

İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
SANAT, TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ

# manifest'ou

2. ULUSLARARASI SANAT VE TASARIM SEMPOZYUMU

10-11-12  
MART 2026

GÜNDELİK HAYAT:  
SANAT VE TASARIMDA  
GÜNDELİK OLANIN ESTETİĞİ VE POLİTİKASI



— İSTANBUL —  
OKAN ÜNİVERSİTESİ

**İstanbul Okan Üniversitesi**  
**Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi**

**Manifest'OU 2. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu**  
**Tam Metin Kitabı**

*Istanbul Okan University, Faculty of Art, Design and Architecture*  
*Full Text Book of Manifest'OU 2nd International Art and Design Symposium*

**Eser Adı / Title:**

**Manifest'ou 2. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Tam Metin Kitabı**

*Full Text Book of the Manifest'OU 2nd International Art and Design Symposium*

**Yayıncı / Publisher:**  
**İstanbul Okan Üniversitesi**

**Adres / Address:**  
**Tepeören Mah., Tuzla Kampüsü 34959 Tuzla/İstanbul**

**ISBN:**  
**978-605-5899-81-3**

**Yayına Hazırlayanlar / Prepared By:**

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu  
Dr. Öğr. Üyesi Eda Çekil Konrat  
Dr. Öğr. Üyesi Gizem Yücelen  
Dr. Öğr. Üyesi İrem Ceylan Engin  
Dr. Öğr. Üyesi Kamile Öztürk Kösençig  
Dr. Öğr. Üyesi Melody Safarkhani  
Dr. Öğr. Üyesi Özgün Arın  
Dr. Öğr. Üyesi Pelin Özyol  
Arş. Gör. Ayşe Tuğçe Balaban  
Arş. Gör. İlayda Pınarlı  
Arş. Gör. Tuğçe Günaydın Sinir

**Kapak ve Grafik Tasarım / Cover and Graphic Design:**  
Dr. Öğr. Üyesi Pelin Özyol

**Grafik Uygulama ve Dizgi / Graphic Application & Typesetting:**  
Arş. Gör. Zehra Selen Sert  
Arş. Gör. Didem Toy

**Elektronik Yayın Formatı / Digital Publication Format:**  
Pdf

**Yayınlanma Tarihi / Date of Publication:**  
18.05.2026

© Her hakkı saklıdır. Bu kitabın tamamı ya da bir kısmı, yazarlarının izni olmaksızın, elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz. Bu kitaptaki bilgilerin her türlü sorumluluğu yazarına aittir.

**İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
SANAT, TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ**

İSTANBUL OKAN UNIVERSITY  
FACULTY OF ART, DESIGN AND ARCHITECTURE

**MANİFEST'OU  
2. ULUSLARARASI SANAT VE TASARIM SEMPOZYUMU  
“GÜNDELİK HAYAT: SANAT VE TASARIMDA GÜNDELİK OLANIN ESTETİĞİ  
VE POLİTİKASI”**

**MANİFEST'OU  
2<sup>ST</sup> INTERNATIONAL ART AND DESIGN SYMPOSIUM**  
*“EVERYDAY LIFE: THE AESTHETICS AND POLITICS OF THE QUOTIDIAN IN ART AND DESIGN”*

**TAM METİN KİTABI**

*FULL TEXT BOOK*

**10-11-12 MART 2026**

*10-11-12 MARCH 2026*

[www.okan.edu.tr/manifestou/](http://www.okan.edu.tr/manifestou/)

**ONURSAL BAŞKAN***HONORARY CHAIR*

:

Prof. Dr. Güliz Muğan

**DÜZENLEME KURULU BAŞKANI***CHAIR OF THE ORGANIZING COMMITTEE*

:

Prof. Mehmet Reşat Başar

**DÜZENLEME KURULU***ORGANIZING COMMITTEE*

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Eda Çekil Konrat

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gizem Yücelen

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İrem Ceylan Engin

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Kamile Öztürk Kösençioğlu

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Melody Safarkhani

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özgün Arın

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Pelin Özyol

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Arş. Gör. İlayda Pınarlı

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Arş. Gör. Tuğçe Günaydın Sinir

:

İstanbul Okan Üniversitesi

**BİLİM KURULU***SCIENTIFIC COMMITTEE*

Prof. Arif Can Güngör

:

İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr. Behiye Işık Aksulu

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Prof. Dr. Çiğdem Kaya

:

İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Demet İrklı Eryıldız

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Prof. Dr. Emre Aysu

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Prof. Dr. Evangila Şarlak

:

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Fuat Akdenizli

:

Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Gordana Vrencoska

:

European University Skopje

Prof. He Sien

:

Chengdu Academy of Academy of Fine

Prof. İdil Akbostancı

:

Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail Tetikçi

:

Bursa Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Nermin Saybaşıllı

:

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Oğuz Makal

:

Beykent Üniversitesi

Prof. Dr. Rifat Şahiner

:

Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Safiye Başar

:

Kocaeli Üniversitesi

Prof. Dr. Sevgi Avcı

:

Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Vladimer Asatiani

:

Tbilisi State University

Doç. Dr. Atilla Cengiz Kılıç

:

Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Deniz Ekmekçioğlu

:

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil Kara

:

Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Dilek Tunalı,

:

Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Elif Dastarlı

:

Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Elif Tekin Gürgen

:

Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Fatma Yelda Gezicioğlu

:

Tarsus Üniversitesi

Doç. Dr. Fehime Yeşim Gürani

:

Çukurova Üniversitesi

Doç. Füsün Çövenoğlu

:

Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Naci Madanoğlu

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Doç. Dr. Nergis Ataç

:

İstanbul Okan Üniversitesi

Associate Prof. Roberto Liberti

:

Università Vanvitelli

Doç. Dr. Sabire Soytok	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas	:	İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Vildan Tok Dereci	:	Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Alper Mazman	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Batu Bozoğlu	:	Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Asst. Prof. Burim Ukici	:	Universiteti i Tetovës
Asst. Prof. Celia Figueiredo	:	Evore University
Dr. Öğr. Üyesi Dilek Tina Winchester	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Zübeyde Aklar	:	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ece Arıhan	:	Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Sel	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatoş Su Özkarataş	:	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güneç Özayten	:	Kafkas Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hayri Ağan	:	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlkay Gök	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek Şenel Özayten	:	Kafkas Üniversitesi
Dr. Johannis Tsoumas	:	University of West Attica
Dr. Öğr. Üyesi Mira Elif Demirhan	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Asst. Prof. Moutushi Chakraborty	:	Amity University Kolkata
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mürteza Fidan	:	Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Şentürk	:	İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pinar Boztepe Mutlu	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Pinar Çevikayak Yelmi	:	University of Leeds
Dr. Öğr. Üyesi Sema Yalçın	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Yılmaz	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sinan Savaş	:	İstanbul Okan Üniversitesi

**ANA KONUŞMACILAR:***KEYNOTE SPEAKERS*

Prof. Dr. Marcus Graf	:	Akademisyen, Küratör Academician, Curator
-----------------------	---	--

**DAVETLİ KONUŞMACILAR***GUEST SPEAKERS*

Kurtul Erkmen	:	Yüksek Mimar, AURA İSTANBUL Kurucu Üyesi ve Yönetim Kurulu Başkanı Architect, Founding Member and Chair of the Board of AURA Istanbul
Merve Gedik	:	İBB Kent Tarihi, Tanıtım Ve Turizm Dairesi Başkanlığı Kültür Varlıkları Projeler Müdürü Director of Cultural Heritage Projects, Department of City History, Promotion and Tourism, Istanbul Metropolitan Municipality

- Şeyda Çetin : Küratör (Meşher)  
Curator (Meşher)
- Füsun Ertuğ : Kadın Eserleri Kütüphanesi ve  
Bilgi Merkezi Vakfı Kurucu  yesi  
Founding Member of The Women's Library  
and Information Centre Foundation (WLICF)
- Yasemin  zcan : Sanatçı  
Artist
- Yıldız  zt rk : Akademisyen, Küratör  
Academician, Curator

## ÇAĞRI METNİ

İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi tarafından hibrit olarak düzenlenecek Manifest'ou 2. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu, bu yıl "Gündelik Hayat" başlığı etrafında 21. Yüzyılda sanat ve tasarım disiplinlerinde gündelik olanın nasıl ele alındığını, temsil edildiğini ve dönüştürüldüğünü tartışmaya açmayı amaçlamaktadır.

Gündelik hayat, çoğu zaman sıradan, önemsiz ya da görünmez kabul edilse de toplumsal yapının, kültürel kodların ve bireysel deneyimlerin en yoğunlaştığı alandır. Rutinler, alışkanlıklar, gündelik nesnelere ve mekânlar yalnızca işlevsel olmaktan öte, estetik, politik ve kültürel anlamların taşıyıcısıdır. Bu bağlamda sanat ve tasarım, gündeliği görünür kılan, dönüştüren ve ona yeni anlamlar yükleyen güçlü araçlar olarak öne çıkar.

Gündelik hayat, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal teorisinin ve sanatın önemli tartışma alanlarından biri olmuştur. Henri Lefebvre, gündelik olanı modern kapitalist toplumun en görünmez ama en belirleyici alanı olarak tanımlarken; Sitüasyonist Enternasyonal gündeliği, bireyleri edilgen tüketicilere dönüştüren mekanizmaların aşılması gereken bir sahne olarak yaratıcı eylemlerle gündeliği dönüştürme stratejileri geliştirmiştir.

Sanat ve tasarım disiplinleri, gündeliği yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda dönüştüren alanlardır. Sıradan nesnelere sanatın taşınması, gündelik eylemleri estetik bir performansa dönüştürmesi ya da tasarımda gündelik nesnelere biçim, işlev ve anlam bakımından yeniden kurgulanması, gündeliğin estetik, politik ve kültürel boyutlarını gözler önüne serer.

Sanatsal üretim pratiklerinde gündelik hayat nasıl ele alınır ve tartışmaya açılır?

Gündelik pratiklerin içinde sanat bir direniş yöntemine dönüşebilir mi?

Sıradan ve görünmez olan sanat ve tasarım aracılığıyla nasıl görünür kılınır?

Beden ve eylem üzerinden gündelik yaşamın performatif boyutları sanat ve tasarım pratiklerinde nasıl ifade edilebilir?

Gündelik nesnelere, mekânların ve pratiklerin tasarımla yeniden kurgulanışı kültürel ve toplumsal dönüşüme nasıl katkı sağlayabilir?

Gündelik yaşam içerisinde alışlagelen insan ve mekân ilişkilerinin tasarım öğeleri ile sorgulanması bireysel ve kolektif algılamada yeni açılımlar sağlayabilir mi?

Gündelik yaşantıda yer edinen veya temsil edilen sanat eserleri, toplumun kültürel ve estetik değerlerine ne ölçüde etki eder ve bu etkiler yeni üretimlerin şekillenmesinde öncü olabilir mi?

Gündelik rutinlerin sanatsal deneyimlerle kesişimi, çevresel farkındalığın gelişiminde stratejik bir rol üstlenebilir mi?

Dijitalleşme, gündelik hayatın deneyimlenme biçimlerini nasıl dönüştürmektedir ve bu dönüşüm sanat ve tasarım alanlarına nasıl yansımaktadır?

Bu ve benzeri soruları tartışmaya açacak olan Manifest'ou 2. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu, gündelik hayatın 21. Yüzyılda sanat ve tasarımda nasıl temsil edildiği, nasıl dönüştürüldüğü ve hangi estetik, kültürel, politik ya da toplumsal soruları açığa çıkardığı üzerine düşünen akademisyenler, sanatçılar ve tasarımcıları; bu tartışmaya katılmaya davet eder.

## CALL FOR PAPERS

The Manifest'ou 2nd International Art and Design Symposium, organized by Istanbul Okan University Faculty of Art, Design and Architecture, will be held both in person and online. This year, under the theme "Everyday Life," the symposium aims to open a discussion on how the everyday is addressed, represented, and transformed within the art and design disciplines of the 21st century.

Although often considered mundane, trivial, or invisible, everyday life constitutes the sphere where social structures, cultural codes, and personal experiences most intensely converge. Routines, habits, objects, and spaces extend far beyond mere functionality; they carry aesthetic, political, and cultural significance. In this sense, art and design emerge as powerful instruments that make the everyday visible, transform it, and imbue it with new meanings.

Since the second half of the twentieth century, everyday life has been a crucial site of inquiry in both social theory and artistic practice. Henri Lefebvre identified the everyday as the most invisible yet decisive domain of modern capitalist society, while the Situationist International developed strategies of creative action to subvert the mechanisms that turn individuals into passive consumers, thus transforming the quotidian into a space of resistance and invention.

Art and design, therefore, do more than represent daily life—they actively reshape it. From bringing ordinary objects into the realm of art, to turning everyday gestures into aesthetic performances, or reimagining familiar objects in terms of form, function, and meaning, these practices reveal the aesthetic, political, and cultural dimensions embedded in the everyday.

### Guiding Questions

How is everyday life approached and critically engaged within artistic practices?

Can art become a method of resistance within daily routines?

How might the ordinary and the invisible be rendered visible through art and design?

In what ways can the performative dimensions of daily life—embodied in gesture and action—be articulated through art and design?

How can the reconfiguration of everyday objects, spaces, and practices through design contribute to cultural and social transformation?

Might re-examining the conventional relationships between people and spaces through design foster new perspectives in both individual and collective perception?

To what extent do artworks that inhabit or represent everyday life shape cultural and aesthetic values, and can such influences serve as catalysts for future artistic production?

Could the intersections of daily routines and artistic experience play a strategic role in fostering environmental awareness?

How does digitalization alter the experience of everyday life, and what implications does this shift hold for art and design practices?

Manifest'ou 2nd International Symposium on Art and Design invites scholars, artists, and designers to engage with these and related questions. Together, we will reflect on how everyday life is represented, reimagined, and transformed within art and design in the 21st century, and what aesthetic, cultural, political, and social questions emerge from these engagements.

**SEMPOZYUM PROGRAMI / SYMPOSIUM PROGRAM****10 MART 2026 - SALI / MARCH 10 2026 - TUESDAY**Bekir Okan Konferans Salonu | *Bekir Okan Conference Hall***10:00-10:20****AÇILIŞ KONUŞMALARI / OPENING SPEECHES****Prof. M. Reşat Başar**Manifest'OU 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Düzenleme Kurulu Başkanı  
*Manifest'OU 1st International Art and Design Symposium Organizing Committee Chairman***Prof. Dr. Güliz Muğan**İstanbul Okan Üniversitesi Rektörü, Manifest'OU 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Onursal Başkanı  
*Rector of Istanbul Okan University, Manifest'OU 1st International Art and Design Symposium Honorary President***10:20 - 10:50****ANA KONUŞMACI / KEYNOTE SPEAKER****Prof. Dr. Marcus Graf:** Akademisyen, Küratör | *Academician, Curator*  
**Art and the Politics of Everyday Life****11:00 - 12:15****OTURUM 1 / SESSION 1**Bekir Okan Konferans Salonu | *Bekir Okan Conference Hall***MODERATÖR:** *Dr. Öğr. Üyesi Alper Mazman*

- Türkiye Güncel Sanatında Bir Üretim Aracı Olarak Gazetenin Kullanımı  
Dr. Öğr. Ü. Borga Kantürk
- Gündelik Hayat Taktikleri Olarak Seyyar Sanat Üretimi: Artist-in-Residence Örneği  
Arş. Gör. Levent Ayata
- Vernaküler Fotoğrafların Enstalasyon Nesnesine Dönüşümü: Erik Kessels Örneği (1966-)  
Arş. Gör. Zehra Selen Sert, Doç. Dr. Burcu Böcekler

**11:00 - 12:15****OTURUM 1 / SESSION 1**Salon A - Mimar Sinan Konferans Salonu | *Mimar Sinan Conference Hall***MODERATÖR:** *Doç. Dr. Nergis Ataç*

- Algoritmik Toplumda Post-Antroponimik Kimlik Kurgusu: ss21.art  
Prof. Dr. Merve Güven Özkerim, Nazlı Öztürkmen
- Yüz'e Bir Bakış: Beyaz Duvar-Kara Delik  
Emel Özcan Çetiner, Prof. Dr. Rifat Şahiner
- Tekrarın Ritüele Dönüşümü: Çağdaş Sanat ve Tasarım Üretiminde Performatif Sürekliliğin Hatırlanması  
Dr. Öğr. Ü. Gayem Doğan

**14:30-15:45****OTURUM 2 / SESSION 2***MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Özlem Çiçek Ünal*

- Tuhaf Yakınlık: Google Street View'dan Sokak Köpeklerine Bakmak  
Öğr. Gör. Kadir Kayserilioğlu
- Gündelik Mekânın Dijital Sanat ile Yeniden İnşası: Hakan Yılmaz'ın "Galata Düşleri" Projeksiyon Mapping Örneği  
Öğr. Gör. Büşra Şahin
- İstanbul Modern: Arketip, Kentsel Hafıza Ve Gündelik Hayatın Estetik-politik Mekansal Okuması  
H. Tuğçe Tekin Demirer, Arş. Gör. Betül Bilgehan Dulkadiroğlu, Doç. Dr.Mehtap Özbayraktar

**11:00 - 12:15****OTURUM 1 / SESSION 1**

SALON B - Osman Hamdi Konferans Salonu | Osman Hamdi Conference Hall

*MODERATÖR: Doç. Dr. Nergis Ataç*

- Temel Tasarım Eğitiminde Deneysel Öğrenme ve Oyunlaştırma: Gündelik Yaşamın Öğrenme Alanı Olarak Kullanımı  
Eda Nur Taylan, Doç. Dr. Erol Çitçi
- Gündelik Mekânın Soyutlanması: Temel Tasarım Eğitiminde Nokta, Çizgi ve Leke Üzerinden Siyah-Beyaz Mekânsal Okumalar  
Öğr. Gör. Eser Kasapoğlu Gesoğlu
- Gündelik Hayat, Tasarım ve Yapay Zekâ: İç Mimarlık Eğitiminde Dönüşen Pratikler  
Öğr. Gör. Didem İçen, Doç. Dr. Feride Pınar Arabacıoğlu

**13:00 - 13:50****OTURUM 2 / SESSION 2***MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Meltem Ezel Çırpı*

- Kanaviçe: Gündelik Hayatta Performatif Örüntüler ve Spekülatif Bir Yüzey Tasarımı  
Öğr. Gör. Hadiye Özdemir
- Osmanlı'da Kadın Tepeliklerinin Mezar Taşlarına Yansıması: Gündelik Hayatın Estetik ve Politik Temsilleri  
Öğr. Gör. Hande Yılmaz

**14:05 - 14:55****OTURUM 3 / SESSION 3***MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Yasmine Tira*

- Daily Lifestyle Routine of a Maithil Brahmin: Through the Lens of Arts, Crafts and Culture  
Prof. Dr. Santosh Kumar Jha

- Drawing the Everyday: Photogrammetry, Digital Twins and Transformation  
Dr. Joe Graham, Dr. Sevcan Ercan

## ÇEVİRİMİÇİ / ONLINE

10:00-11:40

### OTURUM 1 / SESSION 1

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Fatih Sel

- Sergileme ve Üretim Alanı Olarak 'Ev'  
Dr. Öğr. Ü. Merve Denizci
- Eylemle Tasarlamak, Mekanın Performatif Estetiği  
Fırat Sırma
- Görünmeyenin Estetiği: Gündelik Hayatın Janr Resmi Üzerinden Sanatsal Temsili  
Lütfiye Seda Şişlioğlu
- Kilitbahir'de Yakup Bey ve Kırklar Hamamlarının Gündelik Hayat Bağlamında Analizi  
Gizem Nur Eçilmez, Dr. Öğr. Ü. Uzak Yergün

### OTURUM 2 / SESSION 2

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Fatih Sel

- Tüketim Kültüründe Sürreal Sanat Pratiklerinin Modayı Dönüştürmesi: Sanatçı-Marka İş Birlikleri  
Beza Tutku Emen Bektaş, Doç. Dr. Selma Karaahmet Balcı
- Gündelik Giyim Sessiz Dili  
Dr. Öğr. Ü. Cihan Bahar

### OTURUM 3 / SESSION 3

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Mira Elif Demirhan

- Mona Hatoum Eserlerinde Gündelik Nesnelere Dönüşümü  
Yakup Dursun
- Gündelik Olanın Estetiği: Neşe Erdok'un Resimlerinde Günlük Yaşam  
Dr. Öğr. Ü. Serap Akbaş
- Ekolojik Kırılganlık ve Gündelik Hayat: Fotoğrafın Tanıklığı ve Hafızası  
Dr. Öğr. Ü. Pınar Boztepe Mutlu

### OTURUM 4 / SESSION 4

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Mira Elif Demirhan

- Out-Of-Map. Public Space Between Process, Project, and Praxis  
Cecilia De Marinis, Dorotea Ottaviani
- Rituals of Self-Care: Reframing Body Politics in the Everyday  
Vanya Jain
- Living Participation: An Autoethnography of Everyday Practice in Co-Design Workshop Series  
Savira Aristi

11 MART 2026 - ÇARŞAMBA / MARCH 11 2026 - WEDNESDAY

10:00 - 11:15

**OTURUM 1 / SESSION 1**

Mimar Sinan Konferans Salonu | *Mimar Sinan Conference Hall*

**MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Başak Özkendirici**

- Görsel Manipülasyon Çağında Sanatın Direniş Stratejilerine Eleştirel Bir Yaklaşım  
Yakup Dursun
- Yırtık, Kirli ve Geçici: Burhan Doğançay Resimlerinde Gündelik Olanın Arkeolojisi  
Laçın Hazal Karadağ
- Dijitalleşme ve Gündelik Hayatın Yeniden Deneyimlenmesi: Sanat ve Tasarım Pratiklerinde  
Dönüşen Algılar  
Aysima Can

11:30 - 12:20

**OTURUM 2 / SESSION 2**

**MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Sema Yalçın**

- Anadolu'da Tamir Kültürü: Tekstil Ürünlerinde Bakım, Uzun Süreli Kullanım ve Estetik Devamlılık  
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas
- Yırtık, Kirli ve Geçici: Burhan Doğançay Resimlerinde Gündelik Olanın Arkeolojisi  
Laçın Hazal Karadağ
- Gündelik Yaşam Nesnelерinin Tasarıma Dönüşümü: Sürdürülebilirlik Odaklı İleri Dönüşüm Örnekleri  
Dr. Öğr. Ü. Havva Meryem İmre

13:05 - 14:45

**OTURUM 3 / SESSION 3**

**MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Yılmaz**

- Marka Sadakati Bağlamında Reklamlarda Kültürel ve Duygusal Öğelerin Kullanımı  
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas - Ozan Çuhadaroğlu, Dr. Öğr. Ü. Mukaddes Çetin Büyüktunca
- Sosyal İnovasyon Bağlamında Sanat ve Grafik Tasarım Pratikleri  
Aylin Özkan Neçiş
- Kentsel Yönlendirme Tasarımlarında Görsel Tutarlılık ve Kimlik Sorunu: Burdur Şehir Merkezi  
Seray Kesginer, Dr. Öğr. Ü. Ozan Güvendi
- Gazete Tasarımında Boşluk Kullanımı ve Görsel Kimlik: Sabah ve Libération Karşılaştırması  
Arş. Gör. Ayşegül, Akbulut, Doç. Sevgi Arı

11:00-12:15

**OTURUM 1 / SESSION 1**

Osman Hamdi Konferans Salonu | *Osman Hamdi Conference Hall*

**MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Burak Kaplan**

• Rafadan Tayfa Animasyon Dizisinde Gündelik Hayat ve Kültür Aktarımının İncelenmesi  
Serhan Tan

• Sinema Endüstrisinde Deepfake Teknolojisinin Kullanımı: Olanaklar ve Etik Sorunlar  
Mesut Batuhan Çankır

• Ludik Ritüel Örneği Olarak Dijital Oyunlarda Arınma, Döngü ve Enerji Estetiği Üzerine  
Bir İnceleme

Doç. Dr. Begüm Aylin Önder, Dr. Öğr. Ü. Gonca Makbule Koyuncu

13:00 - 14:15

**OTURUM 2 / SESSION 2**

**MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Damla Taymaz**

• Çok seslendirilmiş İki Türkü Üzerine Bir Performans Değerlendirmesi  
Doç. Dr. Naci Madanoğlu

• Modern Dansta Gündelik Bedenin Temsili: Mats Ek'in Apartment Eseri Üzerine Bir İnceleme  
Arş. Gör. Beste Erdem

• Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler Oyununda Gündelik Hayat ve Politik Sıradanlık  
Arş. Gör. Pelin Sarıkaya

**ÇEVİRİMİÇİ / ONLINE**

10:00-11:15

**OTURUM 1 / SESSION 1**

**MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Ceyhan İlsever**

• Bozulmanın Gündeliği: Vaporwave'den Yeni Medya Sanatına Dijital Arkeoloji ve Glitch Estetiği  
Öğr. Gör. Dr. Yeşim Ercümenciler

• Gündelik Rutinlerin Sanatsal Deneyimle Kesişimi: Spiral Jetty, Entropi ve Dijitalleşmenin Çevresel  
Algıya Etkisi

Alev Cınbarcı

• Instagram'da Sanat İzleme Pratiği: Gündelik Dijital İçeriklerin Sanat Deneyimini Dönüştürmesi ve  
Kurumların Buna Uyum Stratejileri

Dr. Öğr. Ü. Yaşar Özrili, Dr. Ayşenur Sezgin Özrili

11:15- 12:30

**OTURUM 2 / SESSION 2**

MODERATÖR: Doç. Dr. Seyhan Yardımlı

- Ekran Temelli Gündelik Görsel Deneyimin Fotoğrafik Kadraj Tercihlerine Etkisi  
Merve Aydar
- Zepeto'da Gündelik Hayatın Dijital Temsili: "Metaverse"te Avatar Estetiği ve Dijital Moda  
Dr. Serpil Samur
- YüzeYden Deneyime: Kitap Kapağı Tasarımlarında Çok Duyulu Etkileşim  
Alper Bulut, Doç. Dr. Ekin Boztaş

13:00 - 14:4

**OTURUM 3 / SESSION 3**

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Sevil Alp

- Eskiz'den Prompt'ta: Tasarım Kavramının Dönüşümü  
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Şen Atiker
- Veri-Hayaleti: Post-Endüstriyel Atıkların ve Akustik İzlerin Dijital Biyosferde Çözünmesi ve Yeniden Doğuşu  
Gözde Betülay Yorulmaz
- Gündelik Emeğin Dijital Estetizasyonu: Simülasyon Oyunlarının Yükselişi  
Arş. Gör. Abdullah Raşid Gün
- Dijital Gündeliklik: Instagram'da Mekânın Estetik ve Kültürel Temsili  
Arş. Gör. Büşra Topdağı Yazıcı, Arş. Gör. Nuran İrapoğlu

12 MART 2026 - PERŞEMBE / MARCH 12 2026 - THURSDAY

**MÜZE GAZHANE T ATÖLYE / GAZHANE MUSEUM**

10:00 - 12:00

**İstanbul'da Gündelik Hayatın İnşası: Mekân, Tasarım ve Temsil**

*The Construction of Everyday Life in Istanbul: Space, Design and Representation*

MODERATÖR: Öğr. Gör. Cemal Çağdaş Erol

**KURTUL ERKMEN**

Yüksek Mimar, AURA İSTANBUL Kurucu Üyesi ve Yönetim Kurulu Başkanı  
*Architect, Founding Member and Chair of the Board of AURA Istanbul*

**MERVE GEDİK**

İBB Kent Tarihi, Tanıtım Ve Turizm Dairesi Başkanlığı Kültür Varlıkları Projeler Müdürü  
*Director of Cultural Heritage Projects, Department of City History, Promotion and Tourism, Istanbul Metropolitan Municipality*

**ŞEYDA ÇETİN**

Küratör (Meşher)  
*Curator (Meşher)*

**10:00 - 12:00**

**Gündeliğin Görsel Politikası: Feminizm, Hafıza ve Sanat**

*The Visual Politics of the Quotidian: Feminism, Memory and Art*

*MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Eda Çekil*

**FÜSUN ERTUĞ**

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Kurucu Üyesi

*Founding Member of The Women's Library and Information Centre Foundation (WLICF)*

**YASEMİN ÖZCAN**

Sanatçı

*Artist*

**YILDIZ ÖZTÜRK**

Akademisyen, Küratör

*Academician, Curator*

## AÇILIŞ KONUŞMASI / KEYNOTE SPEECH

**Prof. Dr. Marcus Graf**

*Akademisyen, Küratör / Academician, Curator*

*Yeditepe Üniversitesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölüm Başkanı / Yeditepe University, Head of the Arts and Cultural Department*

### **Art and the Politics of Everyday Life**

The relationship between art and the everyday has evolved dramatically. While art once operated in closer proximity to ordinary life, it has developed into a specialized social system—semi-autopoietic, semi autarky and self-sustaining—because of academies, markets, and institutions of exhibition and critique. In this text, I'll first chart this journey, from art's historical public entanglements to its modern autonomy. Then, I'll examine today's visual culture—where everyday aesthetics risk overshadowing artistic meaning. Finally, I'll propose strategies for contemporary artists to reclaim visibility and significance, even amidst the overwhelming forces of the ordinary.

From its earliest origins, art was deeply intertwined with everyday life. In the Neolithic age—some 70,000 years ago—art functioned as a tool of mysticism and shamanism, integral to the fabric of daily existence. In antiquity, art became part of institutionalized religious systems, manifest in statues, mosaics, and public works placed in city centers, gates, and important communal spaces. Art was always present in the public realm, embedded in the ordinary. In the Middle Ages, churches and religious institutions used art to communicate the dominant narratives of political and religious life, ensuring it remained part of daily experience. In all these cases, early institutions driving art production were deeply concerned with placing it in public space—ensuring it impacted ordinary people's lives and carried meaning.

In essence, art was always political, yet it consistently aligned with the dominant political powers and institutions of its time. From the Renaissance to Neoclassicism, this political function remained. Churches, public buildings, and city squares were adorned with art narrating the Bible, mythologies, or political agendas. Yet, the aesthetic diverged sharply from everyday life. Idealism, embedded in art, projected utopian visions and idealized worlds of the elite as a stark contrast to the lived reality of ordinary people. Thus, art became a platform for dreamlike reflections of an idealized world, disconnected from the everyday.

The notable exception during this era was found in the Northern Renaissance, particularly in Flemish and German regions. Here, the rise of genre painting, influenced by Protestant cultural shifts, embraced the ordinary. Artists like Pieter Bruegel depicted scenes of everyday life, presenting an aesthetic that resonated more closely with the experiences of ordinary people than had been previously seen.

In this way, art acquired a fresh role as a memory tool. The depiction of everyday life became a record, immortalizing how people lived, their ceremonies, and their attire. Thanks to these works, 500 years later, we now understand the nuances of that time. Art thus became essential for preserving and restoring the memory of ordinary life.

In the 17th century, particularly in the Baroque period, genre painting rose in prominence. It became the third most important category in the artistic hierarchy, following history painting and portraiture,

yet preceding landscape and still life. This elevated the depiction of ordinary life even further, reflecting an increased cultural appreciation of the everyday.

While genre painting had moments of irony like in the Biedermeier era, it largely remained apolitical. This shifted dramatically in the 19th century with realism, which critically depicted everyday life, society, and leadership. For the first time, art took on a broad oppositional stance. Realism shifted art from idealized utopias to a documentary aesthetic, from fiction to reality, from beauty to the ordinary. Yet this movement faced a crisis with photography's invention. As cameras could replicate reality faster and cheaper, artists—much like today's AI concerns—had to redefine their purpose. In response, art drifted from everyday life again. Impressionism moved toward optics and abstraction, disengaging from politics or society and prioritizing art's own reality. Thus, art-for-art's-sake emerged, culminating in abstract art. Simultaneously, art shifted into its own system: museums, galleries, and exhibition saloons. Artists moved from site-specific works to easel paintings, divorcing art from public space. To see art now meant entering specialized spaces, making art less interwoven with everyday life and more autonomous than ever before.

In the early modern avant-gardes, everyday life began to reemerge in striking ways. Expressionism was a pivotal step, with artists exposing their personal, subjective experiences including social and political. Dadaism took it further, fiercely satirizing the political and societal absurdities of the Weimar Republic and the Third Reich. New Objectivity followed, capturing the harsh realities of post-World War I society, artists like Grosz and Dix laid bare the urban, public aftermath. In these avant-gardes, everyday life was no longer a backdrop. It was dissected, critiqued, and politically engaged, giving art a raw, confrontational dialogue with the everyday.

In the post-war era, formalist movements like Abstract Expressionism, as well as Conceptual Art and Minimalism continued wrestling with art's intrinsic nature. Though, the societal shifts of the 1960s civil rights, and anti-war movements birthed artists deeply engaged with everyday politics. Movements like Pop Art, Fluxus, Happening, Performance Art, and Critical Realism adopted the aesthetics of everyday objects, media, and public life. They scrutinized how media and consumer culture shaped reality, echoing earlier Dada strategies and Duchamp's readymades. Drawing on thinkers like Debord, they critiqued the "Society of the Spectacle" and following Baudrillard, exposed a new hyperreality for revealing how media shaped public perception. This era laid the groundwork for contemporary artists to explore how public space, media, and everyday life intersect, shaping both opinion and reality.

Postmodern art, with its "anything goes" ethos, arose as a critique of modernism's certainties. Artists of the late 1970s and 1980s created an eclectic, pluralistic, and heterogeneous art world, reflecting the rapid dissolution of grand societal concepts. They critiqued originality, identity, and overarching narratives, forging a foundation for the 1990s. In this postmodern condition, everyday politics were reflected fragmented and diverse in the art of figures like Salle, Krüger, Basquiat and Kippenberger, who channeled the multifaceted complexities of late 20th-century life.

In contemporary art, closely tied to the IT revolution and the birth of the information age, a major shift began in the early 1990s and continues today. As the internet's digital realm gained unprecedented influence over everyday life, it also reshaping global social, cultural, and labor dynamics. In this context, art's relationship with public space evolved profoundly. Building on the political and social engagement of the 1960s, art in the 1990s became interactive, transdisciplinary, and process-oriented. Nicolas Bourriaud's concept of interrelational aesthetics aptly describes this transformation

by showing how art is produced, perceived, and socially engaged. Today, this dynamic phase is amplified by the explosion of digital imagery, the rise of social media, and the emergence of AI, all of which have fundamentally altered how art is produced, shared, and experienced. This complexity mirrors the fragmented state of today's art world—an open, dynamic matrix that reflects the fluidity of public space and everyday life. Meanwhile, art institutions—drawing from a new museology since the 1970s—have also evolved, becoming more interactive and inclusive, broadening art's engagement with society on a larger scale.

Building on this, the evolution of art institutions has also been shaped by a new understanding of arts management. Today, this shift moves away from the exclusive, elitist approach of the white cube mentality, which emerged in the 1960s alongside the rise of institutionalization, professionalization, and the expansion of the art market, where art became a commodity and asset. In the 1970s, as a counter-movement to this elitism, a more holistic and inclusive model of arts management emerged in parallel to an anti-museum movement. Today, this tension, which is caused by the contradiction between art as a prestige investment object and art's potential to engage with everyday life, is being bridged by independent art spaces, museums, biennials, and other exhibition initiatives. These are driven by curators, artists, and art managers who recognize that art's real meaning arises when it is deeply embedded in the broader aspects of everyday life and public space. Moreover, in the digital era, virtual exhibition spaces have expanded access to art and its institutions, providing a positive influence by widening public connection and participation in the art world.

Building on this evolution of art institutions and arts management, we now arrive at the era of social media dominance. In this age, where digital imagery bombards us daily and social media shapes perception mechanisms, the task for artists is to find ways to be visible and impactful despite the overwhelming flood of images. As we move into the 21st century, the way art engages with public space and everyday life has been profoundly reshaped by this digital revolution.

In the next part of this text, I will explore how, in this hyper-visual environment, artists navigate these new perception dynamics and discover fresh ways to connect with their audiences. Building on the evolution of arts institutions and management, we now confront the era of social media dominance. In this hyper-visual world, where digital imagery floods everyday perception, artists must navigate a saturated landscape to remain visible and impactful. As the dominance of social platforms reshapes attention and aesthetic value, art's relationship with public space and everyday life evolves once more. This next phase examines how artists today, amid this digital onslaught, craft innovative visual opposition strategies, find new ways to engage audiences and leave a meaningful mark in a world awash with images.

For tens of thousands of years, since the Neolithic age, artists were the sole creators of visual representations, forming a visual memory of the world. Then, in the early 20th century, alongside artists, graphic designers began creating images. Though these were tied to advertisement, capitalism, as well as consumerism, and so fundamentally differ from the visual artists' vision. By the second half of the 20th century, this balance shifted: designers became more powerful in reaching everyday life, embedding aesthetics and visual language in public space and media. While artists in the 1960s already launched oppositional strategies against media and design language, today, the struggle for visual dominance in public space has taken on a new actor: the people themselves who became producers and consumers of social media's visual culture.

For roughly the last 20 years, especially with the easier accessibility of digital image creation and

manipulation software, everyone today has become an artist, a designer, a publisher, and a writer. The volume of images and visual information now is unquestionably different from the past; we live in a flood of images. As a result, the attention span and aesthetic taste of audiences have shifted once again.

Under this overwhelming tide of professional designer media, alongside amateur visual postings, the artist is forced to ask: how can one gain visibility and create an impact in such a superficial, highly fluctuating visual culture? How can one produce meaningful works that take a clear stance and truly affect everyday life in all its layers?

As everyday life becomes increasingly fractured and dynamic, contemporary art no longer fits into lasting schools, styles, or movements. Instead, it has become interdisciplinary, transdisciplinary, intermedial, and interactive—highly dynamic, eclectic, and pluralist. Artists today focus on projects rather than coherent, long-lasting oeuvres.

In this context, new media and digital technologies are embraced as rich production possibilities, as they offer new ways to create, share, and disseminate art by allowing artists to push boundaries and connect with audiences in ever more fluid and creative ways.

In contemporary art, the three main approaches that have existed since the beginning of the 20th century remain significant. For a century, abstract art has flourished in both geometric and organic forms. While, during the modern art era, it was nearly as vital as figurative art, and in the post-war or neo-modern era it remained a powerful force until the 1960's, in contemporary art it seems less dominant today. Perhaps it is no longer as popular or appropriate, as we are now surrounded by a vast flood of figurative imagery. This saturation may have reshaped artists' perceptions, or they may feel that the formalist, aesthetic focus of modern abstract art is no longer fitting. Instead, artists now seek to create narratives by focusing less on pure aesthetic beauty and more on meaningful, storytelling dimensions.

A similar reflection can be made about conceptual art. Here, I'm referring to pure conceptual art as embodied by Marcel Duchamp in the modern era, and later by artists like Joseph Kosuth, who, during the post-war neo-modern period, created art centered on the notion of how we perceive and understand reality through language. These approaches questioned the very being of art itself. Today, this radical, pure conceptual approach is also in the minority. It still exists, but it no longer defines the mainstream, as art today often balances between idea, narrative, and visual form.

That leaves us with the third main approach in the visual arts: figurative art. This form has existed for over 60,000 years on this planet. Across millennia, in countless contexts, with diverse aesthetics, techniques, and forms, people have created images that once did not exist. Sometimes they bridge to another world; sometimes they offer new perspectives on this world; sometimes they reveal the innermost insights of hearts and minds. But in every case, these images reflect forms we recognize from our own lived experience, anchoring us in a familiar, yet endlessly reimaged, visual world. This visual world today is overcrowded by images from advertisement as well as from traditional media and social media. These images, of course, serve a capitalist interest, using a catchy, easily digestible aesthetic to quickly communicate a message—often urging us either to believe in something or to buy something.

Obviously, this world is, on the other hand, even more crowded by images from amateur content

creators, influencers, and social media users. Their sense of aesthetics is not the same as that of the professional design realm. They are often ordinary, superficial, and intellectually unchallenging. These images are mostly aesthetically boring, devoid of deeper meaning, and simply a mechanism to trigger fleeting adrenaline and endorphin rushes as we endlessly scroll. They do not require deep engagement, as they just demand our time and eyes. In a way, this visual culture becomes a hypnotic force that not unlike a tornado sucks you in, spits you out, and leaves you disoriented. During this process, the spectator has seen a spectacle that in the end does not mean more than a waste of time. It's a numbing drug that makes us passive, akin to opium, something that dulls us, making us forget, depriving us of intellectual reflection. This visuality is purely following the concept of the retinal aesthetic, in which we are asked not to think, but just to look and feel to lose ourselves in the pure, mechanic sensation.

At the beginning of the history of social media, during the mid-2000s, and around 2010 to 2012, when platforms like YouTube, Facebook, and Instagram became integral parts of daily life, I saw these platforms as offering a real opportunity for connecting people and artists. At first, I thought it was great when everyone could become a photographer, an artist, a writer, a publisher, and a designer in the realm of social media. After all, everyone was learning more about typography, the use of color and filters, composition, and aesthetics.

Today, I believe that this was a missed opportunity. Just as we often hear that we only use a small percentage of our brain, it feels as though we're using only a tiny fraction of the potential of social media, the internet, and the visual world around us. We haven't fully transformed these tools into something meaningful, aesthetically powerful, or that truly impacts our lives. Yet, this world is saturated with images. And within this flood, artists have had to develop visual opposition strategies; otherwise, they risk remaining invisible. Without alternative strategies, their work will never be recognized, never be seen, and will never leave a mark on the spectator's life. And so, the essential connection between art and everyday life never truly takes hold.

In the current visual landscape, artists must adopt potent visual opposition strategies to stand out. These strategies, like alienation—seen in the works of Maurizio Cattelan, Cindy Sherman, Miwa Yanagi, Genco Gülan, Halil Altındere or Şakir Gökçebağ—disturb familiar expectations and push viewers into a reflective space. Kitsch and irony, as employed by Jeff Koons, Takashi Murakami, Gülsün Karamustafa, Serkan Özkaya, Volkan Aslan or Ali Elmacı subvert commercial imagery with biting wit. Bad painting, championed by Martin Kippenberger, Gamze Özer, or Erkut Terliksiz refuses the glossy ideal, reveling in ugliness as critique. Iconoclasm, practiced by Angela De La Cruz or Cengiz Çekil, Murat Germen or Burçak Bingöl, shatters sacred symbols. Emptiness—seen in Felix Gonzalez-Torres, Arslan Sükan or Mehmet Ali Uysal—invites a poignant absence, a lack that demands attention. Plethora, as in the over-the-top worlds of Jason Rhodes or Jonathan Meese, floods us with excess. Guerrilla tactics, embodied by Banksy, the Gorilla Girls, or Burak Delier disrupt the dominant visual order in bold, unexpected ways. Participation, led by artists like Rikrit Tiravanija, Sarkis, Can Altay or Oda Projesi turns spectators into co-creators. And research-based art, from figures like Hans Haacke, Tayfun Serttaş or Burak Arkan, anchors creativity in intellectual rigor. Together, these strategies form a map for artists, helping them navigate and resist the flood of imagery—so that their work may still speak, disrupt, and leave a lasting mark in the fractured world of today.

As art cannot compete with the enormous budgets, technological equipment, and manpower of commercial image industries that produce and circulate visual information on a massive scale, it must develop alternative strategies for producing images and meanings. In a world where advertising

agencies, media corporations, and digital platforms dominate the visual environment, artists cannot simply attempt to produce stronger or more attractive images within the same system. Instead, they must develop visual opposition strategies that question, interrupt, or subvert the aesthetics of commercial visual communication. In the following section, several artistic concepts are introduced that oppose the dominant aesthetic structures of contemporary visual culture.

### **Alienation**

One common strategy is alienation. Already in the early twentieth century, collage artists such as Hannah Höch, John Heartfield, and Kurt Schwitters created heterogeneous compositions that deconstructed the visual language of mass media by recombining fragments of existing images. Their works revealed how meaning is constructed through visual context. Later, during the 1960s, the political movement of Critical Realism (Kritischer Realismus) in Germany exposed the manipulative aesthetics of the print media by highlighting disturbing connections between violence, sexuality, and consumer imagery.

In postmodern painting, artists such as David Salle transferred this principle into large-scale compositions where unrelated images collide on a single canvas, exposing the hidden ideological power relations between them. Contemporary artists continue this strategy through photographic staging and conceptual narrative. Artists such as Cindy Sherman, Miwa Yanagi, and Genco Gülan create constructed realities in which identity, representation, and social roles appear unfamiliar and artificial. Similarly, artists like Şener Özmen and Halil Altındere employ alienation in order to expose the contradictions within political narratives, media imagery, and cultural stereotypes. Through the fragmentation and recomposition of visual information, alienation reveals that the images surrounding us are not neutral reflections of reality but carefully constructed messages.

### **Kitsch and Irony**

Another important characteristic of postmodern art is the strategic use of kitsch and irony. In a society where consumer culture constantly produces exaggerated emotions, artificial desires, and aesthetic superficiality, artists began to appropriate these visual languages in order to expose their ideological content. The most famous example is Jeff Koons, who directly continues the tradition of Pop Art by presenting objects of mass culture—balloon animals, porcelain figurines, or luxury commodities—as monumental sculptures. Through exaggerated perfection and seductive surfaces, Koons exposes the absurdity of consumer desire itself. A similar strategy can be found in the works of Gülsün Karamustafa, who critically reflects on cultural identity and popular taste, as well as in the ironic and often absurd works of Serkan Özkaya and Melis Ağazat, where familiar visual codes are exaggerated until they reveal their own artificiality. In the context of contemporary culture, kitsch and irony function as analytical tools that mirror the excessive aesthetics of consumer capitalism while simultaneously undermining them.

### **Bad Painting**

Bad Painting emerged in the late 1970s as a deliberate attack on the polished perfection of commercial imagery and high modernist painting. Artists such as Albert Oehlen and Martin Kippenberger intentionally produced paintings that appeared clumsy, unfinished, improvised, or even ugly. By destroying the idealized surfaces of advertisement aesthetics, they introduced an alternative anti-aesthetic based on imperfection, spontaneity, and irony. Instead of celebrating

beauty or artistic mastery, Bad Painting embraces awkwardness and visual mistakes. This strategy was continued by artists such as Erkut Terliksiz and the early work of Bora Akıncıtürk, who use awkward gestures, amateur techniques, and intentionally chaotic compositions in order to question the elitism of traditional painting. Through Bad Painting, the myth of artistic genius and the authority of high art are undermined. Painting becomes once again a human, everyday activity rather than a sacred artistic discipline.

### Iconoclasm

Iconoclasm as an artistic strategy represents a direct attack on dominant cultural systems. Historically, the term refers to the destruction of religious images during the Byzantine iconoclastic controversies of the eighth and ninth centuries and later during the Protestant Reformation. In contemporary art, however, iconoclasm has become a metaphor for the critical destruction of symbolic power structures. Artists such as Angela de la Cruz, Cengiz Çekil, and Turan Aksoy challenge the authority of traditional artistic objects by bending, damaging, or deconstructing them. Their works question the stability of images and reveal how cultural meaning depends on fragile systems of belief. In this sense, the "artist as iconoclast" can even become a symbolic "artist as terrorist," attacking the ideological structures embedded within visual culture. Through acts of destruction or transformation, iconoclastic artworks expose the constructed nature of cultural authority.

### Emptiness

If iconoclasm represents the destruction of images, emptiness represents the radical refusal to produce new ones. In a world saturated with visual information, the absence of images can become an extremely powerful artistic gesture. Artists such as Felix Gonzalez-Torres created minimal installations that emphasized absence, loss, and the fragility of human presence. Similarly, Mehmet Ali Uysal and Arslan Sükan create works in which emptiness, silence, and spatial tension become the central aesthetic experience. Instead of overwhelming the viewer with visual stimuli, these artists create spaces for reflection and contemplation. Emptiness becomes a form of resistance against the excessive production of images in contemporary culture.

### Plethora

The opposite strategy of emptiness is plethora, the overwhelming excess of images and objects. Artists such as Jason Rhoades, Jonathan Meese, and collectives like Plastik Şehir deliberately create chaotic installations filled with objects, signs, texts, and references. These environments resemble exaggerated versions of contemporary consumer culture, where everything is simultaneously present and competing for attention. Through excess and visual overload, these artists reveal the absurdity of the information age and the chaotic logic of contemporary visual environments.

### Guerrilla Strategies

Another powerful approach is the use of guerrilla tactics in art. Artists such as Banksy, Mark Bijl, and the feminist collective Guerrilla Girls operate outside institutional structures by intervening directly in public space. In Turkey, artists such as Burak Delier, collectives like Atıl Kunst similarly challenge institutional power structures through spontaneous, often politically charged actions. Guerrilla art bypasses traditional exhibition spaces and directly confronts everyday life in the streets, making art

accessible and politically immediate.

### Participation

Participation transforms the viewer from a passive observer into an active participant in the creation of meaning. Artists such as Rirkrit Tiravanija, Seraphina Lenz, Sarkis, and the collective Oda Projesi develop projects in which social interaction itself becomes the artwork. Rather than producing isolated objects, these artists create situations in which dialogue, collaboration, and collective experience become central artistic elements. Participation reconnects art with everyday life by dissolving the boundary between artist, artwork, and audience.

### Research-Based Art

Finally, many contemporary artists adopt research-based practices, where artistic production is closely linked to historical, social, or political investigation. Artists such as Şifa Girinci, Tayfun Serttaş, and Burak Arıkan produce works that function simultaneously as artistic projects and intellectual inquiries. Through archives, data analysis, historical documentation, or social investigation, research-based art expands the role of the artist into that of a cultural researcher.

Together, these strategies—alienation, kitsch and irony, bad painting, iconoclasm, emptiness, plethora, guerrilla intervention, participation, and research-based practice—demonstrate how contemporary artists attempt to resist the dominant aesthetics of commercial visual culture. Instead of competing with the overwhelming image production of media industries and social networks, artists create critical counter-images, disruptive gestures, or alternative experiences. In doing so, they reopen spaces for reflection, discussion, and democratic participation within the visual environment of everyday life.

In conclusion, the relationship between art and everyday life has entered a new and complex phase. In a world saturated with images produced by media industries, designers, and billions of social media users, the visual environment of everyday life has become fragmented, accelerated, and increasingly shaped by digital realities. Within this overwhelming visual field, contemporary artists can no longer rely on traditional styles or movements but must develop flexible and critical strategies that respond to the dynamics of contemporary visual culture. The artistic approaches discussed here demonstrate how art can still intervene meaningfully in the aesthetic and political structures of everyday life. At the same time, these transformations demand a renewed theoretical framework. We are in need of a new art history, art theory, and visual analysis that expands beyond traditional iconography and iconology in order to incorporate the aesthetics and politics of everyday life. Such an approach must address the conditions of contemporary image production, the influence of digital media and algorithmic realities, and the fragmentary aesthetics that characterize our present visual culture. Only by integrating these dimensions can art analysis adequately reflect the current state of artistic production and maintain its relevance within the rapidly evolving landscape of everyday visual experience.

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

<b>ÇAĞRI METNİ</b> .....	6
<i>CALL FOR PAPERS</i> .....	7
<b>SEMPOZYUM PROGRAMI / SYMPOSIUM PROGRAM</b> .....	8
<b>AÇILIŞ KONUŞMASI / KEYNOTE SPEECH</b> .....	15
<b>TAM METİN BİLDİRİLER / FULL TEXT</b> .....	25
<b>Gazete Tasarımında Boşluk Kullanımı ve Görsel Kimlik: Sabah Ve Libération Karşılaştırması</b> Ayşegül AKBULUT - Sevgi ARI .....	26
<b>Eskiz'den Prompt'ta: Gündelik Yaşam Pratiklerinde Tasarım Kavramının Dönüşümü</b> Ezgi Şen ATIKER .....	36
<b>Gündelik Hayat Taktikleri Olarak Seyyar Sanat Üretimi: Artist-in-Residence Örneği</b> Levent AYATA .....	41
<b>Ekran Temelli Gündelik Görsel Deneyimin Fotoğrafik Kadraj Tercihlerine Etkisi</b> Merve AYDAR .....	49
<b>Gündelik Giyim Sessiz Dili</b> Cihan BAHAR .....	61
<b>Yüzeyden Deneyime: Kitap Kapağı Tasarımlarında Çok Duyulu Etkileşim</b> Alper Bulut - Ekin BOZTAŞ .....	76
<b>Dijitalleşme ve Gündelik Hayatın Yeniden Deneyimlenmesi: Sanat ve Tasarım Pratiklerinde Dönüşen Algılar</b> Aysima CAN .....	90
<b>Sinema Endüstrisinde Deepfake Teknolojisinin Kullanımı: Olanaklar ve Etik Sorunlar</b> Mesut Batuhan CANKIR .....	99
<b>Gündelik Rutinlerin Sanatsal Deneyimle Kesişimi: Spiral Jetty, Entropi ve Dijitalleşmenin Çevresel Algıya Etkisi</b> Alev CİNBARCI .....	109
<b>'Yüz'e Bir Bakış: Beyaz Duvar-Kara Delik</b> Emel Özcan ÇETİNER - Rifat ŞAHİNER .....	125
<b>Tekrarın Ritüele Dönüşümü: Çağdaş Sanat ve Tasarım Üretiminde Performatif Sürekliliğin Hatırlanması</b> Gayem DOĞAN .....	140
<b>Mona Hatoum Eserlerinde Gündelik Nesnelerin Dönüşümü</b> Yakup DURSUN .....	153
<b>Tüketim Kültüründe Sürreal Sanat Pratiklerinin Modayı Dönüştürmesi: Sanatçı-Marka İş Birlikleri</b> Beyza Tutku EMEN.....	164

<b>Kilitbahir’de Yakup Bey ve Kırklar Hamamlarının Gündelik Hayat Bağlamında Analizi</b> Gizem Nur EĞİLMEZ .....	183
<b>Bozulmanın Gündeliği: Vaporwave’den Yeni Medya Sanatına Dijital Arkeoloji ve Glitch Estetiği</b> Yeşim ERCÜMENCİLER .....	195
<b>Modern Dansta Gündelik Bedenin Temsili: Mats Ek’in Appartement Eseri Üzerinden Bir İnceleme</b> Beste ERDEM .....	201
<b>Gündelik Mekanın Soyutlanması: Temel Tasarım Eğitiminde Nokta, Çizgi Ve Leke Üzerinden Siyah-Beyaz Mekansal Okumalar</b> Eser Kasapoğlu GESOĞLU .....	211
<b>Gündelik Hayat, Tasarım ve Yapay Zekâ: İç Mimarlık Eğitiminde Dönüşen Pratikler</b> Didem İÇEN .....	221
<b>Ekolojik Kırılganlık ve Gündelik Hayat: Fotoğrafın Tanıklığı ve Hafızası</b> Pınar BOZTEPE MUTLU .....	240
<b>Sosyal İnovasyon Bağlamında Sanat ve Grafik Tasarım Pratikleri</b> Aylin ÖZKAN NEĞİŞ .....	252
<b>Kanaviçe: Gündelik Hayatta Performatif Örüntüler ve Spekülatif Bir Yüzey Tasarımı</b> Hadiye ÖZDEMİR .....	266
<b>Instagram’da Sanat İzleme Pratiği: Gündelik Dijital İçeriklerin Sanat Deneyimini Dönüştürmesi ve Kurumların Buna Uyum Stratejileri</b> Yaşar ÖZRİLİ - Ayşenur SEZGİN ÖZRİL .....	278
<b>Melih Cevdet Anday’ın İçerdekiler Oyununda Gündelik Hayat ve Politik Sıradanlık</b> Pelin SARIKAYA .....	287
<b>Vernaküler Fotoğrafların Enstalasyon Nesnesine Dönüşümü: Erik Kessels Örneği (1966-)</b> Zehra Selen SERT .....	301
<b>Osmanlı’da Kadın Tepeliklerinin Mezar Taşlarına Yansıması: Gündelik Hayatın Estetik ve Politik Temsilleri</b> Hande YILMAZ .....	317
<b>Veri-Hayaleti: Post-Endüstriyel Atıkların ve Akustik İzlerin Dijital Biyosferde Çözünmesi ve Yeniden Doğuşu</b> Gözde Betülay YORULMAZ .....	329

**TAM METİN BİLDİRİLER / FULL TEXT**

## GAZETE TASARIMINDA BOŞLUK KULLANIMI VE GÖRSEL KİMLİK: SABAH VE LIBÉRATION KARŞILAŞTIRMASI

### *THE EFFECT OF THE CONCEPT OF SPACE ON VISUAL IDENTITY IN NEWSPAPER DESIGN: THE EXAMPLE OF SABAH AND LIBÉRATION*

Ayşegül AKBULUT, Arş. Gör., Grafik Tasarımı Bölümü, İstanbul Arel Üniversitesi, 0009-0007-3624-6343  
Sevgi ARI, Doç. Dr., Grafik Tasarımı Bölümü, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 0000-0001-6153-3714

#### ÖZET

Gazete tasarımı, haber metinlerini tipografi, görsel, renk ve mizanpaj ilkeleri doğrultusunda bir araya getirerek bütüncül iletişim dili oluşturan grafik bir üründür. Bu yapının temel bileşenlerinden biri olan boşluk (white space), tasarım yüzeyindeki kullanılmamış alan olmanın ötesinde, bilginin düzenlenmesini kolaylaştıran, okunabilirliği artıran ve görsel hiyerarşiyi yapılandıran aktif bir tasarım öğesi olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışma, farklı tasarım anlayışlarına sahip gazetelerin birinci sayfa düzenlerinde boşluk kullanımının nasıl farklılaştığı ve bu farklılığın görsel kimlik üzerinde nasıl bir etki oluşturduğu sorusuna yanıt aramaktadır. Araştırmanın amacı, gazete tasarımında boşluk kullanımının görsel kimlik üzerindeki etkilerini incelemek ve boşluğun okunabilirlik, görsel hiyerarşi ve algısal yönlendirme açısından işlevini ortaya koymaktır. Bu çalışma, görsel iletişim ve grafik tasarım ilkeleri çerçevesinde nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülmüştür. Araştırma kapsamında farklı tasarım yaklaşımlarını temsil eden Sabah ve Libération gazetelerinin birinci sayfaları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İncelenen gazete sayfaları sayfa düzeni, tipografik yapı, görsel öğe kullanımı ve negatif alan oranı gibi ölçütler üzerinden değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde sayfa düzeni belirli görsel bölümlere ayrılmış ve içerik alanları ile boşluk alanları arasındaki ilişki tasarım ilkeleri çerçevesinde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, boşluk kullanımındaki farklılıkların gazetelerin görsel kimlik algısını doğrudan etkilediğini göstermektedir. Libération gazetesinde negatif alanın daha geniş ve dengeli kullanıldığı, Sabah gazetesinde ise içerik yoğunluğunun daha sıkışık bir sayfa düzeni oluşturduğu belirlenmiştir. Bu farklılık, görsel hiyerarşinin kurulma biçimini ve haber önceliklerinin algılanma düzeyini etkilemektedir. Çalışma, boşluğun gazete tasarımında yalnızca estetik bir tercih değil, görsel kimliğin yapılandırılmasında belirleyici bir tasarım unsuru olduğunu ortaya koyarak literatüre karşılaştırmalı bir örnek üzerinden katkı sunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Gazete tasarımı, White space, Görsel kimlik, Tipografi, Mizanpaj.

## ABSTRACT

Newspaper design is a graphic product that creates a holistic communication language by bringing together news texts according to the principles of typography, visuals, color, and layout. White space, a fundamental component of this structure, is considered more than just unused space on the design surface; it is an active design element that facilitates information organization, enhances readability, and structures visual hierarchy. This study seeks to answer the question of how the use of white space differs in the front-page layouts of newspapers with different design approaches and how this difference affects visual identity. The aim of the research is to examine the effects of white space use on visual identity in newspaper design and to reveal its function in terms of readability, visual hierarchy, and perceptual orientation. This study was conducted using a qualitative research approach within the framework of visual communication and graphic design principles. Within the scope of the research, the front pages of Sabah and Libération newspapers, representing different design approaches, were examined comparatively. The examined newspaper pages were evaluated based on criteria such as page layout, typographic structure, use of visual elements, and negative space ratio. In the analysis process, the page layout was divided into specific visual sections, and the relationship between content areas and white space areas was examined within the framework of design principles. The findings show that differences in the use of space directly affect the perception of the visual identity of newspapers. It was determined that the negative space is used more broadly and balanced in the Libération newspaper, while the content density in the Sabah newspaper creates a more crowded page layout. This difference affects how the visual hierarchy is established and the level of perception of news priorities. The study aims to contribute to the literature through a comparative example by demonstrating that space is not merely an aesthetic choice in newspaper design, but a decisive design element in structuring visual identity.

**Keywords:** Newspaper design, White space, Visual identity, Typography, Layout.

## 1. Giriş

Gazete tasarımı, haber içeriklerinin okuyucuya görsel ve yazılı unsurlar aracılığıyla düzenli, anlaşılır ve etkili biçimde aktarılmasını sağlayan grafik tasarım alanlarından biridir. Gazetelerde kullanılan tipografi, fotoğraf, renk ve sayfa düzeni gibi tasarım öğeleri yalnızca bilginin iletilmesini değil, aynı zamanda yayının görsel kimliğinin oluşmasını da belirlemektedir. Bu bağlamda gazete sayfalarında kullanılan grid sistemi, başlık yapıları ve görsel hiyerarşi gibi unsurlar tasarımın bütünsel yapısını şekillendiren temel bileşenler arasında yer almaktadır.

Grafik tasarımda boşluk (white space), yalnızca kullanılmayan alanı ifade etmez; aksine sayfa düzeninde görsel hiyerarşiyi oluşturan, okunabilirliği artıran ve tasarım öğeleri arasındaki ilişkileri düzenleyen aktif bir tasarım bileşeni olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle boşluk kullanımı, gazetelerin sayfa düzenini ve görsel kimlik algısını doğrudan etkileyen önemli tasarım unsurlarından biridir.

Farklı kültürel ve tasarımsal yaklaşımların gazete sayfa düzenine yansımalarını incelemek amacıyla bu çalışmada Türkiye'den Sabah ve Fransa'dan Libération gazeteleri ele alınmıştır. 1985 yılında yayımlanmaya başlayan Sabah gazetesi, fotoğraf yoğunluğu, büyük puntolu başlıkları ve renkli mizanpajıyla dikkat çekerken; 1973 yılında yayımlanmaya başlayan Libération gazetesi daha sade, tipografi merkezli ve minimalist bir sayfa düzeni anlayışıyla öne çıkmaktadır. Bu farklılık, gazete tasarımında boşluk kullanımının yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda tasarım anlayışını ve kültürel yaklaşımı yansıtan bir unsur olduğunu göstermektedir.

Araştırma kapsamında 17-18 Mart 2025 tarihlerine ait Sabah ve Libération gazetelerinin birinci sayfaları örneklem olarak seçilmiş ve sayfa düzenleri boşluk oranları açısından gözlemsel olarak değerlendirilmiştir. Sabah gazetesi örneğinde logonun çevresinin yoğun görsel öğelerle doldurulduğu ve bu durumun negatif alan kullanımını sınırladığı gözlemlenmiştir; söz konusu düzenlemenin görsel hiyerarşi ve kimlik algısı üzerindeki etkileri incelenmiştir.

## 2. Boşluk ve Görsel Kimlik İlişkisi

### 2.1. Gazete Tasarımında Boşluk Kullanımına Dair Genel İlkeler

Grafik tasarımında boşluk kullanımı, sayfa düzeninin okunabilirliği ve görsel dengesi üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Tasarım yüzeyinde bırakılan boşluklar, içerik öğeleri arasındaki ilişkileri düzenleyerek sayfanın daha anlaşılır ve yönlendirici bir yapıya sahip olmasına katkıda bulunur (White, 2011, s. 19). Gazete sayfalarında başlıklar, fotoğraflar, sütunlar ve metin blokları arasında bırakılan negatif alanlar, sayfa düzeninin görsel hiyerarşisini oluştururken okuyucunun bakış yönünü de yönlendirmektedir. Negatif alanın yetersiz kullanıldığı durumlarda sayfa düzeni daha yoğun ve karmaşık bir görünüm kazanabilmekte, bu durum ise haberlerin algısal etkisini azaltabilmektedir (White, 2011, s. 23).

Gazete tasarımında boşluk yalnızca negatif alanlardan ibaret değildir; tipografik boşluklar da okunabilirliği doğrudan etkileyen önemli bir unsurdur. Harf aralığı, satır aralığı ve paragraf boşlukları metnin akışını ve hiyerarşik yapısını destekleyen tipografik düzenleme araçlarıdır (Coates, 2014, s.19). Bu boşlukların dengesiz kullanımı metnin takip edilmesini zorlaştırabilmekte ve sayfa düzeninin bütünlüğünü olumsuz etkileyebilmektedir (Uçar, 2014:126).

Gazete sayfalarında boşluk kullanımı aynı zamanda mizanpaj ve grid sistemi ile doğrudan ilişkilidir. Mizanpaj, yazı, çizgi, şekil ve görsel öğelerin belirli bir düzen ve mantık çerçevesinde bir araya getirilmesini ifade eder (Koyuncu, 2016). Grid sistemi ise tasarım elemanlarının sayfa üzerindeki mekânsal ilişkilerini düzenleyen bir organizasyon yapısı sunarak metin ve görsellerin belirli oranlar içinde konumlandırılmasını sağlar (Samara, 2007, s.11). Bu yapı, sayfa düzeninde bütünlük ve görsel denge oluşturulmasına yardımcı olur. Bu bağlamda boşluk kullanımının gazete tasarımında yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda okunabilirlik ve görsel kimlik üzerinde etkili bir tasarım stratejisi olduğu görülmektedir. Örneğin Sabah Gazetesi'nde manşetlerin tek satıra sığdırılması amacıyla yazı karakterlerinin yatay ekseninde sıkıştırılması, harf anatomisinde bozulmalara ve tipografik bütünlüğün zayıflamasına yol açabilmektedir. Yazı karakterinin değiştirilmesi veya mizanpaj alanının yeniden düzenlenmesi hem okunabilirliği artırabilir hem de gazetenin görsel kimliğinin sürekliliğini korumaya katkı sağlayabilir.

Bir şeklin veya tipografinin grafik üründeki karakteristik yapısı, büyük ölçüde boşluk kullanımıyla ilişkilidir. Tasarım yüzeyinde bırakılan boşluklar, serif, sans serif, light veya bold gibi tipografik özelliklerin algılanma biçimini etkileyerek yazının okunabilirliğini ve görsel etkisini belirler. Gazete tasarımında görsel öğeler ve tipografinin yoğun biçimde ve eşit ağırlıkta kullanılması, tasarım elemanlarının birbirlerinin etkisini azaltmasına ve sayfa düzeninin işlevselliğinin zayıflamasına neden olabilir. Bu nedenle sayfa düzeninde denge ilkesi önemli bir rol oynamaktadır. Denge, öğelerin eşit ölçüde veya aynı boyutta yerleştirilmesi anlamına gelmez; tasarımda esas olan öğeler arasında görsel uyum ve hiyerarşi sağlamaktır (Turgut, 2013:138).

Tasarımda denge kavramı, tekdüzelik ile karıştırılmamalıdır. Tüm görsellerin aynı boyutta kullanılması veya bütün metinlerin aynı karakter ve punto ile düzenlenmesi algıda monotonluk oluşturabilir. Bu nedenle beyaz alanın stratejik biçimde kullanılması, tasarımın farklı öğeleri arasında görsel uyum kurulmasına yardımcı olur (Coates, 2014, s. 7). Gazete sayfalarında farklı punto büyüklükleri, yazı karakterleri veya renk karıştırlıkları kullanılarak görsel hiyerarşi oluşturulabilir. Örneğin bir haber başlığı 30 punto ile sunulurken başka bir haberin 15 punto ile verilmesi, okuyucunun dikkatini belirli bir öncelik sırasına göre yönlendirmeyi sağlar. Bu farklılık, yazı karakterinin biçimi, rengi veya kalınlığı ile desteklendiğinde sayfa düzeni hem estetik açıdan dengeli hale gelir hem de okuyucunun algısını yönlendiren daha işlevsel bir yapı oluşturur.

## 2.2. Görsel Kimlik Unsurları Bağlamında Boşluk

Basılı ürünlere kullanılan renk, logo, tipografi, slogan ve sayfa düzeni gibi görsel unsurlar, markanın kimliğini oluşturan temel bileşenler arasında yer almaktadır. Bu unsurlar, markanın hedef kitle tarafından tanınmasını ve algılanmasını sağlayan görsel göstergeler olarak değerlendirilmektedir. Logo ise markanın görsel kimliğini temsil eden en önemli öğelerden biridir ve çoğunlukla tek bir sembol veya işaret ile ifade edilir. Logonun rengi ve biçimi genellikle sabit tutulur; bu durum markanın tanınırlığını ve sürekliliğini destekleyen görsel bir tutarlılık oluşturur. Logonun sık aralıklarla değiştirilmesi veya farklı renklerde kullanılması markanın algılanabilirliğini ve sürekliliğini zayıflatabilmektedir. Bu nedenle köklü markalar logolarını büyük ölçüde koruyarak yalnızca sınırlı revizyonlar yapmayı tercih etmektedir. Bununla birlikte bazı markaların yeniden konumlandırma süreçlerinde görsel kimliklerinde daha kapsamlı değişikliklere gittikleri de görülmektedir. Bu durum, markaların değişen koşullar ve stratejik gereklilikler doğrultusunda kimlik unsurlarında revizyonlar gerçekleştirebildiğini göstermektedir (Kukuoğlu, 2024:154).

Logo tasarımında negatif alanın kullanımı, tasarımın daha sade ve akılda kalıcı bir yapıya sahip

olmasına katkı sağlayabilmektedir (Liu, 2019:81). Gazete sayfalarında ise logo, sayfanın en belirleyici görsel öğelerinden biri olarak konumlandırılır ve genellikle sayfanın üst bölümünde sabit bir yerde yer alır. Okuyucular gazeteyi incelediklerinde ilk olarak logoya dikkat etmekte, ardından sayfa üzerindeki haber içeriklerine yönelmektedir. Bu nedenle sayfa düzeni oluşturulurken önemli haberlerin logoya yakın alanlarda konumlandırılması, büyük puntolu başlıklar veya görsel ağırlıklı sunumlarla desteklenmesi okuyucunun dikkatini yönlendiren tasarım stratejileri arasında yer almaktadır.

### 2.3 Gazete Kimliğinde Boşluğun Algısal Etkisi

Görsel algıda seçicilik, bireyin bir kompozisyonun tüm içeriğini aynı anda ve eksiksiz biçimde algılayamadığını; bunun yerine belirli bir odak noktasına yönelerek diğer unsurları aşamalı olarak kavradığını ifade etmektedir. Bu nedenle tasarım yüzeyinde kullanılan negatif alan, algısal süreci yönlendiren önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir. Negatif alanın bilinçli kullanımı, karşılıklı etkileşim içinde algılanabilen formlar oluşturularak izleyicinin görüntüyü zihinsel olarak tamamlamasına olanak tanımakta ve tasarımın anlam katmanını güçlendirmektedir (Zhu, 2019:155).

Gazete sayfalarında çok sayıda haber içeriğinin bir arada sunulması, okuyucunun dikkatinin belirli bir odak noktasına yönlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu yönlendirme kimi zaman manşetin vurgulanmasıyla, kimi zaman görsel kullanımının artırılmasıyla, kimi zaman ise içerik çevresinde bırakılan boşluklarla sağlanmaktadır. Bu yaklaşım, sayfa düzeninde görsel hiyerarşinin kurulmasına katkı sağlarken içerik yoğunluğundan kaynaklanabilecek algısal karmaşayı azaltmaya da yardımcı olmaktadır (Lehimler, 2019:417).

### 3. Sabah ve Libération Gazetelerinde Boşluk Kullanımının Karşılaştırmalı Analizi

Boşluğun mizanpajdaki düzenleyici rolü, farklı yayın politikalarına sahip gazetelerde birbirinden farklı tasarım stratejileriyle ortaya çıkmaktadır. Bu farklılık, özellikle Sabah ve Libération gazetelerinde manşet hiyerarşisi ve bir sayfaya sığdırılan haber adedi açısından gözlemlenmektedir. İçerik yoğunluğunun boşluk kullanımını sınırladığı durumlar veya boşluğun yoğun kullanılarak haber değerinin artırıldığı yaklaşımlar, görsel hiyerarşinin inşa sürecini anlamak açısından önemli bir karşılaştırma fırsatı sunmaktadır.

#### 3.1. Manşet ve İlk Sayfa Örnekleri

Analizde boşluk kullanımının sayfa hiyerarşisi, tipografi-görsel dengesi ve genel görsel kimlik üzerindeki etkisi karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Libération gazetesinin birinci sayfa tasarımı incelendiğinde manşet ve spot metin kurgusunun sayfa hiyerarşisini belirleyen temel unsur olduğu görülmektedir. Manşetlerde vurgu oluşturmak amacıyla daha büyük punto değerleri tercih edilmiş ve tırnaksız yazı karakterlerinin kullanımı öne çıkmıştır. Literatürde tırnaklı yazı karakterleri spot metinlerde okuma akıcılığını artırmak amacıyla sıklıkla kullanılırken, başlıklarda tırnaksız karakterlerin tercih edilmesi okunabilirliği ve görsel etkiyi artıran bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Sayfa düzeninde kırmızı ve siyah renklerinin kontrastından yararlanılarak odak noktaları vurgulanmıştır (Görsel 1). Manşet diziminde negatif alanın dengeli biçimde kullanılmasıyla alt alta bloklaşma düzeni oluşturulmuş ve punto büyüklüklerinin sabit tutulması sayfa bütünlüğünü desteklemiştir. İkincil haberlerde spot metnin kullanılmaması sayfa yüzeyindeki içerik yoğunluğunu sınırlayan bir tasarım yaklaşımı olarak dikkat çekmektedir. Birincil haberde ise yaklaşık 20 punto büyüklüğünde kısa bir spot metin kullanılmış ve sayfada toplam beş haber başlığına yer verilmiştir.

Bu düzenleme, detayların iç sayfalara yönlendirilmesini sağlayan bir editoryal tercih olarak değerlendirilebilir. Bu tasarım yaklaşımı sayfa yüzeyinde daha geniş negatif alanların oluşmasına katkı sağlamakta ve kompozisyonun daha sade bir görsel algı oluşturmasına olanak tanımaktadır. Böylece okuyucunun dikkatinin ana haber üzerinde yoğunlaştığı ve görsel hiyerarşinin daha belirgin hâle geldiği görülmektedir.



Görsel 1. 17 Mart 2025 tarihli Libération gazetesinin tipografi ağırlıklı ve boşluk kullanımının belirgin olduğu birinci sayfa düzeni.

Sabah gazetesinin birinci sayfa düzeni incelendiğinde ise sayfada toplam 16 haber başlığının yer aldığı ve içerik yoğunluğunun oldukça yüksek olduğu görülmektedir (Görsel 2). Birincil haberin manşetinde tırnaksız yazı karakteri kullanılmış, alt başlıkta beyaz ve sarı renkler tercih edilmiştir. Alt başlık manşetle benzer punto büyüklüğüne sahip olmasına rağmen farklı bir karakterle dizilmiş ve sayfada toplam üç farklı yazı karakterinin bir arada kullanıldığı bir yapı ortaya çıkmıştır.

Sürmanşet, manşet ve spot metin aynı blok içerisinde yer almakla birlikte tipografik çeşitliliğin fazla olması göz takibini zorlaştırabilmektedir (Görsel 3). Birincil haberde yoğun spot metin kullanımı ve haber bloklarının birbirine yakın yerleştirilmesi sayfa yüzeyinde boşluk kullanımının sınırlı olduğunu göstermektedir. Bu durum sayfanın daha bilgi yoğun ve sıkışık bir görsel yapı kazanmasına neden olmaktadır.



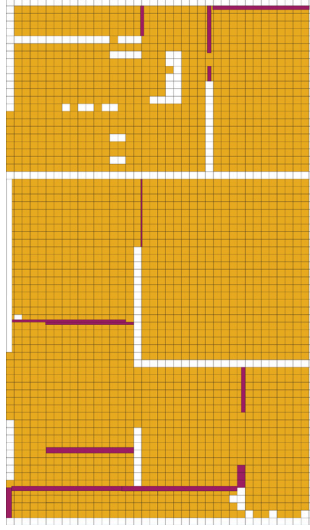
Görsel 2. (sağda) 18 Mart 2025 tarihli Sabah gazetesinin birinci sayfa tasarımında fotoğraf yoğunluğu ve sınırlı boşluk kullanımı.

Görsel 3. (solda) 18 Mart 2025 Salı Sabah Gazetesi Sürmanşet, manşet ve spot metinlerin aynı blokta kullanılması sayfada sınırlı boşluk ve yoğun bir görsel yapı oluşturmaktadır.

### 3.2. Yazı-Fotoğraf Oranları

Sayfa düzeninde metin ve görsel unsurların dengeli kullanımı tasarımın algısal niteliğini doğrudan etkilemektedir. Aşırı metin veya grafik kullanımı kompozisyonun bütünlüğünü zayıflatır ve okuyucunun sayfayı algılamasını zorlaştırabilir. Modern grafik tasarım ve gazetecilik anlayışı, mesajın sınırlı zaman ve mekân içinde açık ve etkili biçimde iletilmesini amaçladığından negatif alan kullanımı sayfaya görsel ferahlık kazandırmakta ve okuyucunun temayı daha hızlı kavramasına yardımcı olmaktadır (Liu, 2019:79). Negatif alan aynı zamanda görsel yükü azaltarak mesajın algılanabilirliğini desteklemektedir (Lehimler, 2019:416).

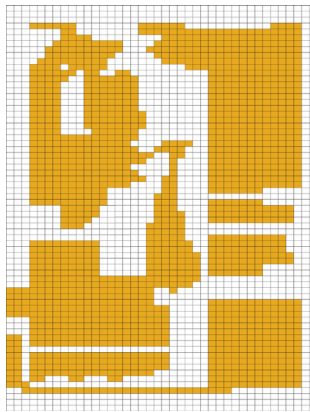
Sabah ve Libération gazetelerinin birinci sayfaları modüler grid yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu yöntemde sayfa yüzeyi eşit bölümlere ayrılmış ve içerik alanları ile boşluk alanlarının dağılımı karelere bölünmüş bir sistem üzerinden incelenmiştir. Sabah gazetesine ait grid analizinde turuncu alanlar metin, görsel ve logo gibi içerik bloklarını; beyaz alanlar negatif alanı; mor çizgiler ise haber bloklarını ayıran sınırları göstermektedir (Görsel 4). Yapılan sayım sonucunda sayfanın yaklaşık yüzde 12-14'lük bölümünün negatif alandan oluştuğu belirlenmiştir. Sayfa kenarlarında çerçeveleyici bir boşluk bulunmasına rağmen sayfa içindeki boşlukların çoğunlukla dar ayırıcı alanlar şeklinde kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 4. Sabah gazetesi birinci sayfasının sayfa düzenini incelemek amacıyla uygulanan modüler grid analizi. (Kişisel arşiv)

Libération gazetesine ait grid analizinde ise turuncu alanlar haber, görsel ve metin bloklarını; beyaz alanlar negatif alan kullanımını temsil etmektedir (Görsel 5). Yapılan grid sayımı sonucunda sayfanın yaklaşık yüzde 34-36'lık bölümünün negatif alandan oluştuğu görülmektedir. Özellikle ana görsel ve manşet çevresinde bırakılan geniş boşluklar sayfanın optik ağırlık merkezini belirlemekte ve okuyucunun dikkatini ana habere yönlendirmektedir. Bu bulgular her iki gazetede de çerçeveleyici bir negatif alan bulunduğunu göstermektedir. Ancak boşluk kullanımının tasarım içindeki rolü farklılaşmaktadır.

Sabah gazetesinde boşluklar daha çok içerikleri ayıran sınırlı alanlar olarak kullanılırken, Libération gazetesinde negatif alan sayfa kompozisyonunun belirleyici unsurlarından biri hâline gelmektedir.



Görsel 5. Libération gazetesi birinci sayfasının sayfa düzenini incelemek amacıyla uygulanan modüler grid analizi. (Kişisel arşiv)

## Sonuç

Çalışma, gazete tasarımında boşluk kullanımının görsel kimlik üzerindeki etkilerini inceleyerek boşluğun yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda iletişimi yönlendiren temel bir tasarım bileşeni olduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Sabah ve Libération gazetelerinin birinci sayfa düzenleri üzerinden gerçekleştirilen karşılaştırmalı değerlendirme, boşluğun okunabilirlik, görsel hiyerarşi, vurgu ve algısal yönlendirme açısından belirleyici bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. Sayfa düzenleri modüler grid sistemi üzerinden analiz edilmiş ve içerik ile negatif alan dağılımı görsel sayım yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Analiz sonuçları, dengeli ve bilinçli boşluk kullanımının sayfa düzenine görsel açıklık kazandırdığını ve gazetenin görsel kimliğini desteklediğini ortaya koymaktadır. Libération gazetesinde negatif alanın daha geniş ve dengeli kullanıldığı, bu sayede görsel hiyerarşinin daha belirgin biçimde kurulduğu ve haber önceliklerinin daha kolay algılanabildiği görülmektedir. Bu yaklaşım, sayfa düzeninde sade ve dengeli bir kompozisyon oluşturarak gazetenin çağdaş ve minimalist bir kimlik algısı üretmesine katkı sağlamaktadır.

Buna karşılık Sabah gazetesi örneklerinde içerik yoğunluğunun daha yüksek olduğu ve boşluk kullanımının sınırlı kaldığı görülmektedir. Grid analizi sonucunda sayfa yüzeyinin büyük bölümünün metin ve görsel bloklarla doldurulduğu, negatif alan oranının ise görece düşük kaldığı belirlenmiştir. Özellikle tipografik öğelerin yoğun biçimde yerleştirildiği düzenlemelerde harf aralıklarının daralabildiği ve bunun okunabilirlik üzerinde sınırlayıcı bir etki oluşturabileceği görülmektedir.

Boşluğun uygun oranlarda kullanılması, haber blokları arasında görsel duraklama alanları oluşturarak sayfanın algısal olarak daha dengeli bir yapı kazanmasını sağlamaktadır. Negatif alan, okuyucunun göz hareketlerini yönlendiren ve sayfadaki bilgi akışını düzenleyen bir unsur olarak işlev görmektedir. Elde edilen bulgular, gazete tasarımında boşluk kullanımının yalnızca estetik bir tercih olmadığını; aynı zamanda sayfa hiyerarşisini düzenleyen, okunabilirliği etkileyen ve gazetelerin görsel kimliklerini yansıtan önemli bir tasarım unsuru olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, gazete tasarımında boşluk kullanımının görsel kimliğin sürekliliği ve profesyonel algının oluşumu açısından temel tasarım ilkelerinden biri olduğu söylenebilir. Bu nedenle mizanpaj sürecinde yalnızca içerik yoğunluğu değil, boşluğun yönlendirici ve yapılandırıcı potansiyeli de dikkate alınmalıdır. Farklı tasarım kültürlerini temsil eden gazeteler üzerinden yapılan bu karşılaştırma, boşluk kullanımının gazete tasarımındaki rolünü ortaya koymakta ve görsel kimlik oluşumunda önemli bir tasarım stratejisi olduğunu göstermektedir. Gelecek çalışmalarda farklı kültürel bağlamlara sahip daha geniş örneklem grupları üzerinden yapılacak karşılaştırmaların, boşluk kullanımının gazete tasarımındaki evrensel ve yerel boyutlarını daha kapsamlı biçimde ortaya koyacağı düşünülmektedir.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı'nda tamamlanan "Basılı Gazetelerin Görsel Kimlik Unsurları ve Sabah Gazetesi Sayfa Tasarım Önerileri" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışmada ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışma kapsamında Etik Kurul izni gerekmemiştir.

## Kaynakça

Coates, S. (2014). White Space: An Overlooked Element of Design (Undergraduate thesis, Honors College, Western Kentucky University). TopSCHOLAR® Digital Repository.

Koyuncu, S. (2016). Gazete Mizanpajının Okuyucu Algısı Üzerindeki Belirleyiciliği. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi.

Kukuoğlu, O. C. (2024). "Logo Tasarımında Güncel Eğilimler ve Stratejiler". Medeniyet Sanat Dergisi. Sanat ve Tasarım Mimarlık Fakültesi, c. 10, sy. 2, 2024, ss. 153-174.

Lehimler, Z. (2019). "Afiş Tasarımında Boşluk Kullanımı". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, c. 23, sy. 1, Mart 2019, ss. 407-417.

Liu, X. (2019). Research on the Application of Blank Art in Graphic Design. In Proceedings of the 1st Asia International Symposium on Arts, Literature, Language and Culture (AISALLC 2019), 79-81.

Samara, T. (2007). Making and Breaking the Grid: A Graphic Design Layout Workshop. Beverly, MA: Rockport.

Turgut, E. (2013). Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri (1. baskı). Anı Yayınları.

Uçar, T. F. (2014). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım (7. baskı). İnkılap Yayınları.

White, A. W. (2011). The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page Architecture, and Type. Allworth Press.

Zhu, Y. (2019). Analysis of "White Space" in Modern Graphic Design. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 341, 155.

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: <https://boutique.liberation.fr/products/canada-face-a-trump-lelan-patriote-17-mars-2025>

Görsel 2: [https://egazete.sabah.com.tr/eGazete/www\\_sabah\\_com\\_tr/1/2025/3/18](https://egazete.sabah.com.tr/eGazete/www_sabah_com_tr/1/2025/3/18)

Görsel 3: [https://egazete.sabah.com.tr/eGazete/www\\_sabah\\_com\\_tr/1/2025/3/18](https://egazete.sabah.com.tr/eGazete/www_sabah_com_tr/1/2025/3/18)

## ESKİZ'DEN PROMPT'TA: GÜNDELİK YAŞAM PRATİKLERİNDE TASARIM KAVRAMININ DÖNÜŞÜMÜ

*FROM SKETCH TO PROMPT: IN DAILY LIFE PRACTICES THE TRANSFORMATION OF THE DESIGN CONCEPT*

Ezgi Şen Atiker, Dr. Öğr. Üyesi, Grafik Tasarımı, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 0000-0003-2886-7098

### ÖZET

Gündelik yaşam pratiklerimizle birlikte birçok alanı dönüştüren yapay zekâ, tasarım algısını da şekillendirmeye başlamıştır. Bu bağlamda değişen tasarlama ve uygulama yöntemleri, yeni teknolojik kavramları da beraberinde getirmiştir. Eskizden dijital ve son olarak da prompt tabanlı üretime uzanan tasarım dönüşümü dijital ve interaktif araçların tasarım pratiğinde daha yaygın kullanılmasını sağlamaktadır. Araştırma yapay zekâ ile birlikte hızla hayatımıza giren prompt/istemleri, uygulamaları tasarım kavramı ve felsefesi ile tasarım algısındaki dönüşüm üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemine bağlı betimsel analiz yöntemi kullanılarak kaynak incelenmesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yapay zekâ, Tasarım, Dijitalleşme, İstem.

### ABSTRACT

Artificial intelligence, which has transformed many areas along with our daily life practices, has also begun to shape the perception of design. In this context, changing design and implementation methods have brought about new technological concepts. The design transformation, extending from sketching to digital and finally to prompt-based production, has enabled the more widespread use of digital and interactive tools in design practice. This research aims to discuss the prompts and applications that have rapidly entered our lives with artificial intelligence, through the concept and philosophy of design, and the transformation in the perception of design. This study utilized a descriptive analysis method, based on qualitative research principles, to review the literature.

**Keywords:** Artificial Intelligence, Design, Digitalization, Prompt.

## 1. Giriş

Tasarım kavramı hayatın birçok alanında aktif olarak yer almaktadır. Tasarım en temelde bilim, teknoloji ve estetik bileşenler ekseninde şekillenen çok boyutlu bir alandır. İçerisinde analitik, bilinçli ve amaçlı planlamaların yanı sıra birçok somutlaştırılmış bilişsel aktiviteyi ve eylemi de içermektedir. Tasarım, gündelik yaşamın maddi ve simgesel örgütlenmesinde belirleyici bir rol üstlenerek, bireylerin mekânla, nesnelere ve birbirleriyle kurduğu ilişkileri biçimlendirmektedir. Tasarımın gündelik yaşamdaki etkisi, özellikle kullanım ve deneyim boyutunda görünür hâle gelmektedir. Don Norman'ın kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımı, gündelik nesnelere ve sistemlerin yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda anlaşılır ve sezgisel olması gerektiğini savunurken; iyi tasarım, kullanıcıyı hataya sürüklemeyen, davranışları doğal biçimde yönlendiren ve karmaşıklığı görünmez kılan bir yapıya sahip olmalı şeklindedir (Norman, 2013). Bu perspektiften bakıldığında gündelik yaşamda kullanılan tasarım, davranışları da yönlendiren bir yapıdadır. Dijitalleşme ve yapay zekâ temelli teknolojilerin gündelik yaşama entegrasyonu, tasarımın bu aracı rolünü daha da güçlendirmiştir. Algoritmalar, öneri sistemleri ve akıllı arayüzler aracılığıyla tasarım, bireylerin neyi gördüğünü, hangi bilgiye eriştiğini ve hangi seçenekler arasında karar verdiğini belirleyen bir yapı hâline gelmiştir. Bu durum, tasarımın yalnızca estetik ve işlevsel değil; aynı zamanda etik ve politik bir konu olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Gündelik yaşam pratikleri, tasarım yoluyla görünmez biçimde yönlendirilirken, bu yönlendirme süreçlerinin hangi değerler doğrultusunda gerçekleştiği sorusu tasarım felsefesinin merkezine yerleşmektedir. Tasarım, gündelik yaşamın arka planında işleyen teknik bir faaliyet değil; toplumsal anlamların, davranış kalıplarının ve deneyim biçimlerinin üretildiği dinamik bir eylem olarak değerlendirilmelidir. Yeni teknolojilerin, veri temelli sistemler ve yapay zekâ uygulamalarının tasarım süreçlerine dâhil olması, tasarım felsefesinin kapsamını ve önemini daha da artırmıştır. Güncel tasarım pratiklerinde insan ile makine arasındaki sınırların belirsizleşmesi, tasarımcının rolünü dönüştürmekte; tasarım sürecini bireysel yaratımdan çok, insan-teknoloji ortak üretimi olarak yeniden konumlandırmaktadır. Bu dönüşüm, tasarımın ontolojik ve etik boyutlarının yeniden düşünülmesini zorunlu kılmaktadır. Tasarım felsefesi, bu noktada yeni teknolojilerin sunduğu olanakları eleştirel bir bakışla değerlendirmeyi; yaratıcılık, özerklik, sorumluluk ve anlam üretimi gibi kavramları çağdaş teknolojik bağlam içinde yeniden tartışmayı mümkün kılmaktadır.

## 2. Tasarım Felsefesi

Tasarım felsefesi, tasarımın yalnızca biçimsel ve işlevsel bir üretim faaliyeti olarak değil, aynı zamanda düşünsel, etik ve toplumsal boyutları olan bir pratik olarak ele alınmasını sağlayan kuramsal bir çerçevedir. Bu yaklaşım, tasarım eyleminin ardındaki varsayımları ve anlam üretim süreçlerini sorgularken, tasarım kararlarını yönlendiren düşünsel temelleri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Literatürde tasarım felsefesi, tasarımın bilgi üretme biçimi olarak nasıl konumlandığını ve bu bilginin hangi epistemolojik zeminler üzerinde geliştiğini tartışırken, tasarım sürecinin, yalnızca teknik bir problem çözme etkinliği değil; kültürel bağlamlar, toplumsal normlar ve ideolojik yapılarla iç içe geçmiş bir anlamlandırma pratiği olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle tasarım felsefesi, tasarımcıyı sadece bir uygulayıcı olarak değil, belirli değerleri ve dünya görüşlerini tasarım yoluyla yeniden üreten bir özne olarak ele almaktadır. Tasarımcılar, nesnelere ve sistemler aracılığıyla toplumsal değerleri, ideolojileri ve güç ilişkilerini yeniden üretmektedir (Margolin, 2002).

Tasarım felsefesi tasarımın etik boyutuna da odaklanmaktadır. Tasarlanmış nesnelere, sistemlere ve teknolojilere; kullanıcı davranışlarını yönlendirme, alışkanlıkları dönüştürme ve toplumsal ilişkileri yeniden yapılandırma gücüne sahiptir. Bu durum, tasarım kararlarının yalnızca estetik ve

işlevsellik ölçütleriyle değil; sorumluluk, adalet ve sürdürülebilirlik gibi etik ilkeler doğrultusunda değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Özellikle yapay zekâ teknolojilerinin geliştirilmesiyle birlikte toplumsal değerleri ve etik standartları koruma amacıyla uygun politika ve yönergelerin uygulanması gerektiği açıktır (Şen Atiker, 2024). Yeni teknolojilerin, özellikle dijitalleşme ve yapay zekâ temelli sistemlerin tasarım süreçlerine dâhil olmasıyla birlikte tasarım felsefesinin kapsamı daha da genişlemiştir. İnsan ve makine arasındaki ilişkinin dönüşmesi, tasarım sürecini bireysel yaratımdan çok insan-teknoloji ortak üretimi olarak yeniden tanımlamaktadır.

Tasarım felsefesi, tasarımın bu genişleyen alanını kavramsal ve eleştirel bir çerçeve içinde ele alarak, tasarım eyleminin ardındaki değerleri, varsayımları ve epistemolojik temelleri sorgulamaktadır. Bir tasarımın neyi temsil ettiği, hangi etik ilkeler doğrultusunda şekillendiği ve toplumsal yapılarla nasıl ilişkilendiği gibi sorular, tasarım felsefesinin temel tartışma alanlarını oluşturur. Bu yönüyle tasarım felsefesi, tasarımı yalnızca sonuç odaklı bir faaliyet olarak değil; karar verme süreçleri, güç ilişkileri ve anlam üretimiyle bağlantılı bir düşünme biçimi olarak ele almaktadır. Dolayısıyla tasarım felsefesi, tasarım pratiklerine yön veren normatif ve eleştirel bir zemin sunmaktadır. Bu bağlamda disiplinler arası bir kavram olduğu açıktır.

## 2.1. Tasarımın Anlamı ve Ontolojisi

Tasarım, yalnızca estetik bileşenler taşıyan bir eylem değil; düşünme, problem çözme ve anlam kurma biçimidir. Tasarımın ontolojisi ise tasarlanmış olanın ne tür bir varlık statüsüne sahip olduğunu ve tasarım sürecinde ortaya çıkan nesne, sistem ya da deneyimlerin nasıl varlık kazandığını sorgulayan felsefi bir tartışma alanıdır. Ontolojik açıdan tasarım ne yalnızca zihinsel bir tasarı ne de salt fiziksel bir ürün olarak değerlendirilebilir. Tasarlanmış olan, düşünce ile maddi gerçeklik arasında konumlanan; insan, teknoloji ve bağlam arasındaki etkileşimler yoluyla varlık kazanan hibrit bir oluşumdur. Bu nedenle tasarım, tamamlanmış ve değişmez bir nesne olmaktan çok, kullanım ve etkileşim süreçleriyle sürekli olarak yeniden kurulan bir varlık alanı olarak ele alınmaktadır. Tasarımın anlamı ile ontolojisi arasındaki ilişki, tasarımın yalnızca “ne olduğu” değil, aynı zamanda “nasıl var olduğu” sorusunu da gündeme getirir. Bir tasarımın anlamı, onun ontolojik statüsünden bağımsız değildir; zira tasarlanmış olanın kullanıcıyla, çevreyle ve teknolojik altyapılarla kurduğu ilişkiler hem varlık biçimini hem de anlam üretimini belirlemektedir. Bu bağlamda tasarım, nesne, süreç ve deneyim boyutlarını aynı anda içeren çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Günümüzde yapay zekâ temelli sistemlerin tasarım alanına dâhil olması, tasarımın ontolojik sınırlarını genişletmiştir. Dijital arayüzler, algoritmik sistemler ve etkileşimli ortamlar, tasarlanmış olanın fiziksel nesnelerin ötesine geçerek süreç, ilişki ve veri temelli varlık biçimlerine dönüşmesine neden olmaktadır. Bu dönüşüm, tasarımın anlamını da dinamik ve değişken bir yapı hâline getirerek, tasarımı sürekli yeniden tanımlanan bir ontolojik pratik olarak konumlandırmaktadır.

## 3. Tasarım Algısındaki Dönüşüm: İnsan-Makine Ortaklığı

Tasarım algısı, tarihsel süreç boyunca insan merkezli bir yaratım pratiği olarak konumlanmış; tasarımcı, anlam üreten ve karar veren temel özne olarak kabul edilmiştir. Ancak dijitalleşme, hesaplamalı tasarım ve yapay zekâ temelli sistemlerin tasarım süreçlerine dâhil olmasıyla birlikte bu algı köklü bir dönüşüm geçirmektedir. Güncel pratikte tasarım, artık yalnızca insanın kontrolünde gerçekleşen doğrusal bir üretim süreci değil; insan ve makinenin karşılıklı etkileşimiyle şekillenen çok aktörlü bir ortak üretim alanı olarak ele alınmaktadır. Hem insanlar hem de bilgisayarlar ortak yaratıcılar olarak iş birliği yaptıkları için, bağımsız üretim sistemlerini yaratıcılığı destekleyen araçlarla birleştiren ortak yaratıcı sistemler fikri doğmuştur (Kantosalo & Jordanous, 2021).

Eskiz, geleneksel tasarımda fiziksel temsile ve sezgisel yaratım sürecine dayanırken; dijital ve prompt temelli yaratımda tasarım, veri, algoritma ve yapay zekâ aracılığıyla gerçekleşen bir düşünce pratiğine dönüşmüştür. Yapay zekânın yaratıcı iş akışlarına entegrasyonu, tasarımı ağırlıklı olarak insan odaklı bir faaliyetten, insan ve yapay zekâ sistemleri arasında sinerjik bir sürece dönüştürmekte; bu paradigma insan- yapay zekâ ortak yaratımı olarak nitelendirilmektedir (Serbanescu & Nack, 2023). Yapay zekâ, paradigmayı bireysel yaratımdan işbirlikçi tasarım sistemlerine kaydırarak tasarım metodolojilerini dönüştürmektedir. Geleneksel tasarım süreçleri genellikle, bireysel yetenekler ve yaratıcı sınırlamalarla kısıtlanmış, bağımsız çalışan tasarımcılar ekseninde şekillenmektedir. Yapay zekâ destekli otomasyon çizim, veri analizi gibi tekrarlayan ve yoğun emek gerektiren görevleri otomatikleştirerek tasarım iş akışlarını kolaylaştırmada, operasyonel verimliliği artırmada, insan hatalarını en aza indirmede ve kaynak harcamalarını azaltmada önemli bir rol oynamıştır (Gomez, 2025). Bu dönüşüm, tasarımcının rolünün yeniden tanımlanmasını gerekli kılmaktadır. Geleneksel tasarım anlayışında tasarımcı, problemi tanımlayan, çözümü geliştiren ve sonucu belirleyen merkezi aktör konumundayken; insan-makine ortaklığı bağlamında tasarımcı, süreci yönlendiren, seçimler yapan ve makine tarafından üretilen olasılıkları değerlendiren bir küratör ya da aracı rolüne evrilmektedir. Yapay zekâ sistemleri, büyük veri setleri üzerinden örüntüler kurarak çok sayıda tasarım alternatifi üretebilmekte; bu durum, yaratıcılığın yalnızca bireysel sezgiye dayalı bir eylem olmaktan çıkarak hesaplamalı süreçlerle iç içe geçmesine yol açmaktadır. İnsan-makine ortaklığı, tasarımın ontolojik ve epistemolojik boyutlarını da dönüştürmektedir. Tasarlanmış olan, artık yalnızca insan niyetinin maddi bir yansıması değil; algoritmik süreçlerin, veri ilişkilerinin ve insan kararlarının kesişiminde ortaya çıkan hibrit bir varlık hâline gelmektedir. Bu bağlamda tasarım, sabit ve tamamlanmış bir ürün olmaktan ziyade, sürekli güncellenen, öğrenen ve uyarlanan bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Tasarım algısındaki bu değişim, tasarımın ne olduğu ve nasıl var olduğu sorularını yeniden gündeme taşımaktadır. Bununla birlikte insan-makine ortaklığı, tasarımın etik ve toplumsal boyutlarını da daha görünür kılmaktadır. Algoritmik sistemlerin karar alma süreçlerine dâhil olması, öznellik, sorumluluk ve kontrol gibi kavramların yeniden düşünülmesini zorunlu kılmaktadır. Tasarım kararlarının hangi ölçüde insan iradesine, hangi ölçüde makine çıktısına dayandığı sorusu, tasarım felsefesinin temel tartışma alanlarından biri hâline gelmiştir. Bu durum, tasarımcıyı yalnızca yaratıcı bir aktör değil; aynı zamanda teknolojik süreçlerin etik sonuçlarını gözeterek eleştirel bir özne olarak konumlandırmaktadır. Yapay zekâ araçları (örneğin, üretken tasarım sistemleri, otomatik yerleşim araçları) çok sayıda tasarım çözümünü hızla üretebilmektedir. Sonuç olarak, tasarımcılar uygun parametreleri girerek, algoritmik modelleri ayarlayarak veya çıktıları kullanıcı ihtiyaçlarına ve estetik standartlara uygun hale getirerek yapay zekâ sistemlerini yönlendirmeye odaklanmalıdır. Örneğin, grafik tasarımda, yapay zekâ kullanıcı tercihlerine göre birden fazla yerleşim seçeneği üretebilirken, tasarımcılar bunların uygunluğunu değerlendirip ayrıntıları optimize edebilirler (Zhan&Zhou, 2025). Tasarım ve tasarımcı algısındaki dönüşüm, gündelik yaşam pratiklerimizde tasarım kavramını değiştirmiş çoklu becerilerin program/makinelere ithaf edilmesine zemin hazırlamıştır.

## Sonuç

Gündelik yaşam pratiklerinde tasarım kavramı insan-makine ortaklığı ekseninde dönüşüm içerisindedir. Algoritmalar ve derin öğrenme modelleri statik tasarımdan dinamik tasarımlara geçişi hızlandırmış, geleneksel tasarım paradigmaları artık kullanıcı ihtiyaçlarına, çevresel değişikliklere ve gerçek zamanlı veri girdilerine göre uyum sağlayan kişiselleştirilmiş ve esnek deneyimler sunmaya başlamıştır. Bireysel yaratıcılık ve kolektif zekâ öne çıkmakta, tasarımda bireysel yaratıcılıktan kolektif zekâya doğru bir paradigma değişimi yaşanmaktadır. Modern tasarım, tasarımcının da sınırlarını aşarak çok paydaşlı ve ortak yaratımlı yeni bir çağa evrilmiştir. Tasarım araçlarından akıllı tasarım asistanlarına bir zamanlar temel çizim ve düzenleme işlevleriyle sınırlı olan geleneksel tasarım

araçları artık yaratıcı süreç boyunca gerçek zamanlı geri bildirim, öneri ve optimizasyon sağlayan akıllı tasarım asistanlarına dönüşmüştür.

## Kaynakça

Gomez, A. P. (2025). Design automation techniques for the accelerated design of aerospace components. Research.chalmers.se. <https://research.chalmers.se/en/publication/544934>

Kantosalo, A., & Jordanous, A. (2021). Role-based perceptions of computer participants in human-computer co-creativity. In Proceedings of the AISB Convention 2021 (pp. 20-26). AISB.

Margolin, V. (2002). The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies. University of Chicago Press.

Norman, D. A. (2013). The Design of Everyday Things (Revised and expanded ed.). Basic Books.

Serbanescu, A., & Nack, F. (2023). Human-AI system co-creativity for building narrative worlds. In Proceedings of the IASDR 2023: Life-Changing Design. Design Research Society.

Şen Atiker, E. (2024). Güzel sanatlar ekseninde sorumlu yapay zekâ: Potansiyel riskler ve etik boyutlar. Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi, 5(1), 129-137. <https://doi.org/10.47613/reflektif.2024.149>

Zhan, X., & Zhou, Y. (2025). Human-AI collaboration: Paradigm shifts in technology-mediated design. Journal of Zeus Press, 2(2). <https://doi.org/10.70267/AS202502020108>

## GÜNDELİK HAYAT TAKTİKLERİ OLARAK SEYYAR SANAT ÜRETİMİ: ARTIST-IN-RESIDENCE ÖRNEĞİ

### MOBILE ART PRODUCTION AS TACTICS OF EVERYDAY LIFE: THE ARTIST-IN-RESIDENCE CASE STUDY

Levent Ayata, Arş. Gör., Heykel Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi, 0000-0002-4738-1926

#### ÖZET

Bu bildiri, 21. yüzyıl sanat pratiklerinde gündelik olanın nasıl bir üretim alanına dönüştürüldüğünü; özellikle sanatçının karşı karşıya kaldığı mekânsal, ekonomik ve kurumsal sorunlar bağlamında ele almaktadır. Çalışmanın temel problemi, sanat üretiminin giderek büyük kurumlara, sabit mekânlara ve ekonomik koşullara bağımlı hale geldiği bir ortamda, sanatçının geliştirdiği alternatif üretim ve sergileme stratejilerinin bir örneği üzerine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, “iptidai çözümler” ve “seyyar olma hali” üzerinden şekillenen Artist-in-Residence projesini bir vaka analizi olarak incelemekte; gündelik hayatın küçük taktiklerinin sanatsal bir ifade biçimine nasıl dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma nitel bir yaklaşım benimsemekte; sanatçının kendi üretim sürecine dayalı gözlemleri, mekânsal dönüşümler ve deneyim temelli veriler üzerinden ilerlemektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi mekânsal bellek, geçicilik ve görünürlük kavramları etrafında şekillenmektedir. Vaka kapsamında İzmir Narlıdere’deki Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi binasının yıkılması ve taşınarak yerinden edilme eylemi, mekân kaybının yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kişisel ve kolektif belleğin kesintiye uğraması anlamına geldiğini göstermektedir. Sanatçının geliştirdiği seyyar ve mikro ölçekteki barınma, üretim ve sergileme yapısı bu kesintiye karşı geçici ama işlevsel bir yanıt olarak değerlendirilmektedir. Araştırmanın metodolojik konumlanması, sanatçı-araştırmacı geleneğiyle örtüşmekte; uygulamaya dayalı araştırma (practice-based research) çerçevesinde pratikten teoriye ilerleyen bir yöntem izlemektedir. Elde edilen veriler betimsel ve yorumlayıcı bir yaklaşımla değerlendirilmiş; Artist-in-Residence örneği kurumsal yapılardan bağımsız, gündelik hayat içinden üretilen alternatif bir model olarak ele alınmıştır. Çalışma, seyyar ve geçici üretim pratiklerinin çağdaş sanat literatürüne özgün bir katkı sunduğunu öne sürmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Gündelik hayat, mekânsal bellek, seyyar, iptidai, bricolage, yerinden edilme.

**ABSTRACT**

This paper examines how the everyday is transformed into a field of artistic production in 21st-century art practices, particularly in relation to the spatial, economic, and institutional challenges faced by artists. The central problem of the study focuses on the increasing dependence of artistic production on large institutions, fixed spaces, and economic conditions, and investigates an example of alternative production and exhibition strategies developed by an artist under such circumstances. In response to these problems, the study analyzes the Artist-in-Residence project – shaped through the notions of “primitive solutions” and mobility – as a case study, revealing how the small tactics of everyday life can transform into a form of artistic expression. The research adopts a qualitative, practice-based approach and proceeds through the artist’s observations, spatial transformations, and experience-based data. The theoretical framework is structured around the concepts of spatial memory, temporality, and visibility. Methodologically, the study aligns with the practice-based research tradition, in which the artist-researcher position is not a limitation but an epistemological choice. The demolition and relocation of the Fine Arts Faculty building in İzmir-Narlidere serves as the key case, demonstrating that spatial loss signifies not only a physical absence but also a rupture in personal and collective memory. The mobile and micro-scale structure developed by the artist is interpreted as a temporary yet functional response to this rupture. By examining the Artist-in-Residence project as an alternative model produced from everyday life and independent of institutional structures, the study demonstrates that mobile and temporary production practices offer an original contribution to contemporary art literature.

**Keywords:** Everyday life, spatial memory, mobility, primitive solutions, bricolage, displacement.

## 1. Giriş

2025 yılında Elgiz Müzesi 17. Teras Sergisi için hazırlanan Artist\_in\_Residence projesi (Görsel 1), günümüzde artan ekonomik zorluklara, üretim ve sergileme maliyetlerinin yükselmesine, sanat üretim alanlarının kaybına ve kurumsal sergileme anlayışına karşı geliştirilen alternatif bir arayış olarak İzmir’de yaşayan ve üreten bağımsız sanatçı, akademisyen ve öğrencilerin çalışmalarını barındıran sergi içerisinde konumlanan bir parazit sergi projesidir (Görsel 2).



Görsel 1. Artist\_in\_Residence, Elgiz Müzesi , 2025 (Kişisel arşiv).

Söz konusu proje, kamusal alanda ya da beyaz küp içinde geleneksel heykel üretimiyle sanatçının tekil anlatılarını sergilemek yerine doğrudan bir mekân üretimi eylemi olarak kurgulanmıştır. Elgiz Müzesi’nin terasında sergilenen bu geçici mikro-mekân; barınma ve aidiyet sorunlarına olduğu kadar, sanat üretiminin sürdürülebilirliğini tehdit eden ekonomik ve kurumsal sorunlara da dikkat çekmektedir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi üç temel perspektiften oluşmaktadır. Birincisi, Michel de Certeau’nun strateji ve taktik ayrımıdır: gündelik hayatın kullanıcıları, kendilerine ait olmayan sistemlerin içinde küçük taktiklerle hareket ederek bu sistemleri yeniden yorumlarlar (Certeau, 1984). İkincisi, Nicolas Bourriaud’nun ilişkisel estetik yaklaşımıdır; bu perspektife göre sanat eseri artık kapalı bir nesne değil, insanlar arasında kurulan ilişkilerin üretildiği bir karşılaşma alanıdır (Bourriaud, 2002). Üçüncüsü ise Pierre Bourdieu’nün kültürel alan teorisidir: sanat yalnızca estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda sembolik sermaye mücadelelerinin gerçekleştiği bir alandır (Bourdieu, 1993). Bu kuramsal hattın yanı sıra bildiri, “iptidai” kavramını Arte Povera’nın kaba malzeme estetiği ve Claude Lévi-Strauss’un bricolage kavramıyla ilişkilendirerek teorize etmektedir. Lévi-Strauss’un bricoleur’ü, elindeki sınırlı araçlarla ya da imkansızlıklar ile sorunlara yaratıcı çözümler üretmek olarak örnek verilebilir (Lévi-Strauss, 1962). Aynı zamanda projenin, seyyar yapısı da tam bu anlamda bir bricolage pratiğidir: kurumsal olanaksızlıkları, mevcut malzeme ve stratejilerle işlevsel bir üretim-sergileme mekânına dönüştürme girişimi olarak tariflenebilir.

Araştırma, pratikten teoriye ilerleyen ve sanatsal-pratik temelli araştırma yöntemleriyle örtüşen bir metodoloji izlemektedir. Sanatçı-araştırmacı konumu, çalışmanın epistemolojik bir tercihi

olarak konumlandırılmakta; bu pozisyonun sınırlılıkları ve olanakları uygulamaya dayalı araştırma geleneği çerçevesinde değerlendirilmektedir (Haseman, 2006). Veri toplama süreci sanatçının kendi üretim pratiğine dayalı gözlemlerine ve deneyim temelli verilere dayanmakta; elde edilen bulgular üç temel problem ekseninde – kolektif bellek, ekonomik koşullar ve görünürlük – betimsel ve yorumlayıcı bir yaklaşımla analiz edilmektedir.



Görsel 2. Artist\_in\_Residence (İçeriden Görünüm) , Elgiz Müzesi , 2025 (Kişisel arşiv).

## 2. Vaka Analizi

### 2.1. Kolektif Belleğin Yitirilmesi

Güzel Sanatlar eğitimi, bireyin yaratıcı potansiyelini açığa çıkarmayı hedeflerken aynı zamanda onun sanatsal birikimini ve estetik duyarlılığını da biçimlendirir. Bu süreçte öğrencinin görsel belleğinin oluşması ve zenginleşmesi, yaratıcı üretimin temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Görsel bellek, yalnızca bireyin dış dünyadan edindiği imgeleri depolaması değil, bu imgeleri yeniden yorumlayarak özgün kompozisyonlar oluşturmasını sağlayan dinamik bir zihinsel süreçtir.

Bu bağlamda eğitim kurumlarının fiziksel yapısı ve bu yapı içerisinde geçmişe ait ürünlerin nasıl konumlandırıldığı pedagojik açıdan büyük önem taşımaktadır. Geçmiş dönem öğrencilerine ait eserlerin okul koridorları, atölyeler veya sergi salonları gibi ortak kullanım alanlarında yer alması, güncel öğrenciler için somut birer öğrenme materyali işlevi görmektedir. Öğrenci, bu eserler aracılığıyla kendinden öncekilerin izini sürer, onların üretim serüvenlerine tanıklık eder ve kendi hikâyesinin de bu anlatının bir parçası olduğunu fark eder. Bu farkındalık, okulu salt bir eğitim kurumu olmaktan çıkararak sanatsal kimliğin inşa edildiği bir "atölye kültürü" mekânına dönüştürmektedir.



Görsel 3. D.E.Ü. - G.S.F. Narlıdere Yerleşkesi, Heykel Bölümü Orta Boşluk, 2019 (Kişisel arşiv).

Ancak bu kuramsal çerçevenin sunduğu ideal tablo, uygulama alanında çoğu zaman karşılığını bulamamaktadır. Bu durumun en çarpıcı örneklerinden biri, İzmir Narlıdere’de bulunan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (GSF) ve Devlet Konservatuarı yerleşkesinin tahliye ve yıkım sürecinde yaşanmıştır. 1994 yılından itibaren sanat eğitime ev sahipliği yapan bu yerleşke; tiyatro salonu, sergi alanları, stüdyolar ile resim, heykel, seramik ve geleneksel el sanatları atölyeleri gibi özgün mekânsal donanımlarıyla kuşaklar boyunca anlam kazanmış bir “kolektif bellek mekânı” niteliği taşımaktaydı (Görsel 3).

Üniversite yönetiminin aldığı taşınma kararı binaların depreme dayanıksız olduğu gerekçesine dayandırılmıştır. Bu gerekçe başlı başına meşru bir kaygıyı yansıtsa da sürecin işleyiş biçimi, şeffaflıktan uzak oluşu ve fakülte bileşenlerinin karar alma mekanizmalarına dahil edilmemesi, konuyu yalnızca fiziksel bir taşınma olmaktan çıkararak kurumsal hafızanın silinmesine yol açmıştır (Görsel 4). Öğrenciler ve akademisyenler, hedeflenen Tınaztepe Kampüsündeki yapının rektörlük binası olarak tasarlanmış idari bir bina olduğunu; sahne, stüdyo ve atölye gibi uygulamalı sanat eğitiminin zorunlu kıldığı mekânsal olanaklardan yoksun olduğunu ve bu nedenle eğitimin niteliğinin geri döndürülemez biçimde zarar göreceğini dile getirmiştir.

Narlıdere GSF’nin yıkılması ve Heykel Bölümü başta olmak üzere tüm birimlerin uygun tasarlanmamış bir yapıya taşınması, kurumun kolektif hafızasının ve görsel belleğinin fiziksel taşıyıcılarını yitirmesi anlamına gelmiştir. Kolektif hafızanın mekânsızlaşması, öğrencinin geçmişle kurduğu bağı koparan ve aidiyet hissini zedeleyen bir “bellek yitimi”ne yol açmıştır. Bu durumun en somut görünümü, eğitim ve üretim stratejilerinin iptidai çözümlerle sürdürülmek zorunda kalınmasıdır.



Görsel 4. D.E.Ü. - G.S.F. Narlıdere Yerleşkesi, Heykel Bölümü Atölyesi, 2019 (Kişisel arşiv).

## 2.2. Ekonomik Kriz ve Sanatçının Karşılaştığı Somut Zorluklar

Sanat üretimi, yaratıcı süreçlerin yanı sıra maddi koşullar tarafından da şekillenmektedir. Malzeme maliyetleri, atölye kirası, sergileme giderleri, nakliye, sigorta ve sanatçı emeğinin karşılığı gibi ekonomik faktörler, üretimin niteliğini ve sürekliliğini doğrudan etkiler. Sanatın ekonomisi, yalnızca piyasa dinamikleriyle değil, aynı zamanda kamusal destek mekanizmaları, özel finansman kaynakları ve sanatçının bireysel stratejileriyle de ilişkilidir.

Heykel, resim ve yerleştirme gibi uygulamalı sanat dallarında malzeme maliyetleri üretimin en büyük kalemlerinden birini oluşturur. Pandemi sonrası dönemde küresel tedarik zincirlerindeki aksamalar ve enflasyonist baskılar sanat malzemelerinin fiyatlarını önemli ölçüde artırmış; sanat eğitimi ve üretimi üzerindeki bu baskı çarpıcı biçimde hissedilmektedir. Bir eserin sergilenmesi ise üretim maliyetlerine ek olarak galeri kirası ya da komisyonu, nakliye, sigorta, katalog ve tanıtım giderlerini beraberinde getirmektedir.

Kâr amacı gütmeyen sanat kurumları için bu maliyetler, kamusal desteklere ya da sponsorluklara olan bağımlılığı artırmaktadır. Ancak kamusal destek mekanizmalarına erişim, uzun başvuru süreçleri, yoğun rekabet ve sonucun belirsizliği nedeniyle her zaman mümkün olmamaktadır. Tüm bu ekonomik koşullar sanatın gündelik hayatla kurduğu ilişkiyi doğrudan belirlemekte; galeriler ve müzeler çoğu zaman sanatın dolaşımını denetleyen temel kurumlar olarak öne çıkmaktadır.

## 2.3. Görünürlük

Sanat üretiminin mekânsal ve ekonomik koşulları kadar üretilen işlerin görünürlük kazanması da sanatçının karşılaştığı temel problemlerden biridir. Bir eserin tamamlanması, onun izleyiciyle buluşacağı, eleştirel söyleme dahil olacağı ya da sanat tarihi yazımına konu olacağı anlamına gelmez. Görünürlük, eserin sergilenmesinin ötesinde; küratörler, eleştirmenler, galericiler ve koleksiyonerler tarafından fark edilmesini, değerlendirilmesini ve dolaşıma sokulmasını kapsayan daha geniş bir sürece karşılık gelir.

Sanat dünyası coğrafi olarak eşitsiz bir biçimde örgütlenmiştir. Tarihsel olarak belirli kentler (Paris, New York, Londra, Berlin) sanatın üretim, sergileme, eleştirme ve pazarlanma süreçlerinin merkezleri haline gelmiştir. Bu merkez-çevre dinamiği ulusal ölçekte de işlemektedir. Türkiye özelinde İstanbul, sanat kurumlarının, galerilerin ve koleksiyonerlerin büyük ölçüde yoğunlaştığı bir merkez konumundadır. Bu coğrafi eşitsizliği somutlaştırmak gerekirse: Türkiye'deki çağdaş sanat galericilerinin ve müzayede evlerinin yaklaşık yüzde sekseninin İstanbul'da faaliyet gösterdiği tahmin edilmektedir; Contemporary İstanbul ve İstanbul Bienali gibi etkinlikler ise uluslararası sanat aktörlerini büyük ölçüde İstanbul'a çekmektedir.

Pierre Bourdieu'nün alan teorisi perspektifinden bakıldığında, bir sanatçının alandaki konumu yalnızca ürettiği işlerin niteliğiyle değil; sergilediği mekânların prestiji, temsil edildiği galerinin gücü ve eleştirmenlerle kurduğu ilişkilerle de belirlenmektedir (Bourdieu, 1993). Bu faktörlerin büyük ölçüde merkezde toplanmış olması, çevrede üreten sanatçıları yapısal bir dezavantajla karşı karşıya bırakmaktadır. Onların alana girişi ve tanınması çoğu zaman tesadüflere, kişisel bağlantılara ya da kendi olanaklarıyla gerçekleştirecekleri görünürlük stratejilerine dayanmaktadır.

## Sonuç

Artist\_in\_Residence projesi, pratikten teoriye bir vaka analizi olarak incelendiğinde, sanatçının aynı anda hem yaşam alanı hem üretim atölyesi hem de sergileme mekânı olarak işlev gören bir yapı geliştirdiği görülmektedir. Bu yapı, büyük kurumlara, sabit mekânlara ve ekonomik koşullara bağımlılığı azaltan alternatif bir model sunmaktadır.

Projenin seyyar niteliği yalnızca fiziksel bir hareketlilik değil, aynı zamanda kurumsal yapılardan bağımsızlaşma ve mekânsızlaşmaya karşı geliştirilen bir direniş stratejisidir. Bu çerçevede proje, Lévi-Strauss'un bricolage kavramıyla örtüşmektedir: sanatçı, elindeki sınırlı araç ve koşullarla işlevsel bir üretim-sergileme mekânı inşa etmiştir (Lévi-Strauss, 1962). De Certeau'nun ifadesiyle bu tür taktikler, bireylerin kendilerine ait olmayan mekânları geçici olarak dönüştürme yollarıdır (Certeau, 1984). Sanatsal pratikler de benzer biçimde gündelik hayatın içinde ortaya çıkan küçük müdahaleler aracılığıyla mekânı, nesnelere ve sosyal ilişkileri yeniden yorumlayabilir.

Karşılaştırmalı bir perspektiften bakıldığında, bu tür seyyar ve kurumsal yapı dışında üretim pratikleri uluslararası sanat dünyasında da örneklenebilir: Rirkrit Tiravanija'nın kamusal mekânlarda gerçekleştirdiği sosyal ve kullanımsal müdahaleler, Theaster Gates'in Chicago'da terk edilmiş binaları sanat üretim mekânlarına dönüştürme pratikleri ve Superflex kolektifinin seyyar projeksiyonları bu modelin farklı coğrafyalardaki yansımalarını oluşturmaktadır. Artist\_in\_Residence, bu uluslararası pratiklerle diyalog kurarken kendi yerel koşullarından İzmir merkezli üretim, GSF'nin yıkımı, Türkiye'deki sanat alanının İstanbul merkezli yapısı beslenen özgün bir konum ortaya koymaktadır.

Bourriaud'nun ilişkisel estetik yaklaşımında vurgulandığı gibi sanatın nesne üretmekten ziyade sosyal ilişkiler üretme kapasitesi ön plana çıkmaktadır (Bourriaud, 2002). Nitekim Elgiz Müzesi'nde gerçekleştirilen sergi boyunca yapı, yalnızca estetik bir obje olarak değil, ziyaretçiler ve diğer sanatçılar arasında beklenmedik karşılaşmalar ve diyaloglar yaratan bir ilişki alanı olarak işlev görmüştür.

Bourdieu'nün kültürel alan teorisi ise hangi pratiklerin görünür olacağını belirleyen yapısal faktörlere dikkat çekmektedir. Gündelik hayat içinde ortaya çıkan sanat pratikleri çoğu zaman

kurumsal görünürlük mekanizmalarının dışında kalmaktadır. Ancak tam da bu konum, sanatın eleştirel potansiyelini yeniden düşünmek için önemli bir imkân sunmaktadır.

Sonuç olarak sanatın gündelik hayatla kurduğu ilişki yalnızca estetik bir mesele değil, aynı zamanda toplumsal, mekânsal ve ekonomik boyutları olan karmaşık bir süreçtir. Gündelik hayatın içinde ortaya çıkan sanatsal pratikler, resmi sanat kurumlarının dışında alternatif üretim ve dolaşım biçimleri geliştirerek sanatın eleştirel potansiyelini yeniden açığa çıkarabilir. Bu nedenle sanatın geleceğini düşünmek, aynı zamanda gündelik hayatın yaratıcı ve dönüştürücü potansiyelini yeniden değerlendirmek anlamına gelmektedir.

## Kaynakça

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.

Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

Certeau, M. de. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.

Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée Sauvage*. Plon.

Sullivan, G. (2010). *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts* (2nd ed.). Sage Publications.

## Görsel Kaynakça

Görsel 1: "Artist\_in\_Residence", Elgiz Müzesi , 2025 (Kişisel arşiv).

Görsel 2: "Artist\_in\_Residence"(İçeriden Görünüm) , Elgiz Müzesi , 2025 (Kişisel arşiv).

Görsel 3 : D.E.Ü. - G.S.F. Narlıdere Yerleşkesi, Heykel Bölümü Orta Boşluk, 2019 (Kişisel arşiv).

Görsel 4 : D.E.Ü. - G.S.F. Narlıdere Yerleşkesi, Heykel Bölümü Atölyesi, 2019 (Kişisel arşiv).

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Artist in Residence projesinin Elgiz Müzesi 17. Teras Sergisi'nde yer almasına olanak tanıyan Elgiz Müzesi yönetimine ve değerlendirme kuruluna teşekkür ederim.

## EKRAN TEMELLİ GÜNDELİK GÖRSEL DENEYİMİN FOTOĞRAFİK KADRAJ TERCİHLERİNE ETKİSİ

### THE IMPACT OF SCREEN BASED EVERYDAY VISUAL EXPERIENCE ON PHOTOGRAPHIC FRAMING PREFERENCES

Merve Aydar, Doktora Öğrencisi, Resim Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, 0009-0009-4559-6518

#### ÖZET

Ekran temelli teknolojilerin gündelik yaşama yerleşmesi, görsel deneyimin algılanma, üretilme ve dolaşıma girme biçimlerinde belirgin değişimlere sebep olmaktadır. Akıllı telefonlar ve sosyal medya platformları üzerinden deneyimlenen bu süreçte, fotoğrafın kadraj anlayışı uzun süre baskın olan yatay kompozisyon geleneğinden uzaklaşmakta; ekran formatlarıyla uyumlu dikey ölçüler giderek daha yaygın hale gelmektedir. Özellikle dikey formatın gündelik kullanımdaki hakimiyeti, fotoğrafın hem üretim aşamasında hem de algılanma sürecinde yeni bir kadrajlama mantığını beraberinde getirmektedir. Bu durum, fotoğrafik kadrajın yalnızca teknik bir seçim değil, gündelik görsel deneyimle şekillenen estetik ve kültürel bir tercih alanı olduğunu göstermektedir. Çalışma, ekran temelli gündelik görsel deneyimin fotoğrafik kadraj tercihleri üzerindeki etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel sorusu, 9:16 ve 2:3 gibi sosyal medya odaklı oranların yaygınlaşmasının fotoğraf üretiminde kadraj algısını ve kompozisyon anlayışını nasıl dönüştürdüğüdür. Çalışma, görsel kültür ve gündelik hayat kuramları çerçevesinde ele alınmakta, fotoğrafın hem üretim hem de dolaşım süreçlerini birlikte değerlendiren bir yaklaşım benimsemektedir. Nitel araştırma yöntemine dayanan çalışma, fotoğrafik kadrajın gündelik görsel deneyimle kurduğu ilişkiyi, çağdaş fotoğraf pratiği ve estetik tartışmalar bağlamında ele almaktadır. Kadraj, yalnızca görsel alanın sınırlandırılması değildir. Bu çerçevede ekran temelli deneyimin, fotoğrafın kompozisyon anlayışı, görsel hiyerarşi ve izleyiciyle kurduğu ilişki üzerindeki etkileri tartışmaya açılmaktadır. Çalışmanın özgün katkısı, fotoğrafik kadraj tercihlerinin gündelik görsel deneyimle ilişkisini, estetik ve kültürel boyutlarıyla birlikte ele alan bir tartışma zemini sunmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, kompozisyon, dikey format, görsel algı, dijital medya.

## ABSTRACT

The integration of screen-based technologies into everyday life has led to significant changes in the ways visual experiences are perceived, produced, and circulated. In this process, experienced primarily through smartphones and social media platforms, the traditional dominance of horizontal composition in photography is diminishing, while vertical formats compatible with screen dimensions are becoming increasingly prevalent. The prevalence of the vertical format in everyday use brings forth a new logic of framing, affecting both the production and perception of photographs. This indicates that photographic framing is not merely a technical choice but also an aesthetic and cultural decision shaped by everyday visual experience. This study aims to examine the impact of screen-based everyday visual experience on photographic framing preferences. The central research question concerns how the widespread adoption of social media-oriented aspect ratios, such as 9:16 and 2:3, transforms the perception of framing and compositional understanding in photographic production. The study is approached within the frameworks of visual culture and everyday life theories, adopting a perspective that evaluates both the production and circulation processes of photography. Based on a qualitative research methodology, the study explores the relationship between photographic framing and everyday visual experience within the context of contemporary photographic practice and aesthetic debates. Framing is not merely about delimiting visual space. Within this framework, the study opens a discussion on how screen-based experience influences photographic composition, visual hierarchy, and the relationship with the viewer. The original contribution of the study lies in providing a discussion platform that addresses the relationship between photographic framing preferences and everyday visual experience, considering both aesthetic and cultural dimensions.

**Keywords:** Photography, composition, vertical format, visual perception, digital media.

## 1. Giriş

Gündelik yaşam, çağdaş görsel kültür tartışmalarında giderek daha belirleyici bir konuma yerleşmektedir. Görsel deneyim bugün yalnızca sanat, medya ya da temsil alanlarında değil, aynı zamanda sıradan günlük pratiklerin içinde şekillenmektedir. Kentte hareket ederken, beklerken, yolculuk ederken veya kısa boşluk anlarında ekrana yönelen bakış, görsel üretim ve tüketim biçimlerini dönüştüren bir alışkanlık haline gelmiştir. Görüntü üretiminin teknik olarak kolaylaşması ve dolaşım hızının artması, görsel malzemenin gündelik hayat içinde yoğun biçimde birikmesine yol açmaktadır. Henri Lefebvre, gündelik hayatı, çalışma, boş zaman ve özel yaşamın iç içe geçtiği toplumsal varoluş alanı olarak tanımlar. Bu alan, sıradan görünmesine rağmen toplumsal dönüşümlerin en görünür biçimde ortaya çıktığı yerdir. Lefebvre'e göre insan deneyiminin en zengin biçimleri de çoğu zaman bu sıradan pratiklerin içinde belirir (Lefebvre, 1991).

Dijital medya teknolojilerinin gündelik yaşama yerleşmesi bu dönüşümü daha görünür hale getirmiştir. Özellikle akıllı telefon uygulamaları, insanların hem birlikte bulunma deneyimlerini hem de bu deneyimleri kavramsallaştırma biçimlerini değiştirmiştir. Sosyal ilişkilerin kurulma ve görünür kılınma biçimleri mikro ve makro ölçeklerde yeniden düzenlenmektedir. Günlük hareketler, mekânsal geçişler ve karşılaşmalar giderek daha fazla medya pratikleriyle iç içe geçmektedir. İnsanlar hareket ederken buldukları yer hakkında neyi paylaşacaklarına, hangi görüntüyü kaydedeceklerine karar verirler; böylece zamansal ve mekânsal hareketler gündelik medya üretiminin bir parçasına dönüşür. Bu süreç gündelik zamanın algılanma biçimini de dönüştürmektedir. Toplu taşıma araçları, bekleme alanları ya da iki mekân arasındaki kısa yürüyüşler uzun süre "boş zaman" olarak kabul edilen aralıklar olarak görülmüştür fakat günümüzde bu geçiş alanları yoğun medya kullanımıyla birlikte görsel üretimin gerçekleştiği anlara dönüşebilmektedir. Yolculuk mekânları varılacak bir yer olmanın yanında, bu mekânlar eşzamanlı karşılaşmaların ve medya aracılığıyla kurulan birlikte bulunma deneyimlerinin üretildiği alanlar haline gelmektedir (Hjorth & Pink, 2014).

Akıllı telefonların gündelik yaşamdaki merkezi konumu fotoğraf üretiminde belirgin bir artışa yol açmıştır. Güncel tahminlere göre 2025 yılında dünya genelinde çekilen yaklaşık 2,1 trilyon fotoğrafın yüzde 94'ü akıllı telefon kameralarıyla üretilecektir (Tsvetkova, 2025). Fotoğraf üretiminin bu ölçekte yaygınlaşması görüntünün toplumsal dolaşımını hızlandırırken aynı zamanda gündelik yaşamın görsel olarak kaydedilme biçimini de değiştirmektedir. Akıllı telefon kameraları, fotoğrafı yalnızca paylaşım amacıyla üretilen bir görsel form olmaktan çıkarak kişisel bir kayıt aracına dönüştürmüştür. Pek çok görüntü artık kişisel bir görsel arşivin parçası olarak kaydedilmektedir. Gündelik sahnelerin hızlı biçimde kaydedilmesi bireyin yaşamını görsel olarak belgeleme isteğiyle ilişkilidir. Çekim anı çoğu durumda kısa süreli bir bakışın kaydıdır ve daha sonra tekrar bakılabilecek küçük bir zaman parçasını saklama niyeti taşır. Bu nedenle gündelik hayat giderek görsel arşiv üretiminin gerçekleştiği bir alana dönüşmektedir (Hjorth & Hendry, 2015).

Görsel deneyimin bu yoğunluğu, bakma biçimlerinde de belirgin değişimler üretmektedir. Akıllı telefon ekranı üzerinden gerçekleşen görsel karşılaşmalar çoğunlukla kısa süreli ve kesintilidir. Kaydırma hareketi ve hızlı geçiş, görüntüyle kurulan ilişkiyi belirleyen alışkanlıklar haline gelmiştir. Görüntülerin büyük bölümü ekranda hızlı bir akış içinde tüketilir. Bu akış içinde fotoğraf üretimi de çoğu zaman planlı bir estetik üretim süreci olmaktan ziyade gündelik bir refleks gibi ortaya çıkmaktadır.

Bu dönüşüm görsel duyunun çağdaş dünyada mutlak bir üstünlük kazandığı anlamına gelmez. Görsel deneyim farklı duysal ve sosyal ilişkilerle birlikte şekillenir. Fotoğraflar yalnızca temsil ettikleri

nesneleri göstermez, aynı zamanda fotoğrafçının dünyada bıraktığı hareket izlerini de taşır. Bir görüntü, kadrajın içinde kalan şey kadar kadrajın dışında bulunan mekânsal ilişkilerin de sonucudur (Hjorth & Pink, 2014). Akıllı telefon ekranı günümüzde bu görsel karşılaşmaların gerçekleştiği başlıca yüzeylerden biri haline gelmiştir. Gündelik bakışın önemli bir bölümü telefon ekranı aracılığıyla yönlenir. Fotoğrafların çekilme ve görülme koşulları büyük ölçüde bu ekranın biçimsel özellikleri tarafından belirlenir. Telefonun çoğu zaman dikey tutulması ve görüntülerin kaydırma hareketiyle tüketilmesi bu yeni görsel alışkanlıkların belirgin örnekleri arasında yer alır. Fotoğrafa ayrılan bakış süresi kısılırken görüntülerin dolaşım hızı artmaktadır. Bu koşullar fotoğrafik kadrajın yalnızca estetik bir tercih olarak ele alınmasını zorlaştırır. Kadraj, gündelik görsel alışkanlıkların şekillendirdiği bir karar alanı olarak yeniden düşünülmesi gerektirir. Ekran temelli görsel deneyim, fotoğrafın üretim ve dolaşım biçimlerini belirlerken aynı zamanda fotoğrafın nasıl kadrajlandığına dair beklentileri de dönüştürmektedir. Bu dönüşümün izleri özellikle dikey görüntü formatlarının yaygınlaşmasında görünür hale gelmektedir. Bu nedenle çağdaş fotoğraf pratiğini anlamaya yönelik bir tartışma, gündelik görsel deneyimin ekran üzerinden örgütlenen yapısını dikkate almak durumundadır.

Bu çerçevede çalışma, ekran temelli gündelik görsel deneyimin fotoğrafik kadraj tercihlerine nasıl yansıdığını tartışmayı amaçlamaktadır. Görsel kültür ve gündelik hayat kuramları literatürü üzerinden yürütülen değerlendirme, fotoğrafta uzun süre baskın olan yatay kadraj geleneğini ve akıllı telefon ekranlarıyla birlikte yaygınlaşan dikey formatı birlikte ele alır. Sosyal medya platformlarında biçimsel standartlaşma, algoritmik görünürlük mekanizmaları ve bu koşulların fotoğraf kompozisyonu üzerindeki etkileri incelenir. Çalışma, fotoğrafik kadrajın güncel dönüşümünü gündelik medya pratikleri bağlamında ele alarak görsel kültür tartışmalarına katkı sunmayı hedeflemektedir.

## 2. Ekran Temelli Görsel Deneyim ve Dikey Format

Akıllı telefonların gündelik yaşama yerleşmesi fotoğrafın üretim koşullarını doğrudan etkilemiştir. Fotoğraf bugün çoğu zaman ekran üzerinde görülmek üzere üretilen bir görüntü olarak dolaşıma girerken, çekim anı ile görüntünün karşılaşacağı yüzey arasındaki ilişki giderek daha görünür hale gelmektedir. Kamera, ekran ve platform, aynı teknik ekosistemin parçaları olarak çalışır. Bu nedenle kadraj tercihleri yalnızca fotoğrafçının estetik kararlarıyla açıklanamaz. Görüntünün üretildiği cihazın biçimi, tutulma alışkanlığı ve görüntünün dolaşıma girdiği platformlar kadrajın yönünü belirleyen önemli etkenler arasında yer alır. Gündelik medya kullanımında telefon çoğu zaman elde dikey biçimde tutulur. Görüntülerin kaydırılarak izlenmesi bu tutuş biçimini sürekli hale getirmektedir. Fotoğraf üretimi bu pratik içinde gerçekleştiğinde kadraj yöneliminin de buna uyum sağlaması beklenebilir. Böyle bir durumda fotoğrafın çerçevesi, fotoğraf tarihinin yerleşik kompozisyon alışkanlıklarından çok, ekranın biçimsel özellikleriyle ilişki kurmaya başlar. Kadrajın yönü, fotoğrafın üretildiği an kadar görüntünün karşılaşacağı izleme koşullarına da bağlı görünür.

### 2.1. Fotoğrafta Yatay Kadraj Geleneği

Fotoğrafın erken dönemlerinden itibaren yatay kadrajın belirgin bir ağırlık taşıdığı görülür. Bu yönelimin büyük ölçüde fotoğrafın ilişki kurduğu görsel geleneklerle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Özellikle manzara temsili, fotoğrafın estetik dilini biçimlendiren önemli alanlardan biri olmuştur. Geniş bir alanı tek bakışta kavrama isteği, kadrajın yatay doğrultuda genişlemesini teşvik etmiştir. Doğa görüntülerinin ufuk çizgisi etrafında kurulan kompozisyonları bu yönelimi güçlendiren örnekler sunar (Görsel 1). Fotoğrafın erken dönem manzara üretimlerinde görülen bu çerçeve anlayışı zamanla başka türlere de aktarıldığı görülmektedir. Belgesel fotoğrafın birçok örneğinde, kent manzaralarında ya da toplumsal olayların kaydında yatay kadrajın sıkça tercih edilmesi bu

görsel alışkanlığın geniş bir alana yayıldığını düşündürür.



Görsel 1. Gustave Le Gray. (1857). The great wave, Sète.

Yatay kadrain yaygınlaşması fotoğrafın sergilenme ve dolaşım koşullarıyla da ilişkilidir. Sinemanın görsel dili bu noktada önemli bir referans oluşturur. Sinema perdesinin yatay biçimi hareketli görüntünün algılanma biçimini uzun süre belirlemiştir. Basılı yayınlarda kullanılan sayfa düzenleri ve sergi mekânlarında fotoğrafların yerleştirilme biçimleri de benzer bir yönelimi sürdürmüştür. Galeri duvarlarında yan yana dizilen fotoğrafların çoğu zaman yatay formatta olması, bu kadrāj yönünün izleyici için tanıdık bir görsel düzen haline gelmesine katkı sağlamıştır. Bu durum zamanla yatay çerçevenin daha “doğal” bir görme biçimiyle ilişkilendirilmesine yol açmış olabilir. İnsan görüş alanının genişliğiyle kurulan ilişki de bu düşünceyi destekleyen açıklamalar arasında yer alır.

Kompozisyon teorisinin önemli bir bölümü de uzun süre bu çerçeve yönelimi üzerinden şekillenmiştir. Görüntü içindeki unsurların yatay düzlemde nasıl dağıldığı, estetik etkiyi belirleyen temel konulardan biri olarak ele alınmıştır. Görsel kompozisyon üzerine yapılan pek çok çalışmada görüntünün dengesi, öğelerin çerçeve içindeki yatay yerleşimleri üzerinden değerlendirilmiştir. Hatta bazı deneysel çalışmalarda izleyicilerden bir görüntünün altına yatay bir denge noktası yerleştirmeleri istenmiş ve izleyicilerin çoğu görsel ağırlık merkezini çerçevenin ortasına yakın bir noktada konumlandırmıştır (Sammartino & Palmer, 2012). Bu tür araştırmalar, görüntüdeki estetik düzen duygusunun çoğu zaman yatay eksen üzerinden düşünüldüğünü göstermektedir. Fotoğraf tarihinde yatay kadrājın bu kadar güçlü biçimde yerleşmiş olması, belirli bir kompozisyon alışkanlığının zaman içinde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Manzara geleneği, sinema dili, sergi düzenleri ve basılı yayın pratikleri bu alışkanlığı sürekli yeniden üretmiştir. Bu durum geçmişteki fotoğraf üretimini idealize etmek için değil, güncel dönüşümün hangi görsel alışkanlıklar içinden ortaya çıktığını göstermek açısından önem taşır. Kadrāj yönelimine ilişkin bugün gözlemlenen değişim, uzun süre doğal kabul edilmiş bir görme biçiminin yeniden düşünülmesine yol açmaktadır.

## 2.2. Dikey Kadraj

Gündelik görsel karşılaşmaların önemli bir bölümü bugün sergi mekânlarında veya basılı yayınlarda gerçekleşmemekte. Sürekli tekrar eden görsel karşılaşmalar belirli bir kadraj alışkanlığının oluşmasına katkı sağlar. Akıllı telefon ekranı bu görsel alışkanlıkların şekillendiği başlıca yüzeylerden biri haline gelmiştir. Kullanıcıların telefonlarını büyük ölçüde dikey biçimde tuttukları bilinmektedir ve görsel içeriklerin önemli bir kısmı bu doğrultuda tüketilmektedir (Tsvetkova, 2025). Görüntünün karşılaşıcağı yüzeyin biçimi ile fotoğrafın kadrajı arasında giderek daha görünür bir ilişki kurulmaktadır. Dikey kadrajın bu bağlamda ortaya çıkan yeni bir yönelim olduğu düşünülse de fotoğraf tarihinde bütünüyle yabancı bir form değildir. Özellikle portre ve figür fotoğraflarında (Görsel 2) insan bedeninin dikey yönelimi kadrajın da aynı doğrultuda kurulmasını teşvik etmiştir. 1930'lu ve 1960'lı yıllar arasında üretilmiş pek çok fotoğrafta bu yönelimin örnekleri görülebilir.



Görsel 2. Anonim. (1950'ler). İsimsiz [Jelatin gümüş baskı, 11 × 7,5 cm]. Amerika Birleşik Devletleri

Gündelik fotoğraf üretiminin önemli bir parçası olan snapshot geleneğinde de benzer örnekler yer alır. Anlık ve hızlı çekimlere dayanan bu pratik, planlı kompozisyon yerine doğrudan karşılaşmaya dayalı bir görme biçimiyle ilişkilendirilmiştir. Fotoğrafın teatral kurguya dayalı düzenlemelerden uzaklaşıp daha spontane bir görme biçimine yöneldiği düşüncesi bu yaklaşımı destekleyen yorumlar arasında yer alır (Brodovitch, 2006). Bununla birlikte analog dönemde dikey kadrajın geniş ölçekte yaygınlaşmadığı görülür. Baskı teknikleri, dergi sayfa düzenleri ve sergi mekânlarında fotoğrafların yerleştirilme biçimleri yatay formatı destekleyen bir dolaşım düzeni üretmiştir. Fotoğrafın üretimi ile izleyiciye ulaşma süreci birbirinden farklı araçlar ve mekânlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Kamera, baskı kağıdı, karanlık oda, galeri duvarı ve yayın mecraları birbirinden ayrı aşamalar oluşturmuştur. Güncel dijital ortamda ise bu unsurların önemli bir bölümü tek bir cihaz içinde birleşmiş haldedir.

Fotoğraf çekme, düzenleme, paylaşma ve görüntüleme işlemleri artık elde taşınan tek bir form üzerinden gerçekleşebilmektedir. Fotoğraf kültürünün geçmişte farklı alanlara dağılmış olan unsurlarının tek bir dijital platform içinde bir araya gelmesi, medya tarihinin dikkat çekici dönüşümlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Akıllı telefonun bu bütünleşmiş medya aracı haline

gelişi, fotoğraf üretiminin hızını belirgin biçimde artırmıştır. Tarihsel olarak fotoğrafın yaygınlaşması çoğu zaman daha küçük ve kullanımı kolay kameraların ortaya çıkışıyla ilişkilidir. Kodak Brownie, Leica I ya da Instamatic gibi modeller fotoğraf üretiminin daha geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamıştır (Manovich, 2016). Akıllı telefon kameraları bu sürecin güncel aşamasını temsil eder. Kamera, düzenleme araçları ve paylaşım ağlarının aynı cihaz içinde bulunması, fotoğraf üretimini gündelik hayatın sürekli tekrar eden bir parçası haline getirmiştir. Bu dönüşüm içinde fotoğrafa bakılan cihazın biçimi giderek daha belirleyici bir rol üstlenmektedir. Dikey ekran oranı görüntü üretiminde farklı bir çerçeve anlayışını teşvik eder. Bu durum, kadraj yönelimi üzerine verilen kararların yeniden düşünülmesini gerektirir (Neal & Ross, 2018). Dikey formatın ilk yıllarda çoğu zaman amatör üretimle ilişkilendirildiği görülür. Fotoğrafın gündelik kullanımının artmasıyla birlikte profesyonel ve amatör üretim arasındaki sınırlar da daha silik hale gelmiştir. Fotoğraf üretim hızındaki artış ve dolaşım ağlarının genişlemesi bu ayrımı giderek daha belirsizleştirmektedir.

Fotoğrafın tarihsel gelişimi kimi düşünürler tarafından insanlık tarihindeki önemli bilinç dönüşümlerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Fotoğrafın ortaya çıkışı, dünyanın algılanma biçiminde köklü bir kırılma yaratmıştır (Barthes, 1981). Güncel dijital ortamda gözlemlenen dönüşüm de benzer biçimde fotoğrafın üretim ve izlenme koşullarını yeniden düzenlemektedir.

### 2.3. Dijital Platformlar ve Kadraj Biçiminin Dönüşümü

Fotoğraf üretimi ve dolaşımı günümüzde büyük ölçüde sosyal medya platformları üzerinden gerçekleşmektedir. Bu platformlar yalnızca görüntülerin paylaşıldığı alanlar değildir, aynı zamanda belirli görsel biçimleri teşvik eden teknik yapılarla sahiptir. Medya tarihine bakıldığında fotoğraf kültürünün farklı dönemlerde belirli araçlar ve platformlar etrafında şekillendiği görülür. Kullanılan kamera türü, baskı teknikleri, dolaşım ağları ve izleme biçimleri fotoğrafın estetik karakterini doğrudan etkiler. Fotoğraf tarihinin farklı dönemlerinde belirli teknolojik düzeneklerin, kendilerine özgü kullanım kültürleri oluşturduğunu biliyoruz. Kodachrome slaytları, Polaroid kameralar ya da farklı film formatları gibi örneklerin her biri belirli bir görsel estetik ve kullanım alışkanlığı üretmiştir (Manovich, 2016). Bu açıdan bakıldığında sosyal medya platformları da fotoğraf tarihinin güncel aşamasında benzer bir rol üstlenmektedir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda bazı fotoğraf platformları uzun süre değişmeden kalabilse de, sosyal medya ortamları, önceki görsel medya platformlarına kıyasla daha hızlı dönüşmektedir. Güncel dijital platformlarda ise yeni özellikler ve paylaşım biçimleri sürekli güncellenmektedir. Bu değişimler paylaşılan görüntülerin konularını ve estetik özelliklerini de etkilemektedir. Platformların teknik sınırları çoğu zaman belirli görüntü oranlarını standartlaştırır. Instagram'ın ilk yıllarında bütün fotoğrafların kare formatta paylaşılması bu durumun belirgin örneklerinden biridir. 2010 ile 2015 yılları arasında uygulama yalnızca tek bir kare formatı kabul etmiş ve milyonlarca kullanıcıya aynı görüntü oranı ve aynı düzenleme araçlarını sunmuştur (Manovich, 2016). Böylece farklı coğrafyalardaki kullanıcılar benzer bir görsel çerçeve içinde fotoğraf üretmeye başlamıştır. Son yıllarda mobil ekranların yaygınlaşmasıyla birlikte görüntü formatlarında da yeni bir yönelim ortaya çıkmıştır. Günümüzde görsel medyanın büyük kısmına dikey formdaki ekranlar ile ulaştığımızdan, bu kullanım alışkanlığı görsel içeriğin üretim biçimini de etkilemiştir. Dikey kadraj bu bağlamda yalnızca yatay görüntünün kırpılmış bir versiyonu olarak görülmemeye başlanmıştır. Özellikle TikTok, Reels ve benzeri kısa video formatlarının yaygınlaşmasıyla birlikte 9:16 oranı kendi kompozisyon kurallarını üreten bir görsel standart haline gelmiştir (Heorhii, 2025). Hikayeler, kısa video akışları ve benzer içerik biçimleri bu oranı günlük medya kullanımının parçası haline getirmiştir. Bu dönüşüm, medya platformlarının görsel dili nasıl biçimlendirdiğini açık biçimde

gösterir. Sosyal ağların algoritmik akışları görüntülerin ilk birkaç saniyede dikkat çekmesini teşvik eder. Bu durum çoğu zaman merkezde konumlanan özneye ve yüksek görsel kontrasta dayalı bir kompozisyon anlayışını öne çıkarır. Görsel üretimin hızlanması da bu süreci güçlendirmektedir. Dijital ortamda görüntü üretimi ve düzenleme olanaklarının genişlemesi, kompozisyon kararlarının çekim anından sonraki seçim ve düzenleme süreçlerine kaymasına yol açmıştır (Tsvetkova, 2025). Bu koşullar altında fotoğraf üretimi giderek daha akışkan bir pratik haline gelmiştir.

Medya tarihine geniş bir açıdan bakıldığında görüntü formatlarının belirli teknik araçlar etrafında standartlaştığı birçok örnek bulunur. Kodak kameralarının belirli film ölçülerini yaygınlaştırması ya da Polaroid fotoğrafların kare formatı bu tür örnekler arasında sayılabilir. Sosyal medya platformlarının bugün oluşturduğu görsel düzen de benzer bir sürecin güncel karşılığı olarak düşünülebilir. Bu platformlar belirli görüntü oranlarını, paylaşım biçimlerini ve izleme alışkanlıklarını yaygınlaştırarak çağdaş fotoğrafın biçimsel sınırlarını yeniden tanımlamaktadır. Bu bağlamda kadraj yönelimi, platformların teknik ve kültürel koşullarıyla birlikte şekillenen bir üretim alışkanlığıdır.

#### 2.4. Algoritma ve Görünürlük

Dijital platformlarda son zamanlarda kadraj seçiminin dolaşıma ilişkin bir karar haline geldiği görülmektedir. Sosyal medya platformlarının büyük bölümü görsel içerikleri yüz, beden ve hareket gibi algılanabilir unsurlar üzerinden tanımlayan algoritmik sistemlerle çalışır. Bu durum, figürün kadraj içinde daha belirgin bir konuma yerleşmesine yol açar. Dikey kadrajın mobil ekranlarla kurduğu uyum da bu eğilimi güçlendirir. Dikey formatın figürü tam boy gösterebilme kapasitesi de bu dönüşümün önemli bir boyutunu oluşturur. Bu formatın, kameraya doğru ya da kameradan uzaklaşan hareketler üzerinden anlatı kurmayı kolaylaştırdığı ileri sürülmektedir (Heorhii, 2025). Bu nedenle reklam ve pazarlama içeriklerinde dikey görsel içeriklerin giderek daha sık tercih edildiği gözlemlenir. Bu dönüşüm, kadraj içinde arka plan bilgisinin daralmasına ve figürün görsel düzen içindeki ağırlığının artmasına yol açmaktadır. Aynı zamanda benzer kompozisyon kalıplarının tekrarlandığı, daha sade fakat birbirine yakın görsel düzenlerin ortaya çıktığı da söylenebilir.

### 3. Dikey Kadrajın Kompozisyonel Sonuçları

Bir görüntü, yeniden kurulmuş bir görme biçimidir. John Berger bu durumu “Görüntü, yeniden yaratılmış veya yeniden üretilmiş bir manzardır” sözleriyle ifade eder (Berger, 1972). Berger’in bu tanımı, görüntünün dünyayı doğrudan yansıtan bir kayıt olmadığını; belirli bir bakışın izini taşıyan bir düzenleme olduğunu açıklar. Fotoğraf da bu yeniden kurma sürecinin bir parçasıdır. Fotoğraf makinesi belirli bir anda ışığı kaydeder ancak o anın seçilmesi, çerçevenin belirlenmesi ve görüntünün sınırlarının çizilmesi fotoğrafçının kararlarıyla gerçekleşir. Fotoğrafın çoğu zaman düşünüldüğü gibi mekanik bir kayıt olmadığı; aksine fotoğrafçının sonsuz olasılık içinden belirli bir görüntüyü seçmesiyle ortaya çıktığı vurgulanır. Bu seçim çoğu zaman hızlı ve sezgisel bir karardır fakat yine de görüntünün nihai yapısını belirleyen temel aşamalardan biridir. Bu nedenle kadraj, fotoğrafçının dünyayı nasıl gördüğünü belirgin hale getiren bir seçimdir. Fotoğrafın anlamı da bu seçim sürecinden bağımsız değildir. Görüntünün sınırları belirlenirken bazı öğeler içeri alınır, bazıları dışarıda bırakılır. Bu durum kadrajın biçimi ile görüntünün nasıl okunacağı arasındaki ilişkiyi daha görünür hale getirir. Kadrajın yönü değiştiğinde yalnızca görsel alanın dağılımı değişmez. Görüntünün anlamı, ağırlık merkezi ve izleyicinin bakış hareketi de yeniden düzenlenir. Kadrajın yatay ya da dikey kurulması, görüntü içindeki boşlukların yerini ve yoğunluk noktalarını farklı biçimde belirler. Kompozisyon tartışmaları büyük ölçüde iki boyutlu görüntünün dikdörtgen bir alan içinde nasıl yerleştirileceği sorusuna dayanır. Bu soru resimden fotoğrafa uzanan uzun bir görsel üretim

geleneğinin ortak problemlerinden biridir. Bu problem, estetik açıdan etkili bir görüntü üretmeye çalışan herkesin karşılaştığı temel meselelerden biridir. Fotoğraf tarihinde bu tartışma çoğunlukla yatay kadraj üzerinden yürütülmüştür. Buna karşılık dikey eksendeki kompozisyon tercihlerini doğrudan ele alan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu belirtilmektedir (Sammartino & Palmer, 2012). Bu boşluk, güncel görüntü üretimindeki dönüşüm düşünüldüğünde daha dikkat çekici görünmektedir. Özellikle mobil ekranların yaygınlaşmasıyla birlikte dikey görüntülerin gündelik görsel akışta daha sık karşılaşılabilecek hale geldiği görülmektedir.

Dikey kadrajın en belirgin etkilerinden biri, figürün görüntü içindeki konumunu değiştirmesidir. Çerçevenin daralan yatay genişliği, figür ile arka plan arasındaki mesafeyi algısal olarak kısaltır. Daralan yatay alan, figürü çoğu zaman kadrajın merkezine doğru çeker. Bu durum özellikle insan bedeninin görüntü içinde daha baskın bir yer kaplamasına yol açar. Bunun sebebi bedenün üst ve alt sınırlarının çerçeveyle daha doğrudan ilişki kurması, izleyicinin dikkatini figür üzerinde yoğunlaştırabilmesidir. Görüntü içinde mekânın tanımlayıcı ayrıntıları daha az yer kapladığında figür daha belirgin hale gelir, yan alanların daralması çevresel bilgiyi azaltır. Arka planın geri çekilmesi ise görüntünün bağlamsal katmanlarını sınırlayabilir. Böylece fotoğraf, mekânsal ilişkileri gösteren bir yapı olmaktan ziyade figürün görünürlüğüne odaklanan bir düzen haline gelmektedir. Bu değişim, görsel dilin belirli konularla belirli kompozisyonların birlikte ortaya çıkması eğilimiyle de ilişkilidir. Görsel kültürler teknolojik araçlarla birlikte gelişir ve bu süreçte belirli konular, belirli kompozisyon tercihleriyle eşleşir. Yeni görüntü araçlarının ortaya çıkması, üretim alışkanlıklarını ve görüntülerin dolaşım biçimlerini de etkiler. Aynı bağlamda görsel kültürler kendilerine özgü görsel diller üretirler ve bu diller kadraj, ışık, düzenleme ve anlatı biçimleri gibi birçok görsel kararın ortaklaşa olduğu sistemlerdir (Manovich, 2016). Dikey kadrajın yaygınlaşması da bu tür bir görsel dil değişiminin parçası olarak düşünülebilir. Bu değişimin özellikle mobil ekranlarda görüntü üretme ve görüntü izleme pratikleriyle birlikte geliştiği gözlemlenebilir.

Benzer bir kadraj mantığı mimari fotoğraflarda da gözlemlenebilir. Görsel 3'te, dikey doğrultuda yükselen bir yapının yalnızca belirli katlarını içeren bir çerçeve, mimari formun ritmini ve geometrik düzenini vurgulayacak şekilde kurulmuştur. Kadrajın yatay alanı sınırladığında, cephe üzerindeki tekrar eden hatlar ve ışık-gölge karşıtıkları kompozisyonun temel düzenleyici unsurlarına dönüşür. Bu tür bir kadraj, yapının çevresel bağlamından çok yüzey düzenine ve dikey yapı ritmine odaklanan bir görsel düzen üretir. Böylece mimari form, geniş mekânsal çevre içinde konumlanan bir nesne olmaktan ziyade kadrajın sınırları içinde yoğunlaşan bir geometrik yapı olarak algılanabilir.



Görsel 3. R Ronny Rocket. (2026). Quiet geometry [Artwork]

Çerçevenin yönü, görsel ağırlığın hangi doğrultuda dağıldığını doğrudan etkilediğinden, kadrajın daralması, kompozisyon dengesini de farklı bir biçimde kurmayı gerektirir. Yatay fotoğrafta denge çoğu zaman sağ ve sol ilişkisi üzerinden kurulur. Dikey kadrajda ise bu denge yukarı ve aşağı yönünde yeniden düzenlenir. İzleyicinin bakışı da bu eksen boyunca hareket eder. Bakışın yönü görüntü içinde hangi öğelerin önce fark edileceğini belirleyebilir. Mobil ekranlara uyarlanmış görüntüler üzerine yapılan çalışmalar, dar çerçeve içinde bakışın en kolay ilerlediği hattın çoğu zaman kadrajın merkezinden geçen dikey çizgi olduğunu göstermektedir. Bu durum figürün merkezde konumlanmasını görsel akışın doğal yönü haline getirebilir. Dikey kadraj, ışığın kullanımını da farklı biçimlerde etkiler. Işığın yönü görüntü içinde bir hareket hissi oluşturabilir. Işığın yalnızca aydınlatma amacıyla değil kompozisyonu yönlendiren bir araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Y eksenini boyunca ilerleyen bir ışık geçişi, daralan yatay alanın yerine görsel bir akış oluşturabilir. Bu tür bir düzenlemede izleyicinin bakışı önce görüntünün üst kısmındaki parlak ayrıntılara yönelir, ardından doğal olarak aşağı doğru ilerler. Portre fotoğrafçılığında sık kullanılan yukarıdan gelen ışık düzeninin yüzü belirginleştirirken gövdeyi daha koyu bırakması da bu tür bir dikey yönlendirmeye örnek olarak gösterilir. Renk kullanımı da benzer bir etkiye sahip olabilir. Renk, küçük bir alanda yoğunlaştığında bakışı hızla o noktaya çekebilir. Sonsuz kaydırma mantığıyla çalışan dijital akışlarda dikkat çoğu zaman küçük fakat belirgin renk vurgularıyla çekilir. Yapılan bazı veri analizlerinde dar bir dikey alan içinde kullanılan sıcak tonların izleyici dikkatini daha hızlı yakalayabildiği gözlemlenmiştir (Heorhii, 2025). Bu tür bulgular, renk vurgularının ekranın belirli bir bölümünde yoğunlaştırılmasının izleyicinin ilk bakışını yönlendirebildiğini düşündürmektedir.

Görsel algı üzerine yapılan deneysel çalışmalar, kompozisyon tercihlerinin görüntü içindeki konumla ilişkili olduğunu göstermektedir. Nesnelerin çerçeve içindeki yüksekliğinin değiştirilmesiyle yapılan deneylerde izleyicilerin estetik tercihleri belirli yönelimler göstermiştir. Göz hizasının altında yer alan nesnelerin alt bölgelere, üstte bulunması beklenen nesnelerin ise üst bölgelere yerleştirildiği kompozisyonların daha çok tercih edildiği gözlemlenmiştir (Sammartino & Palmer, 2012). Araştırmacılar bu eğilimi nesnelerin gerçek dünyadaki konumlarına ilişkin beklentiler ve nesnenin işlevsel yönelimiyle ilişkilendirmektedir.

Sanat fotoğrafı bağlamında kompozisyon, görsel öğelerin çerçeve içinde belirli bir düzen içinde yerleştirilmesi olarak tanımlanır. Bu düzen izleyicinin dikkatini yönlendirmeyi ve görüntü içinde bir anlam sıralaması kurmayı amaçlar (Vorenkamp, 2016, aktaran Tsvetkova, 2025). Fotoğrafçı bu sıralamayı çoğu zaman çerçevenin sınırları aracılığıyla kurar. Dikey kadraj bu sıralamayı farklı biçimde kurar. Yan alanların daralmasıyla görüntünün ağırlığı çoğu zaman merkezde toplanır. Bu durum arka planın geri çekilmesine ve çevresel bilgilerin azalmasına yol açabilir. Görüntünün çevresinde yer alan ayrıntıların azalması, figür ile izleyici arasındaki ilişkiyi daha doğrudan hale getirebilir. Bu değişimin algı biçimini de etkilediği düşünülebilir. Dikey görüntüler çoğu zaman mobil akış içinde hızlı bir şekilde tüketilir. Bu durum fotoğrafın uzun süre bakılan bir nesne olma özelliğini kısmen zayıflatabilir. Görüntü tek bir bakışta okunacak şekilde düzenlenir, izleyicinin bakışı kadraj içinde dolaşmak yerine çoğu zaman yalnızca yukarıdan aşağıya doğru ilerler. Bu nedenle dikey kadrajın ortaya çıkardığı kompozisyon biçimleri yalnızca yeni bir çerçeve oranı meselesi değildir. Kadrajın yönü değiştiğinde görüntü içindeki ilişkiler de yeniden düzenlenir. Figürün konumu, ışığın yönü, renk vurguları ve izleyicinin bakış hareketi farklı bir düzen içinde birleşir. Bu dönüşümün henüz yeterince teorik olarak ele alınmamış olması, dikey kadraj üzerine yapılacak yeni okumaların önemini artırmaktadır. Fotoğrafın anlamı sabit değilse, kadrajın yönü de bu anlamın nasıl kurulacağını belirleyen unsurlardan biri olmaya devam edecektir.

## Sonuç

Fotoğraf kadrajı, fotoğrafın görsel yapısını belirleyen temel kompozisyon araçlarından biri olarak uzun süredir tartışılmaktadır. Güncel görsel kültür içinde bu kararın giderek farklı bir bağlam kazandığı gözlemlenmektedir. Gündelik yaşamın ekranlar aracılığıyla kurulması, görsel üretim ve izleme biçimlerini doğrudan etkilemekle birlikte, mobil cihazların yaygın kullanımı, görüntülerin çoğunlukla dikey ekranlar üzerinden görülmesine yol açmıştır. Bu durum, kadraj yönünün, fotoğrafın dolaşım koşullarını da etkileyen bir unsur haline geldiğini düşündürmektedir. Fotoğrafın tarihsel gelişimi incelendiğinde yatay kadrajın uzun süre baskın bir norm olarak kabul edildiği görülür. Bu norm, manzara geleneği, sinema dili ve basılı yayın kültürüyle birlikte yerleşmiştir. Güncel dijital ortam ise farklı bir görsel alışkanlık üretmektedir. Sosyal medya platformları, mobil video kültürü ve algoritmik görünürlük mekanizmaları, figür odaklı ve merkezi kompozisyonların daha sık kullanılmasına yol açmaktadır. Bu durum kadrajın çevresel bilgiyi sınırlayan ve görsel hiyerarşiyi sadeleştiren bir düzen üretmesine neden olabilir. Dikey kadrajın kompozisyon üzerindeki etkileri fotoğrafın iç düzenine ilişkin bazı değişimleri görünür kılar. Figürün merkezde konumlanması, yan alanların daralması ve arka plan bilgisinin azalması bu dönüşümün belirgin sonuçları arasında düşünülebilir. Görsel dengenin yukarı ve aşağı yönünde kurulması da kompozisyonun farklı biçimde örgütlenmesine yol açar. Bu eğilimlerin yalnızca teknik zorunluluklardan değil, güncel görsel alışkanlıklardan ve izleme biçimlerinden etkilendiği ileri sürülebilir.

Kadraj görsel kültürün değişen koşullarıyla ilişkili bir karar olarak düşünülebilir. Ekran temelli gündelik deneyim, fotoğrafın biçimsel özelliklerini dönüştürmektedir. Kadrajın kültürel anlamı üzerine düşünmek, çağdaş fotoğraf pratiğini anlamaya yönelik daha geniş bir tartışma alanı açar. Fotoğraf kuramı literatüründe kadraj çoğu zaman kompozisyon ilkeleri ve estetik düzenleme bağlamında ele alınmış, kadraj yönünün güncel ekran kültürüyle ilişkisini doğrudan tartışan çalışmalar ise görece sınırlı kalmıştır. Bu nedenle dikey kadrajın güncel görsel dolaşım biçimleriyle birlikte düşünülmesi, fotoğrafın kompozisyon anlayışındaki dönüşümleri değerlendirmek açısından tamamlayıcı bir okuma sunabilir. Burada önerilen yaklaşım, kadraj yönünün tarihsel kullanım biçimleri ile güncel ekran temelli görsel pratikler arasındaki ilişkiye dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda yürütülen değerlendirme, kadraj yönünün tarihsel normlardan güncel kullanım biçimlerine uzanan dönüşümünü görünür kılmayı ve fotoğraf üretiminde ortaya çıkan yeni kompozisyon alışkanlıklarını tartışmaya açmayı hedeflemiştir.

## Kaynakça

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill & Wang.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.

Brodovitch, A. (2006). Brodovitch on photography. In C. Traub, S. Heller, & A. Bell (Eds.), *The education of a photographer* (pp. 133-134). Allworth Press.

Heorhii, H. (2025). Adaptation of cinematographic techniques for mobile and vertical video formats. *The American Journal of Engineering and Technology*, 7(8), 259-267. <https://doi.org/10.37547/tajet/Volume07Issue08-21>

Hjorth, L., & Hendry, N. (2015). A snapshot of social media: Camera phone practices. *Social Media + Society*, 1(1), 1-3. <https://doi.org/10.1177/2056305115580478>

Hjorth, L., & Pink, S. (2014). New visualities and the digital wayfarer: Reconceptualizing camera

phone photography and locative media. *Mobile Media & Communication*, 2(1), 40-57. <https://doi.org/10.1177/2050157913505257>

Lefebvre, H. (1991). *Critique of everyday life* (Vol. 1). Verso.

Manovich, L. (2016). Notes on Instagrammism and mechanisms of contemporary cultural identity. <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

Neal, D., & Ross, M. (2018). Mobile framing: Vertical videos from user-generated content to corporate marketing. In M. Schleser & M. Berry (Eds.), *Mobile story making in an age of smartphones* (pp. 151-160). Palgrave Pivot. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-76795-6\\_15](https://doi.org/10.1007/978-3-319-76795-6_15)

Sammartino, J., & Palmer, S. E. (2012). Aesthetic issues in spatial composition: Effects of vertical position and perspective on framing single objects. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 38(4), 865-879. <https://doi.org/10.1037/a0026136>

Tsvetkova, N. (2025). Problems of compositional decision-making in fine-art photography in the era of digital technologies. *Universal Library of Arts and Humanities*, 2(3), 1-6. <https://doi.org/10.70315/uloap.ulahu.2025.0203001>

## Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261941>

Görsel2: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/999/img-4-small4 80.jpg>

Görsel 3: [https://www.instagram.com/p/DT7VWXijZ\\_q/](https://www.instagram.com/p/DT7VWXijZ_q/)

## GÜNDELİK GIYİMİN SESSİZ DİLİ

### THE SILENT LANGUAGE OF EVERYDAY DRESS

Cihan Bahar, Doktor Öğretim Üyesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul Aydın Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0002-2142-7754

#### ÖZET

Gündelik hayat çoğu zaman sıradan, doğal ve görünmez olarak düşünülür. Oysa bedeninin nasıl algılandığı ve temsil edildiğiyle ilgili pek çok estetik ve politik anlam tam da bu gündelik akışın içinde şekillenir. Giyim, bedeni yalnızca işlevsel biçimde saran bir dış katman değil, kimliğin, toplumsal cinsiyet rollerinin, sınıfsal konumlanışların ve kültürel aidiyetlerin gündelik yaşamda yeniden kurulduğu dinamik bir arayüz olarak ortaya çıkar. Küresel ve yerel moda eğilimleriyle sürekli temas hâlinde olan gündelik giyim, rutinler, alışkanlıklar ve gündelik mekânlarla birlikte düşünüldüğünde bireyin kendini konumlandırma, ait olma ya da ayrışma biçimlerini bedene yazan bir görsel dil haline gelir.

Bu çalışma, gündelik giyimın “sessiz dili”nin beden üzerinde nasıl işlediğini tartışmaya açar ve bedeninin estetik ve politik inşasını gündelik kıyafetler üzerinden okumayı amaçlar. Kuramsal çerçeve, gündelik hayat tartışmaları, göstergibilimsel çözümleme, bedeni sabit ve doğal bir varlık olarak değil, tekrar eden eylemler ve giyim pratikleri aracılığıyla kurulan bir süreç olarak ele alan performatif beden yaklaşımları ve görsel kültür çalışmalarıyla oluşturulur. Giyim, bu bağlamda göstergelerden oluşan bir dizge olarak ele alınır. Renk, biçim, doku ve silüet gibi öğeler beden üzerine yazılan bir anlam örgüsünün parçaları olarak değerlendirilir. Modern yaşamın içinde çoğu zaman doğal ve sorgulanmaz görünen giyinme pratiklerinin bakış, norm, kural ve beklentilerle nasıl biçimlendiği tartışılır. Farklı toplumsal ve kültürel bağlamlardan seçilen gündelik giyim örnekleri ile güncel eğilimleri yansıtan dijital ortam görselleri nitel bir görsel analiz yöntemiyle incelenir. Çözümlemede renk, silüet, malzeme, stil kodları, moda eğilimleri ve mekân kullanımı üzerinden bedeninin nasıl estetikleştirildiği, hangi normların yeniden üretildiği ve hangi durumlarda bu normlara karşı mikro düzeyde kırılma ve direnç alanları açıldığı araştırılır.

Çalışma, gündelik giyimi sanat ve tasarım alanı açısından yalnızca tali ve sıradan bir rutin olmaktan çıkarak gündelik hayatın estetik ve politik inşasında etkin bir tasarım pratiği olarak ele alır. Gündelik kıyafetlerin ve bunları biçimlendiren eğilimlerin görünmez gibi görünen varlığının ardındaki estetik, kültürel ve politik katmanları görünür kılmayı amaçlar. Bu çerçevede çalışma, giyimın hem toplumsal normların sessiz taşıyıcısı hem de bu normları dönüştürme potansiyeli taşıyan yaratıcı bir ifade alanı olarak nasıl işlediğini estetik, kültürel ve politik boyutlarıyla tartışmaya açar.

**Anahtar Kelimeler:** Gündelik giyim, gündelik hayat, beden politikaları, moda tasarımı, görsel analiz.

## ABSTRACT

Everyday life is often considered ordinary, natural and invisible, yet meanings related to how the body is perceived and represented are shaped within this everyday flow. Dress is not merely a functional layer that covers the body but a dynamic interface through which identity, gender roles, class positions and cultural belongings are reconstructed alongside routines, habits and everyday spaces. In contact with global and local fashion trends, everyday dress becomes a visual language that inscribes on the body how individuals position themselves, belong or differentiate. This study discusses how the “silent language” of everyday dress operates on the body and reads the aesthetic and political construction of the body through clothing. Its theoretical framework draws on debates on everyday life, semiotic analysis, performative approaches to the body that regard it not as a fixed and natural entity but as a process formed through repeated actions and dressing practices, and visual culture studies. Within this framework, dress is approached as a system of signs, and elements such as colour, form, texture and silhouette are examined as parts of a web of meaning inscribed on the body. The study considers how dressing practices, which often appear natural and unquestioned in modern life, are shaped by gaze, norms, rules and expectations. Everyday dress examples selected from different cultural contexts and digital images that reflect current trends are analysed through qualitative visual analysis to explore how the body is aestheticised, which norms are reproduced and in which situations ruptures and spaces of resistance emerge through colour, silhouette, material, style codes and the use of space.

The study approaches everyday dress not as a secondary routine but as an active design practice in the aesthetic and political construction of everyday life in the field of art and design. It aims to make visible the cultural and political layers that lie behind the seemingly invisible presence of everyday clothes and the trends that shape them and to show how dress can function both as a silent carrier of social norms and as a creative field of expression with the potential to transform those norms.

**Keywords:** Everyday dress, everyday life, body politics, fashion design, visual analysis.

## 1. Giriş

Gündelik hayat, modern toplumsal deneyimin en yoğun biçimde yaşandığı alanlardan biridir. Buna karşın gündeliği oluşturan pratikler, nesnelere ve ilişki biçimleri çoğu zaman sıradan, doğal ve görünmez olarak düşünülür (Lefebvre, 1991, ss. 7-8). Sabah hazırlanma ritüelleri, belirli mekânlara göre seçilen kıyafetler, toplu taşımada ya da işyerinde bedenin nasıl duracağı gibi pek çok eylem, gündelik akışın içinde kendiliğinden ve sorgulanmaz görünür (de Certeau, 1984, ss. 115-116). Tekrar eden bu pratikler aracılığıyla, bedenin nasıl algılandığı, temsil edildiği ve konumlandığına ilişkin yoğun estetik ve politik anlamlar kurulur (Foucault, 1977, ss. 136-137).

Giyim, bu bağlamda yalnızca bedeni örten işlevsel bir örtü değil, gündelik yaşamda kimliğin, toplumsal cinsiyet rollerinin, sınıfsal konumlanışların ve kültürel aidiyetlerin müzakere edildiği dinamik bir arayüzdür. Gündelik giyim pratikleri, bireyin kendini nerede, kiminle ve nasıl ilişkilendirdiğini bedene yazan bir görsel dil üretir. Bu dil, bir yandan küresel ve yerel moda eğilimleriyle sürekli temas hâlinindedir. Diğer yandan içine gömülü olduğu toplumsal normlar, kültürel kodlar ve mekânsal düzenlemeler tarafından şekillenir. Dolayısıyla gündelik giyim, bedeni yalnızca estetize eden bir tercih alanı değil, aynı zamanda görünürlük, saygınlık, uyum ve ayrışma gibi politik süreçlerin de taşıyıcısıdır (Entwistle, 2000, ss. 329-330).

Gündelik hayat çalışmalarında, görünmez kabul edilenin görünür kılınması ve sıradanın içindeki iktidar ilişkilerinin açığa çıkarılması önemli bir tartışma hattı olarak öne çıkar. Gündelik olanın estetik ve politik bir alan olarak yeniden düşünülmesi, yalnızca sanatsal üretim açısından değil, tasarım disiplinleri açısından da verimli kavramsal bir çerçeve sunar. Özellikle moda ve tekstil tasarımı alanında gündelik giyimin eleştirel bir bakışla ele alınması, giysinin yalnızca ürün düzeyinde değil, beden, mekân ve toplumsal yapı ile ilişkisi üzerinden de okunmasını mümkün kılar.

Bu çalışma, gündelik giyimi gündelik hayatın estetik ve politik inşasında etkin bir tasarım pratiği olarak konumlandırmayı amaçlar. Gündelik giyimin "sessiz dili"nin beden üzerinde nasıl işlediğini tartışmaya açar ve bedenin estetik ve politik inşasını gündelik kıyafetler üzerinden okumayı hedefler. Bu amaçla, gündelik hayat tartışmalarından, göstergebilimsel çözümlemeyle, bedeni sabit ve doğal bir varlık olarak değil, tekrar eden eylemler ve giyim pratikleri aracılığıyla kurulan bir süreç olarak ele alan performatif beden yaklaşımlarından ve görsel kültür çalışmalarından yararlanır (Butler, 1990, s. 179).

Çalışma kapsamında, farklı toplumsal ve kültürel bağlamlardan seçilen gündelik giyim örnekleri ile güncel eğilimleri yansıtan dijital ortam görselleri nitel bir görsel analiz yöntemiyle incelenir. Renk, silüet, malzeme, stil kodları, moda eğilimleri ve mekân kullanımı üzerinden bedenin nasıl estetikleştirildiği, hangi normların yeniden üretildiği ve hangi durumlarda bu normlara karşı mikro düzeyde kırılma ve direnç alanlarının açıldığı araştırılır. Çalışma, bu yönüyle hem gündelik giyime ilişkin kavramsal tartışmayı derinleştirmeyi hem de moda ve tekstil tasarımı alanında gündelik olanı merkeze alan eleştirel ve araştırma temelli tasarım yaklaşımlarına katkı sunmayı hedefler.

## 2. Gündelik Hayat, Beden ve Giyimin Kuramsal Çerçevesi

### 2.1. Gündelik Hayat ve Gündelik Olanın Estetiği

Gündelik hayat, modern toplumsal yapının en yoğunlaştığı alan olarak tanımlanır (Felski, 1999, ss. 15-16). Rutinler, alışkanlıklar, tekrar eden eylemler ve bu eylemleri çerçeveleyen mekânsal düzenlemeler, bireyin dünyayı deneyimleme biçimini belirler (Goffman, 1959, s. 6). Ancak bu

yoğunluk, çoğu zaman gündeliğin doğal ve değişmez bir zemin olarak algılanmasına neden olur. Bu algı, gündelik pratiklerin içinde işleyen iktidar ilişkilerini, normları ve hiyerarşileri görünmez kılar (Highmore, 2002, s. 1) (bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Londra'da Oxford caddesinde gündelik hayattan bir kesit.

Gündelik hayatın estetik boyutu, bu görünmezliğin aşılması açısından önemli bir imkân sunar. Gündelik olan, yalnızca işlevsel bir düzlemde değil, aynı zamanda duysal ve görsel deneyimler aracılığıyla beden üzerinde iz bırakan bir estetik alan olarak düşünülebilir (Kaya, 2023, s. 24). Giysilerin rengi, dokusu, biçimi ve bedene oturuşu, gündelik mekânların ışığı, sesleri ve malzeme özellikleriyle birlikte bireyin algısını ve davranışını etkiler. Bu bağlamda estetik, yalnızca sanat üretiminin alanına değil, gündelik deneyimin bütününe sinmiş bir örgütlenme biçimine işaret eder (bkz. Görsel 2, Görsel 3).

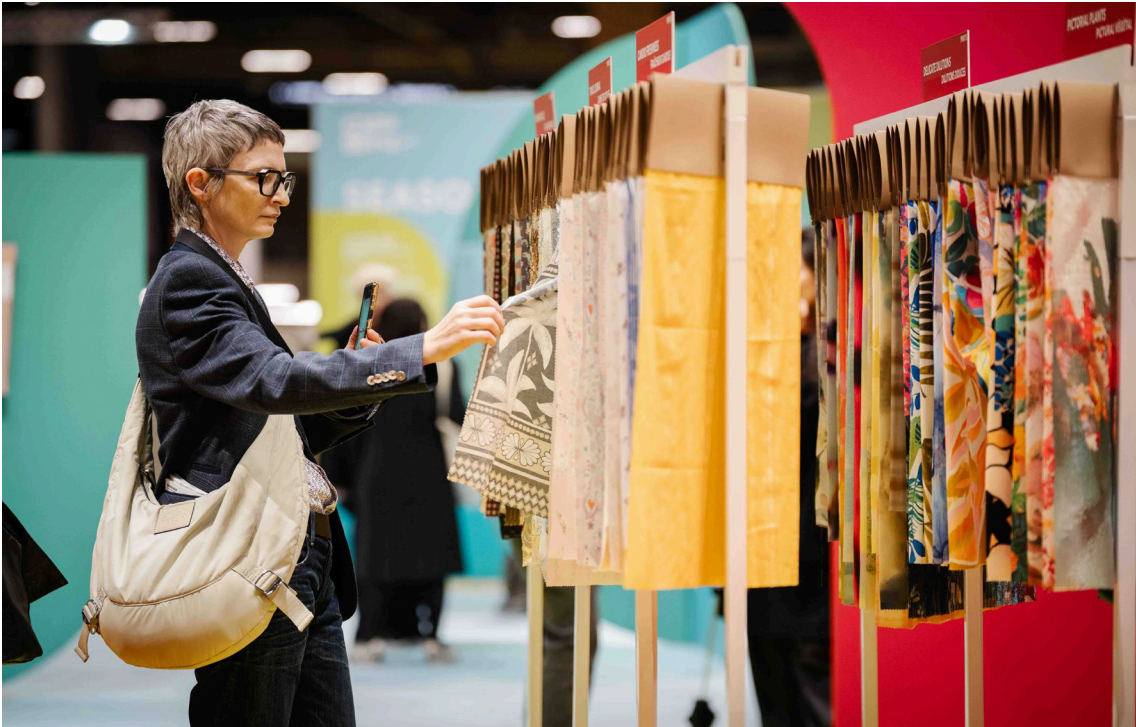


Görsel 2 ve 3. (soldan sağa) Aktör Keanu Reeves gündelik giysileri ile sokakta ve Tasarımcılardan gündelik giyim örnekleri.

Gündeliğin estetikle ilişkili bu boyutu, tasarım disiplinleri için kritik önemdedir. Çünkü giyim, iç mekân ve kent ölçeğinde alınan tasarım kararları, gündelik hayatın duyuşal çerçevesini belirler. Gündelik giyim estetik kodlarının çözümlenmesi, bu kodların nasıl üretildiğini, hangi değerleri pekiştirdiğini ve hangi noktalarda dönüştürücü bir potansiyel taşıdığını anlamak açısından gereklidir (Yağlı, 2013, ss. 37-38).

## 2.2. Beden, Giyim ve Anlam Tasarımı: Göstergibilimsel Okuma

Beden, bu çalışmada yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil, toplumsal, kültürel ve tarihsel süreçler içinde şekillenen bir alan olarak ele alınır (Foucault, 1977, ss. 136-137). Bedenin nasıl görünmesi gerektiği, nerede nasıl duracağı, hangi ölçülerin ve duruşların kabul edilebilir olduğu, gündelik yaşamda çoğu zaman doğal ve değişmez gibi sunulan normlarla belirlenir. Bu normlar, bireyin giyinme pratikleri üzerinden bedene yazılır ve beden, iktidar ilişkilerinin, toplumsal cinsiyet rollerinin, sınıfsal ayrımların ve kültürel aidiyetlerin okunabildiği politik bir yüzeye dönüşür (Butler, 1990, ss. xiv-xv). Bu noktada tasarımcı, gündelik giyim “doğal” görünen kodlarını yalnızca takip eden değil, marka kimliği, hedef kitle ve eğilim verileriyle birlikte yeniden kurgulayarak görünüş rejimini yönlendiren bir aracı olarak değerlendirilebilir (bkz. Görsel 4)



Görsel 4. Fransa Paris Première Vision 2026 fuarında, bir moda tasarımcısı, giyim koleksiyonu için yeni malzeme ve renkleri inceliyor.

Göstergibilimsel yaklaşım, giyimi anlam üretiminin temel bir bileşeni olarak konumlandırmak açısından işlevseldir (Barthes, 2006, ss. 3-4). Giyim, bu çerçevede göstergelerden oluşan bir dizge olarak ele alınır. Renk, biçim, doku, silüet ve aksesuar gibi öğeler, yalnızca estetik beğeniye yansıtıcı tercihler olarak değil, belirli anlam ilişkilerinin taşıyıcısı olan işaretler olarak değerlendirilir (Barnard, 2014, s. 5). Örneğin belirli bir renk paleti, belirli bir sosyal gruba ait olma hissini çağrıştıracaktır. Belirli bir silüet, cinsiyet kodları ile ilişkilendirilebilir. Belirli bir kumaş türü, rahatlık, resmiyet ya da statü

ile bağlantı kurabilir. Bu işaretler, gündelik giyimde sessiz dilini oluşturan bileşenlerdir (bkz. Görsel 5, Görsel 6, Görsel 7). Tasarımcı açısından bu “işaretler”, trend verisi ve hedef kullanıcı kurgusuyla birlikte bir anlatıya dönüştürülür. Böylece gündelik giyimde görülen renk, yüzey ve silüet seçimleri, yalnızca biçimsel kararlar değil, belirli bir yaşam senaryosunun görsel ipuçları olarak okunabilir (Bahar, 2019, s. 46).



Görsel 5, 6 (soldan sağa) Paul Smith 2026 ilkbahar koleksiyonundan bir giysi görünümü ve Gündelik giyim tamamlayıcı unsurlarından aksesuar örnekleri.



Görsel 7. Ounas markasının bir gömleğinden etnik unsurlar içeren bir kumaş örneği.

Göstergebilimsel okuma, düz anlamın ötesine geçen yan anlamları da görünür kılar (Barthes, 2006, ss. 27-33). Gündelik bir kıyafetin işlevsel düzeydeki açıklaması ile bu kıyafetin kültürel ve politik bağlamda uyandırdığı çağrışımlar birbirinden ayrışabilir (Bahar, 2024, s. 106). Bu ayrışma, tasarımın ve estetik tercihin, toplumsal yapıyla kurduğu ilişkiyi anlamak açısından önemlidir. Gündelik giyim bu iki düzlemde nasıl işlediğinin çözümlenmesi, giysinin sıradan bir nesne olmaktan çıkıp anlam yüklü bir gösterge olarak konumlanmasına olanak sağlar (Barnard, 2014, s. 5). Bu nedenle gündelik

giyim, tasarımcı açısından yalnızca ‘trend uyumu’ değil aynı zamanda bedeninin hangi değerlerle görünür olacağını belirleyen bir anlam tasarımı problemidir.

### 2.3. Performatif Beden Yaklaşımları ve Giyim Pratikleri

Performatif beden yaklaşımları, bedeni sabit ve özsel bir varlık olarak değil, tekrar eden eylemler, jestler ve pratikler aracılığıyla kurulan bir süreç olarak ele alır. Bu bakış açısına göre cinsiyet, kimlik ya da sınıfsal konum, bedeninin üzerinde önceden var olan bir özden ziyade, bedenle birlikte her gün yeniden üretilen bir performanstır (Butler, 1988, ss. 522-523). Giyinme, bu performansın temel bileşenlerinden biridir.

Gündelik giyim pratikleri, belirli normlara uyum sağlayan, bu normları yeniden üreten ya da onlara küçük sapmalarla müdahale eden eylemleri içerir. Belirli bir ortamda “uygun” kabul edilen giyim biçimleri, bedeninin o ortamda nasıl görünmesi gerektiğine ilişkin beklentileri somutlaştırır. Bu beklentilere uyum gösteren giyim kararları, bedeni o ortamın normlarına göre hizalar. Buna karşın normu hafifçe bozan, melezleştiren ya da tersyüz eden gündelik stil tercihleri, beden üzerinde mikro düzeyde direnç ve kırılma alanları açar (Craik, 1994, ss. 9-10) (bkz. Görsel 8).



Görsel 8. İstanbul'da gündelik kent yaşamında kamusal alanda yürüyen kalabalık.

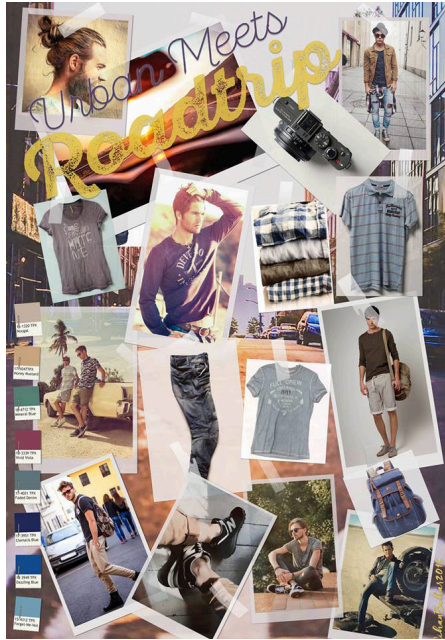
Bu açıdan bakıldığında bedenin normatif çerçeveleri, giyim pratikleri aracılığıyla görünür ve işler hâle gelir. Bedenin nasıl görünmesi gerektiği, hangi bedenlerin ne ölçüde görünür olabileceği ve hangi görünüşlerin “uygun” ya da “uygunsuz” sayılacağına ilişkin güç ilişkileri bu çerçeve içinde belirlenir (Bordo, 1993, ss. 309-312). Gündelik giyim, bu ilişkilerin en görünür olduğu alanlardan biridir. Bununla birlikte gündelik giyim, söz konusu çerçevenin sorgulanmasına ve dönüştürülmesine imkân tanıyan küçük müdahalelerin de zeminini oluşturur.

## 3. Yöntem

Bu çalışma, gündelik giyimın “sessiz dili”ni sokak, iş dünyası ve kampüs yaşamı olmak üzere üç

farklı bağlamda seçilen örnek görseller üzerinden nitel görsel analiz yöntemiyle incelemektedir. Araştırmanın örnekleme, her bağlamdan iki görsel olmak üzere toplam altı görselden oluşmaktadır. Görseller, güncel eğilimleri yansıtan dijital ortam görüntülerinden ve bağlamı açık biçimde görünür kılan sahne ve mekân temsillerinden seçilmiştir. Sokak, iş dünyası ve kampüs yaşamı bağlamları, gündelik giyim farklı normatif çerçeveler, görünürlük rejimleri ve aidiyet biçimleri içinde nasıl anlam kazandırdığını karşılaştırmalı olarak izlemeye imkân tanıdığı için seçilmiştir.

Çözümleme süreci, göstergebilimsel yaklaşımla uyumlu biçimde düz anlam ve yan anlam ayrımı temel alınarak yürütülmüştür (Barthes, 2006, ss. 27-33). Bu doğrultuda her görsel, renk paleti, doku, kumaş, baskı, silüet, aksesuar kullanımı, stil kodları ve mekân ile rol ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Söz konusu unsurların bağlam içinde nasıl bir dış görünüm ve anlam etkisi ürettiği kodlanmıştır. Kodlamada ayrıca, tasarımcıların trend verisini belirli bir tema ve yaşam senaryosu etrafında somutlaştırmasına dayanan yaklaşımdan yararlanmış ve her bağlam için uygunluk ile sapma göstergeleri birlikte ele alınmıştır (Bahar, 2020, ss. 477-480). Bu yaklaşım, giyim yalnızca ürün düzeyinde değil, beden ve mekânla kurduğu ilişki üzerinden de bir görsel metin olarak okunmasını desteklemektedir. Ayrıca bağlam analizini görünür kılmak amacıyla konsept panosu mantığı, hikâye ve mekân verilerini bir araya getiren tamamlayıcı bir çerçeve olarak kullanılmıştır (bkz. Görsel 9).



Görsel 9. 2017 İlkbahar - Yaz genç erkek giyim koleksiyonu için hazırlanan "Urban Meets-ROADTRIP" isimli tema panosu (Tasarım Cihan Bahar, 2015) (Kişisel Arşiv).


### 3.1. Sınırlılıklar

Çalışma, sınırlı sayıda örnek görsel üzerinden ilerlediği için bulgular genelleme amacı taşımamaktadır. Amaç, gündelik giyim sokak, iş dünyası ve kampüs yaşamı bağlamlarında hangi kodlarla doğal ve olağan görüldüğünü, hangi küçük sapmalar aracılığıyla görünür bir tartışma alanı açabildiğini kavramsal düzeyde ortaya koymaktır. Bu nedenle çalışma, nicel bir yaygınlık tespiti yapmaktan çok, gündelik giyim estetik ve politik anlam üretim süreçlerini örnekler üzerinden yorumlamaya odaklanmaktadır.

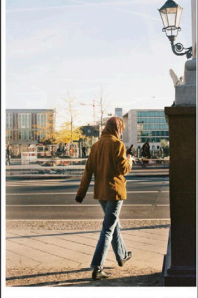
## 4. Bulgular ve Görsel Analiz

### 4.1. Sokak Bağlamında Gündelik Giyim

Sokak bağlamı, gündelik giyimin en görünür ve en değişken alanlarından biridir. Bu bağlamda giyim, bir yandan hareket, konfor ve gündelik yaşam ritmine uyum sağlarken diğer yandan bireysel stil, kent kültürü ve görünürlük biçimleri üzerinden anlam üretir. Sokak, bu yönüyle hem normların yeniden üretildiği hem de küçük farklılaşmaların görünür hâle geldiği bir alan olarak değerlendirilebilir.

Sokak Görseli	Analiz	Değerlendirme
 <p>Görsel 10. Kamusal ulaşım alanında bekleyen bir bireyin gündelik giyim görünümü.</p>	<b>Bağlam</b>	Sokak / kamusal dotajım alanı
	<b>Gösteren (giyim unsurları)</b>	Desenli uzun kollu üst, rahat kesimli pantolon, spor ayakkabı, büyük omuz çantası
	<b>Düz anlam (denotation)</b>	Otobüs durağında oturan ve telefonuyla ilgilenen bir birey görülmektedir.
	<b>Yan anlam (connotation)</b>	Giyim, gündelik hareketlilik, bekleme hâli ve kent yaşamının akışı içinde konfor ile bireysel stil arasında kurulan dengeyi çağrıştırmaktadır.
	<b>Renk ve doku</b>	Nötr tonlar ve desenli üst parça görünümünde görsel denge kurmaktadır.
	<b>Siluet</b>	Rahat ve bedeni sıkı biçimde sarmayan bir silüet tercih edilmiştir.
	<b>Mekân ilişkisi</b>	Otobüs durağı, kaldırım ve kent dokusu ile birlikte giyim gündelik kamusal yaşamın bir parçası olarak görünür hâle gelmektedir.
	<b>Stil kodu</b>	Kentsel gündelik stil
	<b>Uygunluk göstergesi</b>	Rahat ayakkabı, işlevsel çanta ve hareket kolaylığı sağlayan parçalar sokak bağlamına uygundur.
	<b>Sapma göstergesi</b>	Desenli üst ve belirgin çanta kullanımı sıradan gündelik giyim içinde küçük bir stil vurgusu oluşturmaktadır.
<b>Göstergebilimsel yorum</b>	Görsel, gündelik giyimin yalnızca işlevsel bir tercih olmadığını, kent yaşamı içinde bedenim görünürlüğünü düzenleyen sessiz stil kodları ürettiğini göstermektedir.	

Tablo 1. Sokak bağlamında gündelik giyimin göstergebilimsel analizi (Görsel 10).

Sokak Görseli	Analiz	Değerlendirme
 <p>Görsel 11. Kent içinde yürüyen bireyin gündelik sokak giyimi.</p>	<b>Bağlam</b>	Sokak / kamusal dotajım alanı
	<b>Gösteren (giyim unsurları)</b>	Kahverengi ceket, başörtüsü, denim pantolon, koyu renk ayakkabı
	<b>Düz anlam (denotation)</b>	Kent içinde kaldırımda yürüyen ve telefonuyla ilgilenen bir birey görülmektedir.
	<b>Yan anlam (connotation)</b>	Giyim, gündelik kent dotajım içinde bireysel hareket özgürlüğünü, sade stil anlayışını ve pratik kullanımı çağrıştırmaktadır.
	<b>Renk ve doku</b>	Toprak tonları ile mavimsi tonlarla birlikte kullanılmıştır. Bu renk uyumu sade ve dengeli bir görünüm oluşturur.
	<b>Siluet</b>	Rahat ve yürüyüşe uygun bir silüet tercih edilmiştir. Gövdesi bedeni sıkı biçimde sarmayan ve hareket kolaylığı sağlayan bir yapıdadır.
	<b>Mekân ilişkisi</b>	Geniş kaldırım, yol ve kent mimarisi ile birlikte beden gündelik kent dotajımın bir parçası olarak konumlanmaktadır.
	<b>Stil kodu</b>	Sade kentsel gündelik stil
	<b>Uygunluk göstergesi</b>	Mevsimine uygun ceket, rahat pantolon ve yürüyüşe uygun ayakkabı sokak bağlamındaki gündelik dotajım pratiğine uygundur.
	<b>Sapma göstergesi</b>	Ceket ve denim pantolonun dengeli kombinasyonu sıradan gündelik giyime estetik bir stil vurgusu kazandırmaktadır.
<b>Göstergebilimsel yorum</b>	Görsel, sokak bağlamında gündelik giyimin hareket, pratiklik ve bireysel stil arasında kurduğu dengesi göstermektedir. Giyim burada yalnızca işlevsel bir tercih değil, kent içinde dolaşan bedenim görünürlüğünü biçimlendiren bir görsel ifade biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.	

Tablo 2. Sokak bağlamında gündelik giyimin göstergebilimsel analizi (Görsel 11).

Sokak bağlamında incelenen her iki görsel, gündelik giyimin hem bekleme hem de hareket hâlindeki beden pratikleri içinde konfor ve stil arasında kurulan bir denge üzerinden anlam kazandığını göstermektedir. Bununla birlikte her iki örnekte de giyim, yalnızca işlevsel bir çözüm olarak kalmamakta, bireysel stil, kent kültürü ve görünürlük biçimleri üzerinden ek anlam katmanları üretmektedir. Bu durum, sokak giyiminin hem normatif kodlara uyum sağlayan hem de küçük estetik farklılaşmalar aracılığıyla bireysel ifade alanı açan bir görsel dil olarak işlediğini ortaya koymaktadır (bkz. Tablo 1, Tablo 2).

### 4.2. İş Dünyası Bağlamında Gündelik Giyim

İş dünyası bağlamında incelenen görseller, gündelik giyimin kurumsal normlar çerçevesinde biçimlendiğini göstermektedir. Bu bağlamda giyim, yalnızca bireysel stil tercihi değil, aynı zamanda profesyonellik, güvenilirlik ve kurumsal aidiyet gibi anlamları taşıyan bir temsil biçimi hâline gelmektedir. Renk, silüet, kumaş ve aksesuar tercihleri çoğu zaman ölçülülük, düzen ve kontrol duygusunu destekleyen bir görünüm üretmektedir. Bununla birlikte bazı stil tercihleri, kurumsal görünüm içinde bireysel farklılaşma alanlarının bütünüyle ortadan kalkmadığını da göstermektedir. Bu durum, iş dünyasında gündelik giyimin hem profesyonel normlara uyum sağlayan hem de sınırlı ölçüde bireysel stil ifadelerine izin veren bir görsel dil olarak işlediğini ortaya koymaktadır (bkz. Tablo 3, Tablo 4).

İş Dünyası Görseli	Analiz	Değerlendirme
 <p>Görsel 12. Ofis ortamında yürüyen çalışanların gündelik iş giyimi.</p>	<b>Bağlam</b>	İş dünyası / ofis içi dolayım alanı
	<b>Gösteren (giyim unsurları)</b>	Bej takım elbise, siyah takım elbise, sade üst giyimler: klasik ayakkabı, dosya ve tablet gibi iş araçları
	<b>Düz anlam (denotation)</b>	Ofis koridorunda yürüyen ve konuşarak ilerleyen iki çalışan görülmektedir.
	<b>Yan anlam (connotation)</b>	Giyim, profesyonellik, kurumsal aidiyet ve iş ortamında ciddiye ile görevlilik çağrışmaları üretmektedir.
	<b>Renk ve doku</b>	Nötr tonlar ve sade kumaş dokuları tercih edilmiştir. Bej ve siyah tonları kurumsal görünümü derinleştiren dengeli bir renk paleti oluşturmaktadır.
	<b>Silüet</b>	Yaplandırılmış ve düzenli bir silüet tercih edilmiştir. Takım elbise formu bedeni daha disiplinli ve profesyonel bir görünüm içinde konumlandırmaktadır.
	<b>Mekân ilişkisi</b>	Ofis koridoru, kapılar ve kurumsal iş mekân düzeni ile birlikte giyim profesyonel çalışma ortamının bir parçası olarak görünür hale gelmektedir.
	<b>Stil kodu</b>	Kurumsal profesyonel stil
	<b>Uygunluk göstergesi</b>	Takım elbise kullanımı, sade renk paleti ve klasik ayakkabı tercihleri iş dünyasının profesyonel giyim normlarına uyumdadır.
	<b>Sapma göstergesi</b>	Bej takım elbise ve modern kesim tercihleri geleneksel iş giyiminde hafif bir stil farklılaşması yaratmaktadır.
<b>Göstergebilimsel yorum</b>	Görsel, iş dünyasında gündelik giyimin profesyonellik ve kurumsal düzen gibi değerleri görünür kılan bir temsil biçimi olduğunu göstermektedir. Giyim burada yalnızca işlevsel bir tercih değil, bireyin kurumsal kimlik ve profesyonel statü ile ilişkisini tanımlayan bir görsel gösterge olarak işlev görmektedir.	

Tablo 3. İş dünyası bağlamında gündelik giyimin göstergebilimsel analizi (Görsel 12).


Kampüs Görseli	Analiz	Değerlendirme
 <p>Görsel 13. Kent içinde toplu taşıma aracının yanında bekleyen bireyin gündelik iş giyimi.</p>	<b>Bağlam</b>	İş dünyası / kent içi dolayım ve işe gidip gelme pratiği
	<b>Gösteren (giyim unsurları)</b>	Açık kalıverengi palto, siyah boğazlı kazak, gözlük, sırt çantası, akıllı telefon
	<b>Düz anlam (denotation)</b>	Toplu taşıma aracının yanında bekleyen ve telefonunu tutan bir birey görülmektedir.
	<b>Yan anlam (connotation)</b>	Giyim, profesyonel kimlik ile gündelik hareketlilik arasında kurulan dengeli çağrıştırmaktadır. Stil, modern kent çalışanın mobil ve dinamik yaşam ritmine işaret etmektedir.
	<b>Renk ve doku</b>	Kabarengi ve siyah tonları sade ve ölçülü bir görünüm oluşturur. Bu renk paleti profesyonel ve dengeli bir stil algısı üretmektedir.
	<b>Silüet</b>	Uzun palto ve dar kesimli üst giysi ile düzenli ve kontrollü bir silüet tercih edilmiştir.
	<b>Mekân ilişkisi</b>	Toplu taşıma aracı ve kent ortamı ile birlikte giyim, iş dünyasına yönelik gündelik hareket ve ulaşım pratiğinin bir parçası olarak görünür hale gelmektedir.
	<b>Stil kodu</b>	Modern profesyonel gündelik stil
	<b>Uygunluk göstergesi</b>	Sade renk paleti, düzenli silüet ve minimalist aksesuar kullanımı profesyonel görünümü sağlamaktadır.
	<b>Sapma göstergesi</b>	Sırt çantası ve rahat kombin kullanımı geleneksel kurumsal giyime kıyasla daha gündelik bir stil yaklaşımı göstermektedir.
<b>Göstergebilimsel yorum</b>	Görsel, iş dünyasında gündelik giyimin yalnızca ofis içi kurumsal görünümle sınırlı olmadığını, kent içi dolayım ve hareket pratikleriyle birlikte biçimlendiğini göstermektedir. Giyim burada profesyonel kimliği koruyan aynı zamanda modern kent çalışanın mobil yaşam biçimini de görünür kılan bir gösterge olarak işlev görmektedir.	

Tablo 4. İş dünyası bağlamında gündelik giyimin göstergebilimsel analizi (Görsel 13).


İş dünyası bağlamında incelenen görseller, gündelik giyimin kurumsal normlar çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir. Renk, silüet ve aksesuar tercihlerinde ölçülülük ve düzen ön plandadır. Bununla birlikte bazı stil tercihleri, kurumsal görünüm içinde bireysel farklılaşma alanlarının bütünüyle ortadan kalkmadığını da göstermektedir. Bu durum, iş dünyasında gündelik giyimin hem profesyonel normlara uyum sağlayan hem de sınırlı ölçüde bireysel stil ifadelerine izin veren bir görsel dil olarak işlediğini ortaya koymaktadır (bkz. Tablo 3, Tablo 4).

### 4.3. Kampüs Yaşamı Bağlamında Gündelik Giyim

Kampüs yaşamı bağlamında incelenen görseller, gündelik giyimin gençlik kültürü, hareket özgürlüğü ve sosyal aidiyet gibi unsurlar etrafında şekillendiğini göstermektedir. Öğrenci giyimi çoğu zaman rahatlık ve işlevsellik üzerine kurulmakla birlikte bireysel stil farklılaşmalarına da açık bir görünüm alanı oluşturmaktadır. Bu durum, kampüs bağlamında gündelik giyimin hem ortak öğrenci kimliğini hem de bireysel ifade biçimlerini aynı anda görünür kılan bir görsel dil olarak işlediğini ortaya koymaktadır (bkz. Tablo 5, Tablo 6).

Kampüs Görseli	Analiz	Değerlendirme
 <p>Görsel 14. Kampüs içinde yürüyen öğrencilerin gündelik giyimi.</p>	<b>Bağlam</b>	Kampüs yaşamı / üniversite dolayım alanı
	<b>Gösteren (giyim unsurları)</b>	Denim pantolon, tişört, spor ayakkabı, sırt çantası
	<b>Düz anlam (denotation)</b>	Kampüs içinde yürüyen ve sırt çantası taşıyan üç öğrenci görülmektedir.
	<b>Yan anlam (connotation)</b>	Giyim, gençlik kültürü, hareketlilik ve öğrenci yaşamına özgü rahatlık ile özgürlük çağrışmaları üretmektedir.
	<b>Renk ve doku</b>	Açık ve doğal renk tonları ile denim kumaş kullanımı gündelik ve rahat bir görünüm oluşturmaktadır.
	<b>Silüet</b>	Rahat ve hareket kolaylığı sağlayan bir silüet tercih edilmiştir. Giysiler bedeni sığ biçimde sarmayan gündelik bir yapıdadır.
	<b>Mekân ilişkisi</b>	Kampüs yolu ve doğal çevre ile birlikte giyim üniversite yaşamının gündelik dolayım pratiği içinde konumlanmaktadır.
	<b>Stil kodu</b>	Öğrenci gündelik stil
	<b>Uygunluk göstergesi</b>	Rahat ayakkabı, denim pantolon ve sırt çantası kampüs yaşamına uygun gündelik giyim kodlarını yansıtmaktadır.
	<b>Sapma göstergesi</b>	Farklı çanta ve kombin tercihleri öğrenciler arasında bireysel stil farklılaşmalarına işaret etmektedir.
<b>Göstergebilimsel yorum</b>	Görsel, kampüs yaşamında gündelik giyimin rahatlık ve hareket özgürlüğü üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Giyim burada öğrencilerin sosyal aidiyetini ve gençlik kültürünü görünür kılan bir gösterge olarak işlev görmektedir.	

Tablo 5. Kampüs yaşamı bağlamında gündelik giyimin göstergebilimsel analizi (Görsel 14).

Kampüs Görseli	Analiz	Değerlendirme
 <p>Görsel 15. Kampüs merdivenlerinden inen öğrencilerin gündelik giyimi.</p>	<b>Bağlam</b>	Kampüs yaşamı / ders arası dolayım alanı
	<b>Gösteren (giyim unsurları)</b>	Sweatshirt, tişört, spor ayakkabı, sırt çantası, kitap
	<b>Düz anlam (denotation)</b>	Kampüs merdivenlerinden inen ve sırt çantası ile kitap taşıyan iki öğrenci görülmektedir.
	<b>Yan anlam (connotation)</b>	Giyim, gençlik dinamiğini, hareketlilik ve gündelik öğrenci yaşamının pratik ritmini çağrıştırmaktadır.
	<b>Renk ve doku</b>	Açık tonlu sweatshirt ve tişörtler ile spor ayakkabılar rahat ve gündelik bir görünüm oluşturmaktadır.
	<b>Silüet</b>	Spor ve rahat bir silüet tercih edilmiştir. Giysiler hareket özgürlüğü sağlayan gevrek bir formdadır.
	<b>Mekân ilişkisi</b>	Kampüs merdivenleri ve üniversite yapıları ile birlikte giyim eğitim ortamının gündelik hareketi içinde anlam kazanmaktadır.
	<b>Stil kodu</b>	Gençlik odaklı kampüs stili
	<b>Uygunluk göstergesi</b>	Spor ayakkabı, sweatshirt ve sırt çantası gibi parçalar öğrenci yaşamına uygun gündelik stil kodlarını yansıtmaktadır.
	<b>Sapma göstergesi</b>	Renkli üst giysiler ve farklı kombin tercihleri bireysel stil farklılaşmasına işaret etmektedir.
<b>Göstergebilimsel yorum</b>	Görsel, kampüs bağlamında gündelik giyimin rahatlık ve işlevsellik ekseninde şekillendiğini göstermektedir. Giyim, öğrencilerin gündelik hareket ve sosyal etkileşim pratikleriyle birlikte anlam kazanan bir görsel ifade biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.	

Tablo 6. Kampüs yaşamı bağlamında gündelik giyimin göstergebilimsel analizi (Görsel 15).

#### 4.4. Bağlamlar Arası Karşılaştırmalı Değerlendirme

Sokak, iş dünyası ve kampüs yaşamı bağlamlarında incelenen görseller, gündelik giyimin farklı mekânsal ve toplumsal bağlamlarda çeşitli anlam katmanları ürettiğini göstermektedir. Sokak bağlamında giyim, bireysel stil ve kent kültürü ile ilişkili bir görünürlük biçimi üretirken, iş dünyasında profesyonellik ve kurumsal aidiyet gibi normatif değerler ön plana çıkmaktadır. Kampüs bağlamında ise giyim pratikleri daha çok rahatlık, hareket özgürlüğü ve gençlik kültürü ile ilişkilendirilmektedir.

Analiz Boyutu	Sokak Bağlamı	İş Dünyası Bağlamı	Kampüs Bağlamı
<b>Mekânsal bağlam</b>	Kent sokakları, ulaşım alanları, kamusal dolaşım	Ofis içi mekânlar, kurumsal çalışma ortamları	Üniversite kampüsü, açık alanlar ve ders çevresi
<b>Gösteren (giyim unsurları)</b>	Tişört, denim pantolon, spor ayakkabı, çanta	Takım elbise, blazer ceket, palto, klasik ayakkabı	Sweatshirt, tişört, denim pantolon, spor ayakkabı, sırt çantası
<b>Düz anlam (denotation)</b>	Kent içinde dolaşan veya bekleyen bireyler	Ofis ortamında çalışan veya hareket eden profesyoneller	Kampüs içinde yürüyen veya ders arası dolaşan öğrenciler
<b>Yan anlam (connotation)</b>	Konfor, bireysel stil, kent kültürü	Profesyonellik, kurumsal aidiyet, güvenilirlik	Gençlik kültürü, rahatlık, sosyal aidiyet
<b>Renk ve doku</b>	Nötr tonlar ve gündelik kumaşlar	Sade ve kontrollü renk paleti	Açık tonlar ve rahat kumaş dokuları
<b>Siluet</b>	Rahat ve hareket odaklı	Yapılandırılmış ve düzenli	Spor ve rahat
<b>Stil kodu</b>	Kentsel gündelik stil	Modern profesyonel gündelik stil	Öğrenci gündelik stili
<b>Uygunluk göstergesi</b>	Konfor ve hareket kolaylığı	Kurumsal giyim normlarına uyum	Rahatlık ve hareket özgürlüğü
<b>Sapma göstergesi</b>	Bireysel stil vurguları ve kombin farklılıkları	Renk veya kesim farklılıklarıyla sınırlı stil dokunuşları	Renk ve kombin çeşitliliği
<b>Genel anlam üretimi</b>	Gündelik giyim bireysel ifade ile kent yaşamı arasında bir denge kurar	Giyim profesyonel kimliği ve kurumsal görünürlüğü temsil eder	Giyim gençlik kültürü ve sosyal etkileşim biçimlerini görünür kılar

Tablo 7. Gündelik giyimin sokak, iş dünyası ve kampüs bağlamlarında karşılaştırmalı göstergebilimsel analizi.

Bu üç bağlamda da giyim yalnızca işlevsel bir örtü olarak değil, bedenın toplumsal olarak nasıl görünmesi gerektiğine ilişkin kodları taşıyan bir görsel gösterge olarak işlev görmektedir. Giyim pratikleri belirli normlara uyum sağlayan bir görünüm üretirken, aynı zamanda küçük stil farklılaşmaları aracılığıyla bireysel ifade alanlarının da ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Bu karşılaştırma, gündelik giyim göstergelerinin işaret ettiği biçimde çok katmanlı bir anlam dizgesi olarak işlediğini ve bağlama göre değişen görünürlük kodları, toplumsal beklentiler ve estetik tercihler aracılığıyla yeni anlam katmanları ürettiğini göstermektedir (bkz. Tablo 7).

#### Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma, gündelik giyimin beden üzerinde kurduğu anlam üretim süreçlerini sokak, iş dünyası ve

kampüs yaşamı olmak üzere üç farklı bağlam üzerinden incelemeyi amaçlamıştır. Gerçekleştirilen görsel analizler, gündelik giyim yalnızca işlevsel bir örtü değil, beden toplumsal görünürlüğüne biçimlendiren bir gösterge sistemi olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Renk, silüet, doku, aksesuar ve stil tercihleri, bedenin içinde bulunduğu mekân ve toplumsal rol ile birlikte okunabilir hâle gelmektedir.

Sokak bağlamında gündelik giyim, bireysel stil ile kent kültürü arasında kurulan bir görünürlük alanı üretmektedir. Bu alanda giyim pratikleri, konfor ve hareket özgürlüğü ile birlikte bireysel stil tercihlerini görünür kılan bir estetik dil oluşturmaktadır. Kent içinde dolaşan beden, giyim aracılığıyla hem gündelik yaşamın ritmine uyum sağlamak hem de küçük stil farklılaşmaları yoluyla kendine özgü bir ifade alanı kurmaktadır.

İş dünyasında gündelik giyim daha belirgin kurumsal normlar çerçevesinde şekillenmektedir. Profesyonel görünüm, ölçülü renk paleti, düzenli silüet ve sade aksesuar kullanımı bu alanın temel görsel kodlarını oluşturmaktadır. Bununla birlikte analiz edilen örnekler, iş dünyasında da bireysel stilin tamamen ortadan kalkmadığını göstermektedir. Renk, kesim ya da aksesuar tercihleri aracılığıyla sınırlı ölçüde stil farklılaşmaları ortaya çıkabilmektedir.

Kampüs yaşamında gündelik giyim pratikleri ise daha çok gençlik kültürü, rahatlık ve sosyal etkileşim pratikleri ile ilişkilidir. Öğrencilerin tercih ettiği giysi parçaları çoğunlukla hareket kolaylığı sağlayan ve gündelik kullanım için uygun olan parçalardan oluşmaktadır. Bununla birlikte kampüs ortamında da bireysel stil farklılaşmalarının görünür olduğu görülmektedir. Bu durum, kampüs bağlamında giyim hem ortak bir öğrenci kimliği hem de bireysel ifade biçimleri arasında kurulan bir denge üzerinden işlediğini göstermektedir.

Tüm bulgular, gündelik giyim farklı bağlamlarda değişen anlam katmanları ürettiğini ortaya koymaktadır. Sokak, iş dünyası ve kampüs bağlamları farklı normlar ve beklentiler barındırır da giyim, her durumda bedenin toplumsal olarak nasıl görünmesi gerektiğine ilişkin kodları taşıyan bir görsel dil olarak işlev görmektedir. Bu çerçevede gündelik giyim, hem toplumsal normların yeniden üretildiği hem de küçük estetik farklılaşmalar aracılığıyla bireysel ifade alanlarının ortaya çıktığı bir pratik olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak gündelik giyim, bedenin estetik ve politik inşasında etkin rol oynayan bir tasarım alanı olarak ele alınabilir. Giysi yalnızca bir ürün ya da işlevsel bir nesne değil, aynı zamanda bedenin toplumsal konumunu, kimlik ilişkilerini ve görünürlük biçimlerini taşıyan bir gösterge sistemidir. Moda ve tekstil tasarımı alanında gündelik giyim eleştirel bir perspektifle incelenmesi, tasarımın toplumsal ve kültürel boyutlarını anlamak açısından önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Çalışma, gündelik giyimi yalnızca estetik bir tercih alanı olarak değil, beden, mekân ve toplumsal normlar arasındaki ilişkiyi görünür kılan eleştirel bir tasarım ve analiz alanı olarak yeniden düşünmeye katkı sunmaktadır.

Moda ve tekstil tasarımcısı, gündelik giyim görünmez gibi görünen kodlarını yalnızca izleyen bir aktör değil, bu kodları yeniden düzenleyen bir anlam üreticisi olarak değerlendirilebilir. Tasarım kararları aracılığıyla renk, silüet, malzeme ve stil tercihleri belirli yaşam tarzlarını, aidiyet biçimlerini ve görünürlük rejimlerini beden üzerinde yeniden kurar. Bu nedenle gündelik giyim tasarımı yalnızca estetik bir üretim süreci değil, aynı zamanda gündelik hayatın kültürel ve toplumsal anlamlarını biçimlendiren bir tasarım pratiği olarak ele alınmalıdır. Gündelik giyim bu çok katmanlı yapısının tasarım perspektifiyle incelenmesi, moda ve tekstil tasarımı alanında gündelik olanın eleştirel ve

araştırma temelli bir tasarım alanı olarak yeniden düşünülmesine katkı sunmaktadır.

Gündelik giyim, yalnızca bireysel stil tercihlerini değil, beden toplumsal görünürlüğü ve gündelik hayatın kültürel anlamlarını biçimlendiren önemli bir tasarım ve araştırma alanı olarak değerlendirilebilir.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyularak hazırlanmıştır. Çalışmada etik kurul izni gerekmemiştir.

## Kaynakça

Bahar, C. (2019). Tasarımcının gayesi yeni bir hayat tarzı yaratmaktır [Röportaj]. *Hometextile*, Mayıs-Haziran, 44-52.

Bahar, C. (2020). Tekstil sektöründe moda eğilimlerinin (trendlerin) analizi ve yorumlanmasında tasarımcının rolü. *Tekstil, Moda, Sanat, Tasarım Sempozyumu ve Sergisi Bildiri Kitabı* içinde (ss. 474-487). İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.

Bahar, C. (2024). Kostüm tasarımcısının sinema eserlerinde karakterlerin yaratılmasındaki rolü (Sanatta yeterlik tezi, Marmara Üniversitesi).

Barnard, M. (2014). *Fashion theory: An introduction* (2nd ed.). Routledge.

Barthes, R. (2006). *The fashion system* (M. Ward & R. Howard, Trans.). University of California Press. (İlk eser 1967 yılında yayınlanmıştır.)

Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Craik, J. (1994). *The face of fashion: Cultural studies in fashion*. Routledge.

de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). University of California Press.

Entwistle, J. (2000). Fashion and the fleshy body: Dress as embodied practice. *Fashion Theory*, 4(3), 323-347. <https://doi.org/10.2752/136270400778995471>

Felski, R. (1999). The invention of everyday life. *New Formations*, (39), 15-31.

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books. (İlk eser 1975 yılında yayınlanmıştır.)

Goffman, E. (1959). The presentation of self in everyday life. Anchor Books.

Highmore, B. (2002). Everyday life and cultural theory: An introduction. Routledge.

Kaya, M., Okta, E., & Erdoğan, R. (2023). Gündelik hayatın estetiği ve kentsel dirençlilik: İklim değişikliğinin olumsuz etkilerinin azaltılmasına yönelik gündelik hayattan öneriler. Peyzaj Araştırmaları ve Uygulamaları Dergisi, 1, 24-30.

Lefebvre, H. (1991). Critique of everyday life: Volume 1 (J. Moore, Trans.). Verso. (İlk eser 1947 yılında yayınlanmıştır.)

Yağlı, S. (2013). Gündelik hayatın bir alanı olarak moda aracılığıyla kültürün yeniden inşası. İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, 2(4), 37-63.

## Görsel Kaynakça

Görsel 1: Sorrel, C. (2016, 18 Temmuz). London will ban cars from the city's iconic Oxford Street. Fast Company. <https://www.fastcompany.com/3061880/london-will-ban-cars-from-the-citys-iconic-oxford-street>

Görsel 2: Bracaloni, M. (2020, 19 Mart). Keanu Reeves in Matrix questa sera tv 19 marzo 2020: Lo stile dell'attore canadese. Style Magazine. <https://style.corriere.it/moda/people/matrix-film-tv-sera-keanu-reeves-mediaset-canale-20-ora/>

Görsel 3: Scholar Launch. (\_\_\_\_). How to get ahead in college admissions this summer. <https://www.scholarlaunch.org/blog/how-to-get-ahead-in-college-admissions-this-summer>

Görsel 4: Première Vision. (\_\_\_\_). Photos PV Paris. <https://www.premierevision.com/en/content/photos-pv-paris>

Görsel 5: Première Vision. (\_\_\_\_). Photos PV Paris. <https://www.premierevision.com/en/content/photos-pv-paris>

Görsel 6: WWD. (\_\_\_\_). Paul Smith Men's Spring 2026 Collection Review. <https://wwd.com/runway/mens-spring-2026/milan/paul-smith/review/>

Görsel 7: CottonWorks. (\_\_\_\_). 2027 Color Report - Fabrics. <https://cottonworks.com/product-innovation/trend-forecast/2027-color-report-ed2/fabrics/>

Görsel 8: Care of Carl Magazine. (\_\_\_\_). The Ultimate Christmas Gifts. <https://www.careofcarl.co.uk/en/carlmagazine/lifestyle-3/the-ultimate-christmas-gifts-2.html>

Görsel 9: Çetinkaya, G. (\_\_\_\_). Crowd on a street [Fotoğraf]. Pexels. <https://www.pexels.com/photo/crowd-on-a-street-21529026/>

Görsel 10: Artawkrn. (2021). Woman sitting on a waiting shed [Fotoğraf]. Pexels. <https://www.pexels.com/photo/woman-sitting-on-a-waiting-shed-9386729/>

Görsel 11: Elmas, B. (\_\_\_\_). Urban scene with person walking in autumn [Fotoğraf]. Pexels. <https://www.pexels.com/photo/urban-scene-with-person-walking-in-autumn-35480753/>

Görsel 12: Mart Production. (\_\_\_\_). Businesswomen walking in the hallway [Fotoğraf]. Pexels. <https://www.pexels.com/photo/businesswomen-walking-in-the-hallway-7643898/>

Görsel 13: Piacquadio, A. (2018). Man in brown coat and gray backpack posing for a photo [Fotoğraf]. Pexels. <https://www.pexels.com/photo/man-in-brown-coat-and-gray-backpack-posing-for-a-photo-837358/>

Görsel 14: Chung, Z. (2021). Students with backpacks walking on campus [Fotoğraf]. Pexels. <https://www.pexels.com/photo/students-with-backpacks-7972782/>

Görsel 15: Pak, G. (2021). Men carrying books and backpack running down the concrete stairs [Fotoğraf]. Pexels. <https://www.pexels.com/photo/men-carrying-books-and-backpack-running-down-the-concrete-stairs-7683746/>

## YÜZEYDEN DENEYİME: KİTAP KAPAĞI TASARIMLARINDA ÇOK DUYULU ETKİLEŞİM

### *FROM SURFACE TO EXPERIENCE: MULTI-SENSORY INTERACTION IN BOOK COVER DESIGNS*

Alper Bulut, Yüksek Lisans Öğrencisi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ege Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 0009-0007-8066-2643

Ekin Boztaş, Prof. Dr., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 0000-0003-1886-4272

### ÖZET

Tarihsel ve kültürel bir nesne olarak kitap, entelektüel değeriyle hayatımızda yer edinmiş, günümüzün en yaygın ve erişilebilir bilgi içeren veya edebi içerikli kaynaklardır. Geçmişten günümüze iki boyutlu kapak yüzeyi üzerinde kullanılan illüstrasyonlar, görsel iletişimdeki rolünü güçlü bir şekilde sürdürmektedir. Bununla birlikte, yoğun görsel uyaranların ve tasarım üretiminin hızla arttığı günümüzde; kitabın fark edilebilirliğini sağlamada kapak tasarımının önemi artmaktadır. Bu bağlamda salt görselin ötesine geçen stratejilerin sunduğu yeni anlatım olanakları, güncel bir inceleme alanı olarak değer kazanabilmektedir. Erken yaş grubu kitaplarında öğrenmeyi pekiştirmek için kullanılan etkileşimli yöntemlerin başarısı bilinmekle birlikte; bu yaklaşım günümüzde genel yayıncılık alanında da okuyucunun kitapla kurduğu bağı derinleştiren stratejik bir referans noktasına dönüşmüştür. Bu bağlamda çalışma, tasarımcı ve eğitimci Ellen Lupton'ın tasarımın salt görmenin ötesine geçerek bedensel bir deneyim yaratması gerektiğinin önemini vurgulamıştır. Çok-duyulu deneyimlerin bilgiyi belleğe daha güçlü kodladığı gerçeğinden hareketle; illüstrasyonun iki boyutlu düzlemlerdeki görsel gücünü yadsımadan, bu gücün malzeme ve teknolojiyle bütünleşerek nasıl çok-duyulu bir yapıya evrildiğini incelemektedir. Araştırma, uluslararası kapsamda öne çıkan güncel örnekler üzerinden; illüstrasyonun yalnızca kapak tasarımı için betimleyici bir tasarım elemanı olmanın ötesine geçerek, yaratıcı uygulamalar ve baskı sonrası teknikler ile asıl zenginleştirildiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veriler literatür taraması ve örneklem grubu üzerinde yapılan görsel analiz teknikleri kullanılarak toplanmıştır. Elde edilen bulgular, illüstrasyona entegre edilen etkileşimli katmanların, okuyucuya salt görselin ötesinde bütüncül bir deneyim sunduğunu göstermektedir. Görsel verinin edimsel eylemlerle desteklenmesi, iletilen mesajın zihinde daha kalıcı olmasını sağlayabilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kitap kapağı tasarımı, çok duyulu etkileşim, illüstrasyon, güncel tasarım pratikleri, grafik tasarım.

## ABSTRACT

As a historical and cultural object, the book has established its place in our lives through its intellectual value and remains one of the most common and accessible resources containing purely informational or literary content today. From past to present, illustrations used on the two-dimensional cover surface have strongly maintained their role in visual communication. However, in the current era, where intense visual stimuli and design production are rapidly increasing, the importance of cover design in ensuring a book's distinctiveness is growing. In this context, the new narrative affordances offered by strategies that go beyond the purely visual are gaining value as a contemporary field of inquiry. While the success of interactive methods used to reinforce learning in early-age books is well known, this approach has transformed into a strategic reference point in the general publishing field today, deepening the bond the reader establishes with the book. In this regard, this study emphasizes the importance highlighted by designer and educator Ellen Lupton: that design must go beyond mere sight to create an embodied experience. Based on the fact that multisensory experiences encode information more strongly in memory, this study examines how illustration evolves into a multisensory structure by integrating with material and technology, without negating its visual power on two-dimensional planes. The research aims to analyze, through prominent contemporary international examples, how illustration goes beyond being merely a descriptive design element for cover design and is enriched through creative applications and print finishing techniques. A qualitative research method was employed in the study. Data were collected using a literature review and visual analysis techniques on the sample group. The findings indicate that interactive layers integrated into illustration offer the reader a holistic experience beyond the purely visual. Supporting visual data with tactile actions can ensure that the transmitted message becomes more permanent in the mind.

**Keywords:** Book cover design, multisensory interaction, illustration, contemporary design practices, graphic design.

## 1. Giriş

Kültürel belleğin ve entelektüel birikimin en köklü taşıyıcısı olan kitap, matbaanın icadından bu yana, bilgiye ulaşılabilirlik kolaylığı ve fiziksel varlığıyla insan hayatında vazgeçilmez bir unsur olarak yer almıştır. Sadece okunan değil; dokunulan, koklanan ve saklanan bir nesne olarak toplumsal hafızayı şekillendirmiştir. Kitap, varoluşuyla ve okuyucunun ona yüklediği anlam ile özünde son derece değerli, entelektüel bir nesnedir. Öyle ki kitap, salt içeriğinin gücüyle, dümdüz ve desensiz bir kapağa sahip olsa dahi bu özelliğinden bir şey kaybetmeyebilir. Ancak günümüzde görsel rekabetin eşi görülmemiş bir boyuta ulaştığı göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla seçkin eserler gibi örneğin; kült kitaplar, koleksiyon için saklananlar haricinde bir kitabın görsel farkedilebilirliğini arttırmada, biçim ve içerik bakımından titizlikle kurgulanmış bir bütün olması önem taşımaktadır. 21. yüzyılın getirdiği dijital dönüşüm, ekran kültürünün yaygınlaşması ve e-kitap teknolojileri, kitabın okuyucuya sunduğu fiziksel ve algısal sunumu yeni bir boyuta taşımıştır. Günümüz okuyucusu yoğun bir görsel uyaran bombardımanı altındadır; bu durum, görsellerin saniyeler içinde tüketildiği, akılda kalıcılığı azaldığı yüzeysel bir tüketim alışkanlığı yaratmıştır. Basım- yayın dünyasında bu görsel kalabalığın giderek artması, yayınevlerini eserin fark edilebilirliğini sağlamak adına yeni tasarım stratejileri aramaya itmiştir.

Geleneksel grafik tasarım pratiği, uzun süre göz-merkezci bir yaklaşımı benimsemiş; tasarımcılar, tarihsel süreç boyunca biçim ve içerik ilişkisini doğru kurgulayarak son derece başarılı kitap kapağı tasarımları üretmişlerdir. Bu süreçte kitabın kapağını güçlü bir görsel iletişim yüzeyi olarak kurgulamış; okuyucuyla kurulan ilk temasta eser hakkında bilgi veren, içeriği özetleyen ya da merak uyandıran dikkat çekici ve estetik tasarımlar ortaya koymuştur. Günümüzde bu tasarım anlayışı halen gücünü korumakta ve iletişimsel işlevini başarıyla sürdürmeye devam etse de, görsel uyaranların hızla arttığı ve yoğunluğa ulaştığı günümüz dünyasında, farkındalık yaratan ve rekabet gücü yüksek kapak tasarım stratejileri önemli bir inceleme alanı olmaktadır.

Tasarım kuramcısı Ellen Lupton'ın *The Senses: Design Beyond Vision* (2018) adlı eserinde vurguladığı gibi; "Görme duyusu dünyayı tararken, dokunma duyusu gerçekliği teyit etmektedir." Dolayısıyla Lupton'ın da değindiği üzere, görsel tasarımın gücünü yadsımadan onu çok duyulu etkileşimlerle zenginleştirmenin, algılamayı ve hatırdaki kalıcılığı artırdığı bilimsel bir gerçektir. Dijital dünyanın pürüzsüz, soğuk ve dokusuz cam ekranlarına hapsolan modern okuyucu için; fiziksel bir kitaba dokunmak, illüstrasyonlar ile etkileşimde bulunmak, kağıdın gramajını hissetmek veya baskı sonrası uygulamalarının yarattığı dokusal katmanlarda parmaklarını gezdirmek, yalnızca estetik bir haz değil, aynı zamanda bilişsel bir ihtiyaç ve somut bir gerçeklik arayışıdır.

Bu bağlamda araştırma, kitap kapağı tasarımında kullanılan tasarımsal yaklaşımların ve illüstrasyonların; malzeme, doku ve teknolojiyle bütünleşerek nasıl çok duyulu bir deneyime dönüştüğünü incelemektedir. Araştırmanın temel dayanağı, tasarımda kalıcı algının nörolojik ve bellek üzerindeki etkisidir. Nöroloji ve bilişsel bilimler alanında, özellikle Demans ve Alzheimer hastaları üzerine yapılan klinik çalışmalar; insan beyninin eyleme dayalı, çok duyulu süreçlerle desteklenen verileri çok daha derin bir belleğe kaydettiğini kanıtlamaktadır (Pallasmaa, 2005). Bilişsel yetilerini kaybetmekte olan bireylerde dahi bu mekanizmanın tetiklendiğinin gözlemlenmesi; sağlıklı bireylerde de fiziksel etkileşimin akılda kalıcılığı artırdığının ve bilgiyi edinme süreçlerini aktif hale getirdiğinin en somut göstergesidir.

İlgili bağlamdan hareketle bu araştırma, kitap kapağını pasif bir koruyucu kılıf olmanın ötesinde konumlandırmaktadır. Kapak okuyucuyu içeriğe hazırlayan, illüstrasyonun estetik gücünü malzeme

ile birleştiren ve kitabın içsel değerini dışı vuran aktif bir bellek arayüzü olarak konumlandırmaktadır. Araştırma kapsamında, uluslararası düzeyde öne çıkan güncel kitap kapağı tasarımı örnekler üzerinden, illüstrasyonun yaratıcı baskı teknikleri ve malzeme estetiğiyle nasıl zenginleştirildiği analiz edilmiştir. İllüstrasyonun, görmenin ötesinde etkileşimli imgelere evrilerek nasıl bütünsel bir deneyim nesnesine dönüşebildiği incelenmektedir.

## 2. Bir İletişim Arayüzü Olarak Kitap Kapağı

Tarihsel süreçte kitapların sayfalarını dış etkenlerden korumak, ciltlemek ve arşivlerde sınıflandırmak amacıyla kullanılan kitap kapağı; günümüzde biçimsel ve işlevsel bir evrilmeye geçirek en az eserin içeriği kadar kritik ve stratejik bir öneme sahiptir. Kaplan (2017), kapak tasarımını okuyucunun kitapla tanıştığı ilk eşik olarak nitelendirir. Bu görsel arayüz, okuyucunun esere yönelmesini sağlayan, onunla ilişki kurmasına zemin hazırlayan ve tercih sürecini etkilemede rol oynayan stratejik bir araçtır. Bu yaklaşıma göre kapak, okuyucuyu içeriğe hazırlayan, ona kitabın dünyasına adım atmasını sağlayan görsel ve fiziksel bir eşiktir. Bu eşik, kitabın sadece okuyucuyu karşılayan yüzeyi değil, aynı zamanda kitabın içeriğinin, biçimsel bir yansımasıdır.

Günümüzde kitap kapağı; tipografi, renk ve illüstrasyon gibi elemanlarla oluşturulan bütünsel kompozisyonlardır. Eserin türü ve duygusal tonu hakkında okuyucuya saniyeler içinde fikir veren güçlü bir görsel iletişim yüzeyleridir. Günay ve Uzdu'da bu yaklaşımı destekleyerek kitapların farklı tasarım biçimleri olsa da kapak tasarımının kitabın içeriğindeki bir dipnot ya da sonsöz kadar anlamlı bir işlev taşımakta olduğunu ifade etmektedirler (Günay ve Uzdu, 2008). Kapaktaki görsel dilin içeriğin ruhuyla örtüşmemesi, hedef kitle üzerinde bilişsel bir uyumsuzluk yaratabilmektedir. Örneğin; karanlık bir temaya sahip gerilim ve polisiye türündeki bir romanda, hareketli, çok renkli ve comic sans gibi tipografik karakterlerin kullanılması, okuyucunun eser içeriğine yönelik beklentisini yanıltarak metnin ciddiyetini zedeleyebilir. Benzer şekilde, erken yaş grubu için tasarlanan bir çocuk kitabında renksiz, donuk ve salt metin odaklı bir yüzey kurgulamak, hedef kitlenin yaşamsal merak duygusunu tetiklemekte yetersiz kalabilmektedir (Becer, 2013). Diğer yandan her ne kadar kitap kapağının içeriği aynen yansıtması beklense de bilinçli şekilde kurgulanmış ve gizem yaratması hedeflenen kapak tasarımları kitap hakkında yaratıcı tasarımsal kurgularla bilgi verebilir ve kitabın etkisini arttırabilmektedir. Tasarımcının bilinçli kurgusunun okuyucuda da bilinçli bir algı inşa ettiğini savunan Asan (2021); biçim içerik uyumunu yakalayan, dengeli ve okuru metne çeken kapak tasarımlarının temelinde sanatsal bir ustalığın yattığını belirtir. Örnek olarak gerilim ve korku türündeki bir kitabın tek başına bir kırmızı göz imgesi, okuyucunun daha kitap hakkında bilgisi olmadan korku ve gerilimi hissettirebilir. Bu basit örnek gibi yaratıcılıkla ve sanatsallıkla kurgulanmış kitap kapağı tasarımları da her ne kadar içerik hakkında somut olarak pek çok bilgi vermiyor gibi görünse de metaforik yaklaşımlar ve tasarımsal kurgular ile algısal olarak bunu sağlayabilmektedir. Bu bağlamda kitap kapağı tasarımı, salt olarak kitap hakkında bilgi veren etiket niteliğinden öte; yazarın vizyonunu ve okuyucu psikolojisini sentezleyen bilgiye ve bilinçli yaklaşımlara dayalı stratejik bir süreçtir. Yayınevi-yazar-tasarımcı üçgeninde kritik bir konumda bulunan kapak tasarımı, günümüzde grafik tasarım disiplini içerisinde önemli bir tasarım anlayışı olarak kabul edilmekte; ulusal ve uluslararası pek çok tasarım yarışmasına, sergiye ve akademik incelemeye konu olarak görsel kültürdeki güçlü rolünü sürdürmektedir.

### 2.1. Grafik Tasarımda Duyusal Algı ve Etkileşimin Rolü

Tasarım disiplini, modernizm sonrası süreçte görsel estetiği merkeze almış olsa da; insan algısı doğası gereği, farklı hissettiren, çok duyulu etkileşimlerle kalıcılık sağlayan çok katmanlı ve

bütüncül bir yapıdadır. Gündelik hayatımızda karşılaştığımız farklı ve çeşitli kitap kapakları, magazin sayfaları, marka afişleri, dijital reklamlar, ürün ambalajları ve bilgilendirme grafikleri gibi sayısız görsel unsur; bir süre sonra duyuşsal adaptasyon yaratarak algısal bir alışkanlığa dönüşmekte ve hedef kitlenin ilgisini çekme yetisini kaybedebilmektedir. Martin Lindstrom'un (2005) Brand Sense adlı çalışmasında vurguladığı üzere; sadece görme duyusuna hitap eden iletişim stratejileri, günümüzün yoğun görsel akışı içerisinde görünmez olma riskiyle karşı karşıyadır.

Pazarlama ve iletişim sektöründe bu algısal alışkanlığı aşmak isteyen markalar, teknolojinin de gelişmesiyle beraber strateji değiştirmektedirler. Durağan ve tek yönlü kampanyalardan, alımlayıcıyla fiziksel ve duyuşsal etkileşime giren interaktif kampanyalara yönelmişlerdir. Üç boyutlu dijital deneyimler ve güncel pazarlama stratejileri, hedef kitlenin pasif bir izleyici olmaktan çıkıp sürecin bir parçası olmasını sağlamıştır.

Bu uyum sağlama eğilimi, yayıncılık sektöründe yönelmeleri beraberinde getirmiştir. Dijitalleşmenin getirdiği rekabet ortamında yayınevleri, kitabı raflarda öne çıkarmak için benzer bir arayışa girmiştir. Özellikle kitaplarda; kapak tasarımlarının etkisini duyuşsal adaptasyon dışında konumlandırmanın stratejik arayışları ele alınmaktadır. Yayınevlerinin illüstratif anlatım dillerini çeşitlendirmesi ve illüstrasyonların; holografik folyolar, özel dokulu materyaller veya kabartma gibi baskı sonrası teknikleri kullanarak kapağı dikkat çekici yüzeyler haline getirme yaklaşımları, okuyucu etkileşimini artırmaya yönelik bilinçli girişimlerdir. Bertelsen'in (2006) de vurguladığı gibi; materyal kullanımı ve doku, nesneyle kurulan bağı güçlendiren en temel unsurlardır. Illüstrasyonun iki boyutlu düzlemlerin ötesinde dokunulabilir, hacimli yüzeylere ya da ışığa duyarlı bir yapıya dönüşmesi; okuyucunun kitapla kurduğu ilişkiyi pasif bir izleyicilikten, aktif bir katılımcılığa dönüştürmektedir.

## 2.2. Çocukluktan Yetişkinliğe: Çok Duyulu Öğrenmenin Etkisi

Çok duyulu etkileşimin bellekteki kalıcılığı artırdığına dair, literatürde birçok bilimsel araştırma yer almaktadır. Özellikle erken yaş dönemlerinde yapılan pedagojik araştırmalarda bilgiyi öğrenme ve edinme pratiklerinde karşımıza çıkmaktadır. Çocuklar bebeklik evresinden erken yetişkinliğe kadar olan dönemlerinde, merak etme, keşfetme isteği oldukça yüksektir. Nesnelere görme, dokunma ısıрма ve ayırma gibi birden çok duyu organıyla senkronize ilerleyerek öğrenmede istemsiz pekiştirme ve edinme eğilimindedirler. Gibson'un (1966)'da vurguladığı üzere çevresel algı kuramına göre, öğrenme süreci birden fazla duyu organının hareketleriyle bütünleşmiş duylara dayanmakta olduğunu ifade etmektedir. Dokun ve hisset mantığında tasarlanan çocuk kitapları ya da interaktif dokulu illüstrasyon düzenleri, yalnızca eğlence materyalleri olmanın ötesinde, bilişsel gelişimin yapıtaşlarıdır. Çocuğun çevreyle etkileşimi büyük ölçüde duyuşsal kanallar aracılığıyla kurulduğu bilinmektedir. Dolayısıyla kitap tasarımında interaktif öğelerin bilinçli kullanımı hem bilişsel hem de duyuşsal gelişimi doğrudan şekillendiren sonuçlar doğurmaktadır (Field, 2001; Shams & Seitz, 2008).

Bireyin bilgiyi edinme ve öğrenme stratejilerinin temeli çocukluk döneminde atılsa da algısal düzeyde bu süreç yetişkinlikte de benzer süreçlerle işlemeye devam etmektedir. Ancak günümüz yetişkini, çocuklardan daha yoğun bir bilgi çokluğuna ve görsel uyaran akışı altındadır. Bu nedenle algısallıkta bellek seçici davranmakta ve rutin verilerin büyük kısmının hatırlanmadan silinmesine neden olabilmektedir. Bu noktada kalıcı öğrenmeyi sağlayan temel etken, deneyimin niteliğidir. Örneğin, bir bireyin ilk kez bisiklete binmesini veya ilk bilgisayar kullanımını zihninde canlı tutmasının temel nedeni; bu anların sıradanlığın ötesine geçerek çok duyulu bir etkileşimle edinilmiş olduğudur. Birden çok duyu organını aynı anda aktif eden ve kişiyi pasif bir alıcıdan aktif bir katılımcıya

dönüştüren bu deneyimler, beyinde daha kalıcı izler bırakmaktadır. Bu algısal süreç kitap kapağı tasarımı eksenine uyarlandığında; algısal alışkanlıkların ötesine geçen, yeni tasarım arayışlarının önemi giderek artmaktadır. Kitap kapağının okuyucuyla fiziksel ve interaktif bir temas kurması, esere yönelik ilgiyi ve algıyı pozitif yönde pekiştirmektedir. İzlenen bir yüzeyden deneyimlenen bir nesneye dönüşen kitap, bu sayede zihinsel bellekte daha kalıcı bir yer kaplayabilmektedir.

Bu bağlamda, kitabın statik nesne formunu geliştiren, eserin türünü ve hedef kitlesini sentezlen yaratıcı tasarım çözümlenmeleri ile birlikte okuyucunun duyuşsal adaptasyonunu aşılabilmektedir. Böylece kitap, görsel çokluğun ortasında etkisini arttırabilmekte, duyuşsal etkileşimler yoluyla okuyucu zihninde kalıcı bir deneyim aracına dönüşebilmektedir.

### 2.3. İllüstrasyonun Dönüşümü: Betimleyici Yüzeyden Bütünleşik Nesneye

Basım ve yayıncılık anlayışında illüstrasyon; genellikle kitabın içeriğini biçimsel olarak özetleyen, metindeki bir sahneyi görselleştiren veya bazı kişiler için yalnızca estetik bir süsleme aracı olarak kullanılan betimleyici bir tasarım elemanı olarak kabul edilmektedir. Ancak Tepecik (2002), illüstrasyonu bilginin açıklayıcı bir yolla görselleştirilmesi olarak tanımlar. Bu yaklaşıma göre illüstrasyon, yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil; olay ve kavramları yansıtan veya yeniden kurgulayan güçlü bir ifade biçimidir. Günümüzde illüstrasyonun bu yadsınamaz iletişim gücü, yalnızca görsel bir eklenti olmanın çok ötesine geçmiştir. İllüstratör, verilmek istenen mesajı ve hedef kitleyi göz önünde bulundurarak iki boyutlu bir kompozisyon yaratmaktadır. İllüstrasyonun bu yaratım süreci eserin görsel evrenini inşa etmektedir.

İllüstrasyon, kelime anlamı bakımından Latince aydınlatmak, açıklamak ve göze çarpar hale getirmek anlamlarına gelen *illustrare* kökünden türemiştir. Grafik tasarım içerisinde ise yalnızca geleneksel el çizimleriyle veya dijital fırça darbeleriyle sınırlı olmanın ötesinde, tasarımda kullanılan mesajı ya da içeriği açıklayıcı ve betimleyici olarak kullanılan görsel imgeler bütünü olarak konumlanmaktadır. Male'e (2017) göre illüstrasyon; üretim biçiminden ziyade, bağlam ve mesaj aktarımıyla ilgilenen entelektüel bir disiplindir. Bu bağlamda, fotoğrafın açıklayıcı yeterliliğinin bittiği ve salt nesnel gerçeklikle anlatılamayacak soyut konuların başladığı noktada, illüstrasyon pratik ve çok katmanlı bir görsel unsur olarak devreye girmektedir. Sözgelimi değindiğimiz illüstrasyon yaklaşımı da yalnızca çizim temelli değil; imgeler, lekeler ve soyut grafik kompozisyonlarla kurgulanmış betimleyici tasarım unsurlarının tamamını kapsamaktadır. Betimleme süreci, doğrudan kitabın okuyucuda uyandırmayı hedeflediği algısal analize ve biçim-içerik ilişkisine bağlı olarak şekillenen tasarımsal kurgulardır.

Kitap kapaklarında sıklıkla tercih edilen illüstrasyon kullanımı, günümüzün çok duyulu tasarım pratiklerinde üzerine basıldığı yüzeyin sınırlarını aşarak kapak tasarımlarının en güçlü unsurlarından biri haline gelmiştir. Kitap kapağı illüstrasyonları tasarlanırken renk, leke ve tipografi kurgusu önemlidir. Buna ek olarak baskı öncesi ve sonrası süreçler, kullanılacak malzemenin dokusu ve okuyucuyla kurulacak duyuşsal temas da tasarımın ayrılmaz bir parçası olarak sürece dahil edilmektedir. Örneğin, dijital ortamda kurgulanmış bir kompozisyonun, basılacağı kağıdın türüyle birleştiğinde kazanacağı dokunsal hissiyat, matlık veya parlaklık etkisi, baskı sonrası uygulamaların yaratacağı hacimsellik gibi stratejik süreçler görsel anlatıma yön veren kararlardandır. Bu durum, kitap kapağındaki illüstrasyonu yalnızca görüntü üretimi olmaktan çıkarıp, duyuşsal algıyı destek sağlayan bir ürün tasarımı pratiğine dönüştürmektedir. Sonuç olarak illüstrasyon; kullanılan malzemenin doğasıyla, üretim aşamasındaki baskı teknikleriyle bir bütün haline gelerek, okuyucunun çok duyulu etkileşimiyle buluştuğunda etkisini arttırabilmektedir.

Tasarım sürecinde doğru biçimselliğe ulaşmadaki temel dinamik, içeriği doğru analiz etmektir. Lehimler'in (2018) vurguladığı gibi; tasarımcıyı yönlendiren bilgi çerçeveleri, yaratıcı hayal gücüyle birleştiğinde yüzeyin biçimi haline gelmektedir. Yüzeyin kimliğini inşa eden grafik tasarımcı ya da illüstratör, kompozisyonu sadece kapak üzerinde duracak bir imge olmanın ötesinde, yayınevleri ve basım süreçleriyle birlikte fiziksel bir nesneye dönüşecek çok-duyulu bir iletişim yüzeyi olarak kurgulamaktadır.

### 3. İllüstrasyonun Teni: Malzeme ve Doku Kullanımı

Tasarımda basılacak yüzeyin seçimi, kitabın adeta teni niteliğindedir. Bu yüzeyler, illüstrasyonun üzerine aktarıldığı pasif bir taşıyıcı olmaktan çıkarak görsel anlatının aktif bir parçası haline gelmektedir. Malzemenin türü, pürüzlülüğü veya yumuşaklığı, parlaklığı ya da matlığı, kitap kapağının okuyucuya aktarmayı hedeflediği algısal frekansı belirlemede oldukça önemli etkenlerdendir. Örneğin; tarihsel, rustik veya doğa temalı bir illüstrasyonun kraft kağıdına basılması tercihi; doğallık ve yaşanmışlık hissini yansıtabilir. Bir başka alternatif olarak pamuklu bir dokuya veya geleneksel cilt bezine basılması görselin aktardığı tarihsel ve türe özgü içeriği algısal boyutta okuyucuya yansıtmaktadır.

Baskı alanında sıklıkla kullanılan malzemelerin ötesine geçildiğinde ise uyarana duyarlı akıllı malzeme kullanımları, okuyucu ile kitap arasındaki fizikselliliği algısal deneyimle tekrar ele alır ve tasarımı performansa yönelik bir boyuta taşıyabilmektedir. Örnek olarak; vücut ısısı ile etkileşime giren termokromik kaplamalar, okuyucunun fiziksel temasını kapağın ve dolayısıyla tasarımın canlı bir parçası haline getirmektedir. Bu yaklaşımın en etkili örneklerinden biri, Görsel 1'de yer alan MIT Press tarafından yayımlanan Experience: Culture, Cognition, and the Common Sense adlı kitabın kapak tasarımıdır. Türkçe karşılığı "deneyim" olan bu kitap, içeriğindeki kavramsal çerçeveyi doğrudan materyal seçimi ile somutlaştırmaktadır. Kitabın kapağı, okuyucunun el ısısına tepki vererek renk değiştiren termokromik bir yüzeye sahiptir. Bu yöntem, deneyim kavramını soyut bir başlık olmaktan çıkarıp, okuyucunun kapağa dokunduğu an kendi termal izini bıraktığı duysal bir etkileşime dönüştürür. Görme ve dokunma duyularının eşzamanlı olarak tetiklendiği bu geri bildirim sayesinde, illüstrasyonun ve genel tasarımın okuyucu üzerindeki etkisini çok duyulu bir yaklaşımla derinleştirmektedir.



Görsel 1. MIT Press. (2016). Experience: Culture, cognition, and the common sense

### 3.1. Yüzeyden Hacme: Kabartma (gofre) ve Derinlik

İllüstrasyonu yatay ve dikey ekseninden bir adım öteye taşıyarak, Z ekseninde yani derinlik ile hacim kazandıran en etkili yöntemlerden biri baskı sonrası kabartma (gofre) uygulamalarıdır. Bu teknik, illüstrasyonun belirli bölgelerine ya da kapağın tüm yüzeyine uygulanarak, kitap kapağı yüzeyi üzerinde hacimli dokunsal bir yüzey yaratmaktadır. Kapağın üzerine düşen ortam ışığı, bu kabartmalı alanlarda gölge ve vurgular oluşturarak illüstrasyonu farklı bakış açılarında hacimli kılan bir yapıya büründürmektedir.

Bu yaklaşımın en yenilikçi örneklerinden biri, Amerikan Grafik Sanatları Enstitüsü (AIGA) 50 Kitap 50 Kapak yarışmasında, 2023 yılında seçilen İsveçli tasarım ikilisi Wang & Söderström tarafından yayımlanan Royal Chambers adlı kitabın kapak tasarımıdır (Görsel 2). Fiziksel ve dijital dünyaların kesişimini konu alan bu kitap, kapağında herhangi bir mürekkep veya renk kullanmak yerine tamamıyla kabartma tekniğine başvurmuştur. Kitabın içeriği, ev kavramını yalnızca dört duvar arasına sıkışmış mimari bir yapı olarak değil; insan bedeninden mikroorganizmalara, karınca kolonilerinden devasa veri ağlarına kadar uzanan çok katmanlı bir ekosistem olarak incelemektedir. İsmi kraliçe karıncanın sürekli bir yaratım halinde olduğu, koloninin kalbi niteliğindeki kraliyet odasından alan eser; teknolojik, biyolojik ve dijital yapıların birbiriyle nasıl iç içe geçtiğini sorgulamaktadır.



Görsel 2. Wang & Söderström. (2023). Royal chambers kitabı

Kapakta yer alan ve teknolojiye, fosil görünümlü imgelere ve mikroskobik organizmalara atıfta

bulunan bu illüstrasyonlar, kabartma tekniği sayesinde sadece görsel bir betimleme olmaktan çıkarak etkileşimli bir arayüze dönüşür. Renksiz gofre uygulamasıyla birlikte, dijital çağın normal şartlarda görünmez olan veri ağları, mikroskobik canlı imgeleri, fiziksel olarak temsil edilen illüstrasyonlar ile hissedilebilir, dokunsal bir formata dönüştürmektedir. Okuyucu, kapağın üzerindeki bu kabartmalar üzerinde parmaklarını gezdirmeye davet edilmektedir; böylece kitap, içeriğindeki fiziksel ile dijitalin birleşim fikrini doğrudan kapağın üretim tekniğiyle okuyucuya somut anlamda hissedilebilir olarak sunmaktadır. Kitabın tipografik başlığı ve yazar isimleri de bu tasarım yüzeyinin bir parçası olarak öne çıkmaktadır. Kapaktaki renksiz ama dokunsal tasarım, kitabın iç sayfalarında kullanılan canlı ve dijital renk paletiyle bilinçli bir zıtlık oluşturarak okuyucunun materyalle kurduğu çok duyulu etkileşimi daha da çarpıcı hale getirebilmektedir.

### 3.2. Pasiften aktife Dönüşüm: Işığa Duyarlı Tasarımlar

Geleneksel matbaa teknolojileri, basılı eserin sabit ve değişmez bir forma sahip olmasını gerektirir. Ancak ışığa duyarlı fotolüminesans materyallerin illüstrasyona entegre edilmesi, tasarıma zamansal ve mekansal bir değişkenlik katabilmektedir. Işığa duyarlı yüzeylerin temel çalışma prensibi olan fotolüminesans; materyalin ışık enerjisini absorbe ederek bünyesinde hapsedmesi ve ardından bu enerjiyi yavaşça serbest bırakarak ışınması sürecidir (Lakowicz, 2006). Ellen Lupton'ın tasarımda çok duyululuk üzerine yaptığı vurgulara paralel olarak, tasarım nesnesi sadece bakılan değil, deneyimlenen bir arayüz olmalıdır. Bu yenilikçi yaklaşım, kitabın rafta durduğu, okunmadığı ve ışığın olmadığı pasif ve durağan anı; etkili ve aktif bir iletişim sürecine dönüştürür. Gündüz ışığında sıradan bir grafik gibi görünen kompozisyon, karanlıkta gizli bir katmanı ortaya çıkararak illüstrasyona adeta performatif bir nesneye dönüştürmektedir.



Görsel 3. Yiu Kwok Ho. (2023). Miha'nın a long, long time ago kitabı

Bu dönüşümün yayıncılık pratiğindeki en çarpıcı uygulamalarından biri, yazar Miha'nın A Long, Long Time Ago adlı kitabının kapak tasarımıdır (Görsel 3). Amerikan Grafik Sanatları Enstitüsünün düzenlediği 50 kitap 50 kapak yarışmasında seçilen 50 kapak tasarımı arasında yer alan bu kapak tasarımı, Tasarımcı Yiu Kwok Ho tarafından kurgulanmıştır. Ortam ışığına göre algısal etkileşimde bulunan bir anlatı sunmaktadır. Gündüz mor bir zemin üzerinde organik tipografik desenler gibi duran tasarım, karanlık çöktüğünde ya da ışıklar kapatıldığında kitabın bulunduğu fiziksel mekanda parlayan yeşil bir göze dönüşmektedir. Bu göz, içerikteki esrarengiz hikayelerin

sessiz bir gözlemcisi metaforunu taşımaktadır. Okuyucu kitabı kapattığında dahi, bu teknikte kitap karanlığın içinden okuyucuya bir sinyal göndermekte, adeta mekânın içinden okuyucuyu izlercesine onunla etkileşime girmektedir. Bu bilinçli kurgulanmış ve yaratıcı etkileşim örneği, eserin alımlayıcı belleği üzerindeki yerini tartışılmaz biçimde kalıcı hale getirebilmektedir.

Görselin içerik ile kurduğu bu güçlü organik bağın bir diğer iddialı örneği, Amaranthine Books tarafından yayımlanan Dracula kitabıdır (Görsel 4). Sadece 666 adet üretilen bu özel serinin kapağı, kırmızı kadife dokulu bir materyalle ciltlenmiş ve üzerine karanlıkta parlayan bir vampir silüeti işlenmiştir. Işığa karşı hassas olan ve tıpkı önceki örnekteki teknikle hazırlanmış bu kapak tasarımı, karanlıkta eyleme geçen bir vampirin doğasını okuyucuya pasif bir durumdayken bile aktarabilmektedir. Bizzat kitabın üretim materyali olan fosforlu materyaller ve işlemler ile somutlaştırılmıştır. Okuyucu ışıkları kapattığında, adeta romanın baş karakteri olan vampir gibi kitap da karanlıkta uyanır ve parlamaya başlar. Her iki örnekte, illüstrasyonun sadece ne anlattığıyla değil, fiziksel koşullara bağlı olarak nasıl ve ne zaman davrandığıyla da okuyucuyla psiko-görsel bir diyaloga girebileceğini etkili örneklerindedir.



Görsel 4. Amaranthine Books. (2019). Dracula

### 3.2. Pasiften aktife Dönüşüm: Işığa Duyarlı Tasarımlar

İllüstrasyonun sınırlarını fiziki olarak esneten özel kesim ve lazer kesim teknikleri, kapağı iki boyutlu statik bir düzlem olmaktan çıkarıp interaktif ve üç boyutlu bir deneyim yüzeyine dönüştürebilmektedir. Kapakta tasarımcı tarafından bilinçli olarak kurgulanan görsel kompozisyonun, verilmek istenen mesajı uygun bir formda eksiltmesi; kapağın altındaki sayfanın veya yaratılan boşluğun dış tasarımın aktif bir parçası haline gelmesini sağlar. İllüstrasyonu iki boyutlu bir yüzeyden üç boyutlu bir nesne sunan bu tür tasarım teknikleri; çıkarma ve birleştirme eylemlerinin interaktif bir biçimde deneyimlenmesini sağlayarak okuyucunun merak güdüsünü tetiklemekte ve okuma eylemini somut bir keşif sürecine dönüştürebilmektedir.

Özel kesim teknikleri yalnızca kapağın alt katmanını ortaya koymakla kalmayarak; okuyucunun doğrudan fiziksel katılımıyla inşa edilen, mesaj odaklı hacimsel bir yapıya da kapı aralamaktadır. Green Graphics kitabının kapak tasarımı Görsel 5, bu edimsel etkileşimin en çarpıcı örneklerinden biridir. Tasarımcı, kitabın çevreci ve ekolojik içeriğini vurgulamak amacıyla kapağı geri

dönüştürülmüş kalın kartondan üretilmiş ve yüzeye illüstratif bir ağaç şablonunu özel kesimle entegre etmiştir. Okuyucu, kapak yüzeyine gömülü olan bu illüstratif ağaç parçaları yerinden çıkarıp birleştirerek üç boyutlu bir nesne inşa etmeye davet edilmektedir.



Görsel 5. Vicky Eckert., Efrén Zúñiga., & Anna Freixas. (2012). Green graphics

Bu fiziksel katılım süreci, illüstrasyonu kapağın üzerinde duran pasif bir imge olmanın ötesine geçerek, okuyucunun elleriyle tamamladığı fonksiyonel bir ürün tasarımına dönüştürmüştür. Kitabın içerik bağlamındaki çevreci mesajı, okuyucunun bizzat bir ağaç oluşturma eylemiyle somutlaşmakta; böylece okuyucu, eseri henüz okumaya dahi başlamadan çok duyulu (görsel, dokunsal ve edimsel) bir etkileşimin içine çekilebilmektedir. Kapaktan eksiltelen parçalar yüzeyde kalıcı bir negatif alan bırakarak estetik etkisini sürdürürken; okuyucunun etkileşimiyle birleşen parçalar, mekan içerisinde yer kaplayan üç boyutlu bir nesne olarak kitaba eşlik etmektedir.



Görsel 6. Emily Dickinson. (2021). La miniatura incandescente

Diğer yandan, teknolojinin gelişimiyle yaygınlaşan lazer kesim yönteminin sunduğu tekniksel yaklaşımlar, kapak illüstrasyonunu dinamik bir ışık ve gölge oyununa dönüştürebilmektedir. Emily Dickinson'ın La miniatura incandescente adlı eserinin kapağı Görsel 6, grafik tasarımda biçim ve içerik uyumunun bu teknikle nasıl etkili hale gelebileceğini gösteren etkili örneklerinden biridir. Tasarımcı; yazarın silüetini, bitki ve çiçek formlarının motifsel ahengiyle birleştirerek negatif alan etkisinde kurgulamıştır. Kapak aralandığında, bu boşluklardan sızan ışık, kırmızı iç sayfa üzerinde illüstrasyonun organik ve geçici gölgesini oluşturmaktadır.

Tıpkı Green Graphics kitabında çevreci mesajın üç boyutlu bir ağaç maketiyle fizikselleşmesi gibi, bu örnekte de eserin edebi içeriği ile kapağın biçimselliği arasında etkili bir ilişki söz konusudur. Kapak yüzeyin ışıkla etkileşime girerek yarattığı bu zamansal ve mekansal derinlik; Dickinson'ın doğayla iç içe, kırılğan ve bir o kadar da içe dönük edebi kimliğini görsel bir görsel metaforla okuyucuya aktarmaktadır. Eserin içeriğindeki şiirsel derinlik, formu salt bir yüzey estetiği olmaktan çıkarır; okuyucunun kapağı aralayıp ışık ve gölge ile deneyimsel bir etkileşime girmesi ve yazarın silüetini açığa çıkarması eylemiyle somutlaşır. Bu deneyim, tıpkı yazarın şiirlerin kendi içsel dünyasının yansıması metaforu gibi, tasarımsal anlamda da okuyucuya kusursuz bir yansıma ve içtenlik hissini aktarmaktadır. Böylece çok duyulu tasarım, eserin mesajını destekleyen etkili ve güçlü anlatıcı konumuna yükselebilmektedir.

## Sonuç

Bu çalışma, kitabın öz değerinin önemi ışığında; dijitalleşme ve hız çağının getirdiği görsel tüketim yoğunluğunun okuyucuyla kurduğu bağın çok duyulu tasarımlarla nasıl daha etkili hale getirilebileceğine odaklanmıştır. Yoğun görsel tüketim akışı ve her gün maruz kaldığımız sayısız imgesel uyarının yarattığı duysal adaptasyon durumu, günümüz okuyucusunun iki boyutlu imgelere karşı algısal bir kanıksama geliştirmesine neden olabilmektedir. Araştırma boyunca elde edilen bulgular ve incelenen literatür; bu görsel rekabet evreninde kitabın görünürlüğünü daha da artırmanın yolunun, çok duyulu yaklaşımlarla deneyimlenen bir nesneye dönüştürmekten geçtiğini ortaya koymaktadır.

Bu araştırmada vurgulanan önem, kapak tasarımlarının yaratıcı kurgu ve teknik süreçlerle birlikte çok duyulu etkileşimlerle bütünleştiğinde bellekte kalıcı öğrenmeyi desteklediğidir. Nitekim nörolojik ve bilişsel bilimlerin referans alınarak incelendiğinde; insan beyni, birden fazla duyu organıyla eşzamanlı olarak algıladığı ve bilgiyi etkileşimli süreçlerle desteklediğinde, akılda kalıcılığını arttırdığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda, kitap kapağındaki illüstratif tasarımlarının birden fazla duyuya hitap edecek şekilde tasarlanması ve baskı sonrası teknikleri ile yaratıcı biçimde kurgulanması görsel kanıksamanın ötesine geçmektedir.

Araştırmanın analiz bölümünde ele alınan farklı tekniklerle basılmış tasarım örnekleri, kapak yüzeyindeki illüstrasyonun malzeme ve baskı teknolojileriyle nasıl bütünleştiğinin somut birer örneğidir. Kapaktaki illüstratif unsurlar yalnızca içeriği betimleyen ya da eser hakkında fikir veren iki boyutlu imgeler olmaktan çıkarak, bilinçli tasarım anlayışı ve yaratıcı baskı teknikleriyle birleştiğinde kitabın fenomenolojik etkisini algısal boyutta güçlendirebilmektedir. Kitabın türüne ve biçim-içerik bağlamına uygun olarak bilinçli kurgulanmış tasarım yaklaşımları ve doğru materyal kullanımı okuyucuya eserin ruhunu hissettirirken; baskı sonrası uygulamalarla birlikte tasarıma fiziksel bir hacim ve derinlik kazandırmaktadır. Bunun yanında, özel kesim teknikleri okuyucuda keşfetme güdüsünü tetiklerken, ışığa duyarlı fosforlu kapak tasarımları okuyucuyu pasif bir konumdan çıkarıp zamana duyarlı, interaktif bir ilişki içerisine çekebilmektedir. İncelenen bu yenilikçi baskı sonrası

teknikleriyle birlikte kitabın estetik değerini çok duyulu etkileşimle görünenin ötesine taşımaktadır.

Tasarımcı ve yayınevleri perspektifinden bakıldığında ise bu durum, grafik tasarımcının rolünü de genişletebilmektedir. Günümüz tasarımcısı artık sadece görsel kurguyu, renkleri, lekeleri ve tipografiyi organize eden bir görsel iletişim problemi araştırmacısı değil; eserin ruhunu, malzemenin doğasını, matbaanın teknik olanaklarını ve okuyucunun algısal tepkilerini yordayarak eşzamanlı olarak planlayan bütüncül bir deneyim tasarımcısı olma konumundadır.

Sonuç olarak bu çalışma; kitap kapaklarındaki illüstrasyonların bilinçli tasarım süreçleriyle ve yaratıcı baskı teknikleriyle bütünleştiğinde, çok duyulu etkileşim bağlamında nasıl daha etkili iletişimsel verimliliğe ulaşabileceğini ortaya koymaktadır. Elde edilen bulguların ve incelenen güncel tasarım stratejilerinin; hem basım sektöründe aktiflik sürdüren profesyonel grafik tasarımcılar hem de akademik eğitim sürecindeki grafik tasarım öğrencileri için biçim-içerik ve malzeme-mesaj ilişkisini doğru kurgulama, baskı süreçlerini de göz önünde bulundurarak yenilikçi yaklaşımlar geliştirme ve illüstrasyonun kapak üzerindeki önemli rolünü anlama noktalarında yol gösterici bir kaynak olması hedeflenmektedir. Gelecek dönem tasarım pratiklerinin ve akademik çalışmaların ise; bu çok duyulu etkileşim modellerini hedef kitlelerin belirli algısal ihtiyaçlarına, e-kitaplara ve dijital yayıncılık alanlarına nasıl uyarlanabileceği konusu, literatür için yeni ve potansiyel bir araştırma sahası olarak öne çıkmaktadır.

## Kaynakça

Asan, T. (2021). Kitap kapağının iki yüzü. *Akdeniz Sanat*, 15(28), 227-254. <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.942223>

Becer, E. (2013). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bertelsen, O. W. (2006). The matrix of touch: The bodily basis of design. *CoDesign*, 2(3), 125-139.  
Case-Smith, J., & O'Brien, J. C. (Eds.). (2015). *Occupational therapy for children and adolescents* (7th ed.). Elsevier Mosby.

Field, T. (2001). *Touch*. Cambridge: MIT Press.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gibson, J. J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.

Günay, V. D., & Uzdu, F. (2008). Kitap ile kapağı arasındaki göstergeler arası serüven. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(2), 1-28.

Kaplan, K. (2017). Kitapların kapak tasarımlarındaki mesajlarda kullanılan propaganda teknikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(3), 1574-1589.

Kılıç, A. (2025). Erken çocukluk dönemine yönelik (0-6 yaş) dokunsal kitap tasarımı: Çocuk kitaplarında duyumsal deneyim üzerine bir inceleme. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 11(6), 538-549. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17778429>

- Lakowicz, J. R. (2006). Principles of fluorescence spectroscopy (3rd ed.). Springer.
- Lehimler, Z. (2018). Afiş tasarımının geleceği. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(83), 163-176. <https://asosjournal.com/DergiTamDetay.aspx?ID=14435>
- Lindstrom, M. (2005). Brand sense: Build your brand through touch, taste, smell, sight, and sound. New York: Free Press.
- Lupton, E., & Lipps, A. (2018). The senses: Design beyond vision. New York: Princeton Architectural Press.
- Male, A. (2017). Illustration: A theoretical and contextual perspective. Bloomsbury Visual Arts.
- Neumann, M. M., Hood, M., & Ford, R. M. (2015). Multisensory methods for early literacy learning. M. M. Neumann & S. B. Neumann (Ed.), Handbook of research on the societal impact of digital media içinde (s. 1-15). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-8310-5.ch001>
- Pallasmaa, J. (2005). Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). The experience economy: Work is theatre & every business a stage. Boston: Harvard Business School Press.
- Shams, L., & Seitz, A. R. (2008). Benefits of multisensory learning. Trends in Cognitive Sciences, 12(11), 411-417. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2008.07.006>
- Spence, C. (2011). Crossmodal correspondences: A tutorial review. Attention, Perception, & Psychophysics, 73(4), 971-995.
- Tepecik, A. (2002). Grafik sanatlar. Ankara: Detay & Sistem Ofset.
- Winnicott, D. W. (1951). Transitional objects and transitional phenomena: A study of the first not-me possession. International Journal of Psychoanalysis, 34, 89-97.
- Winnicott, D. W. (1971). Playing and reality. Tavistock Publications.

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1: <https://mitpress.mit.edu/9780262035149/experience/>
- Görsel 2: <https://50books50covers.secureplatform.com/a/gallery/rounds/323/details/68636>
- Görsel 3: <https://50books50covers.secure-platform.com/a/gallery/rounds/323/details/68593>
- Görsel 4: <https://amaranthinebooks.com/portfolio/dracula>
- Görsel 5: <https://flaflaf.com/portfolio/green-graphics/>
- Görsel 6: <https://librosdelzorrojojo.com/ca/cataleg/la-miniatura-incandescente/>

## DİJİTALLEŞME VE GÜNDELİK HAYATIN YENİDEN DENEYİMLENMESİ: SANAT VE TASARIM PRATİKLERİNDE DÖNÜŞEN ALGILAR

### *DIGITALIZATION AND THE RE-EXPERIENCING OF EVERYDAY LIFE: TRANSFORMING PERCEPTIONS IN ART AND DESIGN PRACTICES*

Aysima Can, Yüksek Lisans Öğrencisi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 0009-0004-4718-7623

#### ÖZET

Dijitalleşme, gündelik hayatın deneyimlenme biçimlerini köklü biçimde dönüştürmekte; zaman, mekân ve bedenle kurulan ilişkileri yeniden yapılandırmaktadır. Uzun süre sıradan, tekrar eden ve görünmez pratikler bütünü olarak ele alınan gündelik hayat, dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte yeni temsil, algı ve deneyim biçimlerine açılmaktadır. Bu metin, dijitalleşmenin gündelik yaşama dair algısal dönüşümlerini ve bu dönüşümlerin sanat ile tasarım alanlarındaki yansımalarını tartışmayı amaçlamaktadır. Temel araştırma sorusu, dijital araçlar ve platformlar aracılığıyla gündelik pratiklerin nasıl estetikleştirildiği, görünür kılındığı ve yeniden anlamlandırıldığıdır. Araştırma, nitel ve kuramsal bir inceleme olarak yapılandırılmıştır. Gündelik hayat kuramları ile dijital kültür tartışmaları çerçevesinde, gündelik eylemlerin ve rutinlerin dijital ortamda performatif, paylaşılabılır ve izlenebilir deneyimlere dönüşümü ele alınmaktadır. Dijital sanat, yeni medya pratikleri ve çağdaş tasarım örnekleri üzerinden gündelik hayatın deneyimlenme biçimindeki değişim analiz edilmektedir. Bu süreçte, gündelik nesnelerin, mekânların ve beden pratiklerinin dijital estetik kodlar aracılığıyla nasıl yeniden kurgulandığı değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, gündelik hayatın dijital estetik aracılığıyla yeniden kurgulanmasının, çağdaş sanat ve tasarım pratiklerinde nasıl bir algı rejimi oluşturduğu tartışmaya açılmaktadır. Dijitalleşmenin gündelik yaşamı yalnızca kayıt altına alan bir araç olmadığı; aksine onu estetik, kültürel ve algısal olarak yeniden üreten dinamik bir deneyim alanı yarattığı görülmektedir. Sanat ve tasarım pratikleri, dijital gündeliğin hem eleştirel bir temsil alanı hem de yeni ifade biçimlerinin geliştirildiği bir zemin olarak öne çıkmaktadır. Sonuç olarak, dijitalleşmenin gündelik hayatın deneyimlenme biçimlerini dönüştürürken sanat ve tasarım alanlarında yeni estetik ve kavramsal olanaklar ürettiği; gündelik olanın dijital kültür bağlamında yeniden düşünülmesini mümkün kıldığı ileri sürülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Gündelik hayat, dijitalleşme, sanat ve tasarım, dijital kültür, görsel deneyim.

## ABSTRACT

Digitalization profoundly transforms the ways in which everyday life is experienced, restructuring the relationships established with time, space, and the body. Everyday life, long regarded as a set of ordinary, repetitive, and invisible practices, has increasingly opened up to new forms of representation, perception, and experience with the widespread use of digital technologies. This paper aims to discuss the perceptual transformations of everyday life brought about by digitalization and the reflections of these transformations in the fields of art and design. The main research question focuses on how everyday practices are aestheticized, made visible, and reinterpreted through digital tools and platforms. The research is structured as a qualitative and theoretical inquiry. Within the framework of everyday life theories and digital culture debates, the transformation of daily actions and routines into performative, shareable, and observable experiences in digital environments is examined. Changes in the ways everyday life is experienced are analyzed through examples from digital art, new media practices, and contemporary design. In this context, the study evaluates how everyday objects, spaces, and bodily practices are reconfigured through digital aesthetic codes. In this regard, the reconfiguration of everyday life through digital aesthetics is discussed in terms of the perceptual regimes it generates within contemporary art and design practices. Digitalization is not merely a tool that records everyday life; rather, it creates a dynamic experiential field that reproduces it aesthetically, culturally, and perceptually. Art and design practices emerge as both critical representational spaces of digital everyday life and as platforms for the development of new modes of expression. Ultimately, this paper argues that digitalization transforms the experience of everyday life while generating new aesthetic and conceptual possibilities in art and design, enabling everyday life to be reconsidered within the context of digital culture.

**Keywords:** Everyday life, digitalization, art and design, digital culture, visual experience.

## 1. Giriş

Dijital teknolojilerin gündelik yaşama giderek daha yoğun biçimde entegre olması, bireylerin zaman, mekân ve bedenle kurduğu ilişkilerin yeniden düşünülmesini zorunlu kılmaktadır. Geleneksel olarak tekrar eden ve çoğu zaman görünmez pratikler bütünü olarak değerlendirilen gündelik hayat, dijital araçlar ve platformlar aracılığıyla yeni bir deneyim alanına dönüşmektedir. Bu dönüşüm, gündelik eylemlerin yalnızca belgelenmesini değil; aynı zamanda yeniden düzenlenmesini ve estetik bir çerçeve içinde sunulmasını mümkün kılmaktadır.

Gündelik olanın dijital ortamlarda görünür hale gelmesi, onu pasif bir gerçeklik olmaktan çıkarır. Böylece gündelik deneyim kurgulanabilir bir temsil alanına dönüşür. Sosyal medya arayüzleri, mobil uygulamalar ve veri temelli sistemler aracılığıyla sıradan eylemler, paylaşılabilir ve izlenebilir pratikler haline gelirken, bu süreç aynı zamanda gündelik hayatın estetik kodlar aracılığıyla yeniden biçimlendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Böylece gündelik deneyim, doğrudan yaşanan bir gerçeklikten çok, düzenlenen ve sunulan bir görsel ve kültürel üretim alanı haline gelmektedir.

Bu çalışma, dijitalleşmenin gündelik hayatın deneyimlenme biçimlerinde yarattığı algısal dönüşümü ve bu dönüşümün sanat ile tasarım pratiklerindeki karşılıklarını incelemeyi amaçlamaktadır. Temel araştırma sorusu, dijital araçlar aracılığıyla gündelik pratiklerin nasıl estetikleştirildiği ve bu estetikleşmenin çağdaş sanat ile tasarım üretimlerinde nasıl yeni bir algı rejimi oluşturduğudur. Bu bağlamda çalışma, dijitalleşmenin gündelik yaşamı yalnızca temsil eden bir araç olmadığını; aksine onu yeniden üreten ve anlamlandıran bir deneyim alanı oluşturduğunu ileri sürmektedir.

## 2. Dijital Kültürde Gündelik Deneyimin Dönüşümü

Dijital teknolojilerin gündelik yaşama giderek daha yoğun biçimde entegre olması, bireylerin gündelik deneyimi algılama ve ifade etme biçimlerini önemli ölçüde dönüştürmektedir. Geleneksel olarak tekrar eden ve çoğu zaman görünmez kabul edilen gündelik pratikler, dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte yeni bir görünürlük alanı kazanmaktadır. Gündelik hayatın sıradan ve tekrar eden pratiklerden oluşan bir deneyim alanı olduğu fikri, Henri Lefebvre'nin gündelik hayat kuramında da vurgulanır; Lefebvre, gündelik yaşamın modern toplumda çoğu zaman görünmezleşen ancak toplumsal ilişkilerin temelini oluşturan bir alan olduğunu belirtir (Lefebvre, 1977). Bu kuramsal çerçeveye birlikte düşünüldüğünde, mobil cihazlar, sosyal medya uygulamaları ve çevrim içi paylaşım ağları aracılığıyla gündelik yaşamın farklı anlarının kaydedilmesi, düzenlenmesi ve dolaşıma sokulması; gündelik deneyimin yalnızca yaşanan bir gerçeklik olmaktan çıkıp aynı zamanda temsil edilen ve paylaşılan bir içerik haline gelmesine yol açmaktadır.

### 2.1. Gündelik Pratiklerin Görünürleşmesi

Dijital ortamların sunduğu kayıt ve paylaşım olanakları, gündelik hayatın daha önce görünmez kalan birçok unsurunun görünür hale gelmesini sağlamaktadır. Yemek hazırlama, çalışma, seyahat etme ya da dinlenme gibi sıradan eylemler, fotoğraf ve video formatları aracılığıyla dijital ortamlarda temsil edilmektedir. Bu durum, gündelik pratiklerin yalnızca bireysel deneyimler olarak kalmamasına, aynı zamanda kamusal dolaşıma giren içeriklere dönüşmesine neden olmaktadır.

Gündelik pratiklerin bu şekilde görünür hale gelmesi, deneyimin algılanma biçimini de değiştirmektedir. Bireyler artık gündelik eylemleri yalnızca yaşamakla kalmamakta; aynı zamanda bu eylemleri nasıl temsil edeceklerini de düşünmektedir. Bu bağlamda gündelik deneyim,

spontane bir akıştan çok belirli seçimler ve düzenlemeler aracılığıyla kurgulanan bir süreç haline gelmektedir. Dijital arayüzlerin sunduğu filtreler, kadrajlama olanakları ve düzenleme araçları, gündelik hayatın estetik bir çerçeveye içinde sunulmasına katkı sağlamaktadır.

## 2.2. Paylaşılabilir Performatif Deneyim

Dijital kültürde gündelik deneyimin dönüşümünde belirleyici olan unsurlardan biri, deneyimin paylaşılabilir ve izlenebilir bir nitelik kazanmasıdır. Sosyal medya platformları aracılığıyla bireyler gündelik yaşamlarına ait anları geniş izleyici gruplarıyla paylaşabilmekte, bu paylaşımlar beğeni, yorum ve yeniden dolaşıma girme gibi etkileşim biçimleri aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Bu durum, gündelik deneyimin yalnızca bireysel bir pratik olmaktan çıkarak sosyal ve kültürel bir performans alanına dönüşmesine yol açmaktadır.

Paylaşım pratiklerinin yaygınlaşmasıyla birlikte gündelik hayatın temsili, belirli estetik ve kültürel beklentiler doğrultusunda şekillenmektedir. Görsel düzenleme araçları, kompozisyon tercihleri ve belirli estetik eğilimler, gündelik deneyimin nasıl sunulacağını belirleyen önemli unsurlar haline gelmektedir. Böylece gündelik yaşamın dijital temsili, yalnızca bir anın kaydedilmesi değil; aynı zamanda deneyimin yeniden düzenlenmesi ve anlamlandırılması sürecini içermektedir. Bu bağlamda dijital kültür, gündelik hayatı yalnızca görünür kılan bir araç değil; aynı zamanda onun estetik ve kültürel biçimlerini yeniden şekillendiren bir ortam olarak değerlendirilebilir.

## 3. Gündelik Hayatın Dijital Estetik Aracılığıyla Yeniden Kurulması

Dijital teknolojilerin gündelik yaşamla kurduğu ilişki yalnızca deneyimin kaydedilmesi ya da paylaşılmasıyla sınırlı değildir. Aynı zamanda gündelik hayatın nasıl algılandığını ve temsil edildiğini belirleyen estetik bir çerçevenin oluşmasına da katkı sağlamaktadır. Dijital platformlar aracılığıyla dolaşıma giren görüntüler, gündelik eylemlerin belirli görsel düzenlemeler içinde sunulmasını mümkün kılmakta ve böylece sıradan pratikler estetik bir anlam kazanarak yeniden kurgulanmaktadır. Bu süreçte gündelik hayatın temsil biçimi, doğrudan deneyimin aktarılmasından çok deneyimin belirli estetik kodlar aracılığıyla düzenlenmesiyle şekillenmektedir.

Dijital arayüzlerin sunduğu filtreler, görsel düzenleme araçları ve algoritmik içerik akışları, gündelik yaşamın nasıl görünmesi gerektiğine dair belirli estetik eğilimler üretmektedir. Kullanıcılar gündelik eylemlerini bu estetik çerçeveler içinde düzenlerken, ortaya çıkan görüntüler aynı zamanda belirli bir görsel kültürün parçası haline gelmektedir. Bu durum, gündelik hayatın yalnızca yaşanan bir deneyim olmaktan çıkarak estetik olarak tasarlanan ve sunulan bir görsel üretim alanına dönüşmesine yol açmaktadır.

Dijital kültür bağlamında gündelik deneyimin estetikleşmesi, görüntünün üretim ve dolaşım hızının artmasıyla yakından ilişkilidir. Dijital ortamlarda üretilen görseller kısa sürede geniş bir dolaşıma girebilmekte ve farklı izleyiciler tarafından yeniden yorumlanabilmektedir. Bu süreç, gündelik hayatın temsiline sabit bir gerçeklik olmaktan çok, sürekli yeniden kurulan bir görsel deneyim alanı olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Nitekim Manovich'e göre dijital medya, görüntü üretimini yalnızca bir temsil biçimi olmaktan çıkararak farklı veri ve görsel katmanların bir araya geldiği esnek bir estetik alan yaratmaktadır (Manovich, 2001).

### 3.1. Dijital Estetik Kodlar ve Görsel Düzenleme Pratikleri

Dijital ortamda gündelik hayatın temsil edilme biçimi, belirli estetik kodlar aracılığıyla şekillenmektedir. Fotoğraf kadraji, renk düzenlemeleri, filtre kullanımı ve görsel kompozisyon gibi unsurlar, gündelik pratiklerin estetik bir düzen içerisinde sunulmasına katkı sağlamaktadır. Bu estetik düzenleme süreçleri, gündelik yaşamın sıradan anlarını daha dikkat çekici ve paylaşılabılır içeriklere dönüştürmektedir.

Görsel düzenleme araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte gündelik deneyim yalnızca yaşanan bir süreç olmaktan çıkmakta; aynı zamanda görsel olarak tasarlanan bir içerik haline gelmektedir. Kullanıcılar gündelik yaşamlarına ait görüntüleri düzenlerken belirli görsel eğilimleri takip etmekte ve bu durum zamanla ortak bir dijital estetik dilin oluşmasına yol açmaktadır. Böylece gündelik hayatın temsili, bireysel tercihlerden çok kolektif görsel kültürün etkisi altında şekillenmektedir.

Bu bağlamda dijital estetik kodlar, gündelik deneyimin nasıl görünür hale geleceğini belirleyen önemli araçlar haline gelmektedir. Görüntünün düzenlenmesi, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda gündelik hayatın belirli anlamlar doğrultusunda yeniden kurgulanması sürecinin bir parçasıdır. Dijital ortamda üretilen görüntüler, gündelik yaşamın belirli yönlerini öne çıkarırken bazı yönlerini görünmez kılabilen ve böylece deneyimin seçici bir temsilini ortaya koymaktadır.

### 3.2. Beden ve mekân Temsillerinin Dönüşümü

Dijital estetik kodların gündelik hayat üzerindeki etkisi, özellikle beden ve mekân temsillerinde belirgin biçimde görülmektedir. Sosyal medya platformlarında paylaşılan görüntüler, bireylerin bedenlerini ve buldukları mekânları belirli görsel düzenlemeler içinde sunmalarına olanak tanımaktadır. Bu durum, gündelik yaşamın sıradan mekânlarının estetik bir sahneye dönüşmesine ve bireysel deneyimlerin görsel olarak kurgulanmasına yol açmaktadır.

Beden temsilleri, dijital ortamda yalnızca fiziksel varlığı yansıtmakla kalmamakta; aynı zamanda belirli görsel ve kültürel normlar doğrultusunda yeniden şekillenmektedir. Filtreler, ışık düzenlemeleri ve kadraj tercihleri, bedenin dijital ortamda nasıl görüneceğini belirleyen önemli unsurlar haline gelmektedir. Benzer biçimde gündelik mekânlar da dijital platformlarda belirli estetik düzenlemeler aracılığıyla sunulmakta ve sıradan yaşam alanları görsel olarak tasarlanan deneyim alanlarına dönüşmektedir.

Bu bağlamda dijital estetik, gündelik hayatın yalnızca görünür hale gelmesini değil, aynı zamanda yeniden biçimlendirilmesini de sağlamaktadır. Gündelik nesnelere, mekânlar ve beden pratikleri dijital platformlarda dolaşıma girerken yeni anlam katmanları kazanmakta ve gündelik deneyim estetik bir üretim sürecinin parçası haline gelmektedir. Böylece dijital kültür, gündelik hayatın algılanma biçimini dönüştüren ve onu sürekli olarak yeniden kurgulayan bir estetik alan oluşturmaktadır.

## 4. Sanat ve Tasarım Pratiklerinde Dijital Gündeliğin Temsili

Dijitalleşme, gündelik yaşamın deneyimlenme biçimlerini değiştiren bir olgu olarak sanat ve tasarım üretimlerinde de görünür hale gelmektedir. Günümüzde birçok sanatçı ve tasarımcı, dijital ortamların gündelik yaşama etkilerini üretim süreçlerine dâhil ederek bu dönüşümü farklı biçimlerde ele almaktadır. Özellikle çevrim içi platformlar, dijital görüntü üretim araçları ve

etkileşimli medya ortamları, gündelik deneyimlerin sanatsal anlatının bir parçası hâline gelmesine olanak tanımaktadır. Bu durum, sanat ve tasarım pratiklerinin gündelik hayatın dijital ortamlardaki görünümünü yeniden düşünmeye açan bir üretim alanı olarak değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Sanatsal üretimlerde dijital gündelik çoğu zaman sıradan yaşam kesitlerinin yeniden düzenlenmesi ve dönüştürülmesi üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Fotoğraf, video, veri temelli görseller ve interaktif medya uygulamaları aracılığıyla gündelik deneyimler estetik bir kurgu içinde yeniden yapılandırılabilir. Bu süreçte sıradan nesnelere, rutin davranışlar ve kişisel deneyimler yalnızca olduğu gibi aktarılmamakta; seçilmekte, dönüştürülmekte ve yeniden anlamlandırılmaktadır. Böylece gündelik hayat, sanat üretimi içerisinde yeniden biçimlenen ve farklı yorumlara açılan bir deneyim alanına dönüşmektedir.

#### 4.1. Yeni Medya Sanatında Gündelik Deneyim

Yeni medya sanatı, dijital teknolojilerin sunduğu araçlar aracılığıyla gündelik yaşamın dönüşümünü görünür kılan önemli üretim alanlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Özellikle dijital görüntü üretimi, veri akışları ve çevrim içi platformların sanatsal üretim süreçlerine dahil edilmesi, gündelik deneyimin farklı biçimlerde temsil edilmesine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda yeni medya pratikleri, dijital ortamda üretilen görüntülerin yalnızca bir kayıt aracı olmadığını; aynı zamanda gündelik yaşamın algılanma biçimini dönüştüren estetik ve kültürel bir alan oluşturduğunu göstermektedir.

Örneğin Amalia Ulman'ın sosyal medya üzerinden kurguladığı Excellences & Perfections adlı çalışması, dijital platformlarda üretilen gündelik görüntülerin ne ölçüde kurgulanmış deneyimler olduğunu ortaya koyan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Ulman bu projede sosyal medya paylaşımlarını performatif bir anlatı biçimi olarak kullanmış ve gündelik yaşamın dijital ortamlarda nasıl estetik bir anlatıya dönüştürülebileceğini göstermiştir. Sanatçı, sosyal medya üzerinden oluşturduğu kurmaca kimlik ve paylaşımlar aracılığıyla dijital gündelikliğin çoğu zaman gerçeklikten çok estetik olarak kurgulanan bir temsil alanı olduğunu görünür kılmaktadır. Bu tür çalışmalar, dijital platformlarda dolaşıma giren gündelik görüntülerin doğrudan gerçekliği yansıtmaktan çok belirli estetik ve kültürel beklentiler doğrultusunda üretildiğini ortaya koymaktadır.

Yeni medya sanatında dijital görüntülerin üretim ve dolaşım süreçleri üzerine yapılan çalışmalar da gündelik görsel deneyimin dönüşümünü anlamak açısından önemli bir perspektif sunmaktadır. Dijital görüntülerin hızla üretildiği ve farklı platformlar arasında dolaşıma girdiği bir ortamda sanatçılar bu görsel akışı eleştirel bir araştırma alanı olarak ele almakta ve gündelik deneyimin dijital kültür içindeki dönüşümünü görünür kılmaktadır. Manovich'e göre dijital kültür, görüntü üretimini yazılım ve veri yapılarıyla birlikte düşünmeyi gerektiren yeni bir görsel üretim alanı ortaya çıkarmaktadır (Manovich, 2001). Bu yaklaşım, yeni medya sanatında gündelik görüntülerin yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda üretim ve dolaşım süreçleri açısından da incelenmesine olanak tanımaktadır.

Benzer biçimde Hito Steyerl'in çalışmaları da dijital görüntülerin dolaşım biçimlerini ve bu görüntülerin çağdaş görsel kültür içindeki konumunu eleştirel bir perspektifle ele almaktadır. Steyerl, dijital görüntünün üretim ve dolaşım süreçlerinin giderek hızlandığı bir ortamda, görüntünün yalnızca temsil eden bir araç olmadığını; aynı zamanda ekonomik, politik ve kültürel ilişkiler içinde yeniden şekillenen bir medya formu olduğunu göstermektedir. Dijital görüntülerin

internet ortamında çoğaltılması ve sürekli yeniden dolaşıma girmesi, gündelik görsel deneyimin de parçalı ve akışkan bir yapıya bürünmesine yol açmaktadır (Steyerl, 2009). Bu bağlamda yeni medya sanatı, dijital görüntü üretiminin gündelik hayatla kurduğu ilişkiyi görünür kılan ve bu ilişkiyi eleştirel olarak tartışmaya açan önemli bir üretim alanı olarak değerlendirilebilir.

## 4.2. Tasarım Pratiklerinde Gündelik Estetiğin Üretimi

Dijital gündeliğin dönüşümü yalnızca sanat üretimlerinde değil, tasarım pratiklerinde de belirgin biçimde görülmektedir. Özellikle arayüz tasarımı, dijital görsel iletişim ve kullanıcı deneyimi tasarımı gibi alanlar, gündelik yaşamın dijital ortamda nasıl algılanacağını doğrudan etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır. Tasarım süreçleri aracılığıyla oluşturulan görsel düzenlemeler, kullanıcıların gündelik deneyimleri nasıl algıladığını ve nasıl temsil ettiğini belirleyen önemli bir rol oynamaktadır.

Dijital platformların tasarımında kullanılan görsel dil, gündelik yaşamın estetik çerçevesini şekillendiren temel faktörlerden biridir. Renk kullanımı, tipografi, arayüz düzeni ve görsel hiyerarşi gibi tasarım unsurları, kullanıcıların gündelik deneyimleri nasıl kaydedeceğini ve paylaşacağını dolaylı olarak yönlendirmektedir. Bu durum, dijital tasarımın yalnızca işlevsel bir alan olmadığını, aynı zamanda gündelik yaşamın estetik temsillerini üreten bir kültürel pratik olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte tasarım pratikleri, gündelik deneyimin görsel olarak düzenlenmesi sürecinde belirli estetik eğilimlerin yaygınlaşmasına da katkı sağlamaktadır. Özellikle sosyal medya platformlarında kullanılan arayüz tasarımları ve görsel paylaşım formatları, kullanıcıların gündelik yaşamlarına ait görüntüleri belirli kompozisyonlar içinde sunmalarını teşvik etmektedir. Böylece tasarım süreçleri, gündelik hayatın dijital ortamlarda nasıl görünür hale geleceğini belirleyen önemli bir estetik çerçeve oluşturmaktadır.

Bu bağlamda sanat ve tasarım pratikleri, dijitalleşmenin gündelik hayat üzerindeki etkilerini yalnızca temsil etmekle kalmamakta; aynı zamanda bu dönüşümü görünür kılan ve tartışmaya açan eleştirel üretim alanları olarak öne çıkmaktadır. Dijital gündeliğin sanatsal ve tasarımsal üretimlerde ele alınışı, gündelik deneyimin dijital kültür içinde nasıl yeniden biçimlendiğini anlamak açısından önemli bir perspektif sunmaktadır.

## 5. Dijital Gündelikte Yeni Bir Algı Rejimi

Dijital teknolojilerin gündelik yaşama giderek daha yoğun biçimde entegre olması, yalnızca deneyim pratiklerini değil, aynı zamanda gündelik hayatın algılanma biçimini de dönüştürmektedir. Mobil cihazlar, sosyal medya platformları ve dijital görüntü üretim araçları aracılığıyla gündelik yaşamın farklı anları sürekli olarak kaydedilmekte, düzenlenmekte ve dolaşıma girmektedir. Bu süreç, gündelik deneyimin yalnızca yaşanan bir gerçeklik olmaktan çıkıp aynı zamanda görünür kılınan ve estetik olarak biçimlendirilen bir temsil alanına dönüşmesine yol açmaktadır.

Dijital ortamların sunduğu bu görünürlük alanı, gündelik hayatın algılanmasında yeni bir estetik düzenin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Paylaşılan görüntüler, videolar ve görsel içerikler aracılığıyla gündelik yaşam belirli estetik tercihler doğrultusunda yeniden düzenlenmekte ve bu düzenleme süreçleri zamanla ortak bir görsel kültürün oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Böylece gündelik hayatın dijital temsili, bireysel deneyimlerin ötesine geçerek kolektif bir algı çerçevesi içinde şekillenmektedir.

Bu bağlamda dijital kültür, gündelik yaşamın yalnızca kayıt altına alınmasını sağlayan bir araç olarak değil, aynı zamanda deneyimin nasıl algılanacağını belirleyen bir ortam olarak değerlendirilebilir. Dijital platformlarda dolaşıma giren görüntüler, gündelik hayatın belirli yönlerini görünür kılarken bazı yönlerini geri planda bırakabilmekte ve böylece seçici bir temsil üretmektedir. Bu durum, gündelik deneyimin dijital ortamlarda sürekli olarak yeniden düzenlenen ve yeniden yorumlanan bir görsel deneyim alanı haline geldiğini göstermektedir.

Dijital kültürün gündelik yaşam üzerindeki bu etkisi, algının oluşum süreçlerinin de dönüşmesine neden olmaktadır. Günümüzde bireyler gündelik deneyimleri yalnızca yaşamakla kalmamakta; aynı zamanda bu deneyimleri kaydetmek, paylaşmak ve görsel olarak düzenlemek gibi pratikler aracılığıyla yeniden üretmektedir. Bu süreç, gündelik hayatın algılanmasında estetik tercihler ile teknolojik olanakların birlikte belirleyici olduğu yeni bir deneyim alanı ortaya çıkarmaktadır. Görsel kültürün dijital ortamda giderek daha merkezi bir rol kazanması, gündelik hayatın temsilinin görüntü üretimi üzerinden şekillenmesine yol açmaktadır. Berger'e göre görüntüler yalnızca gerçekliği yansıtmaz; aynı zamanda onu belirli bir bakış açısı içinde yeniden kurar (Berger, 2018). Dijital ortamda üretilen gündelik görüntüler de benzer biçimde deneyimi doğrudan aktarmaktan çok, onu belirli estetik ve kültürel çerçeveler içinde yeniden düzenleyen bir temsil biçimi ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte dijital görüntü üretiminin hızlanması, gündelik hayatın algısında süreklilik ve tekrar üzerinden şekillenen yeni bir görsel akış oluşturmaktadır. Sosyal medya platformlarında sürekli olarak dolaşıma giren görüntüler, gündelik deneyimin tekil bir an olarak değil, sürekli güncellenen bir görsel akış içinde algılanmasına neden olmaktadır. Manovich'e göre dijital medya ortamları, görüntü üretimini veri ve yazılım süreçleriyle birlikte işleyen dinamik bir görsel sistem haline getirmektedir (Manovich, 2001). Bu durum, gündelik hayatın dijital ortamlarda yalnızca temsil edilmediğini; aynı zamanda teknolojik sistemler aracılığıyla yeniden yapılandırıldığını göstermektedir.

Sonuç olarak dijitalleşme, gündelik hayatın deneyimlenme biçimlerinde önemli bir dönüşüm yaratmaktadır. Gündelik pratikler dijital ortamlarda görünür hale gelirken, aynı zamanda estetik düzenlemeler ve görsel üretim süreçleri aracılığıyla yeniden biçimlenmektedir. Bu durum, dijital kültür içinde gündelik hayatın yalnızca yaşanan bir gerçeklik değil; sürekli olarak üretilen, düzenlenen ve dolaşıma sokulan bir deneyim alanı haline geldiğini göstermektedir.

## Sonuç

Dijital teknolojilerin gündelik yaşama giderek daha yoğun biçimde entegre olması, bireylerin gündelik deneyimi algılama ve ifade etme biçimlerinde belirgin bir dönüşüm yaratmaktadır. Geleneksel olarak sıradan ve tekrar eden pratikler bütünü olarak değerlendirilen gündelik hayat, dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte görünür, paylaşılabilir ve estetik olarak düzenlenebilir bir deneyim alanına dönüşmektedir. Bu çalışma, dijitalleşmenin gündelik yaşam pratiklerini yalnızca görünür kılan bir araç olmadığını; aynı zamanda bu pratiklerin temsil edilme ve algılanma biçimlerini yeniden şekillendiren bir kültürel ortam oluşturduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan tartışmalar, dijital platformların gündelik deneyimi estetik bir çerçeve içinde yeniden düzenlediğini göstermektedir. Mobil teknolojiler, sosyal medya arayüzleri ve dijital görüntü üretim araçları aracılığıyla gündelik eylemler kaydedilmekte, düzenlenmekte ve geniş izleyici gruplarıyla paylaşılmaktadır. Bu süreçte gündelik hayatın temsili, doğrudan

deneyimin aktarılmasından çok belirli estetik tercihler doğrultusunda kurgulanan bir görsel üretim alanı haline gelmektedir. Böylece gündelik deneyim, bireysel bir yaşam pratiği olmanın ötesine geçerek dijital kültür içinde dolaşıma giren bir görsel anlatı biçimi kazanmaktadır.

Sanat ve tasarım pratikleri bu dönüşümü görünür kılan önemli üretim alanları arasında yer almaktadır. Yeni medya sanatı, dijital görüntü üretimi ve arayüz tasarımı gibi alanlar, gündelik yaşamın dijital ortamlarda nasıl temsil edildiğini ve nasıl yeniden kurgulandığını inceleyen eleştirel üretim biçimleri ortaya koymaktadır. Bu çalışmalar, gündelik hayatın dijital kültür içinde yalnızca belge niteliğinde sunulmadığını; aynı zamanda estetik ve kavramsal olarak yeniden düzenlenen bir deneyim alanı haline geldiğini göstermektedir. Dolayısıyla sanat ve tasarım üretimleri, dijital gündeliğin hem temsili hem de eleştirisi için önemli bir düşünsel zemin oluşturmaktadır.

Bu bağlamda dijitalleşmenin gündelik hayat üzerindeki etkisi, yalnızca teknolojik bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda algısal ve estetik bir yeniden yapılanma süreci olarak değerlendirilebilir. Dijital ortamda dolaşıma giren görüntüler ve görsel içerikler, gündelik yaşamın belirli yönlerini görünür kılarken bazı yönlerini geri planda bırakmakta ve böylece seçici bir temsil üretmektedir. Bu durum, gündelik deneyimin dijital kültür içinde sürekli olarak yeniden düzenlenen ve yeniden anlamlandırılan bir görsel deneyim alanına dönüştüğünü göstermektedir.

Sonuç olarak dijital kültür, gündelik hayatın yalnızca kaydedildiği bir ortam değil; aynı zamanda estetik olarak yeniden üretildiği dinamik bir deneyim alanı ortaya koymaktadır. Gündelik pratiklerin dijital platformlar aracılığıyla görünür hale gelmesi, bireylerin deneyimleri nasıl algıladığını ve nasıl temsil ettiğini doğrudan etkilemektedir. Bu durum, gündelik hayatın dijital kültür bağlamında yeniden düşünülmesini gerekli kılmaktadır. Çalışmanın ortaya koyduğu bulgular, sanat ve tasarım alanlarında dijital gündeliğin estetik ve kavramsal boyutlarını inceleyen yeni araştırmalar için de önemli bir tartışma zemini sunmaktadır.

Bu çalışma aynı zamanda dijital kültür içinde gündelik deneyimin estetik biçimlenişini anlamaya yönelik daha kapsamlı araştırmalar için bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir. Özellikle dijital görsel kültür, arayüz estetiği ve gündelik deneyimin temsili üzerine yapılacak disiplinlerarası çalışmalar, dijitalleşmenin gündelik yaşam üzerindeki etkilerini daha geniş bir perspektiften ele alma imkânı sunacaktır.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı kapsamında yürütülen akademik araştırma süreci içerisinde geliştirilmiştir. Çalışmada ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. Araştırma kapsamında etik kurul izni gerektiren bir durum bulunmamaktadır.

## Kaynakça

Berger, J. (2018). Bir fotoğrafı anlamak (B. Eyüboğlu, Çev.). Metis Yayınları. (4. basım).

Lefebvre, H. (1977). Critique of everyday life (Cilt 1). Verso.

Manovich, L. (2001). The language of new media. MIT Press.

Steyerl, H. (2009). In defense of the poor image. e-flux Journal, (10).

## SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE DEEPPFAKE TEKNOLOJİSİNİN KULLANIMI: OLANAKLAR VE ETİK SORUNLAR

### USING OF DEEPPFAKE TECHNOLOGY IN THE FILM INDUSTRY: OPPORTUNITIES AND ETHICAL ISSUES

Mesut Batuhan Çankır, Doktor Öğretim Üyesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, İstanbul Aydın Üniversitesi, 0000-0002-7634-3195

#### ÖZET

Bu çalışma, yapay zekâ tabanlı bir teknoloji olan Deepfake'in sinema sektöründeki kullanımını ve beraberinde getirdiği etik sorunları ele almaktadır. Günümüzde dijital görselleştirme ve yapay zekâ destekli teknolojiler sinemada giderek daha fazla kullanılmaktadır. Bu gelişmelerin bir parçası olarak, Deepfake teknolojisi de film yapım süreçlerinde önemli bir araç haline gelmiştir. Öncelikle, çalışmada Deepfake'in nasıl çalıştığı, nasıl geliştiği ve sinemada hangi alanlarda kullanıldığı açıklanmaktadır. Ardından, bu teknolojinin film yapımına sağladığı avantajlar ve yaratıcı süreçlere etkileri tartışılmaktadır. Deepfake'in sinemadaki kullanımı, sadece bir teknik ilerleme olarak değil, aynı zamanda etik boyutlarıyla da derin tartışmalara yol açan bir konu olarak ele alınmaktadır. Özellikle izleyicinin gerçeklik algısının değişmesi, oyuncu haklarının ihlali, izinsiz görüntü kullanımı ve fikri mülkiyet sorunları gibi konular önemli etik meseleler olarak öne çıkmaktadır. Deepfake'in kötüye kullanımı, yanıltıcı ve manipülatif içeriklerin üretilmesi gibi riskler taşımaktadır. Bu çalışma, Deepfake'in sinema sektörüne getirdiği yenilikleri ve beraberinde getirdiği etik ve hukuki sorunları dengeli bir bakış açısıyla değerlendirerek, gelecekte nasıl şekillenebileceğine dair öngörüler sunmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Deepfake, yapay zekâ, sinema, etik

#### ABSTRACT

This study addresses the use of Deepfake, an artificial intelligence-based technology, in the film industry and the ethical issues it raises. Today, digital visualization and AI-supported technologies are increasingly being utilized in cinema. As part of these developments, Deepfake technology has become an important tool in the filmmaking process. First, the study explains how Deepfake works, how it has evolved, and in what areas it is used in cinema. Then, it discusses the advantages this technology brings to filmmaking and its impact on the creative process. The use of Deepfake in cinema is examined not only as a technical advancement but also as a topic that leads to profound discussions about its ethical dimensions. Issues such as changes in the audience's perception of reality, violation of actors' rights, unauthorized use of images, and intellectual property concerns emerge as significant ethical matters. The potential misuse of Deepfake poses risks of producing misleading and manipulative content. This study aims to evaluate the innovations brought by Deepfake to the film industry and the accompanying ethical and legal issues from a balanced perspective, providing insights into how it may shape the future.

**Keywords:** Deepfake, Artificial Intelligence, Cinema, Ethics

## 1. Giriş

Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler, görsel medya ve sinema endüstrisinde köklü değişimlere yol açmaktadır. Bu bağlamda, yapay zekâ ve makine öğrenimi tabanlı görüntü işleme tekniklerinden biri olan deepfake teknolojisi, sinema prodüksiyon süreçlerinde giderek daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Söz konusu teknoloji, yüz değiştirme, ses sentezleme ve dijital aktör yaratma gibi uygulamalar aracılığıyla hem yaratıcı olanaklar sunmakta hem de etik tartışmaları beraberinde getirmektedir. Bu çalışma, deepfake teknolojisinin sinema endüstrisindeki kullanımını teorik çerçevede ele almaktadır. İlk olarak, deepfake kavramı ve teknik altyapısı açıklanarak sinema alanındaki işlevleri incelenmiştir. Ardından, bu teknolojinin film yapım süreçlerindeki mevcut ve potansiyel kullanım alanları tartışılmıştır. Son olarak, deepfake uygulamalarının etik boyutu irdelenerek, kimlik hakları, manipülasyon riski ve izleyici algısı üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Deepfake teknolojisinin teknik ve işlevsel yönleri ele alınmış, sinema endüstrisinde bu teknolojinin kullanımına ilişkin etik sorunlar değerlendirilmiştir. Böylece hem teorik bir çerçeve sunulmuş hem de güncel gelişmeler üzerinden bir analiz gerçekleştirilmiştir.

## 2. Dijital Kültürde Gündelik Deneyimin Dönüşümü

Sanal ortamlar, bireylerin melez bir yaşam biçimini deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Kullanıcılar, dijital kimlikleri aracılığıyla bu sanal ortamlar içinde alternatif yaşam pratikleri geliştirmekte ve kendi gerçekliklerini inşa ederek nesnel gerçeklikten uzaklaşma eğilimi göstermektedir (Manovich, 1995, s. 1-2). Baudrillard'a (Baudrillard, 2021, s. 15) göre; sanal ortamlar, yalnızca fiziksel dünyanın bir yansıması olmaktan çıkıp, kendi başına bağımsız bir gerçeklik olarak işlev gördüğünde, artık hipergerçeklik alanına girilmektedir. Bu noktada, gerçek ile hakikat arasındaki bağ kopmakta ve içinde bulunduğumuz sistem, tüm referans noktalarından arındırılmış bir simülasyon evrenine dönüşmektedir. Daha da önemlisi, bu simülasyonlar, kendi göstergelerini sürekli üreterek ve çoğaltarak varlıklarını sürdürmektedir. Gerçek anlamda var olmayan, ancak işlevselliğini koruyan bu yapılar, esneklikleri sayesinde sürekli yeniden şekillenebilmektedir. Artık gerçekliğin bir kopyası veya parodisi değil, doğrudan gerçek yerine konumlanmış, onun yerini almış bir simülasyondan bahsedilmektedir. Başka bir ifadeyle, gerçeklik yerine işlemlilik koyan bir yanıltma mekanizması ile karşı karşıyayızdır. Bu sistem, gerçeğin tüm göstergelerini barındırır ancak aynı zamanda onun doğrudan deneyimlenmesini engelleyen bir yapıya sahiptir. Simülasyon, gerçekliği kendi içinde eriterek, sonsuz bir döngü içinde tekrar üretilen modeller aracılığıyla varlığını sürdürmektedir. Artık, fiziksel gerçeklik ile zihinsel temsiller arasındaki sınır silinmiş, yalnızca sürekli olarak kendi kendini çoğaltan hipergerçeklik hâkim olmuştur. Sanal ortamlar da tam olarak bu noktada devreye girerek hem fiziksel dünyanın bir uzantısı hem de bağımsız bir varoluş biçimi olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, hipergerçekliğin en çarpıcı örneklerinden biri de deepfake teknolojisidir; çünkü bu teknoloji, gerçek ile simülasyon arasındaki sınırları tamamen ortadan kaldırarak, yapay olarak üretilmiş ancak gerçeğe birebir benzeyen görseller ve videolar aracılığıyla hakikatin yerini alacak yeni bir gerçeklik inşa etmektedir.

Deepfake teknolojisi, yapay zekâ kullanılarak oluşturulan ve manipüle edilmiş görüntü ile ses içeriklerini tanımlamaktadır. Deepfake, gerçek kişilere ait yüz ve ses gibi kaynak materyallerin, yapay zekâ algoritmaları ve görüntü işleme teknikleriyle işlenmesi sonucu gerçekçi ve ikna edici görsel ya da işitsel içeriklerin üretimini mümkün kılmaktadır. Bu teknoloji, yapay sinir ağlarını kullanarak gerçek kişilerin yüz ifadelerini ve mimiklerini başarılı bir şekilde taklit edebilmekte ve bu ifadeleri başka bir bireyin yüzüne entegre edebilmektedir. Bu sayede, statik ya da dinamik görsellerde, kaynak materyallerden bağımsız yeni yüz ve ifadeler oluşturulabilmektedir. Benzer şekilde, bir

bireyin ses özellikleri, tonlama ve konuşma tarzı da model alınarak, başka bir bireyin sesiyle eşleştirilebilmektedir. Böylece hem görsel hem de işitsel düzeyde yüksek derecede manipüle edilmiş içerikler üretilmektedir (Westerlund, 2019, s. 40-41).

Kasım 2017'de, Reddit adlı sosyal medya platformunda "deepfakes" kullanıcı adıyla tanınan bir kişi, yapay zekâ tabanlı yüz değiştirme teknolojisini içeren videoların ilk örneklerini paylaşmıştır. Bu videolar, ünlü kadın oyuncular Gal Gadot ve Scarlett Johansson gibi isimlerin yüzlerinin farklı bireylerin bedenlerine entegre edildiği pornografik içeriklerden oluşmaktadır. Bu etik dışı olayın ardından, kamuoyu ve medya, bu tür manipülasyonları tanımlamak için "deepfake" terimini kullanmaya başlamıştır. O tarihten itibaren, deepfake teknolojisi farklı alanlarda kullanımını genişleterek hem popülerlik kazanmış hem de etkileri ve beraberinde getirdiği etik ve hukuki sorunlar nedeniyle yoğun bir tartışma konusu olmuştur (Paris ve Donovan, 2019, s. 5).

Deepfake teknolojisi, temelinde bir öğrenme modeli olan "derin öğrenme"ye dayanmaktadır. Bu model, belirli bir görevi yerine getirebilmek için öğrenme verilerinden yararlanılarak optimize edilmektedir. Bir kişinin yüz ifadelerini taklit edebilmek amacıyla, derin öğrenme algoritması farklı yüz görüntülerini analiz ederek öğrenme sürecini tamamlamaktadır. Deepfake videosu oluşturulabilmesi için öncelikle hedef videonun seçilmesi ve ardından hedef kişinin yüzü ile kaynak kişinin yüzünün belirlenmesi gerekmektedir. Bu süreçte iki ayrı veri seti oluşturulmaktadır. İlk veri seti, hedef videodan elde edilen ve manipüle edilecek orijinal yüz görüntülerini içermektedir. Bu set, daha geniş bir çeşitlilik ve gerçekçilik sağlamak amacıyla farklı kaynaklardan alınan görüntülerle desteklenebilmektedir. İkinci veri seti ise hedef videoda değiştirilmesi planlanan yeni yüzün görüntülerinden oluşmaktadır. Otomatik kodlayıcıların eğitim sürecinde en iyi sonuçları elde edebilmek için, orijinal yüz ve hedef yüzün benzer açılarda ve benzer aydınlatma koşulları altında görüntülenmesi idealdir. Ancak bu tür benzerlikler, farklı kamera açıları, değişen aydınlatma koşulları veya videoların teknik farklılıkları nedeniyle her zaman sağlanamayabilmektedir. Bu tür uyumsuzluklar, sahnenin geri kalanıyla görsel açıdan tutarsız olan yüz değiştirmelerine neden olabilmektedir. Elde edilen veri setleriyle, kaynak kişinin yüzü hedef kişinin yüzüne uyarlanarak belirli yüz özellikleri eşleştirilmektedir. Bu işlem, manipülasyonun hedef videoda uygulanmasıyla sonuçlanmakta ve nihai olarak deepfake videosu oluşturulmaktadır (Güera ve Delp, 2018, s. 3).

### 3. Dijital Kültürde Gündelik Deneyimin Dönüşümü

Deepfake teknolojisinin sinema üzerindeki potansiyel etkileri dikkate alındığında, bu teknolojinin özellikle oyuncu değişimlerinde önemli bir rol oynayabileceği öngörülmektedir. Yaşamını yitirmiş oyuncuların dijital ortamda yeniden canlandırılmasını mümkün kılarak, devam filmlerinin üretilmesine veya tarihi karakterlerin filmlerde yer almasına olanak tanımaktadır. Ayrıca, belirli bir oyuncunun geçmişteki bir yaş dönemine referansla dijital olarak gençleştirilmesi ya da farklı bir döneme geri dönülmesi sağlanabilmektedir. Bu sayede, oyuncunun gençlik yıllarına ya da başka bir yaş aralığına ait görsel temsiller, döneme uygun şekilde yeniden oluşturulabilmektedir. Deepfake teknolojisi, oyuncuların performansları üzerinde de doğrudan bir etkiye sahip olma potansiyeli taşımaktadır. Oyuncuların yüz ifadeleri, mimikleri ve genel performans dinamikleri, manipüle edilebilmektedir. Bir oyuncunun yüz ifadelerin, duygusal tonlamaların ve mimiklerin, başka bir oyuncunun performansı ile kolayca değiştirilebilmesini mümkün kılmaktadır.

Sinemada görsel efekt kullanımı, sinemanın ilk yıllarından buyana izleyici deneyimini zenginleştiren ve hayal gücünün sınırlarını genişleten temel bir araç olmuştur. George Méliès gibi öncü sinemacılardan günümüze kadar, görsel efektler sinemada büyüleyici atmosferler yaratmak,

kurgusal dünyaları hayata geçirmek ve gerçeküstü sahneleri izleyiciye sunmak amacıyla kullanılmıştır (Abisel, 2003, s. 57-58) Modern görsel efekt teknolojileri, sinematografinin anlatım olanaklarını genişletmekte ve görsel bir zenginlik sunarak sinema sanatına önemli katkılar sağlamaktadır. Bu bağlamda, oyuncu performanslarının dijital ortama aktarımı, görsel efekt uygulamalarında dikkat çeken bir alan olarak öne çıkmaktadır. Özellikle sanal ortamlarda oluşturulan karakterlerin daha doğal ve gerçekçi hareket etmesini sağlama amacı, bu teknolojilerin temel hedeflerinden biridir. Oyuncuların yüz ifadeleri, vücut hareketleri ve jestlerinin yüksek hassasiyetle dijitalleştirilmesi, dijital karakterlerin hem görsel açıdan daha canlı hem de duygusal olarak daha derin olmasına olanak tanımaktadır. Bu sürecin gerçekleştirilmesinde "Motion Capture" (Hareket Yakalama) teknolojisi önemli bir rol üstlenmektedir. Hareket yakalama, gerçek zamanlı hareketlerin dijital ortamda kullanılmak üzere kaydedilmesi için geliştirilmiş bir teknolojidir. Bu süreçte, oyuncunun yüzüne ve vücuduna yerleştirilen reflektif işaretleyiciler kullanılarak hareketler kaydedilir. İşaretleyiciler, özel kameralar tarafından algılanarak üç boyutlu uzayda yüksek doğrulukla izlenir ve kaydedilen veriler özel yazılımlar aracılığıyla işlenir. Elde edilen bu hareket verisi, dijital bir iskelet veya model üzerine aktarılır ve sanal karakterlerin ya da nesnelerin canlandırılmasında kullanılır. Hareket yakalama süreci, işaretleyici yerleştirme, veri yakalama, işleme, animasyon oluşturma ve düzeltme gibi aşamalardan oluşmaktadır. Bu teknoloji, gerçek dünyadaki hareketleri dijital bir forma dönüştürerek animasyonların gerçekçiliğini artırmakta ve görsel kalitesini yükseltmektedir (Ng, 2012, s. 276- 278).

Motion capture ve deepfake teknolojileri, dijital ortamda karakterlerin veya yüzlerin oluşturulması ve manipülasyonu amacıyla kullanılan önemli araçlardır. Her iki teknoloji de sinema ve görsel sanatlar alanında görsel efektlerin geliştirilmesine ve anlatının görsel ve duygusal boyutlarının zenginleştirilmesine katkıda bulunabilmektedir. Bununla birlikte, bu teknolojiler işleyiş prensipleri bakımından önemli farklılıklar göstermektedir. Motion capture, gerçek dünyadaki hareketlerin dijital bir formata aktarılmasını amaçlayan bir teknolojidir. Bu yöntem, oyuncuların hareketlerinin ve yüz ifadelerinin hassas bir şekilde kaydedilmesi ve dijital karakterlere aktarılması yoluyla doğal ve gerçekçi canlandırmaların oluşturulmasını sağlar. Öte yandan, deepfake teknolojisi, mevcut görsel ve ses verilerini yapay zekâ algoritmaları aracılığıyla işleyerek manipülasyon yapmayı hedeflemektedir. Deepfake, geleneksel görsel efekt tekniklerine kıyasla benzersiz bir meydan okuma sunmaktadır. Bu teknoloji, hareketli görüntüleri manipüle etme ve aşırı gerçekçi içerikler oluşturma yeteneği ile öne çıkmaktadır. Geleneksel görsel efekt süreçlerinde sanatçılar, görsel unsurları sıfırdan tasarlayıp oluştururken, deepfake teknolojisi, yapay zekâ algoritmaları yardımıyla gerçek ve sentetik unsurları kusursuz bir şekilde birleştirebilmektedir. Deepfake teknolojisinin hızlı evrimi ve yaygınlaşması, görsel efekt sanatçılarına mesleki becerilerini yeniden değerlendirme ve değişen bir teknoloji ortamında kendilerini uyarlama gerekliliğiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu durum, görsel efekt üretim süreçlerini ve bu süreçlerde yer alan yaratıcı profesyonellerin rollerini yeniden şekillendiren bir dönüşüm sürecini tetiklemektedir.

Deepfake ve geleneksel görsel efekt tekniklerini karşılaştırabilmek için her iki yöntemin içerik oluşturma süreçleri ve kullanılan tekniklerin ayrıntılı bir şekilde analiz edilmesi gerekmektedir. Her iki yöntem de görsel içeriği manipüle etmek ve geliştirmek amacı taşımakla birlikte, teknik yaklaşımları ve kullanım alanları açısından önemli farklılıklar göstermektedir. Deepfake teknolojisi, yapay zekâ algoritmaları kullanarak yüzlerin değiştirilmesi ve manipüle edilmesine odaklanmaktadır. Bu teknoloji, gerçekçilik düzeyi oldukça yüksek olan görseller üretebilse de yanlış yönlendirme potansiyeli taşıyan içeriklerin oluşumuna neden olabilmektedir. Buna karşılık, görsel efekt teknolojisi, bilgisayar tarafından üretilen görüntüler (CGI), özel efektler ve kompozisyon tekniklerinin birleşimiyle, etkileyici ancak tamamen kurgusal unsurlar barındıran

sahneler oluşturmayı amaçlamaktadır. Deepfake teknolojisi günümüzde daha çok sosyal medya ve eğlence içeriklerinde karşımıza çıkarken, görsel efekt teknolojisi genellikle film endüstrisinde kullanılmaktadır. Sinemada görsel efektler, hikâye anlatımını güçlendirmek, fantastik dünyalar yaratmak veya hayali varlıkları canlandırmak gibi amaçlarla tercih edilmektedir. Görsel efekt teknolojisi, uzun yıllardır kullanılan bir yöntem olup, genellikle yüksek düzeyde işlem gücü, daha fazla maliyet ve zaman gerektiren karmaşık üretim süreçlerini içermektedir. Öte yandan, deepfake teknolojisi, yapay zekâ algoritmalarını kullanarak insan müdahalesine olan ihtiyacı büyük ölçüde azaltmakta ve böylece daha düşük maliyetli bir alternatif sunmaktadır. Her ne kadar yeni bir teknoloji olsa da deepfake hızla gelişmekte ve farklı sektörlerde giderek daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Hem deepfake hem de geleneksel görsel efekt teknikleri, gerçekçi görsel içeriklerin üretilmesi ve sanatsal ifade olanaklarının genişletilmesi açısından önemli katkılar sunmaktadır. Her iki teknoloji de dijital görselliğin sınırlarını zorlayan yenilikçi araçlar olarak dikkat çekmektedir.

Görsel efekt teknolojisindeki gelişmeler, dijital gerçekçiliğin sınırlarını sürekli olarak ileriye taşımaktadır. Özellikle görsel efektler ile deepfake algoritmalarının birleşimi, sinema ve dijital medya alanında yeni ve etkileyici anlatım olanakları sunmaktadır. Bu teknolojik entegrasyon, film yapımcılarına ve içerik üreticilerine, sentetik ve gerçek unsurların kusursuz bir biçimde harmanlandığı yenilikçi görsel deneyimler oluşturma fırsatı vermektedir. Bununla birlikte, görsel efektlerin ve yapay zekâ tabanlı üretim tekniklerinin giderek daha fazla benimsenmesi, hikâye anlatımında sanatsal bütünlüğün korunmasını ve etik ilkelerin gözetilmesini zorunlu hale getirmektedir (Singh at al, 2023). Sinema sektörünün bu dönüşüme nasıl uyum sağlayacağı ve bu teknolojik ilerlemelerin yaratıcı sürece olan etkilerini nasıl yöneteceği, ilerleyen dönemlerde yanıtlanması gereken önemli sorular arasında yer almaktadır.

Deepfake teknolojisi, sinema alanında yalnızca görsel manipülasyonlarla sınırlı kalmayıp, ses teknolojileriyle de önemli dönüşümler yaratabilmektedir. Yapay zekâ destekli ses sentezi, bir oyuncunun konuşma tarzını, vurgu ve tonlamalarını taklit edebilmekte ya da tamamen başka bir sese dönüştürebilmektedir (Almutairi ve Elgibreen, 2022, s. 1-2). Bu yenilik, özellikle dublaj süreçlerinde devrim niteliğinde bir gelişme sunarak, filmlerin orijinal oyuncuların sesiyle fakat farklı dillerde izlenmesine olanak tanıyabilmektedir. Geleneksel dublaj yöntemlerinde sıklıkla karşılaşılan duygusal ve tonal kayıplar, deepfake teknolojisi sayesinde en aza indirilebilmekte, böylece izleyiciler filmin atmosferine daha doğal bir şekilde dahil olabilmektedir. Ayrıca, bu teknoloji sayesinde hayatta olmayan oyuncuların sesleri yeniden canlandırılarak nostaljik veya biyografik yapımlarda otantik bir deneyim sunulabilmektedir. Örneğin, geçmişte çekilmiş bir filmin devamında, orijinal oyuncunun sesini yapay zekâ yardımıyla üreterek karakterin bütünlüğü korunabilmektedir. Aynı zamanda, prodüksiyon süreçlerinde de önemli kolaylıklar sağlayarak, film çekimleri sırasında ses kaydıyla ilgili oluşabilecek hataların düzeltilmesini veya sahnelerin daha gerçekçi hâle getirilmesini mümkün kılabilir. Ancak bu teknolojinin etik ve sanatsal sınırları da göz önünde bulundurulmalıdır. Gerçekçi ses manipülasyonları, izleyicinin yapay ile gerçek arasındaki ayrımı fark edememesine yol açabilmekte ve sinema sanatının otantik anlatı gücünü sorgulanır hâle getirebilmektedir. Ayrıca, oyuncuların seslerinin izinsiz kullanılma ihtimali, telif hakları ve etik kurallar çerçevesinde yeni düzenlemelerin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, deepfake ve ses sentezi teknolojileri, sinema sanatına sunduğu yenilikler kadar, sektörün etik ve yaratıcı sınırlarını da yeniden şekillendirecek önemli bir dönüşümü beraberinde getirmektedir.

Deepfake teknolojisinin sunduğu olanaklardan biri de medya içeriklerinin bireysel kullanıcı

tercihlerine göre uyarlanabilmesidir. Bu yenilik, kişisel ilgi alanları, izleme geçmişi ve demografik veriler doğrultusunda özelleştirilmiş eğlence deneyimleri geliştirilmesini mümkün kılabilir. Kullanıcıların daha önce tükettiği içerikler analiz edilerek, onların beğenilerine ve ilgi duydukları temalara uygun özel yapımlar oluşturulabilir. Bu tür bir kişiselleştirme, izleyicilere daha bağlamsal ve interaktif bir medya deneyimi sunarak onların içeriğe olan bağlılığını artırma potansiyeline sahiptir. Bunun yanı sıra, deepfake teknolojisi kullanıcıların kendi dijital avatarlarını oluşturmalarına veya favori karakterleriyle etkileşim kurmalarına imkân tanıyabilir. Böylece bireyler, medya içeriklerinde doğrudan yer alarak kendilerini daha güçlü bir şekilde temsil edebilir ve dijital dünyayla daha derin bir bağ kurabilirler. Daha ileri bir aşamada, kullanıcılar yapay zekâ destekli yüz değiştirme teknolojisi aracılığıyla bir filmdeki karakterlerden birinin yerine kendi yüzlerini yerleştirebilirler. Bu sayede izleyici, geleneksel medya tüketiminin ötesine geçerek, hikâye dünyasıyla daha doğrudan ve kişisel bir etkileşim kurabilir. Ancak, bu tür gelişmeler beraberinde etik ve hukuki tartışmaları da getirmektedir. İçerik üreticilerinin hakları, kişisel verilerin korunması ve manipüle edilen görsellerin sorumluluğu gibi konular, bu teknolojinin kullanımına dair belirli düzenlemelerin oluşturulmasını gerektirmektedir. Sonuç olarak, deepfake tabanlı kişiselleştirilmiş medya deneyimleri, eğlence sektöründe önemli yenilikler sunarken, aynı zamanda etik ve yasal çerçevenin dikkatle ele alınmasını zorunlu kılan yeni bir dönemin habercisi olarak değerlendirilmektedir.

Deepfake teknolojisinin bu şekilde kullanımı, gerçeklik algısını köklü bir biçimde dönüştürebilecek önemli sonuçlar doğurabilir. Sinema bağlamında değerlendirildiğinde, bu teknolojinin yalnızca anlatıyı zenginleştirme potansiyeline sahip olmadığı, aynı zamanda görsel medyanın güvenilirliği açısından da çeşitli riskler taşıdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Deepfake, sinema sektörüne daha önce hayal bile edilemeyen karakterleri ve sahneleri gerçeğe yakın bir şekilde yaratma imkânı sunarak anlatı dünyasını genişletme kapasitesine sahiptir. Ancak bu gelişmenin, beraberinde bazı sorumlulukları da getirmesi kaçınılmazdır. Bu teknolojinin sinema endüstrisinde yaygınlaşması, sanal ile gerçek arasındaki çizgiyi giderek belirsizleştirebilir ve izleyicilerin görsel medyaya duyduğu güveni sorgulamalarına yol açabilir. Gerçek ile kurgu arasındaki bu bulanıklık, sinema sanatının inandırıcılığı açısından önemli bir mesele hâline gelmektedir. Film yapımında kullanılan deepfake yöntemleri, sanat eserinin özgünlüğünü ve yaratıcının niyetini tartışmalı bir noktaya taşıyabilir. Sanat, yaratıcı sürecin bireysel bir yansıması olarak değerlendirildiğinden, oyuncuların yüzlerinin manipüle edilebilir olması sanat eserinin otantik yapısını tehdit edebilir. Bununla birlikte, deepfake teknolojisinin sanatsal üretime etkileri, yalnızca teknik bir gelişme olarak değil, aynı zamanda sanatın doğasını ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de dönüştüren bir olgu olarak ele alınmalıdır. Bu yenilik, sanatın anlamı, özgünlüğü ve yaratıcı sürecin etik boyutları üzerine daha derin tartışmaların doğmasına neden olabilir. Günümüzde, deepfake teknolojisinin örnekleri daha çok eğlence ve dijital medya alanlarında yaygın olarak kullanılsa da sinema sektöründe profesyonel düzeyde uygulanması henüz tam anlamıyla yaygınlaşmamıştır. Ancak bu teknolojinin ilerleyen dönemde sinema endüstrisinde nasıl konumlanacağı ve sanatsal üretim süreçlerine nasıl entegre edileceği önemli bir tartışma alanı olmaya devam etmektedir.

#### 4. Etik Sorunlar

Teknolojik ilerlemeler doğrultusunda insan yüzü; resim, fotoğraf, sinema, televizyon, gözetim ve güvenlik sistemleri gibi birçok farklı alanda önemli bir rol üstlenmiş ve giderek daha merkezi bir unsur hâline gelmiştir. Ancak dijital çağda yüz, yalnızca biyolojik bir varlık olmaktan çıkarak, hem bir imaj hem de sosyal kimliğin bir göstergesi olarak ele alınan çok katmanlı ve tartışmalı bir konuya dönüşmüştür. Bireyin özel alanı ile kamusal kimliği arasındaki bir ara yüz işlevi gören yüz, hem kişinin kendini ifade etmesini sağlayan bir araç hem de duyguların gizlenmesine hizmet eden bir

maske niteliği taşımaktadır. Bunun yanı sıra, yüzün bir meta hâline gelmesi, ona ticari ve toplumsal bir değer yüklenmesine yol açmış, böylece yüz, kimlik ve temsilin ötesinde ekonomik ve kültürel bir nesne olarak da yeniden konumlandırılmıştır. Dijital teknolojilerin gelişimi, yüzün sahip olduğu bu çok yönlü işlevleri daha da karmaşık hâle getirmiştir. Özellikle biyometrik veriler aracılığıyla kimlik doğrulama süreçlerinde aktif olarak kullanılan yüz, cihaz erişiminden güvenlik kontrollerine kadar pek çok alanda temel bir tanımlayıcı unsur hâline gelmiştir. Öte yandan, yüzün insanın kimliğiyle kurduğu doğrudan bağ, dijital görüntüleme ve yapay zekâ destekli manipülasyon teknolojilerinin yükselişiyle giderek daha akışkan ve değişken bir hâl almıştır. Tarihsel olarak, maske ve makyaj gibi unsurlar yüzün dönüştürülmesine olanak tanımış olsa da günümüzdeki teknolojik müdahaleler, bu değişimi daha kapsamlı ve kalıcı hâle getirmiştir. Günümüzde, bireylerin yüzleri dijital ortamda rızaları olsun ya da olmasın filtrelenebilmekte, kopyalanabilmekte, gençleştirilebilmekte, yaşlandırılabilen veya tamamen farklı bir yüzle değiştirilebilmektedir. Dijital yüzlerin bu dönüşümü, büyük bütçeli sinema yapımlarından pornografik içerik üretimine kadar geniş bir yelpazede etik ve hukuki tartışmalara yol açmaktadır. Sinema endüstrisinde yapay zekâ destekli yüz gençleştirme teknikleri kullanılarak yaratılan milyon dolarlık dijital karakterler giderek daha fazla görünür hâle gelirken, öte yandan bireylerin rızası olmaksızın gerçekleştirilen yüz değiştirme işlemleri ciddi yasal ve etik sorunlar doğurmaktadır. Tüm bu tartışmalara rağmen, deepfake teknolojisi sosyal medyada, özellikle mizah ve eğlence amaçlı olarak yaygın biçimde kullanılmaya devam etmektedir (Bode at al, 2021, s. 849).

Deepfake teknolojisi, yaratıcılık, kimlik, özgünlük ve değer kavramlarına ilişkin yerleşik anlayışları dönüştürmekte ve dijital ortamda şekillenen normlar, davranış kalıpları ve iletişim biçimleri üzerinde belirgin etkiler yaratmaktadır. Deepfake teknolojisi, başlangıçta eğlence ve yaratıcı medya içerikleri üretmek amacıyla geliştirilmiş olsa da kötü niyetli kullanımlara açık bir yapıya sahiptir. Bu teknoloji, bireylerin yüz ve ses verilerini kullanarak sahte içerikler üretme, siyasi figürlerin açıklamalarını manipüle etme, yasa dışı faaliyetleri örtbas etme veya bireyleri itibarsızlaştırma gibi amaçlarla suistimal edilebilmektedir. Dolayısıyla deepfake teknolojisi etik, hukuki ve güvenlik alanlarında ciddi tartışmalara yol açmaktadır (Okhrymovych, 2025, s. 122). Doğru ve etik bir çerçevede kullanıldığında deepfake, yaratıcı anlatım biçimlerini destekleyen yenilikçi bir araç olabilir. Ancak kötü niyetle kullanıldığında, bireyler ve toplum üzerinde ciddi olumsuz etkiler yaratabilmektedir. Görsel ve işitsel manipülasyonun doğurduğu sorunlar giderek artmasına rağmen, bu konuda kesin ve kapsamlı çözümler geliştirilmiş değildir. Bu nedenle, bu teknolojinin yol açabileceği zararları en aza indirmek ve riskleri kontrol altına almak için çeşitli önlemler alınması gerekmektedir. Deepfake içeriklerinin üretimi her geçen gün artarken, bu tür manipülasyonların büyük ölçüde ünlü isimler, politikacılar ve kamusal figürler üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Ancak teknolojinin daha erişilebilir hale gelmesiyle, siyasi, sosyal veya ekonomik olarak dezavantajlı konumda bulunan bireylerin de bu tür manipülasyonlardan etkilenme olasılığı yükselmektedir. Günümüzde herhangi bir sosyal medya kullanıcısı bile deepfake teknolojisi aracılığıyla kimlik hırsızlığına veya sahte içerik üretimine maruz kalabilir. Öte yandan, yeni medya platformları, kullanıcıların internet gezinme ve reklam tıklama alışkanlıklarının ötesinde, geniş çapta veri toplayabilme yetkisine sahiptir. Kullanım koşulları sözleşmeleri aracılığıyla bu platformlar, yalnızca çevrimiçi etkinlikleri değil, aynı zamanda bireylerin yüzlerine ve vücutlarına ilişkin verileri de kayıt altına alabilmektedir. Sosyal medya, geniş bir yüz ve beden verisi arşivi oluşturduğundan, deepfake teknolojisinin gelişimiyle birlikte bu verilerin suistimal edilme riski de giderek artmaktadır. (Paris ve Donovan, 2019, s. 40-41).

Deepfake teknolojisinin sunduğu görsel ve işitsel manipülasyon olanakları, etik açıdan özellikle belgesel sinema gibi gerçeğe dayalı anlatım biçimlerinde ayrı bir değerlendirilmeyi gerektirmektedir. Belgesel sinemanın tarihsel olarak gerçekliği yansıtmaya ve bilgi verme amacı güden doğası,

deepfake gibi teknolojilerin etkisiyle dönüşüm geçirebilir, çünkü bu araçlar, belge ve gerçeği izleyiciye sunma biçimini radikal bir şekilde değiştirebilecek potansiyele sahiptir. Gerçekliğin yeniden üretimi üzerine kurulu olan belgesel sinema, deepfake teknolojisinin olanaklarıyla genişleyerek yeni bir anlatı evrenine kapı aralamaktadır. Ancak bu durum, bilginin doğruluğu, izleyici algısı ve belgeselin güvenilirliği bağlamında önemli soruları gündeme getirmektedir.

Belgesel sinemanın temel dayanaklarından biri, gerçek olayların ve bireylerin doğrusal bir temsiliyi sunma iddiasıdır. Ancak deepfake teknolojisinin kullanımı, bu ilkeyi derinden sarsmaktadır. Deepfake ile oluşturulan sahte ancak oldukça inandırıcı görüntüler ve sesler, izleyicilerin gerçeklik algısını karmaşıklaştırmakta ve neyin gerçek, neyin manipüle edilmiş olduğunu ayırt etmelerini zorlaştırmaktadır. Film yapımcıları, deepfake teknolojisini sunduğu yeni manipülasyon pratikleriyle, bireylerin orijinal sözlerini, duygularını ya da eylemlerini yansıtmayan sahneler oluşturarak anlatıyı değiştirme gücüne sahip olmaktadır. Bu tür manipülasyonlar, izleyicilerin konuya dair yanlış veya eksik bir algı geliştirmesine yol açabilir. Özellikle belgesel türü gibi doğruluk ve güvenilirlik beklentisinin yüksek olduğu bir alanda bu durum ciddi etik sorunlar doğurmaktadır. Film yapımcılarının, yaratıcı tercihlerinin izleyicilerin algılarına olan etkilerini ve yanlış temsillerin yol açabileceği olası zararları önceden değerlendirmesi gerekmektedir. Yanlış temsiller, filmlere konu edilen bireylerin itibarını zedeleyebilmekte, psikolojik zararlara yol açabilmekte ve hatta toplumsal düzeyde güven krizleri yaratabilmektedir. Bu nedenle, deepfake kullanımına dair açık ve şeffaf etik ilkeler benimsenmesi bir gerekliliktir. Deepfake belgesel sinemada yaygınlaşması, türün genel kültürel değerlerini tehdit edebilmektedir. İzleyiciler, bu tür teknolojilerin kullanımı hakkında bilinçlendikçe belgesellerin otantikliğine duyulan güven azalabilir. Bu durum, belgesel türünün toplumsal işlevi üzerinde uzun vadeli olumsuz etkiler yaratabilir ve izleyiciler ile yapımcılar arasındaki güven ilişkisini aşındırabilir. Böyle bir kayma, belgesel sinemanın bir bilgi kaynağı ve hakikatin aracı olma rolünü tartışmalı hale getirebilir. Bazı film yapımcıları, bu teknolojiyi daha derin bir hakikati ifade etmenin bir yolu olarak görse de bu yaklaşım, etik belgesel pratiğinin özüne dair temel bir paradoks yaratmaktadır. Belgeselin gerçekliğe sadakat ilkesi ile çalışmakta ve teknolojinin kullanımına dair kapsamlı bir etik değerlendirme yapılmasını zorunlu kılmaktadır (Lees, 2023).

## Sonuç

Günümüzde yapay zekâ tabanlı teknolojilerin hızla gelişmesi, kültürel ve sanatsal üretim süreçlerinde köklü değişimlere yol açmaktadır. Bu bağlamda, deepfake teknolojisinin çeşitli uygulama alanları, insan yaratıcılığı ile makine tarafından üretilen içerikler arasındaki sınırları yeniden düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Deepfake uygulamalarının olumlu ve olumsuz yönlerinin analizi, yapay zekanın modern dünyaya bakış açısını nasıl şekillendirdiği ve insan merkezli yaratıcılıkla makinelerin üretim süreçleri arasındaki ayrımın nasıl belirleneceği konusunda önemli tartışmaları beraberinde getirmektedir.

Yapay zekanın sanat ve kültür alanında giderek artan etkisi, insan yaratıcılığının yerini alabileceği yönünde kaygılar doğurmakta ve yapay zekanın gelecekteki potansiyeline dair belirsizlikleri artırmaktadır. Ayrıca bu tür teknolojik gelişmelerin, insanın sanatsal üretim sürecindeki birincil rolünü zayıflatabileceği ve özgünlüğe ilişkin yerleşik kavramları dönüştürebileceği önemli bir tartışma konusudur. Diğer yandan, deepfake teknolojisini yaratıcı endüstrilerde sunduğu yeni imkanlar, film, müzik ve görsel sanatlar gibi alanlarda alternatif üretim süreçlerinin gelişmesini desteklemektedir. Bu bağlamda, yapay zekâ tabanlı araçlar, sanatçılar ve içerik üreticileri için yeni deneysel alanlar açarak, gerçeklik algısıyla oynayan ve etik değerlere sahip yenilikçi kültürel ürünlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunabilmektedir.

Teknolojik ilerlemeler, özellikle yapay zekâ destekli deepfake teknolojisinin sinema sektörüne entegrasyonu, anlatı biçimleri ve karakter inşası açısından köklü dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, sinema sanatına yeni olanaklar sağlarken, aynı zamanda etik ve hukuki açıdan önemli tartışmalara yol açmaktadır. Deepfake teknolojisinin sanatsal ve kültürel bağlamdaki etkileri hem etik hem de yaratıcı perspektiflerden ele alınması gereken çok boyutlu bir tartışma alanı sunmaktadır. İnsan yaratıcılığı ile makine üretimi arasındaki sınırların yeniden tanımlanması, bu teknolojinin etik, estetik ve düzenleyici boyutlarının daha derinlemesine incelenmesini gerekli kılmaktadır. Deepfake teknolojisi, karakter canlandırmalarında ve tarihi figürlerin sinemasal temsillerinde yeni ufuklar açmakla birlikte, rıza meselesi, fikrî mülkiyet hakları ve yanıltıcı içerik üretimi gibi etik sorunları da gündeme getirmektedir. Bu bağlamda hem sanatsal özgürlüğü korumak hem de etik ve hukuki normları gözetmek, sinema endüstrisinin karşı karşıya olduğu temel meydan okumalardan biri hâline gelmiştir.

Sinema endüstrisinin bu tür yenilikleri sorumlu bir şekilde benimseyebilmesi için birey haklarını koruma altına alan kapsamlı yönergeler ve düzenlemelerin oluşturulması gereklidir. Söz konusu düzenlemelerin yalnızca sektör temsilcileri ve politika yapıcılar tarafından değil, aynı zamanda akademik çevreler, sivil toplum kuruluşları ve izleyiciler tarafından da şekillendirilmesi gerekmektedir. Zira bu teknoloji, yalnızca sinema sektörüyle sınırlı kalmayıp, toplumsal algılar ve medya ekosistemi üzerinde de geniş çaplı etkiler doğurmaktadır. Dolayısıyla, etik ilkeleri esas alan ve yaratıcı süreçleri engellemeden yönlendiren bir regülasyon çerçevesinin oluşturulması, sinema endüstrisinin güvenilirliğini artırarak toplum nezdindeki kabulünü güçlendirecektir.

Deepfake teknolojisinin etik kullanımını teşvik eden dengeli bir yaklaşım, bir yandan yaratıcı anlatı olanaklarını genişletirken, diğer yandan sanatsal özgürlüğün istismar edilmesini engelleyerek toplumsal sorumlulukları da gözetmelidir. Bu bağlamda, etik ilkelerin belirlenmesi ve uygulanması sürecinde interdisipliner bir işbirliği modeli benimsenmelidir. Hukuk, iletişim bilimleri, yapay zekâ etiği ve sinema çalışmaları gibi farklı disiplinlerin katkılarıyla oluşturulacak bir normatif çerçeve, teknolojinin etik sınırlar içinde kullanımını sağlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

Sonuç olarak, deepfake teknolojisinin sinema sektörüne entegrasyonu, yaratıcı anlatım imkânlarını genişleten bir potansiyel sunarken, aynı zamanda etik ve hukuki açıdan dikkate değer sorumlulukları da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, etik sorumluluk ile yaratıcı özgürlüğü dengeleyen bir çerçeve oluşturulması, sinema sanatının evrimine katkıda bulunarak daha çeşitli, özgün ve çok boyutlu anlatıların ortaya çıkmasına olanak tanıyacaktır. Bu doğrultuda geliştirilecek düzenlemeler, yalnızca etik normların korunmasını değil, aynı zamanda sinema sektöründeki inovasyonun ve sanatsal yaratıcılığın teşvik edilmesini de hedeflemelidir. Neticede, bu işbirlikçi yaklaşım, modern toplumun karmaşıklıklarını yansıtan, toplumsal normları sorgulayan ve anlamlı tartışmalar başlatan bir sinema ekosistemi yaratılmasına katkı sağlayacaktır.

## Kaynakça

Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema, Om Yayınevi

Almutairi, Z., Elgibreen, H. (2022). A Review of Modern Audio Deepfake Detection Methods: Challenges and Future Directions. *Algorithms*, 15(5), 155. <https://doi.org/10.3390/a15050155>

Baudrillard, J. (2021). Simülakrlar ve Simülasyon. Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları

Bode, L., Lees, D., Golding, D. (2021). The Digital Face and Deepfakes on Screen, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27(4), ss. 849-854.

Güera, D., Delp, E.J. (2018). Deepfake Video Detection Using Recurrent Neural Networks, *IEEE Conference on Advanced Video and Signal Based Surveillance*.

Lees, D. (2023). Deepfakes in documentary film production: images of deception in the representation of the real. *Studies in Documentary Film*, 18(2), ss. 108-129. <https://doi.org/10.1080/17503280.2023.2284680>.

Ng, J. (2012). Seeing Movement: On Motion Capture Animation and James Cameron's Avatar, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 7(3), ss. 273-286.

Manovich, L. (1995). The Aesthetics of Virtual Worlds: Report from Los Angeles, [https://manovich.net/content/04-projects/016-the-aesthetics-of-virtual-worlds/13\\_article\\_1996.pdf](https://manovich.net/content/04-projects/016-the-aesthetics-of-virtual-worlds/13_article_1996.pdf)

Okhrymovich, V. (2024). Deepfake in the Communicative Space of Internet Culture: Features of Application, *Artistic Culture*, 20(2), ss. 118-125. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(2\).2024.318261](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(2).2024.318261).

Paris, B., Donovan, J. (2019). Deepfakes and Cheap Fakes: the Manipulation of Audio and Visual Evidence, *Data & Society*.

Singh, H., Kaur, K., Mohan Nahak, F., Singh, S. K., Kumar, S. (2023). Deepfake as an Artificial Intelligence tool for VFX Films, 2023 7th International Conference on Computation System and Information Technology for Sustainable Solutions (CSITSS), Bangalor, Hindistan, ss. 1-5. <https://doi.org/10.1109/CSITSS60515.2023.10334186>.

Westerlund, M. (2019). The Emergence of Deepfake Technology: A Review, *Technology Innovation Management Review*, 9(11), ss. 39-52.

## GÜNDELİK RUTİNLERİN SANATSAL DENEYİMLE KESİŞİMİ: SPIRAL JETTY, ENTROPİ VE DİJİTALLEŞMENİN ÇEVRESEL ALGIYA ETKİSİ

*THE INTERSECTION OF DAILY ROUTINES AND ARTISTIC EXPERIENCE: SPIRAL JETTY, ENTROPY AND THE IMPACT OF DIGITALIZATION ON ENVIRONMENTAL PERCEPTION*

Alev CINBARCI, Sanat Bilimi Doktora Öğrencisi, Işık Üniv., 0000-0002-4488-7307

### ÖZET

Bu çalışmada gündelik yaşam pratiklerinin sanatsal deneyimlerle kesişim noktaları çevresel farkındalık bağlamında tartışılmaktadır. Araştırma; Robert Smithson'ın 1970 tarihli Spiral Jetty adlı arazi sanatı yerleştirmesini, entropi kavramı ve çevresel dönüşümler bağlamında ele almaktadır. Çalışmada, Spiral Jetty'nin 1970'lerden günümüze uydu fotoğrafları üzerinde görüntü işleme yöntemleriyle çevresel değişimin nicel entropi değerleri elde edilmiştir. Bu veriler; göl ve çevresindeki yüzey dokusu, renk dağılımı ve topografik düzensizlikteki değişimleri görünür kılmaktadır. Bu dönüşümler; eserin sabit bir sanat nesnesi olmaktan ziyade çevresiyle birlikte değişen, yaşayan bir yapı olarak okunmasına olanak tanımaktadır. Bulgular, Marshall McLuhan'ın "araç iletidir" yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmiş; dijitalleşmenin gündelik deneyimi ve çevresel algıyı nasıl dönüştürdüğü tartışılmıştır. McLuhan'a göre medya, yalnızca bilgiyi aktaran bir araç değil, algı biçimlerini yeniden yapılandıran bir etkidir. Bu bağlamda uydu görüntüleri, çevresel süreçleri doğrudan deneyimden veri-temelli bir algıya taşımıştır. Gündelik rutinler çoğu zaman çevresel değişimleri fark etmeyi sınırlarken, mekan ve doğaya duyarlı sanat pratikleri bu rutin akışı kesintiye uğratarak yeni bir algı alanı açmaktadır. Bu çalışmanın temel sorusu, "Gündelik rutinlerin sanatsal deneyimlerle kesişimleri, çevresel farkındalığın gelişiminde stratejik bir rol üstlenebilir mi?" dir. Çalışma; dijital görüntüleme teknikleri ile sanat ve kuramsal düşüncenin buluştuğu noktadan açılarak, çevresel farkındalığın gündelik yaşam bağlamında nasıl güçlendirilebileceğine dair disiplinlerarası bir yaklaşım önermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Çevresel farkındalık, arazi sanatı, entropi, uydu görüntüleri, dijitalleşme.

## ABSTRACT

This study discusses the intersections of everyday life practices and artistic experience within the context of environmental awareness. The research examines Robert Smithson's 1970 land art Spiral Jetty in relation to the concept of entropy and processes of environmental transformation. Using satellite images of Spiral Jetty from the 1970s to the present, quantitative entropy values of environmental change were obtained through image processing techniques. These data make visible transformations in surface texture, color distribution, and topographical irregularities in the lake and its surrounding environment. Such transformations allow the artwork to be interpreted not as a fixed artistic object, but as a living structure that evolves in relation to its environment. The findings are evaluated within the theoretical framework of Marshall McLuhan's concept of "the medium is the message," through which the transformative effects of digitalization on everyday experience and environmental perception are discussed. According to McLuhan, media are not merely channels for transmitting information but agents that reshape perceptual modes and cognitive structures. In this context, satellite imagery has shifted environmental processes from direct sensory experience to data-driven forms of perception. While everyday routines often limit the ability to perceive gradual environmental change, art practices that are sensitive to space and nature disrupt these routine flows and open up new perceptual fields. The central research question of this study asks: Can the intersections of everyday routines and artistic experience play a strategic role in the development of environmental awareness? By positioning itself at the intersection of digital imaging technologies, artistic practice, and theoretical inquiry, this study proposes an interdisciplinary approach to strengthening environmental awareness within the context of everyday life.

**Keywords:** Environmental awareness, land art, entropy, satellite imagery, digitalization.

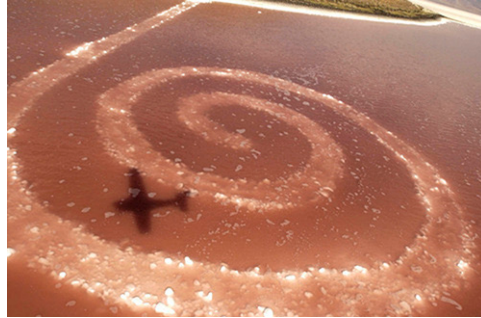
## 1. Giriş

Bu inceleme yazısında “Gündelik rutinlerin sanatsal deneyimlerle kesişimleri, çevresel farkındalığın gelişiminde stratejik bir rol üstlenebilir mi?” sorusuna Robert Smithson’ın 1970 tarihli Spiral Jetty arazi sanatı yerleştirmesi ve entropi kavramı ile cevap ararken McLuhan’ın “araç mesajdır” sözü kavramsal içeriğin şekillenmesinde rehberlik etmiştir.

Çalışmada Spiral Jetty’nin 1970-2022 tarih ve aralığında biri Smithson’ın 1970’de helikopterden çektiği analog fotoğraf ve Dia Fondation’ın web sitesinden alınmış dijital uydu fotoğrafları üzerinden görüntü işleme gerçekleştirilmiştir. Çalışmada bu tarih ve aralığındaki uzaktan algılama fotoğraflarının entropi nicel değerlerindeki değişimler (fark) dikkate alınmış ve saptanan örüntü üzerinden analitik incelemeler yapılarak tablolar oluşturulmuştur. Zamanın oku entropi ile aynı yöndedir. Modellemede entropi nicel değerleri histogram yöntemiyle Matlab uygulamasında çalışılmıştır.

## 2. Robert Smithson’ın Arazi Sanatı Spiral Jetty ve Entropi

Spiral Jetty, kaya toprak ve taştan oluşan 4,5 metre genişliğinde ve 450 metre uzunluğundadır. Bu çalışma, kıydan göle doğru uzanan ve saat yönünün tersine 2,5 dönüş sarmal yapan bir yol şeklindedir. Gölün kırmızı ve değişen renk tonları; göldeki alg ve bakteriler ile yakınındaki Golden Spike Ulusal Tarihi Bölgesi’nde denize akan endüstriyel kalıntılardan kaynaklanmaktadır.



Görsel 1. Spiral Jetty helikopterden çekilen fotoğraf 1970

Robert Smithson “Spiral Jetty” eserini ABD’nin Utah eyaletinde, Büyük Tuz Gölü’nün kuzeydoğu kıyısında, demiryolu rayları ve terk edilmiş petrol kuleleriyle dolu, çorak bir arazide hafriyatla gerçekleştirmiştir. Sanatçı, seçtiği bölgenin eserinin kalıcılığı yönünden güvensiz bir bölge olduğunu biliyordu. 1973’de 35 yaşında vefat eden sanatçının tahmin etmediği tek şey şiddetli kuraklık sebebiyle tuz gölünün üçte iki oranında küçülmesiydi.

Smithson’ın makalesinde yazdığı gibi, “Aşındırıcı tuzlu havada paslanmış siyah yapışkanla kaplı pompalar” Pompalar; Smithson’ın Rozel Point’te gördüğü petrol arama kalıntılarıydı. Bölgenin petrol sızıntılarından sızan siyah yapışkanlık, tarih öncesi zamanlardan beri köpürerek yer üstüne dağıldı. Terk edilmiş metal pompalar, bölgeye nüfuz eden tuzlu havada paslanıp çürürken düzensizlikten düzenliliğe doğru hareket eder (Loe, 2017, s. 4).

Arkaik bir fosili günümüze taşımak sanatçının düşünce yapısıyla tamamen uyumluydu. Uzun zamandan aldığımız birkaç kesiti üst üste bindirdiğimizde ortaya çıkan “fark”lar ve gerçek “iz”leri

bulmak... Görsel 2'deki gibi mekanın içinde ve Görsel 1'deki gibi dışından yaşadığımız algısal deneyimler Smithson için önemlidir. Sanatçı bu çok yönlü yönergeler ile izleyiciyi zaman ve mekanda özgürce dolaştırmayı hedefliyordu.



Görsel 2. Spiral Jetty helikopterden çekilen fotoğraf 1970

Smithson'un termodinamiğin ikinci yasası olan entropi kavramını işleyişi; zamanın okunun entropi kavramı ile aynı yönde olmasıyla ilişkilidir. Termodinamik ok, sistemlerin düzenli halden düzensiz hale geçme eğiliminin göstergesidir. Bu istatistik mekanikte sistemin daha yüksek bir entropiye doğru gittiği anlamına gelir. Basit bir olasılık hesabı yaratmak veya olan düzeni korumak için harcadığımız enerji bu sistemin zamanla düzensizliğe eğilimli olacağını bilmemizden kaynaklanır. Bu düzensizlik sistem içinde başka düzenlere evrilir. Termodinamik asimetri, zamansal asimetri ile aynı şey diyebiliriz. Zaman düzgün yapıları bir koordinattır ve sabit bir şekilde akar. Entropi, zamanın okuyla aynı yöndedir.

Prigogine ve Stengers'in sözleriyle; "Zamanın tek yönlülüğü bizim için oldukça normal karşılansa da, uzayda zaman tek yönlü değildir". "Zaman okunu yaratan biz değiliz; tam tersine, biz onun çocuklarıyız" (Prigogine, 1998, s. 10).

Smithson Spiral Jetty için yazdığı makaleler ve filminde; site ve non site algısını mikroskobik ve makroskobik ölçekte "zaman" ve "entropi" kavramlarıyla işlemiştir. Smithson entropiyi; zamanın doğal akışında ki anomali, insan müdahalesi ya da ikisinin birlikteliği ile düzenin değişmesi olarak tanımladı. Smithson böylece hem doğal hem de insan tarafından yaratılan manzaralarda entropi kanıtı buldu. Rozel Point'te her iki peyzaj türü mevcuttur (LEO, S.3). Bu deneyimlerin farkını ve önemini ortaya koyan sanatçı, uzaktan algılama sistemleriyle zaman ve mekanı spiralin referanslarıyla dikeye taşıyarak geçmiş ve gelecek arasında kurduğu bağı dile getirmiştir. Mekanın dışına çıktığımızda ölçeklendirdiğimiz kadrajı iki boyutlu olarak inceleyebiliriz. Smithson'da helikopterle çektiği filmde ve içinde bulunduğu havaalanı projesinde uzaktan algılamanın koordinat sistemiyle ilişkisini kurmuştur. Konum belirlememizde referans olan ızgara sistemini makroskobik ve mikroskobik ölçekte ilişkilendirmiştir. Smithson'un boyut ve ölçek kavramlarını ilişkilendirdiği ve bizi zamanın kesitlerinde gezdirmeyi hedeflediği düşünce boyutu günümüzün multidisipliner bilimsel araştırma yöntemleriyle örtüşmektedir.

Robert Smithson'un 1970 tarihli Spiral Jetty eseri, sanatla bilimin bir aradalığının ikonik örneklerinden biridir. Smithson bilim insanları ile sanatçıların birlikte çalışmalarının önemli olduğunu röportajlarında sıkça dile getirmiştir.

Bu araştırma yazısında da dijital çağın bize tanıdığı olanaklarla uzaktan algılama sistemlerinden edinilen kronolojik fotoğraflar üzerinde görüntü işleme yöntemleriyle zaman serileri oluşturulmuştur. Bu zaman serilerinin entropi değerlerinden entropi grafiği oluşturulmuş ve bu grafik desenlerinde 1970-2014/2018-2022 tarih ve aralıklarında örüntü saptanmıştır. Saptanan bu örüntü sayesinde inceleme verileri günümüz verileriyle uzak ve yakın zamanı anlamamıza olanak sağlamıştır.

### 3. McLuhan'ın Medya Kuramı

McLuhan "araç mesajdır" sözü ile herhangi bir teknoloji zemininin ortaya çıkmasında durum ve teknolojinin rolüne değinerek, bu teknolojik hizmetlerden zarar görenin çevre olduğuna dikkat çeker. "Bunlar yan etkilerdir ve kendilerini kültürün yeni bir biçimi olarak rastgele empoze ederler. Medyum mesajdır. Eski bir zeminin yerine, yeni durumun içeriği geçirildiği için sıradan dikkat, figürü görmeye başlar" (Rigel, 2005, s. 27).

McLuhan dönemin zeminini kavramak için gösterilenlere değil de onların gösterildiği araçlara dikkat çeker. Örneğin; vitrinlerin içinde ne sergilendiğine değil, vitrinin camına yani bizzat aracın kendisine odaklanmamızı önerir. McLuhan "Aracın kendisi bizim algımızı, düşünme biçimimizi hatta beynimizin kimyasını değiştiriyorsa" (McLuhan, 1964) derken, asıl meselenin baktığımız şey değil de bakmamızı sağlayan araç olduğuna değinir.

Bu nedenle de önceliği bir içerikten çok hiçbir içeriği olmayan bir aracı anlamaya vermemizi önerir. Örneğin; bir ampulün içinde herhangi bir içerik yoktur. Ancak sağladığı ışık dönemin üretimini şekillendirir. Ampulün varlığı yani o aracın kendisi insanlık tarihinin bütün akışını değiştirmiştir. McLuhan'a göre ampulün içinde hiçbir metin hiçbir söz olmamasına rağmen insan faaliyetinin ölçeğini, hızını, mekanını ve düzenini kökten değiştirmesidir. Kısaca araç olan ışığın kendisi taşıdığı bir içerik olmasa bile en güçlü mesaj haline gelir. Çünkü bütün yaşam biçimimizi yeniden yapılandırmıştır. Bu da bizi McLuhan'ın en temel kavramı olan insanın uzantılarına (The extensions of man) taşır. McLuhan'a göre kullandığımız her teknoloji bizim bir organımızın veya duyumuzun uzantısıdır. Tekerlek ayağın, çekiç kolun, gözlük gözün uzantısıdır. Alet dediğimiz her şey vücudumuzun yeteneklerini arttıran bir protez gibidir. Ancak elektronik medya (radyo, televizyon, telefon gibi araçlar) çok daha ileri gider. Onlar artık basit bir uzam değil doğrudan merkezi sinir sistemimizin bir uzantısı haline gelir. Beynimize doğrudan bağlanan bu uzantılar duyu organlarımız arasındaki o hassas dengeyi bozar. Örneğin; televizyon görme ve işitme duyumuzu aşırı uyarırken koku ve dokunma duyumuzu köreltir. Bu duyu dengesizliği de bizim algımızı şekillendirerek düşünme, hissetme biçimimizi kısacası kim olduğumuzu değiştirir. İşte asıl mesaj bu değişimdir.

Marshall McLuhan'ın Medyayı Anlamak / İnsanın uzantıları kitabının giriş yazısından bir alıntı:

James Reston, The New York Times gazetesinde (7 Temmuz 1957) şöyle yazmıştır: Üç bin yıllık patlama döneminden sonra, parçalı ve mekanik teknolojiler sayesinde, Batı dünyası içine doğru çöküyor. Mekanik çağlarda bedenlerimizi uzayda genişletmiştik. Bugün, bir asırdan fazla süren elektrik teknolojisi döneminden sonra, merkezi sinir sistemimizi küresel bir kucaklamaya genişlettik ve gezegenimiz söz konusu olduğunda hem uzayı hem de zamanı ortadan kaldırdık. Hızla, insanın genişlemesinin son aşamasına yaklaşıyoruz (McLuhan, 1964, s. 5)

McLuhan'a göre mekanik çağ değerlerinden geri kalan ne varsa, aşırı bilgi yüklemesi tarafından yutulmaktadır. Medyanın belirleyiciliği ile şekillenen kültürel zeminler yeni teknolojilerin

eylemleriyle şekillendikçe kullanıcıların bu teknolojilerin verilerine karşı uyanık kalmaları şarttır. Kendini enformasyon alanında bulan elektronik insan uzam nedeni ile geleneksel sistemden giderek dışlanır (Rigel, 2005, s. 27). McLuhan görsel ve işitsel kültür ve yapılar arasında ikiye bölünmüşlüğüne değinerek, Görsel kültürün parçalı, işitsel kültürün bütünselliğine değinir. McLuhan elektrik çağda görsel duyudan işitsel duyuya geçileceğini ön görmüştür.

Sağ beyin görselleştirme olarak tetrad, mekanik çağın gizli etkileri zemini bilinçaltında gizleme eğilimindeyken hem figürü hem de zemini aynı anda görmemize yardımcı olur. En önemli özelliği, gizli zemini görünür hale getirerek analistin, nesnenin veya fikrin yaşamında görsel (sol beyin) ve işitsel (sağ beyin) çift etkisini algılamasını sağlamasıdır. Bu şekilde, tetrad, eşzamanlılığın gücüyle geçmiş, bugünü ve geleceği tek bir noktada sıkıştırarak mitin işlevini yerine getirir. Tetrad, akustik ve görsel alan arasındaki sınırı hem girdi hem de geri bildirim, içe doğru patlayan yeniden doğuş ve metamorfoz çemberi alanındaki iç içe geçme ve arayüzün, döngüsel tekrarlama ve yeniden oynatma alanı olarak aydınlatır (Logan, 2022, s. 131).

Burada spiral bir döngüden söz edilmektedir. Bu çalışmada McLuhan'ın "araç mesajdır" yönergesi multidisipliner bağlamda görseli koda, kodu bilgiye bilgiyi de söze taşınmıştır.

#### 4. Çevre Sorunlarına Sanat Alanından Müdahale

Bizi çevreleyen saran kuşağa çevre denir. Çevre salt doğa olarak algılanmamalıdır, daha geniş kapsamlı bir kavramdır, doğayı da içine alır. Çevre sorunlarının önem kazandığı 1970'li yıllara kadar "çevreleyen" anlamında kullanılan "çevre" sözcüğünün anlamı 1970'li yıllardan bu yana genişlemiştir. En geniş anlamıyla canlı ve cansız varlıkların etkileşimlerinin ortak alanıdır.

Çevre sorunlarının temel sebebi insan kaynaklı olmasıdır. İnsan ürünü müdahaleler olmadığında doğada kendiliğindenlik ön koşuldur. McLuhan'ın geçmişten günümüze uzanan teknoloji ile kurduğu bağ günümüzde küresel boyutta en üst sınırları zorlamaktadır. Spiral Jetty'de bu çalışmada çevre sorunlarına mesafe koyarak bakmamıza olanak sağlayan bir eser olmuştur. Spiral Jetty'nin Great Salt Lake' de tuz ve petrol atıklarıyla oluşan doğal yapısı, uydu fotoğraflarının kalibrasyon değerlerinin belirlenmesinde önemli bir özelliktir.

Çevre bilimi; ekoloji kaynaklı, olmakla birlikte eş anlamlı değildir. Ekoloji ve çevre bilimi fizik ile mühendislik arasındaki ilişkiye benzer. Fiziksiz bir mühendislik düşünemediği gibi, Ekolojisiz bir çevre bilimi de düşünülemez. Ancak çevre bilimi ekolojiden başka bilimlere de kapsadığından disiplinler arası bir özelliğe sahiptir.

Okyanuslar atmosferdeki aşırı ısınma ve soğumayı dengeler. Oksijen üretiminin çoğu sürüklenen bitkiler, algler ve fotosentez yapabilen bakteriler ve okyanus planktonlarından sağlanır (Can, 2023, s. 45, 46). Deniz sondajı ve petrol taşımacılığı okyanus ekosistemini için ciddi bir tehdit olmasının yanısıra petrol kuleleri ve petrol tankerlerinden gelen sızıntılar ve döküntüler su yüzeyinde ince bir film tabakası oluşturarak oksijenin suda çözünmesini engeller. Okyanus atmosferdeki karbondioksitin çoğunu emer. Sera gazı olarak da bilinen karbondioksit güneşten dünyaya gelen kızılötesi radyasyonun bir kısmının atmosferde kalmasını sağlayarak dünyanın buzullarla kaplanmasını önler. Ancak küresel ölçekte artan sera gazı salınımları önceye göre çok daha fazla güneş ışığını hapsediyor. Bu da okyanus asitlerinde, okyanusların uyum sağlama limitlerinin üstünde bir artışa neden oluyor.

Küresel ısınma soğuk su habitatlarının küçülmesine neden olur ve okyanus besin zincirini oluşturan planktonların gelişimi riske girer. Planktonlar soğuk suda gelişir.

Küresel ısınma okyanuslarda dahil olmak üzere dünya yüzeyinin artan sıcaklığını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. İklim değişikliği ise bu yükselen sıcaklıklarla alışlagelmiş hava modellerindeki büyük bir değişikliği ve bu değişikliğin bitkileri hayvanları insanları ve çevreyi etkilemesinin tüm yollarını ifade eder (Can, 2023, s. 55).

Bilim adamları arasında "iklim değişikliği diye bir şey yok" varsa bile "insan kaynaklı değildir" diyenler de vardır. İklim değişikliği yakın tarihli bir konu olarak görülebilir, ancak bu konu yaklaşık 150 yıldır tartışılıyor. 1861'de İrlandalı fizikçi John Tyndall atmosfere bakışımızı değiştiren bir deney yaptı. Tyndall, metan ve karbondioksit gibi gazların kızıl ötesi radyasyonu emdiğini ve ısıyı atmosferde tutabildiğini gösterdi. Ancak eksik olan bu gazların gezegeni ne kadar ısıtabileceği veya soğutabileceğine dair tahmindir (Can, 2023, s. 119). Süreç içerisinde bilim insanları nicelik belirleme konusunda çalışmalarını sürdürdü. 1988 yılında NASA iklim bilimcisi James Hansen, iklim değişikliğine sera gazlarının sebep olduğunu ve bu gazların artmasından da insanların sorumlu olduğunu belirtti. 1988 yılında Birleşmiş Milletler, iklim değişikliği paneli IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) için dünyanın en iyi iklim uzmanlarını bir araya getirdi. IPCC 1990 yılından itibaren 5 ila 7 yıllık aralıklarla değerlendirme raporları hazırlıyor. IPCC'nin hazırladığı raporlara göre iklim değişikliğinin nedeni insan faaliyetleri sonucunda atmosfere sağladığımız sera gazlarıdır (Can, 2023, s. 120).

Birleşmiş Milletler 1980'li yılların sonlarından itibaren iklim değişikliğinin yaratmış olduğu sorunları dikkate alarak uluslararası sözleşme hazırlığına başlamış, bu hazırlık 2005'te Kyoto protokolü, 2015'te Paris anlaşması gibi birçok önemli anlaşmayı beraberinde getirmiştir. Yapılan müzakerelerde ülkeler genellikle iklim değişikliğinin bilimsel bulgularında ortakkanı oluşturmalarına rağmen "emisyon azaltma hedefleri" bu hedeflerin kontrolü ve fazla etkilenen ülkelerin desteklenip desteklenmeyeceği konularında müzakereler hala devam etmektedir. Bu konuda en büyük adım; Paris anlaşmasında alınan karardır. Bu karar; tüm ülkelerin emisyon azaltma taahhüdü vermesini şart koşuyor.

1960'ların çevre sorunlarına eğilen sanatçıları işlerini döneminin kuş uçmaz kervan geçmez alanlarında gerçekleştirilmiştir. Dönemin sanatçılarının başta müze ve galerilere tepki olarak çıktıkları yeryüzü, sanatçılara çok şey öğretmiştir. Doğanın işleğinde artan duyarlılıklar ve farkındalıklar dönem sanatçıları ve sanat kurumlarını tekrar bir araya getirmiş, doğadan taşıdıkları malzeme ve kesitleri müze ve galerilerde sergilemişlerdir.

Smithson'un Spiral Jetty eserinin doğa ile kurduğu diyalektik sanat eseri ile doğanın diyalektiğidir. Spiral Jetty günümüzde iklim değişikliğinin ikonuna dönüşmüştür. Smithson'ın eşi Nancy Holt'un 30 Ocak 2008 tarihinde mailinin doğru yere ulaşmasıyla tekrar gündeme gelen petrol aramaları durdurulmuş, Dünya'nın her yerinden 24 saat içinde gelen mailler, yetkilileri şaşkına çevirmiştir. Rozel Point'de petrol aramaları engellenmiştir. Holt/Smithson Vakfı ve diğer 27 kurum arasında kurulan ittifak ile Dünya Hava Durumu Ağı (World Weather Network Project) (World Weather Network, 2022-2024), değişen hava modellerini keşfetmek için "hava istasyonları" kurulmuştur. Bu istasyonlardan biri de İstanbul'dur (World Weather Network, 2022-2024). Bu araştırma amacı sanat ve bilimin birlikteliğinin neleri başardığını ortaya çıkarmaktır.

## 5. Dijitalleşmenin Çevresel Algıya Etkisi

McLuhan'ın "araç iletidir" sözünden yola çıkarak dijital çağın bize sunduğu olanaklarla gerçekliğin izini Smithson'un 1970 de helikopterden çektiği Spiral Jetty'nin analog fotoğrafı ve 2005-2022 tarihli dijital uydu fotoğrafları zaman serilerinde arayacağız. Çevre sorunlarına bir de uzaktan algılama mercekleleriyle bakacağız. McLuhan'ın "araç" dediği "mercek" veri analizi yöntemlerini uygulayarak elde ettiğimiz bilgileri yorumlama olanağı sağlıyor.

### 5.1. Spiral Jetty, GSL ve Çevresel Veri Desenleriyle Çalışılan Model

İklim değişikliğinin ikonu haline gelen Robert Smithson'un Spiral Dalgakıran'ı ve bulunduğu bölgenin, kronolojik iki farklı mesafeden alınmış uydu fotoğrafları üzerinden Matlab'da histogram tekniğiyle entropi nicel değerleri elde edilmiş ve entropi grafiği oluşturulmuştur. Görsellerin entropi nicel grafik desenleri ile GSL debi, GSL tuzluluk, küresel sıcaklık, küresel karbon emisyonu grafik desenleri karşılaştırılmış, bulunan patternler sentezlenmiş, zaman ve mekanda, pozitif ve negatif eğilimleri saptanmıştır. Bu model sanat ve tasarım alanından bölgesel ve küresel verilerin sentezi için pratik bir yöntem önermektedir. Grafik desenlerinde yıllara göre saptanan örüntü, tekrar olgusunun temel alındığı düzenekte çıkarımlarda bulunmamıza olanak sağlamaktadır. Bu yöntemle geleceğin çevre sorunlarına öngörüler oluşturulabilir.

### 5.2. Spiral Jetty ve çevresi için Matlab veri analizi

Bu matematiksel çerçeve, Spiral Jetty fotoğraf koleksiyonunun kantitatif görüntü analizi için kapsamlı bir temel sunmaktadır. Enformasyon teorisi, sinyal işleme, istatistiksel analiz ve makine öğrenimi tekniklerinin birleşimi, yalnızca niteliksel yöntemlerle değerlendirilmesi zor olan zamansal değişikliklerin, çevresel etkilerin ve fotoğrafik varyasyonların objektif olarak karakterize edilmesini sağlar. Bu matematiksel yöntem; farklı zaman dilimlerinde ki fotoğraflar üzerinden farkı açığa çıkaran sistematik karşılaştırma yapılmasına olanak tanır.

### 5.3. Görüntü işleme aşamaları

42 Görüntü Üzerinden Görüntü İşleme.1970 analog Robert Smithson tarafından helikopterle çekilmiş, 41 uydu fotoğrafı






































- 1) Procreate programında renk tonu, doygunluk, ışık menüsünde nüans=0, doygunluk=0, parlaklık % 50 nicel değerlerinde siyah x beyaz işlenmiştir.
- 2) Microsoft PowerPoint programında opaklık ayarları ile oynanarak görsellerin kadrjları belirlenmiştir. Görseller her yandan eşit (sağ, sol, alt, üst) ölçeklendirilerek kare kadrja alınmıştır.
- 3) ResizePixel online uygulaması ile 42 fotoğraf kare formatta 777x777 ölçeklendirilmiştir.
- 4) 41 uydu fotoğrafı ve 1 Spiral Jetty'nin 1970'de helikopterden çekilen analog fotoğrafı; Spiral Jetty (yakın plan), Rozel Point (bölgesel) ve Salt Lake (genel) uydu fotoğraflarının entropi değerleri Matlab uygulamasında çalışılmıştır (Shannon entropy).
- 5) 42 fotoğrafın Matlab uygulamasında çalışılan entropi değerlerinden yıllara göre entropi grafiği oluşturulmuştur.

### 5.4. Kronolojik entropi değer tablosu ve desen analizi

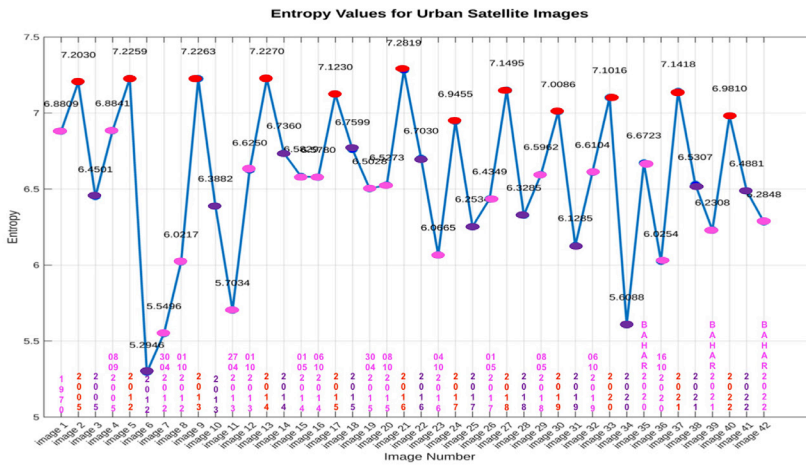
Entropi nicel değer tablosu; 1970-2022 tarih ve aralığında 52 yıllık görselin entropi sayısal değerleriyle oluşturulmuştur. Bu görsellerden 1970 tarihli olanı Robert Smithson'un helikopterden

çektığı Spiral Jetty'nin analog fotoğrafıdır. Bu fotoğrafın entropi değeri başlangıç kabul edilir. Örüntü tespit ve analizinde başlangıç koşullarına hassas bağlılık önemlidir. Spiral Jetty'nin yakın plan uydü fotoğraflarınının 17 adedi ise Dia Fondation'un sitesinden alınmıştır. Genel 12 GSL ve bölgesel 12 Rozel Point fotoğrafları USGS EarthExplorer uygulamasından zaman serileri oluşturularak indirilmiştir. Spiral Jetty'nin yıllara göre entropi değeri tablosu; yakın, genel ve bölgesel üç ayrı kümeden oluşmaktadır.

1970 tarihli bir analog, toplam 42 fotoğraf üzerinde gerçekleştirilen görüntü işleme aşamasından sonra Matlab uygulamasında histogram tekniğiyle (Shannon Entropi) entropi değerleri elde edilmiş ve tablo 1 oluşturulmuştur.

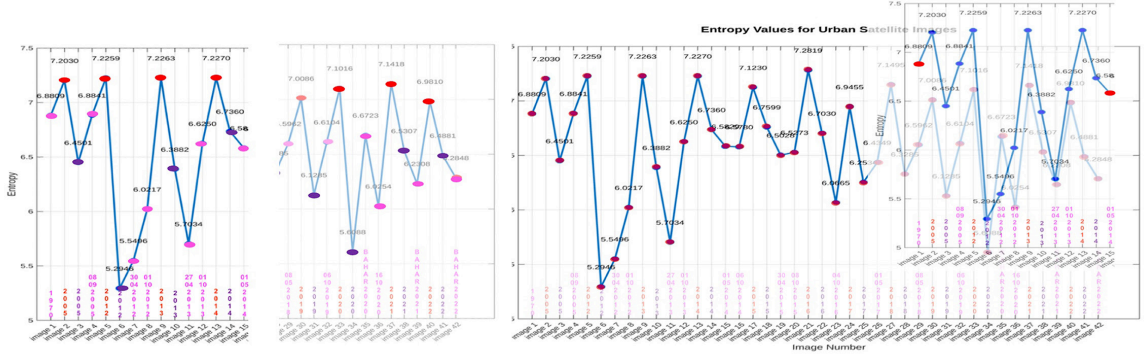
YILLARA GÖRE ENTROPİ DEĞER TABLOSU												
1970(ANALOG) 6.8809	2005	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
												
6.8809	7.2030	7.2259	7.2263	7.2270	7.1230	7.2819	6.9455	7.1495	7.0086	7.1016	7.1418	6.9810
												
6.4501	5.2946	6.3882	6.7360	6.7599	6.7030	6.2534	6.3285	6.1285	5.6088	6.5307	6.4881	6.4881
												
6.8841	5.5496	5.7034	6.5829	6.5028	6.0665	6.4349	6.5962	6.6104	6.6723	6.2308	6.2848	6.2848

Tablo 1. Spiral Jetty, Rozel Point, Great Salt Lake uydü fotoğraflarınının kronolojik tablosu



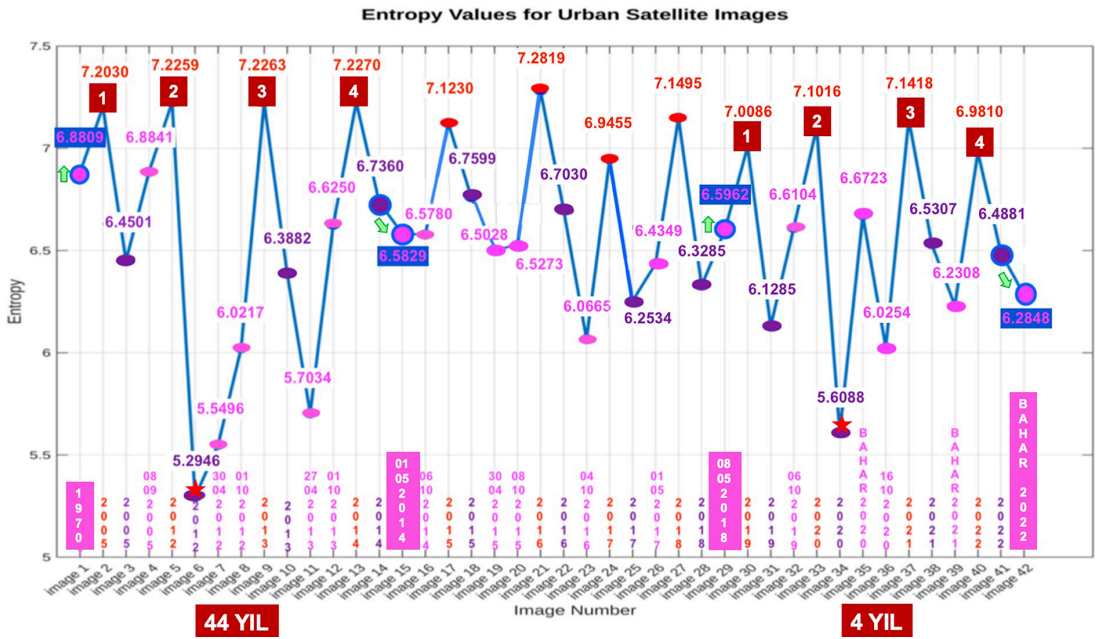
Görsel 3. Tablo 1 entropi grafik deseni

Görsel 4 de Matlab'da elde edilen grafik deseninde saptanan örüntü Microsoft Power Point programında transparan bindirme yöntemiyle gösterilmiştir. Örüntü saptanan tarih aralıkları 1970 (Analog) - 01/05/2014 (im.15) / 08/05/2018 (im.29) - 2022 Bahar (im.42) yıllarıdır.



Görsel 4. Grafik deseninde saptanan örüntü

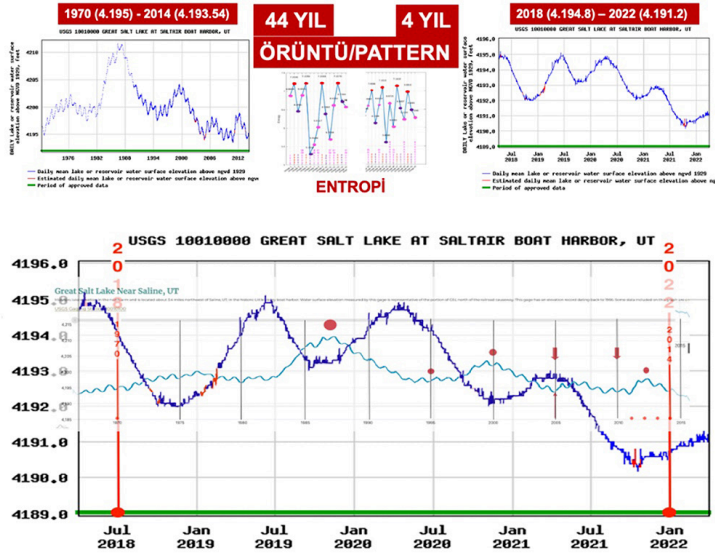
Görsel 5 de saptanan 1970-2014 tarih ve aralığında ki 44 yıllık grafik deseni ile 2018 - 2022 tarih ve aralığındaki 4 yıllık grafik deseni detaylandırılarak çalışılmıştır.



Görsel 5. Analiz deseni: 44 yıl (1970-2014) / 4 yıl (2018-2022)

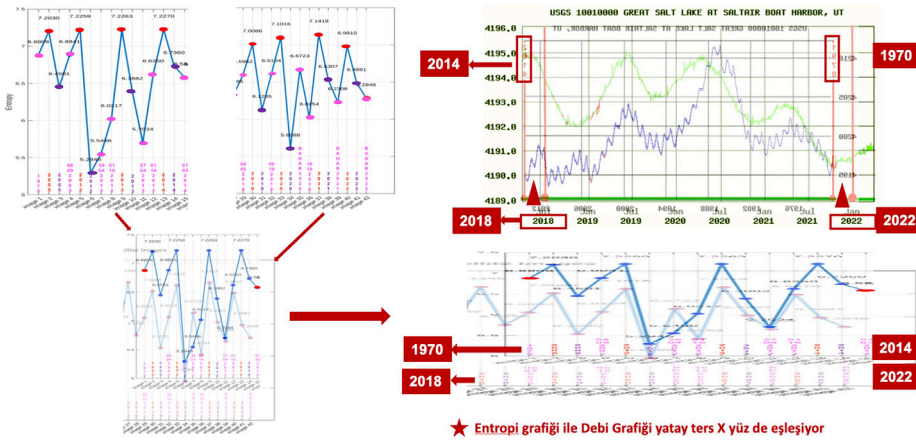
### 5.5. Entropi grafik deseni ile Great Salt Lake debi grafik desenleri arasındaki ilişki

Görsel 6 de 1970 (4.195) - 2014 (4.193.54) / 2018 (4.194.8) - 2022(4.191.2) GSL debi grafik desenleri arasındaki ilişkinin negatif yönde olduğu saptanmıştır. Bu demek oluyor ki entropi grafik desenleri ile debi grafik desenleri arasında ters orantı bulunmaktadır. Bu bilgi debinin düşük ve yüksek dönemlerinde Spiral Jetty'nin görünür ve görünmez dönemlerini bilme olanağı sağlar.



Görsel 6. Great Salt Lake 1970-2014 ve 2018-2022, debi grafik desenleri arasındaki 1. negatif ilişki

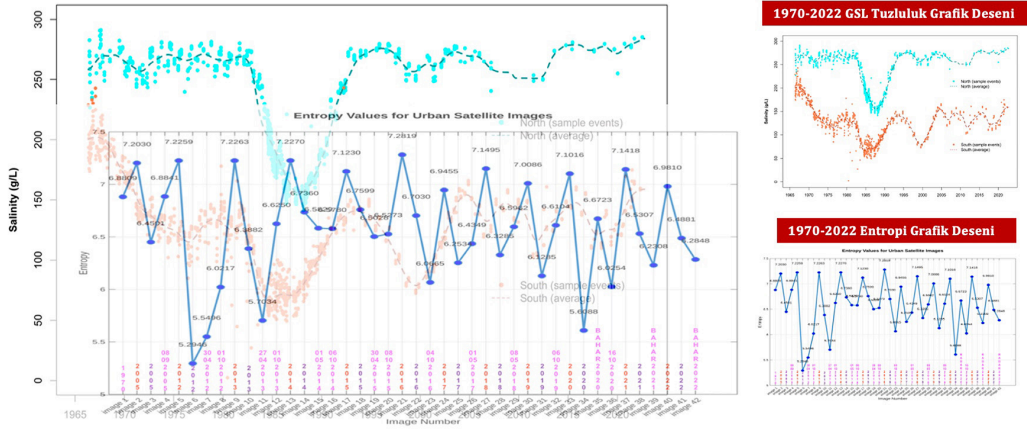
Görsel 7 de 1970 -2014/ 2018 -2022 tarih ve aralığında entropi grafik deseni ile debi grafik desenlerinin farklı bir karşılaştırması görülmektedir. Bu modelde 1970 - 2014 grafik deseni tersyüz edilip (2014 -1970) 2018-2020 grafik deseninin üstüne oturtulmuş ve pozitif yönlü bir ilişki elde edilmiştir. Bu model entropi deseni ile grafik deseninin ters orantılı ilişkisine farklı bir örnektir.



Görsel 7. Great Salt Lake 1970-2014 ve 2018-2022 debi grafik desenleri arasındaki 2. negatif ilişki

### 5.6. Entropi Grafik Deseni ile Great Salt Lake Tuzluluk Grafik Deseni Arasındaki İlişki

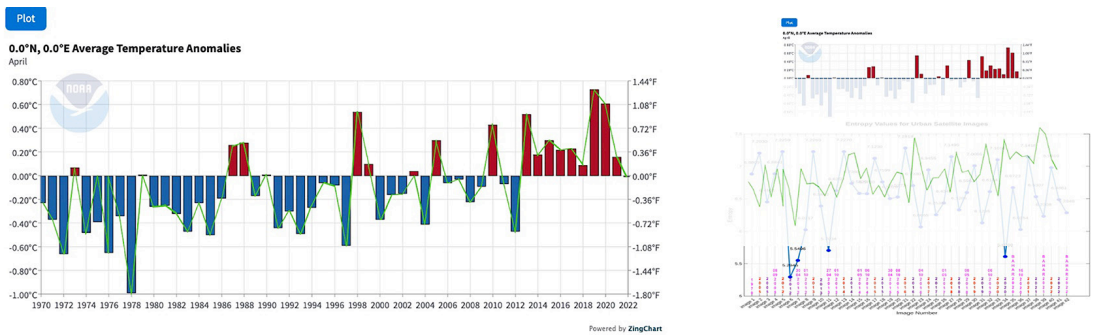
Görsel 8 de entropi grafik deseni ile Kuzey Salt Lake grafik deseninin pozitif yönde oldukları saptanmıştır. Bu tespit entropinin yüksek olduğu yani Spiral Jetty'nin görünür olduğu dönemlerde Kuzey Salt Lake tuzluluk oranının yüksek olduğunun göstergesidir.



Görsel 8. Great Salt Lake tuzluluk oranı grafik deseni ile entropi grafik deseni arasında ki pozitif ilişki

## 5.7. Küresel sıcaklık grafik deseni ile entropi grafik deseni arasındaki ilişki

Dünya 1800'lerin sonlarına göre 1.1 C derece daha sıcaktır. 2011-2020 arası ise kayıtlardaki en sıcak dönemdir. Birleşmiş Milletler 1980'li yılların sonlarından itibaren iklim değişikliğinin yaratmış olduğu sorunları dikkate alarak uluslararası sözleşme hazırlığına başlamış, bu hazırlık 2005'de Kyoto protokolü, 2015'de Paris anlaşması gibi birçok önemli anlaşmayı beraberinde getirmiştir. IPCC'nin hazırladığı raporlara göre iklim değişikliğinin nedeni insan faaliyetleri sonucunda atmosfere sağladığımız sera gazlarıdır (CAN, 2023, s. 120). Bu başlık altında küresel sıcaklık grafik deseni ile entropi grafik deseni arasındaki ilişki saptanmış, küresel sıcaklık anomalileri 1901-2000 yılları ortalamasına göre alınmıştır. Görsel 9 da 1970 - 2022 küresel sıcaklık grafik deseni üzerinde oluşturulan çizgisel grafik deseninin opaklığı ayarlanıp entropi grafik deseni ile üst üste bindirilmiş ve pozitif yönde ilişki saptanmıştır.



Görsel 9. Küresel sıcaklık grafik deseni ile entropi grafik deseni arasındaki pozitif ilişki

## 5.8. Küresel karbon emisyonu grafik deseni ile küresel sıcaklık grafik deseni arasındaki ilişki

Görsel 10 da 1970-2022 yılları ve arası küresel karbon emisyonu grafik deseni ile küresel sıcaklık grafik deseninin yukarı doğru, diyagonal paralel pozitif uyumlu yükselişini görmekteyiz. Bu da Küresel karbon salınımı ile küresel sıcaklığın pozitif yönde (doğru orantılı) ilişkisini gösterir.



Görsel 10. Küresel karbon emisyonu grafik deseni ile küresel sıcaklık grafik deseni arasında ki paralel ilişki

Sonuç olarak; Entropi ile debi deseni arasında negatif, ters orantılı bir ilişki vardır. Bu demek oluyor ki entropi yüksekse debi düşük, entropi düşükse debi yüksektir. Entropinin yüksek ve debinin düşük olması Spiral Jetty'nin görünür olma, tersi ise Spiral Jetty'nin suların altında kalma olasılığını artırır. Entropi değerlerinin ilk görseli 1970 yılında sanatçısı tarafından helikopterden çekilmiş analog Spiral Jetty fotoğrafıdır. Veri analizinde başlangıç koşullarına hassas bağlılık önemlidir. Entropi ile sıcaklık, tuzluluk ve karbon emisyonu grafik desenleri arasında ise pozitif yönde doğru orantılı bir ilişki vardır. Bu da sıcaklık, tuzluluk ve karbon emisyon grafik desenlerinin debi desenleri ile negatif ilişkisini gerektirir. Örneğin debi düşüğe tuzluluk oranının yüksek olması ve Spiral Jetty'nin görünür olması gibi.

## Sonuç

Bu çalışmada "araç" olan "uydu alıcıları" McLuhan'ın önerdiği gibi gerçeği analiz etme işlevi görmüş, 1960'ların çevre sorunlarına eğilen sanatçılarından Robert Smithson'un yeryüzü sanatı "Spiral Jetty" ile kavramsal bağlamda ilişkilendirilmiş, geçmişten günümüze sanat, bilim ve kuramın işleğinde modellenmiştir. Multidisipliner yaklaşımla gündelik rutinlerin sanatsal deneyimle kesişimine "Spiral Jetty" ile bir pencere açılmıştır. McLuhan "araç mesajdır" sözü ile herhangi bir teknoloji zemininin ortaya çıkmasında durum ve teknolojinin rolüne değinir. McLuhan dönemin zeminini kavramak için gösterilenlere değil de onların gösterildiği araçlara dikkat çeker. Örneğin; vitrinlerin içinde ne sergilendiğine değil, vitrinin camına yani bizzat aracın kendisine odaklanmamızı önerir.

McLuhan "Aracın kendisi bizim algımızı, düşünme biçimimizi hatta beynimizin kimyasını değiştiriyorsa" diyerek asıl meselenin baktığımız şey değil bakmamızı sağlayan "araç" olduğunu vurgular.

Dünya 1800'lerin sonlarına göre 1.1 C derece daha sıcaktır. 2011-2020 arası ise kayıtlardaki en sıcak dönemdir. Birleşmiş Milletler 1980'li yılların sonlarından itibaren iklim değişikliğinin yaratmış olduğu sorunları dikkate alarak uluslararası sözleşme hazırlığına başlamış, bu hazırlık 2005'de Kyoto protokolü, 2015'de Paris anlaşması gibi birçok önemli anlaşmayı beraberinde getirmiştir. IPCC'nin hazırlamış olduğu raporlara göre iklim değişikliğinin nedeni insan faaliyetleri sonucunda atmosfere sağladığımız sera gazlarıdır.

Bu çalışmada modellendiği gibi entropi grafik desenleri ile çevresel grafik desenleri üzerinden elimizdeki bölgesel coğrafi bilgilere göre doğal ve insani müdahaleleri göz önüne alarak küresel ısınma ve etkileri üzerine veri analizi yapabiliriz. Geleceğe yönelik tedbirler alabiliriz.

Robert Smithson ve dönem arkadaşlarının 1960'larda araziye çıkmalarının ardından yıllar sonra Spiral Jetty çevresel sanatın ikonik sembolüne dönüşmüştür. Smithson eserini yaratırken günün birinde yok olacağını öngörüyordu. Ancak gölün tuzluluk oranı Spiral Jetty'yi kalıcı bir arazi sanatına dönüştürdü. Tuz, uydu fotoğraflarının kalibrasyon ayarlarında önemli bir unsurdur. 1960'da başlayan Smithson ve dönem arkadaşlarının mücadelesi Spiral Jetty'yi çevresel sanatın ikonuna dönüştürmüştür. Günümüzde Spiral Jetty ve çevresi Utah Üniversitesi'nin doğa bilimleri alanında araştırma alanı olup Dia Foundation ve Holt, Smithson vakfı tarafından koruma altına alınmıştır.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma; Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programında çalıştığım, entropi kavramı ile çevresel sorunları yeryüzü sanatı perspektifinden araştırdığım, doktora tezimden üretilmiştir. Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

Bu yayının olanağını sağlayan Okan Üniversitesi ve tezimin araştırma sürecindeki danışman ve jüri üyelerine teşekkür ederim.

## Kaynakça

Arnheim, R. (1971) Entropy and ART, California University, Berkeley.

Atkins, P. (2013) Evreni Yöneten Dört Yasa (Çev. Eser Bakdur), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

Baxter K.B., Jaimi K.B. (2020), Great Salt Lake Biology A Terminal Lake in Time of Change, Springer Natura Switzerland AG, Cham

Can, F. (2023), Çevre ve İklim Değişikliği 101, Say Yayınları, İstanbul

Gates, B. (2021), İklim Felaketini Nasıl Önleriz: Mevcut Çözümler ve Yapılması Gerekenler, (Çev. Mehmet Gürsel), Doğan Kitap, İstanbul.

Jelly, N. (2023), Yenilenebilir Enerji Kısa Bir Giriş, (Çev. Menekşe Arık), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Loe, H. (2017), The Spiral Jetty Encyclo (Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place), Utah University, Utah

Logan, R.K and Oldenhof-Pruska, I. (2022), A Topology of Mind, Springer, Toronto, ON,

Prigogine, I. and Stengers, I. (1998), Kaostan Düzene, İz Yayıncılık, İstanbul.

Rigel, N. (2005), (Editör), Kadife Karanlık, Su Yayınevi, İstanbul

Smithson, R. (1996), Robert Smithson: The Collected Writings, University of California Press, Ltd., London

Smithson, R. (2005), Robert Smithson: Spiral Jetty , University of California Press, Ltd., London

McLuhan, M. (1964), Understanding Media The Extensions of man, The MIT Press, London and New York

<https://earthexplorer.usgs.gov>

<https://www.diaart.org/collection/spiraljettyaerials>

MATLAB Online, <https://www.mathworks.com/products/matlab-online.html>

<https://www.resizepixel.com/tr/edit>

<https://www.researchgate.net/publication/290500971>

<https://www.statista.com/statistics/276629/global-co2-emissions/>

[https://waterdata.usgs.gov/nwis/uv?site\\_no=10010000&legacy=1](https://waterdata.usgs.gov/nwis/uv?site_no=10010000&legacy=1)

<https://webapps.usgs.gov/gsl/data.html>

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Spiral Jetty helikopterden çekilen fotoğraf 1970

<https://archive.sitrib.com/article.php?id=51970092&itype=CMSID>,

Erişim Tarihi:11/03/2026

Görsel 2: Spiral Jetty'nin içinde dolaşmak.

<https://archive.sitrib.com/article.php?id=51970092&itype=CMSID>

Erişim Tarihi:11/03/2026

Görsel 3: Cınbarcı, A. (2025), Tablo 1 entropi grafik deseni, kişisel arşiv

Görsel 4: Cınbarcı, A. (2025), Grafik deseninde saptanan örüntü, kişisel arşiv

Görsel 5: Cınbarcı, A. (2025), Analiz deseni: 44 yıl (1970-2014) /4 yıl (2018-2022), kişisel arşiv

Görsel 6: Cınbarcı, A. (2025), Great Salt Lake 1970-2014 ve 2018-2022, debi grafik desenleri arasındaki 1. negatif ilişki, kişisel arşiv

Görsel 7: Cınbarcı, A. (2025), Great Salt Lake 1970-2014 ve 2018-2022 debi grafik desenleri, arasındaki 2. negatif ilişki, kişisel arşiv

Görsel 8: Cınbarcı, A. (2025), Great Salt Lake tuzluluk oranı grafik deseni ile entropi grafik deseni arasında ki pozitif ilişki, kişisel arşiv

Görsel 9: Cınbarcı, A. (2025), Küresel sıcaklık grafik deseni ile entropi grafik deseni arasındaki pozitif ilişki, kişisel arşiv

Görsel 10: Cınbarcı, A. (2025), Küresel karbon emisyonu grafik deseni ile küresel sıcaklık grafik deseni arasında ki paralel ilişki, kişisel arşiv

## Tablo Kaynakçası

Tablo 1: Cınbarcı (2025), Spiral Jetty, Rozel Point, Great Salt Lake uydu fotoğraflarının kronolojik Tablosu, kişisel arşiv

## 'YÜZ'E BİR BAKIŞ: BEYAZ DUVAR-KARA DELİK

### A LOOK AT THE FACE: THE WHITE WALL-BLACK HOLE

Emel ÖZCAN ÇETİNER, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanat ve Tasarım, Sanatta Yeterlik Programı, Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-7659-8251  
Rifat ŞAHİNER, Prof. Dr., Sanat Bölümü, Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0003-4328-3939

### ÖZET

Deleuze ve Guattari, gündelik yaşamda durmaksızın maruz kaldığımız somut yüzlerin, beyaz duvar-kara delik olarak isimlendirdikleri bir sistem tarafından üretildiğini ileri sürerler. Bu sistem, imlemliliğin yerleştiği beyaz duvar ve özneleşmenin kara delikleri aracılığıyla işler. Beden, beyaz duvar aracılığıyla kodlanır ve kara deliklere çekilerek özne haline gelir. Yüzü, politik bir alan olarak ele alan düşünürler, onu, bedenin uzantısı olarak kabul ettikleri kafa üzerinde sonradan müdahaleyle oluşturulmuş bir organizasyon olarak tanımlarlar. Kafanın bedenle bağlantısı koptuğunda bir üst-kodlama sistemi olarak çalışan yüz devreye girer, böylelikle bedensel özellikler görünmez kılınır; öncesinde verili halde olmayan, bireyleşmiş özneleşme tarzları üretilir. Buna göre, yerleşik bir temsile dönüşen yüz, bir geleceğe sahip olacaksa bu ancak duvarı delmek, delikten çıkmak, yüzden sıyrılmakla mümkündür.

Bu bağlamda çalışma, Deleuze ve Guattari perspektifinden hareketle, yüzün nasıl üretildiğini ve işleyiş biçimini anlamak ve onu çözmenin hangi koşullarda mümkün olabileceğini düşünmektedir. Teorik araştırma ve sanat üretiminin birlikte yürütüldüğü çalışmada Deleuze ve Guattari'nin kendilerine özgü kavramlarını referans alan işler üretilmekte ve yüzün organizasyonu üzerine yeniden düşünülürken, onu özgürleştirmenin imkânı araştırılmaktadır. Bu çalışma, Deleuze ve Guattari kavramlarının resimsel araçlar kullanılarak uygulanabilirliğine dair katkı sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Beyaz duvar-kara delik, yüzsellik, oluş, organsız beden.

## ABSTRACT

Deleuze and Guattari argue that the concrete faces to which we are constantly exposed in everyday life are produced by a system they call the white wall-black hole. This system operates through the white wall where signification is inscribed and the black holes of subjectification. The body is coded through the white wall and, being drawn into black holes, becomes a subject. Considering the face as a political field, the thinkers define it as an organization formed through a later intervention on the head, which they regard as an extension of the body. When the connection of the head with the body is severed, the face—functioning as a system of overcoding—comes into play; thus bodily features are rendered invisible, and individualized modes of subjectification that were not previously given are produced. Accordingly, if the face, which has turned into a fixed representation, is to have a future, this can only be possible by piercing the wall, getting out of the hole, and escaping from the face.

In this context, the study, drawing on the perspective of Deleuze and Guattari, seeks to understand how the face is produced and how it functions, and to consider under what conditions it may become possible to undo it. In the study, where theoretical research and artistic production are carried out together, works that take Deleuze and Guattari's distinctive concepts as references are produced; while rethinking the organization of the face, the possibility of liberating it is explored. This study offers a contribution regarding the applicability of Deleuze and Guattari's concepts through the use of painterly means.

**Keywords:** White wall-black hole, faciality, becoming, body without organs.

## 1. Giriş

Deleuze ve Guattari, yüzü, konuşan, düşünen ya da hissedilen kişiyi kaplayan bir dış örtü olarak ele almazlar; onlara göre, yüz, imlemliliğin kaydedileceği bir beyaz duvar ve öznenin sabitleneceği bir kara delik aracılığıyla üretilir. Beyaz duvar-kara delik sistemi adını verdikleri bu düzenek halihazırda bir yüz değil ancak onu üretecek olan bir makinedir (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s.180-81). Yüz, bedenin tepe noktasında yer alan kafayı kaplamasına, bedenle bir bütün olmasına rağmen Deleuze ve Guattari, yüzün bedene özgü oyuk-hacim sistemiyle karıştırılmaması gerektiğini söylerler. Onlara göre, yüz, kafanın bedenle ilişkisi kesildiği ve beden tarafından kodlanmadığında; hem kafanın hem bedenin kodsuz kalmasına bağlı olarak Yüz tarafından üst-kodlanması zorunlu hale geldiğinde üretilir (Deleuze ve Guattari, 1980/ 2023, s. 183).

Guattari, gün boyunca bir yüz oluştan diğerine sürekli geçip durduğumuzu ve o anda hâkim olan yüz oluşların bize ait olmak zorunda olmadığını; bir başkasının, “aynı anda bir hayvanın, bir bitkinin, bir nesne takımının, bir aile mekânının, bir kurumun”, yüz oluşu olduğunu söyler (Guattari, 2011/2014, s. 244). Doğumumuzla birlikte maruz kalmaya başladığımız yüzler, nihayetinde, toplumsal sistem tarafından tanınmak ve kabul görmek için bazı seslere sahip çıkıp, yüzlere dönüşmemizi sağlayacak biçimde kendilerine yer bulur. Sistemin önerdiği öznellik kipini benimseyip, ancak toplumun “normal” olarak onayladığı bir yüze sahip olanlar toplumda yer bulurken; çoğunluğa benzemeyen yüzler dışlanır.

Bu noktada, imlemliliğin yerleştiği “beyaz duvar” ve üzerinde yer alan ve kısıvrak yakalayıp kendisine çekerek özneleştirilen, “kara delik”ler devrededir. “Böylece, yüz oluş, çeşitli semiyotik bileşenler düzeyinde var olan mikro-kara deliklerin rezonans merkezi gibi işlev görür; bu haliyle, yeniden kapandığında bir “kişi”yi oluşturan semiyotik bir bütünleştirmeyi tanımlamaktan ve kendini de onunla tanımlamaktan ibaret bir politikası vardır” (Guattari, 2011/2014, s. 242).

Deleuze ve Guattari, beyaz duvara iğneleneceğimizi, kara deliğe tıklacağımızı söylerken; yüzün, toplumun yüz yaratma ihtiyacına yönelik olarak, yüzsellik soyut makinesi aracılığıyla üretildiğini belirtirler (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 194). Bu makine aracılığıyla, anlamlandırmaların yüzeyine sabitlenir ve özneleşmenin deliğine hapsolürüz. Deleuze ve Guattari'ye göre bu tutsaklıktan kurtulup, yeni kaçış çizgileri çizme ihtimali ancak beyaz duvarı bilmek, kara deliği anlamakla ve bu sayede yüzü bir biçimde çözmekle söz konusu olacaktır. Ancak yüzü çözümlenirken insandaki insan-dışılaşma ulaşmak ve yeniden oluşlara girmek, köksaplar yapmak mümkün olacaktır. O halde soracağımız sorular şunlardır: “Kara delikten nasıl çıkılır? Duvar nasıl delinir? Yüz nasıl çözülür?” (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 200)

## 2. Yüzsellik Soyut Makinesinin İşleyişi

Dünyayı peşi sıra imlerin bir geçidi gibi ele alan Deleuze ve Guattari, imin ime gönderdiğini ve bunun sonsuza dek sürdüğünü; henüz ne anlama geldiğini tam olarak bilmesek de imlemeyi aralıksız sürdüren imlerle kuşatılmış olduğumuzu ve imlenenin bilinir olmadan önce verili olduğunu vurgularlar (Lévi-Strauss'dan aktaran Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 125). Bu durum bize bu imlerin hâkim bir anlatım etrafında döndüğünü ve türlü kodlamalara uygun biçimde yaratılan bir sistem olduğunu düşündürür. Birbirleri arasında bir ağ bağlantısıyla hareket eden imler, kendilerini yerleştirdikleri bir alan olan ‘yüz’ üzerinde anlamlandırma rejiminin bir çeşit tanımını sunarlar. Buna göre, Deleuze ve Guattari'nin eleştirdiği ağaç biçimli yapı imlerin belirleyicisi konumundadır.

İmleyen rejiminin, imlerin meydana getirdikleri sonsuz sayıda çemberi düzenleyip, genişletirken; çemberler arasındaki hareket ve hareketsizliğe dair kuralları içerdiklerini söyleyen Deleuze ve Guattari, imlenenin imleyeni yeniden ürettiği bu sistemde imleyenin saf biçimsel artıklığına “yüzsellik” demektedirler (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 126-127). İmlerin sürekli olarak, her yerde imlemeye devam etmesinden hareketle, imleyen rejim daima iş başındadır ve bedeninin artık kodlamalardan azade olduğu an, onu üst-kodlar ve kendi anlamlarını dayatır.

Yüz, artıklıklar kümesini kristalize eder, imleri alır ve yayar, serbest bırakıp tekrar yakalar; yüz, başlı başına bir bedendir; yersizyurtsuzlaşmış imlerin tutunduğu imlemlilik merkezinin bedenidir; yüz imleyen rejiminin ikonudur ve imleyen, kendisine tözünü veren yüzde yerliyuurtlulaşır; yüzselleşir (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 128). Bu bağlamda yüz, bedeninin belirli özelliklerini de alarak anlamın ve özneleşmenin bir organizasyonu sunar. “Yüzsellik bedenlere belirli bir görünüşü dayatma ve ardından özneyi üretmek içselleştirmedir” (Deleuze & Guattari'den aktaran Goodchild, 1996/2005, s. 176.).

Deleuze ve Guattari, yüzün, öncesinde-mevcut bir imleyen ya da özne varsaymaz; onlara göre, toplumsal düzenlemeler yüzsellik soyut makinesini harekete geçirerek beyaz duvar kara delik sistemini devreye sokar ve böylelikle, imlemlilik ve özneleşme semiyotiğinin bu delikli yüzeye yerleştirilmesiyle yüz üretilir (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 195). Bu noktada, bir yandan yüzün kendisini üreten soyut makineyle ilişkisi, diğer yandan yüz yaratma ihtiyacında olan iktidar düzenlemeleriyle ilişkileri olmak üzere iki problemin varlığından söz ederler ve yüzü bir politika olarak ele alırlar (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 195). Toplumsal yapıların ve uygarlıkların, bedensellikleri görmezden gelmeye ve tüm bedenleri yüzle kaplamaya duyduğu ihtiyaç üzerine düşünürler.

“Problem aniden sıçradı, politika: Bu makineyi, işletmeye ihtiyacı olan uygarlıklar, toplumlar hangileriydi, yani bedeni ve bir yüzü olan başı üretecek üstüne kodlayacak olanlar hangileriydi ve hangi amaçla bunu yapıyorlardı? Sevilenin yüzü, şefin yüzü sosyal ve fiziki bedenin yüz haline girmesi... kendi kendine olmaz. İşte en azından üç boyutlu olan bir çokluk: Astronomi, estetik, politika [...] Bu “tıpkı” astronomide varolan kara delikler gibi, bu “tıpkı” resimde varolan beyaz bir “tuval” gibi” (Deleuze ve Parnet, 1996/2016, s. 32).

Yüzle beraber, beden üzerinde gerçekleşen özneleşme süreçlerinde, uygunsuz bulunan bazı özellikler üst-kodlamayla törpülenirken, bazı özellikler parlatılacaktır. “Bir politika, yüz oluşun bazı çizgilerini geri itecek, diğer bazılarının düzenini değiştirecek, arzunun burgaçlanma noktalarını etkisizleştirmek için kendi nakaratlarını, ikonlarını dayatacaktır” (Guattari, 2011/2014, s. 245).

Bu noktada, Deleuze ve Guattari, kafayı bedeninin bir parçası olarak görmelerine karşılık, onun bir yüz olmadığını, hatta bir insan kafasının dahi yüz olma zorunluluğu olmadığını düşünürler; onlara göre, yüzün oluşmasına yarayan, kafanın ve bedeninin kodsuz hale gelmesiyle devreye giren yüzselleştirme işlemi, bedeninin tamamı yüzselleştirilmeden gerçekleşemeyecektir (Deleuze ve Guattari 1980/2023, s.183). Buna göre, yüzsellik makinesinin yaptığı, bedenlere dair yeni bir gerçeklik üretmektir. Bedenin tüm organları yüzselleştirilecektir, bu beden parçalarının bir yüze benzemesi şeklinde bir insan-biçimcilikle olmayacaktır; yüzselleştirmenin işleyişi benzerlikle değil, bir gerçekler düzeniyledir. Bu sebeple, yüzün bir model ya da imge rolü oynamadığı, kodsuz parçaların üst-kodlaması olan bilinçdışı ve makinesel bir olaydır (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 183). Yüzün bir temsil olmanın ötesine geçtiği bu makinesel olay, artık hiyerarşilerin yeni gerçekliğiyle ilişkilenen kuşatıcı bir aygıt olarak işlev görecektir. Yüz aracılığıyla kafanın yüzeyi organize edildiğinde artık bedenselliklerin anlamını yitirdiği, tümüyle yüzden ibaret bir parça kalacaktır elimizde. Bu yüz, ağaç biçimli yapının kodladığı bir alan olarak kapitalist sistemin işleyişine hizmet edecektir.

### 3. Beyaz Duvar-Kara Delik Sistemi

Deleuze, Claire Parnet ile ortaya koyduğu Diyaloglar isimli yazıda, yüzü bir düzenleme olarak ele aldıklarından bahseder: "... beyaz bir duvar üzerindeki kara delikler belirgince bir yüzü, geniş yüzü, beyaz yanaklı ve kara gözlerden oluşan bir yüzü oluşturmaktaydı, daha tam bir yüze benzemiyordu, bu daha çok yüz üretecek olan bir düzenleme veya bir soyut makineydi" (Deleuze ve Parnet, 1996/2016, s. 32).

Deleuze "kara delik sizi kapan ve çıkmanızı önleyenlerdir" der (Deleuze ve Parnet, 1996/2016, s. 32). Hareketimizi durduran, bizi içine çekip hapseden bu kara delikler, üzerimizde uyguladıkları sıkı denetimle bir yandan kaçacak yer bırakmazken diğer yandan içinde bulunduğumuz durumu kendi irademiz zannederek benimsememizi sağlar. Gerçekler düzeni değişir ve kim olduğumuza dair sorgulamalarımız bazı şablonlar içine "gönüllü" olarak yerleşmemizle son bulur. Sorular, bizi önce belirli bir kategoriye yaklaştırır ve nihayetinde uygun görülen özne konumuna yerleştirir. Bedenselliklerin yitirildiği bu noktada norma uygunluk başlar.

Deleuze ve Guattari önceden verili bir özne varsaymazlar; onlar, ağaç biçimli dikey yapının özneyi ürettiğini söylerler. "Ağaçsı yapı belirli bir yerde onunla bütünleşen bireyden önce var olur" (imlemlilik ve özneleşme)" (Rosenstiehl & Petitot'dan aktaran Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 27). Bulunduğu yere kök salan bu yapı, işlettiği kurallar sistemine uygun özneler üretir. Baskın imlemliliklerden bağımsız bir imlemlilik, özneleştirerek-tâbi-kılan kurulu bir düzenden bağımsız özneleşme yoktur" (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 90).

Guattari, ilkel toplumlarda yüz-oluşun pek önemli bir göreve sahip olmadığını söyler; zira bu toplumlarda yüz oluş bedensel faaliyetlerin doğal bir parçasıdır. Yüzden evvel bir bedensellik sentaksı vardır; yüzden sonra ise bir görünmez oluş, bir silinip gidiş ve bedensel özelliklerden utanmaya varış söz konusudur; bedensellik özellikleri artık müsamahayla karşılanan bir kalıntıya dönmüştür (Guattari, 2012/2020, s. 486). Beden, düzenlemeler öncesinde akışlara göre çizgiyi yersizyurtsuzlaştırabilirken, yüzsellik devreye girmesiyle birden yerliyurtlulaşmıştır. Oysa "yüzün gerisinde gölgeli bir karanlık, derin bir boşluk vardır; öznellik silinmiş, dil de beden de zapturapt altına alınmıştır" (Saybaşı, 2018, s. 31).

Deleuze her zaman için hâkim anlatımların beyaz duvarlarına içlenenmiş olduğumuzu ve daima özneselliğimizin deliğine, her şeyden kıymetli olan benliğimizin kara deliğine saplanıp kaldığımızı söyler (Deleuze ve Parnet, 1996/2016, s. 63). Deleuze'ün iğneyle tutturulmuş olduğumuzu söylediği bu beyaz duvar, "bir deliğin sınırlarını belli eden çemberlerin kaydedildiği" (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 196) alandır; burada seçilebilecek tüm roller belirlenmiştir; tüm kuvvetiyle içine çeken kara delikler ise, özneselliğimizi tutsak eden oyuklardır. Deleuze ve Guattari, bu sistemi yüzsellik makinesi olarak adlandırırlar, bu makinenin, beden, muhitin ve nesnelere yüzelleştirilmesi, dünyaların ve ortamların manzaralaştırılması işlemini yürüttüğünü; beden, yersizyurtsuzlaşmasının yüzde yeniden-yerliyurtlulaşma, ortamların ya da bedensel çöküşün de yeni bir manzara kurulması anlamına geldiğini söylerler (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 194). Deleuze, bize kimliğimizi veren, kendimizi bize tanıtan nesnel belirlenimlerin yazdığı duvarı; kendi bilincimizle, duygularımızla, ihtiraslarımızla kendimizi yerleştirdiğimiz deliklerden oluşan sistemin bir ürünü olan 'yüz'ü toplumların ihtiyacına yönelik, sosyal bir üretim olarak tanımlar (Deleuze ve Parnet, 1996/2016, s. 63). Sistem devamlı yeni yüzler üreterek belirlediği özneleşme tarzlarıyla benzerlikler kurar.

“...bedenler üzerinde duruş üzerinde vb. etkili olan her şey yüz üzerinde yeniden odaklanmıştır: Yüz oluşun bütün çizgileri de her anlamlandırma üretiminin kökeni olan kara deliğe yeniden odaklanmıştır. Böylece normal manzara oluş, normal yüz oluş bütün dünyaya bulaşırken, kendisi de boş bir anlamlandırmanın hâkimiyetine girer; bu kendinde bir anlamlandırma, hiçbir ifade maddesinin kaçamayacağı genel bir ifade tözüdür” (Guattari, 2011/2014, s. 253).

Yüz, dünyayla aramızdaki ilişkide farklı düşünmemize ve hissetmemize neden olacak biçimde dünyayı yeniden şekillendirir; Deleuze'e göre, yüzle girdiğimiz karşılaşmalarda dünyaya bakışımızı ve eylemlerimizi koordine etmenin, yüzün temsil etme meselesiyle değil, neler yaptığımızla ilgisi vardır ve yüz, dünyaya yeniden yaklaşmamızı sağlar (Rushton, 2002, s. 234).

#### 4. Yüzü Çözmek

Deleuze ve Guattari, yüzün yıkılması, çözülmesi karşılığında büyük bir geleceği olduğunu söylerler (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 184). Onlara göre, yüzün hâkimiyetinden çıkmak, bedenin organizasyonundan kurtulmakla, moleküler oluşlara girmekle, belki yeni kaçış çizgileri çizen bir göçebe olmakla mümkündür. Bu noktada, kendisine koyulan sınırları tanımayan, çizgiyi yersizyurtsuzlaştıran göçebelere, norm dışında kalan organsız bedene güvenmek gerekecektir. Organların sıkışmış organizasyonundan kurtulup, bedenleri yeniden düzenleyerek yüzsellik soyut makinesinin işleyişini bozmak, beyaz duvar-kara delik sistemini devre dışı bırakmayı mümkün kılacaktır.

Kapitalist sistem, her biri birer makine gibi ele alınan kişiler ve şeyler arasındaki ilişkilerin yatay, köksapsı biçimdeki hareketini engeller ve onları dikey yapılı ağaca göre düzenler. Oysa Deleuze ve Guattari için kök salıp hâkimiyet kuran ağaçlar yerine, her zaman yeni olasılıkları barındıran, sayısız özgür bağlantı imkânına sahip köksaplar önem taşır. Hayatın unsurlarını birbirine bağlayan arzu makinelerinin işleyişiyle sağlanan bu ilişkilerin müdahale görmesi, yalnızca arzunun kesintiye uğraması değil, aynı zamanda üretimin de engellenmesi anlamına gelir.

Deleuze, Guattari ile, arzunun ancak “üretim” kategorisinden hareketle anlaşılabilceği fikrinden yola çıktıklarını; üretimi arzuya dâhil etmek gerektiğini ve arzunun yalnızca ürettiğini söyler (Deleuze, 2003/2009, s. 363). Ancak girdiği yüzelleştirilme süreciyle birlikte ortaya çıkan özne için arzu akışları kesintiye uğrar. Oysa “arzu mevcut olduğunda, toplumun bağlantılarını ve toplumsal ilişkilerini değiştiren, tüm sabit sınırları ihlal eden bir süreç olarak var olur” (Goodchild, 1996/2005, s. 127). Bir yüzün üst-kodlanması ise sınırları çizilmiş toplumsal normların bedeni bir zırh gibi sarmasını ifade eder.

Deleuze ve Guattari'ye göre, yüzün varlığı, oluşları devre dışı bırakırken, yüzden kurtulmak hareketi geri getirecek, akışlara alan açacaktır. Tekrar bağlantıya geçen beden, ağaç gibi köklenmek yerine tekrar köksap ilişkisine girebilecek imkânı yakalayacaktır. Böylelikle, “... yüzsellikten serbest kalan her hat manzarasallıktan, resimsellikten, müziksellikten serbest kalan bir hatla köksap oluşturur” (Deleuze ve Guattari, 1980/ 2023, s. 204).

Yüzü çözmenin öneminden bahsettiğimiz bu noktada, iki şeyin birbirine dönüşmeden, kendine has karakteriyle varoluşunu anlatan “oluş” kavramı bizim için önemli bir noktada durmaktadır. “Kişinin halihazırda sahip olduğu biçimlerden, olageldiği öznenen, sahip olduğu organlardan, yerine getirdiği işlevlerden başlayan oluş, kişinin hareket ve dinlenme, sürat ve yavaşlık ilişkileri kurduğu, olma halinde olduğu ve sayesinde var olduğu şeye en yakın parçacıkları çekip çıkarmaktır” (Deleuze'den aktaran Braidotti, 2011/2017, s.334).

Yüzle olan mücadele, yüzsellik hatları, yüz tarafından yutulmaya ve bedensel özellikler toplumsal normlara göre düzenlenmeye devam ettikçe sürecektir. Deleuze ve Guattari bu noktada, yüzü çözme meselesine temkinli yaklaşmaktadırlar, burada meselenin asla bir şeye geri dönmek olmadığını söylerler: “İlkelerin imleyen-öncesi ve öznellik-öncesi semiyotiklerine “geri dönmek” söz konusu değildir”; onlara göre, asla yeniden ilkel bir kafa ve beden, ruhsal, insani ve yüzü olmayan bir kafa yapamayız; bu, fotoğraf çekmek ya da duvardan sıçramaya benzer ve kendi kendimizi her seferinde yeniden-yerliyurtlulaşmış halde buluruz” (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 202).

#### 4.1 Bedenin Potansiyeli

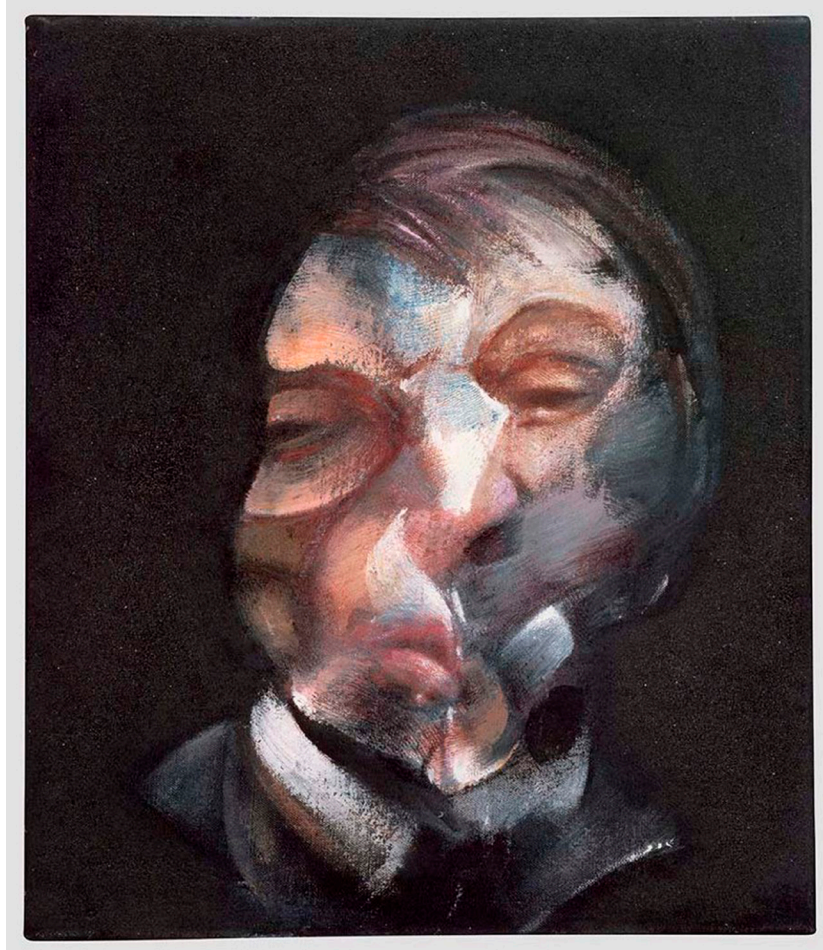
Bizi tanımlanabilir özneler haline getiren ve bedensel özellikleri ortadan kaldıran yüz yaratma sisteminde, yüzsellik makinesinin her işleyişi benzerlikleri arttırmakta, bedenlerin özgün ve bağımsız ilişkiler kurma kapasitesini engellemektedir. Deleuze’ün Spinoza’dan ödünç aldığı “bir beden nelere muktedirdir?” (Deleuze, 2000, s. 188) sorusu da burada devreye girmektedir. Deleuze, bedeni Spinozacı bir yaklaşımla, bir coğrafya olarak ele alır. Bir bedenin herhangi bir şey olabildiği noktada -bir hayvan, sessel bir gövde, ruh ya da bir fikir, bir dilbilimsel kurallar dizgesi, toplumsal bir gövde- bileşerek onu oluşturan parçacıklar arasındaki hız ve yavaşlık, devinim ve dinginlik ilişkilerinin toplamı olan boylam ve bedeni her an dolduran duyguların toplamının yeğleşmiş halleri olan enlemler üzerinden ele alır (Deleuze, 1981/2019, s. 126). İnsanlarda katı çizgileri, esnek çizgileri, kaçış çizgileriyle bütün bir coğrafya mevcuttur (Deleuze ve Parnet, 1996/2016, s. 24). Beyaz duvar- kara delik, bedenin coğrafi özelliklerini hiçe sayıp, onu tek bir noktaya sabitleyerek, enlem ve boylamlar boyunca hareket etmesine, bütün bir coğrafyayı kat etmesine engel olur.

Bu noktada, bedenin neler yapmaya muktedir olduğunu araştırmak bedenin kapasitesini denemek gibidir, kapasiteyi denemeye çabalamak ama aynı zamanda bu kapasiteyi oluşturmak, deneylerken muktedir olmaktır (Deleuze, 2000, s. 77). Organsız beden de kendi bedeninin neler yapabileceğini bilmemekle beraber, kendi enlem ve boylamları boyunca yol kat eder ve deneyler. Deleuze ve Guattari, organsız beden kavramını Artaud’dan almışlardır. “Eksiksiz organsız beden (Le corps plein sans organs), üretken-olmayan, kısır, sebepsiz, tüketilemezdir. Antonin Artaud keşfetti onu, bir biçime ve figüre sahip olmadığı yerde” (Deleuze ve Guattari, 1973/2020, s. 22).

Organsız bedenin, organların karşısında olmadığını, onun mücadelesinin organların organizma adı verilen organizasyonu olduğunu söyleyen Deleuze ve Guattari’ye göre: “Beden bedendir. Tek başınadır. Organlara gereksinimi yoktur onun. Beden asla bir organizma değildir. Organizmalar bedenin düşmanıdır” (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 172). Hapsolmuş organlar, kara deliğe çekilmiş öznesellikler gibi ele alındığında ancak verili biçimden kurtulmakla, bedenden bahsedile hale gelebiliriz. “Organsız beden, beden olarak var olma ve bedenlerin oluşumunu, dışa, ruha, biçime, organizmanın bütünlüğüne bağlı bir ilkeyle bağlantı kurmaksızın düşünmeyi sağlar” (Sauvagnargues, 2006/2010, s. 69).

Bedene odaklandığımız noktada tekrar söylemeliyiz ki, “beden yalnızca bedendir”; kafaların yüz olma zorunluluğu yoktur, onlar bedene aittir ve bedeni ele alırken, yüzün kafadan ve dolayısıyla bedenden ayrıldığını unutmamamız gerekir: “...yüz başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur” (Deleuze, 1981/2020a, s. 27). Bedenin savruk haldeki, tanımlanmamış parçalarının yeniden üst-kodlanmasıyla kafayı örten bir düzenleme olarak devreye girer. Yüzün bedene has oyuk-hacimlerle karıştırılmamasını isteyen Deleuze ve Guattari, onu bir yüzey olarak ele alırlar ve uzun, üçgen yahut kare yüzlerin, belli bir hacmi sardıklarında, artık oyuklara dönüşmüş delikleri sınırlandırdıklarında dahi bir harita olmaktan kurtulmadığını söylerler (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 183).

Bu noktada, Deleuze'ün ressam Francis Bacon hakkında bir kitap yazmasına sebep olan ilgisini, Bacon'ın, yüzün biçimlerden bağımsız sahip olduğu harita işlevine, yüzü ortadan kaldırarak yaklaşmasına dayandırabiliriz. Ona göre, Bacon'ın yaptığı: "yüzü silip atmak, yüzün altında saklı olan başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak"tır (Deleuze, 1981/2020a, 27). Bacon'ın tablolarında yüz dağılarak kendisinden uzak bir bölgeye geçmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Francis Bacon, Otoportre, 35.5 x 30.5 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1971.

O'Sullivan'ın, Bacon'un 'kafa'larına, yüzden ve yüzsellikten kaçış çizgileri olarak yaptığı göndermede söylediği gibi, bunlar bir tür ilkel ön-yüzsellığe geri dönüş değil, yüzün kendi alanından bir kaçıştır (O'Sullivan, 2009, s. 253). Bacon'ın portreleri, yüzü çözenin, bir sanat yapıtı üzerinden nasıl okunacağına dair somut bir örnektir. Deleuze'e göre, Bacon'ın figürleri tam olarak organsız bedendir (organizmayı bedeninin yararına, yüzü başın yararına bozmak); Bacon, bedeninin yoğunlaştırılmış olgusunu resmeder ve onun resimlerinde insan surati henüz yüzünü bulamamıştır (Deleuze, 1981/2020a, s. 46). Yüzün içinden çıkarak yeni hatlar icat etmiştir.

"Yalnızca yüzün içindeyken, onun kara deliğinin derinliklerinde ve beyaz duvarının üstünde yüzsellik hatlarını tıpkı kuşlar gibi serbest bırakabileceğiz; ilkel bir kafaya geri dönmek için değil, bu hatların, kendileri de manzaradan özgürleşmiş manzarasallık hatlarına, kendileri de kendi ile ilgili kodlarından özgürleşmiş resimsellik, müziksellik hatlarına bağlandığı birleşimleri icat edebilmek için" (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 203).

'Yüz'den sıyrılmak, bir noktada yeni kaçış çizgileri çizmeye yarayacak yaratıcı potansiyelle karşılaşmak demektir. Deleuze ve Guattari'nin sanat üzerine yoğun biçimde düşünen felsefeciler oluşu, yaratıcılığın merkezde olduğu sanatsal faaliyetlerin bu düşünce paralelinde değerlendirilmesini de beraberinde getirecektir. Deleuze yaratma işinde kendi benliğini kaybetmek lazım geldiğini söyler, kendi yüzünü kaybetmek; ona göre, bunun için kaybolmak gerekir, meçhul oluş gerekir (Deleuze ve Parnet, 1996/2016, s. 62).

#### 4.2 Yüzü Çözmeye Dair Resimsel Denemeler

Deleuze, "sanat direnendir: Ölüme, köleliğe, alçaklığa ve utanca direnir" der (Deleuze, 1990/2020b, s. 179). Sanatın direnme hali, söz konusu 'yüz' olduğunda da geçerlidir. Deleuze ve Guattari'nin kara delikleri hapsoluş üzerinden betimlemesinden hareketle, bu tutsaklığa direnmek de sanatta söz konusudur. Dayanak noktası olarak belirlediğimiz teori bağlamında resimsel araçlar vasıtasıyla yüzü çözmeye yönelmek mümkün görünmektedir. Yüzü çözmek, kafanın ve dolayısıyla bedenün unsurlarıyla birlikte direnç göstermektir. "Yüzün ötesinde ve yüzün altında bir gülümsemenin direktmesi. Ağızda kalan bir çığlığın direktmesi, organizmada kalan bir bedenün direktmesi, nitelenen organlarda kalan geçiş organlarının direktmesi" (Deleuze, 1981/2020a, s. 50).

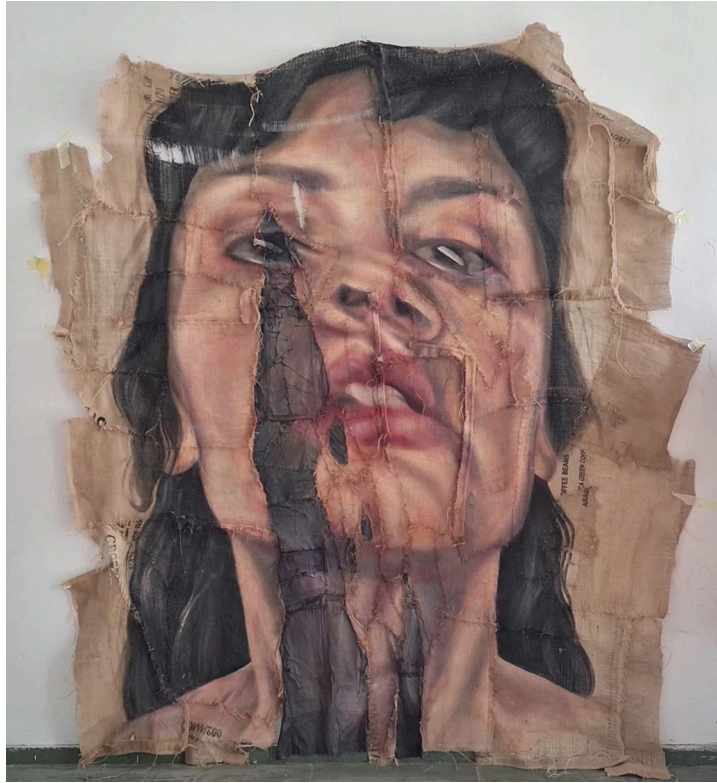


Görsel 2. Emel Özcan, İsimli, 240x270 cm, jüt kumaş üzerine akrilik boy, 2025.

Görsel 2 ve Görsel 3’de görülen ve birer otoportre olan çalışmalarda yüz, alışık olduğumuz anlamda ‘beyaz duvar’a yerleştirilmemiştir; parçalanmış ve tekrar birleştirilmiş bir zemin kurgulanmıştır. Beyaz duvarın yerini yamalarla dolu, kimi zaman sökülmüş haldeki jüt iplikten dokunmuş çuval bezleri almıştır. Bir harita gibi şekillenen zeminle beraber, portreler için kendilerini beyaz yüzeye sabitlenmiş hissetmelerine engel olacak bir yüzey yaratılmıştır. Heterojen bir yüzey üzerine yerleşen portreler için ne buldukları zemin ne de kendilerine ait sandıkları yüzün unsurları sabittir.

Dikişlerin bir arada tuttuğu parçalar, ipliklerin bilinçli ya da rastlantısal biçimde sökülmesiyle dağılma tehlikesi barındırır. Yamalarla tutturulan parçalar hem malzemesel düzeyde bir katmanlaşmaya hem de imgesel anlamda ‘yüz’ün katmanlaşmasına destek olur. Parçalanmışlık resim alanına da, o alana yerleşen yüze de yayılır. Bu noktada, parçaların dağılıp tekrar bir araya gelmesi bir yandan organsız bedeni düşündürürken, diğer yandan dönüşüm ve yeni bağlantıları sağlayacak hatlar aracılığıyla haritalar çizmeyi akla getirir.

Bu bağlamda, kendisine hareket noktası olarak ‘beyaz duvar-kara delik’ düşüncesini referans alan ve yüzü sökmeyi hedefleyen bu çalışmalarda, Deleuze ve Guattari’nin temel düşünce mantığı olan köksap ilişkisi üzerinden bir kurgu yapılmıştır. “Köksap, ağaçlardan veya köklerinden farklı olarak, herhangi bir noktayı başka herhangi bir noktaya bağlar ve hatlarının her biri aynı doğadan hatlara göndermek zorunda değildir, çok farklı im rejimlerini hatta im-dışı durumları oyuna sokar” (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s. 31). Bu durumda, bir asamblaj ilişkisi köksap bağlantısıyla gerçekleşir. Bahsi geçen çalışmalarda çok sayıda jüt iplikten dokunmuş parçanın bir araya gelmesiyle oluşturulan zemin, yer yer farklı yapısal özelliklere sahip kumaşların da devreye girmesiyle birbirine tutturulmuştur; bu düzenleme, bahsedilen asamblaj ilişkisine uygun olarak düşünülmüştür.



Görsel 3. Emel Özcan, İsimsiz, 245x275 cm, jüt kumaş üzerine akrilik boya, 2025.

“Yazın, köksap yapın, yersizyurtsuzlaşmayla kendi yeryurdunuzu genişletin” (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s.22) diyen Deleuze ve Guattari’den hareketle üretilen çalışmalar, bu öneri bağlamında gerek kesilip biçilen ve yeniden bir araya getirilen parçalarla, gerekse bu parçaların üzerine yerleşen portreler ile kendi yeryurdunu genişletmeye çalışan bir harita olarak düşünülebilir. Birleşen parçalar, deri-jüt/ tül-jüt gibi, birbirine zıt karakterleriyle, kendilerine en uzak köke tutunmuş ve onunla bağlantı kurmuştur. Malzemeler bize önerilen “bir olgu durumunu yeniden betimlemek” (Deleuze ve Guattari, 1980/2023, s.22) için bir aradadır.

Portreler, yüzü oluşturan parçaların dikilerek bir araya gelmesine karşılık, dikişlerin sökülmesiyle dağılacak konumdadır. Yüzler iki hareketin arasında kalmış, ya başka bir anın peşinden gidecek ya da onu donduracak netlikten kaçıyor gibidir. Bir duygunun öncesine, henüz tanımlanamayan bir ana eşlik edilmektedir. Portrelerde hız ve yavaşlık, hareket ve durağanlık ve yeğînleşmiş kuvvetlerin halleri; sahip olduğu kaçış çizgileri ve ilişkileri araştırılmaktadır. Bu anda, yüzler yalnızca geçici olarak buldukları yere yerleşmiştir. Bu sebeple, bazı noktalarda zeminin yüzle birlikte dağılması, onu, bulunduğu yerden kurtaracak olan hamlelerden biri gibi ele alınmalıdır. Yüzü, hem kendi mevcut hareketiyle hem de malzemenin onu bulunduğu yerden kurtarma çabasıyla birlikte düşündüğümüzde, Deleuze ve Guattari düşüncesinde olduğu gibi, kafanın ve bedenin yüz haline gelmesi sürecinden önce, bedenin kodsuz kalan parçalarının sahip olduğu yersizyurtsuzlaşma becerisini yeniden kazanmak için de bir adım olarak düşünülmelidir. Portrelerin yarattığı çeper, yerleştikleri yüzeyi de yeniden tanımlar. Düzensizce ilerleyen bu yığinsal öbek kendi içsel gerilimini ve ayrık yapılanışını mekânda da duyurur. Bu parçalar, yeni bir mekânsallık önerirken zamanı da kendi iç işleyişinin bir uzantısı haline getirir. Bir mekân-zaman bileşkesi yaratırlar. Hızlanma ve yavaşlamalarıyla, gevşemeleri ve sıklaşmalarıyla, kimi zaman birbiri üzerine istiflenmeleriyle kendilerine özgü bir yapı oluştururlar. Yüzsellik hatlarını serbest bırakmak amacıyla olan portrelerin bedenleri, sistemde bir kırılma yaratarak kendi coğrafyasında dolaşır, ilişkilere girer. Bedenin nelere muktedir olduğunu bilemesek de, bu sorunun peşinden giderek deneyimlemeye muktedir olmayı hedefler.

Geldiğimiz noktada, kat kat dikilmiş, yamalı görünüşleriyle algılanan portreler, bize ‘organsız beden’ kavramını yeniden düşündürür. Bir biçimde organizasyonu bozulmuş, parçalara ayrılmış ve sonra tekrar bir araya getirilmiş gibi görünen bu yüzler, bedeni baştan sona yeni bir kurgu gibi düzenleme fikrini akla getirir. Böylece beden tüm potansiyeliyle yeniden bir mevcudiyet kazanırken her bir parça kendi istikrarsızlığının enerjisiyle yeni ilişkileri açığa çıkaracaktır. Birleşen parçalarla oluşan bu yüz, hiçbir zaman eski, hasarsız haline dönemeyecektir ancak kendi makinesini yeniden inşa edebilecektir.

Yüzün organizasyonundaki bozulmanın destekçisi olan resim alanı da birbirine benzemeyen asimetrik kenarları ve çerçeveye sınırlandırılmaya imkân vermeyen haliyle varlık gösterirken, bir nevi kendi organsız bedeniyle resme destek olur ve yeni ilişkiler başlatır. Zaman zaman jütlerin arasına ayrık kumaşların dâhil olduğu denemelerde, örneğin Görsel 2’de görülen siyah tül parça, jütün kaba, kalın ve dayanıklı haline karşıt olarak, ince, kırılkan, geçirgen bir yüzey sunar. Tül, yumuşaklığıyla ana malzeme olan jütün sertliğini vurgulayarak, yatıştırıcı bir atmosfer yaratmak yerine rahatsız edici bir alan oluşturur. Bu durum, hem gerilimi arttıran hem de tülün siyah renkli oluşuyla portrenin öne çıkmasını sağlayan bir unsur olmuştur. Siyah tülün, küçük ancak riskli bir alan olarak, beklenmedik bir kaçış hattı oluşturduğunu söylemek de mümkündür.

Jütle başlayan, ardından tülün eklendiği çalışmalara, sonradan, ilk bakışta yumuşak ve pürüzsüz bir görünüm vaadi taşımayan suni deri parçaları dâhil edilmiş; bu parçaların kullanılmış, dökülmeye

yüz tutmuş ancak yine de bir arada duran halinden faydalanılmıştır (Görsel 3). Başlangıçta sağlam şekilde varlık gösteren parçalar, zeminin oluşmaya başladığı aşamada, henüz dikim esnasında çatlaklarının artması ve sonrasında resmin üretim sürecinde fırça darbelerine bağlı olarak dökülmenin devreye girmesiyle yeni bir kapı aralamıştır. Ana malzeme olan jütte gerçek bir zıtlık barındıran yumuşak haline veda ederek, jütteki yara/yama mantığına bir biçimde uyum sağlayarak, kabuklar halinde dökülüp, değişmeye başlamıştır.

Çalışma (Görsel 3), üretim dışında, taşıma ve yerleştirme işleri sırasında da deri bölümlerinden bazı kayıplar vermiş; pul pul olmuş boyalı deri yüzeyler atölyeden çıktığı ve atölyeye geri döndüğü zaman dilimi arasında değişikliğe uğramıştır (Görsel 4). Bu, çalışmanın kendi bağımsız dönüşümünü destekleyen bir unsur olarak değer taşır. Deri parçalarının malzemeye yönelik biçimlendirme girişimini kendi itirazıyla dönüşüme uğrattığı görülür. Bu noktada, bu parçanın resme katkısının sonraki üretimler için yeni bir alan açtığını da belirtmek gerekir. Portrelerin sabitlenmekten kaçma çabasına eşlik eden ve kontrol altında tutmanın mümkün olmadığı yeni parça, artık biçimlendirmelerin ötesine geçip, sürekli çözülerek ve bir biçimde kayıplar vererek kendi direnişini oluşturur. Bu noktada, birbirine karşıt özellikler barındıran bu yüzeyin, hem sözünü ettiğimiz yeni bağlantıları kurarak bir etki yarattığı hem de kendi bağımsız tavrını ortaya koyarak yüzün bazı bölümlerinin dağılarak algılanamaz-oluşuna destek olduğu söylenebilir.



**Görsel 4.** Görsel 3'te yer alan portrenin deri yüzeyindeki dökülmelerin farklı zamanlardaki durumunu gösteren karşılaştırmalı bir kesit.

Sonuç olarak, çalışmalarda görülen yüzler birer otoportre olmasına rağmen, portre ve otoportre kavramlarını tekrar gözden geçirdiğimizde aslında Deleuze-Guattariyen bağlamda ele aldığımız 'yüz'ü ve temsil ettiklerini yeni baştan düşünmemizi gerektirmektedir. Bu bağlamda: Yüz, öznenin doğrudan yapılaştırdığı özerk bir temsilden (otoportre) öte; sosyal kodların ve normatif yapıların bir araya gelerek oluşturduğu bir kesişim yüzeyidir. Bu açıdan irdelendiğinde yüz, bir başına salt bir öznellik göstergesi olmaktan ziyade anonim bir işleve bürünmüştür.

Bu portrelerle amaç beyaz duvar- kara delik sisteminin ürettiği yüzü bilmek, tüm anlamlandırmaları inkâr etmek, özneleştirilmenin oyuğundan çıkmaya çalışmaktır. Kafaya geri dönmek için değil ama Deleuze ve Guattari'nin söylemine uygun biçimde, yüzsellikten serbest kalan hatların "resimsellikten, müziksellikten serbest kalan bir hatla" köksap oluşturması için.

#### 4. Sonuç

Deleuze ve Guattari'ye göre, 'yüz', yüzselik soyut makinesinin bir üretimidir. Yüzsellik "beyaz duvar-kara delik" aracılığıyla bizleri sürekli dönüp duran anlamlarla kuşatan ve bedenselliği geride bırakacak biçimde sabitleyen bir sistemdir. Buna göre, beyaz duvar üzerinde donakalan yüz, bedenlerin çoksesliliğini ve akışlarla süreksizleşme ihtimalini de kaybetmektedir.

Yüzden kurtulmak ise, beyaz duvar-kara delik sistemini anlamak ve ona karşı direnmekle mümkündür. Hayatın türlü karşılaşmalar ve oluşlarla aktığını düşünen Deleuze ve Guattari için oluşa tekrar geçmeyi ve çizgiyi dönüştürmeyi sağlamak, bir organizmayı bozmaya, bir 'yüz'ü çözmeye bağlıdır. Onlara göre, ancak yüzün yarattığı hapishaneden çıkabilirsek beden koordinatlarına tekrar ulaşmamız söz konusu olur. Beden, yüzün yarattığı üst-kodlanmış parçalarının yersizyurtsuzlaştırılması sayesinde özgürleşerek, tekrar oluşlara girebilir ve akışların sabitlenmesine karşı koyacağı bir sonraki yersizyurtsuzlaşmaya dek kendi yeryurdunu yaratır. Bu, kendimizden birer organsız beden yapma düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Organsız beden, organlarının işlevselliğinden kurtulmuştur; üretmek için organlarından ziyade, bağlantı kurma potansiyelini kullanarak, yeni bir tarzda üretmeye devam etmektedir. Organsız beden girdiği ilişkiler, yerleşik anlamların dağılmasına; öznesellik yerine bedenselliğin yeniden konuşulmasına imkân tanır.

Deleuze ve Guattari'nin 'yüz'e bakışını referans alarak üretilen portrelerde de tıpkı organsız bedende olduğu gibi, yeni bağlantılar aracılığıyla yüzü çoğaltmak, tüm canlılığı ve potansiyeliyle yeni ilişki ve etkileşim biçimleri olarak onu bir çokluklar alanı olarak yeniden üretmek amaçlanmıştır. Bu çokluk, bir "oluş" ve "akış" ilişkisi içinde yeniden canlanmaların yüzeyidir. Planların ve yüzün ufkunun kırıldığı bir süreksizlikler alanıdır.

Kullanılan malzemelerin yapısı, portrelerin hem fiziki anlamda sökülüp dağılmaya uygun hem de bir imge olarak deforme hali, yüzün organizasyonunu dağıtmaya yönelik ilişkisel süreçleri beraberinde getirmiş ve deneysel bir alan oluşturmuştur. Bir yarayı andıran, delik deşik haliyle, bünyesindeki kayıplarla kendini duvardan sıyırmaya çalışan bu yüzler, onlar için üretilen anlamı da tersyüz etmektedir. Bir beden gibi cisimleşen bu yüzler, eklemli doğalarıyla özneliğin kuruluşunu düşündürürler, yırtık/eksikli yüzeylerinden sızdırırlar. Kendi anlam uçurumlarına savrulurlar. Temsili boşa çıkarır, aşındırırlar. Deleuze ve Guattari'nin yüzle ancak yüzün içinden savaşılabileceğimizi söylemesi gibi, bu yüzler de tüm hasarlarıyla birlikte kendini sökmeye çalışmaktadır. Birbirlerine eklemelenen parçalar, hem bir araya gelişlerinin rastlantısallık temeliyle hem de birbirinden kopuş ihtimalleriyle dirimsel ilişkililiğini korumaktadırlar. Yüz bir olasılıklar alanı, yeni mevcudiyetlerin ve ilişkilenenlerin mümkün yüzeyi ve temsil ilişkilerinin merkezkaç kuvveti olarak parçalı, akışkan ve çok yönlü bir varoluş biçimi olarak imlenebilir.

#### 4. Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Prof. Dr. Rifat Şahiner danışmanlığında yürütülmekte olan "Beyaz Duvar-Kara Delik: Yüzsellik Üzerine Deleuze-Guattariyen Bir Yaklaşım" isimli tezden üretilmiştir.

## Kaynakça

- Braidotti, R. (2017). Göçebe Özneler Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı, (Çev. Öznür Karakaş), 1. Basım. Kolektif Kitap
- Deleuze, G (2000). Spinoza Üzerine On Bir Der, (Çev. Ulus Baker), 1. Basım. Öteki Yayınevi
- Deleuze, G. (2009). İssız Ada ve Diğer Metinler, (Haz. David Lapoujad), (Çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer), 1. Basım. Bağlam Yayıncılık
- Deleuze, G. (2019). Spinoza Pratik Felsefe, (Çev. Alber Nahum), 3. Basım. Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. (2020a). Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği, (Çev. Can Batukan, Ece Erbay Nahum), 2. Baskı. Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. (2020b). Müzakereler, (Çev. İnci Uysal). 3. Basım. Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. Guattari, F. (2020). Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni1, (Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp), 4. Basım, Bilim ve Sosyalizm Yayınları
- Deleuze, G. Guattari, F. (2023). Bin Yayla Kapitalizm ve Şizofreni 2, (Çev. Emre Sünter), 1. Basım. Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. Parnet, C. (2016). Diyaloglar, (Çev. Ali Akay), 1. Basım. Bağlam Yayıncılık
- Goodchild, P. (2005). Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş, (Çev. Rahmi Öğdül), 1. Basım. Ayrıntı Yayınları
- Guattari, F. (2014). Kaçış Çizgileri, (Çev. Işık Ergüden), 1. Basım. Otonom Yayıncılık
- Guattari, F. (2020). Moleküler Devrim, (Çev. Işık Ergüden), 1. Basım. Otonom Yayıncılık
- O'Sullivan, S. (2009). From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice. *Deleuze and Guattari Studies*, 3(2), 247-258.
- Rushton, R. (2002). What Can a Face Do?: On Deleuze and Faces, *Cultural Critique*, No. 51 (Spring), 219-237.
- Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat, (Çev. Nurten Sarıca), 1. Basım. De Ki Basım Yayım
- Saybaşılı, N. (2018). Bir beyaz duvar, bir kara delik: (Oto)portre ve yüzün politikası. *Sanat Dünyamız*, (164), 26-41.

## Görsel Kaynakça

Görsel 1: Francis Bacon: Body Language. <https://www.mfah.org/blogs/inside-mfah/francis-bacon-body-language> [05.03.2025].

Görsel 2: Emel Özcan, İsimli, 240x270 cm, jüt kumaş üzerine akrilik boya, 2025. (Kişisel Arşiv)

Görsel 3: Emel Özcan, İsimli, 245x275 cm, jüt kumaş üzerine akrilik boya, 2025. (Kişisel Arşiv)

Görsel 4: Görsel 3'ten bir detay.

## TEKRARIN RİTÜELE DÖNÜŞÜMÜ: ÇAĞDAŞ SANAT VE TASARIM ÜRETİMİNDE PERFORMATİF SÜREKLİLİĞİN HATIRLANMASI

*THE TRANSFORMATION OF REPETITION INTO RITUAL: REMEMBERING PERFORMATIVE CONTINUITY IN CONTEMPORARY ART AND DESIGN PRODUCTION*

Gayem Doğan, Doktor Öğretim Üyesi, İç Mimarlık Bölümü, Doğu Üniversitesi, 0000-0002-2965-0221

### ÖZET

Çağdaş tasarım üretiminde, dijitalleşme, standardizasyon ve hızlanma ile şekillenen süreçler, tekrarlama, ritim ve bedensellik yoluyla kurulan fiziksel ve zamansal ilişkileri zayıflatma eğilimindedir. Sanatsal pratiğin belirli alanlarında ise bu ilişkiler üretim içinde yeniden önem kazanmaktadır. Tasarım genellikle bir dizi soyut süreç ve şematik yöntem olarak kavramsallaştırılırken, bedensel ve zamansal süreklilik göz ardı edilebilir. Bu çalışma, sanat ve tasarım üretiminde tekrarlanan pratiklerin ve ritüel yoluyla kurulan performatif sürekliliğin, yaratıcı eylemin dinamiklerini nasıl yapılandırdığını yeniden düşündürmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, Kapalıçarşı'daki altın işleme atölyelerinde yürütülen saha gözlemi ve fotografik kayıtlar üzerinden, tekrar eden el hareketlerine, aletlerle kurulan bedensel ilişkilere ve atölye mekânında oluşan gündelik ritme odaklanmaktadır. Atölye alanında gözlemlenen eylemsel tekrarlar mekanik ya da otomatik rutinler olarak değil; zaman içinde yoğunlaşarak ritüele dönüşen, bedeni, dikkati ve malzemeyi bir arada tutan üretim biçimleri olarak ele alınmaktadır. Hızın ve tekdüzeliğin baskısına rağmen sürdürülebilir bu akışkanlık hali, malzeme ve bedenle bütünleşmiş özgün bir sanat ve tasarım üretim biçiminin varlığını yeniden hatırlama olanağı sunmaktadır. Araştırma kapsamında saha gözlem notları ve görsel kayıtlar, tekrarın ritüele dönüşümünü ve bu dönüşümün yarattığı performatif sürekliliği görünür kılan analitik araçlar olarak kullanılmış ve tekrar, ritüel ve zamana duyarlı performatif süreklilik ekseninde yürütülen nitel bir okuma aracılığıyla değerlendirilmiştir. Bu bağlamda araştırma, zanaate özgü tekrarlayan pratikleri işaret ederek; performatif süreklilik ve tasarım ritüelleri kavramlarını tartışmaya açmakta ve gündelik üretim süreçlerinin çağdaş sanat ve tasarım bağlamında nasıl yeniden anlamlandırılabilirliğine dair sorular ortaya koymayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Performatif süreklilik, tasarım, ritüel, tekrar.

## ABSTRACT

In contemporary design production, processes shaped by digitalization, standardization, and acceleration tend to weaken the physical and temporal relationships established through repetition, rhythm, and bodily engagement. In certain areas of artistic practice, however, these relationships are regaining importance within production processes. While design is often conceptualized as a series of abstract procedures and schematic methods, the physical and temporal continuity embedded in the act of making can easily be overlooked. This study aims to rethink how repetitive practices and the performative continuity established through ritual in art and design production structure the dynamics of creative action. The research focuses on repetitive hand movements, the bodily relationships formed with tools, and the daily rhythms generated within the workshop environment, drawing on field observations and photographic documentation conducted in gold processing workshops in the Grand Bazaar. The repetitive actions observed in the workshop are not interpreted as mechanical or automatic routines; rather, they are understood as modes of production that intensify over time and gradually transform into ritualized practices that hold together body, attention, and material. This state of fluid continuity, which can be sustained despite the pressures of speed and standardization, offers an opportunity to recall the existence of a distinctive form of art and design production that remains integrated with both material and bodily engagement. Within the scope of the research, field observation notes and visual records are employed as analytical tools that reveal how repetition transforms into ritual and how this transformation generates performative continuity. Repetition is therefore examined through a qualitative reading developed along the axis of ritual and time-sensitive performative continuity. In this context, the study highlights craft-specific repetitive practices, opens the concepts of performative continuity and design rituals to discussion, and raises questions about how everyday production processes might be reinterpreted within the framework of contemporary art and design.

**Keywords:** Performative continuity, design, ritual, repetition.

## 1. Giriş

### 1.1. Yaratıcı Eylemin Ontolojisi: Zihin, Beden ve Nesne

Çağdaş üretim pratiklerinde yaratıcı eylem çoğunlukla zihinsel bir süreç olarak kavramsallaştırılmakta; bedensel tekrar ve mekânsal yerleşiklik ikincil konuma yerleştirilebilmektedir. Zihinsel mekanizmalara odaklanan bu model, üretimi kavramsal tasarım ve rasyonel planlama süreçleri üzerinden açıklarken, bedenin nesneyle kurduğu ilişkiyi de arka plana iter. Baudrillard, Nesnelere Sistemi adlı eserinde modernitenin işlevsellik merkezli biçimlenişinin, nesne ile beden arasındaki enerjetik ve jestsel uyumu dönüştürdüğünü ileri sürer (Baudrillard, 2010). Ona göre modern nesne, bedensel katılımı gerektiren geleneksel jestlerden koparak sentetik ve rasyonelleştirilmiş hareket biçimlerini teşvik eder. İşlevsellik artık bir çalışma sürecinin deneyimlenmesi değil, biçimlerin uyumu üzerinden gerçek üretim süreçlerinin görünmez hale gelmesidir.

Modernite sonrası bu dönüşüm, üretim alanında tekrarın ortadan kalktığı anlamına gelmez; ancak tekrarın niteliğini değiştirir. Baudrillard'ın belirttiği gibi, bazı iş kollarında insan eli hâlâ tek geçerli ölçüm aracı olarak varlığını sürdürmektedir (s.72). Bu üretim biçimlerinde beden-nesne ilişkisi tamamen çözülmez; aksine belirli üretim pratiklerinde jest, malzeme ve enerji arasında süreklilik kuran bir yapı olarak varlığını korur. Süreklilikle birlikte ortaya çıkan tekrarlar, işlevsel otomasyonun karşıtı olarak değil; yaratıcı potansiyelin mekânda ve bedende örgütlendiği bir eşik alanı olarak düşünülmelidir. Bu durumda modernite ile gelişen işlevsellik, teknolojik ve pratik rutinlerle ilerlerken ritüele dair olan üretim biçimlerinin varlığı yaratımın modernitenin ötesinde nasıl ve ne şekilde sürdürülebileceğine dair bir açılım olarak karşımıza çıkar.

Çalışmada tekrar, mekanik bir refleks olarak değil; bedensel katılım ve dikkat yoğunlaşması yoluyla ritüelleşen bir eylem biçimi olarak ele alınmaktadır. Ritüelleşmiş tekrar, üretim süreci içinde zamansal yoğunlaşma üretir ve bu yoğunlaşma yaratıcı eylemin ortaya çıkabileceği liminal mikro-alanları mümkün kılar. Çağdaş sanat ve üretim pratiklerinde beden, eylem, biliş gibi kavramlar arasındaki bağlantıların giderek zayıflaması yalnızca zihinsel süreçlerin üretimdeki katkısını belirgin hale getirmektedir. Bu bağlar arasındaki zayıflık, tasarımın özgünlüğünü, malzeme, form, mekân ve özellikle üretici ile ürün arasındaki karşılıklı etkileşimi de negatif yönde etkilemektedir. Tüm bu faktörlerle birlikte zihin ve beden birlikteliğinin ve bu birliktelikteki sürekliliğin yaratıcı süreçlerdeki katkısı modernite sonrası dönemde düşünülmesi gereken bir ana temaya dönüşmüştür.

### 1.2. Üretimde Bedenselleşmiş Biliş

Modern üretim süreçlerinde bedenin nesneyle kurduğu ilişkinin zayıflaması, yaratıcı eylemin ağırlıklı olarak zihinsel bir süreç olarak temsil edilmesine yol açmıştır. Bedensel yerleşiklik yaklaşımı ise, bilişin yalnızca zihinsel bir faaliyet olmadığını; beden ve çevre ile kurulan dinamik etkileşim içinde ortaya çıktığını ileri sürer (Varela ve diğ., 1991). Bu yaklaşım, düşünmenin bedenden ayrı bir işlem değil; bedensel yerleşiklik içinde gerçekleşen bir süreç olduğunu savunur. Bedensel yerleşiklik (ing: embodiment), yaratıcı üretimin yalnızca kavramsal soyutlama değil; bedensel konumlanma, motor tekrar ve algısal yoğunlaşma ile birlikte oluştuğunu gösterir. Batılı bilim insanları ve filozofların alışlagelmiş eğitim ve uygulamalarında, “zihin nedir?” ve “beden nedir?” diye sorarak bu iki konsepti ayırtmakta olduğunu ileri süren (Varela ve diğ., 1991, s.27) yaratıcı eylemin, zihnin bir planı uygulaması değil; bedenin çevreyle etkileşim içinde kurduğu bir süreç olduğunu belirtir. Merleau-Ponty (1962)'ye göre beden, pasif bir araç değil; algı ve eylemin kesişiminde yer alan, dünyayı “yaşayarak bilen” bir varoluş biçimidir. Alışkanlık bedeni kavramı, tekrar yoluyla yerleşen

motor şemaların bilinçli düşünceden bağımsız olarak işlediğini gösterir. Bu bağlamda motor niyetlilik, bedensel hareketin önceden tasarlanmış zihinsel bir planı uygulaması değil; çevreye yönelmiş bir anlam üretimi olduğunu ortaya koyar. Bu yaklaşım daha da derinleştirildiğinde motor niyetlilik durumunun mekanla kurulan süregelen bir etkileşim formasyonu olduğu da söylenebilir. Beden tekrarlar üzerinden “yaşayarak” ve “eyleyerek” çevreyle ve mekanla iletişimini süregelen bir hale getirir.

Bu perspektiften bakıldığında üretim sürecindeki tekrar, yalnızca teknik bir gereklilik değil; alışkanlık bedeninin mekânsal yerleşiklik içinde kurduğu bir anlam yoğunlaşmasıdır. Dolayısıyla yaratıcı eylem, zihinsel tasarımın uygulanması değil; bedenin dünyayla kurduğu süreklilik içinde ortaya çıkan bir oluş sürecidir.

Tim Ingold'un “yapma” (ing: making) kavramsallaştırması bu görüşü maddesel düzleme net şekilde taşır. Üretim, önceden belirlenmiş bir tasarımın malzemeye uygulanması değil; malzeme ile sürdürülen bir karşılıklı ilişki sürecidir. “Yapmak materyali takip etmektir ve üretim malzemenin direnci, akışı ve tepkisiyle şekillenir (Ingold, 2013). Ingold, öğrencileriyle Aberdeen yakınlarındaki bir sahilde söğüt dallarından sepetler üretmek için buluştuğunda sürecin doğal ve akışkan ilerleyişinden şu cümlelerle bahseder: “Bitmiş bir sepette, söğüt ağacı o kadar doğal bir şekilde orada duruyor ki, sanki her zaman o şekle girmesi gerekiyormuş ve sadece önceden belirlenmiş rolünü yerine getiriyormuş gibi görünüyor.” (Ingold, 2013, s.22).

Görsel 1 ve görsel 2'de okunabilecek bu karşılıklı etkileşim, üretimin önceden belirlenmiş bir uygulama değil, maddesel süreç içinde gelişen bir oluş olduğunu gösterir. Malzeme ise form içine adeta erimekte, şekil almakta, bu şeklin arayüzü ise bedensel pratik olmaktadır. Üretmeyi bir büyüme süreci olarak düşünmek istediğini belirten Ingold, üreticiyi en başından itibaren aktif malzemeler dünyasının bir katılımcısı olarak konumlandırmak anlamına geldiğini öne sürer. Bu bağlamda beden, yalnızca uygulayıcı değil; malzemenin yönlendirdiği bir hareket ağı içinde konumlanan aktördür.

Pratik kuramı literatürü de benzer biçimde pratiklerin yalnızca zihinsel niyetlerden ibaret olmadığını; maddi düzenlemeler, bedensel rutinler ve mekânsal organizasyonlar içinde gerçekleştiğini göstermektedir (Schatzki, 2001). Schatzki'ye göre pratikler, belirli yapım ve söylem ağları içinde yerleşiktir ve bu ağlar maddesel ortamdan ayrı düşünülemez.



**Görsel 1.** Aberdeen sahilinde kumda sepetler yapmak (Ingold, 2013, s.23)



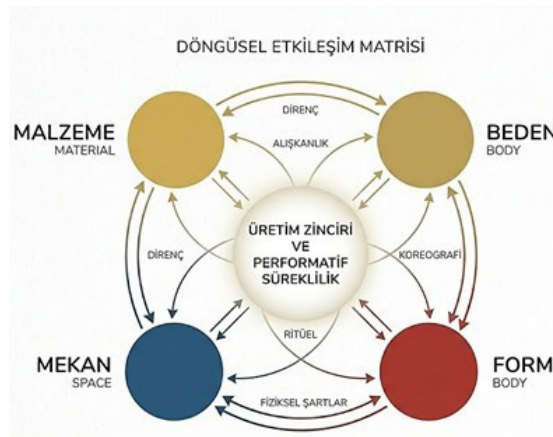
**Görsel 2.** Neredeyse tamamlanmış bir sepet (Ingold, 2013, s.24) kesit.

Dolayısıyla üretim her zaman belirli bir mekânsal yerleşiklik içinde gerçekleşir. Bedenselleşmiş biliş yaklaşımı, düşünmenin bedenden bağımsız bir zihinsel işlem olmadığını; bedensel yerleşiklik içinde, çevreyle kurulan etkileşim aracılığıyla ortaya çıktığını ileri sürer. Benzer biçimde pratik kuramı literatürü, üretimin soyut planlardan ziyade maddi düzenlemeler, bedensel tekrarlar ve mekânsal yerleşiklik içinde kurulduğunu vurgular.

Schatzki (2001), pratiklerin ancak belirli maddi düzenlemeler içerisinde anlam kazandığını ve bu düzenlemelerin pratiğin icrasını hem mümkün kıldığını hem de sınırladığını vurgular. Bu bağlamda mekân, eylemin üzerinde gerçekleştiği pasif bir zemin olmaktan çıkarak; aletlerin konumu, ışığın geliş açısı ve bedenin bu maddesel çevreyle kurduğu geometrik ilişki üzerinden pratiğin kurucu bir unsuru haline gelir. Dolayısıyla, bir üretim alanındaki mekânsal organizasyon, zanaatkarın veya sanatçının bedensel rutinlerini dikte eden sessiz bir senaryo işlevi görür. Bu noktada mekân ve eylem arasındaki ayırım silinir; eylem mekâna yerleşirken, mekân da tekrarlanan ritüeller aracılığıyla eylemin ayrılmaz bir parçası olarak yeniden üretilir. Böylece yaratıcı süreç, tasarımcının zihninden süzülen soyut bir projeksiyon değil; mekânsal, bedensel ve maddesel olanın iç içe geçtiği performatif bir ağ olarak tezahür eder. Mekân ise performatif bir sahneye dönüşür. Üretim süresince bedensel yerleşiklik yalnızca bedensel değil; mekânsal bir yerleşikliği de içerir. Yaratıcı eylem aşığıdaki ortaklıklar aracılığıyla kurulur:

- Bedenin mekânda konumlanması,
- Aletlerin belirli bir düzende yerleşimi ve kullanımı,
- Hareketlerin tekrar yoluyla mekânsal sabitlik kazanması,
- Malzeme ile kurulan dokunsal ilişki.

Bedensel tekrar, motor hafıza üretir; motor hafıza ise eylemin sürekliliğini mümkün kılar. Ancak bu tekrar mekanik olmak zorunda değildir. Dikkat yoğunluğu ve algısal odak, tekrarın otomasyona dönüşmesini engeller. Bu bağlamda bedensel yerleşiklik, yaratıcı eylemin önkoşulu olarak düşünülebilir. Dolayısıyla yaratıcı üretim, zihinsel modelden ziyade mekânda yerleşik, bedensel olarak icra edilen ve maddesel karşılaşma içinde zamanla birlikte gelişen bir süreçtir (Görsel 3).



**Görsel 3.** Üretimde Performatif Süreklilik: Malzeme, beden, form ve mekân üretim zinciri içinde hem birbirini etkiler hem de birbirlerinden etkilenir (Kişisel Arşiv)

Bu yerleşiklik, tekrarın ritüelleşmesine ve üretim sürecinde zamansal yoğunlaşma alanlarının açılmasına zemin hazırlar. Bu bağlamda yaratıcı eylemi yapılandıran bedensel yerleşiklik ve ritüelleşmiş tekrarlar, tesadüfi bir boşlukta değil; gündelik hayatın döngüsel ritimleri ile mekânın yerel dinamiklerinin kesiştiği o çok boyutlu düzlemde vücut bulur.

## 2. Gündelik Hayatın Yaratıcı Eylem Potansiyeli ve Atölye Mekânı

Lefebvre (2015, s.18), gündelik yaşamı, birbirine zıt iki zaman kipinin -lineer ilerleyiş ile döngüsel yinelenmenin- kesişim kümesi olarak temellendirir. Bu perspektife göre gündelik olan, sadece mekanik bir tekrar değil; Gardiner'in (2016, s.21) da vurguladığı üzere sabitlikten uzak, kırılabilir ve çok katmanlı yapısıyla sürekli devinim halinde olan bir oluş halidir. Gündelik yaşamın döngüsellığı ve yerelliğin bu noktada etkisi üzerine eğilen Sztompka ise (2008), rutinler ve tekrarların toplumsal dokunun izlenebileceği asıl mecralar olduğunu belirtir. Bu süreçte beden, hem potansiyeli hem de zayıflıklarıyla eylemin odağında yer alarak maddesel bir meşguliyet içine girer. Böylece tekrarın içindeki beden gündelik hayattaki rutinlerin ortaya çıkışının mimarıdır.

Gündelik yaşamın döngüsellığı ve yerelliğin bu süreçteki belirleyici etkisi üzerine eğilen Sztompka (2008), rutin ve tekrarların toplumsal dokunun izlenebileceği asıl mecralar olduğunu savunur. Bu süreçte beden; potansiyeli, sınırları ve kırılabilirlikleriyle eylemin odağına yerleşerek maddesel bir meşguliyet içine girer. Böylece tekrar eden bedensel pratikler, gündelik hayatın rutinlerini inşa eden asıl mimara dönüşür. Lefebvre ise bu rutinlerin oluşturduğu gündelik hayatın eleştirisini, sistem tarafından ondan koparılan öz potansiyeli geri kazanma ve yabancılaşmış olanı hayatın merkezine yeniden dahil etme girişimi olarak tanımlar (Lefebvre, 2013, s.71. Bu eleştirel bakış, gündelik yaşamın sıradanlığı içine gizlenmiş "olası olanı" keşfetme ve bu olasılıkları bir sahneleme (performatif bir eylem) biçimine dönüştürme çabasıdır (Lefebvre, 2015, s.37). Bu bağlamda gündelik olan, sadece bir alışkanlıklar silsilesi değil; yaratıcı imkanların yeniden sahneye çıktığı dinamik bir potansiyel alanıdır.

Modern üretim eleştirisinin işaret ettiği bedensel kopuşa karşı Michel de Certeau, gündelik pratiklerde yerleşik olan ve kuramsal dile tam olarak tercüme edilemeyen bir bilgi biçimini görünür kılar. Gündelik Hayatın Keşfi çalışmasında De Certeau, teknik aygıtlar tarafından makineleştirilen üretim süreçleri karşısında, gündelik eylem biçimlerinin marjinalleştiğini ancak ortadan kalkmadığını ileri sürer. Bu eylemler, meşru kuramsal sistemlerin dışında kalarak "sessiz" bir bilgi biçimi üretir (De Certeau, 1984). Ona göre, yemek pişirmek, dikmek, temizlemek ya da zanaatkâr üretimi gibi pratikler, rasyonel kuramın dışında kalan ancak üretken bir zihniyeti taşıyan eylem tarzlarıdır.

Örnek olarak; Lefebvre'in (1991) "yaşanan mekân" (ing: lived space) olarak tanımladığı atölye mekânı, soyut bir mimari planın ötesinde, bedensel devinimlerin ve maddesel karşılaşmaların her gün yeniden inşa ettiği performatif bir sahadır. Bu mekânsal üretim süreci, Michel de Certeau'nun (1984) modern rasyonaliteye karşı konumlandığı taktiksel eylem biçimleriyle doğrudan eklenir. De Certeau'ya göre teknik aygıtların standartlaştırdığı üretim süreçleri arasında zanaatkâr, modernitenin stratejilerine karşı kendi taktiklerini geliştirir. Bu taktikler, teorik dile dökülemeyen, formüllerle aktarılamayan ve ancak uygulama anında vücut bulan sessiz bir bilgi biçimidir. Atölye, teknik rasyonalitenin tam anlamıyla kodlayamadığı bir üretim uzamı olarak işlev görür.

Zanaat atölyesi, rasyonel sistemlerin dışladığı bu örtük bilginin mekânsal sığınağıdır. De Certeau'nun (1984) zanaatçı dükkânları olarak işaret ettiği bu mikro-coğrafyalarda bilgi, sözel bir temsil değil, bedensel bir icradır. Bu bilgi; ustanın elindeki "dokunuş hassasiyetinde", kulağındaki "metal tınısında" ve gözündeki "form sezgisinde" saklıdır. Burada tekrar, mekanik bir yinelenme değil, bu sessiz bilginin katmanlaştığı bir ritüele dönüşür. Her bir çekiç darbesi veya kalem atışı, bilginin kendisini temsil etmediği, aksine uygulama içinde kendisini sürekli olarak kolaylaştırdığı performatif bir andır. De Certeau'ya (1984) göre üretim, 18. yüzyıldan beri büro veya fabrika gibi

merkezlerden yola çıkarak kendi uzamını üretse de zanaatkâr atölyesi bu rasyonalitenin sömürgeleştiremediği “kuram öncesi” bir yaratıcılık sahnesi olarak kalır. Dolayısıyla atölyedeki performatif süreklilik, sadece bir malzemenin işlenmesi değil; modern teknik rasyonaliteye karşı sessiz bilginin her gün yeniden ritüelleştirilerek mekânda yaşatılması eylemidir.

Henri Lefebvre'in mekân kuramı bu noktada açıklayıcıdır. Lefebvre'e göre mekân yalnızca fiziksel bir yer değildir; toplumsal ilişkiler tarafından üretilir ve yeniden üretilir (Lefebvre, 1991). Atölye mekânı da nötr bir kap değil, tekrar eden hareketler, bedensel yerleşiklik ve maddi düzenlemeler aracılığıyla sürekli olarak üretilen bir mekândır. Bu üretim, Lefebvre'in yaşanan mekân kavramıyla ilişkilendirilebilir. Atölye, planlanmış mekânsal organizasyondan ziyade, gündelik tekrarın yoğunlaşmasıyla biçimlenen bir yaşantı alanıdır. Zanaatkâr atölyeleri, hem de Certeau'nun işaret ettiği “sessiz bilgi”nin hem de Lefebvre'in tarif ettiği üretilmiş mekânın kesişiminde yer alır. Zanaatkâr atölyesi, modern üretimin sentetik jestlerine karşı nostaljik bir direniş alanı değil; yaratıcı eylemin mekânda, bedende ve maddede hâlâ özgün bir biçimde örgütlenebildiği o sessiz bilgi formunun somutlaşmış hâlidir. Tablo 1'de performatif mimarisinin gösterildiği bu mekânlar:

- Kuramsal temsilin ve teknik rasyonalitenin dışındaki “örtük” bilgi biçimlerini bünyesinde barındırır.
- Tekrar eden jestler ve motor hafıza aracılığıyla bedenin maddeyle olan kesintisiz diyalogunu üretir.
- Dağınık olan üretim eylemini dar ve tanımlı bir alana hapsederek yaratıcı enerjiiyi yoğunlaştırır.
- Gündelik zamanın askıya alındığı, yaratıcı dönüşümün gerçekleştiği ara evreyi (eşik) açar.

İşlev	Tanım	Mekânsal Karşılığı
<b>Sessiz Bilgi Sığınağı</b>	Teorik dille anlatılmayan, sadece icra ile var olan "örtük" bilgiyi korur.	Kuramsal rasyonalitenin dışındaki mikro-coğrafya.
<b>Bedensel Süreklilik Hattı</b>	Tekrar eden jestler ve motor hafıza ile beden-madde diyalogunu kurar.	Bedenin alet ve tezgâhla kurduğu ergonomik bütünlük.
<b>Mekânsal Yoğunlaşma Odağı</b>	Üretim eylemini dar bir alana hapsederek yaratıcı enerjiiyi merkezileştirir.	Enerjinin dağılmadığı, odaklanmış "iş alanı".
<b>Liminal Eşik Alanı</b>	Gündelik zamanın durduğu, yaratıcı dönüşümün gerçekleştiği ara bölgeyi açar.	Dış dünyadan izole, zamansız "performans sahnesi".

**Tablo 1.** Atölye Mekânının Performatif Mimarisi (Kişisel Arşiv)

De Certeau (1984), üretimin kendisinin yaratmadığı yerlerin sürekliliğini ve kalıcılığını reddettiğini belirterek, rasyonel sistemlerin kendi dışında kalan zamansallıkları yok etme eğilimine dikkat çeker. Ancak zanaatkârın atölyesi, tam da bu reddedişe karşı bedensel jestlerin sürekliliğiyle kendi yaşanan mekânını üretir ve korur. Bu koruma kalkanı içinde yaratıcı eylem, sadece teknik bir işlem olarak değil; ritüelleşmiş tekrarın yarattığı o liminal (eşikteki) yoğunluk alanında filizlenir. Mekânın yoğunlaşması ve bedenin maddeyle kurduğu kapalı devre ilişki, üreticinin gündelik zaman algısını askıya alan bir deneyim üretir.

### 3. Tekrarın Ritüelleşmesi ve Liminal Yaratıcı Alan

Tekrar, modern üretim söyleminde genellikle otomasyon, alışkanlık ya da mekanik refleks olarak indirgenir. Oysa tekrarın niteliği, yalnızca niceliksel sıklığıyla değil; içindeki yoğunluk ve dikkat düzeyiyle belirlenir. Belirli koşullar altında eylem, sıradan bir yinleme olmaktan çıkarak ritüel formuna yaklaşır. Victor Turner, ritüeli yalnızca dinsel pratikler olarak değil, toplumsal yapının askıya alındığı

ve dönüşüme açık bir eşik alanı olarak tanımlar (Turner, 1969, s.94-95). Turner'a göre ritüel süreç üç aşamalıdır: ayrılma, eşiklik (liminalite) ve yeniden bütünleşme. Bu yapı içindeki liminal aşama, katılımcının önceki statüsünden sıyrıldığı ancak henüz yeni bir konuma yerleşmediği o üretken ara evredir.

Atölye bağlamında bu evre; zanaatkârın tezgâh başına geçtiği, dış dünyadaki kimliğini geride bırakarak el-alet-madde üçgenine hapsoldüğü akış anıdır. Bu yoğunlaşma anında hiyerarşik yapılar askıya alınır, roller geçici olarak çözülür ve malzemenin direnciyle şekillenen saf bir dönüşüm potansiyeli açığa çıkar. Turner, bu alanı eşikte ve arada olarak adlandırır. Bu konum, belirlenmiş kategorilerin dışında kalarak belirsiz ama son derece yaratıcı bir boşluk üretir (Turner, 1969, s.95). Liminalite, ne tamamen yapı ne de tamamen anti-yapıdır; o, geçişin kristalleştiği andır. Bedensel hareketlerin süreklilik kazanması ve motor şemaların yerleşmesiyle artan dikkat yoğunluğu, gündelik üretimin içinde liminal mikro-alanlar açar. Bu alanlar, yapısal düzenin askıya alındığı ve bedensel yoğunlaşmanın arttığı eşik alanlarıdır (Turner, 1969). Ancak bu eşik anlar dramatik ya da kolektif dönüşüm süreçlerinden farklı olarak, gündelik üretim içinde sessiz ve mikro ölçekte gerçekleşir. Mikro-eşikler, yaratıcı eylemin ortaya çıkabileceği potansiyel alanı kurar. Bu çerçevede liminal yaratıcı alan, gündelik üretim pratiklerinde beden, malzeme ve mekân arasında kurulan performatif sürekliliğin yoğunlaştığı noktada ortaya çıkar. Ritüelleşmiş tekrar, üretim sürecini sıradan bir teknik işlemden çıkararak eşiksel bir deneyime dönüştürür. Bu modelde tekrar üretim düzenini oluşturur; ritüelleşme tekrarın niteliksel derinliğini sağlar, liminal alan yaratıcı potansiyelin açıldığı eşik momenti temsil eder. Performatif süreklilik ise bu yoğunlaşma ve derinleşmenin zamansal devamlılığını mümkün kılar. Şekil 5'te, ritüelleşmiş tekrarın yaratıcı üretimi nasıl mümkün kıldığı detaylı şekilde ifade edilmiştir.

<b>TEKRAR → RİTÜEL → LİMİNAL/EŞİK ALAN → YARATICI ÜRETİM</b>	
<b>Tekrar</b>	Elin ve aletin mekânla kurduğu ritmik uyum ve başlangıç döngüsü
<b>Ritüel</b>	Dikkat ve odakla derinleşen eylem
<b>Liminal Alan</b>	Zamanın askıya alındığı yaratıcı liminal yoğunluk anı
<b>Yaratıcı Üretim</b>	Beden, mekân ve maddenin bütünleşik bir form üretimi

**Tablo 2.** Tekrarın Ritüele Dönüşümü ve Yaratıcı Üretim Süreci (Kişisel Arşiv)

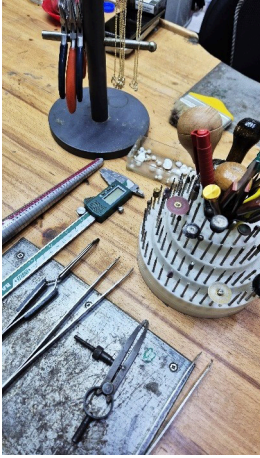
Ritüeller, bilginin ortaya çıkarıldığı ve yetkili kabul edildiği, topluluğun hayati değerleriyle ilgili olduğu düşünülen anlamlı sembollerin depoları ve sembolik birer yoğunlaşma sahasıdır (Turner, 1968). Üretim sürecindeki tekrarlayan jestler ise, işlevsel oldukları kadar sembolik bir değer de taşır; sadece malzemeyi biçimlendirmez, üretici öznenin bedensel konumunu mekânda yeniden kurar. Bu nedenle tekrarın ritüelleşmesi, mekanik otomasyonun karşısı değil; onun içinden doğan niteliksel bir dönüşümdür. Ritüelleşmiş tekrar yapıyı bütünüyle yıkmaz, aksine yapının içinde yaratıcı eylemin belirsizlik ve açıklık alanını oluşturan mikro-eşikler açar. Bir yandan düzen ve yapı üretirken bir yandan da yaratıcılık alanını kurar.

Bu süreçte eylem ise, işlevsel bir dönüşümden öte; zamansal olarak askıya alınmış, dikkat ve beden arasında kurulan eşiksel bir deneyimdir. Yaratıcı eylem, tekrarların sabırla inşa ettiği bu eşik alanlarında kendini görünür kılar. Bu çerçevede liminal yaratıcı alan; beden, malzeme ve mekân arasında kurulan performatif sürekliliğin en yoğun noktada düğümlenmesiyle ortaya çıkar.

#### 4. Performatif Sürekliliğin Görsel Kaydı

Kuramsal düzlemde tartışılan mikro-liminal alanlar ve sessiz bilgi formları, Kapalıçarşı'nın altın atölyelerinde soyut birer iddia olmaktan çıkıp görsel birer fenomene dönüşür. Atölyenin fiziksel darlığı, küçük mekandaki çalışma tezgahının kullanımıyla ustanın maddeyle kurduğu kapalı devre ilişki, eşik deneyimini somutlaştırır.

Fotoğraf, bu doğrultuda zamansal yoğunlaşma anlarını temsil eden bir belge değil; üretim sürecinin zamansal örgütlenmesini analiz etmeye imkân veren görsel bir araç olarak kullanılmıştır. Araştırmanın sonundaki bu görsel seçki; pratik yerleşiklikten ritüele, liminal yoğunluktan yaratıcı senteze uzanan bu performatif süreci, Kapalıçarşı'nın mikro-coğrafyasında adım adım izlemektedir.



Görsel 4. Atölye aletleri  
(Kişisel Arşiv)



Görsel 5. Kaynak aleti  
(Kişisel Arşiv)



Görsel 6. Bükme  
(Kişisel Arşiv)

Görsel 4, 5 ve 6'da atölyede bulunan aletler ve üreticinin mikro-liminal alanlardaki içgüdüsel pratiği performatif sürekliliğin okunaklı kılmaktadır. Görsel 4, ustanın çalışma alanında bulunan temel el aletlerini göstermektedir. Pergel, pense, ölçüm aletleri ve taş yerleştirme araçları gibi çeşitli ekipmanların bir arada bulunduğu bu düzen, zanaat üretiminin maddi altyapısını ve ustanın malzeme ile kurduğu sürekli temas hâlindeki çalışma ortamını ortaya koymaktadır. Bu araçlar yalnızca teknik işlevler taşımakla kalmaz; aynı zamanda üretim pratiğinin tekrar eden ritmini ve atölyedeki gündelik çalışma düzenini temsil eder.

Görsel 5, üretim sürecinin daha yoğun ve dikkat gerektiren bir aşamasını göstermektedir. Ustanın metal yüzey üzerinde gerçekleştirdiği kaynak işlemi, zanaatın incelikli ve sabır gerektiren doğasını ortaya koyar. Bu aşamada el becerisi, dikkat ve deneyim bir araya gelerek ham malzemenin biçimlenmesine olanak tanır. Fotoğraf, üreticinin bedensel katılımını ve zanaatın öğrenilmiş, içselleştirilmiş hareketlerini görünür kılar.

Görsel 6 ise metalin şekillendirilmesine yönelik bir bükme işlemi göstermektedir. Burada metal parça, özel bir aparat yardımıyla kontrollü bir biçimde dönüştürülmektedir. Bu süreç, ham maddenin nihai forma doğru ilerlediği dönüşüm aşamasını temsil eder. Aynı zamanda ustanın malzemeyle kurduğu fiziksel ve sezgisel ilişkiyi de ortaya koyar.

Birlikte değerlendirildiğinde bu üç görsel, Kapalıçarşı'daki zanaat üretiminin alet, beden ve malzeme arasındaki sürekli etkileşim üzerinden ilerleyen performatif bir süreç olduğunu göstermektedir. Atölyedeki gündelik pratikler, tekrar yoluyla ritüelleşen bir üretim ritmi oluşturmakta ve zanaat bilgisinin kuşaktan kuşağa aktarılan bedensel bir deneyim olarak sürdürülmesine olanak tanımaktadır.

Görsel 7, 8 ve 9, Kapalıçarşı'daki üretim pratiğinde beden ile malzeme arasındaki doğrudan ilişkiyi ortaya koymaktadır. İlk görselde malzemenin elde tutulması, üretim sürecinin duysal ve sezgisel boyutuna işaret ederken; ikinci görsel ustanın el hareketleri aracılığıyla üretimin bedensel katılımını görünür kılmaktadır. Üçüncü görselde ise malzemenin direnciyle karşılaşan ve onu biçimlendiren bedenin gücü öne çıkar.



Görsel 7. Malzeme ile duysal ilişki (Kişisel Arşiv)



Görsel 8. Beden ve üretim (Kişisel Arşiv)

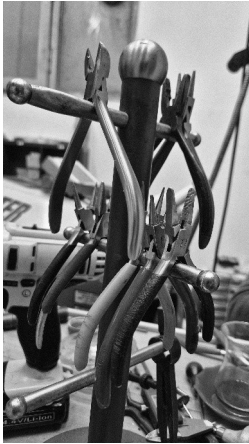


Görsel 9. Beden ve direnç ilişkisi (Kişisel Arşiv)

Birlikte değerlendirildiğinde bu görseller, zanaat üretiminin beden, malzeme ve teknik arasındaki sürekli etkileşim üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Üretim burada yalnızca bir ürün ortaya çıkarma eylemi değil; bedenin hareketi, malzemenin direnci ve ustanın deneyimi arasında kurulan sürekli bir müzakere ve dönüşüm süreci olarak okunabilir.



Görsel 10a. Alet ve üretim ilişkisi (Kişisel Arşiv)



Görsel 10b. Alet ve üretim ilişkisi (Kişisel Arşiv)



Görsel 10c. Alet ve üretim ilişkisi (Kişisel Arşiv)

Görsel 10a, 10b ve 10c, Kapalıçarşı'daki zanaat üretiminde alet ile üretim arasındaki performatif sürekliliği ortaya koymaktadır. Aletler, ustanın bedensel hareketlerinin bir uzantısı hâline gelerek üretim sürecinin ritmini ve tekrarını mümkün kılar. Beden, malzeme ve alet arasındaki sürekli etkileşim içinde gerçekleşen ve tekrar yoluyla sürdürülen üretim pratiği atölye mekanında tekrarın ritüele dönüşümünü vurgular.

## 5. Sonuç

Bu araştırma boyunca izi sürülen yaratıcı eylem olgusu; ne tek başına zihinsel bir tasarıma ne planlı bir üretim mantığına ne de rastlantısal bir ilham anına indirgenemez. Sanat ve tasarım üretim disiplinlerinde yaratıcılık çoğu zaman fikir merkezli bir başlangıç noktasıyla tanımlansa da bu çalışma yaratıcı potansiyelin asıl kaynağının beden, mekân ve malzeme arasındaki dinamik ve süreklilik kazanan etkileşimde açığa çıktığını göstermektedir. Yaratıcı üretim, anlık bir parlamıştan ziyade; bedensel tekrarın ritüelleşmesiyle oluşan zamansal yoğunlaşma alanlarında örgütlenen bir performatif süreklilik biçimidir.

Modern üretim söylemi tekrarı çoğu zaman mekanik otomasyon ya da yaratıcılığı körelten bir alışkanlık olarak kodlar. Oysa sanat ve tasarım pratiğinin derinliklerinde tekrar, niteliksel bir dönüşümün eşidir. Belirli bir dikkat yoğunluğu ve bedensel yerleşiklik içinde icra edilen hareketler, sıradan yineleme olmaktan çıkarak ritüel formuna yaklaşır. Ritüelleşmiş tekrar, üretim sürecinde zamansal bir yoğunlaşma üretir; bu yoğunlaşma gündelik hayatın lineer akışı içinde mikro-liminal alanlar açar.

Turner'ın klasik ritüel kuramı makro-törenselleşme bağlamından atölye ölçeğine indirildiğinde, ortaya çıkan temel bulgu mekânın sabitliğine karşın eylemin eşik bir hale gelmesidir. Atölye bütünüyle liminal bir mekân değildir; ancak ritmik tekrar sayesinde belirli anlarda eşiksel bir yoğunluk üretir. Bu yoğunlukta üretici özne, dış dünyaya ait konumsallıklarından sıyrılarak beden-alet-malzeme üçgeni içinde yoğunlaşır. Mekân böylece pasif bir arka plan değil; performatif eylemin örgütlediği bir sahneye dönüşür. Bu bağlamda zanaat ve tasarım üretimi için geliştirilen model şu akışı izler:

Tekrar → Ritüelleşme → Zamansal Yoğunlaşma → Eşik Alan → Performatif Süreklilik

Ritüel, bir yandan üretimin düzenini ve yapısını (ing: structure) korur; diğer yandan bu yapının içinde yaratıcı potansiyelin serbest kalabildiği eşik anlarını üretir. Yaratıcılık tam da bu eşiklerde, dikkatin arttığı, zaman algısının yavaşladığı ve malzeme ile kurulan ilişkinin derinleştiği anlarda ortaya çıkar. Ancak bu liminal mikro-anlar tek başına yeterli değildir. Eğer geçici kalırlarsa yalnızca anlık yoğunluklar olarak çözülürler. Performatif süreklilik, ritüel yoluyla üretilen bu yoğunluğun zamansal olarak taşınmasını ve sürdürülebilir bir üretim akışına dönüşmesini sağlar. Böylece yaratıcı eylem, kesintili bir ilham patlaması değil; ritüelleşmiş tekrarın süreklilik kazanmış hâli olarak potansiyel taşıyabilir. Altın işleme atölyesinden elde edilen saha gözlemleri, tasarımın yalnızca zihinsel bir tasavvur değil; mekânda icra edilen, maddesel dirence yanıt veren ve zamansal yoğunlaşma içinde gelişen bir süreç olduğunu göstermektedir. Yaratıcı eylem, soyut bir esin kaynağında değil; bedenin sabırlı ve ritmik yerleşikliği, malzemenin direnci ve mekânın örgütlediği performatif düzen içinde şekillenmektedir.

Bu perspektif, sanat ve tasarım üretiminde önemli bir epistemolojik açılım önerir. Tasarım, yalnız-

ca kavramsal problem çözme şemaları ya da dijital modelleme süreçleri olarak değil; bedensel tekrarın mekânda kurduğu yerleşiklik içinde işleyen bir yaratım pratiği olarak düşünülmelidir. Benzer biçimde sanat üretimi de temsil merkezli bir ifade alanı olmaktan öte; malzeme ile sürdürülen ritmik ve performatif bir karşılaşma sürecidir.

Araştırma, performatif literatürü ile pratik kuramı arasında kavramsal bir köprü kurarak “**performatif süreklilik**” kavramını önermektedir. Turner’ın kolektif ritüelini mikro-ölçeğe indirgeyerek performatif sürekliliği, eşik anlarının geçici bir parıltı olarak kalmasını engelleyen ve üretim akışına dönüşmesini sağlayan bir araç olarak değerlendirmektedir. Bu kavramın işlevi geçici eşik anlarını sürdürülebilir üretim akışı olarak okunmasını sağlamaktır. Sonuç olarak yaratım, mekândan kopuk bir zihinsel faaliyet değil; mekânda can bulan, tekrar yoluyla ritüelleşen ve performatif süreklilik içinde taşınan bir oluş sürecidir. Bu model, bedensel yerleşikliğin, malzeme ile temasın ve ritüelleşmiş tekrarın çağdaş sanat ve tasarım üretimine etkisini yeniden düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

## Kaynakça

Baudrillard, J. (2010). Nesnelere Sistemi. çev. Oğuz Adanır-Aslı Karamollaoğlu. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

De Certeau, M. (1984). The Practice of Everyday Life. University of California Press.

Gardiner, M. (2016). Gündelik Hayat Eleştirileri. Ankara. Heretik.

Ingold, T. (2013). Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Routledge.

Lefebvre, H. (1991). The Production of Space. Blackwell.

Lefebvre, H. (2013). Gündelik hayatın eleştirisi II: Gündelik hayat sosyolojisinin temelleri. (Çev: I. Ergüden). Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2015). Gündelik hayatın eleştirisi III: Moderniteden modernizme (Gündelik hayatın meta-felsefesi). (Çev: I. Ergüden). Sel Yayıncılık.

Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of Perception. Routledge

Schatzki, T. R., Knorr-Cetina, K. & Von Savigny, E. (2001). The Practice Turn in Contemporary Theory. Routledge.

Sztompka, P. (2008). The focus on everyday life: A new turn in sociology. European Review, 16(1), 23-37. <https://doi.org/10.1017/S1062798708000045>

Turner, V. (1967). The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual. Cornell University Press.

Turner, V. (1968). The drums of affliction: A study of religious processes among the Ndembu of Zambia. Oxford: Clarendon Press.

Turner, V. (1969). The Ritual Process: Structure and Antistructure. Chicago: Aldine.

Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. MIT Press.

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Ingold, T. (2013). Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Routledge.

Görsel 2: Ingold, T. (2013). Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Routledge.

## MONA HATOUM ESERLERİNDE GÜNDELİK NESNELERİN DÖNÜŞÜMÜ

### TRANSFORMATION OF EVERYDAY OBJECTS IN MONA HATOUM'S WORKS

Yakup DURSUN, MEB, 0000-0001-6460-4194

#### ÖZET

Gündelik kullanım için üretilen el yapımı ya da endüstriyel nesnelere, zamanla işlevsel bağlarının dışına çıkarak sanatçıların müdahaleleriyle estetik ve kavramsal malzemeye dönüşmüştür. Özellikle modern ve çağdaş sanatla birlikte sıradan nesnelere bu şekilde dönüştürülmesi, onları yerleşik anlamlarından sıyrarak bizzat sanat yapınının kurucu unsurları hâline getirmiştir. Gündelik nesnelere sanat üretiminin merkezine yerleştiren İngiliz-Filistinli sanatçı Mona Hatoum'un (1952-) çalışmaları da bu dönüşümün dikkat çekici örnekleri arasındadır. Sanatçının gündelik nesnelere yer alan fiziki ve anlamsal dönüşümler ise kavramsal olarak çarpıcı anlamlar içermektedir.

Hatoum, gündelik yaşama ait objeleri nostaljik çağrışımlarından arındırıp ölçek, malzeme ve mekânsal düzenlemeler yoluyla dönüştürerek izleyicide tekinsizlik, tedirginlik ve kırılmalı duyguları uyandıran yapıtlar üretir. Yatak, paravan, sandalye, mutfak aleti gibi ev içi nesnelere tel örgü, metal veya elektrik akımı gibi sert ve tehditkâr malzemelerle yeniden yorumlanması, bu nesnelere tanıdıklığını bozarken gündelik yaşamın görünmez güç ilişkilerini görünür kılar. Bir mutfak rendesinin oda bölücüsüne ya da bir yatağın tel örgü yüzeyine dönüşmesi, nesnelere işlevsel bütünlüklerini anımsatsa da izleyicide güçlü bir fiziksel ve psikolojik huzursuzluk yaratır. Hatoum'un yaklaşımı, tanıdık ile yabancı, ev ile sürgün, hafıza ile kayıp arasındaki gerilimlere odaklanır.

Sanatçının nesne dönüşümleri, gündelik hayatın estetik ve politik boyutlarını yeniden düşünmeye davet eden eleştirel bir bakış açısı oluşturur. Hatoum, tanıdık olanı yabancılaştırarak bireysel ve kolektif hafızaya temas eden tekinsellik alanları kurarak bireyi gündelik olanın ardındaki gerçekliklerle yüzleşmeye çağırır. Bu çalışma, Hatoum'un çağdaş sanatta gündelik nesnelere yönelik yaklaşımını ve bu nesnelere gerçekleştirdiği fiziksel ile anlamsal dönüşümleri ortaya koymayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş sanat, Mona Hatoum, günlük nesnelere, dönüşüm.

## ABSTRACT

Hand-made or industrial objects produced for daily use have been transformed into aesthetic and conceptual material with the intervention of artists, leaving their functional contexts over time. Especially with modern and contemporary art, the transformation of ordinary objects in this way has stripped them of their established meaning and turned them into the constituent elements of the work of art itself. The works of British-Palestinian artist Mona Hatoum (1952-), who places everyday objects at the center of art production, are among the notable examples of this transformation. The physical and semantic transformations in the artist's everyday objects contain conceptually striking meanings.

Hatoum transforms everyday objects from their nostalgic connotations and transforms them through scale, material and spatial arrangements, producing works that evoke feelings of strangeness, anxiety and fragility in the viewer. The reinterpretation of domestic objects such as bed, screen, chair, kitchen appliance with harsh and threatening materials such as wire mesh, metal or electric current, disrupts the familiarity of these objects and makes the invisible power relations of everyday life visible. The transformation of a kitchen grater into a room divider or a bed into a wire mesh surface creates a strong physical and psychological discomfort in the viewer, although it reminds of the functional integrity of objects. Hatoum's approach focuses on the tensions between the familiar and the foreign, home and exile, presence and loss.

The artist's object transformations create a critical perspective that invites to reconsider the aesthetic and political dimensions of everyday life. Hatoum challenges the individual to confront the realities behind the everyday by creating spaces of immediacy that touch individual and collective presence by alienating the familiar. This study aims to reveal Hatoum's approach to everyday objects in contemporary art and the physical and semantic transformations he performs in these objects.

**Keywords:** Contemporary art, Mona Hatoum, everyday objects, conversion.

## Giriş

Sanat tarihinde temsil anlayışı uzun süre dış dünyanın görsel olarak yeniden üretimine dayanmıştır. Ancak modernleşme süreci, sanayileşme, teknolojik gelişmeler ve toplumsal yapıdaki dönüşümlerle birlikte bu temsil anlayışı köklü bir değişim geçirmiştir. Özellikle XX. yüzyılın başlarından itibaren gündelik yaşam nesnelерinin üretim amaçlarının dışına çıkarılarak sanata dâhil edilmesi, üretim ve tüketim kültürünün sanatsal alandaki yansıması olarak değerlendirilebilir. Biçimsel kaygıların ötesinde düşünce ve kavramın ön plana çıktığı bu dönemde nesne, salt bir araç olmaktan çıkarak anlam üreten bir imgeye dönüşmüştür; sanatçı ise malzeme ve biçimlendirme yöntemlerini yeniden tanımlayarak gündelik olanı estetik ve politik bir tartışma alanına taşımıştır.

Bu dönüşüm, nesnenin maddi varlığının yanı sıra taşıdığı kültürel, toplumsal ve ideolojik katmanları da görünür kılmıştır. Sanatçı, çevresini kuşatan nesneleri yeniden anlamlandırarak onların yerleşik işlevlerini askıya almış ve bireyi tanıdık olanın ardındaki güç ilişkileriyle yüzleştirmiştir. Böylece gündelik nesnelер, bireysel ve kolektif belleği harekete geçiren, geçmiş ile bugün arasında bağ kuran (s)imgesel araçlara dönüşmüştür.

İngiliz-Filistinli sanatçı Mona Hatoum'un (1952) üretimleri, gündelik nesnenin dönüşümünü sanatsal ve politik bir düzlemde ele alan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Lübnan'da savaş ortamında büyüyen ve sürgün deneyimi yaşayan Hatoum'un yapıtları, yerinden edilme, aidiyet ve kimlik meselelerini merkezine alır. Sanatçının eserlerinde kamusal ve özel alan arasındaki sınırlar bulanıklaşırken, iktidar tarafından biçimlendirilen normatif düzenin dönüşümü görünür hâle gelir (White, Chave, Shibli, & Solnit, 2019, ss. 53-54).

Hatoum'un ayırt edici yönlerinden biri, güven, koruma ve aidiyet duygularıyla ilişkilendirilen ev içi nesneleri tersyüz ederek paradoksal gerilimler üretmesidir. Yatak, paravan, mutfak aleti ya da ev mobilyası gibi gündelik objeler malzeme ve ölçek değişimleriyle dönüştürülür; tel örgü, metal, çelik ya da elektrik akımı gibi sert ve tehditkâr unsurlarla yeniden kurgulanarak izleyicide tekinsizlik duygusu uyandırır. Bu karşıtlıklar, nesnelерin hâlâ tanımlanabilir oluşuyla daha da belirginleşir; işlevsel bütünlüğünü anımsatan biçimler, aynı anda huzursuzluk ve mesafe yaratır (Baykal, 2012, s. 26).

Sanatçının sürgün deneyimi ve aidiyet sorunsalı, çalışmalarında yabancılaşma temasını güçlendirir. Filistin kökenli olmasına rağmen sürekli göç etmek zorunda kalan Hatoum, hiçbir yere bütünüyle ait olamama hâlini gündelik nesnelер, haritalar ve beden üzerinden görünür kılar. Kimlik, mekân ve beden arasında kurduğu bu ilişki, sanatçının üretiminde hem kişisel hem de politik bir dil oluşturur (Ankori, 2003'ten akt. Poyraz, 2010, ss. 52-53).

1990'lı yıllardan itibaren yerleştirmelerinde geniş bir malzeme çeşitliliğiyle çalışan Hatoum; ses, ışık, elektrik akımı, metal, beton, çelik ve tel gibi endüstriyel unsurların yanı sıra saç, tüy ve tırnak gibi bedene ait materyalleri de kullanarak maddeselliği radikal biçimde dönüştürmüştür (Duyuler, 2019, s. 37). Bu malzemeler aracılığıyla kurduğu mekânlarda izleyicinin varlığı, eserin etkin bir bileşenine dönüşür. Hatoum'un mekânları, güvenli bir sığınak olmaktan ziyade her an tehdit potansiyeli barındıran alanlar olarak kurgulanır. Nitekim sanatçının yapıtlarında "güvenli bir liman" fikri sürekli ertelenir; izleyici, her an fırtınanın kopabileceği bir olasılık alanında konumlanır (Yüksel & Cihaner-Keser, 2022, s. 477).

Bu doğrultuda Hatoum'un gündelik nesnelерinde yer alan dönüşüm, mekân, kimlik ve iktidar ilişkilerini sorgulayan eleştirel bir yaklaşımdır. Tanıdık olanı yabancılaştıran bu yaklaşım, gündelik hayatın

görünürde sıradan olan yüzeyinin altında saklı bulunan politik ve varoluşsal gerilimleri açığa çıkarır.

## 2. Mona Hatoum'un Eserlerinde Gündelik Nesnelere Fiziksel ve Anlamsal Dönüşümleri

Mona Hatoum üretimlerinde gündelik nesnelere dönüşümü fiziksel müdahale ve anlamsal kayma olarak iki temel eksenle ilerler. Fiziksel müdahale; ölçek büyütme, malzeme değişimi, sertleştirme, kırılma ve kırılma ya da elektrik gibi görünmez güçlerle yüklem aracılığıyla gerçekleşir. Bu müdahaleler, nesnenin bedensel temasla kurduğu ilişkiyi dönüştürür ve onu potansiyel bir tehdit yüzeyi haline getirir. Anlamsal kayma ise, ev içi güvenlik, korunma, konfor ve aidiyet gibi ideolojik olarak inşa edilmiş kavramların sorgulanmasına imkân tanır

Modern sanatın ready-made geleneğinden izler taşıyan Hatoum'un eserleri, yalnızca bağlam değişimiyle sınırlı değildir. Bu noktada dönüşüm, nesnenin izleyiciyle kurduğu ilişkide de gerçekleşir. Tanıdık bir nesnenin dönüştürülmüş hâli fark edildiğinde yerini bilişsel bir değişikliğe bırakır. Birey, aşına olduğu bir nesnenin artık güvenli olmadığını fark eder; böylece gündelik hayatın görünmez kabul edilen güç ilişkileri açığa çıkar.

### 2.1. Tehditkar Ev Nesnelere

Gündelik nesnelere ölçek değiştirilerek yeniden kurgulanması, çağdaş sanatta işlev bozumu yaklaşımının en etkili araçlarından biridir. Nesnenin alışılmış boyutlarından koparılması, onun bedensel deneyimle kurduğu ilişkiyi dönüştürür ve güvenli kullanım alanını tersdüz eder. Özellikle ev içi bağlamda konfor, koruma ve mahremiyetle ilişkilendirilen nesnelere büyütüldüğünde ya da sert malzemelerle yeniden üretildiğinde, tanıdık olan ile tehditkar olan arasında dikotomik bir ilişki oluşur.

Rende Bölme (Görsel 1), insan boyutlarında (yaklaşık 185 cm), katlanabilir bir peynir rendesinin oda bölücüsüne dönüştürülmüş hâlidir. Orijinal mutfak aletinin yaklaşık dokuz kat büyütülmesiyle elde edilen bu nesne, mimari ölçeğe ulaşarak bir paravan işlevi kazanır. Ancak biçimsel referansı açık biçimde mutfak rendesine ait olan yüzey, delikli ve keskin dokusuyla potansiyel bir yaralanma tehdidi barındırır. Böylece nesne, dekoratif ve zarif bir mekânsal eleman görünümünün ardında fiziksel şiddet imkânını saklayan paradoksal bir yapı kazanır.

Soyunma odaları ya da hastanelerde kullanılan paravanlara gönderme yapan bu çalışma, ilk bakışta mekânı bölmeye yönelik işlevsel bir unsur gibi algılanır; ancak kısa sürede onun devasa bir mutfak rendesi olduğu fark edilir. Bu farkındalık anı, bireyde ironik bir etki üretir. Küçük ölçekte gündelik ve zararsız kabul edilen bir mutfak aletinin büyütülerek insan boyutuna taşınması, yüzeydeki delikleri potansiyel olarak tehditkar ve saldırgan bir yapıya dönüştürür.

Ölçek büyütme, nesnenin işlevsel hafızasını korurken aynı zamanda onu güvenli bağlamından kopararak fiziksel bir tehlike alanına taşır. Gündelik kullanımda mahremiyet sağlayan paravanların aksine Hatoum'un paravanı, gizliliği örtmek yerine onu görünür hâle getiren bir yapı ortaya koymaktadır (Malmsten,2022).

Hatoum'un rende formunu kullandığı bir diğer çalışma olan Gün Yatağı (Görsel 2) ile birlikte düşünüldüğünde, bu yaklaşımın süreklilik gösterdiği görülür. Rende Bölme mekânı keskin biçimde bölerken, Gün Yatağı dinlenme ve konfor fikrini imkânsızlaştırır.



Görsel 1. Mona Hatoum,  
Rende Bölme, 2002



Görsel 2. Mona Hatoum, Gün Yatağı, 2008

Gün Yatağı, biçimsel olarak şezlongu andırırsa da yüzeyindeki çıkıntılı metal dokusuyla büyütülmüş bir rende formuna gönderme yapar; böylece gündelik ve masum bir mutfak nesnesi ile konforu temsil eden bir mobilya hibrit bir yapıda birleşir. Bu dönüşüm, nesnenin işlevini tersine çevirerek dinlenme alanını potansiyel bir bedensel tehdit yüzeyine dönüştürür. İzleyicide ilk bakışta rahatlama ve uzanma arzusu uyandıran form, temas ihtimali düşünüldüğünde acı, yaralanma ve savunmasızlık duygusunu çağırır. Hatoum bu yaklaşımla ev içi güvenlik fikrini sorgular; konforun ideolojik olarak inşa edilmiş bir yanılsama olabileceğini ima eder. Ölçek değişimi ve malzemenin sertliği aracılığıyla tanıdık nesne yabancılaşır, bedenle kurduğu ilişki destekleyici olmaktan çıkarak tehditkâr bir gerilime dönüşür.

Nitekim Hatoum göçmen bir sanatçı olarak, somut bir kimlik fikri tartışmasız karmaşık olduğundan, ev kavramı onun için bulanıklaşmış hatıralarla doludur. Eserleri ve hayatı, geçmiş ve bugün, sürgün ve aidiyet arasındaki çelişkilerle doludur. Ancak Hatoum, fiziksel sürgünün acısını, şeyleri 'daha geniş bir perspektiften' görme ayrıcalığı üzerine kurulu bir fırsata dönüştürür; bu, izleyiciye aynı anda bağımsız ve evrensel bir bakış açısı sunarak, sanat eserleriyle özdeşleşme sürecine yardımcı olur.

Her iki çalışmada da sıradan ev içi nesnelere, özgün bağlarından koparılıp fakat işlevsel çağrışımları korunarak yeniden kurgulanmıştır. Nesnelerin büyütülmüş ölçekleri ve kesici yüzeyleri, onları gündelik araçlardan ziyade potansiyel işkence aygıtları olarak düşünmeye yöneltir (Malmsten, 2022). Bu bağlamda Rende Bölme ve Şezlong, Marcel Duchamp'ın ready-made yaklaşımının çağdaş bir yorumu olarak da okunabilir. Ancak Hatoum'un müdahalesi, nesneyi yalnızca bağlamından koparmakla sınırlı kalmaz; ölçek ve mekânsal işlev üzerinden dönüştürerek onu tehditkâr bir estetik nesneye evriltilir. Böylece domestik bir objenin, yalın fakat güçlü bir müdahaleyle nasıl politik ve bedensel bir gerilim alanına dönüştürülebileceğini ortaya koyar (Çarmıklı, 2016).

## 2.2. Varoluşsal Tekinsizlik

Hatoum'un eserlerinde malzeme seçimi eser anlamının kurucu ögesidir. Kırılgan, saydam ya da kolayca dağılabilir maddeler aracılığıyla güvenlik, korunma ve istikrar gibi kavramlar sorgulanır. Maddeselliğin çarpıcı biçimde dönüştürülmesi, nesnenin dayanıklılığına ilişkin beklentileri bozarak huzursuzluk yaratır. Bu noktada tanıdık formlar, kırılgan maddelerle birleştiğinde, yaşamın istikrarsız yapısına dair güçlü bir tekinsizlik alanı üretir.

Sanatçının 1994 tarihli Sessizlik (Görsel 3) adlı eseri, yaşamın kırılganlık ve istikrarsızlık üzerine kurulu

paradoksal yapısını heykelsi bir form aracılığıyla görünür kılar. İnce cam tüplerden oluşturulmuş, gerçek boyutlarda bir çocuk yatağını andıran bu çalışma, ilk bakışta masumiyet, korunma ve güven duygularını çağırır. Ancak kullanılan malzemenin son derece kırılabilir yapısı, bu güven hissini tersyüz ederek potansiyel bir yıkım imasını beraberinde getirir. Böylece eser, istikrar ile çöküş, koruma ile tehdit arasındaki dikotomik anlamları maddesel düzeyde somutlaştırır.



Görsel 3. Mona Hatoum,  
Sessizlik, 1994

Cam malzemenin şeffaflığı ve narinliği, Hatoum'un dünyevi varoluşun kırılabilir doğasına ilişkin sorgulamasını güçlendirir. Çocuk yatağı gibi güvenlik ve şefkatle özdeşleşen bir formun, kolaylıkla parçalanabilecek bir maddeden inşa edilmesi, hem estetik bir hayranlık hem de huzursuzluk duygusu üretir. Bu karşıtlık, sanatçının yaşamın özünü oluşturan ikilikleri ve çatışmaları araştırma biçiminin bir uzantısıdır (Christie's, t.y.)

Gerçek boyutlarda camdan üretilmiş bu beşik, koruma ve bakım fikrini tersyüz ederek içindeki çocuğu potansiyel bir parçalanma ve yaralanma tehdidiyle karşı karşıya bırakır. Başlığının ima ettiği sakinliğe karşın, formun kırılabilir yapısı uzun süreli bir güvenlik duygusu vaat etmez. Saydam cam tüpler, hem tıbbi ekipmanları hem de insan dolaşım sistemini çağırıştırılmaktadır. Sanatçının mobilyayı bedenle ilişkili bir destek ve konfor unsuru olarak tanımlamasına rağmen, Sessizlik rahatlatıcı olmaktan çok tehditkâr bir yapı sergiler (Moma, t.y.).

Hatoum, dünyanın absürt ve istikrarsız yönlerini umutsuzluk üzerinden değil; bir arada var olan ikilikler ve süregelen gerilimler üzerinden ele alır. Sanatçının "malzemelerin duygusal yönünü keşfetmeyi ve onları duygusal bir yük oluşturmak amacıyla kullanmayı seviyorum" ifadesi, üretim pratiğinin temel dinamiğini açıklar niteliktedir. Nitekim Sessizlik adlı eserinde cam malzemenin seçimi, bu yaklaşımın somut bir örneğini oluşturur. (Christie's, t.y.)

### 2.3. Mekânın Politikleşmesi

Mekân, Hatoum'un eserlerinde anlamın üretildiği aktif bir alandır. Özellikle ev içi düzenlemeler, elektrik, zincir, metal ya da tel gibi unsurlar aracılığıyla yeniden yapılandırıldığında, güvenli sığınak alanları tehditkâr bir anlam kazanır.

Mekânın içine yerleştirilen görünmez enerji ağları, izleyici ile eser arasına mesafe koyarak potansiyel tehlikeyi sürekli kılar. Bu yaklaşım, mahremiyet ve güvenlik kavramlarının ideolojik doğasını sorgulayan mekânsal bir eleştiri üretir.

Hatoum'un *Eve Dönüş* (Görsel 4) adlı enstalasyonu, Post-Minimalizm ve postkolonyal sanat bağlamında değerlendirilebilecek güçlü bir mekânsal kurgu sunar. Geniş ve yalın bir mekân içerisine yerleştirilen masa, sandalye, beşik, yatak ve mutfak gereçleri gibi gündelik ev eşyaları, elektrik kablolarıyla birbirine bağlanarak hem fiziksel hem de sembolik bir enerji ağı oluşturur. Mekânın sade ve minimal düzeni, elektrik tellerinin kurduğu karmaşık sistemle keskin bir karşıtlık üretir (Artchive, 2026).



Görsel 4. Mona Hatoum, *Eve Dönüş*, 2000

Çıplak ampulleri besleyen kablolar ve elektrik akımının yarattığı cızırtılı ses, enstalasyonu görsel ve işitsel düzeyde gerilimli bir atmosfere dönüştürür. Elektrikle yüklenen bu gündelik nesnelere izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi mesafeli ve tedirgin bir hâle getirir; ev içi düzen, potansiyel tehlike barındıran bir yapıya evrilir Ampullerden yayılan ışık, sıcak bir parlaklık üretse de elektrik akımı nesnelere tehditkâr bir boyut kazandırır (Artforum, 2026). Bu müdahale sonucunda tanıdık ev eşyaları işlevsel bağlamlarından uzaklaşarak metaforik bir gözaltı alanının unsurlarına dönüşür. Tencere, süzgeç ve elek gibi mutfak gereçleri, elektrik ağının içinde yeni ve huzursuz edici bir anlam katmanı kazanır.

Hatoum burada ev kavramını güvenli bir sığınak olmaktan çıkarıp kırılgan ve istikrarsız bir bölge olarak yeniden kurgular (Artforum,t.y.). Bu bağlamda *Eve Dönüş*, gündelik nesnelere elektriksel müdahale aracılığıyla dönüştürülmesi üzerinden, mahremiyet, güvenlik ve aidiyet kavramlarını sorgulayan eleştirel bir yapı sunar. Tehdit, dışarıdan gelen bir unsur değil; mekânın kendi iç dinamiklerinden üreyen bir gerçekliktir. Filistin-İsrail çatışması ve sürgün deneyimi bağlamında okunduğunda ise eser, gözetim ve dışlama mekanizmalarına yönelik politik bir imayı da beraberinde taşır (Sbitti, 2018).

#### 2.4. Sürgün ve Parçalanmış Coğrafya

Harita, yalnızca coğrafi bir gösterim değil; mekânın politik olarak düzenlenmesinin bir aracıdır. Sınırlar, kent planları ve mekânsal şemalar, temsil ettikleri alanı tarafsız biçimde betimlemekten ziyade onu belirlir, sınırlar ve yeniden üretir. Bu nedenle harita, iktidar ile bellek arasındaki ilişkinin görünür hâle geldiği bir yüzeydir.

Hatoum'un harita ve kent planlarına yönelen çalışmaları, mekânın bu sabit ve bütünlüklü görünümünü askıya alır. Coğrafya, parçalanmış, dağılmış ya da geçici düzenlemeler aracılığıyla kırılgan bir yapıya dönüşür. Böylece mekânsal bellek, kalıcı bir aidiyet zemini olmaktan çıkar; yerinden edilme ve askıda kalma deneyiminin maddesel bir karşılığı hâline gelir.

Askıda (Görsel 5) adlı yerleştirme, tavandan zincirlerle sarkıtılmış kırmızı ve siyah ahşap salıncaklarla dolu bir mekân kurgusundan oluşur. İlk bakışta yüzen bir ada kümesini andıran bu düzenleme, mekân içinde yoğun ve dağınık bir görsel etki yaratır. Eseri oluşturan 35 salıncağın her birinin oturma yüzeyine, dünyanın farklı kıtalarından seçilmiş başkentlerin sokak planları oyulmuştur. Böylece oyun ve çocuklukla ilişkilendirilen bir nesne, küresel coğrafyanın haritalarıyla ilişkilendirilerek yeni bir anlam kazanır.



**Görsel 5.** Mona Hatoum, Askıda, 2011, Yüksek basınçlı laminat, metal zincirler, değişken boyutlar



**Görsel 6.** Mona Hatoum, Boğulan Acılar, 2014



**Görsel 7.** Mona Hatoum, Şimdiki Zaman, 1996, sabun ve cam boncuklar, 4,5 x 241 x 299 cm

Salıncakların birbirine paralel değil, hafifçe eğik açılarla asılması, bütünlükten ziyade kopukluk hissi üretir. Bu düzenleme, coğrafi bağlardan çok coğrafi dağılmayı çağırıştır ve küresel ölçekte yaşanan göç hareketlerine, yer değiştirme deneyimlerine ve şehirlerin sürekli dönüşen yapısına gönderme yapar. Mekân içerisinde dolaşan izleyicinin hareketi salıncakları harekete geçirir; ziyaretçi ayrıldıktan sonra dahi süren hafif salınımlar, yerleştirmeye süreklilik ve huzursuzluk duygusu kazandırır (Zamny, t.y).

Sanatçının Boğulan Acılar (Görsel 6) adlı çalışması ise sürgün deneyiminin olumsuzluklarını metaforik bir yaklaşımla ifade eden bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Yere yayılmış, kırık cam şişe parçalarından oluşan kompozisyon, sanki bir su yüzeyinde dağılmış izlenimi yaratır. Cam parçalarının keskin formları, sürgünün neden olduğu acıyı ve kopuşu simgesel bir bedenselliğe dönüştürür; mesafenin ve geri dönülemeden "ev" fikrinin yarattığı ıstırap, maddesel bir karşılık kazanır. Ancak Hatoum, bu kırılğan ve potansiyel olarak tehlikeli görünen cam parçalarını, kenarları kısmen yumuşatılmış bir düzen içinde yerleştirerek görsel bir sakinlik üretir. Altlarında ima edilen hayali su yüzeyi, sessiz ve durağan bir atmosfer yaratırken, acının doğrudan temsili yerine onun bastırılmış hâline işaret eder. Böylece eser, sürgünün şiddetini açık bir dramatisasyondan ziyade, suskunluk ve imâ üzerinden kurar.

Sürgün deneyimi; mülksüzleştirme, kayıp, yerinden edilme ve aidiyetsizlik gibi kavramları Hatoum, didaktik bir anlatı kurmadan, izleyicinin yorumuna açık bir alanda konumlanmasını sağlayarak bir araya getirir. Sanatçının üretiminde siyasal bağlam açıkça hissedilir; özellikle Filistinli kimliğin temsili, daha geniş politik tartışmalarla kesişir. Ancak Hatoum, kimlik ve çatışma meselelerini doğrudan bir propaganda diliyle değil, sembolik ve mekânsal stratejiler aracılığıyla işler. İzleyici, sürgün, diaspora ve baskı gibi temaları eserde sezebilir; fakat anlamın kesin sınırları belirlenmez. Bu bilinçli belirsizlik, eserin gücünü artırır. Çelişkilerin ortadan kaldırılması mümkün değildir; çünkü tarihsel ve kültürel katmanlar derin biçimde yerleşmiştir. Hatoum, enstalasyon pratiği aracılığıyla içsel ile dışsal, sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Böylece yorum alanı izleyiciye bırakılır; eserle kurulan ilişki, kırılğan ve hassas bir çizgi üzerinde ilerler. Bu çizgi, hem korunabilir hem de ihlal edilebilir bir eşiktir. (Sbitti, 2018).

Hatoum, Şimdiki Zaman (Görsel 7)da ise harita imgesinin Filistinliler açısından taşıdığı politik sonuçları irdelemenin yanı sıra eser ile izleyici arasında doğrudan, bedensel bir ilişki kurmayı amaçlar. Bu yaklaşımda Minimal Sanat'ın izleyici odaklı estetik stratejilerinden yararlandığı görülür. Özellikle eserin fiziksel varlığı ile izleyici arasındaki mekânsal ve duysal etkileşim ön plana çıkar. Sabun malzemesinin yaydığı koku, görsel deneyimi aşarak izleyicinin duyarlarını harekete geçirir ve eserin algılanışını bedensel bir karşılaşmaya dönüştürür (Schulenberg, 2014).

Bu duysal katılım sayesinde eserin politik içeriği mekân, nesne ve izleyici arasında kurulan etkileşim aracılığıyla deneyimlenen bir gerçekliğe dönüşür. Kudüs'teki Anadiel Galerisi'nde mekâna özgü olarak sergilenen Şimdiki Zaman, izleyiciyi eserin etrafında dolaşmaya davet ederken haritanın kırılğan yapısıyla fiziksel bir yakınlık kurmasını sağlar. Çalışma, Oslo Anlaşmaları sonrasında belirlenen sınırları, 2200 adet zeytinyağı sabunu bloğu üzerine yerleştirilen kırmızı cam boncuklarla işaretler. Bu boncuklar, Filistinli yetkililere "iade edilecek" toprak parçalarını temsil eder. Ancak sınırların kesintili ve dağınık biçimde yerleştirilmesi, denetim ve sınırlamanın yalnızca çizgisel sınırlar aracılığıyla değil; gözetim, parçalanma ve çözülme biçimleriyle de sürdürüldüğünü ima eder (Jabri, 2001).

Sabun malzemesinin seçimi hem tarihsel hem sembolik bir anlam taşır. Nablus'ta geleneksel yöntemlerle üretilen zeytinyağı sabunu, Filistin kültürünün köklü ürünlerinden biridir. Hatoum, bu malzemeyi bir direniş sembolü olarak gördüğünü belirtmiştir (Archer, 1997). Aynı zamanda sabunun geçici ve eriyebilir yapısı, harita üzerinde çizilen sınırların kalıcılığına yönelik ironik bir eleştiri içerir. Nitekim sanatçıya yöneltilen "Haritayı sabunun üzerine mi çizdiniz, çünkü eridiğinde bu aptal sınırlardan hiçbiri kalmayacak?" sorusu, eserin taşıdığı politik göndermeyi açık biçimde ortaya koymaktadır (Archer, 1997). Sabunun kokusu, izleyicide farklı kültürel çağrışımlar üretir. Filistinli izleyiciler için bu koku ev, sokak ve aidiyet anılarını canlandırabilirken; yabancı izleyiciler için hijyen ve temizlikle ilişkili daha nötr bir çağrışım yaratabilir. Hatoum'un amacı belirli bir nostaljiyi tetikle-mekten ziyade, minimal estetik dil aracılığıyla izleyiciyi eserin fiziksel varlığıyla yüz yüze getirmek ve sanat eseri ile beden arasında doğrudan bir karşılaşma yaratmaktır (Sbitti, 2018).

Vivienne Jabri'ye göre bu çalışma, zaman ve mekânın iç içe geçtiği, geçmiş ile bugünün eşzamanlı var olduğu bir alan yaratır; burada "barış" olarak sunulan politik süreçler, inkâr ve şiddetle örülü bir yapıyı maskeleyebilir (Jabri, 2001). Bu yönüyle Şimdiki Zaman, haritayı soyut bir temsil olmaktan çıkarak mekânsal ve duysal bir deneyime dönüştürür. Eser, mekânın yalnızca sergileme alanı değil; anlamın kurucu unsurlarından biri olduğunu ortaya koyar. Haritanın yeniden farklı mekânlarda sergilenmesi ise anlamın sabit değil, bağlama göre değişken olduğunu düşündürür (Schulenberg, 2014).

## Sonuç

Mona Hatoum'un gündelik nesnelere yönelik sanatsal yaklaşımı, çağdaş sanatın nesneye ilişkin dönüşümünü estetik, politik ve varoluşsal boyutlarıyla yeniden düşünmeye imkân tanır. Sanatçı, sıradan kullanım nesnelere yalnızca işlevsel bağlamlarından koparmakla kalmaz; onları ölçek, malzeme ve mekânsal düzenlemeler aracılığıyla radikal biçimde dönüştürerek yeni bir anlam alanına taşır. Bu dönüşüm süreci, nesnenin kullanım değerini ötelirken, onun ideolojik ve kültürel katmanlarını görünür kılar.

Sanatçının eserlerinde ev içi nesnelere güvenli ve korunaklı alanın sembolleri olmaktan çıkar; kırılğanlık, tehdit ve belirsizlik taşıyan yapılar hâline gelir. Böylece gündelik hayatın olağan kabul edilen

düzeni sorgulanır. Tanıdık olanın yabancılaşması, bireyin mekân, kimlik ve aidiyetle kurduğu ilişkiyi yeniden değerlendirmesine yol açar. Nesnelere dönüştürülmesi, bireysel hafızayla kolektif tarih arasındaki sınırları bulanıklaştıran bir deneyim alanı yaratır.

Harita, sınır ve mekânsal düzenlemeler üzerinden şekillenen çalışmalar ise coğrafyanın sabit ve mutlak bir gerçeklik olmadığını ortaya koyar. Mekân, Hatoum'un eserlerinde parçalanmış, bulanıklaşmış ve yeniden kurgulanabilir bir yapıya dönüşür. Bu bağlamda sanatçı, sürgün ve yerinden edilme deneyimlerini de gündelik eşyalarla kurduğu metarofik anlamlarla ifade eder.

## Kaynakça

Artchive. (2026). Eve Dönüş (2000), Mona Hatoum, <https://www.artchive.com/artwork/home-bound-mona-hatoum-2000/>

Artforum, (2026), Mona Hatoum, <https://www.artforum.com/events/mona-hatoum-13-238223/>

Baykal, E. (2012). Kendi Güvenliğiniz İçin Sorumluluk Sizin. (İ. Baliç, Ed.). Hala Buradasın. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Christie's. (t.y). Silence [Online müzayede kataloğu]. Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5496989>

Çarmıklı, B. (2016). Mona Hatoum. <https://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/>

Çarmıklı, B. (2016, 30 Haziran). Mona Hatoum, Tate Modern, Londra. Gezdim, Gördüm, Yazdım. <https://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/> Erişim Tarihi: 15.05.2023.

Duyuler, H. N. (2019). Mona Hatoum'un Ürünlerine Bilişsel Dilbilimsel Metaforik Bir Yaklaşım, Yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Moma.(t.y.).Mona Hatoum. <https://www.moma.org/collection/works/80993>

Poyraz, E. (2010). 20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri, Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sbitti, R.(2018). Mona Hatoum: Ev ve Kimlik, Figürden Çerçeveye ve Çerçeveden Figüre. MANJM

Haifa Culture Lab. <https://www.manjm.org/blog/2018/2/18/mona-hatoum-home-and-identity-from-figure-to-frame-and-from-frame-to-figure>

Schulenberg, A. (2014). Sites and senses: Mapping Palestinian territories in Mona Hatoum's sculpture Present Tense. In [Kitap adı]. Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004270855\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004270855_003)

White, M., Chave, C. A., Shibli A., & Solnit R. (2019). Mona Hatoum: Terra Infirma. Woman's Art Journal, 40(1): 53-55. <https://www.jstor.org/stable/26746748> adresinden 04 Temmuz 2023 tarihinde erişilmiştir.

Yüksel, H. Y., Cihaner-Keser, S. (2022). Çağdaş Sanatta Mekân Olarak Evin Katmanları. Art-e Sanat Dergisi, 06 (15), 29. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/article/1080543> Erişim Tarihi: 04.07.2023.

Zamyn (t.y.). Mona Hatoum, Askıda, <https://www.zamyn.org/current/mona-hatoum2.html>

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Mona Hatoum, Rende Bölme, 2002, <https://www.dreamideamachine.com/?p=67279>

Görsel 2: Mona Hatoum, Gün Yatağı, 2008,

<https://sharonlowartist.wordpress.com/2017/06/11/mona-hatoums-measures-of-distance-is-a-reflection-of-our-global-life/>

Görsel 3: Mona Hatoum, Sessizlik, 1994, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5496989>

Görsel 4: Mona Hatoum, Eve Dönüş. 2000, <https://www.artforum.com/events/mona-hatoum-13-238223/>

Görsel 5: Mona Hatoum, Askıda, 2011, <https://www.zamyn.org/current/mona-hatoum2.html>

Görsel 6: Mona Hatoum, Boğulan Acılar, 2014, <https://www.artsy.net/artwork/mona-hatoum-drowning-sorrows-cachaca>

Görsel 7: Mona Hatoum, Şimdiki Zaman, 1996, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-present-tense-t13867>

## TÜKETİM KÜLTÜRÜNDE SÜRREAL SANAT PRATİKLERİNİN MODAYI DÖNÜŞTÜRMEŞİ: SANATÇI-MARKA İŞ BİRLİKLERİ

### *THE TRANSFORMATION OF FASHION THROUGH SURREAL ART PRACTICES IN CONSUMER CULTURE: ARTIST-BRAND COLLABORATIONS*

Beyza Tutku EMEN BEKTAŞ, Doktor, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, ORCID ID: 0000-0003-4919-8364

Selma KARAAHMET BALCI, Doç.Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi ABD., ORCID ID: 0000-0002-8436-0729

### ÖZET

Postmodern dönemde ekonomik, teknolojik, sosyo-kültürel ve ideolojik değişimlerle birlikte; farklı kültürel değerlerin, sanat pratiklerinin ve disiplinlerin iç içe geçtiği eklektik bir yapı kendini göstermiştir. Bu dönemde estetik ve kavramsal değerlerin kapsamı genişlemeye başlamış; sanat artık tuvalden ve galeriden çıkıp farklı yüzey ve alanlara taşmıştır. Moda da bu alanlardan biri olup 21. yüzyılda sanat ile moda arasındaki ilişkinin belirginleştiği görülmüştür. Popüler kültürün ön planda olduğu tüketim çağında sanat tüketilebilir hale gelirken, moda ürünleri de tüketilebilir/giyilebilir sanat nesnelere dönüşmüştür. Sanatçı-marka iş birlikleri bunun en güçlü kanıtı olup, sanatçıların markalar için adeta yeni sürreal evrenler ve fantastik giyim ürünleri yarattığı görülmüştür.

Çalışmada kuramsal çerçevede Jean Baudrillard ve Guy Debord'un tüketim kültürü ve gösteri toplumu üzerine yaklaşımları, görsel kültür kavramı, Sigmund Freud'un bilinçaltı çalışmaları ve bunun sürrealizm akımına yansımaları, sürrealizm ile moda ilişkisi gibi konular üzerinde durulmuştur. Çalışma günümüzde dikkat çeken Takashi Murakami x Louis Vuitton, Daniel Arsham x Dior, Yayoi Kusama x Louis Vuitton, KAWS x Dior, Ignasi Monreal x Gucci, Yoshitomo Nara x Stella McCartney gibi sanatçı-marka iş birliği örnekleriyle desteklenmiştir. Kuramsal-analitik bir özellik sergileyen ve tarama modeli kullanılan bu çalışmada sürrealizm, tüketim kültürü ve görsel kültür bağlamında sanat-moda ilişkisi incelenmiş, seçilen sanatçı-marka iş birlikleri betimsel ve yorumsal analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat ve Moda, Sürrealizm, Tüketim Kültürü, Görsel Kültür, Gösteri Toplumu

## ABSTRACT

In the postmodern era, alongside economic, technological, socio-cultural, and ideological changes, an eclectic structure has emerged where different cultural values, art practices, and disciplines intertwine. During this period, the scope of aesthetic and conceptual values began to expand; art moved beyond canvases and galleries to different surfaces and spaces. Fashion is one of these spaces, and the relationship between art and fashion has become more pronounced in the 21st century. In the consumer age where popular culture is prominent, art has become consumable, while fashion products have transformed into consumable/wearable art objects. Artist-brand collaborations are the strongest evidence of this, showing artists creating new surreal universes and fantastic clothing items for brands.

This study focuses on theoretical aspects such as Jean Baudrillard and Guy Debord's approaches to consumer culture and the spectacle society, the concept of visual culture, Sigmund Freud's work on the subconscious and its reflections on the Surrealist movement, and the relationship between Surrealism and fashion. The study is supported by notable examples of contemporary artist-brand collaborations such as Takashi Murakami x Louis Vuitton, Daniel Arsham x Dior, Yayoi Kusama x Louis Vuitton, KAWS x Dior, Ignasi Monreal x Gucci, Yoshitomo Nara x Stella McCartney. This study, which exhibits a theoretical-analytical characteristic and utilizes a survey model, examines the relationship between art and fashion within the context of surrealism, consumer culture, and visual culture. Selected artist-brand collaborations are evaluated using descriptive and interpretive analysis methods.

**Keywords:** Art and Fashion, Surrealism, Consumer Culture, Visual Culture, Spectacle Society

## Giriş

Postmodernizm itibarıyla tüketiciyi pasif bir alıcı konumunda gören geleneksel bakış açısı kaybolurken, tüketici davranışlarındaki değişimler ve satın alma eyleminin nedenleri sorgulanmaya başlamıştır. Her yanı ürünlerle, pazarlama stratejileriyle ve reklamlarla donatılmış olan tüketici, bu uyarıcıları bireysel ve kültürel deneyimlerine göre alıp anlamlandırmaya çalışmaktadır (Solomon, 2006: 26-29). Son dönemlerde tüketici; ürünleri işlevinden çok soyut ve duygusal niteliklerine göre değerlendirip, ona daha çok haz ve mutluluk aşılayan ürünleri satın almayı tercih etmektedir. Burada önemli olan yaşam tarzıdır, tüketici satın alma eylemini gerçekleştirirken ürünleri sosyal ve psikolojik açıdan değerlendirmektedir. Aynı zamanda bireyler kendilerini sürekli diğer bireylerle karşılaştırma halinde olduğundan “statü” kavramı tüketici davranışlarını oldukça etkilemektedir (Çelik, 2009: 1-5).

19. yüzyılda yaşam standartları ve teknoloji giderek gelişirken okur yazar sayısının da artmasıyla “markalı ürün” fikri ortaya atılmıştır. Burada amaç kitlesel bir ürüne özel bir isim takılarak, özel bir şekilde paketlenerek ve reklamlar yapılarak bir değer atfetmektir. Böylelikle belli bir statüye ulaşmak ve haz almak isteyen tüketici, markaları bunun için bir araç olarak görmeye başlamıştır (Özdemirci, 2012: 86-90). Moda markalarının sanatçılarla iş birliği yapma fikrinin de burada başladığı söylenebilir.

Günümüzde dijitalleşme gitgide hızlanırken, sosyal medyanın popüler kültürü etkisi altına alması ve buna bağlı olarak görsel kültürün sürekli olarak dönüşmesi ve tüketim kültürünün deneyim odaklı bir hal alması, moda sektörünü de sürekli olarak yenilenmeye yönlendirmektedir. Moda artık sadece işlevsel ve giyilebilir ürünler üreten bir sektör olmaktan çıkmış; fantezi ve kültürel imgeler üreten bir endüstri konumuna gelmiştir. İdeolojik açıdan bakıldığında markalar ile çağdaş sanatçılar arasında yapılan iş birlikleri, tüketiciyle bir arzu ilişkisi kurarak ürünleri görsel deneyim objelerine dönüştürmektedir. Sürreal sanat pratikleri ürünleri gerçek bağlamından koparıp, bu ilişkiyi daha ilgi çekici kılarak tüketici için cezbedici hale getirmektedir.

Tüketim kültürünün bu yönelimi bu çalışmada kuramsal olarak Jean Baudrillard'ın tüketim kültürü üzerine görüşleri, Guy Debord'un “gösteri toplumu” kavramı ve bunların yanı sıra “görsel kültür” kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Çalışmanın amacı, tüketim kültürü bağlamında ve sanatçı-marka iş birlikleri üzerinden sürreal sanat pratiklerinin modada nasıl işlediğini ve nasıl bir dönüşüm yaratıldığını irdelemektir.

## 2. Tüketim Kültürü, Görsel Kültür ve Moda

Jean Baudrillard'ın “nesnel çağ” diye tanımladığı süreçte bolluk içindeki insan, kendini nesnelere çevrili halde bulmuş ve tüketim ekonomik bir eylem olmanın ötesinde toplumsal anlamlar üreten bir yapı haline gelmiştir (Baudrillard, 2012: 15-19). Postmodernizmde tüketim, kültürün bir ögesi olmaktan çıkıp başlı başına bir kültüre dönüşürken, “popüler kültür”, “kitle kültürü” ve “yaşam stili” (gündelik hayatın estetikleşmesi) gibi bazı kavramları da beraberinde getirmiştir. Kültür endüstrisinin üreticileri, hedefleri olarak gördükleri kitle kültürünü yönlendirmek için bilinçli bir şekilde tüketim çığırını yaşayan bir toplum yaratmıştır (Gündüz, 2015: 89-90).

Baudrillard'a göre (2012: 15-27) tüketim kültürünün yaratılmasında büyük rol oynayan reklam ve kitle iletişim araçları topluma gerçekliği değil gerçekliğin baş döndürücülüğünü yansıtmaktadır. Tüketimin yeri olan günlük yaşam; reklamlar aracılığıyla belli imgeler, göstergeler ve iletilerle donatılmıştır. Artık işlevsel özelliklerinden ziyade, statü göstergesi halini alan nesnelere günlük

hayatın sıradanlığını yıkmaya çalışırken insanda tatmin duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Reklam- ların “moda” ve “yaşam tarzı” kavramları ile yücelttiği metalar (giysi, yiyecek vs.) işte tam burada kültürelleştirilmektedir.

Guy Debord modern yaşamda gerçek deneyimin yerini temsillerin almasını gösteri toplumu ka- vramı ile açıklamaktadır. Debord'a göre (1967: 21-22) modern üretimin başlaması itibariyle yaşamın gerçekliğinden koparılan imgeler, ortak bir havuzda buluşarak ve yaşamı somut bir şekilde alt üst ederek yeni bir sahte dünya yaratmıştır. Maddi olarak ifade edilebilen, yani nesnelleşmiş bu yeni dünya görüntüsü adeta bir gösteriye dönüşmüş ve salt seyrin nesnesi haline gelmiştir. Bu gösteri zamanla yeni bir toplumsal ilişkiler bütünü yaratmış ve toplumun kendisini oluşturmuştur.

Ortaya çıkan bu yeni dünya düzeninde imgeler, bireylerin bireysel, toplumsal ve kültürel tecrü- belerinin vücut bulmuş hali olarak, zamanla dünyayı algılama biçimlerini de dönüştürmeye başlamıştır. Bireylerin, hayatı bu imgeler üzerinden algılamaya çalışırken kendi kültürel kodlarıyla karşılaşmaya başladığı noktada görsel kültür kavramı ortaya çıkmıştır (Türkcan ve Coşkun, 2024: 73). Görsel kültür özellikle 21. yüzyılda reklamlar ve sosyal medya gibi geniş kitlelere erişen iletişim teknolojilerinin de etkisiyle, görmeye ve gösterilenlere bağlı yeni bir kültür olarak önem kazan- mıştır (Karadağ, 2004, s.13).

Postmodern dönemde gerçeklik algısı toplumdaki topluma ve hatta aynı toplum içerisinde de daima değişim göstermektedir. İmgelerin bireysel ve kültürel deneyimlere göre sürekli olarak evrildiği bu süreçte birey yeniliklere ve yaratıcı yorumlara açık hale gelmiştir (Aydın, 2006:13). Toplumculuk yerine bireycilik, vatandaşlık yerine tüketicilik kavramları öne çıkarken, görsel ol-mayan pek çok şey de görselleştirilerek çoktan günlük yaşamın içine sızmış ve tüketilmeye başlan- mıştır (Conlon, 2002: 272). Günümüzde sanatın müze ve galerilerden çıkıp filmler, reklamlar ve afişler aracılığıyla günlük yaşamın her alanında deneyimlenmesi, görsel kültürün bireyin hayatı anlamlandırmasındaki rolünü de pekiştirmektedir. Kıyafet, stil ve bedene dayalı imgeler ise, moda ekseninde yaratılan toplumsal bir statü ya da kimlik göstergesi olarak algılanmaktadır. Moda, uzun yıllardır yüksek temsil gücüyle öne çıkan bir sektör olarak, tüketim kültüründe imgeler aracılığıyla anlamlar üretmekte ve bunları kısa sürede geniş kitlelere yaymaktadır. Bu da görselliğin temsil gücü en yüksek gerçeklik olduğunun bir kanıtıdır (Türkcan ve Coşkun, 2024: 78-80).

Lüks ürünlere (ya da onlara benzeyen taklitlerine) sahip olmak bugün daha kolay hale geldiği için, statü sembollerinin lüks hizmetler ve macera seyahatleri gibi kişisel deneyimlere dönüşmesi olasılığı daha yüksek olmasına rağmen, statü arayışı canlılığını koruyor. Tüketime iten temel bir neden olmasına karşın statü, alışverişin tek gerekçesi de sayılmaz. Sevgimizi, bağımsızlığımızı ve diğer duygularımızı ifade etmemize yardımcı olmaları açısından ürünler, sosyal yaşamlarımızda önemli roller üstlenir. Tam anlamıyla, satın aldığımız şeyler bizi biz yapmaktadır (Solomon, 2006: 35).

## 2. Sanat ve Moda Arasında Kurulan Sürreal İmge Evrenleri

### 2.1. Gerçeklikten Kopuş: Sürrealizm

Sanatsal üretimde genellikle sanatçının amacı; üretimine temel oluşturan toplumsal veya bireysel itkinin kaynağında yer alan gerçeklikle ilgili sorununa ilişkin estetik tespitler yapmaktır.

Yapıt, ister toplumsal/politik isterse bireysel/psikolojik içeriğe sahip olsun, her durumda temel olarak gerçekliği nasıl ele aldığına göre değerlendirilir. Gerçekliği birebir yansılayabildiği ve onu ontolojik olarak olumlayabildiği gibi, gerçekliği yadsıyarak çarpıtabilir ve ondan bilinçli olarak uzaklaşabilir ya da onu aşmaya çalışabilir. Burada önemli olan nokta, birbirine taban tabana zıt olan her iki eğilimde de gerçeklikten kaçışın mümkün olmamasıdır (Zeren, 2019: 78).

20. yüzyılın ilk yirmi yılında Sigmund Freud ve Einstein tarafından ortaya atılan iki büyük çıkış dikkat çekmiştir. Einstein'ın 1905'te yayınladığı görelilik kuramının ardından Freud'un da bilincin görelliğini dile getirmesi, modernizmin gerçeklik anlayışına indirilen bir darbe gibi görülmüştür. Freud, gizlenmiş gerçekleri olanca çıplaklığıyla ortaya çıkarma görüşünde olmuş ve aklın kendi kendisini sorgulayabileceğini bile öne sürmüştür. Herkesin kendi gerçeğini kendisine karşın öğrenmek zorunda olduğu görüşünde olan Freud ve psikanaliz kuramı, modernizmin kriz başlangıcını oluştururken onun ayrılmaz öğeleri arasına girmiştir (Kahraman, 1995: 157). Bu süreçte Freud ve psikanaliz kuramının da etkisiyle sanatta gerçeklik konusunu ele alan Sürrealizm akımı ortaya çıkmıştır.

Sürrealist sanatçıların hayata karşı duruşlarını ve sanatsal yaklaşımlarını Akarsu'nun (2010: 24) şu sözlerinden anlamak mümkündür:

Kendisine gerçeküstücü diyen grup, tıpkı dadacılar gibi, burjuva sınıfının yaslandığı ve kıskırttığı maddiyatçılık, oliguculuk, işlevsellik, akılcılık, ilerlemecilik ve bunların üzerindeki süsleyici örtüler gibi duran ahlak, estetik ve sanat gibi değerlerin tamamına karşıydı. Kuşkusuz gruptaki insanları bu noktaya iten güç savaştı. Bu yüzden, kendilerinin de parçası oldukları Batı uygarlığına karşı çıkmak, onun değerlerini değiştirmek istiyorlardı. Yeni bir başlangıç için ise aklın ve mantığın henüz oluşmadığı ana, benliğin kökenlerine, kısaca, temel dürtülere dönmek ilk akla gelen çözümdü. Orada, benliğin yabansı başlangıcında henüz "ahlak" adı verilen bağlayıcı kurallar yoktu.

Fransız şair ve yazar Andre Breton, 1924 yılında yayınladığı Birinci Sürrealist Manifestosunda, akımın amacının akıl, mantık, estetik ve ahlaki önyargılardan arındırılmış saf düşüncüyü göstermek olduğunu ifade etmiştir. Sürrealist sanatçılar, bunun için ilk başta **ruhsal otomatizm** yöntemine yönelmişlerdir. Bu yöntem psikanalizde kullanılan serbest çağrışım yöntemine dayanır ve onun gibi bilinçdışını ortaya çıkarmada kullanılan bir araçtır. Otomatizm, belli bir estetik ya da ahlaki önyargıdan bağımsız olarak düşüncenin sözle ya da yazıyla aktarımıdır (Antmen, 2016: 135-136). Buna kişinin kendisini unutup öz bilincine odaklandığı, bilinçdışının öğretilerden sıyrıldığı zihinsel ve ruhsal konsantrasyon hali denilebilir (Dönmez, 2014: 51).

Andre Breton; Sigmund Freud'un psikanaliz çalışmalarından oldukça etkilenmiş, akabinde rüyaların ve bilinçaltının sanatta kullanılmasına öncülük etmiştir (Dönmez, 2014). Bu bağlamda bilinçaltının sonsuz olanakları, sürrealizm akımında gerçeği aramada etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Freud, sanatsal yaratım sürecinde bilinçaltının etkisi olduğunu, sanatçının bu süreçte bir psikanalist gibi bastırılmış duygu, düşünce ve isteklerini, gizli kalmış imgeleri, bilinç yüzeyine çıkardığını öne sürmüştür. Gizli olana duyulan ilgi, gerçeğin baskısından kaçma isteği, var olan dünyadan daha güzel bir dünya özlemi sanatçıları rüyalara, hipnoza ve yarı rüyalı süreçlere yönlendirmiştir. Bu bağlamda sürrealistler sınırlandırılmış bilinçten ziyade özgür bilinçaltını savunan sanatçılar olarak tanınmışlardır. İki tezat olgu olan gerçeklik ve rüyanın çözümlendiği mutlak gerçeklik "gerçeküstü" (surreality) olarak tanımlanmaktadır. Burada gerçeklik ve rüya girift bir yapıdadır (Dönmez, 2014: 61).

Sonraları Freud'un rüyaların dış etkilerle yönlendirebileceğini söylemesi sürrealistlerin yeni bir çalışma yöntemi geliştirmesine olanak sağlamıştır. Bu yöntem, düş etkisiyle ya da düş etkisindeymiş izlenimi veren **oneirizmdir** (Daldaban, 2006: 31). Bu da sürrealizm akımının otomatizmden sonra kullandığı ikinci önemli yöntem olarak görülmektedir. Chagall'ın rüya içindeymiş etkisi verdiği, masalsi, çocuksu resimleri bu yönetime örnek verilebilir.

Oneirik ya da düşsel fantezinin resim alanına girmesiyle Sürrealizm, sayısız öncülerıyla soylu bir geçmişe de sahip çıkarak, resim sanatının özel geleneği içindeki yerini almıştır. Düşlerin resimle anlatılması, yüzyıllar boyunca tekrarlanagelmiş ve zaman zaman her birine mitolojiler ya da dinler sahip çıkmış olsa da, gücünden hiçbir şey yitirmeyen fantezi, simgecilik, ima, büyü ve çılgınlıklar sayıca zenginleşmeyi, bollaşmayı sürdürmüşlerdir (Passeron, 1990: 23).

Sürrealizmde sanatçının bilinçaltını yansıtmaya amacı olduğu için akım içindeki sanatçıların birbirinden farklı tarzlarının olması kaçınılmazdır. Otomatik desen, biçim bozma, kolaj, frotaj, dekalkomani gibi rastlantısallığa dayalı türlerin görüldüğü sürrealizmin en önemli türlerinden biri de **gerçeküstücü nesne** olmuştur (Antmen, 2016: 136-138). Dada ile başlayan gündelik yaşamda kullanılan hazır nesnelerin simgesel işlevler yüklenerek sanat nesnesine dönüştürülmesi, sürrealizmin de kullandığı yöntemlerden olmuştur. Sürrealist sanatçıların sanat nesnesini seçme ve kullanmalarındaki farklılık, onların "gerçek" tanımlarındaki gibi geleneksel kuralların dışındadır. Sürrealistler seçilen nesnenin bilinen anlamdaki mantık otoritesini sarsma amacıyla hareket etmişlerdir (Daldaban, 2006: 26).

1936'da Paris'teki Gerçeküstücü Sergi'de yer alan sürrealizmin önemli kanatlarından gerçeküstü nesnelere ilgili Breton şu sözleri söylemiştir: "Bu nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır" (Akt. Antmen, 2016: 138). Sanatçının tinsel yaratımıyla oluşturulan sanat nesnesi, izleyiciyi nesnenin günlük hayattaki kullanım ve anlamı dışında yeni anlam arayışlarına yöneltmektedir (Daldaban, 2006: 26). Salvador Dalí'nin İstakoz Telefon'u (Görsel 1) gerçeküstücü nesnelere biridir.



Görsel 1. Salvador Dalí, İstakoz Telefon, 1936

## 2.2. Sürrealizmin Modaya Yansımaları: Elsa Schiaparelli

Sürrealizmin resim sanatında önde gelen temsilcisi Salvador Dali iken moda dünyasında İtalyan tasarımcı Elsa Schiaparelli'dir. Öyle ki Elsa Schiaparelli ile Salvador Dalí uzun yıllar boyunca, kariyerleri için oldukça verimli olan bir dostluk sürdürmüş ve bu sırada sanat ile moda alanlarını birbirine yakınlaştıran çalışmalar yapmışlardır (Baudot, 1997: 78).

Sanat ve modayı aynı enerji alanında bir araya getirme fikri, Giacomo Balla, Salvador Dali ve Sonia Delaunay'dan Lucio Fontana'ya uzanan ve günümüze kadar devam eden bir avangard geleneğin doğal bir devamından kaynaklanmaktadır. Avangardlar, sanatı tüm dillere ve biçimlere sürekli olarak aktararak, bir dizi arabuluculuğu harekete geçirmiş ve "sanatsal" düşüncenin engellerini yıkmıştır. Paul Poiret gibi tasarımcıların yenilenme yönündeki anlık tepkisiyle desteklenen bu hareket sayesinde, Elsa Schiaparelli, Bruna Bini ve Germana Marucelli ile sanat ve moda arasındaki diyalogun görsel sunumu gerçekleştirildi (Celant, 1996: 141).

1890 Roma doğumlu Elsa Schiaparelli, 1920'lerde moda kariyerine başlamıştır. Paris ve Amerika seyahatlerinde pek çok modacı ve sanatçı ile tanışma fırsatı bulmuştur. Dali'nin yanı sıra Marcel Duchamp, Picabia, Alfred Stieglitz, Man Ray, Tristan Tzara gibi pek çok sanatçıyla tanışmış ve bu isimler çalışmalarına ilham olmuştur (Baudot, 1997: 73). Giyim alanında standartlara meydan okuyan, mizahi, şaşırtıcı ve olağan dışı unsurlarla; sürrealizmin imgelerini de kullanarak çarpıcı ve özgün bir moda anlayışı yaratmıştır. Geleneksel terzilikle ilgilenirken yaptığı bu zekice hamlesi onu moda alanında önemli bir isim haline getirmiştir (V&A, \_\_\_\_).

Schiaparelli'nin geniş çapta tanınmasını sağlayan ve kariyerinin dönüm noktası olan parça şüphesiz "Kravat Kazak"tır (Görsel 2). Schiaparelli kazağın ortaya çıkışını şöyle açıklamaktadır: "Ön tarafta, boynun etrafına sarılmış bir atkı gibi, büyük bir kelebek fiyonk çizdim – bir çocuğun ilkel çizimine benzer şekilde... fiyonk siyah bir zemin üzerinde beyaz olmalıydı ve altında da beyaz bulunmalıydı" (Akt. Ginsburg, 1971: 41). Optik illüzyon yaratan trompe-l'oeil efekti ile kazağa fiyonk görünümü vererek sürrealizm akımına göz kırpmıştır. El örgüsü ve onun kaçınılmaz teknik özelliği olan grafiksel görüntüsü ile de 1920'lerin sonlarında kadınların resmi giyime karşı rahat tavrını ön plana çıkarmıştır. Kazağı bir sosyete yemeğinde giymesinin ardından çok sayıda sipariş almış ve trompe-l'oeil kravatlar ve mendiller gibi eğlenceli tasarımlar bir moda halini almıştır (V&A, 1999). Schiaparelli'nin asıl tanınmasını sağlayan olay ise kravat kazağın Vogue tarafından "başyapıt" olarak nitelendirilmesidir. Bunun akabinde aynı yıl (1927) Paris'te "Pour le Sport" ismiyle kendi Haute Couture evini açan Schiaparelli, spor giyim ve haute couture'ü sıra dışı bir şekilde buluşturmuştur. Bu başarısı ona ün kazandırırken, aynı zamanda 1934'te TIME dergisinin kapağında yer alan ilk kadın moda tasarımcısı olmuştur (Pincus, 2021).



Görsel 2. Elsa Schiaparelli, Kravat kazak (Cravat Jumper), 1927, Fransa.  
Müze numarası: T.388-1974. © Victoria and Albert Museum, Londra.

1935 yılında benzer bir sürrealist anlayışı benimseyen Schiaparelli ve Dalí arasında uzun yıllar sürececek iş birliğinin ilk ürünü olan döner telefon kadranı şeklinde tasarlanmış kompakt pudra kutusu ortaya çıkmıştır (Schiaparelli, \_\_\_\_). İkilinin en ünlü iş birliklerinden biri ise şüphesiz rüya gibi ve şaşırtıcı "İstakoz Desenli Elbise"dir (Görsel 3). Tasarım, Dalí'nin uzun süredir takıntılı olduğu ve eserlerinde (bkz. Görsel 1) cinsel bir sembol olarak kullandığı istakozlardan ilham almıştır. Beyaz organzedan yapılmış bu elbisenin üzerine Dalí'nin çizdiği büyük istakoz deseninin konumu ise elbisenin skandal niteliğini körüklerken öte yandan sofistike bir moda ifadesi olarak statüsünü yükseltmiştir. Yüksek moda ile sanat arasındaki sınırları bulanıklaştıran istakoz elbise, ünlü fotoğrafçı Cecil Beaton'un fotoğraf çekiminde Windsor Düşesi tarafından giyilmesiyle ve Amerikan Vogue dergisinde yayınlanmasıyla ikonikleşmiştir (Art of Loving Italy, 2017).



Görsel 3. Solda: Elsa Schiaparelli x Salvador Dalí, İstakoz Elbise, 1937 Yaz koleksiyonu. Sağda: Cecil Beaton'ın "Windsor Düşesi" fotoğrafı.

Schiaparelli ve Dalí'nin en şaşırtıcı iş birliği yine 1937'de tasarlanan ve Dalí'nin eşinin çektiği bir fotoğraftan ilham alan "Ayakkabı Şapka"dır (Görsel 4). Ortaya çıkan bu ilginç tasarım, Dalí'nin sanatının, avangart tasarımcı Schiaparelli tarafından giyilebilir hale getirildiğinin somut bir kanıtıdır (Bidsquare, 2021). Ayakkabı Dalí'nin sürrealist hayal gücünde uzun zaman var olan, çocukken şapka gibi takarak oynadığı ve eserlerinde neredeyse bir tür tanrısal varlık olarak kullandığı bir imgedir. Schiaparelli'nin, Dalí'nin bu ilginç hayalini hayata geçirmesinin akabinde, Singer dikiş makinesi mirasçısı ve 1930'ların tanınmış moda öncülerinden Daisy Fellowes gibi birçok moda eliti hızla bu parçayı benimsemiştir (Art of Loving Italy, 2017).



**Görsel 4.** Solda: Salvador Dalí'nin 1932'de eşi Gala Dalí tarafından çekilen fotoğrafı. Sağda: Elsa Schiaparelli x Salvador Dalí tasarımı "Ayakkabı Şapka", 1937.

Moda, Sürrealistlere cinsel sembolizmi ve özellikle de cinsel arzunun vücudun belirli bir bölümüne veya nesneye odaklanmasını (fetişleştirme) daha fazla keşfetme fırsatı sundu. Etkili Sürrealist galeri sahibi Julien Levi'ye göre, Elsa Schiaparelli, Sürrealizmi başarıyla yorumlayan tek moda tasarımcısıydı. Jean Cocteau ve Salvador Dalí de dahil olmak üzere önde gelen Sürrealistlerle iş birliği yaparak en açık Sürrealist tasarımlarını ortaya koydu. 1938 tarihli pembe kadife yüksek topuklu ayakkabısıyla Ayakkabı Şapka, nesnenin beklenen bağlamından çıkarıldığı Sürrealist yer değiştirmenin ünlü bir örneğidir. Bunu, yine Dalí ile iş birliği içinde tasarlanan ve mizahı kasvetli bir havayla birleştiren İskelet ve Gözyaşı elbiseleri izledi. Schiaparelli'nin tasarımları modanın sınırlarını zorlasa da, aynı zamanda şık ve genellikle çok giyilebilir nitelikteydi. (V&A, 2024).

### 3. 2. 1. Yüzyılda Sanatçı-Marka İş Birlikleri: Sürreal Deneyimin İnşası

#### Takashi Murakami x Louis Vuitton

1962 doğumlu Japon sanatçı Takashi Murakami, kısa sürede sanat dünyasını aşarak popüler kültür, ticaret ve moda alanlarına uzanan eserleriyle ismini duyurmuş bir Sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Murakami sanat anlayışını "Superflat" (süperdüz) kavramıyla ifade etmektedir. Bu anlayışın kaynağı ise özellikle manga ve animelerde dikkat çeken geleneksel iki boyutlu Japon çizim tarzıdır. Murakami geliştirdiği bu kavramla yüksek kültür ile düşük kültür arasındaki sınırların düzleşmesine gönderme yaparken, eserlerinde popüler kültürden, özellikle kawaii kültüründen oldukça faydalanmaktadır. Japonya'da popüler olan karakter tasarımı (örneğin Hello Kitty) Murakami'nin sanatına da sirayet etmiş ve sanatçı "çocuksu kitsch" olarak nitelendirilebilen karakterler yaratmıştır. Yarattığı bu karakterlerle "Kaikai Kiki Co." isimli imalathanesinde tişörtten oyuncuğa birçok türde üretim yapan ve Louis Vuitton gibi ünlü markalarla iş birliği yapan sanatçı bu yönüyle Andy Warhol'a benzetilmektedir (Wilson, 2015: 266).

Takashi Murakami ile Louis Vuitton arasındaki ilk iş birliği 2003 İlkbahar/Yaz "Monogram Multicolore" koleksiyonuyla (Görsel 5) başlamış ve uzun yıllar çeşitli koleksiyonlarla devam

etmiştir. Koleksiyonlarda Murakami'nin çizgi film/manga stiline atıfta bulunan gerçeküstü karakter tasarımları yer almıştır. 21. yüzyılın ilk büyük moda×sanat projelerinden biri olan bu iş birliği 2000'ler modasında büyük ölçüde belirleyici olmuş ve koleksiyondaki parçalar dönemin ünlüleri tarafından oldukça rağbet görmüştür (Newbold, 2020).



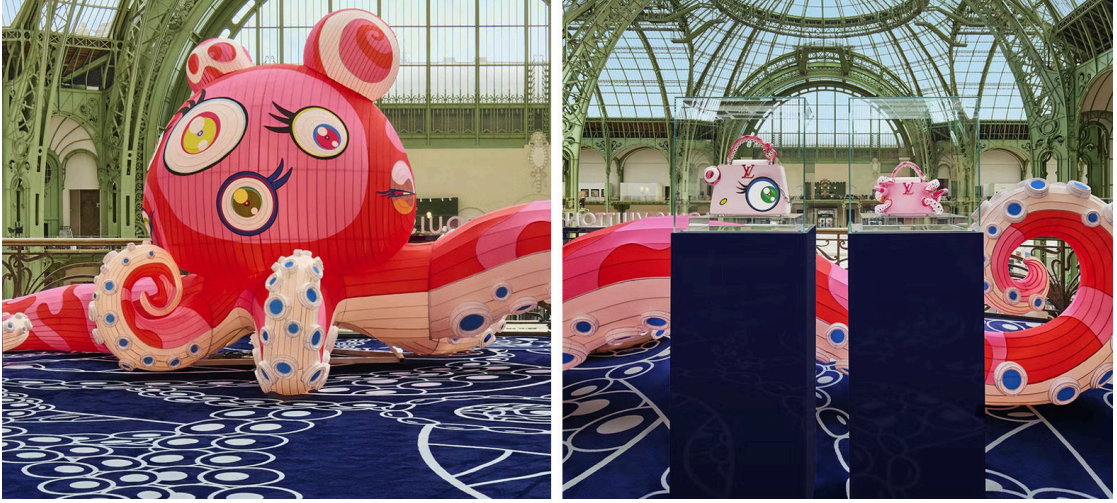
Görsel 5. Takashi Murakami x Louis Vuitton, 2003 İlkbahar/Yaz "Monogram Multicolore" koleksiyonundan parçalar

2025 yılında Louis Vuitton, Takashi Murakami ile ikonik ortaklıklarının 20. yılını kutlamak için "re-edition" koleksiyonunu piyasaya sürmüştür. Neredeyse görsel kültür mirası haline gelen tasarımları modern teknolojilerle güncelleyerek yeni nesil tüketicilerle buluşturmayı hedeflemişlerdir (LVMH, 2025). "Artycapucines VII" ismiyle ortaya çıkan koleksiyonda Murakami, Louis Vuitton'un "Capucines" çantasını kendi stiliyle yorumlamıştır (Görsel 6). Güzel sanatlar ile modayı fantastik bir şekilde bir araya getiren Murakami, Capucines çantalarını adeta heykelsi sanat eserlerine dönüştürmüştür. Çantalar sanatçının ikonikleşmiş gökkuşağı çiçeğinden, ahtapota kadar son derece farklı şekillere girmiştir (Judge, 2025). Neredeyse asıl bağlamından koparılıp birer oyuncakça ya da heykele dönüşen bu çantalar "gerçeküstücü nesne"nin güncellenmiş ve modayla buluşmuş yeni bir versiyonu gibidir.



Görsel 6. Takashi Murakami x Louis Vuitton, "Artycapucines VII" koleksiyonundan parçalar, 2025

“Artycapucines VII” koleksiyonu sadece mağazalarda değil, Art Basel Paris’te de sergilenmiştir (Görsel 7). Etkinlik için Murakami’nin fantastik dünyasını yansıtan büyük ölçekli bir enstalasyonu kurulmuştur (Ikeuchi, 2025). Dolayısıyla bu etkinlik ürün lansmanının ötesinde bir sanat deneyimine dönüşmüştür. Moda dünyasının yanı sıra çağdaş sanatı da etkileyen bu iş birliği; sanat x moda x görsel kültür x tüketim kültürü ilişkisini güçlendirmiştir.



Görsel 7. Artycapucines VII, Takashi Murakami x Louis Vuitton, 2025, Art Basel Paris

#### Daniel Arsham x Dior

1980 doğumlu Amerikalı çağdaş sanatçı Daniel Arsham; sanat (çoğunlukla heykel), mimari ve performansı bir araya getiren disiplinlerarası yaklaşımıyla tanınmaktadır. “Kurgusal arkeoloji” kavramı üzerinden, güncel nesnelere sanki yüzyıllar sonra bulunmuş kalıntılar gibi deforme olmuş, aşınmış hâllerde yaratmaktadır. Bu yaklaşımıyla izleyiciyi; tüketim kültürü ve onun geçiciliği, zamanın hızla akıp gitmesi ve nesnelere anlamları üzerine düşünsel bir sorgulamaya yönlendirmektedir (Artnet, \_\_\_\_).

Arsham’ın sanatsal yaklaşımı 2020 yılında Dior ile olan iş birliği “Future Relics” (Geleceğin Kalıntıları) koleksiyonuna da yansımıştır (Görsel 8). Dior’un 2020 ilkbahar/Yaz sezonu için tasarladığı hazır giyim ürünlerinin ardından Arsham yine Dior için bir dizi obje yaratmıştır. Bunlar Monsieur Dior’un Fransa’nın güneyindeki evinden bir telefon ve saat, basketbol topu, Dior adını oluşturan dört harf ve markanın kurucusunun 1951 tarihli “Je Suis Couturier” adlı kitabıdır. Bu objeler Arsham’ın stilinde, kuvars kristalleriyle kaplanarak sanki bir tarihi eser gibi yeniden tasarlanmıştır (Leong, 2020).



Görsel 8. Daniel Arsham x Dior, “Future Relics” (Geleceğin Kalıntıları) koleksiyonundan parçalar, 2020

Bu iş birliğinde güncel tüketim nesnelere henüz gerçekleşmemiş bir geleceğin arkeolojik kalıntıları olarak sunan Arsham, nesnenin işlevini ve zamanını askıya alarak tanıdık olanı anlamı dışına çıkarmaktadır. Bu yaklaşım, "gerçeküstücü nesne" kavramını akla getirirken, sürrealizmin "gerçekliğin mantığını bozma ilkesi"ni de çağdaş tüketim kültürü ve görsel estetik bağlamında yeniden üretmektedir. Seçtiği nesnelere; tüketim nesnelere zaman içinde erozyona uğraması, unutulması ve hatta gelecekte işlevsiz hale geleceğine gönderme yapmaktadır.

### Yayoi Kusama x Louis Vuitton

1929 Japonya doğumlu sanatçı Yayoi Kusama, pop art ve minimalizm gibi birçok stilde ve heykel, resim, enstalasyon, performans ve yazı gibi pek çok dalda çalışan multidisipliner bir sanatçıdır. Çocukken gördüğü halüsinasyonlar dolayısıyla puantiyeleri takıntı haline getirmiş ve bu takıntısı sanatına da sirayet etmiştir. Puantiyelerin yanı sıra tekrar, sonsuzluk, kimlik, beden, cinsellik gibi psikolojik temalarla bir görsel dil yaratmış ve hipnotik bir his yaratarak izleyiciyi etkisi altına almıştır (Cole, 2026). Kusama obsesif içsel dünyasını ve halüsinasyonlarını rengarenk bir evrene dönüştürürken pop art ile sürrealizm arasında bir köprü de kurmuştur.

Yayoi Kusama'nın puantiye evreni 2012 yılında Louis Vuitton iş birliğiyle lüks moda nesnelere yansırarak moda dünyasında da görünürlük kazanmıştır. Büyük ses getiren bu iş birliği 2023 yılında da kendini tazeleyerek ve ürün kategorisini zenginleştirerek tekrar sahneye çıkmıştır (Görsel 9). 2012 yılında Louis Vuitton'un ikonik çantaları puantiyelerle kaplanırken, 2023 koleksiyonunda kadın ve erkeğe yönelik hazır giyim, aksesuar, mayo ve parfüm gibi çeşitli ürünlerde; neredeyse çağdaş sanatın ikonik görsel kodları halini almış olan Kusama'nın puantiyeleri ve sonsuzluk teması görülebilir (Bıçak, 2023).



Görsel 9. Yayoi Kusama x Louis Vuitton koleksiyonundan parçalar, 2023

Kusama x Louis Vuitton iş birliğiyle ortaya çıkan ürünlerin sergilenmesi de en az ürünler kadar dikkat çekici olmuştur. SoHo'daki Louis Vuitton pop-up mağazası (Görsel 10) da hem renkli beneklerle hem de metalik kürelerle donatılmıştır. Pop-up mağazasının dış cephesi dahi sürreal bir biçimde tasarlanmış olup izleyiciyi kendine çekmektedir (Silva, 2023).

Mağazalar sürreal bir sahneye dönüşürken moda ürünleri de işlevselliğinden sıyrılarak psikolojik bir deneyim haline almıştır. Öte yandan dev heykeller, robotlar ve bina giydirmeye gibi kamusal alanlarda yapılan büyük ölçekli reklamlar koleksiyonun tüketim kültürü içerisinde dolaşıma girmesini sağlamıştır (Görsel 11). Reklam ile enstalasyon, sanat ile moda ve sürrealizm ile pop art arasında bir köprü kurulurken bundan tüketim kültürü de oldukça etkilenmiştir.



Görsel 10. SoHo'daki Louis Vuitton pop-up mağazası (Yayoi Kusama x Louis Vuitton koleksiyonu)



Görsel 11. Solda: Louis Vuitton/Paris Champs-Élysees, Ortada: New York'taki Yayoi Kusama robotu, Sağda: Louis Vuitton/ New York

## KAWS x Dior

KAWS (gerçek ismi Brian Donnelly); sokak sanatı, resim, illüstrasyon, heykel ve oyuncak (art toy) gibi alanlarda çalışan ve pop art akımından etkilenen Amerikalı bir çağdaş sanatçıdır. 1990'larda başlayan sanat kariyerinde Michelin Adamı, Simpsonlar, Mickey Mouse, Snoopy, Sünger Bob gibi çeşitli çizgi roman ve çizgi film karakterlerinden ve oyuncak kültüründen beslenerek bir görsel dil yaratmıştır. Bu karakterlerden ilham alarak yarattığı çarpı işaretli gözlü karakterleri ile ün kazanmış ve zamanla sanatını galerilerden sokaklara ve popüler markalara taşıyarak küresel ölçekte tanınmıştır (Artsper, \_\_\_\_).

KAWS'ın pek çok ünlü markayla iş birliği yaptığı bilinmektedir. Bunlardan belki de en dikkat çekici olanı KAWS x Dior iş birliğidir. Dior'un kreatif direktörü Kim Jones ile KAWS bir araya gelerek hazır giyim ürünleri, aksesuarlar ve sınırlı sayıda üretilen parçalardan oluşan, çağdaş moda ve sanatı harmanlayan bir koleksiyon ortaya çıkarmıştır (Görsel 12). Dior'un ikonik motifleri ile KAWS'ın imza karakterinin bulunduğu koleksiyon satışa sunulduğu an tükenmiştir. Koleksiyonun en çok rağbet gören parçası ise sınırlı üretimden dolayı fiyatı 7.500 ABD doları olan takım elbiseli KAWS x Dior BFF peluş figürüdür (Görsel 12). KAWS x Dior kapsül koleksiyonunun tanıtımı da en az koleksiyon kadar etkileyici olmuş; pek çok ünlü ve influencer katılım göstermiştir. 2018 yılında Paris Moda Haftası'nda gerçekleştirilen defilenin ikonu yaklaşık 10 metre yüksekliğinde, 70.000 çiçekten

oluşan KAWS'ın ikonik BFF karakteri (Görsel 12) büyük ilgi görmüştür (F&F, 2024). KAWS x Dior iş birliği, popüler kültür ve çizgi film kökenli gerçeküstü bir karakterin lüks moda sahnesine taşınarak, sanat ürününden koleksiyonluk tüketim nesnesine dönüştüğü bir sanat x moda projesi olmuştur.



Görsel 12. Solda: KAWS x Dior koleksiyonundan parçalar, Ortada: KAWS x Dior BFF peluş figürü, Sağda: KAWS x Dior, yaklaşık 10 metre yüksekliğinde, 70.000 çiçekten oluşan BFF ikonu, 2018 Paris Moda Haftası

### Ignasi Monreal x Gucci

İspanyol sanatçı Ignasi Monreal, resim, dijital sanat, sahne tasarımı ve TV ve film alanlarında prodüksiyon tasarımı gibi pek çok dalda çalışan ve eserleri dünya çapında sergilenen bir sanatçıdır. Trompe l'œil tekniğini başarıyla kullanan sanatçı ünlü isimlerle ve Gucci, Bulgari gibi ünlü markalarla birçok iş birliği gerçekleştirmiştir (Monreal, \_\_\_\_). Öte yandan Harper's Bazaar, Vogue İspanya ve Dolce & Gabbana'nın çevrimiçi dergisi Swide gibi popüler dergilerle çalışan Monreal, zamanla günümüzün aranan moda illüstratörü ve grafik tasarımcılarından biri haline gelmiştir. Sanatçının ilham kaynağı ise büyük ölçüde sürrealizm akımı ve çizgi romanlardır (Akt. Speetjens, 2019).

Monreal rüya gibi illüstrasyonlarında genellikle gerçeküstü temalar kullanarak klasik sanatta dijital sanatı bir araya getirmektedir. Gucci'yle gerçekleştirdiği "#Gucci Hallucination" (Gucci Halüsinasyonu) iş birliği de yine bu birliktelikten beslenmektedir. 2018 İlkbahar/Yaz koleksiyonu için Monreal'ın klasik sanat referansları, mitoloji ve popüler kültür imgelerinden faydalanarak çizdiği sürreal illüstrasyonlar sınırlı sayıda tişört ve sweatshirtlere basılmıştır (Görsel 13). John Everett Millais'in "Ophelia" sı, Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" ve Jan van Eyck'in "Arnolfini Portresi" eserleri sanatçının ilham aldığı eserler arasında yer almaktadır (Gucci, \_\_\_\_).



Görsel 13. (solda) Ignasi Monreal x Gucci, "#Gucci Hallucination" (Gucci Halüsinasyonu) 2018 İlkbahar/Yaz koleksiyonundan parçalar. Sağda Ignasi Monreal'in New York ve Milano'daki "Gucci Hallucination" için yaptığı illüstrasyonlar

Görsel 14. (sağda) Ignasi Monreal'in New York ve Milano'daki "Gucci Hallucination" için yaptığı illüstrasyonlar

İşte bu şekilde, basit bir kataloğu klasik sanattan ve masalların fantastik dünyasından ilham alan bir sanat eserine dönüştürmeyi başardılar. “Gucci Hallucination”, geçmiş ve bugünün sürreal bir karışımı (...). Bu iş birliğiyle yaratıcılık sınırları kapatmıyor. Moda ve sanat gibi birbirinden farklı ama uyumlu iki dünyayı mükemmel bir şekilde bir araya getiriyor (Sanchez, 2018).

### Yoshitomo Nara x Stella McCartney

1959 doğumlu Japon pop sürrealist sanatçı Yoshitomo Nara, resim, heykel, seramik ve enstalasyon gibi çeşitli sanat dallarıyla ilgilenmektedir. Genellikle güncel olaylar, popüler kültür, müzik ve çocukluk anılarından beslenerek ve Japon ve Batı popüler kültürünü sentezleyerek eserler üretmektedir. Çocukluk teması Nara'nın sanatında önemli bir yere sahiptir. Eserlerinde tekrarlayan çocuk figürü bazen sükuneti bazen de isyanı simgelemektedir. Melankolik eserleri sanatçının içsel dünyasını anlatması yönünden otobiyografik sayılırken, kültürel ve küresel bir duyarlılık da söz konusudur (Pace Gallery, \_\_\_\_). Sanatçının bastırılmış duygularını resim yüzeyine aktarması onu sürrealizm akımına yakınlaştırmaktadır.

2023'te gerçekleştirilen Yoshitomo Nara x Stella McCartney iş birliği, markanın sitesinde şöyle tanıtılmıştır:

Bilinçli moda ve sanatı harmanlayan bu iş birliği, özgür ruhlu bir punk tavrını ifade ederek yeni bir nesli 'TARİHİ DEĞİŞTİRMEYE' teşvik ediyor. Nara'nın çalışmaları iç gözlemi, hayal gücünü ve bireyselliği kutlarken, bu kapsül koleksiyonu onun vizyonunu Stella'nın değerleriyle birleştiriyor. İkonik illüstrasyonlar ve sosyal sloganlar, daha zengin tekstiller ve tekniklerle zenginleştirilmiş, nadir, koleksiyonluk hazır giyim parçaları ve vegan aksesuarlardan oluşan neşeli bir seçkide hayata geçiriliyor (Stella McCartney, 2022).

Koleksiyonda Nara'nın çocuksu ama asi stiliyle McCartney'nin sürdürülebilir moda anlayışının bir araya geldiği görülmektedir (Görsel 15). Sanat ve moda güçlerini birleştirerek sürreal bir dilde çevre/sosyal duyarlılık konusunda güçlü mesajlar vermiş ve tüketim kültüründe dolaşıma girmiştir.



Görsel 15. Yoshitomo Nara x Stella McCartney koleksiyonundan parçalar

### Sonuç

Çalışmada incelenen Takashi Murakami x Louis Vuitton, Daniel Arsham x Dior, Yayoi Kusama x Louis Vuitton, KAWS x Dior, Ignasi Monreal x Gucci, Yoshitomo Nara x Stella McCartney iş birlikleri göstermektedir ki, günümüz moda ürünleri işlevselliğinden ziyade; güçlü simgesel, kültürel ve sanatsal bağlamları ile öne çıkan göstergeler haline almıştır. Bu bağlamda sürreal estetiğin çağdaş moda endüstrisinde tüketim kültürünü dönüştürücü bir strateji olarak kullanıldığı görülmüştür.

Baudrillard'ın tüketim kültürüne ilişkin tanımlamaları, Guy Debord'un "gösteri toplumu" kavramı ve 21. Yüzyılda önem kazanan "görsel kültür" kavramı bu çalışmada moda sektörünün dönüşümünü anlamaya ilişkin açıklayıcı bir çerçeve sunmuştur.

İş birliklerine bakıldığında Murakami, Louis Vuiton'un ikonik çantalarını Japon anime ve pop imgeleriyle donatıp oyuncak benzeri gerçeküstücü nesnelere dönüştürmüş; Daniel Arsham Dior markasıyla özdeşleşen objeleri asıl bağlamından koparıp sanki yüzyıllar sonra bulunmuş kalıntılar gibi tasarlayarak gerçeküstücü nesnelere üretmiş; Yayoi Kusama obsesif puantiyeleri ve sonsuzluk temasıyla Louis Vuiton'u sürreal bir puantiye evrenine çevirmiş; KAWS ikonikleşen pop-sürreal çizgi karakteriyle Dior'un lüks vizyonunu birleştirip podyuma dev oyuncak heykeliyle damga vurmuş; Ignasi Monreal gerçeküstü illüstrasyonlarını Gucci'nin tişörtlerine ve binalara taşımış; Yoshitomo Nara masum görünen ama isyankar çocuk karakteriyle Stella McCartney'nin sürdürülebilir moda anlayışını birleştirerek, pop-sürreal bir stilde sosyal duyarlılık konusunda mesajlar veren bir koleksiyona imza atmıştır. Dolayısıyla sürrealizm modaya belirgin bir şekilde dahil olurken, sanat ve moda arasındaki sınırların da gitgide silikleştiği görülmüştür.

Moda ürünleri artık bildiğimiz işlevini yitirip bazen bir oyuncağa, bazen bir heykele ya da koleksiyonluk bir sanat nesnesine dönüşürken, mağazalar da neredeyse bir galeriye evrilmiştir. Koleksiyonlar öyle görkemli bir şekilde sunulmuştur ki, tüketici kendini sürreal bir deneyimin içerisinde bulmuştur. Dolayısıyla nesnelere duygusal bir bağ kuran ve tükettikçe haz duyan günümüz tüketicisi için bu disiplinler arası üretimler oldukça çekici hale gelmiştir.

## Kaynakça

Artnet (\_\_\_\_). "Daniel Arsham". <https://www.artnet.com/artists/daniel-arsham/>.

Art of Loving Italy. (2017). "Elsa Schiaparelli: The Italian Fashion Designer Who Made Surrealism Wearable". <https://www.artlovingitaly.com/elsa-schiaparelli-surrealist-fashion/>.

Artsper. (\_\_\_\_). "Kaws". <https://www.artsper.com/us/contemporary-artists/united-states/3657/kaws>.

Aydın, H. (2006). Eleştirel Aklın Işığında Postmodernizm, Temel Dayanakları ve Eğitim Felsefesi. Educational Policy Analysis And Strategic Research, 1(1), 27-48.

Baudot, F. (1997). Elsa Schiaparelli. Paris: Assouline.

Baudrillard, J. (2012). Tüketim Toplumu (5. baskı). Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bıçak, K. (2023). "Louis Vuitton x Yayoi Kusama İş Birliği". <https://www.alem.com.tr/moda/louis-vuitton-x-yayoi-kusama-is-birligi-1079642>.

Bidsquare. (2021). "Elsa Schiaparelli: The Avant-Garde Designer Who Stunned the Fashion World with Her Iconoclastic Designs". <https://www.bidsquare.com/blog/elsa-schiaparelli-the-avant-garde-designer-who-stunned-the-fashi-821>.

Celant, G. (Ed.). (1996). Biennale di Firenze: Looking at fashion. Milan: Skira.

Cole, R. (2026). "Yayoi Kusama". <https://www.britannica.com/biography/Yayoi-Kusama>.

Conlon, T. (2002). Bilgi Teknolojisi, Eğitim ve Postmodernizm. Ertan Zereyak & Esmâ Genç Çolak (çev.). Eğitim Bilimleri ve Uygulama Dergisi, 1(2), 269-278.

Çelik, S. (2009). Hızsal ve Faydacı Tüketim. İstanbul: Derin Yayınları.

Debord, G. (1967). Gösteri Toplumu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

F&F (Friends and Family Gallery). (2024). "Unpacking The Unforgettable Collaboration: KAWS x Dior". <https://friendsandfamilygallery.com/blogs/news/unpacking-the-unforgettable-collaboration-kaaws-x-dior>.

Ginsburg, M. (1971). Fashion: An anthology by Cecil Beaton (Catalogue of an exhibition held at the Victoria and Albert Museum, October 1971-January 1972). London: Victoria and Albert Museum.

Gucci. (\_\_\_\_). "Ignasi Monreal Meets Gucci". <https://www.gucci.com/us/en/st/stories/article/ignasi-monreal-and-gucci?srsId=AfmBOorthNH52Rz0X3gjfmHBsoRvQpTKvfwltaz5WVQQxgmPsEPlyCIP>.

Gündüz, Y. (2015). Postmodern Estetik Koşullanma ve Sanatta Tüketim Olgusu. Doktora Tezi. Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.

Ikeuchi, E. (2025). "Louis Vuitton and Takashi Murakami Launch Artycapucines Collection at Art Basel Paris". <https://hypebeast.com/2025/10/takashi-murakami-louis-vuitton-artycapucines-art-basel-paris>.

Judge, L. (2025). "Reimagining an Icon, Louis Vuitton Unveils The Artycapucines VII by Takashi Murakami". <https://aeworld.com/fashion/fashion-women/accessories-women/reimagining-an-icon-louis-vuitton-unveils-the-artycapucines-vii-by-takashi-murakami/>.

Karadağ, Ç. (2004). Görme Kültürü (Görüntüler Evreni). Ankara: Doruk Yayınları.

Leong, A. (2020). "Back To The Future: Dior Taps Daniel Arsham For A Series Of Limited Edition Art Objects". <https://www.lofficielbaltic.com/en/lhommes/back-to-the-future-dior-taps-daniel-arsham-for-a-series-of-limited-edition-art-objects>.

LVMH. (2025). "Louis Vuitton and Takashi Murakami celebrate 20th anniversary of era-defining collaboration with launch of re-edition collection". <https://www.lvmh.com/en/news-lvmh/louis-vuitton-and-takashi-murakami-celebrate-20th-anniversary-of-era-defining-collaboration-with-launch-of-re-edition-collection>.

Monreal, I. (\_\_\_\_). "INFO: ABOUT @ignasi". <https://www.ignasimonreal.com/>.

Newbold, A. (2020). "This Was The Defining Fashion Collaboration Of The Noughties". <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/louis-vuitton-murakami>.

Özdemirci, A. (2012). Popüler kültür, tüketim psikolojisi ve imaj yönetimi: Türkiye (1950-1980). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Pace Gallery, (\_\_\_\_). "Yoshitomo Nara". <https://www.pacegallery.com/artists/yoshitomo-nara/>.  
Pincus, A. (2021). "1938 - Elsa Schiaparelli, Skeleton Dress". <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-skeleton/>.

Sanchez, R. (2018). "IGNASI MONREAL TURNS THE GUCCI SPRING-SUMMER COLLECTION INTO ARTWORK". <https://www.magazinehorse.com/en/ignasi-monreal-turns-the-gucci-spring-summer-collection-into-an-artwork/>.

Schiaparelli. (\_\_\_\_). "THE HISTORY OF THE HOUSE". <https://schiaparelli.com/en/pages/l-histoire-de-la-maison>.

Silva, R. (2023). "Louis Vuitton's New York Store Has Been Overtaken by Yayoi Kusama-Inspired Polka Dots". <https://www.elledecor.com/life-culture/a42450590/louis-vuitton-yayoi-kusama/>.

Solomon, M. R. (2006). Tüketici krallığının fethi (2. baskı). Selin Çetinkaya (çev.). İstanbul: Kapital Medya.

Speetjens, P. (2019). "Ignasi Monreal - Back To The Drawing Board" <https://www.plastikmagazine.com/interview/ignasi-monreal>.

Stella McCartney, (2022). "Yoshitomo Nara x Stella McCartney". <https://www.stellamccartney.com/cn/zh/stellas-world/yoshitomo-nara-stella-mccartney-spring-summer-2023-capsule.html?srsId=AfmBOooaK5q4fOgOYLYN9a2IK7zgbSPiI4PmN21WWzn4Smm67T7d2jAh>.

Türkcan, B. ve Coşkun, N. (2024). "Görsel Kültür Çalışmaları". S. D. Bedir Erişti (ed.). Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek (10. baskı). (s. 73-108). Ankara: Pegem Akademi.

V&A (Victoria and Albert Museum). (1999). "Cravat". <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>.

V&A (Victoria and Albert Museum). (\_\_\_\_). "Elsa Schiaparelli". <https://www.vam.ac.uk/collections/elsa-schiaparelli?srsId=AfmBOorZarBT5JOLnmNLsGZcHSMUIS1Y3syYSMIs6KwYtlbhFPXoFgUG#features>.

Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak. Firdevs Candil Erdoğan (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>

Görsel 2: <https://www.vam.ac.uk/articles/shocking-life-by-elsa-schiaparelli>

Görsel 3: <https://uretimhane.com.tr/dali-ve-schiaparelli/>

Görsel 4: <https://danslegris.com/blogs/journal/elsa-schiaparelli?srsId=AfmBOoowg1juc5zjLnqjl7G71UOBWSgwBNnzV5Yv3V5xNa3G7x31PGDd>

Görsel 5: <https://www.rebag.com/thevault/louis-vuitton-101-takashi-murakamis-monogram-multicolor-collection/>

Görsel 6: <https://thefashionography.com/fashion-lifestyle/art-design/louis-vuitton-x-takashi-murakami-return-for-artycapucines-vii/>

Görsel 7: <https://www.lvmh.com/en/news-lvmh/new-artycapucines-vii---louis-vuitton-x-takashi-murakami-collection-unveiled-at-art-basel-paris>

Görsel 8: <https://www.lofficielbaltic.com/en/lhommes/back-to-the-future-dior-taps-daniel-arsham-for-a-series-of-limited-edition-art-objects>

Görsel 9: <https://www.alem.com.tr/moda/louis-vuitton-x-yayoi-kusama-is-birligi-1079642>

Görsel 10: <https://www.elledecor.com/life-culture/a42450590/louis-vuitton-yayoi-kusama/>

Görsel 11: <https://artdogistanbul.com/yayoi-kusama-x-louis-vuittonda-ikinci-perde/>

Görsel 12: <https://friendsandfamilygallery.com/blogs/news/unpacking-the-unforgettable-collaboration-kaws-x-dior>

Görsel 13: <https://hypebeast.com/2018/4/gucci-ignasi-monreal-guccihallucination-capsule>

Görsel 14: <https://www.magazinehorse.com/en/ignasi-monreal-turns-the-gucci-spring-summer-collection-into-an-artwork/>

Görsel 15: <https://www.stellamccartney.com/cn/zh/stellas-world/yoshitomo-nara-stella-mccartney-spring-summer-2023-capsule.html?srsId=AfmBOooaK5q4fOgOYLYN9a2IK7zgbSPll4PmN21WWzn4Smm67T7d2jAh>

## KİLİTBAHİR'DE YAKUP BEY VE KIRKLAR HAMAMLARININ GÜNDELİK HAYAT BAĞLAMINDA ANALİZİ

### ANALYSIS OF YAKUP BEY AND KIRKLAR BATHHOUSES IN KILITBAHIR WITHIN THE CONTEXT OF EVERYDAY LIFE

Gizem Nur Eğılmez, Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana-bilim Dalı, Rölöve ve Restorasyon Yüksek Lisans Programı, 0009-0002-9436-1167

Uzay Yergün, Doktor Öğretim Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 0000-0003-0032-5211

### ÖZET

Bu çalışma, Kilitbahir'de yer alan Yakup Bey Hamamı ile Kırklar Hamamı'nı gündelik hayatın mekânsal üretimi bağlamında inceleyerek Osmanlı hamam mimarisinin toplumsal, kültürel ve bedensel pratiklerle kurduğu ilişkiyi açıklamayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel problemi, bu iki hamamın yalnızca mimari birer kalıntı olarak değil, gündelik yaşamın ritüellerini, hijyen anlayışını, toplumsallaşma biçimlerini ve mekânsal alışkanlıklarını nasıl temsil ettiği sorusuna odaklanmaktadır. Çalışma, günümüzde büyük ölçüde yıkılmış veya görünmezleşmiş olan bu yapıların, özgün mekânsal kurguları aracılığıyla tarihsel gündelik hayat pratiklerine dair önemli veriler sunduğu varsayımından yola çıkmaktadır. Kuramsal çerçeve, Henri Lefebvre'nin gündelik hayat kuramı ile Michel de Certeau'nun mekânsal pratikler yaklaşımına dayanmaktadır. Bu çerçeve, hamam mekânlarını yalnızca fiziksel birer yapı olarak değil, bedenle, ritüellerle ve toplumsal etkileşimlerle şekillenen dinamik sahneler olarak ele alma olanağı sunmaktadır. Araştırmada, her iki hamamın mimari özellikleri, mekânsal dizilimleri, su ve ısıtma sistemleri, örtü elemanları ve dolaşım kurgusu ayrıntılı yerinde gözlemler, ölçümler ve yapı izlerinin değerlendirilmesi yoluyla analiz edilmiştir. Ayrıca yapıların güncel durumları belgelenecek bozulma biçimleri, malzeme kayıpları ve modern yerleşim baskısı altında geçirdikleri dönüşümler ortaya konmuştur. Çalışma, Yakup Bey Hamamı'nın enine sıcaklıklı plan şeması, ılıkılık ve sıcaklık mekânları ile cehennemlik sisteminin izlerini barındırması; Kırklar Hamamı'nın ise çifte hamam düzeni, halvet mekânları ve özgün ısıtma altyapısıyla Osmanlı taşra hamam tipolojisinin karakteristik özelliklerini temsil ettiğini göstermektedir. Bu örnekler, hamamların gündelik hayatın hijyen alışkanlıkları, sosyal buluşma pratikleri ve beden kültürü açısından nasıl işlev gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Sonuç olarak araştırma, Kilitbahir hamamlarının korunmasının yalnızca mimari mirasın değil, aynı zamanda gündeliğin tarihsel belleğinin korunmasına katkı sunduğunu; dijital belgeleme ve çağdaş yorumlama yöntemlerinin bu yapıların yeniden görünür kılınmasında önemli bir rol oynadığını ileri sürmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Gündelik hayat, Osmanlı hamamı, Kilitbahir, Yakup Bey, Kırklar

## ABSTRACT

This study examines Yakup Bey Bath and Kırklar Bath in Kilitbahir within the framework of the spatial production of everyday life, aiming to clarify how Ottoman bath architecture embodied social, cultural, and bodily practices. The central problem of the research is to understand how these two bathhouses functioned not merely as architectural remnants but as representations of daily rituals, hygiene practices, social interactions, and spatial habits. The study is grounded in the premise that, despite their current state of fragmentation and partial invisibility, these structures offer significant insights into historical everyday life through their spatial organization and technical systems. The theoretical framework is based on Henri Lefebvre's theory of everyday life and Michel de Certeau's approach to spatial practices. This conceptual basis enables an interpretation of bathhouses not simply as physical environments but as dynamic stages shaped by the body, ritual, and social interaction. The research employs on-site observations, architectural measurements, and systematic analysis of remaining structural traces to investigate the spatial arrangements, circulation schemes, heating and water systems, and construction techniques of both bathhouses. Their current conditions were documented to identify patterns of decay, material loss, and transformations caused by contemporary settlement pressures. Findings indicate that Yakup Bey Bath reflects an "enine sıcaklıklı" (transverse hot room) layout, revealing the remains of its warm and hot sections alongside components of the hypocaust system. Kırklar Bath, organized as a double bathhouse with separate men's and women's sections, represents a more complex typology with its halvet units, central heating circulation, and characteristic dome structures. Together, these examples illustrate how Ottoman provincial bathhouses mediated daily hygiene, social gathering, and bodily culture through their spatial logic. Ultimately, this study argues that preserving the Kilitbahir bathhouses contributes not only to architectural heritage but also to the cultural memory of everyday life. Moreover, digital documentation and contemporary interpretive approaches offer new opportunities for rendering these historically significant spaces visible once again, reinforcing their relevance within current discussions on heritage, design, and spatial culture.

**Keywords:** Everyday life, Ottoman bathhouse, Kilitbahir, Yakup Bey, Kırklar

## 1. Giriş

Gündelik hayat, bireylerin tekrar eden pratikleri, mekânsal alışkanlıkları ve toplumsal ilişkileri aracılığıyla süreklilik kazanan çok katmanlı bir üretim alanıdır. Lefebvre'nin (1991) gündeliğin görünmez fakat yapıcı niteliğine dair vurgusu, mimari mekânların toplumsal yaşam üzerindeki belirleyici rolünü açığa çıkarırken; de Certeau'nun mekânsal pratikler yaklaşımı, bireylerin bu mekânlarla kurduğu etkileşimi anlamak için önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bu bağlamda Osmanlı hamamları, yalnızca temizlik ihtiyacına yanıt veren işlevsel yapılar değil; beden kültürünün, toplumsal etkileşim biçimlerinin, ritüellerin ve mahremiyet örgütlenmesinin üretildiği gündelik yaşam sahneleridir. Hamamın soyunmalık, ılıkılık ve sıcaklık gibi ardışık mekânlarıyla şekillenen dolaşım kurgusu; cehennemlik sistemi ve su-ısıtma altyapısıyla desteklenen teknik düzeni, gündeliğin mimari bir ritim içinde nasıl üretildiğini göstermektedir. Kilitbahir yerleşimi ise, Uysal'ın (2025) belirttiği gibi Osmanlı döneminden itibaren askeri yapılaşmanın çevresinde şekillenen sivil doku ve kamusal yapılarıyla bölgenin tarihsel sürekliliğini yansıtan özgün bir yerleşim karakteri sunar. Bu bağlamda Yakup Bey ve Kırklar Hamamları, taşra ölçeğinde gündelik yaşam pratiklerinin nasıl mekânsallaştığını anlamada önemli iki tarihsel tanıktır. Günümüzde büyük oranda tahrip olmuş olsalar da korunmuş mimari izleri, kalıntıları ve köy dokusu içerisindeki konumları, geçmişteki sosyal ilişkilerin ve kullanım biçimlerinin yeniden okunmasına olanak tanımaktadır. Bu çalışma, söz konusu hamamları yalnızca birer mimari kalıntı olarak değil, gündelik hayatın üretildiği, toplumsal ilişkilerin şekillendiği ve kültürel belleğin taşıyıcısı olan mekânlar olarak ele alarak Osmanlı taşra hamam geleneğini ve Kilitbahir'in tarihsel-kültürel kimliğini bütüncül bir bakışla değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

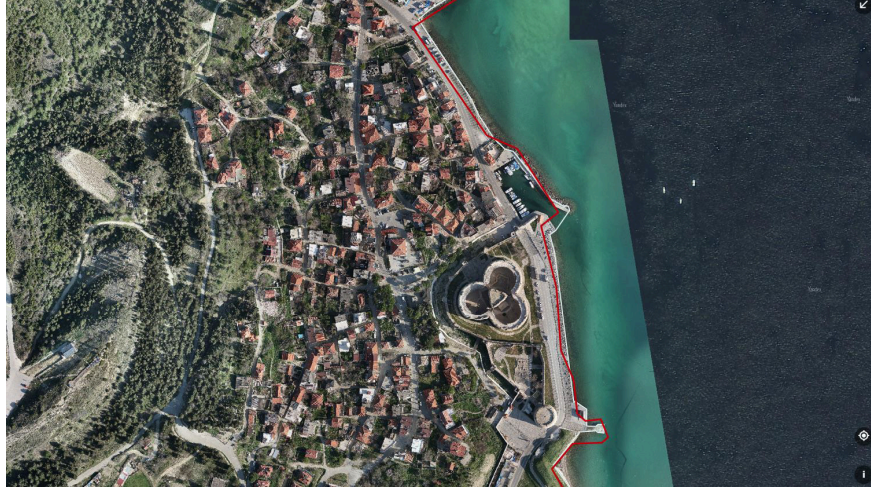
## 2. Kilitbahir Yerleşiminde Hamamların Yeri ve Mekânsal Özellikleri

Gelibolu Yarımadası, antik dönemlerden itibaren Ege ile Marmara arasındaki geçiş noktası olması nedeniyle sürekli olarak farklı uygarlıkların ilgisini çekmiş, stratejik önemi sebebiyle de yerleşim sürekliliğini korumuştur (İnalçık, 2003). Osmanlı döneminde bu stratejik değer daha da artmış, özellikle Boğaz'ın savunulması için inşa edilen kaleler etrafında gelişen yerleşim alanları bölgenin mimari kimliğini şekillendirmiştir. Bu çerçevede, Fatih Sultan Mehmet tarafından 1462'de yaptırılan Kilitbahir Kalesi, yalnızca askeri bir yapı olarak değil, aynı zamanda çevresinde oluşan sivil yerleşim dokusuyla da dikkate değerdir (Ayverdi, 1989).

Kilitbahir köyü, kale çevresinde gelişen geleneksel dokusuyla Osmanlı taşra mimarisinin somut örneklerini barındırmaktadır. Köyde cami, çeşme ve hamam gibi yapılar, Osmanlı şehir yaşamının küçük ölçekli bir yansıması olarak görülebilir. Bunlar içinde öne çıkan Yakup Bey ve Kırklar Hamamları, sadece temizlik işleviyle sınırlı kalmayan; toplumsal ilişkilerin, gündelik yaşamın ve estetik anlayışın mekânsal karşılığı olan bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Kuban, 2007).

Günümüzde kısmen ayakta kalabilmiş Yakup Bey ve Kırklar Hamamı, Osmanlı taşra hamamlarının planlama ve yapı tekniklerine dair ipuçları sunmaktadır (Görsel 1). Osmanlı hamamları genel olarak soyunmalık, ılıkılık ve sıcaklık kurgusuna dayanır. Yakup Bey ve Kırklar Hamamlarında da bu mekânsal dizilimin izleri seçilebilmektedir. Özellikle sıcaklık bölümünün kubbe örtüsü ve aydınlatma düzeni, klasik dönem hamam geleneğinin özelliklerini yansıtır. Duvar örgüsünde taş ve tuğlanın bir arada kullanıldığı, süslemelerin ise işlevsel sadelikle sınırlı kaldığı görülmektedir. Hamamların köy dokusu içerisindeki yeri, yapının sadece hijyen amacıyla değil, aynı zamanda sosyal buluşmalar için de kullanıldığını göstermektedir. Bu bağlamda Yakup Bey ve Kırklar Hamamı, Osmanlı taşrasındaki

günlük yaşamın kültürel boyutlarını anlamada önemli bir örnek niteliğindedir. Ancak günümüzde modern yerleşim baskısı altında kalan yapı, korunma sorunlarıyla karşı karşıyadır. Bu nedenle belgelenmesi, restorasyon çalışmalarıyla yaşatılması ve bölgenin kültürel miras bütünlüğü içinde değerlendirilmesi gerekmektedir.



Görsel 1. Kilitbahir Köyü 2025 Yılı Hava Fotoğrafı (Google Earth)

## 2.1. Yakup Bey Hamamı Mimari Özellikleri

Yakup Bey Hamamı, Çanakkale ili Eceabat ilçesine bağlı Kilitbahir köyünde, 155 ada 12 parseli içerisinde yer almaktadır. Günümüzde çevresinde yoğunlukla betonarme konutların bulunması nedeniyle yoğun yerleşim dokusunun arasında kalmıştır. Günümüze ulaşan kalıntılar değerlendirildiğinde, yapının “enine sıcaklıklı, iki hücreli” plan tipine sahip olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 2). Yakup Bey Hamamı'nın 4 adet cephesi bulunmaktadır. 3 cephesi açıkça görülebilmekteyken 1 cephesi ise komşu yapı ile bitişik olduğu için kısmen kapanmış durumdadır. Kuzey cephesinde çeşme ve su kuyusu konumlanmaktadır.



Görsel 2. Yakup Bey Hamamı Rölöve Zemin Kat Planı (Kişisel Arşiv, 2025)

Hamamın günümüze ulaşmış olan mekanları incelendiğinde ılıklik, sıcaklık, su depoları, küllhan ve ıslak hacimlerin varlığı tespit edilmiştir. Hamam tipolojisinde yer alan giriş bölümünü temsil eden soyunmalık/camekan mahali Yakup Bey Hamamı özelinde günümüze ulaşmamış olup bu mahal toprak dolgu ve moloz yığıntı altında kalmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Günümüze Ulaşmamış Olan Soyunmalık/Camekan (Kişisel Arşiv, 2025)

Ilıklık mahaline giriş sivri kemerli kapı açıklığı ile sağlanmıştır. Bu mekân ortada kubbe ve kubbenin iki yanında eyvan olarak biçimlenmiştir. Eyvanlar sivri tonoz ile şekillenirken kare formdan kubbeye geçiş pandantif ile sağlanmıştır. Kubbe kasnağı sekizgen olup kubbe günümüzde yıkılmış durumdadır (Görsel 4). Zeminde mermer kaplama tespit edilmiştir. Bu mahalden sıcaklık ve ıslak hacimlere geçiş sağlanmaktadır.



Görsel 4. Ilıklık (Kişisel Arşiv, 2025)

Sıcaklık 1 mahaline ulaşım basık kemerli kapı açıklığından sağlanmaktadır. Sıcaklık mahaline geçiş açıklığında zeminde özgün mermer döşeme kaplaması tespit edilmiştir. Zeminin büyük kısmı çökmüş ve kubbeye ait yıkılan parçalar zeminde dağılmış haldedir (Görsel 5). Günümüze ulaşan mermer seki ve kurnaya ait musluk izleri ve aynalık izi bulunmuştur. Kare mekândan kubbeye Türk üçgenleri ile geçilmiştir. Kubbe yıkılmıştır.



Görsel 5. Sıcaklık 1 (Kişisel Arşiv, 2025)

Sıcaklık 2 mekânına beşik kemerli kapı açıklığı ile ulaşılmaktadır. Zemin moloz yığıntı ve toprak dolgu ile kaplanmıştır. Sıcak su deposuna açılan 1 adet beşik kemerli pencere açıklığı mevcuttur. Pencere açıklığı altında sonradan eklenildiği düşünülen tesisat elemanlarının gözüktüğü boşluk mevcuttur. Tavan biçimlenişi sıcaklık 1 mekânı ile aynı olup Türk üçgeni geçiş elemanlarıyla kubbe formu oluşturulmuştur (Görsel 6). Kubbe kasnak hizasından yıkılmıştır.



Görsel 6. Sıcaklık 2 (Kişisel Arşiv, 2025)

Sıcaklık 3 mahaline girişi sağlayan kapı açıklığı beşik kemerli forma sahiptir. Kapı açıklığı zemininde mermer döşemenin varlığı görülmektedir. Sıcaklık 1 ve 2 mahallerinden farklı olarak bu mekânda duvar köşelerinde mukarnas süslemeleri kubbe formuna geçiş elemanı olarak kullanılmış ancak kubbe yıkılarak günümüze ulaşmamıştır (Görsel 7). Mekânın 1 duvar yüzeyinde niş bulunmakta olup hamam tipolojisi bakımından mumluk olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Görsel 7). Zeminde tespit edilen mermer seki kalıntısı ve kurna günümüze kadar ulaşmayı başarmış yapı elemanlarıdır.



Görsel 7. Sıcaklık 3 (Kişisel Arşiv, 2025)

Sıcak su deposu ve soğuk su deposunun ayrımı yapıdan gelen izler referans alınarak belirlenmiştir. Sıcaklık 2 mahalinden su deposuna açılan pencere boşluğundan görülen kazan çukurunun bu mahalın sıcak su deposuna ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu mahalın külhanının hemen arkasında konumlanmış olması da bu görüşü desteklemektedir. Sıcak su deposunun yanında bulunan mekân ise hamam mimarisi doğrultusunda soğuk su deposu olarak adlandırılmıştır. Soğuk su deposunun tavan döşemesi tamamen yıkılmıştır.

Külhan mahalinin kuzey ve batı duvarlarının bir kısmı yıkılmış ve külhanın çatısı günümüze hiç ulaşmamıştır. Sivri kemerli tuğla ocak ve ocağa bağlı yıkık baca görülmektedir (Görsel 8). Ocak içerisinden cehennemlik bölümünün sıcak hava kanalları tespit edilebilmiştir.

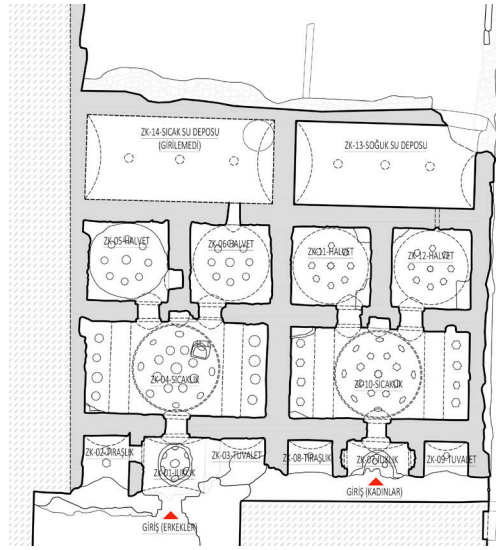


Görsel 8. Külhana Ait Ocak (Kişisel Arşiv, 2025)

Tuvalet ve tıraşlık mekanları konumları sebebiyle ılık bölüme ile ilişkilendirilmiştir. Her iki mekânın tavan biçimlenişi tuğla malzemeden aynalı tonoz ile sağlanmıştır. Ilıklık'tan geçişte ilk olarak tıraşlık mahaline ulaşılmaktadır. Mekânda tuğla malzeme ile örülmüş bölücü bir duvar yer alırken bir adet de seki bulunmaktadır. Basık kemerli geçiş aralığından tuvalet birimine ulaşılmaktadır. Tuvalet mekanının zemini tamamen moloz yığıntı ile kapanmıştır.

## 2.2. Kırklar Hamamı Mimari Özellikleri

Kırklar Hamamı, doğu-batı doğrultusunda konumlanan ve iki ayrı bölümden oluşan çifte hamam tipindedir. Doğu kısmı kadınlara, batı kısmı erkeklere ayrılmıştır. Her iki bölüm, enine sıcaklığı ve iki halvetli plan şemasına sahiptir (Görsel 9). İlklik mekânlarından sıcaklık bölümlerine doğrudan geçiş sağlanmakta; her sıcaklık bölümünün güneyinde kare planlı iki halvet yer almaktadır. İlklik mekânları arasında dar dikdörtgen mekanlar bulunmaktadır; bunların tıraşlık veya tuvalet hücresi olarak işlev gördüğü düşünülmektedir (Görsel 10).



Görsel 9. Kırklar Hamamı Rölöve Zemin Kat Planı (Kişisel Arşiv, 2025)



Görsel 10. İlklik ve Tuvalet Mahallerine Bakış (Kişisel Arşiv, 2025)

Sıcaklık mekânları dikdörtgen planlı olup ortada kubbeye örtülü ana hacim ve yanlarda dar eyvanlardan oluşur (Görsel 11). Kubbe üzerinde çok sayıda fil gözü aydınlatma açıklığı bulunmaktadır. Halvet mekânları pandantifli geçiş elemanlarıyla kubbeye bağlanmakta, bu bölümlerin altında cehennemlik sistemi açıkça izlenmektedir (Görsel 12). Sıcaklık mekânları arasında uzanan dikdörtgen biçimli su deposu, yapının ısıtma sisteminin merkezini oluşturur.



Görsel 11. Sıcaklık-Erkekler Bölümü (Kişisel Arşiv, 2025)



Görsel 12. Halvet-Kadınlar Bölümü (Kişisel Arşiv, 2025)

Yapı üç cepheden algılanabilmektedir. Kuzey cephe, kadınlar ve erkekler bölümlerinin ayrı girişlerine ev sahipliği yapmaktadır. Batı cephede kadınlar kısmının kubbeleri ve tonoz örtüleri (Görsel 13), güney cephede ise tüm yapı kütleli boyunca sıralanan kubbeler belirgin biçimde görülmektedir. Kubbeler alaturka kiremit ile kaplı olup, çatı yüzeylerinde yoğun bitki ve ağaç oluşumu tespit edilmiştir (Görsel 14).



Görsel 13. Batı Cephesi (Kişisel Arşiv, 2025)



Görsel 14. Alaturka Kiremit Kaplı Kubbe (Kişisel Arşiv, 2025)

Duvar örgüsünde moloz taş ve tuğla almalı sistem kullanılmıştır. Kubbe ve kemerlerde tuğla, beden duvarlarında taş malzeme hâkimdir. İç yüzeylerde kısmen sıva ve kireç esaslı harç kalıntılarına rastlanmıştır.

Cehennemlik bölümleri (Görsel 15), sıcaklık ve halvet mekânlarının altında uzanmaktadır. Tuğla künklerle sıcak hava dolaşımı sağlanmakta, baca kanalları ile ısı dağılımı dengelenmektedir. Kubbe ve tonozlarda yer alan dairesel ve çokgen biçimli fil gözü camlar, iç mekânın homojen bir biçimde aydınlatılmasını sağlamaktadır.



Görsel 15. Halvet Mahali Altında Tespit Edilen Cehennemlik Tuğla Ayakları (Kişisel Arşiv, 2025)

## Sonuç

Kilitbahir'de yer alan Yakup Bey ve Kırklar Hamamı, Osmanlı taşra yerleşimlerinde gündelik yaşamın mekânsal örgütlenişini anlamada önemli iki tarihsel tanıktır. Yapıların plan şemaları, ısıtma sistemleri, su dolaşımı, örtü elemanları ve iç mekân düzenlemeleri Osmanlı hamam geleneğinin sürekliliğini olduğu kadar yerel yorumlarını da yansıtmaktadır. Günümüzde her iki hamam da ciddi fiziksel bozulmalar, çevresel baskılar ve bakım eksikliği nedeniyle özgün niteliklerini hızla kaybetme riski taşımaktadır. Bu nedenle, ayrıntılı rölöve, restitüsyon ve restorasyon çalışmalarının bilimsel yöntemlerle gerçekleştirilmesi; özgün malzeme, teknik ve mekânsal kurgunun korunmasına öncelik verilmesi önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra hamamların yalnızca mimari olarak değil, bölgenin sosyo-kültürel mirasının bir parçası olarak değerlendirilmesi, yerel kimliğin görünür kılınması açısından gereklidir. Belgelenmeleri ve koruma altına alınmaları, hem Osmanlı su mimarisinin tipolojik çeşitliliğinin anlaşılmasına katkı sağlayacak hem de Kilitbahir'in tarihsel dokusunun bütüncül bir yaklaşımla yaşatılmasına imkan sunacaktır.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı'nda tez aşamasında devam eden Gelibolu Yarımadası Kırsal Yerleşimlerindeki Hamamların Mimari Özellikleri ve Korunmasına Yönelik Çözüm Önerileri isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

## Kaynakça

- Ayverdi, E. H. (1989). Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri, 1. Basım, İstanbul Fetih Cemiyeti.
- İnalçık, H. (2003). Osmanlı İmparatorluğu: Klasik Çağ (1300-1600), (Çev. Ruşen Sezer), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (2007). Osmanlı Mimarisi, 1. Basım, Yem Yayın.
- Lefebvre, H. (1991). Critique of Everyday Life: Volume I, (Çev. John Moore), 1. Basım, Verso.
- Uysal, A. O. (2025). Gelibolu Tarihi Alanında Türk Dönemi Yerleşmeleri ve Tarihi Yapılar, 1. Basım, Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Yayınları.

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: Kilitbahir Köyü 2025 Yılı Hava Fotoğrafı (<https://earth.google.com>, Erişim Tarihi: 22.08.2025)
- Görsel 2: Yakup Bey Hamamı Rölöve Zemin Kat Planı (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 3: Günümüze Ulaşmamış Olan Soyunmalık/Camekan (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 4: Ilıklık (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 5: Sıcaklık 1 (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 6: Sıcaklık 2 (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 7: Sıcaklık 3 (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 8: Külhana Ait Ocak (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 9: Kırklar Hamamı Rölöve Zemin Kat Planı (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 10: Ilıklık ve Tuvalet Mahallerine Bakış (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 11: Sıcaklık-Erkekler Bölümü (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 12: Halvet-Kadınlar Bölümü (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 13: Batı Cephesi (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 14: Alaturka Kiremit Kaplı Kubbe (Kişisel Arşiv, 2025)
- Görsel 15: Halvet Mahali Altında Tespit Edilen Cehennemlik Tuğla Ayakları (Kişisel Arşiv, 2025)

## BOZULMANIN GÜNDELİĞİ: VAPORWAVE'DEN YENİ MEDYA SANATINA DİJİTAL ARKEOLOJİ VE GLITCH ESTETİĞİ

*THE EVERYDAY OF DISTORTION: DIGITAL ARCHAEOLOGY AND GLITCH AESTHETICS FROM VAPORWAVE TO NEW MEDIA ART*

Öğr. Gör.Dr. Yeşim Ercümenciler, OZD/Dokuz Eylül Üniversitesi, Orchid Numarası: 0000-0002-8967-2772

### ÖZET

Bu çalışma, vaporwave estetiği ile yeni medya sanatındaki glitch odaklı bozulma stratejilerini, gündelik yaşamın dijital kültür tarafından nasıl dönüştürüldüğünü ortaya koyan estetik yaklaşımlar olarak değerlendirmektedir. Ayrıca, dijital bozulma estetiğinin gündelik deneyimleri nasıl yeniden çerçevelediğini ve sıradan olanı farklı algılama biçimlerine nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlar. Çalışmanın temel araştırma sorusu, "Gündelik dijital imge üretiminde karşılaşılan bozulma, hata ve veri kalıntılarının yeni medya sanatında nasıl eleştirel bir estetik stratejiye dönüştüğü" biçiminde ele alınmıştır. Vaporwave, 1980-90'lara ait analog ve erken dijital kültürün gündelik kullanım izlerini (VHS aşınmaları, ekran parazitleri, düşük çözünürlüklü grafikler) tekrar dolaşıma sokarak sıradan olanın görünmez teknik katmanlarını estetik bir yüzeye taşır. Yeni medya sanatında ise bozulma, yalnızca geçmiş teknolojilerin tortularını değil, günümüz dijital süreçlerine özgü kırılmaları da açığa çıkarır: sıkıştırma artefact'ları, veri kopmaları, tarama gürültüleri, yazılımsal izler ve medya katmanları, dijital gündeliğin hem estetik hem de politik bileşenlerine dönüşür.

Bu bağlamda çalışma, dijital arkeoloji kavramını, dijital görüntü ve veri akışlarında saklı kalan teknik, kültürel ve zaman-mekân izlerini görünür kılan bir araştırma yaklaşımı olarak kullanmaktadır. Kuramsal çerçeve, gündelik deneyimin kültürel üretim süreçleri içindeki dolaşımına ilişkin eleştirel yaklaşımlardan ve Rosa Menkman'ın glitch estetiğini dijital bozulma, veri kırılmaları ve medya kalıntıları üzerinden tanımlayan araştırmalarından beslenmektedir. Yöntem olarak görsel analiz, medya içerik çözümlemesi ve estetik karşılaştırma teknikleri birlikte kullanılmış; böylece vaporwave'in gündelik dijital teknolojilerin görsel kalıntılarında türeyen estetik yapıları ile yeni medya sanatında bozulma odaklı üretimler arasında işleyen bir süreklilik modeli geliştirilmiştir.

Çalışmanın özgün katkısı, bozulmayı yalnızca teknik bir arıza olarak değil, gündelik hayatın dijitalleşmesiyle ortaya çıkan estetik, kültürel ve politik bir belirti olarak yorumlamasıdır. Böylece glitch, yeni medya sanatında hem dijital süreçlerin görünmez işleyişini açığa çıkaran hem de gündeliğin yeniden algılanmasına imkân tanıyan bir eleştirel araç olarak konumlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Glitch estetiği, dijital arkeoloji, yeni medya sanatı, vaporwave, gündelik hayat

## ABSTRACT

This study examines the glitch-oriented distortion strategies found in vaporwave aesthetics and new media art as aesthetic approaches that reveal how everyday life is transformed by digital culture. It further aims to demonstrate how the aesthetics of digital distortion reframe everyday experience and reinterpret the ordinary through alternative perceptual modes. The central research question is formulated as follows: How are the distortions, errors, and data residues encountered in everyday digital image production transformed into a critical aesthetic strategy within new media art? Vaporwave recirculates the everyday traces of analog and early digital culture from the 1980s and 1990s—VHS degradation, screen noise, low-resolution graphics—bringing the invisible technical layers of the ordinary into aesthetic visibility. In new media art, distortion reveals not only the remnants of past technologies but also the ruptures inherent to contemporary digital processes: compression artifacts, data loss, scanning noise, software traces, and layered media residues become both aesthetic and political components of digital everydayness.

Within this framework, the study employs the concept of digital archaeology as an approach that uncovers the technical, cultural, and spatiotemporal traces embedded within digital images and data flows. The theoretical framework draws on critical perspectives on the circulation of everyday experience in cultural production, as well as Rosa Menkman's research defining glitch aesthetics through digital distortion, data fractures, and media residues. Methodologically, the study integrates visual analysis, media content analysis, and aesthetic comparison techniques to develop a continuity model between the aesthetic structures of vaporwave—rooted in the visual remnants of everyday digital technologies—and the distortion-based practices of new media art.

The study's original contribution lies in interpreting distortion not merely as a technical malfunction but as an aesthetic, cultural, and political indicator emerging through the digitalization of everyday life. Accordingly, glitch is positioned as a critical tool in new media art, one that exposes the otherwise invisible workings of digital processes and enables new perceptual engagements with the everyday.

**Keywords:** Glitch aesthetics, digital archaeology, new media art, vaporwave, everyday life

## 1. Giriş

Dijital kültür, gündelik yaşamın algısal ve estetik yapısını derinden dönüştürmektedir. Günlük yaşam, ekranlar, arayüz etkileşimleri ve veri akışlarıyla çevrelenmiş bir deneyim alanına dönüşmüştür; kaydırma, tıklama ve filtreleme gibi mikro eylemler gündeliğin yeni ritmini belirlemeye başlamıştır. Lefebvre'in modern toplumun en görünmez örgütlenme alanı olarak tanımladığı gündelik hayat, dijital teknolojilerle birlikte yeni bir estetik boyut kazanmıştır (Lefebvre, 1991).

Bu dönüşüm, teknik süreçlerin yalnızca işlevsel mekanizmalar olmaktan çıkarak estetik anlamlar üretmesine yol açmaktadır. Dijital medya sistemlerinde ortaya çıkan hata, kesinti ve veri kırılmaları, gündelik dijital deneyimin ayrılmaz parçaları hâline gelmiştir. Glitch estetiği, bu teknik aksaklıkları estetik bir strateji olarak yeniden çerçevelerken; vaporwave estetiği analog ve erken dijital kültürün görsel kalıntılarını dolaşıma sokarak gündelik tüketim estetiğini eleştirel bir perspektifle yeniden üretir. Bu çalışma, vaporwave ve glitch estetiğini dijital gündeliğin görünmez katmanlarını açığa çıkaran tamamlayıcı estetik yaklaşımlar olarak ele almaktadır.

## 2. Dijital Gündeliklik ve Görünmez Altyapılar

Dijital teknolojiler, gündelik deneyimi görünmez teknik süreçlere bağımlı hâle getirmiştir. Veri sıkıştırma, algoritmik sıralama, arayüz tasarımı ve platform mimarileri, kullanıcı deneyimini yönlendiren ancak çoğu zaman fark edilmeyen yapılar oluşturur. Wendy Hui Kyong Chun'un belirttiği gibi arayüz, görünür deneyim ile görünmez yazılımsal süreçler arasında bir eşik işlevi görür (Chun, 2011).

Bu görünmezlik, dijital gündeliğin "pürüzsüz" ve kesintisiz bir akış olarak algılanmasını sağlar. Ancak donma, gecikme veya hata anları bu akışı kesintiye uğratarak sistemin arka planındaki işleyişi görünür kılar. Glitch estetiği, tam da bu kesinti anlarını estetik bir müdahale alanına dönüştürerek dijital deneyimin teknik altyapısını sorgulamaya açar. Curt Cloninger'e göre dijital kültürde "sinyal" ve "gürültü" ayrımı teknik değil politik bir tercihtir; glitch, sistemin dışladığı gürültüyü geri çağırarak dijital iletişimin steril yapısını bozar (Cloninger, 2011). Bu bağlamda glitch, dijital gündeliğin bastırılmış boyutlarını görünür kılan eleştirel bir araç olarak değerlendirilebilir.

Dijital arayüzlerin kesintisiz akış hissi üretmesi, kullanıcı deneyimini doğal ve kaçınılmaz bir gerçeklik olarak sunar. Algoritmik akışlar, veri sıkıştırma süreçleri ve platform tasarımları, kullanıcıya görünmeyen teknik katmanları ortadan kaldırarak sorunsuz bir deneyim illüzyonu yaratır. Bu durum, dijital ortamın teknik olarak yapılandırılmış doğasının algısal düzeyde silinmesine yol açar. Ancak sistemsel gecikmeler, donmalar veya veri hataları bu sürekliliği kesintiye uğratarak dijital deneyimin yapay doğasını görünür kılar.

Bu kesinti anları yalnızca teknik bir aksaklık değil; algısal sürekliliğin kırıldığı, kullanıcının sistemin işleyişini fark ettiği eleştirel eşikler olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla glitch, dijital ortamın şeffaflık iddiasını bozan ve görünmez teknik süreçleri yeniden görünür kılan estetik bir müdahale alanı açar. Bu yönüyle glitch estetiği, gündelik dijital deneyimin farkındalık üretme potansiyeline sahip eleştirel bir araç olarak değerlendirilebilir.

### 3. Dijital Arkeoloji ve Vaporwave Estetiği

Dijital arkeoloji, medya teknolojilerinin tarihsel katmanlarını ve kültürel izlerini inceleyen bir yaklaşım olarak dijital görüntü ve veri akışlarında saklı kalan tortuları görünür kılmayı amaçlar. Jussi Parikka'ya göre medya yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda kültürel izler taşıyan katmanlı bir yapıdır (Parikka, 2012). Bu yaklaşım doğrultusunda dijital arkeoloji, teknolojik geçmişin gündelik deneyimde bıraktığı izleri yeniden okumayı mümkün kılar.

Vaporwave estetiği, bu arkeolojik yaklaşımın estetik karşılığı olarak okunabilir. 1980-90'lara ait alışveriş merkezi müzikleri, VHS bozulmaları, erken dijital grafikler ve kurumsal görsel diller vaporwave üretimlerinde yeniden dolaşıma sokularak gündelik tüketim estetiğinin görünmez katmanlarını açığa çıkarır. Macintosh Plus'ın Floral Shoppe albümü veya James Ferraro'nun dijital cihaz seslerini yeniden düzenleyen çalışmaları, gündelik tüketim seslerini eleştirel bir nostaljiye dönüştürür. Bu estetik strateji, geçmiş teknolojilerin tortularını yeniden işleyerek dijital gündeliğin tarihsel sürekliliğini görünür kılar. Bu yaklaşım, medya arkeolojisinin tekrar eden kültürel döngüleri inceleyen perspektifiyle de örtüşmektedir (Huhtamo, 2011).



Görsel 1. Macintosh Plus albüm kapağı, 2015

### 4. Glitch Estetiği ve Dijital Süreçlerin Görünürleşmesi

Vaporwave geçmiş teknolojik kalıntıları dolaşıma sokarken, glitch estetiği güncel dijital süreçlerde ortaya çıkan kırılmaları görünür kılar. Rosa Menkman glitch'i yalnızca teknik bir hata değil, dijital medya rejiminin işleyişini açığa çıkaran eleştirel bir araç olarak tanımlar (Menkman, 2011).

Yeni medya sanatında glitch, sistemsel aksaklıkları estetik bir yüzeye taşıyarak dijital teknolojilerin kusursuzluk iddiasını sorgular. Hito Steyerl düşük çözünürlüklü görüntüler ve veri kayıpları aracılığıyla görsel kültürün dolaşım hızını eleştirirken, dijital görüntülerin dolaşım ekonomisini "yoksul imge" kavramı üzerinden tartışır (Steyerl, 2009). Refik Anadol'un veri temelli enstalasyonları, arşiv verilerini görselleştirerek kolektif belleğin dijital yeniden üretimini araştırır (Anadol, 2017). Bu üretimler, bozulmanın yalnızca teknik bir aksaklık değil, dijital kültürün işleyişine dair eleştirel bir

farkındalık yaratan estetik bir strateji olduğunu göstermektedir. Glitch'in eleştirel potansiyeli ise izleyicinin bozulmayı nasıl yorumladığına bağlı olarak anlam kazanmaktadır (Betancourt, 2023).

Glitch estetiğinin etkisi yalnızca görsel bozulma yaratmakla sınırlı değildir; aynı zamanda izleyicinin dijital medyaya ilişkin beklentilerini kesintiye uğratarak algısal bir yeniden konumlanma üretir. Kusursuz akış beklentisinin bozulması, izleyiciyi sistemin teknik ve ideolojik altyapısını fark etmeye yönlendirir. Bu kırılma anı, dijital medyanın tarafsız bir araç olmadığı; belirli teknik, ekonomik ve kültürel koşullar tarafından yapılandırıldığı gerçeğini görünür kılar.

Bu bağlamda glitch estetiği, izleyiciyi pasif bir kullanıcı konumundan çıkararak eleştirel bir gözlemciye dönüştüren deneysel bir kırılmaya yarar. Bozulma, yalnızca görüntünün deformasyonu değil, algının yeniden örgütlenmesi anlamına gelir. Böylece glitch, dijital gündeliğin doğal kabul edilen akışını kesintiye uğratarak izleyiciyi dijital gerçekliğin yapısal doğası üzerine düşünmeye davet eder.

## 5. Vaporwave ve Glitch Arasında Estetik Süreklilik

Vaporwave estetiği ile glitch temelli yeni medya üretimleri arasında kavramsal bir süreklilik gözlemlenebilir. Vaporwave geçmiş medya kalıntılarını nostaljik bir yüzeye taşıırken, glitch güncel dijital sistemlerin kırılmasını görünür kılar. Her iki yaklaşım da kusursuz dijital imge idealini sorgulayarak dijital gündeliğin kırılma teknik altyapısını açığa çıkarır. Dijital görüntülerin katmanlı ve modüler yapısı, yeni medya estetiğinin temel özelliklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Manovich, 2001).

Bu bağlamda vaporwave, dijital arkeolojik bir kazı işlevi görürken; glitch estetiği güncel sistemlerin iç işleyişine yönelik eleştirel bir müdahale sunar. Böylece gündelik dijital deneyim, sıradan ve görünmez bir süreç olmaktan çıkarak estetik ve politik bir tartışma alanına dönüşür.



Görsel 2. Datamoshing (Veri sıkıştırma hatası) Örneği, 2009

## Sonuç

Dijital kültür, gündelik deneyimi teknik süreçler ve veri akışları aracılığıyla yeniden yapılandırmaktadır. Vaporwave ve glitch estetikleri, bu dönüşümün görünmez katmanlarını açığa çıkaran eleştirel estetik stratejiler olarak öne çıkmaktadır. Vaporwave geçmiş teknolojilerin kültürel tortularını yeniden dolaşıma sokarak dijital gündeliğin tarihsel boyutunu görünür kılarken; glitch estetiği güncel dijital süreçlerde ortaya çıkan kırılmaları estetik bir ifade biçimine dönüştürmektedir.

Bu bağlamda bozulma, dijital kültürün yan ürünü değil, onun kurucu bileşenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Glitch ve vaporwave, gündelik dijital deneyimin doğal kabul edilen teknik katmanlarını sorgulayarak izleyiciyi dijital gerçekliğin yapısal doğasını yeniden düşünmeye davet eder. Böylece dijital gündeliklik, yalnızca yaşanan bir deneyim değil, eleştirel olarak okunması gereken estetik ve politik bir alan hâline gelir.

## Kaynakça

Anadol, R. (2017). Archive Dreaming. SALT Galata.

Betancourt, M. (2023). Glitch theory: Art and semiotics. I'm Press'd.

Chun, W. H. K. (2011). Programmed visions: Software and memory. MIT Press.

Cloninger, C. (2011). GlitchLinguistx: The machine in the ghost / Static trapped in mouths. In N. Briz et al. (Eds.), GLI.TC/H Reader [ROR] 2011 (pp. 23-41). Unsorted Books.

Huhtamo, E. (2011). Media archaeology. In Encyclopedia of life support systems (EOLSS). Eolss Publishers.

Lefebvre, H. (1991). Critique of everyday life (Vol. 1). Verso.

Manovich, L. (2001). The language of new media. MIT Press.

Menkman, R. (2011). The glitch moment(um). Institute of Network Cultures.

Parikka, J. (2012). What is media archaeology? Polity Press.

Steyerl, H. (2009). In defense of the poor image. e-flux journal, 10.

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Macintosh Plus albüm kapağı, 2015

[https://www.researchgate.net/figure/Album-cover-of-Macintosh-Plus-album-Floral-Shoppe-2015-Source\\_fig1\\_357589317](https://www.researchgate.net/figure/Album-cover-of-Macintosh-Plus-album-Floral-Shoppe-2015-Source_fig1_357589317)

Görsel 2: Datamoshing (Veri sıkıştırma hatası) Örneği, 2009

<https://www.sessions.edu/notes-on-design/all-about-glitch-datamoshing/>

## MODERN DANSTA GÜNDELİK BEDENİN TEMSİLİ: MATS EK'İN APARTEMENT ESERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

### REPRESENTATION OF THE EVERYDAY BODY IN MODERN DANCE: AN ANALYSIS OF MATS EK'S APARTEMENT

Arş. Gör. Beste Erdem, Sahne Sanatları Bölümü Bale Ana Sanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi, 0009-0006-0975-2497

#### ÖZET

Bu çalışma, modern dansa gündelik bedenini nasıl temsil edildiğini ve gündelik yaşamdan türeyen hareketlerin koreografik bir düşünme biçimine nasıl dönüştürüldüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Gündelik hayat çoğu zaman sıradan, tekrar eden ve fark edilmeyen eylemler bütünü olarak algılansa da modern dans, gündelik eylemleri ve mekânsal ilişkileri estetik ve performatif bir araştırma alanına dönüştürme potansiyeline sahiptir. Çalışma, gündelik beden pratiklerinin sahne üzerinde nasıl yeniden kurgulandığını ve bu dönüşümün koreografik üretim süreçlerine nasıl yansıdığını İsveçli koreograf Mats Ek'in Apartment adlı eseri üzerinden ele almaktadır. Apartment, ev içi mekânı ve bu mekânda gerçekleşen basit bedensel eylemleri sahneye taşıyarak, gündelik olanın potansiyel estetik ve anlamsal katmanlarını görünür kılan çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Günlük yaşam mekânı olarak apartman dairesini sahneye taşıyan bu eser, oturma, yatma, yürüme, bekleme gibi gündelik eylemleri koreografik yapının merkezine yerleştirerek, beden ile mekân arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlar. Araştırma, nitel bir araştırma tasarımı çerçevesinde yapılandırılmış olup, modern dans alanına ilişkin literatür taraması ve analitik çözümleme yöntemlerine dayanmaktadır. Eserde yer alan hareket yapıları, tekrar stratejileri ve mekân kullanımı, gündelik bedenini temsili bağlamında analiz edilmektedir. Bu bağlamda tekrar ve rutin, bedenini hareket yoluyla düşünmesini, farkındalık geliştirmesini ve alışıldık eylemleri dönüştürmesini mümkün kılan dinamik süreçler olarak ele alınmaktadır. Koreografi, yalnızca sahne üzerinde ortaya çıkan bir sonuç olarak değil, gündelik beden deneyimlerinden beslenen ve bu deneyimleri yeniden düzenleyen bir düşünme ve üretme pratiği olarak konumlandırılmaktadır. Bu çalışma, modern dansa gündelik bedenini estetik ve performatif potansiyelini tartışmaya açarak, koreografik üretimin gündelik yaşam, mekân ve beden arasındaki ilişkileri nasıl görünür kıldığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Modern dans, koreografi, beden, hareket, mekân

## ABSTRACT

This study aims to examine how the everyday body is represented in modern dance and how movements derived from daily life are transformed into a form of choreographic thinking. Although everyday life is often perceived as a set of ordinary, repetitive, and unnoticed actions, modern dance has the potential to transform everyday actions and spatial relationships into an aesthetic and performative field of inquiry. The study addresses how everyday bodily practices are reconfigured on stage and how this transformation is reflected in choreographic production processes through an analysis of the work *Apartment* by Swedish choreographer Mats Ek. *Apartment* presents a striking example by transferring domestic space and the simple bodily actions that take place within it onto the stage, thereby making visible the potential aesthetic and semantic layers of the everyday. By staging the apartment as a space of daily life, the work places everyday actions such as sitting, lying down, walking, and waiting at the center of the choreographic structure, redefining the relationship between body and space. The research is structured within the framework of a qualitative research design and is based on a literature review in the field of modern dance and methods of analytical analysis. The movement structures, strategies of repetition, and use of space in the work are analyzed in relation to the representation of the everyday body. In this context, repetition and routine are approached as dynamic processes that enable the body to think through movement, develop awareness, and transform familiar actions. Choreography is positioned not merely as a final product presented on stage, but as a practice of thinking and production that is nourished by everyday bodily experiences and reorganizes these experiences. This study aims to reveal how choreographic production makes visible the relationships between everyday life, space, and the body by discussing the aesthetic and performative potential of the everyday body in modern dance.

**Keywords:** Modern dance, choreography, body, movement, space

## 1. Giriş

Gündelik beden bireyin yaşam içinde taklit ve tekrar yoluyla edindiği çoğu zaman farkına varmadan sürdürdüğü hareket alışkanlıklarının bütünü ifade eder. Beden, çoğu zaman fark edilmeyen ancak kültürel olarak inşa edilmiş davranış kalıplarını taşır. Modern dans ise tarihsel süreç içinde bu gündelik hareket repertuarını sahneye taşıyarak estetik bir araştırma alanına dönüştürmüştür. Böylece beden, yalnızca teknik bir icra aracı olmaktan çıkarak toplumsal ve kültürel anlamların görünür kılındığı bir temsil alanına dönüşmüştür. Bu bağlamda İsveçli koreograf Mats Ek'in 2000 yılında yarattığı *Appartement*, gündelik yaşamın sıradan mekânlarını ve hareket kalıplarını sahne üzerinde yeniden kurgulayan önemli bir örnek olarak öne çıkar. Eserde apartman dairelerine ait mekânsal alanlar ve gündelik nesnelere, koreografik bir araştırma zemini haline gelirken; yürüme, temizlik yapma hatta televizyon izleme gibi basit hareketler stilize edilerek yeni bir estetik bağlama yerleştirilir. Eserde yer alan 11 bölüm, gündelik bedeninin sahne üzerinde nasıl görünür kılındığını ve stilize edildiğini gösterme açısından dikkat çekicidir. Bu çalışma, modern dansın gündelik bedeninin temsilini Mats Ek'in *Appartement* eseri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, gündelik hareketin toplumsal olarak öğrenilmiş bir pratik olduğu fikrinden hareketle, eserin seçili bölümleri analitik bir okuma yöntemiyle çözümlenmektedir. Bu çözümlenme, gündelik bedeninin sahne üzerinde nasıl yeniden yapılandırıldığını, stilize edildiğini, farklı bedensel formlar aracılığıyla nasıl temsil edildiğini ve izleyiciye nasıl farklı bir algı düzleminde sunulduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

## 2. Gündelik beden ve modern dans

Gündelik beden, sanat alanında temsil edildiği anda sıradanlık niteliğini kaybeder ve estetik bir sorgulamanın parçası haline gelir. Gündelik pratikler, tam da sıradanlıkları nedeniyle estetik ve kuramsal dikkat alanının dışında kalma eğilimindedir. Bu dönüşüm, gündelik hareketlerin işlevsel bağlamından kopararak yeni bir anlam düzlemine taşınmasını içerir. Modern dansın tarihsel gelişimi içinde bu dönüşüm, bedeninin teknik bir araç olmaktan çıkıp kültürel ve toplumsal katmanlarıyla birlikte ele alınmasını mümkün kılmıştır. Dolayısıyla gündelik beden kavramı hem hareketin toplumsal boyutunu hem de estetik yeniden üretimini birlikte düşünmeyi gerektirir.

### 2.1. Gündelik hareket ve bedensel pratik

Yürüme, bekleme, oturma ya da yön değiştirme gibi sıradan eylemler, ilk bakışta üstüne düşünülmemeyen motor fonksiyonlar olarak algılansa da toplumsal ve kültürel olarak öğrenilmiş ve aktarılmış bedensel pratiklerdir ve bireyin içinde konumlandığı sosyo-kültürel bağlam çerçevesinde şekillenir.

Hareket yalnızca biyomekanik bir süreç değil, aynı zamanda toplumsal ve psikolojik katmanları olan bütüncül bir pratiktir. Özellikle çocukluk döneminde gözlem ve taklit yoluyla edinilir ve kültürel aktarımın önemli bir aracı haline gelir. Marcel Mauss vücut teknikleri kavramıyla bedensel eylemleri yalnızca biyolojik refleksler veya bireysel tercihler olarak görmez; hareketi fiziksel, psikolojik ve sosyolojik katmanların iç içe geçtiği bütünler olarak tanımlar. Mauss'a göre bir çocuğun yemek masasında oturduğu veya bir askerin yürüyüşü gibi en basit bedensel pratikler bile belirli bir toplumsal düzene özgü hareket kalıplarının bedene yerleşmesi sayesinde şekillenir. (Mauss, 1934/1968 s. 72-74)

## 2.2. Modern dansa gündelik olanın estetikleşmesi

Modern dans, klasik balenin bedensel hareketi katı kurallar ve anatomik olarak zorlayıcı pozisyonlarla estetik bir forma dönüştürmesine bir tepki olarak, 19. Yüzyıl sonu ile 20. Yüzyıl başlarında Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde neredeyse eşzamanlı olarak gelişen toplumsal, estetik ve pedagojik dönüşümler ve özgür ifade odaklı dans arayışı sonucunda doğmuştur.

Isadora Duncan ve Martha Graham gibi modern dansın öncüleri kabul edilen isimler balenin yapay ve ortopedik açıdan sağlıksız olarak gördükleri hareket dağarcığını reddederek bedeninin doğal eğilimleriyle uyumlu hareket formlarını tercih etmişlerdir. Bununla birlikte, Isadora Duncan'ın dansı, çocukça bir coşkuyla gerçekleştirilen zıplamaları sayesinde pratikte canlı karakterini muhafaza etmiştir. Modern dansın yerçekimiyle daha güçlü bir ilişki kuran "aşağı yönelimli" bir hareket anlayışını benimsemesi ise ancak Martha Graham'ın yükseliş döneminde belirginleşmiştir. Böylece 1940'ların sonlarına gelindiğinde modern dans dünyasında neredeyse herkes yerçekiminin doğal gücünü estetik bir ilke olarak benimsemiştir. Bu eğilimin dışında kalan tek isim ise Merce Cunningham olmuştur (Copeland, 2004, s. 64, 65). Martha Graham'ın öğrencisi olmuş ve 1939-1945 yılları arasında bizzat Graham ekolünde yetişmiş olan Merce Cunningham müziği danstan, hareketi ise içsel duygu ve anlatıdan tamamen kopararak modern dansı radikal şekilde yeniden ele almıştır. (Copeland, 2004, s. 12, 154). Gündelik eylemleri koreografi materyali olarak kullanabilen bu yaklaşım her türlü hareketin doğru çerçevelendiği takdirde dans sayılabileceği fikrini doğurmuştur. Cunningham, Judson Dance Theater koreograflarıyla birlikte pedestrian movement kavramını modern dans literatürünün merkezine konumlandırmıştır (Copeland, 2004, s. 4, 166). Cunningham için dansın kökeni ilkel bir geçmişten çok doğrudan çağdaş yaşamın içindeki fiziksel gerçekliktir (Copeland, 2004, s. 14). Judson Dance Theater gibi avangart oluşumlarla bu süreç dansın alışılmış sınırlarını aşmış ve olağan dışı mekanlara taşarak gündelik olanın mutlak meşruiyetine evrilmiştir (Copeland, 2004, s. 4, 172). Bu tarihsel dönüşümün sonucunda beden merkezli bir dans anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu dans formu, gündelik hareketten yola çıkmasıyla klasik baleden ayrılmıştır. Isadora Duncan'ın hareketi doğal kökenlerine döndürme çabası ve Martha Graham'ın yerçekimini merkeze alan, "contraction-release" tekniği ile başlayan bu süreç; bedeni idealize edilmiş bir formdan çıkarıp yaşayan, hisseden ve dışavurumcu bir özneye dönüştürmüştür (Zdebiak, 2012, s. 8, 9) Gündelik ve sıradan olanın estetik olarak sahneye taşınması 1950'li yıllarda daha da görünür hale gelmiştir. Bu dönemde hareket artık bir hikâyeyi veya bir anlamı temsil etmek mecburiyetinden çıkmış; fiziksel bir gerçeklik olarak sahnedeki varlığıyla anlam ifade eder hale gelmiştir (Copeland, 2004, s. 30). Gündelik olanın estetikleşmesi, yalnızca hareketin yalınlaşmasıyla sınırlı kalmamış; bedeninin mekân, ses ve nesnelere kurduğu ilişkinin koreografik bir dil içinde yeniden kurgulanmasını mümkün kılmıştır (Copeland, 2004, s. 35).

Modern dansın sürekli genişleyen sınırları ve katı formları esneten yapısı Mats Ek'in yaratım sürecinde gündelik hayatın ritmini estetik bir enstrüman olarak kullanmasına olanak tanımıştır. Mats Ek postmodernizmin sunduğu bu gündelik/sıradan beden meşruiyetini alıp, onu tekrar teknik bir virtüözlük ve teatral bir anlatıyla harmanlayarak "gündelik olanın grotesk estetiğini" yaratacaktır.

## 3. Mats Ek ve Appartement

Avrupa dans sahnesinin önemli koreograflarından biri olan Mats Ek, dansı gündelik olan hareket ve durumlarla dramatik bir derinlikle harmanlayan eserleriyle kendine has bir dil yaratmıştır. Ek'in koreografik evreni estetik bir form arayışının yanı sıra toplumsal rollerin ve gündelik hareketin bedendeki izdüşümlerini araştıran bir laboratuvar niteliğindedir.

### 3.1. Mats Ek'in koreografik yaklaşımı

Güçlü klasik bale tekniği geçmişine sahip dansçılarla çalışmasıyla birlikte Mats Ek, koreografilerinde bir ifade biçiminden diğerine ani geçişler yapmaktan çekinmemesi ve kullandığı hareket ve formlar ile geleneksel kuralları yıkarak çağdaş bir dokunuşa sahip özgün bir koreografi stili geliştirmiştir. Bu stil sayesinde klasik bale ile modern dans arasındaki boşluk doldurularak bu iki dünya sıra dışı bir uyum ile bir ara getirilmiştir. Ek, aynı zamanda teknik ile pedestrian movement kavramını bir arada kullanan az sayıdaki koreograftan biri olmuştur.

Mats Ek, koreografik yaklaşımında sadece özgün eserler yaratmakla kalmaz; aynı zamanda romantik ve klasik bale repertuarının dokunulmaz kabul edilen başyapıtlarını yeniden yorumlayarak gündelik yaşamın ve modern psikolojinin içine çeker (Choo, 2012, s. 20-21). Koreografinin 1982 yılında Cullberg Balesi için yarattığı ünlü Giselle uyarlaması, klasik bedenin sıradanlaştırılıp nasıl "gündelik" bir forma dönüştürüldüğünün en çarpıcı örneklerinden biridir. Giselle balesinde corps de ballet tarafından temsil edilen Wili'ler; düşünlerinden önce ihanete uğrayarak hayatını kaybeden genç kızların, huzur bulamadıkları için geceleri mezarlarından yükselen ve rastladıkları her erkeği nefesi kesilene dek dans ettiren intikamcı ruhlarıdır. Ek, orijinal eserin merkezindeki ulaşılmaz Wili'ler ve doğaüstü unsurları tamamen ortadan kaldırır; bunun yerine olay örgüsünü bir psikiyatri kliniğine taşıyarak Wili'leri beyaz hastane önlükleri içindeki akıl hastalarına dönüştürür (Choo, 2012, s. 20). Klasik balenin havada süzülme yanılması, yerini sıradan insanın fiziksel acılarına ve psikolojik krizlerine bırakır. Bu doğrultuda romantik hareket ideali; derin bükülmeler, yerde yuvarlanmalar, contractionlar ve birbirine kenetlenmiş vücut çizgileriyle tamamen yıkılır (Choo, 2012, s. 20).

Klasik balenin dansçının harcadığı eforu izleyiciden gizleme çabasına karşılık Ek, bedenin harcadığı kas gücünü ve yerçekiminden aldığı desteği çekinmeden sergileyen bir estetik benimser (Choo, 2012, s. 23). Bu yeniden kurgulanan evrende gündelik olan, hareket dağarcığının temelini oluşturur. Ek, klasik eserdeki virtüözite gerektiren pozlar yerine; hasat yapmayı simgeleyen sıradan köylü hareketlerini, bedenin hantal ritimlerini sahneye taşır. İnsan ilişkilerindeki fiziksel yakınlığı stilize etmek yerine, bunu bedenlerin en gündelik biçimiyle göğüs göğüse bastırılması gibi son derece dolaysız eylemlerle gösterir (Choo, 2012, s. 24). Benzer şekilde, sahnede deliliği ve iletişimsizliği anlatmak için hastaların birbirlerini çekiştirmeleri, ayaklarını sürüyerek daireler çizmeleri ve birbirlerinin üzerinden yuvarlanmaları gibi tamamen gündelik hayata ait, sıradan fiziksel oyunlar kurgular (Choo, 2012, s. 24). Tüm bu koreografik tercihler, Ek'in klasik olanın yüceliğini kırarak bedeni salt bir estetik nesne olmaktan çıkardığını; onu gündelik yaşamın acılarını, çıplaklığını ve sosyal bağlarını ifşa eden yaşayan bir bedene dönüştürdüğünü açıkça ortaya koymaktadır.

### 3.2. Appartement: mekân, hareket, nesne ve gündelik beden

Mats Ek'in Appartement eseri 28 Haziran 2000'de National Ballet de Paris'de prömiyer yapmıştır. Müzikleri Mats Ek ile sıkça iş birliği yapan popüler İsveçli grup Fleshquartet'e aittir ve sahnede canlı olarak icra edilmiştir. Ek, her odayı ve mobilyayı birer tecrit alanı olarak kurgulayarak, aynı mekânı paylaşan bedenlerin aslında izole birer yaşam sürdürdüğünü vurgular. Appartement kapalı kapılar ardında olanlara bir bakış açısı sunar ve seyirciye sıradan, günlük ve bağ kurulabilir olanı bir pencereden izliyor hissini verir. The Bathroom, The Television, The Pedestrian Crossing, The Kitchen, Children's Games, Waltz, March of the Vacuum Cleaners, Duo of the Embryos, Grand Pas de Deux, Safety Barriers ve This Division gibi farklı sahneler aracılığıyla gündelik bedenin çeşitli halleri sahne üzerinde görünürlük kazanır. Bölümler arası geçişlerin kurgulanma biçimi ve sahnede kullanılan nesnelere, mekân algısının değiştirilmesinde büyük rol oynar. Bölümlerin

görünürde birbiriyle ilgisiz olması eserde belirli bir hikâye örgüsünü takip etmek yerine ev içinde yaşanan gündelik olaylara odaklanıldığını gösterir. Ek, eserin on bir kesintisiz sahnesini ocak, koltuk, halı, pisuvar, elektrik süpürgesi, masa lambası ve kapı gibi günlük hayatımızın en sıradan parçaları etrafında kurgular. Ev içi objeler sahnede sadece mekân algısını değiştirmekle kalmaz; aynı zamanda dansın arkasındaki psikolojik hikâyeyi çözümlenmeye de yardımcı olur. Dansçıların gündelik nesnelere kurduğu bedensel ilişki dansa dönüşür. Eserin ayrıştırıcı özelliklerinden bir diğeri de duygular arasındaki tıpkı bir hız treni gibi ani geçişlerle izleyicinin duygudurumunun sürekli olarak değişmesini sağlayan koreografik ve dramaturjik tercihlerdir. Nesnelere bütünleşen estetik, eserin farklı bölümlerinde spesifik durumlara işaret eder. Örneğin günümüzde evlerin vazgeçilmez bir parçası olan televizyon, eğlence aracı olması fikrinin yanı sıra karşısındaki koltukla birlikte sahne üstünde bireyin yalnızlığını simgeler. Temizlik gibi mekanik bir eylem ve elektrikli süpürgeler, March of the Vacuum Cleaners bölümünde grotesk bir koreografi ve onun araçları olarak karşımıza çıkar. Mats Ek'in estetiği ev içi objelerle kurulan ilişkiyi doğal bağlamından koparır ve eşyalarla yapılan olağan hareketler bedenini akışkan, abartılı ve sınırları zorlayan formuyla birleşerek estetikleşir.

#### 4. Appartement üzerinden analitik okuma

Mats Ek Appartement eserinde yerleşik hareket rutinlerini sahnelemeye odaklanırken aynı zamanda bireylerin aynı mekânı paylaşma biçimlerini araştırır. Gündelik bedenin farklı bağlamlardaki dönüşümü ve kurgulanma biçiminin görünür hale geldiği eserde; çatışmalı, pasif, estetik olarak bozulmuş beden biçimleri gözlemlenir. The Grand Pas de Deux'deki yılgınlık ile March of the Vacuum Cleaners bölümündeki kolektif hayal kırıklığı, koreografinin Appartement eserinde kurduğu izole olma durumu ağını tamamlar. Aşağıda seçili bölümler bu bağlamlar üzerinden çözümlenecektir.

##### 4.1. The television

Her bölümün bir ev nesnesi üzerinden kurgulandığı eserin bu bölümünde televizyon hareket dramaturjisinin merkezi bir partneri olarak oradadır ve evdeki en güçlü dış dünya bağlantısını temsil eder. Dışardan gelen bilgi akışını mekânın içine taşır. Eserde bu akış kontrol edici, hipnotize edici bir güç olarak ele alınır. Bedenin mekânla kurduğu ilişki belirgin biçimde düşeyden yataya doğru çözülür. Erkek dansçı çoğu zaman bulunduğu yere gömülmüş gibi görünür. Ağırılık merkezi yerçekimine teslim olurcasına aşağı çekilir; bu da televizyon karşısındaki ataleti ve hareketsizliği somutlaştırır. Yer yer mekanikleşen ve tekrar eden parçalı ve kesintili hareketler pasif tüketici rolünü görünür kılar. Dansçı televizyonla fiziksel temas kurmasa bile, tüm hareketleri onun yaydığı görünmez güç tarafından yönlendirilir. Bu ilişki, koreografik olarak "uzaktan kontrol edilen beden" fikrini üretir. Kadın fiziksel olarak aynı mekânı paylaşırsa da erkeğin gözleri televizyondan asla ayrılmaz. Başlangıçta televizyonu izleyen bir özne gibi görünen erkek, sahnenin ilerleyen anlarında televizyon tarafından yönetilen bir nesneye dönüşür. Ek'in koreografisi gündelik yaşamın mekanikleşmesi ve bedenin dış uyaranlar tarafından yönlendirilmesi temalarını sözle değil, bedenin giderek kontrolünü kaybetmesi üzerinden anlatır.

##### 4.2. The kitchen

The Kitchen bölümünde birçok toplumsal anlayışta evin kalbi olarak kabul edilen mutfak bir fırın ile sembolize edilir. Bu sahnede ortaya çıkan ilişkiler aynı zamanda toplumsal rollerin bedensel

temsildir. Fırın yalnızca gündelik bir nesne değil aynı zamanda dramatik bir düğüm noktasıdır. Sahne boyunca devam eden kadın ve erkeğin düeti boyunca dansçılar birbirlerini desteklemek yerine çoğu zaman dengeyi bozacak şekilde yönlendirir. Partnerlik bir uyum alanı değil, sürekli müzakere edilen bir güç ilişkisi hâline gelir. Kadının fırından çıkardığı yanmış bebeği fırının üstüne sert bir jestle bırakması bakım ve şefkatle ilişkilendirilen annelik pratiğini tersyüz eder. Burada hareketin niteliği, kadının bebeği adama teslim ederken sergilediği tekinsiz sakinlik ile adamın bebeği kucağına alışındaki ağırlık arasında gidip gelir. Bu keskin jest, hareketi şiddet içeren bir eyleme dönüştürür. Adam, yanmış bebeği göğsüne bastırıldığında beden hacmi daralır. Adamın asansör sistemiyle inerek kaybolması, duygusal çöküşü temsil ederken mekânda düşeylik yaratarak eserin kloströfobik atmosferini de derinleştirir. Genellikle mutfak bir üretim alanı, fırın bir yaratım süreci, bebek ise bir üretimin sonucu olarak kodlanırken Ek bu dinamiği tersine çevirir. Ortaya çıkan yanmış bebek gösterir ki üretim süreci başarısızlık ve travma ile sonuçlanmıştır. Yanmış bebek imgesi mutfağın üretim alanı olma niteliğini karanlık bir metafora dönüştürür.

### 4.3. March of the vacuum cleaners

Eserin en ikonik ve yüksek enerjili bölümü olan March of the Vacuum Cleaners bölümünde gündelik bir temizlik pratiği, dansçılar elektrik süpürgeleriyle birlikte neredeyse askeri bir düzen içinde ilerleyen bir yürüyüşle sahneye girmesiyle abartılı ve yüksek tempolu bir performansla dönüşür. Bu enerjik yapı müziğin ritmik yoğunluğuyla desteklenir ve bu yoğunluk dansçıların keskin ve hızlı hareketleriyle sürekli bir devinim yaratır. Bu yönüyle sahne, önceki sahnelerle olan tempo farkıyla eserin ritminde belirgin bir kırılma yaratır. Eserin bazı bölümlerinde görülen düşük enerjili ve içe kapanık atmosferin aksine bu bölüm sayesinde eserin temposunda belirgin bir sıçrama oluşur. Koreografi hem eşzamanlı yapılan hem de bireysel hareketler içerir. Senkron içinde hareket eden dansçılar bir anda dağılır ve kendi hareket çizgilerini üretirler. Bu geçişler, kolektif bir duygudurum ile bireysel iç dünyalar arasında gidip gelen bir yapı kurar. Süpürgeler bazen yukarda tutulurken bazen yerle temas halinde kullanılır; yatay ve tekrar eden süpürme hareketleri sahnede ritmik bir zemin oluşturur. Burada süpürgeler, dansçının hareketini kurgulayarak ve yön vererek, hatta adeta bedeninin bir uzantısına dönüşerek koreografik dramaturjinin aktif aktörleri haline gelir. Ritmi büyük ölçüde yürüyüş temposuna dayanan bu bölümde hareketlerin temel karakteri ani yön değişimleri ve net aksanlar üzerine kurulmuştur. Bu keskinlik, bölümün yalnızca fiziksel değil, duygusal yoğunluğunu da destekler. Dansçıların yüz ifadelerinde öfke değil, belirgin bir hayal kırıklığı sezilir. Böylece bölüm, patlayıcı bir isyandan ziyade birikmiş bir memnuniyetsizliğin kolektif dışavurumu olarak okunabilir. Günlük kıyafetler ve ev içi temizlik nesnesi olan süpürge, sahne üzerinde stilize edilerek gündelik bağlamından koparılır. Kültürel olarak öğrenilmiş ve tekrar yoluyla içselleştirilmiş bir gündelik hareket olan süpürme eylemi burada ritmik ve performatif bir jest haline gelir. Modern yaşamın ironik bir eleştirisi olan bu sahne Ek'in koreografilerinde mizahı genellikle toplumsal davranış kalıplarının eleştirisi için kullanmasına bir örnektir.

### 4.4. The grand pas de deux

"The Grand Pas de Deux" başlığı, klasik bale repertuarının en kodlanmış ve idealize edilmiş formuna doğrudan gönderme yapar. The Grand Pas de Deux bölümünde geleneksel olarak teknik virtüözite ve estetik bütünlük üzerinden kurulan bu ikili dans formuna ait alışılmış yapı korunuyor gibi görünse de koreografi dengeli bir süreklilikten çok zaman zaman kesintiye uğrayan ve yön değiştiren bir ilişki biçimi barındırır; bu kırılmalar, klasik estetiğin pürüzsüz yüzeyini grotesk bir bedensellikle çatlatır. Böylelikle Mats Ek klasik balenin idealize edilmiş çift imgesini modern dansın bedensel anlayışı içinde daha kırılğan ve insani bir birlikteliğe dönüştürür. Kadının kapı

önündeki devinimi, “içeri” ve “dışarı” arasındaki o aşılmaz boşluğu fizikselleştirir. Kadının bir bez bebeği andıran pasifliği karşısında erkek onu manipüle eden bir kuvvet konumundadır. Erkeğin kadın üzerindeki bu etkisi, bir partnerlikten ziyade bir “kukla-kuklacı” ilişkisini de andırır. Ek’in bu bölümdeki temel motivasyonu, klasik partnerlikteki ‘destek’ kavramını bir ‘yük’ haline getirmektir. Dansçının eklemlerindeki direncin kasıtlı olarak yok edilmesi, bedenin kendi dikey aksını koruyamamasına ve partnerinin her hamlesinde mekânsal olarak savrulmasına neden olur. Aynı zamanda Fleshquartet’in yaylı çalgılarla yarattığı gerilimli ve ağır ritim, koreografinin ilişkideki ‘yavaş çekimdeki yıkımı’ vurgulama tercihini destekler; müzik burada bir arka plan değil, bedeni manipüle eden güçlerden biri rolündedir. Düetin önemli bir bölümü yerle temas halinde gerçekleşir. Dansçıların yerdeki hareketleri klasik balenin yükselmeye dayalı estetiğinden uzaklaşarak, modern dansın yerçekimiyle kurduğu ilişkiyi belirgin biçimde vurgular. Bu bölümde klasik bale estetiği, yerle güçlü ilişki, ağırlık paylaşımı ve gündelik jestlerden türeyen hareketler sayesinde zaman zaman aksayan ve kırılğan olan gündelik beden ile karşı karşıya gelir. Ek’in koreografisindeki bu karşılaşma, klasik bale tekniğinin biçimsel mirasını modern dansın gündelik beden estetiği ile karşı karşıya getirerek hibrit bir hareket dili üretir. Mats Ek formu tamamen reddetmez; aksine onu dönüştürerek gündelik olanın estetik alana nasıl sızabileceğini gösterir.

#### 4.5. The pedestrian crossing

Zemine yansıtılmış yaya geçidi çizgileri ile The Pedestrian Crossing bölümü eserin kalanından farklı olarak artık bir dairenin mahremiyetinde değil sokağın kalabalığında geçmektedir. Dansçılar karşıdan karşıya geçer, yön değiştirir, birbirlerinden kaçınır veya kısa süreli temaslar kurar. Aynı alanda farklı motivasyonlarla hareket eden dansçıların koreografik etkileşimleri, bireyselliğin yan yana gelişini vurgular. Dansçılar, izleyiciye şehrin herhangi bir yerindeki yayalar oldukları izlenimini veren günlük sokak kıyafetleri giymektedir. Her bir yaya saat mekanizmasını andıran, akışkanlıktan uzak, tekdüze yürüyüşlerle birbirlerini teğet geçerek modern hayattaki robotik etkileşimi simgeler. Bu durum, kent yaşamındaki insanların birbirleriyle sürekli etkileşim hâlinde ancak çoğu zaman mesafeli bir şekilde var olmasını yansıtır. Kısa motifler halinde tekrar edilen hareket dizileri gündelik davranışların otomatikleşmesini ve bireyin kalabalık içindeki anonim varlığını görünür kılar. Mats Ek, yaya geçidini ve şehir hayatında sürekli tekrar eden yürümek, durmak, beklemek gibi gündelik davranışları stilize ederek bir refleks olmaktan çıkarır ve bir hareket pratiğine dönüştürür.



Görsel 1. Diana Vishneva ve Denis Savin, Mats Ek'in Appartement eserinde. Fotoğraf: Damir Yusoupov / Bolshoi Theatre. Kaynak: No Fixed Points (t.y.).

## Sonuç

Mats Ek'in koreografisi gündelik bedeninin sahne üzerindeki temsiline dair tekil bir model sunmak yerine, onun farklı bağlamlarda nasıl dönüştüğünü ve yeniden kurgulandığını görünür kılar. Eserde pasifleşmiş, çatışmalı, kolektif ya da grotesk biçimde deformasyona uğramış beden görünüşleri bir arada bulunur. Bu çeşitlilik, gündelik hareketin yalnızca sahneye taşınması değil, estetik bir yeniden düzenlemeye tabi tutulması anlamına gelir. Ek, ev içi pratikleri, gündelik hareket kalıplarını ve klasik bale estetiğinin kodlarını dönüştürerek bedeninin alışılmış işlevsel bağlamını kırar ve onu yeni bir temsil düzlemine yerleştirir. Bu dönüşüm, gündelik hareketin biyolojik bir refleks değil, kültürel olarak öğrenilmiş ve tekrar yoluyla içselleştirilmiş bir pratik olduğu düşüncesini destekler (Bourdieu, 1977, s. 87). Eserdeki bedensel durumlar, sıradanlığın estetik alanda yeniden görünür kılınmasıyla, gündelik hayatın çoğu zaman fark edilmeyen hareket kalıplarını açığa çıkarır. Böylece sahne, gündelik bedeninin doğal kabul edilen yapısını sorgulayan bir alan haline gelir. Bu bağlamda Appartement, Pierre Bourdieu'nun habitus kavramıyla birlikte düşünüldüğünde daha da anlam kazanır. Habitus, bireylerin toplumsal yapıları bedensel ve zihinsel eğilimler olarak içselleştirmesi ve bu yapıları gündelik pratikler aracılığıyla yeniden üretmesi anlamına gelir (Bourdieu, 1977, s. 72). Mats Ek'in koreografisi, tam da toplumsal olarak kodlanmış bu bilinçdışı gündelik pratikleri ve bedensel eğilimleri sahneye taşıyarak "habitus"u görünür kılan bir yapıya sahiptir. Habitus, bedenimizin nesnelere ve mekanla kurduğu alışılmış ilişkilerde gizlidir. Ek'in Appartement eserinde merkeze aldığı fırın, koltuk, kapı ve elektrik süpürgesi gibi günlük hayattan nesnelere bireylerin kurduğu pratik ve düşünülmeden yapılan ilişkiler (örneğin elektrik süpürgesiyle temizlik yapmak veya banyoda yıkanmak), "habitus"un en temel göstergeleridir. Ek, bu sıradanlığın ritüellerini dansa dönüştürerek, nesnelere aracılığıyla kurduğumuz sosyal ilişkileri, yalnızlığı ve iletişimsizliği ifşa eder. Normalde görünmez olan bedensel alışkanlıklar, sahnede grotesk bir koreografiye dönüştüğünde seyirci kendi "habitus"u ile yüzleşir. Böylece eser, yalnızca gündelik olanı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda bedene yerleşmiş toplumsal düzenin nasıl çalıştığını da ifşa eder.

Bu çalışma, Appartement'in modern dansa gündelik bedeninin temsiline dair katmanlı bir okuma imkânı sunmaktadır. Koreograf sıradan hareketleri sahne üzerinde dönüştürerek, bedeninin hem toplumsal hem estetik bir üretim alanı olduğunu güçlü bir biçimde ortaya koymuştur. Sonuç olarak; eserin sunduğu bu çok katmanlı yapı, sanatın gelecekte yalnızca teknik bir performans alanı değil, aynı zamanda insanın en yalın ve mahrem hallerinin estetik bir dille yeniden tasarlandığı dinamik bir platform olacağını doğrulamaktadır. Bu perspektif, geleceğin sahne sanatlarında bedeninin, teknik bir araç olmanın ötesine geçerek hayatın tüm kusurlu ve gerçek anlarını taşıyan güçlü bir anlatım aracına dönüşebileceğini göstermektedir.

## Kaynakça

Bourdieu, P. (1977). Outline of a theory of practice (R. Nice, Trans.) (28. baskı). Cambridge University Press.

Choo, L. A. (2012). Reworkings, and Mats Ek's Giselle: Challenges for analysis. USP Undergraduate Journal, 4(1), 20-26.

Copeland, R. (2004). Merce Cunningham: The modernizing of modern dance (1. baskı). Routledge.

Mauss, M. (1968). Techniques of the body. Sociologie et anthropologie (4. baskı, s. 364-386). Presses Universitaires de France. (Orijinal çalışma 1934 yılında sunulmuş, 1935 yılında yayımlanmıştır).

Phillips, V. (2013). Martha Graham's gilded cage: Blood memory: An autobiography (1991). Dance Research Journal, 45(2), 63-84.

Zdebiak, E. (2012). Appropriation in European contemporary dance [Yüksek lisans tezi, Utrecht University]. Utrecht University Student Theses Repository. <https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/19077/EleonoraZdebiakMATHesisAppropriationInEuropeanContemporaryDance.pdf>

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: <https://nofixedpoints.com/goodbye-matsek>

## GÜNDELİK MEKANIN SOYUTLANMASI: TEMEL TASARIM EĞİTİMİNDE NOKTA, ÇİZGİ VE LEKE ÜZERİNDEN SİYAH-BEYAZ MEKANSAL OKUMALAR

*“THE ABSTRACTION OF EVERYDAY SPACE: BLACK-AND-WHITE SPATIAL READINGS THROUGH POINT, LINE, AND PLANE IN BASIC DESIGN EDUCATION”*

Eser Kasapoğlu Gesoğlu, Öğr.Gör. İç Mekan Tasarımı Programı, İstanbul Medipol Üniversitesi,  
<https://orcid.org/0009-0008-7586-6809>

### ÖZET

Gündelik hayat, bireyin mekânla kurduğu ilişkiyi belirleyen, tekrar eden pratikler aracılığıyla deneyimlenen ve çoğu zaman sorgulanmadan kabul edilen mekânsal düzenlerden oluşmaktadır. Tasarım eğitimi bağlamında bu mekânların yeniden ele alınması, öğrencilerin algısal farkındalıklarını ve biçimsel düşünme becerilerini geliştirmeye yönelik önemli bir pedagojik potansiyel sunmaktadır. Bu bildirinin temel problemi, temel tasarım dersi kapsamında gündelik mekânların soyutlama temelli bir yaklaşımla ve renk kullanımından bilinçli olarak kaçınılarak ele alınmasının, öğrencilerin mekânsal algı, derinlik kurma ve tasarım sürecini kavrama düzeylerine nasıl yansıdığına ortaya konulmasıdır. Bu doğrultuda çalışma, gündelik mekânların nokta, çizgi ve leke gibi temel tasarım öğeleri aracılığıyla siyah-beyaz bir ifade dili içinde soyutlanmasının, tasarım eğitiminde nasıl bir öğrenme süreci ürettiği sorusuna odaklanmaktadır.

Çalışmanın amacı, gündelik yaşamda deneyimlenen mekânların temsilci ve betimleyici yaklaşımlardan uzaklaştırılarak, renk kullanılmaksızın soyutlama yoluyla yeniden kurgulanmasını sağlamak ve bu sürecin öğrencilerin iki ve üç boyutlu düşünme, derinlik oluşturma ve ön-arka mekânsal ilişkileri kurma becerilerine katkısını incelemektir. Araştırma, nitel bir eğitim araştırması olarak yapılandırılmıştır. Kuramsal çerçeve; temel tasarım ilkeleri, görsel algı süreçleri ve soyutlama kavramları üzerine temellenmektedir. Yöntem olarak, bir temel tasarım dersi kapsamında yürütülen stüdyo uygulamaları incelenmiştir. Öğrencilerden gündelik hayatta deneyimledikleri mekânları gözlemlenmeleri; bu gözlemlerden elde edilen algısal verileri nokta, çizgi ve leke aracılığıyla siyah-beyaz iki boyutlu soyut kompozisyonlara dönüştürmeleri ve ardından bu kompozisyonları üç boyutlu maketler aracılığıyla mekânsallaştırmaları istenmiştir.

Üretilen öğrenci çalışmaları; soyutlama düzeyi, mekânsal organizasyon, derinlik oluşturma, perspektif etkisi ve ön-arka ilişkilerin kurulma biçimleri açısından değerlendirilmiştir. Bulgular, renk kullanımının devre dışı bırakılmasının öğrencilerin mekânsal ilişkileri biçim, yoğunluk, boşluk-doluluk ve hiyerarşi üzerinden çözümlenmelerini teşvik ettiğini göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, temel tasarım eğitiminde gündelik mekânların siyah-beyaz soyutlama temelli stüdyo çalışmaları aracılığıyla algısal ve tasarımsal düşünmenin gelişimine katkı sağlayan etkili bir öğrenme alanı olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** gündelik hayat, temel tasarım, soyutlama, mekânsal algı, tasarım eğitimi

## ABSTRACT

Everyday life is structured around spatial arrangements that shape individuals' interactions with their surroundings, often experienced through habitual practices and rarely questioned. In design education, critically examining these familiar spaces provides a valuable pedagogical opportunity to enhance students' perceptual awareness, spatial reasoning, and formal thinking skills. This study investigates how the abstraction of everyday spaces, implemented in a basic design course through deliberate avoidance of color, influences students' understanding of spatial relationships, depth perception, and the design process.

The research emphasizes the use of fundamental design elements—point, line, and plane—within a black-and-white visual language to reinterpret commonplace environments. Students were instructed to observe spaces from daily life, translate these observations into two-dimensional abstract compositions, and subsequently materialize their ideas in three-dimensional models. This process encouraged students to move beyond representational and descriptive approaches, fostering critical observation, conceptual thinking, and creative problem-solving.

The study demonstrates that black-and-white, abstraction-based studio exercises in basic design education constitute a rich learning environment, effectively cultivating perceptual acuity and design thinking. By prioritizing essential design elements and removing the influence of color, students develop heightened awareness of spatial qualities, compositional balance, and formal relationships. This approach positions everyday spaces as fertile pedagogical resources, bridging the gap between lived experience and conceptual design. Ultimately, such abstraction-based practices not only enhance technical skills but also encourage reflective observation, critical analysis, and creative exploration in foundational design education.

**Keywords:** everyday life, basic design, abstraction, spatial perception, design education

## 1. Giriş

Mekân, yalnızca fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda bireylerin deneyimleri, algıları ve toplumsal ilişkileri aracılığıyla anlam kazanan çok katmanlı bir olgudur. İnsanlar gündelik hayatları boyunca çeşitli mekânlarda bulunur, bu mekânları kullanır ve onlarla sürekli bir etkileşim içerisinde yaşarlar. Ancak gündelik yaşamın tekrar eden pratikleri içerisinde deneyimlenen mekânsal düzenler çoğu zaman sorgulanmadan kabul edilir ve fark edilmeden deneyimlenir. Bu durum gündelik mekânların çoğu zaman görünmezleşmesine ve sıradanlaşmasına neden olur.

Henri Lefebvre gündelik hayat kuramı çerçevesinde mekânın yalnızca fiziksel bir yapı olmadığını, aynı zamanda toplumsal ilişkiler tarafından üretilen bir deneyim alanı olduğunu ifade etmektedir (Lefebvre, 1991). Lefebvre'ye göre mekân, bireylerin gündelik pratikleri, sosyal ilişkileri ve kültürel alışkanlıkları aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda gündelik mekânların yeniden ele alınması ve analiz edilmesi, bireylerin çevreleriyle kurdukları ilişkiyi daha bilinçli bir biçimde değerlendirmelerine olanak sağlamaktadır.

Tasarım eğitimi, bireylerin çevrelerini daha analitik bir bakış açısıyla değerlendirmelerine olanak sağlayan önemli bir öğrenme alanıdır. Özellikle temel tasarım eğitimi, öğrencilerin görsel algılarını geliştiren ve çevrelerini yeniden yorumlamalarını sağlayan bir başlangıç disiplindir. Bauhaus pedagojisi ile birlikte sistematik bir yapıya kavuşan temel tasarım eğitimi, öğrencilerin görsel dünyayı yalnızca temsil etmelerini değil, aynı zamanda analiz etmelerini ve yeniden kurgulamalarını amaçlamaktadır (Droste, 2002).

Temel tasarım eğitimi kapsamında kullanılan nokta, çizgi ve leke gibi temel tasarım elemanları görsel dilin yapı taşlarını oluşturmaktadır. Kandinsky (1979) bu elemanların görsel kompozisyonun temel bileşenleri olduğunu ve görsel düşünmenin temel araçları olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu elemanlar yalnızca biçimsel üretim araçları değil, aynı zamanda mekânsal ilişkilerin analiz edilmesini sağlayan kavramsal araçlardır.

Görsel algı ve mekânsal organizasyonun anlaşılmasında Gestalt algı kuramı da önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Gestalt kuramına göre insan zihni görsel unsurları tek tek değil, bütünsel ilişkiler içerisinde algılar. Yakınlık, benzerlik, süreklilik ve şekil-zemin ilişkisi gibi algı ilkeleri mekânsal düzenin algılanmasında önemli rol oynamaktadır (Arnheim, 1969). Bu bağlamda temel tasarım eğitimi içerisinde gerçekleştirilen soyutlama temelli çalışmalar, öğrencilerin görsel ilişkileri daha bilinçli bir biçimde değerlendirmelerine yardımcı olmaktadır.

Soyutlama kavramı tasarım ve sanat alanlarında önemli bir düşünme yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Soyutlama süreci, gerçek dünyadaki nesne ve mekânların doğrudan temsil edilmesi yerine onların temel ilişkilerinin ortaya çıkarılması ve yeniden yorumlanması anlamına gelmektedir. Bu yaklaşım öğrencilerin gördüklerini yalnızca kopyalamak yerine analiz etmelerini ve yeniden kurgulamalarını sağlamaktadır.

Bu bağlamda gündelik mekânların soyutlama yoluyla yeniden ele alınması, öğrencilerin mekânsal ilişkileri daha analitik bir biçimde değerlendirmelerine olanak sağlayan önemli bir pedagojik yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, temel tasarım eğitimi kapsamında gerçekleştirilen bir stüdyo uygulaması üzerinden gündelik mekânların soyutlama yoluyla yeniden ele alınmasının öğrencilerin mekânsal algı ve tasarım düşünme becerilerine nasıl katkı sağladığını incelemeyi amaçlamaktadır.

## 2. Literatür ve Kuramsal Çerçeve

Temel tasarım eğitimi sanat ve tasarım disiplinlerinin başlangıç aşamasında yer alan ve öğrencilerin görsel algılarını geliştirmeyi amaçlayan önemli bir pedagojik alan olarak kabul edilmektedir. Bu eğitim modeli özellikle Bauhaus okulunun geliştirdiği eğitim yaklaşımıyla sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Bauhaus pedagojisi öğrencilerin görsel dünyayı yalnızca temsil etmelerini değil, aynı zamanda analiz etmelerini ve yeniden kurgulamalarını amaçlayan deneyimsel bir öğrenme modeline dayanmaktadır (Droste, 2002).

Bauhaus eğitim modelinde temel tasarım dersleri öğrencilerin görsel algılarını geliştirmek amacıyla nokta, çizgi, leke, ritim, denge ve kontrast gibi temel tasarım öğeleri üzerine odaklanmaktadır. Johannes Itten tarafından geliştirilen temel tasarım eğitimi yaklaşımı öğrencilerin doğrudan nesne temsilinden uzaklaşarak form ilişkilerini keşfetmelerini amaçlamaktadır (Itten, 1975).

Kandinsky, görsel kompozisyonun temel elemanlarını nokta, çizgi ve leke olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu elemanlar yalnızca biçimsel unsurlar değil, aynı zamanda görsel düşünmenin temel yapı taşlarıdır (Kandinsky, 1979). Kandinsky'nin teorisine göre nokta statik bir görsel unsur iken, çizgi hareketin görsel ifadesini temsil eder. Leke ise görsel kompozisyon içerisinde yoğunluk ve ağırlık oluşturan bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Paul Klee ise çizginin mekânsal hareketi ifade eden bir araç olduğunu ve çizgisel ilişkilerin mekânsal organizasyonun anlaşılmasında önemli rol oynadığını belirtmektedir (Klee, 1961). Klee'ye göre çizgi yalnızca bir sınır değil, aynı zamanda mekânsal hareketi ifade eden dinamik bir görsel unsurdur.

Görsel algı süreçlerinin anlaşılmasında Gestalt algı kuramı önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Gestalt kuramına göre insan zihni görsel unsurları tek tek değil, bütünsel ilişkiler içerisinde algılamaktadır (Wertheimer, 1923). Gestalt kuramı görsel algının aşağıdaki ilkeler doğrultusunda organize edildiğini ifade etmektedir:

- yakınlık ilkesi
- benzerlik ilkesi
- süreklilik ilkesi
- şekil - zemin ilişkisi

Arnheim'e göre görsel algı yalnızca görme eylemi değil aynı zamanda zihinsel bir organize etme sürecidir (Arnheim, 1969). Bu bağlamda temel tasarım eğitimi öğrencilerin görsel algılarını geliştiren ve çevrelerini daha analitik bir biçimde değerlendirmelerini sağlayan önemli bir öğrenme alanıdır. Gündelik mekân kavramı ise Lefebvre'nin gündelik hayat kuramı ile ilişkilendirilebilir. Lefebvre'ye göre mekân yalnızca fiziksel bir yapı değil, toplumsal ilişkiler tarafından üretilen bir deneyim alanıdır (Lefebvre, 1991). Gündelik hayat içerisinde bireyler farklı mekânlarda bulunur ve bu mekânları sürekli olarak deneyimler. Ancak bu deneyimler çoğu zaman bilinçli bir analiz sürecine tabi tutulmaz.

Bu bağlamda gündelik mekânların soyutlama yoluyla yeniden ele alınması öğrencilerin çevreleriyle kurdukları ilişkiyi daha bilinçli bir biçimde değerlendirmelerine olanak sağlamaktadır.

### 3. Temel Tasarım Elemanları

#### 3.1 Nokta

Nokta görsel kompozisyonun en temel elemanıdır. Tek bir nokta görsel bir odak noktası oluşturabilirken, çok sayıda noktanın bir araya gelmesi ritim ve hareket etkisi yaratmaktadır. Nokta, boyutsuz olarak kabul edilir fakat yüzeyde ki yerleşim yerine göre, sıklığına, büyüklüğüne göre güçlü bir etki yaratır. Kompozisyon içerisinde diğer noktalar ile kurduğu ilişki aracılığıyla ritim, denge ve hareket etkisi oluşturan temel tasarım elemanıdır.

#### 3.2 Çizgi

Çizgi hareketin görsel ifadesidir. Çizgiler yön, ritim ve süreklilik gibi görsel etkiler oluşturur. Çizgi, noktanın hareketi ile ritim, yön, sınır etkisi yaratarak kompozisyonun yapısını belirleyen temel tasarım elemanlarından biridir.

#### 3.3 Leke

Leke görsel kompozisyon içerisinde yoğunluk ve ağırlık oluşturan bir tasarım elemanıdır. Yüzey üzerinde ton, renk veya yoğunluk farklılıklarıyla oluşan ve belirli bir alan kaplayarak kompozisyonda kütle, denge ve görsel vurgu oluşturur.

### 4. Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmıştır. Araştırma İstanbul Medipol Üniversitesi İç Mekân Tasarımı Programı birinci sınıf öğrencileri ile yürütülen temel tasarım stüdyo çalışmasına dayanmaktadır.

Çalışmaya yaklaşık **60 öğrenci** katılmıştır.

Stüdyo çalışması şu aşamalardan oluşmaktadır:

1. Gündelik mekân gözlemi
2. Fotoğraf analizi
3. Nokta - çizgi soyutlama
4. Siyah beyaz kompozisyon üretimi
5. Üç boyutlu maket üretimi

### 5. Öğrenci Çalışmalarının Analizi

Çalışma kapsamında öğrencilerin gerçekleştirdiği çalışmalar iki ve üç boyutlu üretim süreçleri açısından değerlendirilmiştir. Öğrenciler ilk aşamada gündelik hayatta deneyimledikleri mekânlara ilişkin fotoğraflar üzerinden görsel analizler gerçekleştirmişlerdir.

Bu analizler sırasında öğrencilerin mekânın strüktürel ilişkilerini çizgisel akslar ve lekesele yoğunluklar üzerinden değerlendirdikleri gözlemlenmiştir. Özellikle mimari elemanların oluşturduğu yön ilişkileri ve mekânsal ritim öğrenciler tarafından çizgisel soyutlamalar aracılığıyla analiz edilmiştir.

İkinci aşamada öğrenciler gerçekleştirdikleri analizleri siyah-beyaz soyut kompozisyonlara dönüştürmüşlerdir. Bu süreçte öğrencilerin mekânsal ilişkileri doğrudan temsil etmek yerine aşağıdaki tasarım ilkeleri üzerinden yeniden kurguladıkları görülmüştür:

- Ritim ve tekrar
- Görsel hiyerarşi
- Yön ve hareket
- Boşluk - doluluk dengesi

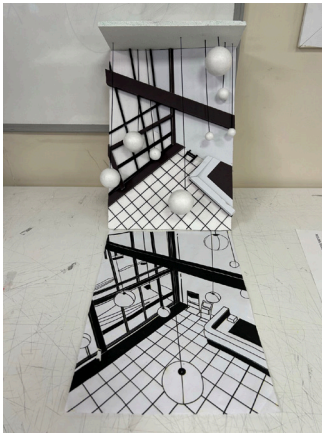
Öğrencilerin ürettiği kompozisyonlarda özellikle lekesele yoğunlukların mekânsal derinlik oluşturmada önemli rol oynadığı gözlemlenmiştir.

Üçüncü aşamada öğrenciler iki boyutlu kompozisyonlarını üç boyutlu maketlere dönüştürmüşlerdir. Bu aşama öğrencilerin mekânsal organizasyonu fiziksel bir yapı olarak yeniden düşünmelerini sağlamıştır.

Maket çalışmalarında öğrencilerin özellikle aşağıdaki mekânsal ilişkiler üzerine yoğunlaştıkları görülmüştür:

- Hacim ilişkileri
- Yükseklik farklılıkları
- Mekânsal derinlik
- Ön ve arka mekân ilişkileri

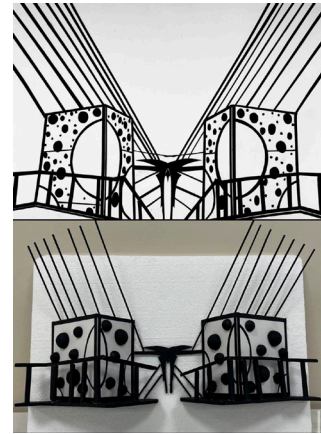
Bu süreç öğrencilerin mekânı yalnızca görsel bir yüzey olarak değil, üç boyutlu bir organizasyon olarak değerlendirmelerine katkı sağlamıştır.



Görsel 1. Mekan Düzenleme 1



Görsel 2. Mekan Düzenleme 2



Görsel 3. Mekan Düzenleme 3



Görsel 4. Mekan Düzenleme 4



Görsel 5. Mekan Düzenleme 5



Görsel 6. Mekan düzenleme çalışmaları

## 6. Bulgular

Araştırma kapsamında yürütülen soyutlama temelli stüdyo çalışmalarından elde edilen bulgular, söz konusu yaklaşımın öğrencilerin mekânsal algı ve mekânı yorumlama becerilerini geliştirdiğini göstermektedir. Öğrencilerin gündelik mekânları nokta, çizgi ve leke gibi temel tasarım elemanları aracılığıyla yeniden yorumlamaları, mekânın biçimsel ve yapısal özelliklerini daha analitik bir biçimde değerlendirmelerine olanak sağlamıştır.

Çalışma sürecinde renk kullanımının bilinçli olarak devre dışı bırakılması ise öğrencilerin dikkatini biçim, yoğunluk, ritim ve boşluk-doluluk ilişkileri gibi temel görsel unsurlara yönlendirmiştir. Bu durum, öğrencilerin yüzey üzerindeki görsel ağırlık, kompozisyon dengesi ve mekânsal kurguyu daha belirgin biçimde algılamalarına katkı sağlamış; böylece tasarım sürecinde form ve yoğunluk ilişkilerinin daha bilinçli bir şekilde ele alınmasını desteklemiştir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda öğrencilerin çeşitli kazanımlar elde ettiği gözlemlenmiştir. Öncelikle öğrenciler, gündelik mekânları yalnızca işlevsel bağlamda değil, aynı zamanda biçimsel ve görsel ilişkiler üzerinden analiz edebilme becerisi kazanmışlardır. Bunun yanı sıra öğrencilerin soyut düşünme ve görsel sadeleştirme yetilerinin geliştiği, karmaşık mekânsal düzenlemeleri temel tasarım elemanlarına indirgeme konusunda daha bilinçli bir yaklaşım geliştirdikleri görülmüştür. Süreç içerisinde öğrencilerin kompozisyon kurma, görsel denge oluşturma, ritim ve yoğunluk ilişkilerini kurabilme becerilerinde belirgin bir ilerleme kaydedilmiştir. Ayrıca yapılan uygulamalar, öğrencilerin mekânı farklı ölçek ve bakış açılarıyla değerlendirebilme, tasarım sürecinde deneysel ve araştırmacı bir yaklaşım geliştirme yönünde de önemli kazanımlar elde ettiklerini ortaya koymaktadır.

## 7. Tartışma

Elde edilen bulgular soyutlama temelli stüdyo çalışmalarının öğrencilerin mekânsal düşünme becerilerini geliştirdiğini göstermektedir. Öğrencilerin gündelik mekânları analiz ederek soyut kompozisyonlara dönüştürmeleri mekânın temel ilişkilerini daha iyi kavramalarına olanak sağlamıştır.

Renk kullanımının bilinçli olarak devre dışı bırakılması öğrencilerin dikkatini doğrudan form, yoğunluk ve ritim ilişkilerine yönlendirmiştir. Bu durum öğrencilerin mekânsal organizasyonu daha analitik bir biçimde değerlendirmelerini sağlamıştır.

Benzer bulgular tasarım eğitimi üzerine yapılan araştırmalarda da görülmektedir. Ching (2014), mekânsal organizasyonun anlaşılmasında form ve boşluk ilişkilerinin önemli olduğunu ifade etmektedir. Wong (1993) ise temel tasarım elemanları ile gerçekleştirilen çalışmaların öğrencilerin görsel algılarını geliştirdiğini belirtmektedir.

Bu bağlamda çalışma temel tasarım stüdyosunun yalnızca biçim üretme süreci değil, aynı zamanda öğrencilerin görsel algılarını ve mekânsal düşünme becerilerini geliştiren deneysel bir öğrenme ortamı olduğunu göstermektedir.

## Sonuç

Bu çalışma, gündelik mekânların soyutlama temelli bir yaklaşımla ele alınmasının temel tasarım eğitimi kapsamında öğrencilerin mekânsal algılarını ve tasarım düşünme becerilerini geliştirmedeki rolünü incelemeyi amaçlamıştır. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen stüdyo uygulamaları, öğrencilerin gündelik hayatta deneyimledikleri mekânları yeniden değerlendirmelerine ve bu mekânları nokta, çizgi ve leke gibi temel tasarım elemanları aracılığıyla soyut bir ifade dili içinde yeniden kurgulamalarına olanak sağlamıştır.

Araştırma bulguları, renk kullanımının bilinçli olarak devre dışı bırakıldığı siyah-beyaz çalışmaların öğrencilerin dikkatini doğrudan form, yoğunluk, ritim ve boşluk-doluluk ilişkilerine yönlendirdiğini göstermektedir. Bu durum öğrencilerin mekânsal organizasyonu daha analitik bir biçimde değerlendirmelerine ve mekânı yalnızca fiziksel bir ortam olarak değil, ilişkisel bir yapı olarak ele almalarına katkı sağlamıştır.

Çalışma sürecinde öğrencilerin gündelik mekânları doğrudan temsil etmek yerine soyutlama yoluyla yeniden yorumlamaları, mekânsal ilişkilerin fark edilmesini kolaylaştırmış ve görsel algı süreçlerini güçlendirmiştir. Nokta, çizgi ve leke gibi temel tasarım elemanları aracılığıyla gerçekleştirilen analiz çalışmaları, öğrencilerin mekânı parçalara ayırarak yeniden kurgulamalarını mümkün kılmıştır. Bu süreç aynı zamanda öğrencilerin iki boyutlu kompozisyon üretme becerileri ile üç boyutlu mekânsal düşünme becerileri arasında bir ilişki kurmalarını sağlamıştır.

Öğrencilerin iki boyutlu soyut kompozisyonları üç boyutlu maketlere dönüştürmeleri, mekânsal organizasyonun yalnızca yüzeysel bir görsel düzenleme olmadığını, aynı zamanda hacimsel ilişkiler üzerinden kurgulanan bir yapı olduğunu ortaya koymuştur. Maket çalışmaları öğrencilerin ön-arka mekân ilişkilerini kurma, mekânsal derinlik oluşturma ve hacimler arasındaki ilişkileri değerlendirme becerilerini geliştirmiştir.

Bu bağlamda çalışma, soyutlama temelli stüdyo çalışmalarının temel tasarım eğitiminde önemli bir pedagojik araç olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Temel tasarım eğitimi yalnızca biçim üretme süreci değil, aynı zamanda öğrencilerin çevrelerini daha bilinçli bir biçimde algılamalarını sağlayan deneyimsel bir öğrenme alanıdır. Gündelik mekânların soyutlama yoluyla yeniden ele alınması ise öğrencilerin tasarım sürecini kavramalarına ve mekânsal düşünme becerilerini geliştirmelerine katkı sağlayan etkili bir yöntem sunmaktadır.

Ayrıca bu çalışma, gündelik mekânların tasarım eğitimi içerisinde yalnızca fiziksel bir çevre olarak değil, görsel ve algısal ilişkiler bütünü olarak ele alınabileceğini göstermektedir. Bu yaklaşım öğrencilerin çevreleriyle kurdukları ilişkiyi yeniden düşünmelerine ve gündelik deneyimlerini tasarım sürecinin bir parçası hâline getirmelerine olanak tanımaktadır.

Gelecekte yapılacak çalışmaların farklı tasarım disiplinlerinde gerçekleştirilecek stüdyo uygulamaları aracılığıyla bu pedagojik yaklaşımın etkilerini daha geniş bir bağlamda incelemesi önerilmektedir. Ayrıca dijital modelleme araçları ve parametrik tasarım yöntemleri ile soyutlama temelli çalışmaların bir araya getirilmesi, mekânsal düşünme süreçlerinin daha kapsamlı biçimde araştırılmasına olanak sağlayabilir.

Sonuç olarak gündelik mekânların nokta, çizgi ve leke gibi temel tasarım elemanları aracılığıyla soyutlanması, temel tasarım eğitiminde öğrencilerin algısal farkındalıklarını artıran ve mekânsal düşünme becerilerini geliştiren önemli bir öğrenme yöntemi olarak değerlendirilebilir. Bu tür çalışmalar öğrencilerin yalnızca tasarım üretmelerini değil, aynı zamanda çevrelerini analitik ve eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmelerini sağlayan önemli bir pedagojik yaklaşım sunmaktadır.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

İstanbul Medipol Üniversitesi İç Mekan Tasarımı Programı 2023-2024 Yılı Temel Tasarım Eğitimi dersi öğrencilerime ve dersi birlikte yürüttüğüm değerli çalışma arkadaşım Öğr.Gör.Nilay Sayrav'a teşekkür ederim.

## Kaynakça

Arnheim, R. (1969). Visual Thinking. University of California Press.

Ching, F. D. K. (2014). Architecture: Form, Space and Order. Wiley.

Droste, M. (2002). Bauhaus 1919-1933. Taschen.

Itten, J. (1975). Design and Form. Wiley.

Kandinsky, W. (1979). Point and Line to Plane. Dover.

Klee, P. (1961). Notebooks. Lund Humphries.

Lefebvre, H. (1991). The Production of Space. Blackwell.

Lupton, E., & Phillips, J. (2015). Graphic Design: The New Basics. Princeton Architectural Press.

Wertheimer, M. (1923). Laws of Organization in Perceptual Forms.

Wong, W. (1993). Principles of Form and Design. Wiley.

## GÜNDELİK HAYAT, TASARIM VE YAPAY ZEKÂ: İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDE DÖNÜŞEN PRATİKLER

### *DAILY LIFE, DESIGN, AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE: CHANGING PRACTICES IN INTERIOR DESIGN EDUCATION*

Didem İÇEN, Öğr. Gör. İç Mekân Tasarımı, İstanbul Okan Üniversitesi, 0009-0008-1198-2587

Feride Pınar ARABACIOĞLU, Doç. Dr. Mimarlık, Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0001-5197-1622

### ÖZET

Gündelik hayat, toplumsal ilişkilerin, mekânsal deneyimlerin ve üretim pratiklerinin sürekli olarak yeniden kurulduğu dinamik bir alan olarak ele alınmaktadır. Bu çalışma, yapay zekâ (YZ) teknolojilerinin iç mimarlık eğitiminde gündelik tasarım pratiklerini nasıl etkilediğini ve stüdyo üretim süreçlerini hangi yönlerden yeniden yapılandırıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, yapay zekânın tasarım sürecine entegrasyonunun yalnızca teknik bir kolaylaştırma sağlamadığını; aynı zamanda pedagojik organizasyonu, üretim ritmini ve tasarım düşüncesinin oluşum biçimini etkileyen yapısal bir değişim yarattığını varsaymaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, mekânın toplumsal üretimi, gündelik hayat pratikleri ve kullanıcı merkezli üretimdeki taktik kavramlarına dayanmaktadır. Araştırma nitel ve kavramsal bir yöntemle yürütülmüş; sistematik literatür incelemesi ile iç mimarlık stüdyolarında üretilen proje belgeleri, eskizler, dijital modeller ve görselleştirme çıktılarının doküman temelli analizi çok aşamalı bir değerlendirme süreci içinde incelenmiştir. Bu bağlamda çalışma, bireysel performans farklılıklarından ziyade tasarım pedagojisinde ortaya çıkan üretim mantığındaki değişimlere odaklanmaktadır. Elde edilen bulgular, yapay zekâ destekli araçların eskiz üretimi, mekânsal analiz, diyagram oluşturma, malzeme araştırması ve görselleştirme gibi tasarımın erken ve orta aşamalarında üretim hızını artırdığını ve süreci daha iteratif, karşılaştırmalı ve veri destekli bir yapıya yönlendirdiğini göstermektedir. Üretken modelleme ve simülasyon olanakları alternatif tasarım seçeneklerinin çeşitlenmesini sağlarken, tasarımcının rolünün doğrudan biçim üreten aktörden seçenekleri yöneten ve karar süreçlerini organize eden bir konuma doğru kaydığını ortaya koymaktadır. Bu durum, stüdyo ortamında insan ve yapay zekâ etkileşimine dayalı hibrit bir üretim modelinin gelişmekte olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, yapay zekânın iç mimarlık eğitiminde yalnızca üretim hızını artıran bir araç olmadığını; aynı zamanda tasarım bilgisinin oluşumunu, pedagojik süreçleri ve gündelik tasarım pratiklerini yeniden şekillendiren etkin bir bileşen olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, öğrencilerin seçim farkındalığının azalması, YZ tarafından yönlendirilmesi, projeyi içselleştirmede güçlük yaşaması ve sonuç odaklı yaklaşması gibi pedagojik meseleler de bu süreçte önemli tartışma alanları oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Gündelik hayat, İç mimarlık eğitimi, Yapay zekâ, Tasarım pedagojisi, Mekân deneyimi

## ABSTRACT

Everyday life is considered a dynamic space where social relations, spatial experiences, and production practices are constantly being re-established. This study aims to examine how artificial intelligence (AI) technologies affect everyday design practices in interior architecture education and how they restructure studio production processes. The research assumes that the integration of AI into the design process not only provides technical facilitation but also creates a structural change affecting pedagogical organization, the rhythm of production, and the way design thinking is formed. The theoretical framework of the study is based on the concepts of social production of space, everyday life practices, and tactics in user-centered production. The research was conducted using a qualitative and conceptual method; a multi-stage evaluation process was carried out through a systematic literature review and a document-based analysis of project documents, sketches, digital models, and visualization outputs produced in interior architecture studios. In this context, the study focuses on changes in the logic of production that emerge in design pedagogy rather than individual performance differences. The findings show that AI-powered tools increase production speed in the early and middle stages of design, such as sketching, spatial analysis, diagram creation, material research, and visualization, and steer the process towards a more iterative, comparative, and data-driven structure. While generative modeling and simulation capabilities enable the diversification of alternative design options, it reveals that the designer's role is shifting from a direct form-producing actor to one who manages options and organizes decision-making processes. This indicates the development of a hybrid production model based on human-AI interaction in the studio environment. In conclusion, the study shows that AI is not only a tool that increases production speed in interior design education; it is also an effective component that reshapes the formation of design knowledge, pedagogical processes, and daily design practices. However, pedagogical issues such as decreased student awareness of choices, being guided by AI, difficulty in internalizing the project, and a results-oriented approach also constitute important areas of discussion in this process.

**Keywords:** Everyday life, Interior design education, Artificial intelligence, Design pedagogy, Spatial experience.

## 1. Giriş

Gündelik hayat modern toplumlarda çoğu zaman sıradan ve görünmez kabul edilse de toplumsal ilişkilerin, kültürel kodların ve mekânsal deneyimlerin üretildiği temel bir zemin olarak değerlendirilmektedir. Gündelik olan yalnızca tekrar eden rutinlerden oluşan bir pratikler bütünü değil; bireylerin mekânla kurduğu ilişkiler aracılığıyla anlamın, davranış örüntülerinin ve toplumsal normların sürekli yeniden üretildiği dinamik bir alandır. Mekânın toplumsal üretim yaklaşımına göre mekân, nötr bir fiziksel kabuk değil; toplumsal ilişkiler tarafından üretilen ve aynı zamanda bu ilişkileri yeniden üreten bir yapıdır (Lefebvre, 1991). Benzer biçimde gündelik pratikler, bireylerin mekânı kullanma biçimleri aracılığıyla mekânsal deneyimi ve mekânın anlamını sürekli yeniden üretmektedir (De Certeau, 1984). Bu çerçevede iç mimarlık yalnızca fiziksel düzenleme pratiği değil, gündelik yaşamın ritimlerine ve kullanım biçimlerine müdahale eden bir üretim alanı olarak değerlendirilebilir. İç mekân görsel bir kompozisyonun ötesinde; malzeme, ışık ve insan ölçeği aracılığıyla zamansal deneyimlerin örgütlendiği bir ortamdır. Lefebvre'in gündelik hayatın ritimler ve tekrarlar aracılığıyla örgütlendiğini vurgulayan yaklaşımı, mekânsal üretimin aynı zamanda zamansal bir organizasyon süreci olduğunu ortaya koymaktadır (Lefebvre, 2004). Bu bağlamda tasarım stüdyosu yalnızca proje geliştirilen bir mekân değil; belirli düşünme biçimlerinin, üretim hızlarının ve karar alma ritimlerinin üretildiği pedagojik bir ortamdır. İç mimarlık stüdyosunda tasarım süreci çoğunlukla eskiz, maket ve yüz yüze tartışma gibi görece yavaş, bedensel ve refleksif pratikler üzerinden ilerleyen kademeli bir oluşum ritmine sahiptir.

Dijital tasarım teknolojilerinin gelişimiyle birlikte bu üretim ritmi önemli ölçüde dönüşmeye başlamıştır. Dijital araçlar tasarım bilgisinin oluşum ve temsil biçimlerini yeniden yapılandırarak yeni tasarım paradigmalarının ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (Oxman, 2006). Parametrik ve algoritmik tasarım araçları tasarım sürecini hesaplanabilir ve veri temelli bir yapıya dönüştürmüştür (Carpo, 2017). Günümüzde üretken yapay zekâ sistemleri ise metin ve görsel girdiler üzerinden olasılıksal varyasyonlar üreterek tasarım sürecinde yalnızca temsil aracı değil, alternatif üretimini hızlandıran ve karar süreçlerini etkileyen aktif bileşenler olarak işlev görmektedir (Caetano et al., 2020). Bu gelişme tasarımcının üretim sürecindeki rolünü de dönüştürmektedir. Tasarımcı formu kademeli olarak inşa eden bir özne olmaktan giderek algoritmik sistemlerin sunduğu varyasyonlar arasından seçim yapan ve süreci yönlendiren bir karar verici konumuna yaklaşmaktadır (Gök & Gülaçtı, 2025). Bu durum tasarım sezgisini ortadan kaldırmamakta, ancak işlediği zemini dönüştürmektedir. Mekânsal deneyime dayalı bilgi üretimi, veri temelli alternatiflerin değerlendirilmesiyle yeniden yapılandırılmaktadır (Lefebvre, 1991). Dolayısıyla burada söz konusu olan yalnızca üretim hızındaki artış değil, tasarımın zamansal örgütlenmesinde ortaya çıkan yapısal bir dönüşümdür. Eskiz, deneme ve revizyon döngüsüne dayalı kademeli ilerleme modeli, anlık görselleştirme ve seri varyasyon üretimiyle yeniden biçimlenmektedir. Bu durum tasarım pedagojisinde düşünme ritmini, temsil süreçlerini ve değerlendirme ölçütlerini doğrudan etkilemektedir (Oxman, 2006; Carpo, 2017). Bu çalışma, gündelik hayat ve mekân kuramı ile çağdaş dijital tasarım yaklaşımlarının kesişiminde, üretken yapay zekâ destekli araçların iç mimarlık tasarım stüdyosundaki gündelik üretim pratiklerini nasıl yeniden yapılandığı kavramsal düzlemde tartışılmaktadır. Bu bağlamda yapay zekâ, tasarım sürecine eklenen nötr bir teknik araç olmanın ötesinde; tasarımın zamansal ritmini, üretim mantığını ve karar süreçlerini etkileyen yapısal bir aktör olarak ele alınmaktadır (Gümüşdağ, 2025). Bu nedenle iç mimarlık eğitiminde gündelik tasarım pratiklerinin insan-teknoloji etkileşimi bağlamında yeniden düşünülmesi gerekmektedir.

Yapay zekâ, davranış örüntülerini, kullanım yoğunluklarını, ışık akışını ve dolaşım rotalarını büyük veri setleri ve simülasyon modelleri aracılığıyla analiz ederek, mekânsal deneyimin daha önce

sınırlı ölçekte gerçekleştirilebilen değerlendirmelerini genişletmektedir. Bu süreç, mekânsal deneyimin yalnızca sezgisel gözleme dayalı bir olgu olmaktan çıkarak; ölçülebilir, haritalanabilir ve karşılaştırılabilir bir veri katmanı üzerinden okunmasına olanak tanır. Böylece gündelik hayat, tasarım sürecinde soyut ve arka planda kalan bir bağlam olmaktan ziyade, analitik olarak işlenebilir ve karar verme süreçlerine entegre edilebilir bir inceleme alanına dönüşmektedir (D'Oca et al., 2018).

Bu durum, Henri Lefebvre'nin gündelik hayatın mekânsal ve zamansal ritimler üzerinden çözümlenebileceğine ilişkin yaklaşımıyla belirli bir paralellik taşır. Lefebvre'ye göre tekrarlar, akışlar ve yoğunluklar, mekânın toplumsal üretiminin temel bileşenleridir (Lefebvre, 2004). Ancak Lefebvre'nin ritim analizi, esas olarak bedensel deneyim, duyuşal farkındalık ve eleştirel algı üzerinden şekillenen fenomenolojik bir okuma biçimidir. Yapay zekâ destekli analiz araçları ise bu ritimleri deneyimlemek yerine, sayısal modellere dönüştürerek temsil eder. Bu durum, yalnızca ritimlerin yeni bir araçla analiz edilmesi değil; aynı zamanda ritmin ontolojik statüsünde bir dönüşümü ifade eder. Deneyimlenen ritim, hesaplanan ve temsil edilen ritme evrilmektedir. Dolaşım akışları, yoğunluk haritaları, ışık simülasyonları ve kullanım senaryoları, mekânsal ritimlerin görsel ve sayısal temsiline dönüşür. Bu temsiller tasarım sürecinde daha sistematik karar alma süreçlerini destekleyebilir. Görüntü ve temsilin yalnızca gerçekliğin yansıtılması değil, aynı zamanda belirli bir anlam çerçevesi içinde yeniden kurulması olduğunu vurgulayan Berger'e göre, görsel temsiller dünyayı olduğu gibi göstermekten çok, belirli bir bakış rejimi içinde yeniden üretir (Berger, 2018). Bu bağlamda yapay zekâ tarafından üretilen görsel ve sayısal temsiller de mekânsal gerçekliğin nötr kayıtları değil; belirli veri yapıları ve algoritmik seçimler aracılığıyla kurulan yorumlayıcı temsillerdir.

Bununla birlikte algoritmik modelleme, deneyimin kendisini değil; temsil edilebilir ve ölçülebilir olan boyutlarını önceliklendirir. Lefebvre'nin vurguladığı gibi gündelik hayat, yalnızca ölçülebilir ritimlerden ibaret değildir; aynı zamanda duyuşal, öznel ve bedensel deneyimleri içerir (Lefebvre, 2004). Bu nedenle sayısal analiz, gündelik hayatı doğrudan yeniden üretmekten ziyade, onun belirli yönlerini görünür kılan bir temsil biçimi olarak değerlendirilmelidir. Bu durum bir indirgeme sorunu olduğu kadar, aynı zamanda bir temsil rejimi dönüşümüdür.

Dolayısıyla dijitalleşmiş gündelik hayat, iki yönlü bir potansiyel barındırmaktadır. Bir yandan mekânsal ritimleri görünür ve karşılaştırılabilir hale getirerek tasarım sürecini derinleştirir; diğer yandan mekânsal kararların performans göstergeleri ve ölçülebilir parametreler üzerinden önceliklendirilmesine yol açabilir. Bu bağlamda tasarımcı, yalnızca veriyi kullanan bir uygulayıcı değil; verinin sınırlarını, temsil biçimlerini ve dışarıda bıraktığı deneyim katmanlarını sorgulayan eleştirel bir özne olarak yeniden konumlanmaktadır (D'Ignazio & Klein, 2020).

İç mimarlık eğitiminde geleneksel üretim pratikleri (eskiz, maket, kolaj, fiziksel prototip) yapay zekâ destekli üretken tasarım araçları, dijital prototipleme, hızlı görselleştirme ve algoritmik modelleme ile genişlemiştir. Bu değişim yalnızca teknik araç repertuarını artırmakla kalmaz; tasarım sürecinin örgütlenme biçimi, karar üretim yapısı ve pedagojik önceliklerinde yapısal bir dönüşümü işaret eder (Oxman, 2008).

Geleneksel stüdyo modeli, tasarım sürecini büyük ölçüde deneme-yanılma, malzemeyle doğrudan temas, bedensel deneyim ve yüz yüze eleştiri pratikleri üzerinden kurgular. Öğrenci düşüncesini eskiz aracılığıyla dışsallaştırır; maket üzerinden mekânsal oran ve ölçeği deneyimler; eleştiri süreçlerinde kavramsal çerçevesini geliştirir.

Bu pedagojik yapı, tasarım bilgisinin önemli ölçüde örtük (tacit) ve deneyim temelli olarak üretildiği bir öğrenme ortamı sunar. Bu yaklaşım, deneyimsel öğrenme kuramıyla da ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte geleneksel model hiçbir zaman yalnızca sezgisel bir alan olmamış; analitik değerlendirme ve teknik temsil her zaman stüdyo pratiğinin parçası olmuştur (Lawson, 2006). Yapay zekanın sürece dâhil olmasıyla, proje tasarım sürecinde farklılaşma yaşanmıştır. Adımlarda yaşanan değişiklikler Tablo 1’de gösterilmiştir.

GELENEKSEL İÇ MEKÂN TASARIMI PROJE TASARIM SÜRECİ	YAPAY ZEKÂNIN DÂHİL OLDUĞU İÇ MEKÂN TASARIMI PROJE TASARIM SÜRECİ
1. Analiz ve Araştırma (Analiz Paftası) Kullanıcı Analizi, Çevre Analizi, Emsal (Örnek) İncelemesi	1. Araştırma ve Konsept Hızlandırılmış süreç
2. Konsept Belirleme (Senaryo) Metafor/Konsept, Moodboard	2. Konsept Belirleme (Senaryo)
3. Leke Planı ve Bubble Diyagram (Zoning)	3. Leke Planı ve Bubble Diyagram (Zoning)
4. Avan Proje (Ön Tasarım) Yerleşim Planı, Eskizler	2. Planlama ve Optimizasyon Alternatiflerinin Değerlendirilmesi
5. Kesin Proje ve 3D Görselleştirme 3D Modelleme, Görünüş ve Kesitler	3. Modellemesiz Render üretimi
6. Detay ve Malzeme (Sistem Detayı) Detay Çizimi	4. Detay ve Malzeme (Sistem Detayı) Detay Çizimi

Tablo 1. İç mekân tasarımı proje sürecinde farklılaşma

Yapay zekâ destekli üretim ortamları, tasarım sürecini yinelemeli, veri temelli ve çoklu alternatif üretimine açık bir yapıya dönüştürmektedir. Üretken sistemler kısa sürede çok sayıda varyasyon oluşturabilir ve performans analizleri mekânsal kararların çevresel, işlevsel veya ergonomik etkilerini eş zamanlı olarak gösterebilir. Bu durum, tasarımı tek bir çözüme yönlendiren lineer bir süreçten, alternatiflerin karşılaştırıldığı ve seçim kriterlerinin açıkça temellendirildiği çoğul bir modele taşır. Böylece öğrenci yalnızca “nasıl tasarlarım?” değil, “hangi ölçütlere göre seçim yaparım?” sorusuna da yanıt vermek zorundadır. Nigel Cross’un (2006) “designerly way of knowing” kavramı, tasarım bilgisinin analitik akıl yürütmenin ötesinde, belirsizlikle başa çıkma, açık uçlu problem çözme ve değer temelli yargı geliştirme yetisini içerdiğini vurgular (Eser & Altıparmakoğulları, 2026). Yapay zekâ destekli ortamlar bu tasarımcıya özgü bilme biçimini ortadan kaldırmaz; aksine, veri yorumlama, algoritmik çıktıları eleştirel süzgeçten geçirme ve olasılık alanını kavramsal çerçeveye yerleştirme gibi yeni yetkinliklerle yeniden örgütler. Bu bağlamda Donald Schön’un (1983) “reflective practitioner” yaklaşımı da önem kazanır: Tasarım süreci, eylem içinde düşünme ve düşünce üzerine yeniden düşünme döngüsüne dayanır. Dijital araçlar sayesinde bu refleksiyon, parametrik değişkenler ve performans geri bildirimleriyle sürekli hale gelir. Oxman (2006) ise dijital tasarım araçlarının yalnızca temsil aracı olmadığını, tasarım bilgisinin örgütlenme biçimini dönüştüren epistemolojik bir yapı sunduğunu belirtir. Böylece tasarım stüdyosu, analog-dijital, sezgisel-analitik ve insan-algoritma etkileşimini bütünleştiren hibrit bir düşünme ortamına dönüşür. Öğrenci, yalnızca uygulayıcı veya stratejik karar verici değil; üretim, analiz ve eleştirel seçimi bütüncül biçimde yöneten bir özne olarak konumlanır. Pedagojik açıdan kritik olan, algoritmik üretimin tasarım düşüncesinin yerine geçmesi değil; bu araçların tasarımcıya özgü bilme biçimini destekleyecek şekilde eleştirel olarak konumlandırılmamasıdır (Cross, 2006). Aksi

takdirde üretim hızı pedagojik derinliğin önüne geçebilir. Güncel tasarım eğitimi, teknik temsil ile kavramsal derinlik, veri analizi ile sezgisel yorum ve üretim hızı ile eleştirel refleksiyon arasında bilinçli bir denge kurmayı gerektirir. Bu denge, tasarım stüdyosunu hem deneysel hem analitik boyutları birlikte düşünülen yeni bir pedagojik çerçeveye taşır.

De Certeau'nun (1984) gündelik pratikleri "yaratıcı taktikler" olarak kavramsallaştırması, yapay zekâ destekli tasarım süreçlerinde yeni bir yorum alanı sunar (Acar, 2025). Gündelik yaşam, edilgen tekrarlar değil; mikro müdahaleler ve üretken sapmalar aracılığıyla şekillenen dinamik bir alandır. Tasarım pratiği de, araçlar, normlar ve temsil sistemleri içinde geliştirilen yaratıcı taktikler bütünü olarak okunabilir. Ancak yapay zekâ destekli ortam, tasarımcının konumunu salt taktiksel bir özne olmaktan çıkarıp, taktik ile strateji arasında hibrit bir pozisyona taşır. Tasarımcı hem sistem içinde hareket eder hem de algoritmanın parametrelerini tanımlayarak çıktıları yönlendirir. Üretken sistemler, parametrik varyasyonlar ve simülasyon araçları sürece aktif olarak katılır; öneri üretir, seçenek çoğaltır ve performans verisi sunar. Bu nedenle araç ile tasarımcı arasındaki ilişki doğrusal bir kullanım modeli değil, karşılıklı geri beslemeye dayalı bir etkileşim hâline gelir. Araç bir "yarı-özerk aktör" olarak tasarımcının düşünme sürecini etkiler, ancak nihai karar yetkisi tasarımcının elinde kalır. Otomasyon, rutin üretim süreçlerini üstlenirken, tasarımcıya kavramsallaştırma, eleştirel değerlendirme ve deneyim kurgulama gibi yüksek düzey bilişsel süreçlere odaklanma fırsatı sağlar. Sürecin ağırlığı, "nasıl üretim?" sorusundan "hangi anlam ve değerler doğrultusunda üretim?" sorusuna kayar. Buna karşın algoritmik önerilere aşırı bağımlılık, estetik homojenleşme riski ve karar yetisinin araç tarafından dolaylı yönlendirilmesi gibi sorunlar pedagojik açıdan eleştirel olarak tartışılmalıdır. Schön'ün (1983) "reflection-in-action" yaklaşımı burada önem kazanır: Yapay zekâ destekli tasarım, tasarımcının kendi eylemini ve algoritmanın önerilerini değerlendirdiği çift katmanlı bir refleksiyon süreci yaratır.

Sonuç olarak, insan-teknoloji etkileşimi güncel tasarım pedagojisinin merkezi eksenlerinden biridir. Pedagojik hedef, yapay zekâyı üretimin merkezine yerleştirmek değil; tasarımcının eleştirel özerkliğini koruyarak teknolojiyi bilinçli, stratejik ve sorgulanabilir bir şekilde kullanmasını sağlamaktır. Yapay zekâ, tasarım pratiğini ikame eden bir sistem değil; düşünsel kapasiteyi genişleten, ancak sürekli eleştirel olarak değerlendirilen bir ortak olarak konumlanmalıdır.

## 2. Pedagojik Süreç Analizi ve Kavramsal Yöntem

Bu çalışma, yapay zekâ (YZ) teknolojilerinin iç mimarlık eğitiminde tasarım pratikleri üzerinde yarattığı dönüşüm örüntülerini incelemek amacıyla nitel, kavramsal ve doküman temelli bir araştırma yaklaşımıyla yürütülmüştür.

Araştırma, YZ araçlarının stüdyo pedagojisine entegre edildiği müdahale temelli bir durum çalışmasına dayanmaktadır. Ancak çalışma müdahalenin başarısını ölçmekten ziyade, tasarım sürecinde ortaya çıkan üretim biçimlerini ve düşünme örüntülerini anlamaya yönelik keşifsel bir nitel analiz özelliği taşımaktadır.

Çalışma üç analiz katmanı üzerinden yapılandırılmıştır:

- Kuramsal literatür analizi: YZ destekli tasarım araçları, dijital tasarım pedagojisi ve insan-teknoloji etkileşimi üzerine literatürün incelenmesi
- Doküman temelli süreç analizi: Öğrencilerin eskizleri, dijital modelleri, görselleştirmeleri ve süreç belgelerinin incelenmesi

-Kavramsal model geliştirme: Gözlenen üretim ve karar örüntülerinin kuramsal çerçeve ile yorumlanması

Araştırma, 2025-2026 güz döneminde İstanbul Okan Üniversitesi İç Mekân Tasarımı Bölümü ikinci sınıf proje stüdyosunda yürütülen 14 haftalık süreç üzerine kuruludur. Toplam 30 öğrencinin kavramsal eskizleri, mekânsal analizleri, dijital modelleri ve YZ destekli görselleştirmeleri veri setini oluşturmuştur.

Stüdyo sürecinde üretken görselleştirme sistemleri ve dijital modelleme araçları pedagojik süreçte entegre edilmiş; öğrenciler kavramsal geliştirme, alternatif üretimi ve görsel temsil aşamalarında geleneksel ve algoritmik yöntemleri birlikte kullanabilecekleri hibrit bir üretim ortamında çalışmıştır.

Veri analizi doküman temelli nitel analiz yöntemiyle yürütülmüş ve tasarım kararlarının gerekçelendirilmesi, alternatif üretim biçimleri, süreç organizasyonu ve YZ araçlarının yönlendirici rolü gibi temalar üzerinden incelenmiştir. Araştırmacının aynı zamanda stüdyo yürütücüsü olması içeriden gözlem avantajı sağlamış; öznellik riski yalnızca somut proje belgelerinin veri kaynağı olarak kullanılması ve tekrar eden örüntülerle sınırlandırılmasıyla azaltılmıştır.

## 2.1. Kuramsal literatür analizi

Araştırmanın ilk aşamasında sosyoloji, mimarlık kuramı, tasarım pedagojisi ve üretken tasarım literatürünü kapsayan disiplinlerarası bir inceleme yapılmıştır. Amaç kapsamlı bir meta-analiz üretmek değil, stüdyo sürecinde gözlenen üretim örüntülerini yorumlayacak analitik bir kuramsal çerçeve oluşturmaktır.

Bu bağlamda Donald Schön'ün Reflective Practitioner yaklaşımı tasarım sürecini eylem içinde düşünme ve refleksiyon döngüleri üzerinden açıklaması bakımından; Nigel Cross'un designerly ways of knowing yaklaşımı ise tasarım bilgisinin belirsizlikle başa çıkma ve değer temelli karar üretme süreçlerini içermesi bakımından temel referans noktalarıdır (Schön, 1983; Cross, 2006). Literatür incelemesi sonucunda doküman analizinde kullanılmak üzere üç kavramsal eksen belirlenmiştir:

-Gündelik hayat ve mekânın toplumsal üretimi

-Reflektif ve iteratif tasarım pedagojisi

-YZ destekli üretken tasarım sistemleri

Bu eksenler, stüdyo üretim süreçlerinde gözlenen pedagojik dönüşüm örüntülerinin yorumlanmasında analitik çerçeve olarak kullanılmıştır.

## 2.2. Tasarım sürecinin doküman temelli analizi

Araştırmanın ikinci aşamasında öğrencilerin 14 haftalık proje sürecinde ürettikleri belgeler doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Veri Seti

Analiz edilen belgeler şunlardır:

-Haftalık eskiz ve kavramsal diyagramlar

-Dijital görseller

- 2d ve 3d modeller
- Yz destekli görselleştirme çıktıları
- Süreç panoları ve final paftaları
- Haftalık teslim dosyaları ve revizyon notları

Analiz birimi proje kalitesi değil; tasarım sürecinde ortaya çıkan üretim biçimleri ve karar alma dinamikleridir.

Analiz Yaklaşımı: Doküman incelemesi yönlendirilmiş içerik analizi yöntemiyle yürütülmüştür. Kodlama kategorileri literatür incelemesinden türetilmiş, analiz sürecinde ortaya çıkan yeni örüntüler alt kategoriler olarak tanımlanmıştır.

Üç ana analiz kategorisi belirlenmiştir:

- Üretim araçları ve temsil teknikleri
- Süreç organizasyonu ve karar alma mekanizmaları
- Tasarımcı rolündeki konum değişimi

Operasyonel değerlendirme ölçütleri ise üretim hızı, varyasyon kapasitesi, iterasyon düzeyi olarak tanımlanmıştır.

Gözlenen Pedagojik Örüntüler: Analiz sürecinde YZ kullanan ve kullanmayan öğrenciler arasında belirgin süreç farklılıkları gözlenmiştir.

- Süreç Hızı ve Erken Kararlar
- Analiz Sürecindeki Farklılaşma
- Tasarımcı Rolünde Kayma
- Görsel Yoğunluk ve Detay
- Karar Sahiplenmesi

### 2.3. Kavramsal model geliştirme

Literatür analizi ve doküman incelemesinden elde edilen bulgular sentezlenerek YZ destekli tasarım pedagojisini açıklamaya yönelik üç katmanlı bir kavramsal model geliştirilmiştir.

Model şu katmanlardan oluşmaktadır:

- Teknolojik Katman: Üretken algoritmalar, görselleştirme sistemleri ve dijital modelleme araçları.
- Pedagojik Katman: Stüdyo organizasyonu, eleştirici süreçleri ve tasarım kararlarının değerlendirilmesi.
- Kavramsal Katman: Tasarımcı özerkliği, mekân üretimi ve tasarım bilgisinin oluşumu.

Bu model evrensel bir kuram önerisi olarak değil; çalışmanın bağlamında gözlenen pedagojik dönüşüm örüntülerini açıklayan analitik bir çerçeve olarak değerlendirilmelidir.

### 3. Pedagojik ve Kavramsal Değerlendirme

Bu çalışmada yürütülen doküman temelli analiz, yapay zekâ (YZ) araçlarının iç mekân tasarımı stüdyosunda üretim organizasyonu, temsil pratikleri ve karar alma süreçlerinde belirgin değişim

örüntüleri yarattığını göstermektedir. Analiz, aynı stüdyo döneminde YZ araçlarını yoğun kullanan öğrenciler ile sınırlı kullanan veya hiç kullanmayan öğrencilerin 14 haftalık teslim dosyaları, süreç panoları, eleştiri notları ve öz-yansıtma metinlerinin karşılaştırılması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu karşılaştırma deneysel bir kontrol grubu tasarımına değil, stüdyo ortamında doğal olarak ortaya çıkan çalışma pratiklerinin bağlamsal değerlendirilmesine dayanmaktadır.

Analiz dört ana eksen üzerinden yürütülmüştür; tasarım sürecinde zamanın yeniden örgütlenmesi, mekânın dijital görünürlüğünün artması, estetik üretimde alternatiflerin çoğalması ve pedagojik rol ile süreç organizasyonundaki değişimler.

Veri seti haftalık teslim dosyaları, süreç panoları, versiyon arşivleri, eleştiri notları ve öğrenci öz-yansıtma metinlerinden oluşmaktadır. Analiz iki aşamalı bir kodlama süreciyle yürütülmüştür. Açık kodlama aşamasında teslim dosyaları ve eleştiri notlarında tekrar eden üretim örüntüleri belirlenmiş ve "alternatif sayısı", "erken görselleştirme", "parametre referansı", "veri temelli gerekleştirme" ve "versiyon artışı" gibi kodlar oluşturulmuştur. Eksenel kodlama aşamasında ise bu kodlar dört tematik başlık altında gruplanmıştır: zaman organizasyonu, temsil biçimi, estetik üretim süreçleri ve rol/müdahale yapısı. YZ kullanan ve kullanmayan öğrenciler arasındaki farklar frekans yoğunluğu ve nitel içerik karşılaştırmaları üzerinden değerlendirilmiştir.

Karşılaştırmalı analiz, YZ araçlarının tasarım sürecinde zamanın yeniden dağılımına yol açtığını göstermektedir. YZ kullanan öğrenciler haftalık teslimlerde daha fazla alternatif üretmiş ve yüksek çözünürlüklü görselleştirmeleri sürecin erken aşamalarında geliştirmiştir. Özellikle 3-6. haftalar arasında görsel üretimin yoğunlaştığı bir dönem gözlenmiştir. Buna karşılık YZ kullanmayan öğrencilerde görselleştirme üretimi çoğunlukla sürecin ilerleyen haftalarında ortaya çıkmış, erken aşamalar ise eskiz, mekânsal analiz ve kavramsal diyagram üretimine ayrılmıştır. Bu bulgular, YZ araçlarının yalnızca üretim hızını artırmadığını, aynı zamanda tasarım sürecinin ritmini ve zaman dağılımını yeniden yapılandırdığını göstermektedir. Görselleştirme ve alternatif üretimin erken faza kayması bazı durumlarda analitik geliştirme ve kavramsal derinliğin daralmasına yol açabilmektedir. Bununla birlikte erken görselleştirme, tasarım fikirlerinin hızlı biçimde tartışmaya açılmasını sağlayarak öğrencilerin karar alma süreçlerinde görsel alternatifleri erken aşamada değerlendirmesine olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak YZ araçları stüdyo pratiğinde üretim ritmi, zaman yönetimi ve görsel üretim önceliklerinde önemli değişimler yaratmaktadır. Ancak analitik düşünme, kavramsal geliştirme ve pedagojik eleştiri süreçlerinin tasarım eğitimindeki belirleyici rolü devam etmektedir. Bu nedenle YZ entegrasyonu yalnızca üretim kapasitesini artıran bir araç değil, tasarım sürecinin organizasyonunu ve öğrencilerin karar alma dinamiklerini yeniden şekillendiren bir pedagojik faktör olarak değerlendirilebilir.

### 3.1. Tasarım kararları ve analitik süreç

Stüdyo kapsamında öğrencilerden analiz çalışması, moodboard ve konsept paftalarını hazırlamaları beklenmiştir. Teslim edilen paftalar Görsel 1 ve Görsel 2'de gösterilmiştir. Analiz çalışmaları incelendiğinde, geleneksel yöntemleri kullanan öğrencilerin alan deneyimlerini kendi bilgi birikimleri ve gözlemlerine dayalı olarak yorumladıkları görülürken; yapay zekâ araçlarını kullanan öğrencilerin analizlerinin daha nesnel kaldığı, ancak kişisel alan deneyimlerini analizlere entegre etmekte zorlandıkları gözlemlenmiştir. Bununla birlikte yapay zekâ kullanımı, analiz üretim sürecinin hızlanmasına katkı sağlamıştır.

Teslim edilen moodboard ve konsept paftaları incelendiğinde YZ kullanmayan öğrencilerde tasarım sürecinin genellikle parçalı analizler üzerinden ilerlediği ve mekânsal kararların bu analizlerin sentezi yoluyla geliştirildiği görülmüştür. Bu öğrencilerde proje üretimi çoğunlukla “parçadan bütüne” ilerleyen bir tasarım yaklaşımı göstermektedir. Buna karşılık YZ kullanan öğrencilerde tasarım süreci sıklıkla algoritmik olarak üretilmiş görseller arasından seçim yapılması üzerinden ilerleyebilmekte, bu durum bazı projelerde öğrencinin doğrudan tasarım üretmekten ziyade alternatifleri değerlendiren bir konuma geçmesine yol açabilmektedir

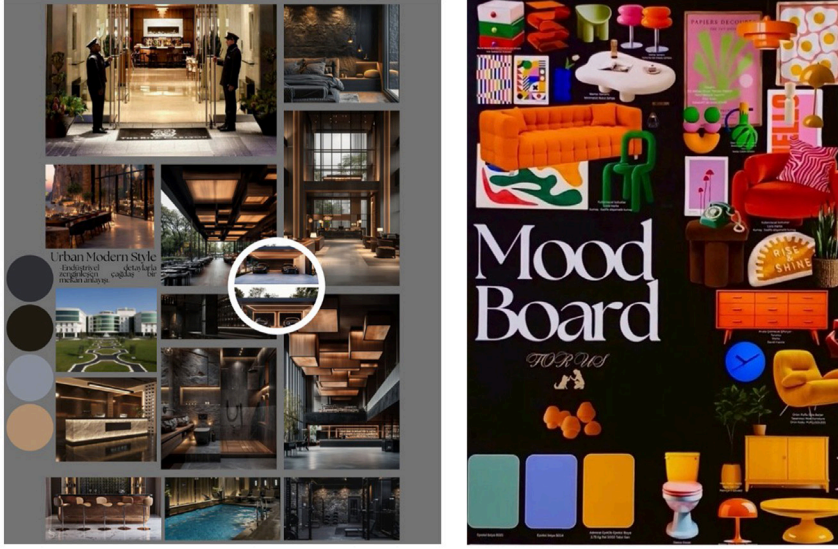


Görsel 1. YZ kullanan öğrencilerin ilk iki hafta içindeki teslimleri (kişisel arşiv)



Görsel 2. YZ kullanmayan öğrencilerin ilk iki hafta içindeki teslimleri (kişisel arşiv)

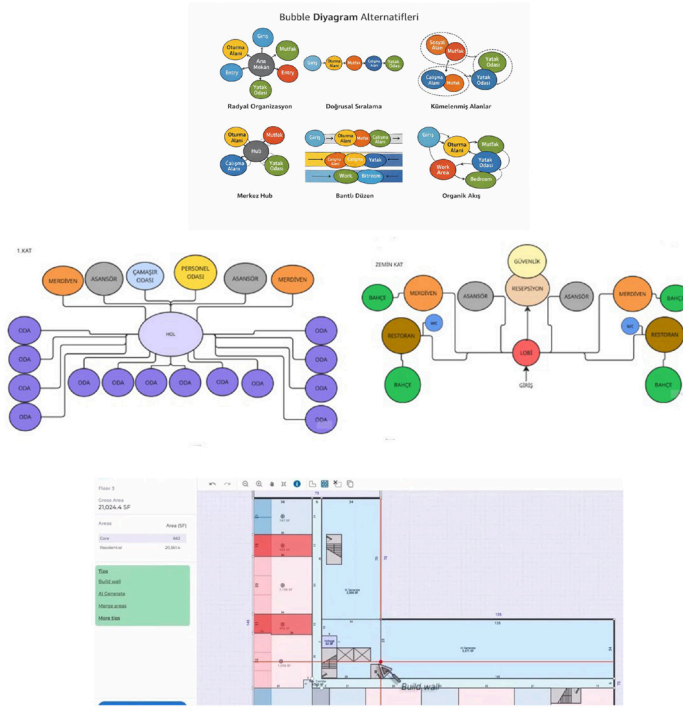
YZ destekli üretim ortamlarında öğrencilerin analiz aşamasını çoğu zaman mekânsal veri girdileri vererek algoritmik öneriler alma biçiminde yürüttüğü gözlenmiştir. Bu durumda analiz süreci, verinin tasarımcı tarafından yorumlanmasından ziyade algoritmik sistem tarafından üretilen önerilerin değerlendirilmesine kayabilmektedir. Buna karşılık YZ kullanmayan öğrencilerde analiz süreci daha uzun sürmekte; mekânsal kararlar çoğunlukla parçalı çözümlerinin bir araya getirilmesi yoluyla geliştirilmektedir. Görsel 3'te iki farklı yaklaşımla hazırlanan paftalar gösterilmiştir.



Görsel 3. YZ kullanan ve kullanmayan öğrencilerin moodboardları (kişisel arşiv)



Görsel 4. Yapay zekâ kullanmayan öğrencilerde diyagram üzerinden tasarımlarını ilerletme ve plan oluşturma çalışması (kişisel arşiv)



Görsel 5. Yapay zekâ kullanan öğrencilerde plan ve yerleşim önerilerini yapay zekâyla seçimi (kişisel arşiv)

Tasarım sürecinin erken aşamalarında da benzer bir farklılaşma görülmüştür. YZ kullanan öğrencilerde ilk haftalarda üretilen görsellerin hızlı biçimde “güçlü” veya “tamamlanmış” tasarım fikirleri olarak algılanabildiği gözlenmiştir. Bu durum bazı projelerde erken ortaya çıkan görsel fikrin süreç boyunca daha az değişmesine ve proje kararlarının daha katı bir yapı kazanmasına yol açabilmektedir. Buna karşılık YZ kullanmayan öğrencilerde tasarım süreci daha kademeli ilerlemiş; fikirler eskizler ve mekânsal analizler üzerinden süreç içinde daha fazla dönüşüm geçirmiştir. Diyagram hazırlama ve plana geçiş süreci Görsel 4 ve Görsel 5’te ifade edilmiştir.

### 3.2. Görselleştirme yoğunluğu ve detay derinliği

YZ kullanan öğrencilerde görsel üretim miktarı ve alternatif çeşitliliğinin belirgin biçimde arttığı gözlenmiştir. Özellikle render ve görselleştirme aşamalarında farklı mekânsal atmosferleri test eden çok sayıda alternatif kısa sürede üretilebilmiştir. Bu hızlı görsel üretimin malzeme seçimleri, yapı detayları ve konstrüktif kararlar gibi teknik tasarım katmanlarıyla aynı ölçüde derinleşmediği de gözlenmiştir. Buna karşılık YZ kullanmayan öğrencilerde görsel çeşitlilik daha sınırlı olmakla birlikte mekânsal ilişkiler, malzeme kararları ve detay çözümlenmeleri üzerine daha yoğun çalışmalar üretildiği görülmüştür.

Öğrenci Grubu	Öğrenci Sayısı	Ortalama alternatif sayısı / hafta	Toplam alternatif sayısı / hafta	Ortalama revizyon sayısı / hafta	Toplam revizyon sayısı / hafta	Erken faz görselleştirme yapan öğrenci	Oran
YZ kullanan	15	6	90	5	75	8	%53
YZ kullanmayan	15	2	30	2	30	2	%13

Tablo 2. Öğrencilerin üretmiş oldukları alternatif sayıları

Tablo 2’de YZ kullanan öğrencilerde alternatif üretim ve revizyon sayısının belirgin biçimde arttığı gözlemlenmektedir. Bu durum tasarım sürecinin daha yoğun iterasyon içeren bir üretim yapısına yöneldiğini düşündürmektedir. Bununla birlikte stüdyo gözlemleri, üretim hızındaki bu artışın her zaman karar farkındalığı ile paralel ilerlemediğini ortaya koymuştur. Bu durum, temsile dayalı argümantasyonun artmasıyla birlikte bazı pedagojik gerilimlerin de ortaya çıkabildiğini göstermektedir. YZ kullanan öğrencilerde üretim hızı artarken, tasarım kararlarının “neden” üretildiğine ilişkin reflektif farkındalığın her zaman aynı ölçüde derinleşmediği gözlenmiştir. Stüdyo eleştirilerinde yürütücünün karar gerekçelerini açığa çıkarmak için daha sık “neden?” sorusu yöneltmek durumunda kaldığı kaydedilmiştir. Bu durum, algoritmik üretim ile reflektif tasarım düşüncesi arasında pedagojik bir gerilim alanı oluşabildiğini göstermektedir. Yapay zeka kullanan ve kullanmayan öğrencilerin seçimlerini gerekçelendirme durumları Tablo 3’te gösterilmiştir.

Öğrenci Grubu	Öğrenci sayısı (n)	Ortalama veri referanslı gerekçelendirme / sunum	Toplam gerekçelendirme sayısı
YZ kullanan	15	1	15
YZ kullanmayan	15	4	60

Tablo 3. Öğrencilerin seçimlerini gerekçelendirme oranları

Öğrencilerin bazı durumlarda kendi tasarım doğrularından ziyade algoritmik sistemin ürettiği güçlü görsel önerilere yönelme eğilimi gösterebildiği de stüdyo tartışmalarında ortaya çıkmıştır. Bu durum, tasarımcı ile araç arasındaki ilişkinin tek yönlü bir kullanım ilişkisi olmaktan çıkarak karşılıklı etkileşimli bir karakter kazandığını düşündürmektedir. YZ kullanan öğrencilerde erken aşamalarda ortaya çıkan güçlü görsel önerilerin süreç boyunca daha katı biçimde korunabildiği ve ilerleyen haftalarda fikir değişiminin görece sınırlı kaldığı gözlenmiştir. Öğrencilerin ürettiği renderlar Görsel 6 ve Görsel 7’de gösterilmiştir.



Görsel 6. YZ kullanan öğrencide çoklu alternatif üretimi ve karşılaştırmalı sunum (farklı mekânlara ait tasarım alternatifleri) (kişisel arşiv)



Görsel 7. YZ kullanmayan öğrencide lineer tasarım gelişim süreci ve sınırlı alternatif üretim (tek bir mekâna ait tasarımının farklı açılardan renderları) (kişisel arşiv)

Dolayısıyla YZ entegrasyonu stüdyo pratiğinde yalnızca temsil araçlarının kullanımını değil, tasarım düşüncesinin ilerleme mantığını da kısmen yeniden örgütleyen bir etki yaratmaktadır. Bir yandan alternatif üretim kapasitesini ve temsil çeşitliliğini artırırken, diğer yandan tasarım kararlarının eleştirel içselleştirilmesi ve kavramsal gerekçelendirilmesi açısından yeni pedagojik sorular ortaya çıkarmaktadır.

Çalışmada ağırlıklı olarak gözlenen durum, daha çok alternatif üretim kapasitesinin artışı ve tasarım sürecinde seçim mekanizmalarının daha görünür hale gelmesi olarak yorumlanmaktadır.

### 3.3. Pedagojik sonuç

Rol kaymasına ilişkin veriler üç temel kaynaktan elde edilmiştir:

Öğrenci öz-yansıtma metinleri: Öz-yansıtma metinlerinin içerik analizi, YZ kullanan öğrencilerin bir bölümünün tasarımcı rolünü “üreten” bir aktör yerine alternatifleri seçen, süreci yöneten ve parametre belirleyen bir aktör olarak tanımladığını göstermektedir. Buna karşılık YZ kullanmayan öğrencilerde tasarımcı rolü daha çok biçim geliştiren, çizen ve mekânsal kararları kademeli olarak üreten bir aktör olarak ifade edilmiştir. Bu durum, tasarım sürecinin üretim odaklı ilerlemeden alternatifler arasından seçim yapmaya dayalı bir yapıya doğru kısmen kayabildiğini göstermektedir.

Eleştiri oturumu notları: Eleştiri oturumlarına ait notların incelenmesi de benzer bir ayrışmaya işaret etmektedir. YZ kullanılan projelerde eğitmen soruları çoğunlukla alternatifler arasındaki seçim gerekçeleri, karar kriterleri ve parametre ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır. YZ kullanılmayan projelerde ise eleştiri müdahaleleri daha çok mekânsal organizasyon, form geliştirme ve tasarım fikrinin ilerletilmesi üzerine odaklanmıştır. Bu durum, stüdyo eleştirisinin odağının kısmen üretim sürecinden seçim ve değerlendirme süreçlerine kayabildiğini göstermektedir.

Final değerlendirme formları: Final değerlendirme formlarının incelenmesi de benzer bir eğilim ortaya koymaktadır. YZ kullanılan projelerde süreç içi alternatif karşılaştırmaları ve seçim gerekçeleri daha görünür hâle gelmiş; öğrencilerin sunumlarında alternatifler arası değerlendirme ve parametre referansları daha sık kullanılmıştır. Bu üç veri kaynağından elde edilen bulgular, yalnızca araç kullanımındaki artışı değil; stüdyo içi müdahale biçimi ve değerlendirme odağında ortaya çıkan organizasyonel bir kaymayı göstermektedir. Tablo 4'teki dağılım, YZ kullanan öğrencilerde tasarımcı rolünün daha çok alternatif üretimini yönetme ve seçim yapma üzerinden tanımlandığını göstermektedir. Süreç içerisindeki tüm göstergelerse Tablo 5'te ifade edilmiştir.

Rol Tanımı	YZ kullanan öğrenci (n=15)	Oran	YZ kullanmayan öğrenci (n=15)	Oran
Üreten / Çizen	3	%20	12	%80
Seçen / Yöneten	9	%60	2	%13
Parametre belirleyen	3	%20	1	%7

Tablo 4. Öğrencinin rolü

Ölçüt	YZ kullanan (n=15)	YZ kullanmayan (n=15)	Fark katsayısı
Haftalık toplam alternatif üretimi	90	30	3 kat
Haftalık toplam revizyon sayısı	75	30	2.5 kat
<b>Veri temelli gerekçelendirme</b>	<b>15</b>	<b>60</b>	<b>4 kat</b>
Erken faz görselleştirme oranı	%53	%13	4 kat
Seçen/yöneten rolü	%60	%13	4.6 kat

Tablo 5. Süreç göstergelerinin karşılaştırılması

Toplam 30 öğrenciden oluşan örnekleme, 15 öğrencinin yapay zekâ araçlarını aktif olarak kullandığı, 15 öğrencinin ise sınırlı veya hiç kullanmadığı belirlenmiştir. Nicel karşılaştırma, YZ kullanan öğrencilerde alternatif üretim sayısının yaklaşık üç kat, estetik varyasyon üretiminin iki buçuk kat arttığını göstermektedir, erken faz görselleştirme oranı ve seçim/yönetim odaklı rol tanımı da YZ kullanan öğrencilerde belirgin biçimde daha yüksek görünmektedir. Veri temelli gerekçelendirme yoğunluğununsa dört kat azaldığı görülmektedir.

#### Araçsal ve Organizasyonel Değişimin Ayrımı

Bu çalışma kapsamında gözlenen değişimler iki düzeyde değerlendirilebilir.

##### Araçsal düzey

Alternatif üretim kapasitesinde artış  
Görselleştirme araçlarına erişimin kolaylaşması  
Tasarım sürecinde versiyon sayısının artması  
Bu düzey doğrudan YZ araçlarının üretim kapasitesiyle ilişkilidir.

##### Organizasyonel düzey

Tasarım sürecinin zaman dağılımının erken fazlara kayması  
Temsile dayalı argümantasyonun artması  
Tasarımcı rolünde seçim ve yönetim vurgusunun güçlenmesi  
Eğitmen müdahalesinin alternatifler arası seçim gerekçelerine yoğunlaşması  
Bu ikinci düzey, stüdyo içi süreç organizasyonunda gözlenen pedagojik yeniden yapılanmaya işaret etmektedir.

Sonuç olarak bulgular, YZ kullanımının yalnızca üretim araçlarını değil; tasarım sürecinin ilerleme mantığını ve stüdyo içi etkileşim biçimlerini de etkileyebildiğini göstermektedir. Bununla birlikte bu değişimler kurumsal ya da paradigmatik bir dönüşüm iddiası olarak değil, incelenen stüdyo bağlamında gözlenen bağlamsal üretim örüntüleri olarak değerlendirilmelidir.

## 4. Kavramsal Model Önerisi

Bu çalışma, yapay zekâ (YZ) araçlarının iç mekân tasarım stüdyosunda üretim hızını artırıp alternatif üretim kapasitesini genişlettiğini; ancak yoğun erken kullanımın öğrencilerin tasarım problemini kavramsal olarak içselleştirme sürecini zayıflatabileceğini göstermektedir. YZ kullanan öğrenciler hızlı görsel üretim yaparken, tasarım kararlarını gerekçelendirme ve “neden-sonuç” ilişkisi kurma

süreçlerinde daha yoğun eğitmen müdahalesi gerekmiştir. YZ kullanmayan öğrencilerde süreç daha yavaş ilerlemiş; parçalı analizlerden bütüne ulaşma ve tasarım kararlarını sahiplenme eğilimi güçlü olmuştur.

Bu bulgular, YZ'nin stüdyoda tamamen serbest bırakılmasının pedagojik riskler, tamamen yasaklanmasının ise üretim kapasitesini sınırlayabileceğini göstermektedir. Bu nedenle "faz kontrollü YZ entegrasyonu" pedagojik modeli önerilmektedir.

Modelin Yapısı:

1.Kavramsal Keşif Fazı (1-2. hafta)

YZ kullanımı sınırlandırılır; öğrencinin problemle doğrudan ilişki kurması, mekânsal analizi ve kavramsal eskizlerle fikir üretmesi hedeflenir.

2.Alternatif Üretim Fazı (3-6. hafta)

YZ araçları kontrollü biçimde kullanılır; mekânsal senaryolar, malzeme ve ışık varyasyonları üretilir. Öğrenciler YZ çıktılarından seçim yaparken kavramsal ve mekânsal kriterleri uygular.

3.Tasarım Geliştirme Fazı (7-10. hafta)

YZ kullanımı yeniden sınırlandırılır; öğrenciler kendi mekânsal kurguları üzerinden tasarım kararlarını geliştirir.

4.Temsil ve Sunum Fazı (11-14. hafta)

YZ, görselleştirme ve sunum materyallerinde kullanılabilir; üretim kapasitesini artırırken tasarım kararlarını öğrencinin belirlemesi sağlanır.

Pedagojik Katkı:

Kavramsal İçselleştirme: Tasarım problemi öğrencinin analitik ve sezgisel süreçleriyle anlaşılır.

Üretim Kapasitesi: YZ, alternatif üretim ve görselleştirme için araç olarak kullanılır.

Tasarım Yazarlığı: Nihai kararlar öğrenciden alınır, algoritmik yönlendirmeler yerine öğrencinin düşünme süreci korunur.

Bu model, YZ'nin stüdyoda pedagojik süreçle uyumlu biçimde, üretimi artıran ve öğrenmeyi destekleyen bir araç olarak yapılandırılabilirliğini göstermektedir.

## Sonuç

Bu çalışma, yapay zekâ (YZ) teknolojilerinin iç mimarlık eğitiminde tasarım stüdyosu pratiklerini nasıl dönüştürdüğünü, gündelik tasarım üretim süreçleri ve pedagojik organizasyon bağlamında incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, gündelik hayatın mekânsal üretimi yaklaşımı ile reflektif tasarım pedagojisi ve üretken dijital tasarım literatürünün kesişiminde ele alınmış; araştırma nitel ve doküman temelli bir analiz yöntemiyle yürütülmüştür. İstanbul Okan Üniversitesi İç Mekân Tasarımı Bölümü ikinci sınıf proje stüdyosunda yürütülen 14 haftalık süreçte öğrencilerin eskizleri, dijital modelleri, süreç panoları, YZ destekli görselleştirmeleri ve eleştiri notları incelenmiş; tasarım üretim mantığında ortaya çıkan dönüşüm örüntüleri analiz edilmiştir. Çalışmanın bulguları, yapay zekâ destekli araçların tasarım stüdyosunda yalnızca üretim hızını artıran teknik araçlar olmadığını, aynı zamanda tasarım sürecinin zamansal ritmini, temsil biçimlerini ve karar alma organizasyonunu yeniden yapılandıran pedagojik bir etken olarak işlediğini göstermektedir. Özellikle erken faz görselleştirme olanaklarının artması, alternatif

üretim kapasitesinin genişlemesi ve iterasyon sayısının yükselmesi, tasarım sürecinin daha yoğun karşılaştırma ve seçim mekanizmaları üzerinden ilerlemesine yol açmaktadır. Bu durum, tasarım sürecini lineer bir gelişim modelinden çoklu alternatiflerin değerlendirildiği iteratif bir üretim modeline yaklaştırmaktadır.

Araştırma bulguları aynı zamanda yapay zekâ kullanımının tasarım sürecinin zaman organizasyonunu da değiştirdiğini göstermektedir. YZ kullanan öğrencilerde görselleştirme ve alternatif üretimin sürecin erken aşamalarına kaydığı, buna karşılık kavramsal analiz ve mekânsal düşünme süreçlerinin bazı durumlarda daha sınırlı bir zaman diliminde gerçekleştiği gözlenmiştir. Buna karşılık geleneksel yöntemlerle çalışan öğrencilerde tasarım sürecinin daha kademeli ilerlediği, mekânsal organizasyon ve kavramsal gelişimin daha uzun bir süre içinde olgunlaştığı görülmüştür. Bu farklılaşma, dijital üretim hızının tasarım düşüncesinin zamansal örgütlenmesini doğrudan etkileyebildiğini göstermektedir.

Gündelik hayat kuramı perspektifinden bakıldığında bu dönüşüm, tasarım stüdyosunun kendisinin de bir gündelik üretim alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Lefebvre'in gündelik hayatın ritimleri ve tekrarlar aracılığıyla örgütlendiğine ilişkin yaklaşımı, tasarım stüdyosundaki üretim süreçlerinin de belirli zaman ritimleri, üretim alışkanlıkları ve temsil pratikleri üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Yapay zekâ destekli üretim araçları bu ritimleri hızlandırmakta, bazı durumlarda yeniden düzenlemekte ve tasarım sürecinde görünür olan pratikleri dönüştürmektedir. Böylece tasarım stüdyosu yalnızca mekânsal projelerin üretildiği bir ortam değil, aynı zamanda insan-teknoloji etkileşimi içinde yeniden örgütlenen gündelik üretim pratiklerinin deneyimlendiği bir pedagojik alan hâline gelmektedir.

Araştırmada ortaya çıkan bir diğer önemli bulgu, tasarımcı rolündeki konum değişimine ilişkindir. YZ kullanan öğrencilerde tasarım süreci sıklıkla çok sayıda alternatifin üretildiği ve bu alternatifler arasından seçim yapılmasını gerektiren bir yapıya dönüşmektedir. Bu durum, tasarımcının rolünü doğrudan biçim üreten bir aktörden alternatifleri yöneten, parametreleri belirleyen ve karar süreçlerini organize eden bir konuma doğru kaydırabilmektedir. Bu kayma, tasarımcı özerkliğinin ortadan kalktığını göstermemekle birlikte, tasarım pratiğinin üretim mantığında belirli bir dönüşüme işaret etmektedir. Tasarımcı artık yalnızca üretici değil, aynı zamanda algoritmik üretimin sunduğu olasılık alanını yöneten bir karar verici olarak konumlanmaktadır.

Bununla birlikte araştırma, yapay zekâ destekli üretim ortamlarının bazı pedagojik gerilimler de yaratabildiğini ortaya koymaktadır. Özellikle erken aşamada üretilen güçlü görsel önerilerin öğrenciler tarafından "tamamlanmış tasarım fikri" olarak algılanabilmesi, tasarım sürecinin ilerleyen aşamalarında kavramsal dönüşüm ve eleştirel yeniden değerlendirme süreçlerini sınırlandırabilmektedir. Ayrıca üretim hızındaki artışın her zaman karar farkındalığı ile paralel ilerlemediği; bazı durumlarda öğrencilerin tasarım kararlarını kavramsal argümanlar yerine görsel temsiller üzerinden savdukları gözlenmiştir. Bu durum, algoritmik üretim ile reflektif tasarım düşüncesi arasında yeni bir pedagojik denge ihtiyacını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda çalışmanın önemli sonuçlarından biri, yapay zekâ araçlarının tasarım eğitiminde nötr teknolojik araçlar olarak değil, pedagojik ortamın organizasyonunu etkileyen aktörler olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Tasarım pedagojisinin temel hedefi, algoritmik üretimi tasarım düşüncesinin yerine geçirmek değil; bu araçları öğrencilerin eleştirel düşünme, kavramsal geliştirme ve reflektif tasarım süreçlerini destekleyecek biçimde konumlandırmaktır. Dolayısıyla tasarım stüdyosu, analog ve dijital üretim pratiklerinin, sezgisel ve analitik düşünmenin ve insan ile algoritma etkileşiminin birlikte çalıştığı hibrit bir öğrenme ortamı olarak yeniden düşünülmelidir.

Yapay zekâ, iç mimarlık eğitiminde yalnızca üretim hızını artıran bir araç değil; tasarım bilgisinin oluşum biçimini, pedagojik organizasyonu ve gündelik tasarım pratiklerini dönüştüren etkin bir bileşen olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönüşüm, tasarım sürecinin daha iteratif, karşılaştırmalı ve veri destekli bir yapıya yönelmesini sağlarken; aynı zamanda tasarımcı özerkliği, karar farkındalığı ve kavramsal derinlik gibi konuların pedagojik açıdan yeniden tartışılmasını gerektirmektedir.

Bu nedenle gelecekteki tasarım eğitimi yaklaşımlarının temel sorusu, yapay zekânın tasarım sürecine dâhil edilip edilmeyeceği değil; bu teknolojilerin tasarımcıya özgü bilme biçimini, eleştirel düşünceyi ve mekânsal deneyime dayalı tasarım bilgisini nasıl destekleyecek şekilde konumlandırılacağıdır.

### Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimari Tasarım Programı bünyesinde Doç. Dr. Feride Pınar Arabacıoğlu'yla yürütülmekte olan doktora tezi kapsamında gerçekleştirilen araştırmanın verilerinden üretilmiştir.

Çalışmada öğrencilerden gönüllü onam formu alınmıştır, öğrencilerin projelerine verilen notlar ile araştırma verileri arasındaki ilişki tamamen ayrıştırılmış; onam formları projenin değerlendirme süreci tamamlandıktan sonra işleme alınmıştır. Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

## Kaynakça

- Acar, M. (2025). Mimarlık eğitiminde üretken yapay zeka kullanımı: Ön tasarım sürecine yönelik deneysel bir inceleme [Yüksek lisans tezi]. Başkent Üniversitesi.
- Berger, J. (2018). Bir fotoğrafı anlamak (B. Eyüboğlu, Çev.; 4. bs.). Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 2013 yılında yayımlanmıştır)
- Caetano, I., Santos, L., & Leitão, A. (2020). Computational design in architecture: Defining parametric, generative, and algorithmic design. *Frontiers of Architectural Research*, 9(2), 287-300. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2019.12.008>
- Carpó, M. (2017). *The second digital turn: Design beyond intelligence*. MIT Press.
- Cross, N. (2006). *Designerly ways of knowing*. Springer.
- D'Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data feminism*. MIT Press.
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Çev.). University of California Press. (Orijinal çalışma 1980'de yayımlanmıştır)
- D'Oca, S., Hong, T., & Langevin, J. (2018). The human dimensions of energy use in buildings: A review. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 81, 731-742.
- Eser, A., & Altıparmakogulları, Y. (2026). Endüstriyel tasarımcıların sosyal ve teknik becerilerinin güncel çerçevesi: Literatür temelli bir analiz. *Artium: Architecture, Urbanism, Design and Construction*, 13(1). <https://doi.org/10.51664/artium.1867388>
- Gök, S., & Gülaçtı, İ. E. (2025). Yaratıcılık bağlamında yapay zeka sistemleri ile birlikte sanatçının değişen rolü: Küratörlük. *International Social Sciences Studies Journal*, 11(3), 412-425.
- Gülten Gümüşdağ, H. (2025). Yapay zekâ destekli uygulamaların iç mekân malzeme ve atmosfer tasarımına yönelik etkisi [Yüksek lisans tezi]. TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi.
- Lawson, B. (2006). *How designers think: The design process demystified* (4. bs.). Architectural Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Çev.). Blackwell. (Orijinal çalışma 1974'te yayımlanmıştır)
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life* (S. Elden & G. Moore, Çev.). Continuum. (Orijinal çalışma 1992'de yayımlanmıştır)
- Oxman, R. (2006). Theory and design in the first digital age. *Design Studies*, 27(3), 229-265. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2005.11.002>
- Oxman, R. (2008). Digital architecture as a challenge for design pedagogy: Theory, knowledge, models and medium. *Design Studies*, 29(2), 99-120.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.

## EKOLOJİK KIRILGANLIK VE GÜNDELİK HAYAT: FOTOĞRAFIN TANIKLIĞI VE HAFIZASI

### *ECOLOGICAL VULNERABILITY AND EVERYDAY LIFE: THE EVIDENCE AND MEMORY OF PHOTOGRAPHY*

Dr. Öğr. Üy. Pınar Boztepe Mutlu, Dr. Öğr. Üyesi, Fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0002-1760-7218.

### ÖZET

Gideon Mendel, Edward Burtynsky ve Mandy Barker gibi sanatçılar, iklim krizini geniş ölçekli bir çevresel felaket olarak değil, bireyin yaşam alanına nüfuz eden bir gündelik gerçeklik olarak temsil ederek küresel sorunların yerel karşılıklarını görselleştirir. Mendel'in sel ve yangın bölgelerinde, Barker'ın plastik atığın okyanustaki mikroizlerinde, Burtynsky'nin endüstriyel alan estetiğinde yaptıkları tam da budur: büyük küresel krizlerin yerel yaşamda bıraktığı kırılğan izleri takip etmek. Bu bildiri, ekolojik krizin küresel ölçekteki etkilerinin gündelik hayatın en sıradan yüzeylerine nasıl sızdığını ve fotografik pratikler aracılığıyla hem global hem yerel bağlamda nasıl görünür kılındığını ele alır. Gündelik dolaşma hâlleri, bedensel algı ve duyumsal dikkat bu kırılğanlıkların fark edilmesinde kritik rol oynar. Bu çalışma, mekânı yalnızca temsil edilen değil, deneyimlenen ve beden aracılığıyla yeniden kurulan bir alan olarak ele alır. Bu yaklaşım, fotoğrafı yalnızca bir kayıt teknolojisi olmaktan çıkararak, mekânın ekolojik hafızasına dair katmanlı bir okuma aracına dönüştürür. Bildiri, alternatif fotografik süreçlerin gündelik ekolojik izleri nasıl somutlaştırdığını tartışarak sanat ve tasarım alanında ekolojik farkındalığın nasıl üretilebileceğine dair yeni bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma, fotoğrafın hem çevresel farkındalık hem de mekânsal bellek üretimi için nasıl bir araç olarak kullanılabileceğini tartışarak, sanat/tasarım disiplinlerinde ekolojik kırılğanlıkların gündelik hayatta nasıl deneyimlendiğine dair bir sanat araştırması örneği sunar.

**Anahtar Kelimeler:** Ekoloji ve sanat, fotoğraf, fotografik imge, bellek

## ABSTRACT

Artists such as Gideon Mendel, Edward Burtynsky, and Mandy Barker visualize the local responses to global problems by representing the climate crisis not as a large-scale environmental catastrophe, but as an everyday reality that permeates individuals' living spaces. This is precisely what Mendel does in flood and fire zones, Barker in the micro-traces of plastic waste in the ocean, and Burtynsky in the aesthetics of industrial areas: tracing the fragile traces left by major global crises on local life. This paper examines how the global impacts of the ecological crisis permeate the most mundane aspects of everyday life and how they are made visible through photographic practices, both globally and locally. Every day, states of movement, bodily awareness, and sensory attention play a critical role in recognizing these vulnerabilities. This work addresses space not merely as something represented, but as something experienced and reconstructed through the body. This approach transforms photography from a mere recording technology into a layered tool for reading the ecological memory of a space. The paper aims to offer a new perspective on how ecological awareness can be incorporated into art and design by discussing how alternative photographic processes embody everyday ecological traces. By discussing how photography can be used as a tool for both environmental awareness and spatial memory production, the study presents an example of art research on how ecological vulnerabilities are experienced in everyday life within art/design disciplines.

**Keywords:** Ecology and art, photography, photographic image, memory.

## 1. Giriş

Ekolojik kriz, çağımızın en kapsamlı dönüşümlerinden biri olarak çoğu zaman dramatik felaket imgeleri aracılığıyla görünürlük kazanmaktadır. Yanan ormanlar, sel baskınları, kuruyan nehir yatakları ve açık maden ocakları; küresel ölçekte dolaşıma giren güçlü bir görsel rejim üretmektedir. Bu rejim, Antroposen çağının jeolojik ölçeğini vurgularken, krizi estetik olarak yoğun ve çoğu zaman “yüce” deneyimi çağrıştıran imgeler üzerinden temsil eder. Ancak bu temsil biçimi, ekolojik kırılganlığı gündelik hayatın içinden koparma riski taşır. İklim krizi yalnızca olağanüstü anlarda, ani yıkım sahnelerinde mi deneyimlenir? Yoksa gündelik hayatın sıradan akışı içinde, yavaş ve süregelen dönüşümlerle mi hissedilir?

Gündelik hayat, yalnızca tekrar eden rutinlerin alanı değil; aynı zamanda iktidar ilişkilerinin, ekonomik sistemlerin ve kültürel anlamların yeniden üretildiği bir zemindir. Ekolojik kriz de bu bağlamda yalnızca büyük felaket anlarında değil; gündelik mekânın sessiz dönüşümünde, yavaş yavaş biriken izlerde ve sıradan yüzeylerde hissedilir. Bruno Latour'un Antroposen tartışmaları, doğa ve kültür arasındaki modern ayırımın çözüldüğünü ve insan olmayan aktörlerin toplumsal ağın parçası hâline geldiğini vurgular. “Dünya ne doğa ne de bir makinedir. Birçok Romantik düşünür ve doğa filozofunun yapmaya çalıştığı gibi, onun sert ve katı maddesine manevi bir boyut katmaya çalışmamalıyız; aksine, her adımda karşılaştığımız etkenleri cansızlaştırmaktan kaçınmalıyız” diye belirtir (Latour, 2017, s. 14). Bu bağlamda doğa artık dışsal bir arka plan değil; gündelik yaşamın içine sızmış bir varlıktır. Timothy Morton'un (2007) “hiper-nesne” kavramı ise iklim krizinin zamansal ve mekânsal ölçekte insan algısını aşan yapısını tanımlar: hiper-nesne doğrudan kavranamaz; ancak yerel ve maddesel tezahürleri aracılığıyla hissedilir. Bu hissediş çoğu zaman dramatik değil, sıradandır.

Morton'un dark ecology yaklaşımı doğayı romantik bir bütünlükten ziyade kirlenmiş, tekinsiz ve iç içe geçmiş bir alan olarak düşünmeye çağırır. Bu çağrı, ekolojik krizi yalnızca görsel yüce üzerinden değil, gündelik hayatın kırılgan yüzeyleri üzerinden okumayı gerektirir. Çünkü hiper-nesne, yalnızca buzulların erimesinde değil; nem lekesinde, çekilen su hattında, plastik tortusunda ve sözlü hafızada da mevcuttur.

Bu noktada kültürel peyzaj çalışmaları önemli bir kuramsal dayanak sunar. Paul Groth'un (1997) belirttiği gibi, gündelik çevreler kültürel anlamın üretildiği temel alanlardır ve sıradan deneyim, insan anlamının oluşumunda belirleyicidir. Yalnızca anıtsal olanı ya da yüksek estetik kategorileri merkeze alan yaklaşımlar, gündelik mekânı görünmez kılar. Oysa ekolojik kriz, çoğu zaman dramatik bir kopuş değil; gündelik yaşamın süregelen dönüşümüdür.

Bu noktada fotoğrafın konumu kritik hâle gelir. Fotoğraf, yalnızca bir temsil aracı değil; aynı zamanda hafıza üretiminde etkin bir yüzeydir. Roland Barthes'in vurguladığı gibi, fotografik imge bir “iz” taşır; olmuş olanın maddesel kaydını içerir. Bu indeksel yapı, fotoğrafı ekolojik dönüşümlerin izini sürmek için güçlü bir araç hâline getirir. Ancak fotoğrafın rolü yalnızca belgelemek değildir; aynı zamanda gündelik olanı görünür kılmak, sıradan yüzeylerde biriken kırılganlığı fark edilir hâle getirmektir.

Ekolojik kriz bağlamında fotoğraf, iki farklı yönelim arasında konumlanır: bir yanda makro ölçekli felaket estetiği; diğer yanda gündelik hayatın mikro-maddesel izleri. Edward Burtynsky'nin endüstriyel peyzajları, Gideon Mendel'in sel portreleri ve Mandy Barker'ın mikroplastik arşivleri, hiper-nesnenin farklı ölçeklerdeki temsillerini ortaya koyar. Ancak bu çalışma, temsilden ziyade

deneyime ve hafızaya odaklanarak, ekolojik krizin gündelikte zahürlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Yanı sıra, bu çalışmada, bu temsilleri yerel ve kültürel hafıza bağlamında genişleterek, Forecast Türkiye: Suyun Hafızası projesi ve Sinan Kılıç'ın fotografik pratiği üzerinden gündelik ekolojik deneyimi tartışmaktadır.

Bu bağlamda önerilen "gündelik ekolojik hafıza" kavramı, ekolojik krizin mikro-maddesel ve kültürel izlerinin gündelik yaşam içinde birikmesi ve fotografik pratikler aracılığıyla görünürlük kazanması sürecini tanımlar. Gündelik ekolojik hafıza, dramatik felaket anlarının ötesinde; kuruyan nehir yatağında, nem lekesinde, plastik tortusunda ve sözlü anlatılarda varlığını sürdürür. Fotoğraf ise bu birikimin hem kaydedicisi hem de yeniden üreticisidir.

Dolayısıyla bu çalışma, ekolojik kırılma ve travmatik temsil rejiminden çıkararak, gündelik hayatın sessiz ve süregelen dönüşümü üzerinden yeniden düşünmeyi önermektedir. Ekolojik kriz, yalnızca olağanüstü anların değil; sıradan zamanın da meselesidir.

## 2. Antroposen ve Görsel Paradigma Değişimi

Antroposen kavramı, insan etkinliğinin jeolojik bir kuvvet hâline geldiğini ileri sürerek yalnızca bilimsel değil, aynı zamanda estetik ve görsel bir kırılma yaratmıştır. Bu kırılma, doğanın temsil biçimlerini dönüştürmüştür; peyzajı romantik bir arka plan olmaktan çıkararak jeolojik bir olay alanına dönüştürmüştür.

Bruno Latour'un modernite eleştirisi, doğa/kültür ikiliğinin aşılması gerektiğini savunur. Latour'a göre Antroposen, insan ve insan olmayan aktörlerin oluşturduğu hibrit ağların görünür hâle geldiği bir ontolojik kırılmadır (Latour, 1997). Bu bağlamda görsellik, yalnızca temsili bir araç değil, aktör-ağların dolaşımına girdiği bir yüzeydir.

Benzer biçimde, Bergit Arends (2017) Antroposen bağlamında fotoğrafın tekil bir "görme modu"na indirgenemeyeceğini; çoğul, merkezlessiz ve arşivsel bir çevresel tahayyül gerektirdiğini savunur. Bu yaklaşım, ekolojik krizin yalnızca dramatik felaket imgeleriyle değil, tarihsel ve maddesel katmanlarıyla birlikte düşünülmesini önerir. Dolayısıyla Antroposen, yalnızca bir jeolojik çağ değil; aynı zamanda yeni bir görsel rejimdir. Mahaswa şöyle belirtir:

Bu anlamda Gaia artık sadece bir sosyal sözleşme değil, doğal bir sözleşmedir. Latour'un Gaia'sı, Dünya'yı kendi kurallarıyla yaşayan tek bir organizma olarak vurgulayan James Lovelock'un Gaia hipotezinden farklıdır. Latour, Gaia'nın günümüzdeki Antroposen iklim rejimini ifade ettiğini çok açık bir şekilde belirtiyor (Mahaswa, 2023, s.5).

Fotografik imge, ekolojik krizin ve Antroposen bağlamında yarattığı estetiğin doğrudan tanığı ve tarihsel boyutta bu rejimin en önemli aracıdır.

### 2.1. Ekolojik Krizlerin Görsel Rejimi

Ekolojik gerçekliğin global etkilerine ve seyir mekanizmalarına geçmeden önce çevreye yönelik bakışta estetik deneyimin tanımlamasını yapmakta fayda bulunmaktadır. "Estetik deneyim; duyuşsal algı, his/etki ve hayal gücüne dayalı bir süreç olarak tanımlanır ve bilgi edinmekten ziyade insanın

çevreyle kurduğu etkileşime odaklanır” (Brady, Prior, 2020, s.2). Çevreye bakışla gerçekleşen deneyim süreci, yalnızca görme duyusunu içermekle kalmaz, tüm duyuları kapsayan bütünsel bir algı süreciyle karşılaşır. İnsan ve çevre diyalogunun vurgulandığı bir felsefi düşünme yöntemi olan ‘ekozofi’ (ecosophy), yalnızca çevreyi korumayı amaçlamanın ötesinde zihinsel, toplumsal ve çevresel alanların bir bütün olarak ele alınmasını önermektedir. İnsanın doğa üzerindeki tahakkümünü reddederek, doğanın üstünde değil, tam olarak içinde olduğunu öne çıkaran bir varoluş modeli sunmaktadır.

Ekolojik denge bir biyolojik varlıktan ziyade, ruhsal bir bütünlüğün zorunluluğu olarak ortaya çıkar. Derin ekoloji kavramının da önerdiği ve Arne Naess tarafından 1989 yılında literatüre kazandırılan kavram, doğaya ilişkin kurduğumuz tüm temasların salt bilimsel diyagramlar ya da verilerden ibaret olmasının dışında bir yaşam felsefesine aktarılması gerektiğini savunmaktadır. Ve bu aktarımın bireysel bir mücadelenin seyriyle mümkün olduğu, tüm yaşamsal formların bu amaç doğrultusunda haklara sahip olduğu fikriyle yola çıkmaktadır. Yine Felix Guattari tarafından ortaya koyulan ‘The Three Ecologies’ metni, ekolojinin yalnızca çevresel perspektifte değerlendirilemeyeceği, zihinsel ve toplumsal düzeyde desteklenmesi gerektiğini savunurken, dünyanın yaşadığı tekno-bilimsel dönüşümün yarattığı ortamlardan bahseder ve şöyle belirtir:

Siyasi gruplar ve yürütme organları, bu konuların tüm sonuçlarını anlamakta tamamen yetersiz görünüyor. Toplularımızın doğal çevresini tehdit eden en belirgin tehlikelerin kısmen farkına varılmasına yakın zamanda başlanmış olmasına rağmen, genellikle endüstriyel kirlilikle mücadele etmekle yetiniyorlar ve bunu da genellikle tamamen teknokratik bir bakış açısıyla yapıyorlar; oysa bu soruları ancak üç ekolojik kayıt (çevre, sosyal ilişkiler ve insan öznelliği) arasında etik-politik bir eklemlenme -ki buna ekozofi diyorum- açıklığa kavuşturabilir (Guattari, 1989, s.27).

Teknolojik rasyonelliğin ya da egemen ekonomik durumların sorgulanması neticesinde ulaşılabilecek alternatif bakış açıları gezegenin sürdürülebilirlik sistemleri üzerinde etkili olacağı fikri ekozofinin ilkelerinden olmaktadır. Dünyayla ilişkilerin her anlamda sorularla ve onların çelişkili yanıtlarıyla sürdürdüğü sanatsal söylem ise bu türden bir bakış açısını ayrıcalıklı bir yere götürmektedir. “Guattari’ye göre, bu sorunların cevabı, geleneksel olarak mimari, şehir planlaması, ekonomi gibi alanlara atfedilen alanların çok ötesine geçerek, çok sayıda sosyo-politik, ekolojik, etik ve estetik uygulama ve düşünceyi kapsar” (Antonoli, 2018, s.4). Beşerî bilimlerin alanlarından coğrafya disipliniyle örtüşen ‘geosophy’ kavramı, gezegenle insan arasındaki diyalogun ‘herkes için coğrafya’ iddiasıyla sürdürülebileceği kanısındadır. Bu yaklaşımla hayalgücü ve yaratıcılık gibi kavramları insan-coğrafya ekseninde analiz eden bir perspektifle aktarır.

Geosophy, kelime anlamı, Yunan Yeryüzü Tanrıçası Gaia (Geo) ve Bilgelik’i simgeleyen Sophia (Sophy) ile bütünleşen ve Dünya gezegeninin modern bilgisine ve onunla olan ilişkimize bilgiyi, geçmiş ve şimdiyle bütünleştirerek değerlendirmeyi amaçlayan bir anlayış modelidir. Kavramı geliştirerek coğrafya disiplininin hümanist yaklaşımına katkı sağlayan Amerikalı coğrafyacı John K. Wright (1891-1969), disiplinde yeni bir alan ortaya koymuştur. 1947’de yayınlanan “Terrae Incognitae: Coğrafya’da Hayal Gücünün Yeri” adlı makalesinde, peyzaj algısı, bilinmeyen cazibesi ve hayal gücünün coğrafi bilgi üretimine etkisinden bahsetmektedir. (Boztepe Mutlu, 2020, s. 112)

Geosophy’nin temelinde dünyayı nasıl algıladığımız ve öznel ve kolektif zihinlerimizde bu algıyı nasıl haritaladığımız yatmaktadır. Bu türden bir bakış açısı ise öznellik üretimini ve sezgisel bilgiyi dahil ederek ekolojik kırılmanın yaratıcı perspektifte değerlendirilmesine imkân verir. Bruno

Latour tarafından önerilen ve doğa-kültür bütünlüğünün hibrit bir ağ içinde birbirine bağlı oluşumlar olduğunu belirten 'Aktör-Ağ' teorisi, mekânın ekolojik hafızası temelli bir yapılanmayı göstermektedir. Latour, 'Geo-Story' (yer hikayesi) fenomeniyle Geosophy'nin modern bir yorumunu temsil etmektedir (Mahaswa, 2023, s.7).

Latour ve Guattari perspektifinde Geosophy ve Ecosophy olgularıyla eşleşen, ekolojik krizin büyük ölçekli, dramatik ve yıkıcı etkilerini yansıtan 'Felaket Estetiği' fenomeniyle devam etmekte fayda bulunmaktadır. Bu estetiğin çerçevesi, 18. yüzyıl 'Yüce' (süblim) kavramıyla ilişkilendirildiğinde doğaya duyulan hayranlık duygusunun evirilerek deneyimin Antroposen olgusuyla nasıl estetik stratejilerle biçimlendiğini vurgulamak önem kazanmaktadır.

## 2.2. Felaket estetiği: Yüce, Travma ve Ölçeksel İmge

21. yüzyılda ekolojik krizler, yalnızca bilimsel verilerle değil, aynı zamanda güçlü görsel imgeler aracılığıyla da kamusal alanda dolaşıma girmektedir. Yanan ormanlar, sel basmış kentler, kuruyan göller ve plastikle kaplanmış okyanuslar; küresel ölçekte dolaşıma giren bir felaket ikonografisi üretmektedir. Bu ikonografi, ekolojik yıkımı dramatik, çarpıcı ve çoğu zaman yüce (sublime) estetik kategoriler içinde sunar.

Çevresel estetik literatürü, doğanın yüce deneyiminin korku, hayranlık ve aşırılık duygularıyla bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Ancak Antroposen bağlamında bu yüce deneyim, artık doğal değil; insan yapımıdır. Endüstriyel altyapı, enerji üretim alanları ve madencilik sahaları yeni bir "teknolojik yüce" üretmektedir. Michael Truscello'nun (2012) New Topographics ve Edward Burtynsky üzerine yaptığı analiz, bu estetiğin apolitik değil; çökmekte olan bir imparatorluğun izlerini taşıyan bir görsel rejim olduğunu savunmaktadır.

Fotoğrafta Yeni Topografya hareketi, Ekim 1975'te Rochester, New York'taki George Eastman House Uluslararası Fotoğraf Müzesi'nde düzenlenen "Yeni Topografya: İnsan Tarafından Değiştirilmiş Bir Manzaranın Fotoğrafları" sergisiyle ünlenen Ansel Adams ve Eliot Porter'in geleneksel manzara fotoğrafçılığından koparak, Amerika'nın savaş sonrası sanayileşmesini estetik terimlerle "tekrar ve izolasyonla işaretlenmiş", banliyö yayılımıyla tanımlanan "boş bir yabancılaşma atmosferinde" topluluğun ortadan kaybolmasını ve "doğrudanlığın, duygusal mesafenin ve insanlığın toprağı şekillendirmesine gösterilen özenin kutlanmasını" çerçeveledi (Truscello, 2012, s.189).ü

Robert Adams, Lewis Baltz, Hilla-Bernd Becher, Stephen Shore, Joe Deal gibi fotoğraf sanatçıların yer aldığı sergi projesi, modernizm sonrası coğrafya ve insan etkileşimine yeni bir bakışı temsil etmiştir. Saf doğa ve peyzaj anlatısının ve fotografik tekniklerin kusursuz estetiğinin ötesinde global dönüşümün tüm etkilerinin göstergelerini içeren yeni bir perspektif izlenmiştir. İnşaat alanları, otoparklar, benzin istasyonları, stadyumlar, su kuleleri ve modern yaşamı aktaran simgeler yeni topografyacı estetiği biçimlendiren unsurlar olmuştur. Bu başlangıç noktası, günümüz global ekolojik kırılmaların kaynağı olan doğanın insan tarafından tahribatı, kritik su krizleri ve Antroposene hazırlayan her türlü tehdit fotografik bakışla değerlendirildiğinde estetik yaklaşımların türediği bir hareket alanını kapsamaktadır. "New Topographics" sergisi, insan müdahalesini dramatize etmeyen, nötr ve mesafeli bir görsel dil önerdi. Bu yaklaşım, doğa ile kültür arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır. Endüstriyel peyzajın sıradanlaştırılması, felaket estetiğinin dramatik yoğunluğunu kırarken, başka bir risk üretir: normalleşme.

Paul Groth'un kültürel peyzaj yaklaşımı, gündelik çevrenin fark edilmeden yaşandığını; sıradan mekânların ideolojik ve tarihsel katmanlar taşıdığını savunmaktadır. Bu bağlamda endüstriyel alanlar artık istisnai değil; gündelik peyzajın parçasıdır (Groth, 1997, s.5). Felaket burada olağanüstü değil, sıradanlaşmış bir durumdur.

Antroposen'in görünür boyutlarını insan gözünün göremeyeceği bir açıyla temsil eden ve kavramsal sonrası fotografik estetik biçemlerine eko-estetik yaklaşımla katkı sağlayan Edward Burtynsky, bakış ve seyir mekanizmalarına yeni bir sanatsal dil ortaya koymuştur. Burtynsky'nin fotoğraf pratiği 'New Topographics' grubunun estetik mirasını taşımaktadır. Ve bu mirası güncel tüketim ve enerji altyapılarıyla genişleterek küreselliğin boyutlarına ilişkin söylem gerçekleştirir. Yukarıdan bakış (Aerial View) aracılığıyla gerçekleştirdiği projeleri peyzaja bakışın yeni bir ifadesine olanak sağlarken, yüce kavramını endüstriyel yüce estetiğiyle buluşturmuştur. Burtynsky'nin özellikle 'Oil' (1999-2008), 'Manufactured Landscapes', 'Water' (2010-2012) ve 'Mines' (1983-2007) serileri, insan müdahalesini dramatize etmekten çok, düzenli ve kompozisyonel bir estetik içinde sunar. Bu yönüyle izleyici etkileşimine olan mesafesi dolayısıyla, klasik belgesel felaket estetiğinden ayrılır. Serileri, özellikle enerji altyapısı, su krizine yönelik politikalar, yeryüzünün doğal kaynaklarının tahribatı ya da insan tarafından şekillendirilen doğa kesitlerini içermektedir. Bu türden bir görünürlük stratejisi 'Dark Ecology' olgusu bağlamında değerlendirilmekte, kavramsal çerçevesi doğaya bakış ve yeryüzünün gelecek tasvirlerine bir fragman olarak nitelendirilmektedir. Burtynsky'nin mesafeli bakışı kaosun estetik ve nizami bir temsilini sunmaktadır. Yıkımın, sonun başlangıcı teorisinden uzakta ve düzenli hâli mesafe ve ölçeğin görünürlükle olan diyalogunu göstermektedir. Çoğunlukla yüksek mesafeden, perspektifi bu bakışa göre kurgulanmış, geniş planlar ve sergilemede seçilen büyük baskı boyutları, endüstriyel yücenin temas ettiği noktalarıdır. Açık maden ocakları, petrol rafinerileri, tersaneler ve atık yığını olan bölgeler devasa topografik yüzeyler olarak görünmektedir. Çevresel estetik literatürü, yüce deneyimin aşırılık, güç ve ölçekle ilişkili olduğuna değinir. Doğal olmayan ve antroposenin paradoksunu içeren endüstriyel bir yüce olgusu karşılamaktadır. Tema ve estetik yapılanmadaki tekrarlar makineleşmiş bir görünürlük politikasına atıf yapmaktadır.

Timothy Morton (2007) doğanın saf ve dışsal bir varlık olmadığını; kirlenmiş, hibrit ve içiçe geçmiş bir alan olduğunu savunurken 'Dark Ecology' kavramına yönelir. Geleneksel ekoloji kavramının ötesinde ve ekolojiyi her aşamada dahil eden 'Deep Ecology' alanının çerçevesinde yer alan 'Dark Ecology' olgusu, saf doğa romantizminden doğanın çözülüşüne, çatışmaya ve alışılmadık bir melankoli haline yönlendirmektedir.

Bir beden ve zihin(ler) tarafından perili bir maddi dünya ikilemini artırarak, özünde birbirine bağlılık olan ekosisteme özen gösteririz. Ekolojik düşünce, birbirine bağlılık düşüncesi, yaşamın ölümden üstün olduğu bir hippie estetiğinde veya duyarlı varlıkların sadist-duygusal bir Bambi etkisi' değil, ölmekte olan bir dünyayla kalmak istediğimiz koşullu ve zorunlu olarak tuhaf fikrin "gotik" bir iddiasında somutlaşan karanlık bir tarafa sahiptir: Dark Ecology (Morton, 2007, s. 247).

Burtynsky ekolojik kırılmanın gerçeklik boyutlarına izleyiciyi mesafeli bir konuma yerleştirerek temsil edilen hipergerçekçi görünümde elde etmiştir. Bu bağlamda Antroposen kavramı, insan etkinliğinin jeolojik bir güç hâline geldiğini ileri sürerken aynı zamanda yeni bir görsel rejim de üretmiştir. Bu rejim, krizi çoğunlukla büyük ölçekli, havadan çekilmiş, topografik ve distopik imgelerle temsil eder. Timothy Morton'un "hiper-nesne" (hyperobject) kavramı, iklim krizinin

<sup>1</sup>Bambification: İnsanların sevimli veya tatlı olarak algılanan belirli hayvanların öldürülmesine itiraz etme eğilimi.

zamansal ve mekânsal ölçek bakımından insan algısının ötesine taşan doğasını açıklamaktadır. Ancak bu ölçek büyüklüğü, paradoksal biçimde, bireyin gündelik deneyimi ile kriz arasına mesafe koymaktadır. Bütüncül, belirsiz ve düzenli bir kontrol algısı yaratmaktadır. Havadan fotoğrafın sağladığı denetleyici, yukarıdan hâkim bakış, kartografik veri estetiği ve aynı zamanda bedensel olarak mesafeli bir pozisyon üretmektedir. Bu nedenle Burtynsky, felaket estetiğinin en rafine örneklerinden biridir; fakat gündelik ekolojik kırılğanlığın deneyimsel boyutuna sınırlı erişim sunmaktadır.

Öte yandan bir diğer fotoğraf sanatçısı Mitch Epstein, benzer noktalarda hâkim bakış açısına yer veren Amerika enerji politikalarını içeren bir görsel stratejisi uygulamaktadır. Epstein'in birçok görüntüsü, Yeni Topografya'nın ortamlarını, belgesel biçiminde ya yaşamı mümkün kılan ya da o bölge için endüstriyi oluşturan enerji türleriyle yan yana getiriyor. "Burtynsky'nin görüntülerinde genellikle uzak ve تنها bir olgu olan enerji üretimi ile günlük yaşamın bağlantısı, Epstein'in fotoğrafının çağrışımcı ethosunu ön plana çıkarırken, yaşam alanının yemyeşil, doymuş kavramsallığı, enerji santralini tezat oluşturacak şekilde daha da uyumsuz hale getiriyor" (Truscello, 2012, s.197). Epstein, gündelik hayatın kent ve peyzaj imgelerini melankolik bir etik çerçeve üzerinden yorumluyor ve bu karmaşanın kaçınılmaz etkilerine mesafeli ancak 'Dark Ecology' terimiyle özdeş, bütüncül bir perspektiften bakıyor. Felaket estetiği, ekolojik yıkımı çoğunlukla dramatik yoğunluk üzerinden görünür kılar. Özellikle büyük ölçekli endüstriyel peyzaj fotoğraflarında bu durum açıkça gözlemlenir.

Şok arttıkça farkındalık artabilir; ancak sürekli tekrar, duyarsızlaşmaya yol açabilir. Susan Sontag'ın 'Başkalarının Acısına Bakmak' eserinde işaret ettiği gibi, felaket imgelerinin yoğun dolaşımı, zamanla etik bir yorgunluk üretir (2004). Etik mesafe, temsil edilen vaka ve izleyici arasındaki tekrarlar ve yoğun duygu aktarımının sebebiyet verdiği ikircikli yaklaşımı betimlemektedir.

### 2.3. Küresel-Yerel Etkileşiminde Krizin Gündelik Seyri

Morton tarafından önerilen bir diğer teori ise 'Hyper-Object' (Hiper-Nesneler) kavramıdır. Ekolojinin zamansal, mekânsal, bütüncül olarak kavranamayan ve yerel olarak hissedilen varlıklarını betimlemektedir. Ekolojik krizin etkilerinin doğrudan görüldüğü altyapıları görünür kılarak gündelik hayata sızmaktadır. Plastik parçacıklar, kuraklık izleri, nem lekeleri gibi mikro belirtiler süren bir durumu betimlemektedir. Ekolojik krizin gündelikleşmesi bu bağlamda kırılğanlıklar üzerinden değerlendirilmektedir. Ekolojik kırılğanlık, mekânsal kırılğanlık, beden ve kırılğanlık ilişkileri süreçlerinde felaketin izleri ve temsil biçimleri tartışılmaktadır. Travma estetiğinin aktör-ağ dolaşımını bağlamında ele alınarak, fotografik bakışın stratejileriyle özneyi görünür kılan belgesel bir anlayış söz konusu olmaktadır.

Bu aşamada Gideon Mendel'in küresel su krizlerini temel alan serisi 'Drowning World' (2007-) farklı coğrafyalardaki sel felaketine maruz kalmış kitleleri, yaşam alanlarında, suyla iç içe bir temsil ve radikal bir estetik stratejisiyle ele almıştır. Söz konusu portreler, Morton tarafından 'Dark Ecology' bağlamında tartışılan dinamiklere işaret etmektedir. Bunlar, ambiyans, ekolojik melankoli ve tuhaf yakınlık terimleriyle bağdaştırılır (Morton, 2007, s.67). Sanatın bizi çevreleyen ortamı hissettirme biçimidir. Morton, ekolojik bir metnin veya görüntünün "ben buradayım ve bu dünyanın içindeyim" deme biçimini sorgular. Ekolojik Melankoli, doğanın kaybına verilen tepki değil, doğayla aramızdaki sınırın kalkmasının yarattığı bir "yas tutamama" halidir. Bu durum, bildiri dosyanızdaki 'ekolojik kırılğanlık' ve 'hafıza' temalarıyla doğrudan örtüşür.

Mendel, serisinde öznelerine bedensel bir mesafede konumlanarak aynı hizada bakmaktadır. Bedeni merkez alırken, suyun konumlanması ve merkezi noktası göz hizasıyla mümkün olmaktadır. Doğrudan söz konusu hiper-nesnenin içindeki özneyi görünür kılar ve tanıklığını yerel bir anlatı üzerinden yoğunlaştırarak gerçekleştirmektedir. Morton'un 'dark ecology' yaklaşımı, ekolojik bilincin tekinsiz ve rahatsız edici olduğunu savunur. Mendel'in fotoğraflarında bu tekinsizlik, gündelik mekânın bozulmasıyla, ev içi alanın suyla dolmasıyla, normal yaşamın askıya alınmasıyla ortaya çıkmaktadır. Felaketin sızdığı mekânların kırılabilirliği, gelecek tezahüründe yaşanması muhtemel olasılıklar dünyasına, alışılmış söylemlerin görünürlük formülasyonlarına yönelik bir tartışma sorusu sunmaktadır. Su ve mekân bir aktörse, bedensel kırılabilirlik bir düğüm noktası olmaktadır. Mendel'in tasvir ettiği karşılaşma hali, fotografik imgenin tanıklığı ve indeks mantığına posthumanist bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Bu portreler, izleyiciyi krizden ayıran mesafeyi yıkar; kriz artık seyirlik bir manzara değil, öznelerin içinde hapsedildiği "zihinsel bir ekoloji"dir. Latour'un "Earthbound" (Yeryüzüne Bağlı) kavramına uygun olarak, Mendel'in karakterleri kaçacak bir "Dünya B" olmadığını, krizle birlikte yaşamaya mecbur olduklarını gösterirler (Mahaswa, 2023, s.6). Yine 'Fire' serisinde benzer bir yaklaşımla, yangın felaketi sonrası artakalan yıkıntıların arasındaki bireylerin portreleri, evlerin içinde yangının izlerini taşıyan aile albümü, yanmış objeler gibi nesnelere varlığı ekolojik krizin zihinsel ve toplumsal hafıza katmanlarına bir kanıt niteliğindedir.

Küresel ekolojik krizin, gündelik hayata sızan mikro izleri, bilimsel bir veri niteliğinde temsil edildiğinde, gerçeklik boyutlarının görünür kılınmasına olanak sağlamaktadır. Bu izler, fotografik imge, hakikat ve tanıklık anlamında hiper-nesnelere tezahürüne boyut kazandırmaktadır. İngiliz fotoğraf sanatçısı Mandy Barker, 'Okyanuslar. Renoir'den Mikroplastiklere' başlıklı sergisinde, doğanın arşivsel hiper-nesnelere plastik ögesine odaklanmıştır. Bu yaklaşımda ölçeğin radikal bir biçimde küçüldüğünü, küresel iklim krizinin faileri olan unsurların parçacıklarının her birinin bütünü kapsayan birer iz olduklarını söyleyebiliriz. Atık nesne ya da arşivsel temsil üzerinden değerlendirildiğinde, felaketin gündelik sızıntısında kozmik bir imgeler konsepti söz konusudur. Barker şöyle belirtir:

Çalışmamın amacı, ilk estetik çekicilik ile ardından gelen farkındalık mesajı arasındaki çelişkiyi birleştirerek izleyicide duygusal bir tepki uyandırmak ve onu harekete geçirmektir. Araştırma süreci, gelişiminin hayati bir parçasıdır çünkü yaptığım görüntüler bilimsel gerçeklere dayanmaktadır ve çalışmalarımın bütünlüğü için gereklidir. Deniz plastiklerinin etkisi, 15 yıldır belgelediğim ve görsel yorumlama yoluyla takip etmeye kararlı olduğum bir alandır ve bilimle iş birliği içinde, şu anda küresel bir endişe kaynağı olan bu artan çevre sorununu ele almak için nihayetinde olumlu eylemlere yol açacağını umuyorum (Barker, 2024)

Zamanın izlerini taşıyan, organik bir bileşen olan su etkisiyle çözülmüş hibrit varlıklara karşılık gelmektedir. Kozmik etkisi estetik niteliğini yüceleştirse de politik-ideolojik bir çerçeveyi görünür kılmaktadır. Gündelik çerçevede, tüketimin hafızasını taşıırken, fotografik tanıklığın kapsadığı, Roland Barthes'in 'Ça-a-été' (Bu olmuştur) ifadesini görmek mümkündür (Barthes, 2000). Plastik parçacıklar, küresel kapitalizmin kristalize olmuş formudur. Barker'ın siyah arka plan önünde adeta değerli taşlar gibi ışıklandırdığı atıklar, Morton'un bahsettiği "tekinsiz yakınlığı" temsil eder (Morton, 2007, s.73). İzleyici ilk bakışta estetik bir hayranlık duyar, ancak nesnenin bir atık olduğunu anladığında bu hayranlık ekolojik bir suçluluk ve melankoliye dönüşür.

Burtynsky'nin altyapısal makro ölçeği, Mendel'in bedensel karşılaşması ve Barker'ın mikro-maddesel kalıntıları üzerinden ilerleyen bu tartışma, hiper-nesnenin farklı temsil rejimlerini ortaya koymuştur. Ancak hiper-nesne yalnızca görsel ölçekte değil; kolektif hafıza ve gündelik deneyim üzerinden de varlık kazanır.

Yerel anlatıları ekolojik ve kültürel bağlamda, bütüncül bir şekilde aktaran örneklerden bir diğeri ise, su ve suyun taşıdıkları çerçevesinde kolektif hafıza ve eko-eleştirel yansımaları dahil ederek yaklaşan proje 'Forecast Türkiye: Suyun Hafızası' çalışmasıdır. Proje, disiplinlerarası sanatçıların bir araya gelerek İzmir'in Selçuk bölgesindeki Küçük Menderes Nehri ve etrafındaki alanın sanatsal ve bilimsel söylemlerle desteklenen bir temsilini gerçekleştirmiştir.

Ekoloji, bilim, sanat ve kültürel mirası birlikte ele alan uluslararası projeler geliştiren Teos Kültür Sanat Derneği (İzmir - Türkiye) ile Invisible Dust'ın (Scarborough - Birleşik Krallık) KARANTİNA kolektif, Selçuk Efes Belediyesi ve Bir Tohum Vakfı - Çamtepe Ekolojik Yaşam Merkezi işbirliğiyle tasarladığı "Forecast Türkiye: Suyun Hafızası" programı, iki ülke arasında yararlı pratiklerin paylaşımını mümkün kılacak bir müşterek zemin oluşturmayı hedeflerken iklim değişikliğinin aciliyetine istinaden, sanatçılarla bilim insanları arasındaki anlayışı güçlendirmeyi, ekolojik iyileştirmeler bağlamında kent sakinlerini kamusal tartışmalarda söz sahibi kılmayı amaçlıyor (Suyun Hafızası Proje Kitabı, 2026, s.3.).

Projenin temeli, tarihsel ve arkeolojik önemi oldukça önemli olan Efes'i barındıran bir mekân, Selçuk ve çevresi üzerine kuruludur. Çalışma, bölgenin önemli su kaynaklarından tarih boyunca o coğrafyanın varlığına tanıklık etmiş Küçük Menderes Nehri'nin kolları ve denizle kesişen alanlarını kapsamaktadır. Suyun tanıklığı kimi zaman yıkıcı, kimi zaman şifa ve anlatılarla yüklüdür. Bu projenin kolektif belleğin kültürel ve sosyolojik taraflarından tanıklık edişi yerel anlamda bir farkındalığa sanatsal anlatıyla odaklanılmasına zemin hazırlamıştır. Bölgenin gündelik hayata yansıyan kirlilikle mücadelesi mikro ölçekte bir ekolojik krizi küresel anlayışla sistemli bir ekolojik çerçeveye dayandırmıştır.

Sıradan, günlük manzaralar önemlidir ve incelenmeye değerdir. Kültürel peyzaj çalışmalarının özünde basit bir soru yatmaktadır: Sıradan ortamları kültürel anlam ve çevresel deneyimin potansiyelleri olarak nasıl daha iyi anlayabiliriz? Bu formülasyonda kritik bir kelime "sıradan"dır. Günlük deneyim, insan anlamının oluşumu için esastır. Sadece anıtlar veya yüksek tarz tasarımlar ciddiye alındığında, günlük çevre göz ardı edilir ve değersizleştirilir (Groth,1997, s.13).

Proje kapsamında fotoğraf odaklı bir seri gerçekleştiren sanatçı Sinan Kılıç'ın çalışmaları kuruyan nehir yataklarının sessiz peyzajı ve kirliliğin kalıntıları üzerine odaklanır. Kılıç şöyle belirtir:

Nehrin yüzeyinde teknesiyle suya açılan balıkçılar hangi mevsimde hangi balık türlerinin iz bıraktığını, taşkınların tarlalarda bıraktığı kalıcı izleri ve kurak dönemlerde suyun çekilme dinamiklerini en ince detayına kadar biliyordu. Onların bilgisi, mekânın yaşayan ve hatırlayan bir varlık olduğunu somut bir biçimde ortaya koydu. Tanık olduğum üzere köy kahvelerinde bir araya gelen insanlar, su döngülerine göre oluşturulmuş eski takvimleri adeta sözlü bir arşiv gibi kullanarak, diğerleriyle paylaşarak yağış, kuraklık ve mevsim geçişlerinin tarihsel bağlarını nesilden nesle aktarıyordu (Suyun Hafızası Proje Kitabı, 2026, s.112).

Su, bu yönüyle yine Morton'un bahsettiği Hiper-nesne kavramıyla örtüşerek iklim krizinin doğrudan temsil edilemeyeceğini; ancak yerel belirtiler aracılığıyla deneyimlenebileceğini belirtir. Küçük Menderes Nehri bu bağlamda, küresel iklim krizinin, kuraklık rejimlerinin ve tarımsal dönüşümlerin yerel bir kesişim noktasıdır. Hiper-nesne burada soyut bir "iklim değişikliği" söylemi değil; kuruyan nehir yatağı, taşkın izi, çekilen su hatları olarak görünür hâle gelir. Kılıç'ın tanıklığı, mekânın yaşayan bir varlık olarak deneyimlenmesini ortaya koyar. Yerel balıkçıların, taşkın izlerini, suyun çekilme dinamiklerini ve mevsimsel değişimleri sözlü arşivler aracılığıyla aktarması, suyun yalnızca fiziksel

değil; kültürel bir hafıza alanı olduğunu gösterir (Suyun Hafızası Proje Kitabı, 2026, s.112). Burada hiper-nesne, jeolojik değil, bedensel değil, mikroplastik değil, sözlü hafıza ve mekânsal iz üzerinden görünürlük kazanır. Bu bağlamda çalışma, dark ecology'nin kirlenmiş doğa fikrine yakındır; ancak melankolik soyutlama yerine yerel bilginin sürekliliğini öne çıkarır. Forecast Türkiye: Suyun Hafızası ve Sinan Kılıç'ın çalışmaları, ekolojik krizin dramatik felaket imgelerinden çok; gündelik peyzajın sessiz dönüşümünde okunabileceğini gösterir. Bu yaklaşım, kültürel peyzaj kuramı ile hiper-nesne düşüncesini yerel hafıza üzerinden birleştirir.

## Sonuç

Bu çalışma, ekolojik krizin görsel temsiline ilişkin baskın estetik stratejileri, Antroposen bağlamında oluşan yeni görsel rejim üzerinden tartışmış ve felaket estetiği ile gündelik sızıntı arasındaki gerilimli alanı analiz etmiştir. Edward Burtynsky'nin endüstriyel yüce estetiği, Gideon Mendel'in bedensel karşılaşma temelli tanıklığı ve Mandy Barker'ın mikro-maddesel arşiv stratejisi, hiper-nesnenin üç farklı görünürlük düzlemini ortaya koymuştur: altyapı, beden ve artık. Ancak bu üç düzlem, hiper-nesnenin yalnızca temsil rejimleri olarak kalmaktadır. Çalışmanın temel iddiası, ekolojik krizin yalnızca dramatik felaket imgelerinde değil; gündelik mekânın sıradan yüzeylerinde, kültürel hafızanın sürekliliğinde ve yerel bilgi pratiklerinde de görünürlük kazandığıdır.

Morton'un hiper-nesne kavramı, iklim krizinin zamansal ve mekânsal ölçekte kavranamaz bütünlüğünü vurgularken; bu araştırma, hiper-nesnenin yerel tezahürlerinin gündelik deneyim üzerinden okunabileceğini göstermektedir. Burada kriz, soyut bir küresel tehdit değil; kuruyan bir nehir yatağı, nem lekesi, plastik kalıntı ya da sözlü bir takvim pratiği olarak ortaya çıkar.

Bu bağlamda Forecast Türkiye: Suyun Hafızası projesi ve Sinan Kılıç'ın fotografik yaklaşımı, hiper-nesnenin hafıza boyutunu görünür kılar. Su, yalnızca fiziksel bir ekolojik aktör değil; kolektif belleğin taşıyıcısıdır. Kuraklık ve taşkın izleri yalnızca çevresel olaylar değil; kültürel anlatıların katmanlarıdır. Böylece ekolojik kriz, travmatik bir kopuş değil; süregelen bir dönüşüm olarak okunur.

Felaket estetiği, çoğu zaman izleyiciyi yukarıdan bakan bir konuma yerleştirerek etik mesafe üretir. Buna karşılık gündelik sızıntı yaklaşımı, krizi olağanüstü bir an olmaktan çıkararak mekânsal ve bedensel içeridenlik üzerinden ele alır. Bu içeridenlik, ekolojik kırılganlığın dramatik şok etkisiyle değil; yavaş, sessiz ve maddesel dönüşümlerle deneyimlendiğini gösterir.

Bu çalışma, fotoğrafı yalnızca bir kayıt teknolojisi olarak değil; ekolojik hafızanın katmanlı bir yüzeyi olarak yeniden konumlandırmayı önermektedir. Fotografik imge burada; tanıklık üretir, maddesel iz taşır, kültürel belleği görünür kılar ve insan ve insan olmayan aktörler arasındaki ilişkileri açığa çıkarır. Dolayısıyla fotoğraf, hiper-nesnenin temsil edilemeyen bütünlüğünü değil; onun yerel ve gündelik tezahürlerini görünür kılan bir ara yüz işlevi görür.

Sonuç olarak, ekolojik kırılganlık, dramatik felaket imgelerinden çok; gündelik peyzajın sessiz dönüşümünde okunabilir. Bu yaklaşım, Antroposen estetiğini yüce deneyimden gündelik hafıza üretimine doğru kaydırmakta ve sanat araştırmalarında ekolojik duyarlılığın deneyimsel, maddesel ve kültürel boyutlarını bir arada düşünmeye olanak tanımaktadır.

Bu bildirinin özgün katkısı, hiper-nesne kuramını kültürel peyzaj ve yerel hafıza bağlamında yeniden yorumlayarak "gündelik ekolojik hafıza" kavramsallaştırmasını önermesidir. Bu kavram, ekolojik krizin büyük ölçekli temsilinden ziyade, sıradan yüzeylerde biriken izlerin sürekliliğini temel alır.

## Kaynakça

Arends, B. (2017). Contemporary Art, Archives and Environmental Change in the age of the Anthropocene, PhD Thesis, Royal Holloway, University of London, Geography.

Barthes, R. (2000). Camera Lucida (Çev. R. Akçakaya), Altıkırkbeş Yayınları

Boztepe, M.P. (2020) Kavramsal Fotoğrafta Yüze Araştırmaları ve Kültürel Coğrafyalar, DEU GSE Sanatta Yeterlik Tezi.

Brady, E., Prior, J. (2020). Environmental Aesthetics: A Synthetic Review, People and Nature, published by John Wiley & Sons Ltd on behalf of the British Ecological Society.

Groth, P., Bressi, T.W. (1997). Understanding Ordinary Landscapes, Yale Press.

Latour, B. (2017). Agency at the Time of the Anthropocene, New Literary History, 45 (1), 1-18. Johns Hopkins University.

Mahaswa, R. K. (2013). Bruno Latour and Actor-Network-Anthropocene, Transversal: International Journal for the Historiography of Science, 2023 (14), 1-13.

Morton, T. (2007). Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Harvard University Press.

Sontag, S. (2004). Başkalarının Acısına Bakmak, (Çev: O. Akımbay), Agora Yayınları.

Suyun Hafızası Proje Kitabı, Teos Kültür Sanat Derneği, British Council, Saha Association, Sustainable Fund.

Truscello, M. (2012). The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infra-structure of Nations, Imaginations, 3(2), 188-205.

## İnternet Kaynakça

Antonioli, M. (2018). What is Ecosophy?. European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes. <https://doaj.org/article/01c6ecb10a054be48dcf560290d64107>.

Barker, M. (2024). Oceans. From Renoir to Microplastics. [www.mandy-barker.com](http://www.mandy-barker.com)

## SOSYAL İNOVASYON BAĞLAMINDA SANAT VE GRAFİK TASARIM PRATİKLERİ

### ART AND GRAPHIC DESIGN PRACTICES IN THE CONTEXT OF SOCIAL INNOVATION

Aylin ÖZKAN NEĞİŞ, Yüksek Lisans Öğrencisi, Resim Bölümü, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 0000-0001-9365-4334

### ÖZET

Sosyal inovasyon, toplumsal sorunlara yönelik yalnızca yeni çözümler üretmeyi değil, aynı zamanda bu sorunlara dair algı, farkındalık ve düşünme biçimlerini dönüştürmeyi amaçlayan çok boyutlu bir süreçtir. Bu bağlamda sanat ve grafik tasarım, gündelik hayata doğrudan temas eden görsel üretimler aracılığıyla sosyal inovasyon süreçlerinin önemli bileşenleri haline gelmektedir. Ancak sosyal inovasyon literatüründe, sanat ve özellikle grafik tasarım pratiklerinin bu süreçlerdeki rolü çoğunlukla ikincil düzeyde ele alınmakta; uygulama temelli tasarım üretimleri sınırlı biçimde tartışılmaktadır. Bu çalışma, söz konusu boşluktan hareketle, afişi sosyal inovasyon bağlamında sanatsal ve grafik bir müdahale aracı olarak ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel problemi, sosyal inovasyon süreçlerinde afişin yalnızca bir iletişim ürünü olarak değil, gündelik hayata temas eden, algı ve farkındalık üreten bir sanatsal pratik olarak nasıl konumlandırılabiliridir. Bu doğrultuda araştırma, sosyal inovasyon bağlamında üretilen grafik tasarım pratiklerinin, özellikle afişlerin, toplumsal meseleleri görünür kılma ve düşünsel dönüşüm yaratma potansiyelini incelemeyi hedeflemektedir. Çalışma kapsamında, sosyal inovasyon kapsamında üretilen ve gündelik hayatın farklı alanlarına odaklanan afiş tasarımları incelenmiştir. Afişler; konu seçimi, görsel dil, çizim temelli anlatım, gündelik hayatla kurdukları ilişki ve sosyal inovasyon bağlamındaki potansiyel etkileri üzerinden değerlendirilmiştir. Değerlendirme sürecinde, afişlerin bilgilendirici bir dilden ziyade yorumlayıcı ve sezgisel bir görsel dil aracılığıyla izleyiciyle empatik bir ilişki kurduğu gözlemlenmiştir. Çalışma sonucunda, afişin sosyal inovasyon bağlamında yalnızca mesaj ileten bir grafik ürün değil, gündelik hayata müdahale eden yaşayan bir sanatsal ve tasarımsal pratik olduğu ortaya konulmaktadır. Bu yönüyle çalışma, grafik tasarımın sosyal inovasyon süreçlerindeki rolüne ilişkin uygulama temelli özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sosyal inovasyon, sanat, grafik tasarım, afiş, gündelik hayat

## ABSTRACT

Social innovation is a multidimensional process that aims not only to produce new solutions to social problems but also to transform perceptions, awareness, and ways of thinking regarding these issues. In this context, art and graphic design become significant components of social innovation processes through visual productions that directly engage with everyday life. However, in the social innovation literature, the role of art—and particularly graphic design practices—has often been addressed at a secondary level, while practice-based design productions remain limitedly discussed. Departing from this gap, this study aims to examine the poster as an artistic and graphic intervention tool within the context of social innovation. The main problem of the study concerns how the poster can be positioned not merely as a communication product within social innovation processes, but as an artistic practice that engages with everyday life and generates perception and awareness. Accordingly, the research aims to investigate the potential of graphic design practices—particularly posters produced within the context of social innovation—to make social issues visible and to create intellectual transformation. Within the scope of the study, poster designs produced in the context of social innovation and focusing on different aspects of everyday life were examined. The posters were evaluated based on their thematic focus, visual language, drawing-based narrative, relationship with everyday life, and potential impact within the framework of social innovation. During the evaluation process, it was observed that the posters establish an empathetic relationship with the viewer through an interpretive and intuitive visual language rather than an informative one. As a result, the study reveals that the poster, within the context of social innovation, is not merely a graphic product that conveys messages, but a living artistic and design practice that intervenes in everyday life. In this respect, the study aims to offer an original, practice-based contribution to discussions on the role of graphic design in social innovation processes.

**Keywords:** Social innovation, art, graphic design, poster, everyday life

## 1. Giriş

Günümüzde şehirler, bireylerin gündelik yaşam deneyimlerinin yoğunlaştığı ve toplumsal ilişkilerin sürekli yeniden üretildiği önemli yaşam alanları olarak değerlendirilmektedir. Ancak gündelik hayatın tekrar eden yapısı, bireylerin içinde buldukları sosyal ve mekansal çevreyi çoğu zaman fark etmeden deneyimlemelerine neden olabilmektedir. Şehir yaşamında karşılaşılan birçok toplumsal mesele, bireylerin gündelik pratiklerinin bir parçası olmasına rağmen çoğu zaman sıradanlaşarak görünmez hale gelebilmektedir. Bu durum, toplumsal sorunların yalnızca teknik çözümlerle değil, aynı zamanda algı ve farkındalık düzeyinde ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Son yıllarda sosyal inovasyon yaklaşımı, toplumsal problemlerin çözümünde yalnızca yeni uygulamaların geliştirilmesini değil, aynı zamanda bu problemlere ilişkin düşünme ve algılama biçimlerinin dönüşmesini amaçlayan önemli bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Sosyal inovasyon, farklı disiplinlerin katkısıyla ortaya çıkan ve toplumsal faydayı merkeze alan yenilikçi çözüm süreçlerini ifade etmektedir. Bu süreçte sanat ve tasarım pratikleri, toplumsal meseleleri görünür kılma ve kamusal farkındalık oluşturma açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Görsel anlatım aracılığıyla üretilen sanatsal ve tasarımsal çalışmalar, bireylerin gündelik yaşam içerisinde çoğu zaman fark etmeden deneyimledikleri toplumsal meseleleri farklı bir perspektiften değerlendirmelerine olanak tanıyabilmektedir.

Grafik tasarım içerisinde önemli bir görsel iletişim aracı olan afiş, kamusal mekanlarda dolaşıma girerek geniş kitlelere ulaşabilen etkili bir iletişim biçimidir. Sokaklar, meydanlar ve çeşitli kamusal alanlarda karşılaşılan afişler, bireylerin gündelik hareketleri sırasında karşılaştıkları görsel mesajlar aracılığıyla toplumsal konuların görünür hale gelmesine katkı sağlayabilmektedir. Bu yönüyle afiş yalnızca bilgi ileten bir grafik tasarım ürünü değil, aynı zamanda kamusal alanda düşünsel bir karşılaşma yaratan görsel bir müdahale aracı olarak değerlendirilebilir.

Buna rağmen sosyal inovasyon literatüründe sanat ve özellikle grafik tasarım pratiklerinin bu süreçlerdeki rolü çoğu zaman sınırlı biçimde ele alınmaktadır. Görsel iletişim tasarımı aracılığıyla üretilen uygulama temelli çalışmaların sosyal inovasyon bağlamında nasıl değerlendirilebileceği üzerine yapılan çalışmalar görece sınırlıdır. Bu durum, grafik tasarım pratiklerinin toplumsal meseleleri görünür kılma potansiyelinin daha ayrıntılı biçimde ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Bu çalışma, söz konusu boşluktan hareketle afiş tasarımını sosyal inovasyon bağlamında bir görsel müdahale aracı olarak ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel problemi, sosyal inovasyon süreçlerinde afişin yalnızca bir iletişim ürünü olarak değil, gündelik hayat içerisinde karşılaşılan ve toplumsal meseleleri görünür kılma potansiyeline sahip bir sanatsal ve tasarımsal pratik olarak nasıl konumlandırılabiliridir. Bu doğrultuda araştırmada sosyal inovasyon bağlamında üretilen afişlerin, şehir yaşamına ilişkin toplumsal meseleleri görünür kılma ve izleyici üzerinde düşünsel bir farkındalık oluşturma potansiyeli incelenmektedir.

Araştırma kapsamında Konya'da faaliyet gösteren Sosyal İnovasyon Ajansı tarafından gerçekleştirilen "Çözüm Peşinde" webinar serisi için hazırlanan "Şehir ve Bisiklet", "Şehir ve Mimari" ve "Şehir ve Göç" başlıklı afişler örneklem olarak ele alınmıştır. Çalışmada söz konusu afişler, görsel iletişim ve sosyal inovasyon bağlamında değerlendirilerek tasarım dilinin nasıl bir anlam üretimi oluşturduğu analiz edilmiştir. Bu yönüyle çalışma, grafik tasarım pratiği ile kuramsal tartışmalar arasında ilişki kurarak sosyal inovasyon literatürüne uygulama temelli bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

## 2. Gündelik Hayat ve Görsel Müdahale

Gündelik hayatın normalleştirici yapısı, toplumsal sorunların çoğu zaman farkedilmeden sürmesine neden olur. Rutinleşmiş deneyimler bireyin çevresine yönelik dikkatini azaltır ve görünür olan ile gerçekten fark edilen arasındaki mesafeyi artırır. Bu nedenle görünürlük, kendiliğinden ortaya çıkan bir durum değil; çoğu zaman belirli müdahaleler aracılığıyla üretilen bir süreçtir.

Görsel müdahale tam da bu noktada önem kazanır. Gündelik akış içinde karşılaşılan bir imge, alışılmış algı düzenini kısa süreli de olsa kesintiye uğratabilir. Böyle bir kesinti, izleyiciyi düşünmeye ve mevcut durumu yeniden değerlendirmeye çağırır. Bu yönüyle görsel üretim yalnızca mesaj ileten bir araç değil, aynı zamanda farkındalık oluşturabilen bir karşılaşma alanıdır.

### 2.1. Gündelik Hayatta Görünürlük ve Görünmezlik İlişkisi

Gündelik hayat çoğu zaman en doğal ve sıradan deneyim alanı olarak kabul edilir. Ancak bu sıradanlık, içinde taşıdığı yapıları görünmez kılabilir. Lefebvre'e göre gündelik olan yalnızca yaşamın gerçekleştiği bir alan değil, aynı zamanda toplumsal düzenin yeniden üretildiği bir zemindir (Lefebvre, 1991). Tekrar eden pratikler zamanla sorgulamayı azaltır; bireyler yaptıkları eylemleri neden gerçekleştirdiklerini düşünmeden sürdürmeye başlar. Böylece mevcut düzen, tartışılmadan kabul edilen bir gerçeklik haline gelir.

Bu bağlamda görünmezlik, çoğu zaman bilinçli bir gizleme sonucu değil, alışkanlıkların yarattığı bir durum olarak ortaya çıkar. Sorunlar ortadan kalktıkları için değil, sürekli karşılaşıldıkları için fark edilmez hale gelir. Gündelik hayatın sürekliliği eleştirel mesafeyi daraltır; birey, çevresiyle kurduğu ilişkiyi çoğu zaman sorgulamadan sürdürür. Bu nedenle görünürlük yeni bir bilgi sunmaktan çok, zaten var olanı farklı bir çerçevede yeniden fark edilir kılmakla ilişkilidir.

Kentsel deneyim de benzer biçimde işlemektedir. Tanyeli, şehrin süreklilik hissi ürettiğini ve bu sürekliliğin mekanın sorgulanmadan kabul edilmesine yol açtığını belirtmektedir (Tanyeli, 2017). İnsanlar içinde yaşadıkları çevreyi çoğu zaman fark etmeden kullanır; sokaklar, yapılar ve karşılaşmalar gündelik hayatın arka planına yerleşir. Ancak alışılmış düzen küçük bir kesintiye bozulduğunda mekan yeniden görünür hale gelir.

Örneğin bireylerin her gün kullandıkları bir cadde çoğu zaman yalnızca bir geçiş alanı olarak algılanır. Aynı yol, trafik düzeninin değişmesi, bir yol çalışmasının başlaması ya da kamusal alanda gerçekleştirilen bir etkinlik gibi küçük müdahalelerle farklı bir biçimde algılanmaya başlar. Günlük hareket akışının kesintiye uğradığı bu tür durumlarda birey, daha önce fark etmeden kullandığı mekanı yeniden değerlendirme fırsatı bulur. Bu durum, şehrin gündelik yaşam içerisinde nasıl görünmezleştiğini ve ancak belirli müdahalelerle yeniden fark edilebilir hale geldiğini göstermektedir.

Debord ise modern toplumda deneyimin yerini giderek imgelerin aldığını ifade etmektedir (Debord, 1994). İnsanlar dünyayı doğrudan yaşamak yerine temsil biçimleri aracılığıyla deneyimler. Bu durumda toplumsal meseleler doğrudan karşılaşılan deneyimler olmaktan çıkarak çoğu zaman izlenen olaylara dönüşür. Bu durum sorunların ortadan kalktığı anlamına gelmez; aksine yüzeysel bir görünürlük üretir.

Bu yaklaşımlar birlikte değerlendirildiğinde görünmezliğin farklı düzeylerde ortaya çıktığı

görülmektedir. Gündelik rutinlerin normalleştirici etkisi, şehrin süreklilik algısı ve temsil biçimlerinin deneyimin yerini alması, meselelerin fark edilmeden varlığını sürdürmesine neden olmaktadır. Bu nedenle görünürlük üretmek yalnızca bir şeyi göstermek değil, algı biçimini dönüştürmek anlamına gelir. Bu dönüşüm de çoğu zaman müdahale gerektirir.

## 2.2. Sanat ve grafik tasarımın gündelik hayattaki rolü

Görmek yalnızca biyolojik bir eylem değildir; kültürel olarak öğrenilen bir süreçtir. Berger'e göre insanlar dünyayı olduğu gibi değil, öğrendikleri görme biçimleri aracılığıyla algılar (Berger, 1972). Bu nedenle imgeler gerçekliği yalnızca yansıtmaz; aynı zamanda onu kurar ve yeniden üretir. Bu yaklaşım, görsel karşılaşmanın pasif bir izleme süreci olmadığını gösterir. İzleyici, anlamı hazır biçimde alan bir konumda değil; görselin sunduğu çerçeve içerisinde anlamı kuran aktif bir özne konumundadır. Dolayısıyla görünürlük yalnızca gösterilenle değil, bakışın nasıl yönlendirildiğiyle de ilişkilidir.

Sanatın politik gücü de bu noktada ortaya çıkar. Rancière'e göre estetik deneyim, neyin görülebilir ve düşünülebilir olduğuna dair sınırları yeniden düzenler (Rancière, 2004). Sanat çoğu zaman doğrudan açıklama yaparak değil, algı düzenini değiştirerek etkide bulunur. Daha önce fark edilmeyen bir deneyim estetik bir müdahale aracılığıyla görünür hale gelebilir. Bu görünürlük, bilgi aktarmaktan çok duyulur olanı yeniden konumlandırmakla ilgilidir.

Benzer biçimde sanat yapıtı yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda bir karşılaşma alanı olarak da düşünülebilir. Artun'un vurguladığı gibi sanat, izleyiciyi gündelik algı alışkanlıklarını sorgulamaya davet eder (Artun, 2014). Bu davet, doğrudan öğretici bir dilden çok fark ettirme ve sezdirme üzerinden işler. Dolayısıyla görünürlük çoğu zaman tam da bu karşılaşma anında ortaya çıkar.

Mekansal bağlamda ise kamusal alanın sabit bir yapı olmadığı görülmektedir. de Certeau, planlanmış şehir ile onu kullanan bireyler arasındaki farkı vurgulayarak gündelik pratiklerin mekanı sürekli yeniden ürettiğini belirtir (de Certeau, 1984). Bu durum kamusal alanın müdahaleye açık bir deneyim alanı olduğunu göstermektedir. Küçük bir görsel ekleme ya da beklenmedik bir imge, mekansal deneyimi dönüştürebilir. Müdahale çoğu zaman bu tür küçük kaymalarla gerçekleşir.

Bu teorik çerçeve doğrultusunda çalışma, gündelik akış içinde karşılaşılan görsel müdahalenin afiş aracılığıyla nasıl bir deneyim ürettiğini incelemektedir. İncelenen afişler, Konya'da faaliyet gösteren Sosyal İnovasyon Ajansı bünyesinde tasarlanan "Çözüm Peşinde" serisi içinde yer alan "Şehir ve Bisiklet", "Şehir ve Mimari" ve "Şehir ve Göç" başlıklı çalışmalar olup şehir yaşamına ilişkin farklı toplumsal meseleleri ele almaktadır.

## 3. SOSYAL İNOVASYON VE SANAT

Sosyal inovasyon, toplumsal sorunlara yönelik yeni çözüm yolları geliştirmeyi amaçlayan ve farklı disiplinlerin katkısıyla ortaya çıkan bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Bu süreçte sanat ve tasarım pratikleri yalnızca estetik üretim alanları olarak değil, aynı zamanda toplumsal meseleleri görünür kılabilen ve farkındalık oluşturabilen araçlar olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Sanatsal üretimler, bireylerin gündelik yaşam içerisinde fark etmeden deneyimledikleri sorunları farklı bir

bakış açısıyla ele alarak bu meselelerin kamusal alanda tartışılmasına katkı sağlayabilir.

Bu bağlamda sanat ve grafik tasarım, sosyal inovasyon süreçlerinde düşünsel bir müdahale alanı oluşturur. Görsel anlatım aracılığıyla üretilen çalışmalar, toplumsal meseleleri yorumlayarak izleyici ile yeni bir ilişki kurar ve farklı deneyimlerin görünür hale gelmesine olanak tanır. Böylece sanat ve tasarım pratikleri, toplumsal farkındalık üretme ve sosyal değişim süreçlerine katkı sağlama potansiyeli taşıyan araçlar olarak öne çıkar.

### 3.1. Sosyal inovasyon

Sosyal inovasyon, toplumun karşı karşıya kaldığı sosyal sorunlara yönelik yeni ve etkili çözümler geliştirme sürecini ifade eder. Bu kavram yalnızca yeni fikirlerin ortaya çıkmasını değil, aynı zamanda bu fikirlerin toplumsal fayda üretecek biçimde uygulanmasını da kapsar. Sosyal inovasyon uygulamaları çoğu zaman farklı aktörlerin iş birliğiyle gelişir ve toplumsal ihtiyaçlara yönelik alternatif yöntemler üretmeyi amaçlar.

Mulgan'a göre sosyal inovasyon, amaçları ve araçları toplumsal olan yenilikleri ifade eder. Bu tür yenilikler yalnızca belirli bir problemi çözmekle kalmaz, aynı zamanda toplum içerisinde yeni ilişkiler ve iş birliği biçimleri de oluşturur (Mulgan, 2019). Ateş ise sosyal inovasyonu, toplumun karşılaştığı problemlere yönelik yeni fikirlerin, süreçlerin ve iş birliklerinin geliştirilmesi olarak tanımlamaktadır (Ateş, 2024).

Bu yönüyle sosyal inovasyon, yalnızca ekonomik ya da teknolojik yeniliklerden farklı olarak toplumsal faydayı merkeze alan bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Eğitim, çevre, sağlık, şehir yaşamı ve sosyal hizmetler gibi farklı alanlarda ortaya çıkan yenilikçi uygulamalar sosyal inovasyon kapsamında ele alınmaktadır.

### 3.2. Sanat ve grafik tasarımın sosyal inovasyonla ilişkisi

Sanat ve grafik tasarımın yalnızca estetik üretim alanları olmadığı, toplumsal sorunların görünür kılınmasına ve bu sorunlara yönelik farkındalık oluşturulmasına katkı sağladığı görülmektedir. Tasarımın temel amacı yalnızca görsel beğeni üretmek değil, toplumsal ihtiyaçlara çözümler geliştirmek ve bireylerin yaşam kalitesini artıracak iletişim biçimleri ortaya koymaktır. Bu bağlamda tasarım, toplumsal faydayı merkeze alan yaklaşımlarla sosyal inovasyon süreçlerinin önemli bir parçası haline gelmektedir.

Victor Papanek, tasarımın yalnızca ticari kaygılarla üretilen nesnelere ibaret olmadığını, tasarımcıların toplumun gerçek ihtiyaçlarına karşı etik bir sorumluluk taşıdığını vurgulamaktadır (Papanek, 1985). Papanek'e göre tasarımın değeri, estetik ya da ticari başarısından çok toplum üzerindeki etkisi ile ölçülmelidir. Bu yaklaşım, tasarımın sosyal sorunlara duyarlı bir üretim alanı olması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Sosyal inovasyon literatürü de benzer biçimde toplumsal ihtiyaçlara odaklanan yenilikçi çözümlerin önemine dikkat çekmektedir. Mulgan, sosyal inovasyonu toplumsal ihtiyaçları karşılamayı amaçlayan ve aynı zamanda toplumun birlikte hareket etme kapasitesini güçlendiren yenilikler olarak tanımlamaktadır (Mulgan, 2019). Bu yenilikler çoğu zaman farklı disiplinlerin ve aktörlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Ateş ise sosyal inovasyonun toplumun karşı karşıya kaldığı problemlere yönelik yeni fikirler, süreçler ve iş birlikleri geliştirme süreci olduğunu ifade etmektedir (Ateş, 2024). Bu bağlamda sanat ve grafik tasarım, toplumsal meseleleri görünür kılma, farkındalık oluşturma ve yeni iletişim biçimleri üretme açısından sosyal inovasyonun önemli araçlarından biri olarak değerlendirilebilir. Görsel iletişim tasarımı aracılığıyla geliştirilen afişler, kampanyalar ve kreatif projeler, toplumsal sorunlara dikkat çekerek sosyal değişim süreçlerine katkı sağlayabilmektedir.

Bu nedenle sanat ve grafik tasarım yalnızca estetik üretim alanı değil; toplumsal dönüşümü destekleyen ve sosyal inovasyon süreçlerini güçlendiren bir iletişim ve etkileşim alanı olarak değerlendirilmektedir.

### 3.3. Görünürlük, empati ve farkındalık üretimi

Sosyal inovasyon süreçlerinde toplumsal sorunların görünür hale getirilmesi ve bu sorunlara ilişkin deneyimlerin paylaşılması önemli bir rol oynamaktadır. Toplumsal meselelerin görünür kılınması, bireylerin farklı yaşam deneyimlerini anlamalarını kolaylaştırarak empati kurulmasına katkı sağlar. Bu durum, sosyal sorunların yalnızca belirli grupların problemi olarak değil, toplumun tamamını ilgilendiren bir mesele olarak algılanmasına yardımcı olur.

Sosyal inovasyon literatüründe toplulukların ve kullanıcıların sürece aktif biçimde dahil edilmesi, empati üretiminin önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Manzini'ye göre tasarım odaklı sosyal inovasyon süreçleri, bireylerin deneyimlerinin paylaşılmasına ve farklı aktörlerin birlikte çözüm üretmesine imkan tanıyan katılımcı yapılar oluşturur. Bu katılımcı süreçler, bireylerin yalnızca kullanıcı değil, aynı zamanda çözüm üretme sürecinin bir parçası haline gelmesini sağlar (Manzini, 2015).

Tasarım ve görsel iletişim pratikleri de bu bağlamda önemli bir rol üstlenmektedir. Tasarımın toplumsal sorumluluğuna dikkat çeken Papanek, tasarımcıların yalnızca estetik üretim yapmakla kalmayıp toplumsal sorunları görünür kılma ve insan yaşamını iyileştirme sorumluluğu taşıdığını ifade etmektedir (Papanek, 1985). Bu yaklaşım, tasarımın empati üretimi ve toplumsal farkındalık oluşturma süreçlerinde etkili bir araç olabileceğini göstermektedir.

Bu çerçevede görünürlük, empati ve farkındalık üretimi sosyal inovasyonun önemli bileşenleri arasında yer almakta; katılımcı tasarım ve görsel iletişim pratikleri aracılığıyla toplumsal meselelerin daha geniş kitlelere ulaşmasına ve sosyal değişim süreçlerinin desteklenmesine katkı sağlamaktadır.

## 4. AFİŞ VE GÜNDELİK HAYAT

Afişler, kamusal mekanlarda yer alarak gündelik yaşamın görsel çevresinin önemli bir parçası haline gelir. Sokaklar, meydanlar ve geçiş alanlarında karşılaşılan afişler, bireylerin günlük hareketleri sırasında karşılaştıkları görsel mesajlar aracılığıyla iletişim kurar. Bu yönüyle afişler yalnızca bilgi aktaran grafik tasarım ürünleri değil, aynı zamanda kamusal mekanın görsel dokusuna dâhil olan ve gündelik deneyimi etkileyen iletişim araçlarıdır. Gündelik hayatın akışı içerisinde sürekli karşılaşılan bu görseller, toplumsal konuların görünür hale gelmesine ve kamusal farkındalığın oluşmasına katkı sağlayan bir görsel iletişim ortamı oluşturur.

#### 4.1. Sanatsal ve Grafik Bir Müdahale Aracı Olarak Afiş

Afiş, yalnızca bilgilendirme amacı taşıyan bir görsel iletişim aracı olmanın ötesinde, kamusal alanda anlam üreten ve toplumsal meseleleri görünür kılabilen bir ifade biçimidir. Görsel imgeler ve metinler aracılığıyla izleyiciyle doğrudan ilişki kurarak düşünsel ve toplumsal etki yaratma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda afiş, hem estetik hem de iletişimsel özellikleri sayesinde kamusal alanda müdahale edebilen güçlü bir görsel araç olarak ele alınmaktadır.

Görsel iletişim çalışmalarında imgeler yalnızca görünen nesnelere temsil etmez; aynı zamanda kültürel ve ideolojik anlam katmanları da içerir. Barthes'e göre bir görselin taşıdığı anlam, izleyicinin yorumlama süreciyle tamamlanır ve bu süreç imgelerin farklı bağlamlarda yeni anlamlar üretmesine olanak tanır (Barthes, 1977). Bu nedenle görsel analiz, yalnızca görüntüde yer alan unsurların tanımlanmasını değil, aynı zamanda bu unsurların nasıl anlam ürettiğinin incelenmesini de gerektirir. Afiş tasarımlarında kullanılan görseller ve semboller, metinlerden bağımsız olarak da ideolojik ve kültürel mesajlar iletebilme kapasitesine sahiptir.

Afişlerin etkisi yalnızca görsel içeriklerinden değil, aynı zamanda kamusal mekan içerisindeki dolaşımlarından da kaynaklanmaktadır. de Certeau'nun belirttiği gibi gündelik hareketler ve karşılaşmalar mekanın anlamını sürekli olarak dönüştürmektedir (de Certeau, 1984). Bu bağlamda afişler, kamusal alanlarda karşılaşılan görsel öğeler olarak bireylerin gündelik deneyimleri içinde yer almakta ve toplumsal iletişimin bir parçası haline gelmektedir.

Görsel dilin yorumlayıcı ve sezgisel yapısı da afişin iletişim gücünü artıran önemli unsurlardan biridir. Görsel anlam çoğu zaman doğrudan ve tek yönlü bir mesaj iletmekten çok, izleyicinin yorumlama süreciyle tamamlanır. Bu durum, afişlerin yalnızca bilgi aktaran araçlar değil, aynı zamanda düşünsel çağrışımlar ve eleştirel yorumlar üreten görsel anlatım biçimleri olarak değerlendirilmesine imkan tanımaktadır.

Bu perspektiften bakıldığında afiş, sosyal inovasyon bağlamında toplumsal meselelerin görünür kılınmasında önemli bir araç olarak değerlendirilebilir. Rancière'e göre toplumda hangi konuların görünür olduğu ve nasıl temsil edildiği, toplumsal farkındalık ve politik algı üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir (Rancière, 2004). Görünürlük rejimlerinin değişmesi, daha önce görünmez olan toplumsal sorunların kamusal tartışma alanına taşınmasına katkı sağlar. Bu nedenle afiş tasarımı, kamusal alanda dolaşıma giren görsel bir müdahale aracı olarak toplumsal meselelerin görünür kılınmasına ve sosyal değişim süreçlerinin desteklenmesine katkıda bulunabilmektedir.

#### 5. Uygulama Üzerinden Değerlendirme: Sosyal İnovasyon Ajansı Örneği

Bu çalışma kapsamında sosyal inovasyonun görsel iletişim tasarımı aracılığıyla nasıl temsil edildiğini incelemek amacıyla Sosyal İnovasyon Ajansı tarafından üretilen afişler örneklem olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada şehir kavramı, bireylerin gündelik yaşam pratiklerinin gerçekleştiği sosyal ve mekansal deneyim alanı olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle analiz edilen görsel çalışmalar, şehir yaşamına ilişkin gündelik deneyimleri görünür kılan tasarım örnekleri olarak değerlendirilmiştir. Sosyal İnovasyon Ajansı, toplumsal sorun ve ihtiyaçlara kültürel yapı ile uyumlu, sürdürülebilir ve uygulanabilir çözümler geliştirmeyi amaçlayan bir sosyal inovasyon platformudur. Konya Büyükşehir Belediyesi ve Necmettin Erbakan Üniversitesi iş birliğiyle 2020 yılında kurulan ajans, Türkiye'de sosyal inovasyon alanında geliştirilen öncü modellerden biri olarak değerlendirilmektedir. "Çözüm

uzayı kurar” yaklaşımıyla faaliyetlerini sürdüren ajans; sivil toplum, kültür endüstrileri ve etki tasarımı olmak üzere üç temel çalışma alanı etrafında bir inovasyon ekosistemi oluşturmaktadır. Ajans bünyesinde yürütülen eğitim programları, proje çağrıları, araştırmalar ve etkinlikler aracılığıyla sosyal inovasyon alanında farklı aktörlerin bir araya gelmesi ve yeni çözüm önerilerinin geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Bu bağlamda ajans tarafından üretilen afişler yalnızca tanıtım amaçlı grafik tasarım ürünleri olarak değil, aynı zamanda sosyal inovasyon söylemini görsel bir dil aracılığıyla kamusal alana taşıyan iletişim araçları olarak değerlendirilebilir. Görsel anlatı aracılığıyla oluşturulan bu tasarımlar, toplumsal meselelerin görünür kılınmasına ve sosyal inovasyon kavramının geniş kitlelere aktarılmasına katkı sağlamaktadır.

Bu çalışma kapsamında incelenen afişler, Sosyal İnovasyon Ajansı bünyesinde gerçekleştirilen “Çözüm Peşinde” webinar serisi içerisinde üretilmiştir. “Şehir ve ...” başlığı altında ele alınan webinar afişleri, şehir yaşamına ilişkin farklı toplumsal temaları görsel anlatı aracılığıyla tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmada “Şehir ve Bisiklet”, “Şehir ve Mimari” ve “Şehir ve Göç” başlıklı afişler incelenmiştir.

Bu bölümde söz konusu afişler, görsel iletişim ve sosyal inovasyon bağlamında değerlendirilerek tasarım dilinin nasıl bir anlam üretimi oluşturduğu incelenmektedir. Analiz sürecinde afişlerde kullanılan görsel öğeler, sembolik anlatımlar, kompozisyon yapısı ve çizim temelli anlatım dili üzerinden şehir yaşamına ilişkin temaların nasıl temsil edildiği ele alınmıştır.

## 5.1. Afişlerin tematik değerlendirilmesi

Bu çalışma kapsamında Sosyal İnovasyon Ajansı tarafından gerçekleştirilen webinar serisi için hazırlanan üç afiş, şehir yaşamına ilişkin farklı temaları ele almaları bakımından incelenmiştir. “Şehir ve Bisiklet”, “Şehir ve Mimari” ve “Şehir ve Göç” başlıklı afişler, şehir deneyiminin farklı boyutlarını görsel anlatı aracılığıyla görünür kılmaktadır. Bu yönüyle afişler yalnızca bir etkinlik duyurusu olmanın ötesinde, şehir yaşamına ilişkin toplumsal meseleleri tartışmaya açan görsel iletişim araçları olarak değerlendirilebilir.

Bu bölümde afişler, Roland Barthes’in göstergebilim yaklaşımı ve Henri Lefebvre’nin gündelik hayat kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Barthes’e göre görseller yalnızca doğrudan görünen nesnelere temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda kültürel çağrışımlar ve sembolik anlam katmanları üretir. Bu nedenle görsel analiz, görüntüde yer alan unsurların betimlenmesinin ötesinde, bu unsurların nasıl anlam ürettiğinin incelenmesini gerektirir (Barthes, 1977). Lefebvre ise şehir mekanını bireylerin gündelik pratikleri aracılığıyla sürekli yeniden üretilen bir yaşam alanı olarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, şehir yaşamına ilişkin temaların görsel anlatılar aracılığıyla nasıl temsil edildiğini değerlendirmek için önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Şehir içi hareketlilik ve sürdürülebilir ulaşım teması, insan ve kent ilişkisini bütüncül bir görsel kurgu üzerinden tartışmaya açmaktadır (Görsel 1).

Afişte bisiklet kullanan bir figür, şehir mimarisi ile bütünleşmiş bir kompozisyon içerisinde temsil edilmektedir. Figürün gövdesinde yer alan mimari yapı formu ve bisiklet tekerleklerinde kullanılan renkli şehir dokusu, şehir yaşamı ile hareketlilik arasındaki ilişkiyi görsel olarak ifade etmektedir.

## ŞEHİR VE BİSİKLET

KONUŞMACI: DOÇ. DR. SEDEF SENDOĞDU  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
KOLAYLAŞTIRICI: MUHAMMED KÂMİL KARADENİZ



Görsel 1. Sosyal İnovasyon Ajansı (Kişisel arşiv)

Kompozisyon, insan figürü ile şehir mekanını tek bir görsel bütünlük içinde bir araya getirerek mekansal deneyimin bireysel hareketlilikle kurduğu ilişkiyi vurgulamaktadır.

Barthes'in göstergebilim yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde afişte kullanılan imgeler yalnızca bir ulaşım aracını temsil etmemektedir. Bisiklet figürü aynı zamanda sürdürülebilir ulaşım, çevre dostu yaşam ve insan ölçeğinde mekansal deneyim gibi kavramlara işaret eden sembolik bir anlatı oluşturmaktadır. Bu bağlamda görsel anlatı, şehir yaşamında alternatif ulaşım biçimlerini görünür kılan metaforik bir ifade üretmektedir.

Lefebvre'nin gündelik hayat kuramı açısından değerlendirildiğinde bisiklet kullanımı, şehir yaşamının gündelik hareketlilik pratiklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bireylerin şehir içerisinde hareket etme biçimleri, mekanla kurdukları ilişkiyi doğrudan etkiler. Bu yönüyle afiş, şehir içi hareketlilik ve sürdürülebilir ulaşım deneyimini gündelik hayat bağlamında görünür kılan bir görsel anlatı sunmaktadır.

Şehir ve mimarlık ilişkisi, mekânın tasarlanabilir ve yeniden üretilebilir yapısı üzerinden ele alınmaktadır (Görsel 2).

"Şehir ve Mimari" afişinde şehir mekanı çizgisel ve eskiz karakterli mimari bir anlatım dili aracılığıyla temsil edilmiştir. Kompozisyonun üst kısmında yer alan mimari yapı formu, şehrin tasarlanabilir ve yeniden yorumlanabilir bir mekan olduğunu vurgulamaktadır. Görsel kompozisyon içerisinde kullanılan çizim dili, mimari düşüncüyü çağrıştıran yorumlayıcı bir estetik üretmektedir.

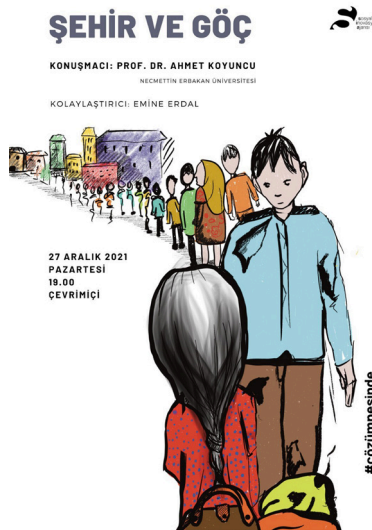
Barthes'in anlam katmanları yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde afişte kullanılan mimari çizimler yalnızca fiziksel yapıların temsili değildir. Bu görseller aynı zamanda şehir tasarımı, mimari üretim ve planlama süreçlerine ilişkin sembolik anlamlar üretmektedir. Eskiz karakterli görsel dil, mimari üretimin düşünsel ve tasarımsal süreçlerine işaret eden bir anlatı oluşturmaktadır.



Görsel 2. Şehir ve Mimari Afışı - Sosyal İnovasyon Ajansı (Kişisel arşiv)

Lefebvre'nin gündelik hayat yaklaşımı çerçevesinde mimari çevre, bireylerin gündelik yaşam pratiklerinin gerçekleştiği temel mekansal çerçeveyi oluşturur. Kentsel mekan yalnızca fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda sosyal ilişkilerin ve gündelik deneyimlerin şekillendiği bir yaşam alanıdır. Bu bağlamda söz konusu afiş, mimari çevrenin şehir yaşamındaki belirleyici rolünü görünür kılan bir görsel anlatı üretmektedir.

Göç olgusu, hareket ve yer değiştirme üzerinden şehirle kurulan ilişkileri yeniden düşünmeye davet eden bir görsel kurgu ile ele alınmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3. Şehir ve Göç Afışı - Sosyal İnovasyon Ajansı (Kişisel arşiv)

“Şehir ve Göç” afişinde insan figürleri hareket halinde betimlenmiş ve figürlerin üst kısmında şehir dokusunu temsil eden mimari yapı formu kullanılmıştır. Bu kompozisyon, şehir ile göç olgusu arasındaki ilişkiyi görsel bir anlatı aracılığıyla ifade etmektedir. Figürlerin hareket halinde temsil edilmesi, yer değiştirme ve hareketlilik kavramlarını vurgulayan dinamik bir anlatım oluşturmaktadır. Barthes’in göstergebilim yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde hareket halindeki figürler yalnızca fiziksel bir hareketi değil, aynı zamanda yer değiştirme, aidiyet ve şehirle kurulan yeni ilişkiler gibi kavramları temsil etmektedir. Bu bağlamda göç olgusu, şehir mekanının sosyal yapısını dönüştüren bir süreç olarak görsel anlatı içerisinde sembolik bir biçimde ifade edilmektedir.

Lefebvre'nin gündelik hayat kuramı açısından değerlendirildiğinde göç, şehir yaşamının sosyal ve kültürel yapısını etkileyen önemli dinamiklerden biridir. Şehirler farklı toplumsal deneyimlerin ve kültürel pratiklerin bir araya geldiği yaşam alanlarıdır. Bu nedenle afiş, göç deneyimini şehir yaşamının önemli bir parçası olarak görünür kılan sembolik bir anlatı sunmaktadır.

İncelenen üç afiş, şehir yaşamının farklı boyutlarını ele alan tematik görsel anlatılar üretmektedir. Bisiklet, mimari ve göç temaları aracılığıyla şehir deneyimi farklı perspektiflerden görünür hale getirilmektedir. Görsel anlatı aracılığıyla oluşturulan bu tematik yapı, izleyicinin şehir yaşamına dair gündelik deneyimleri yeniden düşünmesine olanak tanımaktadır.

Bu bağlamda söz konusu afişler yalnızca grafik tasarım ürünleri olarak değil, aynı zamanda şehir yaşamına ilişkin toplumsal meseleleri görünür kılan görsel müdahale araçları olarak değerlendirilebilir. Kamusal alanda dolaşıma giren bu görseller, gündelik hayat içerisinde karşılaşılan imgeler aracılığıyla toplumsal farkındalık üretme potansiyeline sahiptir.

Bu çalışma kapsamında incelenen afişler, Sosyal İnovasyon Ajansı tarafından gerçekleştirilen “Çözüm Peşinde” webinar serisi için hazırlanmış olup tasarımlar araştırmacı tarafından üretilmiştir. Çalışmada bu tasarımlar yalnızca bir grafik üretim sürecinin çıktıları olarak değil, aynı zamanda görsel iletişim tasarımının toplumsal meseleleri görünür kılma potansiyelini inceleyen uygulama temelli bir araştırma yaklaşımı çerçevesinde ele alınmıştır. Bu yaklaşım, tasarım pratiği ile kuramsal analiz arasında ilişki kurmayı amaçlayan bir değerlendirme sunmaktadır.

## SONUÇ

Bu çalışma, gündelik hayat içerisinde zamanla görünmez hale gelen toplumsal meselelerin görsel iletişim tasarımı aracılığıyla nasıl görünür kılınabileceğini incelemeyi amaçlamıştır. Gündelik hayatın tekrar eden pratikleri, bireylerin yaşadıkları çevreye yönelik algılarını sıradanlaştırmakta ve birçok toplumsal mesele gündelik akış içerisinde fark edilmeden varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle görünürlük çoğu zaman kendiliğinden ortaya çıkan bir durum değil, belirli müdahaleler aracılığıyla üretilen bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda çalışma, görsel iletişim tasarımının gündelik yaşam içerisinde bir müdahale aracı olarak nasıl işlev görebileceğini tartışmaktadır. Sanat ve grafik tasarım pratiklerinin yalnızca estetik üretim alanları olmadığı; aynı zamanda toplumsal meseleleri görünür kılma, farkındalık oluşturma ve izleyici ile düşünsel bir karşılaşma kurma potansiyeline sahip olduğu görülmektedir. Gündelik yaşam içerisinde karşılaşılan görsel imgeler, alışılmış algı düzenini kısa süreli de olsa kesintiye uğratarak bireyleri içinde buldukları çevreyi yeniden düşünmeye davet edebilmektedir.

Çalışmanın uygulama bölümünde Sosyal İnovasyon Ajansı tarafından gerçekleştirilen “Çözüm Peşinde” webinar serisi için hazırlanan üç afiş incelenmiştir. “Şehir ve Bisiklet”, “Şehir ve Mimari” ve “Şehir ve Göç” başlıklı afişler, şehir yaşamına ilişkin farklı temaları görsel anlatı aracılığıyla ele almaktadır. Yapılan analiz sonucunda afişlerin yalnızca bir etkinlik duyurusu olmanın ötesinde, şehir yaşamına ilişkin toplumsal meseleleri görünür kılan görsel anlatılar ürettiği görülmüştür. Bisiklet teması sürdürülebilir ulaşım ve insan ölçeğinde şehir deneyimine, mimari teması kentsel mekanın tasarlanabilir ve yorumlanabilir yapısına, göç teması ise şehir yaşamının sosyal dönüşüm dinamiklerine işaret eden sembolik anlatılar üretmektedir.

Roland Barthes’in göstergebilim yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde afişlerde kullanılan imgelerin çok katmanlı anlamlar ürettiği ve izleyicinin yorumlama süreciyle tamamlanan sembolik bir anlatı oluşturduğu görülmektedir. Henri Lefebvre’nin gündelik hayat kuramı ise bu görsel anlatıların şehir yaşamının gündelik pratikleri ile kurduğu ilişkiyi anlamaya imkan tanımaktadır. Bu kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirildiğinde afişler, gündelik yaşamın sıradan akışı içerisinde karşılaşılan ancak bu akışı kısa süreli de olsa kesintiye uğratarak dikkat çeken görsel müdahale araçları olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın önemli bulgularından biri, görsel iletişim tasarımının sosyal inovasyon süreçlerinde yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir müdahale alanı olarak işlev görebileceğini göstermesidir. Görsel anlatılar aracılığıyla toplumsal meselelerin görünür hale gelmesi, bireylerin gündelik yaşamı içerisinde karşılaştıkları deneyimleri yeniden değerlendirmelerine ve bu deneyimlere farklı bir perspektiften bakmalarına olanak tanıyabilmektedir. Bu yönüyle afiş tasarımı, kamusal alanda dolaşıma giren ve toplumsal farkındalık üretme potansiyeline sahip bir görsel iletişim pratiği olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak bu çalışma, grafik tasarımın sosyal inovasyon bağlamında yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığını; aynı zamanda toplumsal meseleleri görünür kılabilen, kamusal farkındalık oluşturabilen ve gündelik yaşam deneyimlerini yeniden düşünmeye davet eden bir müdahale pratiği olduğunu ortaya koymaktadır. Tasarım pratikleri aracılığıyla üretilen görsel anlatılar, bireylerin gündelik yaşam içerisinde karşılaştıkları deneyimlere eleştirel bir bakış geliştirmelerine katkı sağlayarak toplumsal tartışma alanlarının oluşmasına imkan tanımaktadır. Bu bağlamda görsel iletişim tasarımı, sosyal inovasyon süreçlerinde toplumsal farkındalık üretimi ve kamusal iletişim açısından önemli bir potansiyel taşımaktadır.

## Kaynakça

- Artun, A. (2014). Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ateş, M. (2024). Sosyal İnovasyon Yaklaşımı, Aktörleri ve İyi Uygulama Örnekleri. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Barthes, R. (1977). Image, Music, Text. London: Fontana Press.
- Berger, J. (1972). Ways of Seeing. London: Penguin Books.
- Debord, G. (1994). The Society of the Spectacle. New York: Zone Books. (Original work published 1967)
- de Certeau, M. (1984). The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press.
- Lefebvre, H. (1991). Critique of Everyday Life (Vol. 1). London: Verso.
- Manzini, E. (2015). Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mulgan, G. (2019). Sosyal İnovasyon: Nedir, Neden Önemlidir ve Nasıl Hızlandırılabilir? (Türkçe baskı). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Papanek, V. (1985). Design for the Real World: Human Ecology and Social Change (2nd ed.). Chicago: Academy Chicago Publishers.
- Tanyeli, U. (2017). Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık. İstanbul: Metis Yayınları.

## KANAĞIÇE: GÜNDELİK HAYATTA PERFORMATİF ÖRÜNTÜLER VE SPEKÜLATİF BİR YÜZEY TASARIMI

### *KANAĞIÇE: PERFORMATIVE PATTERNS IN EVERYDAY LIFE AND A SPECULATIVE SURFACE DESIGN*

Hadiye Özdemir, Öğretim Görevlisi, Bilgisayar Destekli Tasarım ve Animasyon, İstanbul Okan Üniversitesi, 0009-0009-5871-6128

### ÖZET

Bu çalışma, geleneksel el işçiliğinden ilham alan Kanaviçe adlı karo tasarımını gündelik hayatın geleneksel ve politik potansiyeli üzerinden inceler. Çalışmanın temel sorusu, “gündelik hayatta görünmezleşen geleneksel izler tasarım aracılığıyla nasıl yeniden görünür, kurgulanır ve kullanıcı tarafından dönüştürülebilir?” biçiminde tanımlanmıştır. Bu yaklaşım, gündeliği yeniden düşünmeyi amaçlayan Sitüasyonist Enternasyonal’in mekan ve algı pratikleriyle paralellik taşır.

Araştırmanın amacı, aile hafızasına ait kanaviçe izlerini çağdaş yüzey tasarımına aktararak kullanıcıyı gündelik mekan üzerine yeniden düşünmeye ve alternatif örüntüler üretmeye davet eden spekülative bir tasarım önerisi sunmaktır. Kanaviçe karolar, içgüdüsel olarak gördüğümüzü sandığımız şeylere ikinci kez bakmak için yeni bir yol sunar; yalnızca örüntüleri farklı görmemizi değil, neyi farklı yapabileceğimizi tahayyül etmeye de davet eder. Bu yönüyle tasarım, gündelik hayatın rutinleşmiş algısını kırmayı hedefler.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi performatiflik, gündelik hayatın dönüşümü ve modüler örüntü üretimi etrafında şekillenir. Performatiflik kavramı, hem üretim sürecinin tekrara dayalı yapısında hem de kullanıcının modülleri yeniden düzenlemesinde ortaya çıkan eylemlilik üzerinden değerlendirilmiştir.

Yöntem olarak, kanaviçe işlerinden elde edilen motifler analiz edilerek 30×30 cm boyutlarında üç farklı modüler karo tipine dönüştürülmüştür. Modüller renk, yoğunluk ve ritim bakımından çeşitlendirilmiş; hem zemin hem duvar uygulamalarında test edilmiştir. Kullanıcı, bu modülleri dilediği gibi dizerek kendi örüntüsünü oluşturur ve gündelik mekanın pasif bir zemin olmaktan çıkarak yeniden kurgulanabilir bir yüzeye dönüşmesine katkı sağlar.

Çalışmanın özgün katkısı, gündelik el işi izlerini spekülative bir tasarım diliyle yeniden yorumlayarak kullanıcı merkezli bir mekansal performans üretmesidir. Kanaviçe, gündeliği yeniden düşünmek ve alternatif mekansal olasılıkları deneyimlemek için bir tasarım aracı olarak konumlanır.

**Anahtar Kelimeler:** Kanaviçe, spekülative tasarım, gündelik hayat, sitüasyonist yaklaşım, örüntü

## ABSTRACT

This study examines Kanaviçe, a tile design inspired by traditional handicraft, through the cultural and political potential of everyday life. The central research question is defined as follows: How can traditional traces that have become invisible in everyday life be made visible again, reconfigured, and transformed by users through design? This approach parallels the spatial and perceptual practices of the Situationist International, which aimed to rethink and disrupt everyday experience.

The aim of the study is to propose a speculative design approach that translates traces of embroidery rooted in family memory into contemporary surface design, inviting users to reconsider everyday space and to produce alternative patterns. Kanaviçe tiles offer a new way of taking a second look at what we assume we see instinctively; they not only encourage perceiving patterns differently, but also invite users to imagine what could be done differently. In this sense, the design seeks to disrupt the routinized perception of everyday life.

The theoretical framework of the study is shaped around performativity, the transformation of everyday life, and modular pattern production. The concept of performativity is discussed through the repetition-based structure of the production process as well as through the agency that emerges when users rearrange the modules.

Methodologically, motifs derived from traditional embroidery were analyzed and translated into three different modular tile types measuring 30 × 30 cm. The modules were diversified in terms of color, density, and rhythm, and were tested in both floor and wall applications. By arranging the modules freely, users create their own patterns and contribute to transforming everyday space from a passive surface into a reconfigurable spatial field.

The original contribution of this study lies in reinterpreting traces of everyday handicraft through a speculative design language and producing a user-centered spatial performance. Kanaviçe is positioned as a design tool for rethinking everyday life and for experiencing alternative spatial possibilities.

**Keywords:** Kanaviçe, speculative design, everyday life, situationist approach, pattern

## 1. Giriş

Yerel sanatlar, doğdukları coğrafyanın inanç yapılarını, kültürel değerlerini ve doğa ile olan bağlarını somutlaştıran birer görsel bellek kayıdır. Bu sanatlar arasında belirgin bir yere sahip olan kanaviçe, salt bir dekoratif unsur olmanın ötesinde, gündelik yaşamın ritmiyle örülmüş eylemsel bir anlatım dilidir. Anadolu coğrafyasındaki kadınların çevresel unsurları stilize ederek oluşturduğu flora ve geometri odaklı desenler, toplumsal normlarla bütünleşerek kolektif bir estetik kimliğe dönüşmüştür.

Motiflerin bu evrensel dili, sadece yerel kültürlerle sınırlı kalmayıp küresel bir tarihsel süreklilik arz eder. Nitekim Danimarka Tasarım Müzesi (Design Museum Denmark) koleksiyonunda bulunan ve 1940'larda belgelenen Peru, And Dağları kökenli tekstil fragmanları, bu durumun en somut örneklerindendir. İnkâ öncesi ve erken İnkâ dönemlerine tarihlenen bu antik parçalar; el tezgahlarında dokunan geometrik sembolleri ve doğal boyalarla elde edilen renk paletleriyle motiflerin binlerce yıl öncesinden günümüze taşınan birer yüzey tasarımı olduğunu kanıtlamaktadır (Görsel 1).

Bu çalışma, aile hafızasında yer alan kanaviçe izlerini çağdaş bir yüzey tasarımı önerisi olan "Kanaviçe" karoları üzerinden yeniden yorumlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, gündelik mekanda görünmezleşen bu geleneksel dokuları Sitüasyonist Enternasyonal'in mekan ve algı pratikleri çerçevesinde ele alarak, kullanıcının bu örüntülerle kurduğu ilişkiyi spekülâtif bir perspektifle dönüştürmektir.

## 2. Geleneksel İşleme Sanatı

İşleme ve dokuma sanatının küresel ölçekteki tarihsel derinliği, arkeolojik fragmanlar üzerinden de takip edilebilmektedir. Örneğin, Güney Amerika'daki İnkâ öncesi ve erken İnkâ dönemine ait And kültürlerine özgü tekstil fragmanları, geometrik ve sembolik motiflerin erken dönemdeki en somut örneklerindendir. Peru'nun And Dağları bölgesinde el tezgahlarında üretilen, doğal bitkisel ve mineral boyalarla renklendirilmiş bu sık dokuma örnekleri, motiflerin toplumsal bir dil olarak kullanımını belgeler. 1940 yılında Danimarka Tasarım Müzesi (Design Museum Denmark) koleksiyonuna dahil edilen bu tür fragmanlar, geleneksel örüntülerin dayanıklılığını ve evrensel estetik değerini ortaya koymaktadır. (Görsel 2)



Görsel 1. Peru And bölgesi antik tekstil fragmanı detayı, Danimarka Tasarım Müzesi Koleksiyonu (Müzeye Giriş: 1940), (kişisel arşiv, 2023)



**Görsel 2.** Peru And bölgesi antik tekstil fragmanı detayı, Danimarka Tasarım Müzesi Koleksiyonu (Müzeeye Giriş: 1940), (kişisel arşiv, 2023)

Nakış ve işleme sanatı, hem ilkel topluluklarda hem de büyük uygarlıklarda uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan el sanatları arasında yer almaktadır. Zaman içerisinde farklı kültürlerde gelişerek çeşitlenen bu teknikler, çeşitli coğrafyalara yayılmış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Tarihsel süreç içerisinde işleme sanatının Mısır'dan Orta Asya'ya yayıldığı; buradan Hindistan, Çin ve Japonya'ya ulaştığı, Anadolu üzerinden Avrupa'ya ve özellikle İrlanda'ya kadar geniş bir coğrafyada benimsendiği bilinmektedir. Ayrıca göç hareketleri aracılığıyla Amerika ve Avustralya gibi farklı kıtalarda da uygulanmaya devam etmiştir (Soysaldı, 2009).

## 2.1. Kanaviçenin tarihsel gelişimi

Türk işleme sanatının erken örnekleri Orta Asya'da yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Hun dönemine tarihlenen Pazırık ve Noin Ula kurganlarında bulunan kumaş ve keçe örnekleri, bu geleneğin oldukça eski bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir (Cebeci, 2022, s. 11).

Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan süreçte işleme sanatı Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde gelişimini sürdürmüştür, özellikle Osmanlı sarayında önemli bir sanat alanı haline gelmiştir. Saray çevresinde gelişen bu süsleme anlayışı zamanla halk arasında da yayılmış ve gündelik kullanım eşyalarında uygulanmaya başlanmıştır (Kalyoncu, 2015, s. 281).

İşleme sanatının içerisinde en yaygın tekniklerden biri kanaviçedir. Günümüzde kanaviçe olarak bilinen bu işleme türünün adı İtalyanca Canavaccio ve Caneveccio kelimelerinden türemiştir (Can, 2017, s. 321).

Danimarka Tasarım Müzesi (Designmuseum Danmark) koleksiyonunda yer alan ve Gerda Bengtsson tarafından 1950'li yıllarda tasarlanan keten masa örtüsü, kanaviçenin sadece yerel bir el sanatı değil, modern tasarım literatüründe de kendine yer bulmuş disiplinlerarası bir ifade biçimi olduğunu kanıtlamaktadır (Görsel 3). Bengtsson'un Haandarbejdets Fremme için hazırladığı bu çalışma, doğadan alınan motiflerin (bitkisel formlar) geometrik bir disiplinle keten yüzeye aktarılmasını temsil eder. Bu örnek, kanaviçenin örüntü doğasının İskandinav tasarımındaki yalınlık ve işlevsellik ilkeleriyle nasıl bütünleştiğini göstermesi bakımından kritiktir.



Görsel 3. Kanaviçe masa örtüsü detayı, Tasarımcı: Gerda Bengtsson, 1954-1960, Danimarka Tasarım Müzesi (kişisel arşiv, 2023)

## 2.2. Kanaviçe ve kültürel kimlik ilişkisi

Toplumların kültürel şifrelerini ve yaşam pratiklerini barındıran geleneksel zanaatlar, bir tür görsel aktarım aracı olarak işlev görür. Bu bağlamda kanaviçe, günlük hayatın alışılmış akışı içinde vücut bulan, dinamik ve performatif bir dışavurumdur. Doğal formların gözlem yoluyla yalınlaştırılmasıyla ortaya çıkan Anadolu'ya özgü motifler, yerel geleneklerle harmanlanarak toplumsal aidiyetin ve ortak bir sanat zevkinin yansıması haline gelmiştir.

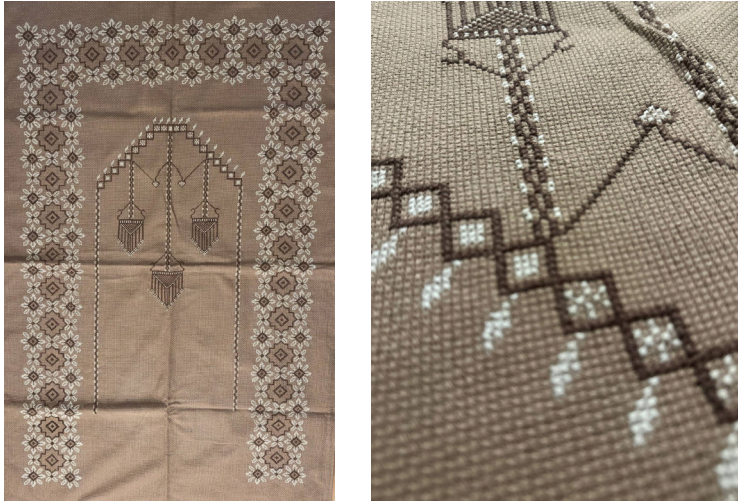
Kanaviçede kullanılan motifler, üretildikleri toplumların kültürel özelliklerini yansıtan görsel unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Bu motiflerin biçimlenmesinde toplumların yaşam biçimleri, ekonomik yapıları, inanç sistemleri ve kültürel birikimleri belirleyici rol oynamaktadır. Bu nedenle farklı coğrafyalarda farklı sembolik motifler ortaya çıkmıştır. Örneğin Hindistan'da fil figürleri, Çin'de ejderha tasvirleri, Türkiye'de Osmanlı dönemine ait bitkisel ve hayvansal motifler; İrlanda'da ise balık, deniz, su, hava ve toprak temalı motifler kanaviçe kompozisyonlarında sıkça kullanılmaktadır (Soysaldı, 2009).

İç Anadolu Bölgesi'nin tarihsel ve kültürel açıdan önemli merkezlerinden biri olan Konya, geleneksel el sanatları bakımından zengin bir mirasa sahiptir. Kentte gelişen el sanatları; kullanılan malzeme çeşitliliği, uygulanan teknikler ve usta-çırak geleneği bakımından dikkat çekici bir kültürel birikim sunmaktadır. Bununla birlikte hızlı kentleşme sürecine rağmen Konya'daki halk el sanatları, toplumun kültürel yaşamı içerisinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Özellikle doğum, evlenme ve ölüm gibi insan yaşamının üç temel dönemi etrafında şekillenen geleneksel uygulamalar, el sanatlarının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda evlenme ritüelleri içerisinde önemli bir yer tutan çeyiz kültürü, Konya'da birçok geleneksel el sanatının ve bu sanatlara ait ürünlerin geçmişten günümüze aktarılmasını sağlayan temel unsurlardan biri olmuştur (Yılmaz, 2012).

Kanaviçe işlemlerindeki motif çeşitliliği, Anadolu kadınının doğayla olan etkileşimini ve bu etkileşimi kültürel değerlerle nasıl harmanladığını ortaya koymaktadır. Toplumsal özelliklere göre yeniden biçimlenen bu desenler, kişisel hayal dünyasının kolektif bir sanat anlayışına dönüşmesini temsil eder (Beşoğul, 1982, aktaran Can, 2017). Bu süreçte bitkisel ve nesnel formlar sadeleştirilerek anonim birer kültürel mirasa dönüşmüştür.

Konya'nın Meram ilçesi özelinde incelenen kanaviçeler, yerel çeyiz geleneğinde el sanatlarının baskın bir kültürel temsil aracı olduğunu doğrulamaktadır. Gerçekleştirilen yerinde gözlemler; iğne ve mekik oyaları ile tiğ işi dantel uygulamalarının yanı sıra, 'çapraz iğne' tekniği olarak bilinen kanaviçenin Meram'daki görsel hafızada merkezi bir konumda yer aldığını ortaya koymaktadır. Bölgeye özgü bu işlemlerin birincil kullanım alanı olarak özellikle gelin yastık kılıfları, yatak örtüsü yüzey işleri ve çeşitli örtü unsurları işleri dikkat çekmektedir.

İncelenen örneklerdeki motif yapıları, yalnızca süsleyici birer unsur olmanın ötesinde; Anadolu kadınının doğayı ve nesneyi stilize etme becerisini yansıtan, zanaat birikimiyle harmanlanmış performatif birer tasarım nesnesi niteliği taşımaktadır (Görsel 4).



Görsel 4. Kanaviçe işi seccade ve detayı, 1950 (kişisel arşiv)

Günümüzde aile mirası olarak korunan ve kuşaktan kuşağa aktarılan geleneksel kanaviçeler çağdaş tasarım yaklaşımlarıyla revize edilerek modern kullanım nesnelere dönüştürülmektedir. Bu süreçte yaygın olarak başvurulan yöntemlerden biri, eski işlemlerin formlarından ayrıştırılarak yeni tekstil yüzeylerine applike edilmesi ve bu yolla yatak örtüsü veya masa örtüsü takımı gibi güncel ürün serilerine eklenmesidir. Ancak bu revizyon süreci sadece eski parçaların taşınmasıyla sınırlı kalmayıp; geleneksel motiflerin saten, keten gibi modern ve nitelikli yüzeyler üzerine doğrudan yeniden işlenmesi şeklinde de tezahür etmektedir. Saten ketenin pürüzsüz dokusu ile kanaviçenin geometrik disiplini arasındaki bu yeni temas, yatak örtüsü olarak geleneksel zanaat birikimini yeni bir ürün tasarımı düzlemine taşımaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Saten keten üzeri gerdanlık tasarımı kanaviçe yatak örtüsü detayı, 2021 (kişisel arşiv)

### 3. Gündelik Hayat ve Sitüasyonist Yaklaşım

Gündelik hayat, bireylerin rutin ve tekrarlayan deneyimlerini kapsayan sosyal bir alan olarak değerlendirilir. Lefebvre (1991) gündelik hayatı, kapitalist üretim ilişkilerinin bireyler üzerindeki etkilerini ve bu rutinlerin sürekli yeniden üretimini analiz ederek, toplumsal düzenin doğal görünümünü altında gizlenen yabancılaşmayı ortaya koyar. De Certeau (1984) ise gündelik hayatı yaratıcı bir pratik olarak görür; bireyler, yaşam alanlarını kendi taktikleriyle dönüştürerek mekanı yeniden yorumlar ve kişisel deneyimlerini şekillendirir. Bu bakış açıları, tasarım sürecinde kullanıcı merkezli yaklaşım için önemli bir referans sağlar.

Sitüasyonist Enternasyonal (Situationist International), 1957 yılında Avrupa'da sanatçılar, teorisyenler ve toplumsal eleştirmenlerden oluşan bir avangard hareket olarak ortaya çıkmıştır. Hareketin temel amacı, modern kapitalist toplumun gündelik yaşam üzerindeki etkilerini eleştirmek ve bireylerin gündelik hayatı yeniden deneyimleyebileceği alternatif durumlar yaratmaktır (Plant, 1992).

Sitüasyonist düşünürlere göre modern toplumda bireylerin yaşam deneyimi, tüketim kültürü ve medya tarafından şekillendirilmekte; bu durum gündelik yaşamın giderek yabancılaşmasına yol açmaktadır (Debord, 1967). Bu nedenle Sitüasyonist Enternasyonal, toplumsal dönüşümün yalnızca ekonomik ve politik alanlarda değil, gündelik hayat pratiklerinde de gerçekleşmesi gerektiğini savunmuştur. Hareketin önde gelen temsilcilerinden Guy Debord, modern kapitalist toplumun işleyişini "gösteri toplumu" (society of the spectacle) kavramı ile açıklamıştır. Debord'a göre kapitalist sistem yalnızca ekonomik ilişkileri değil, sosyal ilişkileri ve gündelik deneyimleri de metalaştırarak bireylerin gerçek yaşam deneyimini imgeler ve temsil sistemleri aracılığıyla şekillendirir (Debord, 1967).

Sitüasyonist yaklaşımın temel kavramlarından biri olan "durumların inşası" (construction of situations), bireylerin gündelik yaşamın rutinlerini kırarak yeni deneyim alanları yaratmasını ifade etmektedir. Bu bağlamda sitüasyonistler, kent mekanının keşfi ve yeniden deneyimlenmesini amaçlayan "dérive" (sürüklenme) ve mevcut görsel kültürün yeniden yorumlanmasını ifade eden "détournement" gibi yöntemler geliştirmiştir (Debord, 1958). Bu yöntemler, bireylerin gündelik mekanla kurduğu ilişkiyi dönüştürmeyi ve alternatif deneyim alanları yaratmayı hedefler.

### 4. Kanaviçe: Spekülatif Bir Yüzey Tasarımı

Sitüasyonist yaklaşım, gündelik mekanın yalnızca işlevsel bir alan değil, aynı zamanda deneyimsel ve yaratıcı bir üretim alanı olduğunu vurgular (Plant, 1992). Bu kuramsal çerçeve, kanaviçe tasarımının çağdaş yüzey tasarımına uygulanmasında doğrudan bir temel sunmaktadır.

Kanaviçe motifleri modüler karo sistemleri ile kullanıcının müdahalesine açıldığında, bireyler önceden belirlenmiş örüntülerle sınırlandırılmadan mekanı yeniden kurgulayabilir ve mekansal görünümü dönüştürebilir. Böylece pasif bir zemin, performatif bir mekansal deneyime dönüşmektedir (Debord, 1967).

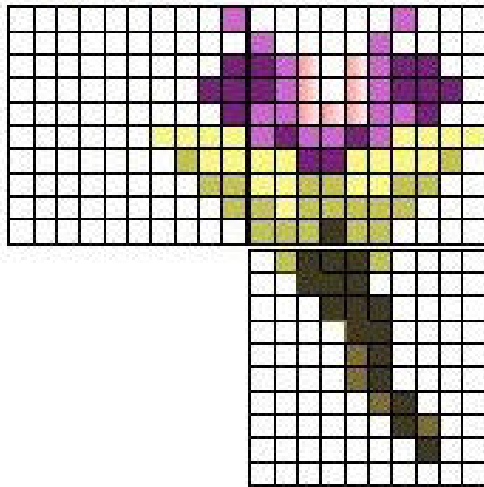
Bu çalışma kapsamında geliştirilen tasarım pratiğinde, geleneksel kanaviçe motifleri çağdaş yüzey tasarımına aktarılmış ve kullanıcıya mekan içerisinde yeniden yorumlanabilir bir deneyim sunulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda kanaviçe, yalnızca estetik bir süsleme öğesi değil, gündelik mekanda performatif bir üretim aracı olarak ele alınmaktadır.

Performatiflik kavramı, J. L. Austin'in How to Do Things with Words adlı çalışmasında eylemin gerçekleşmesini ifade eden söylemler üzerinden açıklanmaktadır. Austin'e göre bazı ifadeler yalnızca bir durumu tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda bir eylemin gerçekleşmesini de mümkün kılar (Austin, 1962). Bu bağlamda performatiflik, eylemlerin tekrar edilmesi yoluyla kendini gerçekleştiren bir süreç olarak değerlendirilebilir. Kanaviçe tasarımında da her bir karo parçası, kullanıcının farklı kombinasyonlar oluşturmasına olanak tanıyan modüler bir yapı olarak kurgulanmıştır. Bu modüler sistem, yüzey tasarımının sabit bir kompozisyon yerine kullanıcı tarafından sürekli yeniden üretilen bir yapı kazanmasını sağlamaktadır.

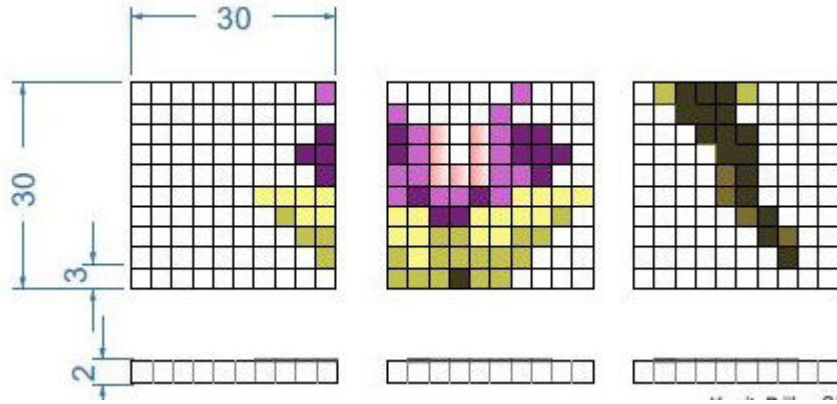
#### 4.1. Tasarım süreci ve kullanım senaryoları

Tasarımın çıkış noktası, geleneksel el sanatlarından biri olan kanaviçe işlemleridir. Özellikle aile büyüklerinden miras kalan kanaviçe örnekleri, tasarımın estetik ve kavramsal altyapısını oluşturmuştur. Bu bağlamda geleneksel kanaviçe desenlerinin izleri karo yüzeylerine aktarılmış ve geçmişten gelen kültürel birikim çağdaş bir yüzey tasarımıyla yeniden yorumlanmıştır. Kanaviçe karolar, kullanıcıyı ilk bakışta alışılmış bir örüntü olarak algılanan yüzeye yeniden bakmaya davet etmekte; böylece yalnızca mevcut desenlerin farklı algılanmasını değil, aynı zamanda yeni örüntülerin hayal edilmesini de teşvik etmektedir. Çalışmanın yönteminde, kanaviçe işlerinden elde edilen motifler analiz edilerek 30x30 cm boyutlarında üç farklı modüler karo tipine dönüştürülmüştür (Görsel 6). Bu modüller renk, yoğunluk ve ritim açısından çeşitlendirilmiş; hem zemin hem de duvar uygulamaları için test edilmiştir. Her bir karo yüzeyi eş karelere bölünerek kanaviçe tekniğini çağrıştıran piksel benzeri karelerle ile renklendirilmiştir. (Görsel 7).

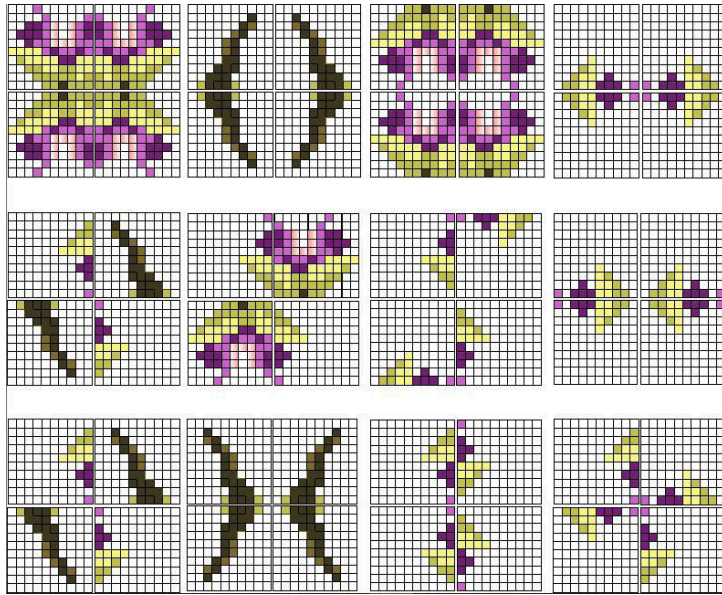
Bu modüler yapı sayesinde kullanıcılar farklı kombinasyonlar oluşturarak kendi örüntülerini tasarlayabilmekte ve mekanın yüzeyini yeniden düzenleyebilmektedir (Görsel 8). Malzeme olarak sırlı granit tercih edilmiş ve yüzey parlak bir görünüme sahip olacak şekilde tasarlanmıştır. Düz dokulu olan bu karolar, iç mekânlarda hem duvar hem de zemin yüzeylerinde kullanılacak biçimde geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, yüzey tasarımını yalnızca dekoratif bir unsur olmaktan çıkararak kullanıcı deneyimi ile şekillenen dinamik bir mekansal öğeye dönüştürmektedir. (Görsel 9).



Görsel 6. Kanaviçe karo tasarımı 3 parça bileşimi (kişisel arşiv)



Görsel 7. Kanaviçe karo tasarımı detayı (kişisel arşiv)



Görsel 8. Kanaviçe karo tasarımı örüntü alternatifleri (kişisel arşiv)



Görsel 9. Kanaviçe karo mekan içi kullanımı (kişisel arşiv)

Çalışmanın özgün katkısı, gündelik el işi izlerini spekülative bir tasarım diliyle yeniden yorumlayarak kullanıcı deneyimi merkezli bir mekansal performans üretmesidir. Kanaviçe bu bağlamda yalnızca geleneksel bir el sanatı olarak değil, gündelik mekanı yeniden düşünmeye ve alternatif mekansal olasılıkları deneyimlemeye olanak tanıyan bir tasarım aracı olarak konumlanmaktadır.

## Sonuç

Bu çalışma, geleneksel bir el sanatı olan kanaviçeyi çağdaş yüzey tasarımı bağlamında yeniden ele alarak gündelik mekan deneyimi ile ilişkilendirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda geleneksel motiflerin kültürel kodları; Sitüasyonist Enternasyonal'in "durumların inşası" ve "dérive" kavramlarıyla harmanlanmış, mekanın yalnızca işlevsel bir alan değil, bireyin müdahalesiyle şekillenen dinamik bir üretim alanı olduğu (Debord, 1967; Plant, 1992) vurgulanmıştır. Önerilen modüler karo sistemi, kullanıcının parçaları farklı biçimlerde bir araya getirmesine olanak tanıyarak, tasarımı sabit bir kompozisyon olmaktan çıkarıp kullanıcı tarafından sürekli yeniden kurgulanabilen performatif bir yapıya dönüştürmüştür.

Performatiflik kavramı çerçevesinde, Austin'in (1962) eylemin tekrar yoluyla anlam kazanması fikri, kanaviçe karoların mekandaki yerleşim pratiklerine yansıtılmıştır. Kullanıcının tekrar eden düzenleme eylemi, tasarımı estetik bir nesne olmanın ötesine taşıyarak etkileşimli bir deneyim alanına dönüştürmüştür.

Sonuç olarak bu çalışma, Anadolu'nun kaybolan kültürel değerlerinin ve bu değerlerin temelini oluşturan kadın emeğinin çağdaş tasarım disiplini içerisinde nasıl yeniden konumlandırılabileceğini tartışmaktadır. Geleneksel motiflerin yeniden yorumlanması, sadece estetik bir dönüşüm değil, aynı zamanda kolektif hafızanın ve zanaat birikiminin modern mekan kurgusuna eklenerek korunmasını sağlamaktadır. Kanaviçe gibi 'performatif' bir eylemle şekillenen el sanatlarının, tasarım araştırmaları kapsamında dijital ve somut yüzeylere aktarılması, kullanıcı deneyimini merkeze alan yenilikçi çözümlere imkan tanımaktadır. Elde edilen bulgular, yerel zanaatların tasarım süreçlerine dahil edilmesinin, hem kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağladığını hem de gündelik mekan üretimine yönelik özgün ve nitelikli bir tasarım dili geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Çalışmanın sunduğu bulgular, yerel zanaatların tasarım araştırmaları kapsamında dijital ve somut yüzeylere aktarılmasının, hem kültürel sürdürülebilirliğe hem de kullanıcı merkezli yenilikçi mekan üretimlerine zemin hazırladığını göstermektedir. Gelecek çalışmalarda, geleneksel el işçiliği motiflerinin farklı malzeme ve hibrit üretim teknikleriyle (3D yazıcılar, CNC vb.) entegrasyonu üzerine yapılacak araştırmalar, bu yaklaşımın tasarım uygulamalarındaki potansiyelini daha geniş bir ölçekte ortaya koyabilir.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, İstanbul Okan Üniversitesi bünyesinde düzenlenen sempozyumun akademik içeriği ve gelişim süreci doğrultusunda hazırlanmıştır. Sempozyum düzenleme kuruluna ve değerli akademisyenlere teşekkürlerimi sunarım. Bu araştırmamın temel motivasyon kaynağı olan, sanat birikimiyle çalışmaya ilham veren ve geçmişten bugüne desteğini hiçbir zaman esirgemeyen anneanneme minnettarım. Çalışmada ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur; Etik Kurul izni gerekmemiştir.

## Kaynakça

Austin, J. L. (1962). How to do things with words. Oxford Uni M. (2017). Anadolu Türk kültüründe kanaviçe. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(53), 324-340. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/398127>

Cebeci, S. (2022). Geleneksel Türk işleme sanatında kullanılan motiflerin incelenmesi ve güncel tasarımlara uygulanması (Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

De Certeau, M. (1984). The practice of everyday life. University of California Press.

Debord, G. (1958). Preliminary problems in constructing a situation. Internationale Situationniste, 1.

Debord, G. (1967). The society of the spectacle. Zone Books.

Kalyoncu, H. (2015). 'Ehli Hirefi Hassa' teşkilatının Osmanlı kültür ve sanat yaşamındaki yeri ve önemi. The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS), (33), 273-289. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2784>

Lefebvre, H. (1991). Critique of everyday life. Verso.

Plant, S. (1992). The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age. Routledge.

Soysaldı, A. (2009). Türk işlemlerinde kullanılan teknikler ve kompozisyon özellikleri. Milli Folklor, 21(82), 123-132. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/838561>

Yılmaz, M. (2012). Konya yöresi el sanatlarında anlam yüklü motiflerin halk diline yansımaları. Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 7(1), 1619-1633. <https://turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=2968>

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Peru And bölgesi antik tekstil fragmanı detayı, Danimarka Tasarım Müzesi Koleksiyonu (Müze Giriş: 1940), (kişisel arşiv, 2023)

Görsel 2. Peru And bölgesi antik tekstil fragmanı detayı, Danimarka Tasarım Müzesi Koleksiyonu (Müze Giriş: 1940), (kişisel arşiv, 2023)

Görsel 3. Kanaviçe masa örtüsü detayı, Tasarımcı: Gerda Bengtsson, 1954-1960, Danimarka Tasarım Müzesi (kişisel arşiv, 2023).

Görsel 4. Kanaviçe işi seccade ve detayı, 1950 (kişisel arşiv)

Görsel 5. Saten keten üzeri gerdanlık tasarımı kanaviçe yatak örtüsü detayı, 2021 (kişisel arşiv)

Görsel 6. Kanaviçe karo tasarımı 3 parça birleşimi , 2026 (kişisel arşiv)

Görsel 7. Kanaviçe karo tasarımı detayı, 2026 (kişisel arşiv)

Görsel 8. Kanaviçe karo tasarımı örüntü alternatifleri, 2026 (kişisel arşiv)

Görsel 9. Kanaviçe karo mekan içi kullanımı, 2026 (kişisel arşiv)

## INSTAGRAM'DA SANAT İZLEME PRATIĞI: GÜNDELİK DİJİTAL İÇEKLERİN SANAT DENEYİMİNİ DÖNÜŞTÜRMESİ VE KURUMLARIN BUNA UYUM STRATEJİLERİ

*ON INSTAGRAM THE PRACTICE OF VIEWING ART: HOW EVERYDAY DIGITAL INTERACTIONS TRANSFORM THE ART EXPERIENCE AND INSTITUTIONS' ADAPTATION STRATEGIES*

Yaşar Özrili, Dr. Öğr. Üyesi, Sanat Tarihi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 0000-0003-4495-0705  
Ayşenur Sezgin Özrili, Dr., Sanat Tarihi, 0000-0002-5159-9426

### ÖZET

Kültür endüstrisinin geldiği bu noktada popüler kültürün sosyal medya platformu Instagram'ın gündelik kullanım pratiklerinin (kaydırma, beğenme, hızlı tüketme, filtreleme ve kişiselleştirilmiş akış) bireylerin sanatla kurduğu ilişkiyi nasıl derinden dönüştürdüğünü ele almak ve bu dönüşüm karşısında sanat kurumlarının (müzeler, galeriler, bienaller) geliştirdiği yönetim stratejilerini kritik bir analize tabi tutmak bu araştırmanın temel motivasyon kaynağını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın temel argümanı, Instagram'ın sadece bir pazarlama aracı değil, aynı zamanda yeni bir estetik deneyim rejimi dayattığı üzerine kurulu olma pozisyonudur. Platformun algoritmik yapısı, görsel kültürü parçalı, duygusal (like/beğeni odaklı) ve akışkan bir forma sokarak, geleneksel sanat izleme pratiğinin gerektirdiği derinlik, bağlam ve sürekliliği yeniden biçimlendirmesidir. Bu durum, sanatın gündelik hayatın görsel gürültüsü içinde anlam kaybına uğraması tehlikesiyle birlikte, daha geniş ve erişilebilir bir kitleye ulaşma gibi bir paradoksal fırsatı da beraberinde getirmektedir. İçerik stratejileri olarak, Mükemmel kare estetiğine uygun, platforma özgü içerik üretimi, etkileşimi tetikleyen sorular ve etkinlik duyurularıdır. Sergileme ve üretim stratejileri bakımından, fiziksel sergi tasarımlarının Instagram'da çekilebilir anlar yaratacak şekilde kurgulanmasıdır. Algoritmayı anlama ve yönlendirme çabaları açısından da izleyici verileri üzerinden kişiselleştirilmiş iletişim; sanal topluluk inşasıdır. Sonuç olarak bu çalışma, gündelik dijital davranışların dayattığı yeni koşulların, sanat yönetiminin odağını sadece pazarlamadan, içerik üretiminin ve hatta sanatsal küratöryel kararların merkezine doğru kaydırıldığını iddia etmektedir. Bu sürecin, sanatın demokratikleşmesi ile yüzeyselleşmesi, erişilebilirlik ile ticarileşme arasındaki gerilimi nasıl yönettiği, eleştirel olarak tartışmaya açılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Dijital sanat deneyimi, Instagram, dijital sanat pratikleri, sanat yönetimi, sosyal medya estetiği

## ABSTRACT

At this point in the cultural industry, the popular culture of Instagram's daily usage practices (scrolling, liking, rapid consumption, filtering, and personalized feeds) has profoundly transformed individuals' relationship with art, and to subject the management strategies developed by art institutions (museums, galleries, biennials) in response to this transformation to critical analysis. The main argument is based on the idea that Instagram is not just a marketing tool, but also imposes a new aesthetic experience regime. The platform's algorithmic structure reshapes the depth, context, and continuity required by traditional art viewing practices by fragmenting visual culture into an emotional (like/favorite-focused) and fluid form. This situation brings with it the danger of art losing its meaning amid the visual noise of everyday life, but also the paradoxical opportunity of reaching a wider and more accessible audience. As content strategies, these include producing platform-specific content that aligns with the Perfect Square aesthetic, questions that trigger engagement, and event announcements. In terms of exhibition and production strategies, this involves designing physical exhibitions in a way that creates Instagrammable moments. In terms of efforts to understand and guide the algorithm, it involves personalized communication based on audience data and the building of virtual communities. Ultimately, this study argues that the new conditions imposed by everyday digital behavior have shifted the focus of art management away from marketing and toward content production and even artistic curatorial decisions. This process will be critically discussed in terms of how it manages the tension between the democratization and superficialization of art, and between accessibility and commercialization.

**Keywords:** Digital art experience, Instagram, digital art practices, art management, social media aesthetics

## 1. Giriş

Sanat deneyimi, tarihsel olarak belirli mekânsal ve zamansal çerçeveler içinde tanımlanmıştır. Beyaz duvarlı galeriler, loş ışıklı müzeler ve sessiz tefekkür anları, modern sanat izleme pratiğinin temel bileşenleri olarak yirminci yüzyıla damgasını vurmuştur (O'Doherty, 1976). Ancak 21. yüzyılın ilk çeyreğinde, akıllı telefonlar ve sosyal medya platformlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, sanatla kurulan ilişki radikal bir dönüşüm geçirmektedir. Özellikle görsel merkezli bir platform olarak Instagram, sanat eserlerinin dolaşıma girdiği, izlendiği, yorumlandığı ve hatta tüketildiği yeni bir kamusal alan haline gelmiştir.

Instagram hem sanatçıların eserlerini sergileyebilmeleri için bir galeriye, hem de bu eserleri tanıtan bir medya platformuna dönüşmektedir. Ayrıca, Instagram'daki bir profili bir günde Los Angeles'daki ya da Tokyo'daki bir sanat galerisini ziyaret eden kişi sayısından çok daha fazla sayıda kişinin ziyaret etmesi mümkündür. Instagram, bu şehirlerdeki galerileri ziyaret etme imkânı olmayan insanların eserlere erişimini mümkün kılmaktadır. Böylece, Danto'nun çağdaş sanatın izleyicisinde dönüşüm olduğu görüşü doğrulanmıştır. Instagram ve benzeri sosyal ağlar aracılığıyla sanat sadece belli bir zümrenin erişiminde olmaktan çıkmıştır. Sanat eserini görmek için, müzeleri ya da galerileri ziyaret etmeye gerek kalmamıştır; çünkü sanat eseri, bir tıklama kadar uzaktadır. Bu açıdan sanat eseri, belli üst sınıfa hitap etmekten çıkarak, daha fazla oranda popüler kültürün bir parçası haline gelmiştir. Ancak internet erişiminin de hala herkes için mümkün olmadığını unutmamak gerekmektedir (Kayıhan, 2021).

Bu çalışma, görsel yönü son derece zengin sosyal medya platformlarından biri olan Instagram'da sanatsal içerik takip etme pratiğini gündelik dijital içerik metaforu çerçevesinde çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Dijital içerik kavramı, dijital platformlarda hızla tüketilen, derinlikten yoksun, anlık hazza dayalı içerikleri tanımlamak için önerilmektedir. Bu metafor, fast-food kültürünün beslenme alışkanlıklarımızı etkilediği gibi, Instagram'ın da sanatla kurduğumuz ilişkiyi nasıl dönüştürdüğüne temas etmektedir.

Bu incelemede nitel yöntem analizi arasında yer alan doküman analizi (araştırması) metodu ile yürütülmeye çalışılmıştır. Doküman alanyazın taramada araştırmacı içeriği ve konu ana yapısına sadık kalarak işleyeceği kaynakları tercih edebilmekte ve kanonun veya hadiselerin çözümlenme biçimine cevap aramaktadır (Dey, 2003).

Çalışma üç temel soru etrafında şekillenmektedir: (1) Instagram, sanat eserlerinin algılanma biçimini nasıl dönüştürmektedir? (2) Gündelik dijital içerik kültürü, geleneksel sanat izleme pratiğinden hangi noktalarda ayrışmaktadır? (3) Sanat kurumları, bu yeni izleme kültürüne adapte olmak için hangi taktikleri geliştirmektedir ve bu stratejiler ne tür riskler barındırmaktadır?

## 2. Instagram'da Sanat İzlemenin Dönüştürücü Dinamikleri

### 2.1. Bağlamsızlaştırma ve Yeniden Bağlamlandırma

Instagram, sanat eserini fiziksel bağlamından koparmaktadır. Görsel 1, bir müzede izlenen eser, mimari mekân, eserin boyutu, dokusu ve çevresindeki diğer eserlerle kurduğu ilişki bağlamında anlam kazanır. Oysa Instagram'da tüm eserler, 5, 6, 7 inçlik bir ekranda, birbirine eşit boyutlarda, reklamlar, arkadaş fotoğrafları ve yemek görüntüleri vb. birçok farklı firmanın tanıtım bombardımanı

altında, aynı akış içinde belirlemektedir. Bu bağlamsızlaştırma (decontextualization), eserin aurasını, yani Walter Benjamin'in (1935) tanımladığı anlamda burada ve şimdi de var olma niteliğini zayıflatmaktadır.

Fakat bu süreç aynı zamanda bir yeniden bağlamlandırmayı da içerir. Sanat eseri, Instagram'ın algoritmik ekosistemi içinde yeni anlam katmanları kazanır. Beğeniler, yorumlar, paylaşımlar ve hashtag'ler, eserin etrafında yeni bir söylemsel alan oluşturur. Eser artık sadece sanat tarihi bağlamında değil, dijital etkileşim ağları bağlamında da anlamlandırılmaktadır. (Görsel 1)

Amerikan Psikolog Bruner (1990), kültürün, her zaman talep eden bir yapı olduğunu ve ona uyum sağlamanın ve nasıl kullanılacağını öğrenilmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Genel yapı itibarı ile sosyal medya, ilişkilerin online davranış yapısını belirler. Sosyal medya teknolojileri, bireyin kendini nasıl tanıtacağını ve başkalarıyla nasıl etkileşim kuracağını konusunda kişiye rehberlik etmektedirler. Bilinçaltı ve davranışlar, benlik duygusu ve onları tasarlayan şirketler tarafından değiştirilebilmektedir. Bu olay uluslararası sermayeli büyük kapital kesimlerin yeryüzündeki hegemonyalarının sadece bir örneğidir. (Görsel 2)



Görsel 1. Instagram Logosu



Görsel 2. Mona Lisa, Wikipedia

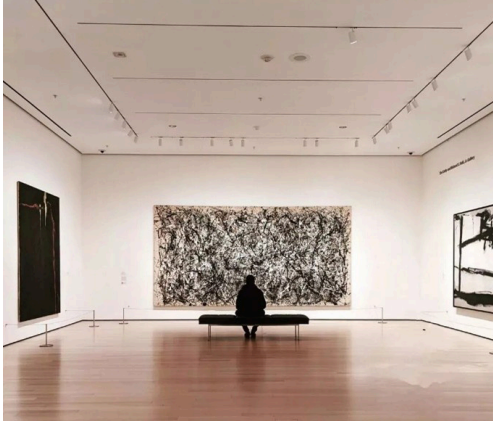
## 2.2. Demokratikleşme ve Sığılaşma Gerilimi

Instagram'ın sanat dünyasına getirdiği en önemli vaatlerden biri demokratikleşmedir. Artık sanat eserlerine erişmek için müzelere gitmek, bilet almak veya sanat tarihi kitapları karıştırmak gerekmemektedir. Dünyanın önde gelen müzelerinin koleksiyonları, birkaç dokunuşla cebimize girmektedir. Bu durum, sanatı geniş kitleler için erişilebilir kılmaktadır.

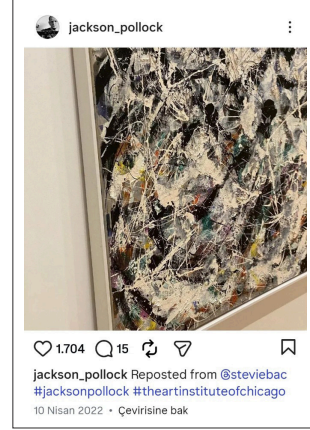
Ancak bu demokratikleşmenin bir bedeli vardır. Erişim kolaylaştıkça, sanatın algılanma derinliği azalmaktadır. Kullanıcılar, bir Rembrandt tablosu ile bir dijital illüstrasyon arasında, her birine sadece birkaç saniye ayırarak gezinmektedir. Bu durum, sanat eserleri arasında niteliksel ayrımlar yapmayı zorlaştırmakta ve instagramlık sanat ile kanonik sanat arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır.

### 2.3. Instagram Estetiği

Instagram sadece sanatın izlenme şeklini değil, aynı zamanda neyin sanat olarak görüleceğini de etkilemektedir. Platformun görsel kodları (pastel renk paletleri, yüksek kontrast, simetrik kompozisyonlar, anlık çarpıcılık), sanat üretimini ve algısını şekillendiren yeni bir estetik rejim oluşturmuştur. Sanatçılar, eserlerinin Instagram'da iyi görünmesi için üretim süreçlerini bu estetik kodlara göre uyarlamaktadır. (Görsel 3)



Görsel 3. Jackson Pollock, One: Number 31



Görsel 4. Jackson Pollock, One: Number 31, Instagram

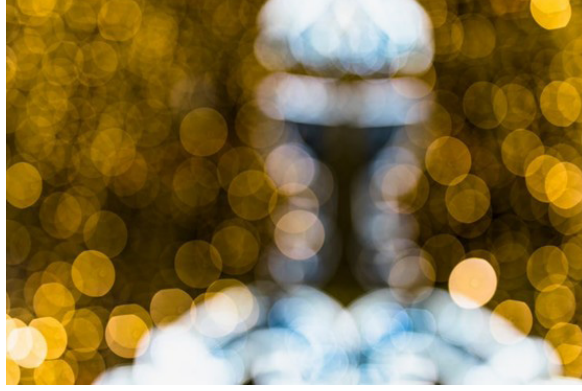
Instagram, görsel sanatçılar için bir platform olarak estetik ve detayların vurgulanmasını kolaylaştırır. Bu sosyal medya aracı, bahsedilen potansiyelleri sayesinde; sanatçılar, eserlerinin özgünlüğünü ve karmaşıklığını izleyicilere aktarırken Instagram'ın bu görsel dilinin potansiyelini rahatlıkla kullanabilirler. Dolayısıyla sanatçıların eserlerini en iyi şekilde teşhir etmelerini ve izleyicilerle daha sıcak bir ilişki yakalamalarına olanak tanımalarına yardımcı olan bir nitelik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden Instagram, sanatın görsel dili yoluyla estetik deneyimlerin paylaşılmasını teşvik eder ve bu da sanatın daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından takdir edilmesine katkıda bulunur (Ballı ve Cantekin, 2023). Lev Manovich'in (2017) Instagram Estetiği kavramıyla örtüşmektedir. Manovich'e göre Instagram, kullanıcıların görsel paylaşım pratiklerini belirli estetik normlar etrafında şekillendiren bir görsel söylem alanıdır. Sanat eserleri de bu söylemin dışında kalamamakta, platformun estetik rejimine dahil olmaktadır. (Görsel 4)

### 3. Yeni İzleme Pratiği: Göz Takibi

Geleneksel sanat izleme pratiği, John Berger'in (1972) deyişiyle bakışın sabitlenmesi ni gerektirir. İzleyici, bir eserin önünde dakikalarca durabilir, detayları inceleyebilir, eserle duygusal ve entelektüel bir bağ kurabilir. Bu, tefekküre dayalı bir deneyimdir.

Instagram'daki izleme pratiği ise tamamen farklı bir görsel rejime dayanır. Burada izleyici, göz takibi eylemiyle tanımlanır. Parmak hareketiyle yukarı doğru kaydırılan ekranda, görüntüler saniyeler içinde belirip kaybolur. Kullanıcı, her bir görsele ancak bir sonrakine geçip geçmeyeceğine karar verecek kadar kısa bir süre odaklanır. Bu, dikkat süresinin radikal biçimde kısaldığı, derinlikli bakışın yerini yüzeysel taramanın aldığı yeni bir görsel tutumdur. (Görsel 5)

Bu dönüşümün sonuçlarından biri, sanat deneyiminin hızlı tüketime evrilmesidir. Sanat eseri, üzerinde düşünülen, duygusal bağ kurulan bir nesne olmaktan çıkar; beğeni toplayan, paylaşılan, hızlıca tüketilip bir kenara bırakılan bir içeriğe dönüşür. Bu, gündelik dijital içerik metaforunun tam karşılığıdır: Tıpkı bir hamburger gibi, sanat da hızlıca tüketilir, kısa süreli bir haz verir ve ardından hemen bir sonraki içeriğe geçilir.



Görsel 5. Bokeh Arka Planlar

#### 4. Kurumların Uyum Stratejileri

Sanat kurumları (müzeler, galeriler, bienaller), bu dönüşüme kayıtsız kalamamıştır. Başlangıçta Instagram'ı yalnızca bir tanıtım aracı olarak gören kurumlar, zamanla platformun izleyici deneyimini dönüştürme gücünü fark etmiş ve çeşitli uyum stratejileri geliştirmiştir.

##### 4.1. Instagram Odaklı Mekânsal Tasarım

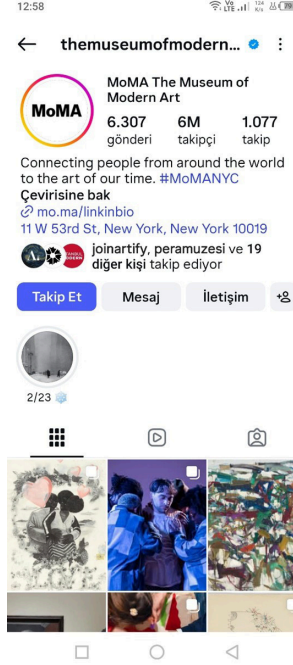
Günümüzde birçok sergi, instagram için anlar yaratmak üzere tasarlanmaktadır. Renkli odalar, aynalı yüzeyler, ışıklı tüneller ve büyük boyutlu enstalasyonlar, ziyaretçilerin fotoğraf çekmesi ve bu fotoğrafları paylaşması için kurgulanmaktadır. Bu strateji, mekânı bir fotoğraf stüdyosuna dönüştürmekte ve ziyaretçilerin deneyiminin merkezine fotoğraf çekme eylemini yerleştirmektedir. Özellikle Renk Fabrikası, TeamLab Borderless gibi sergiler, bu yaklaşımın en uç örneklerini temsil etmektedir. Bu sergilerde sanat deneyimi, neredeyse tamamen fotoğraf çekme ve paylaşma pratiği etrafında örgütlenmektedir. Ziyaretçiler, mekânda dolaşırken sürekli olarak bu kare Instagram'da nasıl duracak? sorusuyla hareket etmektedir.

##### 4.2. Dijital Küratörlük ve Sosyal Medya Yönetimi

Müzeler, Instagram hesaplarını artık yalnızca duyuru platformu olarak değil, bağımsız bir küratöryel alan olarak kullanmaktadır. Hikâyelerde eser detaylarının anlatılması, canlı yayınlarda sergi turları düzenlenmesi, eserlerin ardındaki hikâyelerin kısa videolarla aktarılması, kurumların dijital küratörlük pratiklerine örnek oluşturmaktadır.

Ayrıca #MuseumSelfie, #EmptyMuseum gibi hashtag kampanyaları, izleyicilerin kurumla etkileşimini artırmakta ve kullanıcı türevli içerik üretimini teşvik etmektedir. Bu strateji, izleyicileri

pasif tüketicilerden aktif içerik üreticilerine dönüştürerek, kurum ile izleyici arasında yeni bir etkileşim biçimi yaratmaktadır. (Görsel 6)



Görsel 6. Instagram, Moma sayfası

### 4.3. Artırılmış Gerçeklik (AR) ve Filtreler

İleri düzey uyum stratejilerinden biri de Instagram'ın teknolojik araçlarını doğrudan sergi deneyimine entegre etmektir. Bazı müzeler, ziyaretçilerin telefonlarını eserlere doğrulttuklarında ek bilgiler görmelerini sağlayan AR uygulamaları geliştirmektedir. Daha da ileri giden kurumlar, sergiye özel Instagram filtreleri oluşturarak, dijital deneyimi fiziksel mekânın bir parçası haline getirmektedir. (Görsel 7)

Bu strateji, fiziksel ve dijital deneyim arasındaki sınırları bulanıklaştırarak phygital (fiziksel + dijital) bir deneyim alanı yaratmaktadır. Ziyaretçi artık hem fiziksel mekânda bulunmakta hem de bu mekânı dijital filtrelerle yeniden yorumlamaktadır.

### 5. Müze mi, Eğlence Parkı mı?

Kurumların Instagram'a uyum stratejileri, beraberinde önemli eleştirileri de getirmektedir. En temel eleştiri, bu stratejilerin müzeleri eğlence parkına dönüştürme riskidir. Sanat eserinin ikinci plana atıldığı, asıl amacın iyi bir fotoğraf çekmek olduğu bu yaklaşım, kurumların eğitici misyonu ile popüler kültür talepleri arasında bir gerilim yaratmaktadır.

İkinci önemli risk, algoritmaya teslim olmaktır. Kurumlar, Instagram'da görünür olmak için platformun algoritmik mantığına uygun içerik üretmek zorunda kalmaktadır. Bu durum, küratöryel kararların sanatsal kriterlerden çok, algoritmik öngörülebilirlik tarafından belirlenmesi tehlikesini barındırmaktadır.



Görsel 7. Samsung.com

Üçüncü risk ise dijital platformların geçici ve trend odaklı doğasıyla ilgilidir. Instagram'da bugün popüler olan bir içerik, yarın unutulabilir. Kurumların uzun vadeli sanatsal vizyonları ile platformun anlık trendleri arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkabilir.

## 6. Sonuç

Instagram, sanat izleme pratiğini köklü biçimde dönüştürmüştür. Gündelik dijital içerik kültürü, sanat deneyimini hızlı tüketime, derinlikten yüzeyselliğe, bağlamalı algılamadan bağsız kaydırmaya evirmiştir. Bu dönüşüm, sanatın demokratikleşmesi gibi olumlu bir potansiyel taşımakla birlikte, sanatsal değerlerin algılanmasını zayıflatma riskini de barındırmaktadır.

Sanat kurumları, bu dönüşüme çeşitli stratejilerle uyum sağlamaktadır. Instagram odaklı mekânsal tasarım, dijital küratörlük ve artırılmış, sanal gerçeklik uygulamaları, kurumların özellikle yeni kuşaklarla iletişim kurma çabalarının örnekleridir. Ancak bu yeni duruma entegre olabilmeye süreci, kurumların temel misyonları ile popüler kültür talepleri arasında bazı aksaklıklar üretmektedir.

Sonuç olarak, sanat kurumlarının önünde iki tercih bulunmaktadır: Ya bu dönüşüme karşı gelerek geleneksel izleyici kitlesine odaklanmak ya da dönüşümü benimseyerek kendi otoritelerini ve eğitici misyonlarını kaybetmeden yeni durumu kabullenmenin yollarını aramak. Bu araştırmanın önerdiği perspektif, ikinci seçeneğin daha geçerli olabileceği olduğu, ancak bu yolda ilerlerken kurumların sanatsal değer odaklı duruşlarını korumaları gerektiğidir. Strateji, direnmek değil, yeni dünyaya adapte olmaktır.

## Kaynakça

Ballı Ö., ve Cantekin Y. (2023). Görsel Sanatların Canlı ve Etkileşimli Medyumu: Instagram.

Benjamin, W. (1935). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. YKY.

Berger, J. (1972). Görme Biçimleri. Metis Yayınları.

Bruner, J. (1990). Acts of Meaning. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dey, I. (2003). Qualitative Data Analysis: A User Friendly Guide for Social Scientists. Routledge.

Kayıhan, B. (2021). Dijital Medya İle Sanatın Dönüşümü: Çağdaş Sanatçıların Instagram Paylaşımları Üzerine Bir İnceleme". Akademik İncelemeler Dergisi 16 / 1-25. (Nisan 2021): 1-25 . <https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.838162>

Manovich, L. (2017). Instagram and Contemporary Image. Images copyright

O'Doherty, B. (1976). Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi. Sel Yayıncılık.

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Logo, <https://www.instagram.com>

Görsel 2: Mona Lisa, [https://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](https://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa)

Görsel 3: <https://www.youtube.com/watch?v=2JleSka1klc&t=5s>

Görsel 4: <https://www.artic.edu/artworks/83642/greyed-rainbow>

Görsel 5: <https://tr.freepik.com/fotograflar/bokeh-arka-planlari>

Görsel 6: <https://www.instagram.com>, [Moma.org](https://www.moma.org)

Görsel 7: [Samsung.com](https://www.samsung.com)

## MELİH CEVDET ANDAY'IN İÇERDEKİLER OYUNUNDA GÜNDELİK HAYAT VE POLİTİK SIRADANLIK

### *EVERYDAY LIFE AND POLITICAL ORDINARINESS IN MELİH CEVDET ANDAY'S İÇERDEKİLER*

Yazar: Pelin Sankaya, Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü  
Tiyatro Ana Sanat Dalı, ORCID: 0009-0006-2367-9118

### ÖZET

Bu çalışma, Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler adlı oyununu, politikanın gündelik hayata sızması ve sıradanlaşması bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Oyun, suçu işleyip işlemediği dahi belirsiz olan bir fikir insanının uzun süreli gözaltı hâlini ve her gün tekrar eden sorgulama pratiğini merkeze alarak, olağanüstü bir politik durumun nasıl gündelik bir rutine dönüştüğünü sahneye taşır. Bu bağlamda çalışmanın temel problemi, politik baskının süreklilik kazandığında nasıl görünmezleştiği ve gündelik hayatın doğal bir parçası olarak kabul edilir hâle geldiği sorusu etrafında şekillenmektedir. Araştırmanın temel sorusu, İçerdekiler oyununda politik bir durumun hangi dramaturjik ve estetik araçlarla sıradanlaştırıldığı ve bu sıradanlığın seyirci üzerinde nasıl bir eleştirel etki ürettiğidir. Çalışma, nitel bir metin çözümlemesi yöntemiyle yürütülmüş; oyundaki tekrar eden sorgulama sahneleri, gündelik dil kullanımı, kapalı mekân kurgusu ve zamanın döngüsel yapısı analiz edilmiştir. Kuramsal çerçeve, gündelik hayatın politik boyutuna odaklanan tiyatro ve kültür kuramları üzerinden oluşturulmuş; politikanın olağanlaşması ve baskının gündelik pratikler aracılığıyla yeniden üretilmesi temel bir tartışma hattı olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda "İçeri", yalnızca fiziksel bir mekân değil, politik iktidarın süreklilik kazanan bir durumu olarak değerlendirilmiştir. Çalışma, İçerdekiler oyununda gündelik hayatın, politik şiddetin etkisini azaltan değil; aksine onu kalıcı ve görünmez kılan bir mekanizma olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle araştırma, Türk tiyatrosunda politikanın gündelikleşmesi ve sıradanlık üzerinden işleyen baskı biçimlerine dair tartışmalara özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Melih Cevdet Anday, İçerdekiler, Politika, Sıradanlık.

## ABSTRACT

This study aims to examine *İçerdekiler* by Melih Cevdet Anday in the context of the infiltration of politics into everyday life and its subsequent normalization. The play centers on the prolonged detention of an intellectual whose guilt remains uncertain, as well as the repetitive practice of daily interrogations, thereby staging how an extraordinary political condition gradually turns into an ordinary routine. In this respect, the primary problem of the study is shaped around the question of how political oppression becomes invisible when it acquires continuity and is accepted as a natural part of everyday life. The main research question investigates through which dramaturgical and aesthetic strategies a political situation is rendered ordinary in *İçerdekiler*, and how this ordinariness produces a critical effect on the spectator. The study is conducted through qualitative textual analysis, focusing on recurring interrogation scenes, the use of everyday language, the construction of a closed space, and the cyclical perception of time within the play. The theoretical framework is informed by theatre and cultural theories that address the political dimensions of everyday life, with particular emphasis on the normalization of politics and the reproduction of oppression through everyday practices. Within this framework, “the inside” is interpreted not merely as a physical space but as a condition of sustained political power. The study argues that in *İçerdekiler*, everyday life does not function as a domain that mitigates political violence; rather, it operates as a mechanism that renders such violence enduring and invisible. In this sense, the research aims to offer an original contribution to discussions on the everydayization of politics and forms of oppression operating through ordinariness in Turkish theatre.

**Keywords:** Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, Politics, Ordinariness.

## 1. Giriş

Türk tiyatrosunda yazıldığı dönemden günümüze farklı yorumlarla sahnelenmiş olan İçerdekiler, politik baskının istisnai bir kriz anı olarak değil, süreklilik kazanan bir düzen içinde işleyen bir durum olarak temsil edildiği bir dramatik yapı sunar. Oyunun başında yer alan “Olay, polisin tevkif kararı olmadan herhangi bir kişiyi süresiz olarak tutuklu bulundurabileceği bir ülkede geçer (Anday, 2022, s.13).” ifadesi, anlatılan politik durumu belirli bir coğrafya ya da tarihsel kesite sabitlemekten kaçınır; bunun yerine hukuki sınırların askıya alındığı ve tutukluluğun süreklilik kazandığı bir düzeni işaret eder. Bu çerçeve, oyunun dramatik evreninde baskının olağanüstü bir sapma değil, kurucu bir koşul olarak var olduğunu düşündürür. Oyun, “içeride” sürdürülen uzun süreli gözaltı hâlini merkezine alırken, otoritenin yalnızca yukarıdan aşağıya uygulanan bir güç olmadığını; devralınabilen ve yeniden üretilebilen bir ilişki biçimi olduğunu gösterir. Birinci perdede Komiser’in Tutuklu üzerinde kurduğu otoritenin, ikinci perdede Tutuklu tarafından Kız’a yöneltilmesi ve benzer söylem kalıplarıyla tekrar edilmesi, baskının tekil bir aktöre ait olmaktan çok dolaşıma giren bir yapı olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle İçerdekiler, politik şiddetin dramatik patlamalarla değil, tekrar eden ilişkiler ve gündelikleşmiş söylemler aracılığıyla sürdürüldüğü bir düzlemi sahneye taşır.

Olağanüstü olarak adlandırılan politik durumlar genellikle geçici kriz anlarıyla ilişkilendirilir; ancak süreklilik kazandıklarında bu istisnai niteliklerini yitirirler. Süresiz tutukluluk hâlinin hukuki bir istisna olmaktan çıkıp gündelik bir düzen biçimine dönüşmesi, politik baskının algılanma biçimini de değiştirir. Baskı, bu durumda dramatik bir kopuş ya da ani bir şiddet anı olarak değil; tekrar eden ilişkiler, alışılmış söylemler ve sıradanlaşmış davranış kalıpları aracılığıyla varlığını sürdürür. Bu çalışma, İçerdekiler’i tam da bu dönüşüm noktasında, olağanüstünün gündelikleşmesi ve baskının sıradanlık içinde yeniden üretilmesi bağlamında ele almaktadır.

Melih Cevdet Anday üzerine yapılan akademik çalışmaların büyük bölümü şair kimliği etrafında yoğunlaşmakta; şiirlerinde mitoloji, zaman kavramı ve poetik anlayışı gibi başlıklar ön plana çıkmaktadır. Romanlarına ilişkin araştırmalar ise yapı, tema ve göstergebilimsel çözümleme çerçevesinde ilerlemektedir. Anday’ın tiyatro eserlerine yönelik incelemelerde ise çoğunlukla arketipsel çözümleme yöntemleri, karakterlerin iletişim sorunları, uyumsuz öğeler ve kadın-erkek ilişkileri gibi tematik başlıklar öne çıkmaktadır. Sevdâ Korkmaz tarafından yazılan yüksek lisans tezi, Melih Cevdet Anday’ın tiyatro oyunlarını tek bir çatı altında toplu biçimde ele almayı amaçlayan kapsamlı bir incelemedir. Çalışmada Anday’ın tiyatro eserleri; temalar, kişiler, zaman ve mekân gibi dramaturjik unsurlar üzerinden çözümlenmiş; oyunların basım ve sahneleme süreçlerine ilişkin bilgiler sunulmuştur (Korkmaz, 2024, s.1-3). Şeyma Koca tarafından hazırlanan yüksek lisans tezi Melih Cevdet Anday’ın tiyatro eserlerini Jung’un arketip kavramına dayanan ilk örneksel (arketipsel) eleştiri yöntemi çerçevesinde incelemektedir. Çalışmada özellikle karakterlerin bilinçdışı yönleri, sembolik temsilleri ve kolektif bilinçdışıyla kurdukları ilişkiler analiz edilerek Anday’ın oyunlarındaki arketipsel yapı ortaya konmuştur (Koca, 2025, s.21-23). Yeşim Gökçe tarafından yazılan yüksek lisans tezi şiirsel adalet kavramını Antik tiyatrodan modern ve modern sonrası tiyatroya uzanan kuramsal bir çerçevede ele almakta; ardından Melih Cevdet Anday’ın tiyatro oyunlarını bu kavram üzerinden incelemektedir. İçerdekiler dahil olmak üzere Anday’ın oyunlarında özgün bir şiirsel adalet anlayışının tasarlandığı ileri sürülmekte ve bu anlayış kötülüğün nedenlerini ortadan kaldırmaya yönelik etik bir perspektif olarak değerlendirilmektedir (Gökçe, 2004, s3-8). Bu bağlamda İçerdekiler’e doğrudan odaklanan çalışmalardan biri oyunu Stanislavski yöntemi çerçevesinde inceleyen araştırmadır. Söz konusu tezde metin, oyunculuk sistemi bağlamında analiz edilerek verili koşullar, karakterlerin tinsel ve fiziksel eylem süreçleri ve rol yaratımına yönelik yapısal unsurlar değerlendirilmiştir. Çalışma, oyunun sahneleme ve oyunculuk pratiği açısından

çözümlemesine katkı sunmakta; metni performatif bir perspektiften ele almaktadır (Budak, 2021, s.1-3). Saime Kemerci tarafından yazılan makale ise oyunu devlet-aydın-toplum üçgeni üzerinden incelemekte ve metindeki güç dinamiklerini karakter temsilleri üzerinden çözümlemektedir. Söz konusu makalede Komiser, Tutuklu ve Kız figürleri iktidarın kurulması, direnişin yıkılması ve itaat süreçleri bağlamında değerlendirilmekte; karakterlerin güç kullanım biçimleri metinden örneklerle tartışılmaktadır. Bu yaklaşım, oyunun politik içeriğini ve temsil düzeyindeki iktidar yapılarını görünür kılmaları bakımından önemlidir (Kemerci, 2023, s.37-39).

Ayşegül Yüksel'in Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu adlı çalışması Anday'ın tiyatrosunu yapısalcı yöntem çerçevesinde ele alan temel kaynaklardan biridir. Çalışmada yapısalcı yaklaşımın kuramsal zemini ortaya konulmakta; ardından İçerdekiler başta olmak üzere Anday'ın oyunları metin içi yapısal ilişkiler, karşıtlıklar ve anlam örgüsü üzerinden çözümlenmektedir. Yüksel'in incelemesi, Anday tiyatrosunun biçimsel ve dramaturjik yapılanmasını sistematik bir yöntemle değerlendirmesi bakımından Türk tiyatrosu araştırmaları içinde önemli bir yere sahiptir. Yukarıda anılan çalışmalar, Melih Cevdet Anday'ın tiyatrosunu yapısal, tematik, etik, psikolojik ve performatif açılardan ele alarak önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. İçerdekiler özelinde yapılan incelemeler de oyunun politik içeriğini, iktidar ilişkilerini ve karakter temsillerini farklı perspektiflerden değerlendirmiştir. Bununla birlikte, mevcut literatürde oyunun politik boyutunun gündelik yaşam pratikleri içinde nasıl sıradanlaştığı ve disiplinler mekanizmalar aracılığıyla nasıl içselleştirildiği meselesine doğrudan odaklanan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, İçerdekiler'i bu ekseninde, gündelik hayat kuramı ve disiplinler iktidar çerçevesinde yeniden okumayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın temel problemi, politik baskının süreklilik kazandığında nasıl görünmezleştiği ve gündelik hayatın doğal bir parçası hâline gelerek sıradanlaştığı sorusu etrafında şekillenmektedir. Araştırma, İçerdekiler oyununda bu sıradanlaşmanın hangi dramaturjik ve estetik araçlar aracılığıyla kurulduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda metin, nitel bir metin çözümlemesi yöntemiyle ele alınmış; tekrar eden sorgu sahneleri, gündelik dil kullanımı, kapalı mekân kurgusu, otoritenin el değiştirmesi ve zamanın döngüsel yapısı analiz edilmiştir. Çalışma, söz konusu unsurların politik baskıyı istisnai bir durum olmaktan çıkararak süreklilik kazanan bir düzen olarak nasıl temsil ettiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

## 2. İçerdekiler, Gündelik Hayat ve Politik Sıradanlık

### 2.1 Gündelik Hayat ve Boş Vakit Kavramı

Politik baskı çoğu zaman açık şiddet anlarıyla özdeşleştirilse de modern siyasal düşünce, iktidarın yalnızca kriz ve çatışma anlarında değil, gündelik hayatın sıradan düzeni içinde de işlediğini ortaya koymuştur. Gündelik pratikler, tekrar eden davranış kalıpları ve alışılmış ilişki biçimleri, iktidarın sürekliliğini sağlayan görünmez mekanizmalar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda gündelik hayat, politik olanın dışı ya da karşıtı değil; aksine onun en istikrarlı taşıyıcılarından biridir.

Lefebvre (2012, s.34), gündelik hayatın eleştirisinin tarihsel olarak çoğunlukla istisnai önelere (filozof, şair, sanatçı vb.) ait bir etkinlik gibi kurulduğunu, fakat bu eleştirinin çoğu kez gündelik hayatın üzerine yerleşen sınıfsal ve ideolojik bir konumdan konuştuğunu vurgular. Bu nedenle gündelik olanın eleştirisi, kimi dönemlerde üretken emeğin küçümsenmesiyle, kimi dönemlerde ise egemen sınıfın yaşamını aşkın bir felsefe ya da dogma adına eleştiren ama yine aynı sınıfa ait

bir bakışla sınırlanmıştır. Örneğin Sofokles tarafından yazılan Kral Oidipus, Thebai kent devletinin yönetici ailesinin başına gelen trajik olayları anlatır. Antik Yunan tragediyalarının hemen hepsinde görüldüğü gibi bu metinde de karakterler üst sosyal sınıfa mensup bireylerdir. Bu karakterlerin oyun boyunca gündelik yaşama ait eylemler gerçekleştirdikleri görülmez. Onların aşkın dertleri ve mitolojik olaylarla örülü çatışmaları oyunun ana eksenine oturmuştur. Öte yandan Melih Cevdet Anday'ın 1970'lerde yazmış olduğu İçerdekiler'de karakterlerin birçok gündelik ihtiyacı vücut bulur. Diderot'nun açtığı yoldan ilerleyerek günümüze kadar gelen gerçekçi-doğalcı tiyatro akımında toplumun sıradan hayatlar yaşayan orta sınıf kesimine yer verilmiş ve aşkın dertler bir kenara bırakılmış gibidir. Bu akımla başlayan tiyatrodaki gündelik yaşama yer verilmesi yolculuğu modern döneme gelindikçe yerini gündelik yaşamın eleştirisi üzerine denemelere bırakmıştır. Lefebvre'ye (2012, s.35) göre çağdaş birey ise (yazar olsun olmasın) gündelik hayatının eleştirisini kendiliğinden sürdürür; fakat bu eleştiri çoğu kez gündelik hayatın ayrılmaz parçası olarak, özellikle boş vakit içinde ve boş vakit dolayımıyla gerçekleşir.

Bu noktada Lefebvre, çalışma-boş vakit ilişkisini basit bir karşıtlık olarak değil, birlik ve çelişkiyi aynı anda barındıran diyalektik bir ilişki olarak ele alır: Çalışma düzeni boş vakti biçimlendirir; boş vakit de görünüşte gündelik hayatın dışına çıkma, kopuş yaşama vaadiyle örgütlenir. İçerdekiler, bu diyalektiği ironik ve katmanlı bir dille ele alarak izleyicisine bir çeşit 'post gündelik hayat' evreni sunar. İşleyip işlemediği henüz kesinleşmemiş bir suçtan ötürü yaklaşık bir yıldır gözaltında tutulan Tutuklu, zaman algısını yitirmekte ve dışarıdaki hayatının gerçeklerinden giderek kopmaktadır. İzleyici bu duruma ilk kez karısının yüzünü hatırlayamadığını anlattığı sahnede tanık olur (Anday, 2022, s.34).

Modern sanayi uygarlığı parçalı çalışmayla birlikte genel bir boş vakit ihtiyacı üretirken, bu ihtiyaca yanıt veren boş vakit teknikleri (radyo, televizyon vb.) ve boş vakit dünyası da oluşur (Lefebvre, 2012, s.38). Ancak bu dünya çoğu kez gerçek ihtiyaçları mistifiye ederek, kaçışı ve rahatlamayı satın alınabilir bir deneyim gibi sunar; böylece gündelik hayattan "çıkış" yanılısaması üretir. İçerdekiler'de Tutuklu ve Komiser'in konuşması sırasında eşleri üzerinden Komiser'in yaptığı kıyaslamada bu duruma rastlamak mümkündür. Komiser, az sonra neredeyse 1 yıldır görmediği karısıyla baş başa kalacak olan Tutuklu'ya gıpta ile bakmaktadır. Çünkü Tutuklu'nun içinde bulunduğu durumun yarattığı boş vakit algısı, Komiser'in yıllardır aynı kadını (karısını) her akşam görüyor olmasının verdiği iç sıkıntıyla bir çeşit diyalektik karşıtlık oluşturmaktadır. Yani karakterlerden birinin içinde bulunduğu boş vaktin sonsuzluğu ile diğerinin sınırlılığı burada seyirciye yansıtılmaktadır. Bununla birlikte Lefebvre boş vaktin "özgürlük alanı" olarak romantize edilmesine karşı uyarıda bulunarak yabancılaşmanın yalnızca çalışmada değil, boş vaktte de üretilebileceğini söyler (2012, s.37). Nitekim Tutuklu, uzun zamandır 'içeride' olmasının getirdiği iç sıkıntıyla dışarıdaki hayatına yabancılaşmıştır. Ayrıca Lefebvre (2012, s.40), boş vakit alanında cinselliğin ortaya çıkışına dikkat çeker. Ona göre teşhir edilen erotizm, gerçek bir özgürleşme sağlamaktan ziyade, gündelik yaşamın bastırılmış gerilimlerini geçici olarak görünür kılan mekanik bir tatminsizlik üretir. Bu bağlamda modern erotizm, gündelik olandan "çıkıyormuş" gibi görünse de, aslında bireyi yeniden gündelik olanın eksikliklerine geri döndürür. Tutuklu'nun karısıyla baş başa görüşeceğini duyduğundan beri başka hiçbir şey düşünmemesi, dahası Komiser'in bu durumu bir koz olarak kullanıp Tutuklu'dan istediğini bu yolla alacağını planlaması Lefebvre'nin görüşlerine örnek niteliğindedir.

Sonuç olarak, Lefebvre'in çözümlemesinde gündelik hayat; çalışma, aile/özel yaşam ve boş vakit alanlarının diyalektik bir bütünlüğü içinde kavranır. Boş vakit, görünüşte gündelik hayatın zorunluluklarından bir kopuş alanı olarak sunulsa da modern toplumda bu alanın da teknikler, imgeler ve kültürel endüstriler aracılığıyla biçimlendirildiği görülür. Sinema, spor, televizyon, kafe

kültürü ya da erotik imgeler gibi boş vakit pratikleri, bireye geçici bir rahatlama ve “çıkış” hissi sunarken, çoğu zaman gündelik düzenin çelişkilerini başka bir biçimde yeniden üretir. Böylece boş vakit, yalnızca özgürleşmenin değil, aynı zamanda yabancılaşmanın da mekânı hâline gelir. Bu durum, gündelik hayatın söz konusu alanlarının politik boyutunun göz ardı edilemeyeceğini; aksine, iktidar ilişkilerinin en görünmez biçimleriyle tam da bu sıradan ve alışıldık pratikler içinde işlediğini düşündürür.

## 2.2 Politik Baskının Gündelikleşmesi

Foucault (1992, s.168), klasik çağdan itibaren bedenın yalnızca biyolojik bir varlık değil, iktidarın doğrudan müdahale ettiği bir nesne ve hedef hâline geldiğini belirtir. XVII. yüzyılda asker bedeni hâlâ doğal güç ve cesaret göstergeleriyle tanımlanırken, XVIII. yüzyılda beden artık disiplin yoluyla “imal edilen” bir varlığa dönüşür. Bu dönüşüm, kaba şiddetten ziyade ayrıntılı, sürekli ve mikro düzeyde işleyen tekniklerle gerçekleşir. Beden; duruşu, yürüyüşü, bakışı, hatta hareketsizliği üzerinden düzenlenir. Böylece disiplin, yalnızca itaati sağlamakla kalmaz; bedeni aynı zamanda daha “yararlı” ve işlevsel kılar. Foucault'nun burada altını çizdiği yenilik, iktidarın ölçeğinde ve tarzında ortaya çıkar (Foucault, 1992, s.170). Artık beden bir bütün olarak bastırılmaz; onun en küçük hareketlerine kadar nüfuz eden bir mikro-fizik söz konusudur. Disiplin, kesintisiz bir gözetim ve tekrar yoluyla alışkanlık üretir; alışkanlık ise itaati otomatikleştirir. Böylece itaat, dışsal bir zorlamadan çok içselleştirilmiş bir düzen hâline gelir. Foucault'nun (1992, s.171) itaatkâr beden kavramı tam da bu noktada ortaya çıkar: Tabi kılınabilen, kullanılabilen ve geliştirilebilen beden. Bu çerçevede disiplin, yalnızca baskıcı değildir; aynı anda hem kapasiteyi artırır hem de bağımlılığı derinleştirir. Bedenin gücü yükseltilirken, bu güç daha sıkı bir egemenlik ilişkisine bağlanır. Foucault'nun “siyasal anatomi” adını verdiği bu düzen, iktidarın artık büyük cezalandırma gösterileriyle değil, ayrıntının titiz yönetimiyle işlediğini gösterir. İktidarın asıl etkisi, dramatik anlarda değil; küçük, gündelik, tekrar eden düzenlemelerde ortaya çıkar.

Bu noktada disiplin kavramından bahsetmek gerekirse, Foucault'nun bu konudaki görüşlerine değinmek yerinde olacaktır. Foucault'ya (1992, s.223-224) göre disiplin, yalnızca cezalandıran bir mekanizma değildir; esas işlevi norm üretmektir. Disiplin kurumları (okul, kışla, atölye, hastane) büyük ceza sistemlerinin dışında kalan küçük sapmaları düzenleyen bir alt-ceza sistemi kurarlar. Böylece disiplin, hukuki suçtan çok normdan sapmayı hedef alır. Disiplinin ayırt edici yönü, cezalandırmanın şiddetinde değil; sürekliliğinde ve ayrıntıya yönelmiş olmasındadır. Küçük hatalar kayıt altına alınır, ölçülür, puanlanır, sınıflandırılır. Ödül ve ceza birlikte işler; bireyler sürekli bir değerlendirme alanı içinde tutulur. Bu mekanizma yalnızca davranışı düzeltmez, bireyi hiyerarşik olarak konumlandırır. Böylece disiplin, eylemleri değil; bireyin düzeyini, kapasitesini ve niteliğini tartan bir sisteme dönüşür (Foucault, 1992, s.226-227).

Foucault'nun kritik kavramlarından olan normalleştirme burada ortaya çıkar. Normalleştirme, klasik çağın sonunda iktidarın araçlarından biri haline gelmiş ve farklılıkları birbirine uyarlayarak bunları yararlı hale getirmeye sebep olarak bireyselleşmenin önünü açan etmenlerden biri haline gelmiştir (Foucault, 1992, s.231). Bununla birlikte disiplin, bireyleri yasa ile değil, norm ile karşılaştırır. Ceza artık bir ihlalin intikamı değil; kurala uygunluğun yeniden üretilmesidir. Cezalandırmak idman ettirmektir. İhlal edilen kural, tekrar yoluyla içselleştirilir. Böylece norm, dışsal bir zorlamadan çok içsel bir ölçü hâline gelir. Bu bağlamda normalleştirici yaptırım, modern iktidarın temel araçlarından biri olarak işler. İktidar artık yalnızca yasaklayan ya da cezalandıran bir güç değildir; ölçen, sınıflandıran, kıyaslayan ve sürekli değerlendiren bir mekanizmadır. Foucault'nun (1992,

s.231) ifadesiyle, disiplinler normun iktidarını üretir. İçerdekiler'de Komiser tarafından Tutuklu'ya uygulanan sorgulama, yöntemi ve içeriği itibarıyla klasik anlamda bir yargılama sürecinden çok, norm üretici bir disiplin mekanizması olarak işler. Tutuklu'ya yöneltilen sorular, yalnızca bir suçun varlığını kanıtlamaya yönelik değildir. Tutuklu'yu belirli bir söylem düzenine, belirli bir tutarlılık biçimine ve makul kabul edilen bir açıklamaya yaklaştırmayı hedefler. Bu bağlamda mesele, yasa ihlalinin tespiti değil; normdan sapmanın giderilmesidir. Komiser'in ısrarı, Tutuklu'yu suçlu ilan etmekten ziyade, onu doğru konuşmaya, yani iktidarın tanımladığı çerçeve içinde konuşmaya zorlar. İkinci perdede Tutuklu'nun aynı dili ve sorgulama biçimini Kız'a yöneltmesi ise, disiplinin dışsal bir baskı olmaktan çıkarak içselleştirildiğini ve normun özne tarafından yeniden üretildiğini gösterir. Böylece oyun, yasa temelli bir cezalandırma düzeninden çok, bireyi sürekli olarak ölçen, kıyaslayan ve normalleştiren bir iktidar mantığını sahneye taşır.

Sonuç olarak disiplin, Foucault'nun işaret ettiği üzere süreklilik kazandığında gündelik pratiğin dokusuna yerleşir. Disipliner iktidar, büyük ve dramatik müdahalelerden ziyade mikro düzeyde işleyen, tekrar yoluyla etkisini kuran ve alışkanlık üreten bir mekanizma olarak işlev görür. Bu tekrar hali davranışı doğal ve kaçınılmaz bir düzen olarak kabul ettirir. Böylece iktidar, dışsal bir zorlamadan çok gündelik yaşamın ritmine karışmış bir düzenleyici ilkeye dönüşür. Henri Lefebvre'nin de Gündelik Hayatın Eleştirisi'nde vurguladığı gibi tekrar eden pratikler yalnızca yaşamı organize etmez; aynı zamanda belirli bir toplumsal düzeni yeniden üretir. Bu noktada disiplin de gündelik yaşamın sıradan akışı içinde gündelikleşen bir biçim haline gelir. Yani disiplinin gündelik yaşam içinde görünmezleşmesi, politik baskının sıradanlaşmasına yol açarken; bu sıradanlık aynı zamanda gündelik yaşamın kendisini de politik bir alana dönüştürür.

### 2.3 İçerdekiler'de Gündelik Yaşamın Politikleşmesi

İçerdekiler, politik baskının gündelikleşmesini dramatik yapı üzerinden görünür kılmaktadır. Oyun olağanüstü bir siyasal durumu sıradan bir yaşam pratiği olarak kurgulayarak, gündelik olanın kendisini politik bir alan haline getirir. Üstelik bunu yaparken tekrarlara başvurur ve döngüsel zaman yapısını metnin ilerleyişine yerleştirir. Bu yönleriyle metin, politikanın gündelik hayata dışsal bir müdahale olmadığını; tersine gündelik düzenin içinde işleyen bir mekanizma haline geldiğini gösterir. Bekleyiş, sorgu, konuşma biçimi ve mekân kurgusu, politik olanı sıradan davranış kalıpları üzerinden üretir. Böylece gündelik yaşam politik baskının tekrarla üretildiği ve sıradanlaştığı bir alan haline gelir. Bu kısımda Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler'de gündelik yaşamın politize oluşunu hangi araçlar ve tercihlerle anlattığına mercek tutulacaktır.

#### 2.3.1. Otoritenin El Değiştirmesi

Otoritenin el değiştiren yapısı, metinde gündelik yaşamın politikleşmesini görünür kılan temel araçlardan biridir. Metnin açılışında Komiser'in yaptığı telefon görüşmesi, ilk ve en yüksek otoritenin seyirciye tanıtıldığı kısmı oluşturur. Gözaltında tuttuğu kişiyi hala konuşturamamış olmasının sıkıntısı içinde olan Komiser, telefonda görüştüğü amirinden hem azar yemekten hem de onu yumuşatmaya çalışmaktadır. Telefonu kapatıp Tutuklu'yla konuşmaya başladığında ise amir kendisi olur ve az evvelki görüşmede amirinden hangi tonu duyduysa onu Tutuklu'ya yansıtır. İlk perde boyunca Komiser'in Tutuklu üzerinde kurduğu sorgulama dili, sessizliklerle örülü yapısı ve tekinsizliğiyle politik baskının seyirciye gösterildiği ilk yeri oluşturmaktadır. Komiser, konuşmayı belirli bir çerçevenin içinde tutarak karşısındaki özneyi kendi söylemi içinde yakalamaya

çalışmakta ve bunu yaparken fiziksel şiddet tehdidi sessiz bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Tutuklu, gözaltında bulunduğu süre boyunca Komiser'den başka kimseyle iletişimde bulunmamış olduğundan bu ikili arasındaki diyalog hem tanıdık hem de bilinmezlikler ve tekinsizliklerle doludur. Bu durum, Tutuklu'da bir çeşit stres yükü ve yorgunluk oluşmasına sebep olmaktadır. Örneğin aşağıda örnek olarak verilen diyalogda görüldüğü gibi Komiser, Tutuklu'nun kendisine yönelttiği soruları yanıtlamadan önce ona çeşitli direktifler vermektedir.

**TUTUKLU:** Karım gelmiş mi?

**KOMİSER:** Ayakta konuşma diyorum sana, hoşlanmam. (Tutuklu oturur.) Daha gelmemiş, haber verecekler aşağıdan... Ne diyordum? Şapa oturacaklar (Anday, 2022, s.17).

Komiser'in bu tutumu yalnızca bir suç araştırma yolu değil; konuşmayı belirli bir çerçeveye zorlayan, tutarlılık talep eden ve özneyi kendi söylemi içinde yakalamaya çalışan disiplinler bir tekniktir. Komiser, sorularını çoğu zaman doğrudan bir suç isnadı üzerinden değil, çelişki yakalama ve açıklama üretme zorunluluğu üzerinden kurar; böylece Tutuklu'yu savunmaya değil, kendini yeniden kurmaya zorlar.

**TUTUKLU:** Benden istediğiniz cevap nedir?

**KOMİSER:** Bir daha mı söyleyeyim? Peki. Beyannameyi sen mi yazdın diye soruyorum. "Evet, ben yazdım!" de.

**TUTUKLU:** Ben yazmadım.

**KOMİSER:** Öyleyse kimin yazdığını söyle.

**TUTUKLU:** Bilmiyorum.

**KOMİSER:** Görüyor musun?

**TUTUKLU:** Ama sizin sorularınızın iki karşılığı var. Evet ya da hayır. Oysa benim, öğrencilerime sorduğum soruların iki karşılığı yoktur, bir karşılığı vardır yalnız.

**KOMİSER:** Burada da öyle, benim sorduklarımın da ancak bir doğru karşılığı vardır.

**TUTUKLU:** Ama ben, öğrencilerime sorduğum soruların karşılıklarını bilirim. Oysa siz, benim vereceğim cevabın doğru olup olmadığını bilemezsiniz.

**KOMİSER:** Tamam. O beyannameyi ben yazmadım diyorsun. Demek ben bilemem bunun doğru olup olmadığını. İnanmak zorunda da değilim.

**TUTUKLU:** Ben yazdım desem inanacak mısınız?

**KOMİSER:** İnanacağım elbet. Kendi hakkında yalan söyleyecek değilsin ya (Anday, 2022, s.24-25)!

Alıntıdaki diyalog, Komiser'in sorgulama pratiğinin klasik bir suç isnadından çok, cevabı önceden belirlenmiş bir doğruluk rejimi üretmeye dayandığını göstermektedir. Tutuklu'nun "Benden istediğiniz nedir?" sorusu, sorgunun bilgi arayışından ziyade belirli bir söylemi onaylatma amacı taşıdığını açığa çıkarır. Komiser'in "Beyannameyi sen mi yazdın diye soruyorum. Evet ben yazdım de." ifadesi, cevabın keşfedilmesi gereken bir gerçeklik değil kabul edilmesi gereken bir norm olduğunu gösterir. Komiser'in ısrarı, sorduğu sorunun tek bir doğru cevabı bulunduğunu dayatmaktadır. Bu durum da Komiser'in Tutuklu'yu söylemsel bir normla karşı karşıya bıraktığının göstergesi niteliğindedir.

Ancak ikinci perdede bu dilin neredeyse birebir biçimde Tutuklu tarafından Kız'a yöneltilmesi, iktidarın kişisel bir tahakküm olmaktan çok aktarılabilir bir davranış kalıbı olduğunu gösterir.

**KIZ:** (Heyecanlıdır.) Benimki büyük bir talihsizlik! İstemeden düştüğüm şu duruma bakın! Sizden af dileysem... bir suç işlemedim ki af dileyeyim. Özür dileysem... Bir yanlışlık yapmadım ki... Ama burada bulunmam gene de büyük bir suç, büyük bir yanlışlık enişte.

**TUTUKLU:** (Soğukkanlı.) Otur, otur! (Pencereye doğru gider.)

**KIZ:** (Onun arkasından gider.) Bana başka söyleyeceğiniz var mı?

**TUTUKLU:** (Kız'a arkası dönüktür.) Otur, otur (Anday, 2022, s.68-69)!

Tutuklu'nun, Komiser'in retorik stratejilerini yeniden üretmesi, baskının dışsal bir otorite figürüne bağlı kalmadığını; gündelik konuşma biçimleri içinde dolaşıma girerek yeniden üretildiğini ortaya koyar. Bu devredilebilirlik, politikanın belirli bir makamdan çok, sıradan ilişkiler içinde işleyen bir düzenleme mekanizmasına dönüştüğünü gösterir. Böylece oyun, otoritenin yer değiştirmesi aracılığıyla gündelik yaşamın kendisini politik bir alana dönüştürür.

**TUTUKLU:** Bunun doğru bir ilişki olduğunu sana ispatlayacağım.

**KIZ:** Konuşarak, tartışarak mı?

**TUTUKLU:** Evet.

**KIZ:** Baskı yapmadan?

**TUTUKLU:** Evet.

**KIZ:** Nasıl olur? Daha başlangıçta durumlarımız eşit değil. Kapıyı kilitlemişsiniz, beni burada zorla tutuyorsunuz.

**TUTUKLU:** Kapıyı açsam gideceksin de onun için.

**KIZ:** Demek beni inandıramayacağınızı siz de biliyorsunuz?

**TUTUKLU:** İnanacağını anladığın için kaçmak istiyorsun.

**KIZ:** Sizin inandığınıza mı?

**TUTUKLU:** Evet.

**KIZ:** Demek benim haklı olabileceğimi bir an olsun hatırınıza getirmiyorsunuz?

**TUTUKLU:** Seninki doğru değil de onun için.

**KIZ:** (Cesaretle.) Demek bir tek doğru var; o da sizinle yatmam, öyle mi?

**TUTUKLU:** Evet.

**KIZ:** (Meydan okur.) Öyleyse niçin beni inandırmaya kalkıyorsunuz? Zor kullanın (Anday, 2022, s.78)!

Yukarıdaki diyalog, birinci perdede Komiser ile Tutuklu arasında geçen sorgu sahnesinin neredeyse yapısal bir tekrarını oluşturur. Komiser'in tek doğru cevap dayatması burada Tutuklu tarafından yeniden üretilmiştir; Kız'ın 'demek tek bir doğru var' cümlesi ilk perdedeki otoritenin el değiştirdiğinin göstergesi ve doğruluk rejiminin yansıması niteliğindedir. Tutuklu'nun 'seninki doğru değil de onun için' ifadesi, Komiser'in 'benim sorduklarımın ancak tek bir doğru cevabı vardır' sözünün dramatik bir devamı gibidir. Bu tekrar disiplin dilinin içselleştirilerek yeniden dolaşıma sokulduğunu göstermektedir. İlk perdede sorgulanan özne olan Tutuklu, ikinci perdede normu uygulayan konuma geçer, böylece iktidar kişisel bir figüre bağlı olmaktan çıkar ve gündelik ilişki biçimi haline gelir. Oyun bu yapısal benzerlik aracılığıyla, politik baskının dramatik bir olay değil, devredilebilir ve sıradanlaşmış bir konuşma pratiği olduğunu görünür kılar.

### 2.3.2. Gündelikleşmiş Sorgu

İçerdekiler'de sorgu, olağanüstü bir kriz anı olarak değil; süreklilik kazanmış bir gündelik pratik olarak kurgulanır. Sorguya çağırılma, ani bir kopuş ya da dramatik bir yükselme yaratmaz; bekleyişin düzenli akışı içinde yerini bulan tekrar eden bir eyleme dönüşür. Bu tekrar, baskının şiddetini azaltmaz; aksine onu görünmez kılar. Sorgu, belirli aralıklarla yinelenen bir prosedür hâline geldikçe, politik baskı istisnai bir müdahale olmaktan çıkar ve yaşamın ritmine eklemlenir.

**KOMİSER:** Alıştın sorguya artık ha?

**TUTUKLU:** Bilmem... Alıştım mı? Ama artık beni yormuyor.

**KOMİSER:** (Suratı asılmıştır.) En kötüsü de budur bizim için. Sorgu işi yalama oldu mu, söyletemezsin artık. Ne yapsan boşunadır. (Tutuklu'ya bakar, düşünür.) Bir yıl oldu mu sen içeri gireli?

**TUTUKLU:** Bugünle üç yüz kırk beş gün.

**KOMİSER:** Üç yüz kırk beş gün ha... Bana dün gibi geliyor.

**TUTUKLU:** Evet, çabuk geçti.

**KOMİSER:** Ne geçtisi? Dur bakalım başındayız daha. Konuşmamakta inat edersen, bir üç yüz kırk beş gün daha geçer. (Sözünün etkisini araştırır.)

**TUTUKLU:** (Sakin sakın.) Size de bıkkıntı gelmiştir.

**KOMİSER:** Sen bize bakma, bizim mesleğimiz bu. Asıl sen söyle, sen bıkmadın mı?

**TUTUKLU:** Tam üç yüz kırk beş gündür sizden başka kimse ile konuşmadım (Anday, 2022, s.18-19). Yukarıdaki diyalogda da görüldüğü üzere Tutuklu'nun sorguya gitme hâli, bir direniş ya da şaşkınlık momenti üretmez; neredeyse bedensel bir alışkanlık gibi işleyen, içselleştirilmiş bir rutin görünümü kazanır. Böylece sorgu, yargısal bir karar mekanizması olmaktan çok, öznenin sürekli olarak ölçüldüğü, değerlendirildiği ve konumlandırıldığı gündelik bir düzenleme tekniğine dönüşür. Bu ritüelleşmiş sorgu pratiği, gündelik yaşamın nasıl politik bir işleyiş alanına dönüştüğünü somut biçimde gösterir. Sorgu, istisnai bir baskı anı olmaktan çıkarak tekrar eden bir alışkanlık hâline geldiğinde, politik olan gündelik düzenin içine yerleşir ve sıradanlaşır. Böylece oyun, politikanın yalnızca iktidar makamlarında değil; zamanın akışı, bekleyiş ve konuşma biçimleri içinde üretildiğini ortaya koyar.

### 2.3.3. Dönüşümler

Oyun boyunca metnin tüm karakterleri, farklı biçimlerde politik düzenin içinde dönüşürler. Komiser'in sahne üzerindeki varlığı baştan itibaren rahatsız edici, hatta sapkın bir figür olarak çizilmekle birlikte bu özellikler bireysel bir ahlak bozukluğundan çok, disipliner iktidarın bedende ve dilde cisimleşmiş hâli olarak okunabilir. Onun ısrarcı, küçümseyici ve doğruluğu kendi otoritesine bağlayan tavrı, baskının kişisel değil yapısal niteliğini görünür kılar. Tutuklu ise ilk perdede sorgulanan ve konumlandırılan özneyken, ikinci perdede aynı söylemi yeniden üretir; böylece yalnızca konum değiştirmez, maruz kaldığı normu içselleştirerek dolaşıma sokar. Ayrıca gözaltında geçirdiği süre boyunca çeşitli dönüşümler yaşadığı görülmektedir.

**TUTUKLU:** (Kendine acındırarak.) Yüzünü bulamıyorum ablanın. Aylardır gözümün önüne getiremiyorum bir türlü. Buraya girdikten iki ay sonra oldu bu. Bir gece düşünürken ablanın yüzü siliniverdi. Yorgunluğuma verdim, aldırmadım. Ertesi sabah uyanır uyanmaz resmini çıkardım bavuldan, baktım, tanıyamadım. Resim de hiç yardım etmedi bana Kafamdaki kadınla hiçbir ilgisi kalmamıştı resmin (Anday, 2022, s.64).

Tutuklu'nun karısının yüzünü hatırlayamaması, içeride geçirilen sürenin yalnızca fiziksel bir kapatılma değil; öznenin belleğinde ve duygusal sürekliliğinde yarattığı kırılmanın göstergesidir. 'Yüzünü bulamıyorum ablanın' ifadesi, hatırlamanın yavaşça silinen bir iz hâline geldiğini ortaya koyar. Bu unutma anı, basit bir yorgunluk ya da bireysel travma olarak değil; politik düzenin özne üzerindeki dönüştürücü etkisi olarak okunabilir. İçeride geçen zaman, yalnızca bedeni sınırlamaz; dışarıya ait bağları, imgeleri ve ilişkileri de aşındırır. Tutuklu'nun resme bakmasına rağmen tanıyamaması, belleğin gerçeklikle bağının zayıfladığını ve dışarının artık temsil edilemez hâle geldiğini gösterir. Böylece dönüşüm, düşünsel bir ikna sürecinden çok, gündelik baskının sürekliliği

içinde gerçekleşen bir silinme ve yer değiştirme olarak ortaya çıkar; özne, dış dünyayla kurduğu ilişkiyi yitirirken, içerinin düzenine daha fazla eklenir.

Kız'ın başlangıçtaki direnişçi ve sorgulayıcı tutumu ise kapalı mekânın sürekliliği içinde giderek müzakere ve uyum hattına yaklaşır; sevişme kararına ilerleyen süreç, ani bir teslimiyet değil, eşitsiz koşulların ürettiği bir konumlanma değişimidir.

**KIZ:** Şu yarım saat içinde, dayandığım bütün ahlak kuralları sarsıldı. Kendimi artık güçlü hissetmiyorum. Aklım, davranışlarımı desteklemiyor. Çünkü konuşa konuşa onları yıprattınız (Anday, 2022, s.90).

Kız'ın 'Konuşa konuşa onları yıprattınız' ifadesi, dönüşümün fiziksel bir zorlamadan değil; söylemsel bir tekrar yoluyla yani gündelik iletişim anlayışı içinde gerçekleştiğini açıkça gösterir. Bu durum, politik düzenin bedene uyguladığı kaba bir zorlamadan çok, özneyi kendi düşünsel zemini üzerinde aşındıran bir söylem rejimi olarak işlediğini gösterir. 'Konuşa konuşa' vurgusu, tekrarın dönüştürücü gücünü görünür kılar; baskı ani bir kırılma yaratmaz, aksine süreklilik içinde direnci yıpratır. Böylece dönüşüm, bir ikna başarısı ya da gönüllü bir tercih olmaktan çıkar; eşitsiz bir konumda sürdürülen tartışmanın ürettiği bir çözümlenme hâline gelir. Oyun, bu sahne aracılığıyla, gündelik konuşmanın dahi politik bir araç hâline gelebildiğini ortaya koymaktadır.

**TUTUKLU:** (Kız'ın yanına gelir, ona anahtarı uzatır.) İstersen gidebilirsin.

**KIZ:** Kalıyorum. (Saate bakar.)

**TUTUKLU:** (Sanki Kız, onun sadece bir ziyaretçisiymiş gibi.) Çok az vaktimiz var.

(Kız, kanepeye gider, oturur, tayıörünün ceketini çıkarır, kombinezonla kalır. Tutuklu şefkatle ona bakmaktadır.)

**TUTUKLU:** Neden soyunuyorsun?

**KIZ:** Vaktimiz kalmadı da (Anday, 2022, s.91)...

Kız'ın kalma kararını vererek soyunmaya başlamasıyla Tutuklu'nun aynı anda vazgeçen tavrı, oyunda dönüşümün tekyönlü ilerlemediğini gösteren güçlü bir karşılaşma anı yaratır. Kız için bu sahne, daha önce sözle savunduğu ahlaki sınırların çözümlenip yerini eyleme bıraktığı bir kırılma noktasıdır; ancak bu karar ani bir arzu patlamasından çok, konuşma ve bekleyiş içinde aşınan direncin sonucudur. Buna karşılık Tutuklu'nun anahtarı uzatması ve mesafeli bir tonla 'Çok az vaktimiz var' demesi, onun da önceki ısrarcı konumundan uzaklaştığını gösterir. Böylece iki karakterin dönüşümü aynı anda ama karşıt yönlerde gerçekleşir. Kız içerinin normuna yaklaşırken, Tutuklu kendi kurduğu düzenle arasına mesafe koymaya başlar. Sahne, dramatik bir birleşmeden çok, politik düzenin yarattığı eşitsizliğin öznel konumları nasıl sürekli yer değiştirmeye zorladığını görünür kılar. Böylece üç karakterde gözlenen bu farklı dönüşümler, dramatik bir bilinç sıçramasından çok, gündelikleşmiş politik düzenin özne üzerinde yarattığı yavaş ve süreklilik içeren etkileri görünür kılar.

### 2.3.4. Döngüsel Zaman

Oyun boyunca zamanın ilerlemeyip dönüp dolaşarak aynı noktaya gelmesi, politik baskının süreklilik kazanan yapısını destekleyen temel dramaturjik tercihlerden biridir. Sorgular sonuç üretmez, bekleyiş bitmez, konumlar yer değiştirir ama düzen değişmez. Bu döngüsellik, karakterlerin dönüşümünü ani kırılmalar yerine tekrar eden karşılaşmalar üzerinden kurar; böylece politik olan, zamansal bir kapanma hâline dönüşür. İçeride geçen süre, bir ilerleme ya da çözümlenme değil; aynı

ilişkilerin farklı yüzlerle yeniden sahnelenmesidir. Komiser'in dili Tutuklu'ya, Tutuklu'nun dili Kız'a geçerken, zaman doğrusal bir gelişim değil, devredilen bir normun tekrarını üretir. Bu nedenle İçerdekiler'de politik baskı yalnızca mekânsal bir kapatılma değil; zamansal bir sıkışma hâlidir. Oyun, döngüsel zaman kurgusu aracılığıyla gündelik yaşamın politikleşmesini kalıcılaştırır; istisnai görünen durum, tekrarın içinde sıradanlaşır ve sıradan olan, politik bir düzene dönüşür.

**TUTUKLU:** (Kız'ın karşısındaki bir iskemleye oturur.) İçeride insanın kafası başka türlü işliyor. Sen bugün bunu iyice anladın. Yalnız benden mi? Hayır... (Gülümser.) Kendinden de... Çünkü sen de bugün, yarım saat sonra içeriden biri oldun çıktın, ona göre düşünmeye başladın. (Uzun uzun Kız'a bakar, sonra yeniden kalkar, dolaşır.) Sen içeri girdin biraz, biraz da ben dışarı çıktım. (Durur, derin bir nefes alır.) Evet, dışarı çıktım, dışarıda yaşadım. Bu bana bir yıl yeter. (Boşluğa bakar, düşünür.)

**KIZ:** (Ceketinin kolunu dişleyerek hafif hafif ağlar.) Beni affedin...

**TUTUKLU:** (Kendi alemindedir.) İçeride buluştuk seninle... Sonra ben, seni burada bırakıp kaçtım, gittim (Anday, 2022, s.94).

Oyunun sonuna doğru geçen bu sahne, döngüsel zamanın öznel konumların yer değiştirmesi üzerinden işleyen bir kapanma biçimi olduğunu gösterir. Tutuklu'nun 'Sen içeri girdin biraz, biraz da ben dışarı çıktım' sözleri, içerinin ve dışarının zihinsel ve politik konumlar olduğunu açığa çıkarır. Bu oyunda içeri, belirli bir düşünme biçimidir. Kız'ın kısa süreli temasla içeriden bir" hâline gelmesi ve Tutuklu'nun aynı anda kendini dışarıda yaşamış sayması, zamanın doğrusal bir ilerleme sunmadığını; deneyimin devredilebilir ve tekrarlanabilir olduğunu gösterir. Bu karşılıklı yer değiştirme, başlangıçta Komiser ile Tutuklu arasında kurulan ilişkinin bir başka düzlemde yeniden sahnelenmesi gibidir. Kız'ın 'Beni affedin' sözleriyle içine düştüğü çözülme hâli ile Tutuklu'nun 'seni burada bırakıp kaçtım' demesi, kaçışın da kalışın da aynı kapalı düzen içinde üretildiğini ima eder. Böylece oyun, içerinin dışarıya, dışarının içeriye karıştığı bir zaman algısı kurar; başlangıç ve son arasındaki fark silinir, yalnızca konumlar değişir. Döngüsel zaman, politik baskının sürekliliğini dramatik olarak sabitler; istisnai görünen deneyimler, tekrarın içinde sıradanlaşarak aynı düzeni yeniden üretir.

## Sonuç

Bu çalışma, Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler adlı oyununu yalnızca birey-devlet çatışması bağlamında değil, gündelik hayatın politikleşmesi ve politikanın sıradanlaşması ekseninde ele almayı amaçlamıştır. Çalışma boyunca üzerinde düşünülen politik sıradanlık kavramı, politikanın istisnai ve olağanüstü bir kriz alanı olmaktan çıkarak tekrar, alışkanlık ve içselleştirme yoluyla gündelik yaşamın doğal bir parçası hâline gelmesini ifade etmektedir. Bu bağlamda oyun baskının, süreklilik ve tekrarla düzenlenen sorgu yöntemi aracılığıyla nasıl normalleştirildiğini görünür kılan bir dramaturjik yapı sunmaktadır. Metnin dramatik örgüsü incelendiğinde, iktidarın söylem düzeyinde dolaşıma girerek karakterler arasında yer değiştirdiği görülmektedir. Komiser'in Tutuklu'ya yönelttiği tek doğruya dayalı sorgulama biçiminin ikinci perdede Tutuklu tarafından Kız'a yöneltilmesi, disiplinler mantığının bireyler arasında yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu noktada iktidar yalnızca temsil edilen bir güç değil; konuşma biçimlerinin, doğruluk iddialarının ve norm üretme süreçlerinin içinde işleyen bir mekanizma hâline gelir. Böylece oyun, baskının özneleşme süreçlerinin içine yerleşmiş bir söylem düzeni olduğunu göstermektedir. Sorgunun gündelikleşmesi ise politikanın sıradanlaşmasının en görünür örneklerinden biridir. Tutuklu'nun sorguya çağrılmayı bir kriz anı olarak değil, neredeyse günlük bir alışkanlık gibi karşılması; bekleyişin ve tekrarın dramatik yapıda merkezi bir yer edinmesi, disiplinler düzenin süreklilik

kazandığını gösterir. Bu tekrar, baskıyı hayatın sıradan bir parçası haline getirir. Çünkü olağanüstü olanın olağanlaşması, politikanın gündelik pratiklere sızarak doğal kabul edilmesi anlamına gelir. Bu durum, Foucault'nun disiplin kavramsallaştırmasıyla birlikte düşünüldüğünde, normun yasa yerine geçerek davranışları düzenleyen görünmez bir ölçüt hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Karakterlerin yaşadığı dönüşümler de bu sürecin önemli göstergelerindedir. Tutuklu'nun içeride kaldıkça karısının yüzünü hatırlayamaması, kimliğin ve hafızanın disipliner kuşatma altında çözülmeye başladığını işaret eder. Kız'ın "konuşa konuşa" ahlaki direncinin yıpranması ise baskının zor yoluyla değil, söylem yoluyla içselleştirildiğini gösterir. Son sahnede içerisi ile dışarı arasındaki sınırın geçirgenleşmesi, mekânsal ayrımın yerini zihinsel bir dönüşüme bırakması anlamına gelir. Böylece oyun, politikanın belirli bir mekâna ait olmaktan çıkarak öznenin düşünme ve davranma biçimlerine yerleştiğini şiirsel bir dille anlatır hale gelir. Döngüsel zaman kurgusu ise bu sıradanlaşmayı yapısal düzeyde pekiştirir. Başlangıçta direniş ve sorgu ekseninde kurulan dramatik gerilim, finalde yeniden içerisi/dışarı karşıtlığına dönerek kapalı bir devinim oluşturur. Bu döngüsellik, politik baskının süreklilik arz eden bir düzen olduğunu göstermektedir. Böylece İçerdekiler, büyük tarihsel anlatılar üretmek yerine, küçük tekrarlar ve gündelik pratikler üzerinden işleyen bir iktidar mantığını görünür kılar. Sonuç olarak bu çalışma, İçerdekiler'i politikanın gündelikleşmesi üzerinden okuma önerisi sunmaktadır. Anday'ın kurduğu dramatik düzenek iktidarın sıradanlığını sahneye taşır. Bu perspektif, metni gündelik yaşamın içinde işleyen disipliner mekanizmaları açığa çıkaran evrensel bir dramaturjik yapı olarak yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır. Bu bağlamda İçerdekiler, politik olanın dramatik krizlerde değil, gündelik hayatın en sıradan anlarında üretildiğini gösteren güçlü bir tiyatro metni olarak değerlendirilebilir.

## Kaynakça

Anday, M. C. (2022). Toplu Oyunlar 2, 2. Basım, Everest Yayınları.

Can Budak, S. (2021). Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler Oyununun Stanislavski Sistemi İle İncelenmesi. Yayınlanma no:676506. (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi). Ulusal Tez Merkezi.

Foucault, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu, (Çev. M. A. Kılıçbay), 6. Basım, İmge Yayıncılık.

Gökçe, Y. (2004). Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet. Yayınlanma no:145729. (Yüksek Lisans Tezi: Bilkent Üniversitesi). Ulusal Tez Merkezi.

Kemerci S. (2023). Power at İçerdekiler: İçerdekiler'de İktidar: Devlet, Aydın, Toplum. Journal of Art and Iconography, 4(1), 37-41. <https://doi.org/10.5152/ArtIcon.2023.1241113>.

Koca, Ş. (2025). Melih Cevdet Anday'ın Tiyatro Eserlerinin İlkörneksel (Arketipsel) İnceleme Yöntemi İle Tahlili. Yayınlanma no:926895. (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi). Ulusal Tez Merkezi.

Korkmaz, S. (2024). Melih Cevdet Anday'ın Tiyatro Oyunları Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanma no:914620. (Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi). Ulusal Tez Merkezi.

Lefebvre, H. (2012). Gündelik Hayatın Eleştirisi 1. (Çev. I. Ergüden), 1. Basım, Sel Yayıncılık.

Yüksel, A. (1995). Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu, 2. Basım, Gündoğan Yayınları.

## VERNAKÜLER FOTOĞRAFLARIN ENSTALASYON NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ: ERIK KESSELS ÖRNEĞİ (1966-)

### *THE TRANSFORMATION OF VERNACULAR PHOTOGRAPHS INTO INSTALLATION OBJECTS: THE CASE OF ERIK KESSELS (1966-)*

Zehra Selen SERT, Arş. Gör., Görsel İletişim Tasarımı, İstanbul Okan Üniversitesi, 0009-0008-5354-071X  
Burcu BÖCEKLER, Doç. Dr., Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı, Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0001-8799-2978

### ÖZET

Erik Kessels, buluntu fotoğraflar ve fotoğraf rezervleriyle çalışan bir çağdaş sanatçıdır. Kessels, işlerinde bitpazarlarından topladığı veya internet tabanlı fotoğraf yükleme ve paylaşma mecralarından edindiği anonim fotoğrafları kullanır. Geleneksel fotoğraf türlerinin uzun zaman dışında dışında kalan, profesyonel kaygılardan uzak, anonim ve gündelik olan “vernaküler fotoğraf” türü onun çalışmalarının ana malzemesini oluşturur. Aile albümleri, kartpostal kültürü ve tüketimi yanı sıra günümüzde bu kültürün yerine geçen dijital dünyadaki fotoğraf tüketimi de Kessels’in çalışmalarının kavramsal temelindedir. Kessels, “All Yours” adlı çalışmasında 16 adet döner kartpostal standına 1152 adet buluntu kartpostal yerleştirmiştir. İzleyiciler döner standları çevirerek, kartpostalları ellerine alarak ve favori kartpostallarını seçip kullanarak eserle etkileşime geçerler. “Album Beauty” işinde ise aile albümlerini olduklarından büyük biçimde sergiler. Bu çalışmada aile albümleri hem gerçek ölçeklerinde hem de gerçek ölçeklerinden çok daha büyük ölçekte basılmış reproduksiyonlarıyla sergilenmiştir. Bu reproduksiyonlarda gerçek fotoğrafların doğasında olan sararma ve yıpranma gibi zamanın etkilerini hissettiğimiz özellikler korunmuştur. “24 Hours in Photos” çalışmasında yirmi dört saat içerisinde görsel-arama motorlarındaki Facebook, Instagram ve Flickr gibi sosyal ağlara yüklenen 350,000 fotoğrafın baskısını alıp çeşitli mekanlarda bir yığın haline getirerek enstalasyon çalışması oluşturmuştur. Kessels, internete bir günde yüklenen çok sayıda fotoğrafı fiziksel yığın halinde mekâna dökerek, dijital imge enflasyonunun birey üzerindeki baskısını ve görsel tüketimin boyutlarını görünür kılar. Bu noktada enstalasyon, sadece bir sergileme biçimi olmaktan çıkarak izleyiciyi görsel bir atık denizinin içine hapsetmektedir. Kessels’in çalışmaları vernaküler fotoğraf ve vernaküler fotoğraf kültürünün nasıl enstalasyon ögesine dönüşebileceğinin güzel bir kanıtıdır. Kessels analog fotoğraf dönemine övgüde bulunan çalışmalarının yanı sıra günümüzdeki yoğun fotoğraf tüketimine de vurgu yapmaktadır. Vernaküler fotoğraflar gerek analog dönemde gerekse dijital çağda üretilmiş, tüketilmiş ve paylaşılmıştır. Paylaşım şekli ve mecrası değişse de vernaküler fotoğraflar hem gündelik hayatın bir parçası hem de fotoğraf sanatında önemli bir tartışma ve üretim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kessels’in işleri, fotoğrafları mekânsal bir deneyime dönüştürerek fotoğrafı, fotoğraf tüketim alışkanlıklarını ve mecrasını tekrar düşünmeye ve deneyimlemeye yönlendirmektedir. Kessels, vernaküler fotoğrafları yeniden dolaşıma sokmakta hem fotoğraf tüketimini hem de analog ve dijital vernaküler fotoğraf kültürünü çalışmalarına konu edinmektedir. Bu çalışmada, öncelikle vernaküler fotoğraf ve enstalasyon tanımlanacaktır. Ardından Erik Kessels’in çalışmaları betimleyici bir yöntemle incelenecek, vernaküler fotoğrafın bir enstalasyon nesnesi olarak kullanımını tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş fotoğraf sanatı, vernaküler fotoğraf, enstalasyon, Erik Kessels

## ABSTRACT

Erik Kessels is a contemporary artist who works with found photographs and photographic archives. In his works, Kessels uses anonymous photographs collected from flea markets or obtained from internet-based photo uploading and sharing platforms. Vernacular photography—defined as anonymous, everyday imagery produced outside traditional photographic genres and professional concerns—constitutes the primary material of his practice. Family albums, postcard culture and consumption, as well as contemporary forms of photographic consumption in the digital world that have replaced these practices, form the conceptual foundation of Kessels's work. In his work *All Yours*, Kessels placed 1,152 found postcards on 16 rotating postcard stands. Viewers interact with the work by turning the stands, handling the postcards, and selecting and using their favorite ones. In *Album Beauty*, Kessels presents family albums at enlarged scales. In this work, family albums are exhibited both in their original sizes and as reproductions printed at much larger-than-life scales. These reproductions preserve material qualities inherent to original photographs, such as yellowing and wear, which convey the effects of time. In *24 Hours in Photos*, Kessels created an installation by printing 350,000 photographs uploaded within a 24-hour period to social networks such as Facebook, Instagram, and Flickr, and piling them up in various exhibition spaces. By physically pouring this vast number of images into the space as a tangible mass, Kessels makes visible the pressure of digital image inflation on the individual and the scale of contemporary visual consumption. At this point, the installation goes beyond being merely a mode of display and instead confines the viewer within a sea of visual waste. Kessels's works provide compelling evidence of how vernacular photography and vernacular photographic culture can be transformed into elements of installation art. While his works pay homage to the analog era of photography, they simultaneously emphasize the intensity of photographic consumption in the contemporary digital age. Vernacular photographs have been produced, consumed, and shared in both the analog period and the digital age. Although the modes and platforms of sharing have changed, vernacular photography continues to exist as both a part of everyday life and an important field of discussion and production within photographic art. By transforming photographs into a spatial experience, Kessels encourages viewers to reconsider and re-experience photography itself, photographic consumption habits, and photographic media. Kessels reintroduces vernacular photographs into circulation, addressing both photographic consumption and analog and digital vernacular photographic culture in his works. In this study, vernacular photography and installation will first be defined. Subsequently, Erik Kessels's works will be examined through a descriptive method, and the use of vernacular photography as an installation object will be discussed.

**Keywords:** Contemporary photography, vernacular photography, installation, Erik Kessels

## 1. Giriş

Fotoğraf, var oluşu sebebiyle yalnızca sanatsal bir ifade aracı değil, aynı zamanda bir kayıt aracıdır. Vernaküler fotoğraf, aile albümlerindeki, tavan aralarındaki veya bitpazarlarındaki şipşak fotoğraflardan, kartpostal fotoğraflarına kadar çeşitlilik gösteren gündelik fotoğraflardır. Profesyonel bir kaygı gütmeyen, anı biriktirme motivasyonu ile üretilebildiği gibi birçok farklı çekim sebebi bulunan bu anonim imgeler, toplumsal hafızanın gerçekçi ve ham katmanına aittir.

Fotoğraf, geleneksel yapısında iki boyutlu bir düzlem üzerinde izleyiciyi “bakmaya” davet ederken, çağdaş sanat pratikleri fotoğrafı bu düzlemde çıkarıp mekânsal bir deneyime dönüştürebilmektedir. Bu noktada enstalasyon (yerleştirme) sanatı, fotoğrafın sadece bir imge değil, aynı zamanda fiziksel bir nesne olarak varlık göstermesine olanak tanır. Fotoğrafın çerçeveden çıkıp mekânda tekil olarak var olması, izleyicinin eserle olan mesafesini ortadan kaldırarak onu pasif bir izleyiciden, deneyimin parçası olan aktif bir katılımcıya dönüştürür.

Hollandalı sanatçı Erik Kessels, fotoğraf ve enstalasyon ilişkisine dair çarpıcı örnekler sunan isimlerdendir. Kessels, küratöryel bir yaklaşımla ele aldığı buluntu fotoğrafları (found photos), sadece sergilemekle kalmaz, onlara yeni bağlamlar kazandırarak deneyimlenebilir hale dönüştürür. Sanatçı, analog dönemin sararmış aile albümlerinden günümüzün dijital veri çöplüğüne uzanan geniş bir yelpazede, imgenin değerini ve tüketim hızını sorgular. Onun çalışmalarında vernaküler fotoğraf, kişisel bir hatıra olmanın ötesinde, küresel görsel kültür eleştirisine dönüşen bir enstalasyon nesnesi haline alır.

Bu çalışmada, öncelikle vernaküler fotoğraf ve enstalasyon kavramlarının tanımlamaları yapılacaktır. Ardından Erik Kessels'in seçili işleri üzerinden, vernaküler fotoğrafın, enstalasyon sanatı bağlamında mekânsal bir nesneye dönüşme süreci betimleyici bir yöntemle analiz edilecek, analog ve dijital vernaküler kültürün çağdaş sanattaki yeri anlatılacaktır.

## 2. Vernaküler Fotoğraf

Vernaküler (Vernacular) terimi, köken olarak “yerel, gündelik, sıradan” anlamındadır. Belirli bir topluma, kültüre veya coğrafyaya özgü olanı ifade eder. Bu kavramın “fotoğraf” kelimesiyle birlikte kazandığı anlam ise fotoğraf tarihinin yalnızca sanatsal üretimleri değil, aynı zamanda gündelik yaşamı ve görsel kültürünü de kapsayacak biçimde yeniden düşünülmesi çabasından doğmuştur (Hannavy, 2008; Warren, 2006). Vernaküler fotoğraf, sanat tarihi kabullerinin dışında kalan, profesyonel kaygılarla çekilmemiş ve gündelik olanı kayıt altına alan fotoğrafları tanımlar. Bu dışlanmışlık hali, fotoğraf kuramcısı Geoffrey Batchen'ın temel eleştiri noktalarından biridir. Batchen, fotoğraf tarihinin bugüne kadar hep “ustalar” ve “sanat akımları” üzerinden yazılmasını eleştirerek, vernaküler olanın ihmal edilmesini şu sözlerle vurgular:

Vernaküler fotoğrafların fotoğraf tarihinin geleneksel anlatılarında neden bu kadar az ilgi gördüğünü anlamak zor değildir. On dokuzuncu yüzyılda ya da yirminci yüzyılın başlarında yazılmış fotoğraf tarihi metinleri genellikle eklektik bir fotoğraf seçkisi içerse de yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde çoğu tarih anlatısı ısrarla fotoğrafın sanatsal amaçlarına odaklanmış, bunun dışındaki tüm türleri ise ancak biçimci bir sanat tarihi anlatısını tamamladıkları ölçüde ele almıştır. Gündelik fotoğraflar bu tür bir sınıflandırmaya direnç gösterir; çünkü genellikle anonim, amatör, işçi sınıfından ya da bazen kolektif kişiler tarafından, çok büyük sayılarda üretilirler ya da

daha da kötüsü, kaba ticari kazanç peşinde olanlar tarafından yapılırlar. Bu fotoğraf nesnelere çoğunun günümüz piyasasında nadirlik ya da parasal değeri pek yoktur ve çoğu zaman duygusal klişelerden öte belirgin bir entelektüel içerik de taşımaz gibi görünür (Batchen, 2000, s. 57).

Batchen'in oluşturduğu bu bağlamda amatör çekimler (snapshots), aile albümleri, kurumsal portreler ve melez nesnelere, dünya üzerindeki fotografik üretimin asıl gövdesini oluşturur. 19. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkan fotoğraf takıları, boyanmış fotoğraflar ve anı albümleri, Batchen'in "nesne olarak fotoğraf" vurgusunu destekleyen, haptik bir hafıza deneyimi yaratan örneklerdir (Görsel 1 ve 2).



3.3  
Aristo anıtı (Amerikan) Portraits of a Man and a Woman, c. 1850  
Snapshots in silver ink  
University of New Mexico Art Museum, Albuquerque  
Downloaded with funds from the University of New Mexico Foundation, Inc.

Görsel 1. Buluntu Fotoğraf, 1850'ler



3.4  
Aristo anıtı (Rusya) HumboldtMan, c. 1950  
Hand-painted photograph over wood, glass, wood frame, glass  
Private collection

Görsel 2. Buluntu Fotoğraf, 1950'ler

Bu fotoğraflar çoğu zaman kişisel, yerel ve işlevseldir; sanat yapıtı olma iddiası taşımazlar. Ancak tam da bu "iddiasızlık" ve "sıradanlık", onları toplumsal alışkanlıkların en güçlü taşıyıcısı yapar. Catherine Zuromskis, bu tür fotoğrafların –özellikle şipşak (snapshot) fotoğrafların– toplumsal işlevini ve duygusal gücünü analiz ederken, onların sadece estetik birer nesne değil, birer toplumsal performans olduğunu belirtir:

...Günün sonunda bunlar yalnızca şipşak fotoğraflar. Oysa tam da bu görüntülerin daha yakından incelenmesi gerekiyor. Günlük ve özel hayatlarımıza ait oldukları için doğal ve önemsiz görünüyorlar. Fakat tam da aynı nedenle bir mit düzeyinde işlev görme gücüne sahipler. Şipşak fotoğraflar, Roland Barthes'i yeniden yorumlayacak olursak gözlerin önünde saklanan burjuvazi ideolojiye yerleşmiş, siyasetten arındırılmış bir temsil biçimidir. Fakat şipşak fotoğrafın mitik yapısının içinde, demokratik bir olasılık anı, türünün retorikini en özel, bireysel ve dışsal arzuları tatmin etmek adına kullanmanın yolu gizlenmektedir. Bu süreçte en sıradan görseller bile yalnızca şipşak fotoğraf türünün değil, genel olarak fotoğrafçılığın kökenlerinde yatan idealizmi gerçekleştirme potansiyeline sahiptir (Zuromskis, 2013, s. 17).

Zuromskis'in bu yaklaşımı, vernaküler fotoğrafın değerinin estetik özgünlüğünden değil, gündelik hayatın görsel alışkanlıklarını, aile ilişkilerini ve sınıfsal kimlikleri kayda geçirme biçiminden kaynaklandığını anlatır.

Sonuç olarak vernaküler fotoğraf, yalnızca bir tür fotoğraf üretimi değil; toplumsal bellek, kimlik ve gündelik estetik deneyimin ortak görsel noktasıdır. Sanatsal orijinallikten çok işlevselliğe, bireysel yaratıcılıktan çok kültürel örüntülere dayanır. Batchen ve Zuromskis'in de işaret ettiği gibi, bu alan fotoğraf tarihine demokratik bir bakış açısı kazandırarak, herkesin bakışına ve dokunuşuna yer açan alternatif bir tarih anlayışını temsil eder.

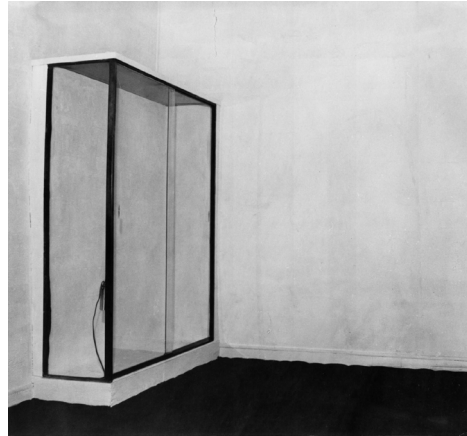
### 3. Enstalasyon Sanatı

Enstalasyon (Installation) kelimesi, İngilizce yerleştirmek, kurmak (install) fiilinden türetilen installation sözcüğünden gelmektedir. Başlangıçta “bir şeyi belirli bir yere yerleştirme” anlamı taşıyan, zamanla sanat alanında “mekân içinde nesnelerin belirli bir düzende konumlandırılmasıyla oluşturulan yapıt” anlamını kazanmıştır (Chilvers & Glaves-Smith, 2009). “Enstalasyon sanatı” terimi, genellikle belirli bir mekân ya da geçici bir süre için tasarlanan, büyük ölçekli ve karışık medya yapıları tanımlamak için kullanılır (Tate, \_\_\_\_). Bu kavramdan türeyen “installation art” terimi Türkçe’de “enstalasyon sanatı” ya da “yerleştirme sanatı” olarak kullanılmaktadır.

Sanat bağlamında enstalasyon, yalnızca bir sergi düzenleme biçimi değil, mekânın bütününe sanat eserinin bir parçası haline getiren ifade biçimidir. Çoğu zaman bir galeri ya da kapalı mekânın tümünü kapsayan bu tür çalışmalar, taşınabilir sanat nesnelere farklı olarak izleyiciyi pasif bir gözlemciden çıkarır ve içinde bulunduğu mekânı da sanat eserinin bir parçası haline getirir. Bu yaklaşımın temelini 20. yüzyılın avangart sanat hareketleri oluşturmuştur. El Lissitzky’nin Proun Odaları (Görsel 3), sürrealist sergilerin deneysel atmosferi ve Kurt Schwitters’ın Merz yapıları bu anlayışın erken örnekleri arasındadır. 1958’de Yves Klein’in boş bir odayı sergilediği “The Void” (Görsel 4) adlı çalışması, kavramın çağdaş anlamına ulaşmasında dönüm noktalarından biridir (Bishop, 2005, s. 80).



Görsel 3. El Lissitzky, Proun Odaları 1923



Görsel 4. Yves Klein, The Void 1958

Enstalasyon sanatı, 1970’li yıllarda sanat nesnesinin “koleksiyon yapılabilir” olma fikrine karşı bir duruş sergilemiş ve geçici, deneyim temelli, mekâna özgü (site-specific) üretimlerin merkezine yerleşmiştir. Bağımsız bir tür olarak kabul görmeye başlanması ise 1980’li yıllara dayanır ve izleyiciyi yalnızca gözlemci değil, eserin aktif bir bileşeni konumuna getirir. Bu süreç enstalasyon sanatını, mekân, izleyici ve sanat nesnesi arasındaki sınırları sorgulayan, çağdaş sanatın etkili ifade biçimlerinden biri hâline gelmiştir (Chilvers & Glaves-Smith, 2009).

İzleyiciyi aktif bir katılımcı haline getiren enstalasyon sanatı, nesne ile mekân arasındaki ilişkiyi temel alır. Sanatçının nesne ve mekânı bir bütün olarak kurgulaması, izleyicinin fiziksel ve düşünsel boyutta derin bir bağ kurmasını sağlar. Julie H. Reiss’in “From Margin to Center: The Spaces of Installation Art” adlı çalışmasında, enstalasyon sanatının toplumsal ve mekânsal bağlamları keşfetmek için güçlü bir araç olduğu belirtilmiştir (Reiss, 2001, s. 206). Enstalasyon, kullanılan sanat nesnelere çok yönlülüğü ve kavramsal zenginliği sayesinde pek çok farklı ifade olanağına sahiptir. Bu özelliği, enstalasyon sanatını sadece görsel bir deneyim değil, sanatın fiziksel ve düşünsel boyutlarını bir arada sunan kapsamlı bir ifade biçimi haline getirir.

#### 4. Erik Kessels

Erik Kessels, buluntu fotoğraf (found photography) ve vernaküler fotoğraf kültürü üzerine çalışan Hollandalı sanatçıdır. Roermond, Hollanda'da doğan ve çalışmalarını çoğunlukla Amsterdam'da ortağı olduğu KesselsKramer'de sürdüren sanatçı, eserlerinde bireysel ve toplumsal hafızayı "sıradan" ve "anonim" imgeler üzerinden bir araya getirerek aile bağları, hatıralar ve dijital çağın görsel tüketim alışkanlıklarını derinlemesine ele alır. Kessels'in bakış açısı, geleneksel fotoğrafçılığın dayattığı teknik kusursuzluk arayışından uzak, çağdaş sanata ait olan hatanın estetiği ve buluntu nesnenin yeniden anlamlandırılması üzerine kuruludur.

Kessels, bu noktada fotoğrafı bir fotoğraf sanatçısı gibi değil, görsel bir arşivci ve küratör gibi ele alır. Pek çok demeç ve röportajında da bu durumu benzer ifadelerle belirtmiştir; "Ben şahsen bir fotoğrafçı değilim. Başkalarının fotoğraflarıyla, seçimler yapmak üzere yetiştirdim; kendi 'gözbebeklerimi/kıyamadıklarımı' feda etmek yerine başkalarınıninkileri feda etmeyi öğrendim (Akt. Belmenouar, 2019). Kessels, bitpazarlarından topladığı, aile albümlerinden bulduğu ve internet ortamından edindiği buluntu fotoğrafları enstalasyon nesnelere olarak değerlendirir ve sergileme pratiğini bu malzemelerle oluşturur. Sanatçının en ünlü eserlerinden biri olan "24 Hours in Photos" (2011) adlı enstalasyonunda Kessels, internete sadece 24 saat içinde yüklenen fotoğrafların fiziksel baskılarını galeri mekânına devasa bir yığın halinde dökerek, görsel tüketimin boyutlarını ve bu imge sağanağı altındaki bireyin "boğulma" hissini görünür kılar (Kessels, 2011).

Sanatçı, geleneksel fotoğrafçılığın "hata" olarak nitelediği teknik kusurları, sıradan hayatın mahremiyetini ve yaşanmışlığını belgeleyen güçlü birer sembolik dil olarak kullanır. Sanatçı, bu "kusurlu" imgeleri büyük ölçekli enstalasyonlar aracılığıyla kamusal alana taşıyarak, ana akım görüntü üretim şekline karşı bir dil oluşturur. Sanatçının mirası sıradan ve gündelik olanın sanatsal değerini gözler önüne koyarak, kolektif hafızayı anonim imgelerle mekân içerisinde yeniden inşa etmenin ve çağdaş sanatta imge mülkiyeti tartışmalarını yeni bir boyuta taşımanın nitelikli örneklerinden birini sunmaktadır.

Erik Kessels, enstalasyon pratiğinde fotoğrafı yalnızca görsel bir imge değil, nesnel ve fiziksel bir malzeme olarak konumlandırır. Sergileme yöntemini direkt olarak fotoğraf nesnesinin kendi doğasından, fiziksel varlığından ve toplumsal bağlamından üreten sanatçı, hazır veya klasik bir sergileme şablonu kullanmak yerine; fotoğrafın türüne, tüketim şekline ve temsil ettiği kültüre özgü bir sergileme metodolojisi geliştirir.

Örneğin, "Tamamen Sizin" (All Yours) çalışmasında vernaküler fotoğraflardan oluşan kartpostalları klasik galeri çerçeveleri içine hapsedmek yerine, bu nesnelere gündelik hayattaki dolaşım araçları olan döner kartpostal stantlarını kullanır. Analog dönemde kartpostalların birincil karşılaşılma, temas ve satın alma noktası olan bu stantları, nesnenin kendi geçmişindeki tüketim pratiğine sadık kalarak, sergileme eylemini nesnenin doğal tüketim yoluyla tekrar buluşturur.

"Fotoğraflarda 24 Saat" (24 Hours in Photos) enstalasyonunda ise dijital çağın yarattığı imge bolluğunu ele alan, imge enflasyonu kavramını somutlaştıran farklı bir strateji izler. Burada fotoğraf, tekil bir imge olmaktan çıkıp kontrol edilemez bir "yığın" haline gelir, sanatçı yüz binlerce baskıyı mekâna bir atık gibi dökerek izleyiciyi bu görsel kaosun içine hapseden kapsayıcı bir deneyim alanı yaratır.

Kessels, "Albümlerin Güzelliği" (Album Beauty) enstalasyonunda ise dünyanın pek çok yerinde bit pazarlarından topladığı aile albümlerini kullanır. Fotoğrafların üzerindeki zamanın izlerini ve

deformasyonları muhafaza ederek devasa ölçeklerde reproduksiyonlarla mekâna taşır. İzleyiciyi bu imgelerin içinde bir yolculuğa çıkaran çalışma, günümüzde yerini dijitalleşmeye bırakan fiziksel fotoğraf albümü geleneğine bir saygı duruşu niteliği taşır.

Bu yaklaşımlar, Kessels'in küratöryel bakış açısının bir sonucudur. Kessels, nesneyi mekâna "giydirmeye" zorlamaz, aksine nesnenin kendi hikayesinin mekâna ve sergilemeye yansımalarına izin verir. Kessels için sergileme yöntemi, fotoğrafın içeriğini tamamlayan kavramsal bir katmandır. Sanatçı, fotoğraf nesnesinin özgün kimliğini koruyarak, sergileme biçimini bu kimliğin bir uzantısı olarak kurgular. Sonuç olarak, sergileme bir sunum aracı olmaktan çıkarak eserin bütünü haline gelir ve izleyiciyi fotoğrafın hem geçmişteki hem de günümüzdeki ontolojik varlığıyla yüzleştirir.

#### 4.1. Fotoğraflarda 24 saat (24 Hours in Photos)

Erik Kessels tarafından ilk kez 2011 yılında Amsterdam'daki Foam Müzesi'nde sergilenen "24 Hours in Photos" enstalasyonu (Görsel 5, 6 ve 7) 24 saat içerisinde görsel paylaşım platformu olan Flickr'a yüklenen tüm fotoğrafların çıktısının alınarak sergi mekanına yığılmasına dayanır. Sergilendiği döneme ve platform trafiğine bağlı olarak bu sayı yaklaşık 350.000 ile 1.000.000 arasında değişen fiziksel baskıya tekabül etmektedir. Kessels, bu devasa imge yığını galeri zeminine tepeler oluşturacak şekilde boşaltarak, dijital dünyanın "ağırlıksız" kabul edilen verisini somut bir kütleye dönüştürür. İnternet ve sosyal medya ekosistemindeki kontrolsüz görsel paylaşım hızı, soyut dijital verinin fiziksel birer çıktıya dönüşmesiyle birlikte, mekânı bütünüyle işgal eden ezici bir kütle formuna bürünür. Sanatçı, bu devasa yığın aracılığıyla çağımızın dijital imge enflasyonunu ve verinin görünmez sayılan ağırlığını sarsıcı bir biçimde somutlaştırır (Kessels, 2011).



Görsel 5. Erik Kessels, 24 Hours in Photos 2011

Bu yaklaşımla, küratöryel pratiğin geleneksel “seçme ve eleme” işlevini bilinçli bir şekilde reddeden sanatçı, imgeler arasında estetik veya nitelik ayrımı yapmaksızın, dijital akışın tüm “çöpünü” ve “değerini” aynı mekânsal düzlemde bir araya getirir.

Kessels'in çalışması, dijitalleşmenin getirdiği “görsel çokluk” kavramını sadece istatistiksel bir veri olmaktan çıkarıp duysal bir deneyime dönüştürür. Aynı yıl BBC'ye verdiği röportajda “size içine çekebilecek bir görüntü denizi yaratmayı düşünüyordum” (BBC Türkçe, 2011) açıklamasında bulunan sanatçı, 2017 yılında ise TIMES için “Günümüz bireyi öğle yemeğinden önce, 18. yüzyılda yaşamış birinin tüm ömrü boyunca göreceğinden daha fazla imgeye maruz kalmaktadır” (TIME, 2017) söyleminde bulunmuş ve imge enflasyonu konusuna pek çok kez dikkat çekmiştir. “24 Hours in Photos”, bu maruz kalma halini klostrofobik bir mekân kurgusuyla somutlaştırır. Ziyaretçiler, fotoğraf dağlarının arasında yürümeye, üzerlerine basmaya ve hatta yığının içine fiziksel olarak girmeye zorlanır. Bu durum, dijital dünyada “bulut” sistemlerinde asılı duran verinin, fiziksel dünyada kapladığı muazzam alanı ve yarattığı imge dağını görünür kılar. Enstalasyon, kamusal ve özel alan arasındaki sınırların dijitalleşme ile nasıl muğlaklaştığını gerçek bir mekân üzerinden gözler önüne serer, izleyiciler yığınların içinde pek çok yabancı anılarıyla çevrenmek zorunda bırakılır. Flickr gibi platformlar aracılığıyla kamuya açılan bu mahremiyet, Kessels'in enstalasyonunda Tepeleme Fotoğrafçılık (The Photography In Abundance) metodu ile isimlendirilir (BBC Türkçe, 2011). Fotoğraf yığınının sanat eserine imge artık bir “an”ı ölümsüzleştirmekten ziyade, o anın yaşandığını kanıtlamak ve hızla tüketilmek üzere üretilmektedir. Bu bağlamda, fotoğrafların kısa yaşam döngüsü ve “kullan-at” niteliği, onları sanat nesnesinden ziyade birer “görsel atık” konumuna indirir.



Görsel 6. Erik Kessels, 24 Hours in Photos 2011

Kessels, "24 Hours in Photos" ile post-fotoğrafçılık dönemindeki imge enflasyonunu teşhis eder. Tek bir fotoğrafın değeri, bu devasa kaos içerisinde kaybolur. İmge üretiminin bu denli kolaylaşması ve kitleselleşmesi, "fotoğrafın aurası, biricikliği unique" algısını yıkarak yerine bir "görsel atık" bırakır. Sanatçının amatör fotoğraflara, hatalara ve kusurlara duyduğu ilgi, bu enstalasyonda bir kitle kültür eleştirisine evrilir. "24 Hours in Photos", imgelerin bolluk içinde yok olduğu, dönemin fiziksel kanıtıdır. Sanatçı, dijital çağın sunduğu bu sınırsız imkânın aynı zamanda bir tür "görsel boğulma" yarattığını vurgular.



Görsel 7. Erik Kessels, 24 Hours in Photos 2011

## 4.2. Albümlerin güzelliği (Album Beauty)

"Album Beauty" enstalasyonu (Görsel 8 ve 9), dijital çağın hızı ve çokluğu içinde kaybolmaya yüz tutan analog fotoğraf albümlerine adanmış bir saygı duruşudur. On beş yılı aşkın bir süre boyunca dünyanın dört bir yanındaki bit pazarlarından, sahaf dükkanlarından ve eskicilerden topladığı anonim aile fotoğraflarıyla bu enstalasyonu oluşturmuştur. Amatör fotoğrafçılığın sıradan estetiğine ışık tutan bir görsel geriye bakış girişimidir (Clark, 2013).

Yakın geçmişte her evin vazgeçilmezi olan, aile tarihinin saklandığı ve nesiller arası köprü kuran fotoğraf albümleri, günümüzde yerini dijital arşivlere sabit disklere ve sosyal medya platformlarına bıraktı. Kessels, fotoğrafın gelişim sürecinde iki zıt saklama ve paylaşma pratiği tanımlar. Analog dönem, albümler aracılığıyla tesis edilen seçici ve mahrem paylaşım kültürüken günümüzde bu fotoğraflar ve saklama koşulları yerini dijital çağın sınırsız, herkese açık ve uçucu görsel trafiğine bırakmıştır. Bir zamanlar özel birer hatıra nesnesi olarak korunan fotoğrafların, bugün sosyal medya üzerinden kitlesel birer enformasyona dönüşmesi, fotoğrafın toplumsal işlevindeki bu büyük kırılmayı işaret eder.



Görsel 8. Erik Kessels, Album Beauty, 2012

Bir albümün içinde yürüme hissine odaklanan Kessels, sergileme biçiminde alışlagelmiş galeri düzeninin dışına çıkarak izleyiciye fiziksel bir deneyim sunar. Foam Amsterdam ve Les Rencontres d'Arles gibi önemli mekanlarda izleyiciyle buluşan enstalasyon, ziyaretçilere devasa bir fotoğraf albümünün sayfaları arasında yürüme hissi verir. Kimi fotoğraflar duvar kâğıdı boyutuna getirilerek sarmalayıcı (immersive) dilde, bazıları orijinal boyutlarında sergilenir. Ziyaretçilerin sayfalarını çevirebileceği interaktif albümler, üzerine basılarak geçilen fotoğraflı halılar ve insanların yüzlerini yerleştirip fotoğraf çektirebileceği gerçek boyutlu dekorlar, sergiyi dinamik ve katılımcı bir alana dönüştürür.



Görsel 9. Erik Kessels, Album Beauty, 2012

Enstalasyonun önemli noktalarından biri, Kessels'in kusurlara olan hayranlığıdır. Geleneksel sanat anlayışı mükemmeli ararken, Kessels "sıradan olma yarışındaki" amatör fotoğrafların eksik yanlarındaki ve kusurlarındaki güzelliği gördüğü şekilde gözler önüne de serer. Merceğin önünde unutulmuş bir parmak, yanlış pozlama sonucu oluşmuş ışık patlamaları ya da boşanma sonrası fotoğraftan makasla kesilip atılmış bir aile üyesinden kalan boşluk, Kessels için estetik birer değerdir. Bu hatalar, kurgulanmış aile imajının altındaki gerçekliği, insani duyguları ve zamanın etkilerini açığa çıkarır. Kessels, tüm bu etkileri enstalasyonda izleyiciye bire bir sunabilmek için fotoğrafların devasa boyuttaki reproduksiyonlarında gerçek boyut ve hallerindeki deformasyon ve tahripleri kopyalamıştır.

Kessels, topladığı binlerce albümde evrensel bir örüntü keşfettiğini belirtir. Bir insanın hayatı boyunca ortalama sekiz albüm oluşturduğunu gözlemlemiş ve bu süreci belirli bölümlere ayırmıştır. İlk albümler, genellikle bir çiftin tanışması, tatiller ve aşk dolu ilk anılara adanmıştır. Evlilik ve ilk çocuk temaları ise ikinci ve üçüncü albümlerde baskındır; ikinci albüm evliliğe, üçüncüsü ise fanatik bir tutkuyla ilk doğan çocuğa ayrılır. Eğer çocuk yoksa, bu tutku üçüncü albümde köpekler, kediler veya arabalar üzerinde yoğunlaşır. Yedinciye kadar olan albümlerse çocukların büyümesi, okul etkinlikleri ve tatillerin karışımından oluşan bir kaos içindedir. Son durak sayılabilecek sekizinci albümde çift yine baş başadır. Ancak burada dikkat çekici bir detay vardır, kadın fotoğraflarda genellikle daha önemsiz ve odaktan uzakta görünür. Ya fotoğrafçı (genellikle erkek) ilgisini çevreye kaydırmıştır ya da kadın artık fotoğraflanmayı o kadar da istemiyordur (Clark, 2013). Erik Kessels, amatör fotoğrafçıların yarattığı bu devasa arşivi "halk sanatı" (folk art) olarak niteler ve bu sanatın ölen formundan beklenmedik bir estetik çıkarır (Clark, 2013).

"Album Beauty", sadece eski fotoğrafların bir araya getirildiği nostaljik bir kolaj değildir. Doğum, ölüm, cinsellik, gurur, mutluluk ve arkadaşlık gibi evrensel temaları, en ham, doğal ve işlenmemiş halleriyle sunmaktadır.

### 4.3. Tamamen sizin (All Yours)

Erik Kessels'in "All Yours" çalışması (Görsel 10, 11 ve 12), sanatçının yıllar boyunca topladığı devasa anonim fotoğraf (vernacular photography) arşivinden oluşturulmuş, etkileşim odaklı bir enstalasyondur. 2015 yılında Montreal'deki Occurrence (Espace d'art et d'essai contemporain) galerisinde, Joan Fontcuberta (1955-) küratörlüğündeki "Le Mois de la Photo à Montréal" kapsamında sergilenmiştir.

Çalışma, içeriğine has düzenli ve sistematik bir sergileme biçimine sahiptir. Sergi alanında toplamda 16 adet kartpostal rafı bulunur, bu rafların içinde toplam 1152 farklı kartpostal yer alır. Her bir kartpostal, Kessels'in kişisel koleksiyonundan seçilmiş, başkaları tarafından çekilmiş ve terkedilmiş anonim fotoğraflardan oluşur. Çalışmaya ismini veren en temel özellik izleyiciyle kurduğu aktif paylaşımdır. Ziyaretçiler sergiyi sadece izlemekle kalmaz, raflardaki kartpostalları inceleyebilir ve beğendiklerini yanlarında götürebilirler. Kessels, bu yöntemle "buluntu fotoğraflara" tekrar hayat vermeyi amaçlar.

Galeri ortamında dondurulmuş birer sanat nesnesi olmak yerine, bu fotoğraflar kartpostal formunda yeniden dolaşıma girer. Bir ziyaretçinin cebine giren fotoğraf, orijinal bağlamından kopup yeni bir hikâyenin parçası olur. Kessels bu çalışmasında, dijital çağın görüntüyü değersizleştirmesine karşı fiziksel bir alternatif sunar.



Görsel 10. Erik Kessels, All Yours, 2015



Görsel 11. Erik Kessels, All Yours, 2015



Görsel 12. Erik Kessels, All Yours, 2015

Sanatçı, sıradan insanların çektiği “hatalı”, “garip” veya “gündelik” fotoğrafların içindeki estetiği ve anlatı gücünü ön plana çıkarır. Bu fotoğraflar, profesyonel bir sanat üretiminden ziyade, insan deneyiminin ham halini temsil eder. Kessels bu çalışmada, pek çok çalışmada da olduğu gibi, deklanşöre basan kişi değil, bir seçici ve aracı rolündedir. Buradaki amaç, görüntüyü üretmekten ziyade, mevcut görüntülerin içindeki anlamı bulup onu izleyiciye sunmaya dönüşür. Ziyaretçinin kartpostalı alıp götürmesi, görüntünün statik bir yapıdan kopup aktarılabilir ve yaşayan bir nesne haline gelmesini sağlar. Bu, görüntünün metalaşmak yerine “demokratikleşmesi” ve paylaşılması sürecidir. “All Yours”, Erik Kessels’in görsel atıklara veya unutulmuş anılara olan tutkusunun fiziksel bir yansımasıdır. Enstalasyondaki kartpostal stant düzeneği 16 raftan oluşur ve 1152 kartpostal alır. İzleyiciyi sanat eserinin bir parçası olmaya ve anonim geçmişlere ait nesnelere kendi geleceklerine taşımaya iter. Bu çalışma, fotoğrafın bir “son” değil, sürekli el değiştiren bir “akış” olduğunu göstermeye yöneliktir.

## Sonuç

Erik Kessels, günümüzün foto tüketim alışkanlıklarını bir üretici olarak değil, bir seçici ve düzenleyici olarak yeniden kurgularken “imge enflasyonu” terimini bizzat kullanmasa da devasa yığınlar oluşturduğu enstalasyonları ve arşivci yaklaşımıyla bu kavrama en güçlü vurguyu yapan sanatçılardandır. Sanatçının bu tutumu, dijital çağda kontrolsüzce artan görsel üretimin yarattığı değersizleşmeye karşı kurulan bir cephe. Kessels, görüntülerin mükemmelliğinden duyduğu rahatsızlığı ve bitpazarlarında bulduğu fotoğraflara olan ilgisini şu sözlerle açıklar: “İmgelerdeki kusursuzluktan gerçekten rahatsız olduğum bir zaman geldi. 2000 yılı civarında bitpazarlarında malzemeler bulmaya başladım. Bu buluntu görüntülerin mahremiyetini ve naifliğini sevdim (Belmenouar, 2019).”

Susan Sontag'ın (1933-2004) ifadesiyle fotoğrafın “hüzünlü bir sanat” ve bir “memento mori” (ölümü anımsa) olması, Kessels'in bu arayışının felsefi kökenlerini açıklar. Sontag'a göre, “Bir fotoğraf çekmek, başka bir kişinin (veya şeyin) ölümlülüğüne, kırılabilirliğine ve değişkenliğine ortak olmaktır. Tam da bu anı kesip dondurarak, tüm fotoğraflar zamanın amansız eriyişine tanıklık eder (2006, s. 11). Kessels, bitpazarlarından topladığı bu “terk edilmiş” fotoğraflarla, aslında zamanın eriyişinden kurtulmuş kırılğan anları toplamakta ve onları yeniden anlamlandırmaktadır. Bu durum, onun fotoğrafın geleneksel üretim süreçlerine olan mesafesini de belirler, Kessels, fotoğraf çekmek yerine fotoğraflar arasında kararlar vermeyi bir yöntem olarak benimsemiş ve bu durumu şu ifadelerle temellendirmiştir:

Fotoğraflarla veya farklı fotoğrafçılarla çalışıyorum ama kendim bir fotoğrafçı değilim. Başkalarının fotoğraflarıyla büyüdüm; seçimler yapmak için, kendi 'gözbebeklerimi' öldürmek yerine başkalarının 'gözbebeklerini' öldürmek için. İlk büyük sergim olan Loving your pictures, 2006'da Utrecht'teki bir çağdaş sanat müzesinde gösterildi. Bir yıl sonra Arles'da sergilendi. Beni bir küratör olarak değil, yaratıcı yönetmen olarak tanıyan insanların tepkisini merak ediyordum. İnsanlar eleştireldi; bir sergi kurguladığım için değil, müze duvarlarında aniden şipşak fotoğraflar (ben buna böyle diyordum) gördükleri için. Söylemeye gerek yok ki, bir provokasyon arıyordum! Sonunda, birçok ziyaretçinin bu konseptten, yani kendilerinin de çekebileceği fotoğrafların gösterilmesinden etkilendiği ortaya çıktı (Belmenouar, 2019).

Kessels için bu süreç, sadece biriktirmek ve arşivlemek değil, bu devasa imge okyanusu içinde kaybolmuş anlatıları gün yüzüne çıkarma çabasıdır. Çalışmalarının başlangıç noktasını da şu şekilde tanımlar: “Başlangıç noktam her zaman yeni bir hikâye bulmanın veya bitmemiş bir hikâyeyi tamamlamanın merakıdır. Bu bir soruşturma gibi! Her zaman yeni bir şey, önceki projeden farklı bir şey bulmam gerekiyor (Belmenouar, 2019).”

Sanatçı, özellikle aile albümleri ve günümüzün selfie kültürü üzerinden yaptığı analizlerde, fotoğrafın bir hatıradan ziyade bir “kanıt” nesnesine dönüşmesini, hızla tüketilmesine bağlar ve bu durumu “aile propagandası” olarak nitelendirerek şöyle der:

... Bir fotoğrafa baktığınız an, genellikle onu çektikten hemen sonraki andır. Ona bir daha pek geri dönmezsiniz, telefonunuzda kalır. Bazıları arkadaşlarla veya akrabalarla paylaşılır. İnsanların selfie çekme ve değerlendirme biçimleri bu sürecin iyi bir örneğidir. Fotoğrafın kendisi gerçekten umurlarında değil. Önemli olan orada bulduklarının kanıtıdır ya fotoğrafı vardır ya da o olay yaşanmamıştır. Aile albümlerinde de aynı şey değil miydi? Artık kimse onlara gerçekten bakmıyordu. Bazen bir aile üyesinin ziyareti sırasında, ailedeki mutluluğu göstermek

için kitaplıktan çıkarılırdı. Bence bu daha çok 'aile propagandası' olarak görülmeli. Benim için bu durum farklı çünkü bu tür malzemelere baktığımda onlarla ne yapacağımı anında biliyorum (Belmenouar, 2019).

Kessels'in "aile propagandası" olarak adlandırdığı durum, tam da Sontag'ın dikkat çektiği "sınıflandırma ve depolama şemalarına" hapsolmuş aile albümlerinin, birer içten hatıra olmaktan çıkıp kayıt belgesine dönüşmesidir (Sontag, 2006, s.122).

Sonuç olarak Kessels, buluntu fotoğrafları manipüle ederek ve onları galeri düsturundan çıkarıp mekânsal kütlelere dönüştürerek, Sontag'ın dile getirdiği gerçekliğin, sergilenecek bir nesne, incelenecek bir kayıt, gözetim için bir hedef olarak yeniden tanımlanmasına (Sontag, 2006, s. 122) olanak sağlar. Sanatçı, bu kontrolsüz görsel artışın ve "kanıt" odaklı çekilme kültürünün içinde, imgenin yitirdiği derin "anlamın" peşine düşmektedir.

### **Teşekkür ve Bilgi Notu**

Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı'nda çalışılan yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

## Kaynakça

- Batchen, G. (2000). *Each wild idea: Writing, photography, history*, MIT Press.
- BBC Türkçe. (2011, 16 Kasım). Fotoğraf yığınınından sanat eserine, [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/11/111116\\_kessels\\_photo\\_installation](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/11/111116_kessels_photo_installation)
- Belmenouar, S. (2019, 24 Ekim). Erik Kessels: Provocations vernaculaires [Mülakat], *The Eyes*, <https://theeyes.eu/en/articles/erik-kessels-provocations-vernaculaires/>
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Chilvers, I., & Graves-Smith, J. (2009). *A dictionary of modern and contemporary art*, (2. baskı), Oxford University Press.
- Clark, T. (2013, 4 Eylül). The vanishing art of the family photo album, *TIME*, <https://time.com/3801986/the-vanishing-art-of-the-family-photo-album/>
- Colberg, J. (\_\_\_\_). Erik Kessels, 1000 Words, <https://1000wordsmag.com/erik-kessels-2/>
- Hannavy, J. (Ed.). (2008). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, Routledge.
- Kessels, E. (2016). *Failed It!: How to turn mistakes into ideas and other advice for successfully screwing up*, Phaidon Press.
- Kessels, E. (\_\_\_\_). 24hrs in photos, <https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos>
- Kessels, E. (\_\_\_\_). All Yours, <https://www.erikkessels.com/all-yours>
- Kessels, E. (\_\_\_\_). The Many Lives of Erik Kessels, <https://www.erikkessels.com/the-many-lives-of-erik-kessels>
- Kessels, E. (\_\_\_\_). <https://www.erikkessels.com/>
- Reiss, J. H. (2001). *From margin to center: The spaces of installation art*, MIT Press.
- Revue Captures. (2015). All Yours, <https://archive.nt2.uqam.ca/revuecaptures-org/image/all-yours-2015.html>
- Schaden, C. & Kessels, E. (2017). *The Many Lives of Erik Kessels*, Aperture.
- Sontag, S. (2006). *On photography*, Penguin Books.
- Tate. (\_\_\_\_). *Installation art*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>
- TIME. (2017, 11 Mayıs). The story behind Erik Kessels' obsession, how he breathes new life into amateur photography [Video], YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_Yjf5l1G9k](https://www.youtube.com/watch?v=7_Yjf5l1G9k)

Warren, L. (Ed.). (2006). Encyclopedia of twentieth-century photography, Routledge.

Zuromskis, C. (2013). Snapshot photography: The lives of images. MIT Press.

## **Görsel Kaynakçası**

Görsel 1: Batchen, G. (2000). Each wild idea: Writing, photography, history, MIT Press.

Görsel 2: Batchen, G. (2000). Each wild idea: Writing, photography, history, MIT Press.

Görsel 3: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>

Görsel 4: <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>

Görsel 5: <https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos>

Görsel 6: <https://www.kesselskramer.com/project/24-hrs-in-photos>

Görsel 7: <https://www.kesselskramer.com/project/24-hrs-in-photos>

Görsel 8: <https://www.kesselskramer.com/project/album-beauty>

Görsel 9: <https://www.kesselskramer.com/project/album-beauty>

Görsel 10: <https://www.erikkessels.com/all-yours>

Görsel 11: <https://www.erikkessels.com/all-yours>

Görsel 12: <https://www.erikkessels.com/all-yours>

## OŞMANLI'DA KADIN TEPELİKLERİNİN MEZAR TAŞLARINA YANSIMASI: GÜNDELİK HAYATIN ESTETİK VE POLİTİK TEMSİLLERİ

### *THE REFLECTION OF WOMEN'S HEADPIECES ON OTTOMAN GRAVESTONES: AES- THETIC AND POLITICAL REPRESENTATIONS OF EVERYDAY LIFE*

Hande Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, İstanbul Medipol Üniversitesi,  
ORCID: 0000-0002-5715-8170

### ÖZET

Bu çalışma, Osmanlı mezar taşlarını yalnızca anıtsal objeler olarak değil, gündelik hayatın estetik ve kültürel kodlarını taşıyan görsel belgeler olarak ele almaktadır. Araştırmanın temel sorusu, Osmanlı toplumunda kadınların kullandıkları başlık ve tepeliklerin mezar taşlarında nasıl temsil edildiği ve bu temsilin hangi toplumsal anlamları içerdiği. Çalışmanın amacı, kadın başlıklarının mezar taşlarındaki biçimsel ve ikonografik yansımalarını inceleyerek bu unsurların toplumsal statü, kimlik ve kültürel bellek açısından nasıl okunabileceğini ortaya koymaktır.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve ikonografik analiz yöntemi kullanılmıştır. Osmanlı dönemine ait kadın mezar taşları, özellikle başlık biçimleri, süsleme unsurları ve stilize edilmiş tepelik formları açısından incelenmiştir. Hotoz, kadın fesi ve yüksek tepelik biçimleri gibi başlık türleri karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve bu başlıkların gündelik giyim kültürü ile mezar taşı tasvirleri arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

Elde edilen bulgular, kadın başlıklarının yalnızca bir giyim unsuru olmadığını, aynı zamanda sosyal statüyü, yaş grubunu ve kültürel aidiyeti gösteren sembolik bir dil oluşturduğunu göstermektedir. Mezar taşlarında bu başlıkların stilize edilerek kullanılması ise gündelik hayatın estetik kodlarının ölüm sonrasında da kamusal hafızada varlığını sürdürmesine olanak tanımaktadır. Böylece mezar taşları bireysel kimliğin yanı sıra toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel sürekliliğin görsel temsili sunan önemli kültürel belgeler olarak değerlendirilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı mezar taşları, kadın başlıkları, hotoz, kadın fesi, görsel kültür

## ABSTRACT

This study examines Ottoman gravestones not only as monumental objects but also as visual documents reflecting the aesthetic and cultural codes of everyday life. The main research question focuses on how the headpieces worn by women in Ottoman society were represented on gravestones and what social meanings these representations conveyed. The aim of the study is to analyze the formal and iconographic reflections of women's headpieces on gravestones and to interpret these elements in terms of social status, identity and cultural memory.

The research adopts a qualitative methodology and employs iconographic and formal analysis. Ottoman women's gravestones are examined with particular attention to headpiece forms, decorative elements and stylized crest motifs. Headpiece types such as the hotoz, women's fez and high headpieces are analyzed comparatively.

The findings demonstrate that women's headpieces functioned not only as clothing elements but also as symbolic indicators of social status, age group and cultural identity. Their stylized representation on gravestones allowed the aesthetic codes of everyday life to persist in collective memory even after death.

**Keywords:** Ottoman gravestones, women's headpieces, hotoz, women's fez, visual culture

## 1. Giriş

Osmanlı mezar taşları yalnızca defin yerlerini işaretleyen unsurlar değil aynı zamanda dönemin sosyal yapısını, estetik anlayışını ve kültürel değerlerini yansıtan önemli sanat eserleri olarak değerlendirilmektedir. Osmanlı mezar taşı geleneğinde taş üzerindeki biçimsel unsurlar kişinin kimliğini, mesleğini, sosyal statüsünü ve toplumsal konumunu sembolik biçimde ifade eden görsel göstergeler olarak işlev görmektedir (Berk, 2006).

Osmanlı mezar taşlarının en dikkat çekici özelliklerinden biri taşın üst bölümünde yer alan başlık biçimleridir. Erkek mezar taşlarında kavuk ve sarık biçimleri kişinin mesleki ve toplumsal statüsünü ifade eden önemli semboller olarak kullanılmıştır. Benzer biçimde kadın mezar taşlarında da çeşitli başlık ve tepelik biçimleri görülmektedir. Bu başlıklar dönemin giyim kültürünün önemli parçalarıdır ve kadınların sosyal statüsü, yaş grubu ve kültürel kimliği hakkında önemli ipuçları sunmaktadır (İşli, 2009).

Kadın başlıklarının mezar taşlarında temsil edilmesi yalnızca bireysel kimliğin değil aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ve kültürel normların da görsel olarak ifade edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda mezar taşları gündelik hayatın estetik kodlarını kalıcı bir yüzeyde sabitleyen kültürel nesnelere olarak değerlendirilebilir.

## 2. Osmanlı Mezar Taşlarında Kimlik ve Başlık Sembolizmi

Osmanlı mezar taşı geleneğinde başlık biçimleri kimliğin sembolik bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Taşın üst bölümünde yer alan başlık formu mezar sahibinin mesleğini, sosyal statüsünü ve toplumsal konumunu ifade eden bir görsel dil oluşturur.

Sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin ikonografi ve ikonoloji yaklaşımına göre sanat eserleri yalnızca estetik nesnelere değil, aynı zamanda üretildikleri dönemin kültürel ve tarihsel bağlamını yansıtan sembolik yapılardır. Panofsky, bir sanat eserinin anlaşılabilmesi için yalnızca biçimsel özelliklerinin değil, aynı zamanda taşıdığı ikonografik ve kültürel anlamların da incelenmesi gerektiğini belirtir. Bu yaklaşım, sanat eserlerini toplumsal ve kültürel bağlam içerisinde yorumlamayı mümkün kılar. Dolayısıyla mezar taşları da yalnızca dekoratif unsurlar olarak değil, dönemin toplumsal değerlerini, kimlik anlayışını ve kültürel sembollerini yansıtan görsel belgeler olarak değerlendirilebilir (Panofsky, 1939; Panofsky, 1955).

Osmanlı mezar taşları bu bağlamda birer kimlik göstergesi olarak okunabilir. Taş üzerindeki başlık formu mezar sahibinin toplumsal konumunu ifade ederken aynı zamanda dönemin giyim kültürü hakkında da önemli bilgiler sunmaktadır.

## 3. Osmanlı Kadın Başlıklarının Tarihsel Gelişimi

Osmanlı toplumunda kadınların kullandıkları başlık ve tepelikler dönemin modasını, sosyal statüyü ve kültürel kimliği yansıtan önemli giyim unsurlarıdır. Bu başlıklar yalnızca estetik bir unsur değil aynı zamanda toplumsal kimliğin görsel bir göstergesi olarak işlev görmektedir.

Kadın başlıkları çoğunlukla kadife, atlas ve ipek gibi değerli kumaşlarla hazırlanmış ve çeşitli

mücevherler, inci süslemeleri ve metal aksesuarlarla zenginleştirilmiştir. Başlıkların biçimleri ve süslemeleri kadının sosyal statüsüne ve bulunduğu çevreye göre değişiklik göstermektedir (Kurtuluş, 2017).

Kadın mezar taşlarında görülen başlıca başlık türleri arasında hotoz, kadın fesi ve yüksek tepelik biçimleri yer almaktadır.

### 3.1 Hotoz başlıklar ve mezar taşlarındaki temsili

Hotoz kelimesinin kökeninin Çağatay Türkçesinde “kotas” kelimesine dayandığı ve kadınların saçlarının üzerine takılan süslü başlıkları ifade ettiği bilinmektedir (Tosunoğlu & Boratav, 2021). Hotoz, Osmanlı kadın başlıkları arasında en bilinen ve yaygın kullanılan başlık türlerinden biridir. Silindirik ya da konik formda yüksek bir yapıya sahip olan bu başlıklar genellikle kadife, atlas veya ipek kumaşlarla kaplanmış ve inci, tüy, sorguç ya da mücevher gibi çeşitli süsleme unsurlarıyla zenginleştirilmiştir. Hotoz başlıklar (Görsel 1) özellikle saray çevresinde ve yüksek statüye sahip kadınlar arasında yaygın olarak kullanılmış (Apak vd. 1997); zamanla şehirli kadınlar arasında da moda unsuru hâline gelmiştir. Osmanlı'da 17. yüzyılın ortalarından itibaren en yaygın kullanılan hotoz başlıklardan altı dar, üstü geniş hotozlara bir örnek Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan (Görsel 2) IV. Murad'ın kızı Kaya İsmihan Sultan'a (1632-1659) ait olup (TSM 13/791), seraser kumaştan hazırlanmıştır (Kurtuluş, 2017).



Görsel 1. XVIII. Yüzyıl Hotoz başlıklı kadın minyatürü, (Abdullah Buharî, TSM, nr. YY. 1042).



Görsel 2. IV. Murad'ın kızı Kaya İsmihan Sultan'ın hotozu.

Osmanlı giyim kültüründe başlıklar yalnızca estetik bir unsur değil aynı zamanda toplumsal kimliğin ve statünün önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Türk kadın başlıklarının Orta Asya'dan itibaren farklı biçimlerde kullanıldığı ve Osmanlı dönemine kadar büyük ölçüde süreklilik gösterdiği bilinmektedir. Bu durum hotoz başlıkların yalnızca Osmanlı modasının bir ürünü olmadığını, daha eski Türk giyim geleneğinin (Görsel 3) devamı niteliğinde olduğunu göstermektedir (Kurtuluş, 2017).



Görsel 3. Kütahya, Hotoz Başlıklı Kadın Figürlü Çini Tabak.

Mezar taşlarında hotoz başlıklar (Görsel 4- 5-6) genellikle stilize edilmiş biçimde temsil edilir. Bu başlıkların altında yer alan uzun ve zarif boyun bölümü, çoğunlukla zarif ve uzun bir biçimde tasvir edilmiştir. Bazı örneklerde boyun kısmında gerdanlık, altın lira veya zincir biçiminde süslemeler görülmektedir. Bu tür bezeme unsurları yalnızca dekoratif bir işlev görmemekte; aynı zamanda

mezar sahibinin sosyal statüsünü, ekonomik durumunu ve dönemin estetik anlayışını sembolik biçimde ifade etmektedir. Osmanlı mezar taşlarında başlıkların bu şekilde stilize edilmesi, mezar taşlarının bireysel kimliği temsil eden görsel göstergeler olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.



(Soldan Sağa) Görsel 4. Hotoz başlıklı kadın mezar taşı.

Görsel 5. Hotoz başlıklı mezar taşı.

Görsel 6. Said Efendi'nin kızı, Rüstem Efendi'nin eşi Seyyide Zekiye Hanım'ın hotoz başlıklı mezar taşı, H. 1245/ M. 1829/30, Anadoluhisarı II. Beyazıt Mezarlığı.

Hotoz başlıklı mezar taşları Osmanlı taş işçiliğinin estetik niteliğini ortaya koyan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Kadın mezar taşlarında yer alan hotoz başlıklar da bu bağlamda yalnızca bir giyim unsurunun tasviri değil, aynı zamanda toplumsal konumun görsel bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Dolayısıyla hotoz başlıklı mezar taşları yalnızca taş işçiliğinin estetik örnekleri olarak değil, aynı zamanda Osmanlı toplumunda kadın kimliğinin ve toplumsal statünün görsel olarak temsil edildiği önemli kültürel belgeler olarak değerlendirilebilir. Bu başlıkların mezar taşlarında stilize edilerek kullanılması gündelik yaşamda kullanılan giyim unsurlarının ölüm sonrasında da kamusal alanda görünür kılınarak kolektif hafızaya aktarılmasını sağlamaktadır.

### 3.2. Kadın Fesi başlıklar ve mezar taşlarındaki temsili

Kadın fesi (Görsel 7), Osmanlı giyim kültüründe özellikle 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan başlık türlerinden biridir. Silindirik formda olan bu başlık genellikle kırmızı veya bordo renkte keçeden yapılmış ve üst kısmında püskül veya çeşitli süsleme unsurlarıyla tamamlanmıştır. Fesin Osmanlı toplumunda yaygınlaşması büyük ölçüde II. Mahmud döneminde gerçekleştirilen kıyafet

reformlarıyla ilişkilidir. 1829 yılında yapılan düzenlemelerle birlikte fes, imparatorluk coğrafyasında yaygın bir başlık hâline gelmiş ve kısa sürede hem devlet görevlileri hem de halk arasında kullanılmaya başlanmıştır (Şahin, 2019).



Görsel 7. Osmanlı dönemi kadın fes.

Başlangıçta daha çok erkek kıyafetinin bir parçası olarak görülen fes, zamanla kadın giyiminde de (Görsel 8) farklı biçimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı kadınlarının kullandığı fesler genellikle tülbent, örtü veya takılarla birlikte kullanılmış ve bu başlıklar inci, mercan, altın pullar ve metal süsleme unsurlarıyla zenginleştirilmiştir. Bu süslemeler yalnızca estetik bir işlev görmemekte, aynı zamanda başlığı kullanan kişinin sosyal statüsünü ve ekonomik durumunu da yansıtmaktadır (McClusky, 2023).



Görsel 8. Kadın fes başlıklı kadın minyatürü.

Osmanlı toplumunda başlıklar bireyin kimliğini ve toplumsal konumunu ifade eden önemli sembolik unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda fes yalnızca bir giyim unsuru değil,

aynı zamanda Osmanlı kimliğini temsil eden kültürel bir sembol hâline gelmiştir. Nitekim bazı araştırmalarda fesin zamanla Osmanlı kimliğinin ve Osmanlılık düşüncesinin sembollerinden biri hâline geldiği belirtilmektedir (İmrag, 2023).

Kadın mezar taşlarında görülen fes biçimleri de (Görsel 9-10) bu sembolik anlamın taş üzerindeki yansımaları olarak yorumlanabilir. Osmanlı mezar taşlarında başlık formu çoğu zaman mezar sahibinin kimliğini ve toplumsal konumunu gösteren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kadın fesinin mezar taşlarında stilize edilmiş şekilde betimlenmesi, mezar sahibinin yaşadığı dönemin giyim kültürüyle olan ilişkisini de ortaya koymaktadır. Bunun yanında bazı örneklerde boyun kısmında gerdanlık ya da çeşitli takı tasvirlerine de rastlanmaktadır. Bu tür bezeme unsurları, mezar sahibinin statüsünü ve estetik anlayışını yansıtan sembolik öğeler olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 9.** Hafız Muhammed duheri (kızı) Nuriye'ye ait kadın fesli başlıklı mezar taşı (H. 1893), Manisa, Kurttutan Köyü Mezarlığı.



**Görsel 10.** Manisa Merkez Hüseyin Ağa Haziresinden Kadın Fesi başlıklı mezar taşı.

Sonuç olarak kadın fesinin mezar taşlarında yer alması yalnızca dönemin giyim kültürünü belgeleyen bir ayrıntı değildir. Aynı zamanda Osmanlı toplumunda kadın kimliğinin, toplumsal statüsünün ve temsil kültürünün görsel olarak ifade edilmesine katkı sağlayan önemli bir sembolik unsur olarak da değerlendirilebilir.

### 3.3 Kallavi / yüksek tepelik başlıklar ve mezar taşlarındaki temsili

Osmanlı başlık kültüründe “kallavi”, çoğunlukla yüksek rütbeli devlet görevlilerine, özellikle sadrazam ve vezirlere özgü bir kavuk türü olarak bilinmektedir. Mezar taşı başlıklarına ilişkin tipolojik çalışmalarda da kallavi; mücevveze, kâtibî, paşalî ve hartavî gibi diğer kavuk türleriyle birlikte değerlendirilmekte ve genellikle erkek mezar taşlarıyla ilişkilendirilmektedir (Gökler ve Köşklü 2019). Bu nedenle “kallavi” teriminin kadın mezar taşları için doğrudan kullanılması bazı kavramsal sorunlar doğurabilmektedir. Kadın örneklerinde görülen benzer biçimler için “yüksek tepelik” ya da “yüksek başlık formu” (Görsel 11) gibi daha nötr ifadelerin tercih edilmesi bu açıdan daha uygun görünmektedir.



Görsel 8. Kadın fesi başlıklı kadın minyatürü.

Bununla birlikte Osmanlı kadın mezar taşlarında yer alan bazı yüksek ve silindirik başlık biçimleri, form bakımından kallavi kavuklarını hatırlatan anıtsal bir görünüm sergilemektedir. Ancak bu başlıkların erkek mezar taşlarında olduğu gibi belirli bir idarî rütbeyi temsil ettiğini söylemek güçtür. Daha çok saray çevresiyle kurulan ilişkiyi, seçkinliği ya da temsili bir statüyü ima eden sembolik unsurlar olarak yorumlanmaları mümkündür. Nitekim III. Mustafa Türbesi haziresinde bulunan ve kadın hizmetlilere ya da cariyelere ait olduğu bilinen mezar taşları üzerine yapılan incelemeler (Görsel 12), başlık formunun yalnızca estetik bir unsur olmadığını; saray içindeki görev dağılımı ve hiyerarşik yapı ile de bağlantılı biçimde okunabileceğini ortaya koymaktadır (Halıcı & Gökler 2025).



Görsel 8. Kadın fesi başlıklı kadın minyatürü.

Osmanlı mezar taşı geleneğine ilişkin genel değerlendirmeler de başlık biçimlerinin önemli bir kimlik göstergesi olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Taşın en üst bölümünde yer alan bu unsur, mezar sahibinin toplumsal konumu ve kültürel aidiyeti hakkında ilk görsel ipuçlarını sunmaktadır. Kadın mezar taşlarında süslemelerin daha yoğun olması ve bazı örneklerde başlık bölümünün çiçek ya da mücevher benzeri motiflerle zenginleştirilmesi ise kadın kimliğinin daha sembolik bir anlatım diliyle ifade edildiğini düşündürmektedir. Bu açıdan yüksek tepelik biçimleri yalnızca bir giyim unsurunun taş üzerindeki temsili olarak değil; zarafet, seçkinlik ve kamusal temsil gibi anlamların bir araya geldiği sembolik bir kompozisyon olarak da değerlendirilebilir (Kucur, \_\_\_\_).

## Sonuç

Osmanlı mezar taşları yalnızca defin yerlerini işaretleyen anıtsal unsurlar değil, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını, estetik anlayışını ve kültürel değerlerini yansıtan önemli görsel belgeler olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, Osmanlı kadın mezar taşlarında görülen başlık ve tepelik biçimlerini inceleyerek bu unsurların yalnızca dekoratif öğeler olmadığını; aksine toplumsal kimlik, statü ve kültürel aidiyetin sembolik göstergeleri olarak işlev gördüğünü ortaya koymayı amaçlamıştır.

Araştırma kapsamında ele alınan hotoz, kadın fesi ve yüksek tepelik biçimleri Osmanlı kadın giyim kültürünün mezar taşı sanatına nasıl yansıdığını göstermektedir. Hotoz başlıklar, özellikle saray çevresi ve üst sosyal tabakaya ait kadın kimliğini temsil eden önemli bir giyim unsuru olarak mezar taşlarında stilize edilerek kullanılmıştır. Benzer şekilde kadın fesleri, özellikle 19. yüzyılda Osmanlı giyim kültüründeki dönüşümlerle birlikte yaygınlaşmış ve mezar taşlarında dönemin moda anlayışını yansıtan bir başlık formu hâline gelmiştir. Yüksek tepelik biçimleri ise doğrudan idarî bir rütbeyi temsil etmese de saray çevresiyle ilişkili statü ve seçkinliği sembolik olarak ifade eden başlık tipleri olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda kadın mezar taşlarında görülen başlık biçimleri yalnızca bireysel kimliği değil, aynı zamanda Osmanlı toplumunda kadınların toplumsal konumunu, statü ilişkilerini ve kültürel temsil biçimlerini de görünür kılmaktadır. Mezar taşlarında başlıkların stilize edilmesi, gündelik yaşamda kullanılan giyim unsurlarının ölüm sonrasında da kamusal alanda temsil edilmesini sağlayarak kolektif hafızaya aktarılmasına olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak Osmanlı kadın mezar taşlarında yer alan başlık ve tepelik biçimleri, Osmanlı toplumunun giyim kültürü ile mezar taşı sanatı arasındaki güçlü ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bu başlıklar, yalnızca estetik unsurlar olarak değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin ve kültürel belleğin görsel temsilini sağlayan sembolik göstergeler olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle kadın mezar taşlarının incelenmesi, Osmanlı toplumunda kadın kimliği, gündelik yaşam kültürü ve görsel temsil biçimlerinin anlaşılması açısından önemli katkılar sunmaktadır.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma Osmanlı mezar taşları ve görsel kültürü üzerine yürütülen araştırmalar kapsamında hazırlanmıştır. Çalışmada ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada etik kurul izni gerekmemiştir.

## Kaynakça

Apak, M. S.; Gündüz, F. O.; Eray, F. Ö., (1997), Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Berger, J. (2018). Bir Fotoğrafi Anlamak. İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, S. (2006). Zamanı Aşan Taşlar: Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi.

Gökler, B. M., & Köşklü, Z. (2019), Balıkesir Zağnos Paşa Camii Haziresi'ndeki Kavuk Tipleri, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Erzurum.

Halıcı, E., Gökler, B. M. (2025). III. Mustafa Türbesi haziresindeki hizmetkârlara ait mezarlar üzerine bir inceleme. Art-Sanat, 24.

İmrag, K. (2023). Osmanlı'da başlığın yeri: II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet dönemlerindeki şapka yasağı uygulamaları. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 25, Sayı 4.

İrepoğlu, G. (1999). Levni Nakış Şiir Renk, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

İşli, H. N. (2009). Osmanlı Serpuşları. İstanbul: Ebru Matbaacılık.

Kucur, Sadi S. (\_\_\_\_), Mezartaşları, <https://istanbultarihi.ist/185-mezartasları>, Erişim tarihi: 10.03.2026.  
Kurtuluş, T. (2017). Osmanlı saray kadınının baş giyimi üzerine bir değerlendirme. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 63.

McClusky, M. (2023), 19th-Century Women's Fashion: 06 Diversity and Personal Experience in the Ottoman Empire, The Underground Journal, 06.

Panofsky, E. (1939). Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Oxford University Press.

Panofsky, E. (1955). Meaning in the Visual Arts. University of Chicago Press.

Şahin, A. (2019). Osmanlı Devleti'nde Başlık Olarak Fesin Kullanımı ve Feshane-i Amire (1829-1850) T.C. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Şen, A. (2023). "Manisa'nın Salihli İlçesi, Poyraz Köyü Mezarlığında Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları". Diyanet İlmî Dergi 5  
Tosunoğlu, E. D., & Boratav, O. (2021). Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlerinde Baş Süslemeleri. Sanat Dergisi.

Yılmaz, H. (2009). Anadoluhisarı Sultan II. Beyazid Han Mezarlığı Mezar Taşları. Sakarya Üniversitesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: XVIII. Yüzyıl Hotoz başlıklı kadın minyatürü, <https://istanbultarihi.ist/118-osmanli-istanbulunda-giyim-kusam.01.03.2026>.

Görsel 2: Kaya İsmihan Sultan'ın hotozu, Kurtuluş, T. (2017). Osmanlı saray kadınının baş giyimi üzerine bir değerlendirme. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 63.

Görsel 3: Hotoz Başlıklı Kadın Figürlü Çini Tabak, Demir Tosunoğlu, E, Boratav, O. (2021). "Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlerinde Baş Süslemeleri". Sanat Dergisi, (37), 337-358.

Görsel 4: Hotoz başlıklı kadın mezar taşı, <http://www.kusadasikulturportali.com/?pnum=131&pt=Hotoz.01.03.2026>.

Görsel 5: Hotoz başlıklı kadın mezar taşı, <http://www.kusadasikulturportali.com/?pnum=131&pt=Hotoz.01.03.2026>.

Görsel 6: Said Efendi'nin kızı, Rüstem Efendi'nin eşi Seyyide Zekiye Hanım'ın hotoz başlıklı mezar taşı, H. 1245/ M. 1829/30, Anadoluhisarı II. Beyazid Mezarlığı.

Görsel 7: Osmanlı dönemi kadın fesi, <https://www.levant.com.tr/en/product/5152820/osmanli-donemi-anadolu-topraklarinda-gelinlerin-kafalarinda-kullanmis-oldugu-f.01.03.2026>.

Görsel 8: Kadın fesi başlıklı kadın minyatürü, İrepoğlu, G. (1999). Levni Nakış Şiir Renk, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Görsel 9: Kadın fesi başlıklı mezar taşı, Şen, A. (2023). "Manisa'nın Salihli İlçesi, Poyraz Köyü Mezarlığında Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları". Diyanet İlmî Dergi 59.

Görsel 10: Manisa Merkez Hüsrev Ağa Haziresinden Kadın Fesi başlıklı mezar taşı, Şen, A. (2023), «Manisa Salihli'de Osmanlı Dönemi mezar taşları», Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk-İslam Sanatı Bilim Dalı, 2023, s. 1599.

Görsel 11: Hürrem Sultan'ın yüksek tepelikli hayali portresi, Kuyruk, H. N. (2025). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadınların Roller ve Yaşamları". <https://www.thecollector.com/ottoman-women/>.

Görsel 12: Penbe Kalfa'ya ait mezar taşı, Halıcı, E., & Gökler, B. M. (2025). "III. Mustafa Türbesi Hazinesi'ndeki hizmetkârlara ve cariyelere ait mezarlar üzerine bir inceleme". Art-Sanat, 24.

## VERİ-HAYALETİ: POST-ENDÜSTRİYEL ATIKLARIN VE AKUSTİK İZLERİN DİJİTAL BİYOSFERDE ÇÖZÜNMESİ VE YENİDEN DOĞUŞU

### *DATA-GHOST: THE DISSOLUTION AND REBIRTH OF POST-INDUSTRIAL WASTE AND ACOUSTIC TRACES IN THE DIGITAL BIOSPHERE*

Gözde Betülâı Yorulmaz, Yüksek Mimar, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Gebze Teknik Üniversitesi, 0000-0002-4631-9207

### ÖZET

Endüstriyel atıklar ile gündelik akustik akışları kentsel belleğin maddi ve titreşimsel izleri olarak ele alır ve bu iki görünmez katmanı insan-makine-çevre etkileşimi içinde yeniden düşünür. İzmit'in endüstriyel bölgelerinde yürütülen saha çalışmasında atıklar fotoğraflanarak bir veri seti oluşturulmuş, bu veriler yapay zekâ (YZ) modeli aracılığıyla işlenerek dijital formlara dönüştürülmüştür. Süreçte yapay zekâ yalnızca bir araç değil, üretken bir ortak olarak konumlanır; atığın maddeselliği algoritmik bir yeniden bedenlenişe evrilir. Paralel olarak kaydedilen endüstriyel ses peyzajı, sonifikasyon aracılığıyla dijital biçimlerin davranışsal dinamiklerini belirleyen titreşimsel bir katalizöre dönüşür. Bu bağlamda atık ve ses, post-endüstriyel kentsel deneyimde spektral varlıklar olarak yeniden ortaya çıkar; çalışma, görünmez kentsel rezonansları dijital morfolojiler üzerinden açığa çıkararak alternatif bir ontolojik okuma önerir.

**Anahtar Kelimeler:** Bellek, Endüstriyel Atık, İnsan-Makine İş Birliği, Sonifikasyon, Spektral Ontoloji.

### ABSTRACT

This study examines industrial waste and everyday acoustic flows as material and vibrational traces of urban memory, rethinking these two invisible layers within a human-machine-environment interaction framework. In a field study conducted in the industrial zones of İzmit, waste materials were systematically photographed to construct a visual dataset, which was processed through an AI-based model and transformed into digital forms. In this process, artificial intelligence is positioned not merely as a tool but as a productive collaborator; the materiality of waste undergoes an algorithmic re-embodiment. Simultaneously recorded industrial soundscapes are transferred through sonification, becoming vibrational catalysts that shape the behavioral dynamics of the digital forms. Thus, waste and sound re-emerge as spectral entities within the post-industrial urban experience, revealing invisible urban resonances through digital morphologies and proposing an alternative ontological reading.

**Keywords:** Memory, Industrial Waste, Human-Machine Collaboration, Sonification, Spectral Ontology.

## 1. Giriş

Modern kentsel dokunun yüzeyinde çoğu zaman sessiz kalan, ancak derin yapısal katmanlarda süreklilik arz eden bir gerilim taşıyan endüstriyel atıklar ve gündelik akustik akışlar, çağdaş yaşamın görünmez altyapılarını oluşturan maddi ve titreşimsel izler olarak varlık gösterir. Üretim-tüketim döngüsünün fazlalıklarından türeyen atık, yalnızca fiziksel bir artık değil; kentin ekonomik, politik ve ekolojik örgütlenişinin somutlaşmış bir kalıntısıdır. Benzer biçimde kentin kesintisiz dolaşım hâlindeki sesler (makine uğultuları, endüstriyel titreşimler, çevresel yankılar vb.) kentsel belleği spektral düzeyde dokuyan süreklilik rejimleri üretir. Atık ve ses, biri maddi diğeri frekans temelli düzlemde kentsel hafızayı kurarken, kendi süreklilikleri içinde görünmezleşerek kimliksizleşir ve kentsel bilincin çeperlerine itilmiş "artık" alanlara dönüşür. Duyumsanmayan fakat belirleyici etkiler üreten bir eşikte konumlanırlar; bu eşik, kentsel düzenlenişi ve deneyimi yönlendiren ancak görünür temsillerin dışında kalan bir altyapı olarak işlev görür.

Sıklıkla sıradanın tekrarına indirgenen gündelik hayat ise, ekolojik, toplumsal ve estetik dinamiklerin birbirine temas ederek yoğunlaştığı bir gerilim alanıdır. Gündelik olan, "önemsiz" ya da "sıradan" olarak kodlanmasına rağmen, toplumsal yeniden üretimin ve ideolojik aygıtların en derine işlediği düzlemdir. Lefebvre (2010) gündelik yaşamı modernitenin en örtük fakat en yapılandırıcı katmanı olarak kavramsallaştırırken, bireysel pratiklerle üretim döngülerinin kesişiminde ideolojik ve mekânsal düzenin üretildiğini vurgular. Baudrillard'ın işaret ettiği biçimde modern sistem, fazlalığı yalnızca maddi bir artık olarak üretmez; aynı zamanda bu fazlalığı yöneterek, dolaşıma sokarak ya da dışarıda bırakarak bir anlamlandırma ekonomisi kurar; atık, sistemin hem ürünü hem de sınır işaretleyicisidir (Baudrillard, 1996). Bu bağlamda endüstriyel atık ve çevresel sesler, yalnızca maddi/işitsel kalıntılar değil; kentsel düzenin görünmez üretim mantığının hem duyuşsal hem de maddi izdüşümleridir. Atık, sistemin sürekliliğini mümkün kılan fakat aynı anda dışarıda bıraktığı bir fazlalık rejimi üretirken, gündelik ses akışları da kentsel deneyimin fark edilmeyen davranışsal zeminini kurar.

Öte yandan gündelik yaşamı dönüştürülebilir bir deneyim alanı olarak ele alan psikocoğrafi yaklaşım, kentsel çevrenin edilgen bir tüketim yüzeyi olmaktan çıkarılıp duyuşsal pratikler ve yaratıcı haritalama yoluyla yeniden kurgulanabileceğini ileri sürer (Kriegler-Wenk & Green, 2025). Üretken yapay zekâ (ÜYZ) ile birlikte bu yaklaşım, kenti veri temelli ilişkilerin davranışsal olarak yeniden örgütlediği bir ontolojik süreç alanına taşır; kentsel ekolojiler hesaplamalı ve ilişkişel bir yeniden biçimleşme sürecine dâhil edilir (Welisch, 2025).

Bu bağlamda İzmit, söz konusu kentsel izlerin ve bastırılmış sürekliliklerin izlenebilir hâle geldiği özgül bir kentsel alan olarak öne çıkar. Türkiye'nin sanayileşme tarihinde önemli bir eşik oluşturan kent, üretim rejimlerinin yoğunlaştığı bir endüstri merkezi olmanın ötesinde, atığın birikim mantığını ve endüstriyel seslerin sürekliliğini gündelik hayatın dokusuna kaydeden çelişkili bir kentsel hafıza alanı olarak belirir. Endüstriyel artıkların taşıdığı maddi, duyuşsal ve tarihsel bellek katmanlar, çevresel bir "yük" ve algısal bir artalan statüsüne indirgenir. Bu çalışma, indirgeme mekanizmasını tersine çevirerek İzmit'teki atık ve ses varlığını, kentsel belleğin yeniden yazımı için bir arayüz ve bir materyal olarak ele alır.

Atığın maddeselliği ile sesin edimsel gücü arasındaki çift yönlü görünmezlik, insan-makine-çevre etkileşiminin kurduğu çok katmanlı yaratıcı ağ üzerinden yeniden düşünülmektedir. Araştırmanın temel sorusu şudur: Endüstriyel atıkların dijital yeniden bedenlenişi ve kentsel seslerin sonifikasyon süreçleri, makine öznelliği ile etkileşime girdiğinde, kentsel belleğin bastırılmış titreşimlerini nasıl

görünür ve deneyimlenebilir ontolojik formlara dönüştürebilir?

Bu soru hem posthümanist estetik anlayışı hem de yeni-materyalist ekoloji çerçevesinde ele alınmaktadır. Braidotti (2013) ve Haraway (1991), özneyi insan-merkezli konumundan kaydırarak çoklu aktörlerin etkileşimsel ağını ve insan-dışı faillik biçimlerini görünür kılar; Bennett (2010) ve Morton (2020), maddeselliğin özerk etkisini gündeme getirerek atığı pasif bir "artık" olmaktan çıkarır.

Bu bağlamda ses, dijital biçimlerin morfolojik ve davranışsal yönelimlerini belirleyen titreşimsel bir katalizör; atık ise kentsel belleğin maddi-spekülatif taşıyıcısı ve kendi özerkliğine sahip insan-sonrası bir "varlık" olarak yeniden konumlanır. Yapay zekâ (YZ) bu dönüşümde yalnızca teknik bir araç değil, Hayles'in (1999) işaret ettiği biçimde bilgi-madde ilişkisinin yeniden kurgulandığı bir üretken özne alanı ve yaratıcı bir ortak olarak belirir; veriyi yorumlayan, biçimlendiren ve yeni anlamlar üretir. Buna bağlı olarak çalışma, İzmit'in endüstriyel bölgelerinde yürütülen saha çalışmasıyla atıkları sistematik biçimde belgeleyerek bir görsel veri seti oluşturur; bu verileri eğitilen YZ tabanlı model aracılığıyla işleyip yeniden biçimlendirerek atığın maddi varlığını dijital düzlemde "yeniden doğuş"a uğratar. Ortaya çıkan dijital biçimler, kentin endüstriyel ses peyzajından derlenen frekans ve dalga akışlarıyla ilişkilendirilerek sonifikasyon temelli bir etkileşim alanına taşınır; süreç yalnızca görsel bir dönüşüm olarak kalmaz, aynı zamanda duyuşsal ve işitsel bir yeniden inşa olarak çalışır. Kent gürültüleri, makinelerin titreşimleri, fabrika sesleri ve çevresel yankılar, dijital formların davranışsal yönelimlerini tetikleyen bir rezonans alanı kurar; insan, makine ve çevre arasındaki karşılıklı titreşimler somutlaşır.

Dolayısıyla bu çalışma, insan-makine arasındaki üretken iş birliğini yalnızca teknik bir süreç olarak değil, epistemolojik bir yeniden yazım olarak ele alır. Atığın yeniden üretimi, veri aracılığıyla maddeselliğin dijital forma taşınması ve bu sürecin estetik düzlemde yeniden temsil edilmesi, modern kentin unutulmuş katmanlarını görünür kılar. İnsan, makine ve çevresel titreşimlerin bu simbiyotik işleyişi, kentin görünmez rezonanslarını veri üzerinden yeniden örerken, maddi atığın fiziksel yokluğuna karşın dijital biçimde yeniden ortaya çıkan spektral varlıklar üretir. Hem atık hem de ses, post-endüstriyel kentsel deneyimin alternatif bir ontolojik katmanına yerleşir; görünmez olanın görünür kılınması, basit bir temsilden ziyade bir bellek ifşası, bir varlık politikası ve bir dijital hayaletleşme süreci hâline gelir.

## 2. Yöntem

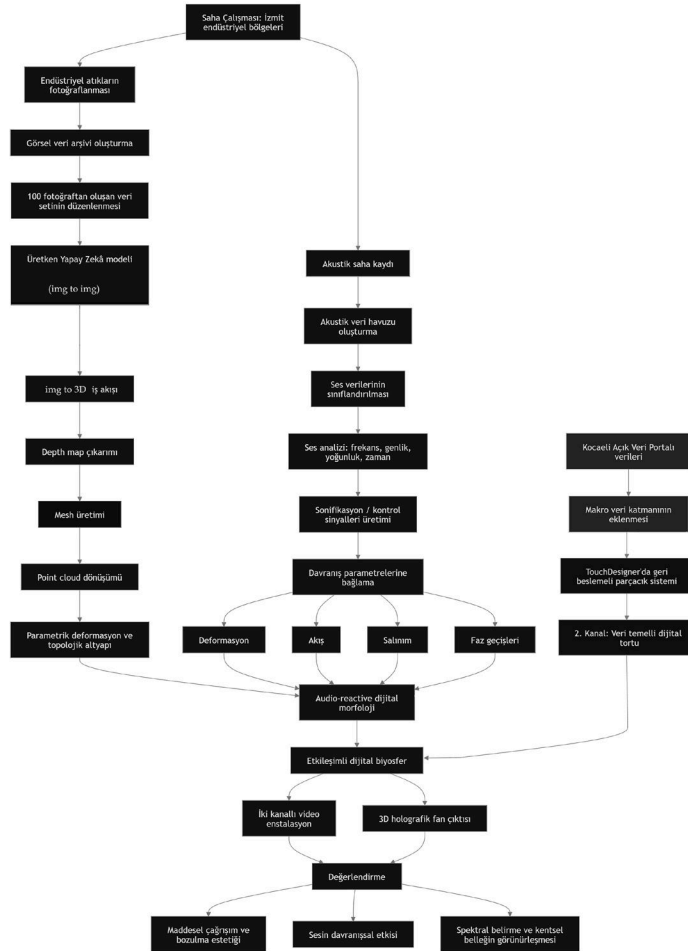
Bu çalışma, sahaya dayalı veri toplama ile hesaplamalı üretimi birleştiren deneysel bir metodoloji izler. Maddi ve akustik artıkların veri rejimlerine aktarılması yoluyla insan-makine etkileşimi içinde davranışsal bir kentsel ekolojiyi açığa çıkarır. Araştırma, birbirini besleyen üç katmanda yapılandırılmıştır: (1) sahada veri toplama ve arşivleme, (2) görsel verinin ÜYZ aracılığıyla dönüşümü, (3) kentsel ses peyzajının sonifikasyon temelli bir etkileşim parametresi olarak sisteme eklenmesi. Bu katmanlar, atık ve sesin verileştirilmesi üzerinden işleyen bir dijital arkeoloji pratiğini, ortaya çıkan dijital biçimlerin dinamik bir duyuşsal düzlemde sınındığı etkileşimsel bir haritalamaya dönüştürür.

Deneysel eksen, İzmit'in endüstriyel kimliğini biçimlendiren atık birikimleri ile akustik süreklilikler üzerinden kurulmuştur. Üretim altyapıları ve sanayi bölgesi yoğunluğu nedeniyle kent, atığın birikim mantığını ve endüstriyel seslerin sürekliliğini kent dokusuna kaydeden yüksek yoğunluklu bir üretim çevresi sunar (Görsel 1). Saha çalışması, kentin endüstriyel bölgelerinde gözlemlenen

atık kümelenmeleri ve üretim çevresinin akustik izleri üzerine odaklanır. Veri toplama sürecinde endüstriyel atıklar sistematik biçimde fotoğraflanmış; farklı malzeme sınıfları, yüzey aşınmaları, parçalanma biçimleri ve birikim tipleri dikkate alınarak görsel bir arşiv oluşturulmuştur. Fotoğraflama, burada yalnızca belgeleme değil; atığın gündelik görünmezliğinden çekip çıkararak, onu analiz edilebilir bir veri nesnesine dönüştüren bir kayıt tekniği olarak ele alınır. Paralel olarak endüstriyel alanların ses peyzajı (makine uğultuları, titreşimler, metal sürtünmeleri, taşıma/çarpma ritimleri, çevresel yankılar) saha kaydıyla toplanmış ve akustik veri havuzu oluşturulmuştur. Aynı mekânsal bağlam içinde hem maddesel hem de titreşimsel izleri birlikte yakalayarak, sonraki aşamalarda kurulacak insan-makine-çevre ağının veri temelini üretir.

Toplanan görsel materyal, hesaplamalı üretim aşaması için 100 fotoğraftan oluşan bir veri seti olarak düzenlenmiştir. Veri seti, atığın görsel-maddesel repertuarını (form, doku, yoğunluk, yüzey aşınması, parçalanma ve birikim örüntüleri) koruyacak biçimde seçilmiş ve yapılandırılmıştır.

Materyal, kentsel üretim izlerini taşıyan tipolojik kümeler hâlinde yapılandırılarak, eğitilen ÜYZ modelinin yalnızca biçimsel benzerlikleri değil, atığın artık karakterini üreten materyal ilişkileri ve bozulma estetiklerini de öğrenebileceği bir dağılım hedeflenmiştir. Bu aşamada ÜYZ, veriyi salt yeniden üreten bir araç olarak değil, görsel örüntüleri yeniden örgütleyen üretken bir eş yaratıcı



Görsel 1. Çalışmanın akış diyagramı.

olarak konumlandırılmıştır. Model çıktıları, atığın maddi izlerini nesne benzerliği düzleminde yeniden üretmekten ziyade; çözünme, yoğunlaşma, parçalanma, katmanlanma ve akışkanlaşma gibi süreçsel nitelikleri görünür kılan spektral dijital biçimler üretmiştir.

Üretilen dijital biçimlerin bir bölümü, iki boyutlu görüntü düzleminde ayrıştırılarak hacimsel bir davranış alanına taşınmıştır. Bu doğrultuda ÜYZ çıktıları, Tripo AI üzerinden görüntüden üç boyuta dönüştürme iş akışına (image-to-3D) dahil edilmiş; görüntülerden türetilen derinlik haritaları (depth map) aracılığıyla hacim bilgisi çıkarılmış ve üç boyutlu yüzey temsilleri (mesh) üretilmiştir. Elde edilen yüzeyler (mesh), TouchDesigner ortamında nokta bulutu gösterimine (point cloud) dönüştürülerek parametrik deformasyon ve topolojik dönüşüm süreçlerine açık bir morfolojik altyapı olarak yeniden yapılandırılmıştır. Çalışmanın akustik eksenini, kentsel ses verisinin sonifikasyon yoluyla bu morfolojik altyapıya davranış parametresi olarak eklenmesidir. Saha kayıtlarından elde edilen ses verileri TouchDesigner'da analiz edilerek frekans, genlik, yoğunluk ve zamansal değişimlerden veri grafikleri türetilmiş; bu ölçümler kontrol sinyallerine dönüştürülerek sayısal akışlar hâlinde yapılandırılmıştır. Üretilen kontrol sinyalleri, nokta bulutu temsillerinin deformasyon, akış, salınım ve faz geçişi parametrelerine bağlanmıştır.

Ses, eşlik eden bir işitsel katman olmaktan çıkarak dijital biçimlerin davranışını yöneten titreşimsel bir girdi rejimine dönüşmüş; morfolojik sistem, sese duyarlı (audio reactive), geri beslemeli ve adaptif bir işleyiş kazanmıştır. Ortaya çıkan dijital izdüşümler, İzmit'in endüstriyel seslerinin ritmik süreklilikleri ve kesintili vuruntuları tarafından sürülen davranış örüntüleri geliştirerek, atığın maddesel yokluğuna karşın dijital düzlemde yeniden belirme hâllerini üretmiştir. Sonifikasyon burada bir çeviri tekniğinden ziyade, sesin dijital formasyonların dönüşüm mantığına eklenildiği işlemsel bir kurgu olarak ele alınmıştır: ses verisi, dijital morfolojilerin hızını, salınım karakterini, deformasyon yoğunluğunu ve geçiş dinamiklerini yöneten bir davranış katalizörü gibi çalışır.

Ek olarak, kente ilişkin geri dönüştürülebilir atık göstergeleri Kocaeli Açık Veri Portalı üzerinden temin edilerek çalışma kapsamına dâhil edilmiştir. Bu niceliksel veri kümesi, sayı-zaman-ağ ilişkileri ekseninde yeniden modellenmiş; böylece sahadan derlenen maddi ve akustik izlere, kent ölçeğinde dolaşım ve birikim mantığını görünür kılan tamamlayıcı bir makro veri katmanı eklenmiştir. Veriler TouchDesigner ortamında geri beslemeli bir parçacık sistemi (feedback particle system) olarak işlemselleştirilmiş; parçalanma, çözünme, yoğunlaşma ve dağılma gibi süreçsel davranışlar üreten dinamik bir morfolojiye dönüştürülmüştür. Bu katman, veriyi süreçsel bir madde gibi işleyen bir dijital tortu üretir; bu bağlamda hayaletbilim çerçevesinde geri dönen izler, canlı madde ve dijital arkeoloji ekseninde hesaplamalı bir yeniden belirme rejimine eklenir. Bu yeniden belirme, holografik fan ekranı aracılığıyla hacimsel bir izdüşüm olarak sunulurken spektral varlık fikrini (fiziksel yokluk-dijital belirme gerilimini) yöntemsel düzeyde pekiştirir.

Değerlendirme süreci iki düzlemde yürütülmüştür. İlk düzlemde, model çıktılarının veri setindeki maddesel özellikleri ne ölçüde yeniden çağırıldığı (doku sürekliliği, bozulma estetiği, parçalanma/birikim izleri ve materyal çağrışımlar) incelenmiştir. İkinci düzlemde ise, sesin sonifikasyon yoluyla davranış parametresine dönüşmesi sonucunda, dijital biçimlerin kentsel belleğin bastırılmış titreşimlerini görünür/duyulur kılan spektral bir eşik oluşturup oluşturmadığı tartışılmıştır. Bu nedenle değerlendirme, salt doğruluk veya benzerlik ölçütlerine indirgenmemiş; üretimin kavramsal yoğunluğu, duyuusal etkisi, davranışsal açıklığı ve ilişkisel kurgu kapasitesi üzerinden okunmuştur.

### 3. Kentsel Artığın Kuramsal Topolojisi: Maddesellik, Titreşim ve Dağıtık Hesaplamalı Faillik

Bu bölüm, çalışmanın kuramsal çerçevesini atığın ontolojisi, sesin davranışsal kapasitesi ve insan-makine işbirliği bağlamında kurmaktadır. Endüstriyel atık ve gündelik ses, kentsel belleğin görünmez fakat etkili maddi ve titreşimsel katmanları olarak ele alınırken; ÜYZ, bu ilişkileri yeniden örgütleyen hesaplamalı bir ortaklık alanı olarak tartışılmaktadır. Bu kuramsal zemin, Endüstriyel Atıkların Dijital Biyosferi: Çürüme ve Yeniden Doğuş adlı eserin çözümlenmesine temel oluşturmaktadır.

#### 3.1. Atığın Ontolojisi ve Yeni Materyalist Madde Düşüncesi

Modern endüstriyel sistem içinde atık, çoğunlukla işlevini yitirmiş, değersizleşmiş ve sistem dışına atılması gereken bir fazlalık olarak tanımlanır. Ancak bu tanım, atığın yalnızca kullanım sonrası bir artık olduğu varsayımına dayanır ve onun taşıdığı maddesel, zamansal ve politik yoğunluğu görünmez kılar. Oysa atık, modern üretim rejimlerinin dışına düşmüş edilgen bir kalıntı olmaktan çok, bu rejimlerin işleyiş mantığını görünür kılan maddi bir belirti ve kentsel belleğin taşıyıcısıdır. Atığın birikimi, dağılımı, aşınması, parçalanması ve çevreyle kurduğu ilişkiler, kentsel ekolojik düzenin nasıl işlediğine dair güçlü izler taşır. Yeni materyalist düşünce, tam da bu noktada, maddeyi pasif bir taşıyıcı değil, kendi etkisini üreten canlı bir varlık alanı olarak ele alır. Bennett'in canlı madde (vibrant matter) kavramsallaştırması, insan-merkezli nedensellik anlayışını gevşeterek, maddesel bileşenlerin (nesnelere, kalıntılara, çökeltilere, artıklar) toplumsal ve ekolojik ağlarda etki üretme kapasitesini görünür kılar (Bennett, 2010).

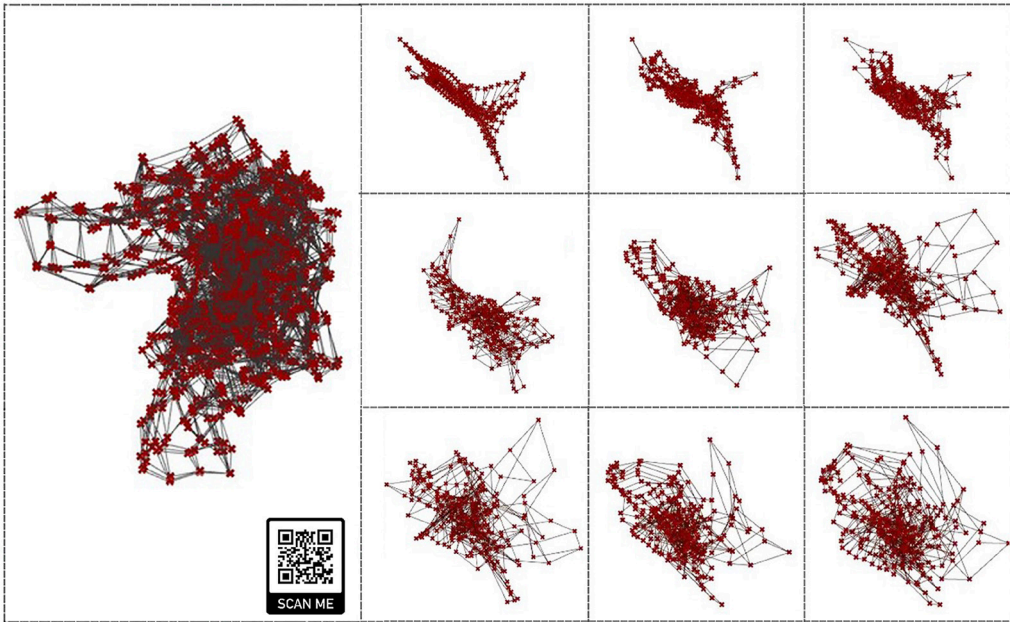
Atık, burada yalnızca bir sonuç değil; kent ekolojisinde dolaşıma giren, etkileyen, bozunan, dönüşen ve çevresiyle birlikte anlam üreten bir varlık kipidir. Bu yaklaşım, veri ile madde, çevre ile hesaplama arasındaki ilişkileri yeniden kuran üretken bir ontolojik alan da açar; bu bağlamda dijital pratikler, maddeselliğin yeni politik ve ekolojik biçimlerde örgütlenmesine aracılık eder (Luque-Ayala ve diğerleri, 2024). Morton'un hipernesne (hyperobjects) yaklaşımı, atığı insan ölçeğine ve tekil mekânsal sınırlara indirgenemeyen bir varlık rejimi içinde düşünmeyi mümkün kılar (Morton, 2020). Endüstriyel atık, yalnızca belirli bir yerde biriken fiziksel bir kalıntı değil; kentsel metabolizmanın görünmeyen dolaşım mantığına eklenen, mekânsal olarak yayılan ve zamansal olarak uzayan bir yoğunluk alanıdır.

Bu nedenle atık, yalnızca "şimdi ve burada" görünmezleştirilen bir kalıntı olarak değil, üretim, tüketim, birikim ve çürüme süreçlerini birbirine bağlayan süreğen bir maddesel ilişkisellik olarak düşünülmelidir. Güncel kent kuramında da kentsel süreçlerin görünür biçimlerden ziyade dolaşım, tortu, birikim ve artık akışları üzerinden anlaşılması gerektiği vurgulanmaktadır (Gandy, 2025). Atığın ontolojisini bu şekilde düşünmek, onu yalnızca fiziksel bir kütle değil, aynı zamanda toplumsal düzenin dışladığı fakat onun işleyiş mantığını açığa çıkaran maddi bir tanıklık olarak okumayı sağlar. Bu tanıklık, çalışma bağlamında bir "bellek taşıyıcılığı" olarak kavramsallaştırılır; atık, kentsel belleğin katmanlarını bünyesinde biriktiren maddi spekülasyon bir arşiv işlevi görür.

Atığın bu yeni materyalist anlamı canlı, etkileyici ve özerk bir form olarak varoluşu dijital düzleme taşınır. Fiziksel atıklar, fotoğraflar aracılığıyla veriye dönüşür; veri, yapay zekâ modeli tarafından işlenerek yeniden biçimlenir. Bu dönüşüm süreci, maddeselliğin dijital bir forma evrilmesi olarak değil, maddeselliğin yeni bir ontolojik düzleme geçişi olarak yorumlanır.

### 3.2. Sesin Davranışsal Kapasitesi ve Sonifikasyon

Ses, modern kent deneyiminde çoğu zaman arka plana itilen, farkında olunmadan yaşanan bir gündelik bileşen olarak görünse de davranışları, mekânsal yönelimleri ve duygulanımsal durumları sürekli biçimde düzenleyen etkin bir altyapı işlevi görür. Kent, yalnızca görsel yapılar ve maddi yüzeyler üzerinden değil; seslerin sürekliliği, ritmik tekrarları, titreşimleri ve yankıları aracılığıyla da kurulur. Bu nedenle ses, gündelik olanın görünmez fakat son derece etkili boyutlarından biridir. Çalışmanın temel önermelerinden biri, gündelik hayatın akustik davranışlarının dijital ortamda yeniden inşa edilebileceği ve kentsel ses peyzajının adaptif davranış içeren bir morfolojiye taşınabileceğidir. Her kentin kendi akustik ekolojisini üreten ses peyzajı (soundscape), toplumsal ilişkiler, endüstriyel üretim süreçleri ve gündelik pratikler tarafından biçimlenir (Schafer, 1994). Bu çerçevede endüstriyel uğultular, titreşimler, metalik çınlamalar ve mekanik ritimler, kentteki üretim rejiminin sürekliliğini taşıyan işitsel izlerdir. Ancak bu izler, çoğunlukla “arka plan” gürültüsü olarak algılandıkları için gündelik deneyim içerisinde görünmezleşir. Bu bağlamda İzmit’in endüstriyel sesleri hem kentsel belleğin akustik bir katmanını oluşturur hem de çoğu zaman fark edilmeyen bir rezonans alanı olarak işler.

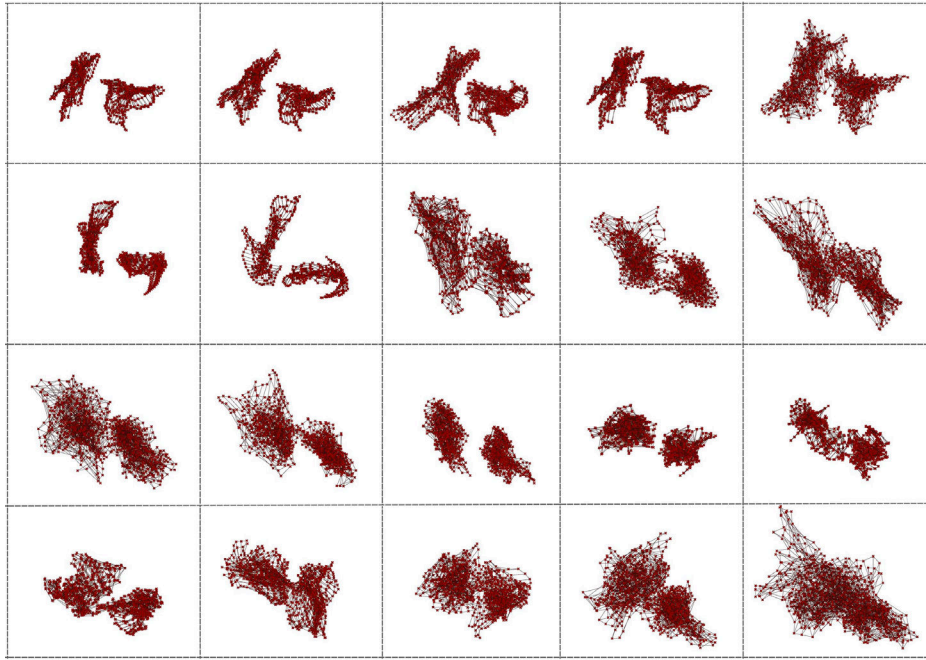


Görsel 2. Ses verisine duyarlı algoritmik süreçte oluşan dijital varyasyonlar ve topolojik dönüşümler.

Ses yalnızca temsili bir işitsel katman olarak değil, dijital formasyonların davranışını belirleyen işlemsel bir kuvvet olarak ele alınır (Görsel 2). Bu noktada sonifikasyon, verinin sese dönüştürüldüğü teknik bir kodlama prosedürü olmaktan çıkar; sesin sayısal ve morfolojik sistemlerin davranış mantığına eklenildiği bir rejime dönüşür. Hermann'ın ortaya koyduğu biçimiyle sonifikasyon, veri örüntülerinin işitsel parametrelerle anlamlandırılmasını içerir (Hermann, 2008); ancak bu araştırmada süreç tersine çevrilerek, sesin kendisi dijital biçimlerin davranışsal parametresi hâline getirilir.

Ses, dijital biçimlerin deformasyonunu, salınımını, yoğunlaşmasını, çözünmesini ve faz geçişlerini düzenleyen titreşimsel bir katalizör olarak çalışır. Sonifikasyon aracılığıyla bu güç, duyuusal deneyimi

yalnızca işitsel temsile indirgemek yerine, dijital biçimlerin davranışsal örgütlenişine doğrudan eklemeler. Mekânın sınırlarını istikrarsızlaştıran, onu titreşimler, geçişler ve karşılaşmalar üzerinden yeniden örgütleyen bir ortam kurar (LaBelle, 2010, 2018). Kentsel sesler, gündelik hayatın sıradan akustik akışları olmaktan çıkarak dijital biyosfer içinde davranışsal bir topoloji üretir. Bu durum, çalışmanın görünmez rezonansları görünür kılmaya iddiasını anlatsal düzeyin ötesine taşır: görünmez olan, bir imge olarak değil, bir sistemin davranışı olarak açığa çıkar (Görsel 3).



Görsel 3. Sonifikasyon temelli davranış parametreleriyle farklılaşan dijital ağ yapılarının morfolojik örgütlenişini.

Sesin davranışsal kapasitesi iki düzlemde işlemektedir. İlk olarak ses, kentsel belleğin spektral taşıyıcısıdır; ikinci olarak ise dijital biçimlerin morfolojik yönelimini belirleyen işlemsel bir parametre olarak işlev görür. Gündelik ses, edilgen bir arka plan olmaktan çıkar; dijital davranış üretiminin yönlendirici kuvveti ve morfolojik dönüşümün titreşimsel matrisi hâline gelir.

### 3.3. İnsan-Makine İş Birliğinde Dağıtık Faillik

Dijital üretim ortamlarında insan ve makine arasındaki sınırların geçirgenleşmesi, yaratıcılığın hem ontolojik hem de epistemolojik statüsünü yeniden düşünmeyi gerektirir. YZ destekli üretim süreçleri, yaratıcı özneyi insan merkezli, özerk ve tekil bir fail olarak konumlandıran anlayışı sorgulayarak, insan-makine ilişkisini simbiyotik bir ortaklık olarak ele alır. Posthümanist düşünce, yaratım süreçlerinin yalnızca insan iradesinin dışavurumu olmadığını; insan, makine, madde, veri ve çevresel girdiler arasında dağılan ilişkiyel yapılar içinde belirdiğini savunur (Braidotti, 2013; Haraway, 1991, 2006). Bu bağlamda yaratıcı süreç, tekil öznenin kontrol ettiği kapalı bir üretim modeli olmaktan çıkar; çoklu aktörlerin birbirini dönüştürdüğü, karşılıklı bağımlılık ve geçirgenlik içinde işleyen bir ortak üretim alanına dönüşür. Haraway'in "birlikte oluş" fikri, farklı varlık kiplerinin birbirini dışlamadan, birbirlerinin oluş koşulu hâline gelerek var olabileceğini ileri sürer (Haraway, 2023). Bu yaklaşım, YZ'yi, biçimsel örüntülerin ve üretim mantıklarının yeniden dağıtıldığı bir ilişkiyel alanın parçası olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Böylece algoritma, işlemsel bir komut dizisinin ötesinde, veri ile madde, olasılık ile biçim ve hesaplama ile estetik karar arasındaki ilişkileri kodlayan ve dönüştüren etkin bir ara katman olarak belirir. Bu anlamda YZ sistemleri, kültürel ve biçimsel örüntüleri istatistiksel düzlemde ayrıştıran, bilgiyi yeniden kodlayan ve yeni görsel mantıkların kurulmasına katılan hesaplamalı yaratıcılar olarak okunabilir; Manovich ve Arielli'nin (2024) işaret ettiği üzere, ÜYZ örüntü, varyasyon ve biçimsel olasılık kavrayışını da dönüştürmektedir.

Hayles, bilgi ile madde arasındaki ilişkinin dijital kültürde yeniden düzenlendiğini vurgulayarak, insan-sonrası koşulda "bilginin bedensiz" olmadığını; aksine altyapılar ve hesaplamalı süreçler içinde şekillendiğini belirtir (Hayles, 1999). Bu tespit, çalışmanın yöntemi açısından belirleyicidir: atığın görüntüye, görüntünün veriye, verinin YZ aracılığıyla biçime dönüşmesi; yalnızca temsilin artması değil, bilgi-madde ilişkisinin yeniden kurulmasıdır. Couchot'nun dijital sanatta makinenin önelliğine ilişkin tartışmaları da burada önem kazanır: makine, veriyi işlerken yalnızca hesaplamaz; aynı zamanda belirli bir üretkenlik mantığıyla yorumlar ve öngörülme biçimsel sonuçlar üretir (Couchot, 2003). Bu doğrultuda insan-makine ilişkisi, araçsal bir kullanım modelinden ziyade, üretimin karar, sapma ve dönüşüm momentlerinin farklı aktörler arasında dağıldığı ilişkiyel bir alandır.

### 3.4. Endüstriyel Atıkların Dijital Biyosferde Yeniden Belirışı

Bu bölümde, Endüstriyel Atıkların Dijital Biyosferi: Çürüme ve Yeniden Doğuş (2025) adlı eser, atığın dijital yeniden bedenlenişi, sesin davranış üretici rolü ve insan-makine ortaklığı bağlamında incelenmektedir. Eser, izdüşüm aracılığıyla, fiziksel dünyada değersizleştirilen ve çevresel yük olarak kodlanan endüstriyel atıkları dijital ortamda yeni bir varoluş kipine taşır (Görsel 4). Atığı yalnızca görünür kılmayı değil; onun verisel, spektral ve davranışsal olarak yeniden bedenlenmesini amaçlayan bir dijital biyosfer üretir. Bu biyosfer içinde atık, artık kullanım dışı kalmış, kimliksiz ve sabit bir nesne olarak değil; çözünme, yoğunlaşma, parçalanma, akışkanlaşma ve yeniden birikme süreçleri içinde sürekli dönüşen bir morfolojik varlık olarak belirir. Dolayısıyla eser, nesne merkezli bir temsilden çok, süreç merkezli bir belirme mantığına dayanır.



Görsel 4. ÜYZ modelinin eğitiminde kullanılan seçili endüstriyel atık fotoğrafları.

İnsan, atıkları fotoğraflayarak belgeleyip bir veri seti oluşturur; makine ise, bu görsel verileri ÜYZ aracılığıyla eğitilerek veriyi işler ve yeniden şekillendirir. ÜYZ destekli üretim, atığın fiziksel görünümünü basitçe yeniden üretmez; yüzey, doku, kırılma, tortulaşma ve aşınma gibi maddesel nitelikleri spektral dijital formasyonlara dönüştürerek, atığın maddeselliğini başka bir ontolojik düzleme taşır (Görsel 5, Görsel 6). Bu nedenle fiziksel atığın dijital veriye ve ardından üretken bir imgeye dönüşmesi, yalnızca görselleştirme değil, bir dijital metamorfoz olarak değerlendirilmelidir.

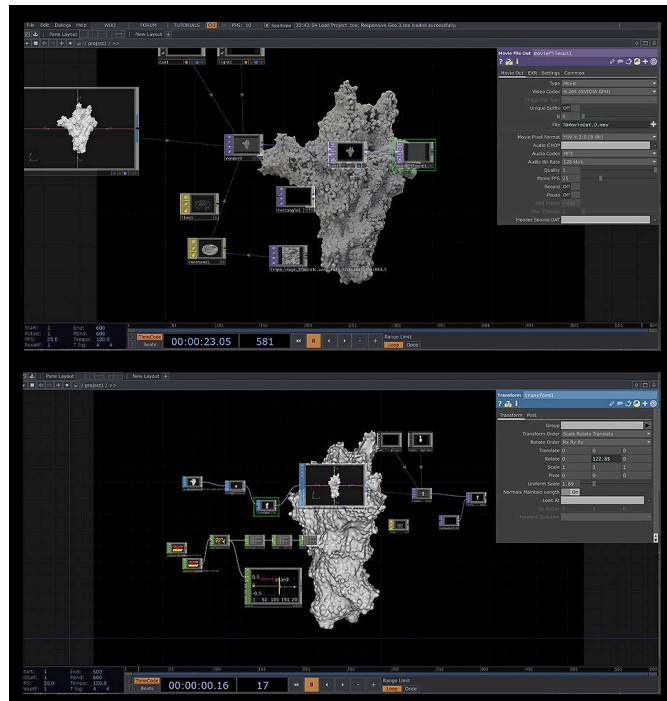


Görsel 5. ÜYZ ile üretilen spektral biçim örnekleri I.



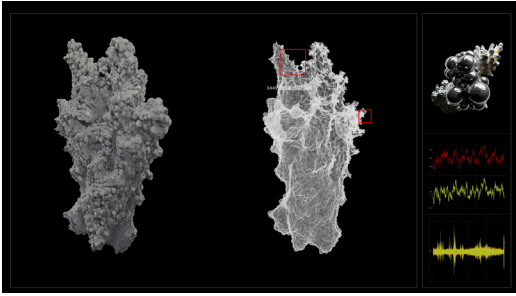
Görsel 6. ÜYZ ile üretilen spektral biçim örnekleri II.

Çalışmanın merkezinde yer alan “veri-hayaleti” kavramını somutlaştıran eser, fiziksel olarak kaybolduğu, göz ardı edildiği ya da çevresel bir yük statüsüne indirildiği varsayılan maddesel kalıntıların, verisel düzlemde yeniden belirmesiyle dijital bir hayaletleşme rejimi üretir. Derrida'nın hayaletbilim (hauntology) yaklaşımından hareketle, bu dijital biçimler, endüstriyel geçmişin ve onun çevresel sonuçlarının şimdi içindeki gecikmiş varlıkları olarak okunabilir (Davis, 2005; Derrida, 1994). Burada hayalet, yokluğun temsili değil; silinmiş olduğu varsayılanın başka bir maddesellik rejiminde geri dönüşüdür. Atığın fiziksel bedeni çürür, dağılır ya da görünmezleşirken; onun dijital hayaleti verisel bellekte dolaşımını sürdürür. Eserin açtığı alan tam da bu gerilimde belirir: fiziksel yokluk ile dijital belirme arasındaki ontolojik eşik.

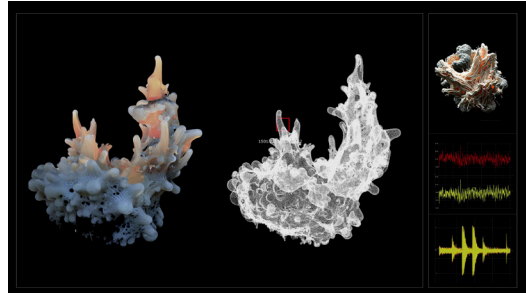


Görsel 7. TouchDesigner ortamında veri temelli ve sese duyarlı morfolojik süreç görselleştirilmesi.

Eserde ses, bu spektral varlıkları etkinleştiren asli bileşenlerden biridir. İzmit'in endüstriyel ses peyzajından türeyen frekanslar, dijital formların yalnızca arka planına yerleşen işitsel bir çevre oluşturmaz; doğrudan onların davranışsal yönelimlerini, yoğunluklarını ve dönüşüm ritimlerini belirleyen bir titreşim rejimi kurar (Görsel 7). Ses verisinin işlemsel bir girdiye dönüşmesiyle, makine tarafından üretilen dijital formasyonlar çevresel akışlara eşzamanlı tepki veren, salınan, sıkışan, çözülüp yeniden yoğunlaşan canlı davranış örüntüleri geliştirir (Görsel 8, Görsel 9). Bu durum, eseri durağan bir video işinden ayırarak onu geri beslemeli, sese duyarlı ve ilişkisel bir organizma gibi çalıştırır. Ses burada, dijital biçimlerin çevresinde dolaşan bir atmosfer değil; onların morfolojik kaderini belirleyen davranışsal bir katalizör olarak konumlanır.



Görsel 8. Görsel 8. Ses verisiyle yönlendirilmiş dijital morfoloji I.



Görsel 9. Ses verisiyle yönlendirilmiş dijital morfoloji II.

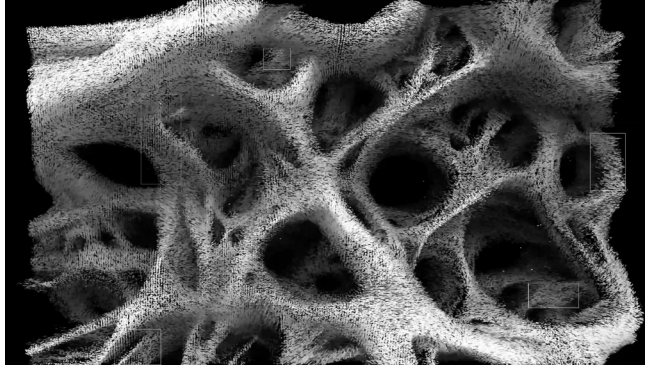
İki kanallı yapısı itibarıyla eser, bir yandan ÜYZ destekli biçimsel yeniden doğuşu görünür kılarken, diğer yandan veri, dolaşım ve çevresel yük arasındaki ilişkileri çok katmanlı bir süreç içinde açığa çıkarır. Bu süreçsel düzen, holografik fan ekranı üzerinden beliren hacimsel izdüşüm aracılığıyla spektral varlık fikrini mekânsal olarak yoğunlaştırır; biçim ne tam anlamıyla maddi ne de bütünüyle imgesele indirgenebilir bir ara varlık olarak belirir (Görsel 10).



Görsel 10. Endüstriyel Atıkların Dijital Biyosferi: Çürüme ve Yeniden Doğuş, 2025, iki kanallı video enstalasyon, veri temelli ve sese duyarlı, 3D holografik fan.

İzleyiciyi yalnızca atığın estetikleştirilmiş bir temsiliyle karşı karşıya bırakmaz; onu, kentsel artıkların ve akustik izlerin hesaplamalı olarak yeniden belirlediği bir ontolojik kararsızlık alanı içine davet eder. Buna karşılık holografik görüntünün iz, özgünlük, doğrulama ve yüzeysel belirme rejimleriyle ilişkilendirilmesi, bu aygıtın yalnızca bir gösterim yüzeyi değil, aynı zamanda "yokluğun dolaşımına sokulduğu" spektral bir arayüz olarak da okunmasına imkân verir (Huang vd., 2022).

Eser, insan-makine-çevre etkileşimini kapalı bir üretim zinciri olarak değil, çok katmanlı bir simbiyotik ağ olarak görünür kılar (Görsel 11). İnsan bağlamı, seçimi ve yönelimi kurarken; ÜYZ atığın verisel izlerini yeniden örgütleyerek beklenmedik biçimsel olasılıklar açar; çevresel ses ise bu biçimlerin devinimini yöneten titreşimsel mantığı üretir. Bu çok katmanlı ortak üretim yapısı, insan ve ÜYZ arasındaki ilişkiyi yaratıcılığı ortadan kaldıran bir otomasyon modeli olarak değil; deneyim, seçim, sezgi ve yorumlama süreçlerinin makine üretkenliğiyle yeniden dağıldığı bir yaratıcı ortaklık olarak görünür kılar (Ivcevic & Grandinetti, 2024; Wang vd., 2025). Ortaya çıkan dijital biyosfer, temsil edici bir yüzey olmaktan çıkar ve davranışsal bir ontolojiye dönüşür. Atık ve ses, bu yapıda pasif girdiler değil; dijital sistem içinde birlikte işleyen, birbirini dönüştüren ve kentsel belleği yeniden örmeye katılan aktörler hâline gelir.



Görsel 11. Kente ait geri dönüşüm verisinin sayı-zaman-ağ ekseninde görselleştirilmesi.

#### 4. Sonuç

Endüstriyel atıklar ile gündelik akustik akışların, kentsel yaşamın çoğu zaman görünmez kalan maddi ve titreşimsel altyapılarını oluşturduğunu ortaya koyarak, bu iki alanı insan-makine-çevre etkileşimi içinde yeniden düşünmeyi önermektedir. Atığı yalnızca çevresel bir yük ya da işlevini yitirmiş bir kalıntı olarak değil, kentsel belleğin spekülâtif taşıyıcısı olarak yeniden konumlandırmasında; sesi ise pasif bir arka plan unsuru olmaktan çıkararak dijital biçimlerin davranışsal yönelimlerini belirleyen titreşimsel bir katalizör olarak ele almasında yatmaktadır. Çalışma, gündelik olanın görünmez katmanlarını yalnızca temsil etmeyi değil, onları ÜYZ iş birliği içinde dağılan hesaplamalı faillik, spektral belirme ve davranışsal morfogenez ekseninde yeniden kurulan ilişkisel bir oluş alanı olarak ele almaktadır.

Bu bağlamda araştırmanın ortaya koyduğu en önemli sonuçlardan biri, kentsel artıkların ve akustik izlerin, dijital estetik içinde görünür kılan nesnelere ya da işitsel veriler olarak değil, ontolojik eşikler olarak işlemeye başlamasıdır. Atığın veriye dönüşmesi, verinin üretken sistemler tarafından yeniden işlenmesi ve son olarak sesin bu sistemlere davranışsal bir mantık kazandırması, fiziksel dünyada sabit, dışlanmış ve değersizleştirilmiş olarak kodlanan maddeselliğin dijital ortamda akışkan, tepkisel ve ilişkisel bir varlık kipine taşınmasını mümkün kılmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir yeniden üretim değil; atığın ve sesin statüsünü değiştiren, onları estetik-politik açıdan yeniden kuran bir ontolojik yer değiştirme olarak okunmalıdır. Çalışmanın tartışmaya açtığı bir diğer önemli boyut, insan-makine ilişkisini araçsal bir kullanım mantığının ötesine taşımaktır. Burada ÜYZ, insan yaratımının yerine geçen bir ikame özne olarak değil; maddi izleri, görsel örüntüleri ve çevresel girdileri yeniden işleyerek yeni estetik olasılıklar açan üretken bir ortak olarak belirir. Bu durum, yaratıcı sürecin mülkiyetini tekil özneye ait bir alan olarak düşünmeyi zorlaştırır. Aksine,

yaratıcılık; insanın yönelimi, makinenin hesaplamalı üretkenliği ve çevresel verilerin davranış kurucu etkisi arasında dağılan çoğul bir faaliyet yapısı içinde ortaya çıkar. Çalışma, sanat ve tasarım alanlarında giderek daha fazla önem kazanan posthümanist yaratıcılık tartışmalarına, deneysel bir uygulama üzerinden somut bir katkı sunmaktadır.

Sesin bu yapı içindeki rolü, özellikle tartışılması gereken özgün bir alan açmaktadır; eşlik eden bir katman olmaktan çok, dijital formların morfolojik devinimini belirleyen işlemsel bir kuvvet olarak işlev görmektedir. Bu durum, sonifikasyonu temsil edici bir teknik olmaktan çıkararak, davranış üreten ve mekânsal algıyı yeniden düzenleyen bir estetik-politik mekanizma hâline getirir. Dolayısıyla kentsel ses, yalnızca işitsel hafızayı taşıyan bir unsur değil; dijital sistem içinde yeni bir davranış rejimi kuran, biçimleri harekete geçiren ve görünmez olanı duyulur/görünür bir eşikte toplayan kurucu bir ajana dönüşür.

Bu yönüyle çalışma, sesin gündelik hayat içindeki görünmezliğini kırarak, onun çevresel farkındalık ve duyuşsal mekân üretimi üzerindeki etkisini yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Dijital biyosferin çevresel ve toplumsal bellekle kurduğu ilişkinin yeniden tarif edilir. Endüstriyel atıkların dijital ortamda spektral varlıklara dönüşmesi, kentin bastırılmış üretim tarihinin, çevresel yüklerinin ve görünmez tortularının hesaplamalı biçimde yeniden dolaşıma sokulmasıdır. Ortaya çıkan dijital formasyonlar, fiziksel gerçekliğin doğrudan kopyaları olarak değil; maddesel kaybın, çevresel tortunun ve süreğen endüstriyel etkinin verisel düzlemde yeniden belirme biçimleri olarak okunmalıdır. Tam da bu nedenle, veri hayaleti kavramı, fiziksel olarak yitirilmiş, göz ardı edilmiş ya da marjinalleştirilmiş olanın dijital ortamda spektral bir iz olarak geri dönüşünü ifade eder. Bu bağlamda dijital yeniden doğuş, nostaljik ya da simülatif bir geri çağırma değil; başka bir maddesellik rejiminde gerçekleşen ontolojik bir yeniden belirme olarak ele alınmalıdır. Nitekim çalışma, dijital medyanın yalnızca temsil edici değil, aynı zamanda bellek kurucu ve varlık ifşa edici bir alan olabileceğini göstermektedir.

Bununla birlikte çalışma, bazı açık uçlu soruları da beraberinde getirmektedir. Endüstriyel atıkların ve kentsel seslerin dijital estetik içinde yeniden üretilmesi, bu unsurların politik ve çevresel ağırlığını estetikleştirme riskini taşır. Görünmez olanı görünür kılma girişimi, eleştirel farkındalık üretmek yerine kimi zaman onu estetik haz içinde nötralize edebilir. Bu nedenle bu tür çalışmaların, maddi ve çevresel şiddeti yalnızca biçimsel bir zenginlik olarak değil, etik ve politik sorumluluk taşıyan bir temsil rejimi içinde ele alması gerekir. Benzer biçimde, ÜYZ'nin yaratıcı ortak olarak konumlandırılması da veri seçimi, model eğitimi ve estetik kararların dağılımında insan, makine ve çevre arasındaki sınırları yeniden düşünmeyi zorunlu kılar.

Sonuç olarak bu çalışma, gündelik yaşamın çoğu zaman fark edilmeyen maddi ve akustik tortularını, ÜYZ destekli hesaplamalı dönüşüm süreçleri aracılığıyla yeniden işleyerek sanat ve tasarım alanında eleştirel bir müdahale önerir. Endüstriyel atık, yalnızca dışlanmış bir fazlalık değil, kentsel belleğin katmanlarını taşıyan spektral bir iz; gündelik ses ise duyuşsal arka planın silik bir parçası olmaktan çıkarak biçim, hareket ve zamansallık üreten etkin bir kuvvet olarak belirir. Bu dönüşüm, görünmez olanı yalnızca temsil etmekle kalmaz; onu hesaplamalı üretim, davranışsal morfogenez ve sonifikasyon ekseninde yeni bir algısal, ontolojik ve politik eşikte yeniden kurar. Bu noktada çalışma, modern kentin bastırıldığı maddesel kalıntıları ve titreşimsel süreklilikleri yeniden dolaşıma sokarak, sayısal ortamın yalnızca bir gösterim yüzeyi değil, aynı zamanda bellek üreten, varlığı açığa çıkaran ve yeni düşünme biçimleri geliştiren deneysel bir oluş alanı olduğunu ortaya koyar.

## Ek Dijital Materyal

Bu makalede incelenen Endüstriyel Atıkların Dijital Biyosferi: Çürüme ve Yeniden Doğuş başlıklı iki kanallı video enstalasyonun birleşik video dokümantasyonuna şu bağlantıdan erişilebilir: <https://youtu.be/RiTaq71mNyQ>.

## Teşekkür ve Bilgi Notu

Çalışmada ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiği kurallarına uyulmuştur. Çalışma kapsamında etik kurul izni gerekmemiştir. Makaleye konu olan Endüstriyel Atıkların Dijital Biyosferi: Çürüme ve Yeniden Doğuş adlı eserin kavramsal geliştirme süreci, üretimi ve fikrî hakları yazara aittir. Metinde yer verilen eser görselleri ile diğer görsel-işitsel materyaller yazar tarafından üretilmiş olup herhangi bir telif hakkı ihlali söz konusu değildir. Eserin bir bölümü, SUSAKO & C4CCI tarafından düzenlenen Dijital Artist Rezidansı Programı kapsamında geliştirilmiştir. Kullanılan geri dönüştürülebilir atık göstergelerine ilişkin veri seti, Kocaeli Açık Veri Portalı üzerinden temin edilmiştir.

## Kaynakça

Baudrillard, J. (1996). *The System of Objects*. London: Verso.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Couchot, E. (2003). *La Technologie dans l'Art: De la Photographie à la Réalité Virtuelle*. Nîmes: Jacqueline Chambon.

Davis, C. (2005). Hauntology, spectres and phantoms. *French Studies*, 59(3), 373-379.

Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (P. Kamuf, Trans.). New York: Routledge.

Gandy, M. (2025). Urban metabolism redux. *Urban Studies*, 62(8), 1483-1511.

Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu* (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Haraway, D. (2023). When species meet. In *The Routledge International Handbook of More-Than-Human Studies* (pp. 42-78). London: Routledge.

Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

Hermann, T. (2008). Taxonomy and definitions for sonification and auditory display. In T. Hermann,

- A. Hunt, & J. G. Neuhoff (Eds.), *The Sonification Handbook*. Berlin: Logos Publishing House.
- Huang, S.-Y., Mukundan, A., Tsao, Y.-M., Kim, Y., Lin, F.-C., & Wang, H.-C. (2022). Recent advances in counterfeit art, document, photo, hologram, and currency detection using hyperspectral imaging. *Sensors*, 22(19), 7308.
- Ivcevic, Z., & Grandinetti, M. (2024). Artificial intelligence as a tool for creativity. *Journal of Creativity*, 34(2), 100079.
- Kriegler-Wenk, Z. R., & Green, J. C. (2025). Psychogeography as embodied connection to place. *AMA Journal of Ethics*, 27(6), E402-E408.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum.
- LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press.
- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Luque-Ayala, A., Machen, R., & Nost, E. (2024). Digital natures: New ontologies, new politics? *Digital Geography and Society*, 6, 100081.
- Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. Retrieved September 19, 2025, from <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>
- Morton, T. (2020). *Hipernesneler: Dünyanın Sonundan Sonra Felsefe ve Ekoloji* (B. Demirtaş, Çev.). İstanbul: Tellekt Yayıncılık.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Wang, N., Kim, H., Peng, J., & Wang, J. (2025). Exploring creativity in human-AI co-creation: A comparative study across design experience. *Frontiers in Computer Science*, 7.
- Welisch, G. (2025). Data poets: Co-interpreting urban ecologies with generative AI prototypes in psychogeographic walks. *Environment and Planning F*, 0(0).

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Çalışmanın akış diyagramı (kişisel arşiv, 2026).

Görsel 2: Ses verisine duyarlı algoritmik süreçte oluşan dijital varyasyonlar ve topolojik dönüşümler (kişisel arşiv, 2024).

Görsel 3: Sonifikasyon temelli davranış parametreleriyle farklılaşan dijital ağ yapılarının morfolojik örgütlenişi (kişisel arşiv, 2024).

Görsel 4: ÜYZ modelinin eğitiminde kullanılan seçili endüstriyel atık fotoğrafları (kişisel arşiv, 2025).

Görsel 5: ÜYZ ile üretilen spektral biçim örnekleri I (kişisel arşiv, 2025).

Görsel 6: ÜYZ ile üretilen spektral biçim örnekleri II (kişisel arşiv, 2025).

Görsel 7: TouchDesigner ortamında veri temelli ve sese duyarlı morfolojik süreç görselleştirmesi (kişisel arşiv, 2025).

Görsel 8: Ses verisiyle yönlenen dijital morfoloji I (kişisel arşiv, 2025).

Görsel 9: Ses verisiyle yönlenen dijital morfoloji II (kişisel arşiv, 2025).

Görsel 10: Endüstriyel Atıkların Dijital Biyosferi: Çürüme ve Yeniden Doğuş, 2025, iki kanallı video enstalasyon, veri temelli ve sese duyarlı, 3D holografik fan (kişisel arşiv, 2025).

Görsel 11: Kente ait geri dönüşüm verisinin sayı-zaman-ağ ekseninde görselleştirilmesi (kişisel arşiv, 2025).

