyin benlik algısı, aile içi ilişkileri, kaygı düzeyi, savunma mekanizmaları ve sosyal uyumu gibi değişkenler hakkında bilgi edinilmesi mümkün olmaktadır.

Görsel sanatların tanı amaçlı kullanımı yalnızca modern psikolojiye ait değildir. Freud (1910), Leonardo da Vinci'nin eserlerini analiz ederek sanatsal sembollerin psikanalitik yorumlarını sunmuştur. Jung (2016) ise *İnsan ve Sembolleri* adlı çalışmasında, sanatın bilinçaltına ait imgeleri semboller yoluyla dışa vurma kapasitesine dikkat çekmiştir. Jung'a göre, "semboller bilinçaltının yansımasıdır" ve bu yolla ifade edilen içerikler sözel anlatımdan daha etkilidir (Halmatov, 2022: 16).

Sanat terapistleri, bireyin özelliklerine ve ihtiyaçlarına göre özgün uygulamalar geliştirebilmekte ve çeşitli malzemeleri kullanarak değerlendirme süreçlerini zenginleştirebilmektedir. Bu durum, sanatın sunduğu özgürlük alanının hem danışan hem de terapist açısından esnek ve yaratıcı bir çalışma ortamı oluşturmaya katkı sunmaktadır.

Sanat terapide kullanılan testlerin temel amacı yalnızca bir değerlendirme yapmak değil; aynı zamanda terapötik süreci başlatmak, bireyin iç dünyasına dair farkındalık geliştirmek ve müdahale planlamasına rehberlik etmektir. Bu çerçevede, resim analizleri, sembol ve metafor yorumlamaları, renk seçimi incelemeleri gibi çeşitli araçlardan yararlanılarak bireyin ruhsal yapısı çok boyutlu biçimde değerlendirilebilmektedir.

Sanat Terapistinde Değerlendirmenin Amacı

Sanat terapisi uygulamalarında değerlendirme süreci, yalnızca bireyin ürettiği sanatsal ürünün estetik biçimiyle sınırlı olmayıp; bu ürün aracılığıyla danışanın iç dünyasına dair çok boyutlu ve derinlemesine bir analiz yapma imkânı sunmaktadır. Sanat terapisti, bireyin ortaya koyduğu sembolik anlatımları dikkatle inceleyerek onun kişilik dinamiklerini, duygusal yapılanmasını ve sosyal ilişkiler ağını bütüncül bir yaklaşımla değerlendirme fırsatı bulur (Halmatov, 2022: 17).

Değerlendirme süreci temel olarak üç amaca hizmet etmektedir: bireyin psikolojik özelliklerinin analiz edilmesi, sosyal çevreyle kurduğu ilişkilerin değerlendirilmesi ve bireye özgü psikolojik destek planının yapılandırılmasıdır.

İlk olarak, sanat terapisi sürecinde elde edilen görsel ya da diğer yaratıcı ürünler, bireyin zihinsel işleyişi, bilişsel düzeyi, duygusal durumları, ruhsal sapmaları, benlik algısı ve içsel çatışmaları gibi psikolojik yapısına dair zengin veriler sunar. Bunun yanı sıra, danışanın problem çözme kapasitesi, yaratıcılık düzeyi, kaygı, korku ve öfke gibi temel duygularının yoğunluğu, kullandığı psikolojik savunma mekanizmaları, kaçınma davranışları ve direnç düzeyi de üretilen sanat çalışmaları üzerinden analiz edilebilmektedir. Bu süreç, bireyin ruhsal dinamiklerinin çözömlenmesine olanak tanıyan yapılandırılmış bir değerlendirme alanı sağlar.

İkinci olarak, sanat terapisi bireyin sosyal çevresiyle kurduğu ilişkilerin gözlemlenmesini mümkün kılar. Özellikle aile içi roller, iletişim biçimleri ve çatışma dinamikleri; danışanın yaratıcı dışavurumları yoluyla görünür hâle gelir. Terapist bu bağlamda, bireyin aile yapısı, bireyler arası iletişim tarzı, sosyal işlevsellik düzeyi, içselleştirilmiş sosyal roller ve toplumla kurduğu ilişkiler temelinde sosyal çevreyle olan etkileşimini değerlendirir. Bu değerlendirme, bireyin sadece bireysel değil, toplumsal bağlamda da nasıl işlev gördüğüne dair önemli ipuçları sunar.

Son olarak, sanat terapisi yalnızca tanısal bir araç olarak değil, aynı zamanda bireyin ihtiyaçlarına göre özelleştirilecek terapötik müdahale planının yapılandırılması açısından da işlevsel bir rol üstlenir. Bu planlama sürecinde, bireyin duygusal gerginliğinin azaltılması, bastırılmış duygu ve düşüncelerin farkına varılması, yaratıcı potansiyelinin açığa çıkarılması, öz güven ve motivasyonun desteklenmesi, ifade kapasitesinin geliştirilmesi, etkili bir terapötik iletişim ortamının kurulması ve sürdürülebilir psikoeğitsel ya da psikoterapötik hedeflerin belirlenmesi amaçlanır (Halmatov, 2022: 17).

Sanat Terapide Metafor ve Semboller

Sanat terapisi, bireyin sözlü olarak ifade edemediği duygu, düşünce ve yaşantılarını simgeler ve metaforlar aracılığıyla açığa çıkarmasına olanak tanıyan derinlikli bir süreçtir. Bu bağlamda, semboller ve metaforlar sanat terapinin temel taşı olarak değerlendirilmekte; bilinçdışı içeriğin imgeler yoluyla aktarılmasına aracılık etmektedir.

Sözel ifade çoğu zaman bireyin duygusal yoğunluğunu yansıtmakta yetersiz kalabilir. Oysa çizgi, renk, biçim, figür gibi görsel öğeler bireyin iç dünyasındaki karmaşık deneyimleri dışavurmasına olanak tanır. Halmatov'a (2022: 25) göre, "duyguları semboller ile dışa vurma davranışı, en ilkel ve en içten anlatım biçimlerinden biridir." Freud da sanatı, yer değiştirilmiş bir doyum duygusunun sembole dönüşmesi olarak tanımlar. Ona göre sanat, bireyin içsel çatışmalarının bir yansımasıdır.

Sanat terapisinde kullanılan metaforlar, bilinçli ya da bilinçdışı seviyede işleyebilir ve bireyin iç dünyasını dolaylı biçimde ortaya koyar. Metafor, bir kavramı başka bir kavramın bağlamında anlamlandırma eylemidir. Yurtsever'e (2014: 52-53) göre, metafor "tanıdık olanı, tanıdık olmayanın yerine koyarak anlamaya çalışma" biçimidir. Bu tür anlatım, bireyin sözel sınırlılıklarından bağımsız olarak daha özgür bir ifade alanı yaratır.

Metaforlar üç başlık altında sınıflandırılabilir: Kavramsal metaforlar: Bir kavramı başka bir kavram üzerinden açıklamayı hedefler. Örneğin, “Hayat bir yolculuktur” ifadesinde yaşam süreci, bir yolculuğa benzetilerek anlatılır. Yönelimsel metaforlar: Kavramların uzamsal yönelimler aracılığıyla ifade edilmesini içerir. Sanat terapide bu metaforlar özellikle görsel yerleşimlerde yorumlama açısından önemlidir. Örneğin, resmin üst kısmı olumlu, alt kısmı olumsuz; sol taraf geçmiş, sağ taraf gelecek olarak kabul edilir. Ontolojik metaforlar: Soyut kavramlara varlık kazandırarak onları somutlaştırır. Örneğin “Zihin bir makinedir” ifadesiyle, zihinsel süreçlerin mekanik işleyişine gönderme yapılır (Halmatov, 2022: 27-28).

Sanat terapide kullanılan semboller, bireyin bilinçdışı süreçlerini doğrudan yansıtan imgeler olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, bireyin ürettiği sanatsal materyalde yer alan renkler, şekiller, figürler ve yerleşim biçimleri, danışanın yaşantıları hakkında önemli bilgiler sunar. Jung’un (2016) vurguladığı gibi, “semboller bilinçaltını yansıtmada sözel ifadelerden daha etkili bir yoldur.”

Levine (2021: 68), sembol oluşturmama yetisinin kaybını psikolojik işlev bozukluğunun bir göstergesi olarak değerlendirir. Klein’in çalışmaları da sembolleştirme yetisinin gelişimin sağlıklı işleyişi açısından belirleyici olduğunu göstermektedir. Örneğin sembolleştirme yetisinin kaybının şizofreni gibi ağır patolojilerde ortaya çıktığı saptanmıştır.

Lakoff ve Johnson (1999), metaforların yalnızca dile ait bir özellik olmadığını, insanın düşünce sisteminin büyük ölçüde metaforik yapılandığını ileri sürmüştür. Bu yaklaşım, sanat terapide metafor kullanımının hem bilişsel hem de duygusal farkındalığı güçlendirmede etkin bir rol oynadığını ortaya koymaktadır (Halmatov, 2022: 28).

Sanat Terapisinde Resim Sanatı

Resim sanatı, insanlık tarihinin en eski ifade biçimlerinden biri olarak, bireyin duygu ve düşüncelerini aktarma sürecinde işlevsel bir araç olmuştur. Mağara resimlerinden günümüze kadar uzanan süreçte, resim yalnızca estetik bir üretim biçimi değil, aynı zamanda iletişim ve anlam kurma pratiği olarak da değerlendirilmiştir (Sağlam, 2021: 24).

Sanat terapisi uygulamaları içerisinde resim sanatı, hem terapötik bir araç olarak hem de danışanın iç dünyasını sembolik olarak ifade edebileceği bir mecra olarak önemli bir yer tutmaktadır. Görsel sanatlar terapisi (art therapy), Amerikan Sanat Terapisi Birliği’ne (AATA, 2024) göre bireyin kişilik özellikleri, ilgi alanları ve içsel çatışmalarına ilişkin ipuçlarını ortaya çıkaran sanatsal üretim süreçlerine dayanır. Bu bağlamda resim çizme, heykel yapımı, seramik çalışmaları, çini boyama ve ebru gibi görsel sanat teknikleri terapi süreçlerine entegre edilmektedir (Göktepe, 2024: 64).

Resim terapisinde kullanılan malzeme çeşitliliği (pastel boya, kuru boya, akrilik, guaj, sulu boya vb.) bireyin ifade olanaklarını artırmakta; renklerin psikodinamik etkileri ise terapi sürecine anlam katmaktadır. Renkler yalnızca görsel birer araç değil, aynı zamanda bireyin duygusal yaşantısının yansıtıcısıdır. Siyah yasın, kırmızı öfkenin ya da mavi huzurun ifadesi olarak bireyin duygusal yükünü somutlaştırmaktadır (Ersoy, 2016: 26).

Görsel sanatlar terapisi, özellikle sözel iletişimde zorluk yaşayan danışanlar için etkili bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Fiziksel engelli bireyler, dil becerisi kısıtlı olanlar ya da çocuklar gibi gruplarda resim terapisi, içsel süreçlerin dışavurumunda terapötik bir köprü görevi görmektedir (Degges-White & Davis, 2019: 6).

Danışanın sanatçı olma gibi bir zorunluluğu bulunmaksızın sürdürülen bu süreçte, ortaya çıkan ürün estetik değil, psikodinamik bağlamda değerlendirilir. Terapistin odaklandığı, ürünün biçimsel özelliklerinden ziyade, bireyin bu üretime yüklediği anlamdır (Göktepe, 2024: 67). Bu bağlamda, taklitten uzak, özgün üretimlerin teşvik edilmesi, bireysel yaratımın desteklenmesi ve duygusal boşalmanın sağlanması amaçlanır.

Resim terapisi bireysel olarak yürütülebileceği gibi, grup ortamında iş birliğine dayalı şekilde de uygulanabilir. Ortak bir kâğıt üzerinde farklı bireylerin üretimde bulunması, sözsüz

iletişimi ve empatik bağı güçlendiren bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Göktepe, 2024: 65).

Türkiye’de görsel sanat terapisine dair uygulamalar yeni olmakla birlikte artan oranda görünür hale gelmektedir. Örneğin Akdeniz Üniversitesi Onkoloji Servisi’nde tedavi gören hastalarla gerçekleştirilen sanat terapisi uygulamaları, literatüre kazandırılmış ve bu alanın somut örneklerinden biri olmuştur (Harman, 2022: 42). Benzer şekilde, Aydın KETEM binasında, kanser hastalarının resimleriyle süslenen duvarlar, sanatın iyileştirici gücünün sosyal hayata taşınmasına olanak tanımıştır.

Resim Terapisinde Duygu Haritası

Duygular, bireyin bilişsel ve davranışsal tüm süreçlerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu doğrultuda sanat terapisi içerisinde “duygu haritası” tekniği, bireyin duygusal farkındalığını artırmak, içgörü geliştirmek ve davranışsal tepkilerinin kaynağını keşfetmek amacıyla kullanılan yapılandırılmış bir yaklaşımdır. Bu teknik, özellikle duyguların sözel olarak ifade edilmesinin güç olduğu durumlarda, bireyin i dünyasını sembolik ve görsel biçimde dışa vurmasını sağlamaktadır.

Zinkeevich, Evistigneva ve Kudzilova’nın “Masal Ülkesi Haritası” yaklaşımından ve Lebedeva’nın (2022) “Duyguları ve Hisleri Boyayalım” çalışmasından ilhamla geliştirilen bu uygulama, Nikonorova tarafından sistematik bir teknik hâline getirilmiştir. Teknik, çeşitli yaş gruplarına ve amaçlara göre uyarlanabilmektedir (Lebedeva, 2022: 164-165).

Duygu haritası tekniğinde kullanılan başlıca malzemeler; A4 ve A3 formatlarında kâğıtlar, pastel boya, keçeli kalem, kuru boya, sulu boya gibi resim araç-gereçlerinden oluşmaktadır. Katılımcılar, kendilerine sunulan geniş malzeme seçeneği sayesinde bireysel ifade biçimlerini daha özğürce yansıtabilmektedir.

Uygulama süreci, harita kavramı üzerinden metaforik bir anlatımla yapılandırılmaktadır. Katılımcılardan, duygu dünyalarını bir harita şeklinde tasarlamaları istenir. Haritanın sınırları belirlenir, her duyguyu temsil eden simgeler, peyzajlar ya da renklerle alanlar oluşturulur. Katılımcı, kendisini bir gezgin olarak konumlandırır ve içsel dünyasında bir yolculuğa çıkar. Harita üzerinde güzergâhlar belirlenir, duygu alanlarının geçişleri tanımlanır ve her bölgeye anlam yüklü adlar verilir. Nihayetinde, danışandan bu harita üzerine bir anlatı geliştirmesi beklenir. Bu yapı, hem bilişsel hem de duygusal entegrasyonu destekleyen bir dışavurum alanı oluşurmaktadır.

Teknik, danışanın öz farkındalık düzeyini geliştirmekte; duygularını tanıma, düzenleme ve ifade etme becerilerini desteklemektedir. Ayrıca, terapist için bireyin duygusal yaşantısına dair içgörü elde etme noktasında tanısal nitelik taşımaktadır. Resim terapisinin bu özel formu, içsel sembollerin imgeler aracılığıyla yüzeye çıkmasını sağlamakta ve terapötik süreci derinleştirmektedir.

Kanser Hastalarında Sanatın İyileştirici Gücü

Kanser hastalığı, yalnızca fizyolojik düzeyde değil, aynı zamanda ruhsal açıdan da birey üzerinde derin etkiler bırakmaktadır. Tanı anından itibaren bireyde belirsizlik, çaresizlik, korku, öfke ve kaygı gibi yoğun duygular ortaya çıkmakta, bu duygular kimi zaman ifade edilemediğinde psikolojik sağlığı tehdit eden bir hal almaktadır (Bilge ve Ünal, 2005: 38).

Bu bağlamda sanat terapisi, duyguların ifadesi için güvenli ve yapıcı bir araç olarak işlev görmektedir. Sanat yoluyla yapılan ifade, bireyin bastırılmış ya da söze dökülemeyen duygu ve düşüncelerini sembolik olarak dışavurmasını sağlamakta; bu yönüyle terapötik bir boşalım ve yeniden yapılandırma süreci başlatmaktadır.

Sanat terapisiyle ilgili yapılan çalışmalarda, özellikle kanser tanısı almış bireylerde terapisinin anksiyete düzeyinde azalma, yaşam kalitesinde artış ve depresyon belirtilerinde hafifleme

sağladığı saptanmıştır (Bilgin, 2019: 47). Görsel sanat uygulamalarıyla yaratıcı biçimde çalışan bireylerin, travmatik deneyimlerini daha anlamlandırılabilir hale getirdikleri ve bu süreçte hem zihinsel hem de fiziksel rahatlama yaşadıkları gözlenmiştir (Baikie, 2005; Heather, 2010).

Nörobiyolojik düzeyde değerlendirildiğinde, sanat üretimi sırasında limbik sistemin uyarılması ile stres tepkisinin azaldığı, amigdala ve hipotalamusun hormonal düzenleme süreçlerine katkı sunduğu ve bağışıklık sistemi üzerinde olumlu etkiler yarattığı bilinmektedir (Bilgin, 2019: 55). Bu fizyolojik yanıtlar, sanatın yalnızca psikolojik değil, psikosomatik düzlemde de işlevsel olabileceğini ortaya koymaktadır.

Türkiye örneklerinde, Akdeniz Üniversitesi Onkoloji Servisi'nde gerçekleştirilen sanat terapisi uygulamaları ile danışanlarda farkındalık, umut ve duygusal ifade düzeyinde olumlu gelişmeler kaydedilmiş; bu deneyim literatüre bilimsel katkı olarak sunulmuştur (Harman, 2022: 42).

Altınışık Ercan (2024) tarafından gerçekleştirilen “Görsel Sanatlar Uygulamalarının Onkoloji Bölümünde Tedavi Gören Hastalarda Kendini İfade Etme ve Duygu Durumları Üzerine Etkilerinin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde, kanser tanısı almış ve onkoloji servisinde tedavi gören hastalarla yürütölen altı seanslık bir sanat uygulamaları süreci incelenmiştir. Uygulama sürecinde; leke, doku, kolaj gibi görsel tasarım ögelerine yer verilmiş; ayrıca “duygu haritası” gibi sanat terapisine özgü teknikler de kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler, bir sanat eğitimcisi ve uzman psikolog tarafından değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Betimsel yöntemle gerçekleştirilen bu araştırmanın bulgularına göre, sanat uygulamaları sonrasında hastaların duygu durumlarında olumlu yönde değişimler gözlenmiş; kendilerini ifade etme düzeylerinde anlamlı ilerlemeler kaydedilmiştir. Çalışma sonucunda, sanatın duygular üzerinde olumlu etkiler yarattığı ve bireyler için kendini ifade etmede alternatif bir iletişim dili sunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sanat ve psikoloji insanın duygu ve düşüncelerinin etkisi ve yansıtılması bağlamında birbirinin tamamlayıcısı olan disiplinlerdir. Sanat terapi de bu tamamlayıcılık bağlamında gelişim göstermiştir. Bireylerin psikolojik sağlığının temelinde; kendilerini keşfetmeleri, yeteri kadar tanımaları, ihtiyaçlarını doğru belirlemeleri ve giderebilmeleri, iletişim kurabilmeleri, kendini ifade edebilmeleri bulunmaktadır. Sanat, ihtiyaçtan doğan, iletişim rolü bulunan, kendini keşfetme sürecinden oluşan, insanın olduğu her yerde ve her durumda var olan bir yapıya sahiptir. Bu nedenle sanat terapinin olumlu sonuçları, görsel sanat uygulamalarının bireye psikolojik katkıları yadsınamaz düzeydedir.

Sonuç olarak, kanser hastalarında sanat terapisi bireyin duygu dünyasını yeniden yapılandırmakta, içgörüyü artırmakta ve iyilik halini desteklemektedir. Sanat, burada yalnızca ifade aracı değil; anlam kurucu, dönüştürücü ve iyileştirici bir güç olarak konumlanmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Sanat terapisi, bireyin iç dünyasını ifade etmesinde, duygusal farkındalık geliştirmesinde ve psikolojik iyileşme sürecinde etkili olan çok boyutlu bir terapi yöntemidir. Görsel sanatlar aracılığıyla yapılan bu terapötik uygulamalar, özellikle sözel ifade becerilerinin yetersiz kaldığı ya da bilinçdışı içeriklerin dışavurumunun gerekli olduğu durumlarda, bireylere anlamlı bir ifade alanı sunmaktadır. Sanat terapisi, bireyin hem kendini tanıma hem de sosyal çevresiyle olan ilişkilerini değerlendirme açısından özgün ve güçlü araçlar barındırmaktadır.

Yapılan derinlemesine incelemeler göstermektedir ki, sanat terapisi bireyin bastırılmış duygularını semboller ve metaforlar aracılığıyla yüzeye çıkarırken, aynı zamanda psikolojik dayanıklılığı, öz farkındalığı ve yaratıcılığı da geliştirmektedir. Özellikle resim terapisi, bireyin duygu durumunu görsel bir dil aracılığıyla ifade etmesine olanak sağlamakta; renkler, biçimler ve kompozisyon üzerinden içsel dünyasını yansıtmaktadır (Sağlam, 2021; Göktepe, 2024; Halmatov, 2022).

Sanat terapisinin hem bireysel hem grup formatlarında uygulanabilirliği, onu farklı yaş grupları ve kültürel bağlamlarda kullanılabilir kılmaktadır. Kanser hastalarıyla yapılan çalışmalarda sanatın iyileştirici gücünün somut çıktılarla desteklendiği gözlemlenmiş; bu bağlamda sanat terapisi, tıbbi tedavilere tamamlayıcı bir unsur olarak önemli katkılar sunmuştur (Bilgin, 2019; Harman, 2022; Demir, 2023).

Sanat terapisinde kullanılan test ve teknikler, yalnızca bireyin psikolojik yapısına ilişkin değerlendirme sunmakla kalmamakta; aynı zamanda tedavi sürecinde kullanılabilecek terapötik araçlar haline gelmektedir. Duygu haritası gibi yapılandırılmış teknikler, bireyin içsel yolculuğunu somutlaştırarak duyguların tanınmasını, düzenlenmesini ve ifade edilmesini kolaylaştırmaktadır.

Öneriler kapsamında; eğitim ve farkındalık geliştirme çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Üniversitelerde sanat terapisi alanında lisansüstü programlar yaygınlaştırılmalı, terapistlerin sanatla terapi konusunda uzmanlaşmaları teşvik edilmelidir. Ayrıca, eğitim fakülteleri ile psikoloji ve sosyal hizmet bölümlerinde sanat terapisine yönelik seçmeli dersler açılarak alandaki bilgi ve farkındalık artırılmalıdır.

Sağlık kurumlarında uygulama alanlarının artırılması da gereklidir. Onkoloji, psikiyatri, pediatri ve rehabilitasyon merkezlerinde sanat terapistlerine aktif görevler verilmesi sağlanmalı, kanser hastaları, kronik hastalar ve travma sonrası stres yaşayan bireyler gibi özel hasta gruplarına yönelik düzenli sanat terapisi seansları yapılandırılmalıdır.

Bunun yanı sıra, okullarda psikoeğitsel destek programlarına sanat terapisi tekniklerinin dahil edilmesi önemlidir. Okul rehberlik servisleri, çocukların duygusal gelişimini desteklemek amacıyla sanat terapisi uygulamalarından faydalanmalı; özellikle uyum güclüğü çeken, davranış problemi yaşayan ya da duygularını ifade etmekte zorlanan öğrencilere yönelik grup sanat terapisi programları geliştirilebilir.

Toplumsal düzeyde erişilebilirliği artırmak için ise belediyeler, halk eğitim merkezleri ve kültürel kurumlar aracılığıyla halka açık sanat terapisi atölyeleri düzenlenmelidir. Böylece sanatın toplumsal iyileşme sürecine katkısı daha geniş kitlelere ulaşabilir.

Ayrıca, sanat terapisi alanında yapılan araştırmaların çeşitlendirilmesi ve artırılması gerekmektedir. Nitel ve nicel araştırmaların desteklenmesiyle farklı yaş ve kültür gruplarındaki uygulama sonuçları sistematik biçimde değerlendirilerek, bilimsel literatür zenginleştirilebilir ve sanat terapisinin etkinliği daha net ortaya konabilir.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

ıkar atışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar atışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Canan Altınışik Ercan  <https://orcid.org/0000-0002-1329-084X>

Derya Şahin  <https://orcid.org/0000-0002-6814-898X>

Kaynakça

- Altınışik-Ercan, C. (2024). *Görsel sanatlar uygulamalarının onkoloji bölümünde tedavi gören hastalarda kendini ifade etme ve duygu durumları üzerine etkilerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Ataseven Yayman, S. (2021). Frida Kahlo's life and paintings within the therapeutic aspect of art. *Ekev Akademi Dergisi*, 88, 503-522.
- Baikie, K. A. & Wilhelm, K. (2005). Emotional and physical health benefits of expressive writing. *Advances in Psychiatric Treatment*, 11, 338-346.
- Bilge, A. ve Ünal, G. (2005). Kanserli hastanın yakınlarının öfke ve kaygı. *Ege Üniversitesi Hemşirelik Yüksek Okulu Dergisi*, 21(2), 37-46.
- Bilgin, E. (2019). *Sanat terapisinin kanser tedavisi sürecinde kemoterapi alan hastaların yaşam kalitelerine etkisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Degges-White, S. & Davis, N. (Ed.). (2019). *Dışavurumcu sanatın psikolojik danışma uygulamalarına entegrasyonu teoriye dayalı müdahaleler* (N. C. Maral, Çev.). Ankara: Nobel Akademik.
- Demir, V. (2023). *Klinik uygulamalarda sanat terapisi tedavi müdahaleleri için bir klavuz*. Ankara: Atlas Akademik Basım yayınevi.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Göktepe, A. K. (2024). *Sanat terapisi, ruhunu iyileştir*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Halmatov, S. (2022). *Sanat terapisi resim teknikleri metaforlar ve semboller*. Ankara: Pegem Akademi.
- Lebedeva, L. (2022). *Sanat terapisi ve projektif tekniklerdeki şekil ve simgeleri yorumlama ansiklopedisi*. (S. Halmatov ve M. Halmatov, Çev.). Ankara: Hal & Dem Yayınları.
- Levine, E. (2021). *Ateşe yön vermek sanat yoluyla psikoterapi ve yaratıcılık sanat terapisi*. İstanbul: Sola Unitas.
- Sağlam, M. (2021). *Resim sanatının sanat terapisindeki yeri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Yurtsever, P. (2014). *Sanat psikodrama*. İstanbul: Okuyan Us.

Shirin Neshat'ın *Rebellious Silence* eserinde beden, yazı ve ifade biçimleri

*Body, text and forms of expression in Shirin Neshat's *Rebellious Silence***

Münire Meral Yağcı Turan^{1*} , Rojda Çelik² 

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Diyarbakır, Türkiye

² Bağımsız Araştırmacı, Millî Eğitim Bakanlığı, Türkiye

Özet: Bu araştırma, İranlı kadın sanatçı Shirin Neshat'ın *Women of Allah* serisinden *Rebellious Silence* (*İsyankar Sessizlik*) adlı eserini beden, yazı ve ifade biçimleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Shirin Neshat, *Rebellious Silence* (*İsyankar Sessizlik*) adlı eserinde, hem kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet temalarına yönelik yenilikçi bir yaklaşım sunma hem de Batı dünyasında sıkça rastlanan İslam kadını temsillerine karşı alternatif bir bakış açısı geliştirme çabasını ortaya koymaktadır. *Rebellious Silence*, siyah çarşaf giyen bir kadının elinde tuttuğu tüfeğin, uzun namlusunun oluşturduğu dikeylikle, ortadan ikiye bölünen yüzü üzerinden, toplumsal cinsiyet ve İslam kültüründeki kadın rolüne dair derin bir sorgulama sunmaktadır. Sanatçı yazının bedene entegrasyonu yoluyla toplumsal ve kültürel kimliklerin ifadesini ortaya koyarken, aynı zamanda sanatın bir direniş aracı olarak nasıl işlev gördüğünü de göstermektedir. Neshat, görsel ve metinsel öğeleri birleştirerek, sanatın hem bireysel hem de toplumsal anlam taşıyan güçlü bir ifade biçimi olabileceğini vurgulamaktadır. Çalışma boyunca yapılan analizlerde, *Rebellious Silence*'ın hem feminist sanat pratiği hem de kültürel eleştiri bağlamında özgün bir duruş sergilediği görölmüştür. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analiz yöntemi kullanılarak yapılmış olan bu araştırmanın, Shirin Neshat'ın sanatındaki özgün yaklaşımları ve kadın kimliğine dair temsilleri anlamaya yönelik bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, Beden, Yazı, İfade biçimleri, Kimlik

Abstract: This research aims to examine the work titled *Rebellious Silence* by Iranian female artist Shirin Neshat from her *Women of Allah* series through the lens of body, text, and forms of expression. In *Rebellious Silence*, Shirin Neshat demonstrates both an innovative approach toward themes of female identity and gender while endeavoring to develop an alternative perspective against the representations of Islamic women frequently encountered in the Western world. *Rebellious Silence* presents a profound interrogation of gender and women's roles in Islamic culture through the image of a woman wearing a black chador whose face is bisected by the vertical line created by the long barrel of the rifle she holds. Through the integration of text into the body, the artist reveals the expression of social and cultural identities while simultaneously demonstrating how art functions as a tool of resistance. By combining visual and textual elements, Neshat emphasizes that art can constitute a powerful form of expression carrying both individual and social meaning. Throughout the analyses conducted in this study, it has been observed that *Rebellious Silence* exhibits an original stance within both feminist art practice and cultural criticism contexts. This research, conducted using document analysis methodology from qualitative research methods, is expected to contribute to understanding Shirin Neshat's original approaches in her art and her representations concerning female identity.

Keywords: Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, Body, Text, Forms of expression, Identity

Citation: Yağcı-Turan, M. M. ve Çelik, R. (2025). Shirin Neshat'ın *Rebellious Silence* eserinde beden, yazı ve ifade biçimleri. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 145-155.

* Bu makale, 3. Uksanil Kültür, Sanat ve İletişim Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan ancak tam metni yayımlanmayan *Shirin Neshat'ın *Rebellious Silence* Eserinde Beden, Yazı ve İfade Biçimleri* adlı tebliğin içeriği geliştirilerek üretilmiş hâlidir.

Giriş

Sanat, tarih boyunca yalnızca estetik bir üretim alanı olmanın ötesinde, aynı zamanda toplumsal, politik ve kültürel meselelere dair güçlü bir ifade biçimi olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatçılar, bireysel deneyimleriyle toplumsal gerçeklikleri birleştiren eleştirel bakış açıları geliştirerek sanatın temsil gücünü dönüştürmüşlerdir. Bu dönüşüm sürecinde beden, yazı ve ifade biçimleri; sanatın hem anlatı hem de direniş aracı olarak yeniden yapılandırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Yine bu dönemde gelişen feminist sanat hareketleri, kadın bedeninin temsil ediliş biçimlerini sorgulamış ve bu temsillere alternatif çalışmalar üretmiştir (Antmen, 2014: 241). Kadın sanatçılar, eril egemen yaklaşımlara karşı çıkarak kendi bedenlerini hem bir özne hem de bir ifade aracı olarak sanatın merkezine taşımışlardır. Bedenin bu şekilde kullanımı, yazı ve diğer metinsel araçlarla birleşerek, çok katmanlı, çok dilli ve çok kültürlü anlatı olanaklarını beraberinde getirmiştir.

Tarih boyunca iktidarın ve bilgeliğin sembolü olan yazı, feminist sanatçılar tarafından çalışmalarında etkili bir biçimde kullanılmıştır. Sanatçılar, yazıyı kendi bedenleri üzerine işleyerek ya da bedenle birlikte kullanarak hem kendi anlatılarını yeniden yazmış hem de tarihsel ve kültürel söylemlere müdahalede bulunmuşlardır (Koca, 2019). Bu yaklaşım, feminist sanat tarihinin öncü isimlerinden olan Barbara Kruger, Jenny Holzer ve Ana Mendieta gibi sanatçıların üretimleriyle ortak noktalar taşımaktadır. Örneğin Barbara Kruger, görsel imajlar üzerine yerleştirdiği metinlerle iktidar, cinsiyet ve kimlik ilişkilerini sorgularken; Jenny Holzer, kamusal alanlarda kullandığı metinlerle izleyiciye doğrudan müdahalede bulunmaktadır (Dönmez Aydın, 2016). Ana Mendieta ise bedenini toprakla, doğayla, mitlerle birleştirerek kimlik ve aidiyet meselelerini beden üzerinden yeniden tanımlamaktadır (Okan, 2011: 86). Bu sanatçılar, dilin ve bedenin kesişim noktasında ürettikleri eserlerle, kadın bedenini pasif bir izlenme nesnesi olmaktan çıkararak aktif bir anlam taşıyıcısına dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda, Shirin Neshat, hem feminist hem de postkolonyal söylemlerle iç içe geçmiş üretimleriyle çağdaş sanatın en dikkat çekici isimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

1957 yılında İran'da doğan ve eğitimini Amerika Birleşik Devletleri'nde tamamlayan Neshat 1979 İran İslam Devrimi'nin ardından ülkesine dönme şansı bulamamış ve Batı'da bir diaspora sanatçısı olarak yaşamını sürdürmüştür. Bu durum, sanatçının eserlerinde belirgin bir ait olmama, aradalık ve kültürel bölünmüşlük hissini derinleştirmiştir (MacDonald, 2004: 621; Stefanaki, 2018: 3). Neshat'ın sanatı hem kişisel bir göç deneyiminin hem de İran'daki toplumsal değişimlerin ve kadınların kamusal hayattaki rollerine dair eleştirilerin bir yansımasıdır. Sanatçı, Batı'da yaşayan bir İranlı kadın olarak hem Batı'nın Doğu'ya bakışını hem de Doğu toplumlarının kadınlara yönelik söylemlerini sorgulayan üretimlerde bulunmaktadır.

Shirin Neshat'ın çalışmaları, yalnızca feminist sanat perspektifinden değil, aynı zamanda postkolonyal teori çerçevesinde de değerlendirilmelidir (Khosravi, 2011). Edward Said'in Oryantalizm kavramı, Batı'nın Doğu'yu egzotik, gizemli ve edilgen bir öteki olarak kurgulamasını eleştirmektedir (Işık, 2014). Neshat, bu bakışı ters yüz eden bir stratejiyle Doğulu kadını edilgen bir figür olarak değil, aktif bir özne olarak konumlandırmaktadır. Batı sanatında sıkça karşılaşılan, çarşafli, gizemli ve sessiz Doğulu kadın imgesine karşılık, Neshat'ın kadınları güçlü bakışlara, yazıyla kuşatılmış bedenlere ve silahla özdeşleşmiş duruşlara sahiptir (Fırat, 2018: 206). Bu temsiller, oryantalist klişelere karşı eleştirel bir duruşu ifade ederken; aynı zamanda, İran'daki İslam devrimi sonrası kadınların bedenlerine yönelen ideolojik müdahalelere karşı da sembolik bir direniş sunmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, İranlı sanatçı Shirin Neshat'ın *Women of Allah* serisinde yer alan *Rebellious Silence* (*İsyankâr Sessizlik*) adlı eserini; beden, yazı ve ifade biçimleri üzerinden ele alarak, sanatçının kadın kimliği, toplumsal direniş ve kültürel temsil bağlamında geliştirdiği görsel temsilleri ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, mevcut belgelerin sistematik olarak incelenmesiyle araştırmalara veri sağlayan bir yöntemdir. Geleneksel olarak yazılı kaynaklara odaklanılsa da günümüzde teknolojik gelişmelere paralel olarak görsel ve işitsel materyallerin de bu yöntemde dâhil edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Ulutaş, 2017: 280-284). Doküman analizi, eğitim bilimleri alanındaki araştırmalarda hem başlıca veri toplama aracı olarak hem de diğer yöntemleri tamamlayıcı nitelikte bir yaklaşım olarak etkili biçimde kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 190). Bu bağlamda, Shirin Neshat'ın *Women of Allah* serisinden *Rebellious Silence* adlı fotoğraf çalışması, sanatsal bağlamı, görsel öğeleri ve metinsel içeriği üzerinden ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada kullanılan veriler doküman inceleme yöntemiyle elde edilmiştir. Wach (2013)'e göre doküman analizi, yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Kıral, 2020). Bu bağlamda araştırmanın amacına katkı sağlayacak nitelikte uygun dokümanlar (makaleler, tezler, kitaplar, sergiler, fotoğraflar, resimler) incelenerek veriler toplanmıştır.

Verilerin Analizi

Doküman analizi (Corbin & Strauss, 2008) basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan bir yöntemdir. Doküman analizinde anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Kıral, 2020). Araştırmacılar, bu aşamaları araştırma probleminin niteliğine, araştırmanın amacına ve elde edilmek istenen veriye göre yeniden yorumlayabilir. Aynı zamanda dokümanları ne kadar kapsamlı ve derinlemesine incelemek istediklerine bağlı olarak da bu aşamaları değiştirebilirler (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Bu kapsamda yazılı, basılı, dijital ve görsel kaynaklardan elde edilen bulgular objektif bir şekilde araştırmaya yansıtılmıştır.

Bulgular

Shirin Neshat ve Sanat Anlayışı

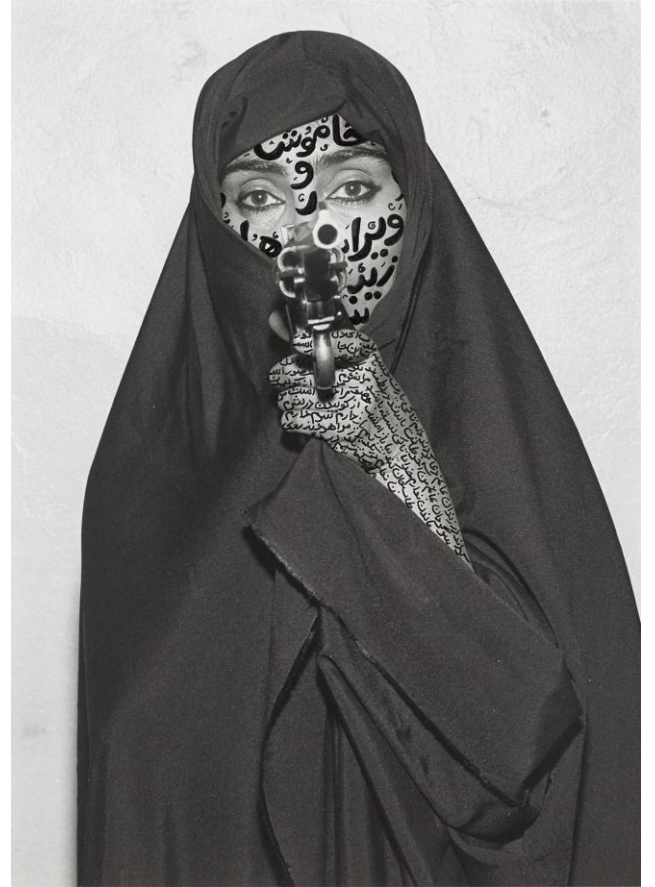
1957 yılında İran'ın Qazvin şehrinde dünyaya gelen Shirin Neshat, babası tarafından küçük yaşta Batı tarzı eğitim alması amacıyla bir Katolik okuluna gönderilmiştir (MacDonald, 2004). Sanat alanında eğitim almak üzere 1974 yılında, 17 yaşındayken Amerika'ya yerleşen Neshat, öğrenim hayatını Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley'de sürdürmüştür. Neshat, lisans ve yüksek lisans eğitimini 1979 ile 1982 yılları arasında bu üniversitede tamamlamıştır (Yörüker, 2025).

1990'lı yılların başında İran'a yaptığı ziyaret, Shirin Neshat'ın sanatında bir dönüm noktası oluşturmuş ve sanatçının hem kişisel hem de kültürel kimliğine yönelik derin bir yüzleşmeye yol açmıştır. İran'da geçirdiği bu dönemde, özellikle devrim sonrası toplumsal dönüşümler ve kadınların kamusal alanda üstlendikleri roller üzerine gözlemleri, Neshat'ın sanatının temelini oluşturmuştur (Rokhsari Azar, 2015: 57). Bu süreçten sonra sanatçı, çalışmalarında kimlik, göç, sürgün ve aidiyet gibi temaları daha yoğun biçimde ele almaya başlamış; özellikle de İslam ülkelerinde kadınların toplumsal konumlarını sorgulayan eserleriyle dikkat çekmiştir. Doğu ile Batı arasındaki değer farklılıklarını görünür kılan çalışmaları, yalnızca bireysel geçmişine dair bir tanıklık sunmakla kalmamıştır. Aynı zamanda bu iki kültürel dünyanın kadın bedenine yansıyan çelişkileri de derinlemesine incelemiştir (Turanlı, 2017).

Özellikle fotoğraf, video ve enstalasyon çalışmalarıyla tanınan Shirin Neshat'ın sanatı, İran'daki devrim sonrası dönemin sosyo-politik yapısına yönelik eleştirel bir nitelik taşımaktadır. Sanatçı, özellikle kadın kimliği üzerinden İran toplumundaki dönüşümleri irdelemektedir. Bu çerçevede Neshat, çalışmalarında İranlı kadınların toplumsal rollerini ve kimlik çatışmalarını kültürel semboller aracılığıyla görünür kılmaktadır (Bokharachi, 2012: 1). Başlangıçta yalnızca fotoğrafla çalışan Shirin Neshat, İslam kültürünün izlerini evrensel konularda buluşturmak amacıyla zamanla film ve video gibi formatlara yönelmiş; kayıp, anlam ve hafıza gibi zamansız konuları özellikle video enstalasyonları aracılığıyla işleyerek çağdaş sanatın en güçlü anlatım biçimlerinden birini oluşturmuştur (Zuckerman, Jacobson & Wattis, 2000). Neshat, çalışmalarında kadın kimliği ile kültürel kimlik arasındaki bağlantıları derinlemesine sorgulayarak, bu kavramların toplumsal, politik ve tarihsel bağlamlardaki dönüşümünü sanatsal bir dil aracılığıyla görünür kılmaya devam etmektedir.

Shirin Neshat'ın sanatında sıklıkla yer verdiği yazı ve imgeler, kadınların toplumsal kimlik arayışını güçlü bir biçimde ortaya koymaktadır. Fotoğraflarında kullandığı metinler, edebiyatın tarihsel süreçte otoriteye karşı bir direnç biçimi olarak taşıdığı ifade gücünü sanatsal üretimine taşımaktadır. Şiir ve yazı, sanatçının işlerinde yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda sansüre karşı durmanın ve bireysel varoluşu dile getirmenin aracı olarak öne çıkmaktadır. Bu unsurlar, eserlerine hem anlam derinliği kazandırmakta hem de İslam toplumlarında kadınların sesini görünür kılmaktadır (Yüksel ve Keser, 2023: 61).

Shirin Neshat'ın uluslararası alanda tanınmasını sağlayan önemli çalışmalarından biri, 1993-1997 yılları arasında oluşturduğu *Women of Allah* (*Allah'ın Kadınları*) serisidir. Bu fotoğraf serisi, Neshat'ın İran'a dönüşü ve İran toplumundaki kadının değişen rolü ile imajına dair gözlemlerinden doğmuştur. Sanatçı, geleneksel İslam kültürüne ait görsel öğeleri çağdaş bir sanat diliyle birleştirerek kadınları güçlü figürler olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda serideki kadın imgeleri, toplumsal baskılara karşı duruşun simgesi haline gelmiştir (Yönsel, 2019: 590).



Görsel 1. Shirin Neshat, Faceless, Women of Allah series (Yüzsüz, Allah'ın Kadınları serisi), 1994, Ink and black and white print on RC paper



Görsel 2. Shirin Neshat, Guardians of Revolutions, Women of Allah series (Devrim Muhafızları, Allah'ın Kadınları serisi), 1994, Ink and black and white print on RC paper

Sanatçının *Women of Allah* (1993-1997) serisi, siyah-beyaz tonlarda çekilmiş kadın portrelerinden oluşan dikkat çekici fotoğraf serisidir. Bu serideki kadın figürleri; başörtüsüyle örtünmüş, ellerinde silah tutan ve bedenleri Farsça yazılarla kaplanmış olarak oluşmaktadır. Genel olarak yüzleri, elleri veya ayaklarının bir kısmı görünür şekilde yansıtılan bu figürlerde, bedenin açıkta kalan bölgeleri yazı ile örtülerek hem görünürlüğü hem de anlamı yeniden yapılandırılmıştır. Sanatçının bu seriyi oluşturması, İran'daki radikal değişimlerin ardından şekillenmiş kişisel bir kırılmanın da ürünüdür (Mudam, 2019).

Shirin Neshat, bu fotoğraf serisinde kadın figürlerini siyah çarşafarla betimleyerek, İran'da İslam Devrimi sonrası kadınlara dayatılan dini kurallara ve toplumsal normlara göndermede bulunmaktadır. Bu görsel yaklaşım, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda kadın bedeninin kamusal alandaki temsilini sınırlandıran politik bir söyleme işaret eder (Khosravi, 2011). Söz konusu çalışmalar, basit bir baskı yorumu olmaktan ziyade, belirli bir tarihi ve kültürel bağlamdaki kadınların karmaşık motivasyonlarını ve kimliklerini anlamaya yönelik bir çabadır. Eserlerinde kadın kimliğinin dönüşümünü vurgulayan Neshat, bu yaklaşımıyla çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir (Turanlı, 2017).

Rebellious Silence (İsyankâr Sessizlik)

Bu çalışmanın bulgular kısmında, Shirin Neshat'ın *Women of Allah* (Allah'ın Kadınları) serisinde yer alan *Rebellious Silence* (İsyankâr Sessizlik), adlı eseri beden, yazı ve ifade biçimleri bağlamında incelenecektir.

Shirin Neshat'ın *Women of Allah* serisine ait olan *Rebellious Silence* adlı çalışması, siyah-beyaz bir fotoğraf olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafta sanatçının kendisini model olarak konumlandığı bir otoportre yer almaktadır. Eserde, çarşafa bürünmüş bir kadının yüzü doğrudan kameraya dönük ve örtülüdür; bu durum, konuşmayan, sessiz ancak güçlü bir görsel ifade oluşturmaktadır. Bu ifade, dilin ötesinde, sessizliğin içindeki anlam katmanlarıyla örülüdür (Young, t.y.). Neshat, bu yapıtla, sessizliğin de bir ifade biçimi olabileceğini gösterirken, çoğu zaman kadınlara toplumsal bir zorunluluk olarak dayatılan kültürel yapılar karşı eleştirel bir tutum sergilemektedir. Bu bağlamda, sessizlik yalnızca bir suskunluk hali değil, aynı zamanda direnişin sessiz bir biçimi olarak okunabilir.

Türkçe'de isyan ve sessizlik anlamına gelen *Rebellious Silence*, ilk bakışta bir karşıtlık barındırmaktadır. Bu ikili karşıtlık, Shirin Neshat'ın eserinde yalnızca kavramsal düzeyde değil, aynı zamanda görsel anlamda da kendisini güçlü biçimde hissettirmektedir. Dolayısıyla eserdeki sessizlik paradoksal bir anlam taşımaktadır. Bu karşıtlık bir yandan bastırılmışlığı, yok sayılmayı ve görünmezliği simgelerken; diğer yandan izleyiciyle kurduğu yoğun ve doğrudan göz teması aracılığıyla bir meydan okumaya dönüşmektedir. Burada kadın, pasif bir bakılan değil, bakan, gözleyen ve hatta izleyiciyi sorguya çeken konumundadır. Böylece izleyiciye çevrilmiş bakış hem sessizliğe direnir hem de sessizliği güçlü bir ifade aracına dönüştürmektedir (Yönsel, 2019: 592-593). Eserin adı olan *Rebellious Silence* da bu çelişkili anlam yükünü açıkça taşımaktadır. İsyan ve sessizlik kavramları yan yana geldiğinde, izleyici bir tür zihinsel kırılma yaşar; çünkü geleneksel anlamda bir isyan sesli, görünür ve açık bir karşı çıkıştır. Ancak burada isyan, sessizliğin içinde gizlidir: çarşafın ardındaki bedende, şiirin satırlarında, tüfeğin dikey hattında. Bu bağlamda sessizlik, edilgenliğin değil, bilinçli bir estetik ve politik tavrın göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 3. Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, Women of Allah series (İsyankar Sessizlik, Allah'ın Kadınları serisi), 1994, Ink and black and white print on RC paper

Neshat'ın sessiz kadın figürü, izleyiciyi edilgen bir izleme pozisyonundan çıkararak, anlamı birlikte inşa etmeye davet eder (Ehya, 2012). Sessizlik, bu yönüyle bir boşluk değil; çok sesli bir düşünme alanıdır. Bu anlamda, sessizlik bilinçli bir anlatım biçimine dönüşür ve bedenin sessizliği, yazı ile konuşmaya başlar. Ayrıca, eserdeki sessizlik yalnızca bireysel değil, kolektif bir tarihi de temsil eder. İran İslam Devrimi sonrasında kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün sınırlandırılması, örtünmenin zorunlu kılınması ve ifade özgürlüğünün bastırılması gibi politik süreçler, bu sessizliğin tarihsel arka planını oluşturmaktadır. Sanatçı, çarşafli kadın figürünün bedenine işlediği yazılarla bu sessizliği kırar. Bu yazılar, kadınların bastırılmış seslerini hem edebi hem de politik açıdan kamusal alana taşıyan güçlü bir karşı duruş oluşturmaktadır (Grovier, 2019). Bununla birlikte Neshat, kullandığı görsel unsurlarla geleneksel temsillere eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Eserdeki siyah çarşaf, ilk bakışta İslami kadın imgelerine gönderme yapsa da, sanatçının bilinçli müdahalesiyle bu temsil kalıplaşmış anlamlarının ötesine taşınmakta ve görsel bir direniş alanına dönüşmektedir. Çarşaf, bir yandan mahremiyetin, inancın ve aidiyetin göstergesi olarak okunabilirken, diğer yandan kadınların kamusal görünürlüğünün denetlenmesinin bir aracı olarak da işlev görmektedir. Kadının yüzü boyunca dikey biçimde yerleştirilen bir tüfek, görselin ikiye bölünmesini sağlamaktadır. Bu bölünme, izleyiciye doğrudan bir simetri sunarken, aynı zamanda kadının bedeni üzerinden yürütülen ideolojik çatışmaları da simgelemektedir. Bu simgesel ayrım, kadın bedeninin hem fiziksel hem de ideolojik anlamda bir mücadele alanı haline geldiğini ima etmektedir (Yörüker, 2025: 48). Bu bağlamda beden, yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda bir direnç mekânı olarak konumlanmaktadır. Bu duruş, genel olarak insan bedeninin toplumsal ve siyasal iktidarların üzerinde egemenlik kurduğu, şekillendirdiği ve dönüştürdüğü temel bir alan olarak görülmesiyle paralellik gösterir. Bireyin en kişisel alanı gibi algılanan beden, aslında dışsal güçlerin, ideolojilerin ve kurumsal yapılarının etkisinden bağımsız değildir. Savaşlar, dinler ve siyasal sistemler, beden üzerinden kendi söylemlerini inşa ederken; bireyden belli biçimlerde yaşaması, hissetmesi, hareket etmesi ve görünmesi beklenir. Böylece beden, bireyin değil, sistemin taşıyıcısı hâline gelmektedir (Rokhsari Azar, 2015: 60).

Eserde tüfeğin varlığı, hem militarist bir göndermeye işaret etmekte hem de bireysel bedenin politik bir alana dönüştüğünü vurgulamaktadır. Batılı izleyici için bu silah, çoğu zaman şiddet ve terör ile ilişkilendirilir. Ancak Neshat, bu çağrışımları ters yüz eder. Silah, burada bir saldırı ya da tehdit aracından çok, bir kimlik çatışmasının ve politik gerilimin simgesi haline gelmektedir. Kadının elindeki tüfek, edilgenliğe karşı bir varoluş ilanı gibi durmaktadır. Kadının suskun ve sabit duruşuna rağmen, silah onun bir özne olarak konumlanmasını sağlar. Bu anlamda silah hem savunma hem de direniş aracı; hem tehdit hem de güç sembolüdür (Singulart, 2024). Eserde yer alan silah ve çarşaf gibi iki güçlü görsel unsur, bir araya geldiklerinde hem Batı'nın Doğu'ya dair oryantalist bakış açısını sorgulamakta hem de İslam kültüründe kadına biçilen rollerin çok katmanlı temsillerini görünür kılmaktadır.

Eserdeki en dikkat çekici diğer unsur ise, kadının yüzüne işlenmiş Farsça metinlerdir. Bu metinler, İranlı kadın şairlerin şiirlerinden alıntılar içermekte ve Arap harfleriyle yazılmıştır. Bu şiirler, çoğunlukla aşk, özlem, aidiyet, sürgün ve direniş gibi temaları işler. Bu yönüyle bedenin üzerindeki yazı hem bireysel bir iç sesin hem de ortak bir geçmişin yansımasıdır. Farsça şiirler hem estetik hem de anlamsal düzeyde güçlü bir katman oluşturmaktadır. Bu yazılar, yalnızca görsel bir unsur değil aynı zamanda bedenle bütünleşmiş bir dil biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazılarda çoğunlukla şehitlik ve dini inançlardan beslenen kadın figürlerine gönderme yapmaktadır. Bu metinler Batılı izleyiciler için çevrilmez. Arap harfleri burada İslam'ı sembolize etmektedir. Yazılar, kadının toplumsal yaşamda sınırlandırılmış varlığını ve dini kuralların beden üzerindeki denetimini simgelemektedir. Figürlerin bakışları ise çoğu zaman teslimiyet izlenimi uyandırmaktadır. Neshat'ın sanatında yazı ve özellikle şiir, yalnızca estetik bir unsur değil; tarihsel olarak baskıya karşı direnç gösteren güçlü bir ifade aracı olmaktadır. Bu bağlamda sanatçının kadın şairlerden, özellikle de İran edebiyatının önemli isimlerinden esinlenerek yazıyı kullanması hem bireysel hem de kolektif bir sesin sanat yoluyla görünür kılınmasını amaçlamaktadır (Yüksel ve Cihaner Keser, 2023: 61-62).

Bu görsel metinler ayrıca kadının bedeniyle doğrudan bütünleşerek bireysel kimliğin hem dilsel hem de görsel yollarla temsilini sunmaktadır. Bu durum, bedenın sanat yapıtı içinde yalnızca temsil edilen değil, aynı zamanda anlamın üretildiği bir yüzey olduğunu belirtir. Rebellious Silence'ta kadın bedeni, yazı yoluyla anlam üretir (Yönsel, 2019: 591). Burada yazı, bedenın sessizliğini bozan, suskunluğu dönüştüren bir ifade biçimidir. Özellikle Doğu kültürlerinde kadına dair suskunluk, geleneksel olarak ahlaki bir erdem olarak yüceltilmiştir. Ancak Neshat, bu suskunluğu şiir aracılığıyla konuşan bir dile dönüştürmektedir. Yazının sessizliği, şiirin anlam gücüyle birleşerek izleyiciyi içsel bir duyarlılıkla yüzleştirir. Arap alfabesinin görsel estetiği, bu bağlamda hem Doğu'ya özgü bir motif hem de Batı'nın egzotikleştirici bakışına yönelik bir cevap niteliği taşımaktadır. Bu görsel yapı, Batı'daki oryantalist temsil biçimlerine karşı doğrudan bir eleştiri niteliği taşımaktadır (Haring, 2017: 76-77). Edward Said'in (1978) geliştirdiği Oryantalizm kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Rebellious Silence, Doğulu kadının sessiz, edilgen ve bastırılmış imgesini ters yüz etmektedir. Kadının doğrudan izleyiciye bakan sert ve kararlı bakışları, onu pasif bir nesne olmaktan çıkararak aktif bir özneye dönüştürür. Bu durum, sanatçının eserini postyapısalcı kuramlarla da ilişkilendirmeyi mümkün kılar. Jacques Derrida'nın yazıya dair düşüncelerine göre, yazı yalnızca konuşmanın bir uzantısı değil, anlamın kaynağıdır (Bingöl ve Yılmaz, 2021). Yazı, burada bir temsil değil, doğrudan anlamın kendisidir. Bu yazılan şiir, bu anlamda yalnızca bir ekleme değil; bedenın özneleşme biçimidir. Kadın, konuşmadan konuşur; dili sessiz bir biçimde ama tenine yazılmış bir kararlılıkla iletir. Ancak burada metin, sadece Tanrısal olanı değil, kadınsı olanı, dünyevi olanı ve politik olanı da temsil etmektedir. Bu da İslam sanatındaki kaligrafik geleneğin feminist bir yorumu olarak değerlendirilebilir.

Eserdeki siyah-beyaz renginin oluşturduğu güçlü kontrast, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir anlatım aracıdır. Shirin Neshat'ın çalışmasında, siyah çarşaf ile kadının aydınlık yüzü arasında kurulan bu zıtlık, Doğu ile Batı, gelenekle modernlik, suskunlukla ifade arasındaki tarihsel ve kültürel çatışmaların bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Kadının yüzündeki aydınlık ve gölgeli alanlar, yalnızca ışık-gölge oyunu değil, aynı zamanda içsel bir bölünmüşlüğü, kimlik çatışmasının ve bastırılmış seslerin metaforik bir dışavurumudur (Keshmirshekan, 2015). Bu bağlamda siyah-beyaz, Neshat için sadece teknik bir araç değil, katmanlı anlamlar taşıyan politik bir dil hâline gelmektedir. Neshat'ın bu estetik tercihinin benzerine, feminist sanat tarihinde öne çıkan Barbara Kruger'in çalışmalarında da rastlanmaktadır. Kruger, siyah-beyaz fotoğraflar üzerine yerleştirdiği kırmızı çerçeveli beyaz yazılarla, izleyiciyi medya, iktidar ve toplumsal cinsiyet temaları üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Kruger'in görsel dili de tıpkı Neshat'ınki gibi izleyiciyi yalnızca bir estetik deneyime değil, aynı zamanda ideolojik bir yüzleşmeye davet etmektedir. Örneğin, Kruger'in *Your Body Is a Battleground* (1989) adlı eseri, kadının yüzünü ortadan ikiye bölen bir ışık-gölge düzenlemesiyle, kadın kimliğindeki parçalanmışlık ve dışsal tahakkümün içselleştirilmesini imgesel olarak temsil etmektedir (Kozlu ve Benuğur, 2014: 253).

Benzer biçimde, Cindy Sherman'ın kimlik, temsil ve kadın imgeleri üzerine kurulu fotoğraf serilerinde de siyah-beyazın yarattığı dramatik etki, kadın figürlerinin çeşitli toplumsal rollerdeki temsillerini sorgulayan bir strateji olarak karşımıza çıkmaktadır. Sherman, farklı karakterlere bürünerek, kadınların sinema, medya ve popüler kültürdeki stereotipik temsillerini ironik biçimde yeniden üretmektedir (Okan, 2011: 88). Her iki sanatçı da siyah-beyaz karşıtlığını, kadın bedenini pasif bir nesne olmaktan çıkarıp aktif bir direniş alanına dönüştürmek amacıyla kullanmaktadır. Bu çalışmalar, izleyiciyi sadece görsel bir yüzeyle değil, o yüzeyin arkasında yatan ideolojik yapılarla yüzleşmeye çağırmaktadır. Neshat'ın beden üzerindeki Farsça yazıları, aynı şekilde, kadının bireysel ve toplumsal hafızasına işaret eder. Sessizlik ve bastırılmışlık, yazı yoluyla hem görünür kılınır hem de sorgulanır. Bu bağlamda *Rebellious Silence*, kadının pasif bir nesne değil politik ve kültürel bir özne olduğunu vurgular. Sanatçı burada sessizliği, Batılı oryantalist bakışın öngördüğü gibi itaatin değil, aksine direnişin göstergesi olarak işlemektedir. Eserin ismindeki ironi asi sessizlik, kadınların konuşamadığı koşullarda bedenleriyle, bakışlarıyla ve taşıdıkları simgelerle nasıl bir direnç gösterdiklerine dikkat çekmektedir (Fırat, 2012: 591; Yönsel, 2019: 591).

Rebellious Silence, Batı'da yaşayan İranlı bir sanatçının diasporik kimliği üzerinden şekillenen hibrit bir bakışı da temsil etmektedir. Bu yönüyle, Mona Hatoum'un video ve enstalasyonlarında karşılaştığımız göçmen kimlik, aidiyet ve beden siyaseti temalarıyla benzerlik taşımaktadır. Hatoum'un *Measures of Distance* (1988) adlı video işinde de Arapça mektuplar, çıplak bir bedenin üzerine bindirilmiş olarak sunulur ve metin hem estetik hem de kişisel-politik anlamlar taşımaktadır (Sabzian, 2024). Neshat ve Hatoum'un bu tür işlerindeki ortaklık, Arap harflerinin sadece dilsel değil, aynı zamanda kültürel bir direnç yüzeyi olarak kullanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla hem Shirin Neshat hem de Mona Hatoum'un çalışmaları, diasporik kimliklerin beden ve dil üzerinden ürettiği direniş stratejilerine dikkat çekmektedir. Her iki sanatçı da kadın bedenini sadece bir temsil nesnesi olarak değil, aynı zamanda kültürel belleğin ve politik söylemin aktif bir öznesi olarak konumlandırır. Bu bulgular ışığında, Shirin Neshat'ın *Rebellious Silence* adlı çalışması hakkında yapılan değerlendirmeler, çağdaş feminist sanat söylemleriyle iç içe geçmiş çok boyutlu bir anlatımı gözler önüne sermektedir.

Sonuç

Shirin Neshat'ın *Rebellious Silence* (*İsyankâr Sessizlik*) adlı yapıtı, çağdaş sanatın hem estetik hem de politik düzeyde ne denli etkili bir ifade aracı olabileceğini kanıtlayan güçlü bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, sadece görsel bir kompozisyon olmakla kalmayıp; aynı zamanda çok katmanlı anlamlar barındıran, kadın kimliği, din, kültür, beden ve ifade biçimleri üzerine derinlemesine düşünmeyi teşvik eden bir düşünsel metin niteliğindedir. Neshat, fotoğraf, yazı ve beden gibi araçları bir araya getirerek geleneksel temsilleri kırmakta; özellikle Batı'nın İslam kadınına dair geliştirdiği oryantalist imgeleri ters yüz etmektedir.

Yüzü örtülü bir kadının doğrudan izleyiciye bakan bakışı, elindeki tüfek ve yüzüne yazılmış Farsça dizeler; sessiz fakat çarpıcı bir anlatı sunmaktadır. Bu anlatı, kadın bedeninin yalnızca bir temsil nesnesi değil, aynı zamanda güçlü bir ifade yüzeyi olabileceğini vurgulamaktadır. Sanatçının sessizliği bir direniş biçimine dönüştürmesi, suskunluğun edilgenlikten çok uzak, aksine politik bir duruş olabileceğini göstermektedir. Neshat'ın kullandığı bu görsel dil, izleyiciyi yalnızca estetik düzeyde değil, etik ve düşünsel düzeyde de etkilemektedir. Shirin Neshat, bu sessizlik aracılığıyla hem kadın kimliğinin bastırılmasına dikkat çeker hem de bu bastırılmışlığın içinde güçlü bir özne yaratır. Sessizlik burada susturulmuşluğun değil, bilinçli bir sanat diliyle kurulmuş sessel bir anlatımın göstergesidir.

Çalışma boyunca yapılan analizlerde, *Rebellious Silence*'ın hem feminist sanat pratiği hem de kültürel eleştiri bağlamında özgün bir duruş sergilediği ortaya konmuştur. Ana Mendieta, Jenny Holzer, Barbara Kruger gibi sanatçılarla kurulan kavramsal ve tematik bağlar, Neshat'ın çağdaş feminist sanat içinde nasıl özgül bir yer tuttuğunu gözler önüne sermektedir. Ancak onun yaklaşımının özgünlüğü, Doğu ve Batı arasında kurduğu görsel ve kavramsal ilişkide yatmaktadır. Bu anlamda Neshat'ın eseri, yalnızca İslam coğrafyasındaki kadın temsillerini değil, aynı zamanda Batı'nın bu temsillere yönelik bakışını da sorgulayan bir aracıya dönüşmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma ile, Neshat'ın *Rebellious Silence* eseri üzerinden; bedenin nasıl bir yazı yüzeyine, sessizliğin nasıl bir politik söyleme, sanatın nasıl bir direnç pratiğine dönüşebileceği irdelenmiştir. Bu çerçevede, görsel sanatın kadın temsilleri üzerindeki dönüştürücü potansiyelini göstermesi bakımından, *Rebellious Silence*'ın günümüzde hâlâ etkisini sürdüren güçlü bir sanat yapıtı olduğu söylenebilir.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Münire Meral Yağcı Turan  <https://orcid.org/0000-0002-3453-6220>

Rojda Çelik  <https://orcid.org/0000-0003-4956-7174>

Kaynakça

- Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bingöl, U., & Yılmaz, E. (Eds.) (2021). *Edebiyat yazıları- II: Eleştiri kuramları ve metin tahlilleri*. Step Ajans Matbaacılık.
- Bokharachi, E. (2015). *Displacement, belonging, photography: Gender and Iranian identity in Shirin Neshat's the Women of Allah (1993–7) and The Book of Kings (2012)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Arizona State University.
- Dönmez Aydın, H. (2016). Kadına biçilen role karşı bir direnme yolu olarak feminist sanat. *Yasama Dergisi*, 33, 29-49.
- Ehya, S. (2012). *Facing up to Shirin Neshat's Women of Allah* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University of California, Berkeley.
- Firat, B. Ö. (2018). *Üzerine yazmak, birlikte yazmak: Shirin Neshat'ın Allah'ın Kadınları serisi üzerine*. MediaRep. <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/281834a4-521d-45cf-b995-37f523225ef3/content> adresinden erişilmiştir.
- Grovier, K. (2019). "Shirin Neshat: a stare that challenges us to look away". <https://www.bbc.com/culture/article/20191104-shirin-neshat-a-stare-that-challenges-us-to-look-away> adresinden erişilmiştir.
- Haring, J. (2017). Contemporary visual art and Iranian feminism. *Global Societies Journal*, 5(0). <https://escholarship.org/uc/item/8wq2p3sj> adresinden erişilmiştir.
- Işık, Z. (2014). An outlook on postcolonialism through the ethos of Orientalism by Edward Said. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 355-367.
- Khosravi, M. (2011). *Shirin Neshat: A contemporary orientalist* (Master's thesis). Georgia State University, Ernest G. Welch School of Art and Design). https://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/83 adresinden erişilmiştir.
- Kiral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, 170-189.

- Koca, B. (2018). Feminist sanat sonrası cinsiyet [Gender after feminist art]. *Inonu University Journal of Art and Design*, 8(19), 1-12.
- Kozlu, D. ve Benuğur, Ş. (2014). Çağdaş sanatta görsel ve kavramsal bir imge olarak yazının kullanımı. *ART-E: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 7(14), 233-263
- Macdonald, S. (2004). Between two worlds: An interview with Shirin Neshat. *Feminist Studies* 30(3), 621-657, Gladstone Gallery.
- Mudam (2019). "Shirin Neshat". The Contemporary Art Museum of Luxembourg, <https://www.mudam.com/collection/shirin-neshat> adresinden erişilmiştir.
- Neris Yüksel, H. ve Keser, S. C. (2023). Shirin Neshat'ın yapıtları üzerinden bir sergi kritiği. *Art and Interpretation*, 41, 59-70.
- Okan, B. K. (2011). Günümüz sanatında feminist yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(8), 77-90.
- Rokhsari Azar, R. (2015). *Çağdaş sanatta aktivizm bağlamında Shirin Neshat'ın yapıtları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Sabzian (2024). "Measures of Distance". Sabzian, <https://sabzian.be/film/measures-of-distance> adresinden erişilmiştir.
- Singulart (2024). "Exploring Women of Allah by Shirin Neshat". Singulart, <https://www.singulart.com/blog/en/2024/03/09/women-of-allah-by-shirin-neshat/> adresinden erişilmiştir.
- Stefanaki, C. (2018). *The use of neo-orientalist female representations and the decorative function of Arabic script in Shirin Neshat's "Women of Allah" (1993-1997)* (Master's thesis). Freie Universität Berlin.
- Strauss, A. & Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. London: Sage
- Turanlı, G. (2017). Edward Said'in ORYANTALIST SÖYLEM ANALİZİ. *Şarkiyat Mecmuası*, 30, 101-119.
- Ulutaş, B. (2017). "Döküman analizi", F. N. Seggie & Y. Bayyurt (Ed.). *Nitel araştırma: Yöntem, teknik ve yaklaşımlar*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Wach, E. (2013). *Learning about qualitative document analysis*.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Young, A. (t.y.). "Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, *Women of Allah* series". Smarthistory, <https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/> adresinden erişilmiştir.
- Yönsel, M. (2019). Shirin Neshat'ın özgürlüklerini düşleyen kadınları. *idil*, 57, 587-596.
- Yörüker, S. (2025). *Shirin Neshat'ın sanatında kimlik, beden, yazı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Yüksel, H. N. ve Keser, S. C. (2023). Shirin Neshat'ın yapıtları üzerinden bir sergi kritiği. *Art and Interpretation*, 41(1), 59-70.
- Zuckerman Jacobson, H., & Wattis, P. (2000). *Shirin Neshat/MATRIX 187: Turbulent* [Exhibition catalogue]. University of California, Berkeley Art Museum.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1-3. Young, A. (t.y.). "Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, *Women of Allah* series". Smarthistory, <https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 2. Artchart (t.y.). "Guardians of revolution". Artchart, <https://artchart.net/en/artists/shirin-neshat/artworks/x4J2G> adresinden erişilmiştir.

Bir medya pratiği olarak afet haberciliği

Disaster reporting as a media practice

Gölten Acar^{1*} , Tamer Kavuran² 

¹ Öğr. Gör., Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Sosyal Hizmet ve Danışmanlık Bölümü, Mersin, Türkiye

² Dr. Öğr. Üyesi, Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Elazığ, Türkiye

Özet: Bu çalışma, afet haberciliği alanında yapılan kapsamlı bir literatür taramasına dayanarak, afet haberciliğinin nasıl olması gerektiğini ve sahip olması gereken temel özellikleri bütüncül bir yaklaşımla ele almaktadır. Literatürde rastlanan çalışmaların büyük bir kısmı, afet haberciliğini genellikle belirli bir afet örneği üzerinden ya da medya yapısı ve etik sorunlar çerçevesinde incelemektedir. Bu çalışmalar, afetlerin medyada nasıl temsil edildiği, haber dilinin ve söyleminin nasıl şekillendiği, medyanın kriz anlarındaki rolü ve etik sorumlulukları gibi konulara odaklanmakta, afet öncesi dönemi göz ardı etmektedir. Afet haberciliğinin yalnızca kriz anlarında değil, afet öncesi hazırlık ve afet sonrası iyileşme süreçlerinde de toplumsal bilgilendirme, risk iletişimi ve etik sorumluluklar açısından nasıl bir rol üstlenmesi gerektiği literatürde yeterince tartışılmamaktadır. Bu araştırmada, doküman analizi yöntemi ile afet haberciliğinin temel ilkeleri, etik sorumlulukları ve toplumsal bilinçlendirme işlevi detaylı şekilde incelenmektedir. Ayrıca, afet haberciliğinin nitelikli, tarafsız ve toplumsal dayanıklılığı artırıcı bir pratik olarak nasıl geliştirilebileceği üzerinde durulmaktadır. Çalışmada, afet haberciliğinin yalnızca olay anında bilgi aktaran bir araç olmanın ötesinde, toplumun afetlere karşı hazırlıklı olmasında, risklerin doğru anlaşılmasında ve afet sonrası iyileşme sürecinde de aktif bir rol üstlenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu yönüyle çalışma, afet haberciliği literatürüne hem teorik hem de pratik açıdan yeni bir bakış açısı sunmayı ve bu alandaki eksiklikleri gidermeye katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Afet türleri, Afet haberciliği, Risk iletişimi

Abstract: This study is based on a comprehensive literature review in the field of disaster journalism and aims to examine how disaster journalism should be practiced, as well as the essential characteristics it should possess, through a holistic approach. Most of the existing studies in the literature tend to focus on disaster journalism either through the lens of specific disaster cases or within the framework of media structure and ethical issues. These studies often address how disasters are represented in the media, the language and discourse used in news coverage, the role of the media during crises, and the ethical responsibilities of journalists. However, there is a notable gap in the literature regarding the role of disaster journalism not only during crisis moments but also in the phases of pre-disaster preparation and post-disaster recovery, especially in terms of public information, risk communication, and ethical responsibilities. In this research, the fundamental principles, ethical responsibilities, and public awareness functions of disaster journalism are examined in detail. Furthermore, the study discusses how disaster journalism can be developed as a qualified, impartial, and resilience-enhancing practice. It is emphasized that disaster journalism should not only serve as a tool for information dissemination during events but also play an active role in preparing society for disasters, ensuring accurate risk perception, and supporting recovery processes. In this respect, the study aims to provide both a theoretical and practical new perspective to the literature on disaster journalism and contribute to addressing the existing gaps in this field.

Keywords: Disaster types, Disaster reporting, Risk communication

Citation: Acar, G. ve Kavuran, T. (2025). Bir medya pratiği olarak afet haberciliği. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 156-176.

* Bu çalışma Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı öğrencisi Öğr. Gör. Dr. Gölten Acar'ın, Dr. Öğr. Üyesi Tamer Kavuran danışmanlığında yazdığı "Yazılı Basında Yayımlanan Haberlerin Gündem Belirleme Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi: Kahramanmaraş Depremleri Örneği" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Afetler, insan yaşamını, toplumsal düzenini ve ekonomik yapıyı derinden etkileyen, ani ve beklenmedik olaylar olarak karşımıza çıkmaktadır. Afetler, ortaya çıkardığı can ve mal kayıpları ve fiziksel zararların yanı sıra toplumsal hafızada da kalıcı etkiler bırakmakta ve kamuoyunun gündemini etkisiyle doğru orantılı olarak uzun süre meşgul etmektedir. Bu süreçte afetlerin topluma aktarılmasında, kriz anlarında bilgi akışının sağlanması ve toplumsal dayanışmanın inşa edilmesinde medya kritik bir rol üstlenmektedir.

Afetlerin gerçekleşmesiyle doğru orantılı olarak bireylerin afetlere ilişkin bilgi edinme durumu da büyük ölçüde artmaktadır. Afete ilişkin bilgilerin medya aracılığıyla kamuoyuyla paylaşılması süreci afet haberciliği, kriz haberciliği veya olağanüstü durumlarda iletişim ya da habercilik olarak adlandırılmaktadır (Yapku, 2024;  oşkun, 2020; Demir vd., 2019; Koç Akg l, 2017;  nal vd., 2023; Koluman vd., 2023; Ata, 2023; Yalçın, 2023). Afet haberciliği kavramı incelenirken, konuya ilişkin literatürde kavram hakkında fikir birliğine varılamamış olduğu g r lm şt r. Afet dönemlerinde yapılan yayınlarla ilgili olarak kimi kaynaklarda "kriz haberciliği" (Yapku, 2024;  oşkun, 2020; Demir vd., 2019), kimi kaynaklarda "olağanüstü durumlarda iletişim" (Koç Akg l, 2017;  nal vd., 2023), kimi kaynaklarda ise "afet haberciliği" (Koluman vd., 2023; Ata, 2023; Yalçın, 2023) kavramlarının kullanılmış olduğu görülmektedir. Kavramlar birbirinden farklı gibi görünüyor olsa da ifade ettikleri anlam bakımından benzer bir biçimde kullanılmaktadır. Bu çalışmada afet haberciliği ifadesi kullanılması tercih edilmiş olup, kriz ve kriz haberciliği konusu da açıklanmaya çalışılmıştır.

İnsanlar tarih boyunca birtakım olaylar yaşamış ve bu olaylar karşısında kendi yetenekleri ve yaşanılan çağın imkanları doğrultusunda önlemler olarak süreci yönetmeye çalışmışlardır. Beklenmedik bir anda gerçekleşen ve toplumsal düzende bir bozulma oluşturan olaylar kriz olarak adlandırılmış ve gerek bireyler gerekse de kurumlar çeşitli stratejilerle bu tür olayları ve sonuçlarını engellemeye çalışmıştır (Yapku, 2024: 449). Kriz, bir veya birden fazla etkenin bir araya gelmesiyle doğal bir süreç biçiminde aniden oluşan ve önlem alınması için geç kalınan olumsuz durumu nitelemek için kullanılmaktadır ( etinkuş vd., 2018: 113). Kriz terimi, eski Yunanca 'da karar vermek, ayırmak, seçmek anlamlarında kullanılan "krinein" kökünden türemiştir ve "krisis" olarak 17. yüzyıla kadar özellikle tıp literatüründe, Hipokrat, Galen ve İbn-i Sina gibi uzmanların eserlerinde hastalığın seyrini açıklamak için kullanılmıştır. Kriz teriminin günümüzdeki kullanımı ise, beklenmeyen ve ani olarak ortaya çıkan, günlük yaşamın normal akışını bozan ve mevcut toplumsal düzenini sekteye uğratma potansiyeline sahip bir olay veya olaylar serisi anlamlarındadır (Yapku, 2024: 449; Demir vd., 2019: 50). Sosyal bilimler alanında problemli durumları ifade etmek için kullanılan kriz kavramı, aniden ortaya çıkan sosyal, ekonomik veya psikolojik gelişmelere karşı mevcut çözüm yöntemlerinin etkisiz veya yetersiz kalmasıyla ilişkilendirilmektedir (Kök, 2023: 2). Bu bakış açısıyla afetlerin birer kriz olarak değerlendirilmesi mümkündür. Toplumun işleyişinde ciddi bir bozulmaya sebep olan, etkilenen toplumun yalnızca kendi kaynaklarını kullanarak başa çıkamadığı; insani, maddi veya çevresel kayıplara neden olan durumlar afet olarak adlandırılmaktadır (Shaluf, 2007:705). Bir başka tanımda ise bu etkilerin kapsamı açıklanarak, fiziksel, ekonomik ve sosyal açıdan kayıplara neden olan vurgusu yapılmış, bireylerin günlük yaşamlarını etkileyen, insan veya teknoloji kökenli olaylar afet olarak tanımlanmıştır (Tierney, 2019). Bu bilgilerden yola çıkarak kriz kavramının, afet kavramını da içinde barındıran geniş bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda, ölüm, sakatlanma, mal kaybı, yoksulluk gibi sorunlar ortaya çıkaran afetler, kriz olarak değerlendirilmektedir. Afetlerin krize yol açıp a madığının belirlenmesi genellikle afetin büyüklüğü ve etkisi ile doğru orantılı olmaktadır. Bir afetin kriz olarak kabul edilmesinin temel koşulları yerleşim alanlarında meydana gelerek can ve mal kaybına ya da bunlardan en az birine yol açması olarak açıklanmaktadır (Kök, 2023: 4). Afetlerin kriz yaratması sonucunda ortaya çıkan iletişim ihtiya ı, afet haberciliği kavramını ortaya çıkarmaktadır. Kriz haberciliği olarak da anılan bu kavram öncelikle afetlerde iletişime vurgu yapmaktadır.

Afetlerde iletişim, afet yönetiminin yani afetlere hazırlık, afetlerin etkilerini hafifletme, afetlere müdahale ve iyileştirme aşamalarının önemli bir yönü olarak görülmektedir. Bu bağlamda

insanları afetlerden ve afetlerin etkilerinden korumak ve ortaya çıkabilecek zararları azaltmak açısından gazetecilere ve haber kuruluşlarına önemli görevler düşmektedir. Bunlardan belki de en temel olanı, afet öncesi uyarıların kamuoyuna iletilmesi ve olay gerçekleştiğinde olayın tüm yönleriyle haberleştirilerek halkın bilgilendirilmesidir (Houston vd., 2019: 591). Bu bilgilendirmenin yapılması için çeşitli iletişim araçlarından yararlanılmaktadır. Bu araçlar birey ve toplumların gerek yakın gerekse de uzak çevrelerinde olup biten olaylar hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlamaktadır. Bu araçlara genel olarak kitle iletişim araçları ya da kitle haberleşme araçları denilmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve bu araçların kullanıldığı iletişim biçimlerinin yaygınlaşması ile haberleşmenin kapsamı ve sınırları daha da genişlemiştir (Tokgöz, 1981: 3). İnsanoğlunun habere olan ihtiyaçlarının karşılanması noktasında kitle iletişim araçlarının önemi büyüktür. Bu iletişim araçları iletişimin üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesi sürecinde kullanılan araç, gereç ve bilgiyi içermektedir (Erdoğan, 2014: 194). Kitleli iletişimin gerçeklemesinin temel unsuru olan bu araçlar medya olarak da adlandırılır ve günümüzün vazgeçilmesi pek de mümkün olmayan iletişim kanalları içinde yer almaktadır (Aziz, 2022:85). Bu iletişim araçlarının pek çok farklı işlevi olduğu da bilinmektedir. Bu işlevlerin başında haber verme olsa da eğitim, kültür, propaganda, eğlendirme, tanıtım, reklam gibi bazı diğer işlevlerinde var olduğu bilinmelidir (Tokgöz, 1981: 3-4; Aziz, 2022: 87).

Kitle iletişim araçlarının en önemli işlevlerinden olan haber, bireylerin yaşamlarını etkileyen olumlu ve olumsuz toplumsal gelişmeler hakkında kamuoyunu bilgilendiren önemli bir araç olarak görülmektedir (Durgeç, 2024: 127). İnsanı ilgilendiren, zarar ve tehlike gibi kavramlarla anılan afetlerin kamuoyu açısından yok sayılması ya da haber değeri taşımaması pek de olası değildir. Hem insana dair olması hem de büyüklük ve etki alanlarıyla birlikte düşünüldüğünde afetlerin haber olma potansiyellerinin oldukça yüksek olduğu dşnlmektedir. Kamuoyunun yakından tanık olamadıkları olaylar hakkında bilgi sahibi olmasına aracılık eden kitle iletişim araçları, afet dönemlerinde bu ihtiyaın daha da artması nedeniyle büyük önem taşımaktadır. Afet ncesi ve afet sonrası yapılan yayınlar toplumun bilgilenebilmesi için büyük önem taşımakta ve afet haberciliği ya da afet yayıncılığı kavramını gündeme getirmektedir (Koluman vd., 2024: 206).

Afet gazeteciliği, gerçekleşmiş, meydana gelmekte olan veya gelecekte meydana gelmesi muhtemel doğal ve insan kaynaklı olaylara ilişkin haber ve bilgilerin toplanması ve sunulması sürecini kapsamaktadır. Afet gazeteciliği, olaydan hemen önce, olay sırasında ve olayın hemen sonrasında gerçekleşmektedir. Bu gibi durularda afet gazeteciliğinin en yaygın görevi, uyarılarda bulunmak ve olup bitenler konusunda haber yapmaktır (Houston vd., 2019). Medya ve iletişim alanı, afetler hakkında bilgileri kamuoyu ile paylaşarak afet yönetiminde de çok önemli bir rol oynamaktadır. Halkı afet konusunda eğitmek, hassas bölgeleri vurgulamak, zamanında uyarı ve ikazlarda bulunmak, afet olaylarını raporlamak, etkilenen bölgeler hakkında bilgi toplamak ve iletmek, kurtarma ve yardım operasyonlarına yardımcı olmak, kamu güvenliği hakkında bilgi yaymak, ilgili makamları ve hükümet yetkililerini bilgilendirmek ve uyarmak, gönüllüler ve yardım kuruluşları hakkında bilgilendirmeler bulunmak gibi katkıları bulunmaktadır (Chaturvedi vd., 2023: 255).

Afet haberciliği, haber üretim süreçlerinin, etik sorumlulukların ve toplumsal etkilerin özel bir inceleme alanı olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde afetlerin sıklığı ve etkisi artarken, medya teknolojilerindeki gelişmeler de haberin üretim, yayılım ve tüketim biçimlerini dönüştürmektedir. Özellikle kriz anlarında, doğru, hızlı ve güvenilir bilgiye ulaşma ihtiyaı artmakta; medya kuruluşlarının sorumluluğu ve habercilik pratikleri daha fazla tartışılır hale gelmektedir. Afet haberciliği, yalnızca olayların aktarılması değil, aynı zamanda kamuoyunun yönlendirilmesi, kriz yönetimi süreçlerine katkı sağlanması ve toplumsal dayanışmanın teşvik edilmesi açısından da önem taşımaktadır.

Bu araştırma, afet haberciliğini bir medya pratiği olarak ele alarak, afet dönemlerinde ve afet öncesinde haber üretim süreçlerini, etik ilkeleri, medya çalışanlarının karşılaştığı zorlukları, afet haberlerinin özellikleri bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmada afet haberciliği kavramı, afet ve türleri, afetlerde haber üretim süreçleri ve afet haberlerinin özellikleri bağlamında ele alınmıştır.

Çalışmada afetlerde medyanın rolü ve sorumlulukları tartışılmakla birlikte, afet haberciliğinin temel ilkeleriyle beraber afet henüz gerçekteşmeden de yapılması gerekenler ortaya konmaktadır. Afet haberciliği konusunda yapılan çalışmaların daha çok afet ve sonrasına odaklanan çalışmalar olduğu dikkat çekmiş bu çalışmanın afet haberciliği kavramının afet konusunda bilgilendirme ve farkındalık yaratma bağlamında da ele alınması gerektiği vurgusu yapılmıştır. Afet haberciliği, medya ve iletişim çalışmaları literatüründe, özellikle son yıllarda yaşanan büyük ölçekli afetlerin ardından, giderek daha fazla araştırılan bir alan haline gelmiştir. Literatürde afet haberciliği hem kriz iletişimi hem de toplumsal hafıza ve kamuoyunun şekillenmesi açısından çok boyutlu olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmaların ortak noktası, afet haberciliğini ya spesifik bir olay üzerinden ya da medya yapısının sorunları ve etik tartışmalar çerçevesinde değerlendirmeleridir. Ayrıca, afet haberciliğinin çoğunlukla kriz anlarında gündeme geldiği, ancak risk iletişimi, toplumsal bilinçlendirme ve eğitici rolünün yeterince vurgulanmadığı görülmektedir. Medyanın afetleri çoğunlukla politik, duygusal ya da dramatik bir bakış açısıyla ele aldığı, nitelikli ve bütüncül bir afet haberciliği pratiğinin ise eksik olduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın özgünlüğü ve literatüre katkısı, afet haberciliğinin nasıl olması gerektiğini, yalnızca kriz anlarında değil, öncesi ve sonrasıyla birlikte bütüncül bir yaklaşımla ele alacak olmasıdır. Literatürdeki çalışmaların aksine, bu araştırmada afet haberciliğinin temel ilkeleri, etik sorumlulukları, toplumsal bilgilendirme ve risk iletişimi gibi boyutları detaylı şekilde incelenecek; afet haberciliğinin sadece olay anında değil, afet öncesi hazırlık ve afet sonrası iyileşme süreçlerinde de nasıl bir rol üstlenmesi gerektiği tartışılacaktır. Böylece, afet haberciliğinin yalnızca haber aktaran bir pratikten öte, toplumsal dayanıklılığın ve bilinçlenmenin artırılmasında stratejik bir araç olarak nasıl konumlandırılması gerektiği ortaya konulacaktır. Bu yönüyle çalışma, afet haberciliği literatürüne hem teorik hem de pratik açıdan yeni bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir.

İlgili Çalışmalar

Konuya ilişkin yapılan literatür taramasında afet haberciliği konusunda yapılan çalışmaların büyük kısmının, afet haberciliğini ya belirli bir afet örneği üzerinden (ör. İzmir veya Kahramanmaraş Depremleri gibi) ya da genel olarak medya yapısı ve etik sorunlar üzerinden ele aldığı görülmüştür. Bu çalışmalardan aşağıda bahsedilmektedir.

Bai (2022) tarafından afet haberi ve gündem belirleme konusunda yapılan “Afet haberlerinde ana akım gündem belirleme” başlığıyla yayınlanan çalışmada afet haberciliği kavramına, afet haberciliğinin neden gerekli olduğu ve gündem belirleme konusuna da vurgu yapılarak afet haberciliğinin özelliklerini incelemekte, ayrıca ana akım medyanın afet haberinde gündem belirlemedeki önemini tartışmaktadır.

Doğal afetlerden depremin medyaya yansımaları gündem belirleme bağlamında ele alan Yang vd., (2023) yaptıkları “Doğal afet olaylarının medyada yayınlanmasında gündem belirleme: Bir örnek olarak 9.5 Sichuan Ganzi Luding Depremi” başlıklı çalışmalarında afet haberciliğinde medyanın üstlenmesi gereken ahlaki ve sosyal sorumluluk, 9,5 şiddetinde olan Sichuan Luding depremiyle anlaşılmaya çalışılmıştır. Olayla ilgili, medya gündeminin belirlenmesi, izleyicilerin yönlendirilmesi ve ilgili tartışmalar üzerindeki etkisi araştırmıştır. Mevcut afet haberciliğinin incelenmesi yoluyla, ülkedeki afet haberciliğinin kusurları özetlenmiş ve bu kusurların nasıl giderileceğine dair iyileştirme önlemleri ortaya konulmuştur.

İletişim bilimleri literatürüne bakıldığında afet haberleri ile ilgili kısıtlı sayıda çalışmaya ulaşılmış, afet haberleri konusunda yapılan çalışmaların sayısının 6 Şubat’ta yaşanan ve çok sayıda can kaybına neden olan Kahramanmaraş depremlerinin ardında artmaya başladığı dikkat çekmiştir. Bu çalışmalar aşağıdaki gibidir.

Koç (2006) tarafından kaleme alınan “1923-2000 Yılları Arasında Türkiye’de Yaşanan Doğal Afetlere İlişkin Türk Basınında Haber Yapılanması ve Afet Söylemleri” başlıklı makaledir. Medyanın afet haberlerindeki anlayışını ve haber dilini inceleyen çalışmada söylem analizi

yöntemine başvurularak 1939 Erzincan depremi, 1966 Muş Varto depremi ve 1999 Marmara depremi incelenmiştir. Çalışma sonucunda, medya metnindeki afet konulu içeriklerde afetin büyüklüğünün hem gücü hem de iktidarı temsil ettiği, afet söylemlerinin sosyo-ekonomik gelişime bağlı olarak siyasi iktidar ilişkileriyle eklemlendiği anlaşılmıştır.

Koç Akgül (2017) “Olağanüstü Durumlar, İletifim ve Habercilik Yaklaşımları” başlıklı başka bir çalışmada, 1939 yılında gerçekleşen Erzincan depreminden beri uzun süre gündemde kalan olağanüstü haber örneklerine yer vermiştir. Eleştirel kuram perspektifinde hazırlanan çalışma kapsamında medyanın doğal afet gibi olağanüstü durumları meydana geldiği zaman hatırladığı, hedef kitlesini hızlı şekilde haberdar ettiği ancak halkın riskler ve tehditleri algılaması, tedbir alması ve eğitilmesi konusunda katkı sunmadığı saptanmıştır.

Eldem Anar (2021) “Sosyal Medya Ortamında Yer Alan Afet Haberlerinde Etkileşim; İzmir Depremi Örneği” başlıklı makalesinde betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak, sosyal medya platformlarında afet haberciliğinin nasıl yer aldığı araştırılmıştır. Hem haber hem de kullanıcı paylaşımlarını inceleyen çalışma sonucunda, doğal afetler içerisinde en fazla depremle ilgili içerik üretildiği, afet zamanlarında afetzedelerin sosyal medya platformları üzerinden paylaşım yaptıkları ve bu paylaşımları farklı hashtagler ile ilettikleri ortaya çıkmıştır.

Sancı (2023) çalışmada, gazetecilik açısından kriz kavramını ele alarak, deprem ve medya ilişkisini tartışmış, 30 Ekim 2020 tarihinde meydana gelen İzmir Depremi özelinde kriz haberciliğine odaklanmıştır. 30 Ekim 2020 ve 30 Kasım 2020 tarihleri arasında sınırlandırılan çalışmanın kapsamını 3 mecradan 15 farklı medya kuruluşu oluşturmaktadır. Araştırmada basılı medyayı Sabah, Hürriyet, Sözcü, Türkiye, Milliyet gazeteleri; TV medyasını Fox TV, Show TV, Kanal D, Star TV, TRT 1 ana haber bültenleri; İnternet medyasını ise Ensonhaber.com, Habertürk.com, Haberler.com, Haber7.com, İnternethaber.com internet haber siteleri temsil etmiştir. Söz konusu medya kuruluşlarında yayınlanan İzmir depremi ile ilgili haberler niceliksel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma sonucunda deprem haberlerinin yayınlandığı mecralar farklı olsa da haberlerin yayınlanma sıklığı, haberlerde yer verilen aktörler, haberlerin temel konuları gibi başlıkların benzerlik taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Budak, 2023 “Türk medyasının depremle imtihanı: Kahramanmaraş depremini afet haberciliği üzerinden değerlendirmek” başlıklı çalışmada Türk medyasında farklı editoryal tutuma sahip gazetelerin Kahramanmaraş’ta yaşanan depreme ilişkin ürettiği haberler afet haberciliği kapsamında nitel ve nicel yöntemlerin birlikte kullanılmasıyla incelenmiş, çalışma sonucunda Türk medyası tarafından depremin politik ve duygusal bir bakış açısıyla sunulduğu, nitelikli bir afet haberciliğinin var olmadığı belirtilmiştir.

Kahramanmaraş depremini konu alan bir başka çalışma ise deprem haberlerinde çocuk fotoğrafları konusunu etik açıdan değerlendiren Basmacı (2023) tarafından hazırlanan makaledir. Bu çalışmada, Kahramanmaraş depremi sonrasında ntv.com.tr, cnnturk.com.tr ve ahaber.com.tr sayfaları, 6-17 Şubat 2023 tarihleri aralığında çocuk fotoğrafı kullanımı açısından nitel yöntemlerle incelenmiş, çalışma sonucunda gazetelerin etik dışı yayıncılık sergiledikleri, doğru bilgilendirmeden ziyade fotoğraflarla duygu temasının öne çıktığı, çocuk fotoğraflarında mucize, umut, masumluk gibi temsillere yer verildiğine ulaşılmıştır.

Ata (2023) çalışmada afet haberciliği ve sosyal medya ilişkisini ele almış, sosyal medyanın afet haberciliğine olumlu katkıları üzerinde durmuştur. Bu bağlamda Twitter üzerinden ulaşılan 1451 tweet, netnografi yöntemi ile analiz edilmiş ve elde edilen bulgularda, depremler kavramı yerine felaket kavramının sıklıkla kullanıldığı, depremlerin din ve siyaset bağlamında ele alındığı, tweetlerin bilgilendirme ve toplumsal hafızanın oluşumuna katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ayan ve Keten (2023) çalışmalarında medyanın yapısal sorunları bağlamında afet haberciliği kavramını ele almış, medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkileri ve gazetecilerin olumsuz çalışma koşulları dikkate alınarak 6 Şubat Kahramanmaraş depremleri afet haberciliği kapsamında değerlendirilmiştir. Dört ulusal gazetenin örneklem olarak belirlendiği çalışma, 7 Şubat-28 Şubat 2023 tarihleri arasını kapsamaktadır. Çalışmanın sonucunda gazetelerin deprem

konulu haberleri, afet haberciliği pratiklerinden uzak kalmıştır. Çalışmada medyanın yapısal sorunlarının afet haberciliğinin olanaksızlığında belirleyici olduğu sonucuna varılmıştır.

Afet haberciliği alanında yapılan literatür taramasında, Bai (2022), afet haberciliğinin ana akım medyada gündem belirleme rolünü ve bu alandaki temel özellikleri tartışırken; Yang ve arkadaşları (2023), medyanın afetlerdeki ahlaki ve sosyal sorumluluğunu, Sichuan Luding depremi örneğiyle incelemiştir. Türkiye özelinde ise, Koç (2006) ve Koç Akgöl (2017) gibi araştırmacılar, afet haberlerinin tarihsel gelişimini ve medya söylemlerini analiz etmişlerdir. Eldem Anar (2021) ve Ata (2023) ise sosyal medya ortamında afet haberciliğinin nasıl şekillendiğini ve toplumsal hafızaya katkılarını ortaya koymuştur. Sancı (2023), Budak (2023), Basmacı (2023) ve Ayan ve Ketten (2023) gibi son dönem çalışmalar ise özellikle Kahramanmaraş ve İzmir depremleri üzerinden medya pratiklerini, etik sorunları ve yapısal engelleri incelemişlerdir. Bu çalışmaların ortak noktası, afet haberciliğini ya spesifik bir olay üzerinden ya da medya yapısının sorunları ve etik tartışmalar çerçevesinde değerlendirmeleridir.

Kuramsal ereve

Afet ve Afet Türleri

Afet kelimesinin farklı kurumlar, farklı kişiler, farklı bakış açılarıyla ortaya konmuş pek çok tanımı bulunmaktadır. Bu tanımlardan bazılarına yer verilmeye çalışılmaktadır. Yaşamın olağan akışını etkileyerek kesintiye uğratan, yaşanması sonucunda insanların fiziksel, sosyal, ekonomik ve psikolojik yönden zarara uğradıkları büyük olaylar afet olarak nitelendirilmektedir. Arapça kökenli olan afet kelimesi, büyük felaket, bela, yıkım gibi olumsuz anlamlara karşılık gelmektedir (Yavuz, 2014: 24; Ergünay, 1995: 9). Bu tanımlamada afetlerin olumsuz yönüne vurgu yapılarak, maruz kalan kişiler üzerindeki etkileri açısından bir betimleme yapılmıştır. Afet kavramının, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde (2024) yer alan açıklaması ise, çeşitli doğa olaylarının sebep olduğu yıkım şeklindedir. TDK Sözlüğü'ne kıyasla daha detaylı bir tanım yapan AFAD Açıklamalı Afet Yönetimi Sözlüğü (2024) ise afeti, "toplumun tamamı veya belli kesimleri için fiziksel, ekonomik ve sosyal kayıplar doğuran, normal hayatı ve insan faaliyetlerini durduran veya kesintiye uğratan, etkilenen toplumun baş etme kapasitesinin yeterli olmadığı doğa, teknoloji veya insan kaynaklı olay" şeklinde tanımlamış ayrıca afetin olayın kendisi değil de sonucu olduğuna da vurgu yapmıştır. Diğer tanımlara ek olarak afet türlerine de yer verilen bu tanımda, etkilenen toplumun olayla baş etme kapasitesi ifadesi ve afetin yaşanan olayın sonucu olduğuna dair vurgu dikkat çekmektedir. Afetin uluslararası bir platform olan Birleşmiş Milletler Afet Riskini Azaltma Ofisi (UNDRR) tarafından yayımlanan afet terminolojisi sözlüğündeki tanımına göre afet, tehlikeli olaylara maruz kalma, hassasiyet gösterme veya bir biçimde etkileşim içinde olunması sebebiyle, insani, maddi, ekonomik ve çevresel kayıplarla sonuçlanan, toplumun işleyişinin ciddi zarar görmesi ve bozulması şeklinde tanımlanmıştır. Örnek verilen tanımlardan yola çıkarak, afet kavramıyla ilgili farklı tanımlar olduğu gerek ölkemiz gerekse de uluslararası kuruluşlar tarafından yapılan bu tanımların bazı ortak noktalarının bulunduğu ortaya konmuştur. Bu ortak noktalar; bir olayın afet kabul edilebilmesi için ani ve hızlı bir biçimde gerçekleşmesi, çok sayıda ölüm ve yaralanma ile ayrıca da ekonomik yıkım ile sonuçlanması, olayın yaşandığı bölgedeki kaynakların olay karşısında yetersiz kalması ve dış yardıma ihtiyaç duyulması olarak sayılabilir (Yavuz, 2014: 27).

Afetler ortaya çıktıktan sonra bireylerin ve toplulukların yaşamlarında bozulma ve normal beklenti kalıplarından bir sapma doğurmaktadır. Afet sözcüğünde iki değişenin varlığından söz edilmektedir. Bunlardan ilki afeti meydana getiren olay, bir diğeri ise bu olayın yaşandığı toplumun yapısıdır. Bu değişkenlerden yola çıkarak meydana gelen olayların yerleşim yerleri ve topluma zararlı bir etkisinin olması durumunda afet olarak değerlendirildiğini söylemek mümkündür (Kanlı vd., 2004: 104; Yavuz, 2014: 25). Afet, toplumun tamamı veya belirli bir kesiminin, kendi imkanlarıyla başa çıkamayacağı düzeyde fiziksel, ekonomik, sosyal kayıplar yaşadığı, normal yaşamın durmasına neden olan veya yaşamı kesintiye uğratan doğal,

teknolojik ya da insandan kaynaklanan tehlikelerin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Erkan, 2010:6; Ergünay, 1995: 9). Afetler sonrasında altyapı sistemlerinin yıkılması, ekosistem bütünlüğü ve kültürel mirasın zarar görmesi, insanların yaralanmaları, ölmeleri ya da hastalıklarla mücadele etmeleri gibi doğrudan etkilerle birlikte, ekonomik krizler, politik ve sosyal birtakım çatışmalar, çevresel bozulmalar gibi etkiler de görülmektedir (Özmen, 2016: 5) Bir olayın afet olarak nitelendirilebilmesi için insan toplulukları ve yerleşim yerleri üzerinde hasarlar oluşturarak, insan faaliyetlerini kesintiye uğraması ya da bozması, bir yerleşim yerini etkilemesi beklenmektedir. Dolayısıyla afet ile ilgili olayın kendisi değil ortaya çıkan sonuçtur demek daha doğru olacaktır (Ergünay, 1995: 9).

Afetlerin sınıflandırılmasında farklı özellikler ön planda tutularak farklı sınıflandırmalar yapıldığı görülmektedir. İlk sınıflandırmaya göre afetleri kaynaklarına göre iki gruba ayırmak mümkündür. Bu gruplamalar oluşturulurken genellikle afetin kökeni dikkate alınarak kendiliğinden gerçekleşmesi ya da teknoloji ve insan eliyle gerçekleşmesi şeklinde bir gruplamaya gidilmiştir. Bu bağlamda afetler; doğal afetler ile teknolojik ve insan kaynaklı afetler olarak ikiye ayrılmıştır (Erkan, 2010: 6; Kanlı vd., 2004: 105; Dönertaş, 2006: 23; Yavuz, 2014: 38). Bazı kaynaklar bu ayrımı doğal, teknolojik ve insan kaynaklı olmak üzere üç grupta irdelemektedir. Bu sınıflandırmada savaş gibi insan ve teknolojik afetlerin bir arada kullanıldığı durumlarda ortaya çıkan afetlere ise karmaşık afetler denilmiştir (Kadioğlu, 2011: 39, Kadioğlu, 2008: 6). Bir başka kaynakta ise afetler doğal, insan yapımı, hibrit ya da melez olarak 3 başlıkta incelenmektedir. Doğal afetler, volkanik patlamalar, kasırgalar, depremler vb. gibi doğal nedenlerden kaynaklanan ve insanın kontrolünün olmadığı afet olayları olarak örneklendirilmektedir. Doğal afetler genellikle Tanrı'nın eylemleri olarak adlandırılmaktadır. İnsan kaynaklı afetler ise insan kararlarından kaynaklanan felaketler olarak tanımlanmaktadır ve herhangi bir dış güç olmaksızın bağımsız olarak meydana gelen hava, kara ve denizde gerçekleşen olayları kapsamaktadır. Hem insan hatasından hem de doğal güçlerden kaynaklanan afetler ise hibrit afet olarak adlandırılmaktadır. Ormanların yok edilmesi nedeniyle toprak erozyonu yaşanması, şiddetli yağmurların heyelanlara neden olması şeklinde örneklendirmek mümkündür (Shaluf, 2007). Bazı kaynaklarda bu sınıflandırmaya yer verilse de genel kabul görmüş eğilim afetleri doğal ve insan kaynaklı afetler olarak iki grupta incelemesi yönündedir. Kökenlere göre yapılan bu sınıflandırmada, doğal afetlerin dünyanın varoluşundan bu yana meydana geldiği, insan kaynaklı afetlerin ise insanın varoluşuyla beraber teknolojinin gelişmesi ile daha fazla görünür hale geldiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle insan kaynaklı afetler kimi kaynaklarda teknoloji kaynaklı afetler olarak da anılmaktadır (Yavuz, 2014: 38). Bu sınıflandırmanın temelini afetin kaynağına dayandığını söylemek mümkündür. Doğal afetlere örnek olarak deprem, yangın, fırtına, sel, volkanik patlama, tsunami, kuraklık, heyelan, çığ düşmesi verilebilirken, teknolojik ve insan kaynaklı afetlere ise, yangınlar, çevre kirlenmesi, ulaşım ve mühendislik kazaları, savaş, nükleer patlama, zehirli atık, zehirlenmeler gibi örnekler verilebilir (Erkan, 2010: 6; Kanlı vd., 2004: 105; Dönertaş, 2006: 23; Yavuz, 2014: 38).

Afetlerin etkileri açısından ele alındığı Sendai Afet Riskinin Azaltılmasına İlişkin Çerçeve 2015-2030'a göre, küçük-büyük ölçekli afetler, sık ve seyrek afetler, yavaş ve ani afetler biçiminde bir sınıflandırma yapılmıştır (UNDRR, 2024). Bu sınıflandırmada afet sonucu ortaya çıkan ölü yaralı sayısı ve maddi hasar boyutu göz önünde bulundurulmaktadır. Basit, orta dereceli, büyük afet olarak yapılan sınıflandırmada, 10 ile 99 yaralının bulunduğu afetler basit, 100-999 yaralının bulunduğu afetler orta, 1000 ve daha fazla yaralının bulunduğu afetler ise büyük afetler olarak nitelendirilir (Yavuz, 2014: 39). Benzer başka bir sınıflandırmada yer alan büyük afet tanımında iki veya daha fazla ilin afetten etkilenmesi durumu temel kriter olarak belirlenmiştir (Kadioğlu, 2011: 39).

Afet Haberciliği

Afet haberciliği afetlerin topluma aktarılması noktasında önemli işlevleri olan bir gazetecilik pratiğidir. Afetler toplumda pek çok kişi üzerinde doğrudan ya da dolaylı etkileri olması bakımından habere konu olabilecek olaylar kategorisinde yer almaktadır. Bireylerin,

kendilerinin göremediği olaylardan kitle iletifim araçları vasıtasıyla haberdar olmasıyla, olan bitenlerin farkına varabilmesi sağlanmaktadır. (Sucu, 2020: 41). Gündelik yaşam, her boyutuyla medyaya yansımakta, hayatın her anı medyanın merceği altında kendine bir alan bulmaktadır (Gezgin vd., 2020). Gazetecilik mesleği ile toplumda yaşanan olaylara ve toplumsal değişimlere bir ayna görevi görülmektedir.

Afetlerin genel özelliklerine bakıldığında insanlar ve diğer canlılar üzerinde etkili olan, genellikle bir tehlikeyle tetiklenen, doğrudan zarar g rebilirlikle ilişkili, toplumun afetin etkileriyle baş etme kapasitesini aşan ve sosyal süreçlerin önemli olduğu gibi ifadelere rastlanmaktadır (Kadioğlu, 2011: 39). İnsanı ilgilendiren, zarar ve tehlike gibi kavramlarla anılan afetlerin kamuoyu açısından yok sayılması ya da haber değeri taşımaması pek de olası değildir. Hem insana dair olması hem de büyüklük ve etki alanları ile düşünüldüğünde afetlerin haber olma potansiyellerinin oldukça yüksek olduğu d ş n lmektedir. Kamuoyunun yakından tanık olamadıkları olaylar hakkında bilgi sahibi olmasına aracılık eden kitle iletifim araçları, afet dönemlerinde bu ihtiyacın daha da artması nedeniyle büyük önem taşımaktadır. Afet  ncesi ve afet sonrası yapılan yayınlar toplumun bilgilenebilmesi için büyük önem taşımakta ve afet haberciliği ya da afet yayıncılığı kavramını gündeme getirmektedir (Koluman vd., 2024: 206). Afet gazeteciliği, gerçekleşmiş, meydana gelmekte olan veya gelecekte meydana gelmesi muhtemel doğal ve insan kaynaklı olaylara ilişkin haber ve bilgilerin toplanması ve sunulması sürecini kapsamaktadır. Afet gazeteciliği, olaydan hemen önce, olay sırasında ve olayın hemen sonrasında gerçekleşmektedir. Bu gibi durularda afet gazeteciliğinin en yaygın görevi, uyarılarda bulunmak ve olup bitenler konusunda haber yapmaktır (Houston vd., 2019). Medya ve iletifim alanı, afetler hakkında bilgileri kamuoyu ile paylaşarak afet yönetiminde de çok önemli bir rol oynamaktadır. Halkı afet konusunda eğitmek, hassas bölgeleri vurgulamak, zamanında uyarı ve ikazlarda bulunmak, afet olaylarını raporlamak, etkilenen bölgeler hakkında bilgi toplamak ve iletmek, kurtarma ve yardım operasyonlarına yardımcı olmak, kamu güvenliği hakkında bilgi yaymak, ilgili makamları ve hükümet yetkililerini bilgilendirmek ve uyarmak, gönüllüler ve yardım kuruluşları hakkında bilgilendirmeler bulunmak gibi katkıları bulunmaktadır (Chaturvedi vd., 2023: 255).

Afetlerde iletifim, doğal veya insan kaynaklı afetlerin azaltılması, bu afetlere hazırlıklı olunması, afetlere müdahale ve iyileştirmenin önemli bir özelliğidir. Afet iletifiminin farklı yönlerine yönelik çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Bunlardan kriz iletifimi, bir felaketin tehdidi altındaki bir kuruluşun itibarını koruma uygulaması iken, risk iletifimi, felaketin olasılığı ve ciddiyeti konusunda bireysel tutumları etkilemeye odaklanabilen ikna edici bir iletifim yaklaşımıdır (Houston ve diğerleri, 2019). Kitle iletifim araçları aracılığıyla afet yönetimi konusunda halkın eğitilmesi, uyarı ve tahliye sistemlerinin işletilmesi ve afet sonrası yardımların organize edilmesi konusunda da önemli rolleri bulunmaktadır (Hardjosoekarto vd., 2013: 228).  zdemir ve Maral'ın (2023: 200) Hohenberg'den aktardığına göre; afet durularında iletifimin önemi daha da artmakta ve gazetecilerin duruşu daha da değerli olmaktadır.  zdemir ve Maral'a göre, deprem, sel gibi doğal afetler meydana geldiğinde gazeteciler tehlike, zorluk ve maddi giderleri umursamadan habere ulaşarak gazetede yayımlanmasını sağlamakla yükümlüdür. Bu durum gazetecilik geleneğinin saygı duyulması gereken önemli bir parçasıdır. Afet haberlerini yayımlayan gazeteler, habere doğru ve önce ulaşma gayretiyle afetten etkilenen şehirleri, olayın ayrıntılarını, afetten etkilenen kişilerin bilgilerini, afetzedelerin yararlanabileceği imkanları, toplumsal dayanışmayı sağlayan iletifim araçlarıdır.

Deprem, kasırga, tsunami gibi doğal afetler, endüstriyel kazalar ve terör gibi insan kaynaklı afetlerden her yıl binlerce kişi hayatını kaybetmekte ve afetler telafisi zor ekonomik hasarlara yol açmaktadır. Afetlerin sıklığında ve etkisinde her geçen gün artış yaşanması afetten etkilenen kişi sayısındaki artışı da beraberinde getirmektedir (Houston vd., 2019: 591). Afetlerin büyüklüğü genel olarak bir olay sonucu meydana gelen can kayıpları, yaralanmalar, olay sonucu ortaya çıkan sosyal, ekonomik sorunlar ve yapısal hasarlar ile ölçülmektedir. Burada sayılanlardan en önemlisi ve telafisi olmayanı can kayıplarıdır. Bu nedenle kamuoyunda, afetin büyüklüğünün yol açtığı can kayıpları ve yaralanmalarla değerlendirme eğilimi daha ağır basmaktadır (Ergünay, 1995: 9; Kadioğlu, 2008: 5).

Özdemir ve Maral'ın (2023: 200) Başkut'dan aktardığına göre; afet durumlarında ölen ve yaralananların tam listesinin verilmesi önemlidir. Bu listede ölen ve yaralananların isimleri, meslekleri, yaşları gibi ayrıntılı bilgiler verilmeli, yaralıların yaralanma dereceleri belirtilmeli, ölü ya da yaralı sayılarının artabileceği durumlar konusunda buna dair açıklamalar yapılmalı, afet bölgesindeki söylentiler, abartılı ve gerçek dışı bilgiler konusunda dikkatli olunmalıdır. Burada gazetecinin edinilen bilgileri teyit etme zorunluluğu her zamankinden daha fazladır. Afet haberciliği, olay hakkında bilgi edinmek, öğrenilenleri haber yapmak, gazetecileri olay yerine göndermek, arka plan bilgisi sağlamak, bilgiyi doğrulamak, söylentileri veya yanlış haberleri düzeltmek ve ek materyal toplamak için çalışmak gibi gazeteciliğin temellerini kapsamaktadır (Houston vd., 2019).

Bir afetin haberleştirilmesi çoğu zaman kamu kurumları ve hükümet yetkilileri için bireysel ve kurumsal eylemlere ve müdahalelere rehberlik edebilecek durumsal farkındalığın sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Daha genel olarak, bir afet çok sayıda insanı doğrudan etkileyebilirken, genel olarak afetler hakkında bilinenlerin çoğu, doğrudan deneyimlerin aksine medyadan edinilmektedir (Houston vd., 2019). Bilgiye erişim hakkı, demokratik bir toplumun temel özelliklerinden biridir ve afet gibi pek çok kişiyi ilgilendiren durumlarda haberler bu hakkın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla haberin, kamuoyunu bilgilendirme, toplumsal tartışmalara zemin hazırlama ve demokratik süreçlere katılımı teşvik etme gibi önemli işlevleri bulunmaktadır (Durgeç, 2024: 127).

Afetlerde Haber Üretim Süreçleri

Herhangi bir konuda çeşitli medya araçları vasıtasıyla bilgi edinmek günümüz yaşantısının önemli bir parçası haline gelmiştir. Pek çok insanın etkilendiği afet durumlarında haber üretimi, halkın doğru bilgiye mümkün olan en hızlı biçimde ulaşmasının sağlanması açısından kritik bir öneme sahiptir. Haber, yeni ortaya çıkan haber veya söylemin ya da zaten var olan bir olayın yeni unsurlarının gazetecilik kuralları çerçevesinde, uygun biçimde kamuoyu ile paylaşılması olarak tanımlanmaktadır (Çetinkuş vd., 2018: 26). Buradan yola çıkarak haber konusunda, okuyucu ve dinleyici için yeni bir şey sunulmasına vurgu yapıldığını söylemek mümkündür. Bu yeni bilgilerin doğru, anlaşılır, önemli ve ilginç olması da haberi yapan temel değerlerdendir (Schneider vd., 2002: 40). Bir olayın haber olabilmesi için haber değeri taşıması esastır.

Haber değerini Mutlu (2012: 129) "haber öykülerinin seçiminde, kurulmasında ve sunumunda kullanılan profesyonel kodlar" olarak tanımlamaktadır. Arslan'ın (2019: 44) Bülbul'den aktardığına göre haber değeri, muhabirden genel yayın yönetmenine kadar kapsayıcı bir biçimde gazetecilerin elde edilen enformasyonlar içinden hangisinin haber yapılacağına karar verilmesine yardımcı olan unsurlar bütünüdür. Haberin değerlendirilmesi aşamasında neyin haber olup olmadığının belirlendiği bir süreç gerçekleşmektedir. Bu değerlendirme aşaması nesnel olduğu kadar öznel olan bir süreçtir. Bir olayın haber değeri taşıması için Arslan'a göre (2002: 26); zamanlılık, önemlilik, insanın ilgisini çekme, ilginçlik, görsel-işitsel etki (çarpıcılık) gibi birtakım unsurları içinde barındırması gerekmektedir. Tokgöz (1981: 63) ise haberciliğin temel ilkelerini oluşturan haber değerlerini, zamanlılık, yakınlık, önemlilik, sonuç, insanın ilgisini çekme şeklinde tanımlarken, bazı yazarların bu değerlere ek olarak, anlaşmazlık, kuşku, gariplik, duygulara yönelme, yenilik, şimdi olması, tazelik özellikleri taşıması, en geç olması, yeni ortaya çıkması (orijinallik) gibi unsurları da eklediğinden bahsetmektedir. Tokgöz ve Arslan'ın ortak bahsettiği değerlerden yola çıkılarak haber değeri açıklanacak olursa, haberin hızlı bir biçimde ortaya çıkıp, önemini çok çabuk yitirmesine vurgu yapan zamanlılık, haberin diğer enformasyonlardan ayırt edilebilmesi için, öğrenildiği anda okuyucu ya da dinleyiciye iletilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Hatta haberlerde yer alan, "dün, bugün, sabahleyin, bir saat önce, geceleyin vs. gibi zaman zarflarının kullanımı, haberi oluşturan olayın ne kadar zaman önce oluştuğuna dolayısıyla zamanlılık ilkesine vurgu yapmaktadır (Tokgöz, 1981: 64).

Zamanlılık haberde, ne zaman sorusunun sorulmasıyla ortaya çıkar ve zaman zarflarının kullanımıyla da haberdeki olayın ne zaman meydana geldiği açıklığa kavuşturulmuş olur (Aslan, 2002: 33). Bir diğer ortak unsur olarak bahsedilen önemlilik ise, haberi önemli kılan noktanın ortaya çıkarılmasına vurgu yapmaktadır. Bu nokta genellikle, ne ve kim sorularının cevabını kapsamaktadır (Arslan, 2019: 47). Habere konu olan, ne ve kim sorularının cevaplarını oluşturan, tanınmış kişiler, istatistiksel veriler, ilginç olaylar haberi önemli yapan bazı detaylardır (Tokgöz, 1981: 67). Bunların yanı sıra bir olayın kimleri nasıl etkilediği ve sonucunun ne olduğu ya da olacağı da önemlilik unsuruyla ilişkilidir (Aslan, 2002: 39). Bir diğer ortak unsur olarak insanın ilgisini çekmeden bahsetmek mümkündür. İnsanın ilgisini çekme durumu, herkesin veya büyük bir çoğunluğun merak ettiği ve ilgi duyduğu olayları kapsamaktadır. Bunlar başka insanların yaşantılarını, mutluluğunu, sağlığını, başlarına gelen garip olayları içermektedir (Tokgöz, 1981: 67). Her gün yaşanan olaylardan sadece bir bölümü gazeteciler tarafında haberleştirilir ve yayımlanır, burada habere konu olacak olayların seçilmesinde merak uyandıran, ilgi çeken bilgiyi haberleştirmek esastır. Bu noktada okur kendine, neden bu habere ilgi duyup, okuyayım diye sormaktadır. Bir başka bakış açısına göre, haber ajanslarının ya da muhabirlerin haber sıralaması da ilgi çekicilikle alakalıdır. Konunun ivedi olması habercilikte önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İlgi ekicilik haber önceliği kavramını da beraberinde getirmekte, aniden başlayan bir savaş, hükümetin devrilmesi, önemli bir devlet adamının ölümü ivedi ve flaş haber olarak değerlendirilmektedir. Haber önceliğinin ikinci sırasında ise, doğal afetler veya beklenmeyen siyasi kararlara ilgili olayları aktaran acil haberler gelmektedir (Schneider vd., 2002: 13-14). Aslan (2002: 40) ilgi çekme durumunu detaylandırarak, insanların kendi yakınlarında olup bitenleri merak etmesini mekânsal ilgi, finans ile ilgili konulara ilgi duymasını ekonomik ilgi, aynı siyasi değerleri paylaştığı kişiler ya da partilere ilişkin haberlerin takip edilmesi politik ilgi, yaşadığı ülke ya da kentteki kültürel etkinliklerin takip edilmesi kültürel ilgi, sağlık, ölüm, spor, cinsellik, tanınmış kişiler gibi konuları kapsayan haberleri tüketmesini toplumsal ilgi, beklenmeyen olayların medya aracılığıyla takip edilmesini ise negatif ilgi biçimde açıklamaktadır. Doğal afetler içerinde en fazla etkiye sahip olan depremlere ilişkin haberler sonuçları bakımından toplumun ilgisini çeken olayların başında gelmektedir.

Herhangi bir afet sonrasında gazeteciler bilgi toplama konusunda bazı sorunlarla karşı karşıya kalmaktadır. Afetten halkın bir parçası olarak etkilenen medya çalışanları, öncelikte medya altyapısının etkilenmesi veya dijital iletişim kanallarının çökmesi nedeniyle haber toplama ve yayınlama konusunda sorunlar yaşamaktadır. Afetten etkilenen bireylerle benzer olarak haber merkezi binalarının hasar alması ya da çökmesi, yolların kapanması, elektrik, internet gibi altyapıların hasar görmesi, yakıt konusunda sıkıntılar yaşanması nedeniyle meslektaşlarıyla iletişim sağlayamama, haber merkezlerine bilgi ulaştıramama, gibi sorunlarla karşılaşmaktadır (Sreedharan vd., 2019: 14-15). Bunların yanı sıra gazetecilerin ve ailelerinin de afetten birincil derecede etkilenmesi olasılığının varlığı, önceliklerinin mesleki sorumluluklarının yanı sıra hayatta kalmak olacağı da unutulmamalıdır.

Depremler, tsunamiler ve diğer doğal afetler gibi birçok afet genellikle ikincil afetlere neden olmaktadır. Salgın ve yangın gibi toplumsal afetler de enfeksiyon ve zararlı maddelerin yayılması gibi sonraki tehlikelere sahiptir. Bu nedenle, afetlerin zamanında haberleştirilmesi afetin önlenmesi ve yardım sağlanması için büyük önem taşımaktadır. Afet haberlerinin sağladığı zamanında bilgiler sayesinde, bir yandan halk, afet ve salgınların patlak verdiği bölgede koruyucu önlemler uygulamak ve gerekli durumlarda afet bölgesinden uzak durmak gibi gerekli koruyucu önlemleri alabilir ve bu durum afet haberleri aracılığıyla can kayıplarını azaltabilir (Bai, 2022: 84). Özellikle depremler sonrası daha büyük başka bir deprem olacağı konusundaki söylentiler ve yaşanmaya devam eden artçı sarsıntılar afet haberciliği konusunun önemine bir kez daha dikkat çekmektedir. Habercilikte hızlı olmak ne kadar önemli olsa da daha da önemlisi haberin doğru olmasıdır. Dolayısıyla hız, doğrudan daha sonra gelmektedir (etinkuş vd., 2018: 26).

Özetle doğal afetler sonrasında yaşanan gelişmelerden haber üretim süreçleri genellikle olumsuz etkilenmektedir. Gerek habercilerin afetten etkilenme düzeyi gerekse de iletişim sistemlerinde yaşanan aksaklıklar afet haberi üzerinde olumsuz etki yaratmaktadır. Haber

merkezlerinin zarar görmesi, iletişim kanallarında sorunlar yaşanması, teknik ekipmanlara ulaşımın sağlanamaması ya da onların da zarar görmeleri gibi konular nedeniyle afet bölgesinden haberlerin gelmesi, afet bölgesi dışındaki habercilerin bölgeye ulaşmaları, bölgeden haberlerin merkeze ulaştırılması konusunda zorluklar yaşanmaktadır.

Afet Haberlerinin  zellikleri

Afetler, insanlar ve yerleşim alanları üzerinde kayıplar meydana getirmekte, bireylerde olaya ilişkin şaşkınlık, panik, şok gibi durumlar yaratmakta, ayrıca yaralanma, sakatlanma ve ölümlere neden olmaktadır. Bazı afetler sonucunda bulaşıcı ve salgın hastalıklar ortaya çıkmakta, yaşanan olay nedeniyle elektrik, su, kanalizasyon, haberleşme gibi altyapılar tahrip olmaktadır (Koç Akg l, 2017: 12). Herhangi bir afet meydana geldikten sonra merkezi otoriteye durumun zamanında bildirilmesi, merkezi ve yerel kurumlar arasında koordinasyonun sağlanması, kriz ve kurtarma yönetim merkezlerinin ve ilkyardı alanlarının kurulması gerekmektedir. Ancak bunların yapılabilmesi hem yukarıda sayılan nedenlerden hem de bunları yapması gereken kişilerin afette yaralanması, ölmesi, afetzede olması nedeniyle zaman zaman mümkün olamamaktadır (Yılmaz, 2012: 63). Bir afet olayından sonra, bölgedeki gazeteciler derhal olay yerine gidip haber akışını başlatabilirler. Yerinde inceleme ve röportajlar sayesinde gazeteciler, afet durumu hakkında detaylı bilgiye sahip olmaktadır. Bu bilgilerin kamuoyu ile zamanında paylaşılması, kurtarma çalışmaları için önemli bir referans sağlamaktadır. Özellikle afet yeni meydana geldiğinde, ulaşımda yaşanan sorunlar, salgın karantinası, kötü hava koşulları ve diğer nedenlerden dolayı, hükümet ve ilgili kurum yetkilileri afet bölgesine giderek araştırma yapma olanağına sahip olmayabilirler. (Bai, 2022: 85). Bu noktada kitle iletişim araçları hem vatandaşlara hem de yetkililere zor zamanlarda bir araya gelmeleri, endişelerini paylaşmaları ve birbirlerini desteklemeleri için bir yol sunmaktadır. Afet  ncesi önleyici tedbirler konusunda bilgilendirmelerde bulunan medya, afetin yaşanması sonrası da bilgilendirme ve iyileştirme çalışmalarında roller üstlenmektedir (Yalçın, 2023: 189).

Geçmişte, iletişim araçları ve iletişim teknolojisi günümüzdeki kadar gelişmediğinden, halkın bilgiye ve koşullara sınırlı erişimi olması veya afet haberleriyle ilgili bilgilere erişimleri olsa bile bu erişimin zamanında olmaması nedeniyle ana akım medya haberlerinin yayılmasında bir boşluk olduğu d ş n lmektedir. Böyle durumlar, afetlere ilişkin kişisel spekulasyon ve söylentiler oluşması için doğal bir zemin sağlamaktadır (Bai, 2022: 85). Oysa haberin tanımında doğru bilgi vurgusu yapılmaktadır. Bu tanıma göre hangi koşullarda yapılsa yapılsın, toplumun genelini ilgilendiren ya da toplumun genelini ilgilendirecek özel bir durum hakkında bilgi veren, bu konuya dair ilgi ve merak uyandıran, doğru bilgiye dayalı ve sade bir dil kullanılarak yazılan metindir denilmektedir (etinkuş vd., 2018: 26).

Gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte afetin bizzat tanığı olan kişilerinde bilgi yayma konusunda aktif oldukları dikkat çekmektedir. Ancak, doğru ve tarafsız gazetecilik ilkesine dayalı bilgi yayınlamayan ve hatta bazıları tıklama kazanmak için yanlış bilgiler ve çarpıtılmış gerçekler sunan birçok yayıncı da bulunmaktadır. Afet olaylarının insanlar tarafından çok fazla ilgi görmesi, bu söylentilerin kısa bir süre içinde aşırı derecede yayılmasına ve pek çok kişiye ulaşıp, doğru kabul edilmesine dolayısıyla da olumsuz durumlara neden olmakta gerçeğin açıklığa kavuşturulması oldukça zaman almaktadır (Bai, 2022: 85). Bu açıdan afetlerle ilgili profesyonel gazetecilerin haber yapması sürecin sağlıklı ilerlemesi açısından oldukça önemlidir.

Bir afetin ciddiyeti veya şiddeti, hangi afetlerin haber olacağını belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. İnsan kaybının fazlalığı, olayın haber olma olasılığını yükselten önemli bir belirteçtir. İnsan kaybının yanı sıra olayın nerede meydana geldiği, kimlerin olaydan etkilendiği de olayın haberleştirilmesini sağlayan unsurlardandır (Pantii, 2018: 1). Afet durumlarında gazeteciler ve haber kuruluşlarının en önemli rollerinden biri afet konusunda bilgilendirmelerde bulunmak ve çeşitli uyarıları halka iletmektir. Afet haberleri son dakika haberi olarak verilen, genellikle anlık, olağandışı ve duygu yüklü karakterleriyle  ne çıkan

haberlerdir (Houston vd., 2019). Haberin herkesin anlayacağı bir dille yazılması ve doğru ifadelere yer verilmesi önemlidir. Haber metni, sade, herkes tarafından bilinen, anlaşılır sözcüklerden ve lafı dolandırmayan cümlelerden oluşmalıdır. Herkes tarafından bilinmeyen sözcüklerin kullanılması durumunda sözcüğün açıklaması verilmeli öte yandan da gereksiz sözcük kullanımı konusunda da dikkatli olunmalıdır. Okuyucu ya da izleyiciye olabildiğince az satırla, olabildiğince fazla bilgi iletilmelidir (Schneider vd., 2002: 53). Bu açıdan afet haberleri kamuoyunun dikkatini çekebilir ve kamuoyunda afetler konusunda farkındalık oluşmasını sağlayabilir. Bu noktada önemli bir başka değer de afet meydana gelmeden önce afet konusunda birtakım hazırlıklar yapılmış olmasıdır. Afetlere hazırlıklı olma, afetlerin etkisini azaltma konusunda oldukça önemlidir. Henüz afet gerçekteşmeden önce medya, olası afet riskleri hakkında halkı bilgilendirerek, yapılması gerekenler ve eylem planları hakkında kamuoyunu bilinçlendirmelidir (Sreedharan vd., 2019: 35). Gazeteciler tarafından yayınlanan haberler, hükümetin acil yardım çalışmaları yürütmesi için önemli bir temel oluşturmaktadır. Hükümet, erken afet haberlerine dayanarak afet yardım politikaları oluşturabilir, yardım personeli görevlendirebilir ve yardım malzemeleri tahsis edebilir. Hükümet, en çok etkilenen bölgelerdeki kurtarma çalışmalarına daha fazla odaklanabilir ve hükümet dışı sosyal örgütler ve uluslararası sivil toplum kuruluşları da kurtarma çalışmalarını başlatmak ve hükümetin afet sonrası kurtarma çalışmalarını zamanında tamamlama çabaları için haberleri kullanabilir. Haberler temel alınarak, birden fazla tarafın kurtarma çalışmaları ve karşılıklı koordinasyonu, kurtarma çalışmalarının verimliliğini büyük ölçüde artırabilir ve böylece altın kurtarma döneminde daha fazla can ve mal kurtarılması sağlanabilir (Bai, 2022: 84).

Genel olarak afet gazeteciliği, insanların stresli ve tehlikeli olayları anlamalarına ve bunlarla baş etmelerine yardımcı olması bakımından önemli bir kamu hizmeti rolü oynamaktadır (Houston vd., 2019). Kitle iletişim araçlarının afet riskini azaltmada ve genel olarak afet yönetimindeki rolü oldukça önemlidir. Kitle iletişim araçları ve dolayısıyla afet haberciliği, afet öncesi, hazırlık, müdahale ve acil yardım aşamasından başlayıp afet sonrası aşamada sona eren afet yönetimi döngüsünün herhangi bir yönüne dahil olabilmektedir (Hardjosoekarto vd., 2013: 228). Gazetecilik faaliyetleri, afetler konusunda kamuoyu oluşturulmasında öncü bir rol oynarken, afetlerin hükümetler, yardım kuruluşları ve halk tarafından nasıl bilindiğini, nasıl tanımlandığını etkilemektedir. Örneğın kasırga ve deprem gibi doğal afetler çevre kirliliği, kıtlık gibi uzun süreli afetlerden daha fazla ilgi görmektedir (Pantii, 2018: 1). Yalçın'ın (2023: 189) Potter ve Ricchiardi'dan aktardığına göre, bir haber kuruluşu afet anında dört önemli rol oynamaktadır. Bunlar, afetin nerede olduğu, kimlerin afetten etkilendiği, afetin nasıl ve neden olduğu konularıdır. Afet haberlerinin özelliklerine bakıldığında afetlerin aniden gerçekteşmesi ilk özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Afetler genellikle öngörülemez olurlar ve birdenbire ortaya çıkarlar (Çetinkuş vd., 2018: 113). Deprem ve tsunami gibi doğal afetler maden kazaları ve yangınlar gibi sosyal afetler ve bazı salgınlar herhangi bir uyarı ile önceden tahmin edilememektedir. Bilim ve teknolojideki ilerlemelere rağmen depremlerin tahmin edilmesi hala çok güç olmakta, afetin kendisinin ani olması nedeniyle herhangi bir hazırlık mümkün olmamaktadır. Afet haberinin yazılmasının asıl nedeni afetin meydana gelmiş olmasıdır (Bai, 2022: 85). Deprem, sel, heyelan gibi afetler, yol açtığı tahribatlar ve toplumun ilgisini çekmesi bakımından flaş olarak verilmesi gereken haberlerin başında gelmektedir. Sağlıklı bilgi akışı mümkün oluncaya kadar, haberin gecikmesini de önlemek adına ihtiyatlı davranılarak ulaşılan ilk bilgiye göre, ilk belirlemelere göre gibi ifadeler kullanılmalı, sağlıklı bilgi akışının sağlanması sürecinde herhangi bir yanlış bilgilendirmeye mahal verilmemelidir (Çetinkuş vd., 2018: 49). Afet haberlerinin bir diğer özelliği ise, içeriğinde olumsuzluk barındırmasıdır. Kriz haberlerinin bir türü olarak afet haberleri, toplumu etkileyen olayları konu edinmektedir. Bu tür olayların ölüm, yaralanma, sosyolojik ve psikolojik hasarlar, ekonomik kayıplar, güvenlik ve barınma sorunları gibi olumsuz etkileri oldukça fazladır (Demir vd., 2019: 52). Afetler kaçınılmaz olarak can ve mal kayıplarına yol açmaktadır. Afet haberlerinde de üzücü ve telafisi mümkün olmayan hasarlardan bahsedilmemesi olanaksızdır. Dolayısıyla afet haberlerinde sıklıkla görünen şey olumsuz içerikler, özellikle de can kayıplarıdır (Bai, 2022: 85). Olağanüstü durumlar yaşayan birey ve toplumlar bu süreci tek başlarına atlatamamakta yardıma ihtiyaç duymaktadır. Bu süreçte kişiler, toplum ve kurumlar arasında iletişim sağlanması oldukça önemlidir. Kişilerarası iletişim süreçlerinin sekteye uğradığı böyle dönemlerde kitle iletişim

araçları desteğiyle kişiler birtakım haberlere ulaşabilmektedir. Afet sürecinde neler olduğunu öğrenmek ve yakınlarından bilgi almak isteyen bireyler medya aracılığıyla olay yerinden gelen haberlere odaklanmaktadır. Bu süreçte haberlerin hızlı aktarılması önemli koşullardan biridir (Koç Akgöl, 2017: 9). Bu durum aciliyet özelliğiyle açıklanabilirken gazetecilerin sınırlı bir sürede ve olağanüstü koşullarda bilgi toplaması ve aktarması sürecini aciliyet olarak değerlendirmektedir. Muhabirler mümkün olan en kısa sürede olay yerinde olmalı ve afetle ilgili haberler mümkün olan en kısa sürede yayınlanmalıdır (Bai, 2022: 86). Pantii'a göre (2018:1) bir haberin medyada görünürlüğü için en önemli ön koşul, haber olması ve duygusal habercilik ve özellikle dramatik görüntülerle desteklenmesidir. Afet dönemlerinde yaşanan olaylar toplum ve medya için aşılması güç durumlar oluştururken, öte yandan da haber anlamında bol malzemeye sahip dönemlerdir (Demir vd., 2019: 51).

Dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen olağanüstü bir duruma ilişkin bilgi, medya tarafından herkesten önce ulaşılan, açıklanan, izlenen ve yorumlanan bir bilgi haline gelmektedir (Koç Akgöl, 2017: 27). Afet döneminde gazetecilere hızlı, doğru ve net haber yapmaları önerilmektedir. Ayrıca afetten etkilenen kişilerle empati kurulmalı ve saygılı bir şekilde görüşülmelidir. Bir felaket nedeniyle bireyler veya bir topluluk tehlike altındaysa, gazeteciler normalden daha fazla duyguyla haber yapabilir ve bu duruma normalden daha fazla dahil olabilirler. Gazeteciler, afetlere ilişkin uyarılarda bulunmanın ve açılan davalarla yargılanan kişilerle ilgili haber vermenin ötesinde, afetlerin hafifletilmesi ve hazırlıklı olma durumunu incelemek, uzun vadeli iyileşmeyi kolaylaştırmak ve bireyler ve topluluklar arasında dayanıklılığı teşvik etmekle de meşgul olmalıdırlar (Houston vd., 2019).

Afet haberlerinin bir diğer özelliği ise yüksek düzeyde dikkat gerektirmesidir. Afetler doğası gereği pek çok olumsuz durumu beraberinde getirmektedir. Pek çok insanın etkilendiği afetler kamuoyu tarafından merak edilen ve ilgi duyulan konuların başında gelmektedir. Bu yönüyle afetten etkilenen insanların hayatta kalması, ölümü ya da yaralanması konuları başta olmak üzere afete ilişkin konular hakkında detaylı bilgi alınmalı, olaylar netleştirilmelidir. Afet haberlerinin yazılmasında ve kamuoyuna ulaştırılmasında nesnel gerçeklere saygı gösterilmelidir (Bai, 2022: 86). Afet haberleri geniş bir duygu yelpazesini temsil etmekte ve yönlendirmektedir. Yüksek etkili afetlere ilişkin haberler genellikle dört ana duygu söylemiyle yazılmaktadır. Bir afet haberi genellikle afetin korkunç sonuçlarını tasvir eden bir korku söylemiyle başlamaktadır. Ortaya çıkan durum, şok edici acı görüntüler ile tanımlanır, izleyiciler ve okuyucular arasında harekete geçme isteğine yol açabilecek bir ahlaki şok duygusu ve korku yaratılmaya çalışılır. Korku söylemine, yalı ailelere ve topluluklara odaklanan keder söylemi eşlik etmektedir. Gazetecilik keder söylemi, yalnızca kişisel kayıp anlatılarında değil, giderek artan bir şekilde dayanışmayı güçlendirmeye çalışan kolektif yas ritüellerinde ve anma törenlerinde de ortaya çıkmaktadır. Bu tür anlatımlar, acıyı hafifletme ihtiyacına odaklanan ve rutin olarak kahraman bireylerin ve yardım kuruluşlarının çabalarını vurgulayan şefkat söylemine yol açmaktadır. Son olarak öfke söylemi, afetten etkilenenlerin öfkesini veya felakete yanıt olarak daha geniş bir kamuoyu öfkesini anlatan hikayeler aktararak suçlama ve sorumluluk sorularına odaklanmaktadır (Pantii, 2018). Bu ilkeler çerçevesinde, afetlerin meydana gelme nedenleri, etkileri, arama kurtarma çalışmaları, yaralılar ve kayıplar hakkında bilgi verilmesi önemlidir. Ancak medyanın bu süreçte haberlerde etik ilkelere uygun davranması, habere konu olan kişilerin özel hayatlarına saygı göstermesi, spekülasyondan uzak durması ve olayları dramatize etmemesi gerekmektedir. Ayrıca, medya kuruluşları, afetten etkilenen kişilerin mağduriyetlerini gidermek amacıyla bireylerin acil ihtiyaçlarını duyurmalı, yardım kampanyaları hakkında bilgiler vermelidir. Bu yolla, medya, afetlerin etkisinin azaltılması, bireylerin bilinçlenmesi ve toplumsal dayanışmanın artması konularında da fayda sağlamalıdır (Maral, 2023: 197). Tüm bu özellikleri taşıyan afet haberleri toplumsal hafızanın oluşması, doğru ve hızlı habere ulaşan bireylerin hızlı çözümler oluşturması açısından önemlidir.

Yöntem

Bu alışma, afet haberciliğini bir medya pratiği olarak incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi ve literatür taraması tekniklerini kullanmıştır. Doküman incelemesi, araştırmaya konu olan olgular ve olaylar hakkında bilgileri içeren yazılı materyallerin incelenmesini kapsamaktadır. Bu inceleme yönteminde hangi dokümanların seçileceği ve veri olarak kullanılabileceği araştırmanın problemi ile doğrudan ilişkilidir. Doküman incelemesi yöntemi ile gözlem ya da görüşmelere gerek olmadan birtakım veriler elde edilebilir. Bu durum da çalışmada, araştırmacının ihtiyacı olan veriyi gözlem ya da görüşme yapmadan elde edilmesine olanak sağlaması açısından önemlidir (Yıldırım vd., 2021: 189). Bu çalışmada, belgesel tarama bir başka adı ile doküman metodu kullanılarak veriler elde edilmiştir. Belgesel gözlem, doküman metodu, belgesel tarama isimleriyle de anılan bu metot, mevcut kayıt ve belgelerin sistematik olarak incelenmesini kapsamaktadır. Hemen her araştırma için kullanılan bu teknikte iki ayrı amaç ile belgesel tarama yapıldığından söz etmek mümkündür. Bunlardan biri genel tarama olarak da bilinen ve her çalışmanın olmazsa olmazlarından olan alanyazın ya da literatür taraması olarak da bilinen taramadır. Bu çalışmada da gerek çalışmanın önemine vurgu yapmak gerekse de çalışmaya kuramsal destek bulmak amacıyla literatür taraması yapılmıştır (Karasar, 2012: 184). Araştırmanın temel amaı, afet dönemlerinde haber üretim süreçlerini, etik ilkeleri, medya çalışanlarının karşılaştığı zorlukları ve afet haberlerinin özelliklerini değerlendirmektir.

Veri toplama sürecinde, afet haberciliği, kriz iletişimi, medya etiği ve afet yönetimi konularında yayımlanmış güncel akademik çalışmalar, medya raporları ve resmî kurumların (AFAD, UNDRR vb.) yayınları taranmıştır. Ayrıca, afet dönemlerinde medyanın rolü ve işlevleri, haber çerevesleri, etik sorunlar ve haber üretim süreçleriyle ilgili analizlere de yer verilmiştir.

Afetlerde Medyanın Rolü

Afetlerde iletişim konusu gerek afete müdahale edilmesi gerekse de afet sonrası sürecin sağlıklı ilerlemesi için oldukça önemlidir. Afetlerde iletişim konusu genellikle afet sonrası sürece vurgu yapılan bir konu gibi düşünölmekte, bu bakış açısına göre de afet meydana geldikten sonra gerçekleştirilen iletişim stratejileri ve afeti odağına alarak gerçekleştirilen iletişimler afet iletişimi olarak değerlendirilmektedir (Boztepe Taşkıran, 2023: 359). Oysa afet iletişimi afetin pek çok boyutunu kapsamaktadır. Bir afet meydana geldiğinde, medya öncelikli olarak uyarıları aktarmak, gerçekleşen olayın bir tanımlamasını yapmak, olaya dair toplumu bilgilendirmek durumundadır (Karahana, 2020: 82). Afet süreçlerinde toplumda bir kaos oluşması muhtemeldir ve böyle süreçlerde bireyler ve toplum kendini savunmasız hissetmektedir. Medya bu süreçte afetin ortaya çıkardığı bu belirsizliğin üstesinden gelinmesinde önemli rol oynamaktadır. Öte yandan medya afetten etkilenen toplumun normal yaşantısına dönebilmesi için kurumlarla ve kamuoyuyla iş birliği içinde çalışmaktadır (Puente vd., 2013: 1897). Karahan'ın (2020: 84) Baechler'dan aktardığına göre de medya doğal afetler öncesi ve sonrasında, halkın doğal afetler hakkında bilgilendirilmesi ve bilinendirmesi faaliyetlerinde, resmi kurum yetkilileri ile halk arasında iletişim kurmada, afetlerden kaynaklanan maddi ve manevi kayıpları azaltmada son derece önemli bir araçtır. Buradan da anlaşılmaktadır ki afetlerde iletişim sadece afet sonrasıyla ilişkili bir kavram değildir. Bunun aksine afet iletişimi afet öncesi, afet sırası ve afet sonrasında da içeren geniş bir kavramdır. Afet iletişimi henüz afet meydana gelmemişken afet riskine yönelik birtakım hazırlıklar yapma ile başlayan bir süreçtir (Boztepe Taşkıran, 2023: 359). Medyada afetlere ilişkin eğitim yayınlarına yer verilmesi, afetlerle mücadelede ve afetlere hazırlıkta oldukça önemli bir yere sahiptir. Medyanın geniş kitlelere ulaşma kapasitesi, doğal afet gibi kriz durumlarında bireylerin ve toplumların iyilik hali için kullanılabilecek kaynaklardan birisini de oluşturmaktadır. (Karahana, 2020: 82-83). Afetlerde iletişimin bir başka boyutu da ani ve yıkıcı olayın anlatısının gerçekleştiği afet haberciliğidir. Afete ilişkin ülke genelinde hatta

afetin büyüklüğüne göre dünya genelinde merak ve ilgi hakimdir. Afet haberciliği ile bu merakın giderilmesi gazetecilerin en temel görevlerindenidir. Vatandaşların faydasına çalışan bu gazetecilik alanı, afetler konusundaki risklerin anlatılması ve afetle mücadele konusunda bilgiler verilmesi açısından önemlidir (Basmacı, 2023: 138).

Etkili bir afet iletifiminde hedef kitleyle ilgili aşamaya uygun iletifimler kurulmalıdır. Bu iletifimler genel olarak afete ilişkin risk iletifimi, afete yönelik yanıt iletifimi ve afet sonrası iyileştirme ve toparlanma iletifimi olarak sayılmaktadır. Ancak bu noktada afet iletifiminde risk iletifiminin önemine vurgu yapmak gerekmektedir. Risk iletifimi bağlamına uygun olarak sağlanırsa afetler konusunda önlemlerin alınması mümkün olabilir ve afet kaynaklı zararlar en aza indirilebilir. İlk aşama olan risk iletifiminde henüz bir afet gerçekleşmemiştir ancak afete hazırlık yapılması ve bu yolla zararların en aza indirilmesi amaçlanmaktadır (Boztepe Taşkıran, 2023: 360). Yakut'dan (2005: 1484) akt. Soydan ve Alpaslan (2014: 59) afet öncesinde yapılacak çalışmalara, toplumsal bilinçlendirme kampanyaları için çeşitli seminerler, konferanslar düzenlenmesi, zarar azaltma ve örgütsel hazırlık yapan kurumlarla medyanın iş birliği yaparak haber ve bilgilendirme sağlama, eğitim verme, belgeseller hazırlama, tartışma ve haber ağırlıklı programlara yer verilmesi, haberlerde uzman görüşlerinden bahsedilmesi örnek verilebilir.

İkinci aşamayı ise afete ilişkin yanıt iletifimi oluşturmaktadır. Bu aşamada devam eden afet durumuna yönelik tüm toplumsal aktörlerin bilgilendirilmesi söz konusudur (Boztepe Taşkıran, 2023: 360). Bu aşamada medya yaşanan afet konusunda yetkililere bilgi verme ve onların harekete geçmesini sağlama gibi görevlerde bulunmaktadır. Bunu yaparak afete bir an önce müdahale edilmesini sağlarken bir yandan da afetin insanların zihninde nasıl belirleneceğini de sağlamaktadır (Genç, 2008: 164). Bir afet olduğu zaman toplumda paniğin azaltılması, karşılaşılabilecek sorunlara dair uyarılar yapılması, halkın kendisini ve ailesini nasıl koruyacağına dair bilgilendirmelerde bulunulması da bu aşamayı kapsamaktadır (Kadıoğlu, 2008: 232). Afet sonrasında medyanın üstüne düşen görevler şöyle sıralanabilir;

- Kamuoyuna zamanında ve gerçek bilgiler sunmak,
- Kamuoyunu atılması gereken adımlar, yetkililer ve yardım grupları tarafından yapılanlar hakkında bilgilendirmek,
- İzole edilmiş veya mahsur kalmış kişi ve grupların durumlarıyla ilgili mesajları iletmek,
- Afetten etkilenen kişilerin arkadaş ve aileleriyle iletifimlerini kolaylaştırmak,
- Afetten kurtulanlarının ihtiyaçlarını duyurmak
- Afet nedeniyle yaşanabilecek yeni riskler hakkında halkı uyarmak olarak açıklanabilir (Jayasekara, 2015: 2).

Bu iletifimlerin üçüncü aşamasını ise, afet sonrası iletifimdir bu iletifim türünde iyileşme ve toparlanma sürecine vurgu yapılmaktadır (Boztepe Taşkıran, 2023: 360). Bu aşamada can güvenliğini koruyan, insan hassasiyeti öncelikli insani habercilik yapılması ve toplumsal dayanışmanın güçlendirilmesi önemlidir.

Afet dönemlerinde medyaya önemli görevler düşmesine rağmen medya, bilgiye ulaşma ve bilgiyi aktarma konusunda bazı engellerle karşı karşıya kalabilmektedir. Afet sonrası yaşanan kaos ortamında bir düzensizlik hakimdir ve bilgiye erişim ve okuyucuyla paylaşım konusunda sorunların ortaya çıkması, medyanın toplumsal sorumluluğunu yerine getirmesini engellemektedir (Puente vd., 2013: 1898). Bu engeller genel olarak lojistik sorunlar, insan ve ekipman eksikliği, enerji eksikliği, iletifimdeki kesintiler, hastalığa maruz kalma riski ve yiyecek eksikliği olarak sayılmaktadır. Afet durumlarında gazetecilerin karşılaştığı bir başka engel ise kendi duygusal durumlarıdır. Gazeteciler kendi bölgelerinde felaketlerle karşı karşıya kaldıklarında, sadece travmatik olayların tanıkları olmakla kalmayıp, olayın bizzat kurbanı da olabilirler. Ayrıca gazeteciler afet durumunun getirdiği kaygı ve stres durumuyla başa çıkmakta zorlanabilir ve psikolojik olarak bu süreçte yıpranabilirler (Puente vd., 2013: 1898).

Afetlerde medyanın; halka bilgileri aktarma, toplumu doğru bilgilendirme, bilgileri zamanında halka iletme faaliyetleri oldukça önemli taşımaktadır. Ancak afete ilişkin bilgi verilmemesi, bilgi saklanması veya yanlış bilgilendirmede bulunulması toplumda güvensizlik yaratıp, yersiz söylentilere neden olmaktadır. Medyanın bilimsel olarak doğruluğu kanıtlanmamış bilgileri halka sunması durumunda yanlış bilgilendirmeye yol açabilmektedir (Kadioğlu, 2008: 232). Afet sürecinde medya profesyonellerinin zamanla yarış hâlinde bilgiye ulaşma çabası, çoğu zaman doğru olmayan kaynaklara dayanan, doğru olmayan haberleri vermelerine neden olmaktadır. (Karahana, 2020: 86). Bu bağlamda haber ve gazetecilik daha da önem kazanmaktadır. Haberin en temel özelliği onun doğru olması gerekliliğidir. Bunun sağlanması adına gazetecilere düşen en büyük görev haber kaynağının güvenilir olmasıdır. Bu konuda Yapar Gönenç (2012: 85), Pulur'dan şöyle aktarır: "bir şeyi duyduktan sonra soruşturacaksınız, karşılıklı çift kontrol yapacaksınız, konunun uzmanlarıyla görüşeceksiniz, hedef alınan insanı bulacaksınız, ona da doğrulatacaksınız ancak bu işlerden sonra haber olabilir." demektedir. Yaşanan afetler sonrasında çok sayıda gazeteci afetten etkilenen bölgeye gitmekte burada yaşanan gelişmeleri kamuoyuna aktarmaktadır. Özellikle deprem gibi etki alanı geniş afet bölgelerinde haber konuları oldukça çeşitlilik göstermektedir. Bu noktada habercilerden beklenen en temel özellik, afete ilişkin bilgilerin doğruluk ve dürüstlük ilkeleri gözetilerek verilmesidir. Afet haberciliği sırasında gazeteciler, afet alanında pek çok sorunla karşı karşıya kalabilir bu noktada medya çalışanlarının afet haberciliği eğitimi almış olması ya da afet konusunda tecrübeli meslek elemanlarının afet bölgelerinde göreve gönderilmesinin de önemli olacağı düşünülmektedir (Koluman vd., 2024: 207). Afetlerin haberleştirilmesinde dört mesleki zorluktan söz edilebilir. Bu zorluklar, bilgi eksikliği, özellikle yetkili ve uzmanların bulunamaması nedeniyle kaynak eksikliği, trajik hikayeleri haberleştirmede yaşanan birtakım zorluklar ve mağdurların destek ihtiyacı olarak sayılabilir (Puente vd., 2013: 1901).

Gazeteciler ulaştırdıkları haberlerle çoğu zaman olaya ilişkin tek haber kaynağı olabilmektedir. Bu bağlamda yazılan haber ile afetin insanların zihninde nasıl yer edineceğini sağladıkları da bilinmelidir. Bu durum örneklendirilecek olursa, Katrina kasırgası sonrası medyada kasırgadan özellikle siyahilerin, yaşlıların ve yoksulların etkilenecek hayatını kaybettiği teması yoğun biçimde verilmiş bu durum özellikle kasırganın etkileri ve kasırgaya müdahale sürecinde ırkçılık temasıyla işlenmiştir. Ayrıca bu tür afetler sonrasında medyada olayları çarpıtma, sansasyon yaratma ya da sansasyonel olay arama, olayın tamamının görülebileceği geniş bir perspektif yerine bir bölüme odaklanma gibi durumlarla da karşılaşmaktadır (Genç, 2008: 164). Bir afet haberinin nasıl bir çerçeve ile alındığı da önemlidir. Haberin nasıl sunulduğu, insanların afetin onları nasıl etkileyeceği, nasıl düşünceleri ve ne yapmaları gerektiği algısını değiştirebilir (Puente vd., 2013: 1899). Ayrıca haberin seçiminde etkili olan bir takım siyasi ilişkiler, medyanın sahiplik yapısı, ekonomik etkiler gibi konular basının toplum yararını gözetmeksizin kendi ekonomik çıkarlarını ya da ideolojilerine hizmet edebilir. Bu açıdan bakıldığında habere konu olan olay medya organının sahiplik yapısı, ideolojilerine ve amaçlarına göre farklılık göstermektedir. Ancak deprem gibi doğal afetler bu tür haber tutumlarının önüne geçmeli, hangi olayların gündemde tutulup tutulmayacağı medya organının ideolojisinden bağımsız olarak etik açıdan kararlaştırılmalıdır. Toplumun genelini ilgilendiren deprem, savaş, salgın gibi durumlarda toplumun üstün yararının medya tarafından korunması önem arz etmektedir (Özdemir vd., 2023: 192).

Bir afete dair haberler her zaman güncelliğini korumaktadır. Olayın oluşumu, olayın neden olduğu ya da olması muhtemel başka olaylar, ulaşılan yeni bilgiler bu güncelliği sağlarken haberlerde genellikle duygusal tepkilerin ön planda olduğu başlıklar ve metinler dikkat çekmektedir (Koç Akgül, 2017: 32). Bu duygusal etkiler hem medyanın hem de afete ilişkin insani anlatımların merkezinde yer almaktadır. Bu anlatı yöntemiyle medya, daha çok dikkat çekmeyi ve kişilerin olaylara şefkatle yaklaşmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Bunun sonucunda da haberin ulaştığı kişiler ile uzaktaki acılarla arasında etkileşim kurulması sağlanır (Pantti, 2018). Kısa ve çarpıcı ve duygu yüklü haber başlıkları eşliğinde ölü ve yaralı sayıları, arama kurtarma çalışmaları, acıklı olaylar, afetten etkilenenlerin ve otoritelerin

tepkileri haberde yer bulmaktadır (Koç Akgöl, 2017: 33). Burada asıl amaç gazetecilerin haber verme rolünü yerine getirmesi olsa da bunun yapıış şekliyle ilgili zaman zaman eleştirildikleri noktalarda bulunmaktadır. Duygusallığın ön planda olduğu afet durumlarında gazetecilerin objektif olabilmeleri hayli zordur. Gazetecinin afetten etkilenen kişilerle doğrudan iletişim halinde olduğu durumlarda hem gazeteci bu travmatik sürece daha da dahil olmuş olacak hem de şok ve panik içindeki afetzedelerden edindikleri bilgileri teyitsiz paylaşmak durumunda kalabilecektir (Yalçın, 2023: 190). Bu bağlamda gazeteciler için uyulması gereken etik konulardan biri de haberlerde kullanılacakları bilgileri, kriz yönetiminde yer alan, konuya hâkim, profesyonel meslek elemanlarından almaları olacaktır (Karahan, 2020: 86).

Gazeteciler ile mağdurlar arasındaki ilişkiden bahseden bir başka çalışmada benzer bir durumdan yola çıkmaktadır. Gazetecilerin şokta olan veya bir olaydan dolayı stres yaşayan kişilerle etkileşiminin güvenilir veri toplamayı zorlaştırabileceğini ve dolayısıyla bilgilendirici bir çalışma üretmeyi zorlaştırabileceğini açıklamaktadır. Ayrıca afet haberlerinde acı çekmeye ilişkin bilgiler haber kapsamının ön saflarında yer almakta ve bu durumda afetten etkilenen ve habere konu olan kişilerin mahremiyetlerini ihlal etmektedir. (Puente vd. 2013: 1899). Ayrıca gazetecilerin ya da bağlı bulundukları kurumlarının sahip oldukları ideolojik tutumları ve siyasi yönelimleri de haberin sunuluşunda karartma veya perdeleme gibi yöntemlere başvurulmasını beraberinde getirerek haberin temel ilkelerinden olan objektifliğe gölge düşürmektedir (Yalçın, 2023: 190). Bu noktada Green'in (Puante vd., 2013: 1897), insanları öldüren doğal afetin kendisi değil, insanları afet tehlikeleriyle karşı karşıya bırakan veya savunmasızlıklarını artıran sosyal ve politik kararlardır ifadesi dikkat çekmektedir. Gazeteci olaylara tek taraflı yaklaşmamalı, olayı tüm yönleriyle ele almalıdır. Haberi okuyacak okurun kendi kendine soracağı tüm sorulara haberinde yer vermiş olmalıdır. Bu doğrultuda haber, tarafsız, bağımsız ve yorumsuz olmalıdır. Duyguların habere katılması ya da duygusal bir dil benimsenmesi tarafsızlık ilkesi ile ters düşmektedir. Haber herhangi bir kişi ya da kurumun çıkarlarını koruyacak ifadeler barındırmamalıdır (Yapar Gönenç, 2012: 86).

Medyanın bazı durumlarda meydana gelen afetlere teknolojik, politik veya ekolojik olarak yaklaşımdan ziyade medyatik olaylar olarak yaklaşma eğiliminde olduğu düşünülmektedir. Oysa kamuoyu medyayı afete ilişkin merak ettiklerine cevap bulacağı bir merkez olarak görmektedir. Bu durum da medyanın bilgi veren rolü ile yakından ilişkilidir. Afetin aşamalarına ve etkilerine göre medyanın rolü de farklılaşmaktadır. Özellikle afet gerçekleşikten sonra ortaya çıkan müdahale aşaması, içerisinde ilginç dramatik olaylar barındırması nedeniyle medyanın en çok ilgisini çeken aşamalardandır. Müdahale aşaması medya tarafından oldukça ilgi görürken afetleri azaltma ve iyileştirme aşamalarını ise medyada daha az yer bulmaktadır (Genç, 2008: 164). Bu doğrultuda yaralılar için yapılan müdahalelerin yeterli olup olmadığı, afet bölgesinde gereken tedbirlerin ne ölçüde alındığı, afette hayatını kaybeden insanların kimlik tespiti ve defin işlemleri, insanların güvenli alanlara tahliyesinin nasıl yapıldığı, afet müdahale ekiplerinin hangi uzmanlardan oluştuğu gibi konularda açıklığa kavuşturulması önemli olan konular olmaktadır (Karahan, 2020: 86). Bu bakımdan medya çalışanları afet yönetimi konusunda bilgi sahibi olmalı ve afet gazeteciliği konularında eğitim almış olmalıdır. Toplumla iletişim kuracak yetkililer bunun için medyayı aktif bir biçimde kullanmalı, medya ise kendisine iletilen bilgileri sorgulayan ve kamuoyunun merak ettiklerini araştıran aktif bir yapıda olmalıdır. Bu biçimde çalışan bir medyanın afete müdahale edilmesinde ve afetin kontrol altına alınmasında büyük etkileri olacağı gibi halkın afet konusunda farkındalığının sağlanmasında da etkileri olacağı bilinmektedir (Soydan vd., 2014: 59).

Sonuç ve Öneriler

Afetler, toplumların sosyal, ekonomik ve psikolojik yapısını derinden etkileyen, ani ve yıkıcı olaylar olarak insanlık tarihinin kaçınılmaz bir gerçeğidir. Bu tür olağanüstü durumlarda medya, yalnızca bilgi aktaran bir araç olmanın ötesine geçerek, toplumsal dayanışmayı teşvik eden, kriz yönetimine katkı sunan ve kamuoyunun afetlere yönelik algısını şekillendiren bir

aktör haline gelmektedir. Afet haberciliği, bu bağlamda, haber üretim süreçlerinin, etik sorumlulukların ve toplumsal etkilerin özel bir inceleme alanı olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmada ortaya konduğu üzere afetlerin tanımı ve sınıflandırılması konusunda farklı yaklaşımlar bulunsa da afetlerin ani gelişen, toplumun başa çıkma kapasitesini aşan ve ciddi can ve mal kayıplarına yol açan olaylar olduğu konusunda ortak bir görüş hâkimdir. Özellikle deprem gibi doğal afetler hem etkilediği insan sayısı hem de yol açtığı yıkım bakımından medyanın gündeminde geniş yer bulmaktadır. Afetlerin haberleştirilmesi, yalnızca olayın aktarılması değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın inşası, kriz yönetimi süreçlerinin desteklenmesi ve kamuoyunun bilinçlendirilmesi açısından da kritik öneme sahiptir.

Afet haberciliği, haberin doğruluğu, zamanlılığı, önemliliği ve toplumsal ilgiyi çekmesi gibi temel habercilik değerlerinin yanı sıra, etik ilkelere bağlılık ve mağdurlara saygı gibi özel sorumluluklar da gerektirmektedir. Afet dönemlerinde bilgiye erişim, haberin hızlı ve doğru biçimde aktarılması, kamuoyunun paniğe kapılmasını önleyecek bir dilin kullanılması ve spekülasyondan uzak durulması, medya kuruluşlarının temel görevleri arasında yer almalıdır. Ayrıca, afet öncesi risk iletişimi, afet sırasında kriz iletişimi ve afet sonrası iyileşme süreçlerinde medyanın rolü, toplumsal dayanışmanın güçlendirilmesi ve afetlerin etkilerinin azaltılması açısından hayati öneme sahiptir.

Bununla birlikte, afet haberciliği sürecinde medya çalışanlarının karşılaştığı yapısal ve psikolojik zorluklar, bilgiye erişimde yaşanan engeller, haber kaynaklarının güvenilirliği ve medya kuruluşlarının sahiplik yapısı gibi faktörler, haberlerin sunuluş biçimini ve toplumsal etkisini doğrudan etkilemektedir. Medyanın gündemi çerçevesinde bakıldığında ise, medyanın hangi konuları öne çıkardığı, hangi temaları vurguladığı ve hangi aktörlere söz verdiği, kamuoyunun afetlere yönelik algısını ve toplumsal tepkileri şekillendirmektedir.

Sonuç olarak, afet haberciliği, yalnızca bir haber üretim pratiği değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk ve etik duyarlılık gerektiren bir alandır. Medyanın afet öncesinde toplumun hazırlanması, afete karşı alınacak önlemler ve tedbirler konusunda bilgilendirme görevleri bulunmaktadır. Bunun yanında medya afet dönemlerinde doğru ve tarafsız bilgi akışının sağlanması, toplumsal dayanışmanın teşvik edilmesi ve kriz yönetimine katkı sunulması rolleri ile vazgeçilmezdir. Bu nedenle, medya çalışanlarının afet haberciliği konusunda eğitilmesi, etik ilkelere bağlı kalınması ve toplumsal yararın gözetilmesi, afetlerin etkilerinin azaltılması ve toplumsal hafızanın sağlıklı biçimde oluşması için büyük önem taşımaktadır.

Bu konunun odak noktası olan basına, kamu kurumlarına, afet sonrası koordinasyonun sağlanmasında görevli yetkililere ve bu konuda çalışma yapmayı planlayan araştırmacılara birtakım önerilerde bulunmak da yerinde olacaktır. Bu öneriler şöyle sıralanabilir:

Medya çalışanlarına yönelik afet haberciliği, kriz iletişimi ve etik konularında düzenli eğitim programları oluşturulmalıdır. Üniversitelerin iletişim fakültelerinde afet haberciliği dersleri zorunlu hale getirilmelidir. Basın meslek örgütleri ve medya kuruluşları, afet dönemlerinde uyulması gereken etik ilkeleri güncellemeli ve bu ilkelere uyumu denetlemelidir. Özellikle mağdur hakları, mahremiyet ve hassas grupların korunması konularında standartlar netleştirilmelidir. Afet anlarında yayılan bilgilerin doğruluğunu teyit edecek hızlı ve güvenilir doğrulama mekanizmaları kurulmalıdır. Medya kuruluşları, resmî kurumlarla iş birliği içinde çalışarak yanlış bilgi yayılımını en aza indirmelidir.

Afet yönetimiyle ilgili kamu kurumları ve medya arasında etkin bir iletişim ve koordinasyon ağı oluşturulmalıdır. Bu sayede, kamuoyuna iletilen bilgilerin tutarlılığı ve doğruluğu sağlanmalıdır. Sosyal medya platformlarında afet dönemlerinde yayılan içeriklerin denetimi ve doğrulanması için özel ekipler kurulmalı, medya okuryazarlığı kampanyalarıyla halkın bilinç düzeyi artırılmalıdır. Afet haberlerinde kullanılan dilin ve görsellerin, toplumda travma ve panik yaratmamasına özen gösterilmelidir. Medya kuruluşları, psikolog ve sosyal hizmet uzmanlarıyla iş birliği yaparak yayın politikalarını gözden geçirmelidir. Afet haberciliği alanında daha fazla akademik araştırma yapılmalı, medya uygulamaları bilimsel veriler ışığında geliştirilmelidir. Özellikle yerel medya ve yeni medya uygulamalarının afet dönemlerindeki rolü derinlemesine incelenmelidir.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Gülten Acar  <https://orcid.org/0000-0003-3708-9136>

Tamer Kavuran  <https://orcid.org/0000-0001-8332-9802>

Kaynakça

- AFAD (2024). Afet ve Acil Durum Eğitim Merkezi. *Doğal afetler*, <https://www.afad.gov.tr/afadem/dogal-afetler> adresinden erişilmiştir.
- AFAD (2024, Ekim). Açıklamalı Afet Yönetimi Sözlüğü. <https://www.afad.gov.tr/aciklamali-afet-yonetimi-terimleri-sozlugu> adresinden erişilmiştir.
- Arslan, E. (2019). *Kitle iletişim kuramları çerçevesinde medya ve haber*. Konya: Literatürk Academia.
- Aslan, K. (2002). *Haberin yol haritası*. İstanbul: Anahtar kitaplar yayınevi.
- Ata, F. (2023). Afet haberciliği: Kahramanmaraş merkezli depremler sürecinde sosyal medyaya yönelik bir değerlendirme. *TRT Akademi*, 8(18), 606-629.
- Ayan, V. M. ve Keten, E. T. (2023). Medyanın yapısal sorunları bağlamında afet haberciliği: 6 Şubat 2023 Kahramanmaraş deprem haberlerinin gazetelerde çerçevelenmesi. *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi (NOHU İFAD)*, 2(2), 116-132.
- Aziz, A. (2022). *İletişime giriş*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bai, S. (2022). Mainstream media agenda setting in disaster events. *Journal of Emergency Management and Disaster Communications*, 3(2), 83-98.
- Basmacı, G. (2023). Doğal afet haberlerinde çocuk fotoğraflarının kullanımı: Kahramanmaraş depremi örneği. *International Journal of Social and Humanities Sciences (IJSHS)*, 7(3), 135-148.
- Boztepe Taşkıran, H. (2023). Afet iletişimi nedir, ne değildir?. *Yeni Medya Dergisi*, 14(2), 359-363.
- Budak, E. (2023). Türk medyasının depremle imtihanı: Kahramanmaraş depremini afet haberciliği üzerinden değerlendirmek. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (egifder)*, 11(2), 1087-1113.
- Chaturvedi, M. ve Shah, D. (2023). Role of mass media academiain disaster resilience. *Indian Journal of*

- Community Health*, 35(3), 255-257.
- Coşkun, M. (2020). Kriz zamanlarında haber üretim süreci: 15 Temmuz 2016 Darbesi'nde gazetecilik pratiği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 48, 274-290.
- Çetinkuş, H. ve Keleş, N. (2018). *Muhabir habercinin temel kitabı*. Ankara: Anadolu Ajansı Yayınları.
- Demir, D. H. ve Balcı, E. V. (2019). Kriz haberciliği ve etik sorunsalı. *Yeni Düşünceler*, 11, 48-56.
- Dönertaş, A.S. (2006). *Afet yönetimi kapsamında güvenli yerleşim yerlerinin tasarımı için kentsel tasarım standartlarının geliştirilmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Durgeç, P. (2024). Temel gazetecilik kavramlar, teknikler, yenilikler. Yavuz Bayram (Ed.), *Haber değeri kavramı üzerine bir değerlendirme* içinde (127-141). Ankara: Akademisyen Kitapevi.
- Eldem Anar, Ü. İ. (2021). Sosyal medya ortamında yer alan afet haberlerinde etkileşim; İzmir depremi örneği. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11(3), 1129-1147.
- Erdoğan, İ. (2014). *Medya teori ve araştırmaları*. Ankara: Erk Yayınları.
- Ergünay, O. (1995). Afet yönetiminde verimli kaynak kullanımı için gerekli kuramsal ve yasal çerçeve. Türkiye Mühendislik Haberleri. *TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası İzmir Şube*, 379, 9-13. <https://izmir.imo.org.tr/TR,83932/afet-yonetiminde-verimli-kaynak-kullanimi-icin-gerekli-kuramsal-ve-yasal-cerceve---oktay-ergunay.html> adresinden erişilmiştir.
- Erkan, E. A. (2010). *Afet yönetiminde risk azaltma ve Türkiye'de yaşanan sorunlar*. Ankara: Devlet planlama teşkilatı yayınları.
- Genç, F. N. (2008). Kriz iletişimi: Marmara depremi örneği. *Selçuk İletişim*, 5(3), 161-175.
- Gezgin, S. ve Çiftçi H. (Ed.) (2020). *Dijital çağda değışen gazete ve gazetecilik*. Ankara: İksad Yayınevi.
- Hardjosoekarto, S., Yovani, N. & Santiar, L. (2013). Institutional strengthening for the role of mass media in disaster risk reduction in Japan and Indonesia: An application of SSM-Based action research. *Syst Pract Action Res*, 27, 227-246.
- Houston, J. B; Schraedley M.K; Worley, M. E.; Reed, K.; Saidi, J. (2019). Disaster journalism: fostering citizen and community disaster mitigation, preparedness, response, recovery, and resilience across the disaster cycle. *Disaster DI*, 43(3), 283-292.
- Jayasekara, A. H. D. (2015) Disaster reporting in print media. *International Journal of Scientific Research and Innovative Technology*, 2(9), 1-5.
- Kadioğlu, M. (2008). Afet zararlarını azaltmanın temel ilkeleri. M. Kadioğlu, E. Özdamar (Ed.) *Toplumda afet bilincini artırma yöntemleri* içinde (s.223-242). Ankara: JICA Türkiye Ofisi Yayınları.
- Kadioğlu, M. (2011). *Afet yönetimi: Beklenilmeyeni beklemek en kötüsünü yönetmek*. İstanbul: Marmara Belediyeler Birliği Yayını.
- Kanlı, İ. B. ve Ünal, Y. (2004). Üst düzey planlama sistemi ve afet yönetim ilişkileri. *İTÜ Dergisi Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 3(1), 103-112.
- Karahan, G. (2020). Afetlerde ve insan eliyle yaratılan travmalarda psiko-sosyal destek çalışmaları. *Afetlerde medya ile ilişki* içinde (s.77-92). Sosyal Hizmet Uzmanları Derneği Ankara Şubesi. Ankara: Bizim Büro Matbaacılık.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Koç Akgül, S. (2017). Olağanüstü durumlar, iletişim ve habercilik yaklaşımları. *TRT Akademi*, 2(3), 6-47.
- Koç, S. (2006). 1923-2000 yılları arasında Türkiye'de yaşanan doğal afetlere ilişkin Türk basınında haber yapılanması ve afet söylemleri. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 8, 84-115.
- Koluman, H., Özşirin, S., Aslan, P. (2024). Kriz anlarında kitle iletişim araçları: Afet dönemlerinde televizyon yayıncılığı üzerine bir araştırma. *Erciyes İletişim Dergisi*, 11(1), 205-225.
- Kök, H. (2023). Afetlerde kriz yönetimi ve sosyal hizmet örgütleri. *İstanbul Zaim Üniversitesi Sosyal Çalışma Dergisi*, 7(1), 1-17.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayınevi.

- Özdemir, M. ve Maral, T. (2023). 'Hürriyet', 'Sabah' ve 'Cumhuriyet' gazetelerinin Kahramanmaraş depremi sonrasında bilişsel yapı bağlamında karşılaştırılması. *Etkileşim*, 12, 190-215.
- Özmen, R. (2016). *Afet sonrası iyileştirme sürecinde devletin rolü*. T.C. Kalkınma Bakanlığı Bölgesel Gelişme ve Yapısal Uyum Genel Müdürlüğü Uzmanlık Tezi.
- Pantti, M. (2018). Crisis and disaster coverage. *The International Encyclopedia of Journalism Studies*, 1-8.
- Puente, S., Pellegrini, S. Grassau, D. (2013). How to measure professional journalistic standards in television news coverage of disasters? 27-F Earthquake in Chile. *International Journal of Communication*, 7, 1896-1911.
- Sancı, D. (2023). *Kriz haberciliği bağlamında deprem haberlerinin incelenmesi: 2020 İzmir depremi örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Schneider, W. ve Raue, P. J. (2002). *Gazetecinin el kitabı* (I. Akgün, Çev.). İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Shaluf, İ. M. (2007). Disaster types. *Disaster Prevention and Management*, 16(5).
- Soydan, E. ve Alpaslan, N. (2014). Medyanın doğal afetlerdeki işlevi. *İstanbul Journal of Social Sciences*, 7, 53-64.
- Sreedharan, C., Thorsen, E. ve Sharma, N. (2019). *Disaster journalism building media resilience in Nepal*. Nepal: Anweshan Pvt Ltd.
- Sucu, İ. (2020). İletişimde yeni medyanın getirdiği değişimler, gazetecilik ve haber iletişimde dönüşüm. S. Gezin, H. Çiftçi (Ed.). *Dijital çağda değişen gazete ve gazetecilik içinde* (39-67). Ankara: İksad Yayınevi.
- Tierney, K. (2019). *Disasters: A sociological approach*. New York: John Wiley & Sons.
- Tokgöz, O. (1981). *Temel gazetecilik*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2024, Mayıs). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir.
- UNDRR (2024). Birleşmiş milletler afetlerin azaltılması stratejisi. <https://www.undrr.org/terminology/disaster> adresinden erişilmiştir.
- UNDRR (2024). Sendai afet riskinin azaltılmasına ilişkin çerçeve 2015-2030. <https://www.undrr.org/terminology/disaster> adresinden erişilmiştir.
- Ünal, F.M., Sıtkı Büyük, Ş. Ve Orhan, R. (2023). Olağanüstü dönemlerde habercilik. *TRT Akademi*, 8(18).
- Yalçın, E. (2023). Doğal afetlerin doğal olmayan sonuçları: Gazetelerin deprem haberciliği. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 78, 188-210.
- Yang, X., Zhang, Z. (2023). Agenda setting in media coverage of natural disaster exogenous events: The 9.5 Sichuan Ganzi Luding Earthquake as an example. *Journal of Humanities and Social Sciences Studies*, 5(3), 35-39.
- Yapar Gönenç, A. (2012). Medya ve haber. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 14, 77-89.
- Yapku, T. (2024). Temel Gazetecilik kavramlar, teknikler, yenilikler. Y. Bayram (Ed.) *Savaş ve kriz gazeteciliği* (s.449-464) Ankara: Akademisyen Kitapevi.
- Yavuz, Ö. (2014). *Afetler sonrası yapılan sosyal yardımlar ve hizmetler*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, A. (2012). Türkiye'de afetlerde karşılaşılan sorunlar. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 61-81.

Küresel medya düzeninde kültürel temsil: Yersiz yurtsuzluk, melezleşme ve alternatif anlatılar

Cultural representation in the global media order: Deterritorialization, hybridity and alternative narratives

Büşra Fadim Sarıkaya Tunalp^{1*} 

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Türk-Alman Üniversitesi, Kültür ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Kültür ve İletişim Bilimleri Bölümü, İstanbul, Türkiye

Özet: Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte mekânsal sınırlar anlamını yitirmeye başlamış; küreselleşmenin hız kazandığı bir iletişim çağında, bireyler ve toplumlar farklı coğrafyalarda benzer medya içeriklerine maruz kalır hâle gelmiştir. Bu dönüşüm, yalnızca teknolojik bir ilerlemeyi değil, aynı zamanda kültürel kimliklerin çözülmesini ve yerel değerlerin küresel baskı altında yeniden şekillenmesini de beraberinde getirmiştir. “Yersiz yurtsuzlaşma” kavramı, bu bağlamda, bireylerin fiziksel mekânla olan bağlarının zayıflamasını ve kimliğin daha akışkan hâle gelmesini ifade etmektedir. Bu çalışma, küreselleşme sürecinde medyanın kültürel üretim ve temsil üzerindeki dönüştürücü etkilerini, kültürel emperyalizm, yersiz yurtsuzluk, melezleşme ve alternatif medya kuramları çerçevesinde ele almaktadır. Küresel medya yapısının büyük ölçüde Batılı şirketlerin kontrolünde olması, kültürel içeriklerin tek yönlü ve homojen bir yapıya bürünmesine neden olmakta; yerel kültürlerin marjinalleşmesine ve temsil dışı bırakılmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda çalışma, medya aracılığıyla kurulan kültürel hegemonyanın yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda ideolojik ve sembolik boyutlarını da incelemektedir. Öte yandan, dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar sayesinde bireyler ve topluluklar, küresel medya düzenine karşı alternatif anlatılar geliştirebilmekte; melez kimlik formları üzerinden çok katmanlı kültürel temsiller inşa edebilmektedir. Homi K. Bhabha’nın “üçüncü mekân” kavramsallaştırması, bu süreçte ortaya çıkan hibrit kimlik yapılarını anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu çalışma, küresel medya düzeninde kültürel temsili; yersiz yurtsuzluk, kültürel emperyalizm, melezleşme ve alternatif medya kuramları çerçevesinde ele almaktadır. Küresel medya endüstrisinin Batı merkezli yapısı, içerik üretiminde tekelleşmeye yol açarken; yerel kültürleri marjinalleştirmekte ve temsil dışı bırakmaktadır. Ancak dijital mecralar, bu tek tipleştirici yapı karşısında alternatif anlatıların ve melez kimlik formlarının gelişmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın son bölümünde, Almanya’da yaşayan Türk kökenli dijital içerik üreticisi Merve Kayıkcı’nın medya pratikleri örneklenerek, dijital alanda melez kimliklerin inşası ve kültürel direniş biçimleri tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Küreselleşme, Kitle iletişim araçları, Yersiz yurtsuzlaşma, Kültürel emperyalizm, İletişim teknolojileri

Abstract: With the widespread dissemination of mass communication tools, spatial boundaries have begun to lose their significance. In an era marked by accelerated globalization and intensified communication, individuals and societies across different geographies are increasingly exposed to similar media content. This transformation entails not only technological advancement but also the dissolution of cultural identities and the reconfiguration of local values under global pressure. In this context, the concept of “deterritorialization” refers to the weakening of individuals’ ties to physical space and the emergence of more fluid identities. This study examines the transformative effects of globalization on cultural production and representation within the frameworks of cultural imperialism, deterritorialization, hybridity, and alternative media theories. The global media structure, predominantly controlled by Western-based corporations, leads to a unidirectional and homogenized media environment, resulting in the marginalization and exclusion of local cultures from representation. Accordingly, this study explores not only the economic but also the ideological and symbolic dimensions of the cultural hegemony established through media. On the other hand, digital technologies offer individuals and communities the opportunity to develop alternative narratives in response to the global media order and to construct multilayered cultural representations through hybrid identity formations. Homi K. Bhabha’s theorization of the “third space” provides a significant conceptual framework for understanding the hybrid identity structures emerging in this process. This article explores cultural representation within the global media order through the theoretical lenses of deterritorialization, cultural imperialism, hybridity, and alternative media. While the Western-centric structure of the global media industry leads to monopolization in content production and the marginalization of local

cultures, digital platforms simultaneously enable the development of alternative narratives and hybrid identity expressions in resistance to such homogenizing tendencies. In the final section, the study analyzes the media practices of Merve Kayıkçı, a Turkish-origin digital content creator living in Germany, to discuss the construction of hybrid identities and forms of cultural resistance in the digital realm.

Keywords: Globalization, Mass media, Deterritorialization, Cultural imperialism, Communication technologies

Citation: Sarıkaya-Tunalp, B. F. (2025). Küresel medya düzeninde kültürel temsil: Yersiz yurtsuzluk, melezleşme ve alternatif anlatılar. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 177-186.

Giriş

Günümüzde iletişim, sadece bireyler arası etkileşimin bir aracı olmaktan çıkmış; aynı zamanda küresel ölçekte sosyal ilişkilerin, ekonomik yapının ve kültürel kimliklerin biçimlenmesinde merkezi bir rol oynamaya başlamıştır. Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gelişen iletişim teknolojileri -uydu yayıncılığı, internet ve mobil medya araçları- fiziksel mesafelerin etkisini azaltarak bireylerin farklı coğrafi ve kültürel alanlarla eş zamanlı temas kurabilmesine imkân tanımıştır (Castells, 2010). Bu dönüşüm, “iletişim toplumunun” ortaya çıkmasına yol açarken, aynı zamanda küreselleşme olgusunu da hızlandırmıştır.

Küreselleşme, yalnızca ekonomik bir entegrasyon süreci değil; aynı zamanda kültürel yapıları dönüştüren, yerel kimlikleri sorgulatan ve mekânsal aidiyet duygusunu zayıflatan çok boyutlu bir olgudur. Bu süreçte en çok dikkat çeken kavramlardan biri, Arjun Appadurai’nin (1996) ortaya koyduğu “yersiz yurtsuzlaşma” (deterritorialization) kavramıdır. Appadurai’ye göre kültürler artık belirli bir coğrafi sınır içinde sabitlenmiş değildir; aksine, medya aracılığıyla sürekli hareket hâlinde olan, dağılmış ve yeniden yapılandırılan yapılar hâline gelmiştir. Bu durum, bireylerin ulusal kimliklerle olan ilişkilerini gevşetmekte; çok katmanlı, akışkan ve hibrit kimlik biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

İletişim araçları, bu dönüşümün yalnızca teknik değil, aynı zamanda ideolojik bir yönü olduğunu da göstermektedir. Özellikle Batı merkezli medya üretimleri, küresel düzeyde “evrensel normlar” olarak pazarlanmakta ve bu durum, yerel kültürlerin görünmezleşmesine neden olmaktadır (Tomlinson, 1999). Bu bağlamda kültürel emperyalizm, iletişim alanında önemli bir eleştiri perspektifi sunar. Schiller’in (1976) vurguladığı gibi, iletişim araçları yalnızca bilgi aktaran kanallar değil; aynı zamanda hegemonik değer sistemlerinin taşıyıcılarıdır. Neoliberal küreselleşmenin medya eliyle yaydığı bu kültürel tek tipleşme, bireyleri Marcuse’ün (1964) tanımladığı “tek boyutlu insan” modeline yaklaştırmakta ve alternatif yaşam pratiklerini marjinalleştirmektedir.

Bu çalışma, küreselleşen iletişim yapılarının, bireylerin mekânsal ve kültürel aidiyetlerini nasıl dönüştürdüğünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada öncelikle küreselleşme ve iletişim ilişkisi kuramsal düzlemde ele alınacak; ardından “yersiz yurtsuzluk” kavramı üzerinden kültürel çözülme tartışılacak ve son olarak iletişim teknolojilerinin kültürel emperyalizm bağlamındaki rolü eleştirel bir perspektifle değerlendirilecektir.

Küreselleşme ve İletişim

Küreselleşme, son otuz yılın en çok tartışılan kavramlarından biri olmakla birlikte, içerdiği çok yönlü yapısıyla ekonomik, politik, kültürel ve teknolojik dönüşümlerin ortak ifadesi hâline gelmiştir. Küreselleşme süreci, sermaye ve iş gücünün ulusötesi dolaşımını kolaylaştırmakla kalmamış; bilgi, kültür ve iletişim biçimlerinin de hızlı ve yaygın biçimde yayılmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda iletişim teknolojileri, küreselleşmenin hem taşıyıcısı hem de hızlandırıcısı işlevini görmektedir (McLuhan, 1964; Held & McGrew, 2003). İletişim araçlarındaki gelişmeler, zaman ve mekân kavramlarını yeniden tanımlamış; ulus-devlet

sınırlarının ötesinde küresel bir etkileşim ağı kurulmasına imkân tanımıştır. Manuel Castells'in (2010) ifadesiyle bu süreç, "ağ toplumunun" yükselişini beraberinde getirmiştir. Ağ toplumu, bilgi ve iletişim teknolojilerine dayalı olarak yapılandırılmış; coğrafi yakınlık yerine dijital bağlantılar üzerinden inşa edilmiş bir toplumsal örgütlenme biçimidir. Bu yapı içerisinde medya, yalnızca haber ve bilgi aktaran bir kanal değil, aynı zamanda kültürel normları, değerleri ve yaşam tarzlarını küresel ölçekte dolaşıma sokan bir güç hâline gelmiştir (Thussu, 2006).

Ancak iletişim teknolojilerinin küresel ölçekte yaygınlaşması, tüm toplumlar açısından eşit koşullar altında gerçekleşmemektedir. Medya sahipliğinin büyük ölçüde Batılı çok uluslu şirketlerin elinde olması, içerik üretiminde ve dağıtımında belirli merkezlerin hegemonik bir güç kazanmasına yol açmaktadır. Bu durum, Tomlinson'un (1999) vurguladığı gibi, kültürel içeriklerin tek yönlü bir biçimde küreselleşmesine ve yerel değerlerin giderek marjinalleşmesine neden olmaktadır. Küresel medya sistemleri, böylece yalnızca bilgi değil, aynı zamanda ideoloji de taşımaktadır.

Bu çerçevede, kültürel küreselleşme, yerel kültürlerin küresel pazarın baskısı altında dönüşüme uğraması ve kimi zaman "melezleşme" yoluyla direnç geliştirmesi sürecini ifade eder. Fakat bu süreçteki asimetrik güç ilişkileri, çoğu zaman küreselleşmenin "Batılılaşma" (Westernization) ya da "Amerikanlaşma" (Americanization) biçiminde tezahür etmesine neden olmaktadır (Said, 1993; Schiller, 1976). Bu bağlamda medya ve iletişim araçları, kültürel emperyalizmin taşıyıcıları olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak küreselleşme, iletişim teknolojileri aracılığıyla dünyayı daha bağlantılı hâle getirse de, bu bağlantılılık eşitlikçi bir yapı sunmamaktadır. Aksine, iletişim araçları aracılığıyla kurulan küresel ağlar, belirli merkezlerin kültürel, ekonomik ve ideolojik üstünlüklerini pekiştirmektedir. Bu nedenle iletişim ile küreselleşme ilişkisi, sadece teknolojik bir ilerleme bağlamında değil, aynı zamanda kültürel ve politik etkileri açısından da eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilmelidir.

Küreselleşmenin Ekonomik, Siyasal ve Kültürel Boyutları

Küreselleşme, yalnızca ekonomik bütünleşme ile sınırlı olmayan; aynı zamanda siyasal yapılar, toplumsal ilişkiler ve kültürel değerler üzerinde de derin etkiler yaratan çok katmanlı bir dönüşüm sürecidir. Ekonomik anlamda küreselleşme, sermayenin serbest dolaşımı, çok uluslu şirketlerin etkinliği ve neoliberal piyasa düzenlemelerinin yaygınlaşması ile karakterizedir (Harvey, 2005). Siyasal düzlemde ise, ulus-devletin egemenliğinin sorgulanmaya başlanması, yerel politikaların ulusötesi kurumlar tarafından yönlendirilmesi ve demokratik katılım süreçlerinin dönüşmesi gibi gelişmeler söz konusudur (Held & McGrew, 2003).

Kültürel boyutta ise küreselleşme, daha karmaşık ve tartışmalı bir alandır. Yerel kültürlerin küresel akımlarla karşılaşması sonucu melezleşme, direniş veya asimilasyon gibi farklı tepkiler ortaya çıkmaktadır. Appadurai'nin (1996) belirttiği gibi kültür, sabit ve durağan değil; akışkan, çoğul ve değişken bir yapı kazanmıştır. Bu çerçevede küreselleşme, hem bir fırsat alanı hem de kültürel homojenleşme tehdidi barındırmaktadır.

Medya ve İletişimin Küreselleşmedeki İşlevi

İletişim teknolojilerindeki gelişmeler, küreselleşme sürecinin en belirleyici unsurlarından biri olmuştur. McLuhan'ın (1964) "küresel köy" kavramıyla ifade ettiği gibi, iletişim araçları fiziksel mesafeleri önemsiz kılarak dünya genelinde eş zamanlı etkileşimleri mümkün kılmıştır. Uydu teknolojisi, internet, mobil uygulamalar ve dijital platformlar sayesinde bilgi, fikir ve kültürel içerikler sınırsız biçimde dolaşıma girmektedir.

Bu gelişmeler, yalnızca bireylerin iletişimini değil, aynı zamanda toplumların kültürel yapısını da derinden etkilemektedir. Manuel Castells'in (2010) "ağ toplumu" kavramıyla tanımladığı

yeni dijital toplum yapısında, medya ağları ekonomik ilişkiler kadar kimlik ve aidiyet biçimlerini de şekillendirmektedir. Medya, artık yalnızca bilgi aktaran bir araç değil; kimlik, değer ve ideolojilerin dolaşıma sokulduğu bir alan hâline gelmiştir.

Küresel Medya Şirketleri

Günümüz medya endüstrisi, büyük ölçüde az sayıda çok uluslu medya tekeli tarafından yönlendirilmektedir. Time Warner, The Walt Disney Company, Comcast, Paramount Global (eski adıyla ViacomCBS) ve News Corporation gibi şirketler, televizyon yayıncılığı, sinema endüstrisi, müzik prodüksiyonu, basılı yayıncılık ve dijital medya platformları dahil olmak üzere çok sayıda iletişim alanında faaliyet gösteren entegre küresel medya devleridir. Bu şirketlerin sahip oldukları dikey ve yatay bütünleşmiş yapılar, hem içerik üretimini hem de bu içeriğin küresel dağıtımını büyük ölçüde merkezileştirmiş ve tekelleştirmiştir (Bagdikian, 2004; McChesney, 2015). Örneğin, Disney'in yalnızca eğlence sektöründeki gücü değil, aynı zamanda ESPN, Hulu ve ABC gibi çok sayıda yayın ağı üzerindeki hakimiyeti, küresel medya anlatılarında tek sesliliğin artmasına yol açmaktadır.

Bu yapısal tekelleşme, medya içeriklerinin çeşitliliğini azaltmakta ve belirli kültürel anlatıların evrensel normlara dönüştürülmesine neden olmaktadır. Schiller (1976) bu süreci "iletişim yoluyla kültürel tahakküm" (cultural imperialism through communication) olarak tanımlamış; kültürel üretimin ve tüketimin küresel düzeyde belli merkezlerce belirlenmesinin, azınlık kültürleri marjinalleştirdiğine dikkat çekmiştir. Küresel medya şirketleri yalnızca içerik üreticisi değil, aynı zamanda ideolojik hegemonya kuran araçlar hâline gelmektedir. Özellikle neoliberal değerlerin, bireysellik, serbest piyasa ekonomisi ve tüketim kültürü üzerinden dolaşıma sokulması bu şirketlerin faaliyetleriyle pekiştirilmektedir (Herman & Chomsky, 2002; Fuchs, 2021).

Son dönemde Netflix, Amazon Prime Video ve Apple TV+ gibi dijital platformların yükselişi, bu dinamiği daha da pekiştirmiştir. Bu platformlar, küresel ölçekte ürettikleri ve dağıttıkları içeriklerle yalnızca eğlence tüketimini değil, aynı zamanda algı ve değer üretimini de yönlendirmektedir. Örneğin, Netflix'in "global orijinal içerikleri", yerel anlatıları küresel pazar taleplerine göre biçimlendirerek kültürel homojenleşmeyi teşvik etmektedir (Lobato, 2019). Bu gelişmeler, medya ortamının demokratikleşmesi yerine, daha rafine ve yaygın bir kültürel tekelleşme biçimine işaret etmektedir.

Kültürel Eşitsizlik ve Medya Üretimi

Medyanın küreselleşmesi, içerik üretimi ve dağıtım bağlamında ciddi kültürel eşitsizlikleri de beraberinde getirmiştir. Küresel medya sisteminin yapısal dengesizliği, özellikle Batılı ülkelerin ve çok uluslu medya şirketlerinin kültürel içerik üretimi üzerindeki hegemonik kontrolünü pekiştirmektedir. Gelişmiş ülkeler, küresel medya pazarının hem ekonomik hem de sembolik sermayesini büyük ölçüde elinde bulundurarak, içerik dolaşımını kendi normları ve estetik değerleri doğrultusunda biçimlendirmektedir. UNESCO'nun 2005 tarihli Cultural Diversity Sözleşmesi'ne göre, dünya çapında yayımlanan kültürel içeriklerin yaklaşık %80'i yalnızca birkaç gelişmiş ülke tarafından üretilmekte, bu da küresel medya ortamında ciddi bir içerik tekelleşmesine ve kültürel görünmezliğe yol açmaktadır (UNESCO, 2005). Bu dengesizlik yalnızca içerik tüketiminde değil, üretim pratiklerinde de derinleşmektedir. Gelişmekte olan ülkelerdeki yerel medya kuruluşları, artan rekabet baskısı, sınırlı ekonomik kaynaklar ve dijitalleşme süreçlerine entegrasyon zorlukları nedeniyle ya faaliyetlerini durdurmakta ya da sürdürülebilirlik için içeriklerini Batılı biçim ve anlatı kalıplarına adapte etmek zorunda kalmaktadır. Böylece kültürel çeşitliliğin temsili daralmakta, yerel sesler sistematik biçimde bastırılmakta veya görmezden gelinmektedir. Bu süreç, Nick Couldry'nin (2010) kavramsallaştırdığı şekliyle "sessizleştirme" (silencing) mekanizmalarının medya alanında somutlaşmış bir örneği olarak değerlendirilebilir. Couldry'ye göre, neoliberal medya düzeni içinde bazı toplulukların deneyimlerinin sürekli olarak temsil dışı bırakılması, yalnızca kültürel değil aynı zamanda politik bir adaletsizlik üretmektedir.

Bununla birlikte, içerik üretimindeki bu yapısal eşitsizlik dijital medya platformlarında da kendini göstermektedir. YouTube, Instagram ve TikTok gibi platformlar teorik olarak küresel katılımı teşvik eden mecralar gibi görünse de algoritmik sıralamalar ve ticari görünürlük politikaları, Batı merkezli içerikleri öne çıkarmaya devam etmektedir (Nieborg & Poell, 2018). Bu bağlamda, dijitalleşme, içerik üreticilerine teknik araçlar sunsa da, eşitsiz ekonomik ve kültürel güç ilişkileri nedeniyle medyanın demokratikleşmesine sınırlı katkı sağlamaktadır.

Yersiz Yurtsuzluk ve Kültürel Emperyalizm

Küreselleşmenin hız kazanmasıyla birlikte kültürel üretim ve kimlik inşası süreçleri, sabit coğrafi sınırlar ve ulusal aidiyetlerin ötesine geçerek çok katmanlı, akışkan ve hibrit yapılar hâlini almıştır. Arjun Appadurai'nin (1996) kavramsallaştırdığı "yersiz yurtsuzluk" (deterritorialization), bu dönüşümün merkezinde yer alır. Appadurai'ye göre kültür artık belirli bir yerle özdeşleşen, durağan bir yapı olmaktan ziyade; medya, göç ve küresel sermaye akışlarıyla sürekli olarak yeniden şekillenen, yerinden edilmiş ama aynı zamanda çoklu mekânlara tutunabilen dinamik bir olguya dönüşmüştür. Bu dönüşüm, özellikle diasporik topluluklar için kültürel aidiyetin hem anavatanla hem de yeni yaşam alanlarıyla eşzamanlı biçimde yeniden inşa edilmesini mümkün kılar.

Dijital teknolojilerin gelişimi, bu yersiz yurtsuzlaşma sürecine ivme kazandırmış, bireylere ve topluluklara zaman-mekân sınırlamalarının ötesinde kültürel ifade alanları sunmuştur. Özellikle sosyal medya platformları, bireylerin kültürel kimliklerini çok katmanlı biçimde ifade etmelerine, kültürel miraslarını dijital ortamda sürdürmelerine ve küresel ağlar aracılığıyla yeni kimlik biçimlerini müzakere etmelerine olanak tanımaktadır (Georgiou, 2006). Ancak bu çoğulcu görünüm, her zaman eşitlikçi bir kültürel paylaşımı beraberinde getirmemektedir. Aksine, dijital medya ortamı, yersiz yurtsuz kültürlerin yeniden biçimlendirilmesi sürecinde Batı merkezli hegemonik anlatıların yeniden üretildiği bir zemine de dönüşebilmektedir.

Bu bağlamda kültürel emperyalizm kuramı, küresel medya yapıları içinde içerik akışlarının tek yönlü hâle gelmesini ve Batılı kültürel normların evrenselleştirilerek diğer kültürler üzerinde tahakküm kurmasını açıklamak için önemlidir. Herbert Schiller'in (1976) kültürel emperyalizm kavramı, medya yoluyla gerçekleştirilen bu ideolojik yayılmanın, yerel kültürleri marjinalleştiren ve yerinden eden bir güç ilişkisine dayandığını savunur. Göçmen ya da diasporik toplulukların dijital ortamlarda görünürlük kazanması, her ne kadar yerelliklerini sürdürme arzusunu taşısa da, bu platformların yapısal kodları ve algoritmik öncelikleri sıklıkla Batılı değerlerin dolaşımını teşvik eder (Thussu, 2006).

Sonuç olarak, dijital çağda kültür, sabit bir coğrafya ile sınırlı olmayan, çok yönlü ve müzakereye açık bir yapıya evrilmiştir. Ancak bu evrilme süreci, yalnızca kültürel melezleşme ya da kimlik çoğulluğu ile sınırlı kalmamakta; aynı zamanda kültürel eşitsizlikleri yeniden üreten dijital emperyalizm biçimlerini de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle yersiz yurtsuzlaşma, kültürel özgürleşme kadar, kültürel hakimiyetin yeniden biçimlenme sahnesi olarak da değerlendirilmelidir.

Kültürel Emperyalizm Tektipleştirici Medya Dolaşımı

Yersiz yurtsuzluk, kültürel kimliklerin ve aidiyet biçimlerinin sabit coğrafi sınırların ötesinde yeniden inşa edilmesine olanak tanıyan çoğulcu bir süreci ifade ederken; bu sürecin paradoksal bir biçimde kültürel emperyalizmle iç içe geçtiği görülmektedir. Appadurai'nin (1996) tanımladığı şekilde kültürün yerinden edilmesi, dijital ve medyatik dolaşım sayesinde sınır ötesi kültürel etkileşimleri mümkün kılarken, aynı zamanda bu dolaşımın kontrolünün büyük ölçüde küresel medya tekellerinin elinde olması, kültürel temsilde yapısal bir eşitsizlik yaratmaktadır. Bu noktada, Schiller'in (1976) kültürel emperyalizm kuramı, belirli kültürel merkezlerin özellikle Batılı ülkelerin medya araçları yoluyla kendi değerlerini, yaşam tarzlarını ve normatif anlatılarını çevresel (periferik) toplumlara sistematik biçimde empoze ettikleri süreci açıklamak açısından son derece işlevseldir.

Küresel medya içeriklerinin büyük kısmının Batı merkezli şirketler tarafından üretilmesi, yalnızca içerik hacmi bakımından değil, içerik niteliği ve temsiliyet açısından da belirleyici bir hegemonya yaratmaktadır. Bu medya yapıları, hangi anlatıların görünür kılınacağına, hangilerinin marjinalleştirileceğine ya da sessizleştirileceğine karar veren ideolojik filtreler işlevi görmektedir. Böylece, medya yalnızca bir iletim aracı değil; aynı zamanda kültürel üretim süreçlerinin siyasi ve ekonomik çıkarlar doğrultusunda yönlendirildiği bir güç mekanizmasına dönüşmektedir (Herman & Chomsky, 2002).

Bu bağlamda, Edward Said'in (1993) Oryantalizm çalışması, Batılı söylem biçimlerinin "öteki" olan Doğu toplumlarını nasıl sabitleştirdiğini ve homojenleştirdiğini gözler önüne sermektedir. Said'e göre, medya ve akademik temsil araçları yoluyla Doğu, egzotik, irrasyonel, geri kalmış ve Batı karşısında aşağı bir konuma yerleştirilen bir 'öteki' olarak inşa edilmektedir. Bu tür temsiller, yalnızca bilgi üretimini değil; aynı zamanda güç ilişkilerini de meşrulaştırmakta, Batı'nın normatif üstünlüğünü evrenselleştirerek alternatif yaşam biçimlerinin ve kültürel kimliklerin değersizleştirilmesine yol açmaktadır.

Sonuç olarak, yersiz yurtsuzlaşma süreci içinde oluşan dijital kültürel alanlar, potansiyel olarak kültürel çoğulculuğa alan açsa da, bu alanların yapısal olarak Batı merkezli medya düzeni tarafından şekillendirilmesi nedeniyle kültürel emperyalizmi yeniden üretme riskini taşımaktadır. Hegemonik medya anlatıları, yalnızca kültürel temsilleri yönlendirmekle kalmaz; aynı zamanda bireylerin kendilerini ve ötekileri nasıl algıladığını da derinden etkiler. Bu durum, küresel medya düzeni içinde kültürel adaletin sağlanmasını daha da karmaşık bir mesele hâline getirmektedir.

Melezleşme ve Alternatif Medya

Küresel medya ortamı, Batı merkezli kültürel hegemonya yapılarını yeniden üretme potansiyeli taşısa da, bu yapılar karşısında yerel ve marjinal toplulukların tamamen edilgen bir konumda yer aldığını söylemek yanıltıcı olacaktır. Aksine, dijital teknolojiler ve sosyal medya platformları, bu topluluklara kültürel temsil alanlarını yeniden tanımlama, alternatif anlatılar üretme ve hegemonik söylemlere karşı direnç geliştirme imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda, kültürel üretim yalnızca baskın ideolojilerin yeniden üretildiği bir alan değil; aynı zamanda karşı-anlatıların (counter-narratives) geliştiği, yaratıcı melezliklerin (creative hybridity) ortaya çıktığı bir mücadele sahasıdır (Atton, 2002).

Homi K. Bhabha'nın (1994) geliştirdiği melezlik (hybridity) kuramı, kültürler arası etkileşimlerin sabit ve saf kimlik formlarını aşındırarak yeni, geçişli ve dinamik kimlik biçimlerine zemin hazırladığını öne sürer. Melezlik, kültürel hegemonya karşısında bir "üçüncü mekân" (third space) yaratarak, baskın anlatılara karşı yerel, etnik veya diasporik kimliklerin yeniden biçimlendirildiği, çoğulcu ve esnek ifade biçimlerinin üretildiği bir alan yaratır. Bu bağlamda dijital mecralar, bu üçüncü mekânın somutlaştığı ve görünürlük kazandığı ortamlar hâline gelmektedir.

Özellikle diasporik gençlik grupları, dijital platformlar aracılığıyla hem anavatanlarıyla kültürel bağlarını sürdürmekte hem de içinde yaşadıkları toplumun normatif yapılarıyla eleştirel bir ilişki kurarak kendi kimliklerini hibrit formlar üzerinden yeniden inşa etmektedirler (Georgiou, 2006). Bu süreç, yalnızca bireysel ifade özgürlüğünü değil, aynı zamanda kültürel farkların kamusal alanda politik görünürlük kazanmasını da beraberinde getirir. Alternatif medya kuramı bu bağlamda önem kazanır; çünkü ana akım medya yapılarının dışında kalan, topluluk temelli, katılımcı ve çoğunlukla karşı-hegemonik medya pratikleri, kültürel çeşitliliğin yaşatılması ve ifade edilmesi açısından hayati rol oynamaktadır (Downing, 2001). Alternatif medya araçları, marjinalleştirilmiş grupların seslerini duyurabildikleri, kimlik politikalarını yeniden müzakere edebildikleri ve medya üretiminde özne olabildikleri alanlar sunar. Bu platformlarda üretilen içerikler, yalnızca ana akım temsillere karşı bir tepki değil, aynı zamanda farklı epistemolojilerin, deneyimlerin ve kültürel anlatıların ifadesi olarak da değerlidir. Böylece dijital medya, kültürel emperyalizme karşı

sadece bir direnç zemini değil, aynı zamanda yaratıcı melezleşmenin ve kültürel yeniliklerin üretildiği bir laboratuvar işlevi görür.

Örnek Vaka: Merve Kayıkçı ve Almanya'daki Dijital Melez Temsiller

Almanya'da yaşayan Türk kökenli dijital içerik üreticisi Merve Kayıkçı, Instagram, YouTube ve podcast platformları üzerinden yürüttüğü faaliyetlerle kültürel melezleşmenin ve alternatif medya üretiminin önemli bir örneğini sunar. Başörtülü bir Müslüman kadın olarak hem Almanya'daki İslamofobik söylemlerle hem de Türkiye'deki ataerkil ve normatif kadınlık anlayışlarıyla eleştirel bir ilişki kurar. Kayıkçı'nın içerikleri, bireysel yaşam tarzı üzerinden çok katmanlı kimlik deneyimlerini görünür kılarken, dijital alanda kültürel direnişin ve öz-temsilin güçlü örneklerini sergiler.

Homi K. Bhabha'nın (1994) "melezlik" kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Merve Kayıkçı'nın üretimleri, Batı modernitesi ile İslamî değerler arasında sıkışmak yerine bu iki yapıyı yaratıcı bir şekilde yeniden kurguladığı bir "üçüncü mekân" örneğidir. Moda, başörtüsü, yaşam tarzı, feminizm ve ebeveynlik gibi temaları Batı estetiği ile İslami referansları harmanlayarak sunması, onun kimlik performansını melez bir yapı hâline getirir. Bu melezlik, hem Türk hem Alman izleyiciye seslenerek iki kültürel alan arasında geçişken bir ifade pratiği oluşturur.

Bu durum aynı zamanda alternatif medya üretimi açısından da değerlidir. Merve Kayıkçı'nın içerikleri, Almanya'daki ana akım medya organlarında çoğunlukla marjinalleştirilen ya da tek boyutlu sunulan başörtülü Müslüman kadın imgesine karşı, öznel ve çoğulcu anlatılar geliştirir. Bu içerikler, Chris Atton'un (2002) tanımıyla "karşı-anlatılar" üretir: Katılımcı, özerk, topluluk merkezli ve eleştirel medya biçimleridir. Kayıkçı'nın dijital mecralarda yürüttüğü söylemsel faaliyetler, sadece bireysel görünürlüğe değil, kolektif bir kültürel temsile ve hak arayışına da hizmet eder.

Ayrıca podcast içerikleri ve Almanca paylaşımları, onun yalnızca Türk diasporasına değil, Almanya'daki farklı azınlık gruplarına da ulaşmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle Merve Kayıkçı, hem bireysel bir medya üreticisi hem de kültürlerarası diyalogun dijital temsilcisi olarak konumlanmaktadır. Kayıkçı'nın dijital içerikleri, ana akım medyanın sıkça dışladığı veya stereotipleştirdiği başörtülü Müslüman kadın figürünü kendi deneyimleriyle yeniden temsil ediyor. İçerikleri, Atton'ın (2002) alternatif medya tanımında yer alan katılımcılık ve karşı-anlatılar üretme unsurlarını barındırıyor. Podcast ve Instagram paylaşımları, Almanya'daki Müslüman kadınların gündelik yaşamını görünür hale getiriyor. Instagram'da podcast ile entegre paylaşımlar yaparak izleyiciyle doğrudan etkileşim kuruyor. ZDF gibi kurumların programlarına katılması, hem dijital hem geleneksel medyada görünürlük elde ederek toplumsal medyaya katma değer sağlıyor Kayıkçı'nın kimlik performansı, dijital mecralarda yaratıcı ve eleştirel bir müdahale yolu sunar. Toplumda kabul gören normlara meydan okuyan bu üretimler; hem bireysel düzeyde özdeşleşme hem kolektif kültürel görünürlük açısından önemli bir direniş formudur.

Merve Kayıkçı, Almanya'daki Türk diasporasının kültürel melezleşme süreci içinde belirgin bir figürdür. Dijital medya aracılığıyla kimliklerini yeniden inşa eden bireysel aktörlerin potansiyelini gösterirken, hegemonik medya karşısında alternatif anlatı oluşturma, temsil adaleti sağlama ve dijital yurttaşlık pratikleri geliştirme gibi işlevlere de sahiptir. Bu vaka, "melezlik" ile "alternatif medya" kavramlarının kesiştiği noktada somut bir örnek teşkil etmektedir.

Sonuç

Bu makale, küreselleşmenin medya üretiminde ve kültürel temsilde yarattığı yapısal dönüşümleri; yersiz yurtsuzluk, kültürel emperyalizm, melezleşme ve alternatif medya kuramları ekseninde değerlendirmiştir. Küresel medya sisteminin büyük ölçüde Batılı

merkezler tarafından kontrol edilmesi, hem içerik üretimini tekelleştirmekte hem de kültürel temsilde ciddi eşitsizlikler doğurmaktadır. Bu yapısal durum, Schiller'in kültürel emperyalizm kuramında vurguladığı gibi, belirli yaşam tarzlarının evrensel norm hâline getirilmesini sağlarken; yerel ya da marjinal kültürlerin dışlanmasına, sessizleştirilmesine yol açmaktadır.

Ancak bu tek yönlü hâkimiyet yapısına rağmen, kültürel alandaki özne konumları tamamen edilgen değildir. Appadurai'nin yersiz yurtsuzluk kavramıyla açıkladığı gibi, günümüz kültürleri artık sabit coğrafi sınırlarla tanımlanamamakta; göç, medya ve dijital teknolojiler aracılığıyla yeni, çok katmanlı kimlik biçimlerine evrilmektedir. Bu süreç, bireylerin ve toplulukların küresel medya sistemine karşı alternatif anlatılar geliştirmesine, melez kimlik formları üzerinden ifade pratikleri yaratmasına olanak tanımaktadır.

Makalenin örnek vakası olarak ele alınan Merve Kayıkcı (@primamuslima), Almanya'da yaşayan Türk kökenli bir gazeteci ve içerik üreticisi olarak, bu dönüşümün somut bir temsilini sunmaktadır. Moda, başörtüsü, toplumsal cinsiyet ve kültürel temsil gibi temaları hem Türk hem Alman bağlamında ele alan Kayıkcı, Bhabha'nın "üçüncü mekân" kavramıyla açıklanabilecek bir melez kimlik üretmektedir. Dijital platformlar aracılığıyla geliştirdiği anlatılar, yalnızca bireysel kimlik performansları değil; aynı zamanda ana akım medyada görünmeyen ya da yanlış temsil edilen Müslüman kadın kimliğine yönelik eleştirel ve yaratıcı müdahalelerdir. Bu yönüyle, Kayıkcı'nın üretimi alternatif medya kuramının temel özelliklerini taşımakta; katılımcı, özerk ve karşı-hegemonik içerik üretimiyle kültürel temsil alanında direnç pratikleri geliştirmektedir.

Sonuç olarak, küresel medya düzeni içerisinde kültürel kimlikler yalnızca nesne olarak temsil edilmekle kalmamakta; dijital teknolojilerin sunduğu olanaklarla özne olarak yeniden inşa edilmektedir. Bu yeniden inşa süreci, bir yandan hegemonik normlara karşı eleştirel bir duruşu, diğer yandan yaratıcı kültürel sentezleri mümkün kılmaktadır. Ancak bu alanların potansiyeli kadar kırılganlığı da göz önünde bulundurulmalıdır; çünkü dijital platformlar görünürlük sağladığı kadar, algoritmik denetim ve piyasa mantığı ile kültürel çeşitliliği sınırlandırabilmektedir.

Bu bağlamda kültürel adaletin sağlanabilmesi için medya politikalarının, dijital platform tasarımlarının ve kültürel üretim yapılarının yeniden düşünülmesi büyük önem taşımaktadır. Melezlik, yersiz yurtsuzluk ve alternatif medya kavramları, bu süreci anlamak kadar dönüştürmek için de vazgeçilmez kuramsal araçlardır.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Büşra Fadim Sarıkaya Tunalp  <https://orcid.org/0000-0002-9492-7493>

Kaynakça

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Atton, C. (2002). *Alternative media*. SAGE Publications.
- Bagdikian, B. H. (2004). *The new media monopoly*. Beacon Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Couldry, N. (2010). *Why voice matters: Culture and politics after neoliberalism*. SAGE Publications.
- Downing, J. D. H. (2001). *Radical media: Rebellious communication and social movements*. SAGE Publications.
- Fuchs, C. (2021). *Social media: A critical introduction* (3rd ed.). SAGE Publications.
- Georgiou, M. (2006). *Diaspora, identity and the media: Diasporic transnationalism and mediated spatialities*. Hampton Press.
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford University Press.
- Held, D., & McGrew, A. (2003). *The global transformations reader: An introduction to the globalization debate* (2nd ed.). Polity Press.
- Herman, E. S., & Chomsky, N. (2002). *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. Pantheon Books.
- Lobato, R. (2019). *Netflix nations: The geography of digital distribution*. NYU Press.
- Marcuse, H. (1964). *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Beacon Press.
- McChesney, R. W. (2015). *Rich media, poor democracy: Communication politics in dubious times*. The New Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill.
- Nieborg, D. B., & Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20(11), 4275-4292.
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Vintage Books.
- Schiller, H. I. (1976). *Communication and cultural domination*. M. E. Sharpe.
- Thussu, D. K. (2006). *International communication: Continuity and change* (2nd ed.). Hodder Arnold.
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and culture*. University of Chicago Press.
- UNESCO. (2005). *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*. UNESCO Publishing.

İnternet Kaynakça

- Kayıkçı, M. [@primamuslima]. (n.d.). Instagram profile. Instagram. Retrieved July 24, 2025, from <https://www.instagram.com/primamuslima/>
- Kayıkçı, M. [@primamuslima]. (2023, November 20). Wie fühlt sich Antisemitismus an, wenn man gleichzeitig Muslima ist? [Instagram post]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cz0l6wAJRa6/>

Kayıkçı, M. [@primamuslima]. (2022, February 17). ZDF Heute - Podcast "Was jetzt?" [Instagram post]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CW6UTQhMKIT/>

Kayıkçı, M. (Host). (2021–2024). Primamuslima Podcast [Audio podcast]. Spotify. <https://open.spotify.com/show/1zrs9fLqPlm9GheZGxZJ4v>

Noma Bar'ın portre tasarımlarında renk kullanımı

The use of color in Noma Bar's portrait designs

Yasemin Uzun^{1*} , Eda Uzun² 

¹ Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, Trabzon, Türkiye

² Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Bölümü, Sivas, Türkiye

Özet: Bu araştırma, grafik tasarımcı Noma Bar'ın portre tasarımlarında kullandığı renklerin iletişimsel, sembolik ve psikolojik işlevlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Noma Bar, minimalist bir yaklaşım benimseyerek negatif alan ve sadeleştirilmiş renk paletleri kullanır. Renkler, tasarımlarında yalnızca estetik değil, aynı zamanda derin anlamlar ve duygusal etkiler taşımaktadır. Bu çalışma, Noma Bar'ın renk seçimleri ile portrelerdeki figürlerin kimliklerini ve toplumsal bağlamlarını nasıl güçlendirdiğini duygusal, iletişimsel ve sembolik olarak analiz etmeyi hedeflemektedir. Çalışmada kullanılan yöntem, Noma Bar'ın Saddam Hüseyin, Quentin Tarantino, Walter White, William Shakespeare, Albert Einstein, David Beckham, Pablo Picasso, Harry Potter, Ozzy Osbourne, Adolf Hitler ve Kim Jong-Il gibi ünlü figürlerin portrelerini incelemeyi içerir. Bu portrelerdeki renk paletleri iletişimsel, sembolik ve psikolojik anlamlar açısından çözülerek her rengin figürlerle ilişkisi ele alınmıştır. İlgili renklerin portrelerdeki kullanım sıklığı ve anlam yoğunluğu analiz edilmiştir. Portre tasarımları üzerinden yapılan incelemeler sonucunda, siyah, kırmızı, sarı, yeşil, beyaz, mor ve mavi gibi renklerin öne çıktığı görülmüştür. Bu renkler, her portrede figürün kimliğiyle doğrudan bağlantılı olarak bilinçli bir şekilde seçilmiş ve mesaj iletme gücünü artırmıştır. Siyah genellikle otorite, gizem ve korkuyla; kırmızı enerji, tehlike ve şiddetle; sarı dikkat, uyarı ve gerilimle ilişkilendirilmiştir. Yeşil güven, istikrar ve doğallığı; mavi derin düşünme ve felsefeyi; mor ise entelektüel derinlik, mistisizm ve yaratıcı güçleri temsil etmiştir. Bu renklerin sadeleştirilmiş kullanımı, izleyicinin figürlere dair iletişimsel, sembolik ve psikolojik anlamları derinlemesine hissetmesini sağlamaktadır. Bu çalışma, Noma Bar'ın tasarımlarında renklerin sadece estetik unsurlar olmadığını, aynı zamanda figürlerin kimliklerini, toplumsal rollerini ve kültürel bağlamlarını görsel bir dil aracılığıyla farklı şekillerde ifade ettiğini vurgulamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Noma Bar, Tasarımda renk, Renk, Portre tasarımı, Grafik tasarım, Görsel iletişim

Abstract: This research aims to examine the communicative, symbolic, and psychological functions of the colors used in graphic designer Noma Bar's portrait designs. Noma Bar adopts a minimalist approach, employing negative space and simplified color palettes. Colors in her designs carry not only aesthetic but also deep meanings and emotional impact. This study aims to analyze how Noma Bar's color choices enhance the identities and social contexts of the figures in her portraits through emotional, communicative, and symbolic analysis. The method employed in this study involves examining Noma Bar's portraits of famous figures such as Saddam Hussein, Quentin Tarantino, Walter White, William Shakespeare, Albert Einstein, David Beckham, Pablo Picasso, Harry Potter, Ozzy Osbourne, Adolf Hitler, and Kim Jong-Il. The color palettes in these portraits were analyzed in terms of their communicative, symbolic, and psychological meanings, and the relationship between each color and the figures was examined. The frequency and semantic intensity of these colors in the portraits were analyzed. Analysis of the portrait designs revealed that colors such as black, red, yellow, green, white, purple, and blue were prominent. These colors were deliberately chosen to directly relate to the identity of the figures in each portrait, enhancing their power to convey a message. Black is generally associated with authority, mystery, and fear; red with energy, danger, and violence; yellow with caution, warning, and tension. Green represents trust, stability, and naturalness; blue represents deep thought and philosophy; and purple represents intellectual depth, mysticism, and creative powers. The simplified use of these colors allows the viewer to deeply perceive the communicative, symbolic, and psychological meanings of the figures. This study emphasizes that colors are not merely aesthetic elements in Noma Bar's designs; they also express the figures' identities, social roles, and cultural contexts through visual language in various ways.

Keywords: Noma Bar, Color in design, Color, Portrait design, Graphic design, Visual communication

Citation: Uzun, Y. ve Uzun, E. (2025). Noma Bar'ın portre tasarımlarında renk kullanımı. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 187-207.

Giriş

Portre tasarımları, görsel sanatın en etkileyici alanlarından biridir. Bu tasarımlar, sadece fiziksel yüzeysel bir temsil sunmaz aynı zamanda bireylerin iç dünyalarına dair sembolik mesajlar iletebilir. Grafik tasarımda renk kullanımı, bu mesajları iletmede kritik bir rol oynar. Sanat ve tasarımda renkler, izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirme, dikkat odağını belirleme ve sanatın psikolojik etkisini ortaya çıkarma gücüne sahiptir. Bu nedenle, tasarım sürecinde renklerin kullanım biçimleriyle iletilmek istenen duygu ve mesajlar arasındaki ilişkinin bilinmesi büyük önem taşır. Özellikle grafik tasarım gibi görsel iletişim alanlarında, renk seçimi ve kombinasyonları anlam ve etkileri doğrultusunda titizlikle planlanmalıdır. Noma Bar, minimalist tasarımlarında renkleri güçlü bir araç olarak kullanır. Renkler, Bar'ın portrelerinde yalnızca estetik amaçlar için değil aynı zamanda figürlerin kimliklerini, toplumsal rollerini ve kültürel bağlamlarını ifade etme amacı taşır.

Literatür incelendiğinde, tasarımda renk kullanımına, renklerin etkilerine ve anlamlarına ilişkin çalışmalara rastlanmaktadır. Yalır (2021)'un grafik tasarımda renklerle düşünme isimli çalışmasının sonucuna göre renkler, zengin işlevselliği çeşitliliğiyle doğru kullanıldığı takdirde tasarımları canlandırabilir ve etkileşimi artırabilir. Mirzaei (2025) araştırmasında grafik tasarımda renk psikolojisinin etkisini incelemiştir. Araştırma kanıtları ve kanıtlanmış teoriler, kırmızı ve turuncu gibi sıcak renklerin mavi ve diğer soğuk renklere kıyasla etkileşim seviyelerini ve uyarılma durumlarını artırdığını göstermektedir. Uzun (2024a), "Bağımlılığa Karşı Sanatın Gücü" konulu afişlerde renklerin kullanımını incelemiş ve bu renklerin psikolojik etkilerini ve mesajı iletme biçimini araştırmıştır. Araştırmada, siyah, koyu gri ve kırmızının, bağımlılığın tehlikeli, kısıtlayıcı ve yıkıcı etkilerini vurgulamak için tercih edildiği gözlemlenmiştir. Mavi, sarı, turuncu, yeşil, pembe ve beyaz gibi renklerin de kurtuluşu, pozitif değişimin ve yaratıcılığın gücünü yansıtmak için tercih edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Elliot ve Maier (2014), renk psikolojisi üzerine bir araştırma yapmıştır ve araştırma, rengin önemli anlamlar taşıyabileceğini ve insanların duygulanım, biliş ve davranışları üzerinde önemli bir etkiye sahip olabileceğini göstermiştir. Portre tasarımına ilişkin çok az çalışmaya rastlanmıştır. Bunlardan bir tanesi olan Geçen ve Yazar (2018) araştırmasında, Shepard Fairey'nin tasarımları çerçevesinde grafik tasarım ürünü olarak afiş tasarımlarında portre kullanımının önemini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Sanatçının portrelerde kullandığı lekesel renklerle üç boyut ve ton etkisi vermeye çalıştığı, bir anlatım ve ifade biçimi olarak portre tasarımları yoluyla siyasi ve sosyal mesajlar vermeye çalıştığı görülmüştür. Elasi (2021), araştırmasında Noma Bar'ın reklam tasarımlarında şeklin görsel bir şekilde nasıl işlendiğini araştırmıştır. Araştırma, Bar'ın çalışmalarında şekil ve mekânın grafiksel kurgusunun; geometrik formlar, üç boyutlu yapılar ve birbirine bağlı unsurlar arasındaki dinamik ilişkiler aracılığıyla mühendislik temellerine dayandığını göstermiştir. Bu unsurların soyutlanabilir, yeniden biçimlendirilebilir ve geliştirilebilir bir anlayışla tasarlandığı tespit edilmiştir. Uzun (2024b), Noma Bar ve minimalist afiş sanatında negatif alanın gücü isimli çalışmasında çağdaş tasarım dünyasının en dikkat çekici isimlerinden biri olan Noma Bar'ın tasarımlarında negatif alan kullanımını incelemiştir. İncelenen afiş tasarım örneklerinde Noma Bar'ın negatif alanı yalnızca estetik bir araç olarak değil, aynı zamanda bir hikaye anlatım yöntemi olarak ustaca kullandığı gözlemlenmiştir.

Literatürdeki çalışmalar daha çok grafik tasarımda, afişlerde renk kullanımı üzerinedir ve tasarımcı Noma Bar'ı konu alan çok az çalışmaya rastlanmıştır. Literatür incelendiğinde Noma Bar'ı ve portre tasarımında renk kullanımını ele alan herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Noma Bar portre tasarımlarıyla ünlü bir tasarımcıdır ve portrelerinde kullandığı renkler dikkat çekicidir. Bu doğrultuda çalışma, Noma Bar'ın portrelerinde kullanılan renklerin anlamını, sembolik işlevlerini, iletişimsel rolünü ve psikolojik anlamlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın sonuçları, daha profesyonel bir şekilde renk kullanmaları açısından tasarımcılara rehber niteliğinde olacaktır.

Kuramsal Çerçeve

Renklerin İletifimsel Rolü

Sanatta ve tasarımda renkler, sadece estetik bir öge değil aynı zamanda mesajı güçlendiren ve anlatılmak isteneni daha doğru bir şekilde yansıtmamızı sağlayan en temel araçlardan biridir. Doğru ve yerinde kullanılan bir renk, ne farklı çizgisel değerlere ne de uzun cümlelerle anlatılmaya ihtiyaç duymaz. Renkler hayatımızın her anında, biz farkında olsak da olmasak da bizi etkiler ve yönlendirir. Renklerin iletifimsel rolü, her bir rengin taşıdığı olduğu anlam ve duygusal etkilerle şekillenir ve sosyal, kültürel bağlamlarda değişkenlik gösterir. Siyah renk, bizim kültürümüzde matemi simgelerken uzak doğuda matemi simgeleyen renk beyazdır. Bazı kültürlerde göre renklerin anlamı farklılık gösterebilir temelde renkler insanların zihinlerine benzer sembolik mesajlar gönderir. Uzun (2024a)'a göre, tasarımcılar renklerin taşıdığı sembolik değerleri stratejik olarak kullanarak hedeflenen duyguları uyandırabilir ve iletmek istenen mesajları etkili bir biçimde aktarabilirler. Sanat ve tasarım disiplinlerinde renklerin dinamik etkisinden yararlanmak, izleyicinin dikkatini yönlendirme ve içeriğin hafızada kalıcılığını güçlendirme açısından kayda değer bir olanak sunmaktadır.

Newton'a göre renk, ışığın doğasında bulunan temel bir özelliktir. "Opticks" adlı eserinde, beyaz ışığın tek bir ışın değil, farklı kırılabilirliğe sahip renkli ışınların birleşimi olduğunu savunur. Prizma deneyleriyle, beyaz ışığın kırmızıdan mora kadar tüm renkleri içerdiğini ve bu renklerin birleşmesiyle beyaz ışığın oluştuğunu kanıtlar. Böylece renk, nesnelerin değil, ışığın fiziksel yapısının bir sonucudur (Newton, 2018: 121-122). Bir tasarımda hedeflenen atmosferi yaratmada en önemli araç renktir. Rengin kültürel çağrışımı, hedef kitlenin renk tercihi, ürünün karakteri, kişiliği ve tasarımdaki yaklaşım biçimi dikkate alınarak renk tercihinin yapılması tasarımın kalitesini üst seviyeye çıkaracaktır (Becer, 2002: 60). İştah açmasını beklediğimiz bir ürün tasarımında mavi rengin tercih edilmesi doğru olmayacaktır ya da yeşillik bir alanda dikkat çekmesini istediğimiz bir uyarı levhasının yeşil olması, insanları duygulandırmak isteyen bir film afişinin turuncu tonlarda olması da doğru olmayacaktır. Tasarım yaparken dikkate alınması gereken bir diğer unsur da hedef kitlenin cinsiyetidir. Kız çocukların daha çok pembeye eğilim göstermesi bilinen bir gerçektir. Tasarımcının amacına ve hedeflemek istediği duyguya yönelik renk seçimi yapması, tasarımın en önemli aşamasıdır.

Renk, bir kompozisyonun estetik değerini artıran, duygusal etkiler yaratan ve belirli bir mesajı vurgulamak için kullanılan bir unsurdur. Renk, bir tasarımcının müşterisinin mesajını iletmek için sahip olduğu en etkili araçlardan biridir. Bir fikri sembolize edebilir ve kültürel bir anlama sahip olabilir. Başarılı bir renk ilişkisi, insanların bir ürünü satın alıp almayacağı veya müşterinin hizmetlerini kullanıp kullanmayacağı konusunda belirleyici rol oynamaktadır. Renkler, insanların duygusal durumlarını ifade etme veya belirli duyguları çağrıştırmaya yeteneğine sahiptir (Sherin, 2012: 7).

Renklerin Psikolojik ve Sembolik Anlamları

Renk, anlam katma ve duygu uyandırma gücüne sahiptir. Bir kişinin belirli bir renge veya tona verdiği tepki, bilgiyi nasıl algıladığını etkileyebilir. Bu algı da bir ürünün satın alınıp alınmayacağına ya da bir hizmetin tercih edilip edilmeyeceğine doğrudan yansır. Renk psikolojisi, bu yönüyle tasarımcılar için hem teorik hem de uygulamaya dönük önemli bir derinlik sunar. Renk psikolojisi bilmek, tasarımcıların hedef kitleleriyle daha etkili ve duygusal bir bağ kurmalarına, mesajlarını daha güçlü iletmelerine olanak tanır. Tasarım sürecinde renk psikolojisinin bilinçli kullanımı, hem estetik hem de işlevsel başarıyı artırabilir.

Renklerin bilinçli ve bilinçdışı zihinsel süreçler üzerinde etkili olduğu bilinmektedir. Ancak, birincil davranışsal motivasyon kaynağı olarak ne zaman ve nasıl rol oynadıkları daha az netlik taşımaktadır. Bazı durumlarda renk tonlarındaki küçük farklılıklar dahi davranışta anlamlı değişiklikler yaratabilmektedir. Örneğin, Rochester Üniversitesi'nde yapılan bir çalışmada

erkeklerin kırmızı giyen kadınlara, pastel tonlar giyen benzerlerine göre %10 ila %20 oranında daha fazla ilgi gösterdiği belirlenmiştir. Renk, yalnızca duygularımızı değil, aynı zamanda olağandışı davranış biçimlerini de tetikleyebiliyorsa, bu durumun tasarım ve reklamcılık alanlarında önemli yansımaları olacaktır (Sherin, 2012: 79).

Renk, izleyicide duygusal tepki yaratma yeteneği ile tasarımda ana öğelerinden biridir. Bunun sonucu olarak renkler, sıcak, soğuk, sakinleştirici ya da heyecan verici gibi duygu ifade eden kelimelerle tanımlanır. Örneğin kırmızı genellikle sıcak ve heyecan verici bir renk olarak tanımlanırken mavi soğuk ve mesafeli bir renktir. Bir parça kırmızı izleyicinin nabzını yükseltirken, sessiz bir mavi izleyiciyi sakinleştirip odaklanmasını sağlar (Ambrose and Haris, 2020: 106). Renk bir tasarımcının hem müttefiki hem de düşmanıdır o sebeple rengi kullanırken çok yönlü düşünmek gerekir. Renkler; görsel, duygusal, bilişsel, sembolik ve psikolojik etkileri aynı anda bünyelerinde barındırır. Bu etkiler bazı değişkenlere göre farklılık gösterebilir. Batı'da turuncu, enerji, mutluluk ve heyecan kavramlarıyla örtüşürken Doğu'da kutsal bir renktir (Heller ve Anderson, 2023: 10; Uçar, 2004: 170-171). İslam'ın kutsal rengi ise yeşildir ve Bazı İslam ülkelerinin bayraklarında da bu renk kullanılmıştır (Ambrose and Haris, 2020: 120).

Noma Bar Kimdir?

Noma Bar, 1973 yılında İsrail'in kuzeyindeki Afula kentinde, sanatla iç içe bir ailede dünyaya geldi (Wainwright, 2013). Daha çocuk yaşlarda çizim yeteneğini göstererek okulda öğretmenlerinin karikatürlerini çizecek kadar resme merak sardı. Zorunlu üç yıllık askerlik hizmetini İsrail donanmasında tamamladıktan sonra Kudüs'teki Bezalel Sanat ve Tasarım Akademisi'nde (Jerusalem Academy of Art & Design) grafik tasarım eğitimi aldı ve bu süreçte geleneksel kaligrafi ve İbranice tipografi üzerine de yoğunlaştı (Wainwright, 2013). Bar, 2000 yılında mezuniyetinin ardından uluslararası alanda çalışmak amacıyla 2001'de Londra'ya taşındı. Anadilinin (İbranice) İngiltere'de anlaşılmaması onu evrensel görsel yöntemler geliştirmeye yöneltti. Nitekim, piktogram diline büyük ilgi duyarak çeşitli işaret ve etiketleri koleksiyon yapmış, böylece adeta kendi görsel işaret dilini oluşturmuştur (Dernavich, 2008). Noma Bar'ın sanat tarzı Minimalizm ile görsel zekâyı buluşturmasıyla tanınır. İşleri ilk bakışta son derece sade görünür. Genellikle düz renk alanlar ve birkaç temel şekil kullanarak, negatif alan içerisinde gizlenmiş ikinci bir imge veya mesaj oluşturur. Bu "aldatıcı biçimde basit" görünen kompozisyonlar, aslında çok katmanlı bir anlatım barındırır ve izleyici, resmi inceledikçe farklı anlam katmanlarını keşfeder. Bar, gereksiz hiçbir detay veya süsleme kullanmamaya özen gösterir ve hedefini kendi sözleriyle "asgari unsurlarla azami iletişim" sağlamak olarak tanımlar (Bierut, 2017: 8-12). Birkaç şeklin ustaca bir araya getirilmesiyle güçlü bir fikir aktarabilmesi Bar'ın imza tekniğidir.

Noma Bar, yenilikçi tarzıyla tasarım dünyasında önemli bir etki yaratmıştır. Çalışmaları sayesinde çağdaş illüstrasyonun en çok talep gören isimlerinden biri haline gelmiştir. Minimal ve akılcı yaklaşımı pek çok genç tasarımcıya ilham vermiş ve eserleri, grafik tasarım eğitiminde negatif alan kullanımı ve kavramsal illüstrasyon konularında ders niteliğindeki örnekler arasında gösterilmiştir. Kendi çalışmalarını derlediği üç kitabı (*Guess Who?*, *Negative Space*, *Bittersweet*) ise onun sanatsal gelişimini belgeleyerek tasarım camiasında kalıcı bir iz bırakmıştır.

Bar, sert bir şekilde yansıtılabilecek konuları, kendine has grafik dili ile ilk bakışta yumuşatarak sunar, fakat gizli mesaj çözüldüğünde izleyicide güçlü bir etki bırakır. Bu sayede eserleri çoğu zaman izleyicide hafif bir şok etkisi ve rahatsız edici bir his uyandırır. Bar, uzun süredir sürdürdüğü yaratıcılığıyla kendi tarzının, kalıcı ve özgün bir ifade biçimi olduğunu kanıtlamıştır. Bar'ın tasarımlarının gücü, izleyiciyi görsel bir zekâ oyununa davet etmesinde yatar. Hem popüler kültürde hem de toplumsal konularda, kolay anlaşılır ve akılda kalıcı imgelerle derin mesajlar iletmeyi başarır. Bu yönüyle Noma Bar, modern grafik tasarım alanında anlatım dili ve tekniğiyle kendine özgü bir yer edinmiştir. Eserleri, "az çoktur" felsefesinin ve yaratıcı düşüncenin çarpıcı bir birleşimi olarak değerlendirilmektedir.

Noma Bar'ın tasarım dünyasında tanınması, portre tasarımlarını içeren 2007'de yayınladığı "Guess Who?: The Many Faces of Noma Bar" isimli kitabı ile gerçekleşti (Cowan, 2018). Aynı zamanda röportajlarında belirttiği üzere, Saddam Hüseyin'in portresini çizmesi, onun grafik tasarım yolculuğunun başlangıcı olarak önemli bir dönüm noktasıdır (Wainwright, 2013). Bu açıklama, Bar'ın tasarım kariyerinin politik temalarla ve sosyal yorumlarla ne kadar iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Saddam Hüseyin'in portresi, özellikle minimalist yaklaşımı ve gizli anlamlar oluşturma tarzı ile Bar'ın stiline ilk örneklerinden biridir.

Noma Bar, Saddam Hüseyin portresini tasarlarken radyasyon uyarı levhasından esinlendiğini belirtmiştir (Wainwright, 2013). Bu durum, portrede kullanılan renklerin ve minimalist yaklaşımının arkasındaki derin sembolik anlamı daha da güçlendiriyor. Radyasyon uyarı levhası tasarımında sıkça kullanılan sarı ve siyah renkler, Bar'ın portresinde de kritik bir rol oynamaktadır. Bu tasarım, sadece estetik bir ifade değil, aynı zamanda toplumsal ve politik mesajları görsel olarak iletme amacını taşımaktadır.

Amaç

Bu makalenin amacı, Noma Bar'ın portre tasarımlarında kullandığı renk paletlerinin, figürlerin kimliklerini nasıl güçlendirdiğini, toplumsal ve kültürel bağlamları nasıl vurguladığını incelemektir. Bu doğrultuda seçilen portrelerde kullanılan renkler, iletişimsel, sembolik ve psikolojik olarak incelenmiştir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma desenine uygun olarak doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Literatür tarama yöntemi ile elde edilen bilgilerle, Noma Bar'a ait olan portre tasarımları incelenmiş ve yorumlanmıştır. Doküman analizi, yazılı ve görsel materyallerin sistematik olarak incelenmesini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Araştırmada Noma Bar'ın portre tasarımlarında renk kullanımını incelemek amacıyla 11 tane portre tasarımı veri kaynağı olarak seçilmiştir. Farklı toplumsal, kültürel ve politik bağlamları temsil eden bireyler olarak Saddam Hüseyin, Quentin Tarantino, Walter White, William Shakespeare, Albert Einstein, David Beckham, Pablo Picasso, Harry Potter, Ozzy Osbourne, Adolf Hitler ve Kim Jong-Il gibi figürlerin portreleri incelenmiştir. Karakterler, sanat, spor, siyaset ve bilim gibi farklı alanları temsil edecek şekilde seçilmiştir.

Veri Toplama Süreci

Noma Bar'a ait 11 adet portre tasarımı dijital ve basılı formatta temin edilmiştir. Portre tasarımları, renk kullanımı açısından incelenmiş, renk teorisi, psikolojik etki ve sembolik anlamlar üzerinden araştırılmıştır. Renklerin işlevi, portrelerdeki her bir figürün kimliğini nasıl vurguladığı, toplumsal kimlik ve kültürel bağlam açısından ne gibi mesajlar verdiği incelenmiştir.

Verilerin Analizi

Literatür tarama yöntemi ile elde edilen bilgilerle, portre tasarımları incelenmiş ve yorumlanmıştır. İlk olarak, portreler dikkatlice incelenerek kullanılan renkler tespit edilmiştir. Bu renklerin portrelerdeki kişiliklerle bağlantısı, iletişimsel, sembolik ve psikolojik olarak değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde portrelerde ön plana çıkan renklerin hangi sıfatlarla ilişkilendirildiği tespit edilmiş ve bu renklerin vermek istedikleri mesajlar yorumlanmıştır. Portrelerin her biri bu temalar doğrultusunda değerlendirilmiş ve renklerin mesaj iletme başarısı üzerine çıkarımlar yapılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Saddam Hüseyin



Görsel 1. Saddam
Hüseyin Portre
Tasarımı

Saddam Hüseyin, 1979'dan 2003 yılına kadar Irak'ın devlet başkanı olarak görev yapmış otoriter bir liderdir. İktidara gelen Saddam Hüseyin, sert iç politikaları, insan hakları ihlalleri ve bölgesel savaşlarla tanınmıştır.

İletişimsel Açıdan Değerlendirme

Noma Bar'ın tasarımındaki minimalist yaklaşım, renklerin ve şekillerin azla çok şey anlatma ilkesine dayanır. Sarı ve siyah renk kombinasyonu, izleyiciye yalnızca görsel olarak göz alıcı bir etki yaratmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin zihninde acil bir tehlike ve politik bir iktidar mesajı oluşturur. Johannes Itten'in renk karşıtlığı kuramına göre, sarı ve siyah birlikte en parlak ve en agresif etkisini gösterir. Bu iki rengin kontrastlığı güçlü ve keskin, tavizsiz ve soyuttur (Itten, 2004: 85). Bu renkler, Hüseyin'in sadece bir lider değil, aynı zamanda toplum üzerinde baskı kuran bir figür olduğunu simgeler. Bu tasarım, Noma Bar'ın minimalist renk kullanımı ve gizli anlamlar yaratma yeteneğini sergileyerek, izleyicilere güçlü bir görsel anlatı sunar. Bar, renklerin ve şekillerin sadece görsel bir ifade değil, aynı zamanda iletişimsel bir araç olduğunu vurgulamaktadır.

Sembolik Açıdan Değerlendirme

Radyasyon uyarı levhaları, sarı ve siyah renklerde. Sarı ve siyah renkler, bu levhalarda dikkat çekici, tehlikeli ve uyarıcı bir etki yaratmak amacıyla kullanılır. Sarı, genellikle göz alıcı ve hızla dikkat çeken bir renk olduğu için tehlike ve aciliyet mesajı verirken siyah ise bu mesajı güçlü ve kesin bir biçimde pekiştirir.

Sarı, parlak ve mutlu bir renktir, sıcak mevsimleri ve enerjiyi hatırlatır. Ancak siyah ile birlikte kullanıldığında bir uyarı mekanizmasına dönüşür (Ambrose and Haris, 2020: 114). Siyah ve sarı, bu portredeki renkler arasında güçlü bir kontrast oluşturur. Siyah, gizemi, gücü ve otoriteyi simgelerken sarı tehlike, baskı ve acil bir durum anlamına gelir. Bu renklerin kullanımı, Saddam Hüseyin gibi bir figürün politik gücünü ve toplumsal etkisini simgeleyen güçlü bir anlatı yaratır.

Psikolojik Açıdan Değerlendirme

Noma Bar, Saddam Hüseyin'in portresinde sarı ve siyah rengin psikolojik etkisini kullanarak, izleyiciye gizli tehlike, politik baskı ve güçlü iktidar mesajlarını iletmiştir. Saddam Hüseyin, Irak'ın diktatör lideri olarak görev yapmış, otoriter yönetimi ve insan hakları ihlalleri ile tanınmış bir politikacı ve askerdir. Siyah, Hüseyin'in karanlık tarafını ve toplumsal baskısını temsil ederken, sarı, onun tehlikeli ve ikonik liderlik tarzını vurgular. Bu iki rengin birleşimi, Saddam Hüseyin'in görsel olarak tehditkar ve politik olarak güçlü bir figür olmasını sağlar ve toplumsal bir uyarı iletmiş olur.

Quentin Tarantino



Görsel 2. Quentin Tarantino Portre Tasarımı

Quentin Tarantino, özgün diyaloglar, şiddet dolu sahneler ve etkileyici kurgularla sinemaya damgasını vuran, modern sinemanın en ikonik yönetmenlerinden biridir.

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Sarı zemin, izleyicinin dikkatini anında çekerek görsel hiyerarşiyi kurar ve iletilmek istenen mesajın vurgulanmasını sağlar. Bu yönüyle sarı, uyarı ve tetikte olma hâlini görsel olarak iletir. Aynı zamanda, Tarantino'nun tarzını çağrıştıran görsel kodlara da gönderme yapar. Genel olarak bakıldığında Tarantino filmlerinin afişlerinde çoğunlukta sarı kullanıldığını görürüz. Tarantino'nun en çok bilinen filmlerinden biri olan "Kill Bill" afişinde de sarı tonlar kullanılmıştır. Hatta ana karakterin kıyafeti de sarıdır. Kırmızı, görsel iletişimde en hızlı fark edilen ve duygusal olarak en çabuk tepki uyandıran renklerden biridir. Becer'e (2002: 17) göre kırmızının temel işlevi görünür ve dikkat çekici olmasıdır. Noma Bar, bu rengi stratejik biçimde yalnızca kan damlası formunda kullanarak izleyicinin dikkatini belirli noktalarda yoğunlaştırır.

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

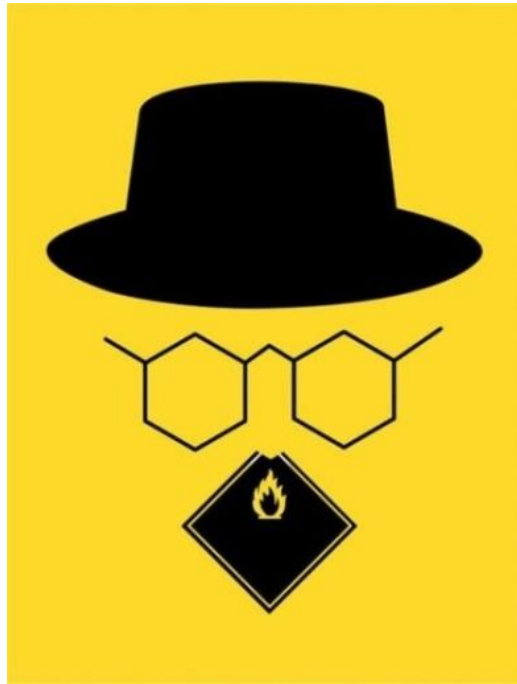
Sarı, Tarantino'nun sinemasındaki ani patlamalarla gelişen şiddet sahneleri ve toplumsal normları yıkıcı anlatı yapısıyla örtüşür. Siyah ise karanlık, ölüm, yıkım ve gizemi temsil eder. Bar'ın çalışmasında siyah alanlar, yalnızca bir figür tanımı değil, aynı zamanda Tarantino'nun filmlerinde sıkça görülen ahlaki noksanlık ve şiddet estetiği gibi temaları sembolik olarak yansıtır. Siyahın biçimsel olarak negatif alanla kullanılması, aynı zamanda görsel gizemi ve çok katmanlı anlamları da pekiştirir. Kırmızı, izleyicinin dikkatini tasarımın belli unsurlarına çekmek için sıkça kullanılan bir renktir. Öfkenin, tehlikenin ve kanın rengidir (Ambrose and

Haris, 2020: 108). İptal butonlarında, dur işaretlerinde ve reddetme simgesi olarak kullanılır. Yani aslında kırmızı onaylamama ile de ilişkilidir ve Tarantino filmlerindeki olumsuzlukları simgeler.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Sarı, uyarıcı ve tedirgin edici özellikleriyle, izleyicide gerilim ve huzursuzluk hissi uyandırır. Bu, Tarantino sinemasının izleyici üzerinde yaratmayı amaçladığı duygusal yoğunlukla örtüşür. Aynı zamanda sarı, mizahi, eğlenceli ve ironik bağlamda da kullanılabilir. Bu kullanım Tarantino'nun şiddetle mizahı harmanlayan yaklaşımına paralellik gösterir. Dehşet verici sahneleri komikleştirme Tarantino'ya özgü bir yöntem haline gelmiştir. Siyahı kullanımı sadece biçimsel değil, izleyicide duygusal bir derinlik ve karamsarlık hissi oluşturarak Tarantino'nun film evreninin ruh halini psikolojik olarak da yansıtır.

Walter White



Görsel 3. Walter White Portre Tasarımı

Walter White, Breaking Bad dizisinin, dramatik bir dönüşüm geçiren ve karmaşık bir psikoloji içerisinde olan ana karakteridir. Dizinin başlangıcında masum ve zor durumda olan bir öğretmen olarak tanıdığımız Walter, zamanla Heisenberg adıyla, yasa dışı işler yapan ve karanlık bir kişiliğe bürünen bir figüre dönüşmüştür.

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Portre tasarımı, dizide kullanılan laboratuvar, kimyasal maddeler ve tehlikeli süreçlerle bağlantılı olarak uyarı levhası estetiği taşır. Walter White'ın kimyasal tehlikeler içeren yaşam tarzına gönderme yapar. Siyah şapka ve gözlük, karakterin karanlık kimliği olan *Heisenberg*'i temsil ederken alttaki alev işareti, karakterin patlayıcı, tehditkâr ve kontrolsüz gücünü simgeler. Renklerin bu şekilde sembollerle desteklenmesi, karakterin kimliğiyle ilgili temel mesajların görsel olarak hızla algılanmasını sağlar ve renklerin iletişimsel gücünü doğrudan ortaya koyar.

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

Noma Bar'ın Walter White'a ait bu portre tasarımında, yalnızca sarı ve siyah renkler kullanılmış, karakterin ikonik unsurları minimal grafik formlarla görselleştirilmiştir. Breaking

Bad dizisinin ana temalarından biri olan kimyasal zehirlenme, uyuşturucu üretimi ve tehlikeli durumlar, sarı ile sembolize edilmiştir. Sarı, aynı zamanda dizide Walter White'ın değişimini ve sosyal normlara karşı verdiği savaşı temsil eder.

Walter White karakterinin Heisenberg kimliğine bürünmesiyle birlikte siyah, onun yeni güç ve otorite arayışını temsil eder. Gözlük çerçevesinin kimyasal yapı formunda verilmesi (benzen halkaları) Walter White'ın bilimsel kimliğine doğrudan referans yapar. Gözlüklerin altındaki siyah tabela formundaki tehlike etiketi, kimyasal maddelerde sıkça karşılaşılan "yanıcı madde" sembolüyle birebir örtüşmektedir. Bu sembol, Walter White'ın hem fiziksel hem de toplumsal düzeyde bir tehdit unsuru haline geldiğini görsel olarak ifade eder.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Psikolojik açıdan sarı, tedirginlik, gerginlik ve uyarılmışlık duygularını harekete geçirir. Bu durum karakterin içsel çatışmalarını ve karanlık dönüşümünü izleyiciye sezdirir. Sarı zemin aynı zamanda karakterin eylemlerinin izleyici üzerinde yarattığı rahatsız edici etkiyi pekiştirir. Siyah, bilinçdışında otorite, gizem ve korku uyandırır ve Walter'ın şiddete yönelen karanlık doğasını destekler. Siyah şapka ve siyah gözlükler, bir kimlik perdesi gibi, karakterin dönüşümünü ve çift kimliğini simgeler.

William Shakespeare



Görsel 4. William Shakespeare Portre Tasarımı

William Shakespeare, İngiliz edebiyatının en büyük yazarlarından biri olup, Romeo ve Juliet, Hamlet ve Macbeth gibi eserleriyle, insan doğasına dair derin analizler ve zamansız karakterler sunarak dünya edebiyatını şekillendirmiştir.

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Mavi, dinlendirici bir renk olarak huzur ve sakinlik hissi uyandırır; gökyüzü, su ve denizi çağrıştırarak aynı zamanda sonsuzluk ve dinginliğin simgesi olur (Uçar, 2004: 53-54). Mavi arka plan, izleyiciyi düşünsel bir atmosfere davet eder. Bu yönüyle portre, Shakespeare'in edebiyatında sıkça karşılaşılan sorgulama ve iç gözlem temalarıyla örtüşmektedir. Renk, zihinsel bir dinginlik sağlarken aynı zamanda bir merak duygusu yaratır. Portredeki soru işareti formu, iletişimsel açıdan güçlü bir simgedir; izleyiciyi doğrudan sorgulamaya yöneltir

ve Shakespeare'in varoluşsal ve felsefi metinlerine doğrudan gönderme yapar. Siyah, Shakespeare'in karanlık ve karmaşık temalarını temsil ederken, beyaz, onun saf edebi dili ve insanlık durumu üzerine sorgulayıcı bakış açısını ifade eder.

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

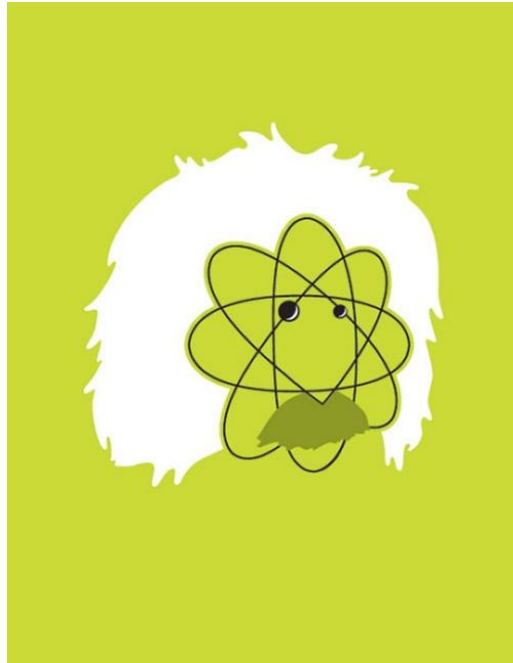
Gökyüzü ve okyanus gibi uçsuz bucaksız alanlarla özdeşleşen mavi, sorgulamanın bitmek bilmeyen doğasını simgeler. Shakespeare'in eserleri, özellikle insan doğası, varoluş, ölüm ve anlam gibi konuları sonsuz bir derinlikle ele alır. Siyah renk, onun trajik eserlerindeki karanlık temaları simgelerken beyaz renk, edebi dilinin saflığını ve düşünsel berraklığını temsil etmektedir. Özellikle beyaz yaka, tarihsel olarak soyluluk ve kültürel üstünlüğün sembolü olduğundan Shakespeare'in dönemin entelektüel sınıfındaki yerini yansıtan önemli bir görsel unsurdur. Siyah kıvrımlar, Shakespeare'in saçları ve yüz hatları gibi tanınan öğeleri sembolize eder. Ancak, portredeki soru işareti şekli, Shakespeare'in edebi sorgulamalarını ve belleğİ hakkında düşündürücü bir izlenim bırakır. Bu sembol, aynı zamanda "To be or not to be" gibi Shakespeare'in meşhur varoluşsal sorgulamaları üzerine derin bir gönderme yapar.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Mavi renk, psikolojik olarak izleyicide sakinlik, derin düşünme ve güven hissi yaratır. Shakespeare'in karakter analizlerinde sıkça görülen ruhsal derinliğı ve insan psikolojisine dair gözlemlerini bu bağlamda destekler niteliktedir. Siyah, gizem ve içsel karmaşa ile ilişkilendirilir ve Shakespeare'in özellikle trajik karakterlerinde gördüğümüz ruhsal çatışmalara bir gönderme olarak yorumlanabilir. Beyaz ise netlik ve saflık duygusu uyandırarak, yazarın fikirlerinde ve dilinde açık ve tutarlı olma arzusunu simgeler.

Albert Einstein

Albert Einstein, modern fizik ve özellikle görelilik teorisi ile tanınan, kuantum mekaniğİne de katkılarda bulunan ve bilim dünyasında devrim yaratan, Nobel Fizik Ödülü sahibi Alman kökenli teorik fizikçidir.



Görsel 5. Albert Einstein
Portre Tasarımı

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Yeşil, iyiliği, doğayı ve çevreyi cisimleştiren bir renktir (Ambrose and Haris, 2020: 120). Yeşil zemin, Einstein'ın bilimsel merakını, yenilikçiliğini ve doğayla kurduğu soyut ilişkiyi temsil eden bir görsel kod olarak işlev görür. Einstein'ın fizik ve doğa yasalarına duyduğu hayranlık, onun bilimsel yaklaşımının temelinde yer alır. Renk bu bağlamda, bilimsel düşüncenin doğanın düzeniyle kurduğu ilişkiyi temsil eder.

Beyaz saçlar, Einstein'ın düşünsel açıklığını ve karmaşık kavramları sadeleştirme yeteneğini görsel olarak aktarır. Böylece portre, izleyiciye güven veren, sistematik düşünen ve bilgiye dayalı bir kişilik mesajı sunar. Yeşil, bilimin güvenilirliğini ve kesinliğini simgeler. Einstein, bilimsel sorgulamalarını ve hipotezlerini güvenilir verilerle desteklerken, yeşil renk, bu güvenilirliği ve bilimsel doğruluğun bir yansımasıdır.

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

Yeşil renk doğa, büyüme ve keşif ile ilişkilendirilir. Yeşil, Einstein'ın bilimi sadece matematiksel formüllerle değil, doğanın yasalarını kavrama çabasıyla ele aldığını gösterir. Beyaz ise Einstein'ın bilimsel açıklık, saflık ve netlik arayışını simgeler. Portredeki minimalist yaklaşım, bilimsel sadeliğe vurgu yapar. Tıpkı Einstein'ın bilimsel düşüncelerinde olduğu gibi doğanın büyümesi, devingen bir yapıya sahip olmasıyla birlikte yeşil, sonsuz potansiyel vurgusu yapar. Yeşil aynı zamanda onaylama rengidir. Tehlikenin olmadığını da simgeler. Trafik işaretinde geç komutunu yeşil renk verir. Elektronik aletlerde açma ve onaylama işareti yeşildir.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Psikolojik olarak yeşil, dengeli düşünme, huzur ve güven hissi ile ilişkilidir. Bu yönüyle Einstein portresi izleyiciyi, karmaşadan uzak olan Einstein'a ve bilime güvenmeye davet eder. Doktorlar ameliyata girerken genellikle yeşil giyerler. Elektronik aletlerde yeşil butonlar onaylama butonlarıdır. Ekonomik grafiklerde yeşil, kazanç, olumlu gelişme, büyüme gibi pozitif değerleri simgeler. Hastanelerde, terapötik alanlarda ve yönlendirici işaret sistemlerinde sıklıkla tercih edilen bu renk, bilgiye dayalı güvenilirlik ve denge hissi uyandırır.

David Beckham

David Beckham, İngiliz futbolunun efsanevi isimlerinden biri olup, Real Madrid, Manchester United ve LA Galaxy gibi kulüplerdeki başarıları, profesyonel serbest vuruş yeteneği ve dünya çapındaki popülaritesiyle tanınan bir futbolcudur.

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Noma Bar David Beckham portresinde de yeşili tercih etmiştir. Bu sefer tercih edilen yeşilin daha koyu bir tonudur. Daha çok para rengine yakın bir ton olan yeşilin, kullanım amacı daha çok zenginliği ve başarıyı simgelemektir.

Yeşil arka plan, hem futbol sahasına hem de başarıya çağrışım yapar. Bu renk, sporla bütünleşmiş olmasının yanı sıra, finansal başarıyı ve güveni de iletişimsel olarak yansıtır. Yeşil, sahadaki disiplin ve profesyonelliğin, aynı zamanda Beckham'ın kariyer sonrası finansal yükselişinin göstergesi olarak işlev görür. Beyaz yaka, yüksek sosyal statü ve zarafetin göstergesi olarak Beckham'ın toplumsal imajını pekiştirir. Portrede kullanılan sarı tonu da onun ikonik, güçlü bir karakter olmasına vurgu yapar.

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

Beckham'ın marka elçiliği, reklam anlaşmaları ve iş ortaklıklarıyla elde ettiği maddi başarı, yeşil renk üzerinden sembolik olarak sunulmuştur. Aynı zamanda yeşil, futbol sahasının rengi olarak Beckham'ın sportif kökenine doğrudan bir gönderme yapar. Beyaz yaka ise kariyer sonrası elit statüsünü, zarif yaşam stilini ve iş dünyasındaki yerini temsil eder. David Beckham gibi bir ikon, sadece futbolcu olarak değil, aynı zamanda yatırımcı ve marka elçisi olarak da

büyük finansal başarılar elde etmiştir. Yeşil, onun iş dünyasında ve ticaret alanında kazandığı gücü simgelerken aynı zamanda kariyerini elde ettiği yeşil sahayı da simgeler. Güvenin rengi olan yeşil, aynı zamanda Beckham'ın takım ruhu, disiplin ve sahadaki enerjisini de simgeler.



Görsel 6. David Beckham
Portre Tasarımı

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Yeşil, psikolojik düzlemde denge, istikrar ve güven duygusu yaratır. Bu, Beckham'ın kariyerinde sergilediği tutarlılık, liderlik ve takım ruhuyla örtüşmektedir. Ayrıca koyu yeşil tonları, güç ve prestij hissi uyandırır. Beyaz renk, temiz bir imaj, sadelik ve dürüstlük hissi verir. Beckham'ın sahadaki disiplini ve sahada duruşu, bu renk kombinasyonu aracılığıyla izleyiciye hem sıcak hem de güvenilir bir figür olarak aktarılır.

Ayrıca yeşil renk, spor psikolojisinde takım ruhu, birliktelik ve karşılıklı güven duygularını da tetikler. Yeşil, doğada düzen ve sürekliliği temsil ederken; sahada da oyuncular arasında uyum ve stratejik birliktelik hissi yaratır. Beckham'ın takım liderliği, paslaşma başarısı ve disiplinli oyun yapısı, bu güven verici renk aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Rengin bu anlam boyutu, futbol gibi kolektif disiplinlerde güven ortamının ne kadar temel olduğunu görsel düzeyde pekiştirir.

Pablo Picasso

Pablo Picasso, 20. yüzyılın en önemli ve etkili sanatçılarından biri olup, Kübizm akımının öncüsü olarak sanat tarihinde devrim yaratan eserleriyle tanınan İspanyol ressamdır. Yaşadığı dönemin en zengin ressamlarından biri olarak anılmıştır.

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Mor arka plan, izleyicinin dikkatini sanatçının farklı, sıra dışı dünyasına çeker. Bu, Picasso'nun sınır tanımayan sanat anlayışına dair güçlü bir görsel mesaj taşır. Sarı renk ise mor ile kontrast oluşturarak vurgulanmak istenen unsurları öne çıkarır. Yaratıcılık, canlılık ve ilham gibi temaları izleyiciye doğrudan iletir. Pablo Picasso, sanatsal kariyerinin zirvesine ulaştığında sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda bir kültürel ikon haline gelmiştir. Mor arka plan, onun sanat dünyasında kazandığı yüksek statüyü ve lüks yaşam tarzını sembolize eder. Bu renk, Picasso'nun sanatsal mirasını ve toplumdaki etkisini vurgular.



Görsel 7. Pablo Picasso
Portre Tasarımı

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

Orta Çağ'da, mor boyaların yapımı oldukça pahalıydı, bu nedenle sadece soylular ve kraliyet ailesi tarafından kullanılabilirdi. Bu açıdan mor renk, yüksek bir sosyal statü ve elit kimlik simgesidir. Aynı zamanda mor, hayal gücü, gizem ve entelektüel derinlik anlamına gelir. Picasso'nun sanat anlayışındaki deneysel ve sorgulayıcı yönle örtüşmektedir. Sarı ise yaratıcılığın, enerjinin ve özgünlüğün rengidir. Bu renk, Picasso'nun sürekli yenilik peşinde koşan, sınırları zorlayan tavrının görsel karşılığı olarak tasarıma dâhil edilmiştir. Bu renk, genellikle rüya dünyası, mistik algılar ve hayal ile ilişkilidir. Mor, özellikle sanatçılar ve yaratıcı düşünürler için ilham verici bir renk olarak kabul edilir.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Picasso'nun sanatsal yolculuğunda sıkça görülen tematik çeşitlilik ve duygu geçişleri bu bağlamda mor tonlarla örtüşmektedir. Sarı ise sıcak, motive edici ve enerjik bir etki yaratır. Bu iki rengin birleşimi, izleyicide hem merak hem de hayranlık uyandırarak, sanatçının çok yönlü yapısını vurgular. Mor, ayrıca duygusal derinlik, yaratıcılık ve felsefi düşünce ile ilişkilendirilir. Picasso'nun sanatı, derin psikolojik temalar ve felsefi sorgulamalar içerir. Mor renk, Picasso'nun sanatında derinlemesine zihinsel keşifler yapmasını ve yaratıcılığını simgeler. Mor ve sarı renklerin birlikte kullanımı, Itten'in renk kuramına göre hem sert bir zıtlık hem de yaratıcılık enerjisi taşır (Itten, 1971: 85).

Sarı renk, Noma Bar'ın Saddam Hüseyin, Quentin Tarantino ve Walter White portrelerinde de kullanılmış ve genellikle tehlike, dikkat çekme ve uyarı anlamında işlev görmüştür. Picasso portresinde sarı, duygusal ton ve bağlam açısından diğer portrelerden ayrılır. Burada sarı, tehdit değil, yaratıcılık, aydınlık ve entelektüel enerji olarak yorumlanır. Sarı, Picasso'nun sanatsal parlaklığını, dâhice sezgisini ve cesur renk kullanımını temsil eder.

Harry Potter

Harry Potter, J.K. Rowling'in yazdığı fantastik roman serisinin başkahramanı olup, büyücülük dünyasında kötücül büyücü Lord Voldemort ile mücadelesiyle tanınan, cesur ve fedakar genç bir büyücüdür.

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Mor arka plan, fantastik bir evrenin habercisi olarak izleyiciye hemen sihirli ve gizemli bir atmosfer sunar. Bu renk seçimi, Harry Potter'ın ait olduğu büyücülük dünyasının doğrudan

bir çağrışımdır. Mor, dikkat çekici bir iletişimsel zemin oluşturarak karakterin doğa üstü ve sıradışı oluşuna işaret eder. Renk kullanımı, izleyiciye bu karakterin gerçek dünya normlarının dışında bir evrene ait olduğunu açıkça iletir. Mor tonları, özellikle manevi aydınlanma, sezgiyle karar alma, rüyalar ve içgörü gibi temalarla ilişkilendirilir. Bu bağlamda Harry Potter'ın büyücü kimliği, sadece fiziksel güçle değil, ruhani gelişim ve kaderle yüzleşme yoluyla şekillenir.



Görsel 8. Harry Potter
Portre Tasarımı

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

Mor, kraliyet rengidir. Saltanat, ruhanilik, asalet ve törenlere işaret eden otoriter bir renktir (Ambrose and Haris, 2020: 122). Mor, mistik güçler, bilinmeyen gerçeklikler ve spiritüel keşifler ile ilişkilendirilmiştir. Harry Potter'ın büyücü kimliği, bu sembolik değerlerle birebir örtüşmektedir. Karakterin kendini bulma yolculuğu, sihirle birleşen özgün kimliği bu renk üzerinden sembolleştirilmiştir. Harry Potter karakteri, doğrudan maddi zenginlikle tanımlanmasa da büyücülük dünyasında, seçilmiş kişi olması, soylu büyücü aileleriyle etkileşimi onun seçkin, ayrıcalıklı bir evrene dâhil olduğunu gösterir. Açık mor tonu burada, maddi değil kültürel ve manevi zenginliği temsil eder.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Psikolojik olarak mor, duygusal derinlik, gizem ve yaratıcılık duygularını harekete geçirir. Bu yönüyle izleyicide merak uyandırır ve karakterin içinde yaşadığı büyülü dünyanın psikolojik etkisini pekiştirir. Ayrıca mor, izleyicinin gerçeklikten koparak hayal dünyasına dalmasını sağlar.

Ozzy Osbourne

Ozzy Osbourne, heavy metal müziğinin ikonik isimlerinden biri olup, Black Sabbath grubunun solisti olarak tanınan ve "Karanlık Prens" olarak bilinen, rock müziğinin en provokatif ve efsanevi figürlerinden biridir.



Görsel 9. Ozzy Osbourne
Portre Tasarımı

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Mor renk, izleyiciyle ilk anda duygusal bir bağ kurar; yoğun, dikkat çekici ve karanlık çağrışımları olan bir atmosfer yaratır. Bu, Ozzy Osbourne'un sahne üzerindeki gotik ve tiyatral duruşuyla örtüşmektedir. Portredeki mor ton, iletişimsel olarak karakterin hem gizemli doğasını hem de müziğinin ruhsal yoğunluğunu yansıtır. Portrede hâkim olan siyah ton, Ozzy Osbourne'un müzik kariyerinde tanındığı "Karanlık Prens" lakabıyla örtüşür. Siyah, heavy metal müziğin temel renklerinden biridir ve isyan, gizem, ölüm ve sistem karşıtlığı gibi kavramları çağrıştırır. Aynı zamanda psikolojik düzlemde otorite ve mesafe yaratır. Portrede bu renk, sanatçının toplumla olan karmaşık ve zaman zaman rahatsız edici ilişkisini yansıtır.

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

Mor, geleneksel olarak gizem, mistisizm ve entelektüel yalnızlık ile ilişkilendirilir. Ozzy Osbourne'un müziğindeki ölüm, yalnızlık, kaos gibi temalar bu sembolik zemin üzerinde anlam bulur. Aynı zamanda onun sıradışılığını temsil eden simgesel bir öğedir. Ozzy Osbourne, hem müzik kariyerinde hem de toplumda yarattığı etki ile gizemli ve yenilikçi bir figür olmuştur. Figürün gözlük camlarında yer alan kırmızı kuru kafa sembolü, Osbourne'un karanlık sahne imajının ve provokatif kişiliğinin güçlü bir görsel temsilidir. Kırmızı, enerjiyi, tehlikeyi ve öfkeyi sembolize ederken kuru kafa, ölüm, tehdit ve hiçliğin evrensel simgesidir. Bar burada, bu iki sembolü birleştirerek Osbourne'un sahne üzerindeki kişiliğini ve sistem karşıtı tavrını özetler. Osbourne, müzik tarihine sadece ses değil, imaj ve şok etkisi yaratan bir ikon olarak yer edinmiştir.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Psikolojik olarak mor, izleyicide hem hayranlık hem de yabancılaşma duyguları yaratır. Siyah, Osbourne'un müzik kariyerinin, karanlık, ulaşılmaz, tehlikeli gibi sıfatlarla anılmasını pekiştirir. Gözlükteki kırmızı kuru kafanın göz hizasında yer alması, bu duyguları izleyicinin doğrudan algısıyla buluşturan etkileyici bir görsel stratejiye dönüşür.

Picasso, Ozzy Osbourne ve Harry Potter, her biri kendi dünyasında ikonik ve devrimci figürlerdir. Sınırları zorlayan, provokatif ve derinlikli karakterler olarak tanınırlar. Sanat, müzik ve edebiyat alanlarında fantastik ve gerçeküstü unsurları barındırarak, toplumu ve izleyiciyi gizemli, karmaşık ve duygusal derinliklere çekerler. Bu ortak özellikler, her üç karakterin de yenilikçi, duygusal olarak derin ve kültürel etki yaratan figürler olarak öne

çıkmalarını sağlar. Bu üç portrede mor renk, karakterin kimliğini ve içsel dünyasını yansıtarak, her karakterin sanatsal derinliğini, toplumsal statüsünü ve gizemli doğasını simgeler.

Adolf Hitler



Görsel 10. Adolf Hitler
Portre Tasarımı

Adolf Hitler, 1933'ten 1945'e kadar Almanya'nın diktatörü olarak, Nazi Partisi'ni yönetmiş ve İkinci Dünya Savaşı'na yol açarak milyonlarca insanın ölümüne sebep olmuştur. Aynı zamanda soykırım politikaları ile tanınır. Hitler, 20. yüzyılın en baskıcı ve karanlık figürlerinden biri olarak tarihe geçmiştir.

İletişimsel Açıdan Renk ve Sembol Kullanımı

Portre tasarımında Noma Bar birebir Nazi bayrağında kullanılan üç rengi kullanmıştır ve direkt Nazi rejimine gönderme yapmıştır. Portredeki kırmızı zemin, izleyicide acil dikkat çeken, yüksek uyarı seviyesi taşıyan bir anlam taşır. Bu renk, Hitler'in propaganda dilindeki agresif ve duygusal yönelimi doğrudan yansıtır. Siyah ve beyazın kontrastı, mutlaklık, kutuplaşma ve ideolojik keskinlik hissi uyandırır. Bu renk uyumu, Nazi propaganda afişlerini hatırlatır. Ayrıca portrede yer alan barkod sembolü, çağdaş görsel kültürde genellikle nesnellik, tüketim ve kimliksizleşmeyle ilişkilendirilir. Bu öge, Hitler rejiminin bireyleri standartlaştırma ve kontrol etme yönündeki sistematik uygulamalarına güçlü bir görsel gönderme sunar.

Sembolik Açıdan Renk ve Sembol Kullanımı

Kırmızı, Nazi ideolojisinde yalnızca enerji ve cesaretin değil aynı zamanda devrimci baskı, toplumsal dayatma ve şiddetin de rengidir. Hitler'in militarist ve yayılcı politikaları, bu renk aracılığıyla temsil edilir. Siyah, Nazi bayrağındaki gamalı haç ile özdeşleşmiş olup karanlık, otorite ve korkunun sembolüdür. Aynı zamanda devletin kapalı, kontrolcü yapısını simgeler. Beyaz ise rejimin ırksal temizlik, düzen ve disiplin kavramlarını yansıtır. Barkod sembolü, bireyin sistem içinde yalnızca bir veri noktası, bir sayı, bir tüketim nesnesi haline getirilmesini yani insanın basitleştirilmesini ifade eder. Bu simge, Hitler'in rejiminde uygulanan tek tipleştirme politikalarının güçlü bir sembolik ifadesidir.

Psikolojik Açıdan Renk ve Sembol Kullanımı

Araştırmalara göre kırmızı renge maruz kalmak, kalp atışının hızlanmasına, daha hızlı nefes almaya ve tansiyonun yükselmesine neden olan epinefrin salgılatır renktir (Ambrose and Haris, 2020: 108). Kırmızı, psikolojik düzeyde yüksek uyarım, tehdit ve agresyon duygularını tetikler. Nazi Almanyası'nda bu renk, halkın hem coşkusunu hem korkusunu yönlendirmek için araçsallaştırılmıştır. Siyah, bilinçdışı düzeyde otoriteye boyun eğme, korku ve bastırılmışlık duygularını yansıtır. Rejimin baskıcı ve gizli doğası, siyahın yarattığı psikolojik karanlıkla örtüşür. Beyaz, yüzeyde saflık ve düzen imajı verse de, bu düzenin arkasındaki tehdit ve kontrol duygusu ile psikolojik bir ikilik oluşturur. Barkod, bireyin özgünlüğünü yitirmesi, yalnızca sayısal birim olarak var olması gibi kimliksizleştirici etkileri tetikleyerek, izleyicide sistemsiz tutsaklık ve kişisel yok oluş hissi yaratır.

Kim Jong-Il

Kim Jong-Il, 1994'ten 2011'e kadar Kuzey Kore'nin diktatör lideri olarak görev yapmış, otoriter yönetimi ve kapalı rejimiyle tanınan, Nükleer silah geliştirme ve toplum üzerinde sıkı denetim ile özdeşleşmiş bir politikacıdır.



Görsel 11. Kim Jong-Il
Portre Tasarımı

İletişimsel Açıdan Renk Kullanımı

Portredeki kırmızı zemin, yüksek düzeyde alarm, tehdit ve kontrol mesajı taşıyan güçlü bir görsel araçtır. Bu renk, Kuzey Kore rejiminin halk üzerindeki sürekli gözetimi ve baskıcı doğasını doğrudan yansıtır. Papyon biçiminde sunulan yeşil detay, ilk bakışta kişisel bir aksesuar gibi görünse de, rengi ve biçimi itibarıyla izleyiciye “askerî güç merkezli bir yönetim” mesajı verir. Yeşilin bu bağlamdaki kullanımı, temsil ettiği sistematik militarist düzeni ön plana çıkarır. Sarı, Noma Bar'ın portrelerinde tekrar eden tematik bir renktir ve genellikle tehlike, dikkat ve uyarı işleviyle karşımıza çıkar. Bu bağlamda, Kim Jong-Il portresindeki sarı ton, diğer portrelerdeki örneklerle hem görsel hem de anlamsal tutarlılık taşır.

Sembolik Açıdan Renk Kullanımı

Kim Jong-Il'in sert politikaları, halk üzerindeki mutlak denetimi ve muhalif yapıları bastırma stratejileri, kırmızı renk aracılığıyla simgeleştirilir. Rejimin korkuya dayalı yapısı ve cezalandırıcı ideolojisi, kırmızı aracılığıyla kolektif hafızaya kazınan bir güç gösterisine

dönüşür. Yeşil, bu portrede alışıldık anlamlarının dışında, özellikle askerî otorite, denetim, düzen ve disiplin ile ilişkilendirilir. Papyon biçiminde sunulması, liderin askerî gücü kişisel bir güç gibi takdim ettiğini ifade eder. Bu bağlamda yeşil, doğa ya da huzur değil, zorla sağlanan düzenin ve militarist hegemonyanın simgesidir. Gözlükte yer alan kırbaç şekli, halkın sürekli izlenme ve kontrol altında olma psikolojisini yansıtır. Kırbaç burada yalnızca fiziksel şiddetin değil, aynı zamanda psikolojik yıldırmanın ve bastırılmışlığın metaforudur. Portrede Kim Jong-Il'in ağzı, Kuzey Kore haritası biçiminde tasarlanmıştır. Bu çarpıcı görsel tercih, liderin yalnızca devletin başı değil, aynı zamanda tüm ülkenin iradesi ve sesi olduğu anlayışını, ülkenin kaderinin ağzından çıkacak tek bir cümleye bağlı olduğunu vurgular.

Psikolojik Açıdan Renk Kullanımı

Kırmızı, izleyicide psikolojik düzeyde korku, gerginlik ve baskı hissi yaratır. Rejim tarafından sürekli bir alarm durumu hissi yansıtırken, halkın üzerinde psikolojik kontrol ve tehdit ortamı oluşturan bir araç hâline gelir. Aynı zamanda şiddet, ceza ve bastırma duygularını çağırıştırır.

Yeşil, genel olarak güven ve huzur hissiyle ilişkilendirilse de, bu portrede dayatılmış güvenlik ve denetim duygusunu temsil eder. Bu renk, izleyicide yüzeysel bir düzen ve istikrar algısı yaratırken, arka planda baskıcı kontrol mekanizmalarını ima eder. Bu bağlamda yeşil, psikolojik olarak zoraki itaat, gözetim altında olma ve güvenlik kisvesi altında baskı hissini yansıtır.

Noma Bar Tematik Karakter Tablosu

Tematik Grup	Karakterler	Anahtar Renkler	Temsil
Baskı, Güç ve Totaliterlik	Saddam Hüseyin Adolf Hitler Kim Jong-Il	Sarı, Kırmızı, Siyah	Otorite, baskı, tehdit, ideolojik kontrol, lider kültü
Yaratıcı Derinlik ve Gizem	Pablo Picasso Ozzy Osbourne Harry Potter William Shakespeare	Mor, Mavi, Siyah	Sanat, edebiyat, mistisizm, entelektüel yalnızlık, ruhsal sorgulama
Güven, Denge, Başarı ve Statü	Albert Einstein David Beckham	Yeşil, Beyaz	Bilimsel düşünce, mantık, toplumsal prestij, kariyer başarısı
Gerilim, Dönüşüm ve Enerji	Quentin Tarantino Walter White	Sarı, Siyah, kırmızı	Şiddet estetiği, dönüşüm, psikolojik ikilik, dikkat çekicilik, tehlike

Sonuç

Bu araştırma, Noma Bar'ın portre tasarımlarında renk kullanımının sadece estetik bir tercih değil aynı zamanda figürlerin kimliklerini, toplumsal rollerini ve kültürel bağlamlarını ifade eden güçlü bir görsel iletişim aracı olduğunu ortaya koymuştur. Bar'ın renk paleti, "az çoktur" felsefesini pekiştirerek, basit formlarla hem kavramsal derinlik hem de görsel çarpıcılık yaratır. Bar'ın minimalist yaklaşımı ve renk seçimleri, her bir karakterin ruhunu, ideolojisini, duygusal hissiyatını ve toplumsal yansımasını derinlemesine yansıtmaktadır.

Noma Bar'a ait olan 11 portre tasarımı üzerine yapılan incelemeler sonucunda, siyah, kırmızı, sarı, yeşil, beyaz, mor ve mavi gibi renklerin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Bu renkler, her portrede figürün kimliğiyle doğrudan bağlantılı olarak bilinçli bir şekilde seçilmiş ve mesaj iletmeye gücünü artırmıştır. Siyah genellikle otorite, gizem ve korkuyla; kırmızı enerji, tehlike ve şiddetle; sarı dikkat, uyarı ve gerilimle ilişkilendirilmiştir. Yeşil güven, istikrar ve doğallığı; mavi derin düşünme ve felsefeyi; mor ise entelektüel derinlik, mistisizm ve yaratıcı güçleri

temsil etmiştir. Renklerin temsili anlamları doğrultusunda karakterler belirli gruplarda toplanmıştır. Analiz sonucunda karakterler arasında aşağıdaki tematik kümelenmeler yapılmıştır:

Baskıcı güç ve totaliterlik grubunda; Saddam Hüseyin, Adolf Hitler ve Kim Jong-Il yer almaktadır. Bu figürler siyah, kırmızı ve sarı renklerle, baskı, tehdit ve ideolojik kontrol mesajlarıyla temsil edilmektedir. Yaratıcı derinlik ve gizem kategorisinde; Pablo Picasso, Ozzy Osbourne, Harry Potter ve William Shakespeare bulunmaktadır. Mor, siyah ve mavi gibi renklerle karakterlerin entelektüel, mistik ve sanatsal yönleri vurgulanmaktadır.

Güven, denge ve statü grubunda; Albert Einstein ve David Beckham yer almaktadır. Bu figürler yeşil ve beyaz renklerle rasyonalite, başarı, denge ve prestij kavramlarını temsil etmektedir.

Gerilim, dönüşüm ve enerji başlığı altında; Quentin Tarantino ve Walter White analiz edilmiştir. Bu karakterler sarı, kırmızı ve siyah renklerin enerjik ve çelişkili gücüyle birlikte gerilim, şiddet ve dönüşüm temalarını yansıtmaktadır.

Karakterler arası karşılaştırmalı analizler, renklerin sadece figürlerin bireysel özelliklerini değil, aynı zamanda aralarındaki ideolojik, psikolojik ve tematik farklılıkları ya da benzerlikleri de açığa çıkardığını göstermektedir. Örneğin, Walter White ile Quentin Tarantino benzer renklerle şiddet ve karmaşık iç dünyaları yansıtırken Albert Einstein ile Adolf Hitler tamamen zıt renk ve mesajlarla iki farklı dünya görüşünü temsil etmektedir.

Sonuç olarak, Noma Bar'ın portre tasarımlarında kullandığı renkler, görsel bir anlatı oluşturmanın çok ötesinde, izleyicinin algısını şekillendiren, anlam katmanlarını derinleştiren ve karakterler arası ilişkileri görünür kılan stratejik bir araç işlevi görmektedir. Bu çalışma, grafik tasarımda renk kullanımının ne derece derinlikli ve çok boyutlu bir işlev taşıyabileceğini ortaya koyarken tasarımcılar, sanatçılar ve akademisyenler için renklerin iletişimsel gücüne dair güçlü bir referans sunmaktadır.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Yasemin Uzun  <https://orcid.org/0000-0002-5664-0221>

Eda Uzun  <https://orcid.org/0000-0002-0767-9154>

Kaynakça

- Ambrose, G., & Harris, P. (2020). *Grafik tasarımda renk* (Grafik Tasarım Temelleri 07) (B. Bayrak, Çev., 2. bas.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Becer, E. (2002). *İletifim ve grafik tasarım* (3. baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bierut, M. (2017). *Noma Bar: Bittersweet*. London: Thames & Hudson.
- Cowan, K. (2018, January 18). Noma Bar on his favourite work, developing his style and saying a lot without using words. *Creative Boom*, <https://www.creativeboom.com/inspiration/noma-bar/> adresinden erişilmiştir.
- Dernavich, D. (2008, September 17). An interview with Noma Bar. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/cartoons/cartoon-lounge/an-interview-with-noma-bar> adresinden erişilmiştir.
- Elası, H. A. M. K. (2021). Visual processing of shape in Noma Bar's advertising designs (Studying models of Noma Bar works). *Journal of Arts & Applied Sciences (JAAS)*, 8(4), 1–17.
- Elliot, A. J. & Maier, M. A. (2014). Color psychology: Effects of perceiving color on psychological functioning in humans. *Annual Review of Psychology*, 65, 95–120.
- Geçen, F. ve Yazar, T. (2018). Shepard Fairey'nin afif tasarımlarında bir anlatım ögesi olarak portre kullanımı. 2. *Uluslararası Bilimsel Çalışmalarda Yenilikçi Yaklaşımlar Sempozyumu* (ISAS 2018–Winter), 3, 1124–1129. Samsun, Türkiye.
- Heller, S., & Anderson, G. (2023). *Grafik tasarım: Fikirler kitabı, 40 ustadan ilhamlar* (1. baskı). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Itten, J. (1971). *The elements of color* (F. Birren, Ed., & E. V. Hagen, Trans.). New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Mirzaei, V. (2025). The impact of color psychology in graphic design: A comprehensive review. *International Journal of Scientific Research and Management (IJSRM)*, 13(3), 2088–2095.
- Newton, I. (2018). *Opticks: Or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Sherin, A. (2012). *Design elements: Color fundamentals*. Rockport Publishers.
- Uzun, Y. (2024a). “Bağımlılığa karşı sanatın gücü” konulu afiflerde renk kullanımı. *The Journal of Academic Social Science*, 159(159), 167–181.
- Uzun, Y. (2024b). Noma Bar ve minimalist afif sanatında negatif alanın gücü. *Uluslararası İletifim ve Sanat Dergisi*, 5(13), 123–139.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletifim ve grafik tasarım* (3. baskı). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Wainwright, O. (2013, November 11). Noma Bar: My work is a painkiller. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/11/noma-bar-portrait-artist> adresinden erişilmiştir.
- Yalur, R. (2021). Grafik tasarımda renklerle düşünme. *İdil Sanat Dergisi*, 10(79), 478–493.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Graphictide (2014). “Featured artist- Noma Bar”. <https://graphictide.com/blog/featured-artist-noma-bar/> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 2-3. Designstck.co (2015). “Faces hidden in the symbolism of illustrations”. <https://www.designstack.co/2015/11/faces-hidden-in-symbolism-of.html> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 4-5-6. Popova, M. (2011). “Noma Bar's minimalist vector portraits of cultural icons”. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/08/noma-bars-minimalist-vector-portraits-of-cultural-icons/243089/> adresinden erişilmiştir.

- Görsel 7. Designstck.co (2015). "Faces hidden in the symbolism of illustrations".
<https://www.designstack.co/2015/11/faces-hidden-in-symbolism-of.html> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 8. Popova, M. (2011). "Noma Bar's minimalist vector portraits of cultural icons".
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/08/noma-bars-minimalist-vector-portraits-of-cultural-icons/243089/> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 9. Designstck.co (2015). "Faces hidden in the symbolism of illustrations".
<https://www.designstack.co/2015/11/faces-hidden-in-symbolism-of.html> adresinden erişilmiştir.
- Görsel 10-11. Popova, M. (2011). "Noma Bar's minimalist vector portraits of cultural icons".
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/08/noma-bars-minimalist-vector-portraits-of-cultural-icons/243089/> adresinden erişilmiştir.

Batı ve Doğu kültüründe karşılaştırmalı bahçe sanatı: Saray bahçeleri

Comparative garden art in Western and Eastern culture: Palace gardens

Dilara Mataracı^{1*} 

¹ Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye

Özet: Bahçeler, tarih boyunca yalnızca doğayla ilişkili fiziksel alanlar değil; aynı zamanda kültürel kimliklerin, felsefi yaklaşımların ve estetik ideallerin yansıma mekânları olarak ele alınmıştır. Bu makale, Batı ve Doğu kültürlerinde bahçe sanatının biçimsel, işlevsel ve düşünsel yönlerini tarihsel perspektif içinde karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, Batı'dan *Versay Sarayı Bahçeleri* ile Doğu'dan *Yi-He Yuan Yazlık Sarayı* örneklerini merkeze alarak, bahçe tasarımlarının ardında yatan kültürel değerleri, dünya görüşlerini ve doğa algılarını çözümlemeyi hedeflemektedir. Araştırmada nitel yöntem tercih edilmiş; literatür taramasına dayalı olarak tarihsel, etimolojik ve estetik bağlamlar içinde değerlendirmeler yapılmıştır. Seçilen iki saray bahçesi, su öğeleri, yollar ve bitki örtüsü gibi temel tasarım unsurları üzerinden incelenmiş; mimari planlar, görsel malzemeler ve yazılı kaynaklarla desteklenerek karşılaştırmalı bir analiz gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda her iki kültürde bahçenin simgesel işlevine, felsefi zeminine ve toplumsal temsil gücüne odaklanılmıştır. Elde edilen bulgular, Batı bahçelerinde rasyonel düzenin, simetrinin ve insan merkezli doğa anlayışının egemen olduğunu; buna karşılık Doğu bahçelerinde doğayla uyum, sezgisel yerleşim ve metaforik anlatımın öne çıktığını göstermektedir. *Versailles*, mutlakiyetin ve monarşik gücün görsel ifadesi olarak doğayı disipline ederken; *Yi-He Yuan*, doğanın içsel düzenine saygı gösteren, ruhsal denge ve meditasyonun mekânı olarak kurgulanmıştır. Sonuç olarak bu çalışma, farklı kültürel coğrafyaların bahçeye yüklediği anlamları, bu alanların biçimsel tercihleriyle birlikte ele alarak, çağdaş peyzaj tasarımı için tarihsel ve kavramsal bir kaynak sunmaktadır. Bahçe sanatının yalnızca görsel değil, aynı zamanda düşünsel ve ideolojik bir üretim alanı olduğunu ortaya koyarken, kültürlerarası benzerlikleri ve ayrışmaları da görünür kılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Bahçe sanatı, Sanat, Batı bahçeleri, Doğu bahçeleri, Peyzaj tasarımı, Kültürel kimlik

Abstract: Gardens have historically been regarded not only as physical spaces connected to nature, but also as reflections of cultural identities, philosophical approaches, and aesthetic ideals. This article aims to examine the formal, functional, and conceptual aspects of garden art in Western and Eastern cultures through a historical and comparative perspective. Focusing on the gardens of the Palace of Versailles in the West and the Summer Palace (Yi-He Yuan) in the East, the study seeks to explore the underlying cultural values, worldviews, and perceptions of nature embedded in their design. A qualitative research method has been adopted, based on a comprehensive literature review that encompasses historical, etymological, and aesthetic contexts. The two selected palace gardens are analyzed through key design elements such as water features, pathways, and vegetation. The analysis is supported by architectural plans, visual materials, and written sources. Furthermore, attention is given to the symbolic functions of gardens in both cultures, their philosophical foundations, and their role as expressions of social representation. Findings reveal that Western gardens are characterized by rational order, symmetry, and an anthropocentric understanding of nature, whereas Eastern gardens emphasize harmony with nature, intuitive spatial arrangements, and metaphorical expression. While Versailles represents a disciplined and hierarchical visualization of nature tied to absolutist power, Yi-He Yuan is conceived as a space of inner balance and contemplation that respects the natural order. In conclusion, this study provides a historical and conceptual resource for contemporary landscape design by examining the meanings different cultural geographies attribute to gardens and how these meanings are reflected in their formal choices. It demonstrates that garden art is not merely a visual practice, but also a domain of intellectual and ideological production, revealing both cultural commonalities and divergences.

Keywords: Garden art, Art, Western gardens, Eastern gardens, Landscape design, Cultural identity

Citation: Mataracı, D. (2025). Batı ve Doğu kültüründe karşılaştırmalı bahçe sanatı: Saray bahçeleri. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 208-223.

Giriş

İnsan, hayatta kalma dürtüsüyle doğaya önce adapte olmuş sonra doğaya şekil vererek onu kendi çıkarları doğrultusunda dönüştürmüştür. Böylece başlayan bahçecilik serüveni tarihi boyunca sürekli değişerek beslenmeden güç gösterisine kadar çeşitli amaçlar ve formlarda yeniden var olmuştur. Tarımın gelişmesiyle değişen bahçe olgusu başlangıçta yalnızca besin yetiştirmek için kullanılan toprak parçası iken bugün, özenle tasarlanmış çiçekli ve süslü dinlenme alanları olarak nesilden nesile aktarılmaktadır.

Bu çalışmada ilk olarak bahçe kelimesinin etimolojik kökeni ve farklı dillerdeki anlamlarına değinilmiş, farklı kültürlerdeki bahçe düzenlemeleri biçimsel açıdan incelenmiş ve sembolik anlamları araştırılmıştır. Bahçenin farklı kültürlerin sanat ve mimari anlayışındaki yerinden kısaca bahsedilmiştir. Çalışmanın asıl konusu olan, Batı ve Doğu bahçelerinde farklı dönemlerde av bahçesi olarak aynı amaçla inşa edilmiş iki ayrı yazlık saray seçilmiş, bu örnekler üzerinden kültürlerin bahçecilik anlayışı karşılaştırılmıştır.

Sözlük anlamıyla bahçe: “ayrı ayrı ya da karışık olarak sebze, çiçek, meyve ağacı yetiştirilen, çevresi çit ya da benzeri bir şeyle çevrilmiş toprak parçası”dır. Bağ-çe küçük çevrili toprak anlamındaki kelime Dilimize Farsçadan geçmiştir. Avesta dilinde vağşa mülk anlamına gelen sözcükten türediği düşünülmektedir. Bazı sözlüklerde verilen iki farklı anlamı daha vardır: “binaların ön, arka, yan kısımlarında veya dört tarafında bulunan, duvar yahut çitle çevrilmiş toprak parçası, bir binaya ait toprak, avlu anlamıyla da karşımıza çıkmaktadır (Nişanyan, t.y.).

Cennet kelimesi de batı dillerinde direkt olarak bahçe kelimesinden türetilmiştir. Eski Farsça’daki pairi-dae-za sözcüğü, Babilce’ye pardisu, İbranice’ye pardes, Yunanca’ya paradeisos daha sonra İngilizce’ye paradise, Almanca’ya paradises, modern Farsça ve Arapça’ya firdevs olarak geçmiştir. Başlangıçta “çitle surla çevril(miş)” sonra, “hükümdara ayrılmış, dışarıya kapalı av bahçesi” olan anlamı giderek “muhteşem bahçe”, cennet bahçesi olarak genişlemiştir (Aytekin, 2013: 5).

Görüldüğü gibi bahçe, etimolojik açıdan bu dünyadaki mülkle, yasayla, şehirle ilgili olduğu kadar öbür dünyadaki cennetle de yakından ilgilidir.



Görsel 1. Bahçe tasarımı MÖ 2000-MS 2000. Erken diyagramlar bahçe türlerini, sonraki diyagramlar ise bahçe stillerini göstermektedir

Batı Kùltüründe Bahçe

Batı kùltüründe bahçe tasarımı, yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda doğaya yönelik düşünsel yaklaşımların mekâna yansımaları olarak değerlendirilmiştir. Rönesans ile birlikte gelişen insan merkezli doğa algısı, bahçelerin düzenlenme biçiminde belirleyici rol oynamıştır. Bu anlayış, özellikle 17. yüzyılda Fransız klasik bahçelerinde açıkça gözlemlenir. Versailles Palace (Versay Sarayı) bahçesi gibi örneklerde doğa, mutlak bir simetri ve düzen anlayışıyla biçimlendirilmiştir. Bitkilerin budanışı, yolların hizalanışı ve su öğelerinin yerleşimi, bütünüyle akılcı ve geometrik bir düzene bağlıdır (Hunt, 2000).

Batı kùltüründe çok farklı bahçe uygulamaları görmek mümkündür. Bununla birlikte Avrupa'da geometrik bahçe türlerinin hakim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü karşılaştığımız örneklerin hemen hemen hepsi, geometrik desenlerin eksene simetrisine vurgu yapar. Çiçekler ve bitkiler bile düzenli olarak geometrik simetriye göre kesilmiştir.

“Batı söz konusu olduğunda bahçe, 17. yüzyıla kadar geleneksel sanatların gerisinde kalmış, bu tarihten başlayarak estetik ve felsefi önemi giderek artan bir güçle vurgulanmaya başlamıştır” (Aytekin, 2013: 7).

Bu dönemde bahçeler, yalnızca görsel bir hoşluk değil; iktidarın, bilgi birikiminin ve insanın doğaya hâkimiyet arzusunun bir göstergesi haline gelmiştir. Hunt (2000), bahçenin artık bir “mükemmellik alanı” olarak kurgulandığını ve mimarlıkla sanatın kesişiminde yeni bir ifade biçimine dönüştüğünü belirtir. Bu yaklaşımda doğa, biçim verilebilecek bir maddeye indirgenmiştir.



Görsel 2. Charlottenburg Sarayı, Berlin

18. yüzyılda İngiltere'de gelişen peyzaj bahçesi anlayışı, Fransız modeline kıyasla oldukça farklı bir yönelim sergiler. Burada doğa, doğallığı içinde değerlendirilir. Planlama, simetriye değil manzara etkisine dayanır. Batey ve Lambert (1990), bu tür bahçelerde yürüyüş yapan kişinin sürekli değişen manzara algısıyla karşılaştığını ve bu deneyimin estetik bir tatmin sunduğunu vurgular. Bu değişim yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel bir farklılığa işaret eder. Edmund Burke (1757), güzellik ile yücelik kavramlarını ayırırken, yücenin insanı etkileyen bir büyüklük, bilinmezlik ve ihtişam duygusu taşıdığını ifade eder. İngiliz bahçeleri, bu bağlamda, ölçülü güzelliğin ötesine geçerek doğadaki yüce olanın da estetik bir değer

taşıdığını öne sürer. Geçmişin simetriye dayalı düzeninden uzaklaşan bu anlayış, bahçeyi bir düşünsel arayış alanına dönüştürür. Gothein (1991), Batı bahçe tarihinin yalnızca biçimsel evrimi değil, aynı zamanda kültürel ve felsefi değişimlerin de izini sürdüğünü belirtir. Her dönem, bahçeyi doğayla insan arasındaki ilişkinin yeniden tanımlandığı bir zemin olarak ele almıştır.

Doğu Kùltüründe Bahçe

Uzak Doğu kùltür ve sanatının birikiminin meyvesi olan Çin klasik bahçe sanatları, geleneksel geometrik tarzdan keskin bir şekilde farklıdır ve özgürlük, değişim ve kıvrımlar ile karakterizedir. Doğadan kaynaklanır, ancak doğanın ötesine geçer. Çin halkının doğal güzelliği derinlemesine anladığını gösteren Çin bahçelerinde yapay güzellikle doğal güzelliğin mükemmel uyumu söz konusudur.

Batıdaki bahçe anlayışının aksine Uzak Doğu bahçe sanatı lüks bir yaşam veya zenginliği temsil eden bir araç olarak görülmemiştir. Aksine bahçeler, Uzak Doğu insanının karakterinde bulunan doğa sevgisinin ve özleminin bir parçası olarak kabul edilmiş ve bu özlemin giderilmesi amacıyla inşa edilmiştir. Örneğin; Japon bahçelerinin bazıları dini yapı, bazıları ise saraya ait bahçelerdir. Japon bahçelerinde; su, adalar, köprüler, pavyonlar, kayalar, taşlar, kum, taş, kandiller-fenerler, suçanakları, yer döşemeleri, adım taşları ve çitler-duvarlar gibi aksesuarlar bahçe mekanının ayrılmaz parçalarındandır (Ankara Üniversitesi, t.y.).

“Peyzaj sanatı, yalnızca bir bahçe tasarlamak değil, aynı zamanda bir ideolojiyi, kültürel bir kimliği ve hatta dini bir inancı yansıtmak için kullanılan güçlü bir araçtır” (Wong, 2016: 145).



Görsel 3. Ryoan-ji Zen Tapınağı. Kare-sansui (kuru çakıl) bahçesi, Kyoto, Japonya

Fransız Bahçeleri

17. yüzyıl Fransa’sında bahçe kavramı ulusal kùltürde kilit bir rol kazanmıştır. Böylece bahçecilik Avrupa tarihinde ilk kez geleneksel sanat dallarıyla aynı düzeye gelmiş, hatta onların önüne geçmiştir. Fransız bahçesi olarak bir kavram haline gelen şey, grand siècle’nin (gransiekle) (Büyük Yüzyıl) ideallerini belki de en mükemmel biçimde yansıtmaktadır. Bu türün yaratıcısı bahçe mimarı Andre Le Notre ise Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gianlorenzo Bernini ya da Peter Paul Rubens gibi büyük Barok sanatçıları kadar saygı görmüş, Versailles Palace (Versay Sarayı) ise mimarın diğer sarayları gölgede bırakmıştır (Fidan, 2018).

Çin Bahçeleri

Çin'in klasik bahçe sanatının başlangıcı hakkında, şimdiye kadar net bir bilgi elde edilememiştir. Ancak bahçe mimarisinin kullanım özellikleri analiz edildiğinde; Çin bahçe sanatının, Yin (M.Ö.1600-M.Ö.1046), Zhou (M.Ö.1046-M.Ö.249) devirlerinde ortaya çıktığı varsayılmaktadır.

Bu kapsamda 3000 yıllık tarihi olduğu varsayılan Çin bahçe sanatı dünya bahçe sanatının en erken başladığı ülkelerden biri olarak bilinmektedir. Muhteşem bir sanatsal düzey ve benzersiz ulusal tarza sahip olan Çin bahçe sanatı bu nedenle dünyadaki diğer ülkelerin bahçe sanatı içerisinde çok önemli bir konumuna sahiptir (Mamut ve Barış, 2012: 48).

Çin'in kendine özgü iklimi, coğrafi özellikleri, toprak yapısı ve farklı birçok bitkinin yetişmesine olanak tanınması, Çin bahçesi stiline oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır. Çin bahçeleri, Çin kùltürünün binlerce yıllık birikimi, kùltürel, coğrafi, felsefi, dini etkileşimlerin ve inançların bir ürünüdür. Özellikle, yaşam sanatını utkuya yönlendirmek isteyen, göndermeler, metaforlar ve sembollerle dolu felsefe bahçesidir (Mamut ve Barış, 2012: 49).



Görsel 4. Suzhou
Klasik Bahçeleri,
Suzhou, Çin

Çin bahçelerinin donanımlı olması için yedi şeyin uyumlu olması koşulu aranmaktaydı. Bunlar; toprak, gökyüzü, taşlar, su, binalar, yollar, bitkiler. Bunlar özellikle birbiri ile uyum içinde olduklarında, sekizinci öge olarak onlarla birlikte mükemmel uyuma ulaşabilen insanın üzerinde olumlu etkiye sahiptir (Mamut ve Barış, 2012: 49).

Çin'de yaygın olan üç önemli dinin kurucuları Konfüçyüs, Lao-çe ve Buda insanlara sürekli olarak doğaya saygının ve onu tanımanın gerekliliğini aktarmışlardır. Bu nedenle, doğanın ana kurgusunu oluşturan kayalar, dağlar, göller ve nehirler Çin sanatında özellikle bahçe düzenleme anlayışının temel öğeleri olmuştur. Bu öğelerden dağlar ve kayalar dünyanın iskeleti, nehirler ise kan damarları olarak düşünülmüştür. Bu anlayış içinde, Çince 'bahçe' sözcüğü dağ ve su sözcüklerinin bileşimi olan "shan shui" (şen şuei) ile ifade edilmiştir (Mamut ve Barış, 2012: 49).

Versailles Palace (Le château de Versailles)

17. yüzyılda Avrupa'da, özellikle de Fransa'da hüküm süren klasik ideoloji, felsefi temelini Descartes'ın rasyonalizminde buldu. İdeoloji, matematik gibi sanatın da açıkça düzenlenmesi gerektiğini vurguladı. Sanat, üstün bir monarşiyeye hizmet etmektir. Edebi ve sanatsal düşüncede geometrik estetiğin doruk noktası, mimaride ve bahçe yapımında orantılı, aksel simetri ve ana binaların çevreyle olan ilişkisinde kendini gösterdi. Klasisizmin özü, Fransa'daki Versailles Palace (Versay Sarayı)'dır (Turner, 2005: 11).

Matematiksel veya geometrik estetik, uzun zamandır Avrupa'daki edebiyat ve sanat dünyasına hakim olmuştu. Bu tür bir estetiğin etkisinin izi sadece mimari, heykel, resim ve müzikte değil, aynı zamanda bahçe yapımında da görülebiliyordu. Estetik "akılcılık" ideolojisi, bahçe yapımında geometrik stilin evrimini derinden etkilemiştir.

Bahçeler birden fazla amaç için inşa edilmiş olabilirler. Yalnızca tapınak ve bira bahçeleri tek amaçlı olma eğilimindedirler. Versailles bir sanat eseri olmanın yanında yüksek sosyete için bir buluşma yeridir. Tarihi bir Fransız şatosu olan Versay sarayı 1661 yapılmaya başlanmış olup çeşitli zamanlarda genişletilmiştir (Turner, 2005: 11).

14. Louis döneminin Barok tarzı Fransız usulü parkında, Rönesans döneminde insan için tasarlanan pastoral manzaralar, dengeli ve son derece kontrollü bir sanat yapıtına dönüşür. Bu açıdan Fransız bahçelerinde katı bir kuralcılık olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan insanın doğa üstünde tam bir egemenlik kurduğunu gösteriyor bize. Dolayısıyla "Versailles bahçeleri, yalnızca bir peyzaj harikası değil, aynı zamanda siyasi gücün ve mutlakiyetçiliğin görkemli bir sembolüdür" (Hazard, 1998: 56).



Görsel 5.
Versailles Palace
(Versay Sarayı),
Paris, Fransa

Yin-He Yuan (Yazlık Saray)- Uyumun Korunması Bahçesi

"Yaz Sarayı" olarak bilinen Yin-He Yuan, bugün Pekin'in kuzeybatısında oldukça büyük halka bir açık parktır. Kökenleri, hükümdarlar tarafından imparatorluk boyunca yaptıkları seyahatlerde ikametgah olarak kullanılan, Jin hanedanlığı döneminde 1153 yılında inşa edilen küçük bir saraya kadar uzanmaktadır. Bölge, yüzyıllar boyunca sık sık değişti ve en önemli değişim 1751'de, Qianlong İmparatoru döneminde, annesinin 60'ıncı doğum günü şerefine tüm parkı genişletmeye karar vermesiyle gerçekleşti. Bununla birlikte, çalışmalar 1764'e kadar tamamlandı ve Park, Qingyi yuan, "Berrak Dalgaların Bahçesi" adını aldı (Beijing Buzz, t.y.).

Hangzhou kentindeki Batı Gölü'nün hidrografik durumu göz önünde bulundurularak, Qianlong parkın ortasındaki gölü genişletti ve batı kesiminde ağaçlık arazi şeritleriyle ayrılmış

iki ayrı ama birbirine bağı su kütlesi yarattı; bu üç parçanın her biri bir adaya sahipti. Göle hakim olan tepe de yükseltildi ve parkın çevresinde çok sayıda yapı inşa edildi. Park, ilk olarak 1860'ta İkinci Afyon Savaşı'nda İngiliz-Fransız birlikleri tarafından ve 1900'de Boxer İsyanı sırasında Sekiz Milletler İttifakı birlikleri tarafından hasar gördü, ancak her iki kez de İmparatoriçe Dowager Cixi tarafından yeniden inşa edildi. Parkın bugünkü adını aldığı ilk rekonstrüksiyonu takip ediyordu (Wong, 2016: 196).

300 hektarlık park, her ikisi de yapay olan bir tepenin ve büyük bir gölün uyumlu bir şekilde yan yana gelmesi üzerine odaklanmıştır. Wanshou shan, "Uzun Ömür Tepesi" olarak adlandırılan tepe, bölgenin kuzey kesimini kaplar; yoğun ormanlık, girift topografyasına yerleştirilmiş tapınaklar, köşkler ve bahçelerle bezenmiştir. Bunlar, Xiequ yuan adlı küçük bahçe, "Bahçe içinde bahçe" modeli, düzensiz şekilli gölün, bir dizi patika ile birbirine bağlanan teraslı zarif pavyonlarla çevrilidir. Tepenin üzerinde yüksek sekizgen bir pagoda olan Foxiang ge, "Buddha Koku çardağı" tüm parka bir odak noktası sağlıyor. Tepenin eteğinde, tüm parkın dörtte üçünü kaplayan büyük Kunming Gölü yatıyor. Göl kuzeybatı kenarında daralarak tepenin eteğinde bir kanala dönüşüyor (Wong, 2016: 196).



Görsel 6. Yi-He Yuan
Yazlık Saray, Pekin, Çin

İki farklı bahçenin düzenlemesini daha spesifik bakışla, bahçeyi oluşturan temel elemanlar üzerinden incelemek iki kùltür arasındaki benzerlik ve farklılıkları daha görünür kılacaktır. Bu amaçla Versailles ve Yazlık Sarayı, su, yollar, bitki örtüsü başlıkları altında karşılaştırabiliriz.



Görsel 7. Yi-He Yuan
Yazlık Saray, Pekin, Çin

Su

Tarihsel olarak, Çin kırsalının en gelişmiş alanları pirinç tarlalarıyla karakterize edildi. Bu alanların su baskını, tüm bölgelerin refahının bağlı olduğu bir mahsul için gerekli suyu sağlayan karmaşık hidrolik sistemlerle düzenleniyordu. Kuşlar tarafından canlandırılan parlak yüzeyleri ve bitki örtüsünün parlak yeşili, arazinin morfolojisine bağlılıkları ve küçük ağaç veya bambu bahçeleri ile serpiştirilmiş alanları ile geleneksel pirinç tarlaları, insanoğlunun şimdiye kadar yarattığı en hoş manzaralar arasındadır. Çin bahçelerinin bu gibi tarım alanlarından evrildiği düşünülebilir.

Çin bahçelerinde su ortama huzur, serinlik ve canlılık kazandırmak amacıyla kullanılmıştır. Göller ve havuzlar en önemli su formlarıdır. Su bazen düz bahçelerde yosun kaplı bir küçük taştan fışkırır bazen de küçük bir akarsuyun başlangıcını temsil eder. Aynı zamanda suyun varlığı suyun varlığı, kompozisyona bir ferahlık, dinamizm ve canlılık duygusu verir; ses boyutunu ekleyerek- akarsuların gürlemesi ve sazanların sıçraması havuzlarının pozitif enerji rezervuarları olduğu feng shui ilkelerini destekler. Akışlar asla düz gitmez, doğal bir kaynaktan geliyormuş gibi görünür. Yapay yüksekliklerden akan sular, küçük bir şelaleler halinde ana havuza dökülür (Rinaldi, 2011: 81).



Görsel 8. Yi-He Yuan
Yazlık Saray, Pekin, Çin

Su Fransız bahçelerinin de önemli bir parçasıdır. Versailles'da, bazı korulardaki şelaleleri, çeşmelerdeki su fışkıyeleri ve Water Parterre veya Büyük Kanal'da gökyüzünü ve güneşi yansıtan suyun sakin yüzeyi peyzajın olmazsa olmazıdır. Parkta Bulunan 50 çeşme 620 Fıskiye 5.57 km. Grand Canal ile birlikte toplamda 25 hektarlık su kütlesi bulunur (The Fountains, t.y.).

Parkın her bölümde ayrı dönemlerde yapılmış mitolojik sahnelerin canlandığı heykellerle süslenen çeşmeler bulunur, bunlar: Kraliyet yolunun girişinden bakıldığında açısıyla parkı dört sahneye ayıran 4 Mevsim Çeşmesi (İlkbahar Çeşmesi/Flora Çeşmesi (1674), Yaz Çeşmesi/Ceres Çeşmesi (1673), Sonbahar Çeşmesi/Bacchus Çeşmesi (1674) Kış Çeşmesi/Satürn Çeşmesi (1677) (The Fountains, t.y.).

Hayvanların Kavgası Çeşmesi

Su bahçesinin batısında ve merkezi eksenin her iki yanında, 1687'de yapılan çeşmeler dövüşen hayvanları betimleyen heykelleri çevreler ve etkileyici bir gerçekçilik gösterirler. Kuzeyde, Diana veya Akşam Çeşmesi, bir kurdun ve bir yaban domuzuyla dövüşü ve bir aslanın bir aslanla dövüşünü betimler. Güneyde, Daybreak Çeşmesi'nde bir ayıyı düşüren bir kaplan ve bir geyiği düşüren bir tazi var görünür. Her parçada, muzaffer hayvanların fıskiyesi üst havzaya düşerken, mağlup hayvanların fıskiyesi alt havzaya düşer. Yani su belirgin bir şekilde hiyerarşiyi de temsil etmiş olur (The Fountains, t.y.).



Görsel 9. Fountains of the
fight of the animals
(Hayvanların kavgası
çeşmesi), Versay Sarayı, Paris

Ejder Çeşmesi

Su yürüyüşünü yarım daire şeklinde sona erdiren Ejder Çeşmesi yılan Python'un genç Apollon tarafından atılan bir okla öldürüldüğü Apollo efsanesinden bir bölümü temsil eder. Ana Fiskiye 27 metre yüksekliğe ulaşır ve Versailles bahçelerindeki çeşmeler arasında en yüksek olanıdır (The Fountains, t.y.).



Görsel 10. Dragon fountain
(Ejder çeşmesi), Versay
Sarayı, Paris

Neptün Çeşmesi

1679 ve 1682 yılları arasında yapılan Neptün Çeşmesi, Neptün temalı deniz dekorasyonundan oluşmaktadır; kurşun heykellerin etrafına düşen 99 fiskiyenin sayısı, boyutu ve çeşitliliği büyük beğeni toplamaktadır (The Fountains, t.y.).

Latona Çeşmesi

Latona'nın çeşmesi, Ovidius'un Metamorphoses'undan esinlenmiştir. Apollon ve Diana'nın annesi Latona'nın çocuklarını Likya köylülerinin hakaretlerinden koruyan Jüpiter'e intikamını alması için yalvardığı anı betimler (The Fountains, t.y.).



Görsel 11. Latona fountain
(Latona çeşmesi), Versay
Sarayı, Paris

Apollo Çeşmesi

13. Luis zamanında Kuğular gölü olarak bilinen ve hali hazırda var olan bu göle daha sonra 14. Luis zamanında Apollo Çeşmesi ekleniyor. Yıldızlı kurşundan yapılan heykel Apollo'nun atlarıyla sudan göğe yükseldiği anı temsil eder.



Görsel 12. Apollo's fountain
(Apollo çeşmesi), Versay
Sarayı, Paris

Ayna Havuzu

1672 de kazılan ve keskin geometrik hatlara sahip olan ancak diğerlerine nazaran daha doğal görünümlü bu bahçeyi diğerlerinden ayıran en büyük özelliği zeminle aynı düzlemde olmasıdır.



Görsel 13. Mirror pool
(Ayna havuzu), Versay
Sarayı, Paris

Yollar, Patikalar

Yollar ve patikalar açısından incelendiğinde; Çin bahçesinin tasarımlarında öne çıkan özelliklerden biri de ziyaretçiyi yavaşça parkın tümünü gezmeye teşvik eden kıvrımlı yollardır (Mamut ve Barış, 2012). Bu yollar ziyaretçiyi parkın bir noktasından diğerine götürürken beklenmedik sahnelerle karşılaştıran hikaye dizisi olarak da görülebilir. Dolambaçlı ve kıvrımlı yollar bir binadan koruya giderken bir göletin kıyısını takip eden, kayaların arasından geçen dolambaçlı yürüyüş yolları yalnızca bahçenin çeşitli bölümlerini birbirine bağlama işlevini yerine getirmekle kalmaz, aynı zamanda anlatının sırasını veya hikaye akışını belirleme işlevine de hizmet eder.

Yaya yolu sistemi, ziyaretçinin hareketini belirli noktalara doğru yönlendirir ve parkurun kaplama malzemesindeki ve yüksekliğindeki değişiklikler sahnelerin algılanma temposunu belirler. Bu nedenle yollar, bahçenin öyküsünün orkestrasyonunda anahtar bir unsur oluşturur- ancak arkasındaki besteci gizli kalmalıdır. Bu özellik tüm yollar için ortaktır. Kısa bölümler dışında hiçbir zaman doğrusal değillerdir (Rinaldi, 2011: 87).

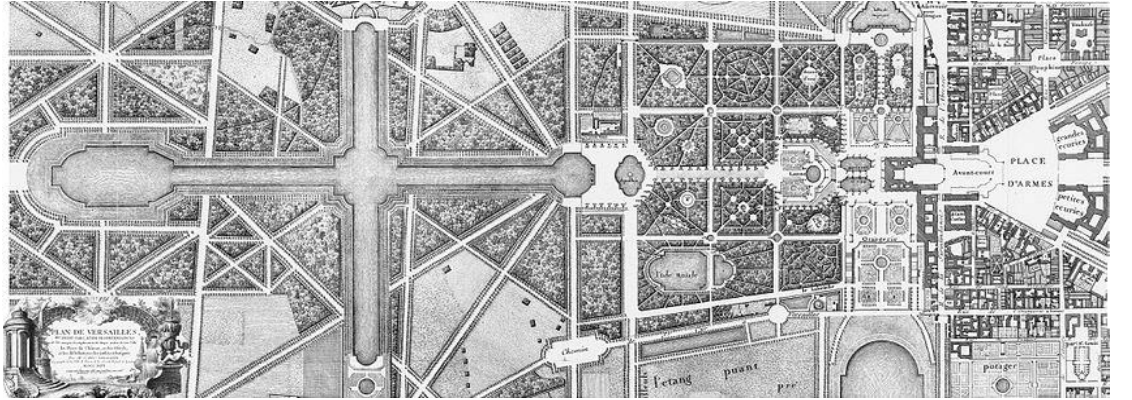
Feng Shui ilkeleri ve doğal çevrenin ilhamını takiben, yollar bükülebilir, zikzak olabilir veya kırık ya da eğri görünümünde olabilirler. Rampalar, basamaklar küçük köprülerle değişen yükseklik, genişleyen ve daralan yollar ziyaretçiyi öngörülemez bir gezintiye çıkarmak üzere tasarlanmıştır. Ancak tüm bu dikkatli planlama ve tasarım asla ziyaretçiye hissettirilmez (Mamut ve Barış, 2012: 50). Çoğu kez yollar doğal ya da yaratılmış arazi hareketlerine uyum sağlar ama düzlüklerde bile sanki rastgele yapılmış gibi görünen kıvrımlara sahiptirler. Genelde yollara, oynayan kedilerin hareketleri gibi kıvrımlar verilmesi önerilmektedir. (Mamut ve Barış, 2012: 50).

Açık hava yollarının yanı sıra yer yer mor salkımlarla örtülmüş ya da ince lake ahşap kullanılarak çevrelenmiş kapalı yollar da bulunmaktadır. Bu tür yollar da bahçenin bölümleri arasındaki bağlantıyı oluştururken bahçenin dinamizmi ve gizemine de katkıda bulunur. Çin bahçe geleneğinin önemli elemanlarından biri olan köprüler de yürüyüş yolları gibi ziyaretçiyi şaşırtacak şekillerde tasarlanmıştır. Taş veya ahşap malzemeler kullanılarak yapılan köprüler yer yer suya daha yakın ve trabzansız olabilir, bu şekilde bahçenin karmaşık görünümünü destekler (Rinaldi, 2011).



Görsel 14. Yi-He Yuan
Summer Palace (Yazlık
Saray), Pekin

Versailles Palace yürüyüş yolları açısından incelendiğinde ise, Versay bahçelerinin André Le Nôtre tarafından kuzey-güney ve doğu-batı olmak üzere iki eksen etrafında düzenlediği bilinmektedir. İlki Neptün Çeşmesi'nde başlar, Su Yürüyüşü boyunca geçer ve Orangery ve İsviçreli Muhafız Gölü'ne doğru devam eder. İkincisi, Grande Perspective olarak bilinen, bahçeleri bir simetri eksenine gibi ikiye böler, Leto Çeşmesi'ni geçip Kraliyet Yolu'nu Büyük Kanal'a kadar takip eder. Optik efektler ve sürpriz unsurları, Kral'ın bahçevanının mükemmellikte ustalaştığı ve özellikle bu perspektifte Versailles'da kullandığı Fransız resmi bahçesinin karakteristik özelliğidir (Parterres and Paths, t.y.).



Görsel 15. Versailles Palace
(Versay Sarayı) kuş bakışı
plan, Paris, Fransa

Sadece Versailles'daki bahçe değil, bahçe sanatı 17. yùzyıl Fransa'sında, neredeyse mimari kadar önemliydi. Kısmen bunun nedeni, bahçenin, diğer herhangi bir sanat formundan daha fazla, iki şeyi göstermesiydi: insanın doğayı evcilleştirme ve kontrol etme yeteneği veya insanın evre üzerindeki zaferi ve bilimin mekan üzerindeki baskısı.

Kısaca özetlemek gerekirse, Versailles Palace bahçesinde yollar bahçeleri geometrik formlarla keskin bir şekilde ayırır (düz, dairesel). Devasa simetri eksenleriyle bahçeyi birbirine bağlayan yollar Paris Caddesi'nde birleşir. Bahçenin merkezindeki Sarayda Louis'in Yatak odasına simetrik bir şekilde bakan yol kusursuz düzlükte kilometrelerce ilerlemekte ve Luis'in Paris'i ve dünyayı kontrol ettiği izlenimi yaratmaktadır. Sarayla mimari benzerlik taşıyan villalar ve bu villaları ayıran yollar, sonsuz tekrar ve tekdüzelik Yine Versailles'ın gücünün sembolik mesajıdır.



Görsel 16. Versailles Palace (Versay Sarayı), Paris, Fransa

Bitki Örtüsü

Yi-He Yuan *Summer Palace (Yazlık Saray)* bahçesindeki bitki örtüsü tasarımı kompozisyon, atmosfer kaygılarının yanı sıra sembolik anlamları da barındırır. Bir Çin bahçesinin tasarım ve yapım sürecinde bitki örtüsü yığınlar ve tekli örnekler halinde, pavyonlar kayalar ve yollardan sonra yerleştirilir. Böylece yollar ve bitkiler birbirlerini dengeleyebilir ve her sahneye farklı bir anlam ve karakter katılmış olur (Rinaldi, 2011: 99). Yıl boyunca bitki örtüsü değişse de, bahçenin farklı bölümleri uyumlu kalmalıdır. Mevsimlerin ilerlemesinin vurgulanması, bahçenin botanik karakterizasyonu tarafından kontrol edilen ana etkilerden biridir (Rinaldi, 2011: 99).



Görsel 17. Yi-He Yuan Summer Palace (Yazlık Saray), Pekin

Çin bahçelerinde zemin kaplaması olarak çim bitkilerinden çok taş, mozaik, kum gibi cansız malzemeler kullanılır. Bu malzemelere ise sonbaharda renk etkisi meydana getirebilen *Acer palmatum* (Japon akçaağacı) gibi ve kaligrafik özelliklere sahip *Salix* (Söğüt), *Betula* (Huş) vb. bitkiler kullanılır. iek parterlerine az yer verilmektedir. Renk etkisi su, gökyüzü ve ağaç yapraklarının renklenmesiyle elde edilir (Mamut ve Barış, 2012: 50).

Çin bahçe düzenleme ilkelerine göre bahçede istenilen yere istenilen renkte çiçek dikilmesinde bir sakınca yoktur. Ancak belli bir bölgenin enerjisini tetiklemek isteniyorsa, o zaman anlamlarına göre doğru çiçek seçimleri yapılmalıdır. çiçeklerin de kendine göre anlamı vardır. Mesela, Gülhatmi üretkenliğin simgesidir. Fulya (jonquil) ve Nergis (narcissus), cömertliği simgeler. Lale (Tulipa gesneriana) aşkın sembolüdür (Rinaldi, 2011: 99). Çin bahçelerine dikilen ağaçların da bir anlamı vardır. Elma (Malus domestica), Kaysı (Prunus armeniaca) ve Nar (Punica granatum) bereket ve ün sahibi olmaktır. Şeftali (Prunus persica) arkadaşlık, aşk ve ölümsüzlüğü simgeler. Portakal (Citrus sinensis) mutluluk, zenginlik ve şans anlamına gelmektedir. Ağaçlar doğu ve güneydoğu yönüne ekilirse güç ve güven sağlar. (Rinaldi, 2011: 99).

Versailles Palace (Versay Sarayı)'nın bitki örtüsü ise başlangıçta yakınlardaki ormanlarda yetişen ıhlamur ve kestane ağaçlarıyla sınırlıyken yüzyıllar içinde uzak coğrafyalardan getirilen ender bitki türleri ve ağaçlarla zenginleştirilmiştir; Amerikan lale ağacı ve Virginian ardıç, Japon Pagoda ağacı, Çin katalpası ve dev sekoya. Bazı eski ağaçlar 1999 fırtınasından sağ çıkamamış olsa da, en dikkat çekici türlerin birçoğu hala ayaktaadır. Bugün varlığını devam ettiren bitkilere dikkat çekilmesi için saray bahçesinde bir rota oluşturulmuş (The Growes, t.y.).

Sonuç

Farklı zamanlarda inşa edilmiş yazlık saraylar üzerinden Batı ve Doğu kùltürlerini karşılaştırdığımızda, her iki kùltürün bahçe tasarımına yaklaşımlarındaki derin benzerlikler ve farklılıklar, her iki kùltürün estetik ve felsefi anlayışlarını gözler önüne serer. Batı bahçelerine baktığımızda, geometrik düzenin öne çıktığı ve insanın doğayı kontrol etme arzusunu simgeleyen bir estetik anlayışına rastlarız. İnsan merkezli bir bakış açısıyla, doğa insanın istekleri doğrultusunda şekillendirilmiş ve zamanla gösteriş unsuru haline gelmiştir. Batı bahçeleri, büyüklükleri ve simetrik yapılarıyla, sadece görsel estetiği değil, aynı zamanda gücün ve toplumsal düzenin bir göstergesi olarak da işlev görmüştür. Bu bağlamda, Batı kùltüründe bahçeler, birer statü sembolü haline gelmiş, insanlar doğayı sahiplenmiş ve ona şekil verme gücünü kendi üstünlükleriyle ilişkilendirmişlerdir.

Öte yandan, Çin gibi Doğu kùltürlerinde bahçecilik daha derin bir anlam taşır. Burada insanın doğayla uyumlu bir ilişki içinde olması gerektiği düşüncesi hâkimdir. Doğu bahçeciliği, doğanın özgürlüğüne ve karmaşıklığına saygı duyarak tasarlanır. Doğa, onun içinde var olan öğelerle birlikte kabul edilip, insanın bu doğal düzeni bozmadan, onunla bir bütün olarak yaşaması gerektiği vurgulanır. Bu kùltürde, doğanın sanatsal bir yansıması olarak, bahçelere içsel bir dinginlik ve ruhsal huzur katılmaya çalışılır. Doğu bahçelerinde görülen doğal malzeme kullanımı, doğa ile uyumlu bir şekilde düşünülerek yerleştirilmiştir. Taşlar, kumlar, su ve bitkiler, doğanın yüceliğine bir tür saygı duruşu olarak karşımıza çıkar ve her biri bir anlam taşır. Bahçenin tasarımı, bir yandan insanın dinlenmesini ve huzur bulmasını hedeflerken, diğer yandan insanın doğa ile bütünleşmesi gerektiğini ima eder.

Her iki kùltür de benzer doğal malzemeleri kullanmış olsalar da, bu malzemelere yaklaşımlarındaki felsefi ve estetik farklılıklar oldukça dikkat çekicidir. Batı kùltüründe insanın doğayı şekillendirme ve yönetme çabası, bir güç ve estetik arayışı oluştururken, Doğu kùltüründe bu malzemeler doğanın bir parçası olarak kabul edilip, insanın onu doğal haliyle kabul etmesi gerektiği düşünülür. Her iki yaklaşım da kendi içinde benzersizdir ve kültürel zenginliklerini gösterir.

Bu araştırma, Batı ve Doğu kùltürlerinin bahçecilik anlayışlarını derinlemesine inceleyerek, her iki kùltürün doğa ile olan ilişkisini ve bu ilişkiyi tasarımlarına nasıl yansıtıtlarının anlaşılmasına yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, geçmişteki bahçe tasarımlarının, bugünün peyzaj sanatını nasıl etkilediğini görmek, bu kültürel mirasın günümüz tasarımlarına katkı sağladığını gözler önüne sermektedir. Sonuç olarak, her iki kùltürün de bahçecilik sanatına katkıları, farklı bakış açılarıyla doğaya olan yaklaşımın zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Dilara Mataracı  <https://orcid.org/0009-0008-6625-1634>

Kaynakça

- Aytekin, C. (2013). *Claude Monet'nin "Nilüfer Bahçesi" üzerine eserleri bağlamında farklı kültürlerdeki bahçe felsefelerinin resim sanatına etkileri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London.
- Batey, M. & Lambert, D. (1990). *The English garden tour: A view into the past*. John Murray.
- Gothin, M. L. (1991). *A history of garden Art*. New York: Hacker Art Books.
- Hunt, J. D. (2000). *Greater perfections: The practice of garden theory*. University of Pennsylvania Press.
- Hazard, S. (1998). *Versailles: The politics of landscape*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- İnaji, T. (2009). *The garden as architecture: Form and spirit in the gardens of Japan, China, and Korea*. Kodansha International.
- Mamut, M. ve Barış, M. E. (2012). Çin bahçesi ve bahçe sanatı. *Bartın Orman Fakültesi Dergisi*, 14(22), 22-38.
- Rinaldi, B. M. (2011). *The Chinese garden*. Birkhäuser GmbH.
- Turner, T. (2005). *Garden history*. Spon Press.
- Wong, Y. (2016). *A paradise lost: The Imperial Garden Yuanming Yuan*. Springer.
- Fidan, I. (2018). "André Le Nôtre ve bahçeleri". *Arkitera*, 23 Ekim 2018, <https://www.arkitera.com/haber/andre-le-notre-ve-bahceleri/> adresinden erişilmiştir.
- Parterres and Paths (t.y.). "Château de Versailles", <https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/gardens/parterres-and-paths> adresinden erişilmiştir.
- The Fountains (t.y.). "Château de Versailles", <https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/gardens/fountains#the-four-seasons-fountains> adresinden erişilmiştir.

Nişanyan (t.y.). “Bahçe”. <https://www.nisanyansozluk.com/?k=bahçe> adresinden erişilmiştir.

Beijing Buzzz (t.y.). “Summer Palace History”. https://www.beijingbuzzz.com/summer_palace_introduction/summer_palace_history.html adresinden erişilmiştir.

Ankara Üniversitesi (t.y.). “14. Hafta: Uzakdoğu Bahçe Sanatı”. https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/11817/mod_resource/content/1/14.%20Hafta%20Uzakdogu%20Bahce%20Sanati.pdf adresinden erişilmiştir.

The Growes (t.y.). “Château de Versailles”, <https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/gardens/groves> adresinden erişilmiştir.

Albrecht Dürer'in gravürlerinde figürlerin incelenmesi

Examination of figures in Albrecht Dürer's engravings

Cansu Yopal¹ , Eda Seda Tosun^{2*} 

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye

²Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Giresun, Türkiye

Özet: Rönesans'taki aydınlanma ve gelişimin; toplumun kilisenin gelenekçi dogmatik düşünce baskısıyla geri kalmışlıktan kurtulup, daha özgür daha yaratıcı bir düşünce yapısıyla ve çalışma üretme olanağı ile ilerleyip her alanda gelişimini sağlamaya ortam ve imkân sağladığını göstermektedir. Albrecht Dürer'in gravür sanatında öne çıkmasının nedenleri araştırılarak bu başarının etkenler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Özellikle gravürlerindeki figürler detaylı bir şekilde incelenmiş, figürleri bu kadar ilgi çekici ve başarılı kılan faktörler araştırılmıştır. "Albrecht Dürer'in Gravürlerinde Figürlerin İncelenmesi" adlı çalışma nitel araştırma yöntemlerine dayanılarak hazırlanmıştır. Bu çalışmanın giriş bölümünde saptanan problem doğrultusunda yapılan literatür tarama yoluyla toplanan bilgi, belge ve dokümanlar ile probleme açıklayıcı cevaplar aranmıştır. Bu çalışmada, Rönesans'ın başlaması, gelişimi, Avrupa'ya Yayılışı, Alman Rönesans'ına yer verilmiştir. "Avrupa Rönesansının Resim Sanatına Etkileri", "Rönesans ve Gravür Sanatı", "Albert Dürer Yaşamı ve Sanatı", "Albert Dürer'in Gravürlerinde Figür" başlıkları altında Albrecht Dürer'in sanattaki katkıları ve önemi figürlü baskı resimlerinden yapılan seçkiler üzerinden yapılmıştır. Dürer'den günümüze ulaşan gravürlerden yapılan seçkiler üzerinde inceleme, araştırma tema, teknik, uygulama inceliğı, işçiliğı ve ustalığı açısından detaylı araştırma, eser inceleme, tahlil ve tespitler yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalarla Albrecht Dürer'in Rönesans'taki yeri ve önemi yanında gravürlerindeki figürlerinde işlediğı temalar, bu bağlamda figürleri işlerken gösterdiği ince detay işçiliğı ve ustalığı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Rönesans, Dürer, Gravür, Figür, Almanya

Abstract: The Enlightenment and progress of the Renaissance illustrate how society was able to overcome the backwardness imposed by the Church's traditional and dogmatic worldview, ultimately creating a more liberated and creative intellectual environment with enhanced opportunities for work and production. Within this context, the reasons behind Albrecht Dürer's prominence in the art of engraving have been explored, and the factors contributing to his success have been analyzed. In particular, the figures depicted in his engravings have been examined in detail, with attention given to the elements that render these figures so captivating and artistically successful. The study titled "An Examination of Figures in Albrecht Dürer's Engravings" is grounded in qualitative research methodologies. In the introduction section, literature relevant to the identified research problem was reviewed, and information, documents, and sources were collected to provide explanatory responses to the central research question. This study includes a discussion on the origins and development of the Renaissance, its diffusion across Europe, and a particular focus on the German Renaissance. Under the headings "The Impact of the European Renaissance on Painting," "The Renaissance and the Art of Engraving," "The Life and Art of Albrecht Dürer," and "Figures in Albrecht Dürer's Engravings," the artist's contributions and significance in the field of art are evaluated through selected examples of his figurative print works. A selection of Dürer's engravings that have survived to the present day was examined in depth in terms of theme, technique, precision of application, craftsmanship, and artistic mastery. Through these analyses, the study not only emphasizes Albrecht Dürer's place and importance within the Renaissance but also highlights the themes represented in his engravings and the meticulous craftsmanship and technical skill he employed in rendering human figures.

Keywords: Renaissance, Dürer, Engraving, Figures, German

Citation: Yopal, C. ve Tosun, E. S. (2025). Albrecht Dürer'in gravürlerinde figürlerin incelenmesi. *Uluslararası İletifim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 224-236.

Giriş

15. yüzyılda İtalya, coğrafi konumu sayesinde ekonomik ve düşünsel açıdan dünya ile güçlü iletişim kurarak yeni oluşumlara imkân tanımıştır. Bilim, bilgi ve teknolojik yeniliklere kolay erişim, İtalya'nın ticari ve ekonomik alanda güçlenmesini sağlamıştır (Ağırbaş, 2012: 17). Bu gelişim yalnızca İtalya'yı değil, tüm Avrupa'yı etkilemiş ve tarihte "Rönesans" olarak adlandırılan önemli bir dönemin başlamasına yol açmıştır (Krausse, 2005: 6).

Rönesans, yenilenme, yeniden doğuş ve canlanma hareketi olarak tanımlanabilir; Antik Yunan ve Roma mirasını canlandırmayı amaçlayan bir süreçtir (Nawar, 1999: 137). Orta Çağ'da Kilise'nin etkisi altında sıkışmış olan Avrupa, Rönesans'la birlikte sanat, edebiyat ve düşüncede özgürleşmeye başlamıştır. İtalya'nın Roma medeniyetinin ev sahipliği yapması, sanatçılara geçmişi yeniden canlandırma cesareti vermiştir. Ekonomik anlamda güçlü olan İtalya şehir devletleri, hem birbirleriyle rekabet etmiş hem de sanat ve edebiyatta ilerlemeyi desteklemişlerdir. Ticaretin gelişmesi ve yeni limanların açılması, Osmanlılar ile Akdeniz ticaret yolların kontrolü ve yeni bir burjuva sınıfının ortaya çıkışı Rönesans'ın zemini hazırlamıştır (Abdurrahim, 2021: 36-40).

Matbaanın icadı, Eski Yunan edebiyatı ve bilimlerinin yeniden keşfini kolaylaştırmış, İtalya'yı bir düşünce ve sanat merkezi haline getirmiştir. İslam bilim felsefesiyle Yunan- Roma eserlerinin Avrupa dillerine çevrilmesi ve coğrafi keşiflerin artması, Rönesans hareketlerinin hızla yayılmasına katkıda bulunmuştur. Bu sürecin yalnızca Avrupa'ya özgü bir gelişme olmadığı, diğer medeniyetlerin katkısıyla gerçekleştiği de belirtmiştir (Goody, 2010: 442).

Erken Rönesans dönemi, Floransa'da etkili olmuş ve sanatçılar arasında belirli bir üslup olmaksızın, bireysel yenilikler ön plana çıkmıştır (Özman, 1996: 24-25). Floransa, ekonomik ve politik açıdan güç kazanarak sanatın merkezi haline gelmiş ve Avrupa düşüncesinin temellerinin atılmasına öncülük etmiştir. 15. yüzyılda Floransa'da sanatın dili gelişmiş ve ekonomik-politik güç, tüm İtalya'yı etkilemiştir. Yeni sanat anlayışı, Antik eserlerden ilham alarak fiziksel dünyayı daha iyi anlamaya yönelik olmuştur. 1490-1530 yılları, Yüksek Rönesans olarak adlandırılır ve Leonardo, Raphael, Michelangelo dönemidir. Bu zaman, belirsizliklerin ortadan kalktığı bir "Netleşme" dönemi olarak değerlendirilmektedir (Burke, 2017: 19-67).

15. yüzyılda sanatçılar, antik eserlerden ilham alarak çizgisel perspektifte ustalaşmış, Leonardo da Vinci ile birlikte hava perspektifi de önemli bir yer kazanmıştır (Öndin, 2016: 291). Figürler gerçekçi bir mekân içinde resmedilmiş ve pastoral manzaralar, insan ifadeleriyle birleşerek sanatın dili zenginleşmiştir (Beksaç, 1994: 34).

Geç Rönesans, çeşitliliğin öne çıktığı bir dönemdir ve bu dönemde İtalyan üslubu, klasik temalar ve çeşitli sanatçıların yorumlarıyla Avrupa'da yaygınlaşmıştır (Eroğlu, 2007: 258). Mitoloji ve din konuları, gravür kopyalarına ilham kaynağı olmuştur (Burke, 2017: 121). İtalyan Rönesansında anatomi bilgisi sınırlı olsa da, figürlerde hacim etkisi gözlemlenmektedir. Kıyafetlerdeki ışık-gölge dengesi bu etkiyi güçlendirmektedir (Karaçay, 2023: 152). Dini resimlerde kadın bedeni, Rönesans'ta insan güzelliğinin bir yansıması olarak kullanılmış; Orta Çağ'da şehvetle ilişkilendiren çıplaklık ise bu dönemde estetik bir anlatım biçimi haline gelmiştir. Aynı zamanda erkek bedeni, fiziksel gücün simgesi olarak idealize edilmiştir (Corbin, 2011: 71). İtalya'da doğan Rönesans, bilim, sanat ve düşünce alanlarındaki yeniliklerin etkisiyle 15. Yüzyıl sonlarında Kuzey Avrupa'ya yayılmıştır (Al, 2021: 19-20).

Orta Çağ'da Avrupa'daki politik ve ekonomik değişimler, ülkelerin sınırlarını ve ulusal kimlik oluşumlarını doğrudan etkilemiştir. Almanya, merkezi konumu sayesinde güçlenmiştir (Hand, 1993: 11). Bu dönemde, Kuzey Rönesans'ın bir parçası olarak gelişen Alman Rönesans'ı, İtalya Rönesans'ından etkilenerek özgün bir kültür ve sanat hareketi oluşturmuştur. Rönesans hümanizmi, farklı Alman eyaletlerinde yaygınlık kazanmış; Celtis, Latince ve Yunanca el yazmaları toplamak amacıyla İtalya'ya seyahat etmiş ve Tacitus'un eserlerinden etkilenerek Alman tarihinin tanıtımına katkı sağlamıştır. Albrecht Dürer, özellikle gravür ve portre sanatındaki ustalığıyla tanınmaktadır. Reform hareketinin etkisiyle sanat anlayışında yaşanan dönüşümlere öncülük etmiştir (Turani, 1992: 383).

Bu bağlamda, 15.yy'da Almanya'da sanatçılar, bakır ve ahşap gravür çalışmalarıyla uluslararası alanda öne çıkmışlardır. Matbaanın gelişimine katkı sağlayan bu teknikler, ressamın deneyimleriyle yaygınlaşmış; Albrecht Dürer, gravür sanatındaki yetkinliğiyle Avrupa çapında tanınmıştır (Erikli, 2019: 1).

Albrecht Dürer, ahşap ve bakır gravürlerinde mitolojik, dini ve anatomik temaları işleyerek çizgi derinliği ve kazıma tekniğindeki ustalığıyla döneminin sanatçılarından ayrılmıştır (Zaimoğlu, 2018: 10).

Albrecht Dürer, insan vücudu üzerinde araştırmalar yapmış ve bu araştırmalarda insan anatomisini oran-orantı ve simetri yönünden çözümler üretmiştir. "Albrecht Dürer'in sanat hayatı biçimci olarak nitelendirilir. Çünkü birçok eserinde güzelliğin büyüsunü arama çabası içinde olmuştur" (Gökçek, 2012: 5). İnsan bedenine yönelik hümanist yaklaşımı ve mekânsal düzenlemelerdeki yetkinliği, sanatında belirleyici unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Kurteş, 2020: 7).

Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, baskı resim sanatının tarihsel süreçteki gelişimini incelemek ve Albrecht Dürer'in bu alandaki rolü ile etkisini değerlendirmektir. Çalışma kapsamında, Avrupa Rönesans'ının Avrupa toplumuna getirdiği yenilikler ve sanatsal, Kültürel, Bilimsel gelişmelerin baskı sanatı yoluyla topluma nasıl yayıldığı ele alınmaktadır. Dürer'in küçük ebatlı gravürlerinde detay, anatomik doğruluk ve duygusal anlatım becerisi analiz edilmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, Albrecht Dürer'in gravürlerindeki figürlerin analizi yoluyla sanatçının sanatsal gelişimini, baskı sanatındaki rolünü ve estetik anlayışını ortaya koymayı amaçlayan betimsel bir çalışmadır. Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak, eserler görsel ve içerik analizi teknikleriyle incelenmiştir.

Bulgular

Avrupa Rönesansının Resim Sanatına Etkileri

Orta Çağ'da Avrupa'da dinin katı kuralları, sanatın Antik Pagan kültürüyle olan ilişkisini sanatsal faaliyetlerin gelişimini büyük ölçüde sınırlamıştır. Hristiyanlığın manevi dünyaya verdiği önemin etkisiyle, dini temalı sanat anlayışı ön planda tutulmuş, ancak bu durum, sanatsal ifadenin gelişimini engellemiş ve sanatta durağanlığa yol açmıştır (Öndin, 2016: 39). Bu dönemde sanatçılar, doğayı ve insanı gözlemlemek yerine, dini metinlerin ve kutsal imgelerin temsili tercih etmişlerdir. Ancak, Rönesans ile birlikte hümanist düşüncelerin etkisi artmış ve insan, doğa ve maddi dünya sanatın odak noktası haline gelmiştir. Hümanist düşünce, sanatçılara insan doğası ve çevresine ilişkin daha gerçekçi bir bakış açısı kazandırarak, doğrudan gözleme dayalı sanatsal ifade biçimlerinin gelişimini teşvik etmiştir. Böylece sanatçılar, dini temaları bile dünyevi mekânlar içinde, doğanın ışık ve renk oyunları ile harmanlayarak sunmuşlardır (Ağırbaş, 2012: 167). Bu değişim, sanatsal ifadenin ve görsel anlatımın sınırlarını genişletmiş ve Rönesans'ta sanatın yeni bir yön kazanmasına olanak sağlamıştır.

Rönesans ve Gravür Sanatı

Gravür terimi, Yunanca'da " çizmek, yazmak " anlamına gelen grafikes ve grafein, Almanca'da "oymak" anlamı taşıyan graben, Fransızca'da "oyma" anlamına gelen graver ve Osmanlıca'da "kazıma ve kabartma" anlamı veren "hakk " kelimelerinden türemiştir (Küçüköner, 2004: 58). Gravür, ahşap, linolyum, bakır, çinko, plastik gibi yüzeylere metal uçlu aletlerle işlenen desenlerin baskı yoluyla başka bir yüzeye aktarılması işlemi olarak tanımlanır (Küçüköner, 2012: 3).

Ağaç gravür, şimşir veya limon ağaçlarından yapılan kalıpların oyulmasıyla oluşturulmaktadır ve fotoğrafların yaygın olarak kullanılmadığı dönemlerde illüstrasyon yapmak için tercih edilmiştir. Genelde lifli yapıda kalıplar kullanılır (Yeates, 2016: 18). Ağaç baskıyı ayıran özellik, resmin yüzeye oyularak işlenmesidir; kalıbın liflerinin, basılacak desenle paralellik göstermesi baskıyı kolaylaştırır (Akan, 2000: 151).

Metal gravür ise, metal plakaların kazınarak veya oyularak oluşturduğu çukur baskı tekniğidir. Bu işlem, plakaları doğrudan kazımak veya asitle aşındırmakla gerçekleştirilir ve metal gravür, asitli ve asitsiz olmak üzere ikiye ayrılır (Akan, 2000: 55).

İtalya'da Rönesans dönemi plastik sanatlarda önemli ilerlemeler kaydederken, Almanya'da gravür sanatı bu dönemde büyük bir gelişim göstermiştir. Albrecht Dürer, bu süreçteki en önemli figürlerden biri olmuş ve eserleri Alman gravür sanatını zirveye taşımıştır. Dürer'in çalışmaları, Avrupa'da büyük bir etki yaratmış ve bu sanat dalının daha geniş bir kitleye ulaşmasına olanak sağlamıştır (Çelik, 2000: 9). Gravür sanatının evriminde önemli bir yer tutan ilk kazıma baskıları, Martin Schongauer tarafından başlatılmış ve Dürer de bu teknikten etkilenmiştir. Ayrıca, bakır kazıma tekniğini geliştiren Augsburg'lu sanatçı Daniel Hopfer, kimyasal oyma yöntemini ilk kez uygulamış, Dürer ise kısa bir süre sonra bu teknikleri benimsemiştir (Albayraktar, 1999: 8).

Albercht Dürer Yaşamı ve Sanatı

Albrecht Dürer, 21 Mayıs 1471'de Nürnberg'de doğdu. Babası orta halli bir kuyumcu olan Dürer, zor koşullar altında büyüüp yetişmiştir. Kısa bir eğitim sürecinin ardından babasının yanında kuyumculuk mesleğini öğrenmeye başlayan Dürer, bu süreçte zanaatın temel bilgilerini edinmiştir (Eberlein, 2003: 8; Kadioğlu, 2012: 36). Bu eğitim, Dürer'in ilerideki gravür eserlerinin başarısında önemli bir rol oynamıştır.

1486'da Albrecht Dürer, ressam ve ahşap baskı ustası Michael Wohlgemut'un atölyesine çırak olarak gönderilmiştir. Wohlgemut, Dürer'e resim sanatının inceliklerini öğretmiştir. Çıraklık döneminin ardından Nürnberg'den ayrılıp Frankfurt, Hollanda ve Strazburg gibi şehirlerde farklı ustalarla çalıştı. Strazburg'da Nikolaus Gerhaert Van Leyden'in atölyesinde kısa bir süre çalıştıktan sonra Basel'e geçti. 1494'te Nürnberg'e geri döndüğünde nişanlısı Agnes Frey ile evlendi (Hayalperest Yayınları, 2016: 7-8).

19 yaşında Michael Wohlgemut'un yanında stajyerlik sürecini tamamlayan Albrecht Dürer, kültürel perspektifini genişletmek amacıyla 1490-1494 yılları arasında Avrupa'da uzun bir keşif yolculuğuna çıkmıştır. Nisan 1490 ile Mayıs 1494 arasında yaptığı bu seyahatin ayrıntıları bilinmemektedir. Nordlingen ve Ulm'u ziyaret ettikten sonra Konstans'a uğrayan Dürer, Baviera boyunca seyahat ederken Basel'de kaldığı süre boyunca sanat ve edebiyat çevreleri ile ilişki kurmuş, önemli baskı işleri geliştirmiştir. Bu dönemde eserlerinde nesneleri doğru şekilde tasvir etme ve karakter yapılarını vurgulama isteği öne çıkmıştır (Günay, 1997: 142). Ren Nehri boyunca seyahat ederken, Hans Baldung Grien ile dostluk kurmuş ve geçimini resimler yaparak sağlamıştır. İtalyan hümanist çevreleriyle doğrudan etkileşime geçmek üzere 1495 yılında Padova, Mantova ve Venedik'i ziyaret etmek için İtalya'ya yola çıkmıştır (Özturan, 2004: 16-20).

Albrecht Dürer'in Gravürlerinde Figür

Albrecht Dürer, İtalyan sanat eserlerindeki insan vücudunun klasik güzelliğinden ve ifadecilik değerlerinden etkilenmiştir. Bu dönemde yaptığı ilk çıplak çizimler, oranlar konusuna ilgisini göstermektedir. Dürer'in oran teorisi, insan vücudunu doğru tasvir etme kanunlarını ortaya koymaktadır ve iki dönemde incelenebilir: Birincisi, 1502-1506 yılları arasındaki uygulamaya dayalı ve geleneksel dönem; ikincisi ise İtalya'dan döndükten sonraki bilimsel dönemdir. İlk dönemde, Dürer, İtalyan sanatçılar tarafından kopyalanan klasik örnekleri ve Vitruvius'un eserlerini incelemiş, figürleri şematik olarak ele alarak cetvel ve pergel kullanmıştır. İkinci dönemde ise, İtalyan yöntemlerini izlemiş fakat normal vücutları çalışmayı tercih etmiştir. Hareket halindeki figürlerin resimlenmesinde, bu figürlerin vücut kalıplarını geometrik birimlere bölerek kısaltmayı başarmıştır (Günay, 1997: 147-149).

Dürer, kadın ve erkek figürlerini çizerken uzuvların oranlarını ve birleşim yerlerinin özelliklerini matematiksel oran ve orantıya uygun olarak maksimum gerçekçilikle sayısal ölçü verileriyle betimlenmiştir. Örneğin, ense ve omuzlar arasındaki oranları onda bir ve üçte iki gibi verilere göre tanımlamıştır. Ayrıca, alt ve üst çene oranları da sayısal olarak düzenlenmiştir. Alın, burun, gözler, kulaklar ve ağız gibi formlar da aynı yöntemle betimlenmiştir. Erkek figürlerde boy, sekiz kısma bölünmüş, birinci kısma kafa yerleştirilmiş ve uzuvlar diğer kısımlarda orantılı şekilde ana vücuda bağlı olmuştur. Dürer'e göre, insan figürünün oranlanmasında ölçü birimi olarak baş, temel alınmıştır. İnsan boyunun sekizde biri başa, kalan sekiz parçanın yedisi ise baştan ayak ucuna kadar olan kısma denk gelmektedir. (Dürer, 1532: 1-40).

Eserlerinin İncelenmesi

Kadın Figür

Albrecht Dürer, insan anatomisi ve orantısı üzerine derinlemesine araştırmalar yapmıştır. Dürer'in sanatı "biçimci" olarak adlandırılır. Birçok eserinde güzelliğin gizemini keşfetmeye yönelik denemeler yapmıştır (Gökçek, 2012: 5). Dürer, son makalesinde yer verdiği çizimlerde farklı yaş ve beden tiplerine insan figürlerinin ideal ölçü ve oranlarına ayrıntılı biçimde odaklanmaktadır. Çalışmalarında, insan bedeninin oranlarına olan ilgisi ve hümanist duyguları belirgin şekilde görülmektedir. Dürer, insan figürünü hümanizm ruhuyla betimlerken, oranları ve mekanı en iyi şekilde aktarmak için çaba sarf etmiştir (Kurteş, t.y.: 7). Dürer' in bu gravür eserinde sağındaki kapı aralığından bakan şeytan ve yerde duran kuru kafa ile kemik ölüm ve kötülüğü simgelemektedir. Nar, doğurganlığın ve bereketin alegorisidir (Erdoğan, 2016: 34). Cehenneme açıldığı düşünülen sağ taraftaki kapının açılmasıyla görülen kadın figürlerinin cadı olduğu varsayılmaktadır (Kadioğlu, 2012: 62). Bu eserde özellikle cadı olan kadınların birbirlerine bakmasında Mantegna'nın etkisi görülmektedir. Üzerinde büyü yazıldığı varsayılan yukarıdaki gizemli küre, Albrecht'in gizli olana ilgisini yansıtmaktadır (Meisterdrucke, 2025a).



Görsel 1. Albrecht Dürer, "Dört Kadın", Gravür, 1497, 19 x 11,1 cm

Kadın, mitolojide tarih boyunca doğurganlık ve bereket temalarıyla anlatılırken, aynı zamanda anneliğin mahremiyeti ve korunmaya alınması gibi unsurlar da ön plana çıkmıştır. Bu betimlemelerde kadın, hem erotik bir simge olarak temsil edilirken hem de doğurganlık ve anneliğin kutsallığı vurgulanmıştır. Âdem ve Havva ile başlayan, sonrasında tanrıçalar aracılığıyla devam eden bu anlatım çizgisi, kadın figürünü hem doğal ve saf hem de kutsal olarak resmeder. Albrecht Dürer'in "Meryem İsa'yı Emzirirken" (Görsel 2) gravüründe de bu temalar kendini gösterir. Gravürde Meryem, göğsü açık olmasına rağmen eli ile göğsünü kapatarak anneliğin mahremiyetini ve kutsallığını vurgular. Giyimiyle güzelliği ön plana çıkan Meryem, erotizmi de yansıtırken, aynı zamanda kapalı veya örtülü duruşuyla ahlaki değerler ve erdemi temsil eder. Böylece, hem anneliğin kutsallığı hem de kadın bedeninin erotik ve estetik yönleri, bu sanat eserinde uyum içinde betimlenmiştir (Sabancılar, 2018: 1393).



Görsel 2. Albrecht Dürer, "Meryem İsa'yı Emzirirken", Gravür, 1519, 11,5 x 7,3 cm.

Erkek Figür

Dürer'in "Gaydacı" adlı gravür eseri, üretiminde kullanılan teknik açısından önem taşımakta ve bu yönüyle sanatçının diğer çalışmalarından ayrılmaktadır. Bu teknikte doğa ve çevre betimlemelerine ya hiç yer verilmez ya da hafif vurgulamalarla geçiştirilir. Böylece eserdeki figürün heykelsi bir görünüm kazanarak her açıdan esere hâkim olması hedeflenir. Dürer'de bu çalışmasında bu tekniği kullanılarak figürün dar ve karanlık bir plana yerleştirmiştir. Bu baskı sanatında boş arka plan figüre heykelsi bir nitelik taşımaktadır (Müller, 2011: 11). Dürer, bu eserinde çevreyi arka planda tutarak figürü merkeze yerleştirmiş; böylece özgün kompozisyon anlayışıyla dikkat çekici bir odak dengesi kurmayı başarmıştır (Özkan, 2015:1103; Meisterdrucke, 2025) (Görsel 3).



Görsel 3. Albrecht Dürer, "Gaydacı", Gravür, 1514

Albrecht Dürer'in bu gravüründe (Görsel 4), bir dağ yamacında açık hava ortamında, büyük bir ağacın altında karmaşık bir sahne tasvir edilmiştir. Eserin merkezinde, uzun ve geniş kıyafetler giymiş, ayakları çıplak olan bir erkek figür yer almaktadır. Bu figür gökyüzüne bakarken, yanında, başı görünmekle birlikte yüzü gözükmeyen başka bir figür onu öperek başını eline koymuştur. Ayrıca, ortada duran figürün kalçasına bağlı bir halat, başka bir figür tarafından çekilmektedir. Yine aynı figürleri çevreleyen askerler, figürün elbisesinin yakasından tutmakta, onu arkasından bağlamaya çalışmakta ve mızrağını onun üzerine doğrultmaktadır. Arka planda ise çeşitli savaş aletleri tutan figürler yer almakta olup, detaylar karmaşık bir savaş ve kurtulma temasını yansıtmaktadır. Eserin sağ alt köşesinde, elindeki kılıcı havaya kaldırmış ve yerde yatan adamın bileğinden tutan yaşlı bir figür de bulunmaktadır. Bu kompozisyonda, Dürer özellikle merkezde yer alan İsa figürüne vurgu yaparak, onun olaylar dahilindeki önemini ön plana çıkarmıştır (Erikli, 2019: 56-58).



Görsel 4. Albrecht Dürer,
“Esir Alınan Mesih”, Gravür,
1510, 39 x 28 cm.

Hayvan Figürü

Dürer'in çizdiği at figürlerinden, at cinsleri konusunda bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Kemik yapısı daha iri, başı daha büyük, bacakları daha kalın ve kısa, güçlü bir at resmedilmiştir. At figürlerini çizerken her bir bölümü, karelere bölünmüş ve çevrelenmiştir. Sanatçı, bu kareleme sistemi sayesinde atların bacakları, gövdeleri, boyunları ve başları gibi

bölgelerinin ölçümlerini ve kâğıda yerleştirmeyi rehber olarak kullanmıştır. Albrecht, bu yöntemi uygulayarak gerçekçi bir at figürü çizmeyi amaçlamıştır (Silver & Chipps Smith, 2010: 115-129). Dürer, bu gravüründe at figürüne oryantal bir bakış açısıyla yaklaşmış atı daha güçlü daha ihtişamlı gösterebilmek için atın bacaklarını, kaslarını, boynunu, kafasını olduğundan daha büyük ve kalın tasvir ederek bu at figürüne oryantal bakış açısını göstermiştir (Meisterdrucke, 2025) (Görsel 5).



Görsel 5. Albrecht Dürer,
“Büyük At”, Gravür, 1505

Bu çalışma, Tietze'ye göre, Dürer'in "Küçük At" gravüründe, figürlerin oranlarını belirleme amacı güdüldüğü görülmektedir (Görsel 6). Panofsky'nin görüşüne göre, gravür, at figürünü yan perspektiften sunarak mükemmel oranları ortaya koymayı hedeflemektedir (Strauss, 1973: 136). Gravürde, sırtı uzun ve iri bacaklı, etkileyici bir başa sahip at betimlenmiştir (Silver & Chipps Smith, 2010: 115-129). Dürer'in figür çalışmalarında matematiksel oran ve oranlamaya olan hassasiyet açıkça görülür. At, simgesel bir obje olarak ele alınmakla birlikte, bütün uzuvları tam yan profilde ve gerçekçi ölçülerle tasvir edilmiştir. Arka plandaki görüntüler koyu tonlarda işlenirken, at daha açık tonlarla vurgulanarak, gerçekçi oran ve orantılarla başarıyla anlatılmıştır.



Görsel 6. Albrecht Dürer, "Küçük At", Gravür, 1505

Sonuç

Rönesans, Avrupa'da kilisenin etkisini azaltarak özgür ve yaratıcı düşüncenin gelişmesine olanak sağlamış, sanat ve bilimde yeniliklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanatçılar, dini temalardan uzaklaşarak doğa, insan ve gündelik yaşam gibi konulara yönelmiş, bu da sanatın çeşitlenmesini ve toplum tarafından daha fazla ilgi görmesini sağlamıştır. Baskı sanatlarının gelişimi, kültürel ve bilimsel eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuş, iletişim kanallarının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Albrecht Dürer, gravür baskı tekniklerini

kullanarak eserlerini çoğaltmış ve bu yöntemle sanatın daha geniş bir kitlelere yayılmasını sağlamıştır.

Albrecht Dürer'in gravürleri, yüksek detay ve titiz işçilikle dikkati çeker. Bu becerilerin, Dürer'in çocuklukta aldığı kuyumculuk eğitimi ve sabırlı çalışma yöntemine dayandığı söylenebilir. Matematik ve geometri bilgisini sanatına başarıyla yansıtan Dürer, perspektif ve anatomik gerçekçiliği ön planda tutmuş; bu yönüyle, Leonardo da Vinci'den sonra anatomik çizimlerde en etkin uygulayıcılardan biri olarak kabul edilmiştir. Dürer'in gravürlerinde ışık-gölge dengesi, ince kazıma becerisi ve figürlerin yüz ifadeleri duygu ve düşünceleri etkili bir şekilde yansıtır.

Analiz edilen eserlerde, perspektif, kompozisyon, ışık-gölge geçişleri ve anatomik gerçeklik açısından yüksek bir başarı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Küçük ebatlara rağmen detayların titizlikle işlendiği görülmektedir. Figürler, eserin temasına uygun olarak betimlenmiş; dini konularda Meryem Ana, masum bir güzellik ile tasvir edilmiştir. Dürer, toplumsal ve kültürel bağlamı eserlerinde ustalıkla yansıtmış, tarihsel ve mitolojik unsurları iyi harmanlayarak geçmişle günümüz arasında güçlü bağlar kurmuştur.

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Cansu Yapal  <https://orcid.org/0009-0006-7385-3620>

Eda Seda Tosun  <https://orcid.org/0000-0002-1170-7664>

Kaynakça

- Abdurrahim, A. (2021). *Avrupa rönesansının diyalektiği* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kilis.
- Ağırbaş, S. (2012). *Rönesans dönemi İtalyan resimde doğa-figür ilişkisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Akalan, G. (2000). *Gravür*. Ankara: Kale Seramik Sanat Yayınları.

- A, Y. (2021). *Alman Rönesans resim sanatında cennet imgesi ve bahçe algısı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Albayraktar, N. A. (1999). *Metal gravür sanatında çizgi-doku-yüzey etkileşime plastik çözümleme açısından yaklaşım* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Beksaç, E. (1994). *Avrupa sanatı*. İstanbul: Ceren Yayınevi.
- Burke, P. (2017). *Avrupa'da Rönesans* (U. Abacı, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Corbin, A. Courtine, J. ve Vigerollo, G. (2011). *Bedenin tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Çelik, H. (2000). *Gravür sanatı* (3. Basım). Ankara: Engin Yayıncılık.
- Erdoğan, F.C. (2016). *Sanatın büyük ustaları: Dürer*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Erikli, A. A. (2019). *Albrecht Dürer tasvirlerinde Passion ikonografisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın tarihi*. Ankara: Kolaj Kitaplığı Yayınları.
- Goody, J. (2010). *Osmanlı araştırmaları*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi.
- Gökçek, Ö. (2012). *Albrecht Dürer' in Melancolia I gravürünün sembolik anlatımdaki yeri*. Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir.
- Günay, E. (1997). *Ortaçağ sonu ve Rönesans'ta bireysellik ve otoportreler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hand, J. O. (1993). *German Paintings of the fifteenth through seventeenth centuries*. Washington: Cambridge University Press.
- Karaçay, Ç. (2023). Floransalı ressam Giotto Di Bondone resimlerinde Selçuklu halı motiflerinden izler. *Sanat Yazıları Dergisi*, 8, 137-157.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatın öyküsü* (D. Zaptçıoğlu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Kurteş, C. (2020). Albrecht Dürer' in gravürleri üzerine bir analiz. *Ahmet Yakupoğlu Anısına 3. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu*, Kütahya.
- Küçüköner, H. (2012). *Gravür sanatı tarihi ve modern uygulamalar* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Meisterdrucke, (2025a, 13 Mayıs). "Dört Cadı". <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Albrecht-D%C3%BCrer/1309324/D%C3%B6rt-Cad%C4%B1-%28D%C3%B6rt-%C3%87%C4%B1plak-Kad%C4%B1n%29.htm> adresinden erişilmiştir.
- Meisterdrucke, (2025b, 13 Mayıs). "Gaydacı". <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Albrecht-D%C3%BCrer/1273352/gaydac%C4%B1.html> adresinden erişilmiştir.
- Meisterdrucke, (2025c, 13 Mayıs). "Büyük At". <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Albrecht-D%C3%BCrer/1245664/b%C3%BCy%C3%BCk-at.html> adresinden erişilmiştir.
- Müller, J. (2011). Albrecht Dürer's peasant engravings: A different laocoön, or the british od aesthetic subversion in the reformation. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 3(1).
- Nawar, A. M. C. (1999). *Tarih Avrupa El Hadis Min Asir El Nahza Hatta El Harip El Alamiyede El Ula*. Kahira: Dar Fikir El Arapi Yayın Evi.
- Öndin, N. (2017). *Rönesans ve simya*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Özkan, S. (2015). Albrecht Dürer' in baskı resimlerinde oyun, dans ve folklorik özellikler. *Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi*. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Özman, Z. S. (1996). *Avrupa Birliğini oluşturan tarihi ve kültürel süreçler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sabancılar, D. (2018). Hatice Bengisu'nun ağaç baskılarında kadın imgesi. *Ulakbilge*, 6(29), 1389-1410.
- Silver, L. & Chipps Smith, J. (2010). *The Essential Dürer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Strauss, W. L. (1973). *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*. New York: Dover Publications.
- Şen, N. (2017). *İklim ve sanat bağlamında iklimin rönesans resim sanatına etkisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Turani, A. (2012). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kadioğlu, B. (2012). *Albrecht Dürer*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yeates, S. (2016). "Learn to Earn from Printmaking" Legend Press Publication.
https://play.google.com/store/books/details/Susan_Yeates_Learn_to_Earn_from_Printmaking?id=PrBeDwAAQBAJ&hl=tr&gl=US adresinden erişilmiştir.
- Zaimoğlu, Ş. (2018). *Gravürde acı ve ölüm teması* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ.