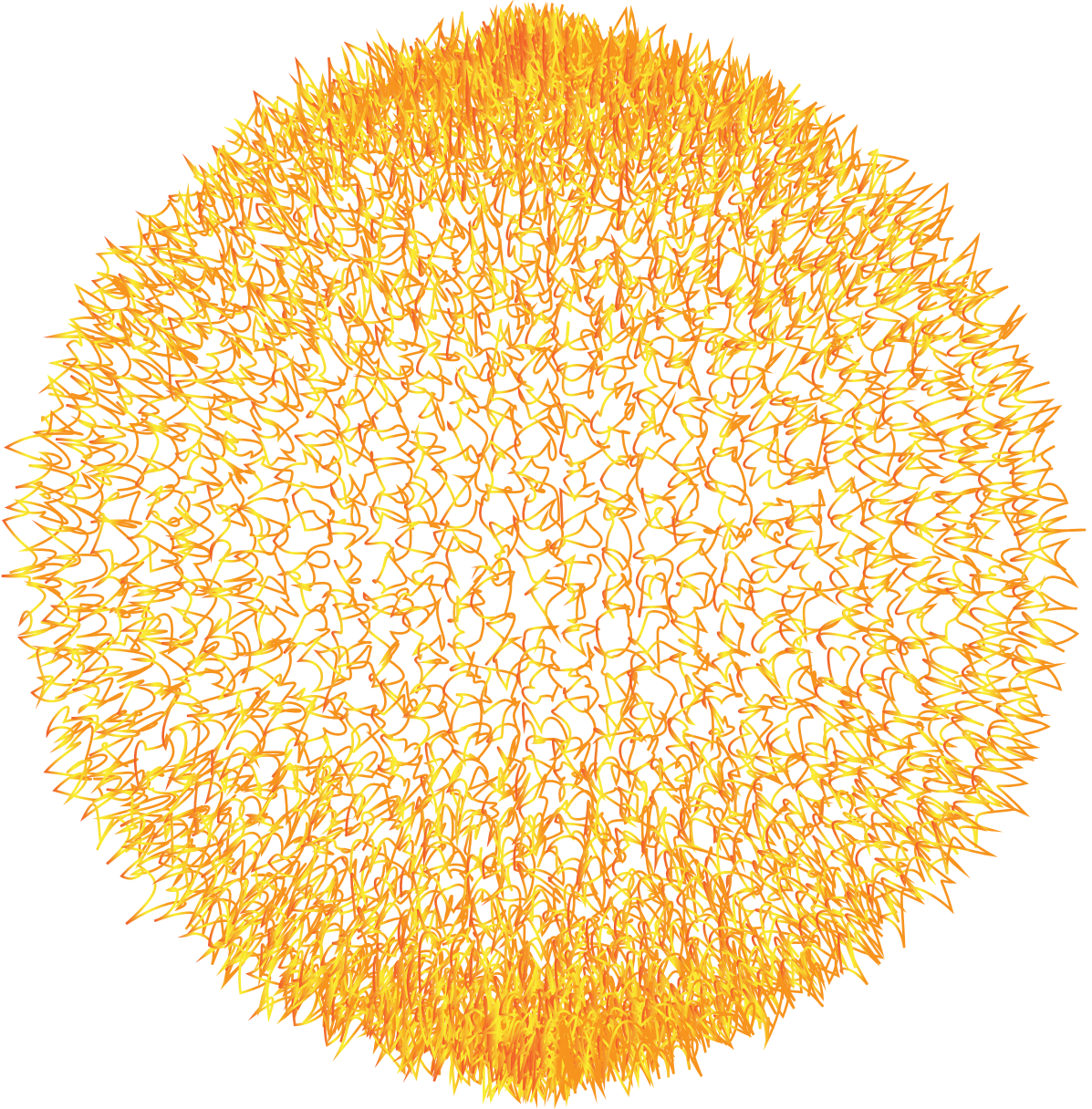




ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART
Yıl/Year: 7, Sayı/Issue: 18, Ağustos/August, 2026



Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ekin Su KUZU

Sunuş Yazısı / Editorial Note

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi- Ağustos 2026 (18. Sayı)

International Journal of Communication and Art- August 2026 (Issue 18)

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

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi'nin 18. sayısında, sanat, iletişim, görsel kültür ve dijital medya araştırmalarını farklı kuramsal ve yöntemsel yaklaşımlarla ele alan disiplinlerarası çalışmalarını sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyorum.

Bu sayıda yer alan araştırmalarda; etkileşimli infografiklerde görsel retorik ile bilişsel süreçler arasındaki ilişkinin incelenmesinden, Apollinaire ve Dufy'nin modern *bestiarium* yorumunun şiir ve ağaç baskı ekseninde değerlendirilmesine; fotoğrafın toplumsal farkındalık oluşturmadaki rolünün dijital bağımlılık temsilleri üzerinden ele alınmasından, iletişim eğitimi literatüründe üretken yapay zeka odaklı dönüşümün bibliyometrik yöntemlerle haritalandırılmasına kadar dijital çağın iletişim ve sanat pratiklerine ilişkin güncel tartışmalara katkı sunmaktadır. Sayının son makalesi ise Sliman Mansour'un resimlerini direniş, kimlik ve temsil kavramları çerçevesinde değerlendirerek sanatın toplumsal hafıza ve kültürel ifade süreçlerindeki işlevini yeniden düşünmeye olanak sağlamaktadır.

Bu sayıda yayımlanan çalışmaların sanat, iletişim ve kültürel çalışmalar alanlarında yürütölen araştırmalara katkı sağlamasını diliyorum; dergimize değerli çalışmalarıyla katkıda bulunan tüm yazarlarımıza ve titiz değerlendirmeleriyle yayın sürecine destek veren hakemlerimize teşekkür ediyorum.

Saygılarımla,

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi

Dear readers and authors of the International Journal of Communication and Art (IJCOMAR),

It is my pleasure to present the 18th issue of the *International Journal of Communication and Art*, which brings together interdisciplinary studies addressing art, communication, visual culture, and digital media through diverse theoretical and methodological perspectives.

The studies featured in this issue examine topics ranging from the relationship between visual rhetoric and cognitive processes in interactive infographics to the interpretation of Apollinaire and Dufy's modern *bestiary* through poetry and woodcut. They also address the role of photography in raising social awareness through representations of digital addiction and provide a bibliometric mapping of the generative artificial intelligence-driven transformation of communication education literature, thereby contributing to current discussions on communication and artistic practices in the digital age. The final article explores the paintings of Sliman Mansour through the concepts of resistance, identity, and representation, offering further insight into the role of art in shaping collective memory and processes of cultural expression.

I hope that the studies presented in this issue will provide valuable perspectives for researchers in the fields of art, communication, and cultural studies. I would also like to express my sincere gratitude to all authors for their valuable contributions and to our reviewers for their careful evaluations throughout the publication process.

Sincerely,

Assoc. Prof. Dr. Ezgi TOKDİL

International Journal of Communication and Art

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. Bülent POLAT / İnönü Üniversitesi, Türkiye

Editör Kurulu

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

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

Doç. Dr. Savaş KESKİN / Bayburt 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)

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

Dr. Öğr. Üyesi 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)
Dr. Yahya HİÇYILMAZ / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye (Sanat Eğitimi)
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 / Azerbaijan Devlet Ressamlık Akademisi, Azerbaijan
Dr. Elda KATORRI / University of Tirana, Albania
Dr. Ramil MEMMEDOV / Azerbaijan Devlet Ressamlık 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, Azerbaycan
Doç. Dr. Bextiyar YUSUBOV / Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi, Azerbaycan
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

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 Editörü

M. Gani GENÇER / Bağımsız Araştırmacı, Türkiye

Dizinler

ERIHPLUS

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



İçindekiler / Contents

- | | | |
|-------|---|--|
| 1-17 | Etkileşimli infografiklerde görsel retorik ve bilişsel ekonomi
<i>Visual rhetoric and cognitive economy in interactive infographics</i>
Duygu Aktaş Durmuş | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 18-36 | Apollinaire ve Dufy'nin modern bestiarium yorumunda şiir ve ağaç baskı
<i>Poetry and woodcut in Apollinaire and Dufy's modern bestiary interpretation</i>
Burçak Balamber | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 37-56 | TFSF'nin toplumsal farkındalık sergileri üzerine bir inceleme: Yeşilay uluslararası bağımlılıkla mücadele 2024 fotoğraf sergisinde dijital bağımlılığın temsili
<i>An examination of TFSF's social awareness exhibitions: The representation of digital addiction in the case of the Yeşilay international struggle against addiction 2024 photography exhibition</i>
Ersin Berk | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 57-73 | Otomasyondan üretken yapay zekaya: iletişim eğıtими alan yazınının RStudio ile bibliyometrik haritalandırılması (2018-2026)
<i>From automation to generative ai: a bibliometric mapping of communication education literature with RStudio (2018-2026)</i>
Recep Altay | Araştırma
Makalesi
Research
Article |
| 74-86 | Sliman Mansour resimlerinde direnişin temsili üzerine bir inceleme
<i>An analysis of the representation of resistance in the paintings of Sliman Mansour</i>
Mahmut Özkan | Araştırma
Makalesi
Research
Article |

Etkileşimli infografiklerde görsel retorik ve bilişsel ekonomi

Visual rhetoric and cognitive economy in interactive infographics

Duygu Aktaş Durmuş 

¹ Burdur Mehmet Akif Ersoy University, Faculty of Art and Design, Department of Cartooning and Animation, Burdur, Turkey

zet: Bu alışma, etkileşimli infografiklerin yalnızca veri sunum araçları olarak değil, aynı zamanda kullanıcı dikkatini yönlendiren ve anlam üretimini biçimlendiren görsel retorik yapılar olarak nasıl işlediğini incelemeyi amaçlamaktadır. Dijital iletifim ortamında giderek artan veri yoğunluğu ve dikkat kıtlığı, bilgiyi görünür kılmanın ötesinde anlamlı ve sürdürülebilir biçimde aktarabilmeyi önemli bir tasarım sorunu haline getirmektedir. Bu bağlamda çalışma, etkileşimli infografiklerde görsel retorik stratejilerinin kullanıcı deneyimi ve bilişsel süreçlerle ilişkisini değerlendirmektedir. Araştırma, görsel retorik, veri görselleştirme, anlatısal görselleştirme, dikkat ekonomisi ve bilişsel yük kuramlarına dayanan nitel bir literatür incelemesi yöntemiyle yrtlmştr. Alan yazınındaki kuramsal çalışmalar karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmiş; veri seçimi, görsel temsil, etkileşim tasarımı ve anlatısal yönlendirme bileşenleri görsel retorik açısından analiz edilmiştir. Bulgular, etkileşimli infografiklerin nötr bilgi aktarım araçları olmaktan ziyade kullanıcıların dikkatini belirli veri noktalarına yönlendiren, yorumlama süreçlerini çerçeveleyen ve anlamlandırmayı etkileyen retorik yapılar olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte görsel vurgu, etkileşim seçenekleri ve anlatısal öğelerin bilinçsiz veya aşırı kullanımı, kullanıcıların bilişsel yükünü artırarak bilgi edinme sürecini olumsuz etkileyebilmektedir. Çalışma sonucunda etkili etkileşimli infografik tasarımının yalnızca dikkat çekmeye değil, dikkat yönetimi ile bilişsel ekonomi arasında dengeli bir ilişki kurmaya bağlı olduğu ortaya konulmuştur. Bu nedenle görsel retorik ilkeleri ile bilişsel yük kuramlarının birlikte değerlendirilmesi, kullanıcı odaklı ve anlamlı veri iletifimi için önemli bir kuramsal ereve sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Etkileşimli infografik, görsel retorik, veri görselleştirme, dikkat ekonomisi, anlatısal görselleştirme

Abstract: This study examines how interactive infographics function not only as tools for presenting data but also as visual rhetorical structures that direct user attention and shape the construction of meaning. In digital communication environments marked by increasing data density and the scarcity of attention, the challenge lies not merely in making information visible but in communicating it meaningfully and sustainably. In this context, the study evaluates the relationship between visual rhetorical strategies in interactive infographics and user experience and cognitive processes. The research was conducted through a qualitative literature review grounded in visual rhetoric, data visualization, narrative visualization, the attention economy, and cognitive load theory. Theoretical studies in the literature were comparatively examined, and the components of data selection, visual representation, interaction design, and narrative guidance were analyzed from a visual rhetorical perspective. The findings show that interactive infographics are not neutral instruments of information transfer; rather, they are rhetorical structures that direct users' attention to particular data points, frame interpretive processes, and influence the construction of meaning. However, the uncritical or excessive use of visual emphasis, interaction options, and narrative elements may increase users' cognitive load and adversely affect information acquisition. The study concludes that effective interactive infographic design depends not only on attracting attention but also on establishing a balanced relationship between attention management and cognitive economy. Accordingly, considering principles of visual rhetoric together with cognitive load theory offers an important theoretical framework for meaningful data communication designed around users.

Keywords: Interactive infographic, visual rhetoric, data visualization, attention economy, narrative visualization

Citation: Aktaş-Durmuş, D. (2026). Visual rhetoric and cognitive economy in interactive infographics. *International Journal of Communication and Art*, 7(18), 1-17.

Extended Abstract

This study examines interactive infographics not merely as technical tools for making data visible but as visual rhetorical structures that guide attention, frame interpretation, and shape meaning through design. In contemporary digital communication environments, data production and circulation have expanded rapidly, while users' attentional capacity remains limited. Thus, the central design problem is no longer only how to provide access to information but also how to organize what users notice, how they interpret it, and how much cognitive effort is required to process it. Interactive infographics are especially significant because they combine visual representation, text, narrative, and user action within a single interface. They therefore function as selective meaning-making environments within the attention economy of digital culture.

The main purpose of the study is to examine theoretically the relationship between visual rhetorical strategies and cognitive economy in interactive infographics. The study focuses on how design components such as data selection, visual encoding, color, scale, typography, metaphor, animation, filtering, zooming, sorting, and narrative guidance direct users toward particular reading paths. In this respect, the interactive infographic is not treated as a passive surface that simply transmits data. Rather, it is understood as a cognitive-rhetorical form of communication that establishes a relationship between users and data while regulating that relationship through design. This perspective brings together visual persuasion, data storytelling, and cognitive load as interconnected dimensions of the same design experience.

Methodologically, the research is designed as a qualitative theoretical study. It does not employ an experimental or applied method. Instead, it reviews and synthesizes academic literature in visual rhetoric, visual argumentation, data visualization, narrative visualization, data storytelling, attention economy, multimedia learning, and cognitive load theory. Through conceptual synthesis, key concepts from these fields are comparatively evaluated and integrated into a theoretical framework for understanding interactive infographic design. This framework is organized around four dimensions: the scarcity of attention in digital environments, the communicative capacity of interactive infographics, the construction of meaning through visual rhetoric, and the regulation of user experience through cognitive economy. The study's theoretical contribution lies in connecting concepts that are often discussed separately and applying them to interactive infographic design.

The findings indicate that interactive infographics cannot be considered neutral instruments of information transfer. Every decision about what data to include, how to encode it visually, and which interaction options to provide affects what users see, which relationships they recognize, and how they interpret information. Elements such as color, composition, scale, icons, titles, explanatory text, and interface controls are therefore not merely aesthetic or functional choices. They operate as rhetorical devices that emphasize some meanings while reducing the visibility of others. Similarly, interaction should not be understood as complete user freedom. Filters, default views, navigation structures, and layered data displays allow users to explore information, but they also define the boundaries of that exploration. In this sense, an interactive infographic does not simply allow data to "speak for itself"; it constructs the conditions under which data becomes readable and meaningful.

The study also emphasizes the importance of narrative visualization. Narrative structures can make complex data relationships easier to understand and help users remember key information. However, strong narrative guidance may also limit independent exploration. Therefore, effective interactive infographic design requires a careful balance between author-driven narrative flow and user-driven discovery. A successful design should not present every possible path at once, nor should it completely control interpretation. Instead, it should provide a clear, meaningful, and cognitively manageable structure in which users can make purposeful choices.

Cognitive economy is presented as a central concept for explaining this balance. It refers to the ability of an interactive infographic to organize visual, verbal, and interactive elements in ways that support meaning-making without imposing unnecessary mental effort. Visual emphasis, animation, sound, metaphor, and multiple interaction options can attract attention and increase engagement. Yet, when used excessively or inconsistently, they may overload users' working memory and weaken comprehension. By contrast, the coherent arrangement of visual and verbal elements, the appropriate placement of text, the reduction of irrelevant details, and the meaningful limitation of interaction options can support comprehension, memorability, and user experience.

In conclusion, the study argues that interactive infographics are powerful communication systems that shape attention, interpretation, and learning in the digital age. Their effectiveness depends not only on visual appeal or technological novelty but also on the balanced integration of rhetorical guidance,

narrative clarity, interaction design, cognitive efficiency, and ethical responsibility. A well-designed interactive infographic should bring users closer to data while protecting them from unnecessary cognitive costs. Future empirical research should examine how different levels of interaction affect attention, cognitive load, learning outcomes, and decision-making. It should also investigate how visual rhetoric and cognitive economy operate in emerging infographic systems supported by augmented reality, virtual reality, and artificial intelligence.

Giriş

Dijitalleşmenin hızlandığı günümüzde bireyler, tarihsel ölçekte benzeri az görülen bir veri ve bilgi akışıyla karşı karşıya kalmaktadır (Hodas ve Lerman, 2013, s. 1). Bu yoğun akış, dijital iletişim ortamlarında yalnızca daha fazla bilgiyle karşılaşmayı değil, bireylerin hangi bilgiye yöneleceğini seçme biçimlerini de dönüştürmektedir. İnternet, mobil teknolojiler, sosyal medya platformları ve veriye dayalı hizmetler bilginin üretilme ve dolaşıma girme hızını artırırken kullanıcıların sınırlı dikkat kaynakları üzerinde yoğun bir baskı oluşturmaktadır (Simon, 1971; Chujyo vd., 2026). Bu durum, çağdaş dijital ortamın bilgi bolluğu ile dikkat sınırlılığı arasındaki gerilim üzerinden değerlendirilmesine imkan vermektedir. Gündelik yaşamın hemen her alanında hissedilen bilgi yoğunluğu, sorunu veriye erişim meselesinin ötesine taşımakta; erişilen verinin nasıl algılandığı, yorumlandığı ve anlamlı bir zihinsel yapıya dönüştürüldüğu sorusunu öne çıkarmaktadır (Hegarty, 2005; Munzner, 2014). Bilgi tasarımıının temel işlevi de veriyi görünür kılmının ötesinde, kullanıcı için anlamlı ve izlenebilir bir düzen oluşturmaadır. Bu nedenle günümüz iletişim ortamındaki temel mesele, bilginin yalnızca varlığı ya da erişilebilirliği değil; kullanıcı dikkatinin nasıl yönlendirildiği, içeriğin nasıl düzenlendiği ve verinin hangi tasarım koşulları altında anlamlı hale geldiğidir (Davenport ve Beck, 2001).

Bilginin karmaşıklığını azaltmak ve daha anlaşılır hâle getirmek amacıyla kullanılan veri görselleştirme uygulamaları, bu dönüşüm sürecinde önemli bir işleve sahiptir. Görselleştirme, dağınık ve çoğu zaman soyut nitelikteki verileri kullanıcıların algısal ve biliifsel süreçleriyle daha uyumlu biçimlerde düzenleme olanağı sunmaktadır (Munzner, 2014, s. 6). Özellikle infografikler, karmaşık veri kümelerinin daha kısa sürede kavranabilmesini destekleyen gorsel iletişim araçları olarak yaygın biçimde kullanılmaktadır; metin, ikon, renk ve gorsel hiyerarşının bütünleşik kullanımı da bu araçların anlaşılabilirlik ve hatırlanabilirlik potansiyelini güçlendirmektedir (Borkin vd., 2013; He vd., 2024). Dijital teknolojilerde yaşanan gelişmelerle birlikte infografikler, statik yapılardan kullanıcı katılımına imkan tanıyan, keşif süreçlerini destekleyen ve farklı bilgi katmanları arasında geçişe olanak sağlayan etkileifimli biçimlere evrilmiştir. Böylece kullanıcı, hazır bir gorsel düzeni izleyen pasif bir alıcı konumunda kalmak yerine veriyle kurduğu ilişki içinde seçim yapan, ayrıntıya inen ve anlamı adım adım kuran bir özne haline gelmektedir (Yi vd., 2007, s. 1). Etkileifimli infografikler bu yönüyle, bilgi sunan görsellerin ötesinde, kullanıcı ile veri arasında dinamik bir ilişki kuran ve keşif sürecini yapılandıran arayüzlerdir (Heer ve Shneiderman, 2012).

Söz konusu değişim, etkileifimli infografiklerin yalnızca teknik ya da estetik ölçütlerle değerlendirilmesinin yetersiz kaldığını göstermektedir. Çünkü görselleştirme tasarımıının her aşamasında anlam üretimine etki eden seçimler bulunur: hangi verilerin dahil edileceği, hangi ilişkilerin vurgulanacağı, hangi açıklamaların gösterileceği ve kullanıcının hangi bilgi yolunu izleyeceği tasarım aracılığıyla belirlenir. Bu bakımdan tasarım, biçimsel bir düzenlemenin ötesinde, verinin hangi bağlam içinde okunacağını belirleyen iletişimsel bir müdahaledir. Etkileifimli infografikler de bilgiyi taşıyan nötr araçlardan çok, anlamı çerçeveleyen ve kullanıcı yorumunu yönlendiren yapılar olarak ele alınmalıdır (Hullman ve Diakopoulos, 2011). Veri iş akışı, gorsel temsil, renk, kompozisyon, açıklama ve etkileifim tercihleri olası yorum alanını genişletebilir ya da daraltabilir; bu nedenle tasarımın yönlendirici niteliği aynı zamanda etik bir sorumluluk da doğurur (Hepworth ve Church, 2018).

Ancak dikkat çekici ve ikna ediciliği yüksek bir görselleştirme üretmek, tek başına etkili iletişim kurulduğu anlamına gelmemektedir. Görsel etkinin kullanıcıda ilgi uyandırması kadar anlamayı, ilişki kurmayı ve hatırlamayı destekleyip desteklemediği de önemlidir (Borkin vd., 2013). Kullanıcıların sınırlı dikkat ve çalışma belleği kapasitesi, her tasarım kararının aynı

zamanda biliifsel sonuqlar uretmesine yol acmaktadir. Gorsel yogunluk, hareketli ogeler, aciklamalar ve cok sayidaki etkileifim secenegi kullanicu deneyimini zenginlestirebilse de gereksiz arama, karfilastirma ve butunlestirme islemleri olusturarak dissal biliifsel yuku arttirabilir (Chandler ve Sweller, 1991; Sweller, 2005). Buna karfilik metin ve gorselin uyumlu yerlesimi, gereksiz ayrıntıların azaltılması ve kullanicıya acık bir ilerleme yolu sunulması, ozellikle sınırlı calisma belleğine sahip kullanicıların islemlere yukunu azaltabilmektedir (Bancilhon vd., 2023; He vd., 2024). Dolayısıyla etkili bir etkileifimli infografiğin basari olcutu yalnızca ne kadar dikkat cektigi değil, dikkat cekme ile biliifsel verimlilik arasında ne olcuğe dengeli bir ilifski kurabildiğidir.

Son yıllarda veri hikayeciliği, anlatısal gorsellestirme ve kullanicu deneyimi alanlarında yurutulen calismalar, verinin yalnızca gosterilmesinin değil, belirli bir anlatı ve etkileifim duzeni icinde yapılandırılmasının da iletifim surecini belirlediğini ortaya koymaktadır (Segel ve Heer, 2010; Schröder vd., 2023). Bununla birlikte literatürde gorsel retorik, anlatısal veri gorsellestirme ve biliifsel yuk cogunlukla ayrı kuramsal gelenekler icinde ele alınmaktadır. Bu ayrıfma, etkileifimli infografiklerin gorsel, sozel, anlatısal ve islemsel bilefenlerden olusan bilefik yapısını aciklamada tekil yaklasımların sınırlı kalmasına neden olmaktadır. Etkileifimli infografikler bir yandan tasarım tercihleriyle belirli yorumları öne cıkarırken, diğer yandan kullanicıya keşif olanağı sunmakta ve bu deneyimi sınırlı biliifsel kaynaklar icinde sürdürmektedir. Bu nedenle gorsel ikna, anlatı duzeni, etkileifim ve biliifsel maliyetin ortak bir çerçevede değerlendirilmesi gerekmektedir (Prantl vd., 2026, s. 2449; Shao vd., 2024).

Yöntem

Bu calisma, etkileifimli infografiklerde gorsel retorik ile biliifsel ekonomi arasındaki ilifskiye incelemeyi amaqlayan nitel bir kuramsal arastırmadır. Calismada veriler, amaqli ve kapsamlı bir literatür taraması yoluyla belirlenen kuramsal ve guñcel calismaların kavramsal olarak incelenmesiyle elde edilmiştir. Bu dogrultuda calisma, literatür taraması ve kavramsal analiz yaklasımına dayanmaktadır.

Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemleri kapsamında kuramsal araştırma modeline dayanmaktadır. Calışmanın kuramsal çerçevesi üç temel literatür eksenini üzerinden olusturulmuştur. İlk eksen, gorsel retorik ve gorsel argümantasyon alanında geliştirilen kuramsal calışmalardan olusmaktadır. Bu kapsamda Barthes'ın (1977) görüntünün düz anlam ve yan anlam katmanlarına ilifşkin yaklasımı, Foss'un (2005) gorsel retorik kuramı, Birdsell ve Groarke'ın (1996) gorsel argüman modeli ile Phillips ve McQuarrie'nin (2004) gorsel retorik figürler sınıflandırması incelenmiştir. Bu kaynaklar, etkileifimli infografiklerde anlam uretiminin ve kullanicu yönlendirmesinin nasıl gercekleftiğini aciklamak amacıyla değerlendirilmiştir.

İkinci eksen, veri gorsellestirme, anlatısal gorsellestirme ve veri hikayeciliği alanındaki calışmaları kapsamaktadır. Bu ekseninde Munzner'ın (2014) gorsellestirme kuramı, Heer ve Shneiderman'ın (2012) etkileifimli analiz modeli, Yi ve arkadaşlarının (2007) etkileifim sınıflandırması, Segel ve Heer'in (2010) anlatısal gorsellestirme yaklasımı ile Hullman ve Diakopoulos'un (2011) gorsellestirme retorici modeli temel alınmıştır. Ayrıca veri hikayeciliğinin kullanicu kavrayışı üzerindeki etkilerini inceleyen guñcel calismalar da değerlendirilmiştir. Bu literatür, etkileifimli infografiklerin veri sunan araçların ötesinde anlatısal ve yönlendirici iletifim sistemleri olarak işleyişini aciklamak amacıyla kullanılmıştır.

Üçüñcü eksen ise biliifsel psikoloji, çoklu ortam öğrenmesi ve biliifsel yuk kuramına ilifşkin calışmalardan olusmaktadır. Bu kapsamda Clark ve Paivio'nun (1991) çift kodlama kuramı, Sweller'ın (1988) biliifsel yuk kuramı, Mayer ve Moreno'nun (2003) çoklu ortam öğrenme kuramı ile Chandler ve Sweller'ın (1991) bölünmüş dikkat (split-attention) yaklasımı incelenmiştir. Bunun yanında bilgi gorsellestirmelerinde dikkat, hafıza ve algısal islemlere süreçlerine odaklanan guñcel arastırmalardan yararlanılmıştır. Bu kaynaklar aracılığıyla

etkileşimli infografiklerde kullanılan retorik stratejilerin kullanıcı üzerinde oluşturduğu bilişsel maliyetler değerlendirilmiştir.

Veri Kaynakları ve Veri Toplama Süreci

Araştırmanın veri kaynaklarını görsel retorik, görsel argümantasyon, veri görselleştirme, anlatsal görselleştirme, veri hikayeciliği, bilişsel psikoloji, çoklu ortam öğrenmesi ve bilişsel yük kuramı alanlarında üretilmiş kuramsal ve güncel akademik çalışmalar oluşturmaktadır. Çalışmada veriler, ilgili literatürün amaçlı/seçici bir kaynak derlemesi ve kavramsal olarak yorumlanması yoluyla elde edilmiştir.

Veri kaynaklarının belirlenmesinde amaçlı ve konu odaklı bir seçim yaklaşımı benimsenmiştir. Bu kapsamda çalışmaya dahil edilen kaynakların, araştırmanın temel kavramlarıyla doğrudan ilişkili olması; görsel retorik, görsel argümantasyon, etkileşimli infografik, veri görselleştirme, anlatı, ikna, dikkat, bellek, öğrenme ve bilişsel yük gibi kavramlardan en az biriyle kuramsal ya da yöntemsel bağlantı kurması ölçüt olarak kabul edilmiştir. Dışlanma kriterleri kapsamında ise araştırmanın odağıyla doğrudan ilişkili olmayan genel tasarım, yazılım, reklam, pazarlama, eğitim teknolojisi ya da insan-bilgisayar etkileşimi çalışmaları kapsam dışında bırakılmıştır. Yalnızca teknik uygulama, arayüz geliştirme, yazılım tanıtımı ya da araç kullanımı üzerine yoğunlaşan; görsel retorik, anlatı, etkileşim, ikna, anlam üretimi veya bilişsel süreçlerle ilişki kurmayan kaynaklar değerlendirmeye alınmamıştır. Statik görselleştirmeleri konu alan çalışmalar ise yalnızca görsel retorik, veri anlatısı, anlamlandırma ya da bilişsel süreçler açısından araştırma probleminde katkı sağladığı durumlarda çalışmaya dahil edilmiştir.

Verilerin Analizi

Verilerin analizinde kavramsal sentez yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle literatürde yer alan temel kavramlar; dikkat ekonomisi, görsel retorik, anlatsal görselleştirme, veri hikayeciliği, bilişsel yük ve çoklu ortam öğrenmesi başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Daha sonra bu kavramlar arasındaki ilişkiler karşılaştırmalı biçimde incelenerek etkileşimli infografiklerin işleyişini açıklayan bütünleşik bir kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Analiz sürecinde özellikle görsel ve sözel retorik stratejilerin kullanıcı dikkatini yönlendirme, anlam üretme ve bilişsel kaynakları düzenleme işlevleri arasındaki bağlantılar üzerinde durulmuştur.

Çalışma bu doğrultuda, etkileşimli infografikleri bir veri görselleştirme tekniğinin ötesinde; dikkat ekonomisi koşullarında çalışan, anlamı çerçeveleyen ve bilişsel kaynakları yöneten bütünleşik iletişim yapıları olarak değerlendiren kuramsal bir model önermektedir.

Kavramsal Çerçeve

Bu çalışma, dijital iletişim ortamında giderek artan veri üretimi ile kullanıcıların sınırlı dikkat kapasitesi arasındaki gerilimden hareket etmektedir. Dijital teknolojiler bilginin üretimini, dolaşımını ve erişilebilirliğini önemli ölçüde artırmış olsa da bireylerin bu bilgi yoğunluğu içinde seçme, değerlendirme ve anlamlandırma kapasitesi aynı ölçüde genişlememiştir. Günümüz iletişim ortamında temel sorun böylece bilgiye erişimden çok bilginin görünür, anlaşılır ve anlamlı hale nasıl getirileceği sorunu haline gelmiştir. Dikkat, dijital çağın en kritik ve en sınırlı bilişsel kaynaklarından biri olarak öne çıkmaktadır (Davenport ve Beck, 2001; Hodas ve Lerman, 2013; Simon, 1971).

Bu dönüşüm içerisinde veri görselleştirme ve özellikle etkileşimli infografikler, karmaşık veri kümelerini daha anlaşılır kılmaya yönelik önemli iletişim araçları olarak değerlendirilmektedir (Munzner, 2014). Etkileşimli infografikler, bilgiyi görsel biçimde sunan teknik yapılar olmanın ötesinde kullanıcı ile veri arasında karşılıklı bir ilişki kuran iletişimsel arayüzlerdir (Heer ve Shneiderman, 2012). Kullanıcıya seçme, filtreleme, karşılaştırma, keşfetme ve yeniden yapılandırma olanakları sunarak verinin pasif biçimde tüketilmesi yerine aktif biçimde anlamlandırılmasını desteklemektedirler (Yi vd., 2007). Bununla birlikte, kullanıcıya veri üzerinde kontrol sunulması tek başına etkili bir etkileşim anlamına gelmemektedir; etkileşimlerin hedef kitlenin algı düzeyine uygun, öğeler arasındaki ilişkileri

görünür kılan ve bilgiye erişimi kolaylaştıran bir tasarım süreci içinde kurgulanması gerekmektedir (Sezer ve Kahraman, 2022). Bu yönleriyle etkileşimli infografikler, açıklama ve keşfi, yönlendirme ve kullanıcı katılımını aynı sistem içinde birleştiren hibrit iletişim formlarıdır (Segel ve Heer, 2010; Hullman ve Diakopoulos, 2011).

Etkileşimli infografiklerin iletişimsel gücü, etkileşim özellikleri kadar anlatsal yapılarından da kaynaklanmaktadır. Veri görselleştirmeleri, kullanıcıya belirli bir bilgi dizisi sunmanın ötesinde, veriler arasında anlamlı ilişkiler kuran ve yorum süreçlerini yönlendiren anlatılar üretmektedir (Segel ve Heer, 2010, s. 1). Bu anlatsal yapı görsel retorik bağlamında da değerlendirilmektedir. Görsel iletişimde anlam, sunulan verinin yanı sıra verinin hangi biçimsel ve söylemsel tercihlerle temsil edildiğinden doğmaktadır. Etkileşimli infografikler, veriyi yalnızca görselleştiren nötr tasarım ürünleri değil, kullanıcıların dikkatini, anlam kurma biçimlerini ve yorumlama süreçlerini yönlendiren retorik yapılarıdır. Görsel retorik yaklaşımı, görsel artefaktların renk, biçim, düzenleme ve sembolik unsurlar aracılığıyla izleyicide anlam ve tepki ürettiğini ortaya koyarken; bilgi görselleştirme literatürü de metafor, ölçek, hiyerarşi, mekansal konumlandırma ve etkileşim mekanizmalarının kullanıcıların soyut bilgiyi kavrama biçimini yapılandığı göstermektedir. Bu bağlamda renk, kompozisyon, tipografi, sıralama, metafor ve etkileşim gibi tasarım kararları, yalnızca estetik ya da işlevsel tercihler olarak değil, belirli yorumları öne çıkaran ve kullanıcının veriyle kurduğu ilişkiyi çerçeveleyen retorik araçlar olarak değerlendirilebilir (Foss, 2005; Risch, 2008; Hullman & Diakopoulos, 2011; Hepworth & Church, 2018).

Ancak etkili bir iletişim deneyimi oluşturmak için dikkat çekmek ve anlamı yönlendirmek tek başına yeterli değildir. Etkileşimli infografiklerin başarısı, kullanıcı üzerinde oluşturduğu bilişsel yük ile de ilişkilidir (Chandler ve Sweller, 1991). Görsel ve sözel bilgilerin birlikte işlendiği çoklu ortamlarda kullanıcıların bilişsel kaynakları sınırlıdır; bilgi sunumunun tasarımı, anlamayı kolaylaştırabileceği gibi zihinsel yükü de artırabilir. Gereksiz görsel ayrıntılar, aşırı etkileşim seçenekleri ya da uyumsuz bilgi katmanları, anlamayı kolaylaştırmak yerine zihinsel yükü artırabilmektedir (Moreno ve Mayer, 2000; Mayer ve Moreno, 2003). Buna karşılık, görsel ve sözel unsurların uyumlu biçimde düzenlenmesi öğrenmeyi, kavrayışı ve hatırlanabilirliği desteklemektedir (Chandler ve Sweller, 1991; He vd., 2024).

Çalışma burada dikkat ekonomisi ile bilişsel yük yaklaşımlarını bir araya getiren bilişsel ekonomi kavramını temel açıklayıcı çerçeve olarak benimsemektedir (Simon, 1971; Davenport ve Beck, 2001; Mayer ve Moreno, 2003). Etkileşimli infografiklerde bilişsel ekonomi, görsel, sözel ve etkileşimsel bileşenlerin kullanıcının sınırlı bilişsel kaynaklarını gereksiz zihinsel maliyetlerle tüketmeden anlam üretimini destekleyecek biçimde düzenlenmesi olarak ele alınabilir. Bu yaklaşım, çoklu ortam öğrenmesinde bilginin görsel ve sözel kanallar aracılığıyla işlendiği, bu kanalların sınırlı kapasiteye sahip olduğu ve anlamlı öğrenmenin dikkat etme, seçme, düzenleme ve bütünleştirme süreçleriyle gerçekleştiği görüşüne dayanmaktadır (Mayer ve Moreno, 2003, ss. 43-45). Bu nedenle başarılı bir etkileşimli infografik yalnızca dikkat çekmemeli; dikkat, kavrayış ve hatırlama arasında dengeli bir ilişki kurmalıdır. Nitekim metin ve görsel öğelerin ayrı konumlandırılması dikkati bölebilir ve ek bilişsel yük oluşturabilirken, metnin görsel bileşenlerle bütünleşik biçimde sunulması bilişsel yükü azaltarak kavrama ve hatırlamayı destekleyebilir (Mayer ve Moreno, 2003, ss. 45-46; He vd., 2024, ss. 16-18). Bu doğrultuda çalışma, etkileşimli infografiği dijital iletişim ortamında veriyi görünür kılan bir sunum tekniğine indirgemeden; dikkat yönetimi, anlatsal yapılandırma, görsel retorik ve bilişsel ekonomi süreçlerinin kesişiminde yer alan bilişsel-retorik bir iletişim formu olarak ele almaktadır (Heer ve Shneiderman, 2012; Segel ve Heer, 2010; Hullman ve Diakopoulos, 2011). Kavramsal çerçeve de bu yaklaşım doğrultusunda dört temel eksen üzerinde şekillenmektedir: dijital ortamda dikkat sorunu, etkileşimli infografiğin iletişimsel kapasitesi, görsel retorik aracılığıyla anlamın yapılandırılması ve bilişsel ekonomi yoluyla kullanıcı deneyiminin düzenlenmesi.

Dijital Veri Ortamında Dikkat Sorunu

Dijital iletişim ortamı, veri çoğalırken kullanıcı dikkatinin de sistematik biçimde kısıtlaştığı bir bilgi rejimi üretmiştir. Simon'ın klasik biçimde işaret ettiği üzere, bilgi bolluğu kendi karşısını

da 6retmekte; baŖka bir deyiŖle, enformasyonun artifi alıcının dikkatini t6keten bir fazlalığa d6nuŖmektedir (Simon, 1971, ss. 40-41). Bu saptama, dijitalleŖmeyle birlikte kuramsal bir uyarı olmanın 6tesine ge6erek 6evrimi6i platformların g6ndelik iŖleyiŖinde somut olarak g6zlemlenebilen yapısal bir soruna d6nuŖmuŖtur. Nitekim yakın d6nem 6alıŖmalar, 6zellikle akıŖ temelli dijital ortamlarda dikkat dağılımının i6erik dolaŖımını belirleyen temel deĖiŖkenlerden biri haline geldiğini g6stermektedir.

Hodas ve Lerman bu noktayı 6evrimi6i ortamlarda kullanıcıların sınırlı dikkatlerini 6ok sayıda iletiden oluŖan bir akıŖ i6inde b6luŖt6rd6klerini g6stererek a6ar; i6eriğin g6r6n6rl6Ė6 ve aray6zdeki konumu, bilgiye tepki verme olasılığını doğrudan etkilemektedir (Hodas ve Lerman, 2013, s. 4). Dijital ortamda i6erik baŖarısı, enformasyonun niteliği kadar onun kullanıcı dikkatine hangi anda, hangi yoğunlukta ve hangi g6r6n6rl6k koŖulları altında ulaŖtıĖıyla da iliŖkilidir. Benzer bi6imde Chujiyo ve arkadaŖları, dikkat ekonomisini i6erik fazlalığının 6tesine ge6irerek g6r6n6rl6k i6in y6r6t6len yoğun rekabeti ve sınırlı dikkat kapasitesi altında kalite ile se6icilik arasındaki geri besleme iliŖkisini de bu 6er6eveye dahil etmektedir (Chujiyo vd., 2026, s. 1). Dikkat sorunu b6ylelikle tek baŖına bireysel bir algı meselesi olmaktan 6ıkararak, platform mimarisi, i6erik rekabeti ve se6im mekanizmalarıyla i6 i6e ge6en daha geniŖ bir iletifim problemi olarak g6r6n6rl6k kazanmaktadır. Asıl mesele, verinin eriŖilebilir ya da bulunabilir olmasıyla sınırlı değildir. Daha belirleyici olan, verinin hangi bi6imde dikkat 6ektiği, hangi unsurları 6ne 6ıkardığı ve hangi biliŖsel maliyetlerle anlamlandırıldığıdır (Simon, 1971; Hodas ve Lerman, 2013; Chujiyo vd., 2026). BaŖka bir deyiŖle, dijital iletifim ortamında verinin dolaŖımı ile verinin algılanması arasındaki fark giderek b6y6mekte; g6r6n6rl6Ėe ulaŖan ile ger6ekten kavranan bilgi arasındaki ayırım daha kritik hale gelmektedir. Dikkat ekonomisini tartıŖmak, bilgiyi taŖıyan bi6imlerin ve bu bi6imlerin kullanıcı 6zerindeki etkilerinin de tartıŖılmasını gerektirir.

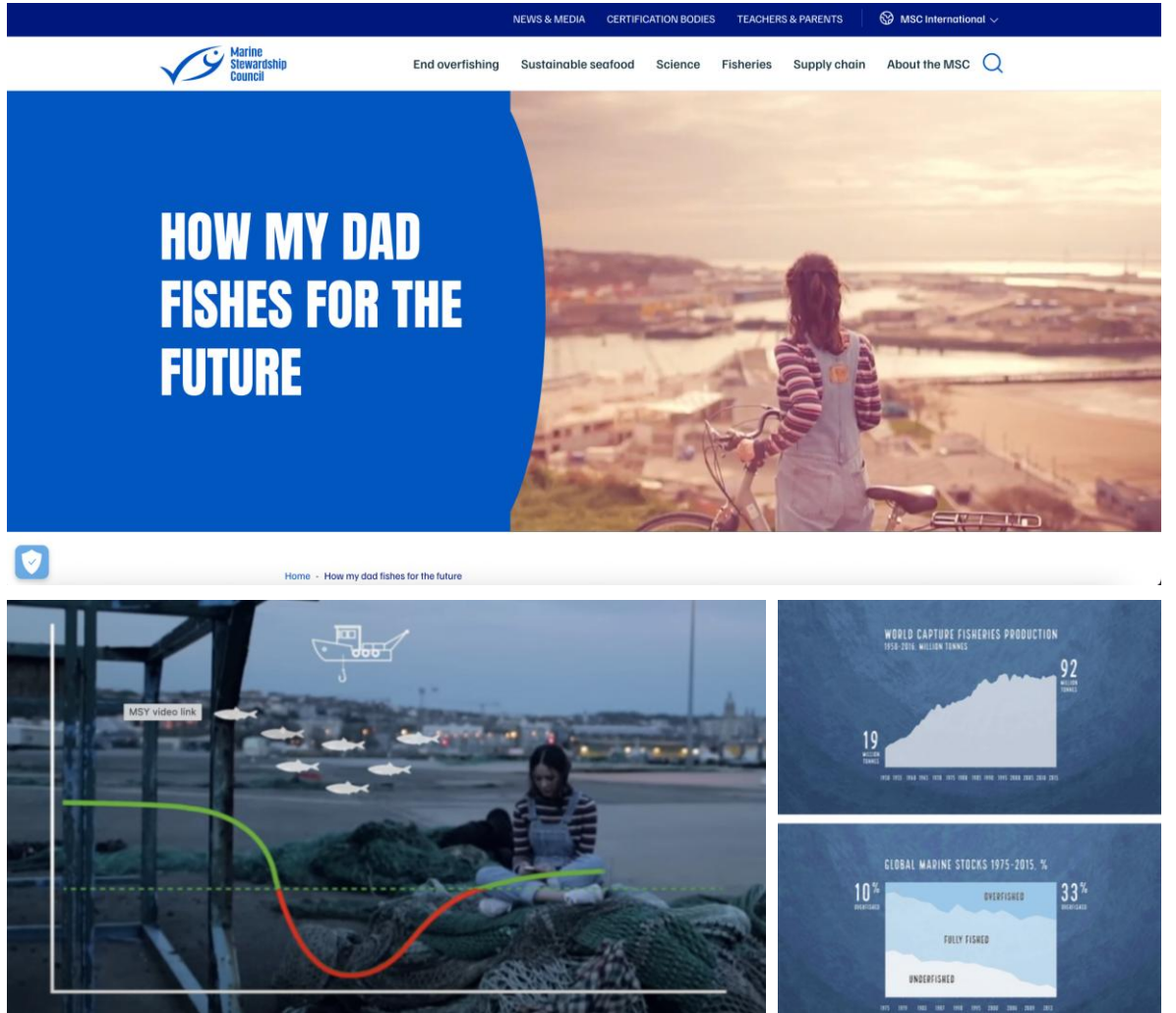
Bu bakıŖla, veri g6rselleŖtirme ve 6zellikle infografikler, salt bilgiyi “sunma” ara6ları olarak ele alınamaz. Aksine bu yapılar, dikkati y6neten, anlatı kuran ve yorum 6reten iletifim bi6imlerine d6nuŖmektedir. Nitekim Prantl vd. (2026), veri g6rselleŖtirmenin yalnızca veriyi sunmanın 6tesine ge6tiğini; anlatıları ŖekillendirdiĖini, kararları etkilediğini ve izleyicide duygusal karŖılıklar 6rettiğini belirtmektedir. Bu nedenle veri g6rselleŖtirmeleri, olguları tarafsız bi6imde aktaran ara6lardan 6ok, anlamı belirli y6nlerde 6rg6tleyen iletifimsel yapılar olarak değerlendirilmelidir. Benzer bi6imde Hullman ve Diakopoulos (2011), anlatısal g6rselleŖtirmelerde kullanılan tasarım tekniklerinin belirli yorumları diğerlerine g6re daha olası kılarak kullanıcı yorumunu etkileyebildiğini g6stermektedir. Bu durum, g6rselleŖtirmenin anlam 6retiminde n6tr değil, retorik bir iŖlem olarak iŖlediĖine iŖaret eder. EtkileŖimli infografiği tartıŖmak da bu bakımdan bi6imsel bir tasarım t6r6nden 6ok; dikkat, g6r6n6rl6k, yorum ve ikna s6re6lerinin keŖiŖiminde 6alıŖan karmaŖık bir iletifim yapısını tartıŖmak anlamına gelmektedir.

EtkileŖimli Infografiğin iletifimsel ve Analitik Kapasitesi

Bu karmaŖık iletifim yapısını anlamak i6in, g6rselleŖtirmenin g6ncel bi6imlerinde etkileŖim unsurunu tasarımın ikincil bir s6s6 olarak değil, yapısal bir bileŖeni olarak d6Ŗ6nmek gerekir. Munzner’in (2014) tanımında g6rselleŖtirme, bilgisayar temelli g6rsel temsiller aracılığıyla insanların g6revleri daha etkili bi6imde yerine getirmesine yardım eden bir sistemdir; bu sistem hem keŖif hem de sunum ama6larına hizmet edebilir ve insanı karar d6ng6s6n6n dıŖında bırakmak yerine onu s6recin merkezinde tutar. Bu yaklaŖım, g6rselleŖtirmeyi 6ıktıya indirgenen bir sunum nesnesi olmaktan 6ıkararak kullanıcı ile veri arasında kurulan dinamik bir aray6z olarak konumlandırır. Munzner’in (2014) a6tığı bu 6er6eve, Heer ve Shneiderman’in (2012) değerlendirmelerinde daha iŖlemsel bir nitelik kazanır. S6z konusu yazarlar, g6rselleŖtirmenin veri ekranından ibaret olmadığını; etkileŖimli kullanıcı denetimleri sayesinde soru sorma, sonu6ları g6zden ge6irme, paylaŖma ve tartıŖma imkanı veren analitik bir diyalog kurduğunu vurgular. B6ylelikle g6rselleŖtirme, izleyiciye hazır anlamlar sunan tek y6nl6 bir temsil olmaktan 6ok, kullanıcının veriye m6dahale ederek anlam 6rettiği katılımcı bir s6re6 olarak kavramsallaŖtırılır. Yi vd., (2007) 6nerdiği se6me, keŖfetme, yeniden yapılandırma, kodlama, soyutlama/ayrıntılılandırma, s6zme ve bağlama kategorileri de bu

sürecin kullanıcının niyetine göre nasıl biçimlendiğini sistematik biçimde göstermektedir. Burada etkileşim, teknik bir olanak olmanın ötesinde anlam kurma sürecini yapılandıran temel bir tasarım mantığıdır.

Etkileşimli infografik bu melez yapı içinde, temsille etkileşimi, okurla sistemi ve açıklamayla keşfi aynı zeminde buluşturan bir form olarak düşünülmelidir. Bu melezlik, özellikle anlatısal veri görselleştirmelerinde daha da görünür hale gelmektedir. Segel ve Heer (2010), veri hikayeciliğinin yazar güdümlü anlatı akışı ile okur güdümlü keşif arasında bir denge kurduğunu; bu yapıda anlatısal görselleştirmenin doğrusal anlatım ile serbest etkileşim arasında bir spektrum üzerinde konumlandığını belirtir. Bu saptama önemlidir; çünkü etkileşimli infografiğin analitik değerini belirleyen unsur, kullanıcıya tanınan özgürlük kadar bu özgürlüğün hangi anlatısal çerçeve içinde örgütlendiğidir. Dykes (2015), veri hikayeciliğini, anlatı öğeleriyle veriyi ve görselleştirmeyi birleştirerek temel mesajların daha etkili aktarılmasını amaçlayan yapılandırılmış bir yaklaşım olarak tanımlar (Shao vd., 2024, s. 2). Yazarlar ayrıca veri hikayesi öğelerinin, özellikle açıklayıcı başlıklar, metinsel anotasyonlar, vurgu ve gereksiz unsurların azaltılması yoluyla, anlama görevlerinde verimlilik ve kimi durumlarda etkililik artışı sağlayabildiğini göstermektedir. Bu bulgu, etkileşimin tek başına yeterli olmadığını; etkileşimin yönlendirici anlatı unsurlarıyla birlikte çalıştığında daha güçlü bir iletişimsel kapasite ürettiğini ortaya koymaktadır. Sonuçta etkileşimli infografik, “bakılan” bir görselin ötesinde; yönlendiren, sıralayan, açıklayan ve kimi zaman da kullanıcıyı belirli bir kavrayış rotasına sokan bir anlatı arayüzüdür.



Görsel 1. *How My Dad Fishes for the Future:*
(Üst) Kişisel anlatıyı
kuran açılış ekranı

(Alt-Sol) Kullanıcı
seçimine dayalı veri/
harita katmanı

(Alt-Sağ)
Sürdürülebilir
balıkçılık bilgisini
görsel-işitsel olarak
somutlaştıran
yönlendirilmiş
deneyim

Marine Stewardship Council'in *How My Dad Fishes for the Future* baifliki çalışması, etkileifimli infografiğın veriyi yalnızca gostermekten öte, kullanıcıyı anlatının içine yerleştiren bir gorsel retorik aracı olarak nasıl işleyebileceğini gstermektedir. Örnek, kişisel bir anlatı girişini etkileifimli harita/veri katmanı ve yönlendirilmiş gorsel deneyimle birleştirdiğı için seçilmiştir. Gorsel 1'de yer verilen üç kare, bu yapının sırasını görünür kılmaktadır: ilk kare anlatısal başlangıcı ve özdeşleşme noktasını, ikinci kare kullanıcının veri katmanları arasında seçim yaptığı arayüzü, üçüncü kare ise gorsel-işitsel anlatım aracılığıyla sürdürülebilir balıkçılık bilgisinin somutlaştırılmasını video ile gstermektedir. Böylece etkileifim, dekoratif bir özellik olarak değıl, kişisel öyküden çevresel veriye geçişi sağılayan ve kullanıcının anlatı içinde ilerlemesini düzenleyen bir mekanizma olarak işlemektedir. Bu nedenle örnek, etkileifim, infografik işlevi ve hikaye anlatısını aynı yapı içinde birleştiren başarılı bir uygulama olarak değıerlendirilmiştir.

Etkileifimli Infografiğın Gorsel Retoriğı

Etkileifimli infografiğın anlatısal ve yönlendirici niteliğı, onu gorsel retorik açısından tartışmayı zorunlu kılar. Bir gorselleştirme kullanıcıyı belirli bir okuma düzenine, vurgular dizisine ve yorum ufkuna yöneltiyorsa, gorsel düzenleme kadar retorik bir çerçeveleme de söz konusudur. Foss'un (2005) gorsel retorik kuramı burada kavramsal zemini genişletir. Foss'a göre gorsel retorik, hem "gorsel bir nesne ya da artefakt" hem de "gorsel verinin incelenmesine yönelik bir bakış açısı" olarak düşünülebilir; ilk anlamıyla ise gorsel retorik, "bireylerin iletifim kurmak amacıyla gorsel sembolleri kullanırken yarattıkları bir ürün"dür (Foss, 2005, s. 143). Bu tanım, etkileifimli infografiğı salt veriyi görünür kılan teknik bir arayüz olarak değıl, kullanıcıya belirli anlam yolları aan, bazı yorumları öne çıkaran ve gorsel semboller aracılığıyla iletifim kuran retorik bir yapı olarak değıerlendirmeyi mümkün kılar. Ayrıca Foss, bir gorsel nesnenin retorik nitelik kazanabilmesi için sembolik olması, insan müdahalesi içermesi ve bir izleyiciye iletifim amacıyla sunulması gerektiğini belirtir (Foss, 2005, s. 144).

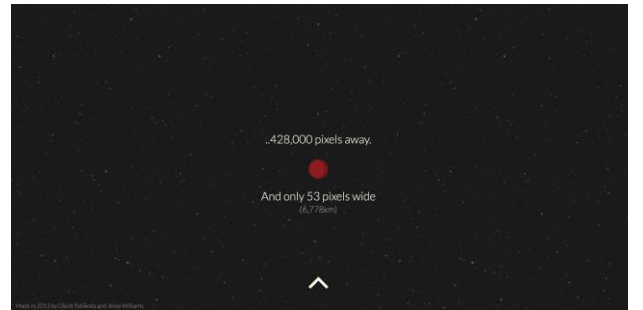
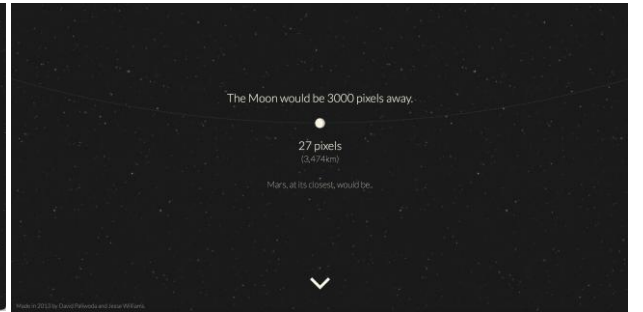
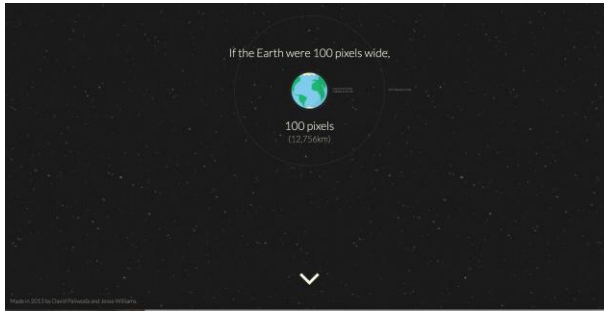
Barthes'ın (1977) gösterdiğı gibi görüntü, "gösteren" bir yüzeyden ibaret değıldir; düz anlamı ve kültürel kodlarla örgütlenen yan anlamı taşıyan katmanlı bir iletidir. Bu yaklaşımı, gorsel iletifimde anlamın doğrudan ve kendi kendine beliren bir bütünlükten ziyade, farklı düzeylerde kurulan ve özömlenen bir yapı olarak ele alınmasını gerektirir. Aynı çerçevede sözel öge, görüntünün anlamını sabitleyen ya da akışı ileri taşıyan bir işlev üstlenebilir; Barthes bunu "anchorage" ve "relay" (anlamın sabitlenmesi ve hikayeyi iletme) ayrımıyla açıklar (Barthes, 1977, ss. 37-41). Bu ayrım, infografiğın içinde yer alan başlık, alt başlık, kısa açıklama, etiket ve anotasyonların neden yardımcı unsur olmanın ötesinde doğrudan anlamı yöneten retorik araçlar olduğunu gstermesi bakımından son derece önemlidir. Çünkü bu sözel ögeler, görüntünün açık uçluluğunu bütünüyle ortadan kaldırmasa da onun hangi doğrultuda okunacağını kuvvetli biçimde belirler. Özellikle veri yoğun gorsel yapılarda metinsel yönlendirme, kullanıcının dikkatini belirli ögeler üzerinde yoğunlaştırarak yorumun dağılmasını sınırlandırır.

Bu kuramsal boyuta Birdsell ve Groarke'ın (1996) katkısı, gorsellerin ikna edici ve argümantatif boyutunu daha belirgin hale getirir. Söz konusu yazarlar, gorsellerin sıkça sanıldığının tersine zorunlu olarak belirsiz ya da keyfi olmadığını; belirli bağlamlarda sav ileri sürebildiğini, gerekçelendirme etkisi yaratabildiğini ve argümantatif işlev üstlenebildiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, infografikleri açıklayıcı araçların yanı sıra belirli iddiaları makul ve ikna edici kılan düzenlemeler olarak değıerlendirmeyi mümkün kılar. Phillips ve McQuarrie (2004) ise gorsel retoriğın, karmaşıklık ve anlam belirsizliğı bakımından farklılaşan çok sayıda figürle işlediğini; buna göre gorsel düzenlemelerin tüketici yorumunu ve biliifsel ayrıntılandırmayı farklı biçimlerde harekete geirebildiğini ortaya koyar. Böylece gorsel retorik, "ne söylendiğı" kadar "nasıl söylendiğı" ile de ilgilenen bir özömlenme alanı olarak genişler.

Bu tartışmalar birlikte düşünöldüğünde, infografik tasarımıındaki her seçimin aynı anda hem gostergebilimsel hem de retorik bir seçim olduğı anlaşılmaktadır. Renk, ölçek, yerleşim, hiyerarşi ve vurgular estetik kararlarla sınırlı değıldir; anlamı yönlendiren ve yorum

olasiliklarini daraltip genifiletlen tercihlerdir. Bu retorik çerçeve, statik gorsellerin yaninda veri temelli gorsellefştirme pratiklerini de kapsar. Risch (2008) bilgi grafiklerinin gücünün önemli bir bölümünü gorsel metaforlardan aldığını; iyi bilinen bir kaynak alanın özelliklerinin daha soyut ve zor kavranan bir hedef alana aktarılması sayesinde bilgiyi anlaşılır kıldığını belirtmektedir. Metafor burada süsleyici bir unsurdan çok soyut veriyi kavranabilir kılan bilgi düzenleyici bir mekanizma olarak işlev görür. Hullman ve Diakopoulos (2011) ise veri gorsellefştirmede retorığın grafik biçimiyle sınırlı kalmadığını; veri seçimi, gorsel temsil, metinsel açıklama ve etkileifim düzenlemeleri düzeyinde çalışan katmanlı bir çerçeveleme etkisi yarattığını göstermektedir (Hullman ve Diakopoulos, 2011, s. 1). Bu yaklaşım, retorığı sonradan eklenen bir yorum katmanı olmaktan çıkarp tasarımın kurucu mantığı haline getirir. Sonuçta etkileifimli infografikte kullanılan metafor, simge, renk vurgusu, sıralama, yakınlaşturma, filtreleme, anlatı başlığı ve kullanıcı yolu, okurun veriyi nasıl okuyacağını önceden biçimlendiren bir tasarımsal söyleme dönüşür. Başka bir deyişle, etkileifimli infografik veriyi konuifur; fakat veriyi hangi ses tonuyla, hangi vurgu rejimiyle ve hangi yorum ufku içinde konuifuracağını da seçer. Veri temelli dinamik gorsellefştirmelerde bu retorik seçim yalnızca nihai gorsel yüzeyde değıl, sistemin değıifkenlik mantığında da ortaya çıkmaktadır. Hangi gorsel öğelerin sabit kalacağı, hangilerinin veri ve bağlam koşullarına göre değıiifceğı ve bu değıiifimin hangi kurallarla sınırlandırılacağı, anlam üretimini belirleyen tasarım kararlarıdır (Çetin Büyüktunca, 2026, ss. 97–98).

“How Far Is It to Mars?” adlı çalışma, etkileifimin gorsel argümanın kendisine dönüştüğü bir örnek olduğı için seçilmiştir. Kullanıcı sayfayı uzun süre kaydırarak Dünya, Ay ve Mars arasındaki ölçek farkını yalnızca sayısal bir bilgi olarak okumaz; mesafeyi bedensel bir süre, tekrar ve bekleme deneyimi üzerinden kavrar. Gorsel 2’deki ardışık kareler bu retorik ilerlemeyi göstermektedir: başlangıçta Dünya 100 piksel genişliğinde bir referans noktası olarak sunulmakta, ardından Ay’ın 3000 piksel uzakta olduğı belirtilmekte, son aşamada ise Mars’ın en yakın konumunda 428.000 piksel uzakta ve yalnızca 53 piksel genişliğinde görüneceğı açıklanmaktadır. Karelerin bu sırayla seçilmesi, kaydırma eyleminin ölçek metaforunu nasıl kurduğunu ve anlatının kullanıcı hareketiyle nasıl tamamlandığını görünür kılmaktadır (Bkz. Gorsel 2).



Gorsel 2. *How Far Is It to Mars?*: Dünya’nın referans ölçeğinden Ay’a ve Mars’a uzanan ardışık kaydırma aşamaları; kullanıcı hareketi astronomik mesafenin deneyimsel karşılığına dönüftürölmektedir

Etkileifimli infografikte Biliifsel Ekonomi

Retorik olarak güçlü bir infografik tasarlamak tek başına yeterli değıildir; bu gücün kullanıcı üzerinde nasıl bir biliifsel maliyet ürettiğı de benzer derecede önemlidir. Başarılı bir gorsel

iletifim dzenini, dikkat çekme kapasitesinin yanında kullanıcının sınırlı biliifsel kaynaklarını nasıl yönettiğiyle de değeriendirilmelidir. Böyle bir değeriendirme, etkileifimli infografik tartiifmasını gorsel retorik kadar biliifsel ifleme süreçleriyle de iliifkilendirmeyi gerektirir.

Çift kodlama kuramı bu tartiifma için önemli bir başlangıç sunar. Kurama göre insan, sözel ve sözel olmayan temsilleri farklı fakat iliifskili sistemler üzerinden ifler ve bu iki sistem arasındaki eifgüdüm öğrenme, anlama ve hatırlamada belirleyici bir rol oynar (Clark ve Paivio, 1991). Bu iki sistemli yapı sayesinde gorsel ve sözel bilefenlerin birlikte kullanımı, sunum çeifitliliği yaratmanın yanı sıra uygun koifullarda anlamlandırmayı güçlendiren biliifsel bir avantaj da sağlayabilir. Mayer ve Moreno'nun (2003) çoklu ortam öğrenme yaklaşımı, bu kuramsal çerçeveyi daha somut bir düzleme taşır. Söz konusu yaklaşım, sözel ve gorsel bilginin ayrı kanallarda iflendiğini, her kanalın sınırlı kapasiteye sahip olduğunu ve anlamlı öğrenmenin bu kanallar arasında bağlantı kuran aktif bir ifleme gerektirdiğini ortaya koyar. Etkili bir infografik tasarımında temel mesele, daha fazla unsur eklemekten çok farklı kanallar arasında dengeli ve iflevsel bir iliifki kurmaktır.

Sweller'ın (1988) biliifsel yük kuramı, bu denge meselesini daha eleiftirel bir düzlemde düşünmeye imkan verir. Sweller, öğrenmenin, görev için ayrılması gereken zihinsel kaynakların ilgisiz ya da aşırı iflemler tarafından tüketildiği durumlarda zayıfladığını göstermektedir. Başka bir ifadeyle, sunumun zenginleşmesi her zaman kavrayışın güçlenmesi anlamına gelmez; kimi durumlarda biçimsel yoğunluk, anlam üretimini desteklemek yerine sekteye uğratabilir. Chandler ve Sweller'ın (1991) özellikle birbirine gönderme yapan ayrı metin ve diyagramların zihinde birleştirilmesini gerektiren "split-attention" (bölünmüş dikkat) durumlarının gereksiz yük oluşturduğunu vurgulaması bu açıdan önemlidir. Benzer biçimde Moreno ve Mayer'ın (2000) "coherence effect" (tutarlılık ilkesi) çalışması da mesajı desteklemeyen seslerin, müziklerin ve yan unsurların öğrenmeyi geliiftirmek yerine ifitsel çalışma belleğini aşırı yükleyebildiğini göstermektedir. Böylece gorsel çekicilik ile biliifsel verimlilik arasındaki iliifkinin doğrudan ve sorunsuz olmadığı açıkça ortaya çıkmaktadır.

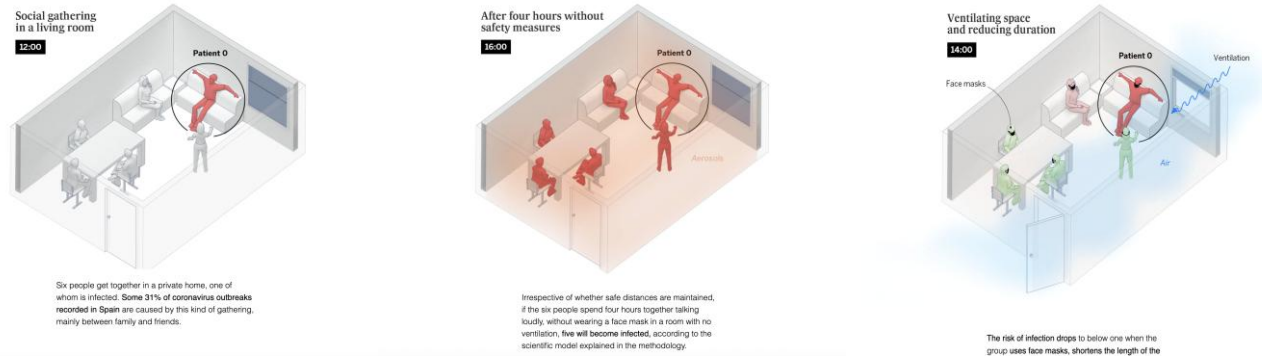
Buradan hareketle, bu makalede "biliifsel ekonomi" kavramı, dikkat kıtlığı ile biliifsel yük tartiifmalarını bir araya getiren çalışma tanımı olarak kullanılmaktadır. Buna göre biliifsel ekonomi, etkileifimli infografiğin sözel, gorsel ve etkileifimli unsurlarını, kullanıcıyı gereksiz yüklemekten anlam üretimine yöneltecek biçimde düzenleme kapasitesidir. Bu tanım, bir yandan dikkat ekonomisinin görünürlük ve seçicilik sorunlarını, öte yandan biliifsel yük kuramının zihinsel kaynakların sınırlarına iliifskili uyarılarını ortak bir düzlemde buluşturmaktadır. Burada söz konusu olan, "az bilgi verme" ya da "sade görünme" meselesinden çok hangi unsurun hangi anda, hangi bağlamda ve hangi iflevle devreye girdiğini tasarımsal olarak düzenleyebilme kapasitesidir.

Nitekim güncel çalışmalar, metin ve gorselin nasıl bir araya getirildiğinin doğrudan algısal ve biliifsel sonuçlar ürettiğini göstermektedir. Bancelhon vd., (2023) gorselleiftirmenin ve özellikle metinle kullanımının, düşük çalışma belleği kapasitesine sahip kullanıcılar için hata oranını ve öznel iş yükünü azaltabildiğini göstermektedir. Bu bulgu, tasarım kararlarının kullanıcı özelliklerinden bağımsız düşünölemeyeceğini; aynı gorsel düzenin farklı biliifsel profiller üzerinde farklı sonuçlar yaratabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. He vd., (2024) da metin yerleşiminin infografiklerin hatırlanabilirliği üzerinde anlamlı etkisi olduğunu, gömülü metin yerleşimi ile daha sade sözel ifadenin daha etkili tasarımlara katkı sağlayabildiğini ortaya koymaktadır. Sonuçta metnin gorselle iliifkisi, açıklayıcı bir ek olmanın ötesinde hatırlama ve kavrayışı doğrudan etkileyen yapısal bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Borkin vd. (2013) gorselleiftirme hafızasına iliifskili bulguları da hangi gorsel özelliklerin kalıcılık ürettiği sorusunun, etkili tasarımın estetik olduğu kadar biliifsel bir problem olduğunu açık biçimde göstermektedir. Buradan hareketle etkileifimli infografikte biliifsel ekonomi, bilgi yoğunluğunu azaltmak kadar; dikkat çekme, hatırlanabilirlik ve kavrayış arasında sürdürülebilir bir denge kurmak anlamına da gelmektedir. Sonuç olarak literatür, etkileifimli infografiğin başarısını tek başına gorsel yenilik, anlatısal güç ya da teknik etkileifim düzeyiyle açıklamaktan çok; dikkat yönetimi, retorik çerçeveleme ve biliifsel maliyet arasındaki iliifkinin birlikte değeriendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Bu bütünleşik yaklaşım, etkileifimli

infografiği hem çağdaş dijital iletişim düzeninin bir ürünü hem de bu düzen içinde anlam üretimini yöneten özgül bir iletişim formu olarak kavramayı mümkün kılmaktadır.

“A room, a bar and a classroom: how the coronavirus is spread through the air” başlıklı çalışma, soyut bir bulaş modelini gündelik mekan senaryoları ve kontrollü karşılaştırmalar aracılığıyla anlaşılır kıldığı için bilişsel ekonomi tartışmasına örnek olarak seçilmiştir. Görsel 3’teki kareler aynı mekanın üç kritik durumunu karşılaştırmaktadır: başlangıçtaki sosyal buluşma, havalandırma olmadan geçen sürenin ardından artan maruziyet ve havalandırma ile maske kullanımının riski azalttığı düzen. Bu kadraj seçimi, değişmeyen mekansal düzen içinde yalnızca neden-sonuç ilişkisi bakımından gerekli değişkenlerin görünür olmasını sağlamaktadır. Kullanıcı her aşamada maske kullanımı, havalandırma, kişi sayısı ve maruz kalma süresi gibi sınırlı sayıda değişkene odaklanır; böylece arayüzü çözmek yerine riskin hangi koşullarda arttığını ya da azaldığını izler. Metin, görsel sahneden kopuk bir açıklama bloğu olarak değil, karşılaştırmayı tamamlayan bir yönlendirme katmanı olarak konumlanır. Bu nedenle örnek, sözel, görsel ve etkileşimli bileşenlerin birbirini tekrar etmek yerine birbirini tamamladığı; dikkat, kavrayış ve anlam üretimini dengeli biçimde düzenleyen bir etkileşimli infografik olarak değerlendirilmiştir.



Görsel 3. *A Room, a Bar and a Classroom: (a) başlangıç koşulu, (b) havalandırmasız ortamda zamanla artan maruziyet, (c) havalandırma ve maske kullanımının riski azalttığı karşılaştırmalı durum*

Bulgular

Literatürün bütüncül olarak değerlendirilmesi, etkileşimli infografiklerin veriyi gösteren teknik yüzeylerle sınırlı olmadığını ortaya koymaktadır. Munzner’in (2014) görselleştirmeyi insanların görevlerini daha etkili biçimde yerine getirmeleri için tasarlanmış görsel veri sistemleri olarak tanımlaması ve Heer ile Shneiderman’ın (2012) görselleştirmeyi kullanıcı ile veri arasında kurulan yinelemeli bir analitik diyalog olarak açıklaması, etkileşimli infografiğin işlevsel ve yönlendirici bir iletişim aygıtı olduğunu göstermektedir. Buradan hareketle etkileşimli infografikler, verinin nötr sunumları olarak değil; kullanıcıyı belirli dikkat, seçme, filtreleme ve yorumlama yollarına yönlendiren tasarlanmış düzenekler olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede etkileşimli infografik, teknik bir veri aktarım aracının ötesinde anlam üretim süreçlerine müdahil olan bir iletişim formudur. Bu bulgu, etkileşimli infografiğin yapısal olarak melez bir karakter taşıdığını göstermektedir. Segel ve Heer’in (2010) ortaya koyduğu anlatsal görselleştirme yaklaşımı, yazar güdümlü anlatım ile okur güdümlü keşif arasında değişen bir spektrum tanımlarken, Hullman ve Diakopoulos (2011) veri seçimi, görsel eşleme, metinsel açıklama ve etkileşim tasarımı gibi unsurların belirli yorumları diğerlerine göre daha olası hale getirdiğini savunmaktadır. Bu iki yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde etkileşimli infografik; anlatsal, retorik ve bilişsel süreçlerin kesişiminde yer alan bir iletişim yapısı olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre etkileşimli infografiklerin değerlendirilmesinde neyin gösterildiği kadar bilginin nasıl yönlendirildiği ve hangi zihinsel maliyetler üzerinden anlamlandırıldığı da önem kazanmaktadır.

Literatürden çıkan en önemli sonuçlardan biri, görsel anlamın kendiliğinden oluşmadığı; belirli retorik ve anlatsal çerçeveler içerisinde üretildiğidir. Barthes’ın (1977) görüntülerin çok anlamlı doğasına ilişkin çözümlemeleri, başlıklar, açıklamalar, etiketler ve altyazılar gibi sözel unsurların görüntünün anlamını sabitleyebildiğini göstermektedir. Barthes’ın

“anchorage” (anlamin sabitlenmesi) olarak tanimladigi iflev yorum alanini sınırlandirirken, “relay” (hikayeyi iletme) iflevi anlamin ilerleyifini desteklemektedir. Bundan dolayi etkileifimli infografiklerde bafliklar, anotasyonlar (ek aciklama) ve yardimci metinler gorsel sunumun sonradan eklenen unsurlari degil, anlam uretiminin temel bilefenleridir. Gorsel ve sozel katman arasındaki ilifki yardimci degil kurucu niteliktedir. Bu yaklasim, gorsellerin betimleyici ozelliklerin yanı sıra kanitlayici ozellikler taşıyabilecegini savunan califismalarla da desteklenmektedir. Birdsell ve Groarke (1996) gorsellerin baglam icinde iddia ileri surebildigini ve gerekcelendirme etkisi yaratabildigini belirtirken, Phillips ve McQuarrie (2004) gorsel retorik figürlerinin farklı düzeylerde anlam karmaifikliğı ve yorum belirsizligi ureterek ikna sureclerini etkileyebildigini gostermektedir. Renk, olcek, konum, metafor, sıralama ve karfitlik gibi tasarim kararları estetik tercihler olmanın ötesinde hangi ilifkinin görünür olacağını, hangisinin geri planda kalacağını belirleyen retorik iflemlerdir.

Hullman ve Diakopoulos’un (2011) geliitirdigi gorselleitirme retorigi yaklasimi, veri gorselleitirme sureclerinde retorigin nasıl ifledigini daha acik bicimde ortaya koymaktadır. Veri secimi, veri kökeninin sunuluf biçimi, gorsel eiflemelerin cagrifimlari ve etkileifim mekanizmalarının sınırları gibi unsurlar, kullanıcı yorumunu biçimlendiren retorik araçlar olarak iflev görmektedir. Aynı dogrultuda gercekleitirilen califismalar, Hullman ve Diakopoulos’un (2011) çerçeveleme yaklasimi ile Shao vd.’nin (2024) veri hikayeciliğı bulguları birlikte değerlendirildiğinde kullanıcıların aynı veri gorselinden farklı anlamlar cıkarmalarına yol açabildigini gostermektedir. Böylece retorik, etkileifimli infografiklerde diifsal bir süsleme unsuru olmaktan cıkarak yorumun olasılık alanini yapılandiran temel bir mekanizma haline gelmektedir. Anlam uretiminde sozel katmanın rolü de aciklayici olmanın yanında yönlendirici bir nitelik taşımaktadır. Segel ve Heer’in (2010) tanımladigi anlatsal taktikler; bafliklar, kısa aciklamalar, anotasyonlar, vurgu mekanizmaları ve yönlendirme öğeleri aracılığıyla kullanıcının dikkatini belirli noktalara çekmekte ve veriyle kurduğı ilifkiyi organize etmektedir. Buna göre sozel katman, gorsel anlatının diifında duran aciklayici bir unsur degil, anlatının ifleyifine dogrudan katılan bir yönlendirme sistemi olarak değerlendirilmelidir.

Shao ve arkadaşlarının (2024) califisması, veri hikayeciliğinin özellikle tek bir temel içgörünün aktarılmasının amaçlandigi durumlarda bilgi edinme ve içgörü kavrama sureclerini daha etkili hale getirdigini gostermektedir. Benzer şekilde veri hikayeciliğı üzerine yapılan arastirmalar, gorselleitirme ile metnin birbirini tamamladigini; genel görünümün çoğunlukla gorsel sunumdan, cıkarımların yorumlanmasının ise metinsel aciklamalardan beslendigini ortaya koymaktadır. Bu durum sozel katmanın, kullanıcıların veriyi anlamlandırmak için gercekleitirmek zorunda kaldıkları arama ve ilifkilendirme iflemlerini azaltarak biliifsel açıdan kolaylastırıcı bir iflev üstlendigini gostermektedir. Ancak sozel yönlendirme her zaman daha dogru yorumlar uretmemektedir. Bilgilendirici baflikların zihinsel çabayı azaltabildigi ve kullanıcı deneyimini olumlu etkileyebildigi görölse de baflikların belirli yorumları öne cıkararak alternatif okumaları sınırlandırabildigi de ortaya konmuştur. Bu ikili iflev nedeniyle sozel katman bir yandan biliifsel ekonomiyi destekleyen bir rehber iflevi görürken, diğer yandan çok anlamlılığı belirli yönlelere kapatan retorik bir filtre olarak califismaktadır.

Etkileifim boyutunda ise literatür, kullanıcı özgürlüğü ile tasarimci kontrolü arasında daha karmaifık bir ilifki olduğunu gostermektedir. Heer ve Shneiderman’in (2012) tanımladigi filtreleme, sıralama, seçme, gezinme, koordinasyon, anotasyon ve paylafım gibi etkileifim biçimleri ile Yi ve arkadaşlarının (2007) geliitirdigi seçme, keifetme, yeniden yapılandırma, filtreleme ve bağlama kategorileri, etkileifimin teknik bir özelliikten ibaret olmadigini ortaya koymaktadır. Etkileifim, kullanıcının düşünme ve inceleme sureclerini şekillendiren biliifsel-operasyonel bir mekanizma olarak iflev görmektedir. Hullman ve Diakopoulos’un (2011) prosedürel retorik kavramı da filtreler, varsayılan görünümlemler, gezinme seçenekleri ve veri alt kümeleri aracılığıyla kullanıcıya tüm olası okumaların degil, önceden seçilmiş yorum yollarının sunulduğunu gostermektedir. Etkileifimli infografiklerin temel özelliğı tam özgürlük degil, kontrollü keifif uretmesidir.

Bu sũreçlerin tamamı biliŖsel ekonomi bağlamında yeniden anlam kazanmaktadır. Clark ve Paivio'nun (1991) çift kodlama kuramı ile Mayer ve Moreno'nun (2003) çoklu ortam öğrenme yaklaşımı, sözel ve görsel bilginin farklı ancak birbirleriyle ilişkili sistemler üzerinden işlendiğini ve anlamlı öğrenmenin bu sistemler arasındaki ilişkilendirmeye bağlı olduğunu göstermektedir. Bu kuramsal çerçeve, etkileşimli infografiklerin neden aynı anda hem güçlü hem de kırılgan iletişim araçları olduğunu açıklamaktadır. Görsel ve sözel öğeler birlikte kullanıldığında daha zengin zihinsel temsiller oluşturabilirken, kötü tasarlandıklarında sınırlı bilişsel kapasiteyi aşırı yükleyerek anlamayı zorlaştırabilmektedir.

Sweller'ın (1988) bilişsel yük kuramı ve Chandler ile Sweller'ın (1991) bölünmüş dikkat etkisi üzerine çalışmaları, gereksiz zihinsel bütünleştirme işlemlerinin öğrenmeyi olumsuz etkileyebildiğini göstermektedir. Benzer şekilde Moreno ve Mayer'in (2000) tutarlılık etkisi çalışmaları, ilgisiz seslerin ve dikkat dağıtıcı unsurların öğrenmeyi desteklemek yerine zayıflatabildiğini ortaya koymaktadır. Bu bulgular etkileşimli infografiklerde fazlalığın her zaman zenginlik anlamına gelmediğini; kimi zaman hareket, ses, açıklama ya da etkileşim seçeneklerinin dışsal bilişsel yük oluşturduğunu göstermektedir.

Dijital dikkat ekonomisi üzerine yapılan çalışmalar da bu tartışmayı daha geniş bir medya bağlamına taşımaktadır. Simon'ın dikkat kıtlığı kavramı ve Hodas ile Lerman'ın (2013) çevrimiçi görünürlük araştırmaları, bilgi bolluğunun dikkat yoksulluğu ürettiğini ve görünürlüğün kullanıcı davranışları üzerinde doğrudan etkili olduğunu göstermektedir. Dikkat bu açıdan, verinin dışında kalan bir unsur değil; verinin nasıl düzenlendiği, önceliklendirildiği ve görünür kılındığıyla doğrudan ilişkili bir tasarım problemidir. Son dönem araştırmaları, görsel ve sözel bileşenlerin birlikte kullanılmasının özellikle düşük çalışma belleği kapasitesine sahip kullanıcılar açısından daha etkili sonuçlar üretebildiğini; metnin görsel öğeler içerisine yerleştirilmesinin bellek performansını destekleyebildiğini ve sadeleştirilmiş metinlerin kullanıcı deneyimini olumlu etkileyebildiğini göstermektedir (Bancilhon vd., 2023; He vd., 2024). Ancak hatırlanabilirlik ile kavrayışın her zaman örtüşmediği de açıktır. Bilişsel ekonomi, dikkat çekicilik, hatırlanabilirlik ve anlamlandırma arasındaki ilişkiyi birlikte değerlendirmeyi gerektirmektedir.

Bu kuramsal sentez ışığında etkileşimli infografikler; görünürlük üretme, anlamı çerçeveleme, kullanıcı yolunu düzenleme ve zihinsel yükü yönetme işlevlerinin eşzamanlı olarak çalıştığı bütünleşik iletişim yapıları olarak değerlendirilebilir. Görsel retorik ilk iki işleve, anlatsal yapı üçüncü işleve, bilişsel ekonomi ise dördüncü işleve karşılık gelmektedir. Bu işlevler birbirinden bağımsız değildir; aksine birbirlerini sürekli olarak etkilemektedir. Sonuç olarak etkileşimli infografik, dikkat kıtlığı koşulları altında çalışan; veriyi görünür kılan, anlamı seçici biçimde yapılandıran, kullanıcıyı belirli okuma yollarına yönlendiren ve tüm bu süreçleri sınırlı bilişsel kaynaklar içinde düzenleyen bir medya formu olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşım, etkileşimli infografiği bir veri görselleştirme aracının ötesinde, veri görselleştirme ile iletişim kuramının kesişiminde yer alan karmaşık bir iletişim aygıtı olarak konumlandırmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, literatürdeki bulgulara dayanarak, dijital iletişim ortamında bilginin değerinin yalnızca veri miktarıyla değil, bu verinin kullanıcı dikkati, kavrayışı ve yorumlama süreci içinde nasıl düzenlendiğiyle ilişkili olduğunu ileri sürmektedir. Günümüzün temel sorunu bilgi eksikliği değil; sınırlı dikkat, artan veri yoğunluğu ve bu yoğunluğu kavranabilir hale getirme ihtiyacıdır. Etkileşimli infografikler, karmaşık veri yapılarını görsel ve etkileşimsel araçlarla düzenleyerek bu ihtiyaca yanıt verir. Ancak literatür incelemesi, bu yapıların teknik veri sunum araçlarıyla sınırlı kalmadığını; kullanıcıyı belirli ilişkilere yönelten, yorumlama sürecini çerçeveleyen iletişim ortamları olduğunu göstermektedir. Buna bağlı olarak etkileşimli infografiklerde her tasarım kararı anlam üretimine katılır. Veri seçimi, görsel kodlama, renk kullanımı, anlatsal yapı, metinsel açıklamalar ve etkileşim seçenekleri; kullanıcının neyi fark edeceğini, hangi bağlantıları kuracağını ve veriyi nasıl yorumlayacağını

etkiler. G6r6n6rde nesnel bir veri sunumu s6z konusu olsa da tasarım, belirli anlamları 6ne 6ıkarır ve kullanıcı yorumunu belli sınırlar i6inde şekillendirir.

Çalışmanın 6ne 6ıkan sonu6ılarından biri, etkili bir etkileşimli infografik tasarımının dikkat 6ekicilik ile bilişsel verimlilik arasında denge kurması gerektiğidir. G6rsel vurgu, hareket, animasyon, metafor ve etkileşim mekanizmaları kullanıcı ilğisini artırabilir; ancak aşırı kullanıldıklarında bilişsel y6k6 y6kselterek 6ğrenmeyi ve anlamlandırmayı zorlaştırabilir. Başarılı bir etkileşimli infografik, kullanıcıyı keşfe davet ederken gereksiz zihinsel y6k oluşturmayan bir yapı sunmalıdır.

Etkileşim de teknik bir 6zellik olarak değeriendirilemez. Kullanıcıya veri 6zerinde kontrol ve keşif imkanı sağlarken, hangi bilginin g6r6n6r olacağını ve hangi yolların izlenebileceğini tasarımın kendisi belirler. Filtreler, veri katmanları ve anlatı sırası, kullanıcı deneyimini y6nlendiren karar noktalarıdır. Bu y6n6yle etkileşim, veri ile kullanıcı arasında pasif bir bağlantı değil, anlamın kurulmasına katılan aktif bir tasarım bileşenidir.

Veri hikayeciliği de bu s6re6te belirleyici bir rol 6stlenir. Anlatısal yapı, karmaşık veri ilişkilerinin daha hızlı kavranmasını ve bilginin daha kalıcı h6ale gelmesini destekler. Ancak anlatısal y6nlendirme arttık6a kullanıcının keşif alanının daralması riski ortaya 6ıkar. Bu dengenin sağlanması i6in etkileşimli infografiklerde yazar kontrol6 ile kullanıcı keşfi arasında dengeli bir yapı kurulmalıdır. Kuramsal a6ıdan bakıldığında 6alışma, g6rsel retorik, veri g6rselleştirme ve bilişsel y6k yaklaşımlarını ortak bir 6er6evede buluşturunarak etkileşimli infografikleri estetik ya da teknik 6r6nlerin 6tesinde, dikkat ekonomisi i6inde işleyen bilişsel-retorik sistemler olarak değeriendirmektedir.

Gelecekte yapılacak araştırmaların bu 6er6eveyi deneysel 6alışmalarla desteklemesi 6nem taşımaktadır. Farklı etkileşim d6zeylerinin kullanıcı dikkati, bilişsel y6k, 6ğrenme başarısı ve karar verme s6re6leri 6zerindeki etkileri 6l66lebilir; ayrıca artırılmış ger6eklik, sanal ger6eklik ve yapay zeka destekli yeni nesil infografik sistemlerinde retorik y6nlendirme ile bilişsel ekonomi arasındaki ilişki incelenebilir. Sonu6 olarak etkileşimli infografikler, dijital 6ağda veriyi g6r6n6r kılan ara6lar olmanın 6tesinde, kullanıcının dikkatini, yorumlama s6recini ve 6ğrenme deneyimini bi6imlendiren g66l6 iletifim sistemleridir. Bu bakımdan iyi tasarlanmış bir etkileşimli infografik; estetik kalite, teknik yeterlilik, bilişsel verimlilik ve etik iletifim ilkelerinin birlikte g6zetildiği b6t6nc6l bir tasarım problemi olarak ele alınmalıdır.

Yazar Katkısı / Author Contribution

Yazar 6alışmanın tamamından sorumludur / The author is responsible for the entire work.

Finansman ve Teşekk6r / Funding and Acknowledgements

Uygulanamaz / Not applicable.

Çıkar 6atışması / Disclosure statement

Yazar 6ıkar 6atışması olmadığını belirtmiştiri / The author report there are no competing interests to declare.

Etik kurul beyanı / Ethics committee declaration

Uygulanamaz / Ethics committee declaration not applicable

Yapay zeka beyanı / Artificial intelligence declaration

Yapay zeka desteği yoktur / No generative artificial intelligence support was used.

Veri erişilebilirliği / Availability of data

Uygulanamaz / Data sharing not applicable.

Orcid

Duygu Aktaş Durmuş  <https://orcid.org/0000-0003-4790-8297>

Kaynakça

- Bancilhon, M., Wright, A. J., Ha, S., Crouser, R. J., & Ottley, A. (2023). Why combining text and visualization could improve Bayesian reasoning: A cognitive load perspective. In *Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Article 467). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3544548.3581218>
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Fontana Press.
- Birdsell, D. S., & Groarke, L. (1996). Toward a theory of visual argument. *Argumentation and Advocacy*, 33(1), 1–10.
- Borkin, M. A., Vo, A. A., Bylinskii, Z., Isola, P., Sunkavalli, S., Oliva, A., & Pfister, H. (2013). What makes a visualization memorable? *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 19(12), 2306–2315. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2013.234>
- Chandler, P., & Sweller, J. (1991). Cognitive load theory and the format of instruction. *Cognition and Instruction*, 8(4), 293–332. https://doi.org/10.1207/s1532690xci0804_2
- Chuijo, M., Okada, I., Yamamoto, H., Lim, D., & Toriumi, F. (2026). An attention economy model of co-evolution between content quality and audience selectivity. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2602.06437>
- Clark, J. M., & Paivio, A. (1991). Dual coding theory and education. *Educational Psychology Review*, 3(3), 149–210. <https://doi.org/10.1007/BF01320076>
- Çetin Büyüktunca, M. (2026). From static visuals to dynamic visual systems: A structural and semiotic analysis of data-driven DOOH campaigns. *ArtDesign Journal*, 2(1), 93–113.
- Davenport, T. H., & Beck, J. C. (2001). *The attention economy: Understanding the new currency of business*. Harvard Business School Press.
- Foss, S. K. (2005). Theory of visual rhetoric. In K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, & K. Kenney (Eds.), *Handbook of visual communication: Theory, methods, and media* (pp. 141–152). Lawrence Erlbaum Associates.
- He, S., Chen, Y., Xia, Y., Li, Y., Liang, H.-N., & Yu, L. (2024). Visual harmony: Text-visual interplay in circular infographics. *Journal of Visualization*, 27, 255–271. <https://doi.org/10.1007/s12650-024-00957-3>
- Heer, J., & Shneiderman, B. (2012). Interactive dynamics for visual analysis. *Communications of the ACM*, 55(4), 45–54. <https://doi.org/10.1145/2133806.2133821>
- Hegarty, M. (2005). Multimedia learning about physical systems. In R. E. Mayer (Ed.), *The Cambridge handbook of multimedia learning* (pp. 447–465). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816819.029>
- Hepworth, K. J., & Church, C. (2018). Racism in the machine: Visualization ethics in digital humanities projects. *Digital Humanities Quarterly*, 12(4). <https://dhq-static.digitalhumanities.org/pdf/000408.pdf>
- Hodas, N. O., & Lerman, K. (2013). Attention and visibility in an information-rich world. In *2013 IEEE International Conference on Multimedia and Expo Workshops (ICMEW)* (pp. 1–6). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ICMEW.2013.6618396>
- Hullman, J., & Diakopoulos, N. (2011). Visualization rhetoric: Framing effects in narrative visualization. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 17(12), 2231–2240. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2011.255>
- Mayer, R. E., & Moreno, R. (2003). Nine ways to reduce cognitive load in multimedia learning. *Educational Psychologist*, 38(1), 43–52. https://doi.org/10.1207/S15326985EP3801_6
- Moreno, R., & Mayer, R. E. (2000). A coherence effect in multimedia learning: The case for minimizing irrelevant sounds in the design of multimedia instructional messages. *Journal of Educational Psychology*, 92(1), 117–125. <https://doi.org/10.1037/0022-0663.92.1.117>
- Munzner, T. (2014). *Visualization analysis and design*. CRC Press.
- Phillips, B. J., & McQuarrie, E. F. (2004). Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising. *Marketing Theory*, 4(1–2), 113–136. <https://doi.org/10.1177/1470593104044089>

- Prantl, V. I., M  ller, T., & Koesten, L. (2026). Untangling rhetoric, pathos, and aesthetics in data visualization. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 32(2), 2435–2453. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2025.3628181>
- Risch, J. S. (2008). On the role of metaphor in information visualization. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.0809.0884>
- Schr  der, K., Eberhardt, W., Belavadi, P., Ajdadilish, B., van Haften, N., Overes, E., ... Valdez, A. C. (2023). Telling stories with data—A systematic review. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2312.01164>
- Segel, E., & Heer, J. (2010). Narrative visualization: Telling stories with data. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 16(6), 1139–1148. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2010.179>
- Sezer, A., & Kahraman, M. E. (2022). EtkileŖim kavramı ve etkileŖimli infografikte tasarım geliŖtirme s  reci. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 315–330. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1133914>
- Shao, H., Martinez-Maldonado, R., Echeverria, V., Yan, L., & GaŖević, D. (2024). Data storytelling in data visualisation: Does it enhance the efficiency and effectiveness of information retrieval and insights comprehension? In *Proceedings of the 2024 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Article 195, pp. 1–21). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3613904.3643022>
- Simon, H. A. (1971). Designing organizations for an information-rich world. In M. Greenberger (Ed.), *Computers, communications, and the public interest* (pp. 37–72). The Johns Hopkins Press.
- Sweller, J. (1988). Cognitive load during problem solving: Effects on learning. *Cognitive Science*, 12(2), 257–285. https://doi.org/10.1207/s15516709cog1202_4
- Sweller, J. (2005). Implications of cognitive load theory for multimedia learning. In R. E. Mayer (Ed.), *The Cambridge handbook of multimedia learning* (pp. 19–30). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816819.003>
- Yi, J. S., Kang, Y. A., Stasko, J. T., & Jacko, J. A. (2007). Toward a deeper understanding of the role of interaction in information visualization. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 13(6), 1224–1231. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2007.70515>

G  rsel Kaynak  a

- G  rsel 1. Marine Stewardship Council. (n.d.). *How my dad fishes for the future* [Interactive infographic]. <https://www.msc.org/for-teachers/how-my-dad-fishes-for-the-future>
- G  rsel 2. Paliwoda, D., & Williams, J. (n.d.). *How far is it to Mars?* [Interactive visualization]. <https://distancetomars.com/>
- G  rsel 3. El Pa  s. (2020). *A room, a bar and a classroom: How the coronavirus is spread through the air* [Interactive article]. <https://elpais.com/especiales/coronavirus-covid-19/a-room-a-bar-and-a-class-how-the-coronavirus-is-spread-through-the-air/>

Apollinaire ve Dufy'nin modern bestiaryum yorumunda şiir ve ağaç baskı

Poetry and woodcut in Apollinaire and Dufy's modern bestiary interpretation

Burçak Balamber 

¹ Balıkesir University, Faculty of Fine Arts, Printmaking Department, Balıkesir, Turkey

Özet: Bu makale, Guillaume Apollinaire ve Raoul Dufy'nin 1911 tarihli ortak çalışması olan Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi (Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée) adlı eseri, Orta Çağ bestiaryum geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki süreklilik ve dönüşüm ekseninde incelemektedir. Kökenini antik dönem Physiologus metinlerinden alan ve doğadaki hayvanları Hristiyan teolojisinin didaktik birer göstergesi olarak sunan bu kadim geleneksel form, incelenen eserde teolojik sınırlarından kopararak modern ve seküler bir estetik alana taşınmıştır. Çalışma, metnin merkezinde yer alan Orfe figürünün, geleneksel Hristiyan vaizin yerini alarak doğayı salt masum ve uyumlu bir alan olarak sunmak yerine, şiirin, müziğin ve insanın kültürel üretiminin ardındaki tahakküm ve bedensel araçsallaştırma bağlamında nasıl yeniden kurguladığını tartışmaktadır. Görsel boyutta ise Raoul Dufy'nin siyah ve beyaz zıtlığına dayanan dışavurumcu ağaç baskılarının, metni pasif bir biçimde resmetmenin çok ötesine geçerek metinle nasıl otonom bir diyalog kurduğu detaylıca analiz edilmektedir. Dufy, oluşturduğu kompozisyonlarda ikonografik açıdan şiirin anlam katmanlarını bağımsız bir şekilde zenginleştirmiştir. Makalede özellikle At, Ahtapot, İbis ve Fare bölümleri üzerinden metin ile imge arasındaki bu karmaşık, ironik ve varoluşsal etkileşim derinlemesine incelenmiştir. Sonuç itibarıyla eser, Orta Çağ'ın zoolojik sınıflandırma mantığını korurken hayvan figürünü sabit bir ahlaki dersin taşıyıcısı olmaktan çıkarıp modern öznenin iç dünyasını ve varoluşsal kaygılarını yansıtan çok anlamlı, dinamik bir göstergeye dönüştüren öncü bir avangart sanatçı kitabı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Bestiarium, Orfe'nin Geçidi, Raoul Dufy, Guillaume Apollinaire, sanatçı kitabı, ağaç baskı, baskiresim

Abstract: This article examines Guillaume Apollinaire and Raoul Dufy's 1911 collaborative work The Bestiary, or the Procession of Orpheus (Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée) in relation to the continuity and transformation between the medieval bestiary tradition and the modernist artist's book. Originating in the ancient Physiologus tradition, the bestiary presented animals in nature as didactic signs of Christian theology. In the work examined here, however, this ancient form is detached from its theological boundaries and transferred into a modern and secular aesthetic field. The article discusses how the figure of Orpheus, positioned at the centre of the text, replaces the traditional Christian preacher and reconfigures nature not as an innocent and harmonious realm, but in relation to the domination and bodily instrumentalisation underlying poetry, music, and human cultural production. On the visual level, the article analyses how Raoul Dufy's expressive woodcuts, based on strong black-and-white contrasts, move beyond the passive illustration of the text and establish an autonomous dialogue with it. Through his compositions, Dufy independently enriches the iconographic layers of meaning in the poems. Focusing especially on the sections Horse, Octopus, Ibis, and Mouse, the article examines the complex, ironic, and existential interaction between text and image. Ultimately, the work is evaluated as a pioneering avant-garde artist's book that preserves the zoological classificatory logic of the medieval bestiary while transforming the animal figure from a fixed carrier of moral instruction into a polysemic and dynamic sign reflecting the inner world and existential anxieties of the modern subject.

Keywords: Bestiary, The Procession of Orpheus, Raoul Dufy, Guillaume Apollinaire, artist's book, woodcut, printmaking

Citation: Balamber, B. (2026). Poetry and woodcut in Apollinaire and Dufy's modern bestiary interpretation. *International Journal of Communication and Art*, 7(18), 18-36

Extended Abstract

Medieval bestiaries are didactic texts in which real, imaginary, and hybrid animals are interpreted through Christian morality and theology. Their roots extend to Physiologus, a late antique text that combines pre-scientific natural knowledge with religious allegory. In this tradition, the animal is rarely treated as an autonomous being. Its physical features and behaviours are transformed into signs of divine order, moral instruction, sin, salvation, sacrifice, or resurrection. Nature is therefore read as a symbolic text rather than as an independent field of observation. This article examines Guillaume Apollinaire and Raoul Dufy's *The Bestiary or the Procession of Orpheus*, published in 1911, as a modernist reinterpretation of this medieval tradition. The work inherits the bestiary's animal-centred structure and its concern with the relation between text and image. However, it relocates these elements within the modern artist's book, or *livre d'artiste*, where poetry, image, page design, printing technique, and the materiality of the book operate together.

The purpose of this study is to analyse how *The Bestiary or the Procession of Orpheus* transforms the allegorical structure, text-image relationship, and book-object quality of the medieval bestiary through modern poetry and woodcut aesthetics. The study focuses on both continuity and transformation. It asks how a didactic and theological animal tradition is reformulated through the figure of Orpheus, Apollinaire's lyric language, Dufy's black-and-white woodcuts, and the modern artist's book format. The article does not aim to catalogue all thirty poems and thirty woodcuts in detail. Instead, it considers the structural role of the four Orpheus poems and concentrates on selected examples that reveal different aspects of the text-image relationship. The selected sections are analysed to show how Dufy's images expand and sometimes transform the meanings of Apollinaire's poems.

The study uses historical conceptual analysis, intertextual reading, visual semiotics, and printmaking-oriented formal analysis. In the first stage, the medieval bestiary tradition is examined through its historical roots in the Physiologus, its didactic structure, its allegorical animal discourse, and its material existence as an illustrated manuscript tradition. The discussion also considers parchment the tactile quality of the page, and the relationship between text and image in early block books. In the second stage, Apollinaire and Dufy's work is analysed as a modern artist's book. The article examines its page layout, its relation to early woodcut book culture, the structural function of Orpheus, and the visual language of Dufy's woodcuts. Particular attention is given to black-and-white contrast, carved line, figure-ground relation, typographic balance, and the way in which the woodcut surface becomes an active site of meaning.

The analysis shows that the transformation of the bestiary tradition begins with the replacement of the medieval Christian narrator by the mythological poet Orpheus. In medieval bestiaries, the animal is interpreted by an anonymous theological voice that converts natural behaviour into moral teaching. In Apollinaire's work, Orpheus becomes the organizing poetic authority. His voice gathers animals not through fear or doctrine but through lyricism, music, and mythic resonance. However, this Orphic authority is not entirely innocent. The lyre, made from a tortoise shell and sheep gut, reveals that the poetic ordering of animals also depends on the transformation of animal bodies. Dufy's woodcuts form the visual and material dimension of this modernist transformation. Their strong black-and-white contrasts carved white lines, figure-ground relations, and dialogue with typography create a graphic field that is not subordinate to the poems. In *Mouse*, the image responds to the poem's melancholy meditation on time with abundance and cyclical regeneration. In *Horse*, Dufy adds details such as Mount Helicon and the three-leaf clover, expanding the poem through pagan and Christian references. In *Octopus*, the animal becomes associated with the darker side of the modern subject, as the monstrous figure is connected to desire, violence, and self-recognition. In *Ibis*, the wordplay between the bird and the Latin future form, meaning "you will go", opens the poem toward death, shadow, and elegy. Dufy's dark ground gives this "earthly shadow" a material form on the woodcut surface. These examples show that image and poem enter into a productive dialogue rather than a simple explanatory relationship.

The study concludes that *The Bestiary or the Procession of Orpheus* reactivates the medieval bestiary within the avant-garde context of the early twentieth century. The work preserves key elements of tradition, including animal classification, symbolic reading, and the union of text and image. At the same time, it removes these elements from a strictly theological framework and repositions them within modern poetry, mythological memory, subjective experience, and printmaking aesthetics. Dufy's woodcuts are not secondary visual supplements. They are autonomous interpretive fields that expand and transform Apollinaire's poems. As a result, the work demonstrates how a medieval form can be renewed through the modern artist's book and the graphic language of woodcut.

Giriş

Terminolojik olarak bestiariu sözcüğü (Fransızca bestiaire, İngilizce bestiary), Latince vahşi hayvan veya canavar anlamına gelen bestia kelimesinden türetilmiştir. Başlangıçta yırtıcı ve tehlikeli hayvanları tanımlayan bu kavram, zamanla evcil hayvanları, kuşları, balıkları, efsanevi yaratıkları, bitkileri ve taşları da kapsayan geniş bir doğa tarihi ve alegori derlemesi biçimine dönüşmüştür. Temel olarak bestiariu, gerçek ya da hayali hayvanların fiziksel özelliklerini ve davranışlarını betimleyen, ardından bu özelliklerden Hristiyanlık inancına dayalı ahlaki ve teolojik anlamlar çıkaran didaktik bir metin türüdür (Kay, 2015, s. 35, 45; Mermier, 2004, s. 21-22).

Kökenleri milattan sonra ikinci ve üçüncü yüzyıllarda İskenderiye çevresinde derlenen Physiologus metnine uzanan bestiariu geleneği, Orta Çağ Avrupası'nda hem hayvanlara ilişkin anlatıları hem de bu anlatılara eşlik eden ahlaki ve teolojik yorumları bir araya getiren önemli bir metin türü olarak yaygınlık kazanmıştır. Bu metinlerde hayvanlar, kendi başlarına varlıklar olmaktan ziyade Tanrı'nın evrensel düzeninin yansımaları olarak değerlendirilmiş ve okuyucuya ahlaki doğruları aktaran simgesel taşıyıcılar haline getirilmiştir (Kay, 2020, s. 36-37; Ng, 2021, s. 405; Mermier, 2004, s. 22). Dolayısıyla bestiariu geleneğinde doğa, nesnel bir gözlem alanı olmaktan çok, dini anlamların ve ahlaki derslerin üretildiği alegorik bir metin olarak değerlendirilmiştir.

Yirminci yüzyılın başlarında modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte, geçmişten devralınan birçok görsel ve yazınsal form gibi bestiariu geleneği de yeni estetik ve düşünsel çerçeveler içinde yeniden yorumlanmıştır. Evrensel hakikati ve teolojik öğretiyi merkeze alan didaktik yapı, modern sanatın bireysel deneyim, şiirsellik, biçimsel özgürlük ve estetik özerklik vurgusu doğrultusunda dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşümün dikkat çekici örneklerinden biri, Fransız şair Guillaume Apollinaire ile Fovist ressam Raoul Dufy'nin ortak çalışması olan 1911 tarihli *Bestiariu* ya da *Orfe'nin Geçidi* (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*) adlı sanatçı kitabıdır (bu çalışmada eser, bundan sonra kısaca *Orfe'nin Geçidi* olarak anılacaktır). Bu dönüşümün estetik ve biçimsel zeminini kavrayabilmek için, eserin neden bir sanatçı kitabı olarak (ya da daha spesifik tanımla Fransız yayıncılık geleneğindeki *livre d'artiste* formu içinde) değerlendirildiğinin baştan temellendirilmesi gerekir. Geleneksel resimli kitaplarda illüstrasyon çoğu zaman metni açıklayan, destekleyen ya da süsleyen ikincil bir unsur olarak işlev görürken, *livre d'artiste* formatında metin, imge, sayfa düzeni, baskı tekniği ve kitap nesnesinin maddi yapısı daha bütüncül bir sanatsal kompozisyon içinde ele alınır. Bu bağlamda yazar ile sanatçı arasındaki ilişki, metnin görselleştirilmesine dayalı bir iş birliği olmaktan çıkarak, anlamın birlikte üretildiği daha etkileşimli bir yapıya dönüşür. Apollinaire'in Derain ile 1909'da yayımladığı *L'Enchanteur pourrissant*, bu avangart kitap anlayışının erken örneklerinden biridir (Bohn, 1997, s. 57; Coppel, 1999, s. 20). Apollinaire'in avangart sanatla kurduğu bu erken dönem ilişkisinin devamı niteliğindeki *Orfe'nin Geçidi*, edebiyat ile görsel sanatlar arasındaki sınırları geçiren hale getiren bu modern kitap formatının dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Mathews'un (2020, s. 1) belirttiği üzere, bu eserde geleneksel bestiariu pratikleri ile modern sanatçı kitabı formunun dinamikleri arasında özgün bir etkileşim bulunmakta, eski form bu yeni sanatçı kitabı formatı içinde yeniden biçimlendirilmektedir. Bu formatın temel sonuçlarından biri, metin ile imge arasındaki geleneksel hiyerarşinin zayıflaması ve görsel öğelerin sadece açıklayıcı bir işleve indirgenmemesidir. Bohn (2004, s. 45), *Orfe'nin Geçidi*'nin sanatçı kitabı yapısının, metni illüstrasyonlardan üstün tutan geleneksel hiyerarşiyi tersine çevirdiğini ve okuyucuyu şiirlere görsel bir perspektiften yaklaştırmaya davet ettiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, metin ile imgenin birlikte anlam ürettiği, Apollinaire'in şiirleri ile Dufy'nin ağaç baskılarının karşılıklı etkileşim içinde çalıştığı modernist bir sanatçı kitabı örneği olarak ele almaktadır.

Orfe'nin Geçidi, Apollinaire'in kısa lirik şiirleri ile Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskılarını bir araya getirerek Orta Çağ bestiariu geleneğini modernist bir metin-imge düzeni içinde yeniden kurmuştur. Kitap, geleneksel bestiariu yapısından biçimsel ve kavramsal izler taşımasına karşın, onun ahlaki ve teolojik çerçevesini modernist, lirik ve öznel bir anlam

düzeni içinde yeniden biçimlendirir. Orta Çağ bestiariuundaki anonim Hristiyan anlatıcının yerini burada Yunan mitolojisinin efsanevi şairi Orfe alır (Kay, 2020, s. 38). Böylece hayvan figürleri, dinsel bir öğretinin sabit sembolleri olmaktan çıkarak şiirsel, mitolojik ve öznel anlam katmanlarıyla örülü modern estetik göstergelere dönüşmüştür. Senior'a (2020, s. 111) göre Apollinaire'in kurduğu bu yapı, hayvanları temsil edilen varlıklar olarak sınırlamayan, onları şiirsel bir çekim alanı içinde yeniden anlamlandıran bir nitelik taşımaktadır.

Bu yeniden anlamlandırma sürecinde Raoul Dufy'nin ağaç baskıları belirleyici bir rol üstlenmektedir. Dufy'nin siyah-beyaz karışıklığına dayanan grafik dili, metne açıklayıcı bir eşlik sunmak yerine, şiirle birlikte işleyen bağımsız bir anlatım alanı yaratmaktadır. Sanatçının yalınlaştırılmış çizgisel yapısı, dekoratif ritim anlayışı ve figürleri işaretel biçimde kuran yaklaşımı, hayvanları doğalcı betimlemeler olarak değil, şiirsel çağrışımı güçlendiren görsel göstergeler olarak sunar. Böylece görseller, metnin anlamını tekrar eden unsurlar olmaktan çıkarak onunla eşzamanlı biçimde yeni anlam katmanları üretir. Bu bağlamda *Orfe'nin Geçidi*, sadece edebi ya da görsel bir üretim olmanın ötesinde, şiir ile baskıresmin birlikte işlediği disiplinlerarası bir sanatçı kitabı olarak değerlendirilmelidir. Eser, Orta Çağ bestiariu geleneğinin alegorik hayvan anlatısını, metin-imge birlikteliğini ve kitap nesnesi yapısını modernist bir sanatçı kitabı içinde yeniden biçimlendirir. Bu dönüşümde Orfe figürü, Apollinaire'in lirik dili ve Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskıları, hayvanı sabit bir teolojik işaret olmaktan çıkararak arzu, ölüm, bellek, gölge, şiirsel yaratım ve modern özneye ilişkili çok katmanlı bir estetik göstergeye dönüştürmektedir.

Bu çerçevede bu çalışma, Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eserini, Orta Çağ bestiariu geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki süreklilik ve dönüşüm ilişkisi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel problemi, Orta Çağ bestiariu geleneğinin didaktik, teolojik ve alegorik yapısının *Orfe'nin Geçidi*'nde modern şiir, Orfe figürü, ağaç baskı ve sanatçı kitabı formu aracılığıyla nasıl yeni bir metin-imge düzenine dönüştürüldüğüdür. Çalışmanın temel argümanı ise eserin Orta Çağ bestiariu geleneğini doğrudan tekrar etmediği, bu geleneğin hayvan alegorisi, metin-imge birlikteliği ve kitap nesnesi yapısını modernist bir sanatçı kitabı içinde yeniden biçimlendirdiği yönündedir.

Çalışmanın kapsamı, Orta Çağ bestiariu geleneğinin tarihsel ve kavramsal arka planı ile Apollinaire ve Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eserindeki şiir-ağaç baskı ilişkisiyle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda eserin sanatçı kitabı niteliği, Orfe figürünün yapısal rolü, sayfa düzeni, metin-imge birlikteliği ve Dufy'nin ağaç baskı estetiği temel inceleme eksenleri olarak belirlenmiştir. Çalışma, eserde yer alan otuz şiir ve otuz ağaç baskının tamamını kataloglamayı ya da her birini aynı ayrıntı düzeyinde çözümlemeyi amaçlamaz. Bunun yerine, eserin Orta Çağ bestiariu geleneğini modernist bir kitap nesnesi içinde nasıl dönüştürdüğünü gösterebilecek seçilmiş örnekler üzerinde yoğunlaşır.

Yöntem

Tarihsel-kavramsal inceleme, metinlerarası okuma, görsel göstergebilim ve baskıresim odaklı biçimsel çözümleme yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımıyla kurgulanmıştır. Tarihsel-kavramsal inceleme, Physiologus geleneğinden Orta Çağ bestiariularına uzanan düşünsel ve ikonografik arka planı ortaya koymak için kullanılmıştır. Metinlerarası okuma, Apollinaire'in şiirlerindeki mitolojik, teolojik ve edebi göndermeleri değerlendirmeye yöneliktir. Görsel göstergebilim ve biçimsel çözümleme ise Dufy'nin ağaç baskılarında figür-zemin ilişkisi, sembolik göstergeler, siyah-beyaz karışıklığı, oyma çizgi, sayfa kompozisyonu ve tipografiyle kurulan görsel dengeyi incelemek amacıyla uygulanmıştır.

Araştırmanın örnekleme, *Orfe'nin Geçidi*'nde yer alan otuz şiir ve otuz ağaç baskı içinden amaçlı örnekleme yoluyla seçilen bölümlerden oluşmaktadır. Bu çalışma, eserin tamamını kataloglamaktan ziyade, metin-imge ilişkisinin farklı biçimlerini görünür kılan seçilmiş örnekler üzerinden modern bestiariu yorumunu çözümlemeyi hedeflemektedir. Bu nedenle Orfe'ye ayrılan dört şiir, kitapta farklı hayvan gruplarının düzenlenişini belirleyen ve bölümler

arasındaki geçişleri sağlayan şiirler olarak genel düzeyde ele alınmıştır. Ayrıntılı zmleme için Fare (La Souris), At (Le Cheval), Ahtapot (Le Poulpe) ve Ibis bölümleri seçilmiştir.

Örneklem seçiminde  dahil edilme kriteri kullanılmıştır: şiir ile ağaç baskı arasında belirgin metin-imge ilişkisi kurması, farklı hayvan gruplarını ve sembolik düzeyleri temsil etmesi, Orta ağ bestiariu geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki dönüşümü görünür kılması. Bu doğrultuda Fare zaman ve çoğalma düşüncesini, At mitolojik ve Hristiyan ağrışımları, Ahtapot modern özne ve karanlık arzu ilişkisini, Ibis ise sözcük oyunu, ölüm ve gölge temasını temsil ettiği için örnekleme dahil edilmiştir. Seçilen rnekler kadar belirgin bir yorum farkı sunmayan bölümler, teknik üretim süreçleri, sonraki baskılar, farklı çeviriler ve daha geç tarihli modern bestiariu yorumları ayrıntılı inceleme dışında bırakılmıştır.

Orta ağ Bestiariu Geleneğinde Alegori, Metin-İmge İlişkisi ve Kitap Nesnesi

Physiologus Geleneği ve Hayvanın Alegorik Anlamı

Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin modern bestiariu yorumunu kavrayabilmek için, öncelikle Orta ağ bestiariu geleneğinin kökenleri, işlevi ve metin-imge yapısı tarihsel bir çerçevede ele alınmalıdır. Bestiariu metinlerinin tarihsel temeli, milattan sonra ikinci yüzyıl dolaylarında, dönemin önemli kültürel ve dini kesişim noktalarından biri olan İskenderiye'de Yunanca olarak kaleme alınan *Physiologus* adlı esere uzanmaktadır (Diebold, 2019, s. 666). Etimolojik olarak doğabilimci anlamına gelen bu metin, bilim öncesi doğa bilgisi ile Hristiyan alegorisini bir araya getiren, temel amacı okuyucuya teolojik ve ahlaki dersler vermek olan bir doğa derlemesi niteliğindedir (Kay, 2020, s. 36). Erken dönem İskenderiye'sinin Yunan, Mısır ve Yahudi-Hristiyan inanç sistemlerini bir araya getiren senkretik yapısı, *Physiologus*'un doğayı salt biyolojik bir alan olarak değil, sembolik olarak okunması gereken bir metin olarak kurgulamasına zemin hazırlamıştır.

İlerleyen yüzyıllarda Latinceye ve Avrupa'nın yerel dillerine çevrilen bu metinler, özellikle on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda İngiltere ve Fransa başta olmak üzere Avrupa'da yaygınlaşarak bestiariu (bestiary / bestiaire) formuna evrilmiştir (Diebold, 2019, s. 670). *Physiologus*, hayvanların yanı sıra taşları ve ağaçları da içeren daha geniş bir doğa derlemesi niteliği taşırken, Latin bestiariu geleneği geliştikçe bitki ve mineral bölümleri büyük ölçüde geri plana çekilmiş ve eserler daha çok memeliler, kuşlar, sürüngenler ve balıklar gibi hayvan türleri etrafında düzenlenen *libri bestiarum* formuna yaklaşmıştır (Kay, 2020, s. 39-40). Bu tarihsel dönüşüm, hayvan figürlerinin Orta ağ düşüncesinde ahlaki, teolojik ve felsefi anlamların taşıyıcısı olarak ne denli merkezi bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bu gelenekte doğa, kendi başına incelenen nesnel bir alan olmaktan çok, Hristiyan ahlakını, dogmalarını ve teolojisini görünür kılan didaktik bir araç olarak işlev grmştir.

Bestiariu metinlerinin temel işleyişi, her hayvan figürünün iki aşamalı didaktik bir düzen içinde sunulmasına dayanır. Standart bir bestiariu bölümünde öncelikle kutsal kitaptan bir alıntı yapıldıktan sonra hayvanın fiziksel özellikleri ya da davranışları hakkında biyolojik veya sözde biyolojik bir bilgi verilir ve son olarak ise bu doğa bilgisinden insan yaşamı için çıkarılması gereken ahlaki ya da teolojik ders açıklanır (George ve Yapp, 1991, s. 6). Pierre du Beauvais'nin on üçüncü yüzyıla ait derlemelerinde de grldği gibi, hayvanın büyük başı ya da uzun kuyruğu gibi fiziksel özellikleri önce betimleyici bir dille sunulmuş, ardından bu zellikler İncil'den referanslarla desteklenen ahlaki ve teolojik anlamlara dnştrlmştir (Casprowiak, 2008, s. 35). Bu bağlamda bestiariu, doğa kitabı ile Hristiyanlığın kutsal kitabını bir araya getiren, doğayı metinselleştiren teolojik bir yapı olarak işlev grmştir (Kay, 2020, s. 36-37). Başka bir ifadeyle, doğa bölümünü zorunlu ve hiyerarşik olarak alegori bölümü takip etmiş, hayvanın fiziksel varlığı daima tinsel ve alegorik bir anlamın taşıyıcısı olarak yorumlanmıştır.

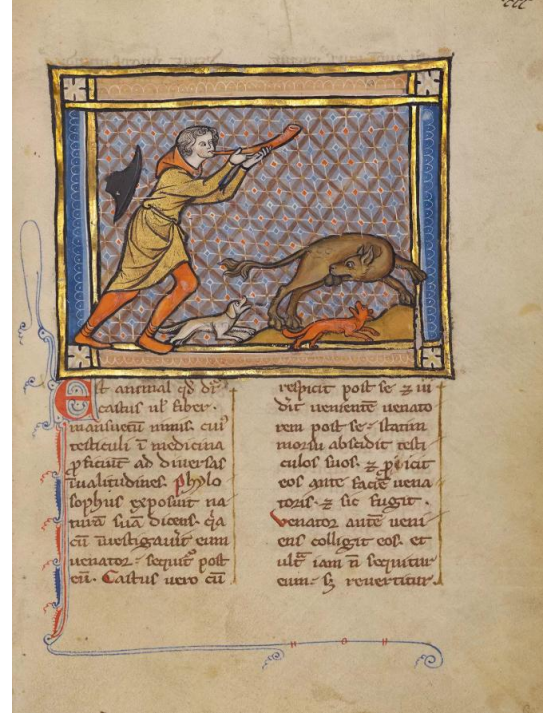
Bu didaktik yapı, hayvanların zoolojik gerçekliğinden ziyade, onlara yüklenen sembolik ve teolojik anlamlara odaklanmaktadır. Orta ağ bestiariu metinlerinin evrensel açılış figürü olan aslan, bu işleyişin en belirgin örneklerinden biridir. İnanışa göre aslan yavruları l doğar ve üçüncü gün babalarının kükremesi ya da nefesiyle hayata döner. Bu sözde zoolojik anlatı,

İsa'nın çarmıha gerilişinin ardından üçüncü gün dirilişini simgeleyen teolojik bir modele dönüştürülmüştür (Diebold, 2019, s. 666). Benzer biçimde, pelikanın yavrularını beslemek ya da onları yeniden hayata döndürmek için kendi göğsünü gagalayarak kanatması motifi, İsa'nın insanlığın kurtuluşu için kendini feda etmesiyle ilişkilendirilmiştir (Diebold, 2019, s. 668). Kunduz örneğinde ise hayvanın bedeni doğrudan ahlaki bir uyarıya dönüştürülmüştür. Bestiarium anlatılarında kunduz, avcılarının kendisini testisleri nedeniyle takip ettiğini fark ettiğinde, bu organlarını kendi dişleriyle koparıp avcının önüne atarak canını kurtaran bir hayvan olarak betimlenir. Metin, bu olağanüstü doğa anlatısını hızla alegorik bir vaaza dönüştürür: Tanrı'nın emirlerine uymak isteyen insan, tıpkı kunduzun bedeninden vazgeçmesi gibi, içindeki şehveti, günahı ve erdemsizliği kendi iradesiyle söküp atmalı ve onu peşindeki Şeytan'a teslim etmelidir (Ng, 2021, s. 405).



Görsel 1. Bir Bestiariumda aslan tasviri, yaklaşık 1250. Parşömen, 29 x 20 cm. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 764, fol. 2v. J. Paul Getty Museum.

Görsel 2. Bir Bestiariumda kunduz tasviri, yaklaşık 1270, Parşömen üzerine tempera boya, altın varak ve mürekkep, 19,1 x 14,3 cm. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV 3, fol. 83.



Bu didaktik yapı bağlamında, Orta Çağ bestiariuamlarındaki hayvanlar bağımsız birer ontolojik veya estetik varlık olarak kabul edilmemektedir. Metinlerdeki hayvan figürleri, sadece Tanrı'nın evrensel düzeninin işaretlerini okuyucuya aktaran simgesel taşıyıcılar konumundadır. Orta Çağ düşüncesinde doğa, rastlantısal ya da kendi başına işleyen bir alan değil, ilahi anlamların izlenebileceği düzenli bir işaretler sistemi olarak kabul edilmiştir. White, Orta Çağ'daki bu benzerlik ve karşılıklık anlayışını şu sözlerle açıklamaktadır:

Yaratılış, paralel çizgilerle çizilmiş matematiksel bir diyagram gibiydi. Şeylerin sadece ahlaki anlamları yoktu, çoğu zaman başka varlık katmanlarında fiziksel karşılıkları da vardı. Eğer karada bir at varsa, denizde de bir denizati vardı. Dahası, büyük olasılıkla gökte de bir Pegasus bulunuyordu. Ahlaki benzerlikler kadar fiziksel benzerlikler de söz konusuydu (White, 1954, s. 245).

Bu anlayış, bestiariu metinlerinde hayvanların sadece gözlemlenen canlılar olmanın ötesinde, farklı varlık düzeyleri arasında kurulan ahlaki, fiziksel ve teolojik karşılıkların taşıyıcıları olarak ele alındığını göstermektedir. Dolayısıyla aslan, pelikan, kunduz ya da denizati gibi figürler, kendi biyolojik varlıklarından çok, ilahi düzen içinde işaret ettikleri anlamlarla önem kazanır.

Bu ontolojik sistemde hayvanlar, kendiliklerinden bağımsız bir varoluşsal değer taşımaktan ziyade, okuyucuya evrensel ahlaki doğruları aktaran simgesel varlıklar olarak işlev görmektedir. Hayvanların isimlendirilmesi dahi bu simgesel mantığa dayanmaktadır. İnancıya göre, Nuh Tufanı öncesinde insanlığın evrensel dili olarak kabul edilen İbranicede hayvanlara isimleri, doğrudan doğruya onların özlerine ve doğalarına uygun biçimde Âdem tarafından

verilmiştir: kunduzun Latince *castor* adı ile kastrasyon anlatısı arasında kurulan ilişki, bu anlayışın tipik örneklerinden biridir (White, 1954, s. 70-71; Ng, 2021, s. 405; Kay, 2020, s. 47). Modern düşüncede gösterge ile gönderge arasındaki ilişkinin nedensizliği vurgulanırken, Orta Çağ ontolojisi kelime ile beden, ad ile doğa arasında zorunlu ve anlamlı bir bağ bulunduğunu varsaymaktadır. Dolayısıyla bestiariu metinlerinde hayvanlar, biyolojik tanımlarıyla sınırlanmayan, Tanrı'nın kelamını doğa içinde görünür kılan sembolik varlıklar olarak ele alınmıştır. İnsanın (veya modern öznenin) doğadan tamamen koptuğu, dünyayı salt bir sömürü ve nesne alanı olarak gördüğü modernizm çağından farklı olarak, Orta Çağ insanı doğayı, Tanrı'nın bir yansıması olarak okumakta, ancak bu okumayı yaparken doğayı tamamen kendi teolojik korku ve umutlarının (cehennem azabı, kurtuluş, diriliş) hizmetine sokarak onu bir kez daha insan-merkezci (antroposentrik) bir kafese hapsedmektedir (Mermier, 2004, s. 20-21; Ng, 2021, s. 405).

Metin-İmge İlişkisi, Parşömen ve Kitap Nesnesi

Bestiariu geleneğinin modern sanata, özellikle Dufy'nin ağaç baskılarına bağlanmasını sağlayan önemli unsurlardan biri, Orta Çağ el yazmalarındaki metin-imge ilişkisidir. Genellikle zengin biçimde tezhip edilen, altın varaklarla bezenen ve resimlendirilen bu eserlerde görsellik, ahlaki öğretinin ayrılmaz bir parçası olarak işlev görmüştür (Diebold, 2019, s. 666). Bununla birlikte, bestiariu imgelerini sadece metni açıklayan pasif illüstrasyonlar olarak değerlendirmek yeterli değildir. Kay'ın (2020, s. 44-45) göstergebilimsel analizine göre, geleneksel bestiariu imgeleri doğal dünyayı bütünüyle şeffaf ve okunabilir kılmaktan çok, metnin açıklayıcı yapısına direnç gösteren bir tür görsel muamma yaratma eğilimindedir. Bu nedenle imgeler, hayvanın doğasını gerçekçi bir anatomiyle belgeleyen nesnel kayıtlar değil, tefekkür için oluşturulmuş ruhsal ve sembolik odak noktalarıdır. Sayfa üzerindeki varlıklarıyla metne eşlik eden bu imgeler, metnin anlam alanını ikonografik ve teolojik bir boyuta taşırlar.

Orta Çağ bestiariuamlarının fiziksel doğası, metin-imge ilişkisine maddi ve bedensel bir boyut kazandırmaktadır. Bestiariuamların çoğunlukla hayvan derisinin işlenmiş hali olan parşömen ya da vellum üzerine kopyalanmış olması, sayfanın yüzeyinde kıl kökü izleri, yara izleri, damar yolları ve deriye özgü dokuların görünür kalmasına neden olmuştur. Kay'ın (2020, s. 45) "sayfanın duysal alanı" olarak tanımladığı bu durum, okuma eylemini entelektüel ve görsel sınırlarının ötesine taşıyarak dokunsal bir deneyime yaklaştırır. Okuyucu, hayvan derisi üzerine yazılmış bir hayvan metniyle karşılaştığında, insan ile insan-olmayan hayvan arasındaki ayrımı askıya alan organik ve bedensel bir temas alanına dahil olur (Kay, 2020, s. 45-46).

Bestiariumu metinsel bir türün ötesinde, çok duyulu bir kitap nesnesi yapan şey de kelime, imge ve malzemenin bu iç içe geçmiş yapısıdır. Bu maddi ilişki, on beşinci yüzyılda metin ve imgenin aynı ağaç plaka üzerine oyularak basıldığı kalıp baskı (blok) kitaplarda farklı bir biçimde devam etmiştir (Casprowiak, 2008, s. 14). Bu yöntemde metin ve imge aynı yüzeyden, aynı oyma ve basma mantığı içinde üretilmiş ve böylece sayfadaki görsel ve yazılı unsurlar teknik olarak ortak bir fiziksel zeminde birleşmiştir. Parşömenin organik yüzeyinde kurulan metin-imge ilişkisi, kalıp baskı kitaplarda bu kez ağaç plakanın fiziksel yüzeyine taşınmıştır. Bu tarihsel arka plan, Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* için ürettiği ağaç baskıların modernist anlamını kavramak açısından önemlidir. Çünkü Dufy, hayvan figürlerini ahşabın direnci, siyah-beyaz karşıtlığı ve oyma çizgilerinin fiziksel etkileri aracılığıyla yeniden kurmuştur. Nitekim Dufy'nin siyah-beyaz karşıtlığına dayalı baskılarında, imgenin siyah yoğunluğu ile dizgi yazısının siyahlığı arasında kurulan görsel denge, erken dönem kalıp baskı kitapların metin-imge bütünlüğünü modern bir sanatçı kitabı formunda yeniden düşünmeye olanak tanır (Casprowiak, 2008, s. 32-33).

Bu bağlamda Orta Çağ bestiariu geleneği, hayvanlara ilişkin alegorik anlatılarla sınırlı bir metin türünden ziyade, metin, imge ve malzemenin birlikte çalıştığı karmaşık bir kitap formu olarak değerlendirilmelidir. Hayvan figürleri, bu yapıda hem teolojik anlamın taşıyıcıları hem de sayfa yüzeyinde görsel olarak örgütlenen sembolik varlıklar haline gelir. Parşömen yüzeyin bedensel niteliği, tezhip ve resimleme geleneği, ardından kalıp baskı kitaplarda metin ile

imgenin aynı ağaç yüzeyden üretilmesi, bestiariuğun görsel ve maddi boyutunu güçlendiren tarihsel aşamalar olarak okunabilir. Dolayısıyla bu geleneğin önemi, anlattığı konularla birlikte, bu anlatıların yüzey, görsel düzen ve üretim mantığı üzerinden nasıl kurulduğunu ortaya koymasından kaynaklanır.

Bu çerçevede Orta Çağ bestiariuımları, bağımsız bir varlık düzeyinde ele almaktan ziyade, ilahi düzenin, ahlaki öğretinin ve teolojik hakikatin simgesel taşıyıcısı olarak konumlandırmıştır. Doğal dünya, bu metinlerde kendi içkin varlığıyla değil, insanın kurtuluşu, günahı ve ahlaki sorumluluğu etrafında anlamlandırılan bir işaretler sistemi olarak okunmuştur. Bestiariu geleneği, didaktik ve teolojik içeriğinin yanı sıra metin-imge ilişkisini ve kitap nesnesinin maddi yapısını bir araya getiren görsel düzeniyle de sonraki dönemler için önemli bir model oluşturmuştur. Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eseri, bu mirası doğrudan tekrar etmek yerine modernist bir bağlamda yeniden biçimlendirir. Eser, Orta Çağ bestiariuğunun hayvan figürlerini, metin-imge birlikteliğini ve ağaç baskıyla ilişkili erken kitap kültürünü devralırken, bu unsurları teolojik bir öğretinin hizmetinden çıkararak şiiisel, mitolojik ve estetik bir alana taşır. Böylece hayvan, Tanrı'nın kelimasını görünür kılan sabit bir alegorik işaret olmaktan çıkar ve modern öznenin duyarlılığı, Orfe figürünün lirik çağrışımları ve Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskı dili içinde yeniden anlam kazanır. Bu nedenle bir sonraki bölümde, *Orfe'nin Geçidi*'nin Orta Çağ bestiariu geleneğini modern sanatçı kitabı formu içinde nasıl dönüştürdüğü ele alınacaktır.

Bestiariu ya da Orfe'nin Geçidi: Orta Çağ Geleneğinden Modern Sanatçı Kitabına

Ağaç Baskının Tarihsel ve Teknik Bağlamı

Ağaç baskı, yüksek baskı mantığıyla çalışan ve kökenleri MS 7. ve 8. yüzyıllarda Doğu Asya'daki erken baskı uygulamalarına kadar uzanan en eski çoğaltım tekniklerinden biridir. Bu teknikte ahşap yüzeyde basılması istenmeyen alanlar oyulup çıkarıldıktan sonra yüzeyde bırakılan (yüksekte kalan) alanlar mürekkeplenerek kâğıda aktarılır. Bu yönüyle ağaç baskı tekniğinde çizgi, doğrudan oyma eyleminin sonucu olarak ortaya çıkar. Siyah-beyaz karşıtlığı, oyulmuş beyaz çizgiler, koyu alanlar ve ahşaba özgü fiziksel etkiler, tekniğin kendine özgü grafik dilini belirleyen temel unsurlardır. Geleneksel ağaç baskı, ahşabın lif yönüne paralel kesilmiş yüzeylerin oyulmasına dayanırken, 18. yüzyıl sonlarında gelişen ağaç gravür tekniği ahşabın dik kesitinin daha ince araç-gereçlerle oyulup işlenmesine, böylelikle daha ayrıntılı etkiler elde edilebilmesine olanak tanımıştır. Bu teknik ayırım, ağaç baskının hem yalın ve doğrudan bir ifade biçimi hem de ayrıntılı çoğaltım süreçlerine uyartılabilen esnek bir üretim yöntemi olduğunu göstermektedir.

Avrupa'da ağaç baskı, Orta Çağ sonlarında dini ve didaktik imgelerin çoğaltılmasında önemli bir araç haline gelmiştir. Özellikle on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitaplarında metin ve imgenin aynı ağaç yüzeye oyularak basılması, yazı ile görsel unsurun ortak bir üretim zemininde birleşmesini sağlamıştır. Bu durum, kitabın sadece metni taşıyan bir nesne olmadığını, yazı, imge, yüzey ve malzemenin birlikte kurgulandığı bütüncül bir yapı olarak düşünülebileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla bu yönüyle ağaç baskı, Orta Çağ kitap kültüründe yalnızca çoğaltıma hizmet eden teknik bir araç değil, metin-imge birlikteliğini fiziksel olarak kuran temel üretim biçimlerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Ağaç baskı ilk dönemlerinde ve özellikle bazı tarihsel bağlamlarda çoğaltıma işlevi için kullanılmıştır. Başka bir deyişle, bir metni, dini imgeyi, kitap resmini, gazete görselini ya da ticari illüstrasyonu çok sayıda üretmeye yarayan teknik bir araç görevi görmüştür. Bu kullanımda önemli olan çoğu zaman sanatçının kişisel dili değil, görüntünün mümkün olduğunca işlevsel biçimde çoğaltılması olmuştur. Modern dönemde ise bazı sanatçılar ağaç baskıyı sadece kopya üretme yöntemi olarak görmemiş, tam tersine ahşabın sertliği, oyma izleri, siyah-beyaz karşıtlığı, kaba/yalın çizgi karakteri ve doğrudanlığı nedeniyle bu tekniği bilinçli bir estetik tercih olarak kullanmışlardır. Yani teknik artık salt çoğaltıma mantığının ve işlevinin ötesine geçerek, özel bir görsel dil kurmak için seçilmiş ve sanatçılar için bilinçli bir

ifade alanına dönüşmüştür. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında Paul Gauguin, Edvard Munch, *Die Brücke* sanatçıları ve Fovistler, ağaç baskının yalın, doğrudan ve malzemeye bağlı karakterini akademik inceliğe ve endüstriyel çoğaltım tekniklerine alternatif bir grafik dil olarak değerlendirmiştir. Bu sanatçılar için ağaç baskı biçimsel sadeleşme, çizgisel sertlik, yüzeysel etki ve dışavurumcu yoğunluk sağlayan modern bir anlatım aracı olmuştur.

Fovist sanatçılar arasında yer alan Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* için ürettiği ağaç baskılar da bu bağlamda değerlendirilebilir. Fovizm genellikle saf renk, yüzey etkisi ve akademik çizim anlayışına karşı geliştirilen serbest biçim anlayışıyla tanımlansa da, bu yaklaşım Dufy'nin siyah-beyaz ağaç baskılarında renk yerine çizgi, leke ve ritim üzerinden görünür hale gelir. Sanatçı, figürleri ayrıntılı hacimsel modellemeye değil, yalın konturlar, keskin siyah-beyaz karşıtlıklar ve dekoratif yüzey düzenlemeleriyle kurar. Bu nedenle Dufy'nin baskıları, Fovist estetiğin renkçi bir resim anlayışı olmasının yanı sıra biçimi sadeleştiren, yüzeyi öne çıkaran ve doğrudan etki arayan modernist bir grafik duyarlılıkla da ilişkili olduğunu göstermektedir. *Orfe'nin Geçidi* bağlamında, Dufy'nin bu grafik duyarlılığının Apollinaire'in kısa ve yoğun şiirleriyle birlikte hareket ettiği dikkat çeker. Kitaptaki ağaç baskılar metin, imge, sayfa düzeni ve kitap nesnesi arasında anlam üretimine doğrudan dahil olan bir unsur haline gelir. Bu yönüyle Dufy'nin ağaç baskıları, Orta Çağ kalıp baskı kitaplarında görülen metin-imge birlikteliğini modernist sanatçı kitabı bağlamında yeniden düşünmeye olanak tanır.

Orfe Figürü ve Sanatçı Kitabı Yapısı

Orta Çağ bestiariium geleneği, Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin 1911 tarihli *Orfe'nin Geçidi* adlı eserinde modernist bir estetik dönüşüm içinde yeniden yorumlanmıştır. Modern sanatçıların ve yazarların bu kadim türe yönelmesi, geğmişe dönük nostaljik bir ilgiden ziyade, bestiariiumların doğasında var olan sınıflandırma, envanter çıkarma ve hayal gücü arasındaki gerilimi yeni bir bağlamda değerlendirme çabası olarak okunabilir (Zdanski, 2020, s. 38). Bu eserde doğa tarihi, Tanrı'nın evrensel düzenini kanıtlayan sabit bir işaretler sistemi olmaktan uzaklaşarak modern öznenin içsel çatışmalarını, arzusunun ve yabancılaşmasını taşıyan parçalı bir estetik yüzey haline gelir. Bu dönüşüm, içeriğin sekülerleşmesinin ötesinde, kitabın fiziksel bir nesne olarak yeniden kurgulanmasını da kapsamaktadır. Geleneksel resimli kitaplarda imgeler çoğu zaman metne bağlı, onu açıklayan ya da süsleyen ikincil unsurlar olarak işlev görürken, Apollinaire ve Dufy'nin eserinde metin, imge, sayfa düzeni ve baskı tekniği birlikte anlam üreten bileşenler haline gelir. Bu durum, Orta Çağ el yazmalarının çok duyulu ve maddi yapısının, yirminci yüzyılın avangart *livre d'artiste* yani sanatçı kitabı formatında yeniden düşünölmesi anlamına gelir.

1911 yılında yayımlanan *Orfe'nin Geçidi*, otuz kısa şiir ve bu şiirlere eşlik eden otuz özgün ağaç baskıdan oluşur; eserin sonunda ise Apollinaire'in kaleme aldığı açıklayıcı notlar yer alır. Otuz şiirin yirmi altısı, aslan ve at gibi görkemli hayvanlardan pire ve tırtıl gibi küçük canlılara kadar geniş bir yelpazedeki hayvanlara ayrılmıştır. Geriye kalan dört şiir ise doğrudan mitolojik şair Orfe'ye adanmıştır. Bu dört Orfe şiiri, kitabın hayvanlar dünyasını zoolojik ve tematik olarak dört ana kategoriye ayıran yapısal eşikler olarak işlev görür: Memeliler (Kara Hayvanları), Böcekler (Küçük Canlılar), Balıklar (Su Canlıları) ve Kuşlar. Böylece Orfe, Orta Çağ bestiariiumlarındaki ahlakçı Hristiyan vaizin yerini alarak, hayvanları ilahi korkuyla değil, lirik şiirin ve müziğin çekim gücüyle etrafında toplayan mitolojik bir otorite figürü olarak eserin merkezine yerleşmiştir. Orfe, her bir zoolojik kategorinin başında bir geçit töreni lideri gibi okuyucunun karşısına çıkar ve ilgili bölümün tematik tonunu belirleyen, Apollinaire'in farklı sanatsal, felsefi ve ruhsal yönelimlerini temsil eden bir anlatıcı figürüne dönüşür.

Bu dört Orfe şiiri, kitabın bölümlerini işaretlemekle birlikte, anlamın aşamalı biçimde kurulmasını sağlayan lirik eşikler olarak da işlev görür. Açılış şiiri olan birinci Orfe şiiri, sanatsal yaratımın, ışığın ve çizginin gücüne odaklanır. Orfe burada elinde liriyle görkemli bir figür olarak belirir ve okuyucuyu özellikle Dufy'nin ağaç baskılarındaki çizginin asaletini ve gücünü övmeye davet eder (bkz. Görsel 3). İkinci Orfe şiiri, böcekler ve küçük canlılar bölümüne geğerken iğrenç ya da değersiz görülen varlıkların bile harikulade olabileceğini vurgular. Böylece güzellik ve çirkinlik karşıtlığını yerinden eder. Balıklar ve su canlıları

bölümünü açan üçüncü Orfe şiirinde ise Orfe, pagan bir şairden çok Orta Çağ bestiariuamlarının didaktik ve Hristiyan anlatıcı figürüne yaklaşır. Balık imgesini Hristiyan sembolizmiyle ilişkilendirerek bestiariu geleneğinin alegorik tonunu yeniden çağırır. Dördüncü Orfe şiiri, kuşlar bölümüne geerken ölümcül ve tehlikeli şarkılar ile cennetin melekleri arasında bir karşıtlık kurar. Böylece kitabın son bölümünü mitolojik, ahlaki ve Hristiyan çağrışımların iç içe getiğı bir düzleme taşır (Scott, 2020, s. 75-76; Kay, 2020, s. 52). Bu yapı, Orfe'nin kitapta hayvanları etrafında toplayan bir şair figüründen daha geniş bir işlev üstlendiğini, farklı varlık alanlarını, inanç sistemlerini ve estetik tonları birbirine bağlayan düzenleyici bir sese dönüştüğünü gösterir.

Eserin sanatçı kitabı olarak fiziksel kurgusu, erken dönem basım tekniklerine ve Orta Çağ kitap estetiğine bilinçli göndermeler içermektedir. Hayvanlara adanan yirmi altı bölümde Dufy'nin kareye yakın formdaki ağaç baskıları sayfanın üstte kalan üçte ikilik kısmını kaplarken, Apollinaire'in dört dizelik şiirleri sayfanın alt bölümüne yerleştirilmiştir. Bu mizanpaj, metin ve imgenin aynı ağaç plaka üzerine oyulduğu on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitapların metin-imge bütünlüğünü çağrıştırmaktadır. Böylece sayfadaki görsel ve yazılı unsurlar, ayrı üretim alanlarına ait parçalar gibi değıl, aynı fiziksel ve grafiksel düzen içinde birlikte çalışan bileşenler olarak algılanır. Orfe'ye adanan bölümlerde ise sayfa düzeni farklılık gösterir. Dikey ve dikdörtgen formdaki Orfe baskıları bir sayfada tek başına yer alırken, ilgili şiirler karşı sayfaya yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, kitabın genel akışı içinde lirik bir duraklama ve tefekkür alanı oluşturur (Casprowiak, 2008, s. 32).

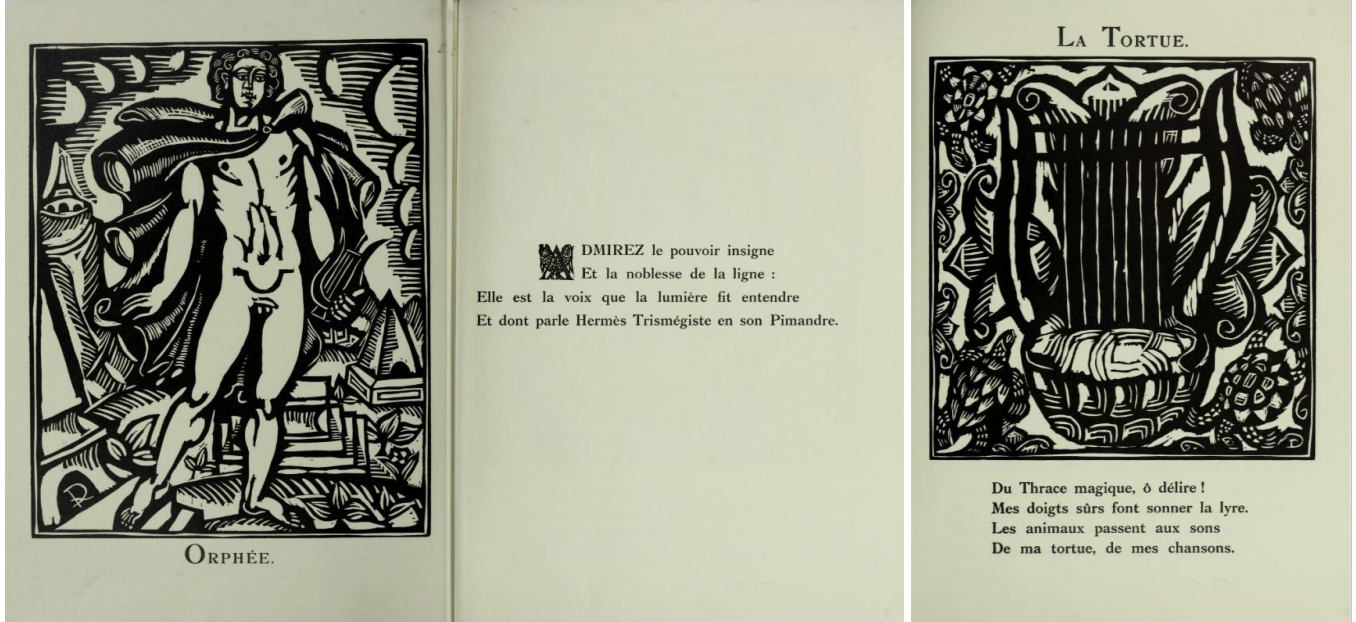
Raoul Dufy'nin bu eser için ürettiğı ağaç baskılar, betimleyici illüstrasyonlar olmanın ötesinde, kitabın felsefi ve görsel yapısını kuran özerk bir grafik dile sahiptir. Sanatçı, siyah ağaç yüzeyden oyma yoluyla ortaya çıkardığı beyaz çizgi taramalarıyla, karanlık ile aydınlık arasındaki ilişkiyi tersine çevirir ve formu adeta siyah zeminin içinden doğan bir ışık etkisiyle görünür kılar (Coppel, 1999, s. 24; Casprowiak, 2008, s. 45). Bu teknik yaklaşım, Apollinaire'in açılış şiirinde geçen "ışığın duyurduğu ses" ifadesiyle kavramsal bir bütünlük oluşturur (Kay, 2020, s. 35). Dufy'nin siyah-beyaz karşıtlığına dayalı bu grafik dili, şiirlere görsel olarak eşlik etmenin yanı sıra onlara mitolojik, duygusal ve varoluşsal çağrışımlar ekleyen bağımsız bir yorum alanı açar.

Orfe'nin Geçidi'nin Orta Çağ geleneğinden ayrıldığı en belirgin noktalardan biri, doğayı yorumlayan otorite figüründeki değışimdir. Orta Çağ bestiariuamlarında doğayı açıklayan, hayvanların özelliklerinden ahlaki ve teolojik dersler çıkaran anonim Hristiyan vaiz ya da Physiologus figürünün yerini, bu eserde Yunan mitolojisinin efsanevi şairi Orfe alır (Senior, 2020, s. 110; Kay, 2020, s. 38). Bu değışimle birlikte Apollinaire, hayvanları ilahi korku ve ahlaki öğreti aracılığıyla değıl, lirik şiirin ve müziğın çekim gücüyle bir araya getiren mitolojik bir otorite kurar. Detienne'in ifadesiyle Orfe'nin sesi, "sözcüklere ayrışmış dilden önce var olan, coşkun bir sevinç içinde ağaçları, kayaları, kuşları ve balıkları çevresinde toplayan sesiyle, başka hiçbir sese benzemeyen bir sestir" (Detienne, 1995, aktaran Senior, 2020, s. 111). Böylece hayvanlar, teolojik dogmaların edilgen taşıyıcıları olmaktan çıkarak şairin öznelliğini, yaratım gücünü ve mitolojik imgelemine yansıtan göstergelere dönüşür.

Ancak Orfe'nin hayvanları şiir ve müzik aracılığıyla bir araya getiren bu lirik gücü, bütünüyle uyumlu ve masum bir doğa tasavvuru sunmaz. Mathews'un (2020, s. 131-132) vurguladığı gibi, Orfe'nin müziğı aynı zamanda hayvan bedeniyle kurulan şiddetli bir ilişkiye dayanmaktadır, çünkü Orfe müziğini yapabilmek için hayvan bedenine muhtaçtır. Eserde yer alan *Kaplumbağa (La Tortue)* başlıklı şiirinde ve kitabın bütünlüğünü sağılayan açıklayıcı notlarında Apollinaire, Orfe'nin lirini, bir kaplumbağa kabuğı ve koyun bağırsağından yapılmış bir enstrüman olarak tasvir etmiştir. İlgili şiirin dizeleri şu şekildedir: "Büyülü Trakyalıyım, ah ne ılgınlık! / Emin parmaklarım ınlatıyor liri. / Hayvanlar akın eder sesine / Kaplumbağamın, şarkılarımın." Dufy'nin bu şiir için yaptığı ağaç baskıda da, Görsel 4'te görüldüğü üzere, Orfe'nin lirini ters dönmüş bir kaplumbağa kabuğına sabitlenmiş halde görürüz. Apollinaire, kitabın sonuna eklediğı *Büyülü Trakyalı (Du Thrace magique)* başlıklı açıklayıcı notta ise, bu efsanevi enstrümanın anatomik ve maddi yapısını detaylandırmıştır:

Orpheus, Trakya doğumluydu. Bu yüce şair, Merkür'ün kendisine verdiği bir lir çalardı. Bu lir, bir kaplumbağa kabuğundan, çevresine yapıştırılmış deriden, iki koldan, bir eşikten ve koyun bağırsaklarından yapılmış tellerden oluşuyordu. Merkür, bu lirlerden Apollon'a ve Amphion'a da vermişti. Orpheus şarkı söyleyerek lir çaldığında, vahşi hayvanlar bile onun ilahisini dinlemeye gelirdi (Apollinaire, 1911/1980, s. 63).

Bu açıklama, hayvanların sanatsal ve kültürel düzene dahil edilmesinin, onların bedenlerinin dönüştürülmesi ve araçsallaştırılması yoluyla gerçekleştiğini gösterir. Dolayısıyla Orfe'nin doğayı ehlileştiren sesi, uyum ve büyülenme duygusu yaratırken şiirsel çekim gücünün ardındaki insan-merkezli hâkimiyet ilişkisini de görünür kılar.



Görsel 3. Raoul Dufy, Orfe (kitaptaki dört Orfe tasvirinden ilki), Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Görsel 4. Raoul Dufy, Kaplumbağa, Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Bu bağlamda Apollinaire ve Dufy'nin hayvan figürleri dışsal doğanın temsili olmaktan çok, modern öznenin arzu, korku, şiddet ve kırılabilirlik deneyimlerini görünür kılan göstergeler olarak değerlendirilmelidir. Orfe figürü aracılığıyla kurulan lirik düzen, Orta Çağ bestiariuvarının Hristiyan sembolizmini bütünüyle terk etmemektedir ancak bu sembolizmi mitolojik, erotik ve öznel anlam katmanlarıyla yeniden biçimlendirir. Böylece hayvan, ahlaki bir dersin pasif taşıyıcısı olmaktan çıkar ve şairin bedensel, duygusal ve varoluşsal deneyimlerini yansıtan çok katmanlı bir estetik göstergeye dönüşür.

Eserin açılış şiiri olan *Orphée*, Apollinaire'in yaratılış, şiirsel ilham ve görsel form arasındaki ilişkiye dair düşünsel zeminini ortaya koyar (bkz. Görsel 3). Şiirin dizeleri şu şekildedir: “Çizginin olağanüstü gücüne / ve soyluluğuna hayran olun: / O, ışığın duyurduğu sestir / ve Hermes Trismegiston'un Pimandre'inde sözünü ettiği şeydir.” Apollinaire bu dizelerde Hermes Trismegistos'un *Pimandre* (*Poimandres*) adlı ezoterik metnine gönderme yaparak, çizginin soyluluğu ve gücünü “ışığın duyurduğu ses” (la voix que la lumière fit entendre) ifadesiyle ilişkilendirmiştir. Burada şair çizgiyi sadece resimsel bir unsur olarak görmemiştir. Çizgiyi, ışığın görünür/düşünülür hale gelmesi, hatta bir nevi ilahi düzenin görsel izi olarak ele almıştır. Hemen ardından Hermes Trismegistos'un eserine gönderme yapması da bunu güçlendirir. Çünkü Hermetik doktrine göre yaratılış, karanlığın ve kaosun içinden kutsal bir Söz'ün (Logos) ve ışığın fişkırmalarıyla şekil bulmuştur. Dolayısıyla “ışığın duyurduğu ses” ifadesi ışık, ses, çizgi ve vahiy kavramlarını aynı şiirsel düzlemde bir araya getirmektedir. Apollinaire, bu ışık-ses ilişkisini Dufy'nin ağaç baskı tekniğiyle de bağlantılı biçimde düşünmüş ve açıklayıcı notlarında resim sanatını “ışıklı bir dil” (langage lumineux) olarak tanımlamıştır (Kay, 2020, s. 55; Casprowiak, 2008, s. 45).

Bu “ışıklı dil” metaforu, Dufy'nin ağaç baskı estetiği ve kitabın metin-imge düzeni açısından belirleyici bir işleve sahiptir. Casprowiak'ın (2008, s. 31-32) belirttiği üzere, Dufy ve Apollinaire *Orfe'nin Geçidi*'ni tasarlarlarken metin ile imgenin aynı ağaç plaka üzerine oyulduğu on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitapların görsel düzeninden yararlanmışlardır. Dufy'nin

baskılarındaki yoğun siyah alanlar, sayfadaki dizgi yazılarının siyahlığıyla görsel bir denge kurar. Böylece metin ve imge, birbirinden bağımsız iki unsur gibi değil, aynı sayfa düzeni içinde birlikte çalışan grafik bileşenler olarak algılanır. Bu tercih, kitabı salt okunan bir metin olmaktan çıkarak görsel, maddi ve dokunsal nitelikleriyle deneyimlenen modern bir sanatçı kitabı olarak kavranmasını sağlamıştır. Dufy'nin ağaç plakayı oyarak ortaya çıkardığı beyaz çizgiler, Apollinaire'in "karanlıktan doğan ışık" düşüncesini doğrudan baskı yüzeyinde görünür kılmıştır. Ağaç baskı tekniğinde beyaz alanlar, yüzeye sonradan eklenen ışık etkileri değil, siyah mürekkebin basmayacağı biçimde oyularak açığa çıkarılan boşluklardır. Bu nedenle Dufy'nin çizgileri, figürü sınırlayan konturlar olmaktan ziyade, karanlık zemin içinden formu ve ışığı ortaya çıkaran fiziksel izler olarak işlev görmüştür. Böylece ağaç baskı, basit bir çoğaltma tekniği olmaktan çıkarak, şiirdeki ışık, ses ve yaratılış çağrışımlarını malzeme düzeyinde görünür kılan modernist bir ifade aracına dönüşmüştür.

Dufy'nin Ağaç Baskılarında Metin-İmge İlişkisi

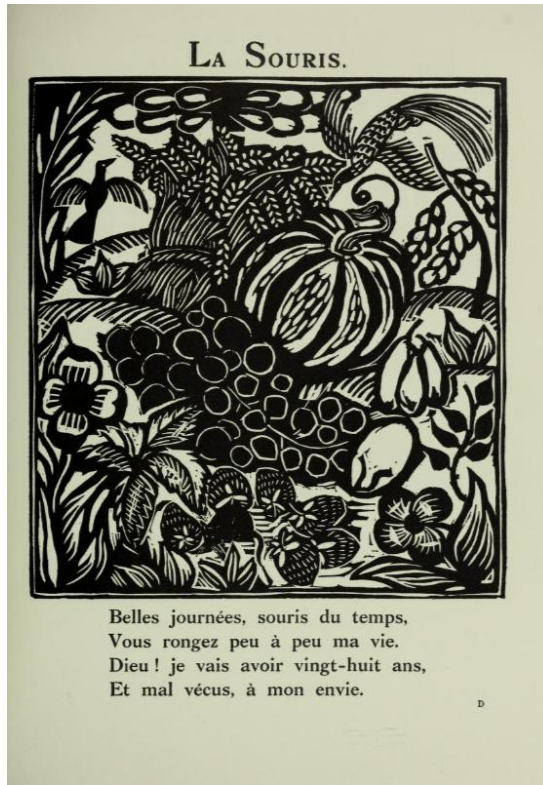
Geleneksel resimli kitaplarda imgeler çoğu zaman metni açıklayan ya da destekleyen ikincil unsurlar olarak konumlandırılırken, *Orfe'nin Geçidi*'nde metin ile imge arasındaki bu hiyerarşik ilişki belirgin biçimde dönüşmüştür. Bohn'un (2004, s. 45-48) vurguladığı üzere, eserin sanatçı kitabı yapısı, okuyucunun şiirlere sözel anlamın yanı sıra görsel bir perspektiften de değerlendirmeye davet eder. Dufy'nin ağaç baskıları, Apollinaire'in şiirlerinin pasif birer illüstrasyonu olarak işlev görmekten ziyade, figürlerin pozları, arka plan ayrıntıları ve kültürel referanslar aracılığıyla metinde açıkça yer almayan yeni anlam katmanları üretir. Bu nedenle baskılar, şiirleri açıklayan görsel ekler olmaktan çok, metnin anlamını genişleten ve kimi zaman onu muğlaklaştıran görsel muammalar olarak değerlendirilmelidir.

Bu görsel muamma, imgelerin şiirlere eklediği ikonografik ayrıntıların yanı sıra kitabın sayfa düzeni ve okuma deneyimiyle de ilişkilidir. Poe'nun (2013, s. xxxix) belirttiği gibi, eserde metin ile imge arasında pasif bir açıklama ilişkisinden çok estetik bir görsel rekabet söz konusudur. Okuyucu kimi zaman imgenin mi metni, yoksa metnin mi imgeyi yorumladığını sorgulamak zorunda kalır. Bu karşılıklı ilişki, eserin sanatçı kitabı niteliğini güçlendirmektedir, çünkü şiir ve ağaç baskı, birbirinden bağımsız iki unsur olarak değil, aynı okuma alanında karşılıklı olarak anlam üreten iki özerk yapı olarak işlev görmektedir.

Metin ve imge arasındaki bu modernist ilişkinin fiziksel sunumu, eserin 1911 tarihli özgün baskısı ile sonraki modern edisyonları arasında farklı mizanpaj düzenleri üzerinden izlenebilir. Casprowiak'ın (2008, s. 32-33) belirttiği üzere, Apollinaire ve Dufy'nin 1911 tarihli orijinal baskısında, hayvanlara ayrılan yirmi altı bölümde metin ve imge aynı sayfayı paylaşmıştır. Dufy'nin kareye yakın ağaç baskıları sayfanın üstte kalan üçte ikilik kısmını kaplarken, Apollinaire'in dizeleri sayfanın alt bölümüne yerleştirilmiştir. Bu düzen, on beşinci yüzyıl kalıp baskı kitaplarında görülen metin-imge bütünlüğünü çağrıştıran organik bir sayfa yapısı oluşturur. Orijinal baskıda yalnızca Orfe'ye ayrılan dört bölümde sayfa düzeni değişmiş ve dikey formattaki Orfe baskıları bir sayfada tek başına yer alırken, ilgili şiirler karşı sayfaya yerleştirilmiştir. Buna karşılık, eserin bazı modern edisyonlarında, örneğin X. J. Kennedy'nin 2011 tarihli İngilizce-Fransızca baskısında, şiirlerin sol sayfaya, Dufy'nin kalın çerçeveli ağaç baskılarının ise sağ sayfaya yerleştirildiği karşılıklı bir mizanpaj tercih edilmiştir. Poe'nun (2013, s. xxxviii-xxxix) bu modern baskı üzerinden tanımladığı estetik görsel rekabet ve okuyucunun "imgenin mi metni, yoksa metnin mi imgeyi yorumladığını" sorgulama durumu, özellikle bu karşılıklı sayfa düzeni içinde belirginleşir. Dolayısıyla eser, özgün baskısındaki blok-kitap bütünlüğüyle de sonraki edisyonlarda görünür hale gelen karşılıklı sayfa düzeniyle de metin ile imge arasındaki geleneksel hiyerarşinin çözülmesine ve iki ifade alanının eşzamanlı anlam üretimine işaret eder.

Bu karşılıklı metin-imge ilişkisinin dikkat çekici örneklerinden biri *La Souris* yani *Fare* bölümünde görülebilir (bkz. Görsel 5). Apollinaire bu şiirde fareyi, zamanın geçişini ve yitip giden gençliği simgeleyen varoluşsal bir metafor olarak kullanmıştır: "Güzel günler, zamanın fareleri / Hayatımı azar azar kemiriyorsunuz. / Tanrım! Yirmi sekiz yaşma girmek üzereyim, / Hem de içime sinmeden yaşanmış yıllarla." Şairin "zamanın fareleri" (*souris du temps*) olarak

adlandırdığı güzel günler, onun hayatını “yavaş yavaş kemiren” (rongez peu à peu ma vie) yıkıcı bir güç haline gelir. Bu yönüyle şiir, yirmi sekiz yaşına yaklaşan şairin geride bıraktığı yılları boşa harcanmış hissetmesinden kaynaklanan melankolik bir ağıt niteliği taşımaktadır (Casprowiak, 2008, s. 35; Kay ve Mathews, 2020, s. 43). Dufy ise bu karamsar zaman duygusunu doğrudan resmetmek yerine, ona görsel düzlemde oyuncu ve coşkulu bir karşılık vermiştir. Sanatçının ağaç baskısında küçük fare, balkabakları, buğday demetleri, üzüm, armutlar ve çileklerden oluşan bereketli bir hasat yığını içinde neredeyse kaybolmuştur. Öyle ki izleyici olarak kompozisyon içinde küçücük kalmış fareyi bulmakta epey zorlanırsınız. Casprowiak'a göre (2008, s. 35), Dufy'nin kompozisyonu, şairin hüznünü pasif biçimde yinlemek yerine yaşamın döngüsellikliğini ve doğanın üretkenliğini öne çıkarır. Üst köşelere yerleştirilen kuş figürleri, çizgisel titreşim ve kompozisyondaki hareket duygusu, şiirdeki tükeniş temasına karşılık görsel bir canlılık üretir. Hasat edilmiş ürünler zamanın geçişini ve kışın, dolayısıyla yaşlılığın yaklaşmasını çağrıştırırken, taze meyveler ve tomurcuklar doğanın yenilenme vaadini görünür kılar. Böylece Dufy, Apollinaire'in ömrü kemiren zaman imgesini doğanın bereketi ve döngüsel yenilenmesiyle karşı karşıya getirmiştir. İmge, şiirin melankolik tonuna bütünüyle teslim olmak yerine, metindeki tükeniş duygusunu yaşamın sürekliliği ve doğanın üretkenliği içinde yeniden yorumlayarak şiirle estetik bir diyalog kurmayı tercih etmiştir.



Görsel 5. Raoul Dufy, Fare, Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911



Görsel 6. Raoul Dufy, At, Apollinaire'in Bestiarium ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Yukarıda, *Orfe'nin Geçidi*'ndeki baskıların şiirlerin anlamını kimi zaman genişleten, kimi zaman da muğlaklaştıran görsel muammalar olarak ele alınması gerektiği vurgulanmıştı. Bu görsel muammanın belirgin örneklerinden biri *At (Le Cheval)* (Görsel 6) bölümünde görülmektedir. Apollinaire'in şiirinde at, zoolojik bir hayvandan ziyade, şairin düşleri, yazgısı ve dizeleri tarafından yönlendirilen güçlü bir yaratıcı enerji olarak ele alınır: “Sert, kuralcı düşlerim bilecek sana nasıl binileceğini. / Altın arabasıyla yazgım senin o yakışıklı arabacın olacak / Ki o arabacı, çılgınlık raddesine dek gerilmiş dizginler misali tutacak, / Tüm şiirlerin kusursuz timsali olan dizgilerimi.” Apollinaire bu dizelerde at figürünü açıkça isimlendirmese de, kitaba eklediği açıklayıcı notlarda bu figürün şiir sanatını ve ilhamı simgeleyen efsanevi kanatlı at Pegasus olduğunu açıkça belirtmiştir (Apollinaire, 1911/1980, s. 63). Şiir, kitaptaki diğer metinlerin aksine bütünüyle geleceğe dönük bir kurguyla yazılmıştır. Apollinaire, katı ve

biçimsel kuralları temsil eden dizeleriyle Pegasus'u ehlileştireceğini, ona dizgin vurup zapt edeceğini iddia ederek şiirsel bir otorite ve zafer müjdelemektedir.

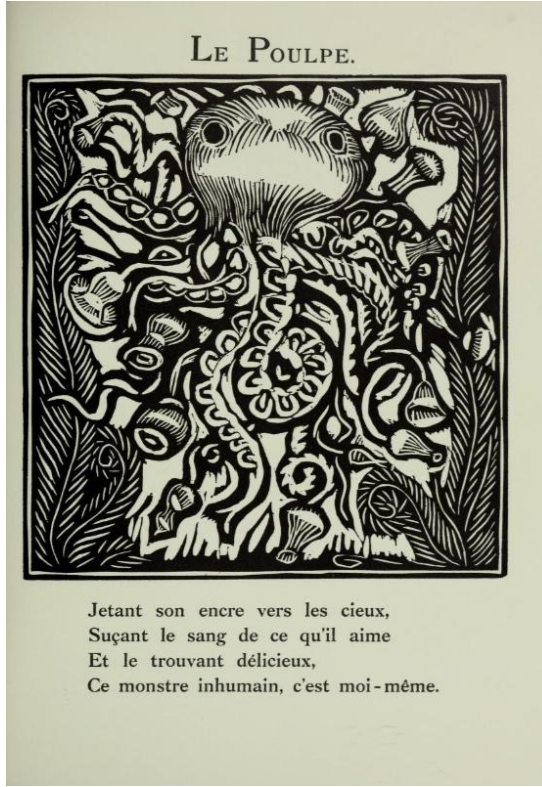
Ancak Dufy'nin bu şiire eşlik eden ağaç baskısı, şairin bu kesin ve otoriter tavrına tezat oluşturan bir görsel muamma sunar. Esere detaylı bakıldığında, Pegasus'un üzerinde ne bir eyer ne de bir dizgin bulunduğu, aksine atın bütünüyle vahşi ve özgür bir biçimde resmedildiği görülmektedir. Bohn'un (2004, s.49) analizine göre, Dufy sahneyi rastgele bir mekanda değil, ilham perilerinin yurdu olan Helikon Dağı'nın eteklerinde kurgulamıştır. Resimde arka planda yer alan dağ yamacından süzülen su akıntısı, efsaneye göre Pegasus'un toynağını yere vurarak yarattığı şiirsel ilham çeşmesi Hippokrene'yi temsil eder. Bu mitolojik arka plan, eserin temel meselesinin "şiirsel ilham" olduğunu görsel düzeyde doğrulamaktadır. Fakat Dufy'nin bu kompozisyondaki asıl dehası, arka planda bitki örtüsü kılığına bürünmüş gizemli üç yapraklı yonca motiflerinde gizlidir. Bu motifler, şiirin anlam katmanlarını genişleten çift yönlü bir anlam barındırır. İlk olarak, Hristiyan ikonografisinde Teslis inancını simgeleyen yonca, bir dağ yamacında resmedildiğinde ancak yoğun çaba, fedakarlık ve çalışma ile elde edilebilecek ilahi özün bilgisini temsil eder. Bu mistik katman, şairin peşinde olduğu kutsal ilham temasıyla kusursuz bir uyum içindedir. İkinci ve daha vurucu katman ise bitkinin botanik ve dilsel doğasında yatmaktadır: Resmedilen bitki, kanatlı atlar için ideal bir yem olan kırmızı yoncadır ve bu bitkinin Fransızca halk arasındaki adı olan "le farouch" kelimesi, yine Fransızcada vahşi ve evcilleşmemiş anlamına gelen "farouche" sıfatıyla birebir sesteştir.

Dufy, arka plana sadece dekoratif bir bitki örtüsü değil, zekice kurgulanmış dilsel bir bulmaca, entelektüel bir kelime oyunu yerleştirmiştir. Apollinaire metninde "seni dizginleyeceğim" diyerek ilhamı dizginleyip zapt edeceğini iddia ederken, Dufy'nin yonca motifleri, Pegasus'un (yani şiirsel ilhamın) şairin iddia ettiği gibi henüz ehlileştirilemediğini, hala vahşi olduğunu izleyiciye adeta fısıldamıştır. Bu ironik hamle sayesinde ağaç baskı, metni pasif bir şekilde tasvir eden ikincil bir araç olmaktan çıkmış ve mitolojik, teolojik ve dilsel unsurları harmanlayarak Apollinaire'in dizelerine çok katmanlı bir yorum alanı kazandırmıştır.

Eserdeki metin ve imge etkileşiminin en çarpıcı ve psikolojik açıdan en karanlık örneklerinden biri *Ahtapot (Le Poulpe)* bölümünde (Görsel 7) karşımıza çıkar. Eserdeki pek çok şiirde olduğu gibi bu bölümde de hayvan, salt zoolojik bir figür olmaktan çıkarak şairin varoluşsal itiraflarını yansıtan bir aynaya dönüşür. Apollinaire'in dörtlüğü şu şekildedir: "Mürekkebin göklere fırlatan, / Sevdiğinin kanını emen, / Ve bunu pek leziz bulan, / Bu insanlık dışı canavar, bizzat benim." Bu dizelerde şair, kendisini doğrudan bir ahtapotla özdeşleştirerek sanatsal yaratım ve insan doğasına dair sarsıcı bir metafor kurar. Şiirdeki "mürekkebin göklere fırlatmak" imgesi, şairin suyun içinde yazı yazan bir ahtapot gibi kendi mürekkebiyle (şiiriyle) dünyaya iz bırakmasını, ilhamını ve içsel karanlığını sonsuzluğa savurmasını simgeler. Ahtapotun savunma mekanizması olarak gerçekleştirdiği mürekkep fırlatma eylemi, vahşiliği ve içgüdüselliliğiyle, şairin kendi mürekkebiyle yarattığı edebi üretimine dair bir metafordur. Öte yandan, ahtapotun "sevdiğinin kanını emmesi", sanatçının doymak bilmezliğini, bağlı olduğu dünyayı ve insanları tüketerek onlardan beslenmesini temsil eder. Apollinaire, insan doğasının sıradanlığına meydan okumak için insan dışı olanı benimsemiş ve kendi sevgisinin yıkıcılığıyla sarmalanmış sanatsal (ve canavarca) bir doyumsuzluğu resmetmiştir. Şiirde sevdiğinin kanını emen "insanlık dışı bir canavar" ifadesi, doğrudan "bizzat benim" sözleriyle şairin öznesine bağlanmıştır (Senior, 2020, s. 113; Mathews, 2020, s. 142). Böylece Orta Çağ bestiariuundaki dışsal şeytani yaratık fikri, burada modern öznenin kendi içinde taşıdığı yıkıcı arzu ve yabancılaşma duygusuna dönüşmüştür.

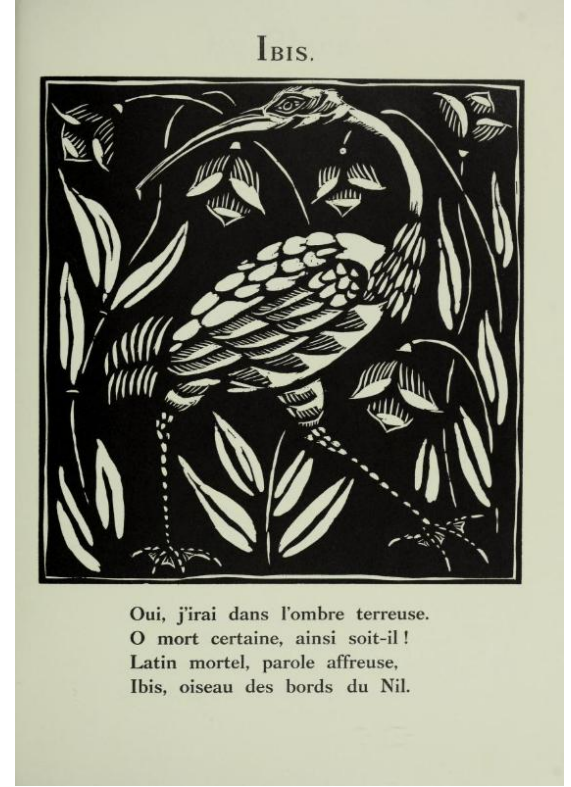
Dufy ise bu anlamı daha da yoğunlaştırmıştır. Bu şiire eşlik eden ağaç baskı, metnin sunduğu bu karanlık ve psikanalitik itirafı görsel bir yüzleşmeye dönüştürürken tekniğin sınırlarını da zorlar. Kitaptaki diğer hayvanların bazılarının ağır ve siyah formlarının aksine, Dufy ahtapotu adeta yoğun bir ışık huzmesinin içinde yüzer gibi resmetmiştir. Dokunmaçları her yöne kıvrılarak dalgalanan ahtapot, ağaç baskı tekniğinin doğasındaki sertliğe tezat oluşturacak derecede esnek ve yumuşak çizgilerle tasvir edilmiştir. Bu biçimsel kıvraklık, şiirde bahsedilen o durmak bilmeyen, emici ve her yanı saran enerjiyi görsel bir ritme dönüştürür. Fakat Dufy'nin bu kompozisyondaki asıl ikonografik müdahalesi figürün yüzüne yerleştirdiği

detayda gizlidir. Ağaç baskıdaki ahtapot, izleyiciye doğrudan bakan insansı (antropomorfik) gözlere sahiptir. Orta Çağ bestiariu geleneğinde de sıkça rastlanan bu antropomorfik bakış, Apollinaire'in son dizede vurguladığı "Bu insanlık dışı canavar, bizzat benim" itirafının kusursuz bir görsel yankısıdır. Dufy'nin bu müdahalesi sayesinde imge, metnin anlattığı sıradan bir deniz canlısı olmaktan çıkarak şairin içsel canavarlığını dışı vuran psikolojik bir otoportreye dönüşür. şiirde şiirsel yaratım ile hayvansal mürekkep atma eylemi nasıl iç içe geçiyorsa, Dufy'nin ağaç baskısında da insan ve hayvan aynı bedende birleşir. Metin ve imgenin bu güçlü birlikteliğı, okuyucuyu sanatçının kendi yıkıcılığı ve yaratıcılığı ile doğrudan göz göze gelmeye zorlayarak eserin anlam katmanlarını derinleştirmektedir.



Görsel 7. Raoul Dufy, Ahtapot, Apollinaire'in Bestiariu ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911

Görsel 8. Raoul Dufy, Aynak Kuşu, Apollinaire'in Bestiariu ya da Orfe'nin Geçidi adlı kitabı için ağaç baskı illüstrasyon, 1911



Bu karanlık anlam alanı, *Ibis* (Aynak Kuşu) bölümünde ölüm, gölge ve ağıt temalarıyla daha yoğun bir düzleme taşınmıştır (Görsel 8). şiirin Türkçe çevirisi şu şekildedir: "Evet, gideceğim o topraksı gölgeye, / Ey mutlak ölüm, öyle olsun! / Ölüm getiren Latince, korkunç söz, / İbis, Nil kıyılarının kuşu." şiirin başlığı olan Ibis, bir yandan Nil ve Mısır çağrışımları taşıyan ibis kuşuna gönderme yaparken, diğeryandan Latince ire yani "gitmek" fiilinin gelecek zaman ikinci tekil biçimi olarak "gideceksin" anlamını taşımaktadır. şiirin başlığı, ölümün insana verdiği "gideceksin" (öleceksin) şeklindeki evrensel bir emir gibidir. şair de şiirin hemen ilk dizesinde bu emre Fransızca olarak cevap verir: "Oui, j'irai dans l'ombre terreuse" (Evet, gideceğim o topraksı gölgeye). Böylece şiirin başlığı, doğrudan şairin kendi ölümlülüğünü kabullendiğı bir emre dönüşür. Apollinaire şiirin son iki dizesinde İbis sözcüğünün bu çift anlamlılığını (hem Latince fiili hem de kuşu) açıkça yan yana koyarak oynamayı sürdürmüştür: "Latin mortel, parole affreuse", (Ölüm getiren Latince, korkunç söz) Ibis, oiseau des bords du Nil. (İbis, Nil kıyılarının kuşu)". Görüldüğü üzere şair, önce "korkunç söz" diyerek kelimenin Latincedeki o karanlık "gideceksin/öleceksin" anlamına vurgu yapar, hemen ardından da onu Nil kıyılarında gezinen, leşlerle ve ölümle beslenen kuşun kendisine bağlar. Yani Ibis, hem ölümün kaçınılmaz emridir hem de bu ölümün etrafında dolanan kuşun ta kendisidir.

Apollinaire'in şiirinde geçen "topraksı gölge" (ombre terreuse) imgesi, Orfe'nin yeraltı dünyasıyla kurduğu mitolojik bağı tematik bir ölüm çağrışımının ötesine taşıyarak şiirin ve sanatın doğasını sorgulayan daha derin bir kavrama dönüştürür. Spence'in (2020, s. 58-67) Vergilius ve Ovidius'un Orfe anlatıları üzerinden yaptığı okumaya göre, Latince *umbra*

sözcüğü antik şiirde çift değerli bir anlam taşır: Hem ağaçların ya da bedenlerin yarattığı fiziksel gölgeyi hem de yeraltı dünyasındaki ölümlerin gölgelerini, yani ruhlarını ifade eder. Orfe, eşi Eurydike öldükten sonra, onu geri getirmek için yeraltı dünyasına indiğinde bu ölü gölgelerle karşılaşır, ancak yeryüzüne döndüğünde artık eski Orfe değildir. Orfe, yeraltında karşılaştığı bu gölgeyi adeta şiirsel bir yük olarak yaşayanların dünyasına taşımıştır. Böylece Orfe'nin şarkısı, yalnızca doğayı büyüleyen lirik bir ses olmaktan çıkmış ve kayıp, ölüm ve yas bilgisini de içeren bir ağıt diline dönüşmüştür. Apollinaire'in Ibis şiirindeki "topraksı gölge" imgesi, bu Orfik geleneğin modernist bir yankısı olarak okunabilir. Dufy ise bu edebi ve mitolojik katmanı doğrudan baskının fiziksel yapısı üzerinden görselleştirmiştir. Dufy, Ibis şiiri için, kitabın genelinden farklı olarak negatif illüstrasyon etkisinden yararlanmış ve figürü beyaz zemin üzerine siyah çizgilerle kurmak yerine, ibis kuşunu yoğun ve masif bir siyah arka plan üzerine yerleştirmiştir (Bohn, 2004, s. 47). Bu siyah zemin, Apollinaire'in "topraksı gölge" imgesini temsil etmenin yanı sıra onu sayfanın ve ağaç baskı yüzeyinin maddi gerçekliğine dönüştürür. Ibis kuşunun Mısır mitolojisinde yazı, bilgelik ve ölümlerin yargılanmasıyla ilişkilendirilen Thoth'un sembollerinden biri olması da bu karanlık kompozisyonun ölüm, yazı ve kutsallık çağrışımlarını güçlendirmektedir. Böylece Ibis bölümünde hayvan figürü, Orta Çağ bestiariuamlarında olduğu gibi sabit bir teolojik dersin taşıyıcısı olmaktan çıkmış ve ölüm, gölge, yazı, bellek ve lirik ağıt etrafında kurulan modern bir göstergeye dönüşmüştür.

Bu örnekler, Dufy'nin ağaç baskılarının Apollinaire'in şiirlerini sadece betimleyen görsel eşlikçiler olmadığını açıkça göstermektedir. Fare bölümünde imge, şiirin melankolik zaman duygusuna karşı yaşamın döngüsel üretkenliğini öne çıkarırken, At bölümünde şiirde doğrudan yer almayan ikonografik ayrıntılar, metni mitolojik ve Hristiyan anlam katmanlarıyla genişletmiştir. Ahtapot bölümünde hayvan figürü, modern öznenin içsel karanlığı ve yabancılaşmasıyla ilişkilendirilir. Ibis bölümünde ise siyah ağaç baskı yüzeyi, ölüm, gölge ve ağıt düşüncesini maddi bir görsel alana dönüştürür. Böylece Dufy'nin baskıları, metni tamamlayan ikincil illüstrasyonlar olarak değil, şiirle birlikte çalışan ve kimi zaman şiirin anlamını dönüştüren özerk yorum alanları olarak belirir.

Sonuç

Bu çalışma, Guillaume Apollinaire ile Raoul Dufy'nin *Orfe'nin Geçidi* adlı eserini, Orta Çağ bestiariu geleneği ile modernist sanatçı kitabı arasındaki süreklilik ve dönüşüm ilişkisi bağlamında ele almıştır. İnceleme sonucunda, eserin Orta Çağ bestiariu geleneğini doğrudan tekrar etmediği, kökenleri antik döneme uzanan bu geleneğin alegorik hayvan anlatısını, metin-imge birlikteliğini ve kitap nesnesi niteliğini modernist bir estetik çerçeve içinde yeniden biçimlendirdiği görülmüştür. Orta Çağ bestiariuamlarında hayvanlar, çoğunlukla Tanrı'nın düzenini ve Hristiyan ahlakını okuyucuya aktaran kapalı ve didaktik bir işaret olarak konumlandırılmıştır. Oysa *Orfe'nin Geçidi*'nde hayvan figürleri teolojik sınırlarından sıyrılarak şiirsel, mitolojik, öznel ve görsel anlam katmanlarıyla çoğalan modern estetik göstergelere dönüşmektedir. Bu yapısal dönüşümde Orfe figürü merkezi bir rol üstlenmektedir. Orta Çağ bestiariuamlarında doğayı yorumlayan anonim Hristiyan vaiz ya da Physiologus figürünün yerini, Apollinaire'in eserinde hayvanları lirik ve pagan bir otoriteyle etrafında toplayan efsanevi şair Orfe alır. Ancak Orfe'nin otoritesi bütünüyle masum bir uyum ve büyülenme üretmez. Şairin çaldığı lirin bir kaplumbağa kabuğu ve koyun bağırsağı gibi hayvansal malzemelerden yapılmış olması, insanın doğayla kurduğu ilişkinin aynı zamanda bedensel, maddi ve araçsallaştırıcı yönünü görünür kılar. Eser hayvanı izlenen bir doğa varlığından ziyade şiirin, müziğin, bedeninin ve kültürel üretimin kesişiminde yer alan felsefi ve çok katmanlı bir figür olarak ele alır.

Eserin Orta Çağ geleneği ile kurduğu bu hem süreklilik hem de kopuş ilişkisi, en net biçimde kitabın çift katmanlı başlığında (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* / *Bestiariu* ya da *Orfe'nin Geçidi*) karşımıza çıkmıştır. Apollinaire, başlıktaki "Bestiariu" sözcüğüyle eserini antik Physiologus geleneğine ve Hristiyanlığın didaktik hayvan anlatılarına dayandırdığını açıkça göstermektedir. Fakat başlığa aynı zamanda "ya da *Orfe'nin Geçidi*" ifadesini ekleyerek, bu teolojik formu kökten dönüştüren pagan ve lirik bir boyut ortaya koymuş, dolayısıyla yeni bir kültürel sentez yaratmıştır. Bestiariu formunun efsanevi şair Orfe'nin geçidine bağlanması,

geleneksel Physiologus yapısından yapısal ve felsefi anlamda büyük bir sapmaya işaret etmektedir. Geleneksel bestiariumlarda hayvanlar, sayfalar arasında sabitlenmiş ve belli bir sınıflandırma mantığına hapsedilmiş durağan birer ahlaki işaret olarak kalırken, Orfe figürünün esere dahil olmasıyla birlikte bu kadim zoolojiye yepyeni bir canlılık gelmiştir. Eserin görsel-işitsel yapısı Orfe figürü aracılığıyla esnetilmiş ve bu sayede hayvanlar salt incelenecek pasif nesneler olmaktan çıkıp, şairin şarkısının peşinden giden hareketli varlıklara, bir geçit törenine dönüşmüştür. Dolayısıyla, Apollinaire'in başlıkta "ya da" bağlacıyla yarattığı bu sentez, eserin temel felsefesini kusursuz bir biçimde özetler niteliktedir. Bu eser, bir yandan eski çağların dogmatik hayvan ansiklopedilerinin modern bir versiyonudur, diğer yandan da bu yeni evrende doğayı ve hayvanları yorumlayan figür, isimsiz bir Hristiyan vaizi değil sanatın, büyü'nün ve lirik coşkunun temsilcisi olan, hayvanları müziğiyle büyüleyip peşinden sürükleyen şairin (Orfe'nin) ta kendisidir. Bu anlamda bu isimlendirmenin, eserin durağanlıktan harekete, teolojiden seküler ve lirik bir modernizme geçişiyle son derece uyumlu olduğu görülmektedir.

Raoul Dufy'nin ağaç baskıları, bu modernist felsefenin görsel ve fiziksel boyutunu oluşturmaktadır. Dufy'nin siyah ve beyazın zıtlığına dayanan dışavurumcu grafik dili, oyma eyleminin fiziksel etkileri, figür-zemin ilişkisi ve tipografiyle kurduğu denge, eseri geleneksel resimli kitap hiyerarşisinden ayırmıştır. Baskılar, Apollinaire'in şiirlerini pasif biçimde açıklayan ikincil görseller olarak işlev görmekten çok uzaktır. Aksine eserdeki görseller, şiirlerde doğrudan yer almayan ikonografik ayrıntılar, anlam katmanları, grafik karşıtlıklar ve biçimsel müdahaleler aracılığıyla metnin anlamını genişletmiştir. Fare, At, Ahtapot ve Ibis bölümlerinde görüldüğü üzere Dufy'nin imgeleri kimi zaman şiirin duygusal tonuna karşılık verir, kimi zaman onu dönüştürür, kimi zaman da metindeki anlamı daha karanlık, mitolojik ya da fiziksel bir düzleme taşır. Fare bölümünde şairin yitip giden zamana dair hüznü, Dufy'nin doğanın bereketini vurgulayan coşkulu ve döngüsel hasat kompozisyonuyla dengelenmiştir. At bölümünde Apollinaire katı şiirsel kurallarıyla ilhamı dizginleyeceğini iddia ederken, Dufy arka plana gizlediği yonca motifleriyle Pegasus'un hala vahşi ve ehlileştirilemez olduğunu ima etmiştir. Ahtapot bölümünde eser karanlık bir psikanalitik boyuta ulaşmış ve şairin içsel canavarlığı, ağaç baskıdaki ahtapotun doğrudan izleyiciye bakan antropomorfik gözleriyle somutlaşmıştır. Ibis şiirinde ise mutlak ölüm ve topraksı gölge teması, Dufy'nin ahşabı oyarak elde ettiği yoğun siyah mürekkep kullanımıyla soyut bir metafor olmaktan çıkıp sayfanın fiziksel bir gerçeği haline gelmiştir.

Sonuç olarak Orfe'nin Geçidi, bu anlamda, Orta Çağ bestiariu geleneğinin modernist bir sanatçı kitabı içinde yeniden düşünülmüş en özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Eser, bestiariu hayvan merkezli sınıflandırma mantığını ve metin-imge birlikteliğini korurken, bu kadim yapıyı teolojik öğretinin dogmatik sınırlarından çıkarak şiirsel yaratım, modern özne, mitolojik bellek ve dışavurumcu baskiresim estetiğiyle ilişkilendirir. Böylece hayvanlar, sabit bir ahlaki dersin taşıyıcısı olmaktan çıkarak metin ile imgenin eşzamanlı ürettiği açık, dinamik ve çok anlamlı bir modern göstergeye dönüşmeyi başarırlar. Sonuç olarak Apollinaire ve Dufy'nin ortak çalışması, hem modern sanatçı kitabı tarihi hem de avangart baskiresim bağlamında, geçmişten devralınan didaktik bir formun modern bireyin varoluşsal ve estetik kaygılarını yansıtacak biçimde nasıl yeniden işlevselleştirilebileceğini gösteren önemli bir miras niteliği taşımaktadır.

Yazar Katkısı / Author Contribution

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur / The author is responsible for the entire work.

Finansman ve Teşekkür / Funding and Acknowledgements

Uygulanamaz / Not applicable.

Çıkar çatışması / Disclosure statement

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir / The author report there are no competing interests to declare.

Etik kurul beyanı / Ethics committee declaration

Uygulanamaz / Ethics committee declaration not applicable

Yapay zeka beyanı / Artificial intelligence declaration

Dil kontrolü amacıyla yapay zekâ desteğinden yararlanılmıştır. Çalışmanın bilimsel içeriği ve sorumluluğu yazara aittir / Artificial intelligence support was used for language checking purposes. The scientific content and responsibility of the study belong to the author.

Veri erişilebilirliği / Availability of data

Uygulanamaz / Data sharing not applicable.

Orcid

Burçak Balamber  <https://orcid.org/0000-0003-1098-6128>

Kaynakça

- Apollinaire, G. (1980). *Bestiary, or, the parade of Orpheus* (P. Karmel, Trans.). D. R. Godine. (Original work published 1911)
- Bohn, W. (1997). *Apollinaire and the international avant-garde*. State University of New York Press.
- Bohn, W. (2004). Contemplating Apollinaire's *Bestiaire*. *The Modern Language Review*, 99(1), 45–51. <https://doi.org/10.2307/3738864>
- Casprowiak, K. R. (2008). *Fashioning the woodcut: Raoul Dufy and the avant-garde* (Unpublished master's thesis). University of Oregon.
- Coppel, S. (1999). The Fauve woodcut. *Print Quarterly*, 16(1), 3–33. <https://www.jstor.org/stable/41825233>
- Detienne, M. (1995). *Les métamorphoses d'Orphée*. Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Diebold, W. J. (2019). *Book of beasts: The bestiary in the medieval world*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 14th May–18th August. *The Burlington Magazine*, 161(1397), 666–669. <https://www.jstor.org/stable/26849484>
- George, W., & Yapp, B. (1991). *The naming of the beasts: Natural history in the medieval bestiary*. Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Kay, S. (2015). Before the animot: Bêtise and the zoological machine in medieval Latin and French bestiaries. *Yale French Studies*, 127, 34–51. <https://www.jstor.org/stable/44512259>
- Kay, S. (2020). The voice of light: Nature and revelation in *The Bestiary or the Procession of Orpheus*. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 35–57). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- Mathews, T. (2020). Headpiece: Oblique and prolonged. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 1–26). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- Mermier, G. R. (2004). The Romanian bestiary: An English translation and commentary on the ancient *Physiologus* tradition. *Mediterranean Studies*, 13, 17–55. <https://www.jstor.org/stable/41166963>
- Ng, Z. (2021). After *Physiologus*: Post-medieval subjectivity and the modernist bestiaries of Guillaume Apollinaire and Djuna Barnes. *symplokē*, 29(1–2), 401–429. <https://www.jstor.org/stable/48642822>
- Poe, G. (2013). A joyful meeting of playful poets [Review of the book *The bestiary, or procession of Orpheus*, by G. Apollinaire & X. J. Kennedy]. *The Sewanee Review*, 121(2), xxxvii–xl. <https://www.jstor.org/stable/43662645>
- Scott, C. (2020). Apollinaire's octosyllabic quatrain, translation and zoopoetics. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume*

Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland (pp. 74–91). UCL Press.

<https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>

- Senior, M. (2020). Beasts of flesh and steel: The post-industrial bestiaries of Apollinaire, Dufy and Sutherland. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 110–126). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- Spence, S. (2020). *Ombre terrestre*: Shades of meaning in Vergil, Ovid and Apollinaire. In S. Kay & T. Mathews (Eds.), *The modernist bestiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland* (pp. 58–73). UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787351516>
- White, T. H. (1954). *The book of beasts: Being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century*. Jonathan Cape.
- Zdanski, C. (2020). A bestiary in masks: Creative practices and transdisciplinary approaches to the production of knowledge. *Intervalla*, 8, 34–51. https://www.fus.edu/sites/default/files/inline-files/4_Zdanski_intervalla_8_final_0.pdf

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Diebold, W. J. (2019). *Book of beasts*. *The Burlington Magazine*, 161(1397), 666–669.
- Görsel 2. The J. Paul Getty Museum. (n.d.). *A hunter and a beaver*. The J. Paul Getty Museum Collection. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103SAY>
- Görsel 3. Dufy, R. (1911). *Orphée* [Woodcut illustration]. In G. Apollinaire, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Deplanche. Reprinted in *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1977). Metropolitan Museum of Art. Internet Archive. <https://archive.org/details/lebestiaire00guil/page/n17/mode/2up>
- Görsel 4. Dufy, R. (1911). *La tortue* [Woodcut illustration]. In G. Apollinaire, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Deplanche. Reprinted in *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1977). Metropolitan Museum of Art. Internet Archive. <https://archive.org/details/lebestiaire00guil/page/n19/mode/2up>
- Görsel 5. Dufy, R. (1911). *La souris* [Woodcut illustration]. In G. Apollinaire, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Deplanche. Reprinted in *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1977). Metropolitan Museum of Art. Internet Archive. <https://archive.org/details/lebestiaire00guil/page/n39/mode/2up>

TFSF'nin toplumsal farkındalık sergileri üzerine bir inceleme: Yeşilay uluslararası bağımlılıkla mücadele 2024 fotoğraf sergisinde dijital bağımlılığın temsili

An examination of TFSF's social awareness exhibitions: The representation of digital addiction in the case of the Yeşilay international struggle against addiction 2024 photography exhibition

Ersin Berk 

¹ Sakarya University of Applied Sciences, Sakarya Vocational School, Journalism and Reporting, Sakarya, Türkiye

Özet: Bu çalışma, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu'nun (TFSF) toplumsal farkındalık kapsamında düzenlediği fotoğraf sergilerini incelemeyi ve dijital bağımlılığı konu alan fotoğrafları biçimsel, bağlamsal, toplumsal ve temsil ekseninde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi, fotoğrafın toplumsal ve belgesel işlevlerini tartışan Susan Sontag ile Gisèle Freund'un görüşlerinin yanı sıra Stuart Hall'un temsil ve kodlama/kodaçım yaklaşımı, John Fiske'nin görsel kodlara ilişkin değerlendirmeleri ve Roland Barthes'ın mit/yananlam kavramı üzerinden kurgulanmıştır. Araştırmanın evrenini TFSF'nin son beş yıl içerisinde düzenlediği toplumsal farkındalık odaklı sergiler oluşturmaktadır. Ölçüt temelli amaçlı örneklem yöntemiyle, bu kapsamda düzenlenen en güncel etkinlik olan "Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi" örneklem olarak seçilmiştir. Araştırmada tematik kodlama ve doküman incelemesi yöntemlerinden yararlanılmıştır. İlk aşamada sergide yer alan 29 fotoğraf tematik olarak sınıflandırılmış ve 18'inin dijital bağımlılık temasına odaklandığı belirlenmiştir. Ayrıca fotoğrafların büyük çoğunluğunun belgesel fotoğraf geleneği içinde üretildiği tespit edilmiştir. Dijital bağımlılık temasına odaklanan fotoğraflar, tekrar eden göstergelerden hareketle "gerçeklikten kopuş" üst teması altında kavramsallaştırılmış; bu üst tema "anı ıskalama", "izolasyon" ve "soyutlanma" alt temalarına ayrıştırılmıştır. Ardından dijital bağımlılık temasını ve alt temaları en belirgin biçimde temsil ettiği değerlendirilen sekiz fotoğraf, ölçüt temelli amaçlı alt örneklem olarak seçilmiş ve ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Bulgular, telefon ekranları, aşağı yönelen bakışlar, göz temasının kaybolması, eğilmiş beden duruşları, ekran ışığı, fiziksel izolasyon, deneyimin ekran aracılığıyla kurulması ve bireyin çevresiyle ilişkisinin zayıflaması gibi unsurların dijital bağımlılığı görünür kılan temel görsel kodlar olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, TFSF'nin toplumsal farkındalık üretmeyi amaçlayan fotoğraf sergilerinin, Yeşilay'ın bağımlılıkla mücadele alanındaki kurumsal çerçevesi aracılığıyla dijital bağımlılığı toplumsal bir sorun olarak görünür kılabildiğini ortaya koymaktadır. Söz konusu sergi, dijital bağımlılığı belgelemenin yanı sıra, onu temsil stratejileri ve görsel kodlar aracılığıyla kültürel olarak okunabilir hâle getiren bir örnek sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu, toplum, toplumsal farkındalık

Abstract: This study aims to examine the photography exhibitions organized by the Turkish Federation of Photographic Arts (TFSF) within the scope of social awareness and to analyze photographs addressing digital addiction from formal, contextual, social, and representational perspectives. The theoretical framework of the study is constructed through Susan Sontag's and Gisèle Freund's views on the social and documentary functions of photography, as well as Stuart Hall's theory of representation and encoding/decoding model, John Fiske's discussions on visual codes, and Roland Barthes's concepts of myth and connotation. The population of the study consists of social awareness-oriented exhibitions organized by TFSF over the last five years. Using criterion-based purposive sampling, the "Yeşilay International Struggle Against Addiction 2024 Photography Exhibition," which is the most recent event within this scope, was selected as the sample of the study. The research employed thematic coding and document analysis. In the first stage, the 29 photographs included in the exhibition were thematically classified, and 18 of them were found to focus on digital addiction. It was also determined that the majority of the photographs were produced within the documentary photography tradition. Based on recurring visual indicators, the

photographs addressing digital addiction were conceptualized under the overarching theme of “disconnection from reality” which was further divided into the subthemes of “missing the moment,” “isolation,” and “detachment.” Subsequently, eight photographs considered to represent digital addiction and the identified subthemes most clearly were selected as a criterion-based purposive subsample and analyzed in detail. The findings indicate that elements such as smartphone screens, downward gazes, the loss of eye contact, bent bodily postures, screen light, physical isolation, the mediation of experience through screens, and the weakening of individuals' relationship with their surroundings function as key visual codes in the representation of digital addiction. As a result, the study shows that, in the case of the Yeşilay International Struggle Against Addiction 2024 Photography Exhibition, TFSF's social awareness-oriented exhibition practice contributes to rendering digital addiction visible as a social issue through Yeşilay's institutional framework in the field of addiction prevention. The exhibition documents digital addiction while also making it culturally readable through representational strategies and visual codes.

Keywords: Photography, Turkish Federation of Photographic Arts, society, public awareness

Citation: Berk, E. (2026). An examination of TFSF's social awareness exhibitions: The representation of digital addiction in the case of the Yeşilay international struggle against addiction 2024 photography exhibition. *International Journal of Communication and Art*, 7(18), 37-56

Extended Abstract

This study examines the role of photography exhibitions organized by the Turkish Federation of Photographic Arts (TFSF) in generating social awareness and focuses on the representation of digital addiction within the scope of the “Yeşilay International Struggle Against Addiction 2024 Photography Exhibition.” Photography is approached as a documentary expression as well as a representational practice through which social meanings are selected, coded, circulated, and reinterpreted. The theoretical framework is grounded in Susan Sontag's and Gisèle Freund's views on the social and documentary functions of photography, alongside Stuart Hall's theory of representation and encoding/decoding model, John Fiske's concept of visual codes, and Roland Barthes's notions of myth and connotation. This framework allows photographs to be evaluated as cultural texts that produce meanings about digital addiction beyond their documentary function. The research focuses on social awareness-oriented exhibitions organized by TFSF over the last five years. Among these exhibitions, the “Yeşilay International Struggle Against Addiction 2024 Photography Exhibition” was selected through criterion-based purposive sampling as the most recent social awareness exhibition organized under the TFSF framework. The study employed thematic coding and document analysis. A total of 141 participants applied with 416 photographs. Although the exhibition was planned to include 30 works, one submission was disqualified, resulting in a final selection of 29 photographs. All photographs were subjected to thematic coding, and 18 focused on digital addiction. Technical and contextual analysis indicates that most selected works belong to the documentary photography tradition. Although imagistic, abstract, and fictional approaches were also identified, the dominance of documentary forms demonstrates the importance of documentary practices in rendering social issues visible in Türkiye. At the same time, the photographs analyzed in this study represent digital addiction through recurring visual indicators and culturally readable codes.

The photographs focusing on digital addiction were conceptualized under the overarching theme of “disconnection from reality,” divided into the subthemes of “Missing the Moment,” “Isolation,” and “Detachment.” Eight photographs that most clearly represented digital addiction and these subthemes were selected as a criterion-based purposive subsample and analyzed. One main finding is that digital technologies have transformed modes of lived experience. Audiences recording concerts instead of directly experiencing them, individuals prioritizing smartphone screens over natural landscapes, and artistic experiences being converted into social media content show that lived moments are increasingly mediated, recorded, and rapidly consumed. The photographs categorized under “Missing the Moment” reveal how individuals, while physically present in social or cultural environments, remain cognitively oriented toward digital screens. Smartphone screens, recording gestures, and the displacement of direct perception function as visual codes that signify the mediation of experience. The category of “Isolation” highlights forms of loneliness and disconnection produced through digital technologies. Individuals focusing on screens in public, natural, or semi-public environments indicate that digital addiction operates at both individual and social levels. Parks, natural landscapes, internet cafés, and public environments become visual settings through which the weakening of the individual's relationship with physical surroundings is represented. These images point to a transformation in the human-nature and human-environment relationship shaped by digital devices. In the “Detachment” category, individuals

sharing the same physical space appear bodily co-present yet mentally disconnected. Bent postures, downward gazes, diminished eye contact, screen illumination, and repeated gestures emerge as visual codes that make digital addiction culturally readable. From Hall's encoding/decoding perspective, these photographs are not limited to meanings intended by the photographer or the exhibition's institutional framework; they may also be decoded through distraction, loneliness, weakened social contact, and disconnection from reality. In Barthes's terms, smartphone screens first signify technological devices, while connotatively they evoke mediated experience, fragmented attention, and the reorganization of everyday life through digital practices. Another finding concerns the role of photographic form in strengthening this representation. Low exposure, shallow depth of field, perspective construction, and the contrast between movement and stillness intensify isolation and detachment. Formal choices contribute to meaning production by making the social and psychological effects of digital addiction more visible. In conclusion, the study demonstrates that, in the case of the Yeşilay International Struggle Against Addiction 2024 Photography Exhibition, TFSF's social awareness-oriented exhibition practice contributes to rendering digital addiction visible as a social issue through Yeşilay's institutional framework in combating addiction. The exhibition documents digital addiction and also renders it culturally readable through representational strategies and visual codes. The findings are limited to the selected exhibition and should not be generalized to all social awareness exhibitions organized by TFSF; nevertheless, they show that photography exhibitions can function as platforms where social problems are documented, represented, and opened to public reflection.

Giriş

Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* adlı metninde, “fotoğrafın kendi başına ahlaki bir tutum yaratma kapasitesine sahip olmadığını; ancak mevcut ahlaki tutumlardan birini güçlendirebileceğini ve yeni oluşmakta olan başka bir tutumun şekillenmesine de katkı sunabileceğini” ileri sürer (1977/2008, s. 21). Sontag'ın bu iddiası, çalışmanın araştırma sorusunun da zeminini oluşturmaktadır: “Türkiye’de toplumsal ve belgesel bir etki alanına sahip olan fotoğraf, aynı zamanda bir farkındalık aracı olarak kullanılmakta mıdır?” Türk Dil Kurumu, toplum kavramını “aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşayan ve temel çıkarlarını sağlamak için iş birliği yapan insanların tümü” şeklinde açıklamaktadır (TDK, t.y.). Farkındalık kavramı ise “bireylerin yaşadıkları çevre ve deneyimlerine bağlı olarak anlık olaylara, durumlara dikkatini vermesi ve özenle incelemesinden sonra oluşmaktadır” (Silsüpür ve Övüç, 2022, s. 5). Sontag'ın, fotoğraf ve ahlaki tutum arasında paralellik kurduğu argümanını öne sürmeden önce fotoğrafın tarihsel ve toplumsal köklerine vurgu yapması, farkındalık kavramını daha iyi kavramak adına oldukça önemlidir. Fotoğrafın icat edildikten kısa bir süre sonra hızlı biçimde endüstrileştigiğine vurgu yapan Sontag, onun sanatsal ve toplumsal tarafları arasındaki ayrımlara da işaret eder. Sontag, fotoğrafın icat edildiği ilk süreçte “akıllının, zengin ve tutkulunun oyuncağı” olduğuna ve 1840'larda bu kişilerin yalnızca mucitler ve meraklılar olduğuna vurgu yapar. Bu tarihlerde fotoğrafın amaçsızca çekildiğini belirten Sontag, fotoğrafın sanat olma yönünden çok fazla iddiası bulunmadığını ancak bir yönüyle sanatsal bir etkinlik olarak da düşünülebileceğinin altını çizer. Fotoğrafın tam anlamıyla sanat haline gelebilmesi için endüstrileşmesi gerektiğini savunan yazar, endüstrileşmenin aynı zamanda fotoğrafçının çalışmalarına toplumsal kullanımlar da sağladığını iddia etmektedir. Sontag'a göre “Endüstrileşme fotoğrafçının çalışmalarına toplumsal kullanımlar sağladıkça, bu çalışmalara karşı olan tepki de sanat olarak fotoğrafın kendine olan güvensizliğini pekiştirmiştir” (Sontag, 1977/2008, s. 24). Sontag'ın bu ifadesi, fotoğrafın endüstrileşmeyle birlikte sanatsal bir üretim alanı olmanın yanı sıra toplumsal ve kitlesel bir ifade aracı olarak da kullanıldığını göstermektedir. Sontag (1977/2008, s. 24) ifadelerine şöyle devam eder: “Son zamanlarda fotoğraf neredeyse seks ve dans kadar yaygın bir eğlence halini aldı - bu da, her kitle sanatı gibi fotoğrafın da birçok kişi tarafından bir sanat olarak icra edilmediğini gösterir”. Bu ifadelerde, Sontag'ın fotoğrafın sanatsal yönünden ziyade toplumsal işlevini öne çıkaran ve onu güçlü bir kitle iletişim aracı olarak değerlendiren yaklaşımının izleri hissedilmektedir.

Fotoğrafın toplumla olan ilişkisini kaleme alan yazarlardan biri olan Gisèle Freund'un *Fotoğraf ve Toplum* (1974/2008) adlı metninde de Sontag'ın ifadelerine benzer vurgulara rastlanmaktadır. Fotoğrafın modern toplumlardaki belirleyici konumuna dikkat çeken Freund, artık fotoğrafın “düşüncelerin ve bilgilerin yayılmasında temel araçlardan biri haline geldiğini”

savunmuş ve fotoğrafın “toplumsal öneminin son derece büyük” olduğunu dile getirmiştir (1974/2008, s. 8). Freund'un 60'lı yıllardan itibaren beliren yeni kuşağın farklı yol arayışlarına girseler de fotoğrafın daima bir “belge” olduğunu iddia etmesi (1974/2008, s. 177), fotoğrafı sanatsaldan ziyade tarihsel ve toplumsal bir kategori olarak ele aldığını göstermektedir. Graham Clarke'a göre de belgesel fotoğraf 20. yüzyıl tarihine egemen olmuştur. Kökü Orta Çağ'da resmi evrak için kullanılan “documentum” kavramına dayanan bu fotoğraf türü, yine Clarke'ye göre “sorgulanmayacak kanıt, hukukun otoritesi tarafından desteklenen gerçeğe uygun bir beyandır ve her zaman bu otorite ve anlam çerçevesi içinde kalmıştır” (Clarke, 1997/2017, s. 54). Andre Bazin'in (Aydemir, 2013, s. 38) “fotoğrafçılık, sanat gibi, sonsuzluğu yaratmaz, zamanı mumyalar, onu kendi bozulmasından kaçırır” ifadesine de yakından bakıldığında, fotoğrafın belgesel, tarihsel ve toplumsal yönlerine güçlü bir atfı yaptığı görülmektedir.

Fotoğraf üzerine düşünen yazarların ifadeleri, belgesel fotoğraf geleneğinin güçlü olduğu ve fotoğrafı toplumsal pratiğin dışında kavramanın kolay olmadığı ülkeleri anlamak adına büyük önem taşımaktadır. Türkiye'de fotoğrafın yaygınlaşmasından bu yana en baskın kullanım alanlarından biri olan belgesel kategorinin bu kadar yaygın olmasının gerekçelerinden biri de fotoğrafın toplumsal yanlarının hala güçlü olmasıdır. Sadece Türkiye'de değil dünyanın birçok ülkesinde fotoğrafın gazeteler, dergiler, sergiler ve sosyal medya platformlarında hala belge niteliğinde kullanılıyor olması bu savı güçlendiren temel unsurlardandır. Çalışma, tüm bu bilgiler ve argümanlar ışığında, Türkiye'de fotoğrafın belge ve toplumla birlikte “toplumsal farkındalık” kavramıyla da ilişki içerisinde olup olmadığı sorusunu toplumsal fotoğraf sergileri ve temsilleri üzerinden yanıtlamaya çalışmaktadır.

Fotoğraf, tarih boyunca gerçekleri belgeleyebilme gücünün yanı sıra istenilen gerçekliği oluşturabilmek adına da önemli bir disiplindir. Fotoğrafın kasıtlı emeller doğrultusunda yönlendirici olarak kullanımı “manipölasyon” olarak özetlenebilecekken (Berk, 2021), iyi, yararlı ya da faydalı olarak kullanılması ise “toplumsal farkındalık” kapsamında değerlendirilebilir. Türkiye'de fotoğrafı bir güç enstrümanı, bir manipölasyon aracı olarak kullanmak isteyen birçok kurum ve kuruluş olduğu gibi, toplumsal farkındalığı artırmak amacıyla kullanmak isteyen çok çeşitli mekanizmalar, oluşumlar ve kurumlar da bulunmaktadır. Çünkü “Tıpkı Barthes'ın da söylediği gibi fotoğraf çokanlamlıdır” (Bate, 2009/2013, s. 35). Bu çokanlamlı yapı, fotoğrafın yalnızca belge niteliğiyle değil, temsil gücü ve kültürel anlam üretme kapasitesiyle de değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Fotoğrafın toplumsal farkındalık üretme kapasitesi, gerçekliği yansıtabilme gücünün yanı sıra, belirli toplumsal anlamları temsil etme, kodlama ve dolaşıma sokma işlevinden de kaynaklanmaktadır. Bu noktada Stuart Hall'un temsil yaklaşımı çalışma açısından önemli bir kuramsal dayanak sunmaktadır. Hall'a göre kültür, temelde “paylaşılan anlamlar”la ilgilidir ve dil, anlamın üretildiği ve yayıldığı temel araçlardan biridir (Hall, 2017, s. 7). Ancak Hall'un burada sözünü ettiği dil yalnızca sözcüklerden oluşmaz; işaretler, semboller, elektronik görüntüler, nesneler ve görsel düzenlemeler de anlam üretimine katılan temsil sistemleri olarak değerlendirilebilir. Nitekim Hall, fotoğrafı belirli bir kişi, olay ya da sahne hakkında fotografik anlamı aktarmak için görüntüleri kullanan bir temsil sistemi olarak ele alır (Hall, 2017, s. 13). Bu yaklaşım, fotoğrafın yalnızca görünen dünyayı kaydeden teknik bir araçtan ziyade toplumsal gerçekliğe ilişkin anlamların da üretildiği kültürel bir temsil biçimi olarak değerlendirilmesine imkan tanımaktadır. Hall'un temsil kuramında anlam, temsil sistemleri aracılığıyla üretilir. Hall, temsilin “anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçası” olduğunu belirtir (Hall, 2017, s. 21). Bu nedenle fotoğraf, belirli göstergeleri seçen, düzenleyen ve kültürel kodlar aracılığıyla anlamlandıran bir temsil pratiği olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda *Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi*'nde yer alan dijital bağımlılık temalı fotoğraflar, yalnızca telefon, ekran, yalnızlık, dikkat dağınıklığı veya bedensel kapanma gibi görünür unsurlara ek olarak aynı zamanda, kişilerarası temasın zayıflaması, kamusal mekânlarda zihinsel kopuşun artması ve gündelik hayatın dijital kodlar tarafından yeniden düzenlenmesi gibi daha geniş toplumsal anlamları da temsil etmektedir.

Hall'un kodlama ve kodaçım yaklaşımı da sergideki fotoğrafların anlam üretim sürecini açıklamak açısından tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Hall, iletişim sürecini gönderici, ileti ve alıcı arasında tek yönlü ve çizgisel bir aktarım modelinin aksine, üretim, dolaşım, dağıtım/tüketim ve yeniden-üretim aşamalarından oluşan karmaşık bir yapı olarak ele alır (Hall, 2003, s. 309). Bu yaklaşım, sergideki dijital bağımlılık temalı fotoğrafların yalnızca fotoğrafçı ya da kurumsal düzenleyici tarafından belirlenen anlamlarla sınırlı olmadığını göstermektedir. Hall'a göre kodlama ile kodaçım arasında zorunlu bir benzerlik bulunmamaktadır. Kodlama, kodaçımın işleyeceği bazı sınırları ve parametreleri yapılandırırsa da izleyicinin hangi kodaçım kodlarını kullanacağını bütünüyle belirlememekte ya da garanti etmemektedir (Hall, 2003, s. 321). Bu nedenle Yeşilay ve TFSF bağlamında bağımlılıkla mücadele ve toplumsal farkındalık söylemi içinde kodlanan fotoğraflar, izleyici düzeyinde teknoloji kullanımının zararları, yalnızlık, kamusal ilişkilerin zayıflaması, deneyimin ekran aracılığıyla kurulması ve gerçeklikten kopuş gibi farklı anlam katmanları üzerinden yorumlanabilir. Böylece sergi, anlamın üretildiği, dolaşıma girdiği ve izleyici tarafından yeniden yorumlanan kültürel bir temsil pratiği hâline gelmektedir.

Bu çerçevede John Fiske'nin kodlara ilişkin değerlendirmeleri de fotoğraflardaki anlam üretim sürecini açıklamak açısından önemlidir. Fiske'ye göre kodlar, "içinde göstergelerin düzenlendiği sistemler"dir ve bu sistemler, kodu kullanan topluluğun üyeleri tarafından kabul edilen kurallar aracılığıyla işler (Fiske, 2003, s. 91). Bu bağlamda kodlar iletişimin toplumsal boyutunu açığa çıkaran kültürel yapılar olarak öne çıkmaktadır. Fiske'nin anlamlandırma kodlarının kullanıcılarının toplumsal pratiklerinden kolaylıkla ayıramayacağı yönündeki vurgusu (2003, s. 91), fotoğraflarda tekrar eden sembollerin toplumsal anlam taşıyan göstergeler olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu çalışmada dijital bağımlılık temalı fotoğraflarda öne çıkan telefon ekranları, eğilmiş beden duruşları, aşağı yönelen bakışlar, kaybolan göz teması, kalabalık içinde yalnızlaşma, ekran ışığı ve fiziksel çevreden kopuş gibi unsurlar, dijital bağımlılığı kültürel olarak okunabilir kılan görsel kodlar olarak ele alınmaktadır.

Barthes'ın *Çağdaş Söylenler* adlı metninde geliştirdiği mit yaklaşımı, gündelik yaşamda doğal, sıradan ya da kendiliğindenmiş gibi görünen kültürel göstergelerin ikinci düzey anlamlarla yüklendiğini ortaya koyması bakımından da bu çalışma açısından önemlidir. Barthes, kitabının girişinde Fransız kültürünün gündelik yaşamı üzerine düşündüğünü belirterek; güncel olaylar, fotoğraflar ve reklamlar üzerinden kendi kültürünün eleştirisini yapmıştır (Barthes, 1990, s. 1). Bu bağlamda fotoğraflarda görülen telefon, ekran, kalabalık, beden duruşu ve mekan gibi öğeler dijital bağımlılığın çağdaş yaşam içinde nasıl doğallaştırıldığını, sıradanlaştırıldığını ve görünür kılındığını taşıyan toplumsal ve kültürel göstergeler olarak değerlendirilebilir. Özetle Barthes'cı anlamda fotoğraflardaki dijital ekranlar ilk anlam düzeyinde teknolojik bir nesneye işaret ederken; ikinci anlam düzeyinde dikkatin bölünmesini, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkinin zayıflamasını ve gündelik yaşamın dijital pratikler tarafından yeniden örgütlenmesini çağrıştırmaktadır. Benzer biçimde eğilmiş bedenler, aşağı yönelen bakışlar ve kaybolan göz teması da bedensel jestlerin yanı sıra, dijital bağımlılığın bireyler arası iletişimde ve kamusal yaşamda yarattığı kopuşun temsilleri olarak anlam kazanmaktadır. Bu nedenle sergideki dijital bağımlılık temalı fotoğraflar, ilk düzeyde gündelik yaşamdan kesitler sunan belgeler olarak görünürken; ikinci düzeyde çağdaş yaşamın teknoloji aracılığıyla parçalanması, deneyimin ekrana devredilmesi ve toplumsal ilişkilerin zayıflaması gibi daha geniş anlamları taşımaktadır.

Bu çalışma, fotoğrafın toplumsal farkındalık aracı olarak kullanımını merkeze almakta ve söz konusu farkındalığı üretmeyi amaçladığını beyan eden kurumlardan biri olan *Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu*'nun (TFSF) bu kapsamda düzenlediği fotoğraf sergilerine odaklanmaktadır.

TFSF, 30 Mayıs 2003 tarihinde tüzel kişiliğine kavuşan ve kendini "bir sanat dalına ait Türkiye'deki ilk federasyon" olarak tanımlayan bir sivil toplum kuruluşudur (TFSF, t.y.). TFSF'nin kendi web sitesinde yer alan tarihçeye göre, kurum, 1995 yılında "Fotoğraf Dernekleri Çalışma Kurulu" (FDÇK) adıyla faaliyetlerine başlamış, 1998 yılında ise ismini

“Türkiye Fotoğraf Sanatı Dernekleri Birliğı” (TFDB) olarak değıştirmiştir. TFDB, alışma ilkelerinin son şeklini 2001 yılında belirlemiş ve bu ilkeler doğırtusunda çalışmalarını, 30 Mayıs 2003 tarihinde Fotoğraf Sanatı Federasyonu'na dönüşünceye kadar sürdürmüştür (TFSF, t.y.). Merkezi Ankara'da bulunan TFSF, Türkiye genelindeki fotoğraf derneklerini tek bir çatı altında birleştirerek sektörel dayanışmayı güçlendirmeye ve fotoğraf sanatının kurumsal gelişimine katkı sunmaya çalışmaktadır. TFSF (t.y.), fotoğrafın gerek belgesel gerekse sanatsal boyutlarından yararlanarak toplumda “bakan değıl gören” bireylerin yetişmesine katkıda bulunmayı öncelikli çalışma alanlarından biri olarak tanımlamaktadır. Kurum ayrıca Türkiye'de fotoğraf sanatının gelişmesi ve güçlenmesine yönelik çalışmalara öncülük ettiğini belirtmekte, uluslararası platformlarda Türkiye'yi başarıyla temsil etmeyi de kurumsal sorumlulukları arasında göstermektedir. TFSF'nin resmi web sayfasında yer alan tüzüğünde ifade edilen temel amacı ise şu şekilde özetlenmektedir:

Fotoğraf dernekleri ve sanat çevreleri ile yakınlaşma ve dayanışma oluşturmak, fotoğraf sanatının gelişmesini, öğrenilmesini ve yaygınlaşmasını sağılamak, toplumun sosyal ve kültürel yaşamına katkıda bulunmak, fotoğraf sanatı yoluyla kültür ve sanatımızı her yönü ile ülkemizi yurt dışında tanıtmaya çalışmak, aynı şekilde dünya kültür ve sanatının ülkemizde tanınmasını sağılamak, toplumsal konularda ve her türlü dezavantajlılık durumuyla alakalı konularda farkındalık yaratmak için fotoğraf faaliyetleri ve projeleri hazırlar, hazırlattırır ve yürütür (TFSF, t.y.).

TFSF, tüzüğünde yer alan amaçları gerçekleştirmek için yürüttüğü çalışmaları 22 madde hâlinde sıralamaktadır. Bu maddeler arasında 3. sırada yer alan (c) bendi, “Toplantı, konferans, panel, seminer, gösteri, sergi, yarışma, festival ve gezi gibi çalışmalar yapar ve üye derneklerin gerekleştireceğı bu tür faaliyetlere destek verir” şeklindeyir. Bu hüküm, çalışmanın odaklandığı temel noktalardan birini oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, TFSF'nin son 5 yıl içinde doğrudan yürütücülüğünü yaptığı ve toplumsal farkındalık üretmeyi hedefleyen fotoğraf sergilerini tespit etmek; bu sergilerin en güncel örneğı olan Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi üzerinden dijital bağımlılığın nasıl temsil edildiğini analiz etmektir. TFSF üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olması, TFSF'nin toplumsal farkındalık amaçlı sergilerini merkeze alan araştırmalara rastlanmaması ve Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi üzerine herhangi bir akademik çalışmanın bulunmaması, çalışmanın özgünlük değıerini artırmaktadır.

Bu kuramsal ve bağlamsal çerçeveden hareketle çalışma, sergideki dijital bağımlılık temalı fotoğrafları belgesel fotoğrafın toplumsal gerekliğı görünür kılma kapasitesinin yanı sıra, temsil, görsel kodlar ve kültürel anlam üretimi bağlamında da değıerlendirmektedir. Böylece fotoğraflar, gerekliğı doğrudan yansıtan imgeler olmanın ötesinde, dijital bağımlılığın toplumsal, kültürel ve gündelik yaşama ilişkin anlamlarını kuran temsil alanları olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, çalışmada geliştirilen “gerçeklikten kopuş” üst teması ile “anı ıskalama”, “izolasyon” ve “soyutlanma” alt temalarının betimleyici sınıflandırmalarını aşarak, dijital bağımlılığın görsel kültür içinde nasıl anlamlandırıldığını açıklayan analitik kategoriler olarak kullanılmasının da önünü açmaktadır.

Yöntem

TFSF'nin resmi web sayfasından son 5 yılda düzenlenmiş olan tüm ulusal ve uluslararası sergilerin ve yarışmaların bağlantılarına ulaşılabilmektedir. TFSF'nin web sayfasında son 5 yıl içerisinde toplam 456 etkinlik düzenlendiğı görölmektedir. Sayı, TFSF'nin resmi web sitesinde araştırma tarihinde erişilebilen etkinlik kayıtlarının toplamından (TFSF, t.y.) elde edilmiştir. Bu faaliyetlerden 18'inin doğrudan TFSF yürütücülüğünde gerekleştirildiğı anlaşılmaktadır. Etkinliklerin şartnameleri ve açıklama metinleri incelendiğinde bunlardan 4'ünün toplumsal farkındalık bağlamında organize edildiğı belirlenmiştir. Toplumsal farkındalık kapsamında değıerlendirme yapılırken sergilerin tema, amaç ve şartname metinlerinde belirli bir toplumsal soruna, dezavantajlı gruba veya kamusal meseleye doğrudan atıf yapıp yapılmadığı ölçüt olarak alınmıştır. Bu ölçütleri karşılayan sergilerden ilki 2021 yılında düzenlenen “Pandemi Sürecinde Yaşamını Yitiren Tüm Sağılık alışanlarının Aziz Anısına şükran Sergisi”, diğeri 2022 yılında düzenlenen “TFSF 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü Ulusal Çevrimiçi Karma Fotoğraf Sergisi” ve “Ekolojik Yıkım 2022 Fotoğraf Sergisi”dir. Toplumsal farkındalık

kapsamında değerdendirilen en güncel sergi ise “Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi”dir. Çalışmanın evrenini TFSF'nin son 5 yıl içerisinde yürütücülüğünü yaptığı ve toplumsal farkındalık üretmeyi amaçlayan fotoğraf sergileri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise ölçüt temelli amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiş olup bu evren içerisinde TFSF'nin toplumsal farkındalık bağlamındaki en güncel etkinliğı olan “Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi” seçilmiştir.

Çalışmada tematik kodlama ve doküman incelemesi yöntemlerinden yararlanılmıştır. İlk aşamada sergide yer alan toplam 29 fotoğraf araştırmacı tarafından incelenmiş ve fotoğraflar içeriklerinde öne çıkan bağımlılık türlerine göre tematik olarak sınıflandırılmıştır. Araştırma tek araştırmacı tarafından yürütüldüğü için kodlama işlemleri aynı araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu durum nitel araştırmalarda ortaya çıkabilecek yorumlayıcı öznellik riskini tamamen ortadan kaldırmasa da kodlama ölçütlerinin açık biçimde tanımlanması ve fotoğrafların büyük bölümünün belirgin göstergeler aracılığıyla anlam üretmesi bu riskin azaltılmasına katkı sağlamıştır. İlaveten, araştırmanın bulguları değerdendirilirken tek araştırmacı tarafından yürütölen kodlama sürecinin olası sınırlılıkları da göz önünde bulundurulmalıdır.

Kodlama süreci iki aşamada yürütölmüştür. İlk aşamada fotoğraflarda temsil edilen bağımlılık türleri belirlenmiş, ikinci aşamada ise dijital bağımlılık kategorisinde yer alan fotoğraflar yeniden incelenerek alt temalar oluşturulmuştur. Kodlama sürecinde fotoğraflarda doğrudan görünür olan nesneler, eylemler ve semboller referans alınmıştır. Her fotoğraf yalnızca baskın olarak temsil ettiğı bağımlılık kategorisi altında değerdendirilmiştir. Bağımlılık türlerinin önemli bir bölümünün belirgin semboller aracılığıyla temsil edilmesi (örneğin sigara bağımlılığında sigara, duman veya sigaranın zararlarına ilişkin uyarı tabelaları; dijital bağımlılıkta ise telefon, tablet ve bilgisayar ekranı gibi dijital araçların görünür olması) tematik sınıflandırma sürecini kolaylaştırmıştır. Yapılan kodlama sonucunda sergide yer alan fotoğrafların önemli bir bölümünün dijital bağımlılık temasına odaklandığı belirlenmiştir. Dijital bağımlılık kategorisindeki fotoğraflar daha sonra yeniden incelenmiş ve tekrar eden göstergeler doğrultusunda alt temalara ayrılmıştır. Bu süreçte bireylerin içinde bulundukları deneyimi dijital ekranlar nedeniyle doğrudan yaşayamadığını ve yaşanan anı ekran aracılığıyla deneyimlemeye yöneldiğini gösteren fotoğraflar “Anı Iskalama” teması altında değerdendirilmiştir. Çevresindeki kişilerden, sosyal ilişkilerden veya gündelik yaşam pratiklerinden uzaklaşmış, yalnızlaşmış ya da yalıtılmış bireyleri konu alan fotoğraflar “İzolasyon” teması altında sınıflandırılmıştır. Kalabalık veya kamusal ortamlarda bulunmasına rağmen dikkatini ve algısını büyük ölçüde dijital ekranlara yönelterek bulunduğu çevreyle kurduğı ilişkiyi zayıflatan, bireyin fiziksel olarak bir mekânda bulunmasına karşın zihinsel olarak o deneyimden uzaklaştığını gösteren fotoğraflar ise “Soyutlanma” teması altında değerdendirilmiştir. Fotoğrafların birden fazla temayla ilişkilendirilebilme potansiyeli bulunmakla birlikte kodlama sürecinde her fotoğraf baskın olarak görünür kıldığı tema altında değerdendirilmiştir.

Temalar, kuramsal kategorilerden ziyade fotoğraflarda tekrar eden ve doğrudan gözlemlenebilen göstergelerden referansla oluşturulmuş, bu alt temaların ortaklaştığı üst tema araştırmacı tarafından “gerçeklikten kopuş” olarak kavramsallaştırılmıştır. Fotoğrafların büyük bölümünün belgesel fotoğraf kategorisinde üretilmiş olması ve ele aldıkları temaların belirgin göstergeler aracılığıyla temsil edilmesi, özne yorumlama riskini azaltmaya katkı sağlamış ve oluşturulan kategorilerin tutarlılığını desteklemiştir. Ayrıca fotoğrafların içerdiği göstergelerin yanı sıra eser adları da hangi bağımlılık türünü konu edindiklerine ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda tematik kodlamanın çalışmadaki temel işlevi fotoğrafların sınıflandırılması ve alt örneklemin belirlenmesi olmuştur. Bu aşamanın ardından dijital bağımlılık temasını en belirgin biçimde yansıttığı değerdendirilen 8 fotoğraf ölçüt temelli amaçlı alt örneklem olarak seçilmiş ve ayrıntılı çözümlmeleri doküman incelemesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 189). Alt örnekleme dahil edilen fotoğraflar; ekran kullanımı, sosyal ilişkilerden uzaklaşma, yalnızlaşma, fiziksel çevreden kopuş ve deneyimin ekran aracılığıyla kurulması gibi dijital bağımlılığı temsil eden temel göstergeleri en görünür biçimde içermeleri nedeniyle tercih

edilmiştir. Ayrıca seçilen fotoğrafların oluşturulan üç alt temanın tamamını temsil edebilmesine önem verilmiştir.

Araştırmanın inandırıcılığını artırmak amacıyla kodlama ölçütleri, örneklem seçim süreci ve analiz aşamaları ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. Tutarlılığın sağlanabilmesi için tüm fotoğraflar aynı kodlama mantığı çerçevesinde değerlendirilmiş, teyit edilebilirliğin güçlendirilmesi amacıyla ise örneklem seçim ölçütleri ve analiz süreci araştırma içerisinde şeffaf biçimde ifade edilmiştir.

Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi Şartnamesi

TFSF'nin resmi web sayfasında federasyonun onayını alan tüm yarışma detaylarına yer verilmektedir. Bahsi geçen tüm fotoğraf etkinliklerinin birer şartnamesi de bulunmaktadır. Bu şartnamelerde etkinliğe kimlerin hangi koşullarda katılabileceği gibi bilgilerin yer verilmesinin yanı sıra, etkinliklerin temel amacı ve etkinliğe ne tür fotoğraflar beklendiği gibi detaylara da ulaşılabilmektedir. 01.04.2024 tarihinde duyurulan “Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi”nin şartnamesine göre serginin, TFSF'nin yürütücülüğünde Yeşilay tarafından “İnsan Onuru İçin Bağımlılıklarla Mücadele” farkındalığı oluşturma amacıyla düzenleneceği şartnamede açıkça ifade edilmiştir. TFSF'nin 2024-067-S koduyla onayladığı serginin şartnamesinde Yeşilay'a dair bilgilere de yer verilmektedir. Yeşilay'ın “insan onurunu ve saygınlığını temel alan, toplumu ve gençliği ayırım gözetmeden zararlı alışkanlıklardan korumak için çalışan, milli ve ahlaki değerleri gözeterek ve bilimsel metotlar kullanarak tütün (sigara), alkol, uyuşturucu madde, teknoloji, kumar vb. bağımlılıklarla mücadele eden; önleyici ve rehabilite edici halk sağlığı ve savunuculuk çalışmaları yürüten bir sivil toplum kuruluşu” olduğu belirtilmektedir (TFSF, t.y.). Ayrıca Yeşilay'ın amacının “tüm çalışmalarında insanlar arasında karşılıklı anlayışı, kardeşliği, dostluğu, iş birliğini ve kalıcı barışı desteklemek ve bağımlılık doğurucu risk faktörlerine karşı insan sağlığının korunması ve insan onuruna saygı duyulmasının sağlamak olduğu” da aktarılmaktadır. TFSF, sergi için beklediği fotoğraf kategorilerini 5 başlık altında toplamıştır. Bunlar: “alkol bağımlılığı, tütün(sigara) bağımlılığı, madde bağımlılığı, kumar bağımlılığı ve teknoloji bağımlılığı”dır. Şartnamede dikkat çeken şartlardan bir diğeri de, sergiye 18 yaşını doldurmuş tüm amatör ve profesyonel fotoğrafçıların, tüm fotoğraf teknikleriyle katılabilecek olmasıdır. Bu madde, fotoğraflar aracılığıyla açığa çıkarılması hedeflenen toplumsal farkındalığın yalnızca belgesel fotoğraf kategorisiyle sınırlandırılmayacağını göstermesi bakımından önemli bir ayrıntıdır.

Temalar ve analiz

141 kişinin toplamda 416 fotoğrafla başvurduğu “Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi”ne toplamda 30 fotoğraf seçilmiştir. Sergi ilan edildikten sonra bir yarışmacının kural ihlalinde bulunduğu tespit edilmiş, ilgili fotoğraf ise diskalifiye edilmiştir. Böylelikle sergide toplamda 29 fotoğraf yer almıştır. Fotoğraflara yapılan teknik analizler doğrultusunda bu fotoğrafların 24 tanesinin belgesel, kalan 5 tanesinin belgesel olmayan (imgesel, kurgusal ve soyut) kategoride üretildiği anlaşılmaktadır.

Tablo 1. Bağımlılık Temaları ve Alt Temaları

Üst Kategori	Bağımlılık Türü	Fotoğraf Sayısı	Ana Tema	Alt Temalar / Kodlar
Belgesel	Dijital Bağımlılık	18	Gerçeklikten Kopuş	Soyutlanma, Anı Iskalama, İzolasyon
Belgesel	Alkol Bağımlılığı	1	Çöküş	Yalıtılmışlık
Belgesel	Madde Bağımlılığı	2	Tükenmişlik ve Kaybolmuşluk	Şiddet, Dışlanma
Belgesel	Sigara Bağımlılığı	1	Gündelik Pratik	Vakit geçirme
Belgesel	Kumar Bağımlılığı	2	Haz ve Kazanç Arzusu	Keyif, Para kazanma
İmgesel / Kurgusal	Sigara Bağımlılığı	4	Metaforik Anlatım	Duman, Gaz maskesi, Söylem Oluşturma
Kurgusal Soyut	Dijital Bağımlılık	1	Hapsolma	Kafes metaforu

Yapılan tematik analizde, 24 belgesel fotoğrafın 18'inin dijital bağımlılık kategorisinde yer aldığı belirlenmiştir. Bu fotoğrafların tamamı genel düzeyde "gerçeklikten kopuş" ana teması altında değerlendirilebilmektedir. Bununla birlikte, bazı görsellerin daha ayrıntılı bir çözümlemeyle ele alınması, anlam katmanlarını zenginleştirmektedir. Bu doğrultuda söz konusu fotoğraflar, "anı ıskalama", "izolasyon" ve "soyutlanma" olmak üzere üç alt tema çerçevesinde incelenmiştir. Bu alt temalar, dijital bağımlılığın birey üzerindeki farklı etkilerini görür.

Sergide dijital bağımlılık kategorisinde 18 adet fotoğraf tespit edilmesine rağmen tekrarlayan temalardan kaçınmak adına yalnızca 8 adet fotoğraf analize tabi tutulmuştur. Her ne kadar bu fotoğrafların tamamı "dijital bağımlılık" temasına başlığında değerlendirilse de, bu fotoğraflar TFSF'nin şartnamede belirttiği "teknoloji bağımlılığı" kategorisiyle birebir aynıdır. Bu kavramların ortaklıklarına değinen Arslan, (2019, s. 28) teknoloji bağımlılığını, "teknolojik araçlara karşı bireyin ilgisini kontrol edememesi, erişim zorunluluğu yaşadığı, ulaşamadığında ise ciddi düzeyde yoksunluk yaşadığı durum" olarak aktarmaktadır. Arslan, bu kavramların neden ve ne zaman birbirleri yerine kullanıldığının da altını çizer. Arslan'a göre bilgisayarların yaygın olarak kullanılması ve internet ağına erişimin her yerden sağlanması öncesinde terim teknoloji bağımlılığı olarak kullanılmıştır; ancak sonrasında süreç içerisinde teknolojiye yönelik telefon, sosyal ortam, facebook bağımlılıkları gibi pek çok farklı bağımlılık türü ortaya çıkınca bu bağımlılıklar doğrudan "dijital bağımlılık" adı altında genellenmiştir" (2019, s. 28). Bu bilgi, sergideki teknoloji bağımlılığı kapsamında değerlendirilen tüm fotoğrafların çalışmada "dijital bağımlılık" başlığı altında toplanmasının gereğesidir.

Anı Iskalama Teması

Kişilerin dijital bağımlılık hallerini yansıtan fotoğraflardan 3 tanesi, -her ne kadar farklı konular, mekanlar ve anları yansıtsalar da- açığa çıkardıkları noktalar açısından bazı ortaklıklar taşımaktadır. Bu fotoğraflar sosyal medya çağında sıklıkla karşılaşılan "anı ıskalama" teması çerçevesinde değerlendirilebilir. Dijital ekranlarda geçirilen sürenin her geçen gün daha da artması, akıllı telefonların ve sosyal medya platformlarının yaygınlaşmasıyla artık normalleşen bu anlar dijital bağımlılığın çarpıcı hallerini gözler önüne sermektedir. "Bize göre üç büyük teknolojik yenilik -internet, sosyal medya ve akıllı telefonlar- kendi yaşam süremiz içinde gidişatı muazzam ölçüde değiştirmiştir" (Gazzaley ve Rosen, 2016/2019, s. 131).

Yalçın Akkaya'nın "Konser" isimli fotoğrafında (Görsel 1) yoğun sahne ışıklarıyla aydınlatılmış bir konser ortamı görölmektedir. İlk bakışta dikkat çeken unsur sahneden yükselen güçlü ışıklar olsa da kadrajın alt bölümünde çok sayıda telefon ekranının görönr halde olduğu fark edilmektedir. Fotoğrafta izleyicilerin önemli bir bölümünün telefonlarını yukarı kaldırarak sahneyi ekran aracılığıyla kayıt altına aldığı görölmektedir. Dijital ekranların kadraj içerisinde yoğun biçimde yer alması ve sahne ile izleyici arasındaki ilişkinin büyük ölçüde ekranlar üzerinden kurulması, fotoğrafın "Anı Iskalama" teması altında değerlendirilmesinin önünü açmıştır. Fotoğraf, konser deneyiminin doğrudan yaşanmasından ziyade dijital cihazlar aracılığıyla kaydedilmesine veya paylaşılmasına dikkat çekmektedir.

Fotoğraf, Hall'un temsil yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde telefon ekranlarının teknolojik araçların yanı sıra, konser deneyiminin nasıl kodlandığını ve izleyici tarafından nasıl yeniden anlamlandırıldığını gösteren kültürel göstergeler olarak işlev görmektedir. Fotoğraf, temel düzeyde bir konser kalabalığını ve kayıt yapan izleyicileri gösterirken; ikinci anlam düzeyinde ise yaşantının doğrudan deneyimlenmek yerine kaydedilebilir, paylaşılabilir ve dijital dolaşıma sokulabilir bir imgeye dönüştüğünü temsil etmektedir. Bu nedenle "Konser", dijital bağımlılığı bireysel dikkat dağınıklığına ilaveten, çağdaş deneyimin ekran aracılığıyla yeniden kurulması olarak görönr kılmaktadır.



Görsel 1. Yalçın
Akkaya, Konser, 2024,
Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele
2024 Fotoğraf Sergisi



Görsel 2. Adem Genç,
Bağımlılıкта Zirve, 2024,
Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele
2024 Fotoğraf Sergisi

Adem Genç'in "Bağımlılıкта Zirve" adlı fotoğrafında (Görsel 2) açık bir alanda bulunan bir grup insan görülmektedir. Fotoğrafın arka planında dağlık bir manzara ve yoğun bulutlar yer almakta, bu durum fotoğrafın yüksek rakımlı bir bölgede üretildiğini düşündürmektedir. Buna karşın kadrada yer alan bireylerin önemli bir bölümünün dikkatlerini içinde bulundukları manzara yerine ellerindeki telefon ekranlarına yönelttiği görülmektedir. Figürlerin mekâna sırtlarını dönmüş olmaları ve dikkatlerinin ekranlara yönelmiş biçimde temsil edilmesi, fotoğrafın "Anı Iskalama" teması altında değerlendirilmesinin temel gerekçesidir. Fotoğraftaki figürlerin konumlanış biçimi, görüntünün kurgulanmış olabileceğine ilişkin bir izlenim

yaratmaktadır. Ne var ki, fotoğrafın asıl önemi kurgusal ya da belgesel niteliğinden ziyade dijital teknolojilerin bireylerin fiziksel çevreleriyle ve birbirleriyle kurdukları ilişkileri nasıl dönüştürdüğüne işaret eden kodlar sunmasında yatmaktadır.

Bu fotoğrafta doğa manzarası ile telefon ekranları arasında kurulan karşıtlık, Fiske'nin kod yaklaşımı açısından dijital bağımlılığın kültürel olarak nasıl okunabilir hale geldiğini göstermektedir. Açık alanda bulunma, manzarayı seyretme ve fiziksel çevreyle ilişki kurma gibi deneyimler, telefon ekranlarına yönelen bakışlar aracılığıyla kesintiye uğramaktadır. Böylece fotoğraf, dijital bağımlılığı teknolojik araç kullanımına zıt olarak bireyin doğa, beden ve dikkat ilişkisini dönüştüren bir temsil biçimi olarak konumlandırmaktadır.



Görsel 3. Sevgin
Cingöz, Sergi, 2024,
Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele
2024 Fotoğraf Sergisi

Sevgin Cingöz'ün "Sergi" adlı fotoğrafında (Görsel 3), bir sergi mekanı içerisinde bulunan figürlerin dikkatlerini sergilenen eserlerden çok ellerindeki akıllı telefonlara yönelttikleri görülmektedir. Kadrajda sergi mekânının arka planda kalması, buna karşılık telefon ekranlarının ve fotoğraf çekme eyleminin belirgin biçimde öne çıkması, dijital teknolojilerin kültürel ve sanatsal deneyimlerle kurulan ilişkiyi nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu yönüyle fotoğraf, "Anı Iskalama" teması kapsamında değerlendirilebilir. Fotoğrafa Hall'un kodlama ve kodaçım yaklaşımı açısından bakıldığında ise, bağımlılıkla mücadele bağlamında kodlanan anlamının ötesinde; izleyici tarafından dikkat kaybı, deneyimden uzaklaşma ve gerçeklikle kurulan ilişkinin zayıflaması gibi farklı katmanlar üzerinden de okunabilmektedir. Böylece fotoğraf, dijital bağımlılığı kültürel deneyimin algılanma ve anlamlandırılma biçimlerini dönüştüren bir temsil alanı olarak görünür kılmaktadır.

İzolasyon Teması

İzole kavramı, Türkçesi "yalıtılmış olan" Fransızca "isolé" kelimesinden türemekte olup aynı zamanda "çevresinden koparılmış" anlamını da içermektedir (TDK, t.y.). İzolasyon kelimesi de bu kökten türemiş olup "yalıtım" anlamına gelmektedir. Kelimenin içinde örtük olan "edilgenlik", kişilerin kendi isteklerinden ziyade çeşitli mekanizmaların veya araçların etkisiyle bir tür yalnızlaşmaya, çevreden kopuşa itilmelerinin yansımasıdır.

Sergideki fotoğraflarda kişileri izole eden, itici temel unsur da teknoloji ve dolayısıyla teknolojik aygıtlardır. Bu kopuş hali kişilerin tek başına tecrübe edebilecekleri gibi tamamen

yalnız olmadıkları mekânlarda da açığa çıkabilmektedir. Sergide yer alan ve izole teması altında değerlendirilen bazı fotoğraflarda figürlerin tek başına oldukları gözlemlenirken bazı fotoğraflarda ise birden fazla figür görülmesi bu savı destekler niteliktedir. Örneğın Azra Yağmur Tokat'ın "Teknoloji Bağımlılığı" adlı fotoğrafında (Görsel 4) bilgisayar başında yalnız oturan genç bir figür görölmektedir. Fotoğrafta öne çıkan yalnızlık, ekran kullanımı ve mekânsal boşluk unsurları, Barthes'ın ikinci düzey anlam yaklaşımıyla birlikte düşünöldüğünde daha derin bir anlam katmanı kazanmaktadır. İlk düzeyde yalnız bir figür ve dijital cihaz görünürken, ikinci düzeyde bu öğeler çağdaş yaşamda bireyin fiziksel olarak bir mekânda bulunmasına rağmen zihinsel olarak o mekândan uzaklaşmasını temsil etmektedir. Bu nedenle fotoğraf, izolasyonu yalnızca fiziksel yalnızlık olarak değil, dijital ekranlar aracılığıyla kurulan gündelik bir kopuş biçimi olarak anlamlandırmaktadır.



Görsel 4. Azra Yağmur
Tokat, Teknoloji Bağımlılığı,
2024, Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele 2024
Fotoğraf Sergisi

Ekran parlaklığının yüksek olması ve mekanın büyük ölçüde karanlıkta bırakılması, fotoğrafın çekildiğı ortama ilişkin doğrudan bir çıkarım yapılmasını zorlaştırmaktadır. Ancak görselde yer alan bilgisayar ekranları, figürlerin konumlanışları ve mekansal atmosfer birlikte değerlendirildiğinde, görüntünün internet kafeleri çağrıştırdığı söylenebilir. İlk internet kafenin 1994 yılında Londra'da açıldığı (Kulu ve Özsoy, 2020, s. 14) ve bu mekânların 1990'lı yıllarda Türkiye'de de yaygınlaşmaya başladığı bilinmektedir. İnternet kafeler, bireysel internet erişiminin sınırlı olduğu ve dijital teknolojilere toplu erişimin önem kazandığı bir dönemin karakteristik mekânları olarak yaygınlaşmıştır. Her ne kadar mobil internet ve akıllı telefonların yaygınlaşmasıyla birlikte eski önemlerini büyük ölçüde yitirmiş olsalar da günümüzde varlıklarını tamamen kaybetmiş değillerdir. Gümüş ve Gümüş'ün (2005, s. 85) araştırmasına göre internet kafe kullanıcılarının %86,4'ünü erkekler oluşturmaktadır. Aynı araştırmada katılımcıların %37,8'inin 16–20 yaş, %37,8'inin ise 21–25 yaş aralığında olduğu ve kullanıcıların %52,5'inin öğrencilerden meydana geldiğı belirtilmektedir. Bu bulgular, internet kafelerin özellikle genç erkekler ve öğrenciler arasında yaygın bir kullanım alanına sahip olduğunu göstermektedir. Kulu ve Özsoy'un (2020) aktardıkları verilere göre ise Türkiye'de ruhsatlı internet kafe sayısı 2001 yılında 5.374 iken 2005 yılında 11.222'ye yükselmiştir. Söz konusu çalışmada gerçekleştirilen ankete katılanların yaklaşık %60'ının öğrencilerden

oluşması da internet kafelerin genç nüfus tarafından yoğun biçimde kullanıldığını destekleyen bir başka bulgu olarak değerlendirilebilir. Bu 2 araştırma arasında yaklaşık on beş yıllık bir zaman farkı bulunmasına karşın, her iki çalışmada da öğrencilerin örneklem içerisinde yüksek oranlarda temsil edilmesi dikkat çekmektedir. Bu durum, internet kafelerin ve dijital teknolojilerle kurulan ilişkinin özellikle gençler ve öğrenciler bağlamında uzun yıllardır akademik araştırmalara konu olduğunu ortaya koymaktadır. Azra Yağmur Tokat'ın fotoğrafında (Görsel 4) yer alan figürün genç bir birey izlenimi vermesi ve bilgisayar ekranıyla kurduğu yoğun ilişki, görüntünün internet kafeler ve dijital teknoloji kullanımı etrafında şekillenen kullanıcı profilleriyle ilişkilendirilmesine olanak tanımaktadır. Fotoğrafın doğrudan bir internet kafede çekilip çekilmediği kesin olarak belirlenemese de, sunduğu göstergeler söz konusu mekanları çağrıştırmaktadır. İnternet kafeler, bireysel zaman geçirilen alanlar olmanın yanı sıra, kullanıcıların ortak oyun deneyimleri yaşadıkları sosyal mekânlar olarak da öne çıkmaktadır. Ne var ki fotoğrafta figürün dikkatini doğrudan bilgisayar ekranına yöneltmiş olması ve çevresiyle kurduğu ilişkinin geri planda bırakılması, fotoğrafın “İzolasyon” temasıyla ilişkilendirilebilmesine olanak tanımaktadır.



Görsel 5. Levent
Karacaoğlu, 2 Bank, 2024,
Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele
2024 Fotoğraf Sergisi

Benzer bir durum Levent Karacaoğlu'nun “2 Bank” adlı fotoğrafında da (Görsel 5) görölmektedir. Fotoğrafta renkli bir bank üzerinde yalnız başına oturan ve dikkatini elindeki akıllı telefona yöneltmiş bir figür yer almaktadır. Figürün çevresinde başka insanların bulunup bulunmadığı kadrajın sınırları nedeniyle kesin olarak anlaşılamamaktadır. İlaveten fotoğrafta figürün tek başına konumlandırılması, geniş boş alanların kullanılması ve dikkatinin bütünüyle dijital cihaza yönelmiş görünmesi yalnızlık ve yalıtılmışlık hissini güçlendiren unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu fotoğraf dijital bağımlılık temsillerinin yanı sıra son yıllarda yaygınlaşan açık hava rekreasyonu pratikleri açısından da değerlendirilebilir. Ekinci'ye göre (2023, s. 113) akıllı telefonlar özellikle açık alan rekreasyon aktiviteleri içerisinde sundukları uygulamalar ve ağlar aracılığıyla deneyimlerin gerçek zamanlı olarak paylaşılmaya olanak tanımaktadır. “Akıllı telefonların açık alan katılımcıları için GPS, topografik haritalar, kamera, pusula ve doğa kılavuzları içermesi dijital teknolojilerin açık alan rekreasyon aktivitelerinde daha geniş bir biçimde kullanılmasına zemin hazırlamıştır”. Bu bağlamda fotoğrafta figürün açık bir alanda bulunmasına rağmen dikkatini dijital cihaza yöneltmiş olması, dijital teknolojilerin rekreasyon deneyimlerinin bir parçası hâline geldiğine işaret etmektedir. Fotoğraf, bireyin açık havada ve kamusal bir mekânda bulunmasına rağmen

dikkatini doğrudan akıllı cihazına yöneltmesi, fotoğrafın “İzolasyon” temasıyla ilişkilendirilebilir.

Lütfiye Filiz Yolaçan'ın “Taksim 1” adlı fotoğrafı (Görsel 6) da “İzolasyon” teması kapsamında değerlendirilebilir. Fotoğrafta kompozisyonun merkezine yakın konumlandırılan figürün yüzü, kadrāja hâkim olan yoğun duman nedeniyle net biçimde seçilememektedir. Ne var ki figürün elindeki akıllı telefonun belirgin biçimde görünmesi, fotoğrafın serginin dijital bağımlılık temasıyla ilişkilendirilmesine olanak tanımaktadır. Elbette figürün telefon aracılığıyla hangi etkinliği gerçekleştirdiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak fotoğrafta dikkat çekici olan unsur, çevresini kuşatan yoğun dumana rağmen figürün dikkatini yine de akıllı cihazının ekranına yöneltmiş olmasıdır. Bu durum, bireyin fiziksel çevresinden ve içinde bulunduğu anın koşullarından kopuk olmasına işaret eden bir gösterge olarak yorumlanabilir.

Fotoğrafın belgesel kategoride üretilmiş olması, aynı zamanda görüntünün anlık bir karşılaşma sonucu ortaya çıktığı izlenimi vermektedir. Bu bağlamda figürün temsil ettiği izolasyon, fiziksel bir yalnızlık ya da toplumsal soyutlanma halinden ziyade, bireyin çevresindeki insanlara ve dış uyaranlara karşı geliştirdiği bir duyarsızlaşma biçimine işaret etmektedir. Bu yönüyle Taksim 1 fotoğrafı (Görsel 6), dijital teknolojilerin bireyin çevresiyle kurduğu ilişkiyi de dönüştüren etkilerini görünür kılan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.



Görsel 6. Lütfiye Filiz
Yolaçan, Taksim 1, 2024,
Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele
2024 Fotoğraf Sergisi

Soyutlanma Teması

TDK (t.y.), “soyut” kavramını “beş duyu organı ile algılanamayan, gözle görülmeyen, elle tutulmayan yalın kavramlar” olarak tanımlamaktadır. “Soyutlanmak” ise bir durumdan, ortamdan ya da ilişkiler ağından ayrılarak kendi başına kalmak ve dış dünyayla kurulan ilişkinin zayıflaması anlamlarına gelmektedir.

Dijital bağımlılık bağlamında değerlendirildiğinde soyutlanma kavramı, “İzolasyon” ve “Anı Iskalama” alt temalarıyla belirli benzerlikler taşımaktadır. Ancak soyutlanma, ne izolasyondaki gibi fiziksel ya da toplumsal bir yalıtılmışlığa, ne de anı ıskalamadaki gibi belirli bir deneyimin kaçırılmasına doğrudan karşılık gelmemektedir. Soyutlanma alt teması daha

ziyade bireylerin aynı fiziksel mekanı ve zamanı paylaşmalarına rağmen dikkatlerini büyük ölçüde dijital ekranlara yöneltmeleri sonucunda çevreleriyle kurdukları ilişkinin zayıflamasını ve zihinsel olarak içinde bulundukları bağlamdan uzaklaşmalarını ifade etmektedir.



Görsel 7. Alev Ünal,
Telefon Bağımlılığı, 2024,
Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele
2024 Fotoğraf Sergisi

Alev Ünal'ın "Telefon Bağımlılığı" adlı fotoğrafında (Görsel 7), açık bir mekanda yan yana bulunan bireylerin dikkatlerini büyük ölçüde telefon ekranlarına yönelttikleri ve birbirleriyle göz teması kurmadıkları görülmektedir. Aynı fiziksel alanı paylaşmalarına rağmen figürlerin benzer beden duruşlarıyla kendi ekranlarına kapanmaları, fotoğrafın "Soyutlanma" teması altında değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Fotoğrafa Fiske'nin kod kavramı bağlamında bakıldığında eğilmiş omuzlar, aşağı yönelen bakışlar, kaybolan göz teması ve tekrar eden parlak ekranlar, dijital bağımlılığın görsel olarak okunabilir hâle gelmesini sağlayan temel göstergeler olarak öne çıkmaktadır. Bu göstergeler, dijital bağımlılığın yalnızca bireysel bir kullanım alışkanlığı olmadığını; kamusal alanda ortaklaşa üretilen ve kişilerarası iletişimi zayıflatan bir davranış koduna dönüştüğünü göstermektedir. Böylelikle fotoğraf, soyutlanmayı tek tek bireylerin yalnızlığından ziyade, aynı mekânda bulunan kişilerin birbirleriyle ilişki kuramaması üzerinden temsil etmektedir. Ayrıca fotoğrafta düşük pozlama tekniğiyle elde edilen bulanık figürler ile oturan insanların durağanlığı arasında belirgin bir karşıtlık kurulduğu görülmektedir. Hareket halindeki figürlerin oluşturduğu bulanıklık ile telefon ekranlarına odaklanan bireylerin durağanlığı arasında kurulan karşıtlık, gündelik yaşamın akışı ve dijital ekranlara yönelen dikkat arasındaki ayrışmayı vurgulamaktadır. Bu açıdan fotoğraf, dijital teknolojilerin bireyleri içinde bulundukları fiziksel ve toplumsal bağlamdan zihinsel olarak uzaklaştırabilen soyutlanma etkisine işaret etmektedir.

Sergideki soyutlanma alt başlığı altında değerlendirilebilecek bir diğer örnek de Mustafa Yiğit'in "Cep Dünyamız" (Görsel 8) adlı fotoğrafıdır. Dijital bağımlılığa işaret eden bu fotoğrafın toplu taşıma araçlarından birinde çekildiği görülmektedir. Kamusal alanlardan biri olan toplu taşıma araçları, günümüzde dijital teknolojilerin yoğun biçimde kullanıldığı mekanlar arasında yer almaktadır. Kuşkusuz akıllı telefonlar dijital bağımlılığı temsil eden en görünür göstergelerden biridir. "Öyle ki; bugün telefon bağımlılığı en yaygın bağımlılık türlerinden biri haline gelmiştir" (Ankara vd., 2020, s. 236). Yiğit'in fotoğrafı da bu durumu yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Mustafa Yiğit'in "Cep Dünyamız" adlı fotoğrafında toplu taşıma mekânı, gündelik yaşamın ortak kullanım alanlarından biri olarak

görülmektedir. Ancak kadraj boyunca tekrar eden eğilmiş başlar, ekranlara yönelen bakışlar ve benzer beden duruşları, bu ortak mekânı paylaşılan bir toplumsal deneyim olmaktan çıkarak bireysel ekran alanlarına bölünmüş bir temsil düzlemine dönüştürmektedir. Fotoğraf, Hall'un kodlama ve kodaçım yaklaşımı açısından, bağımlılık söylemi içinde kodlanan akıllı cihaz kullanımının izleyici tarafından kamusal temasın zayıflaması, göz temasının kaybı ve gündelik hayatın dijital ekranlar tarafından yeniden düzenlenmesi biçiminde okunmasına olanak tanımaktadır. Fotoğrafın dikkat çekici yönlerinden biri de perspektifin etkili biçimde kullanımudur. Kadraj boyunca uzanan derinlik ile figürlerin benzer beden duruşları ve ekranlara yönelen bakışları arasında belirgin bir bağlantı kurulmuştur. İnsanların çoğunda görülen eğilmiş omuzlar, aşağı yönelen bakışlar ve durağan oturuş biçimleri, fotoğrafta öne çıkan jestler arasında yer almaktadır.



Görsel 8. Mustafa Yiğit,
Cep Dünyamız, 2024,
Yeşilay Uluslararası
Bağımlılıkla Mücadele
2024 Fotoğraf Sergisi

Fotoğrafta belirgin olarak 10, dikkatli bakıldığında ise çok daha fazla figürün bulunması, fotoğrafın gündelik yaşamdan bir kesiti yansıttığı olabileceği düşüncesini güçlendirmektedir. Figürler arasında herhangi bir göz temasına rastlanmaması, dijital teknolojilerin kamusal alanlardaki kişiler arası iletişim üzerindeki etkisine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Bulgular

Araştırma kapsamında incelenen “Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi”nde bağımlılık olgusunun farklı boyutlarda temsil edildiği, ancak yapılan tematik kodlama sonucunda sergiye seçilen 29 fotoğrafın 18'inin dijital bağımlılık kategorisinde yer aldığı tespit edilmiştir. Bu bulgu, dijital bağımlılık temasının sergide diğer bağımlılık türlerine kıyasla daha yoğun biçimde temsil edildiğini göstermektedir. Araştırmanın bir diğer önemli bulgusu, sergide yer alan fotoğrafların büyük ölçüde belgesel fotoğraf geleneği içerisinde üretilmiş olmasıdır. Sergide yer verilen 29 fotoğrafın 24'ünün belgesel kategoride olduğu ve bu fotoğrafların önemli bir bölümünün gündelik yaşamdan kesitler sunduğu görülmektedir. Bu durum, dijital bağımlılık temasının bireylerin günlük pratikleri, kamusal mekânlardaki davranışları ve sosyal etkileşimleri üzerinden görünür kıldığını göstermektedir.

Bununla birlikte söz konusu fotoğraflar, dijital bağımlılığı belgeleyen imgeler olmanın yanı sıra, dijital bağımlılığın toplumsal ve kültürel anlamlarını kuran temsil alanları olarak da

değerlendirilebilir. Hall'un temsil ve kodlama/kodaçım yaklaşımı açısından bakıldığında, sergideki fotoğraflar Yeşilay'ın bağımlılıkla mücadele söylemi ve TFSF'nin toplumsal farkındalık sergileri bağlamında belirli anlamlarla kodlanmakta; izleyici düzeyinde ise dikkat kaybı, gerçeklikten kopuş, yalnızlaşma, kamusal temasın zayıflaması ve deneyimin ekran aracılığıyla kurulması gibi farklı anlam katmanları üzerinden okunabilmektedir. Bu nedenle bulgular, fotoğrafların görünür içeriklerinin yanı sıra, dijital bağımlılığın hangi görsel kodlar ve temsil stratejileri aracılığıyla anlam kazandığını da ortaya koymaktadır.

Çalışmada dijital bağımlılık temasına odaklanan fotoğrafların tamamı “gerçeklikten kopuş” ana teması altında değerlendirilmiştir. Bu üst tema “anı ıskalama”, “izolasyon” ve “soyutlanma” alt temalarına ayrılmıştır. Söz konusu alt temalar, betimleyici sınıflandırmaların ötesinde, dijital bağımlılığın görsel kültür içinde nasıl temsil edildiğini açıklayan analitik kategoriler olarak ele alınmıştır. Fotoğraflarda tekrar eden ekran ışıkları, eğilmiş bedenler, aşağı yönelen bakışlar, göz temasının kaybolması ve bireylerin dikkatlerini dijital ekranlara yönleltmeleri, Fiske'nin kod kavramıyla birlikte düşünüldüğünde dijital bağımlılığı kültürel olarak okunabilir kılan temel görsel kodlar olarak öne çıkmaktadır.

Barthes'ın mit ve yananlam yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde ise fotoğraflarda yer alan telefon ekranları, ilk düzeyde teknolojik nesnelere işaret ederken; ikinci düzeyde deneyimin aracılanmasını, dikkatin bölünmesini, sosyal temasın zayıflamasını ve gündelik yaşamın dijital pratikler tarafından yeniden düzenlenmesini çağrıştırmaktadır. Özellikle kamusal alanlarda, parklarda ve toplu kullanım mekânlarında çekilmiş fotoğraflarda bireylerin fiziksel olarak aynı mekânı paylaşmalarına rağmen dikkatlerini büyük ölçüde dijital ekranlara yönlentmiş olmaları, fiziksel birliktelik ile zihinsel kopuş arasındaki karşıtlığı görünür kılmaktadır. Bu karşıtlık, dijital bağımlılığın bireysel kullanım alışkanlığının ötesinde, kamusal yaşamı ve kişilerarası iletişimi dönüştüren toplumsal bir durum olarak temsil edildiğini göstermektedir.

Çalışmada analize tabi tutulan fotoğrafların çekim teknikleri de dijital bağımlılığın toplumsal boyutlarını görünür kılmada önemli bir rol oynamaktadır. Kadraj tercihleri, düşük pozlama, alan derinliği kullanımı, perspektif kurulumu ve hareket-durağanlık karşıtlığı, dijital bağımlılığın etkilerini güçlendiren biçimsel unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Bu biçimsel tercihler, estetik düzenlemeye ek olarak anlam üretimini destekleyen temsil stratejileri olarak da işlev görmektedir. Sonuç olarak sergideki dijital bağımlılık temalı fotoğraflar, gündelik yaşamdan alınmış belgesel kesitler sunmanın yanı sıra, dijital bağımlılığı görsel kodlar, yananlamsal çağrışımlar ve temsil stratejileri aracılığıyla kültürel olarak okunabilir bir toplumsal mesele haline getirmektedir.

Sonuç

Çalışma kapsamında TFSF'nin son 5 yıl içerisinde doğrudan yürütücülüğünü üstlendiği toplumsal farkındalık odaklı fotoğraf sergileri incelenmiş ve bu sergiler arasından ölçüt temelli amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen “Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi” analiz edilmiştir. Araştırmanın çıkış noktasını oluşturan “Türkiye’de toplumsal ve belgesel bir etki alanına sahip olan fotoğraf, aynı zamanda bir farkındalık aracı olarak kullanılmakta mıdır?” sorusu doğrultusunda, incelenen serginin fotoğrafı toplumsal farkındalık üretmeyi amaçlayan bir araç olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda sergide yer alan fotoğrafların, belge üretme kapasitesi ile toplumsal sorunları görünür kılma potansiyelini aynı zeminde bir araya getirdiği görülmektedir.

Araştırma bulguları, Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi’nde dijital bağımlılığın bireysel bir kullanım alışkanlığının ötesinde, gündelik yaşam pratiklerini, kişilerarası ilişkileri ve kamusal mekan deneyimini etkileyen toplumsal bir mesele olarak temsil edildiğini göstermektedir. Sergide yer alan fotoğraflarda telefon ekranları, eğilmiş beden duruşları, aşağı yönelen bakışlar, göz temasının kaybolması, ekran ışığı ve fiziksel çevreden kopuş gibi tekrar eden unsurlar, dijital bağımlılığı görünür kılan temel görsel kodlar olarak öne çıkmaktadır. Bu açıdan fotoğraflar, dijital bağımlılığı belgelemenin yanı sıra, bu

olgunun toplumsal ve kültürel anlamlarını temsil stratejileri aracılığıyla okunabilir hale getirmektedir.

Çalışmada geliştirilen “gerçeklikten kopuş” üst teması ile “anı ıskalama”, “izolasyon” ve “soyutlanma” alt temaları, sergideki dijital bağımlılık temalı fotoğrafların çözölünmesinde işlevsel bir analitik çerçeve sunmuştur. “Anı ıskalama” teması, bireylerin içinde bulundukları deneyimi doğrudan yaşamak yerine ekran aracılığıyla kaydetme ve paylaşma eğilimlerini görölünür kılmaktadır. “İzolasyon” teması, dijital teknolojilerin bireyin fiziksel çevresiyle ve sosyal ilişkileriyle kurduğu ilişkiyi zayıflatma biçimlerine işaret etmektedir. “Soyutlanma” teması ise aynı fiziksel mekânı paylaşan bireylerin zihinsel olarak birbirlerinden ve bulundukları çevreden uzaklaşmasını temsil etmektedir. Bu temalar, betimleyici sınıflandırmaların yanı sıra, dijital bağımlılığın görsel kültür içinde nasıl anlamlandırıldığını açıklayan kategoriler olarak değerlendirilebilir.

Bu sonuçlar, fotoğrafın toplumsal sorunların görölünür kılınmasında ve kamusal alanda tartışmaya açılmasında kullanılabilecek araçlardan biri olduğunu göstermektedir. Sergide belgesel fotoğraf geleneğinin ağırlıklı olarak tercih edilmesi, fotoğrafın toplumsal gerçekliği kayıt altına alma ve kamuoyuna sunma işlevinin güncelliğini koruduğuna işaret etmektedir. Bu yönüyle bulgular, fotoğrafın belge niteliğine vurgu yapan Freund'un ve fotoğrafın mevcut ahlaki tutumları güçlendirebileceğini belirten Sontag'ın yaklaşımlarıyla ilişkili biçimde değerlendirilebilir. Bununla birlikte çalışmada elde edilen bulgular, fotoğrafın yalnızca belgesel niteliğiyle sınırlı kalmadığını; temsil, görsel kodlar ve kültürel anlam üretimi bağlamında da değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Çalışmanın TFSF açısından ortaya koyduğu temel sonuçlardan biri, kurumun tüzüğünde yer alan toplumsal farkındalık oluşturma hedefinin sergi pratiklerine belirli ölçülerde yansımadır. Pandemi, kadın, ekolojik yıkım ve bağımlılık gibi farklı toplumsal meseleleri konu alan sergiler birlikte değerlendirildiğinde, TFSF'nin fotoğraf sanatının kurumsal gelişimine katkı sunmanın yanı sıra, güncel toplumsal sorunların görölünür kılınmasına yönelik faaliyetler yürüttüğü görölünmektedir. İncelenen örnekte Yeşilay'ın bağımlılıkla mücadele alanındaki kurumsal çerçevesi, TFSF'nin toplumsal farkındalık odaklı sergi pratiğiyle birleşmiş ve dijital bağımlılığın görsel olarak tartışmaya açılmasına katkı sunmuştur.

Çalışma, TFSF'nin toplumsal farkındalık temalı fotoğraf sergilerini merkeze alan sınırlı sayıdaki araştırmalardan biri olması bakımından literatüre katkı sunmaktadır. Ayrıca dijital bağımlılık temasını bir fotoğraf sergisi üzerinden inceleyerek fotoğraf, toplumsal farkındalık ve görsel temsil ilişkisine dair özgölün bir örnek ortaya koymaktadır. Bunun yanında araştırma kapsamında geliştirilen “gerçeklikten kopuş” üst teması ile “anı ıskalama”, “izolasyon” ve “soyutlanma” alt temaları, benzer fotoğraf sergilerinin incelenmesinde kullanılabilecek sınırlı fakat işlevsel bir analitik çerçeve önerisi sunmaktadır.

Araştırma, TFSF'nin son 5 yıl içerisinde doğrudan yürütölücölüğölünü üstlendiği toplumsal farkındalık temalı sergilerden yalnızca biriyle sınırlandırılmıştır. Bu nedenle elde edilen sonuçların TFSF tarafından gerçekleştirilen tüm toplumsal farkındalık sergilerine genellenmesi mümkün değildir. Ayrıca araştırma, sergide yer alan fotoğrafların çözölünmesinde odaklanmaktadır; izleyicilerin söz konusu temsilleri nasıl yorumladıkları veya serginin onların toplumsal farkındalık düzeyleri üzerindeki etkileri araştırmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, serginin izleyiciler üzerinde nasıl bir etki oluşturduğunu değil, dijital bağımlılığöl görölünür kılmaya ve toplumsal farkındalık üretmeye yönelik temsil stratejilerini ortaya koymaktadır. Gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalarda farklı yıllarda düzenlenen toplumsal farkındalık temalı sergilerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi veya bu incelemelerin izleyici görüşleriyle desteklenmesi, belgesel fotoğraf, görsel temsil ve toplumsal farkındalık arasındaki ilişkinin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

Yazar Katkısı / Author Contribution

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur / The author is responsible for the entire work.

Finansman ve Teşekkür / Funding and Acknowledgements

Uygulanamaz / Not applicable.

Çıkar çatışması / Disclosure statement

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir / The author report there are no competing interests to declare.

Etik kurul beyanı / Ethics committee declaration

Uygulanamaz / Ethics committee declaration not applicable

Yapay zeka beyanı / Artificial intelligence declaration

Yapay zeka desteğı yoktur / No generative artificial intelligence support was used.

Veri erişilebilirliği / Availability of data

Uygulanamaz / Data sharing not applicable.

Orcid

Ersin Berk  <https://orcid.org/0000-0003-2249-7532>

Kaynakça

- Ankara, H. G., Tekin, B., & Öz, E. (2020). Elmayı en çok kim ısıyor? Akıllı telefon bağımlılığını etkileyen sosyoekonomik faktörlerin tespiti. *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, 13(3), 235–242. <https://doi.org/10.17671/gazibtd.690046>
- Arslan, A. (2019). Üniversite öğrencilerinin dijital bağımlılık düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *International E-Journal of Educational Studies*, 4(7), 27–41. <https://doi.org/10.31458/iejes.600483>
- Barthes, R. (1990). *Çağdaş söylenler* (T. Yücel, Çev.). Hürriyet Vakfı Yayınları. (Orijinal çalışma 1957 yılında yayımlanmıştır.)
- Bate, D. (2013). *Fotoğraf: Anahtar kavramlar* (B. Şimşek, Çev.). De Ki Basım Yayım. (Orijinal çalışma 2009 yılında yayımlanmıştır.)
- Bazin, A. (2013). Fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimi. C. Aydemir (Der.), *Fotoğraf neyi anlatır?* içinde (ss. 35–45). Hayalperest Yayınevi.
- Berk, E. (2021). *Bir bilgi aracı olarak fotoğraf: Sosyal medya ve manipölasyon*. Duvar Kitabevi.
- Clarke, G. (2017). *Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf* (M. M. Aydemir, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma 1997 yılında yayımlanmıştır.)
- Ekinci, E. (2023). Açık alan rekreasyon aktivitelerinde dijital teknolojilerin kullanımı. *Spor ve Rekreasyon Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 108–124. <https://doi.org/10.52272/srad.1353789>
- Ektiricioğlu, C., Arslantaş, H., & Yüksel, R. (2020). Ergenlerde çağın hastalığı: Teknoloji bağımlılığı. *Arşiv Kaynak Tarama Dergisi*, 29(1), 51–64. <https://doi.org/10.17827/aktd.498947>
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma 1990 yılında yayımlanmıştır.)
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve toplum* (Ş. Demirkol, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1974 yılında yayımlanmıştır.)
- Gazzaley, A., & Rosen, L. D. (2019). *Dağınık zihin: Yüksek teknoloji dünyasında kadim beyinler* (A. Babacan, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 2016 yılında yayımlanmıştır.)
- Gümüş, M. T. Ç., & Gümüş, Ç. (2005). Ülkemizde internet kafelerin ortam ve kullanıcı profili: Bilgi toplumu açısından değerlendirme. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(14), 80–93. <https://izlik.org/JA24YA53HF>

- Hall, S. (2003). Kodlama ve kodaçım (B. Çoban, Çev.). B. Çoban & Z. Özarslan (Haz.), *Söylem ve ideoloji: Mitoloji, din, ideoloji içinde* (ss. 309–326). Su Yayınevi.
- Hall, S. (Ed.). (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Kulu, M., & Özsoy, F. (2020). İnternet kafelerde sık zaman geçiren gençlerde internet bağımlılığı, dikkat eksikliği ve dürtüsellik. *Türk Aile Hekimliği Dergisi*, 24(1), 12–22.
<https://doi.org/10.15511/tahd.20.00112>
- Silsüprü, Ö., & Övüç, M. (2022). Kadına yönelik şiddete karşı toplumsal farkındalık yaratma ve kamuoyu oluşturma aracı olarak sosyal medya: Kadın sivil toplum kuruluşları üzerine bir araştırma. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 5(1), 1–25.
<https://doi.org/10.33464/mediaj.997282>
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı. (Orijinal çalışma 1977 yılında yayımlanmıştır.)
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Farkındalık. Güncel Türkçe Sözlük*.
<https://sozluk.gov.tr/?aranan=fark%C4%B1ndal%C4%B1k>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *İzole. Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr>
- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (t.y.). *Federasyon kimliği*. <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/federasyon-kimligi>
- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (t.y.). *Hakkımızda*. <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/hakkimizda>
- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (t.y.). *Kuruluş duyurusu*. <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/kurulus-duyurusu>
- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (t.y.). *TFSF tüzüğü*. <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/tfsf-tuezuegue-tr>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. bs.). Seçkin Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (t.y.). *Yeşilay Uluslararası Bağımlılıkla Mücadele 2024 Fotoğraf Sergisi sonuç sayfası*. <https://sonuc.tfsfonayliyarismalar.org/tr/yarisma-sonuc/sonuc/yesilay-uluslararasi-bagimlilikla-mucadele-2024-fotograf-sergisi-tr>

Otomasyondan üretken yapay zekaya: iletifim eğitimi alan yazınının RStudio ile bibliyometrik haritalandırılması (2018-2026)

From automation to generative ai: a bibliometric mapping of communication education literature with RStudio (2018-2026)

Recep Altay 

¹İğdir University, Tuzluca Vocational School, Department of Audio-Visual Techniques and Media Production, İğdir, Türkiye

Özet: Bu çalışma, 2018-2026 yılları arasında iletifim eğitimi ve yapay zeka (YZ) kesişiminde üretilen akademik literatürü bibliyometrik bir yaklaşımla analiz ederek disiplinin entelektüel haritasını, zamansal evrimini ve kavramsal odak noktalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. İletifim eğitimindeki teknolojik dönüşümü bütüncül bir yaklaşımla sunan araştırma, alandaki literatür boşluklarını belirleme ve geleceğin pedagojik paradigmaları için veri temelli bir referans noktası oluşturması bakımından önem taşımaktadır. Web of Science (WoS) veri tabanından elde edilen 129 dokümanlık veri seti, R programlama dili bünyesindeki Bibliometrix paketi ve Biblioshiny arayüzü aracılığıyla analiz edilmiştir. Bu kapsamda yıllık bilimsel üretim sayıları; en üretken ve atıf alan kurumlar, ülkeler, yazarlar ve kavramsal ağ yapıları dâhilinde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, alandaki akademik üretimin Üretken Yapay Zeka (ÜYZ) teknolojilerinin ana akımlaşmaya başladığı 2022 yılı itibarıyla belirgin bir ivmelenme yaşadığını ve 2025 yılında zirve noktasına ulaştığını göstermektedir. Coğrafi ve kurumsal dağılımda Amerika Birleşik Devletleri merkezli çalışmaların öncü bir rol üstlendiği tespit edilmiştir. Ağ ve faktör analizleri sonucunda öne çıkan kavramlar; yapay zeka, pedagoji, eleştirel iletifim pedagojisi ve deneyimsel öğrenme etrafında yoğunlaşmaktadır. Analizler, güncel YZ tartışmalarının araçsal bir teknoloji adaptasyonundan ibaret kalmadığını; aksine eleştirel pedagoji geleneğiyle felsefi ve kuramsal bir süreklilik taşıdığını ortaya koymaktadır. YZ entegrasyonunu yalnızca teknik bir yetkinlik olarak değil, deneyimsel ve eleştirel bir eğitim felsefesi düzleminde konumlandırması çalışmanın literatürdeki temel özgün değerini oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: İletifim eğitimi, eleştirel iletifim pedagojisi, üretken yapay zekâ, bibliyometrik analiz

Abstract: This study aims to reveal the intellectual structure, temporal evolution, and conceptual focal points of the discipline by analyzing the academic literature produced at the intersection of communication education and artificial intelligence (AI) between 2018 and 2026 through a bibliometric approach. Offering a holistic view of the technological transformation in communication education, this research is significant in identifying literature gaps and establishing a data-driven reference point for future pedagogical paradigms. The dataset of 129 documents retrieved from the Web of Science (WoS) database was analyzed using the Bibliometrix package and Biblioshiny interface within the R programming environment. Within this scope, annual scientific production figures were examined alongside the most productive and cited institutions, countries, authors, and conceptual network structures. The findings indicate that academic production in the field experienced a distinct acceleration starting in 2022 coinciding with the mainstreaming of Generative Artificial Intelligence technologies and reached its peak in 2025. Geographic and institutional distribution reveals that United States-centered studies have played a pioneering role. Concepts emerging from network and factor analyses primarily cluster around artificial intelligence, pedagogy, critical communication pedagogy, and experiential learning. The analyses demonstrate that contemporary AI discussions are not merely confined to instrumental technology adoption; rather, they exhibit a philosophical and theoretical continuity with the tradition of critical pedagogy. Positioned at the intersection of experiential and critical educational philosophies rather than treating AI integration merely as a technical skill, this study derives its fundamental original value in the literature.

Keywords: Communication education, critical communication pedagogy, generative ai, bibliometric analysis

Citation: Altay, R. (2026). From automation to generative ai: a bibliometric mapping of communication education literature with RStudio (2018-2026). *International Journal of Communication and Art*, 7(18), 57-73

Extended Abstract

The speed of digital transformation has pushed communication education beyond a mere transfer of technical skills, leading to an ontological questioning centered on human-machine communication. Particularly, the mainstreaming of Generative Artificial Intelligence (GAI) technologies since 2022 has necessitated a shift in the curricula and pedagogical approaches of communication faculties toward a hybrid model. This study aims to reveal the intellectual structure, dynamics of change, and global trends of the discipline by analyzing the academic literature produced at the intersection of communication education and AI between 2018 and 2026 through a bibliometric approach. The primary significance of the research lies in mapping the transition from automation-oriented processes to cognitive partnership-based pedagogies with quantitative data, thereby providing a data-driven roadmap for educators.

The rapid pace of digital transformation has propelled communication education into an ontological inquiry within the axis of human-machine communication; specifically, the mainstreaming of GAI since 2022 has mandated that communication faculties transform their pedagogical understandings into a hybrid model. A bibliometric analysis of 129 academic studies produced between 2018 and 2026 proves that academic production in the field experienced a significant leap starting in 2022, reaching its peak in 2025, and created a strong academic impact with a high citation rate of 4.783 per document. Contrary to common belief, this transformation process is not a rootless technical change; rather, it is built upon the tradition of Critical Communication Pedagogy represented by figures such as Freire (2010) and Fassett ve Warren (2007). It positions AI integration not merely as an automation tool, but as an augmentation process that expands intelligence as emphasized by Luckin (2018) and as a smart partner that alleviates cognitive load, in the words of Mollick and Mollick (2023).

Analysis results indicate that the United States dominates the literature with 75 publications, Arizona State University has assumed institutional leadership, and application-oriented competencies such as Business Communication and Design Thinking have come to the fore after 2024. In light of Selwyn's (2021) digital factory warning and Noble's (2018) algorithmic oppression thesis, it is a critical necessity for educators to move beyond teaching technical tools to develop a hybrid pedagogy focused on algorithmic literacy, digital anthropology, and ethics, while transforming assessment processes into a reflective portfolio system as suggested by Cotton (2024).

The research utilizes the bibliometric analysis method, which presents the network structure of a discipline through objective data. The dataset was created via the Web of Science (WoS) database, filtering the Communication category and correlating keywords such as Generative AI, Curriculum, and Pedagogy using Boolean logic. A total of 129 qualified studies (articles, proceedings, book reviews, etc.) reached during the scan conducted on February 25, 2026, were included in the analysis. The R-based Bibliometrix R-Package and Biblioshiny interface were used for data visualization and network analysis. The analyses cover a wide spectrum, including annual scientific production, most cited journals, institutional collaborations, and co-occurrence networks.

The results show that the USA dominates the literature with 75 publications and 289 citations, followed by India and Australia. Arizona State University (15 articles) leads at the institutional level, while the journal Communication Education stands out as the most influential medium in the field. The annual production graph proves that automation discussions starting in 2018 experienced a major leap with GAI after 2022, reaching a peak in 2025 (24 publications). The co-occurrence network and thematic evolution diagrams confirm the central position of pedagogy and critical communication pedagogy. Factor analysis reveals that the literature is clustered along two main axes: on one side, critical inquiries focused on social justice, race, and identity; on the other, professional competencies such as business communication, design thinking, and technical communication. The shift of interest toward Business Communication since 2024 symbolizes the transformation of AI from a theoretical discussion into a concrete professional application area.

The study proves that AI integration is a profound philosophical transformation built on the tradition of critical pedagogy rather than a radical technical shift. The fundamental originality that distinguishes this research is its analysis of AI not just as a skill set, but as a human-centered and student experience-centered phenomenon through historical and theoretical links. Educators are encouraged to develop a hybrid pedagogy focused on ethics and digital anthropology. The low publication frequency in Turkey (F=2) indicates that the field is still in its maturation stage at the local level. For the future of the discipline, it is critical for subsequent research to increase international co-authorship and enrich the Western-centric focus with cultural localities. Ultimately, the communicator of the future must be trained not just as a user of technology, but as a critical actor who observes ethical boundaries and social benefits.

Giriş

Günümüzde iletifim eğitimi, YZ'nin salt bir araç olmaktan çıkıp anlatı inşa süreçlerine doğrudan katıldığı insan-makine iletifimi (Guzman ve Lewis, 2020, s. 80) gerçeğiyle bir dönüşüm eşığindedir. Bu yeni gerçeklik, eğitim kurumlarını teknik beceri öğreten merkezlerden, insan ve makine zekasının ontolojik sınırlarını tartışan kuramsal laboratuvarlara evrilmeye zorlamaktadır. Ancak bu teknolojik ivme, beraberinde ciddi pedagojik riskleri de getirmektedir; Selwyn (2021) tarafından kavramsallaştırılan eğitimin bir dijital fabrikaya dönüşmesi, yani standartlaşmış ve veri odaklı bir üretim bandına hapsolme tehlikesi, bu sürecin en kritik eleştiri noktalarından biridir. Bu noktada, Freire (2010, s. 380) ve Fassett ve Warren (2007) tarafından temsil edilen *Eleştirel İletifim Pedagojisi* geleneği, teknolojinin özgürleştirici bir bilinçle mi yoksa yeni bir tahakküm aracı olarak mı kullanılacağını sorgulayan temel bir denge unsuru olarak karşımıza çıkar. Zira YZ entegrasyonu, sadece teknik bir uygulama becerisi değil; Wardle ve Derakhshan'ın (2017) vurguladığı gibi, algoritmik şüphecilikten kültürel yerelliğe kadar uzanan çok katmanlı bir yeni nesil iletifimci kimliğinin inşasını zorunlu kılmaktadır. Neticede, Grassini (2023, s. 610) ve Kieslich (2022) gibi araştırmacıların işaret ettiği üzere, mevcut alanyazın etik kutuplaşmalar ve Batı merkezli önyargılar gibi dağınık sorunlarla çevrili olsa da, bu tartışmalar iletifim eğitiminin metodolojik ve felsefi köklerini yeniden tanımlama potansiyeline sahiptir.

Bu dönüşüm süreci, sadece müfredatın güncellenmesiyle sınırlı kalmayıp, iletifimin etik zeminini de radikal bir biçimde yeniden sorgulamayı zorunlu kılmaktadır. Brundage vd. (2018), YZ'nin kötü niyetli kullanım potansiyeline dikkat çekerek, yeni nesil iletifimcilerin sadece içerik üreticisi değil, aynı zamanda dijital birer güvenlik ve doğrulama uzmanı olmaları gerektiğini savunur. Bu bağlamda, Noble'ın (2018) *Algoritmik Baskı* tezi, iletifim eğitiminde teknolojik iyimserliğin ötesine geçilmesi gerektiğini hatırlatır. Zira eğitim süreçlerine entegre edilen her algoritma, mevcut toplumsal önyargıları ve eşitsizlikleri (ırk, cinsiyet, sınıf) yeniden üretme riski taşımaktadır. Dolayısıyla, Floridi (2014) tarafından kavramsallaştırılan Onlife evreninde, dijital ve fiziksel gerçeğin iç içe geçmesi, iletifim pedagojisinin sadece teknik yeterliliğe değil, bilgeliğe odaklı bir etik anlayışına dayanmasını gerektirir. Luckin (2018) ise bu noktada *Zeka Tasarımı* kavramıyla, YZ'nin öğretmenini yerini almasından ziyade, insan yaratıcılığını destekleyen bir asistan olarak konumlandırıldığı bir modeli önerir. Sonuç olarak, iletifim fakülteleri için asıl meydan okuma, Postman'ın (2011) teknolojik determinizm konusundaki uyarılarını dikkate alarak, teknolojinin büyüleyici hızına kapılmadan, eleştirel düşünceyi ve insan merkezli anlam inşasını merkeze alan bir hibrit pedagoji geliştirmektir.

Bu çalışma; iletifim eğitimi ile YZ kesişimindeki teknolojik evrimi, kuramsal eğilimleri ve pedagojik dönüşüm süreçlerini ele alarak bu alandaki stratejik fırsat ve zorluklara odaklanmaktadır. YZ'nin iletifim eğitimindeki geleceği ve değişen eğitim paradigmalarındaki rolü, bilgi çağında akademik disiplinlerin geçirdiği dönüşüme dair kritik içgörüler sunmaktadır. Araştırma safhasında, 2018-2026 yılları arasında iletifim eğitimi ve YZ ekseninde üretilen akademik literatür, WoS veri tabanı üzerinden bibliyometrik analize tabi tutulacaktır. Çalışma kapsamına 2026 yılı verileri de dahil edilmekle birlikte; veri taraması 25 Şubat 2026 tarihi itibarıyla tamamlandığından, söz konusu yıla ait bulgular yalnızca bu tarihe kadar olan dönemi temsil etmektedir. Bu doğrultuda; küresel yayın trendleri, en üretken ülkeler, baskın anahtar kelimeler ve literatürdeki temel kuramsal boşluklar incelenerek; elde edilen veriler tablo, grafik ve haritalar aracılığıyla görselleştirilerek sunulacaktır.

YZ Kısacasında Geleceğin İletifimcisini Yetiştirmek

21. yüzyılın ikinci çeyreğine girerken iletifim fakülteleri ve yeni medya disiplinleri, dijital teknolojilerin etkisiyle tarihinin en köklü paradigma kaymalarından birini yaşamaktadır. Bu dönüşümün temel dinamiği; 2010'ların ortasında veri gazeteciliği ve içerik yönetim sistemleri ile somutlaşan otomasyon süreçlerinden (Caswell ve Dörr, 2018, s. 490), 2022 sonrasında hız kazanan ÜYZ teknolojilerine geçiştir. Pavlik (2023, s. 88), bu süreci akademik kurumlar için bir 'pedagojik çeviklik testi' olarak tanımlamakta; eğitim yapılarının yalnızca yeni araçları benimsemekle yetinmeyip, kurumsal kimliklerini YZ ekseninde hibrit bir modele dönüştürmeleri gerektiğini vurgulamaktadır. Yazara göre, geleneksel otomasyon merkezli

eğitim anlayışı verimlilik ve hıza odaklanırken; ÜYZ, öğrenme sürecini teknik bir kolaylaştırıcının ötesine taşıyarak yaratıcı, eleştirel ve etik boyutlarıyla yeniden tanımlamaktadır.

Güncel literatür, YZ'nin eğitimdeki rolünü basit bir otomasyondan öte, insan yetilerini geliştiren bir 'artırım' süreci olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda YZ, insan zekasının yerini alan bir ikame değil; aksine Luckin'in (2018) vurguladığı gibi zekayı genişleten sosyo-teknik bir ekosistem, Mollick ve Mollick'in (2023) ifadesiyle de bilişsel yükü hafifleterek stratejik düşünmeyi tetikleyen bir 'akıllı ortak' olarak konumlandırılmaktadır.

2018-2021 dönemini kapsayan süreçte YZ'nin literatürdeki yansıması, ağırlıklı olarak otomasyon boyutuyla şekillenmiştir. Bu bağlamda Graefe (2016), rehber niteliğindeki çalışmasında otomasyonun haber odalarında yaratabileceği standartlaşma etkisine ve algoritmaların rutin süreçleri devralırken insan faktörünü mekanikleştirme riskine dikkat çekmiştir. Yazara göre bu dönüşümün mesleki erozyona yol açmaması için; otomasyon süreçlerinin şeffaflık, hesap verebilirlik ve etik denetim ilkeleriyle harmanlanarak iletifim müfredatına entegre edilmesi kritik bir zorunluluktur. Veri gazeteciliğinin haber rutinlerinde yarattığı köklü değişim, Türkiye'deki iletifim eğitimi müfredatlarının sadece teorik metin yazımıyla sınırlı kalmayıp; istatistiksel okuryazarlık, kodlama ve veri görselleştirme gibi disiplinlerarası yetkinlikleri kapsayacak şekilde dijital ekosisteme entegre edilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu dönüşüm süreci, sektördeki teknolojik yeniliklerin akademik müfredata homojen bir şekilde aktarılmasını ve öğrencilerin güncel dijital araçlarla donatılmasını eğitimin temel önceliği haline getirmektedir (Narin vd., ss. 215-235).

Kasım 2022'de ChatGPT'nin kamuya açılması bu teknikleşme sürecini yaratıcı bir ortaklık evresine taşıdı; ÜYZ'nin bir kopya çekme aracı mı yoksa beyin fırtınası ortağı mı olduğu tartışmasında Mills ve arkadaşları yasaklayıcı politikaların öğrenmeyi baltaladığını ampirik verilerle ortaya koymuş, Sullivan ve arkadaşları ise üretken akıl yürütme kavramını geliştirerek YZ ile diyalogun yeni bir öğrenme biçimi olduğunu savunmuştur (Mills vd., 2023, ss. 16-30; Sullivan vd., 2024). Bu bağlamda Veglis ve Maniou prompt mühendisliğini iletifimciler için yeni bir dil yetisi olarak tanımlarken White ve arkadaşları sorgu kalıplarının müfredata birer tasarım deseni olarak işlenmesi gerektiğini, zira nitelikli sorgunun nitelikli içerik üretiminin ön koşulu olduğunu vurgulamıştır (Veglis ve Maniou, 2019, s. 5; White vd., 2023).

Almanya'daki üniversiteler üzerinde kapsamlı bir inceleme yapan Kieslich ve arkadaşları iletifim bölümlerinin otomasyona adaptasyonunda kurumsal dirençlerin olduğunu ancak proje odaklı yöntemlerin bu direnci kırdığını tespit etmiştir. Öte yandan müfredatın yapısını ele alan Core ve Flex modelini önererek teorik çekirdeğin sabit kalmasını uygulama kısımlarının ise ÜYZ araçlarına göre esnekleşmesini savunur (Kieslich vd., 2022). ÜYZ'nin yarattığı dezenformasyon riski karşısında Wardle ve Derakhshan (2017) tarafından geliştirilen bilgi düzensizliği çerçevesi, Guzman ve Lewis'in (2020, s. 75) insan-makine iletifimi teorisiyle birleşerek öğrencilere sadece teknik bir doğrulama becerisi değil, aynı zamanda algoritmik şüphecilik aşılamanın önemini ortaya koymuştur. Ancak insan-makine etkileşiminin psikolojisi ve sosyolojisi, bu teknik çerçevenin ötesinde daha derin bir incelemeyi gerektirmektedir. Nitekim Guzman (2018), insanların YZ ile kurduğu duygusal bağ, otomasyon yanlılığı ve bu içeriklere duyulan aşırı güven gibi olguların iletifim eğitiminin odağına alınması gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, öğrencilerin hedef kitlelerin YZ üretimlerini nasıl algıladığını ve bu etkileşimin toplumsal dinamikleri nasıl dönüştürdüğünü kavrayabilmeleri için; müfredata sosyal psikoloji ve dijital antropoloji derslerinin entegrasyonu kaçınılmaz bir gereklilik haline gelmiştir.

Bu dönüşümün bir diğer kritik boyutu da hukuki okuryazarlık ve fikri mülkiyet meselesidir. ÜYZ tarafından oluşturulan içeriklerin telif hakları, kişisel verilerin korunması ve Wachter vd. (2019) tarafından vurgulanan 'algoritmik ayrımcılık' ile 'açıklama hakkı' gibi kavramlar, modern iletifimciler için temel bir bilgi alanı haline gelmiştir. Bu bağlamda, dijital hukuk ve etik dersleri kapsamında; fikri mülkiyet hakları, veri gizliliği ve YZ çıktılarının hukuki sorumluluğu, kuramsal tartışmaların ötesine geçilerek uygulamalı örneklerle müfredata dahil

edilmelidir. Bunun yanı sıra, Van Dijck, Poell ve De Waal (2018) tarafından vurgulanan 'platform toplumu' dinamiği ve bu sürecin ekonomi-politik bağlamı göz ardı edilemez. YZ araçlarının büyük çoğunluğu teknelci teknoloji şirketlerinin kontrolündedir ve bu durum haber üretiminden içerik dağıtımına kadar medyanın geleceğini derinden etkilemektedir. Bağımsız gazeteciliğin bu platformlara bağımlı hale gelmesi karşısında müfredat; Meijas ve Couldry, (2019)'ın kavramsallaştırdığı 'veri sömürgeciliği' ve algoritmik gücün merkezileşmesi, dijital emek ile açık kaynaklı alternatif modeller gibi konuların dahil edilmesinin önerildiği görülmektedir.

Kültürel bağlam ve yerellik meselesinin de en az bu başlıklar kadar önemli olduğu düşünülmektedir. Mevcut literatürün büyük ölçüde Batı merkezli bir perspektif sunması karşısında; YZ modellerinin eğitildikleri veri setleri nedeniyle taşıdığı dilsel ve kültürel önyargılar, Mohamed, Png ve Isaac (2020, s. 675)'ın 'algoritmik sömürgecilik' çerçevesinde eleştirel bir süzgeçten geçirilmelidir. Türkiye bağlamında, bu modellerin yerel nüansları yansıtmaya kapasitesi sorgulanırken; müfredat eklemenecek dilsel ve kültürel çeşitlilik dersleri ile öğrencilerin bu araçları Noble (2018)'ın işaret ettiği sistematik önyargılardan arındırarak yerel bir 'ortak' olarak nasıl konumlandıracakları tartışılmaktadır.

2018-2026 arasını kapsayan bibliyometrik haritalandırmalarda Zawacki-Richter vd., 2019; Grassini, 2023), literatürün eğitimcilerin rollerine dair bir boşluk içerdiğine dair erken bir uyarıda bulunmuş; Grassini ise yayınların özellikle etik ve güven ekseninde kutuplaştığını göstermiştir. Güncel durumda Cotton vd. (2024, s. 235), öğrencilerin yüzde doksanından fazlasının bu araçları kullandığını belirleyerek geleneksel ölçme-değerlendirme yöntemlerinin ölümünü ilan etmiştir. Bu noktada süreç odaklı yeni nesil değerlendirme yaklaşımları devreye girmelidir. Sadece nihai ürünün değil üretim sürecinin de değerlendirildiği portfolyo temelli yansıtıcı bir sistem benimsenmeli; öğrencilerin YZ ile girdikleri diyalogların dökümleri, sorgu mühendisliği adımları ve yaptıkları düzeltmelerin gerekçeleri değerlendirme sürecine dahil edilmelidir.

Eleştirel bir perspektif sunan Selwyn ise eğitimin dijital bir fabrika haline gelme riskine işaret ederek ÜYZ'nin öğrencileri eleştirel düşünceden uzaklaştıran bilişsel tembelliği teşvik eden bir teknolojik bağımlılık yaratabileceği yönünde güçlü bir uyarıda bulunmakta ve pedagojik dengenin yeniden kurulması gerektiğini hatırlatmaktadır. Bu uyarı aynı zamanda psikolojik ve duygusal dayanıklılık kavramını gündeme getirmektedir. Hızla değişen teknoloji karşısında sürekli öğrenme zorunluluğu iletişimci adaylarında kaygı, yetersizlik hissi ve mesleki kimlik krizi yaratabilir. Müfredat öğrencilerin belirsizlikle başa çıkma, sürekli değişime uyum sağlama ve teknolojiyi bir tehdit olarak değil bir araç olarak görmelerini sağlayacak psikolojik dayanıklılık ve öz-yeterlilik eğitimleri eklenmelidir. Bütün bu boyutlar bir arada düşünüldüğünde geleceğin iletişimcisi yalnızca bir YZ kullanıcısı değil aynı zamanda bu dönüşümü eleştirel gözle okuyabilen etik sınırları zorlayan hukuki sorumluluklarının farkında olan kültürel bağlamı gözetken ve toplumsal faydayı ön planda tutan bir aktör olarak yetiştirilmelidir (Selwyn, 2021).

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın temel amacı, iletişim eğitimi literatüründe 2018-2026 yılları arasında YZ ekseninde gerçekleşen pedagojik ve müfredat temelli dönüşümü bibliyometrik bir perspektifle haritalandırmaktır. Çalışma, özellikle 2022 sonrasında ÜYZ teknolojilerinin (ChatGPT vb.) ana akımlaşmasıyla birlikte, otomasyon odaklı yaklaşımlardan bilişsel ortaklık temelli pedagojilere geçişi nicel ve nitel verilerle ortaya koymayı hedeflemektedir.

Bu doğrultuda çalışma, alanın entelektüel haritasını çıkarmak amacıyla şu araştırma sorularına odaklanmaktadır:

İletişim eğitimi ve YZ kesişimindeki yayın hacmi, yıllık büyüme oranları ve atıf etkileri 2018-2026 periyodunda nasıl bir seyir izlemiştir?

Literatürde öne çıkan anahtar kavramlar (Örn: Prompt Engineering, AI Ethics, Algorithmic Literacy) zaman içinde nasıl bir tematik evrim geçirmiştir?

Bu alandaki bilgi üretimi hangi yazarlar, kurumlar ve ülkeler arası iş birliği ağları etrafında kümelenmektedir?

Mevcut literatürde henüz yeterince incelenmemiş olan araştırma boşlukları ve gelecekteki müfredat çalışmalarını şekillendirecek yükselen temalar nelerdir?

Bu araştırmanın temel önemi; iletifim disiplininin teknolojik determinizm kısılacından kurtulup pedagojik uyum zeminine geçişini, 2018-2026 yılları arasındaki kritik eşikte analiz etmesidir. Çalışma, bu dönüşümü nicel verilerle haritalandırarak eğitimciler ve politika yapıcılar için kuramsal tartışmaların ötesinde, stratejik ve veriye dayalı bir yol haritası sunmaktadır.

Bu çalışmada, bir araştırma alanını yenilikçi ve anlamlı bir şekilde ilerletmek adına sağlam temeller oluşturan, araştırmacılara genel bir bakış açısı sunarak bilgi boşluklarını belirleme ve yeni fikirler türetme olanağı sağlayan nicel araştırma yöntemlerinden bibliyometrik analiz tercih edilmiştir (Donthu vd., 2021, s. 285). Söz konusu yöntem, incelenen disiplinin sadece 'ne' söylediğini değil, aynı zamanda 'nasıl' bir ağ yapısına sahip olduğunu nesnel verilerle ortaya koymaktadır (Zawacki-Richter vd., 2019). Son yıllarda iletifim bilimlerinin çok boyutlu yapısını anlamlandırmada stratejik bir araç haline gelen bibliyometrik haritalama; Linden (2017)'in algoritmik gazetecilik üzerine temellendirdiği öncü analizlerden Segado-Boj (2020)'un sosyal medya-gazetecilik etkileşimi incelemelerine, Banshal vd. (2022)'nin küresel dijital gazetecilik trendlerinden Carrillo-Tato vd. (2025)'nin doktora iletifim programlarının evrimine odaklanan çalışmalarına kadar geniş bir yelpazede karşılık bulmaktadır. Özellikle YZ odaklı bibliyometrik araştırmaların gösterdiği ivme (Ho ve Wang, 2020), disiplinin teknolojik dönüşüme verdiği pedagojik ve yapısal tepkiyi literatürde daha görünür kılarak bu yöntemin güncelliğini pekiştirmektedir.

Araştırmanın veri seti, sosyal bilimler alanında yüksek prestijli literatürü kapsaması nedeniyle Web of Science (WoS) veri tabanı üzerinden, 'Communication' (İletifim) kategorisi filtrelenerek oluşturulmuştur. Araştırmanın tekrarlanabilirliğini ve şeffaflığını güçlendirmek amacıyla arama stratejisinde kullanılan Boolean sorgusu metin başlığı, özeti ve anahtar kelimelerini kapsayacak şekilde (TS / Topic) kurgulanmıştır. Sorguda; teknolojiye ilişkin terimler ("Generative AI" OR "Generative Artificial Intelligence" OR "Artificial Intelligence" OR "AI" OR "ChatGPT" OR "GPT") ile eğitim ve pedagoji odaklı terimler ("Curriculum" OR "Pedagogy" OR "Journalism Education" OR "PR Education" OR "Public Relations Education" OR "Advertising Education" OR "Communication Pedagogy") AND mantıksal operatörü ile ilişkilendirilmiştir.

Web of Science veri tabanında yürütölen tam arama sorgusu şu şekildedir:

TS=(("Generative AI" OR "Generative Artificial Intelligence" OR "Artificial Intelligence" OR "AI" OR "ChatGPT" OR "GPT") AND ("Curriculum" OR "Pedagogy" OR "Journalism Education" OR "PR Education" OR "Public Relations Education" OR "Advertising Education" OR "Communication Pedagogy"))

Veri toplama süreci kapsamında, 25 Şubat 2026 tarihinde gerçekleştirilen tarama sonucunda; GPT modellerinin doğuşuyla başlayan otomasyon tartışmalarından (2018) ÜYZ entegrasyonunun güncel aşamasına (25 Şubat 2026) kadar olan süreci kapsayan bu çalışmada, 2026 yılına ait veriler de analize dahil edilmiştir. Ancak veri toplama tarihinin niteliği gereği, 2026 yılı verilerinin tüm yılı değil, yalnızca yılın ilk iki ayını temsil ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırmada literatürün panoramik bir görüntüsünü sunabilmek amacıyla doküman türü kısıtlamasına gidilmemiş; araştırma makalelerinin yanı sıra kitap incelemeleri, editör notları ve bildiri özetleri gibi tüm yayın türleri analize dahil edilmiştir.

Belirlenen bu genişletilmiş kriterler sonucunda ulaşılan 129 çalışma, tam kayıt ve kaynakça bilgileriyle birlikte dışa aktararak R programlama dili tabanlı RStudio yazılımına aktarılmıştır. Verilerin analiz ve görselleştirme sürecinde, bibliyometrik haritalandırma alanında gelişmiş bir araç olan Bibliometrix R-Package ve onun etkileşimli arayüzü Biblioshiny kullanılmıştır (Aria ve Cuccurullo, 2017). Elde edilen literatür hacmi ve türsel çeşitlilik, iletifim eğitiminde YZ konusuna dair derinlemesine bir ağ analizi gerçekleştirmeye

ve alanın çekirdek kümesini bütüncül bir perspektifle incelemeye metodolojik olarak uygun bir zemin sunmaktadır (Kobran vd., 2020). ÜYZ'nin iletifim müfredatına ve pedagojisine entegrasyonu, literatürde oldukça yeni bir gelişim alanıdır. Özellikle 2022 sonrasında ivme kazanan bu alan, henüz olgunlaşma aşamasında olan bir yükselen tema niteliğindedir. Pavlik (2023) ve Sullivan vd. (2024) gibi öncülerin belirttiği üzere, bu kadar kısa bir zaman diliminde üretilen 129 nitelikli çalışma, alanın mevcut tüm akademik üretimini ve entelektüel sınırlarını yansıtmak için yeterli bir hacim sunacağı düşünölmektedir.

Bulgular

WoS veri tabanı üzerinden gerçekleştirilen tarama sonucunda, 'iletifim eğitimi' odağında üretilen toplam 129 akademik çalışma bibliyometrik analize tabi tutulmuştur. Coğrafı dağılım incelendiğinde, Amerika Birleşik Devletleri'nin 75 yayınlı literatüre domine ettiği ve alandaki en üretken ülke konumunda olduğu görölmektedir. Bu baskınlık dergi bazlı verilerle de desteklenmekte; nitekim en fazla yayın yapan ilk 10 dergiden 9'unun ABD merkezli olduğu anlaşılmaktadır. Küresel ölçekteki bu sıralamayı, 8 akademik çalışma ile Hindistan takip etmektedir; bu noktada Indian Institute of Management Lucknow'un kurumsal bazda öne çıkan katkısı dikkat çekicidir. Atıf sayıları bakımından yapılan değerlendirmede ise ölkelerin etki değerleri; Amerika Birleşik Devletleri (289), Hindistan (22), Avustralya (11), Kanada (8) ve Güney Afrika (7) şeklinde sıralanmaktadır. Literatürün entelektüel yapısını ve gelişim seyrini ortaya koyan diğer veriler, takip eden bölümlerde tablolar ve görselleştirme araçları aracılığıyla detaylandırılmıştır. Bu kapsamda, iletifim eğitimi araştırmalarının kronolojik gelişimini yansıtan yıllara göre dağılım grafiği Şekil 1'de sunulmuştur.

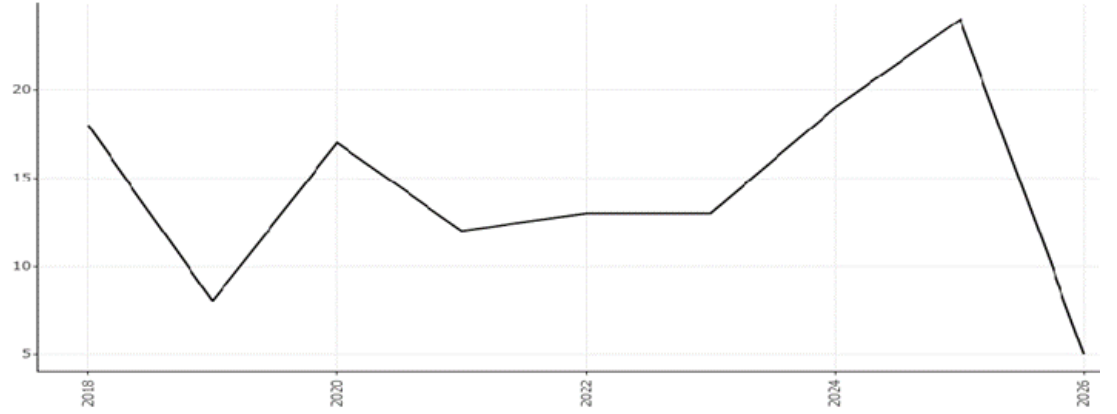


Şekil 1. Veri setine ilişkin temel bilgiler

Şekil 1'de, 2018–2026 dönemini kapsayan veri setine ait betimsel istatistikler sunulmaktadır. İncelemeye konu olan 129 doküman, toplam 42 farklı kaynaktan yayımlanmıştır. Veri setinde doküman başına düşen ortalama atıf sayısı 4,78; ortalama makale yaşı ise 3,99 olarak hesaplanmıştır. Toplam 250 yazarın katkı sağladığı kümede, doküman başına düşen yazar sayısı 2,31'dir. Uluslararası ortak yazarlık oranı ise %4,65 seviyesindedir. Ayrıca, incelenen dokümanlarda toplam 388 özgün anahtar kelime kullanıldığı ve bu çalışmaların toplam 4.624 referansa dayandığı görölmektedir.

Grafik 1 incelendiğinde, iletifim eğitimi ve yapay zeka (YZ) kesişimindeki akademik üretimin 2018-2025 yılları arasında artış eğiliminde olduğu görölmektedir. 2018 yılında 18 yayınlı başlayan süreç, 2019'da düşüş kaydetmiş ve 2020 yılında 17 yayına ulaşmıştır. 2022 ve 2023 yıllarında 13'er yayınlı stabil bir seyir izleyen literatür, en yüksek yayın sayısına 2024 (19 yayın) ve 2025 (24 yayın) yıllarında ulaşmıştır. 2026 yılında gözlemlenen sayısal azalma ise verilerin toplandığı tarih itibarıyla ilgili yılın henüz tamamlanmamış olmasından kaynaklanan teknik bir kısıtlılıktır. Veriler, Şekil 1'de sunulan ortalama atıf oranı (4,783) ve özgün anahtar kelime sayısı (388) ile birlikte değerlendirildiğinde, yayın hacmindeki artışa kavramsal çeşitliliğin de eşlik ettiğini göstermektedir.

Grafik 1. Yıllara
göre yıllık bilimsel
üretim dağılımı

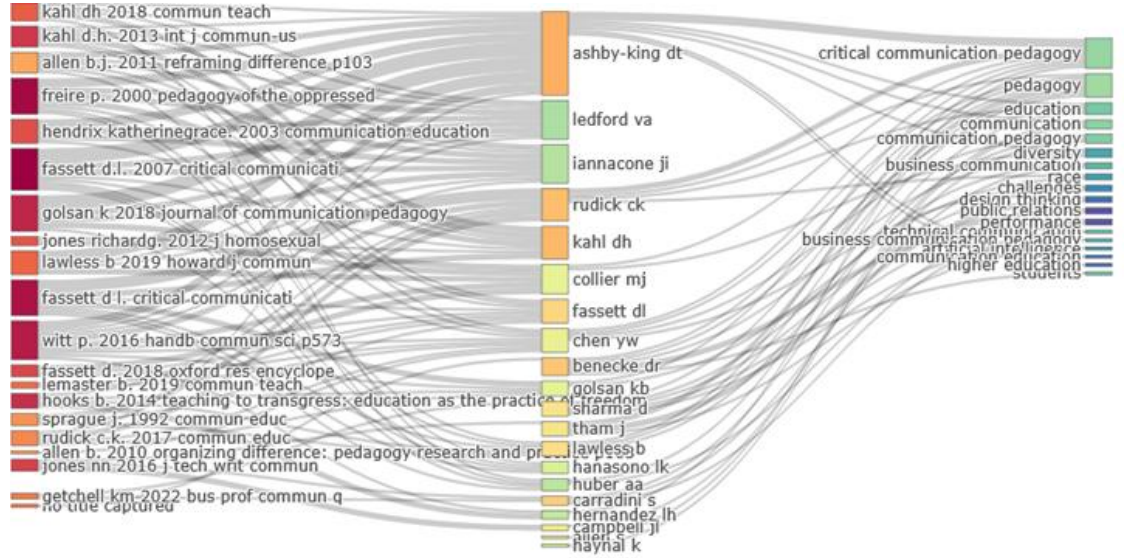


Tablo 1. Araştırmaların yayın
türlerine göre dağılımı

Yayın Türü	Yayın Sayıları
Makale	106
Konferans Bildirisi	9
Kitap Bölümü	3
Editöre Mektup	8
Kitap İncelemesi	3

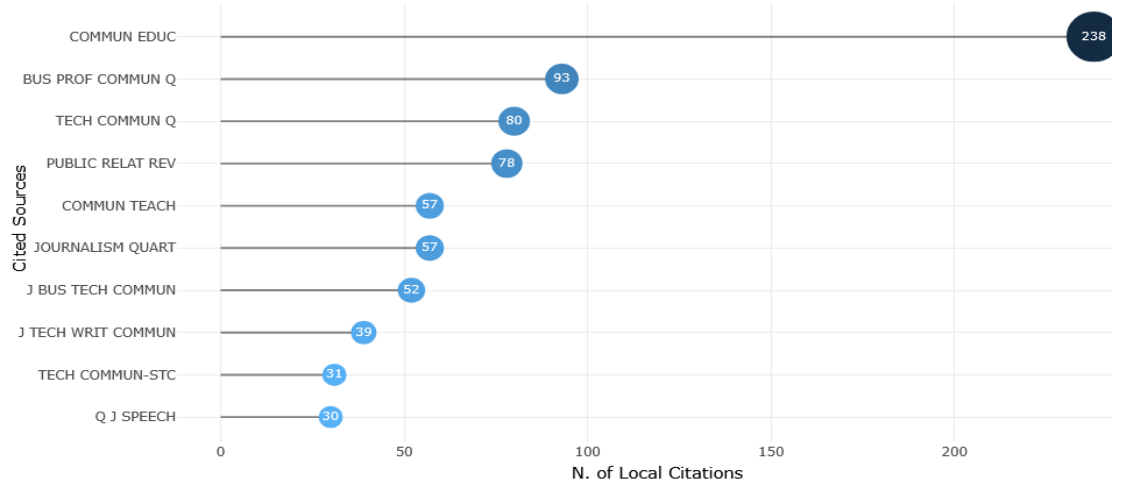
İletişim eğitimi konulu 129 akademik çalışmaya ilişkin veriler incelendiğinde, en fazla yayın türünün makale (106) olduğu gözlemlenirken diğer yayın türlerinin 9'u konferans bildirisi, 8'i editöre mektup, 3'er adet diğer iki çalışma ise kitap bölümü/inceleme olduğu görülmektedir.

Grafik 2. Üçlü alan
diyagramı



Grafik 2'de sunulan üçlü alan diyagramı (Sankey diagram); referanslar (sol sütun), aktif yazarlar (orta sütun) ve tematik anahtar kelimeler (sağ sütun) arasındaki akış ve ilişkileri göstermektedir. Diyagramın sol sütununda en sık atıf alan kaynaklar olarak Freire (2010), Fassett ve Warren (2007) ile Hendrix (2003) öne çıkmaktadır. Orta sütunda yer alan Ashby-King DT, Ledford VA ve Rudick CK gibi yazarların, söz konusu temel referanslar ile sağ sütundaki *Eleştirel İletişim Pedagojisi*, *Yapay Zeka* ve *Tasarım Odaklı Düşünme* gibi kavramsal kümeler arasında bağlantı kurduğu görülmektedir.

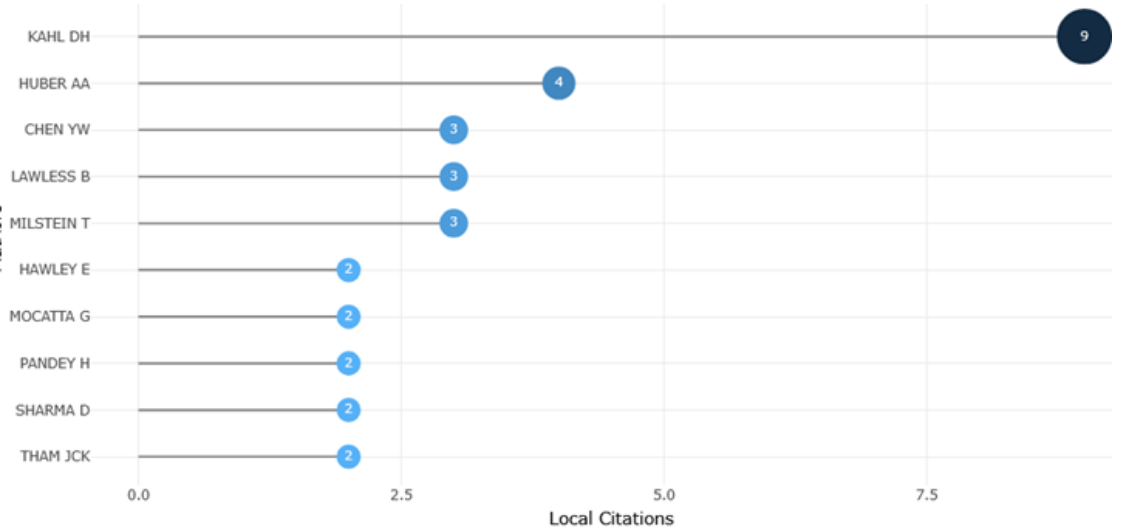
Grafik 3. En çok atıf alan dergiler



Grafik 3, veri setini oluşturan 129 çalışmanın atıf yaptığı temel akademik mecraları ve atıf sayılarını sunmaktadır. Analiz sonuçlarına göre, *Communication Education (Commun Educ)* dergisi 238 atıf ile en çok atıf alan kaynak konumundadır. Bu dergiyi *Business and Professional Communication Quarterly (Bus Prof Commun Q)* 93 atıf ve *Technical Communication Quarterly (Tech Commun Q)* 80 atıf ile izlemektedir. Sıralamada ayrıca *Public Relations Review (Public Relat Rev)* ve *Journalism & Mass Communication Quarterly (Journalism Quart)* gibi dergiler yer almaktadır.

Elde edilen bu veriler kuramsal açıdan değerlendirildiğinde; iletişim eğitiminde yapay zeka entegrasyonu tartışmalarının genel iletişim kuramlarının yanı sıra iş iletişimi, teknik iletişim, halkla ilişkiler ve gazetecilik gibi profesyonel uygulama alanlarının pedagojik pratiklerinden de beslendiği görülmektedir. Özellikle teknik ve mesleki iletişim dergilerinin ön planda olması, alandaki literatürün uygulamalı iletişim pedagojisine dayandığını ortaya koymaktadır.

Grafik 4. En çok atıf alan kişiler



Grafik 4'te sunulan yerel atıf analizi sonuçlarına göre, Kahl DH 9 yerel atıf ile listenin ilk sırasında yer almaktadır. Kahl'ı sırasıyla Huber AA (4 atıf) ile Chen YW, Lawless B ve Milstein T (3'er atıf) izlemektedir. Elde edilen sayısal veriler kuramsal açıdan değerlendirildiğinde; grafik genelindeki görece düşük atıf sayıları, konunun iletişim pedagojisi literatüründe yeni bir araştırma alanı olması ve yayınların ağırlıklı olarak yakın döneme (2022-2025) tarihlenmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu tablo, alandaki atıf ağlarının henüz biçimlenme aşamasında olduğuna işaret etmektedir. Buna karşın, Kahl DH ve beraberindeki yazarların öne çıkması, eleştirel iletişim pedagojisi ve sosyal adalet odaklı yaklaşımın, yapay zekaya dair güncel tartışmaların teorik zemininde önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

Tablo 2. Araştırmaların
yayımlandıkları kurumlara
göre dağılımları

Kurum	Yayınlar
Arizona State University	15
Texas Tech University	11
Behrend Coll	8
Indian Institute Management Lucknow	8
University Maine	8
University Northern Iowa	8
University Texas Dallas	8
San Jose State University	7
University South Florida	7
Depaul University	6

Tablo 2, iletifim eğitimi ve yapay zeka çalışmalarına en fazla katkı sağlayan kurumların dağılımını ortaya koymaktadır. Analiz sonuçlarına göre *Arizona State University* 15 makale ile veri setinde ilk sırada yer alırken, onu *Texas Tech University* (11 makale) takip etmektedir. Listede yer alan *Indian Institute of Management Lucknow*, *University of Maine*, *University of Northern Iowa* ve *University of Texas Dallas* ise 8'er çalışma ile öne çıkan diğer kurumlardır. Kurumsal düzeydeki bu tablo, YZ ve eğitim teknolojileri odaklı akademik üretimin ağırlıklı olarak Amerika Birleşik Devletleri merkezli üniversiteler bünyesinde yoğunlaştığını, ancak Hindistan (IIM Lucknow) gibi farklı coğrafyalardan gelen katkılarla alanın küresel bir yayılım kazanmaya başladığını göstermektedir. Söz konusu kurumsal çeşitlilik, konunun tek bir akademik çevreyle sınırlı kalmayıp farklı pedagojik ekollerden gelen üniversiteler tarafından geniş bir düzlemde tartışıldığını ortaya koymaktadır.

Tablo 3. Ülkelerin
bilimsel üretimi

Sıra	Ülke	Frekans (F)
1	USA	289
2	India	22
3	Australia	11
4	Canada	8
5	South Africa	7
6	UK	6
7	Vietnam	4
8	Iran	4

Tablo 3 incelendiğinde, akademik yayın üretimin merkezinde önemli bir farkla Amerika Birleşik Devletleri'nin yer aldığı görölmektedir (289 yayın). ABD'yi sırasıyla Hindistan (22 yayın) ve Avustralya (11 yayın) takip ederken; Türkiye, mevcut veri setinde tespit edilen 2 yayın ile en çok üretim yapan ilk on ülke arasında yer almamıştır. Ülke bazlı bu dağılım, YZ teknolojilerinin geliştirilmesi ve eğitim müfredatına entegrasyonu süreçlerinde ABD'nin öncü bir rol üstlendiğini, bununla birlikte konunun Asya-Pasifik bölgesinde de kayda değer bir karşılıklı bulunduğunu göstermektedir. Türkiye'ye ait yayın sayısının görece sınırlı kalması ise iletifim eğitiminde YZ teknolojilerinin pedagojik bir araştırma nesnesi olarak yerel literatürde henüz gelişme aşamasında olduğuna ve küresel üretim hacmine ulaşılması için daha fazla akademik çalışmaya gereksinim duyulduğuna işaret etmektedir.

Tablo 4. Araştırmada en sık geçen kelimeler

Words	Occurrences
Pedagogy	23
Critical Communication Pedagogy	20
Communication	16
Communication Pedagogy	13
Education	13
Students	7
Technical Communication	7
Business Communication	6
Business Communication Pedagogy	6

Tablo 4’te sunulan anahtar kelime dağılımına bakıldığında, literatürde en fazla öne çıkan kavramların *Pedagoji* (23 çalışma) ve *Eleştirel İletişim Pedagojisi* (20 çalışma) olduğu görülmektedir. *İletişim Pedagojisi* ve *Eğitim* kavramları 13’er çalışmada yer alırken; *Teknik İletişim* 7, *Öğrenciler* 7 ve *İş İletişimi* 6 çalışmada kullanılmıştır. Kavramsal düzeydeki bu dağılım, YZ tartışmalarının yalnızca teknolojik bir araç kullanımı olarak ele alınmadığını, aksine kuramsal bir eğitim felsefesi ve eleştirel bir perspektif üzerinden yürütüldüğünü göstermektedir. *Teknik İletişim* ve *İş İletişimi* gibi kavramların varlığı, YZ entegrasyonunun profesyonel uygulama alanlarında somut karşılıklar bulduğuna işaret ederken; *Öğrenciler* kavramının öne çıkması, araştırmaların merkezine öğrenme süreçlerini ve öğrenci odaklı deneyimleri yerleştirdiğini ortaya koymaktadır.



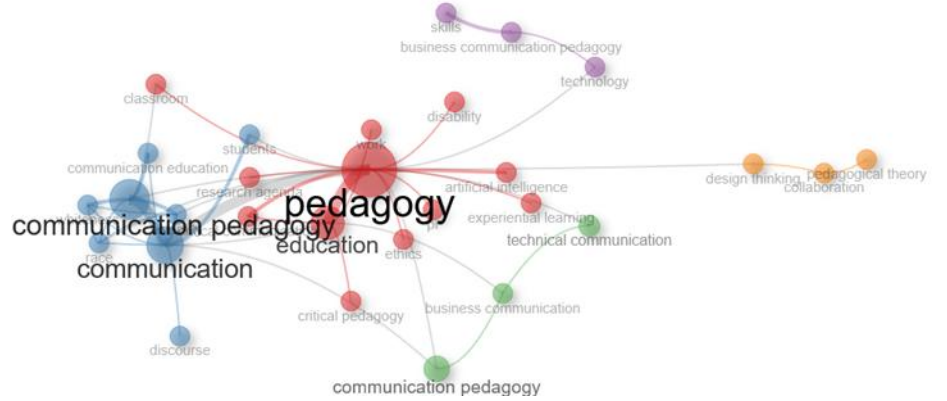
Şekil 2. Literatürdeki kavramsal odak noktaları ve kelime bulutu analizi

Şekil 2’de sunulan kelime bulutu analizi, iletişim eğitimi ve yapay zeka eksenindeki akademik tartışmaların yoğunlaştığı tematik alanları görselleştirmektedir. Görselde en büyük ve merkezi figürler olarak pedagoji, iletişim ve eğitim kavramları öne çıkarken; yapay zeka, tasarım odaklı düşünme ve teknoloji gibi terimler ikincil derecede yer almaktadır. Görseldeki bu hiyerarşik yapı, Tablo 4’te sunulan anahtar kelime dağılımını nitel olarak destekler niteliktedir. Kavramsal yoğunlaşma değerlendirildiğinde, literatürün YZ entegrasyonunu yalnızca teknik bir araç kullanımı olarak değil; öğrenci deneyimini, eleştirel iletişim pedagojisini ve iş iletişimi pratiklerini merkeze alan bütüncül bir eğitim felsefesi üzerinden ele aldığı anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım, literatürde sıklıkla başvuru alan Freire (2010) ile Fassett ve Warren’ın (2007) iletişim eğitimindeki güç dinamiklerini ve eleştirel süzgeci vurgulayan kuramsal perspektifleriyle de paralellik göstermektedir.

Tablo 5. Literatürdeki
eğilim gösteren konular

Kavram (Term)	Frekans	İlk Çeyrek (Q1)	Medyan Yıl	Son Çeyrek (Q3)
Race	5	2018	2019	2020
Technical Communication	7	2020	2021	2024
Pedagogy	23	2020	2022	2024
Critical Communication Pedagogy	20	2020	2022	2024
Communication Pedagogy	13	2020	2022	2024
Communication	16	2022	2023	2024
Education	13	2020	2024	2025
Students	7	2020	2024	2025
Business Communication	6	2024	2024	2026

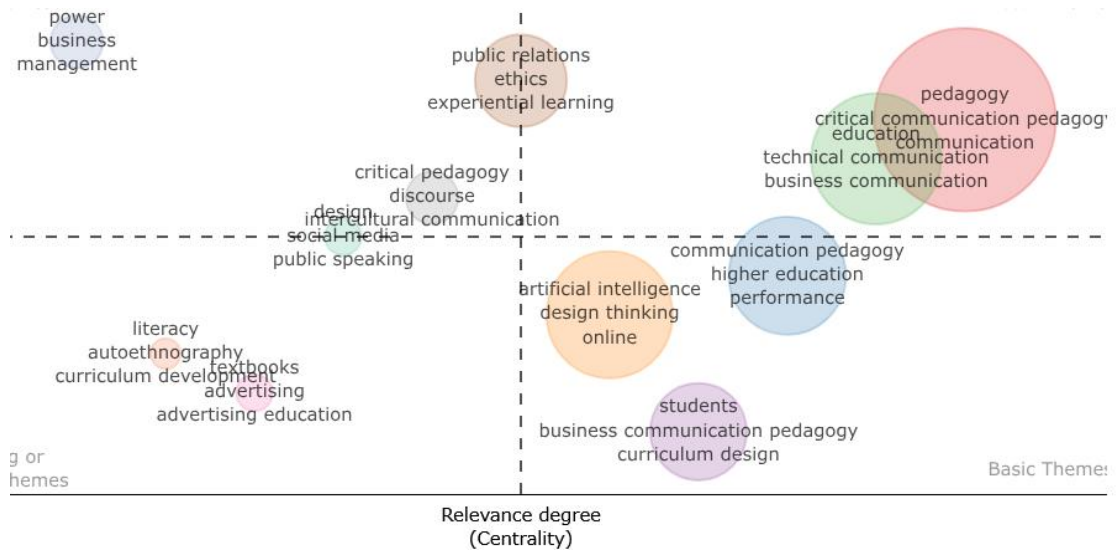
Tablo 5, incelenen dönemde (2018–2026) öne çıkan kavramların zamansal dağılımını ve eğilimlerini göstermektedir. Veriler incelendiğinde; 2018–2020 aralığında İrk kavramının gündemde olduğu, 2020–2022 yılları arasında ise *Pedagoji*, *Eleştirel İletişim Pedagojisi* ve *İletişim Pedagojisi* terimlerinin medyan yılının 2022 olarak gerçekteştiği görölmektedir. 2024 yılından itibaren ise eğilimin *Eğitim*, *Öğrenciler* ve medyan yılı 2024 olan *İş İletişimi* kavramlarına doğru kaydığı tespit edilmiştir. Zamansal boyuttaki bu kırılmalar, iletişim eğitimi ve YZ literatürünün geçirdiği paradigma değişimine işaret etmektedir. 2020–2022 dönemindeki odaklanma, alandaki ilk tartişmaların Freire (2010) ile Fassett ve Warren (2007) tarafından temsil edilen eleştirel pedagoji gelenekleri üzerinden şekillendiğini göstermektedir. 2024 sonrasında *İş İletişimi* ve *Öğrenciler* gibi kavramların öne çıkması ise konunun yalnızca kuramsal bir tartişma olmaktan çıkıp, profesyonel iletişim pratikleri ve öğrenme süreçleri ekseninde somut bir uygulama alanına evrildiğini ortaya koymaktadır.

şekil 3. Kelimelerin
ortak geçiş ağı

şekil 3'te sunulan anahtar kelimelerin ortak geçiş ağı (co-occurrence network), literatürdeki kavramsal kümelenmeyi ve bu kümeler arasındaki ilişkileri görselleştirmektedir. Ağın merkezinde pedagoji düğümü yer alırken; mavi kümede eleştirel iletişim pedagojisi ve iletişim pedagojisi, yeşil ve mor kümelerde iş iletişimi ile teknik iletişim, kırmızı kümede ise yapay zeka ve deneyimsel öğrenme kavramlarının yoğunlaştığı görölmektedir. Bu ağ yapısı, alandaki teknolojik tartişmaların pedagojik bir temel üzerine inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Mavi kümedeki odaklanma, YZ tartişmalarının Warren (2008) tarafından vurgulanan sınıf içi güç dinamikleri ve kimlik inşası süreçleriyle ilişkilendirildiğine işaret ederken; yeşil ve mor alanlardaki kümelenme, Moore'un (2018) mesleki iletişimdeki retoriksel dönüşüm çerçevesiyle paralellik göstermektedir. Kırmızı kümedeki güçlü bağ ise YZ'nin müfredatı entegrasyonunda teorik anlatımdan ziyade deneyimsel uygulamaların ön planda tutulduğunu,

böylece teknolojik yeniliklerin eleştirel iletişim pedagojisi süzgecinden geçirilerek literatürde konumlandırıldığını göstermektedir.

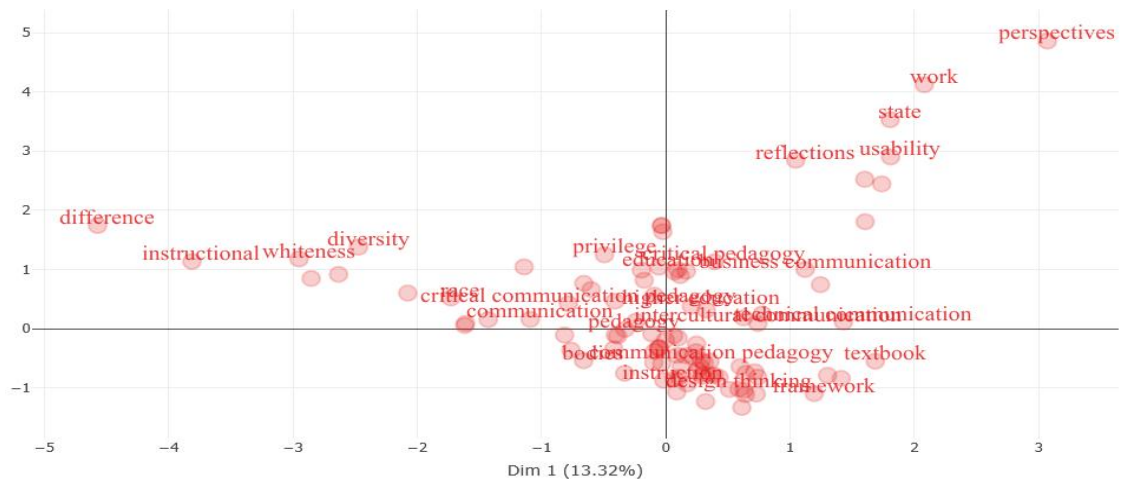
Şekil 4. Tematik harita



Şekil 4'te sunulan tematik harita analizi; kavramların yoğunluk ve merkezilik eksenlerindeki konumlarına göre motor, temel, niş ile yükselen veya sönümlenen temalar olarak sınıflandırılmasıyla elde edilmiştir. Haritanın sağ üst kadranda yer alan pedagoji, eleştirel iletişim pedagojisi ve iletişim kavramları motor temaları oluştururken; sağ alt kadranda yapay zeka, tasarım odaklı düşünme ve çevrim içi başlıkları temel temalar kadranda yer almaktadır. Sol üst kadranda halkla ilişkiler, etik ve deneyimsel öğrenme niş temalara; sol alt kadranda okuryazarlık, ders kitapları ve müfredat geliştirme ise yükselen veya sönümlenen temalara karşılık gelmektedir.

Kadran bazındaki bu dağılım, YZ olgusunun iletişim pedagojisinde gelişmekte olan temel bir tartışma alanı olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte yapay zeka ve tasarım odaklı düşünme gibi teknik terimlerin temel temalarda yer alması, konunun asıl olgunlaşmış ve yön verici boyutunun halen motor temalar kadrandaki eleştirel pedagoji ve iletişim kuramları etrafında biçimlendiğini ortaya koymaktadır.

Şekil 5. Faktör analizi



Şekil 5'te sunulan faktör analizi, iletişim eğitimi ve yapay zeka literatüründeki kavramsal yapının ana eksenlerini görselleştirmektedir. Eksenler üzerindeki dağılıma bakıldığında; yatay eksenin sol tarafında farklılık, beyazlık, çeşitlilik ve ırk kavramları, merkeze yakın bölgede pedagoji, eğitim, iletişim ve eleştirel iletişim pedagojisi terimleri, sağ tarafında ise iş iletişimi, teknik iletişim, tasarım odaklı düşünme ve kullanılabilirlik boyutları yer almaktadır. Dikey

edildiğini göstermektedir. Bu durum, YZ entegrasyonunun sadece teknik bir beceri kazandırılması olarak değil; sınıf içi güç dinamiklerini, kimlik inşasını, erişilebilirliği ve etik boyutları sorgulayan kuramsal bir eğitim felsefesi üzerinden yürütüldüğünü doğrulamaktadır.

Diğer taraftan, kelime bulutu, ortak geçiş ağı ve faktör analizi sonuçları, literatürün stratejik bir denge üzerinde konumlandığını göstermektedir. Ağ yapısında *Yapay Zeka* ile *Deneyimsel Öğrenme* arasında tespit edilen güçlü bağ, müfredat dönüşümünde teorik anlatımdan ziyade öğrenci deneyimini merkeze alan uygulamalı süreçlerin ön plana çıktığını ortaya koymaktadır. Kavramların zamansal analizi incelendiğinde ise 2020–2022 döneminde yoğunlaşan eleştirel-kuramsal sorgulamaların, 2024 yılından itibaren yerini *İş İletişimi*, *Teknik İletişim* ve *Tasarım Odaklı Düşünme* gibi alanlara bıraktığı görülmektedir. Bu kavramsal kayma, yapay zekanın iletişim eğitiminde yalnızca soyut bir tartışma konusu olmaktan çıkarak, profesyonel pratiklerde ve mesleki iletişim süreçlerinde somut bir pedagojik gerekliliğe dönüştüğünü göstermektedir.

Bu çalışmayı mevcut literatürden ayıran temel özgünlük; YZ olgusunu araçsal bir teknoloji okuryazarlığı sınırına hapsedmeyip, iletişim pedagojisinin tarihsel ve eleştirel mirasıyla kurduğu epistemolojik bağları bibliyometrik kanıtlarla görünür kılmasıdır. Ashby-King (2021) ve Ledford (2021) gibi yazarların vurguladığı teorik çerçevelerle desteklenen bu yaklaşım, YZ'nin iletişim eğitimindeki yerini pedagojik bir araç olmanın ötesinde, insan odaklı ve öğrenci deneyimini dönüştüren felsefi bir parametre olarak konumlandırmaktadır.

Çalışmanın barındırdığı temel sınırlılık, veri setinin belirli uluslararası indekslerle sınırlandırılmış olması ve 2026 yılına ait verilerin yılın henüz tamamlanmaması sebebiyle kısmi bir tablo sunmasıdır. Ayrıca alandaki uluslararası ortak yazarlık ve kurumlar arası iş birliği oranlarının görece düşük seyretmesi, literatürün küresel kolektif üretim ağlarını henüz tam anlamıyla olgunlaştıramadığına işaret etmektedir. Bu sınırlılıklar ışığında, gelecek araştırmalar için şu öneriler sunulabilir: YZ pedagojisinin henüz gelişme aşamasında olduğu Türkiye gibi ülkelerde, kuramsal tartışmaların yanı sıra sınıf içi uygulamaları, müfredat güncellemelerini ve öğrenci/ akademisyen algılarını inceleyen ampirik ve nitel çalışmalar teşvik edilebilir. İletişim akademisyenlerinin bilgisayar bilimleri, eğitim teknolojileri ve etik uzmanlarıyla ortak yürüteceği uluslararası nitelikteki disiplinlerarası projeler, alandaki küresel ağların güçlenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. YZ araçlarının mesleki iletişimdeki uzun vadeli etkilerini takip edebilmek adına, önümüzdeki dönemlerde farklı veri tabanlarını da kapsayan boylamsal ve nitel-nicel karma araştırmaların yapılması önerilmektedir.

Yazar Katkısı / Author Contribution

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur / The author is responsible for the entire work.

Finansman ve Teşekkür / Funding and Acknowledgements

Uygulanamaz / Not applicable.

Çıkar çatışması / Disclosure statement

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir / The author report there are no competing interests to declare.

Etik kurul beyanı / Ethics committee declaration

Uygulanamaz / Ethics committee declaration not applicable

Yapay zeka beyanı / Artificial intelligence declaration

Makale metninin hazırlanma sürecinde; anlatım bozukluklarının giderilmesi ve akademik terminolojinin kontrolü amacıyla üretken YZ aracı Gemini'den dilsel destek alınmıştır. Söz konusu teknoloji, çalışmanın entelektüel içeriğini veya temel bulgularını üretmek için kullanılmamış; sadece dilsel düzenleme aracı olarak işlev görmüştür. Çalışmanın tüm sorumluluğu yazara aittir.

During the preparation of the manuscript, linguistic support was received from the generative AI tool Gemini to eliminate narrative errors and verify academic terminology. The technology in question was

not utilized to generate the intellectual content or core findings of the study; it functioned solely as a linguistic editing tool. The author bears full responsibility for the study.

Veri erişilebilirliği / Availability of data

Uygulanamaz / Data sharing not applicable.

Orcid

Recep Altay  <https://orcid.org/0000-0001-9250-3382>

Kaynakça

- Aria, M., & Cuccurullo, C. (2017). bibliometrix: An R-tool for comprehensive science mapping analysis. *Journal of Informetrics*, 11(4), 959–975. <https://doi.org/10.1016/j.joi.2017.08.007>
- Banshal, S. K., Verma, M. K., & Yuvaraj, M. (2022). Quantifying global digital journalism research: A bibliometric landscape. *Library Hi Tech*, 40(5), 1337–1358. <https://doi.org/10.1108/LHT-01-2022-0083>
- Brundage, M., Avin, S., Clark, J., Toner, H., Eckersley, P., Garfinkel, B., Dafoe, A., Scharre, P., Zeitzoff, T., Filar, B., & Amodei, D. (2018). *The malicious use of artificial intelligence: Forecasting, prevention, and mitigation* (arXiv:1802.07228). *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1802.07228>
- Carrillo-Durán, M. V., & Tato-Jiménez, J. L. (2025). Doctoral programs in communication in Spain: Current situation and research trends. *Index.comunicación*, 15(2).
- Caswell, D., & Dörr, K. (2018). Automated journalism 2.0: Event-driven narratives: From simple descriptions to real stories. *Journalism Practice*, 12(4), 477–496. <https://doi.org/10.1080/17512786.2017.1320773>
- Cotton, D. R., Cotton, P. A., & Shipway, J. R. (2024). Chatting and cheating: Ensuring academic integrity in the era of ChatGPT. *Innovations in Education and Teaching International*, 61(2), 228–239. <https://doi.org/10.1080/14703297.2023.2190148>
- Donthu, N., Kumar, S., Mukherjee, D., Pandey, N., & Lim, W. M. (2021). How to conduct a bibliometric analysis: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 133, 285–296. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2021.04.070>
- Fassett, D. L., & Warren, J. T. (2007). *Critical communication pedagogy*. SAGE Publications.
- Floridi, L. (2014). *The fourth revolution: How the infosphere is reshaping human reality*. Oxford University Press.
- Freire, P. (2010). *Pedagogy of the oppressed* (M. B. Ramos, Trans.; 30th anniversary ed.). Continuum.
- Graefe, A. (2016). *Guide to automated journalism*. Tow Center for Digital Journalism.
- Grassini, S. (2023). Shaping the future of education: Exploring the potential and consequences of AI and ChatGPT in educational settings. *Education Sciences*, 13(7), Article 692. <https://doi.org/10.3390/educsci13070692>
- Guzman, A. L., & Lewis, S. C. (2020). Artificial intelligence and communication: A human-machine communication research agenda. *New Media & Society*, 22(1), 70–86. <https://doi.org/10.1177/1461444819858691>
- Ho, Y. S., & Wang, M. H. (2020). A bibliometric analysis of artificial intelligence publications from 1991 to 2018. *COLLNET Journal of Scientometrics and Information Management*, 14(2), 369–392. <https://doi.org/10.1080/09737766.2021.1918032>
- Kieslich, K., Keller, B., & Starke, C. (2022). Artificial intelligence ethics by design: Evaluating public perception on the importance of ethical design principles of artificial intelligence. *Big Data & Society*, 9(1). <https://doi.org/10.1177/20539517221092956>
- Kobran, S., Delen, D., & Kusiak, A. (2020). Bibliometric and network analysis of sustainability research. *Sustainability*, 12(3), Article 1017. <https://doi.org/10.3390/su12031017>

- Linden, T. C. G. (2017). Algorithms for journalism: The future of news work. *The Journal of Media Innovations*, 4(1), 60–76. <https://doi.org/10.5617/jmi.v4i1.2420>
- Luckin, R. (2018). *Machine learning and human intelligence: The future of education for the 21st century*. UCL Institute of Education Press.
- Mejias, U. A., & Couldry, N. (2019). Datafication. *Internet Policy Review*, 8(4). <https://doi.org/10.14763/2019.4.1428>
- Mills, A., Bali, M., & Eaton, L. (2023). How do we respond to generative AI in education? Open educational practices give us a framework for an ongoing process. *Journal of Applied Learning & Teaching*, 6(1), 16–30. <https://doi.org/10.37074/jalt.2023.6.1.34>
- Mohamed, S., Png, M. T., & Isaac, W. (2020). Decolonial AI: Decolonial theory as sociotechnical foresight in artificial intelligence. *Philosophy & Technology*, 33(4), 659–684. <https://doi.org/10.1007/s13347-020-00405-8>
- Mollick, E. R., & Mollick, L. (2023). *Assigning AI: Seven approaches for students, with prompts* (arXiv:2306.10052). arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2306.10052>
- Moore, K. R., & Richards, D. P. (Eds.). (2018). *Posthuman praxis in technical communication*. Routledge.
- Narin, B., Firat, F., Firat, D., & Ayaz, B. (2017). Büyük veri ve gazetecilik ilişkisi bağlamında veri gazeteciliği. *AJIT-e: Academic Journal of Information Technology*, 8(30), 215–235. <https://doi.org/10.5824/1309-1581.2017.5.003.x>
- Noble, S. U. (2018). *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. New York University Press.
- Pavlik, J. V. (2019). *Journalism in the age of virtual reality: How experiential media are transforming news*. Columbia University Press.
- Pavlik, J. V. (2023). Collaborating with ChatGPT: Considering the implications of generative artificial intelligence for journalism and media education. *Journalism & Mass Communication Educator*, 78(1), 84–93. <https://doi.org/10.1177/10776958221149577>
- Postman, N. (2011). *Technopoly: The surrender of culture to technology*. Vintage.
- Segado-Boj, F. (2020). Research on social media and journalism (2003–2017): A bibliometric and content review. *Transinformação*, 32, Article e180096. <https://doi.org/10.1590/1678-9865202032e180096>
- Selwyn, N. (2021). *Education and technology: Key issues and debates* (3rd ed.). Bloomsbury Publishing.
- Van Dijck, J., Poell, T., & De Waal, M. (2018). *The platform society: Public values in a connective world*. Oxford University Press.
- Veglis, A., & Maniou, T. A. (2019). Chatbots on the rise: A new narrative in journalism. *Studies in Media and Communication*, 7(1), 1–6. <https://doi.org/10.11114/smc.v7i1.4076>
- Wachter, S., & Mittelstadt, B. (2019). A right to reasonable inferences: Re-thinking data protection law in the age of big data and AI. *Columbia Business Law Review*, 2019(2), 494–620.
- Wardle, C., & Derakhshan, H. (2017). *Information disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policymaking* (Council of Europe Report DGI(2017)09). Council of Europe.
- Warren, J. T. (2008). Performing difference: Repetition in context. *Journal of International and Intercultural Communication*, 1(4), 290–308. <https://doi.org/10.1080/17513050802344670>
- White, J., Fu, Q., Hays, S., Sandborn, M., Olea, C., Gilbert, H., Elnashar, A., Spencer-Smith, J., & Schmidt, D. C. (2023). *A prompt pattern catalog to enhance prompt engineering with ChatGPT* (arXiv:2302.11382). arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.11382>
- Zawacki-Richter, O., Marín, V. I., Bond, M., & Gouverneur, F. (2019). Systematic review of research on artificial intelligence applications in higher education: Where are the educators? *International Journal of Educational Technology in Higher Education*, 16, Article 39. <https://doi.org/10.1186/s41239-019-0171-0>

Sliman Mansour resimlerinde direnişin temsili üzerine bir inceleme

An analysis of the representation of resistance in the paintings of Sliman Mansour

Mahmut Özkan 

¹ Dicle University, Faculty of Art and Design, Department of Visual Arts, Diyarbakır, Türkiye

Özet: Bu araştırmanın amacı, çağdaş Filistin sanatının önemli temsilcilerinden Sliman Mansour'un resimlerinde direniş kavramının hangi görsel unsurlar aracılığıyla temsil edildiğini incelemektir. Araştırma nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda yürütölmüş, veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırmanın örneklemini, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen ve sanatçının direniş temasını yansıtan beş eseri oluşturmaktadır. Veriler, görsel analiz ve göstergebilimsel çözümlleme yöntemleri kullanılarak kompozisyon düzeni, figür kullanımı, mekansal kurgu, renk ilişkileri ve sembolik öğeler açısından incelenmiştir. Araştırma bulguları, Mansour'un resimlerinde direnişin doğrudan çatışma ve şiddet sahneleriyle değıl, zeytin ağacı, Kudüs, köylü figürü, kadın emeğı, anne-çocuk ilişkisi ve hasat gibi simgesel öğeler aracılığıyla temsil edildiğini göstermektedir. Bu öğeler, kültürel kimlik, tarihsel bellek ve toprağı bağıllığı yansıtan temel görsel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Eserlerde beden ile toprak arasında kurulan güçlü ilişki, mekanın kimlik, aidiyet ve kolektif belleğın taşıyıcısı olarak ele alındığını göstermektedir. Figürlerin çoğunlukla anonim biçimde resmedilmesi, direnişin bireysel kahramanlıktan çok ortak yaşam, kültürel süreklilik ve toplumsal dayanışma üzerinden anlam kazandığını düşündürmektedir. Göstergebilimsel çözümlleme, simgelerin birlikte işleyerek direniş düşüncesini görsel düzlemde yeniden ürettiğini ortaya koymuştur. Sonuç olarak Sliman Mansour'un resimleri, direnişi gündelik yaşam pratikleri, emek, bellek ve toprak ilişkisi üzerinden kuran sembolik bir görsel dil geliştirmektedir. Çalışmanın, Filistin sanatında direnişin görsel temsiline ilişkin literatüre katkı sağlaması ve karşılaştırmalı araştırmalara kaynak oluşturması beklenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Filistin resmi, Sliman Mansour, direniş, göstergebilim, görsel kültür

Abstract: The aim of this study is to examine the visual elements through which the concept of resistance is represented in the paintings of Sliman Mansour, one of the leading figures of contemporary Palestinian art. The research adopted a qualitative approach, and document analysis was used as the data collection method. The sample consisted of five artworks selected through purposive sampling based on their representation of the theme of resistance. The data were analyzed through visual and semiotic analysis, focusing on compositional structure, figure use, spatial organization, color relationships, and symbolic elements. The findings indicate that resistance in Mansour's paintings is represented not through direct depictions of conflict and violence but through symbolic elements such as the olive tree, Jerusalem, peasant figures, women's labor, mother-child relationships, and harvest scenes. These elements emerge as key visual indicators of cultural identity, historical memory, and attachment to the land. The strong relationship between the body and the land demonstrates that space is constructed as a carrier of identity, belonging, and collective memory. The frequent depiction of anonymous figures further suggests that resistance is understood in terms of collective life, cultural continuity, and social solidarity rather than individual heroism. Semiotic analysis revealed that these symbols work together to construct the visual meaning of resistance. In conclusion, Mansour's paintings develop a symbolic visual language that expresses resistance through everyday life, labor, memory, and the relationship with the land. The study contributes to the literature on the visual representation of resistance in Palestinian art and provides a basis for future comparative research.

Keywords: Palestinian painting, Sliman Mansour, resistance, semiotics, visual culture

Citation: Özkan, M. (2026). An analysis of the representation of resistance in the paintings of Sliman Mansour. *International Journal of Communication and Art*, 7(18), 74-86

Extended Abstract

Palestinian art has developed in close relation to the historical experiences of displacement, occupation, and the loss of homeland. Since the Nakba of 1948, many Palestinian artists have addressed questions of identity, memory, and belonging through visual language. Within this artistic tradition, resistance is understood not only as opposition to political oppression but also as the preservation of cultural identity, collective memory, and everyday life. This understanding corresponds to the concept of *sumud*, which refers to steadfastness, endurance, and the determination to remain connected to one's land and community despite adverse conditions. Consequently, artistic production has become one of the principal means through which Palestinian society preserves and communicates its historical experience. Among the leading representatives of contemporary Palestinian art, Sliman Mansour has developed a distinctive visual language centered on land, labor, rural life, and collective identity. Rather than depicting scenes of armed conflict, his paintings frequently portray peasants, women, families, olive trees, and Jerusalem as recurring visual motifs. These elements function as symbolic references that connect individual experience with collective memory. Although Mansour's works have attracted considerable scholarly attention, studies focusing specifically on the visual construction of resistance through symbolic representation remain limited. This study therefore aims to examine how resistance is represented in Mansour's paintings through visual and semiotic analysis.

The research was designed according to the qualitative research approach. Document analysis was employed as the primary method of data collection. Five selected paintings reflecting the theme of resistance were chosen as the study material. The artworks were examined through visual analysis supported by semiotic interpretation. During the analytical process, particular attention was given to composition, figure arrangement, spatial organization, color relationships, and symbolic imagery. The interpretation was developed within the theoretical framework of representation, space, cultural memory, and symbolic meaning. Rather than identifying only formal characteristics, the analysis focused on how visual elements produce meaning within the cultural and historical context of Palestinian society. The findings demonstrate that resistance is represented through symbolic rather than direct visual narratives. In *Camel of Hardship*, the burden carried by the central figure transforms Jerusalem into a metaphor for collective memory, homeland, and historical responsibility. The relationship established between the human body and the city emphasizes that attachment to place extends beyond geographical space and becomes an essential component of identity. In *Mother and Child with Jerusalem*, the mother-child relationship symbolizes cultural continuity and the transmission of identity across generations, while the image of Jerusalem strengthens the connection between family life and collective memory. The analysis of *Intifada (Resistance Composition)* indicates that resistance is represented as a collective rather than an individual experience. The combination of the Palestinian flag, the olive tree, and the advancing figures emphasizes solidarity, social unity, and shared identity. Similarly, *Olive Tree (Tree of Life)* presents the olive tree as a symbol of rootedness, continuity, and belonging. The close physical relationship established between the figure and the tree reinforces the inseparable connection between people and their homeland. Finally, *Harvest (Olive Harvest / Palestinian Harvest)* interprets agricultural labor as an expression of cultural continuity. The collective participation of women in the harvest scene emphasizes cooperation, production, and the maintenance of traditional ways of life, suggesting that ordinary rural practices themselves function as forms of cultural resistance.

Across all five works, recurring visual motifs such as the olive tree, Jerusalem, peasant figures, women, agricultural labor, and traditional clothing establish a coherent symbolic language. These elements are not presented merely as descriptive components of everyday life; instead, they communicate historical memory, cultural identity, and attachment to land. Likewise, space functions as an active carrier of meaning rather than a neutral background. Villages, fields, and sacred places appear as visual expressions of belonging and collective experience. Earth-toned color palettes further reinforce the close relationship between figures and their environment, contributing to the visual coherence of the paintings. The study concludes that Sliman Mansour constructs resistance primarily through symbolic representation instead of explicit images of conflict. His paintings present resistance as a continuing cultural practice grounded in labor, memory, family, and attachment to place. The visual language developed through recurring symbols transforms ordinary aspects of daily life into expressions of collective identity and historical continuity. Accordingly, resistance emerges not simply as a political position but as an enduring cultural condition embedded in everyday existence. By combining visual analysis with semiotic interpretation, this research contributes to a better understanding of how Palestinian contemporary painting represents resistance through symbolic forms and offers a framework for future comparative studies on Palestinian visual culture and the representation of collective memory.

Giriş

Filistin sanatı, estetik kaygılar ile toplumsal deneyimlerin iç içe geçtiği bir üretim alanıdır. Özellikle 1948 yılında yaşanan Nakba sonrasında yerinden edilme, göç ve toprak kaybı gibi deneyimler sanat üretiminin temel konuları arasında yer almıştır. Bu süreç sanatçıların görsel dilini doğrudan etkilemiş, sanat ise toplumsal hafızanın korunması ve aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmiştir (Gidiş, 2025).

Filistin sanatında direniş kavramı askeri ve siyasal mücadele ile sınırlı değildir. Kültürel süreklilik, aidiyet duygusu ve gündelik yaşamın sürdürülmesi de direniş düşüncesinin kapsamı içerisinde değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, Arapçada kararlılık ve dayanıklılık anlamına gelen sumud kavramı ile ilişkilendirilmektedir (Khalidi, 1997). Sanat üretimi, sumud anlayışının görünürlük kazandığı alanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Filistinli sanatçılar toprağa bağlılık, emek, aile ve köy yaşamı gibi temalar üzerinden bu düşünceyi görselleştirmektedir. Filistin sanatının gelişiminde ulusal kimlik, aidiyet ve toprak ilişkisi belirleyici bir yere sahiptir. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanatçılar köylü figürleri, zeytin ağaçları ve kırsal yaşam sahneleri aracılığıyla Filistin toplumunun tarihsel deneyimlerini yansıtmıştır (Boullata, 2009). Böylece sanat, estetik bir üretim alanı olmanın ötesinde kültürel hafızanın korunmasına ve ulusal kimliğin görünür kılınmasına katkı sunmuştur.

Çağdaş Filistin sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Sliman Mansour, çalışmalarını büyük ölçüde toprak, emek ve aidiyet temaları etrafında şekillendirmiştir. Sanatçının resimlerinde köylüler, çiftçiler, kadınlar ve zeytin ağaçları sıkça görülmektedir. Bu imgeler gündelik yaşamın betimlenmesiyle sınırlı kalmamakta, Filistin toplumunun tarihsel deneyimleriyle ilişki kurmaktadır. Mansour'un eserlerinde toprak, fiziksel bir mekandan çok kimliğin ve tarihsel hafızanın taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır (Boudaghi, 2024). Figürler ise bireysel özelliklerinden çok toplumsal aidiyetleriyle öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım, direniş düşüncesinin kolektif bir deneyim olarak ele alınmasına imkan vermektedir.

Bu çalışma, Sliman Mansour'un resimlerinde direnişin hangi görsel unsurlar aracılığıyla temsil edildiğini incelemektedir. Araştırmada seçilen eserler kompozisyon düzeni, figür kullanımı, mekansal kurgu ve sembolik göstergeler açısından analiz edilmiştir. Çalışmanın Filistin sanatında direnişin görsel temsiline ilişkin tartışmalara katkı sunacağı düşünülmektedir.

Kavramsal Çerçeve

Sanatta Direnişin Kavramsal Boyutu

Direniş, çoğu zaman fiziksel ya da siyasal mücadeleyle ilişkilendirilmektedir. Ancak kavramın kapsamı bununla sınırlı değildir. Sömürgecilik, işgal ve yerinden edilme deneyimlerinin yaşandığı toplumlarda direniş; kültürel değerlerin korunmasını, aidiyet duygusunun sürdürülmesini ve kolektif belleğin gelecek kuşaklara aktarılmasını da kapsamaktadır (Khalidi, 1997; Said, 1994). Said'e (1994) göre kültürel üretim, egemen söylemlere alternatif anlatılar geliştirebilme gücüne sahiptir. Bu nedenle sanat, yaşanan toplumsal deneyimleri aktaran ve farklı bakış açıları geliştiren önemli ifade alanlarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçılar eserleri aracılığıyla içinde bulundukları dönemin siyasal ve toplumsal koşullarını yorumlamakta, izleyiciyi bu koşullar üzerine yeniden düşünmeye davet etmektedir.

Filistin sanatında direniş düşüncesi çoğunlukla sumud kavramıyla açıklanmaktadır. Sumud, tüm baskılara karşın toprağa, kimliğe ve yaşama bağlı kalma kararlılığını ifade etmektedir (Khalidi, 1997). Bu anlayış, Filistinli sanatçıların eserlerinde açık biçimde hissedilmektedir. Resimlerde yer alan figürler, mekanlar ve gündelik yaşamdan seçilen ayrıntılar, yaşanan tarihsel deneyimlerin yanında toplumsal dayanıklılığı da yansıtmaktadır. Temsil kavramı, direniş temasının sanat yoluyla nasıl aktarıldığını anlamada önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Hall'a (1997) göre temsil, gerçekliğin birebir aktarılması değil, kültürel kodlar aracılığıyla anlamlandırılmasıdır. Bu nedenle sanat eserleri, yaşanmış olayları belgelemekten çok, sanatçının bakış açısını ve yorumunu izleyiciye aktarmaktadır. Aynı tarihsel olay farklı

sanatçılar tarafından farklı imgeler, simgeler ve kompozisyon anlayışlarıyla yeniden yorumlanabilmektedir.

Berger (1972), görsel imgelerin izleyicinin bakışını yönlendirdiğini ve olayları belirli bir anlam çerçevesinde okumaya katkı sağladığını belirtmektedir. Sontag (2003) ise savaş ve çatışma görüntülerinin sadece bilgi vermediğini, izleyicinin duygusal ve düşünsel tepkilerini de etkilediğini vurgulamaktadır. Bu nedenle görsel sanatlar, direniş düşüncesinin farklı biçimlerde ifade edildiği güçlü anlatım alanlarından biri olarak kabul edilmektedir. Direnişin görsel anlatımında mekan önemli bir yer tutmaktadır. Lefebvre'e (1991) göre mekan, toplumsal ilişkiler içinde üretilmekte ve bu ilişkilerin izlerini taşımaktadır. Bu nedenle resimlerde görülen toprak, ev, köy ya da kent gibi öğeler fiziksel çevrenin betimlenmesinin ötesinde, aidiyet, bellek ve kimlik kavramlarına gönderme yapmaktadır. Özellikle Filistin sanatında mekan, tarihsel deneyimin ve kolektif hafızanın en güçlü taşıyıcılarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatta Sembol, İmge ve Anlam Üretimi

Sanat eserlerinde semboller ve imgeler, anlamın kurulmasında temel işlevler üstlenmektedir. Görsel unsurlar çoğu zaman ilk bakışta görülenin ötesinde çağrışımlar taşımaktadır. Panofsky'ye (1955) göre sanat eserinin anlaşılması, yalnızca biçimsel özelliklerin incelenmesiyle sınırlı değildir. Eserde yer alan sembollerin kültürel ve tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Cassirer'e (1944) göre insan, dünyayı semboller aracılığıyla kavramaktadır. Bu nedenle sanat eserlerinde yer alan imgeler sadece nesnelerin temsili değildir. Aynı zamanda kültürel değerleri, tarihsel deneyimleri ve toplumsal hafızayı da taşımaktadır. Bir sanat eserinin yorumlanması, bu anlam katmanlarının çözümlenmesini gerektirmektedir. Berger (1972), imgelerin sadece görüleni aktarmadığını, izleyicinin bakışını da yönlendirdiğini belirtmektedir. Goodman'a (1976) göre ise sanat eserleri birer sembol sistemi olarak işlev görmektedir. Bu nedenle imgelerin anlamı, içinde bulunduğu kültürel bağlama göre değişebilmektedir. Görsel unsurların taşıdığı anlamların dikkate alınması, sanat eserinin daha kapsamlı biçimde yorumlanmasına katkı sağlamaktadır.

Filistin sanatında semboller ve imgeler, kimlik ve direniş temalarının aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. Zeytin ağacı, anahtar, köylü figürü ve toprak gibi imgeler; aidiyet, tarihsel hafıza ve direnme düşüncesiyle ilişkilendirilmektedir (Boullata, 2009). Bu imgeler, Filistin toplumunun kolektif deneyimlerini görünür kılan görsel göstergeler olarak kullanılmaktadır. Sonuç olarak semboller ve imgeler, sanat eserinin anlam yapısının temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Özellikle Sliman Mansour'un çalışmalarında bu görsel göstergeler, direniş düşüncesinin aktarılmasında merkezi bir işlev üstlenmektedir. Sanatçının kullandığı imgeler, Filistin toplumunun tarihsel deneyimleri ile kültürel hafızasını bir araya getiren görsel bir anlatı oluşturmaktadır.

Filistin Sanatında Direnişin Sanatsal Boyutu

Filistin sanatı, uzun yıllardır toplumsal ve siyasal gelişmelerden bağımsız düşünülmemeyen bir üretim alanı olarak gelişmiştir. İşgal, zorunlu göç, yerinden edilme ve kimlik mücadelesi gibi tarihsel süreçler, Filistinli sanatçıların ele aldığı temel konular arasında yer almakta; bu durum sanatın sadece estetik bir etkinlik olarak değil, toplumsal hafızayı koruyan ve kültürel kimliği görünür kılan bir ifade biçimi olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır (Faulkner, 2014; Çevik, 2020). Filistin bağlamında sanat, yaşanan olayların görsel olarak kaydedilmesinin ötesinde, toplumsal belleğin canlı tutulmasına katkı sağlayan bir direniş pratiği niteliği de taşımaktadır. Sanatçılar; göç, yurt kaybı, aidiyet, özgürlük ve kimlik gibi konuları farklı anlatım biçimleriyle ele alırken, bireysel deneyimleri ortak bir tarihsel hafızanın parçasına dönüştürmektedir. Bu yönüyle sanat eserleri, yaşanan gerçekliği yansıtan görsel belgeler olmanın yanında, kültürel sürekliliğin korunmasına katkı sağlayan anlatılar olarak da değerlendirilmektedir (Faulkner, 2014; Bulut, 2020).

Direnış düşüncesi, sadece eserlerin konusu olarak değil, sanatın üretim ve sergilenme süreçlerinde de kendini göstermektedir. Filistinli sanatçıların uluslararası sanat ortamında zaman zaman sansür girişimleriyle karşılaşması, sanat ile siyaset arasındaki ilişkinin

güncelliğini koruduğunu göstermektedir. Bunun güncel örneklerinden biri, Filistinli sanatçı Samia Halaby'nin Indiana Üniversitesi Eskenazi Sanat Müzesi'nde açılması planlanan retrospektif sergisinin 2024 yılında iptal edilmesidir. Sanatçının Filistin'e ilişkin sosyal medya paylaşımları gerekçe gösterilerek alınan bu karar, uluslararası sanat çevrelerinde geniş yankı uyandırmış; çok sayıda sanatçı ve sivil toplum kuruluşu serginin yeniden açılması için dayanışma kampanyaları düzenlemiştir. Daha sonra aynı serginin Michigan Eyalet Üniversitesi'nde gerçekleştirilmesi ise sanatın baskılara rağmen dolaşımını sürdürdüğüne ve dayanışmanın direnişin önemli bileşenlerinden biri olduğunu göstermiştir (Morelli, 2024; Maan, 2024; Greenberger, 2024; Sharp, 2024).

Benzer biçimde, Larissa Sansour'un *Nation Estate* adlı çalışmasının sergilenme sürecinde yaşanan tartışmalar da Filistin sanatının uluslararası alanda karşılaştığı sınırlamaları ortaya koymaktadır. Sansour, göç, aidiyet ve vatan kavramlarını bilimkurgu estetiğiyle ele alırken, Filistin toplumunun yaşadığı mekansal parçalanmayı eleştirel bir bakış açısıyla yorumlamaktadır. Bu örnekler, Filistin sanatında direnişin sadece eserlerin içeriğinde değil, sanatın dolaşımı ve görünürlüğü üzerinde yaşanan tartışmalarda da varlığını sürdürdüğünü göstermektedir (Lionis, 2016; Morelli, 2024).

Bu çerçevede Filistin sanatında direniş, sadece çatışma ve savaşın doğrudan betimlenmesiyle sınırlı değildir. Toprak, emek, bellek, kimlik ve gündelik yaşam gibi unsurlar da direniş düşüncesini görünür kılan temel anlatım araçlarına dönüşmektedir. Çağdaş Filistin sanatının önde gelen isimlerinden Sliman Mansour da bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar arasında yer almaktadır. Mansour'un resimlerinde direniş, savaşın doğrudan görüntülerinden çok, toprağa bağlılık, köylü yaşamı, zeytin ağacı, kadın emeği ve kolektif hafıza gibi simgesel öğeler aracılığıyla görselleştirilmektedir. Bu nedenle sanatçının eserleri, Filistin sanatında direnişin sanatsal boyutunu anlamak açısından önemli örnekler arasında değerlendirilebilir.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda yürütülmüştür. Araştırmanın amacı, Sliman Mansour'un resimlerinde direnişin görsel olarak nasıl temsil edildiğini incelemektir. Veriler, doküman incelemesi yöntemiyle toplanmıştır. Doküman incelemesi, araştırma konusu ile ilgili yazılı ve görsel kaynakların sistematik olarak incelenmesine dayanmaktadır (Bowen, 2009). Araştırmanın örneklemini, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen Sliman Mansour'a ait beş eser oluşturmaktadır. Örnekleme belirlenirken eserlerin direniş temasını yansıtmaları, sanatçının sembolik anlatımını temsil etmesi ve araştırmanın amacına uygun nitelikler taşıması ölçüt olarak dikkate alınmıştır. Bu kapsamda *Camel of Hardship* (1973), *Untitled (Mother and Child with Jerusalem)* (1980), *Intifada (Resistance Composition)* (1980), *Olive Tree (Tree of Life)* (1980) ve *Harvest (Olive Harvest / Palestinian Harvest)* adlı eserler incelenmiştir. Araştırma verileri, görsel analiz ve göstergebilimsel çözümleme yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Eserler; kompozisyon düzeni, figür kullanımı, mekansal kurgu, ışık, renk ve sembolik öğeler açısından incelenmiştir; görsel unsurların taşıdığı anlamlar göstergebilimsel yaklaşım çerçevesinde yorumlanmıştır (Rose, 2016; Chandler, 2007). Elde edilen bulgular, direniş, temsil, mekan ve sembolik anlatım kavramları doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde, Sliman Mansour'un seçilmiş eserleri üzerinden elde edilen bulgular, direnişin görsel temsiline ilişkin oluşturulan kavramsal çerçeve doğrultusunda değerlendirilmektedir. Eserler; kompozisyon düzeni, figür kullanımı, mekansal kurgu ve sembolik öğeler bakımından incelenerek direnişin görsel düzlemde nasıl temsil edildiği ortaya konulmaktadır. Sliman Mansour'un *Camel of Hardship* adlı eserinde (Görsel 1), sırtın da mimari yapılardan oluşan ağır bir yük taşıyan bir erkek figürü görülmektedir. Figürün öne eğilen bedeni, çökmüş omuzları ve çıplak ayakları ilk bakışta yükün ağırlığını hissettirmektedir. Yükün en belirgin bölümünü Kubbetü's-Sahra'nın kubbesi ile Kudüs silüeti oluşturmaktadır. Arka planda kullanılan toprak tonları ise kompozisyonu sadeleştirirken figürü görsel açıdan daha belirgin hale getirmektedir.

Görsel 1. Mansour Sliman, Camel of Hardship (varyant), 1973, T.Ü.Y.B.



Kompozisyonun temel anlatısı beden ile yük arasındaki ilişki üzerine kurulmuştur. Figürün duruşu, fiziksel bir zorlanmanın ötesinde uzun yıllara yayılan tarihsel deneyimi de çağrıştırmaktadır. Bu nedenle beden, bireysel bir figür olmaktan çıkarak ortak belleğin taşıyıcısına dönüşmektedir. Boudaghi'ye (2024) göre Mansour, kutsal mekanları insan figürüyle bir araya getirerek Filistin kimliğini simgesel bir anlatımla görünür kılmaktadır.

Resmin odak noktasını figürün sırtındaki kent oluşturmaktadır. Kubbetü's-Sahra'nın açık biçimde seçilebilmesi, taşınan yükün anlamını genişletmektedir. Burada omuzlarda taşınan şey bir kentten ibaret değildir; geçmiş, aidiyet ve kolektif bellek de bu yükün parçası olarak resmedilmektedir. Khalidi (1997), Filistin'de mekanın tarihsel belleğin temel taşıyıcılarından biri olduğunu belirtmektedir. Lefebvre'nin (1991) mekan kuramı da bu yorumu desteklemektedir. Ona göre mekan, toplumsal ilişkiler içinde anlam kazanmaktadır. Bu açıdan figürün bastığı toprak ile omuzlarında taşıdığı Kudüs birlikte değerlendirildiğinde, yurt düşüncesi hem yaşanan hem de taşınan bir değer olarak okunabilmektedir.

Renk kullanımında toprak tonlarının belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Sanatçı, güçlü renk karşıtlıklarına başvurmak yerine sınırlı bir palet tercih ederek dikkati figür üzerinde toplamaktadır. Boullata'ya (2009) göre Filistin resminde toprak, doğal çevreyi betimlemenin ötesinde kültürel sürekliliği ve ulusal aidiyeti simgelemektedir. Mansour'un bu eserinde de benzer bir yaklaşım görülmektedir.

Göstergebilim açısından değerlendirildiğinde figür ile kent birbirini tamamlayan iki temel gösterge niteliğindedir. Figür Filistin halkına gönderme yaparken, sırtındaki kent ortak belleği ve mekansal aidiyeti temsil etmektedir (Chandler, 2007). Berger'in (1972) belirttiği gibi görsel imgeler, izleyicinin anlamı nasıl kuracağını da etkilemektedir. Figürün yüzündeki yorgunluk ve bedenindeki gerilim, direniş temasının duygusal boyutunu belirginleştirmektedir. Sontag'ın (2003) vurguladığı üzere görsel imgeler düşünsel olduğu kadar duygusal tepkiler de uyandırabilmektedir. Bu nedenle eser, direnişi çatışma sahneleri üzerinden değil, bellek, kimlik ve toprak arasında kurduğu güçlü ilişkiyle anlatmaktadır.



Görsel 2. Mansour
Sliman, Untitled
(Mother and Child
with Jerusalem),
1980, T.Ü.Y.B.

Sliman Mansour'un *Untitled (Mother and Child with Jerusalem)* adlı çalışması (Görsel 2), Filistin sanatında direnişin doğrudan değil, gündelik yaşamın sembolleri üzerinden ele alındığı önemli örneklerden biridir. İlk bakışta anne ile çocuğu merkeze alan sakin bir aile sahnesi görülmektedir. Figürlerin birbirine yakın duruşu ve annenin koruyucu tavrı, güven ve bağlılık duygusunu öne çıkarmaktadır. Arka planda yer alan Kudüs silüeti ise kompozisyonun anlamını genişletmektedir. Böylece aile yaşamı ile toplumsal hafıza aynı görsel düzlemde buluşmaktadır. Anne figürü sadece anneliği temsil etmez, kültürel sürekliliğin ve kuşaklar arası aktarımın da simgesine dönüşmektedir. Çocuk ise geleceği ve yaşamın devamlılığını çağrıştırmaktadır. Said'e (1994) göre kültürel üretim, egemen söylemlere karşı alternatif anlatılar geliştirebilmektedir. Bu açıdan anne ve çocuk, Filistin toplumunun kültürel varlığını sürdüren iki temel gösterge olarak okunabilir.

Kompozisyonun arka planındaki Kudüs, mekanı sıradan bir çevre olmaktan çıkararak kimlik ve aidiyet düşüncesiyle ilişkilendirmektedir. Lefebvre'nin (1991) belirttiği gibi mekan, toplumsal ilişkiler içinde üretilen bir yapıdır. Kubbetü's-Sahra'nın belirgin biçimde resmedilmesi de bu ilişkiyi güçlendirmektedir. Boudaghi (2024), Mansour'un kutsal mekanları Filistin kimliğinin görsel taşıyıcıları olarak kullandığını belirtmektedir. Toprak tonlarının hâkim olduğu renk düzeni, figür ile çevre arasında görsel bir bütünlük kurmaktadır. Giysilerde görülen geleneksel motifler de kültürel kimliği görünür kılan ayrıntılar arasında yer almaktadır (Boullata, 2009). Chandler'a (2007) göre görsel göstergeler, anlamın oluşmasında temel bir işleve sahiptir. Berger'e (1972) göre ise görsel imgeler, izleyicinin bakışını yönlendiren anlatım araçlarıdır. Bu resimde anne, çocuk ve Kudüs birlikte değerlendirildiğinde, aile kavramının bireysel bir ilişkiyi aşarak kültürel hafıza ve aidiyet düşüncesiyle bütünleştiği görülmektedir.



Görsel 3. Mansour
Sliman, Intifada
(Resistance
Composition),
1980, T.Ü.Y.B.

Sliman Mansour'un *Intifada (Resistance Composition)* adlı çalışması (Görsel 3), Filistin toplumunun kolektif direnişini semgesel bir anlatımla ele alan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Kompozisyonun merkezinde aynı yöne ilerleyen figürlerden oluşan kalabalık bir grup yer almaktadır. Figürlerin taşıdığı Filistin bayrağı ile kompozisyonda öne çıkan zeytin ağacı ilk bakışta dikkati çeken unsurlar arasındadır. Hareket halindeki figürler ve birbirleriyle kurdukları yakın ilişki, ortak bir amaç etrafında birleşen toplumsal bir dayanışmayı yansıtmaktadır. Bayrak ulusal kimliğin en görünür simgesi olarak öne çıkarken, zeytin ağacı Filistin kültüründe toprağa bağlılığı ve sürekliliği temsil etmektedir. Figürlerin bireysel özelliklerinden çok birlikte hareket etmeleri, direnişin ortak bir toplumsal deneyim olarak ele alındığını düşündürmektedir. Boudaghi (2024), Mansour'un eserlerinde kültürel semboller Filistin kimliğinin taşıyıcıları olarak kullandığını belirtmektedir. Gidiş (2025) de Filistin sanatında ulusal belleği temsil eden görsel unsurların direniş söyleminin temel bileşenleri arasında yer aldığını ifade etmektedir.

Kompozisyonda kullanılan semboller birbirinden bağımsız değildir. Bayrak, zeytin ağacı ve figür topluluğu birlikte değerlendirildiğinde ortak hafızaya, aidiyet duygusuna ve kültürel sürekliliğe işaret eden bütüncül bir anlatım ortaya çıkmaktadır. Bu tercih, direnişi sadece belirli bir tarihsel olaya indirgemek yerine, toplumun yaşam pratiğine yerleşen sürekli bir varoluş biçimi olarak yorumlamaya imkan vermektedir. Toprak tonlarının ağırlıkta olduğu renk düzeni figürlerle çevre arasında görsel bir bütünlük sağlamaktadır. Koyu tonların yoğunlaştığı bölümler ise kompozisyondaki gerilim duygusunu artırmaktadır. Renk, figür ve semboller arasındaki ilişki, direniş temasını kültürel aidiyet ve toplumsal dayanışma ekseninde güçlendiren bir anlatım oluşturmaktadır.

Sliman Mansour'un *Olive Tree (Tree of Life)* adlı çalışması (Görsel 4), Filistin toplumunda toprakla kurulan bağ ve kültürel sürekliliği semgesel bir anlatımla ele alan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Kompozisyonun merkezinde, gövdesine sıkıca sarıldığı zeytin ağacıyla birlikte resmedilen bir figür yer almaktadır. Figürün ağacı iki koluyla kavraması ve bedenini gövdeye yaslaması ilk bakışta dikkat çeken unsurlar arasındadır. Arka planın yalın tutulması ise izleyicinin dikkatini doğrudan figür ile ağaç arasındaki ilişkiye yönleltmektedir. Kompozisyonda başka herhangi bir anlatı unsuruna yer verilmemesi, figür ile zeytin ağacı arasındaki görsel ilişkinin resmin temel odağını oluşturmasını sağlamaktadır. Figürün ağaca

sarılması, yalnızca duygusal bir yakınlığı değil, insan ile yaşadığı coğrafya arasındaki güçlü bağı da düşündürmektedir. Filistin sanatında zeytin ağacı, yaşamın devamlılığını temsil etmesinin yanında toprağa bağlılığın ve kültürel belleğin en güçlü simgelerinden biri olarak kabul edilmektedir (King, 2007; Peteet, 2005). Boudaghi'ye (2024) göre Mansour, yerel sembolleri kullanarak Filistin kimliğini görünür kılan çok katmanlı bir görsel anlatım geliştirmektedir. Resimde figür ile ağacın neredeyse tek bir gövde gibi algılanması da bu yaklaşımı desteklemektedir. Figürün bedeni ile ağacın gövdesi arasında belirgin bir ayrım bulunmaması, insanın yaşadığı topraktan ayrı düşünülemezliği fikrini güçlendirmektedir.



Görsel 4. Sliman Mansour, Olive Tree (Tree of Life), 1980, TüYB.

Figürün geleneksel kıyafet ayrıntıları bireysel bir portreden çok ortak bir kimliğe gönderme yapmaktadır. Hall'a (1997) göre kültürel kimlik, ortak tarihsel deneyimler ve paylaşılan anlamlar üzerinden kurulmaktadır. Bu açıdan figür, belirli bir kişiyi temsil etmekten çok, Filistin toplumunun ortak belleğini ve aidiyet duygusunu görünür kılan bir temsil niteliği taşımaktadır. Figürün yüz ifadesinden çok beden duruşunun öne çıkarılması da dikkati bireysel duygulardan ziyade ortak deneyime yönlendirmektedir.

Kompozisyonda belirginleşen dikey eksen, figür ile ağacı tek bir görsel bütünlük içinde bir araya getirmektedir. Toprak tonlarının hakim olduğu renk düzeni, ağacın yeşil yapraklarını daha belirgin hâle getirirken yaşamın devamlılığına ilişkin vurguyu da güçlendirmektedir. Goodman (1976) göre sanat yapıtlarında kullanılan simgeler sadece nesneleri değil, kültürel anlamları da temsil etmektedir. Bu açıdan zeytin ağacı, doğanın sıradan bir parçası olmaktan çıkarak yurt, hafıza ve süreklilik düşüncelerini taşıyan güçlü bir simgeye dönüşmektedir.

Resimde dikkat çeken bir diğerk özellik, herhangi bir çatışma ya da şiddet unsuruna yer verilmemesidir. Buna rağmen kompozisyon, izleyicide güçlü bir direniş duygusu uyandırmaktadır. Mansour, direniş doğrudan çatışma sahneleri üzerinden kurmak yerine, toprağa bağlılık ve yaşamın sürdürülmesi üzerinden görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerinde direnişin birincil olarak mücadele anlarıyla sınırlı olmadığını, gündelik yaşamın içinde varlığını sürdüren kültürel bir tutum olarak ele alındığını göstermektedir. Bu yönüyle *Olive Tree (Tree of Life)*, Filistin sanatında zeytin ağacını sadece doğal bir unsur olarak değil, kimlik, aidiyet ve tarihsel belleği bir araya getiren güçlü bir görsel simge olarak değerlendirmeye olanak sağlamaktadır.



Görsel 5. Sliman Mansour, Harvest (Olive Harvest / Palestinian Harvest), 1973, T.Ü.Y.B.

Sliman Mansour'un *Harvest (Olive Harvest / Palestinian Harvest)* adlı çalışması (Görsel 5), zeytin hasadını Filistin toplumunun gündelik yaşamı, ortak emeği ve kültürel sürekliliği üzerinden ele almaktadır. Kompozisyonun merkezinde birlikte zeytin sepeti taşıyan iki kadın figürü bulunmaktadır. Figürlerin her iki yanında düzenli aralıklarla yerleştirilen zeytin ağaçları kompozisyona dengeli bir kurgu kazandırmaktadır. Ağaçların ritmik dizilişi ile kadınların merkezde konumlandırılması, izleyicinin dikkatini doğrudan hasat sahnesine yöneltmektedir. Resimde betimlenen hasat, tarımsal bir etkinliğin ötesinde toplumsal yaşamın önemli bir parçası olarak ele alınmıştır. Filistin'de zeytin toplama, toprağa bağlılığın, aile dayanışmasının ve ortak üretim kültürünün kuşaktan kuşağa aktarıldığı geleneklerden biridir (Issa, 2012; Peteet, 2005). Kadınların sepeti birlikte taşıması da bu ortak emek anlayışını güçlendirmektedir. Amiry ve Riwaq'ın (2006) belirttiği gibi zeytin hasadı, ekonomik değerinin yanında toplumsal birlikteliği pekiştiren kültürel bir pratiği de temsil etmektedir.

Kadın figürlerinin giysilerinde görülen geleneksel tatreez işlemleri, kompozisyonun en dikkat çekici ayrıntılarından. Bu motifler, bölgesel kimliği ve kültürel aidiyeti yansıtan görsel göstergeler olarak okunabilir. Goodman'ın (1976) sanatı bir semboller sistemi olarak ele alan yaklaşımı dikkate alındığında, bu desenlerin dekoratif amaçla kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Edward Said'in (1978) temsil tartışmaları açısından bakıldığında ise yerel giysiler ve işlemler, dışarıdan üretilen Filistin imgelerine karşı içeriden kurulan bir kimlik anlatısına dönüşmektedir. Hall'un (1997) kültürel kimlik yaklaşımı da bu yorumu desteklemektedir. Hall'a göre ortak semboller ve paylaşılan deneyimler, kimliğin görünür hale gelmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir.

Kompozisyonda kullanılan renkler, hasat sahnesinin sıcak ve doğal atmosferini desteklemektedir. Toprak tonlarının ağırlıkta olduğu renk düzeni, kadın figürleri ile zeytin ağaçları arasında görsel bir bütünlük oluşturmaktadır. Arka planın sade bırakılması dikkatin doğrudan figürlere yönelmesini sağlamaktadır. Ağaçların düzenli biçimde tekrar edilmesi ise üretimin sürekliliğini ve toprağa bağlı yaşam anlayışını güçlendiren bir ritim oluşturmaktadır. Mansour bu eserinde gündelik yaşamdan seçtiği bir sahneyi tarihsel ve kültürel göndermelerle zenginleştirmektedir. Hasat, emek, dayanışma ve aidiyet aynı kompozisyon içinde bir araya gelmekte; böylece zeytin toplama eylemi, Filistin toplumunun kültürel belleğini ve toprakla kurduğu ilişkiyi simgeleyen güçlü bir anlatıya dönüşmektedir.

Sonuç

Bu araştırma, Sliman Mansour'un resimlerinde direnişin hangi görsel unsurlar aracılığıyla temsil edildiğini incelemiştir. İncelenen eserler, sanatçının direnişi doğrudan savaş, çatışma ya da şiddet görüntüleri üzerinden anlatmadığını göstermektedir. Bunun yerine gündelik yaşamdan seçilen figürler, kırsal yaşam, emek, aile, zeytin ağacı ve Kudüs gibi simgeler üzerinden ortak bir görsel anlatı kurulmaktadır. Böylece direniş, belirli bir tarihsel olaya verilen anlık bir tepki olarak değil, kültürel kimliği koruyan ve gündelik yaşam içinde sürdürülen bir varoluş biçimi olarak ele alınmaktadır. Mansour'un resimlerinde öne çıkan bir diğer özellik, beden ile toprak arasında kurulan güçlü ilişkidir. Figürler çoğu zaman toprağa temas eden, onu taşıyan ya da onunla bütünleşen bir yapı içinde resmedilmektedir. Bu yaklaşım, toprağın fiziksel bir çevrenin ötesinde aidiyetin, belleğin ve kimliğin görsel karşılığı olarak ele alındığını ortaya koymaktadır. Benzer biçimde Kudüs, zeytin ağacı, hasat ve geleneksel kırsal yaşam unsurları da tek başına kullanılan simgeler değildir. Bu öğeler birlikte değerlendirildiğinde Filistin toplumunun tarihsel deneyimini, kültürel belleğini ve toplumsal dayanışmasını görünür kılan bütüncül bir anlam sistemi oluşturmaktadır.

Araştırma, Mansour'un direnişi bireysel kahramanlık anlatıları üzerinden kurmadığını da göstermektedir. Eserlerde yer alan figürlerin çoğu anonimdir ve belirli kişileri temsil etmekten çok toplumsal bir kimliği yansıtmaktadır. Bu tercih, direniş düşüncesini bireysel mücadeleden uzaklaştırarak ortak yaşam, emek, üretim ve kültürel süreklilik eksenine taşımaktadır. Bu yönüyle sanatçının resimleri, direnişi gündelik yaşamın içinde yeniden üretilen kültürel bir pratik olarak ele almaktadır. Sonuç olarak Mansour'un resimleri, Filistin toplumunun tarihsel deneyimini sembolik bir görsel dil aracılığıyla yorumlamaktadır. Sanatçı, gündelik yaşamın sıradan unsurlarını kültürel kimlik, tarihsel bellek ve aidiyet düşüncesini taşıyan görsel göstergelere dönüştürmektedir. Bu çalışma, Mansour'un resimlerinde direnişin görsel olarak nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Farklı Filistinli sanatçıların eserleri üzerinde yapılacak karşılaştırmalı araştırmalar, direniş temasının çağdaş Filistin sanatındaki farklı yansımalarının daha kapsamlı biçimde incelenmesine olanak sağlayabilir.

Yazar katkısı / Author contribution

Yazar çalışmanın tamamından sorumludur / The author is responsible for the entire work.

Finansman ve teşekkür / Funding and acknowledgements

Uygulanamaz / Not applicable.

Çıkar çatışması / Disclosure statement

Potansiyel çıkar çatışması yoktur / The author report there are no competing interests to declare.

Etik kurul beyanı / Ethics committee declaration

Uygulanamaz / Ethics committee declaration not applicable

Yapay zeka beyanı / Artificial intelligence declaration

Üretken yapay zeka desteği yoktur/kullanılmamıştır / No generative artificial intelligence support was used in the preparation of this study.

Veri erişilebilirliği / Availability of data

Uygulanamaz / Data sharing not applicable.

Orcid

Mahmut Özkan  <https://orcid.org/0000-0001-6426-6754>

Kaynakça

- Amiry, S., & Riwaq. (2006). *Olive harvest: An annual ritual and celebration*. Riwaq Centre for Architectural Conservation.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Boudaghi, Z. (2024). An iconographical study of *The Palestinian Family* painting by Sliman Mansour. *Quarterly Art of Studies Advanced (Mutaleat-e Honar-e Ali)*, 6(12), 95–122.
- Boullata, K. (2009). *Palestinian art: From 1850 to the present*. Saqi Books.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40.
- Bulut, Ş. (2020). Geçmişten günümüze sanat ve siyaset arasındaki diyalog. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), 47–56.
- Cassirer, E. (1944). *An essay on man*. Yale University Press.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The basics* (2nd ed.). Routledge.
- Çevik, K. S. (2020). Sanatsal intifada: Bir işgalin anatomisi / Filistin. *İdil Dergisi*, 9(73), 1363–1378. <https://doi.org/10.7816/idil-09-73-08>
- Çevik, N. (2020). Sanat eserlerinin sosyolojik bağlamı üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(74), 1363–1372.
- Faulkner, S. (2014). İsrail/Filistin ve görünürlük politikası. İçinde A. Kuryel & B. Özden Fırat (Ed.), *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik* (ss. 325–353). İletişim Yayınları.
- Gidiş, P. A. (2025). Sınırları aşan bir direniş aracı: Filistin'in sesini sanatla dünyaya duyurmak. *ESAM Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 143–170.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2nd ed.). Hackett Publishing.
- Greenberger, A. (2024). Palestinian artist Samia Halaby speaks out after Indiana University cancels retrospective. *ARTnews*.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications.
- Issa, R. (2012). Palestinian identity and olive harvest traditions. *Journal of Palestine Studies*, 41(3), 52–67.
- Khalidi, R. (1997). *Palestinian identity: The construction of modern national consciousness*. Columbia University Press.
- King, J. (2007). *Modern art in the Arab world: Primary documents*. Museum of Modern Art.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lionis, H. (2016). No laughing matter: Picasso in Palestine. In *Contemporary art in the Middle East: Regional interactions with global art worlds* (pp. 269–286). I.B. Tauris.
- Maan. (2024). *Indiana University cancels Samia Halaby retrospective over social media posts*. <https://www.maannews.net/>
- Morelli, A. (2024). *The art world's response to Gaza: Cancellations, protests and the Venice Biennale*. Middle East Eye.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. University of Chicago Press.

- Peteet, J. (2005). *Landscape of hope and despair: Palestinian refugee camps*. University of Pennsylvania Press.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). SAGE Publications.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Said, E. W. (1994). *Culture and imperialism*. Vintage Books.
- Sharp, S. (2024). Samia Halaby's canceled retrospective finds a new home at Michigan State University. *ARTnews*.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Mansour, S. (n.d.). *Camel of hardship* [Painting]. DAF Beirut.
<https://dafbeirut.org/collection/sliman-anis-mansour/jamal-al-mahamel-iii-camelcarrier-hardships> (Erişim tarihi: 10 Ocak 2026).
- Görsel 2. Mansour, S. (2009). *Mother and child with Jerusalem* [Painting]. Sliman Mansour.
<https://slimanmansour.com/product/mother-and-child-2009/> (Erişim tarihi: 10 Ocak 2026).
- Görsel 3. Mansour, S. (n.d.). *Intifada (Resistance composition)* [Painting]. Zawyeh Gallery.
<https://zawyeh.net/palestinian-art-resilience-and-inspiration/> (Erişim tarihi: 10 Ocak 2026).
- Görsel 4. Mansour, S. (2021). *From the river to the sea* [Painting]. Sliman Mansour.
<https://slimanmansour.com/product/from-the-river-to-the-sea-2021/> (Erişim tarihi: 10 Ocak 2026).
- Görsel 5. Mansour, S. (n.d.). *Harvest (Olive harvest / Palestinian harvest)* [Painting]. Zawyeh Gallery.
<https://zawyeh.store/product-category/limited/sliman-mansour/> (Erişim tarihi: 10 Ocak 2026).