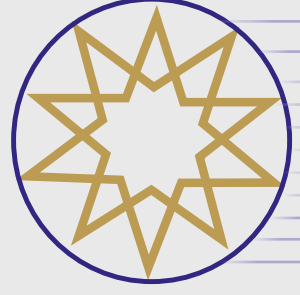


ISSN 2149-1755

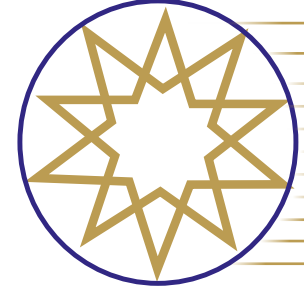


YILDIZ
JOURNAL^{OF}
ART AND DESIGN

Volume 12
Number 2
Year 2025

YTÜ
PRESS

www.yjad.yildiz.edu.tr



Volume 12 Number 2 Year 2025 - December

EDITOR-IN-CHIEF

Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

ASSOCIATE EDITORS

Yusuf KEŞ
Süleyman Demirel University, Isparta, Türkiye
Doğan ARSLAN
Medeniyet University, İstanbul, Türkiye

Duygu DUMANLI KÜRKÇÜ

Arel University, İstanbul, Türkiye
İsmail Erim GÜLAÇTI
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

LINGUISTIC EDITOR

Mustafa POLAT
Marmara University, İstanbul, Türkiye

EDITORIAL BOARD

Safet SPAHİU
Tetova State University, Tetova, Republic of North Macedonia

Leandro Faber LOPES
Federal University of Juiz de Fora, Brasil

Dimitri CHOLAKOV
University of Shumen, Shumen, Bulgaria

Valeri CHAKALOV
University of Shumen, Shumen, Bulgaria

Uğur ATAN
Selçuk University, Konya, Türkiye

Atilla İLKİYAZ
Gazi University, Ankara, Türkiye

Birsen ÇEKEN
Gazi University, Ankara, Türkiye

Canan DELİDUMAN
KTO Karatay University, Konya, Türkiye

Yusuf KEŞ
Süleyman Demirel University, Isparta, Türkiye

Mehmet ÜSTÜNİPEK
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye

Selahattin GANİZ
Yeniyüzyıl University, İstanbul, Türkiye

İlhan ÖZKEÇECİ
Erciyes University, Kayseri, Türkiye

Turan SAĞER

Alanya University, Antalya, Türkiye

Rıfat ŞAHİNER

Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

Peno PENEV

St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tırnovo, Bulgaria

Kenan ZEKİC

IUS International University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Öykü Ezgi YILDIZ

İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye

Ceyda DENEÇLİ

İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye

Sevda DENEÇLİ

İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye

Aslıhan ERUZUN ÖZEL

Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

Ayşe Derya KAHRAMAN

İstanbul University Cerrahpaşa, İstanbul, Türkiye

Kader SÜRMELİ

Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

Fethiye ERBAY

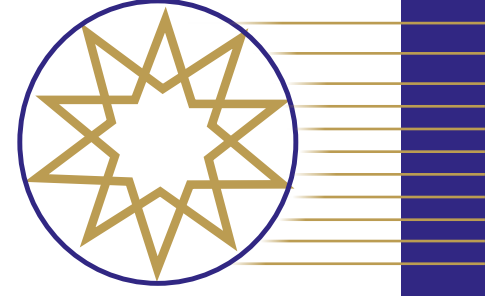
İstanbul University, İstanbul, Türkiye

Abstracting and Indexing:

Yıldız Journal of Art and Design is an international refereed journal indexed in field indexes. Our journal is currently indexed in international indices like DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services and SOBIAD.

Journal Description: The journal is supported by Yıldız Technical University officially, and is a blind peer-reviewed free open-access journal, published quarterly (June, December).

Owner: Yıldız Technical University / **Editor-in-Chief:** Mehmet Emin KAHRAMAN / **Language of Publication:** English / **Frequency:** 2 issues / **Publication Type:** Online e-version / **E-mail:** mek@yildiz.edu.tr / **Web site:** https://yjad.yildiz.edu.tr, https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad / **Publisher:** Kare Publishing



Volume 12 Number 2 Year 2025 - December

CONTENTS

Research Articles

- 53** A form of Ottoman cutting weapons: Turkish curved sword
Hasan KORKMAZ, İlhan ÖZKEÇECİ
- 71** Lithography and collective imagination: Popular culture in épinal prints
Ayhan KARAMEŞE
- 84** The digital transformation of art in the context of feminism: An innovative analysis through the works of Nurdan Karasu Gökçe
Setenay ALMACI
- 101** The analysis of the relationship between pleasure, visibility and surveillance through the “Magnum thick cracking chocolate 2025” advertising campaign
Amine REFİKA



Original Article

Osmanlı kesici silahlarından bir form: Türk eğri kılıcı A form of Ottoman cutting weapons: Turkish curved sword

Hasan KORKMAZ^{1*}, İlhan ÖZKEÇECİ²

¹Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere Ali Özbay Meslek Yüksekokulu, El Sanatları, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, Kocaeli, Türkiye

²Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 19 Mayıs 2025

Kabul tarihi: 24 Ağustos 2025

Anahtar kelimeler:

Kesici silah, kılıç, Osmanlı kılıcı, Türk kılıcı, Türk eğri kılıcı.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 19 May 2025

Accepted: 24 August 2025

Key words:

Cutting weapon, sword, Ottoman sword, Turkish sword, Turkish curved sword.

ÖZ

Ateşli silahların icadına kadar kullanılan çok sayıda silah türü, biçimi ve formu bulunmaktadır. Türkler için ise bu silahlar arasında hem İslam öncesi hem de sonrası dönemlerde kuvvetin ve iktidarın sembolü olarak kabul görmüş ayrı bir yeri ve önemi olan tür kılıçtır. Bu çalışmada, dünya tarihi boyunca hemen hemen tüm toplumlar tarafından kullanılmış en eski kesici silah formlarından biri olan kılıç formunun bir alt türü olan eğri kılıç, genelden özele bir indirgeme yapılarak seçkin örnekler üzerinden tanıtmaya çalışılmıştır. “Türk kılıcı”, olarak literatüre giren bu kılıçlara, daha iyi anlaşılması inancıyla “Türk eğri kılıcı” denilmiştir. Gerekli düzeyde tanınmayan bu eser niteliğindeki silahlara dikkat çekmek son derece önem arz etmektedir. Kendine has özellikleri ve karakteri ile diğer kılıçlar arasında fark yaratan, farklı coğrafya ve kültürlerdeki kılıçların gelişimini de etkileyen bu kılıç türünün öneminin az bilinir olması, bu çalışmanın katkı sunması hedeflenen temel sorununu teşkil etmektedir. Bu soruna katkı sunmayı hedefleyen çözüm ise; Türklerle adeta özdeşleşmiş olan bu kılıç türünün bilinirliğinin ve etki gücünün altının çizilmesi ile küçük de olsa dikkatleri üzerine çekmektir. Konu ele alınırken genel olarak kılıç adı verilen kesici silah formuna ait genel tanımlayıcı bilgilerin yanı sıra, tarihsel gelişimi, teknik özellikleri ile kültürel durumu hakkında merak konusu olan konulara da belli başlıklar altında kısaca değinilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

There are numerous types, shapes, and forms of weapons that were used until the invention of firearms. For the Turks, however, among these weapons, the sword is a type that has a distinct place and importance, recognized as a symbol of power and authority in both pre-Islamic and post-Islamic periods. In this study, the curved sword, a subtype of the sword form—one of the oldest cutting weapon forms used by almost all societies throughout world history—has been attempted to be introduced through selected examples by making a reduction from general to specific. These swords, which have entered the literature as the “Turkish sword,” have been referred to as the “Turkish curved sword” in the belief that this will facilitate better understanding. Drawing attention to these weapons, which are akin to artifacts and not recognized at the necessary level, is extremely important. The fact that the significance of this sword type, which distinguishes itself from other swords with its unique features and character and also influenced the development of swords in different geographies and cultures, is not widely known constitutes the fundamental problem that this study aims to contribute to. The solution aimed at contributing to this problem is to draw even a small amount of attention by emphasizing the recognition and impact of this sword type, which has become virtually synonymous with the Turks. While addressing the subject, in addition to general descriptive information about the cutting weapon form called the sword in general, topics of interest such as its historical development, technical features, and cultural status have also been briefly touched upon under certain headings.

Cite this article as: Korkmaz, H., & Özkeçeci, I. (2025). A form of Ottoman cutting weapons: Turkish curved sword. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 53–70.

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: hasankorkmaz79@gmail.com



GİRİŞ

Ateşli silahların icadına kadar kullanılan silahlara ait çok sayıda tür, biçim ve form bulunmaktadır. Osmanlı toplumunda Eslihâ-i Cârîha olarak adlandırılan kesici silahların en temel formları; kılıç, yatağan, meç, hançer, pala, kama, bıçak, balta ve teber gibi, kendi aralarında alt türleri de bulunan silahlardır (Eralp, 1993, s.57, Akdüz, 2011, s.6). Bu silahlar arasında hem İslâm öncesi hem de sonrası dönemlerde, kuvvetin ve iktidarın sembolü olarak da kabul görmüş ayrı bir yeri ve önemi olan tür ise kılıçtır (Öcal, 2019, s.17, Akdüz, 2011, s.7).

Dünya tarihi boyunca hemen hemen tüm toplumlar tarafından kullanılmış, en eski kesici silahlardan biri olan (Öcal, 2019, s.15) kılıç, kullanımında oluşabilecek yaralanma ve darbeleri bertaraf etmek için kalkan ve zırh gibi savunma araçlarının da gelişimini sağlamıştır. Ancak savaşçıyı koruyan bu araçların aynı zamanda yorarak güçten düşürmesi ve kılıcın rahat kullanımına engel teşkil etmesi, kılıç formunda da yeni arayışlara sebebiyet vermiştir (Öcal, 2019, s.15).

Atlı göçebe kültürden imparatorluğa uzanan süreç içerisinde, Türklerin ellerinden ve bellerinden hiç eksik etmedikleri kılıç, bir savaş aleti olma özelliğinin yanı sıra, kutsallık, egemenlik, bağımsızlık ve şeref (Acar, 2013, s.13) gibi zengin sembolik anlamlar da yüklenen bir nesne olarak Türk tarihi boyunca daima karşımıza çıkmaktadır (Tanrıbuuyurdu, 2012, 140-141).

Bu makale “Osmanlı Kesici Silahlarının Tasarım Formları ve Dekorasyon Özellikleri (TSM ve Askeri Müzeden Bir Kısım Örneklerle)” isimli doktora tezinden türetilmiş olup, tez konusuna dahil olan kesici silah formlarından biri olan kılıç formunun alt türlerinden biri olan eğri kılıç, genelden özele bir indirgeme yapılmak suretiyle seçkin örnekler üzerinden tanıtılmaya çalışılmıştır.

Farklı zaman ve topluluklarda farklı çeşit ve türevleri bulunan kılıçlar incelendiğinde, bu makaleye konu olan ve diğerleri arasından sıyrılarak “Türk kılıcı” olarak literatüre giren bu kılıçlara, daha iyi anlaşılması inancıyla “Türk eğri kılıcı” denilmiştir (Yıldız, 2020, s.63).

Tarih boyunca devletlerin ve medeniyetlerin kurulmasında, büyümesinde önemli görevler üstlenen silâhlara,

Türk toplumu kutsal (Eralp, 1993, s.1-2-9-10-13) ve etik anlamlar ihtiva eden, kimi zaman namus, kimi zaman adalet, kimi zaman da güç sembolü gibi manalar da yüklemişlerdir (Eralp, 1993, s.10). Çoğu zaman tutku olarak da karşımıza çıkan silâhlar, bu öneme layık bir şekilde üretilip son derece cazip ve eşsiz hale getirilme maksatları ile hemen hemen her dönemde gerekli özenle bezenerek maddi kıymetleri yanında, sanatsal bir değere de ulaştırılmaya çalışılmıştır.

Ülkemizde ve dünya müzelerinde bulunan koleksiyonların yanı sıra, özel müze koleksiyonlarda da varlığını sürdüren Türk eğri kılıçları tasarım ve dekorasyon özellikleri bakımından son derece yüksek sanat vasıfları ile yapılmış, pek çok çeşit ve özelliği barındıran örneklerle doludur (Şekil 1, 2). Literatürde belgesel kaynak teşkil etmesi bakımından artık her biri birer klasik olmuş ve gerektiği düzeyde tanınmayan bu eser niteliğindeki silâhlara dikkat çekmenin son derece önem arz ettiği düşünülmektedir.

Kendine has özellikleri ve karakteri ile diğer kılıçlar arasında fark yaratan Türk eğri kılıçları, farklı coğrafya ve kültürlerdeki kılıçların gelişimini de etkilemiştir. Arap yarımadası ve İran'da belirgin olarak gözlenen bu etki, Avrupa coğrafyasına kadar genişlemiştir (Yıldız, 2000, s.61). Öyle ki 1805 yılında Amerika'nın I. Berberi Savaşını sonlandıran zaferi nedeniyle Yüzbaşı Presley O'Bannon'a Karamanlı Hamit Bey tarafından bir anı hediyesi olarak verilmesi ile 1825 tarihinden günümüze değin Amerika deniz subaylarının Marines olarak bilinen seçkin birliklerinin subayları tarafından kullanılan merasim kılıçlarına da modellik ederek (Şekil 3) etkisi altına almıştır (Güler, 2019, s.239, <https://www.cebeyane.com>). Bu düzeyde etki sahasını geniş tutabilmiş bir türün bu etkisinin yeterince az bilinir olması, bu çalışmada katkı sunması hedeflenen temel sorununu teşkil etmektedir.

Bu soruna katkı sunmayı hedefleyen çözüm ise; Türklerle adeta özdeşleşmiş bu kılıç türünün bilinirliğinin ve etki gücünün altının çizilmesi ile küçük de olsa dikkatleri üzerine çekerek, araştırma kaynaklarına katkı sağlamanın literatüre kazandırılacak çalışmalarla mümkün olacağına inanılmasıdır.

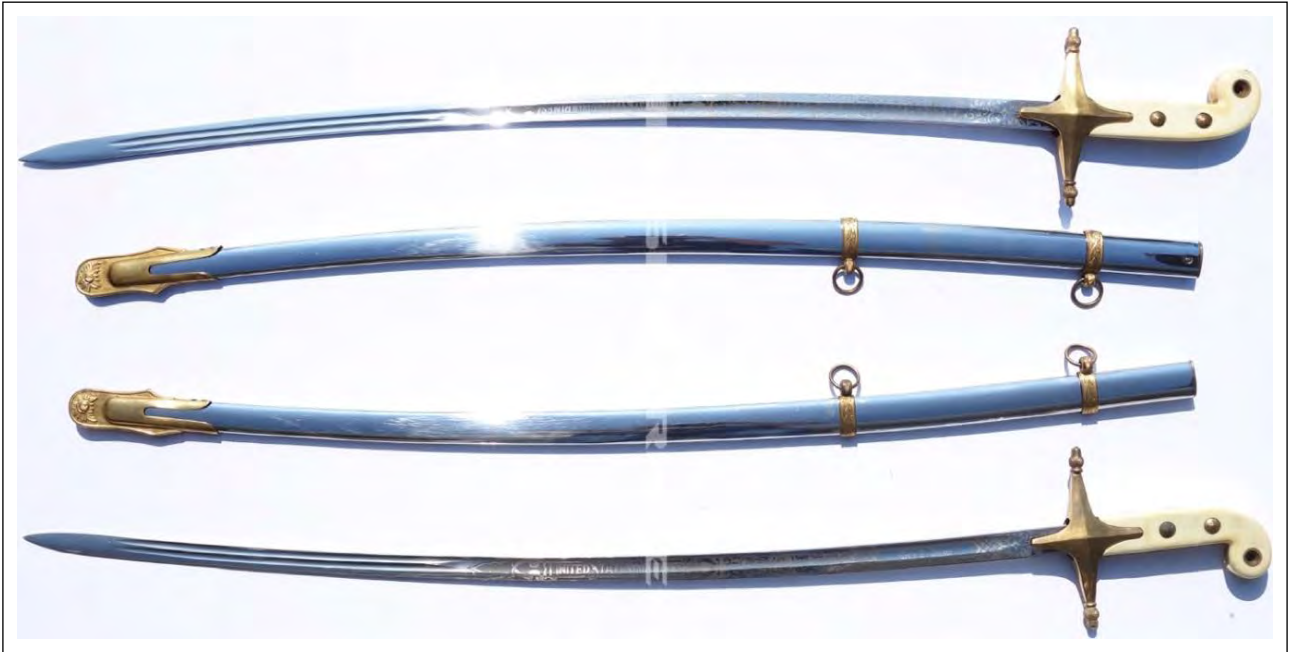
Bu çalışmada XVI. yüzyılda gelişiminin zirvesine çıkarak olgunluk dönemi yaşayan Türk eğri kılıçları (Yıldız, 2020, s.62) mercek altına alınırken, genel olarak kılıç adı verilen kesici silah formuna ait genel tanımlayıcı bilgilerin



Şekil 1. Kını ile Türk eğri kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/501 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 2. Kını ile Türk eğri Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/94 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 3. ABD Deniz Kuvvetleri Marines Birliği Merasim Kılıcı (Kaynak: <https://www.lakesidetrader.com/item.php?ID=32342> (Acceesed on April 26, 2025).

yanı sıra, tarihsel gelişimi, teknik özellikleri ile kültürel durumu hakkında merak konusu olan konulara da belli başlıklar altında kısaca değinilmeye çalışılmıştır.

TANIM OLARAK KILIÇ

Kâmûs-ı Türkî adlı eserde; “Ešliha-i carihadan en maruf silah ki, eğrice veya düz olup envâ-ı kesîresi vardır ve kının-da olduğu halde kayışla bile takılır.” şeklinde tanımlanmakta olan kılıç; yakın mesafeden kesme ve saplama hareketleri yapabilen bir silahtır (Yıldız, 2020, s.62-63).

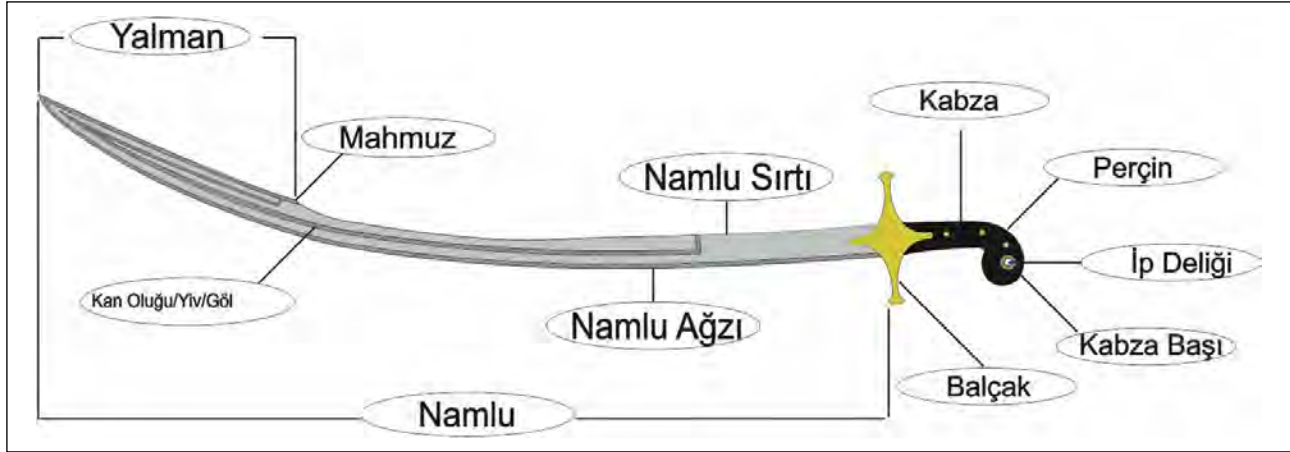
Dîvânü Lugâtî't-Türk'de kılıç ismi ile geçen bu silah, (Atalay, 1985, C.I, s.359) bazı Türk lehçelerinde kılınç, kılıc, kilis, kiliş gibi adlarla anılmakla beraber, Osmanlıca ve Farsça'da şemsîr (Bozkurt, DİA. 25. C., s.405) veya tiğ (Yıldız, 2020, s.63), Arapça'da da “helak etmek” manasına gelen seyf (Bozkurt, a.y.) veya hüsam (Yıldız, 2020, s.63) gibi isimlerle de anılmaktadır (Bozkurt, a.y.).

Arapça ve Farsça'da kılıç için özel adlandırmalar kullanılırken, dünya literatüründe ise bizzat Türklerin geliştirdiği ve kendisine özgü form ve biçime sahip olan, kesici silaha kılıç (kılıc, kilij, kilitch, qilich, vb.) ismi verilmektedir (Horoz, 2013, s.42). Diğer kesici silahlardan 40 santimetre üzerindeki ölçüsü ile ayrılan, düz ve eğri olarak iki guruptan oluşan kılıçların (Bozkurt, a.y.) karakteristik eğri olanı, klasik form olarak kabul görerek Türk Kılıcı olarak isimlendirilmiştir (Bozkurt, a.g.e., s.406, Horoz, 2013, s.42, Yıldız, 2020, s.63).

Kılıcın Başlıca Bölümleri

Kılıç; kabza (kabze (Bikkul, 1962, s.24), balçak (korkuluk, gard (Özer, 1971, s.1) taban (demren, temren, timur, namlu, (Özer, 1971, s.1) ve kın adı verilen dört temel bölümden oluşmaktadır (Yıldız, 2020, s.66) (Şekil 4).

Kabza: Bu kelime Arapça olup, avuç, avuç dolusu, pençe, tutacak yer, bir tutam (Öcal, 1971, s.24) gibi anlamlara gelen, tutmak, avuca almak anlamını taşıyan fiilden türetil-



Şekil 4. Kılıcın başlıca bölümleri (Hasan Korkmaz düzenlemesi).



Şekil 5. Düz Kılıç, TSM Env. No: 1/376 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

miş olup, tutma yeri/bölümü manasında kullanılmaktadır (Eralp, 1993, s.58). Kılıcın elle tutulan kısmı olan kabzaların baş kısmı, kabza başı (elma (Temizkan, 2019, s.207)) olarak adlandırılmaktadır. Dîvânü Lugâti't-Türk'de ise kılıç tutmağına kılıç boynu (Atalay, 1985, C.III, s.169) veya sap da denildiği görülmektedir (Atalay, 1985, C.II, s.344). Kabza başı kılıcın elden kaymasının önleyecek şekillerde çıkıntılı, mahmuzlu veya yuvarlak [armudi (<https://www.cebehane.com/pgs/turk-kilici.html>, 04.03.2024) veya tabanca saplı] şekillerde olup, bileğe takma veya süs vazifesi olan bir ip deliği de bulunmaktadır. Bu ip deliği kullanıcının tercihi ile ilgili olup bir zorunluluk değildir (Yıldız, 2020, s.68).

Kabzaların ahşap, kemik, deri, fildişi, balık dişi(som), gergedan boynuzu, keler (bir tür deniz kertenkelesi derisi) gibi organik maddeler ile altın, gümüş, demir ve çeşitli kıymetli taşlar kullanılarak tasarlanmış çokça örneği bulunmaktadır (Bikkul, 1962, s. 24, Eralp, 1993, s.58, Özer, 1971, s.3). Arşiv kayıtlarında yapıldığı malzeme ve şekillere göre çeşitli isimlerle anılan kabzalar olduğu da görülmektedir. Bunlardan bazıları “yarma ağaç kabza”, yarma balık dişi kabza”, “yeşim yarma tuti burma kabza”, “tuti burma balık dişi kabza”, “yarma yeşim Kürdi kabza”, “Süleymani kabza”, “badem som kabza” gibidir (Bikkul, 1962, s.24).

Balçak: Namlu ile kabzanın birleştiği kısımda bulunan, korkuluk, gard (Özer, 1971, s.1) gibi isimlerle de literatürde anılan, kullanımda dengelenmeye katkı sunan (Temizkan, 2019, s.207), artı (+) şeklinde, dört kollu (Eralp, 1993, s.58), veya ışınal yıldız (Aydın, 2007, s.29) olarak da tanımlanan bir şekle sahiptir. Kılıcı tutan elin ileri kayarak yaralanmasını veya mücadele anında karşı tarafından gelebilecek darbeleri önlemek için siper görevi üstlenen bölüme verilen addır (Özer, 1971, s.3).

Bazı değerli kılıçlarda altın ve gümüşten yapılan örnekleri olmakla beraber, genellikle oldukça sert ve sağlam metallerden üretilen balçaklar, tek parçadan ve iki taraflı olarak, üst tarafı kabzaya alt tarafı ise kının ağız kısmına geçmesini sağlayacak tırnaklı bir şekilde tasarlanmıştır.

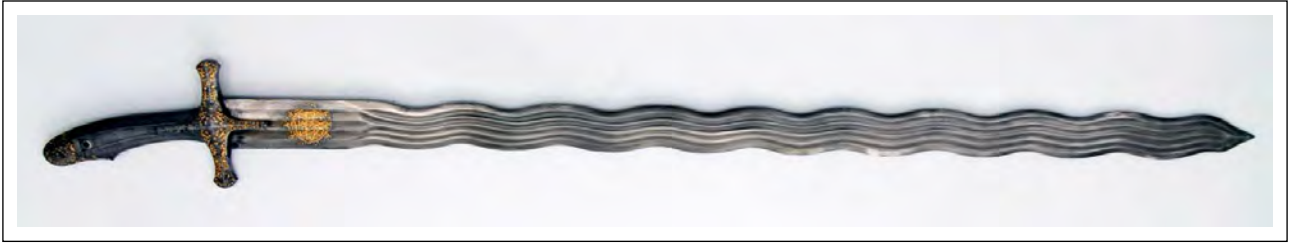
Türk kılıçlarında görülen temel balçak formları; düz kollu balçaklar 15. yy., başları yuvarlak-kolları düz balçakların 15.–18. yy'da namluya doğru kıvrılan balçakların ise 18.–19. yy. arasında yapılmış olduğu gözlemlenmiştir (Bikkul, 1962, s.24).

Taban (Namlu): Kılıcın ana bölümünü oluşturan (Aydın, 2007, s.29, Ayhan, 2012, s.60) diğer bölümleri zamanla değişse de ilk yapıldığı zamana ait bu sabit kesici bölüme demren, temren, timur veya namlı'da (Bikkul, 1962, s.23) denilmektedir. Kendi içinde taban kısmının aldığı biçime göre isimlendirilen farklı alt türleri olup, bunlar; düz (Şekil 5), eğri (eğri) (Şekil 6), burma (yılankavi (Tezcan, 1983, s.15), yıldırım ağızlı (Acar, 2013, s.15)) (Şekil 7), çatal kılıç (zülfikar) (Şekil 8), olarak da adlandırmışlardır (Bikkul, 1962, s.23).

Türüne göre özellikleri de belirlenen namluların bazılarında tek kenar, bazılarında çift kenar keskin olabileceği gibi, her kılıçta olmamakla beraber, namluyu hafifletmek ve daha etkili bir ağırlık merkezi sağlamak için açılan yivlere kan oluğu denmekte ve kılıca bulaşan kanın yüzeyden akması bu kanallarla sağlanmaktadır (Yıldız, 2020, s.72). Namluların kesici olmayan diğer tarafına ise sırt ismi verilmektedir. Sırt bölümünün uç kısmında bulunan namlu uzunluğunun 1/3 veya ¼ uzunluğuna denk gelen kısmı keskin olup bu bölüme yalman, bu kısım ile sırt kısmın birleştiği çıkıntıya ise mahmuz denilmektedir. Yalmanlı kılıçlar, Türk Kılıcı olarak tanımlanan eğri kılıçların en karakteristik özelliğidir (Aydın, 2007, s.52).



Şekil 6. Eğri Kılıç, TSM Env. No: 1/95 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 7. Burma Kılıç, TSM Env. No: 1/93 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 8. Zülfikar Kılıcı, TSM Env. No: 21/136 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 9. Kın, T.S.M. Env. No: 1/499 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

Çoğu zaman bir ayet, dua veya besmele gibi, hat yazıları ile bezenen namlularda, tezyinat bakımından yoğun işçiliklerin bulunduğu bitkisel, hayvansal ya da geometrik desenlerin işlendiği görülmektedir. Bunlara ek olarak kılıcı yapan ustaya ait mühür de yine namlu üzerinde bulunabilmektedir (Yıldız, 2020, s.70).

Kın: Kılıca kullanılmadığı zamanlarda mahfaza görevi üstlenerek koruma sağlayan, ahşap veya metalden yapılmış kılıfa kın denilmektedir (Aydın, 2012, s.53). Ahşap veya metalden yapılan kınların ana gövdesi genel olarak deri veya bazen kadife kumaş, altın ve gümüş gibi malzemelerle yapılmıştır (Yıldız, 2020, s.70). Kınların kılıç giren ağız kısmında, kılıcın kına girme çıkma sırasında zarar almasını sağlayan 10–12 cm. uzunluğunda metal bir plaka

olup, buna ağızlık denilmektedir. Kının diğer uç kısmı da yine 5–6 cm uzunluğunda bir plaka ile kapatılmış olup, bu kısma da çamurluk adı verilmiştir. Görevi kılıcın sivri ucunun korunmasını ve kını delmesini önlemektir. Kının orta kısmında ise kını çevreleyen metal plaklar ile yapılmış halkalar bulunmakta olup, bunlar da bilezik olarak isimlendirilmiştir. Taşıma halkalarının bağlı olduğu yer, bilezikler ve ağızlık kısımlarıdır (Şekil 9) (Erapl, 1993, s.63). Kullanıma bağlı olarak yıpranan kınların farklı zamanlarda tamir ve bakım görenleri ait olduğu kılıçtan dönemsel farklılıklar gösterebilmektedir (Yıldız, 2020, s.70). Neyamgerân denilen kın ustalarının, kılıç yapan ustalardan ayrı oldukları ve kendilerine ait teşkilat ve atölyelerinin olduğu da bilinmektedir (Ünsal, 1966, s.65).

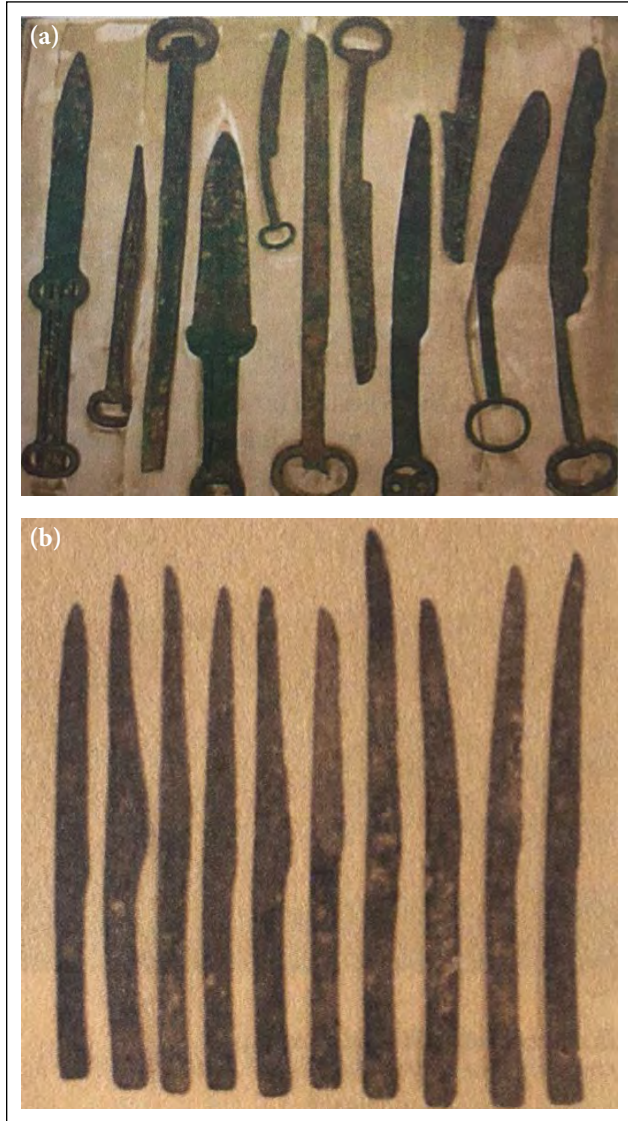


Şekil 10. Doğu Türkistan Bortala bölgesi Balbal heykelinde kılıç [Kaynak: <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2020/10/turcae-turks-scythians.html> (Accessed on April 28, 2025)].

TÜRK KILICININ KISA TARİHİ

Her toplumda ayrı değerler yüklenen kılıcın egemenlik ve bağımsızlık kavramları ile özdeşleşmesinden kaynaklanan özel bir yeri ve değeri bulunmaktadır (Aydın, 2012, s.55). Kılıcın geçmişine ait izler arandığında, bu nesnenin geçmişinin insanlık tarihi kadar eski olduğu (Eralp, 1993, s.4), arkeolojik buluntular ve tarihi vesikalardan anlaşılmaktadır (Yüksel, A.- Güven O. s.109/Akay-Tekin, 2019, s.109-128). Eğri Türk kılıcının öncü tipi sayılan en eski kılıçların M.Ö. II-I. yy. tarihli Altaylarda bulunan Kudırge ve Katanda Kurgan mezarlarından çıktığı da bilinmektedir (Bozkurt, a.g.m., s.406).

Orta Asya'da çokça bulunan ve ismine Balbal denilen mezar heykellerinin çoğunun iki kayışla bellerine kemerle bağlanan kın içerisinde kılıç kuşandıkları, (Şekil 10) Altay, Tuva, Moğolistan ve Issık-Göl bölgelerinde de bu heykellerin çokça olduğu görülmektedir (Bozkurt, s.406, Aydın, 2012, s.55). Çinliler ile Türkler arasında gelişen ticaret iliş-

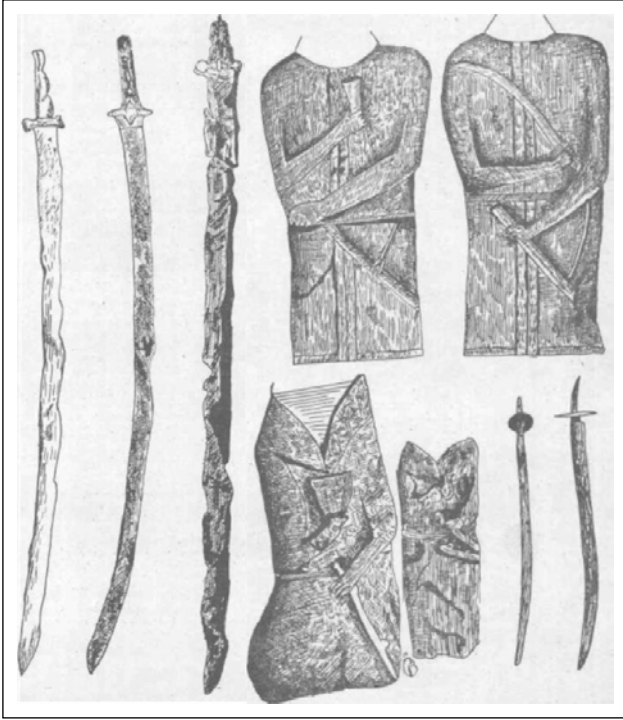


Şekil 11. Ordos kazılarında bulunan çeşitli kesici silahlar (Kaynak: Baykara, 2019, s.68,84).

kilerinde Hunlardan satın alınarak Çin'e götürülen ürünlerden birinin de kılıç olduğu eski Çin belgelerinden anlaşılmaktadır (Aydın, 2012, s.55).

İskit ve Hunlar döneminde Türk eğri kılıcının atası sayılabilecek bir kesici silah olan kamaların, çeşitli boy ve yapıda imal edildiği bilinmektedir (Şekil 11a). Kuzey Çin ve Ordos bölgesinde yapılan arkeolojik çalışmalarda çokça bulunan bu kamaların iki yüzü keskin, uzunlukları 25–30 cm aralığında, namlu enleri ise 2,5–3 cm arası değişiklik göstermektedir (Şekil 11b). Bu dönem kamalarında kabzaların genel olarak düz olup balçak kullanıldığı da eldeki verilerden anlaşılmaktadır.

Genellikle okçu olan Hunların kullandıkları savaş teknikleri bakımından ikinci planda olan kamalar, kılıçlara nazaran daha kısa bir yakın savaş silahı olmuştur. Dönemin özelliği olarak bronzdan imal edilen bu silahların çeliğe nazaran daha ağır oluşu, kamaların boylarının kısa olmasının ikinci bir sebebi olarak da değerlendirilmekte-dir (Yıldız, 2020, s.72,73). Bronz yerine demirin kullanıma



Şekil 12. Avar ve Göktürk kültür çevresi kılıçları (Kaynak: Ögel, 1948, s.439, 445).

başlaması ile bu tür kamalarda azalma yaşanmıştır (Horoz, 2013, s.44). Hunlara ait Avrasya bölgesinden bulunan mezarlardan çıkan çeşitli kılıçların kabzalarının metal, cam ve değerli taşlarla bezeli olduğu da bilinmektedir (Yıldız, 2020, s.75).

İlk örnekleri Hun döneminde görülmeye başlayan eğri kılıçların tarihi gelişim sürecinde Avar ve Göktürk (Şekil 12) devirlerinden başlayarak veri elde etmede zaman zaman kopukluklar olsa da bu tür kılıçlara ait son örneklerin ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlılar dönemine atfedilen, Stroski Kurganında bulunan eserler olup (Bozkurt, a.y.), Osmanlı dönemine kadar devam ettiği de görülmektedir (Yıldız, 2020, s.62).

Güney Rusya üzerinden Avrupa'ya giden Türk kavimleri ile İslâm'ı kabul edip, bu kültürü benimseyen Türklerin savaş aletleri aynılık taşımaktadır. Selçuk ve Atabeylere ait kılıçlar da yine aynı tiptedir. Osmanlı'nın Kayı Kabilesinin izlerini taşıyan kılıçları ise Çağatay, Timur ve oğullarının çağına ait kılıçlarla aynı gelişimim süreçlerine sahiptir. Bunlarla birlikte Babür ve oğulları döneminde de Türk Kılıcı formunun mevcut olduğu, bu kılıçların menşei itibarıyla Orta Asya'ya bağlı olarak gelen Oymaklar aracılığı ile getirildiğinin bir göstergesidir (Ögel, 1948, s.458-459).

Batıda kullanımı düz kılıç kadar yaygın olmayan eğri kılıçların, Orta Çağ'da İslâm Kılıcı, Arap Kılıcı daha çok da Türk Kılıcı ismiyle ünlendiğine ve Yakındoğu'da ortaya çıkarak yaygınlaştığına inanılmaktadır (Bozkurt, a.g.m., s.406).

Selçuklu dönemine ait olduğu herhangi bir örneğe rastlanmamasına (Genç, 2016, s.1,3) rağmen, Hisart Canlı Tarih ve Diorama (İstanbul) müzesinde Selçuklu kılıçları olarak sergilenen ve henüz bilimsel olarak ispatlanma

süreçlerinden geçen 11 adet kılıç olduğu, Restoratör - Konservatör Uğur Genç tarafından bildirisi olarak yapılan inceleme makalesinde tanıtılmaktadır (Şekil 13). Ayrıca bu makale Harbiye Askeri Müzesinde bu 11 kılıçla aynı kaynaktan alınan bir diğer Selçuklu kılıcı olabilecek bir kılıçla beraber, Konya Karamanoğlu Müzesinde Selçuklu kılıcı olarak teşhir edilen iki kılıcın daha ortaya çıktığını ve bunların hepsinin bir proje olarak inceleneceğinden de bahsetmektedir. Bahattin Ögel'de makalesinde Orta Asya'da geliştirilen eğri kılıcın Selçuklular ve sonrasında Osmanlılar tarafından geliştirildiğinden bahsetmektedir (Ögel, 1948, s.442).

Osmanlı'nın erken dönemlerine (XIII. ve XIV. yy.) ait kılıçlardan günümüze ulaşmayı başarmış bilinen en eski kılıç, bugün Harbiye Askeri Müzesinde 1564 Env. No ile segilenen Köse Mihal'e ait kılıçtır. Bu eser dışında günümüze ulaşan başka eser bulunmayışı bu dönemleri kısmen karanlıkta bırakmaktadır (Yıldız, 2020, s.89). Bu durum iki sebebe dayandırılmaktadır. Bunlardan ilki; çelik hammaddenin bulunmasında yaşanan zorluk dolayısı ile eldeki kılıçların tekrar dönüşüm maddesi olarak kullanılmasıdır. İkincisi sebep ise; Fetihten sonra Bursa ve Edirne'de bulunan eski Osmanlı saraylarındaki kılıçların İstanbul'a getirilmemesi ve zamanla zayı olması, (Aydın, 2011, s.70, Horoz, 2013, s.51) günümüze ulaşmama nedenleri olarak düşünülmektedir.

Esas formunu 15. yüzyılda geliştiren Türk kılıcının, 16. yüzyılda zirve noktaya ulaşarak mükemmel halini aldığı, kılıçlarda kitleden çok formun öne çıktığını ve namlu bölümünün küçülerek hafifletildiği, çağının bir özelliği olarak dikkati çekmektedir (Şekil 14).

Kabza formlarındaki orijinal görünümün 18. ve 19. yüzyıllarda yapılan onarım çalışmalarında aslının dikkate alınmayarak yapıldığı ve topuz biçiminde (Tabanca kabza- lı ve armudi (Yıldız, 2020, s.93) kabzaların uygulandığı da dikkati çekmektedir (Aydın, 1996, s.63) (Şekil 15).

19. yüzyılda Avrupa etkilerinin görüldüğü Türk kılıçlarının, orijinal formlardan oldukça uzaklaştığı görülmektedir (Şekil 16).

Tarihsel süreç içerisinde kazanmış olduğu karakteristik özelliği ile İran'dan Arap yarımadasına ve hatta Avrupa'ya kadar geniş bir coğrafyayı etkileyen Türk kılıcı, (Şekil 17) farklı kılıç türlerinin de gelişimlerine katkı sağlamıştır.

Düz kılıç kullanımının yaygın olduğu coğrafyalara Türklerin intikali ile düz kılıç kullanımında azalmalar olmuştur. İran bölgesine gelen Selçuklular tesiri ile bu bölgeye özgü Şemşir denilen eğri kılıç türünün ortaya çıktığı da bilinmektedir (Şekil 18).

İsmine Karabela (Şekil 19) denilen yeni bir tür eğri kılıcın da yine Türklerin tesiri ile Doğu Avrupada popüler olduğu bilinmektedir (Yıldız, 2020, s.61).

19. yüzyıldan itibaren Türk kılıcının tipolojisinden bahsetmek söz konusu değildir. Bunun nedeni Avrupada gelişen sanayileşmeyle beraber, kılıç üretiminde makineleşen seri üretimin kullanılmasıdır. Osmanlı'nın son dönem silahlarını Avrupadan ihraç etmesi, yerel üretimde tahribata neden olurken 1850'lerden sonra Türk kılıçcılığının yok olmasına da sebebiyet vermiştir (Tekir, 2019, s.195).



Şekil 13. Hisart müzesindeki Selçuklu dönemine atfedilen kılıçlar (Kaynak: Genç, 2016, s.17).



Şekil 14. Kanunu Sultan Süleyman'a ait eğri kılıç, T.S.M. Env. No: 1/95 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

BİR RİTÜEL UNSURU OLARAK KILIÇ

Türk kültürüne bakıldığında kılıç denilen silahın işlevsel özelliğinin yanı sıra kültürel yaşamın önemli bölümünde de kendine bir yer bulduğu görülür. Bunlar arasında evlenme törenlerinde, senet olarak kılıç verilmesinde, tahta çıkma törenlerinde (kılıç kuşanma töreni), isim olarak bey ve hakanlara verilmesinde, hediye unsuru olarak (Şerefi temsil etmede), savaş mağlubiyetinde (düşman boynuna asarak), kılıç hakkı denilen tımar teşkilatı ödemelerinde,

ölçü uzunluk birimi olarak kullanılmasında, atasözlerinde, folklorik oyunlar gibi pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır (Özer, 1971, s.13-19).

Ateşli silahların kullanılmaya başlaması ile XVIII. yüzyıldan sonra kılıç imalatının gerilediği ve sadece törenlerde kullanılan bir aksesuara dönüşerek mülki ve askeri yetki verilmiş kişilere görevlerinin öneminin bir sembolü olarak hediye edildiği de kaynaklardan anlaşılmaktadır (Bozkurt, a.g.m., s.407).



Şekil 15. Tabanca kabzalı veya armudi kabza örneği, T.S.M. Env. No: 1/478 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

FORM VE FONKSİYONEL BAKIMINDAN TÜRK EĞRİ KILIÇI

Kökenleri İspanya'ya dayandırılan Roma İmparatorluğunun Gladius Hispanensis (Şekil 20) isimli kılıcı, batının klasik düz kılıçlarına kaynaklık etmektedir. Bu düz kılıçlar ile eğri kılıçlar arasındaki en temel fark ise; düz kılıçların iki tarafı keskinken, eğri kılıçların kavisli ve tek tarafının keskin oluşlarıdır. Yakın dövüş kullanımlarında son derece etkin olan 56–76 cm arasındaki düz kılıçlar, atlı savaş esnasında oldukça kullanışsız olmuşlardır. Düz kılıçların Orta Çağ'da şövalyeler tarafından at üstünde çift elle kullanım imkânı sağlayan, boyları 75–100 cm çeşitleri olsa da, kontrolün sağlanması noktasında hep negatif etki göstermişlerdir (Öcal, s.19-21). Hem büyük hem ağır oluşları düz kılıçlarda fazlaca güç kullanımı gerektirirken, eğri kılıçlardan ise az güç kullanımı ile çok daha etkili etkiler almak mümkün olabilmektedir (Öcal, s.19-21). Kılıcın darbe etkisinin yüksek tesirde olmasının temel sebebi, uygulanan gücü kavisli bölgede toplayarak kesici kuvvetin artmasını sağlamasıdır (Güler, 2019, s.231).

Ağır ve kullanım zorluğu olan düz kılıçlar göre daha avantajlı olsalar da, eğri kılıç kullanımı özel ustalık ve eg-

zersizlerle mümkündür (Bozkurt, a.g.m., s.406). Hafifliği, gücü, çeliği ve kullanım zorluğu gibi kendisine özgü karakteristiği ile bilinen Türk eğri kılıcının bu nitelikleri, onun merak ve ilgi duyulan bir silah olmasındaki temel sebeplerdir (Yıldız, 2020, s.61). Türklerin kılıç kullanımı konusunda son derece mahir oldukları da bilinmektedir (Aydın, 2012, s.62).

Baytarlık, binicilik ve avcılık konularını ele alan “Kitab-Tuhfet-al Muluk val- Salatin” adlı eserinde şöyle bahseder kılıçtan Emir Hacib Aşık; “Silahlardan hiçbirisi, kılıç kadar üstün vasıflar taşımaz. Kılıç, silahların hepsinden daha kesici olup, onların başıdır. Bir kimse ister ata binmesini bilsin ister bilmesin, kılıç kullanır. Bir muharip, ihtiyarladıktan sonra da izzet ve şerefinden ötürü, kılıcını elinde tutar. Gençler ise şerefi, izzeti onunla kazanırlar. İnsanlar onun gölgesine, himayesine sığınurlar. Karada, denizde, darlıkta, bollukta, o sadık bir dosttur. Rüzgârlı havada, mızrak gibi kullanılması zorlaşmaz. Yahut ok gibi hedefinin yanından geçmez. Binaenaleyh hiçbir silah kılıçtan müstağni kalamaz. Kılıç ziynetlerin en güzeldir” (Aydın, 2012, s.62).

Türk eğri kılıcı olarak tanımlanan bu özel formun karakteristik ve işlevselliğini belirleyen üç temel bölümü kabza başı, yalmanı (ters ağız) ve eğri namlusudur (Yıldız, 2020, s.63). Kullanım esnasında elden kaymayı engellemek için kabza başı da namlu ile paralel olarak bir eğim almıştır (Yıldız, 2020, s.63). Kılıç kuyruğu denilen, kabzanın içinde kalan namlunun uzantı kısmının iki şekilde oluşu görülmektedir. Bunlardan birincisi namlu ile aynı doğrultuda düz (Şekil 20), diğeri ise namlu kısmı ile belli bir açı yapacak şekilde olan örneklerdir. Bu açı verme işlemindeki maksadın, kullanım yönünden eğri kılıçlara nazaran daha dezavantajlı olan düz kılıçlara sonradan kazandırılan bir özellik olduğu ve bileğe binen ağırlığı daha dengeli hale getirerek kullanımda eğri kılıç etkisini yakalamak olduğu düşünülmektedir (Özer, 1971, s.3). T.S.M'de yer alan düz namlulu mukaddes kılıçlarda da bu sap eğriliğini görmek mümkündür (Şekil 21).

Osmanlı dönemine ait en eski kılıç olarak bilinen TSM Env. No: 1/90 ve numarada kayıtlı olan Fatih Sultan Mehmed'e ait kılıçta namlu kısmının henüz gerekli eğrilikte gelişimini tam sağlamamış olmakla beraber, kabza kısmında bu bahsedilen eğimi görmek mümkün-



Şekil 16. 19. yüzyıl Avrupa etkilerinin görüldüğü Türk kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/2895 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 17. 20. yy. İngiliz Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/10746 (Kaynak: Ayhan, 2011, s.116).



Şekil 18. Şemşir kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/457 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

dür (Şekil 22). Bu arayış namlu kısmındaki eğriliğin ideal seviyesine ulaşması ile kabza eğriliklerinin tekrar düz hale geldiği de gözlemlenmektedir.

Rakibe karşı ani ve önlemesi zor bir hamle imkânı sağlayan namlu eğimi ve buna mukabil yalman olarak (ters ağız) bilinen kısmın rakibi kendine çekerek tahribat boyutunu arttıran ters kesiş (backcut) hamlesi, eğri formun imkân sağladığı karakteristik bir teknik özelliğidir. Dışbükey

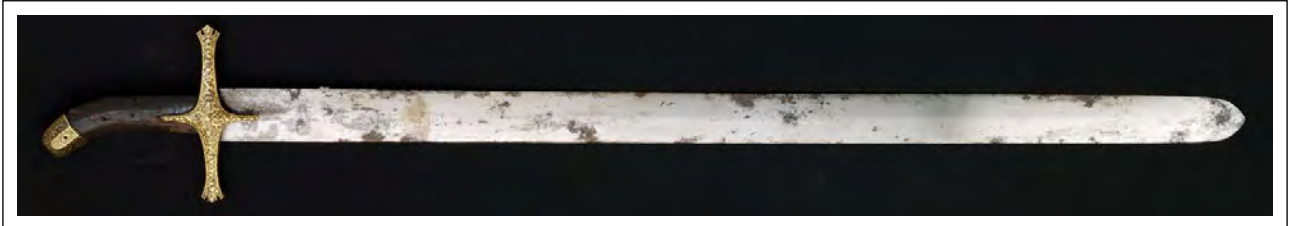
namluya sahip bu kılıçlarda temas ettiği bölgede yarma yüzeyinin uzaması ve kesme kalitesi artarken namlunun ağız dayanımı da artmaktadır (Yıldız, 2020, s.64). Düz kılıçlarda darbe bir noktada toplanırken eğri kılıç darbesinde bu tesir noktasal olmaktan ziyade bölgesel bir kesişe de sebebiyet vermektedir. Böylece silahın alacağı hasar minimuma indirilmiş olurken, rakibi daha çok yaralayıcı darbelerle bertaraf etmek daha mümkün hale getirilmiştir (Şekil 23).



Şekil 19. Doğu Avrupa Karabela kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/2691 (Kaynak: Ayhan, 2011, s.114).



Şekil 20. Roma kılıcı Gladius Hispanensis [Kaynak: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/genuine-ancient-proto-roman-gladius-1728029461> (26.04.2025)].



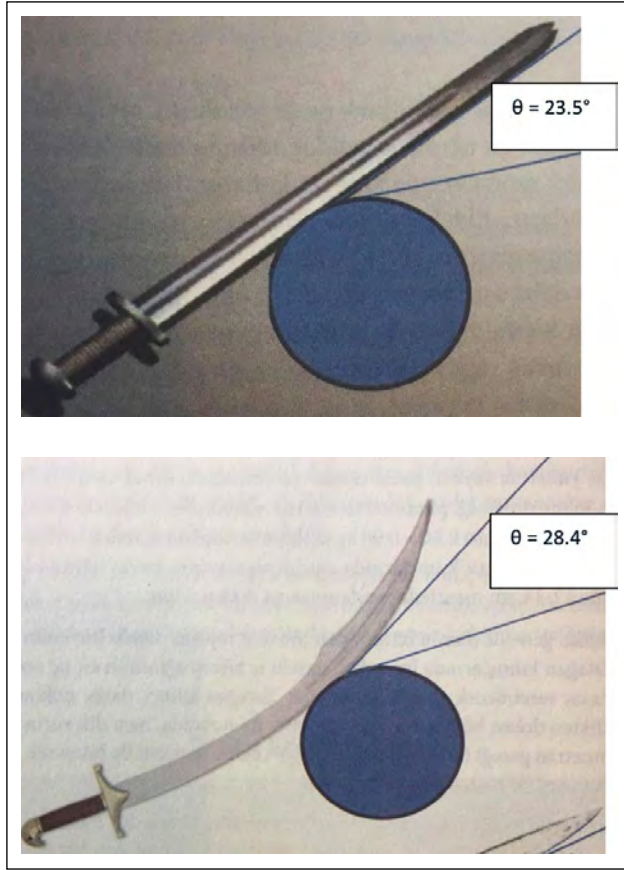
Şekil 21. Kabzası eğimli olan düz namlulu kılıç, T.S.M. Env. No: 1/207 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 22. Fatih Sultan Mehmed'e ait kılıç, T.S.M. Env. No: 1/90 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

Kılıçla yapılan yakın temaslı vuruşmalarda rakibe en kısa yol olan doğrusal saplama hamlesinin düz kılıçlar ile etkisi daha fazla iken, bunun yerine eğri kılıçların tercih edilmesindeki temel öncelikli amacın, rakibi kol ve bacak bölgelerinden yapılacak kesiklerle etkisiz kılmak ve asıl ölümcül tesire kendini koruyarak hazırlamaktır. Darbe es-

nasında belli bir açı ile temas ettiği noktaya çarparak artan momentum ile genişleyen kesit alanı oluşturması önemlidir. Kısaca hedefe belli bir açı ile vurabilme imkânı sağlaması temel prensiptir (Şekil 24). Bununla birlikte bu eğim mukavemeti de artıran etkenlerden biridir (<https://www.cebehane.com/pgs/namlu-dinamigi-uzerine.html>).



Şekil 23. Düz ve eğri kılıcın kesme dinamikleri (Kaynak: Baykara, 2019, s.171,172).

KILIÇ YAPIMINDA KULLANILAN MADDELER

Kemik, balık dişi, deri kaplama, altın, gümüş, demir ve kıymetli taşların kullanılması ile meydana getirilen (Aydın, 2012, s.78, Aydın, 2007, s.29) bu eserlerin malzeme türüne göre bir tekniğin kullanımı ile essiz görünüm sergileyen eserler üretilmiştir.

Başta pota çeliği/polat(bulat) çeliği, Şam çeliği (Dımışk) olarak adlandırılan ve kılıç yumurtası olarak tanımlanan çelik külçesinin kılıç şekli alana değin dövülmesi ile oluştu-

ru lan bu silaha, çeşitli formüller kullanılarak yapılan sertleştirme işlemine kılıca su verilmesi denilirdi (Bikkul, 1957, s.37) (Şekil 25).

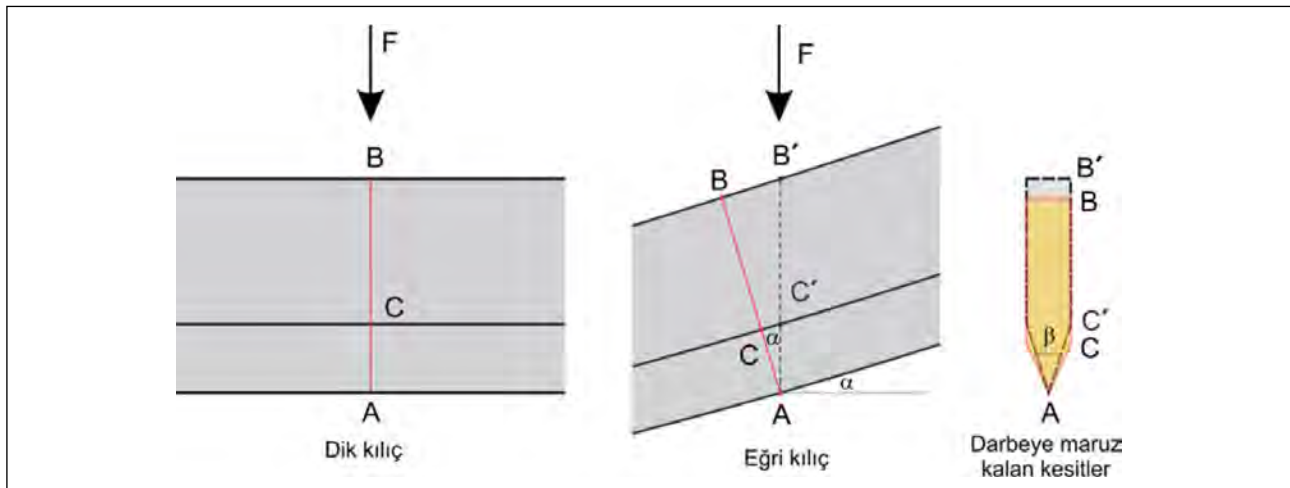
Kılıç ustalığında en namlı olanların Türkler ve İranlılar olduğu, bilhassa Türklerin çeliğe su vermede mahir oldukları Çin kaynaklarında geçmektedir (Bozkurt, a.g.m., s.407). Kılıç yapan ustalara Şemsîrîkâr denilmektedir (Bozkurt, a.y.). Osmanlı padişahlarının kılıcın gelişimi için gerek İslam coğrafyasından gerekse Balkanlar ve Avrupadan dahi çeşitli ustaları getirerek kılıcın formunun geliştirilmesine gayret gösterdikleri bilinmektedir (Akdüz, 2011, s.7).

KILIÇ SÜSLEME TEKNİKLERİ

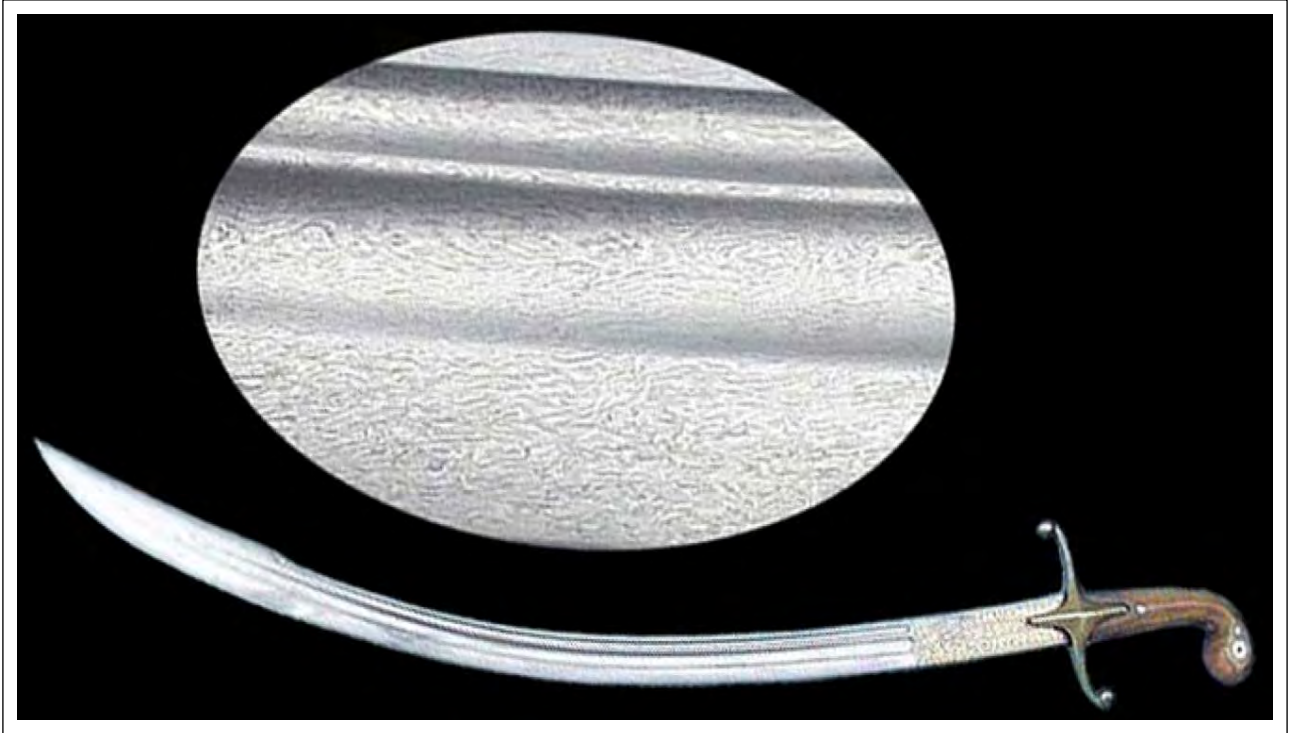
Türk kültürünün maddeleşmiş bir temsilcisi olan kılıç (Özer, 1971, s.63) üzerlerinde yer alan süslemelerle de kendilerine atfedilen sembolik etkiye pozitif katkılar sağlamıştır. Bakıldığı zaman hayranlık uyandırarak insanda güzellik ve estetik duygusunu harekete geçirmekte büyük etki sağlayan tezyini unsurların tatbikinde çeşitli teknik ve usullerin uygulandığı görülmektedir.

Silahı sadece bir savaş gereci olmaktan öteye bir sanat eseri niteliği kazanmasına büyük katkıda bulunan bezemelerin yapımında kullanılan başlıca teknikler arasında; Çalma ve Kazıma (Hâk), Kabartma (Repousse), Kalıpla Kabartma (Stampa Basma), Delik İş (Ajur, Kesme), Telkâri (Filigre) ve Granüle, Kakma, Savatlama (Niello), Taş Yerleştirme (Murassa), Çakma (Küftgâri), Altın Sıvama (Tombak) ve mine (emaye) gibi farklı temel maden sanatı süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir (Eralp, 1993, s.179, Erginsoy, 1978, s.32-48).

Kılıçlar üzerindeki teknik ve çeşitlilik göz önüne alındığında, bir kılıcın yapımının bir kişiye ait olmadığı anlaşılmaktadır. Kolektif bir çalışma ürünü olan kılıçların yapımında kılıç ustalarının (Seyfiye ocağı), devrin hattat, sedefkar, kuyumcu ve nakkaşlarının hep birlikte çalıştıklarını göstermektedir (Aydın, 2012, s. 78, Eralp, 1993, s.179). Kullanılan tezyinatın diğer süsleme alanlarındaki tezyinatla üslup bakımından uyumluluk sağlaması nakkaşhanelerin (Aydın, 2007, s.37) bu üretim sürecinin içerisinde olduğunun da göstergesidir.



Şekil 24. Eğri kılıcın vuruş açıları (Kaynak: Acar, 2013, s.15).



Şekil 25. Dımışki çelikten yapılmış kılıç ve detayı [Kaynak: <https://www.cebehane.com/pgs/dimiski-efsanesi.html> (Accessed on April 26, 2025)].



Şekil 26. Sultan II. Selim'in Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/496 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 27. Kanuni Sultan Süleyman'ın kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/478 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

Sultan II. Selime ait olan bu kılıç 1569–70 tarihli dir. Uzunluğu 92 cm olup, namlusu çelik, balçağı demir kabzası ise boynuzdan imal edilmiş, tezyinatında ise altın ve firuze kullanılmıştır. Kılıcın bir yüzünde kelime-i tevhit diğer

yüzünde ise Ashab-ı kehf isimleri bulunmaktadır (Ayhan, 2011, s.72) (Şekil 26).

Kanuni Sultan Süleyman'a ait olup, 16. yüzyıl tarihli dir. Uzunluğu 90 cm, namlusu çelik, kabzası ise boynuzdur.



Şekil 28. Kanuni Sultan Süleyman'ın Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/459 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 29. Kanuni Sultan Süleyman'ın Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/95 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 30. Osmanlı Eğri Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/11034 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

Tezminatında altın ve gümüş kullanılmıştır. Kılıcın üzerinde Muhammed Resul-ullah, maşallah ve yapanın Seyyid Bayram olduğu yazmaktadır (Ayhan, 2011, s.69) (Şekil 27).

Kanuni Sultan Süleyman'a ait olup, 16. yüzyıl tarihlidir. Uzunluğu 77 cm, namlusu çelik, kabzası ise kemiktir. Tezminatında altın ve gümüş kullanılmıştır. Kılıcın üzerinde Kanuni Sultan Süleyman için imal edildiği ve yapanın Hacı Yusuf olduğu yazmaktadır (Ayhan, 2011, s.68) (Şekil 28).

Kanuni Sultan Süleyman'a ait olup, 16. yüzyıl tarihlidir. Uzunluğu 92 cm, namlusu çelik, kabzası ise gümüş yeşim taşı ve yakuttur. Tezminatında altın ve gümüş kullanılmıştır. Kılıcın üzerinde altınla yazılan ayetler ve bir madalyon içinde dört defa tekrar eden Kanuni Sultan Süleyman için zafer temennisi içeren dua yazılmıştır (Ayhan, 2011, s.67) (Şekil 29).

17. yüzyıla tarihli bu kılıç 87,5 cm uzunluğundadır. Namlusu çelik, kabzası ise boynuzdur. Kını ahşap, meşin ve gümüşten yapılmıştır. Tezminatında altın ve gümüş kullanılmıştır. Kılıcın bir yüzünde "Başarım Allah'tandır", diğer yüzünde ise "Allah'a güvenim sonsuzdur" manaların Arapça yazılar ile Acemoğlu imalatı yazmaktadır (Ayhan, 2011, s.77) (Şekil 30).

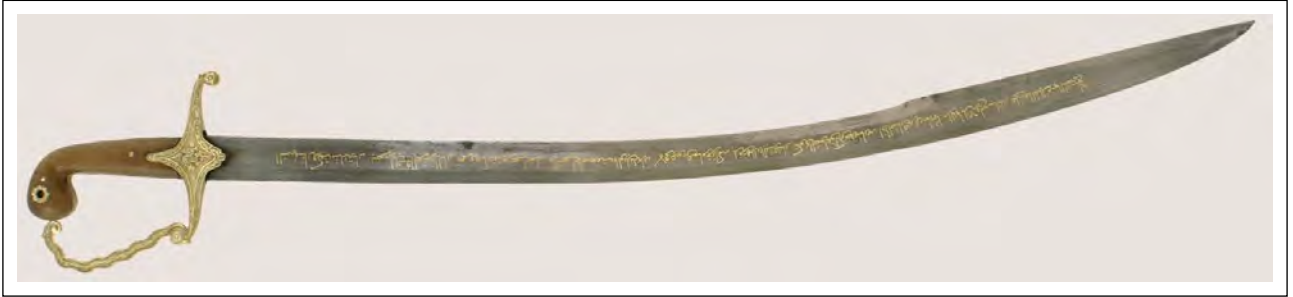
Sultan IV Murad'a ait olup, 1631–32 tarihlidir. Uzunluğu 87 cm, namlusu çelik, kabzası ise boynuzdandır. Tezminatında altın ve gümüş kullanılmıştır. Kını ahşap, meşin ve gümüşten yapılmıştır. Kılıç üzerinde Arapça ayet, dua ve Murat Han'a övgüler yazmaktadır (Ayhan, 2011, s.76) (Şekil 31).

Sultan III. Mehmed'e ait olup, 16. yüzyılın II., 17. yüzyılın ilk yarısı tarihlidir. Uzunluğu 104 cm, namlusu çelik, kabzası ise kemiktir. Balçak ucu ile kabza başı arasında eli koruyan metal bir siperi bulunmaktadır. Tezminatında altın ve gümüş kullanılmıştır. Kılıcın üzerinde Arapça olarak Sultan Mehmed'e kılıca ait faziletler ve sultan için yapıldığı yazmaktadır (Ayhan, 2011, s.63) (Şekil 32).

Kaptan Küçük Hüseyin Paşa'ya ait olup, 18. yüzyıl tarihlidir. Uzunluğu 96 cm, namlusu çelik, kabza ve balçağı altındır. Kını ahşap, meşin ve altından yapılmıştır. Tezminatında altın kullanılmıştır. Kılıcın üzerinde Türkçe olarak Sultan III. Selim tarafından Kaptan Küçük Hüseyin Paşa'ya hediye edildiği yazmaktadır. Sultana ait tuğranın da bulunduğu kılıcın diğer yüzünde Ömer el-Bosnevi tarafından yapıldığı yazmaktadır (Ayhan, 2011, s.86) (Şekil 33).



Şekil 31. Sultan IV Murad'ın Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/488 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 32. Sultan III. Mehmed'in Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/486 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

Sultan III. Selim ait olup, 1799–1800 tarihlidir. Uzunluğu 78 cm, namlusu çelik, kabza ve balçağı altındır. Kını ahşap, meşin ve altından yapılmıştır. Tezyinatında altın kullanılmıştır. Kılıcın üzerinde Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud'un tuğraları bulunmaktadır (Ayhan, 2011, s.82) (Şekil 34).

Sultan I. Abdulhamid'e ait olup, 18. yüzyılın II. yarısına tarihlidir. Uzunluğu 99 cm, namlusu çelik, kabzası ise boynuzdur. Balçak ucu ile kabza başı arasında eli koruyan metal bir siperi bulunmaktadır. Tezyinatında altın ve gümüş kullanılmıştır. Kılıcın bir yüzünde Farsça sultana övgü, diğer yüzünde ise Arapça ayetler yazılmıştır (Ayhan, 2011, s.69) (Şekil 35).

Sultan Mehmed Reşad'a ait olup, 20. yüzyılın ilk yarısına tarihlidir. Uzunluğu 91cm, namlusu çelik, kabza ve balçağı altındır. Kını fildişi, meşin ve altından yapılmıştır. El siperine bağlı ipi altın sırma ile yapılmıştır. Kılıcın üzerinde Sultan Mehmed Reşad'ın tuğrası bulunmaktadır (Ayhan, 2011, s.93) (Şekil 36).

SONUÇ

Osmanlı toplumunda zengin bir çeşitliliğe sahip olan kesici silahlar, ateşli silahların icadına kadar törensel güç gösterilerinin vazgeçilmez unsurları olmuşlardır. Bu silahlar arasında kılıcın ayrıcalıklı bir yere sahip olma nedeni, tarihsel derinliği ve sembolik anlamlarıyla doğru orantı-

lıdır. Kutsallık, egemenlik, bağımsızlık ve şeref gibi soyut kavramların somut bir ifadesi haline gelen kılıç, atlı göçebe kültürden Osmanlının imparatorluk sürecine taşıdığı kültürel miras öğelerinden biri olmuştur.

Genelden özele bir yaklaşımla Türk eğri kılıcını inceleyen bu makalede, tanımı, tarihsel gelişimi, başlıca bölümleri ve fonksiyonel özellikleri seçkin örnekler eşliğinde incelenmeye çalışılmıştır. Özgün bir form olarak 16. yüzyılda olgunluk dönemine ulaştığı kabul edilen Türk eğri kılıcının karakteristik kabza başı, yalmanı ve eğri namlusunun kullanımı esnasında savaşıya uygulamada sağladığı avantajlar ve özel teknikler detaylandırılmıştır. Ters kesiş gibi özel manevralara imkân tanıyan kavisli namlusu ile darbe etkisini artıran ve kullanıcı elinde etkili bir silah dönüşen Türk eğri kılıçlarının, düz kılıçlardan daha hafif olmalarına rağmen özel ustalık gerektiren kullanımı sıkı talimler sonucu elde edilmiştir.

Etkisi sadece kullanıldığı çevrede sınırlı kalmayan Türk eğri kılıçları, farklı coğrafya ve kültürlerdeki kılıçların değişimini de etkilemiş, Arap Yarımadasından İran'a, Avrupa'dan Amerika'ya kadar uzanan bu etki alanı ile tesirini somut bir şekilde ortaya koymuştur. Etkisi bu denli geniş alanda görülmesine rağmen, gücünün gerektiği düzeyde biliniyor olması, bu çalışmanın temel motivasyonu olmuştur.

Kültürel mirasın önemli bir parçası olmakla beraber tezyini sanatlar bakımından da takdire şayan yeri ve önemi bulunan bu eserler, kutsi ve sembolik manalarını daima



Şekil 33. Kaptan Küçük Hüseyin Paşa'nın Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/501 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 34. Sultan III. Selim'in Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/499 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



Şekil 35. Sultan I. Abdulhamid'in Kılıcı, T.S.M. Env. No: 1/382 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

muhafaza eden bir savaş objesi olmakla kalmayıp aynı zamanda yüksek sanat vasıfları taşıyan nesneler olmuşlardır.

Bu çalışmayla açıkça görüleceği gibi kutsi ve sembolik manalar içeren objelerin insan psikolojisi üzerinde yarattığı hayranlık, o nesnenin üzerinde taşıdığı tezyini unsurların

da katkısıyla oluşmaktadır. Türk sanatının veciz ve zengin ifade kudretiyle vücut bulmuş eserlerinde görülen bu tezyinat ile dönemin diğer el sanatlarında uygulanan bezemelerin uyum içinde bir üslup birliği sergilemesi, sanatta geleneğin sürekliliğini de göstermektedir. İnsanın beşikten



Şekil 36. Sultan Mehmed Reşad'ın kılıcı, TSM Env. No: 1/2910 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

mezara kadar her alanda kullanmaya özen gösterdiği tez-yini unsurların, savaş aleti gibi işlevsel objelerde de varlık göstermesi, incelemeye değer olan bu nesnelerin değer ve önemini bir kez daha göstermektedir.

Sonuç olarak, bilinirliği yeteri düzeyde olmayan ve Türklerle adeta özdeşleşen bir kılıç türü, bu makalede mercek altına alınarak literatüre mütevazı bir katkı sağlamak amaçlanmıştır. Kendisine has özellikleri, formu ve fonksiyonel kullanımı olan Türk eğri kılıçlarının kültürel önemlerinin altı çizilmiş ve nadide örneklerle dolu her biri eser niteliği taşıyan bu kılıçlara araştırmacılar için bir kaynak teşkil etmesi umulmaktadır. Türk eğri kılıcı, sahip olduğu tarihsel derinlik ve sanatsal zenginlik bakımından sadece bir silah olmaktan öte, taşıdığı kültürel miras ile geçmişten günümüze ışık tutan önemli unsurlardan biri oluşu ile özel bir değerlendirmeyi hak etmektedir.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zeka Kullanımına İlişkin Açıklama: Makalenin hazırlanmasında yapay zeka kullanılmamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Conflict of Interest: The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Statement on the Use of Artificial Intelligence: Artificial intelligence was not used in the preparation of the article.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

KAYNAKLAR

- Acar, Ş. (2013). Osmanlı Kılıçları. *Toprak İşveren Dergisi*, 98, 1–19.
- Akay, T., & Tekir, Ş. (editor.). (2019). *Tarihe yön veren silah kılıç*. İdeal Kültür Yayıncılık.
- Akdüz, S. (2011). Osmanlı silahları, silah üretim merkezleri ve literatürü tarihi. *Tarih Okulu Dergisi*, 10, 1–37.
- Atalay, B. (1985-1986). *Divanü Lugatı't-Türk tercümesi* (1–4. Ciltler). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Aydın, H. (1996). Zafer meydanlarından müze vitrinlerine...Kanuni'nin Kılıçları. *Tarih ve Medeniyet Dergisi*, (23), 61–63.
- Aydın, H. (2007). Topkapı Sarayı'nda Padişah Kılıçları. *El Sanatları Dergisi*, (4), 28–37.

- Aydın, H. (2012). *Sultanların Silahları* (2. baskı). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ayhan, A. (2011). *Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu* (1. baskı). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Baykara, T. (2019). *Benzersiz Tasarım Eşsiz Türk Kılıcı Yatağan*. Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Bikkul, A. U. (1957). Topkapı Sarayı Silah Müzesindeki Es-
erler. *Türk Etnografya Dergisi*, (2), 35–52.
- Bikkul, A. U. (1962). Topkapı Sarayı Müzesindeki Türk
Kılıçları Üzerinde Bir İnceleme. *Türk Etnografya
Dergisi*, (4), 20–28.
- Doğan, H. (2025). *Dimişki efsanesi*. <https://www.cebehane.com/pgs/dimiski-efsanesi.html> Accessed on April 26, 2025.
- Eralp, T. N. (1993). *Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silah Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silahlar*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Erginsoy, Ü. (1978). *İslam Maden Sanatının Tarihsel Gelişimi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)*. Kültür Bakanlığı Yayınları: 265 Türk Sanat Eserleri Dizisi:4.
- Genç, U. (2015). Hisart Müzesinde Sergilenen Selçuklu Kılıçları. Osman Kunduracı- Ahmet Aytaç (editors.). *V. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri*. 13-16 April 2016. Komrat/Moldova. (pp. 85–95).
- Güler, H. (2019). Mamluk kılıcı. Akay, T., & Tekir, Ş. (editors.). *Tarihe Yön Veren Silah Kılıç* içinde (223–243). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Horoz, K. (2013). Türk Kılıcının Bin Yılı: MS VIII.-XVIII. Yüzyıllar. *Yeni Bir Askeri Tarih Özlemi: Savaş, Teknoloji ve Deneysel Çalışmalar* (pp. 42–56). İçinde Kahraman Ş. (Ed.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Horoz, K. (2025). *Namlu dinamiği üzerine*. <https://www.cebehane.com/pgs/namlu-dinamigi-uzerine.html> Accessed on April 26, 2025.
- Horoz, K. (2025). *Türk kılıççılığı*. <https://www.cebehane.com/pgs/turk-kilici.html> Accessed on April 26, 2025
- Lakesi Trader. (2025). *Edged weapons*. <https://www.lakesidetradet.com/item.php?ID=32342> Accessed on April 26, 2025.
- Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı. (2024). *M.S.İ.B. Arşivi*. Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı.
- Öcal, S. (2019). Kılıç. Akay, T., & Tekir, Ş. (editors.). *Tarihe Yön Veren Silah Kılıç* içinde (15–30). İdeal Kültür Yayıncılık.
- Ögel, B. (1948). Türk Kılıcının Menşe ve Tekamülü Hakkında, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 5(6), 431–460. [CrossRef]
- Özer, U. (1971). *Türk Kılıcı “maddeleşmiş kültür örneği olarak”* [Yayınlanmamış Lisans Tezi]. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sosyal Antropoloji ve Etnoloji Bölümü
- Tanrıbuyurdu, G. (2012). “Klasik Türk Şiirinde “Kılıç, Duası”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 9, 139–166. [CrossRef]
- Tarih ve Arkeoloji. (2025). *Turcae-Turks-Seythians*. <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2020/10/turcae-turks-scythians.html> Accerssed on April 28, 2025.
- TDV İslam Ansiklopedisi. (2002). Kılıç. (Nebi Bozkurt, Yaz.). *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 25, pp. 405–408). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tekir, S. (2019). Harp meydanlarından tören meydanlarına: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kılıç. Akay, T., & Tekir, Ş. (Edt.). *Tarihe Yön Veren Silah Kılıç* içinde (161–165). İdeal Kültür Yayıncılık.
- Temizkan, A. (2019). Kafkas Kılıçlar: Eğri Kılıç ve Şaşka. T., & Tekir, Ş. (editors.). *Tarihe Yön Veren Silah Kılıç* içinde (199–222). İdeal Kültür Yayıncılık.
- Tezcan, T. (1983). *Silahlar*. Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden, (9). İstanbul.
- Ünsal, Y. (1966). Türk Kılıç Ustaları. *Türk Etnografya Dergisi*, (7-8), 59–98.
- Worth Point. (2025). *Genuine ancient proto roman gladius hispaniensis iberian celtic iron sword*. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/genuine-ancient-proto-roman-gladius-1728029461> Accessed on April 26, 2025.
- Yıldız, B. (2020). Hunlardan Osmanlı Dönemine: Türk (Eğri) Kılıcın Gelişim Süreci. *Harp Tarihi Dergisi*, (2), 59–110.
- Yüksel, A. & Güven. O. (2019). Osmanlı Padişahlarının Keşkin Bir Hediyesi Olarak Kılıç. T., & Tekir, Ş. (Eds.), *Tarihe Yön Veren Silah Kılıç* içinde (109–128). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.



Original Article

Litografi ve kolektif imgelem: Épinal baskılarında popüler kültür Lithography and collective imagination: Popular culture in épinal prints

Ayhan KARAMEŞE*

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Resim Bölümü, Sivas, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 07 Eylül 2025

Revizyon Tarihi: 27 Ekim 2025

Kabul tarihi: 17 Kasım 2025

Anahtar kelimeler:

Épinal baskıları, ikonografi, kolektif imgelem, litografi, popüler kültür

ARTICLE INFO

Article history

Received: 07 September 2025

Revised: 27 October 2025

Accepted: 17 November 2025

Key words:

Épinal prints, iconography, collective imagination, lithography, popular culture.

ÖZ

Bu makale, 19. yüzyıl Fransası'nda özellikle Épinal kasabasında üretilen taş baskıların (litografi) kolektif imgelem ve popüler kültür üzerindeki etkilerini kapsamlı bir biçimde incelemektedir. Épinal baskıları, renkli, ucuz ve geniş halk kitlelerine ulaşabilen görsel objeler olarak dikkat çekmektedir. Bu baskılar, dini, tarihsel, kahramanlık ve mizahi temaları bir araya getirerek hem eğitsel hem de eğlendirici işlevler üstlenmiş, böylece toplumun kültürel hafızasında kalıcı bir etki bırakmıştır. Makale, bu baskıların ikonografik özelliklerini çözümleyerek, kitlesel görsel kültürün oluşumunda oynadıkları merkezi rolü tartışmaktadır. Araştırma kapsamında, Épinal baskıların görsel dilinin incelenmesi ön plana çıkmaktadır. Basit çizgi kullanımı, canlı renkler ve anlaşılır kompozisyonlar, bu görsellerin teknik olarak erişilebilir olmasının yanı sıra, farklı sosyoekonomik sınıflardan bireyler tarafından kolayca benimsenmesini sağlamıştır. Bu durum, popüler belleğin ve kolektif imgelemin oluşumunda baskıların etkisinin anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Makale, baskıların sadece estetik birer nesne olmadığını; aynı zamanda toplumun değerlerini, sosyal normlarını ve kahramanlık anlayışını şekillendiren kültürel araçlar olduğunu göstermektedir. Özellikle erkeklik, kadınlık ve toplumsal cinsiyet temsilleri açısından Épinal baskılarının sunduğu kalıplar, dönemin sosyal yapısına dair önemli ipuçları vermektedir. Vaka analizi yöntemine dayanan çalışmada, belirli baskı örneklerinin tematik ve kültürel işlevleri ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu analizler, baskıların tarih anlatıları ve kahramanlık motifleri aracılığıyla halkın kolektif belleğine nasıl etki ettiğini, mizahi ve didaktik içeriklerle toplumsal değerleri nasıl pekiştirdiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, Épinal baskılarının ticari yönü ve kitlesel üretim kapasitesi, popüler kültürün demokratikleşmesine katkı sağlayan bir araç olarak işlev görmesini mümkün kılmıştır. Sonuç olarak, makale Épinal taş baskılarının litografi teknolojisi ile birleşerek popüler kültürü geniş kitlelere ulaştırma sürecinde oynadığı merkezi rolü vurgulamaktadır. Bu bağlamda, görsel kültür ile kolektif imgelem arasındaki etkileşimin tarihsel bir perspektifte değerlendirilmesi, baskıların hem sanatsal hem de toplumsal boyutlarını anlamak açısından önem taşımaktadır. Épinal baskıları, basit teknik ve estetik özelliklerinin ötesinde, toplumun kültürel hafızasını şekillendiren, popüler kültürün erken dönem örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

ABSTRACT

This article comprehensively examines the impact of lithographs produced in 19th-century France, particularly in the town of Épinal, on collective imagination and popular culture. Épinal prints are notable as colourful, inexpensive visual objects accessible to broad segments of the population. By bringing together religious, historical, heroic and humorous themes, these prints served both educational and entertaining functions, thus leaving a lasting impact on the cultural memory of society. The article discusses the central role these prints played

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: ayhankaragop1960@gmail.com



in the formation of mass visual culture by analysing their iconographic characteristics. The study focuses on examining the visual language of Épinal prints. The use of simple lines, vivid colours, and clear compositions made these images technically accessible and easily embraced by individuals from different socio-economic classes. This allows for an understanding of the prints' influence on the formation of popular memory and collective imagery. The article demonstrates that prints are not merely aesthetic objects; they are also cultural tools that shape society's values, social norms, and understanding of heroism. Particularly in terms of representations of masculinity, femininity, and gender, the patterns offered by Épinal prints provide important clues about the social structure of the period. Based on case study methodology, the work examines in detail the thematic and cultural functions of specific print examples. These analyses reveal how the prints influenced the collective memory of the people through historical narratives and motifs of heroism, and how they reinforced social values through humorous and didactic content. Furthermore, the commercial aspect and mass production capacity of Épinal prints enabled them to function as a tool contributing to the democratisation of popular culture. In conclusion, the article emphasises the central role played by Épinal lithographs in disseminating popular culture to a wide audience through the combination of lithography technology. In this context, evaluating the interaction between visual culture and collective imagination from a historical perspective is important for understanding both the artistic and social dimensions of the prints. Beyond their simple technical and aesthetic characteristics, Épinal prints are considered one of the early examples of popular culture that shaped the cultural memory of society.

Cite this article as: Karameşe, A. (2025). Lithography and collective imagination: Popular culture in épinal prints. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 71–83.

GİRİŞ

19. yüzyıl Fransa'sında, özellikle Vosges bölgesindeki Épinal kasabasında üretilen taş baskılar (litografi), halkın kültürel belleğini şekillendiren önemli bir görsel iletişim aracı olmuştur. Jean-Charles Pellerin tarafından 1796 yılında kurulan Imagerie d'Épinal, bu baskıların üretim ve dağıtım merkezi hâline gelmiş ve kısa sürede yalnızca Fransa içinde değil, Avrupa'nın farklı bölgelerinde de tanınır olmuştur. Parlak renklerle basılmış ve kolayca ulaşılabilir fiyatlarla satılan bu görseller, tarihsel olayları, dini sahneleri, kahramanlık hikâyelerini ve gündelik yaşamı konu alarak geniş bir izleyici kitlesine hitap etmiştir. Bu yönüyle Épinal baskıları hem popüler sanat hem de kitlesel eğitim bağlamında dönemin sosyal ve kültürel dinamiklerine ayna tutan bir mecra olarak değerlendirilmelidir (Perroux, 2010: 45).

Taş baskı tekniği, dönemin görsel kültüründe önemli bir kırılmayı temsil etmiştir. Resim ve gravürün daha önce yalnızca aristokrasi ve burjuvazinin ulaşabileceği ayrıcalıklı bir alan olarak görüldüğü bir bağlamda, Épinal baskıları düşük maliyetleri sayesinde sıradan halkın evlerine kadar girebilmiştir. Bu durum, görsel üretimin demokratikleşmesi ve kültürel belleğin tabana yayılması açısından dikkate değerdir (Peltier, 2005: 22). Fransız Devrimi sonrasında yaşanan ideolojik dönüşümler ve ulus-devlet inşası süreci düşünüldüğünde, bu baskıların yalnızca eğlence veya süsleme amacı taşımadığı; aynı zamanda politik, ideolojik ve didaktik işlevler de üstlendiği anlaşılmaktadır. Özellikle Napolyon dönemi ve sonrasında, Épinal baskılarında ulusal kahramanlık temalarının öne çıkması, Fransız kimliğinin kolektif imgeleminin inşasında görsel propagandanın rolünü gözler önüne sermektedir (Anderson, 2006: 141).

Épinal baskılarının yükselişi, aynı zamanda 19. yüzyılın ekonomik ve toplumsal dönüşümleriyle de yakından ilişkilidir. Sanayi Devrimi ile birlikte matbaa tekniklerindeki ilerlemeler, taş baskının daha hızlı ve ucuz üretilmesine imkân sağlamış; artan kentleşme ve yükselen okuryazarlık oranı, bu görsellerin daha geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Bu süreç, yalnızca Fransa'da değil, Avrupa genelinde halkın kültürel tüketim alışkanlıklarında önemli bir kırılma yaratmıştır (Twyman, 1970: 18). Bu bağlamda Épinal baskıları, hem modern basın kültürünün oluşumuna katkıda bulunmuş hem de halkın gündelik yaşamında görsel malzemenin yaygın bir tüketim nesnesi hâline gelmesini sağlamıştır.

Bu çalışmanın amacı, Épinal baskılarının 19. yüzyıl Fransa'sındaki kolektif imgelem üzerindeki etkilerini incelemektir. Araştırma, üç temel boyuta odaklanmaktadır: İlk olarak, baskıların ikonografik özellikleri ve içerik çeşitliliği analiz edilerek, hangi temaların halk arasında daha yaygın şekilde dolaşıma girdiği ortaya konulacaktır. İkinci olarak, bu baskıların toplumsal işlevi değerlendirilecek; eğitim, ideolojik yönlendirme ve eğlence arasındaki kesişim noktaları tartışılacaktır. Üçüncü olarak ise, Épinal baskılarının popüler kültür üzerindeki uzun vadeli etkileri ve günümüz kültürel bellek çalışmalarına sunduğu katkılar irdelenecektir. Bu bağlamda temel araştırma sorusu şu şekilde formüle edilmiştir: “Épinal baskıları, 19. yüzyıl Fransa'sında kolektif imgelem ve popüler kültürün oluşumunu hangi yollarla etkilemiştir?”

Çalışmanın kapsamı, 19. yüzyıl boyunca üretilmiş ve yaygın dolaşıma girmiş Épinal baskılarıyla sınırlıdır. Özellikle ulusal tarih, dini temsiller, ahlaki öğretiler ve kahramanlık hikâyeleri içeren baskılar, incelenecek örnekler arasında öncelikli olarak seçilmiştir. Bununla birlikte, söz

konusu baskıların yalnızca içerikleriyle değil, aynı zamanda üretim, dağıtım ve tüketim süreçleriyle de ilişkili olduğu göz önünde bulundurulacaktır. Bu nedenle çalışma hem sanat tarihi hem de kültürel çalışmalar perspektifinden disiplinler arası bir yaklaşımı benimsemektedir. Kullanılan yöntem, ikonografik çözümlemeyi sosyal tarih bağlamıyla ilişkilendiren bütüncül bir değerlendirmeye dayanmaktadır (Panofsky, 1972: 5). Épinal baskılarının görsel dili, tematik çeşitliliği ve estetik özellikleri analiz edilirken, dönemin toplumsal koşulları, siyasi gelişmeleri ve kültürel dönüşümleri de dikkate alınacaktır.

Literatürde Épinal baskıları genellikle halk kültürü ve popüler eğlence bağlamında ele alınmış; kimi araştırmalarda ise pedagojik ve ideolojik işlevlerine vurgu yapılmıştır. Nicole Garnier-Pelle, Épinal baskılarının halk eğitimi ve görsel pedagojide oynadığı rolü vurgularken (1996, s. 27), Bertrand Tillier bu baskıların ulusal kimlik inşasındaki etkilerini ön plana çıkarmaktadır (2003, s. 89). Bununla birlikte, kolektif bellek ve görsel kültür çalışmalarının ışığında bakıldığında, Épinal baskılarının daha geniş bir çerçevede değerlendirilmesi gerektiği görülmektedir. Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı (1992, s. 38) ve Benedict Anderson'ın "hayali cemaatler" yaklaşımı (2006, s. 148), bu görsellerin ulusal imgelem üzerindeki rolünü anlamak için temel teorik araçlar sunmaktadır. Buna ek olarak Pierre Nora'nın "lieux de mémoire" (hafıza mekânları) yaklaşımı, Épinal baskılarının birer görsel hafıza mekânı olarak ulusal kimliği inşa etmedeki işlevine ışık tutar.

Sonuç olarak, Épinal baskıları yalnızca renkli litografiler olarak değil, dönemin kolektif bilinçdışına yön veren görsel bir hafıza mekânı olarak değerlendirilebilir. Halkın gündelik yaşamında kolaylıkla erişebildiği bu baskılar, bir yandan eğlence ve öğretici işlevler üstlenirken, diğer yandan Fransa'nın modern ulus kimliğinin inşasında görsel bir araç rolü oynamıştır. Özellikle çocuklara, kadınlara ve işçi sınıfına hitap eden tematik çeşitlilik, bu baskıların toplumsal tabanın kültürel katılımını artırmış ve görsel kültürün demokratikleşmesine katkıda bulunmuştur. Bu giriş bölümünde Ortaya konulan çerçeve, çalışmanın ilerleyen kısımlarında Épinal baskılarının ikonografik, toplumsal ve kültürel yönleriyle detaylı olarak incelenmesine zemin hazırlamaktadır.

BULGULAR

Litografi ve Popüler Görsel Kültür

19. yüzyılın başlarında litografi, taş üzerine yağ bazlı mürekkep ile yapılan çizimlerin baskıya aktarılması esasına dayanan ve seri üretime uygun yapısıyla Avrupâda hızla yayılan bir teknik olarak ortaya çıkmıştır. Alois Senefelder'in 1796'da bu tekniği icat etmesi, görsel imgelerin daha hızlı, ucuz ve çok sayıda kopya halinde dolaşıma girmesine olanak tanımıştır (Twyman, 1970: 12). Litografinin en dikkat çekici yönü, hem siyah-beyaz hem de renkli baskı üretimine imkân tanınmasıdır. Bu özellik, estetik açıdan zengin görsellerin ekonomik koşullara uygun biçimde üretilmesini sağlamış; böylece sanat yalnızca elit çevrelerin değil, geniş halk kitlelerinin de erişimine açılmıştır (Drucker, 1999: 92). Bu bağlamda litografi, yalnızca bir sanat tekniği ola-

rak değil, aynı zamanda popüler kültürün kitleselleşmesine aracılık eden bir iletişim teknolojisi olarak değerlendirilebilir. Walter Benjamin'in ifadesiyle, sanat eserinin "mekanik çoğaltılabilirliği" bu dönemde görselle somut bir karşılık bulmuş; litografi, sanatın "aurasını" kırarak onun günlük yaşama daha doğrudan eklenmesini sağlamıştır (Benjamin, 2003, s. 21).

Fransâda Épinal baskıları, litografinin popüler kültürdeki en belirgin örneklerinden biri olmuştur. Bu baskılar, gündelik yaşamın içine sızarak çocuklara, kadınlara ve özellikle okuryazarlık oranı düşük kesimlere hitap eden görsel anlatılar üretmiştir. Tematik çeşitliliği oldukça geniş olan Épinal baskılarında dini sahneler, ahlaki öğütler, tarihsel olaylar, ulusal kahramanlık figürleri ve gündelik yaşam sahneleri yer almıştır (Peltier, 2005: 34). Örneğin Napolyon'un kahramanlık sahnelerinin veya Jeanne d'Arc'ın ef-sanevi anlatılarının görselleştirilmesi, halkın tarih algısına yön vermiş ve kolektif hafızanın inşasında güçlü bir araç işlevi görmüştür. Bu görseller yalnızca estetik beğeni nesneleri değil, aynı zamanda ulusal kimlik ve toplumsal değerlerin yaygınlaştırılmasını sağlayan pedagojik araçlar haline gelmiştir. Ayrıca kadın ve çocuklara yönelik görseller, toplumsal cinsiyet rollerinin görselleştirilmesinde ve ahlaki öğretilerin aktarımında işlev görmüştür.

Francois Georgin'nin yaptığı Napolyon'un Wagram Savaşı'nı betimleyen Épinal baskısı (Şekil 1), 19. yüzyıl Fransasında ulusal kahramanlık ve kolektif hafızanın görselleştirilmesinde önemli bir örnek teşkil eder. Baskıda Napolyon, kompozisyonun merkezi figürü olarak öne çıkar; dramatik bir duruşla atının üzerinde tasvir edilmiş, etrafındaki askerler ve savaş sahneleri ise sahnenin derinliğini ve karmaşasını vurgulamak için özenle konumlandırılmıştır (Perroux, 2010: 92). Renk kullanımındaki kontrastlar, merkezi figürün gücünü ve otoritesini pekiştirirken, figürlerin belirgin çizgilerle aktarılması izleyicinin dikkatini Napolyon'un eylemine yönlendirir.

İkonografik açıdan baskı, yalnızca tarihsel bir olayı aktarmakla kalmaz; aynı zamanda ulus-devlet ideolojisinin ve ulusal kahramanlık anlayışının pekiştirilmesine hizmet eder. Napolyon'un öne çıkarılması hem bireysel liderlik imajını hem de Fransız ordusunun zaferini sembolize eder. Figürlerin hiyerarşik yerleşimi ve savaş sahnelerinin dramatik perspektifi, izleyicide hem coşku hem de ulusal gurur duygusu uyandırır.

Épinal baskılarında kullanılan taş baskı yöntemi ve elle yapılan renk uygulamaları, sahnenin dramatik etkisini güçlendirir. Basit ama etkili çizgiler, savaşın karmaşasını abartmadan aktarır; canlı renkler ise sahnedeki önemli detayları ön plana çıkarır. Bu yönüyle baskı, hem bireysel bir estetik deneyim sunar hem de halkın kolektif imgeleminde Napolyon'un kahramanlık mitini pekiştirir. Karmaşık sanatsal üsluplardan uzak bu yaklaşım, görsellerin toplumun farklı kesimleri tarafından rahatça okunmasını mümkün kılmıştır (Perroux, 2010: 78). Bu özellik, baskıların yalnızca bireysel bir estetik deneyim sağlamasının ötesine geçerek kolektif imgelem üzerinde kalıcı izler bırakmasına neden olmuştur.

Sonuç olarak, Wagram Savaşı sahnesi Épinal baskılarının ulusal tarih ve kahramanlık temalarını nasıl işlediğini



Şekil 1. Francois Georgin, “Wagram Savaşı”, 1835, litografi.

gösteren önemli bir örnektir. Bu tür baskılar, halkın tarih algısını şekillendirmiş, kolektif hafızayı güçlendirmiş ve ulusal kimlik inşasında görsel propagandanın işlevini yerine getirmiştir (Perroux, 2010: 94).

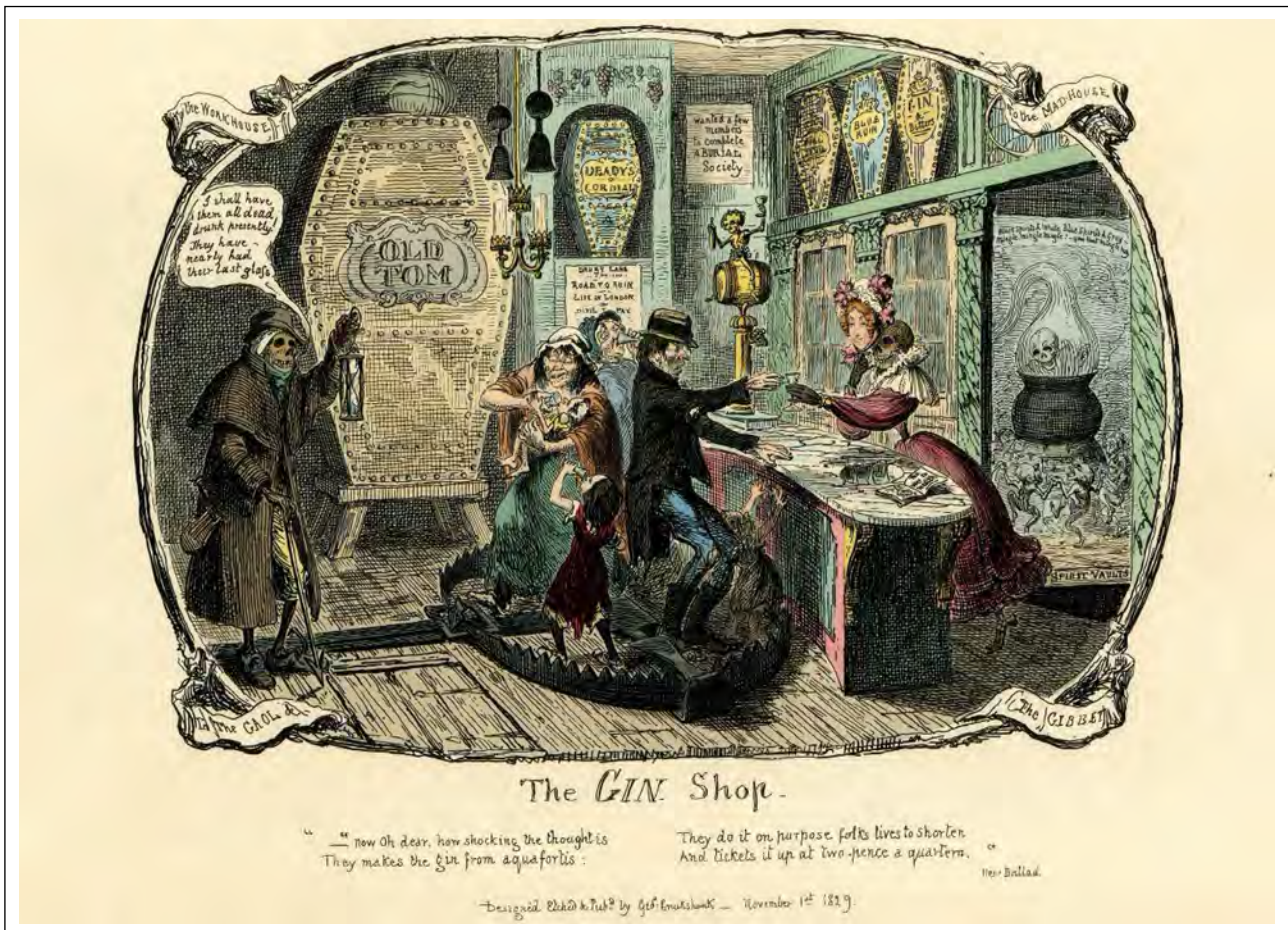
Georgin'nin yanı sıra Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), insan özellikleri taşıyan hayvan figürleriyle alegorik ve ironik litografiler üretmiş, bu yolla toplumsal hicvi fantastik imgeler aracılığıyla halkın görsel kültürüne taşımıştır (Bann, 2007: 101). Şekil 2'de örneği verilen Animal Kingdom: Natural History Cabinet adlı litografisinde, insan özellikleri taşıyan hayvan figürleri aracılığıyla toplumsal hicvi görselleştirmiştir. Bu eser, 19. yüzyıl Fransız toplumunun sınıf yapısı, karakter zaafı ve politik alışkanlıkları üzerine ironik bir bakış sunar. Grandville, her bir hayvan figürünü belirli insan özellikleri ile ilişkilendirerek, izleyicinin hem eğlenmesini hem de toplumsal yapıyı eleştirel bir bakış açısıyla kavramasını sağlamıştır; örneğin, karga figürü dedikoduya işaret ederken, tilki kurnazlığı simgeler.

Litografinin teknik ve estetik özellikleri de bu anlatımı destekler; renkli baskının canlılığı, figürlerin net çizgilerle aktarılması ve dramatik detayların vurgulanması, eserin hem görsel olarak dikkat çekmesini hem de halk arasında kolayca tanınmasını sağlamıştır. Bu yönüyle Grandville'in çalışması, Épinal baskılarının popüler kültürdeki yaygınlık ve kolektif imgelem üzerindeki etkileriyle paralellik gösterir. Alegorik ve fantastik yaklaşımı, mitolojik veya kahramanlık temalarından farklı olarak, toplumsal normların ve insan davranışlarının yeniden yorumlanmasına aracılık

eder ve izleyicide hem estetik bir deneyim hem de eleştirel bir farkındalık yaratır. Bu eser, Grandville'in görsel kültürdeki demokratikleşme ve popüler hiciv işlevinin somut bir örneği olarak makaleye doğrudan katkı sağlamaktadır.

Almanya'da litografinin etkisi, özellikle Fliegende Blätter adlı popüler mizah dergisinde kendini göstermiştir. Bu yayın, satirik illüstrasyonlar ve karikatürlerle hem eğlendiren hem de toplumsal olaylara mizahi bir bakış sunan bir mecra olarak litografinin kitlesel iletişimdeki gücünü ortaya koymuştur (Müller, 1985: 118). İngiltere'de ise George Cruikshank, toplumsal hiciv ve özellikle alkol karşıtı kampanyalarda kullandığı litografileriyle öne çıkmıştır. Cruikshank'in çalışmalarında litografinin sadece eğlence değil, toplumsal reformun görselleştirilmesi için de işlevsel bir araç olduğu görülmektedir (Patten, 1992: 63). The Gin Shop (cin dükkanı) (Şekil 3), adlı litografi de George Cruikshank alkollü içki dükkanının içini gösterir. Sanatçı bu eserde alkolün sosyal yapıyı nasıl bozduğunu ve bireyleri nasıl yozlaştırdığını eleştirir. Eserde, alkolün cazibesine kapılan bireylerin sonunun felaket olduğunu gösterir.

Dolayısıyla litografi, Fransa'daki Épinal baskılarından Almanya'daki mizah dergilerine ve İngiltere'deki toplumsal hiciv örneklerine kadar Avrupa çapında görsel kültürün demokratikleşmesine katkıda bulunmuş; farklı ulusal bağlamlarda kolektif imgelemin oluşumuna hizmet etmiştir. Aynı zamanda gazete ve dergi illüstrasyonlarının çoğalmasına zemin hazırlayarak modern basın kültürünün gelişimine doğrudan etki etmiştir.



Özetle, litografi teknikleri aracılığıyla üretilen görsel ürünler, 19. yüzyıl Avrupa'sında popüler kültürün demokratikleşmesini, standartlaşmasını ve kitleselleşmesini mümkün kılan araçlar olmuştur. Épinal baskıları, Daumier'nin politik hicivleri, Grandville'in alegorik görselleri, Fliegende Blätter'in mizah anlayışı ve Cruikshank'in toplumsal reform odaklı çalışmaları, litografinin kolektif imgelem üzerinde derin etkiler yarattığını göstermektedir. Hem teknik hem de kültürel boyutlarıyla litografi, modern görsel kültürün oluşum sürecinde merkezi bir rol üstlenmiştir.

Épinal Baskıları: İkonografi ve Temalar

Épinal baskıları, 19. yüzyıl Fransa'sında halk kültürünün görselleştirilmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Alois Senefelder'in litografi tekniğinin yaygınlaşmasıyla paralel olarak ortaya çıkan bu baskılar hem eğlenceli hem de eğitici içerikleriyle halkın kolektif imgelemine şekillendirmiştir. Tematik açıdan çeşitlilik gösteren Épinal baskıları, genel olarak dört ana kategoriye ayrılabilir: dini ve ahlaki sahneler, tarihsel ve kahramanlık anlatıları, gündelik yaşam ve mizahi içerikler, ayrıca çocuklara yönelik sahneler (Perroux, 2010: 82).

Dini ve ahlaki sahneler, baskıların erken dönemlerinde en yaygın içeriklerdendir. İncil hikâyeleri, azizlerin yaşamları ve kutsal figürlerin tasvirleri, halkın dini eğitiminde görsel bir araç olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, 19. yüzyıl Avrupa'sında litografi tekniğinin yaygınlaşmasıyla birlikte satirik ve hiciv temalı baskılar da halkın görsel kültüründe önemli bir yer edinmiştir. Özellikle İngiltere ve Fransa'da, politik olayları, toplumsal alışkanlıkları ve sınıfsal farklılıkları mizahi bir dille ele alan bu litografiler, halkın gündelik yaşamla ilgili farkındalığını artırmış ve eleştirel düşüncenin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır.

Satirik baskıların kökeni, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarına uzanır. Bu dönemde Avrupada matbaa tekniklerinin gelişmesiyle birlikte karikatür ve hiciv, toplumsal eleştirinin güçlü bir aracı hâline gelmiştir. İngiltere'de William Hogarth, 18. yüzyıl ortasında A Rake's Progress ve Gin Lane gibi dizileriyle ahlaki yozlaşma ve sınıf farklılıklarını resmetmiş; bu görseller, litografinin ortaya çıkışından önce bile halkın gündelik yaşamına eleştirel bir bakış kazandırmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde, Alois Senefelder'in litografi tekniği bu hiciv geleneğini daha yaygın hâle getirmiştir. James Gillray ve Thomas Rowlandson gibi sanatçılar politik figürleri ve toplumsal olayları alaycı bir biçimde ele alarak, basılı görsel medyanın demokratikleşmesine öncülük etmişlerdir.

A Rake's Progress (Bir Zamparanın İlerleyişi) dizisi, 18. yüzyıl İngiltere'sinde ahlaki yozlaşma, sınıf farklılıkları ve bireysel çöküş temalarını hicivsel bir üslupla ele alan sekiz parçalık bir gravür serisidir. Eser, zengin bir mirasa konan genç Tom Rakewell'in, sefahat, kumar ve ahlaksızlık içinde sürüklendiği trajik sonunu adım adım anlatır. Kompozisyonlarda figürlerin teatral düzeni, mimiklerin abartılı kullanımı ve detayların yoğunluğu, izleyiciye hem eğlenceli hem de ibret verici bir anlatı sunar. Hogarth, bu sahnelerde dönemin Londra toplumunu sert bir toplumsal eleştiriye tabi tutar; ahlaki çöküşü ve sosyal eşitsizlikleri görsel alego-

riler yoluyla açığa çıkarır. Bu yönüyle yalnızca bireysel bir hikâye değil, aynı zamanda 18. yüzyıl İngiltere'sinin ahlaki panoramasını sunan bir toplumsal hiciv örneğidir.

Gin Lane (Şekil 4) adlı baskı ise Hogarth'ın toplumsal eleştirisinin doruk noktasıdır. Eserde, Londra'nın yoksul semtlerinde ucuz içki "gin" tüketiminin yol açtığı ahlaki ve fiziksel çöküş, yıkılmış binalar, ihmal edilmiş çocuklar ve sefalet içindeki figürlerle temsil edilir. Kompozisyonun merkezinde, bebeğini düşüren sarhoş bir kadın yer alır; bu figür hem bireysel çürümeyi hem de toplumsal çözülme simgeleri. Hogarth, bu sahne aracılığıyla alkol bağımlılığını ve ahlaki yozlaşmayı bir halk sağlığı sorunu olarak ele alır. Detaylardaki semboller örneğin arka planda kemik yiyen köpek veya çöken binalar toplumun içten çürümesini metaforik biçimde yansıtır.

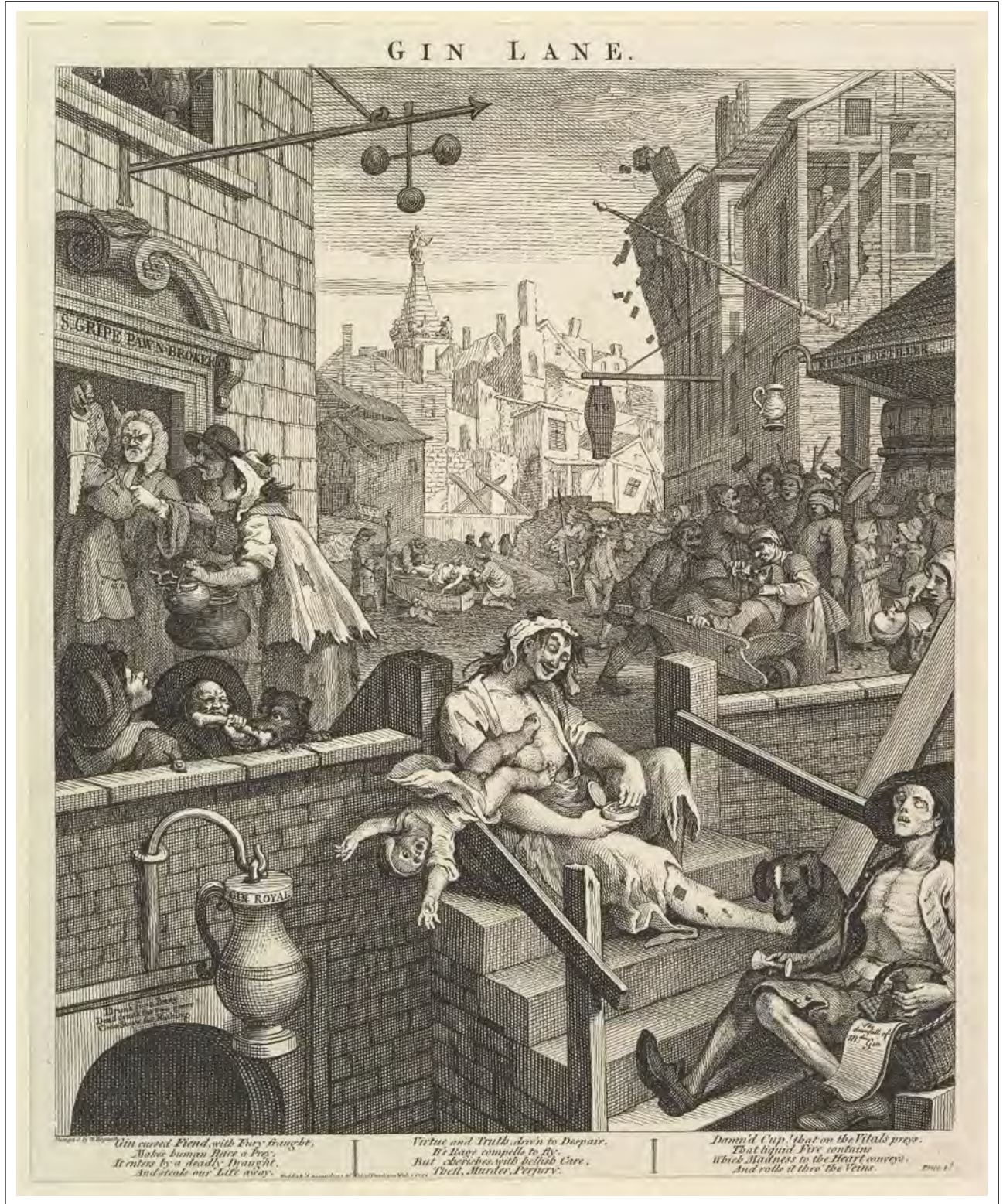
Fransa'da bu geleneğin devamı, özellikle 1830'lardan itibaren Honoré Daumier ve Charles Philipon aracılığıyla görülür. Daumier'nin litografileri, yalnızca bireyleri değil, dönemin toplumsal kurumlarını hedef almış; mizahı bir toplumsal farkındalık aracına dönüştürmüştür. Böylece, 19. yüzyılda satirik baskılar, politik hiciv, toplumsal eleştiri ve halk eğitimi arasında bir köprü işlevi üstlenmiştir. Bu bağlamda, Épinal baskılarıyla çağdaş olan satirik litografiler, halkın hem eğlence hem de eleştiri kültürünü biçimlendiren önemli birer kolektif imge üretim alanı olarak değerlendirilebilir.

Épinal baskılarının yanı sıra, litografinin Avrupa genelinde popüler kültür üzerindeki etkisi farklı biçimlerde görülmüştür. Paris'te Honoré Daumier, La Caricature ve Le Charivari dergilerinde yayımlanan litografileriyle burjuvazi, hukuk sistemi ve siyasal figürleri hicvetmiş; böylece litografinin politik eleştiri ve toplumsal bilinçlenme için güçlü bir araç olabileceğini göstermiştir (Loyrette, 1999: 52). Daumier'in mitolojik Pygmalion et Galatée anlatısını konu alan litografisi (Şekil 5), sanatçının mizah ile toplumsal eleştiriye bir araya getirme stratejisinin özgün bir örneğini sunar. Antik efsanede heykeltıraş Pygmalion, kendi yarattığı kadın heykeline âşık olur ve tanrıça Afrodit, bu heykeli canlandırarak sanatçıya gerçek bir eş bahşeder. Daumier, bu hikâyeyi alegorik ve satirik bir üslupla yeniden yorumlamıştır.

Eserde Pygmalion, kaba saba, gündelik bir erkek tipolojisiyle resmedilmiş, Galatea ise klasik idealden uzak, abartılı biçimde bedenselleştirilmiş olarak sunulmuştur. Daumier'nin bu tercihi, hem yüksek sanatın mitolojik ideallerine ironik bir gönderme yapar hem de 19. yüzyıl kent yaşamında sanat, aşk ve arzunun sıradanlaşmasına dair hicivsel bir bakış sunar (Loyrette, 1999: 152).

Litografinin teknik özellikleri de bu ironik anlatımı güçlendirir. Koyu gölgeler ve hızlı çizgi vurguları, figürlerin grotesk özelliklerini öne çıkarırken, dramatik kontrastlar mitolojik yüceliğin yerini alaycı bir teatral etkiye bırakır. Bu bağlamda litografi, sadece mitolojik bir öyküyü görselleştirmekle kalmaz, aynı zamanda popüler kültürün estetik algısında mitlerin nasıl yeniden üretildiğini gösterir.

Daumier'nin Pygmalion yorumu, Épinal baskılarıyla da karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilebilir. Épinal baskılarında mitolojik ya da kahramanlık öyküleri didaktik bir

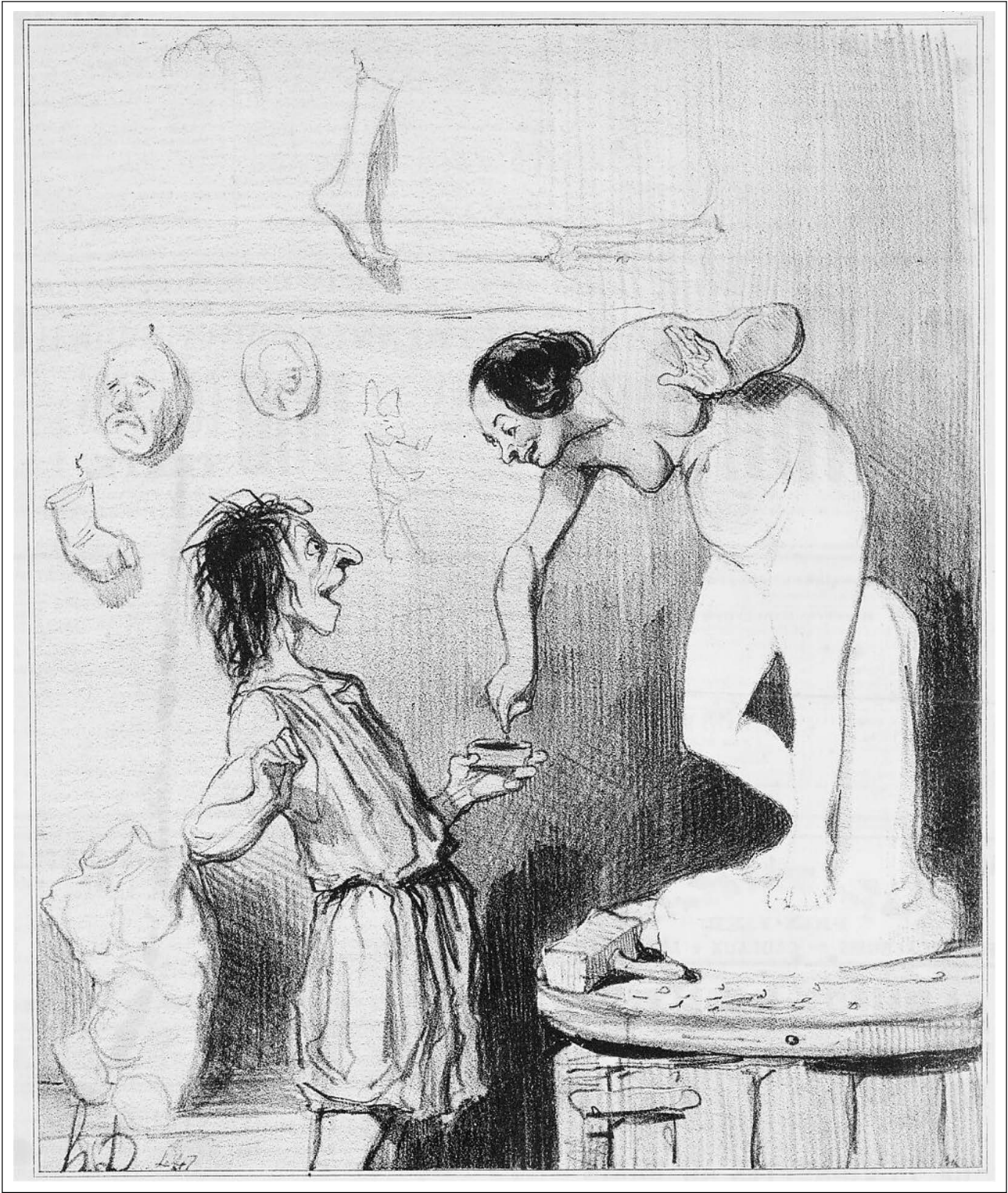


Şekil 4. William Hogarth, “Gin Lane”, 1751, gravür.

üslupla, ulusal kimlik ve ahlaki değerlerin pekiştirilmesi amacıyla aktarılrken; Daumier bu tür temaları ironikleştirerek, toplumsal normları ve sanatsal idealleri sorgular. Bu açıdan bakıldığında, Daumier'nin eseri litografinin sadece pedagojik değil, eleştirel ve mizahi işlevlerini de vurgular. Sonuç olarak, Pygmalion, hem klasik mitin popüler kültürde yeniden işlenişini hem de litografinin demokratikleşmiş

görsel dilini yansıtan önemli bir örnektir. Daumier'nin bu eseri, 19. yüzyıl Fransız görsel kültüründe mitoloji, toplumsal eleştiri ve popüler imgelemin nasıl iç içe geçtiğini göstermesi bakımından önemli bir örnektir.

Dolayısıyla satirik litografiler, Épinal baskılarıyla aynı dönemde ortaya çıkarak halkın görsel deneyimini dönüştürmüş ve popüler kültürün demokratikleşme sürecine



Şekil 5. Honoré Daumier, “Pygmalion et Galatée”, 1842, litografi, 22,9×18,8 cm.

katkıda bulunmuştur. Mizah, eleştiri ve estetik değerleri bir araya getiren bu baskılar hem kitlelerin sanatsal beğenisini geliştirmiş hem de toplumsal olayların görsel hafızada yer etmesini sağlamıştır.

Doğrudan Épinal’de üretilen dini baskılar da benzer bir işlev üstlenmiştir. Özellikle (Şekil 6) Chemin De Croix Jesus Porte La Croix (Haç Yolu İsa Haçı Taşıyor), İsa’nın çilesini sahne sahne aktarmış; her bir durağın ikonografisi

yalnızca dini öğretinin hatırlatılması değil, aynı zamanda bireysel ahlakın yönlendirilmesi amacıyla da işlev görmüştür. Bunun yanı sıra Aziz François d’Assise, Aziz Denis veya Aziz Geneviève gibi yerel azizlerin tasvirleri, hem Katolik inancın görsel bir temsili olmuş hem de toplumsal dayanışmayı pekiştirmiştir. Bu tür baskılar, özellikle kırsal bölgelerde yaşayan ve okuryazarlık oranı düşük halk için “görsel vaaz” niteliği taşımıştır. Renkli litografiler evlerin duvar-



Şekil 6. “Chemin De Croix Jesus Porte La Croix”, gravür, 48×63 cm.

larına asılarak gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmiş, böylece kutsalın sürekliliği mekânsal olarak da pekiştirilmiştir (Garnier, 1996: 42).

Gündelik yaşam ve mizahi sahneler, halkın sosyal deneyimlerini ve günlük pratiklerini yansıtan bir diğer önemli kategori olarak öne çıkar. Bu baskılarda basit çizgiler ve



Şekil 7. "Reform of Gentlemen", 1850.



Şekil 8. Fortuné Méaulle, “La Catastrophe De Bouzey- Le Sinistre”, 1895, Litoğrafi. 41,4×30,5 cm.

canlı renkler, iş yaşamı, aile ilişkileri ve köy etkinliklerini betimlemiştir. Mizahi sahnelerde kullanılan karikatürize figürler ve abartılı jestler, toplumsal normların ve davranış modellerinin anlaşılmasını kolaylaştırır (Drucker, 1999: 70). Örneğin, Reform of Gentlemen adlı baskı (Şekil 7), 16 karelik bir diziyle erkeklerin eğitim reformunu mizahi bir şekilde ele alır.

Épinal baskılarının görsel dili, içerik kadar önemlidir. Basit çizgiler, parlak ve kontrast renkler ile tekrar eden motifler, baskıların halkın gözünde tanınabilir ve akılda kalıcı olmasını sağlamıştır. Kompozisyon düzeni, figürlerin hiyerarşik konumlandırılması ve renk kullanımı, izleyicinin dikkatini belirli öğelere yönlendirir. Böylece, dini, tarihsel ve toplumsal değerler bütüncül bir anlatım içinde sunulmuş olur. Bu yönüyle Épinal baskıları, yalnızca bireysel estetik deneyim sunmakla kalmamış, halkın kolektif hafızasını güçlendiren ve kültürel kimliğin görsel temsillerini sağlayan araçlar olarak işlev görmüştür (Perroux, 2010: 85).

Épinal baskıların ilgilendiği diğer konu ise tarihsel bir felaketi anlatan dramatik bir sahnelerdir. Yangın veya sel gibi felaketler, halkın tehlikeler karşısında toplumsal dayanışmayı anlaması için görselleştirilmiştir. Çizimlerde kullanılan dramatik ışık-gölge oyunları ve vurgulu renkler, izleyicide hem korku hem de empati duygusu uyandırır (Perroux, 2010: 95). Bu tür baskılar, halkın tarihsel olay-

lara ve doğal felaketlere dair kolektif farkındalığını artırır. Fortuné Méaulle’un La Catastrophe de Bouzey – Le Sinistre (Buzer’deki Felaket) adlı gravürü (Şekil 8) 27 Nisan 1895’te Fransa’nın Vosges bölgesindeki Bouzey Barajı’nın çökmesi sonucu meydana gelen büyük felaketi dramatik bir biçimde görselleştirmektedir. Bu felakette 87 kişi hayatını kaybetmiş ve bölge büyük hasar görmüştür.

Litografi de barajın yıkılmasıyla birlikte taşan suyun kasaba üzerindeki yıkıcı etkisi detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Sahne, suyun kasaba sokaklarını doldurduğu, binaların ve elektrik direklerinin devrildiği, insanların panik içinde kaçmaya çalıştığı bir kaos ortamını yansıtmaktadır. Öne çıkan figürlerden biri, suya kapılan bir kadını kurtarmaya çalışan bir adamdır; bu detay, insanlık durumunun ve kahramanlığın simgesi olarak öne çıkar.

Méaulle, bu sahneyi canlı renkler ve güçlü çizgilerle işlerken, dramatik ışık-gölge kullanımıyla felaketin korkunçluğunu vurgulamıştır. Figürlerin abartılı jestleri ve dinamik pozisyonları, izleyicide acil bir durumun aciliyeti ve kaotik atmosferi hissi uyandırır. Bu teknikler, izleyiciyi olayın merkezine çekerek, felaketin toplumsal ve insani boyutlarını daha derinden hissettirir.

Litografi, dönemin görsel kültüründe halkın bilinçlendirilmesi ve toplumsal hafızanın inşasında önemli bir rol oynamıştır. Felaketin görselleştirilmesi, halkın afetlere karşı duyarlılığını artırmayı ve benzer olayların önlenmesi için

kamuoyunda farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Ayrıca, bu tür görseller, dönemin basınında sıkça yer bulmuş ve halkın afetlere dair algısını şekillendirmiştir. Sanatçının bu gravürü, sadece bir felaketi değil, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını, afetlere karşı duyarlılığı ve halkın bilinçlendirilmesini görsel bir biçimde yansıtan önemli bir sanat eseridir. Sanatsal teknikleri ve dramatik anlatımıyla, izleyicide derin bir etki bırakmakta ve dönemin görsel kültürüne ışık tutmaktadır.

Épinal baskıları, içerik ve biçim açısından halk kültürünün görselleştirilmesinde öncü bir rol oynamıştır. Dini, tarihsel, kahramanlık ve gündelik yaşam temalarını kapsayan bu baskılar, 19. yüzyıl Fransa'sında kolektif imgelem ve popüler kültürün oluşumuna doğrudan katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, Épinal baskıları yalnızca görsel sanat örnekleri değil, halkın kültürel belleğini ve sosyal değerlerini biçimlendiren güçlü ikonografik araçlar olarak değerlendirilebilir (Peltier, 2005: 42). İkonografik ve analitik perspektiften bakıldığında, baskıların görsel dili ve figüratif stratejileri, toplumsal eğitim, kültürel aktarım ve kolektif hafıza oluşturma işlevlerini bilinçli bir şekilde desteklemiştir.

Épinal baskılarının 19. yüzyılda popüler kültürün demokratikleşmesindeki rolü, günümüz sanatında farklı biçimlerde yeniden yorumlanmaktadır. Dijital üretim araçlarının gelişimiyle birlikte, litografinin çoğaltılabilirlik ve erişilebilirlik ilkesi çağdaş sanatın temel dinamiklerinden biri hâline gelmiştir. Bugünün sanatçısı, tıpkı Épinal ustaları gibi, görsel dili geniş kitlelerle paylaşılabilir hâle getirmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Épinal baskılarının estetik mirası, yalnızca teknik bir gelenek olarak değil, aynı zamanda kolektif imgelem üretimi ve toplumsal bellek inşası açısından güncel sanat pratiklerine ilham veren bir modeldir.

Çağdaş sanatçılar, Épinal'ın halkçı anlatım biçimlerini ve didaktik temalarını yeni teknolojik ve kültürel bağlamlarda yeniden üretmektedir. Örneğin, Shepard Fairey (Obey), poster estetiğini Épinal baskılarının güçlü çizgisel yapısı ve ikonografik yalnlılığıyla birleştirerek politik eleştiri ve popüler semboller üzerinden çağdaş bir görsel propaganda dili kurmuştur. Benzer biçimde, JR adlı Fransız sanatçı, dev ölçekli fotoğraf enstalasyonlarında toplumsal hafızayı görünür kılmakta; tıpkı Épinal baskılarında olduğu gibi, sıradan insan figürlerini kamusal alanda temsil ederek halkın görsel belleğini güncellemektedir.

Ayrıca Kehinde Wiley ve Yinka Shonibare gibi sanatçılar, ulusal kimlik, kahramanlık ve temsil kavramlarını günümüz politik ve kültürel koşullarında yeniden ele alırken, Épinal baskılarının alegorik üslubuna ve ikonografik simgeciliğine çağrışımlı biçimde yaklaşmaktadır. Dijital illüstrasyon, grafik roman ve sokak sanatı gibi alanlarda da Épinal estetiğinin izleri sürmektedir: canlı renk kullanımı, basitleştirilmiş figürler ve anlatısal sahneleme, günümüz görsel kültürünün evrensel anlatım kodları hâline gelmiştir. Bu yönüyle Épinal baskıları, yalnızca tarihsel bir fenomen değil, modern görsel iletişimin öncülü olarak çağdaş sanatın görsel dilinde yaşamaya devam etmektedir.

SONUÇ

Épinal baskıları, 19. yüzyıl Fransa'sında hem teknik hem de kültürel açıdan önemli bir görsel üretim biçimi olarak öne çıkmıştır. Bu baskılar, taş baskı tekniğinin sağladığı olanaklar sayesinde ucuz, erişilebilir ve kitlesel olarak üretilebilir bir formatta halkla buluşmuştur. Önceki bölümlerde yapılan vaka analizleri, Épinal baskılarının tematik çeşitliliğini ve halk üzerindeki etkilerini somut örneklerle ortaya koymuştur. Napolyon'un zafer sahneleri ve Joan of Arc'ın kahramanlık temaları gibi tarihsel içerikler, halkın ulusal tarih bilinci ve kahramanlık anlayışının şekillenmesine katkı sağlamıştır.

Bunun yanı sıra, günlük yaşam, mizah ve çocuklara yönelik sahneler, halkın gündelik yaşamı, toplumsal normları ve ahlaki değerleri görselleştirilmiş bir biçimde öğrenmesini sağlamıştır. Hayvan figürleri ve masalsi anlatımlar, çocukların erken yaşta kültürel ve toplumsal değerleri kavramalarına yardımcı olurken, felaket sahneleri toplumsal dayanışma ve empati duygusunun oluşmasını desteklemiştir.

Bu bulgular, Épinal baskılarının yalnızca estetik birer obje olmadığını, aynı zamanda halkın kolektif imgeleminin inşasında, toplumsal değerlerin aktarılmasında ve kültürel belleğin görselleştirilmesinde merkezi bir rol oynadığını göstermektedir. Baskıların anlaşılır çizgileri, canlı renkleri ve tekrar eden motifleri, izleyicide kalıcı bir görsel hafıza oluşturmuş, böylece halkın tarih ve kültürel algısını pekiştirmiştir.

Bu tarihsel miras, günümüz sanatında hâlâ yankı bulmaktadır. Dijital çoğaltma teknikleri, sosyal medya kültürü ve kamusal sanat uygulamaları, Épinal baskılarının kitlesel erişim ve görsel hikâye anlatımı geleneğini sürdürmektedir. Shepard Fairey, JR, Kehinde Wiley ve Yinka Shonibare gibi çağdaş sanatçılar, halk imgelerini, kahramanlık ve kimlik temalarını yeniden yorumlayarak Épinal baskılarının kolektif imgelem üretimindeki halkçı yönünü günümüze taşımaktadır. Bu bağlamda Épinal baskıları, yalnızca 19. yüzyıl Fransa'sında değil, 21. yüzyılın küresel sanat ortamında da popüler kültür ile kolektif imgelem arasındaki etkileşimin sürekliliğini temsil etmektedir.

Sonuç olarak, Épinal baskıları hem teknik hem de kültürel bağlamda 19. yüzyıl Fransa'sında popüler kültürün gelişiminde öncü bir rol üstlenmiştir. Bu baskılar, görsel kültürün kitleselleşmesini sağlamış, halkın kolektif imgelemini şekillendirmiş ve eğitim ile eğlenceyi bir araya getiren bir araç olarak işlev görmüştür. Çalışma, Épinal baskılarının hem popüler kültür hem de kolektif hafıza açısından önemini ortaya koyarak, tarihsel görsel üretim ile toplumsal değerler arasındaki etkileşime dair literatüre katkıda bulunmaktadır.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazılırlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zeka Kullanımına İlişkin Açıklama: Makalenin hazırlanmasında yapay zeka kullanılmamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Conflict of Interest: The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Statement on the Use of Artificial Intelligence: Artificial intelligence was not used in the preparation of the article.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

KAYNAKLAR

- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Bann, S. (2007). *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*. Yale University Press.
- Drucker, J. (1999). *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. University of Chicago Press.
- Garnier-Pelle, N. (1996). *L'imagerie populaire française. Tome II: Images d'Épinal gravées sur bois*. Réunion des Musées Nationaux.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press. [\[CrossRef\]](#)
- Loyrette, H. (1999). *Daumier, 1808-1879*. Réunion des Musées Nationaux.
- Müller, H. (1985). *Fliegende Blätter und die populäre Kultur in Deutschland*. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Harper & Row.
- Patten, R. (1992). *George Cruikshank's Life, Times, and Art*. Rutgers University Press.
- Peltier, R. (2005). *Épinal Prints and Popular Imagery in 19th Century France*. Éditions Picard.
- Perroux, R. (2010). *Les images d'Épinal*. Paris.
- Tillier, B. (2003). *La République: La caricature politique en France, 1870-1914*. CNRS Éditions.
- Twyman, M. (1970). *Lithography, 1800-1850: The Techniques of Drawing on Stone in England and France and Their Application in Works of Topography*. Oxford University Press.



Original Article

Feminizm bağlamında sanatın dönüşümü: Nurdan Karasu Gökçe'nin çalışmaları üzerinden inovatif bir inceleme

The digital transformation of art in the context of feminism: An innovative analysis through the works of Nurdan Karasu Gökçe

Setenay ALMACI*^{ID}

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 05 Ağustos 2025

Revizyon Tarihi: 15 Ekim 2025

Kabul tarihi: 23 Ekim 2025

Anahtar kelimeler:

Dijital teknoloji, feminizm, inovatif inceleme, kadın bedeni, Nurdan Karasu Gökçe

ARTICLE INFO

Article history

Received: 05 August 2025

Revised: 15 October 2025

Accepted: 23 October 2025

Key words:

Digital technology, feminism, innovative analysis, female body, Nurdan Karasu Gökçe

ÖZ

Bu makale, dijital teknolojilerin çağdaş feminist sanat üzerindeki etkilerini kuramsal ve pratik düzeyde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada sanatta feminizmin gelişimiyle sanat ve teknolojinin erkek egemen yapılarla ilişkisi değerlendirilmiş; dijital üretim süreçlerinde kadın sanatçıların karşılaştığı yapısal eşitsizlikler tartışılmıştır. Orlan, Cindy Sherman ve Claudia Hart gibi sanatçılar aracılığıyla dijital teknolojinin ifade olanakları incelenmiş, ardından Türk çağdaş sanatçı Nurdan Karasu Gökçe'nin üretimleri, feminist ve dijital perspektiften çözümlenmiştir. Karasu Gökçe kadın bedenine dair temsilleri yeniden yapılandırırken dijital araçları yalnızca estetik üretimin bir unsuru olarak değil, aynı zamanda politik bir müdahale aracı olarak kullanmaktadır. Sanatçının ışık, renk ve mekânla kurduğu ilişki; ataerkil görsel rejimlere karşı çok katmanlı, özneleştirici ve eleştirel bir ifade alanı yaratır. Bu doğrultuda Karasu Gökçe'nin sanatsal pratiği, makalede hem teknik hem de ideolojik düzeyde özgün bir örnek olarak konumlandırılmaktadır. Nitel araştırma tasarımına dayanan çalışmada literatür taraması gerçekleştirilmiş, sanatçıların eserleri ikonografik–ikonolojik çözümleme yöntemi (Panofsky) doğrultusunda değerlendirilmiştir. Makale, sanat, feminizm ve dijital teknoloji arasındaki kesişim alanını, disiplinlerarası ve eleştirel bir perspektifle; özgün bir sanatçı pratiği üzerinden değerlendirerek güncel sanat araştırmalarına inovatif bir katkı sunmaktadır. Bu kapsamda Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital üretimleri biçimsel, simgesel ve kavramsal düzeyde analiz edilerek feminist sanatın dijital çağda nasıl yeniden yapılandığı ortaya konmuştur.

ABSTRACT

This article aims to examine the impact of digital technologies on contemporary feminist art at theoretical and practical levels. The study evaluates the development of feminism in art and the relationship between art and technology and male-dominated structures, and discusses the structural inequalities faced by women artists in digital production processes. The expressive possibilities of digital technology are examined through artists such as Orlan, Cindy Sherman, and Claudia Hart, and then the work of Turkish contemporary artist Nurdan Karasu Gökçe is analyzed from a feminist and digital perspective. Karasu Gökçe uses digital tools not only as an element of aesthetic production but also as a tool for political intervention in reconstructing representations of the female body. The artist's relationship with light, color, and space creates a multilayered, subjectivizing, and critical field of expression against patriarchal visual regimes. In this context, Karasu Gökçe's artistic practice is positioned in this article as a unique example

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: setenayy8@gmail.com



at both technical and ideological levels. Based on a qualitative research design, the study conducted a literature review, and the artists' works were evaluated using the iconographic- iconological analysis method (Panofsky). This article offers an innovative contribution to contemporary art research by evaluating the intersection between art, feminism, and digital technology from an interdisciplinary and critical perspective, through the practice of an original artist. In this context, Nurdan Karasu Gökçe's digital productions are analyzed at formal, symbolic, and conceptual levels, revealing how feminist art is being restructured in the digital age.

Cite this article as: Almacı, S. (2025). The digital transformation of art in the context of feminism: An innovative analysis through the works of Nurdan Karasu Gökçe. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 84–100.

GİRİŞ

Sanat tarihi patriyarkal yapılarla örülü bir anlatı geleneği üzerine inşa edilmiştir. Bu yapı, kadın sanatçının görünmezliğini yalnızca bir temsiliyet sorunu değil, aynı zamanda üretim, sunum ve alımlama süreçlerine içkin yapısal bir eşitsizlik meselesi olarak ortaya koymaktadır. Feminist sanat yaklaşımı, bu eşitsizliği görünür kılmakla kalmayıp, sanatın epistemolojik ve ontolojik sınırlarını sorgulayan radikal bir düşünsel zemin sunar. 1960'lı yıllardan itibaren ivme kazanan feminist sanat hareketi, ataerkil temsillere karşı çıkmanın ötesine geçerek sanatın tanımını, araçlarını ve işlevini yeniden düşünmeye davet etmiştir (Reckitt & Phelan, 2001).

Bu dönüşüm sürecinde teknolojik gelişmeler, kadın sanatçının yalnızca temsile değil, üretim araçlarına da erişimini mümkün kılarak sanat ile toplumsal cinsiyet ilişkilerine yeni bir boyut kazandırmıştır. Özellikle dijital teknolojiler, sanatsal formların dönüşümünü sağlamanın ötesinde; sanatçının öznel deneyimlerini, toplumsal eleştirilerini ve politik pozisyonunu ifade edebileceği alternatif mecralar yaratmıştır. Bu çalışmada, dijital alanların da tıpkı geleneksel sanat kurumları gibi hegemonik erkekliğin etkilerinden bütünüyle arınmadığı varsayımından hareket edilmektedir. Bu varsayımı ilişkin benzer tartışmalar feminist medya ve dijital sanat literatüründe yer almaktadır. Örneğin Amerikalı feminist sanatçı Judith K. Brodsky, "*Dismantling the Patriarchy, Bit by Bit: Art, Feminism, and Digital Technology*" (2021) isimli kitabında sanat tarihinin erkek merkezli yapısının dijital çağın üretim ve temsil alanlarında farklı biçimlerde sürdüğünü belirterek, klasik feminist sanat tarihi tartışmalarına doğrudan göndermede bulunur (Brodsky, 2021). Dolayısıyla, teknolojinin feminist bir perspektifle değerlendirilmesi gerekliliği çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; feminizm, sanat ve dijital teknolojiler arasındaki çok katmanlı ilişkiyi kuramsal ve sanatsal düzlemde ele alarak, feminist sanat söyleminin dijital mecralarda nasıl yeniden kurulduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda araştırmanın temel sorusu şu şekilde ifade edilebilir: Dijital teknolojiler, feminist sanat pratiği için yeni ifade biçimleri ve politik müdahale alanları yaratmakta mıdır? Eğer yaratıyorsa, bu durum sanat üretimlerine nasıl yansımaktadır?

Araştırmada feminist sanatın dijital çağda kazandığı yeni ifade biçimleri, temsiliyet stratejileri ve üretim pra-

tikleri çok katmanlı bir çerçevede değerlendirilecektir. Bu kapsamda, Türkiye çağdaş sanat ortamında özgün bir konuma sahip olan Nurdan Karasu Gökçe'nin sanatsal üretimi, feminist sanatın dijital mecralarda nasıl dönüştüğüne ilişkin somut bir örnek olarak ele alınacaktır. Bu bağlamda çalışma, yalnızca mevcut kuramsal yaklaşımları derlemekle kalmayıp, feminist sanat söyleminin dijital mecralardaki dönüşümünü özgün bir sanatçı pratiği üzerinden çok katmanlı ve inovatif bir biçimde ele almayı hedeflemektedir. Buradaki "inovatif inceleme", hem feminist sanat kuramlarına disiplinlerarası bir perspektifle yaklaşmayı, hem de dijital teknolojilerin sunduğu olanakları çözümlemeye yaratıcı yöntemler kullanmayı ifade etmektedir.

Sanatçı, kadın cinselliğini ve bedenini yalnızca temsili bir nesne değil; aynı zamanda görsel düşünmenin öznesi olarak konumlandırmaktadır. Işık, renk ve mekân gibi unsurları metaforik düzlemde kullanarak, izleyiciyi görsel deneyimin ötesine taşıyan kavramsal bir sorgulamaya davet etmektedir. Sanatçının üretimi, dijital teknolojinin sunduğu teknik olanaklarla feminist düşüncenin eleştirel derinliğini birleştirmesi açısından dikkat çekicidir.

Araştırma, nitel bir tasarıma dayanmaktadır. Bu bağlamda iki temel yöntem benimsenmiştir: literatür taraması (akademik yayınlar, sanatçı söyleşileri ve sergi katalogları) ile sanat eseri çözümlemesi. Sanatçı çalışmaları Erwin Panofsky'nin ikonografik-ikonolojik çözümleme yöntemi doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bu yöntem üç aşamadan oluşur: betimsel analiz (ön-ikonografik çözümleme), sembolik-anlamsal çözümleme (ikonografik analiz) ve kavramsal yorum (ikonolojik yorum) (Panofsky, 1962). Bu yöntem doğrultusunda ORLAN, Cindy Sherman ve Claudia Hart gibi sanatçılar bağlamsal olarak değerlendirilmiş; çalışmanın son bölümünde ise Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratikleri biçimsel ve kavramsal yönleriyle çözümlenerek feminist sanatın dijital çağda nasıl yeniden yapılandığı ortaya konmuştur.

Sanatta, Feminizm ve Dijital Teknolojinin Kesişim

Noktaları: Yeni İfadeler ve Yöntemler

Toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri yalnızca sosyal yaşamın geleneksel alanlarında değil; sanat ve teknoloji gibi üretim odaklı alanlarda da etkisini sürdürmektedir. Kadınlığın ikincil, erkekliğinse üstün konumda yapılandırılmasının, bu alanlardaki temsil biçimlerini ve güç ilişkilerini doğrudan et-

kilediği söylenebilir. Bu nedenle erkek egemen yapılar, hem sanatsal üretim süreçlerinde hem de bu süreçleri yönlendiren kurumsal yapılarda etkisini sürdürmektedir (Nochlin, 2015). Benzer şekilde teknoloji de toplumsal olarak tarafsız değildir; aksine ataerkil güç ilişkileri tarafından biçimlendirilmekte ve yeniden üretilmektedir (Wajcman, 2004).

Kadınların farklı alanlarda karşılaştığı dışlayıcı pratikler, erkek egemen toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesine yol açmıştır. Kadınlar, iş yaşamında “kadına uygun” görülen mesleklerle sınırlandırılmakta ve yönetim kademelerinden dışlanmaktadır. Benzer biçimde, sanat ve akademi alanlarında görünürlükleri düşük tutulmakta; gündelik yaşamda ise aile ve annelik rollerine indirgenmektedirler. Siyasetteki sınırlı temsilleriyle birlikte tüm bu durumlar, Fraser, Arruzza ve Bhattacharya’nın (2019) “*Feminism for the 99%: A Manifesto*” adlı eserinde vurguladıkları gibi, birbiriyle bağlantılı dışlayıcı pratiklerin güncel biçimlerini oluşturur. Bu durumun, erkek egemen normlara dayalı tahakkümün sürmesine neden olduğu söylenebilir. Dolayısıyla söz konusu eşitsizliklerin görünür kılınması ve dönüştürülmesi, artık yalnızca bireysel mücadelelerle aşılabilecek bir sorun olmaktan çıkmaktadır.

Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle mücadele yalnızca bireysel değil; politik, kurumsal, kültürel ve sanatsal düzeyde geliştirilecek çok yönlü stratejiler gerektirir. Bu noktada devreye toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılıklara karşı geliştirilmiş, çok katmanlı ve dinamik bir düşünsel ve eylemsel olan feminizm girer. Judith Butler 1999 yılında yazdığı kitabında “Kadınların hayatlarının yanlış temsil edildiği veya hiç temsil edilmediği yaygın kültürel koşullar göz önüne alındığında, bu açıkça önemli görünmektedir” (Butler, 1999, s. 4) diyerek bu ihtiyacın altını çizmiştir.

Feminizmin Tarihsel Gelişimi Ve Sanatta Kurumsal Mücadeleler

Humm’a (2015) göre feminizm, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklere karşı politik, toplumsal ve düşünsel bir mücadele alanı oluşturan tarihsel ve ideolojik bir harekettir. Freedman (2003) feminizmin kökenlerini, 18. yüzyıla uzanan ve toplumsal yapının dönüşümünü hedefleyen “proto-feminist” bir aşama olarak tanımlar. Bu hareket, ataerkil toplum yapısının kadınların sistemli biçimde dışlanmasına, değersizleştirilmesine, yaşam koşullarının kötüleştirilmesine ve nihayetinde yaşam haklarının ihlal edilmesine karşı geliştirilmiş güçlü bir düşünsel ve politik duruşu temsil eder. Feminist söylem, özellikle 1960’lı yıllardan itibaren sanat alanında görünür hâle gelerek, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklerin görsel temsiller üzerinden sorgulandığı yeni bir ifade alanı oluşturmuştur (Antmen, 2013).

Feminist ideolojinin sanat alanında benimsenmesi, yalnızca toplumsal yapıyı değil, sanat üretimini ve sanatçının konumunu da köklü biçimde dönüştürmüştür. 1970’lerden itibaren Judy Chicago, Martha Rosler ve Guerrilla Girls gibi sanatçılar, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizlikleri görünür kılmak amacıyla eleştirel ve politik bir sanat dili geliştirmiştir. Bu süreçte sanat, estetik bir üretim alanı olmanın ötesine geçerek, toplumsal eleştirinin ve ideolojik duruşun ifade edildiği bir platforma dönüşmüştür.

Sanat eğitiminde fırsat eşitliğinin cinsiyete dayalı engellerle zedelenmesi, kadınların sanatsal gelişimini ve ifade alanlarını tarihsel olarak sınırlandırmıştır. Bu durum, sanat kurumlarının ve sanat tarihinin ataerkil yapısının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Chadwick’e göre “sanatçılar erkek ve beyazdır ve sanat öğrenilmiş bir söylemdir; sanatsal temaların ve stillerin kaynakları klasik geçmiştir; kadınlar genellikle ‘Eski Ustalar’ ve ‘başyapıtlar’ üzerinden izlenen bir tarihte üretici olmaktan ziyade temsil nesneleridir” (Chadwick, 2020, s. 8). Bu bağlamda sanat tarihinde kadınların üretici özne olarak değil, çoğunlukla temsil nesnesi olarak konumlandırıldığı söylenebilir.

Bu eşitsizlik, yalnızca eğitim süreciyle sınırlı kalmayıp sanat piyasası ve kurumlarında da varlığını sürdürdüğü gözlenmiştir. Kadınların üretimlerinin çoğu zaman “zanaat” olarak sınıflandırılması ve onların estetik ya da el işçiliğine dayalı alanlarda kabul görmesi, bu yapısal ayrımcılığı destekler niteliktedir. Bu durum, kadın sanatçıların görünürlüklerini sınırlamış ve sanat tarihinin kadın katkılarından yoksun, tek taraflı bir anlatı hâline gelmesine yol açmıştır. Sanat tarihçisi Griselda Pollock (1988), kadınların sanat tarihindeki “yokluğunun” üretim eksikliğinden değil, “farklı biçimde yazılmış” bir tarihsel anlatıdan kaynaklandığını belirtir. Pollock’a göre kadın sanatçılar tarih yazımında sistematik biçimde dışlanmış olsa da, bu durum onların üretkenliğini veya sanatsal varlığını ortadan kaldırmaz (Pollock, 1988).

Sanat dünyasında kadınların karşılaştığı yapısal eşitsizliklere karşı geliştirilen ilk örgütlü tepkiler, 1960’ların sonlarında kurumsal bir nitelik kazanmaya başlamıştır. 1969 yılında kurulan Art Workers’ Coalition (AWC), sanat kurumlarındaki eşitsiz temsil politikalarını eleştirmiş ve sanat ortamında kapsayıcılık, eşitlik ve adalet talep eden kolektif bir bilinç oluşturmıştır (Tate, n.d.). AWC bünyesindeki kadın sanatçılar ise bu mücadelenin cinsiyet odaklı boyutunu güçlendirmek amacıyla Women Artists in Revolution (WAR) adlı grubu kurmuşlardır. Müze sergilerindeki cinsiyet eşitsizliğini protesto ederek kadın sanatçıların temsiliyetinde artış sağlamışlardır (Information, n.d.). Bu kolektif hareketler, feminist sanatın kurumsal düzeyde tanınmasının önünü açmış ve sonraki kuşak sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

1970’li yıllar, feminist sanat hareketinin yalnızca pratikte değil, kuramsal düzeyde de temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur. Kadın sanatçıların deneyimlerini görünür kılmak amacıyla geliştirilen akademik programlar, bu dönüşümün önemli araçları arasındadır. Judy Chicago’nun 1971’de Fresno State College’de başlattığı Feminist Art Program (FAP), geleneksel sanat eğitiminin dışında, kadınların üretim süreçlerinde karşılaştığı toplumsal cinsiyet temelli engelleri tartışmaya açan alternatif bir eğitim modeli sunmuştur. Chicago’nun ilerleyen dönemlerde Miriam Schapiro ile birlikte CalArts’ta sürdürdüğü bu yaklaşım, 1972’de gerçekleştirilen *Womanhouse* projesiyle somut bir biçim kazanmıştır. Yaklaşık 25 kadının terk edilmiş bir evin kolektif sanat mekânına dönüştürdüğü bu proje, kadınların gündelik yaşam deneyimlerini eleştirel yerleştirmeler ve performanslar aracılığıyla

ğıyla görünür kılarak feminist sanatın sembolik başlangıç noktalarından biri hâline gelmiştir (Monoskop, n.d.).

Feminist sanat kuramının gelişiminde önemli dönüm noktalarından biri de Linda Nochlin'in 1971 tarihli "*Why Are There No Great Women Artists?*" (Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?) başlıklı makalesidir. Nochlin, kadın sanatçıların tarih boyunca "büyük" olarak tanımlanmamasını bireysel yetersizliklerle değil, onları dışlayan yapısal, toplumsal ve ideolojik engellerle açıklar. Sanat tarih yazımının sözde tarafsızlığını sorgulayan bu makale, "Hiç büyük kadın sanatçı yoktur çünkü kadınlar büyüklüğe muktedir değildir" (Nochlin, 2015) şeklindeki önyargıyı ifşa ederek erkek egemen sanat kurumlarının otoritesini ve değer sistemlerini hedef almıştır. Bu yönüyle, feminist sanat söyleminin kuramsal biçimlenişinde belirleyici bir rol oynamış ve sonraki kuşak sanatçılar, küratörler ve araştırmacılar için temel bir referans noktası hâline gelmiştir.

Erkek cinsiyetinin kadın cinsiyetinden üstün görülmesi ve kadınların ötekileştirilmesi, dijitalleşmeyle birlikte daha karmaşık bir hâl almıştır. Toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri yalnızca sanat alanının değil, teknoloji dünyasının da yapısal bir sorunu olarak değerlendirilebilir. Teknoloji tarihi boyunca üretim süreçleri erkeklikle özdeşleştirilmiş; kadınlar ise çoğunlukla üretim zincirinin alt kademelerinde ya da tüketici konumunda yer almıştır. Wajcman (2004), teknolojik üretim alanında emek ve görünürlük ilişkilerinin cinsiyetlendirilmiş yapısını "*TechnoFeminism*" adlı çalışmasında şu biçimde açıklar:

"Teknoloji bilimi, üretim çalışanlarını, pazarlama ve satış personelinin, teknolojilerin tüketicilerini ve kullanıcılarını da kapsayacak şekilde genişletildiğinde, kadınlar hemen görünür hale gelir... Kadınların 'vasıfsız' ve devredilmiş işlerinin değersizleştirilmesi, onları ana akım teknoloji çalışmalarında görünmez kılar" (Wajcman, 2004, s. 45).

Wajcman (1991) bir başka çalışmasında "teknoloji, onu tasarlayan ve kullanan insanlar tarafından biçimlenen toplumsal bir üründür" (Wajcman, 1991, s. 10) diyerek teknolojinin tarafsız olmadığını açık biçimde ortaya koyar. Bu yaklaşım, teknolojinin tarafsız bir araç olmadığını; aksine, toplumsal normlar, iktidar ilişkileri ve cinsiyet ideolojileriyle şekillenen bir yapı olduğunu gösterir. Dolayısıyla dijital teknolojilerin, yalnızca teknik araçlar değil, aynı zamanda ataerkillik değerlerin ve toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretildiği kültürel alanlar olduğu ileri sürülebilir.

Sosyolog R. W. Connell'e göre hegemonik erkeklik: "patrilyarhanın meşruiyet sorununa günümüzde kabul görmüş cevabı somutlaştıran toplumsal cinsiyet pratiğinin yapılandırılması olarak tanımlanabilir; bu, erkeklerin egemen konumunu ve kadınların ikincil konumunu garanti altına alır (ya da garanti altına aldığı varsayılır)" (Connell, 1995, s. 77). Teknolojiyle olan ilişkisinde hegemonik erkeklik güç, kontrol ve teknik yeterlilik gibi kavramlarla özdeşleşmiştir. Erkek çocuklar teknolojiyle erken yaşta tanışırken, bu alandaki rol modelleri genellikle güçlü erkek figürleridir. Buna karşın kız çocukları daha çok pasif ve ikincil rollere yönlendirilir. Cinsiyet temelli akademik ayrımlar ve iş gücü

piyasasındaki eşitsizlikler, bu yapının teknoloji alanında süreklilik kazanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda İngiliz akademisyen Cynthia Cockburn'un (1983) çalışmaları dikkat çekicidir. Cockburn, teknolojik alanlarda cinsiyet farklılıklarını uzun bir toplumsal inşa sürecinin ürünü olarak değerlendirir ve teknolojinin erkek egemen bir bakış açısıyla şekillendirildiğini vurgular. Ona göre teknoloji, "erkeklerin güçlü, elle tutulabilen ve teknolojik olarak donanımlı; kadınların ise fiziksel ve teknik açıdan yetersiz olarak inşa edilmesine katkıda bulunan erkek işlerinden biridir" (Cockburn, 1983, s. 203).

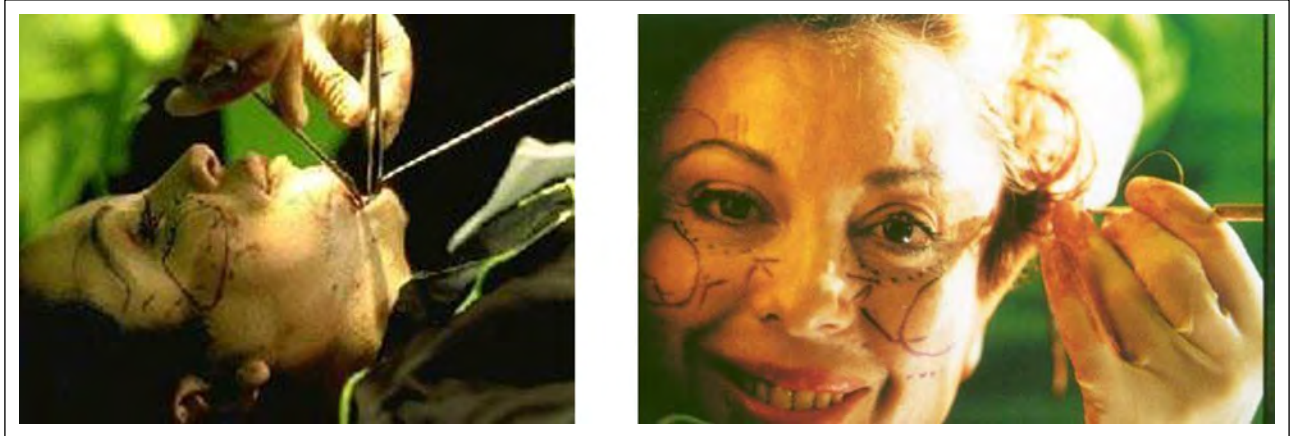
Teknoloji, Cinsiyet Politikaları ve Siberfeminist Sanat Pratikleri

Sanatın dijitalleşme sürecinde teknolojik araçların yaygın biçimde kullanılmaya başlanması, mevcut cinsiyet temelli ayrımcılıkların sanat alanında daha da belirginleşmesine neden olmuştur. Dijital sanat üretiminde aktif olan sanatçıların arasında erkeklerin ağırlık kazanması, bu durumun toplumsal yapıların bir yansıması olduğunu göstermektedir. Bu nedenle kadın sanatçılar, yalnızca sanat alanında görünür olma mücadelesi vermemekte; aynı zamanda dijital üretim süreçlerine eşit erişim ve katılım haklarından da mahrum bırakılmaktadır.

Bu bağlamda 1971 yılında Los Angeles County Sanat Müzesi'nde (LACMA) düzenlenen Sanat ve Teknoloji sergisi, teknoloji ve sanat alanındaki cinsiyet temelli ayrıştırmaların belirgin bir örneğini sunmaktadır. Sergi, LACMA küratörlerinden Maurice Tuchman'ın öncülüğünde planlanmış ve dönemin önde gelen teknoloji firmalarıyla iş birliği içerisinde gerçekleştirilmiştir. Tuchman, bu süreçte kaleme aldığı "*A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art*" (Los Angeles County Sanat Müzesi Sanat ve Teknoloji Programı Raporu) (1971) başlıklı raporun giriş bölümünde, teknoloji, mühendislik ve yaratıcı düşüncüyü buluşturan yeni bir sanatsal üretim biçiminden bahsetmiştir (Tuchman, 1971).

Her ne kadar serginin temel amacı, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak disiplinlerarası yaratıcı pratiği genişletmek olsa da, bu süreçte cinsiyet temelli dışlayıcı yapılar açıkça işlenmiştir. Katılan on altı sanatçının tamamının erkek olması ve tüm teknik danışmanların da erkeklerden seçilmesi, bu eşitsiz yapının somut bir göstergesidir. Sanat ve teknolojinin bu kurumsal iş birliğinin cinsiyetçi bir yaklaşımla yürütülmesi, feminist sanat tarihçileri ve kadın sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Bu tepkiler sonucunda Los Angeles Kadın Sanatçılar Konseyi kurulmuş ve serginin ardından kamusal bir eleştiri raporu yayımlanmışlardır. 1971 tarihli *L.A. Free Press*'te yayımlanan bu raporda şu ifadelerle yer verilmiştir:

Özellikle Los Angeles County Sanat Müzesi'nde yeni olan ve çokça duyurulmuş Sanat ve Teknoloji gösterisinde kadınlara karşı açıkça ayrımcılık yapılması bizi özellikle tedirgin etti. Bu davetli gösteride on altı sanatçı temsil ediliyor—HİÇBİRİ kadın değil, birlikte çalıştıkları teknik danışmanların HİÇBİRİ kadın değildi (L.A. Free Press, 1971).



Şekil 1. Orlan. (1990-1993). *From the reincarnation of Saint Orlan* [Video].

L.A. *Free Press*'te yayımlanan rapor, kadın sanatçıların teknolojiyi yalnızca gündelik yaşamı kolaylaştıran bir araç olarak değil, aynı zamanda sanatsal üretimde dönüştürücü bir ifade alanı olarak kullanmaya başladıklarını açığa çıkarma açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Bu dönüşüm, kurumsal düzeyde Donna Haraway'ın "*A Cyborg Manifesto*" (1991) (Bir Sibernetik Manifestosu) adlı makalesiyle derinleştirilmiştir. Haraway, teknolojiyi cinsiyet ve kimlik kavramlarını sorgulamak için kullanılan bir araç olarak konumlandırmakta; feminist söylemi, siberfeminist bir bakışla yeniden tanımlamaktadır (Haraway, 1991). Sadie Plant da benzer şekilde dijital kültürü ve teknolojiyi feminist kuram perspektifinden ele alarak, bu alanların ataerkil bilgi yapısının çözülmesinde ve kadın öznesinin dijital ortamda yeniden inşasında oynadığı rolü öne çıkarır (Plant, 1996).

Sanat ile teknoloji ilişkisi, feminist sanatçılar için yalnızca estetik bir arayüz değil; aynı zamanda cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsellik gibi toplumsal dinamikleri disiplinlerarası düzlemde sorgulama imkânı sunan eleştirel bir zemindir. Bu çerçevede, 1990'ların başında ortaya çıkan Cyberfeminizm (Siberfeminizm) akımı, sanat ve teknoloji kesişiminde feminist söylemin en belirgin örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Avustralyalı sanatçı kolektifi VNS Matrix'in 1991 tarihli "*The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*" (21. Yüzyıl İçin Siberfeminist Manifesto) başlıklı metniyle temelleri atılan siberfeminizm, teknolojiyi erkek egemen bakıştan arındırarak, onu hem eleştirel hem de dönüştürücü bir araç olarak yeniden tanımlamıştır (Sollfrank, 2015).

VNS Matrix, mizahi ama aynı zamanda eleştirel sembollerle örülü bir dil geliştirerek dijital teknolojiyi kadın deneyimine özgü bir bakışla yeniden kurgulamaya çalışmıştır. Bu yaklaşım, teknolojiyi sanatsal üretimine entegre etmek isteyen kadın sanatçılar için ilham verici bir zemin sunmuştur. Alman medya sanatçısı Cornelia Sollfrank ise siberfeminist yaklaşımını, Donna Haraway'ın özcü olmayan perspektifini savunduğu "*A Cyborg Manifesto*" (1991) adlı makaleden esinlenerek şekillendirdiğini belirtmiştir. Bu doğrultuda, Sollfrank, VNS Matrix'i değerlendirirken, "teknolojiyi erkeğe, doğayı ise kadına atfeden geleneksel ideolojilere bir alternatif sundular" (Sollfrank, 2015, s. 2) diyerek hem kolektifin yaklaşımını hem de siberfeminizmin temel ideolojik yönelimini özetlemektedir.

Yöntemsel çeşitlilik ve tematik farklılıklar nedeniyle, siberfeminist sanat pratiklerini kapsayan tekil ve sabit bir tanım yapmak oldukça zordur. Bununla birlikte, en genel çerçevede siberfeminist sanatçılar teknolojiyi kimi zaman ataerkil toplumsal yapıya karşı bir eleştiri aracı, kimi zaman da bireysel ifade ve dönüşüm aracı olarak kullanmaktadır. Bu yaklaşım genellikle etnik kimlik, bellek ve aidiyet, aile içi şiddet, cinsel istismar, toplumsal cinsiyet farkındalığı gibi temalar etrafında şekillenmekte ve bu konuları dijital sanatla ifade etmeyi ve gündeme taşımayı amaçlamaktadır.

Önceki paragraflarda belirtilen temalar, sanatçılar tarafından farklı teknolojik araçlarla ele alınmakta ve bu araçların sanata yansıtılma biçimi kişisel yaklaşımlara göre çeşitlenmektedir. Teknolojiyi etkin şekilde kullanan Fransız sanatçı Orlan, özellikle beden, kimlik ve cinsiyet temalarını sorguladığı çalışmalarıyla tanınır. Bedenini sanatının merkezine yerleştiren sanatçı, teknolojiyi bu bedeni dönüştürmek ve izleyiciyle paylaşmak için bir araç olarak kullanmaktadır (Şekil 1). Sipahioğlu Arkın'a göre: "Serilerinin hepsinde estetik ameliyatlarını kamerayla çekerken aynı zamanda herkesin gözü önünde gerçekleştiren sanatçı, ameliyathaneyi, izleyicinin güzellik arayışının kapalı kapıları ardında gerçekte neler yaşandığına tanıklık ettiği bir tiyatroya dönüştürüyor" (Sipahioğlu Arkın, 2023, s. 41). Orlan'ın bu müdahaleleri, bedeni biyolojik bir sabit olarak değil, dönüştürülebilir, oynanabilir ve yeniden tanımlanabilir bir yapı olarak ele alarak, toplumsal cinsiyet normlarına karşı sanatsal bir direniş biçimi olarak değerlendirilebilir.

Dijital Teknolojinin Sanat Pratiğindeki Dönüştürücü Rolü

Teknolojik gelişimin temelinde insan ihtiyaçlarına yanıt verme amacı bulunsa da, bu süreç aynı zamanda toplumsal dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Önceki buluşlarla etkileşim hâlinde sürekli evrilen teknoloji, insanlık tarihindeki değişimleri anlamak açısından önemli bir göstergedir. Teknolojik ilerlemeler yalnızca bilişsel ve davranışsal düzeyde etkiler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda insan edimlerinin biçimlenmesinde belirleyici rol üstlenmektedir. "Yazının icadından matbaaya, televizyondan nesnelerin internetine, yapay zekâdan artırılmış gerçeklik uygulamalarına tüm yeniliklerin topluma bir maliyeti vardır" (Eke &

Yücel, 2023, s. 78). Bu doğrultuda, her yeni teknolojik gelişmenin insan yaşamını dönüştürdüğü ve günlük pratikleri yeniden şekillendirdiği görülmektedir. Dolayısıyla, insan ihtiyaçlarının yeni teknolojilerin ortaya çıkışını, bu teknolojilerin ise farklı toplumsal yapıların oluşumunu beraberinde getirdiği sonucuna varılabilir.

Bahsi geçen dönüşüm süreci, özellikle bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve internetin yaygınlaşmasıyla birlikte dijitalleşmenin toplumsal yaşam üzerindeki etkilerinde açık biçimde görülmektedir. 1970’li yıllarda bilgisayarların kullanılmaya başlanması ve ardından internetin hızla yayılmasıyla, günümüz toplumunu şekillendiren ve “dijital çağ” olarak tanımlanan bir süreç başlamıştır. Byung-Chul Han, “*Enfokrası: Dijitalleşme ve Demokrasinin Krizi*” adlı eserinde, bu yeni toplumsal yapıyı “enformasyon toplumu” olarak adlandırmakta ve teknolojik devrimin kaçınılmaz bir sonucu olarak değerlendirmektedir (Han, 2022). Aynı eserde Han, endüstri toplumundan enformasyon toplumuna geçiş sürecine dikkat çeker. Dijitalleşmenin, bilgiye atfedilen değerden sanattaki yerleşik yargılara kadar birçok alanda dönüşüm yarattığını; bireyi ise kendi kendini gerçekleştiren performatif bir özneye dönüştürdüğünü ifade eder. Dijitalleşme, toplumsal, siyasal ve ekonomik alanlarda etkisini arttırmakta; bireylerin bilgiye erişim biçimlerinden yaşam alışkanlıklarına kadar geniş bir yelpazede belirleyici olmaktadır. Bu hâkimiyetin, teknolojinin bireyin yaşamında aktif bir rol üstlenmesiyle mümkün olduğu söylenebilir.

İnsan yaşama dair inanç, bilgi, beceri ve olanaklarında dönüşüm yaşadıkça, içinde bulunulan toplum ve dönem de değişir. Sanat ise bu değişimden bağımsız kalmaz; her dönemde kendine özgü bir kimlik kazanır. “Bilim ve teknoloji alanındaki tüm gelişmeler düşünme biçimlerini ve zihinsel süreçleri değiştirmekte ve bu değişim sanat alanına da etki etmektedir. Sanat eserinin yapıldığı dönemin toplumsal olaylarından, bilim ve felsefe alanındaki gelişmelerinden etkilenmemesi mümkün değildir” (Karapınar, 2018, s. 17).

Sanatçılar, dönemin güncel gelişmelerini takip ederek analiz eder; bu doğrultuda yeni ifade biçimleri geliştirirler. Bu yetenek sayesinde sanatın, her dönemde yenilenerek varlığını sürdürmeyi başardığı söylenebilir.

Toplumsal ve kültürel dönüşümler, dijital teknolojilerin sanat üzerindeki etkilerini giderek daha görünür kılmıştır. Sanat, geçmişte ustalık ve üstün el becerisine dayalıyken, zamanla özgün üslup, biriciklik, kimlik arayışları ve deneysel yaklaşımlarla dönüşüme uğramıştır. Bu değişimle birlikte sanat, fikrin ön plana çıktığı yeni ifade biçimlerine yönelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dijital teknolojinin hızlı yayılması, sanatın geleneksel kimliğinden uzaklaşmasına neden olmuştur. Teknolojinin sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda yaygınlaşması, sanatın değerinde, anlamında, işlevinde ve özellikle üretim biçimlerinde köklü değişimlere yol açmıştır.

Sanat, sanatçının yaşadığı dönemin sosyo-kültürel yapısına yönelik duygu, düşünce ve yeni fikirlerini ifade etmek amacıyla kullandığı bir araçtır. Bu ifade sürecinde sanatçılar, dönemin sunduğu teknik olanaklardan ve malzemelerden yararlanmışlardır. Teknolojik gelişmeler, sanatçılara yalnızca mevcut sınırlar içinde değil, bu sınırların ötesinde üretim yapma imkânı sunmuş; böylece yaratıcı ve yenilikçi ifade biçimleri geliştirmelerini sağlamıştır. Bahsi geçen durum, modernizmin tek disipline bağlı sanat anlayışının geçerliliğini yitirdiği şekilde değerlendirilebilir. Sonuç olarak, sanat üretiminde teknik ve malzeme açısından zengin olanaklar sunan disiplinlerarasılık kavramı önem kazanmıştır. Teymur’a (2001) göre disiplinlerarasılık, “kendi tarihleri olan, ancak diğer disiplinlerin bilgi, nesne, sorunsal ve kavramlarının bir bölümünü içeren, onlarla iç içe veya dış dış ilişkilerle gelişen melez olgular” olarak tanımlanmaktadır (Teymur, 2001, s. 274). Sanatta farklı disiplinlerden teknik, yöntem, strateji ve malzemelerin ödünç alınması, eserlerin ifade gücünü ve çeşitliliğini önemli ölçüde artırmıştır.

Teknolojik ilerlemeler sayesinde sanatçılar, geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek dijital ortamda çok katmanlı ve yenilikçi üretim pratikleri geliştirmiştir. Bu gelişmeleri değerlendiren Christiane Paul, “*Digital Art*” (2003) adlı eserinde, dijital teknolojiyi sanatta kullanan sanatçılar arasında iki temel ayrım yapar; Birinci grupta, dijital teknolojileri geleneksel sanat formlarını üretmek için araç olarak kullanan sanatçılar yer alır. İkinci grup ise, dijital teknolojiyi tamamen yeni sanat formları yaratmak amacıyla kullanır (Paul, 2003). Wands (2006), dijital sanatın geleneksel formları arasında baskı, fotoğraf, heykel, enstasyon, video, animasyon, müzik ve performans gibi türleri sayar. Buna karşılık sanal gerçeklik, yazılım sanatı ve net sanat gibi özgün dijital alanları ise bu mecranın yeni formları olarak tanımlar.

Paul’un bu sınıflandırmasına dayanarak bu bölümde öncelikle, dijital teknolojiyi geleneksel sanat formlarının üretiminde araç olarak kullanan sanatçılar incelenmiştir. Yapılan analizler, bu sanatçıların üretim sürecinde sanat nesnesini (yani medyumunu) tamamen ortadan kaldırmadan çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Üretimin bir sonraki aşamasında, yapıtlar, fotoğraf makinesi veya kamera gibi araçlarla dijital ortama aktarılmaktadır. Sanatçılar, dilerse dijital ortama aktarılan eserler üzerinde fotoğraf manipülasyonu, Photoshop uygulamaları, video montajı, ses düzenlemeleri gibi müdahalelerde bulunabilmektedirler. Sanat yapıtının dijital ortama taşınması, eserlerin kalıcılığını destekleyici bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, teknolojik araçların sunduğu melez teknik ve yöntemlerin dijital ortamda uygulanabilir olması, sanatçılara sınırsız yaratım alanı sunmakta; bu da ifade biçimlerinde yüksek düzeyde yaratıcılığa olanak sağlamaktadır.

Dijital teknolojiyi bir araç olarak kullanarak geleneksel sanat formlarını sürdüren feminist sanatçılar arasında Cindy Sherman, önemli bir örnektir. 1954 doğumlu Amerikalı sanatçı, üretimlerinde kadının toplumsal konumunu ve yerleşik cinsiyet temsillerini sorgulamış; fotoğraf makinesini hem belgeleyici hem de eleştirel bir ifade aracı olarak kullanmıştır (Şekil 2). Film kareleri, moda çekimleri ve reklam estetiğinden esinlenen kurgusal portrelerinde, farklı kadın kimliklerine bürünerek bu performansları dijital ortama taşımış ve manipülasyon teknikleriyle dönüştürmüştür. Sherman’ın bu yaklaşımı, kadın kimliğinin toplumsal inşa süreçlerine dair güçlü görsel eleştiriler sunmakta ve di-



Şekil 2. Cindy Sherman, *untitled #584* (2018) [Photograph].

jital müdahalenin yaratıcı potansiyelini ortaya koymaktadır (Şekil 3). Özellikle 2000’li yıllardan itibaren dijital manipülasyonların sanatçının üretimindeki rolü belirgin biçimde artmış; Sherman’ın pratiği, teknolojinin feminist anlatılarla nasıl bütünleşebileceğine dair erken dönem örneklerinden biri hâline gelmiştir.

Christiane Paul’un (2003) tanımladığı ikinci grup, dijital teknolojiyi yeni sanat formları yaratmak amacıyla kullanan sanatçılardan oluşur. Bu sanatçılar, sanatın somut bir nesneye dönüşmesini öngören geleneksel anlayışı terk ederek, üretim süreçlerini tamamen dijital ortamlarda gerçekleştirmektedir. Başka bir deyişle, teknoloji sadece bir araç değil sanatın yaratıcı sürecinin merkezinde yer alan bir mecra hâline gelmiştir. Özel Sağlamtimur’a (2010) göre, dijital sanat eserlerinin üretiminde sanatçılar simülasyon, kopyalama, yanılsama, yapay yaşam, veritabanları, aktivizm ve haktivizm gibi kavramlarla doğrudan ilişki kurmakta; bu kavramlar aracılığıyla çalışmalarını daha etkili ve derinlikli biçimde anlamlandırmaktadırlar (Özel Sağlamtimur, 2010, s. 228).

Dijital ortamda üretim gerçekleştiren sanatçılar, kavramsal sanatçılarda olduğu gibi göç, eşitsizlik, kimlik, melezlik, cinsellik ve toplumsal adaletsizlik gibi güncel meseleleri ele almaya devam etmektedir. Bu yönüyle sanat, dijital araçlarla da olsa bir ifade biçimi olarak işlevini sürdürmektedir. Buradan hareketle, değişimin daha çok kullanılan araçlar ve ortamlarla sınırlı olduğu söylenebilir.

Sanatçılar, üretim süreçlerinde farklı disiplinlerden uzmanlarla iş birliği yapmakta; bu durumda ortak çalışma

kültürünü teşvik eden multidisipliner yöntemleri gündeme getirmektedir. Multidisipliner yaklaşım, mevcut bir soruna farklı uzmanlık alanlarından bireylerin bir araya gelerek çözüm üretmesi olarak tanımlanabilir. Birden fazla meslek grubundan uzmanın ortak çalışmasını içeren bu yaklaşım, aynı zamanda meslekler arası teknik yöntemlerin sınırlarını da belirsizleştirmektedir. Yazılım mühendisleri, bilgisayar mühendisleri, VFX (görsel efekt) uzmanları ve grafik tasarımcılar gibi farklı meslek alanlarından uzmanlarla gerçekleştirilen iş birlikleri, yazılım, veri tabanı yönetimi, kodlama ve yapay zekâ gibi teknolojilerin sanata entegre edilmesini mümkün kılar. Bu iş birlikleri sonucunda sanatçılar, sanal ortamı yine sanal araçlarla üretilmiş nesnelerle zenginleştirmiş; ayrıca geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilmesi güç veya imkânsız olan enstalasyonlar, yazılım temelli projeler, ağ sanatı ve yeni medya sanatı kapsamında özgün yapıtlar ortaya koyabilmektedir.

Claudia Hart, dijital teknolojiyi yeni sanat formları üretmek amacıyla kullanan çağdaş bir medya sanatçısıdır. Hart, 1990’lı yılların ortalarından itibaren bilgisayar temelli görselleştirme ve simülasyon yöntemlerini sanatsal üretim süreçlerine entegre etmiştir. Sanat pratiğinde dijital modelleme, animasyon ve sanal gerçeklik tekniklerini bir araya getirerek toplumsal cinsiyet, temsil ve yapay güzellik kavramlarını eleştirel bir perspektiften tartışmaya açar. Hart’ın dijital temelli çalışmaları, görsel kültürde kadın bedenini düzenleyen hegemonik güzellik kodlarını görünür kılarak, onları dönüştürmeye yönelik eleştirel müdahaleler geliştirir. Sanatçının, dijital ortamda feminist yaklaşımını



Şekil 3. Cindy Sherman, *untitled #559*, (2015) [Photograph].



Şekil 4. Claudia Hart, *The swing*, (2024), [Video].

görünür kılan önemli projeleri arasında “*The Swing*” (2004) ve “*A Feminist Manifesta of the Blockchain*” (2021) yer alır. “*The Swing*” (Şekil 4) başlıklı video yerleştirmede Hart, üç boyutlu animasyon tekniğiyle oluşturduğu çıplak kadın figürünü röntgenci bakıştan uzaklaştırarak özne konumuna yerleştirir; bu yönüyle kadın bedeninin temsiline ilişkin kalıplaşmış algıları tersyüz eder (Abıyeva, 2020). *A Feminist Manifesta of the Blockchain* (Şekil 5) adlı dijital projesinde ise Hart, NFT ve blok zinciri teknolojilerini feminist bir perspektifle ele alır; dijital ekonominin özgürleştirici söylemlerini sorgularken, bu teknolojilerin toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgular (Hart, 2021).

Sonuç olarak, dijital teknolojiyi sanatsal üretim sürecine entegre eden sanatçılar, bu araçları ister geleneksel ifade biçimlerine dönüştürmek için kullansınlar, ister yeni sanat formları yaratmak için üretim alanı olarak görsünler, asıl hedef izleyiciyle güçlü ve anlamlı bir etkileşim kurmaktır.

Bu etkileşimin sağlanabilmesi için yalnızca teknik yeterlilik değil aynı zamanda sağlam bir kavramsal arka plan da gereklidir. Bu bağlamda, dijital teknolojiler çağdaş sanatın gelişiminde yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda yeni düşünsel içeriklerin taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır.

Nurdan Karasu Gökçe’nin Dijital Sanat Pratiği: Feminizm ve Teknolojinin Kesişimi

Önceki bölümlerde, feminizmin ideolojik temelleri ele alınmış; sanat ve dijital teknolojinin kesiştiği çok katmanlı ilişkiler tarihsel ve kuramsal bir çerçevede incelenmiştir. Ayrıca, sanatçıların dijital araçları yalnızca üretim tekniği olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı eleştirel bir araç olarak nasıl kullandıkları tartışılmıştır. Bu bağlamda, Türkiye çağdaş sanat ortamında özgün bir konuma sahip olan Nurdan Karasu Gökçe’nin sanatsal pratiği, hem feminist kavramsal yaklaşıma dayanan yönelimi hem de dijital teknolojiyi estetik ve politik amaçlarla kullanma biçimiyle öne çıkmaktadır.



Şekil 5. Claudia Hart, *A feminist manifesta of the blockchain* (2021) [NFT/dijital proje].

Bu bölümde Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiği, kurumsal, estetik ve tematik açılardan çok boyutlu bir çerçevede ele alınacaktır. Öncelikle sanatçının kavramsal yaklaşımı ve feminist düşünceyle kurduğu ilişkiler çözümlenecek; ardından dijital teknolojiyi kullanma biçimi, biçimsel stratejileri ve görsel dili incelenecektir. Karasu Gökçe'nin sanatsal üretiminde ışık, renk ve mekân gibi unsurların kadın bedeniyle nasıl ilişkilendirildiği, izleyiciyle kurulan etkileşim bağlamında değerlendirilecektir. Son olarak sanatçının seçili işleri üzerinden yapılacak çözümlemeyle bu üretimlerin feminist sanat söylemindeki özgün konumu açıklanacaktır.

Sanatsal Yaklaşımın Kavramsal Temelleri

Feminizmin sanat ve dijital teknolojilerle kurduğu ilişki, yalnızca yeni ifade biçimlerinin gelişimini değil, aynı zamanda ataerkil kültürel kodların eleştirisine zemin hazırlayan çok katmanlı bir dönüşüm alanı yaratmıştır. Bu dönüşüm, bazı sanatçılar tarafından teknolojinin estetik olanaklarını genişletmek amacıyla değerlendirilirken; kimileri için dijital araçlar, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı politik bir müdahale alanı olarak kullanılmıştır. Bu kuramsal bağlamda Nurdan Karasu Gökçe'nin sanatsal üretimi, dijital teknoloji feminist düşüncenin eleştirel boyutlarıyla birleştiren estetik diliyle dikkat çekmektedir.

Karasu Gökçe'nin sanatsal pratiği, kadın bedeni ve cinselliğini yalnızca temsile indirgenmiş bir nesne olarak değil, anlam kurucu bir özne olarak ele alır. Sanatçının ışık, renk ve dijital mekân gibi unsurları metaforik düzeyde kullanması, izleyiciyi görsel algının ötesine taşıyarak beden ve kimlik üzerine düşünsel bir sorgulamaya davet eder. Bu yaklaşım, Fransız feminist kuramcı Luce Irigaray'ın ataerkil temsiliyet eleştirisiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Irigaray (1985), kadın kimliğinin tarih boyunca "erkeğin ötekisi" olarak konumlandırıldığını ve kadın bedeninin kendi anlam üretiminden koparıldığını savunur. Ona göre kadın, özneleşme sürecine ancak kendi bedensel deneyimlerine içkin bir ifade dili geliştirerek ulaşabilir (Irigaray, 1985). Bu yaklaşım, Karasu Gökçe'nin özellikle "Al İpek" (1994) ve "Kutsal Ağaç" (2022) adlı çalışmalarında belirginleşir. Her iki eserde de kadın bedenini temsil

eden dijital imgeleri yalnızca görünür kılmakla yetinmez; onları özneleştirerek ataerkil görsel rejimlerin dışında yeni bir kadınlık anlatısı üretir. Böylece Gökçe, Irigaray'ın vurguladığı "kadın öznesinin kendi bedeni üzerinden anlam üretmesi" fikrini görsel düzleme taşır. Bahsi geçen çalışmaların ayrıntılı betimsel ve kavramsal analizleri, makalenin "*Sanatçının Seçilmiş İşleri Üzerinden Okumalar*" başlıklı bölümünde sunulmuştur. Gökçe, bu üretimlerinde kadın bedenini sessiz ve edilgen konumdan çıkararak, ifade eden, tanıklık eden ve anlam kuran bir özne olarak yeniden konumlandırır.

Nurdan Karasu Gökçe'nin üretimleri, kişisel deneyimden kolektif belleğe uzanan çok katmanlı bir anlatı oluşturur. Kadın bedeni, cinsellik, cinsel farkındalık ve ataerkil kültürel pratikler gibi temalar, dijital mecralar aracılığıyla yeniden yapılandırarak görünür kılar. Bu yönüyle sanatçı, dijital teknolojinin estetik kapasitesini aşarak, sessizleştirdiği kadın anlatılarını sanat yoluyla görünürleştiren bir direnç alanı inşa eder. Sanatçının çalışmaları, hem yerel hem de evrensel ölçekte toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı sanatsal bir müdahale niteliği taşır.

Karasu Gökçe'nin sanatsal pratiğinde öne çıkan temel meselelerden biri, kadın bedeninin tarih boyunca maruz kaldığı nesneleştirici ve ataerkil temsillere karşı alternatif özneleştirici anlatılar geliştirmektir. Sanatçı, kadın cinselliğini sabit, evrenselleştirilmiş ya da yalnızca erotize edilmiş bir imge olarak sunmak yerine; onu çok katmanlı, çelişkisel ve dönüşken bir deneyim alanı olarak ele alır. Bu yaklaşım, sanatçının kendi sözlerinde de açıkça görülmektedir:

Dijital araçlarla çalışırken kadın bedenini ne erotize etmeye çalışıyorum ne de nötrleştirmeye. Aslında onu tüm varlığıyla göstermek, izleyiciye kadın cinselliğinin çok katmanlı varoluşunu hissettirmek istiyorum (N. K. Gökçe, kişisel iletişim, 3 Mart 2025).

Bu sözler, sanatçının kadın bedenini temsil ederken feminist, deneyim temelli ve özneleştirici bir bakış geliştirdiğini ortaya koyar. Sanatçının bu yaklaşımı, arzu nesnesi ya da aseksüel figür olarak sunan klasik ikilikleri reddeder ve onun cinselliğini sabit bir tanıma indirgemeden, çoğul ve akışkan bir biçimde görselleştirme arzusu taşır.

Karasu Gökçe'nin "kadın bedeninin erotize etmeye çalışmıyorum" ifadesi, görsel kültürde kadına atfedilen yerleşik temsillere yöneltilmiş açık bir eleştiri niteliği taşır. Bu yaklaşım, feminist film kuramcısı Laura Mulvey'nin ataerkil görsel rejimi açıklamak üzere geliştirdiği "erkek bakışı" (male gaze) kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Mulvey (1975), modern görsel anlatıların büyük bölümünün erkek öznenin bakışını merkez aldığını ve bu bakışın kadını seyredilen, tüketilen ve anlamı başkası tarafından belirlenen bir imgeye dönüştürdüğünü vurgulayarak eleştirir. Karasu Gökçe'nin *Bakışın Ötesinde* (2022) ve *Kutsal* (2022) adlı çalışmaları, söz konusu ifadeyle görsel bir karşılık bulmakta; Mulvey'in kuramında bahsettiği nesneleştirici temsil anlayışını reddederek kadın bedeninin varoluşsal bütünlüğünü ve deneyimsel derinliğini görünür kılma çabasını ortaya koymaktadır. Böylece sanatçı, bedenin arzusunun nesnesi olarak kodlanmasına karşı eleştirel bir tavır geliştirmekte ve kadına ait özelliğin görsel temsilde yeniden kurulabileceğini göstermektedir.

Karasu Gökçe'nin sözlerinde geçen "bedenin nötrleştirilmesi" ifadesi, kadın bedeninin cinselliğinden, arzundan ve duysal varlığından arındırılarak steril, tehlikesiz bir görsel nesneye indirgenmesine yöneltilmiş açık bir eleştiridir. Sanatçının *Kutsal Aşk*, *Kutsal Aşık*, *Kutsal Mekân I* (2022) adlı çalışmasında bedeni "tüm varlığıyla göstermek" yönündeki arzusu, kadın bedenini yalnızca biyolojik bir yapı olarak değil; toplumsal, duygusal ve ruhsal katmanlarıyla kavrayan politik bir temsil stratejisine dönüştürür. Bu yaklaşım, Elizabeth Grosz'un *Volatile Bodies* (1994) adlı eserinde geliştirdiği "bedensel özelliklik" düşüncesiyle uyumludur. Grosz, bedeni durağan ve sabit bir nesne olarak değil, toplumsal ilişkiler, arzular ve güç dinamikleri tarafından sürekli yeniden şekillenen açık bir oluş hali olarak tanımlar (Grosz, 1994). Gökçe'nin bu çalışmasında kadın cinselliğini bastırılmış bir alan olarak değil, yaratıcı ve dönüştürücü bir enerji biçimi olarak yeniden kurgulaması, tam da Grosz'un sözünü ettiği bedensel çoğulluğu sanatsal düzlemde görünür kılma çabasının bir yansımasıdır. Böylece sanatçı, bedeni patriyarkal söylemlerin denetiminden çıkararak ifade üreten, deneyim aktaran ve anlam kuran bir özne konumuna taşır. Bu yönüyle Gökçe'nin pratiği, izleyiciyi edilgen bir gözlemciden aktif bir sorgulayıcıya dönüştürerek, bedensel ve cinsel temsile dair toplumsal kabulleri tartışmaya açar.

Kadın cinselliğini sabit ve tek boyutlu temsillerin ötesinde ele alan Nurdan Karasu Gökçe, ışık, renk ve mekân gibi dinamik unsurlar aracılığıyla bu çok katmanlı deneyimi metaforlarla örerak kadın bedeninin kültürel, duygusal ve varoluşsal boyutlarını yeniden inşa etmektedir. Dolayısıyla Karasu Gökçe'nin sanatsal üretimi, feminist düşünceyle dijital teknolojiyi birleştirerek kadın bedenine dair kalıplaşmış temsillere karşı eleştirel ve dönüştürücü bir bakış sunar. Bedeni özneleştiren, deneyim temelli ve katmanlı anlatımları sayesinde sanatçı, bireysel ve toplumsal düzeyde ataerkil normlara karşı güçlü bir görsel direnç alanı yaratmaktadır. Bu yönüyle sanatçının sanatsal pratiği, dijital çağın feminist sanat üretimleri içinde özgün ve etkili bir konumda yer almaktadır.

Dijital Teknolojilerin Sanatsal Süreçte Kullanımı: Teknik ve Estetik Yöntemler

Nurdan Karasu Gökçe'nin sanatsal üretiminde dijital teknolojiler, yalnızca birer görsel araç değil; aynı zamanda kavramsal düşüncenin temel bileşenleri olarak işlev görür. Sanatçı, çalışmalarını Adobe Photoshop gibi dijital düzenleme programları aracılığıyla katmanlı bir yapıda inşa eder; böylece imgeler üzerinde hem estetik hem de düşünsel yoğunluk yaratan sanatsal müdahalelerde bulunur. Bu teknik süreç, Karasu Gökçe'nin kadın bedeni ve cinselliğine yönelik eleştirel yaklaşımını görselleştirmesine geniş bir olanak tanır.

Dijital ortamda oluşturulan bu imgeler, dipleks baskı tekniğiyle fiziksel bir boyuta aktarılır. Sanatçının tercih ettiği yüzey olan fiberglas, yalnızca bir taşıyıcı yüzey olmanın ötesine geçerek, anlam üretiminin aktif bir bileşeni hâline gelir. Malzemenin ışık geçirgenliğiyle oluşan yarı saydamlık, izleyici ile imgeler arasında görsel ve mekânsal bir geçirgenlik ilişkisi kurar. Fiberglasın endüstriyel, soğuk ve sert yapısıyla dijital imgelerin duysal nitelikleri arasındaki karşıtlık, Karasu Gökçe'nin üretimindeki feminist alt metni daha da görünür kılar.

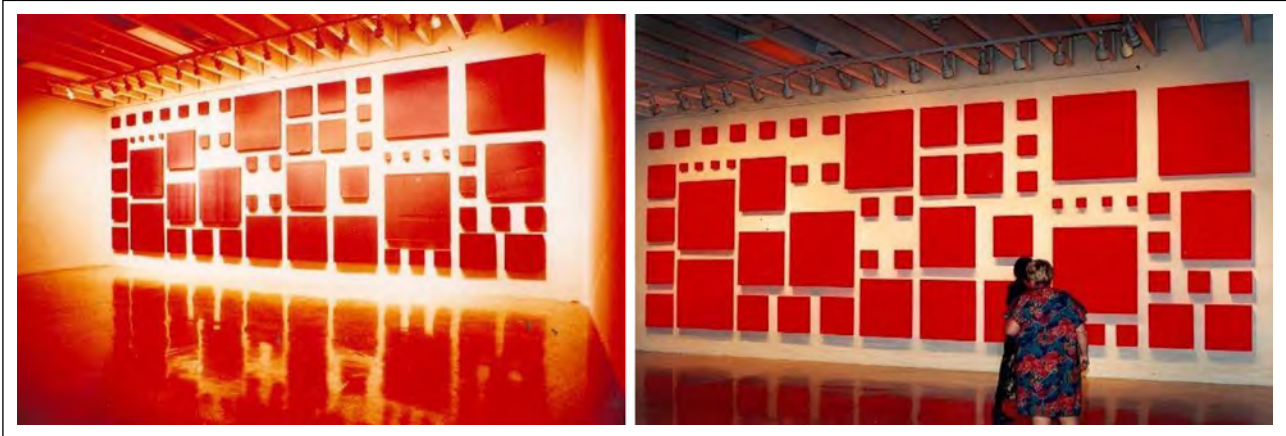
Fiberglas, doğası gereği çelişkili fiziksel özellikler taşır: İlk bakışta sert, dayanıklı ve müdahale edilemez bir yüzey gibi görünse de, aslında uygun koşullar sağlandığında şekillenebilen, esnekliğe açık bir yapıya sahiptir. Bu biçim verilebilirlik, malzemenin potansiyel dönüşüm kapasitesini ortaya koyarken; uygun koşullar sağlanmadığında kolayca çatlamaya ya da kırılmaya yatkın olması, altında gizlenen kırılabilirlik görünür kılar. Bu durum, sanatçının feminist sanat anlayışıyla da örtüşür. Zira kadın bedeni tarihsel olarak hem güçlü hem de kırılabilir olarak tanımlanmış; ancak çoğu zaman bu ikiliğin ötesine geçemeyen, sabit ve edilgen bir formda temsil edilmiştir. Karasu Gökçe, fiberglas gibi çok katmanlı bir malzeme aracılığıyla bedensel temsilleri çoğul, dönüşebilir ve akışkan yapılar olarak yeniden üretir.

Sanatçının malzeme tercihleri, geleneksel sanat anlayışından bilinçli bir kopuşu temsil eder. Tuval ya da bronz gibi tarihsel olarak sanatla özdeşleşmiş yüzeyler, genellikle kalıcılık, estetik bütünlük ve zamana karşı direnç gibi kavramlarla ilişkilendirilirken; Karasu Gökçe'nin kullandığı sanayi kökenli fiberglas gibi malzemeler, 'yüksek sanat' dışındaki üretim biçimlerini sanat alanına taşır. Bu tercihler, hem modern üretim teknolojilerinin hem de toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkilendirilen el emeğinin yeniden tanımlanmasına olanak tanır. Böylece sanatçı, yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir tercih yapar; kadınların sanatsal üretim araçları üzerindeki yaratıcı kontrolünü görünür kılar.

Bu teknik ve estetik stratejilerin birleşimi, Karasu Gökçe'nin yalnızca görsel bir dil inşa etmekle kalmayıp; dijital teknolojiler aracılığıyla eleştirel bir düşünme ve direnç alanı oluşturduğunu ortaya koyar. Sanatçının pratiği, dijital çağın üretim araçlarını feminist perspektifle bir araya getirerek, sanatın hem biçimsel hem de anlam düzeyinde yeniden düşünülmesini sağlar. Bu bağlamda Karasu Gökçe'nin üretimi, dijital teknolojilerle endüstriyel malzemelerin feminist bir bağlamda yeniden konumlandırıldığı çağdaş sanat anlayışına özgün ve güçlü bir katkı sunar.



Şekil 6. Nurdan Karasu Gökçe, *Al İpek / Red Silk* (1993–1994) [mixed media] personal archive.



Şekil 7. Nurdan Karasu Gökçe, *Al İpek / Red Silk* (1993–1994) [mixed media, detay] personal archive.

Sanatçının Seçilmiş İşleri Üzerinden Okumalar

Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiğini daha yakından anlamak ve bu pratiğin feminist sanat söylemi içindeki konumunu daha derinlemesine değerlendirebilmek amacıyla, bu bölümde sanatçının belirli eserleri biçimsel ve kavramsal açıdan çözümlenecektir. Işık, renk ve mekân gibi görsel öğelerin nasıl işlevsel hale getirildiği, kadın bedenine dair çok katmanlı anlamların nasıl üretildiği ve dijital teknolojinin bu süreçteki rolü ayrıntılı biçimde incelenecek, böylece Karasu Gökçe'nin estetik tercihlerinin ardında yatan ideolojik yönelimleri ve eleştirel söylemler görünür hale getirilecektir.

Al İpek (1994): Kırmızının Tanıklığında Kadınlık Ritüelleri

Nurdan Karasu Gökçe'nin *Al İpek* (1994) adlı yerleştirilmesi (Şekil 6), kadınlıkla ilişkilendirilen geleneksel ritüelleri —özellikle zıfaf gecesi, çeyiz, kına gecesi, kırmızı kuşak, kırmızı duvak bekaret— eleştirel bir bakışla yeniden yorumlayan etkileyici bir mekânsal çalışmadır. 4x12 metre boyutlarındaki enstalasyon, hem fiziksel büyüklüğü hem de kırmızı rengin yarattığı duygusal yoğunlukla izleyiciyi yalnızca görsel değil, bedensel bir deneyime davet eder (Şekil 7).

Sanatçı, geleneksel kadınlık rollerinin en belirgin simgelerinden biri olan zıfaf gecesini, kırmızının taşıdığı kültürel kodlar aracılığıyla sorgular. Ataer-



Şekil 8. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal aşk, kutsal aşık, kutsal mekân I.* (2022) [mixed media] personal archive.



Şekil 9. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal aşk, kutsal aşık, kutsal mekân II.* (2022) [mixed media] personal archive.

kil toplumlarında kadının en önemli çeyizinin bekareti olduğuna dikkat çeken sanatçı, ipek kumaş seçimiyle hem çeyiz geleneğine hem de bekaretin toplumsal değerler üzerindeki önemine gönderme yapar. Geleneksel olarak mahrem alana ait olan ipek, Karasu Gökçe tarafından galerinin nötr duvarlarına büyük bir yüzeyde ritmik biçimde yerleştirilerek kamusal alana taşınır; böylece çeyiz ve mahremiyet, sanatsal temsilde kamusal bir tartışma nesnesine dönüşür.

Kırmızı renk, yalnızca erotizmin değil; aynı zamanda bekâretin kanla özdeşleştirilmesi gibi ataerkil simgeleri de temsil eder. Arnold van Gennep (1960) bireylerin bir durumdan başka bir duruma geçişinde uyguladığı bazı ritüellerden bahseder ve bunu tanımlamak için *rite de passage* (geçiş ritüeli) kavramını kullanır. Kırmızı, Arnold van Gennep'e gönderme yaparak bu çalışmada geçiş ritüelinin rengi olarak kabul edilebilir. Zifaf gecesinin kanla "kanıtlama" doğası, ipeğin geçirgen, kırılgan ve bedensel dokusuyla yeniden düşünülür. Işıklı kumaş arasında oluşan yansıma ve gölgeler ise bedenin hem görünürlük hem gizlenme hâllerini sorgular.

Yerleştirmenin mekânsal kurgusu ve izleyiciyle kurduğu fiziksel temas da çalışmanın feminist okumalarını derinleştirir. Karasu Gökçe, ipeği yalnızca sergilemekle kalmaz; boyutu ve rengin mekâna yansımasıyla izleyiciyi çevreleyen bir atmosfer yaratır. Böylece izleyici, kadınlık deneyimlerinin dışsal tanığı olmaktan çıkar, bu deneyimlerin içine çekilir.

Sonuç olarak *Al İpek*, geleneksel kadınlık ritüellerinin estetize edilmiş temsillerine karşı yönetilmiş güçlü bir görsel eleştiri olarak kabul edilebilir. Malzeme, renk ve mekânın bilinçli kullanımıyla Karasu Gökçe, kadın bedenine atfedilen tarihsel ve toplumsal anlamlara karşı feminist bir müdahale geliştirerek; mahremi kamulaştıran politik bir sanat dili kurmaktadır.

Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I ve II (2022):

Kadın ve Erkek Cinselliğini Eşitleyen Estetik Bir Müdahale
Nurdan Karasu Gökçe'nin *Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I* (2022) (Şekil 8) ve *Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân II* (2022) (Şekil 9) başlıklı serisi, iki parçadan oluşan dijital bir çalışmadır. Sanatçı, bu seride dijital medyayı dipleks baskı ile spot ışıklandırmayı birleştirerek hem görsel hem de mekânsal etkisi olan bir sunum biçimi geliştirir. Her iki kompozisyonda da pembe, kırmızı, turuncu, mor ve mavi renk tonlarının hakimiyeti; simetrik düzenlemeler ve üst üste binen soyut formlarla birleşerek, izleyicinin sadece estetik değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de bir sorgulamaya yönlendirilmesini hedefler.

Kavramsal olarak bu seri, cinselliğin toplumsal ve kültürel inşasına dair eleştirel bir müdahale olarak okunabilir. Sanatçı, tarih boyunca dini ve ideolojik söylemlerle şekillenen cinsellik temsillerini çözümleyerek, kadın ve erkek cinselliğini eşit ölçüde ama farklı stratejilerle yeniden yorumlar.

Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I adlı ilk eser kadın cinselliğini temsil eder. Karasu Gökçe, çalışmada kırmızı ve pembe tonlarıyla cinsellik, arzu ve tutkuyu işlerken, kadın cinselliğinin tarih boyunca günah ve ayartıcılıkla özdeşleştirilmesine karşı çıkar. Bu görsel dil aracılığıyla sanatçı, kadın cinselliğinin, erkek cinselliği kadar doğal ve meşru bir varoluş biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Böylelikle eser, kadın bedenine yönelik tarihsel bastırmayı görünür kılarken, cinselliğin bireysel bir hak ve ifade biçimi olarak yeniden yorumlanmasına katkı sunar.

Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân II adlı ikinci eser ise erkek cinselliğini temsil eder. Sanatçı, çalışmada mimari sütunları andıran dikey formlar ve soğuk mor tonlar aracılığıyla kurumsallık, güç ve tanrısal otorite gibi kavramlara göndermede bulunur. Bu görsel unsurlar, tarih boyunca yüceltilmiş erkek cinselliğini sıradanlaştırarak daha eşitlik-



Şekil 10. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal ağaç, ışık, renk ve mekân* (2022) [mixed media] personal archive.

çi bir temsile dönüştürmeyi amaçlar. Ancak bu ‘sıradanlaştırma’, cinselliğin önemsizleştirilmesi değil, onu abartıdan arındırarak olağanlaştırma çabası olarak düşünülebilir. Tıpkı kadın cinselliğini yücelterek onu kamusal alanda görünür ve kabul edilebilir kıldığı gibi, erkek cinselliğini de görkemli simgelerden arındırarak dengeli bir ifade düzlemine taşır.

Bu yaklaşım, Jacques Derrida’nın Batı düşüncesindeki ikilik yapılarına yönelik eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir. Derrida’nın temel tezi, Batı metafiziğinin erkek/kadın, akıl/duygu gibi ikilikler kurduğunu ve bu ikiliklerde daima bir tarafı merkezleştirerek diğerini ötekileştirdiğini ileri sürer (Derrida, 1981). Derrida’ya göre, bu tür ikilikleri yalnızca tersine çevirmek—örneğin kadın cinselliğini yücelterek merkeze almak—yeterli değildir; çünkü bu, ikilik yapısının kendisini yeniden üretir. Bu noktada sanatçının her iki cinselliği de kendi tarihsel yüklerinden arındırarak yeni bir temsil düzlemi kurması, ikilik yapısını doğrudan sorgulayan bir estetik stratejiye dönüşmektedir (Derrida, 1981). Böylece Karasu Gökçe’nin çalışması, Derrida’nın ikilik karşıtı yaklaşımını sanat aracılığıyla görselleştirirken, feminist essentialism eleştirisinin de işaret ettiği şekilde sabit, evrensel bir “kadın” ya da “erkek” öznesi yaratmaktan kaçınır. Bu yönüyle eser, yalnızca temsiliyet düzeyinde değil, kuramsal düzlemde de ikiliklerin çözülmesini öneren post-yapısalcı bir feminist yorumu mümkün kılar.

Kutsal Ağaç (2022): Kadın Bedeninin Kutsal Temsili

Nurdan Karasu Gökçe’nin *Kutsal Ağaç* (2022) başlıklı çalışması (Şekil 10), Adobe ve Photoshop gibi dijital programları aracılığı ile oluşturulmuş çok katmanlı bir görsel kurgudan oluşmakta ve tuval üzerine dijital tekniğiyle sunulmaktadır. Canlı pembe, mor, mavi ve sıcak sarı tonlarının iç içe geçmesiyle oluşan kompozisyon, merkezde simetrik bir yapı ve katmanlı bir derinlik hissi yaratır. Işık gölge oyunları, geçişli renk alanları ve yumuşak kenarlar eserin

organik bir bütünlük taşımasını sağlar. Görselde ağacı andıran yukarı doğru çatallanan form, aynı zamanda bir vulva silueti çağrıştırır ve böylece soyut bir beden imgesiyle doğrudan ilişki kurar.

Çalışma kadın bedenine ve özellikle vulvaya yönelik ataerkil toplumsal bakışın sorgulanmasına olanak tanır. Sanatçı kadın cinsel organını utanç, mahrem ve namus kavramlarıyla kontrol altına alan eril zihniyeti eleştirerek, bu organı doğurganlık, bereket ve yaşamın sürekliliğiyle ilişkilendirilen pozitif bir metafor olan “kutsal ağaç” üzerinden yeniden temsil eder. Bu yönüyle çalışma, ataerkil sembolizme karşı estetik ve kavramsal bir itiraz niteliği taşır. Sanatçının ifadesiyle:

Kadın cinsel organı tarih boyunca utanç, ayıp ve mahremiyet kavramlarıyla bastırıldı. Oysa ben onu doğurganlığın, bereketin ve yaşamın sürekliliğinin kaynağı olarak görüyorum. ‘Kutsal Ağaç’ çalışmamda, vulvayı eril düzenin sessizliğinden çıkarıp kutsal bir varlık olarak görünür kılmak istedim (N. K. Gökçe, kişisel iletişim, 3 Mart 2025).

Sanatçının Kutsal ağaç metaforuna yaptığı bu vurgu mitolojik gelenekteki “hayat ağacı” (yaşam ağacı) imgesine doğrudan bir göndermedir. Ağaç, kökleri ve doğurganlık, bereket ve süreklilik gibi temsilleri içerir (Chevalier & Gheerbrant, 1995, s. 1028). Bu bağlamda vulvanın pozitif değerlerle özdeşleştirilen bir unsur olarak kutsallaştırılması, kadın bedenine yönelik tarihsel bastırmanın karşısında olumlayıcı bir yeniden temsili mümkün kılar.

Ayrıca eserin dijital araçlarla üretilmiş olması, geleneksel olarak “kadınsı üretim” kategorisinde değerlendirilen el işçiliğine dayalı sanat formlarının dışında konumlanır. Bu tercihle sanatçı, çağdaş dijital teknolojileri feminist bir anlatı aracı olarak kullanmakta; böylece beden politikalarını hem kavramsal hem de teknolojik düzeyde dönüştüren bir sanat pratiği ortaya koymaktadır.

Kadın Bedeninde Enerji Merkezi Olarak Vulva:

Nesneleştirme İdeolojisine Karşı Bir Duruş

Nurdan Karasu Gökçe’nin *Bakışın Ötesinde* (Şekil 11) ve *Kutsal* (2022) (Şekil 12), başlıklı soyut dijital çalışmaları, kadın cinselliğini mahremiyet, doğurganlık ve kutsallık kavramları çerçevesinde yeniden ele alırken, soyut sanatın feminist ifade olanaklarını etkin bir şekilde kullanır. Sanatçı, Laura Mulvey’nin (1975) teorisinden hareketle erkek bakışına (male gaze) içkin nesneleştirici görsel kodları reddeder ve kadını yalnızca bedensel bir varlık olarak değil; aynı zamanda enerji, sezgi ve içsel mekânsallıkla tanımlanan bütüncül bir özne olarak konumlandırır.

Her iki çalışmada da merkeze yerleştirilen simetrik kompozisyon, izleyicinin bakışını belirli bir odak noktasına yönlendirerek, görsel dikkati merkezi bir yapıya toplar. Bu simetrik yapı, geleneksel güzellik ideallerini yeniden üretmek yerine, kadının içsel gücünü ve varoluşsal enerjisini yansıtan soyut bir temsil alanı olarak yapılandırılmıştır. Işık geçişleri, yarı saydam yüzeyler ve organik kıvrımlar; cinselliğin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal, sezgisel ve deneyimsel boyutlarını da görünür kılar.



Şekil 11. Nurdan Karasu Gökçe, *Bakışın ötesinde* (2022), 100×100 cm [mixed media/painting,] personal archive.



Şekil 12. Nurdan Karasu Gökçe, *Kutsal* (2022), 100×100 cm [mixed media] personal archive.

Bakışın Ötesinde (2022) adlı çalışmada hâkim olan fuşya, mor ve kırmızı tonları, yalnızca görsel tercih olarak değil; aynı zamanda Batı kültüründe dişil enerji, sezgisel güç ve spiritüel derinlikle özdeşleştirilen simgesel anlamlarla ilişkilidir (Heller, 2004). Görselin merkezinde yer alan ve vulvayı çağrıştıran soyut form, doğrudan bir temsile başvurmadan, rahimsel bir mekânı imleyen bir alan olarak yapılandırılmıştır. Bu biçimsel yaklaşım, kadın cinselliğini içsel ve sezgisel bir varoluş alanı olarak yeniden tanımlar. Benzer biçimde *Kutsal* (2022) adlı çalışmada sanatçı, mor ve mavi tonları arasındaki geçişli ışık kompozisyonu aracılığıyla yalnızca estetik bir uyum değil; aynı zamanda izleyiciyi sezgisel düzeyde etkileyen bir atmosfer yaratır. Eserin merkezinde yer alan soyut yapı, biçimsel bir unsurdan ziyade içsel bir geçit, metafizik bir merkez ve dişil varoluşun simgesel alanı olarak kurgulanmıştır.

Karasu Gökçe, figüratif temsilden bilinçli olarak uzak durarak, Mulvey'nin (1975) tanımladığı erkek bakışına kapalı bir görsel alan üretmeyi amaçlar. Bu strateji, vulvayı nesneleştirmeden, onu kadın bedeninin yaratıcı gücünü ve sezgisel potansiyelini temsil eden bir enerji alanı olarak sunar. Böylece sanatçı, gerçekçi ve fiziksel temsillerin dışına çıkarak, kadın bedenini doğrudan görünen değil; hissedilen, sezilen ve deneyimlenen bir varlık düzlemine taşır.

Sanatçının üretimi, sanat tarihinde vulvanın temsiline dair geliştirilen eril ve nesneleştirici yaklaşımlara eleştirel bir mesafeyle yaklaşır. Örneğin Gustave Courbet'nin *Dünyanın Merkezi* (L'Origine du monde, 1866) adlı eserinde vulva, doğrudan ve erotik bir nesne olarak temsil edilmiştir. Bu tür bir temsilin, izleyicinin arzusal bakışını teşvik ederek mahremiyeti ihlal eden, kadını seyirlik bir nesneye indirgemeye yönelik görsel bir alan yarattığı ifade edilebilir. Gökçe ise bu doğrudanlığa karşı, içsellik, sezgisellik ve kutsal gibi kavramları merkeze alarak vulvayı deneyimsel ve metaforik bir alana dönüştürür. Bu yaklaşım, kadın bedeni-

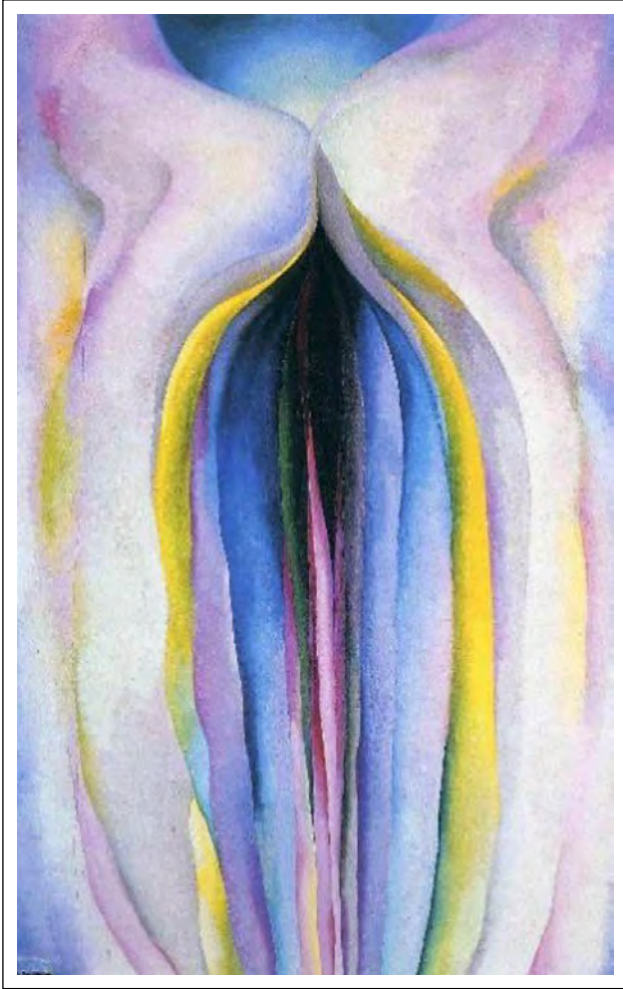
ni yalnızca görülen değil, aynı zamanda hissedilen ve içsel olarak algılanan bir varlık düzeyine taşır.

Karasu Gökçe'nin vulva temsiline yönelik yaklaşımı, Georgia O'Keeffe'in çiçek soyutlamalarıyla (Şekil 13) biçimsel ve kavramsal düzeyde paralellikler taşır. Her iki sanatçı da kadın cinselliğini doğrudan temsilden uzaklaştırarak, metaforik ve duysal bir düzleme taşır. O'Keeffe'in çiçeklerinde yer alan yumuşak kıvrımlar, renk geçişleri ve merkezden dışa yayılan kompozisyonlar sıklıkla vulvayı çağrışırsa da, sanatçı bu çağrışımların bilinçli temsile dayanmadığını ifade eder. Benzer şekilde, Karasu Gökçe de vulva formunu doğrudan temsil etmek yerine; ışık, simetri ve dijital dokular aracılığıyla sezgisel ve içsel bir merkez olarak yapılandırır.

Her iki sanatçı da kadın bedenini nesneleştirici temsillerden uzak durarak, içsel güç, doğurganlık ve yaratıcı potansiyelin taşıyıcısı olarak ele alır. Ancak Karasu Gökçe, dijital teknolojileri kullanarak bu temsili yalnızca doğaya referansla değil; aynı zamanda çağdaş, soyut ve metafizik bir düzleme taşır. Bu bağlamda sanatçı, O'Keeffe'in doğaya dayalı organik soyutlamalarını dijital çağın estetik ve teknik olanaklarıyla dönüştürerek bir adım ileriye taşır. Karasu Gökçe'nin üretimi, vulvayı yalnızca bir görsel simge olarak değil; feminist sanatın sezgisel, içsel ve dönüşümsel bir bileşeni olarak yeniden konumlandırır.

SONUÇ

Sanat tarihi, uzun bir süre boyunca erkek egemen anlatılarla şekillendirilmiş; kadın sanatçılar ise hem üretim hem de temsil düzleminde sistematik olarak dışlanmışlardır. Feminist sanat yaklaşımı, bu yapısal dışlayıcılığı görünür kılarak yalnızca kadın sanatçıların temsiliyetini değil, aynı zamanda sanatın tanımı, işlevi ve araçlarını da dönüştüren bir epistemolojik kırılma yaratmıştır. Bu dönüşüm, 20. yüzyılın



Şekil 13. Georgia O'Keeffe, Siyah, mavi ve sarı gri çizgiler, (1923). Tüyb.

ortalarından itibaren gelişen feminist sanat hareketleriyle kurumsal ve düşünsel düzeyde ivme kazanmış; 21. yüzyılda dijital teknolojilerin olanaklarıyla daha da çeşitlenmiştir.

Bu çalışma, feminist sanatın dijital çağda geçirdiği dönüşümü ve dijital teknolojilerin feminist sanat söylemiyle kesişim noktalarını tartışmaya açmıştır. Elde edilen bulgular, dijital teknolojilerin yalnızca teknik yenilikler sunmakla kalmayıp feminist sanat için eleştirel ifade imkânı sunduğunu göstermektedir. Özellikle Nurdan Karasu Gökçe'nin üretimlerinde görüldüğü üzere dijital medya, ataerki toplumsal kodları ve görsel egemenlik yapılarını sorgulayan müdahaleci bir dil oluşturmakta; böylece sanatçının beden, kimlik ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik politik eleştiriye sanatın alanına taşımasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca dijital teknolojiler aracılığıyla kadın bedeninin nesneleştirici temsil geleneği kırılarak öznelliği önceleyen yeni imge biçimleri ortaya çıkarılmakta, bu da feminist sanatın alternatif temsil stratejileri geliştirmesini mümkün kılmaktadır. Böylelikle feminist sanatın tarihsel olarak erkek egemen sanat anlatılarına karşı geliştirdiği direniş, dijital çağda yeni ifade biçimleriyle daha da çeşitlenmiş; sanat, estetik üretimin ötesinde toplumsal, kültürel ve teknolojik kodların yeniden yazıldığı bir alan hâline gelmiştir.

Siberfeminizm gibi akımlar, toplumsal cinsiyet ile teknoloji arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye olanak tanımış; Haraway, Plant, Sollfrank ve VNS Matrix gibi isimlerin katkılarıyla feminist öznenin sanatsal konumunu güçlendirmiştir. Bu bağlamda Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiği, hem yerel hem de küresel düzeyde feminist estetiğin çağdaş biçimlerine dair somut bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçı, dijital teknolojileri yalnızca estetik bir araç olarak değil, feminist düşüncenin taşıyıcısı ve dönüştürücüsü olarak işlevselleştirmekte; kadın bedenini erotize eden ya da nötrleştiren ikili temsil sistemlerinin dışına çıkarak, bedeni deneyimsel, sezgisel ve politik bir özne olarak yeniden konumlandırmaktadır.

Sanatçının özellikle ışık, renk ve mekân gibi görsel öğeleri kullanmadaki stratejik tercihinin, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci konumunda bırakmadığı; onu bedensel ve düşünsel olarak eserin parçası hâline getirdiği anlaşılmıştır. Bu yaklaşım, feminist sanatın izleyiciyle kurduğu etkileşimi dönüştüren çağdaş eğilimleriyle de örtüşmektedir. Aynı zamanda Karasu Gökçe'nin fiberglas gibi endüstriyel malzemeleri tercih etmesi, hem geleneksel sanat formlarına yönelik eleştiriye hem de kadının sanatsal üretim araçları üzerindeki kontrolünü yeniden tanımladığı söylenebilir.

Sanatçının seçili işleri üzerinden yapılan çözümlemelerde, dijital teknolojinin sunduğu olanakların yalnızca teknik değil, aynı zamanda ideolojik bir alan olarak nasıl kullanıldığı açıkça görülmektedir. Tüm bulgular birlikte değerlendirildiğinde Karasu Gökçe'nin, kadın bedenine dair sabit ve tekil temsiller yerine çoğul, akışkan ve katmanlı anlatılar geliştirerek feminist sanat söylemine özgün bir görsel dil kazandırdığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu görsel dil, bedeni yalnızca görünen bir imge olarak değil; hissedilen, deneyimlenen ve sorgulanan bir varlık olarak kavramaktadır.

Sonuç olarak, Nurdan Karasu Gökçe'nin dijital sanat pratiği, feminist estetiğin dijital çağda nasıl evrildiğine dair önemli ipuçları sunar. Sanatçının çalışmaları, hem Türkiye'deki çağdaş sanat ortamına hem de küresel ölçekteki feminist sanat tartışmalarına eleştirel, yenilikçi ve dönüştürücü bir katkı sağlamaktadır. Bu üretimlerin incelenmesi, dijital teknolojilerle feminist düşünce arasındaki kesişimlere dair daha derinlikli bir kavrayış geliştirmek açısından önemli bir kuramsal ve görsel zemin oluşturur.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zeka Kullanımına İlişkin Açıklama: Makalenin hazırlanmasında yapay zeka kullanılmamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Conflict of Interest: The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Statement on the Use of Artificial Intelligence: Artificial intelligence was not used in the preparation of the article.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

KAYNAKLAR

- Abiyeva, N. (2020, 20 Mayıs). *Yapıt Okumaları Dizisi I - Claudia Hart: Salıncak* [Blog yazısı]. Borusan Contemporary. Erişim adresi: https://www.borusancontemporary.com/tr/blog-yapit-okumalari-claudia-hart-salincak_1961 Accessed on Oct 10, 2025
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli bedenler: Sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.
- Brodsky, J. K. (2021). *Dismantling the patriarchy, bit by bit: Art, feminism, and digital technology*. Bloomsbury Visual Arts. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781350243491_A42436593/preview-9781350243491_A42436593.pdf Accessed on Oct 08, 2025.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London/New York: Routledge.
- Chadwick, W. (2020). *Women, art and society* (6th ed.). Thames & Hudson.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1995). *Simgeler sözlüğü [Le dictionnaire des symboles]* (J. Buchanan-Brown, çev.). Blackwell Publishers.
- Cockburn, C. (1983). *Brothers: Male dominance and technological change*. Internet Archive. Erişim adresi: <https://archive.org/details/brothersmaledomi0000cock/page/202/mode/2up> Accessed on April 08, 2025.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Derrida, J. (1981). *Positions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Eke, N. P. & Yücel, N. (2023). Art and Artist in The Digital Era: An Analysis on ha: Ar Akademik Sanat Dergisi, 20, 76-89. [Turkish]
- Fraser, N., Bhattacharya, T., & Arruzza, C. (2019). *Feminism for the 99%: A manifesto*. Verso Books. <https://outraspalavras.net/wp-content/uploads/2019/03/Feminism-for-the-99.pdf> Accessed on Oct 09, 2025.
- Freedman, E. B. (2003). *No turning back: The history of feminism and the future of women*. Ballantine Books. https://archive.org/details/noturningbackhis00free/page/n9/mode/2up?utm_source=chatgpt.com Accessed on Oct 11, 2025.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington, Indiana University Press. [CrossRef]
- Han, B. C. (2022). *Enfokrasi: Dijitalleşme ve demokrasinin krizi*. Ketebe Kitap.
- Haraway, D. (1991). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In D. Haraway, *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature* (ss. 127-148).
- Hart, C. (2004). *The Swing*. <https://claudiahart.com/The-Swing-2004> Accessed on Oct 10, 2025.
- Hart, C. (2021, Nisan). *A feminist manifesta of the blockchain*. Claudia Hart Studio. <https://claudiahart.com/Feminist-Manifesta-of-the-Blockchain-2021> Accessed on Oct 10, 2025.
- Hart, C. (2021). *A Feminist Manifesta of the Blockchain [NFT/dijital proje]*. <https://claudiahart.com/Feminist-Manifesta-of-the-Blockchain-2021> Accessed on Oct 10, 2025.
- Heller, E. (2004). *Psikoloji ve renkler: Renklerin insanlar ve kültürler üzerindeki etkisi*. Profil Yayıncılık. <https://archive.org/details/studiesiniconology000pano/page/n51/mode/2up?q=iconographic+analysis> Accessed on Oct 12, 2025.
- Humm, M. (2015). *The dictionary of feminist theory* (2nd ed.). Ohio State University Press. <https://dokumen.pub/the-dictionary-of-feminist-theory-9781474469401.html> Accessed on Oct 11, 2025.
- Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one* (C. Porter & C. Burke, çev.). Ithaca. Cornell University Press.
- Karapınar, D. (2018). Relationship between art and technology from past to present. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(1), 16-22. [Turkish] [CrossRef]
- Karasu Gökçe, N. (1993-1994). *Al İpek / Red Silk* [Mixed media]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Bakışın Ötesinde* [Mixed media, 100 × 100 cm]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Kutsal* [Mixed media, 100 × 100 cm]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Kutsal Ağaç, Işık, Renk ve Mekân* [Mixed media]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- Karasu Gökçe, N. (2022). *Kutsal Aşk, Kutsal Aşık, Kutsal Mekân I ve II* [Mixed media]. Personal archive. Accessed on Jun 07, 2025.
- L.A. Council of Women Artists. (1971). *L.A. Council of Women Artists report: Is woman a work of art?* Free Press.
- Monoskop. (n.d.). *Feminist art program*. https://monoskop.org/Feminist_Art_Program Accessed on Jul 25, 2025.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. [CrossRef]
- Nochlin, L. (2015, May 30). 1971'den: Neden hiç büyük kadın sanatçı yok? ARTnews. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> Accessed on May 10, 2025.
- O'Keeffe, G. (1923). *Siyah, Mavi ve Sarı Gri Çizgiler*. https://www.georgiaokeeffe.net/grey-line-with-black-blue-and-yellow.jsp#google_vignette Accessed on Oct 14, 2025.
- Orlan. (1990-1993). *From The Reincarnation of Saint Orlan* [Video]. <https://allsourcesarebroken.net/books/remediation/page/239> Accessed on May 10, 2025.
- Ozel Sağlamtimur, Z. (2010). Digital art. *Anadolu University Journal of Social Sciences*, 10(3), 213-223. [Turkish]

- Panofsky, E. (1962). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Harper & Row.
- Paul, C. (2003). *Digital art*. Thames & Hudson.
- Plant, S. (1996). On the matrix: Cyberfeminist simulations. In R. Shields (Ed.), *Cultures of internet: Virtual*. Sage Publications.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.
- Primary Information. (n.d.). *A documentary herstory of women artists in revolution*. <https://primaryinformation.org/product/a-documentary-herstory-of-women-artists-in-revolution/> Accessed on May 10, 2025.
- Reckitt, H., & Phelan, P. (Eds.). (2001). *Art and feminism*. Phaidon. <http://archive.org/details/artfeminism0000unse/page/n5/mode/2up> Accessed on Oct 07, 2025.
- Sherman, C. (2015). *Untitled #559 [Photograph]*. <https://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-559-a-Cbdo44GGi18K1J4kXpC0UA2> Accessed on Oct 08, 2025.
- Sherman, C. (2018). *Untitled #584 [Photograph]*. *Sprüth Magers*. <https://spruethmagers.com/artists/cindy-sherman> Accessed on May 25, 2025.
- Sollfrank, C. (2015). Revisiting cyberfeminism. *Art Papers*, 39(2), 1-6.
- Tate. (n.d.). *Art Workers' Coalition (AWC)*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-workers-coalition-awc> Accessed on May 20, 2025.
- Teymur, N. (2001). Disiplinlerin aralığında (ki) mekân. *Sosyal bilimleri yeniden düşünmek: Sempozyum bildirileri içinde* (ss. 269-280). Metis Yayınları.
- Tuchman, M. (1971). *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage* (M. B. Vizedom & G. L. Caffee, Trans.). University of Chicago Press. [CrossRef]
- VNS Matrix. (1991). *A cyberfeminist manifesto for the 21st century* [Art manifesto]. <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century> Accessed on May 26, 2025.
- Wajcman, J. (1991). *Feminism confronts technology*. University Park. Pennsylvania State University Press.
- Wajcman, J. (2004). *TechnoFeminism*. Polity Press. <https://archive.org/details/technofeminism0000wajc> Accessed on Oct 11, 2025.
- Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı* (O. Akınhay, çev.). Akbank



Original Article

Haz, görünürlük ve gözetim ilişkisinin “Magnum thick cracking chocolate 2025” reklam kampanyası üzerinden incelenmesi

The analysis of the relationship between pleasure, visibility and surveillance through the “Magnum thick cracking chocolate 2025” advertising campaign

Amine REFİKA*

Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 01 Aralık 2025

Revizyon Tarihi: 12 Aralık 2025

Kabul tarihi: 18 Aralık 2025

Anahtar kelimeler:

Byung Chul Han, gözetim, haz, reklam, toplum, tüketim kültürü

ARTICLE INFO

Article history

Received: 01 December 2025

Revised: 12 December 2025

Accepted: 18 December 2025

Key words:

Byung-Chul Han, surveillance, pleasure, advertising, society, consumer culture

ÖZ

Tüketim kültüründe reklamcılık, ürün tanıtımının ötesinde kültürel değerleri, toplumsal normları hatta bireysel arzuları yönlendiren göstergeler ile bir iletişim biçimi oluşturmaktadır. Bu çalışma, Magnum’un 2025 “Thick Cracking Chocolate” kampanyasını döküman analizi ile çözümleme yöntemiyle inceleyerek hazzın görünürlük ve gözetim ekseninde dijital kapitalizme nasıl entegre edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada, Roland Barthes’in göstergebilimsel düz-anlam ve yan-anlam kuramı yaklaşımıyla göstergebilimsel çözümleme yapılmış, yorumlayıcı çözümleme kısmında ise Byung Chul Han’ın şeffaflık, performans, teşhir, psikopolitik denetim kavramları çerçevesinde tartışılmaktadır. Kampanyanın dört farklı mekânında (park, kütüphane, bilardo salonu, ev) tekrarlanarak kullanılan çatlama sesinin hazzı doğallaştıran ve kamusal bir gösteriye dönüştürerek gözetimin bir parçası haline getiren bir pazarlama stratejisi olduğu görülmüştür. Reklamda bireysel bir duygu olmaktan çıkarılan haz, kamusal görünürlükle tamamlanan dış onayı gerektiren performatif bir olguya dönüşmüştür. Reklamda dört farklı sahneden oluşan mekân kurgusunda, bireysel bir deneyim olan hazzın toplumsal normlarla nasıl karşı koyduğunu göstermektedir. Bu reklam kampanyası, duyguların performatif davranışlarla metalaştırıldığını ve bireyin toplum içinde kimlik inşası ve öz-denetim süreçlerinde bir araç olarak nasıl kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu reklam kampanyasında haz duygusu teşhir edilmekte; kampanyanın dört reklamında tekrar ederek ritüele dönüşmektedir. Norma dönüştürülen haz, gözetim mekanizmalarının yönlendirdiği yeniden üretim sürecinde dolaşıma dahil edilmektedir. Dijital kapitalizmin özneyi ideolojik kodlarla yeniden şekillendirdiği bir reklam yapısı görülmektedir. Bu bağlamda, kampanyanın tüketim toplumunda öznenin haz duygusu üzerinden özgürlük söylemini estetik bir araç olarak kullanarak yönlendirmeyi meşrulaştırdığı; bunun sonucunda ise duygusal deneyimlerin metalaştırılarak pazarlanabilir temsillere dönüştürüldüğü ve bu dönüşümün ideolojik bir yapı inşa ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

ABSTRACT

In consumer culture, advertising functions not merely as a tool for product promotion but as a communication practice that mobilizes signs capable of shaping cultural values, social norms, and even individual desires. This study analyzes Magnum’s 2025 “Thick Cracking Chocolate” campaign through document analysis to reveal how pleasure is integrated into digital capitalism along the axes of visibility and surveillance. A semiotic analysis was conducted using Roland Barthes’s denotation and connotation framework, while the interpretive analysis draws upon Byung-Chul Han’s concepts of transparency, performance, exhibition,

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: arefika@fsm.edu.tr



and psychopolitical control. The campaign's repeated use of the cracking sound across four different settings (park, library, billiard hall, and home) functions as a marketing strategy that naturalizes pleasure and transforms it into a public spectacle, thereby incorporating it into the mechanisms of surveillance. In the advertisements, pleasure is detached from the realm of individual emotion and becomes a performative phenomenon that requires external validation through public visibility. The four-scene spatial construction demonstrates how an ostensibly personal experience of pleasure encounters and negotiates social norms. The campaign reveals that emotions are commodified through performative behaviors and employed as instruments in the individual's processes of identity construction and self-regulation within society. In this advertising structure, pleasure is openly exhibited and, through repetition across the four commercial spots, becomes ritualized. Once normalized, pleasure enters the circulation of a surveillance-driven system of reproduction. The campaign thus exemplifies an advertising logic in which digital capitalism reshapes the subject through ideological coding. In this regard, it is concluded that the campaign legitimizes the manipulation of subjects in consumer society by employing the discourse of freedom—mediated through pleasure—as an aesthetic device. Consequently, emotional experiences are commodified, transformed into marketable representations, and integrated into an ideological structure.

Cite this article as: Refika, A. (2025). The analysis of the relationship between pleasure, visibility and surveillance through the “Magnum thick cracking chocolate 2025” advertising campaign. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 101–113.

GİRİŞ

Dijital çağda reklam, ürün ve hizmetlerin tanıtıldığı bir aracın ötesine geçerek insan davranışlarını etki altında bırakan, estetik tercihlerini şekillendiren ve görsel yönlendirmelerde bulunan bir araca dönüşmektedir. Reklamlar, içeriklerinde renklere ve kompozisyona kadar çeşitli unsurlar kullanılarak kullanıcıların dikkatini çekmek ve onları belirli davranışlara yönlendirmek için tasarlanmış görsel yapılar olarak işlev görmektedir (Geray, 2006; Gökçe, 2019, s. 86). Ward'e'nin (2005) belirttiği gibi, tüketim bireysel tercihlerin ötesinde toplumsal olarak düzenlenmiş pratiklerin bir parçası hâline gelmiştir. Bu durum, reklamların ürün tanıtımını bir araç olarak kullanarak kullanıcı davranışlarını sosyal alışkanlıklar üzerinden yapılandırma potansiyeline de sahip olduğunu göstermektedir.

Reklamcılık, markaların hedef kitlelerine belirli sembolik temsiller, söylemsel çerçeveler ve görsel-işitsel kodlar aracılığıyla bir iletişim pratiği kurma biçimidir. Bu bağlamda reklamlar, modern tüketim kültüründe algı ve davranış değişikliği oluşturmak için temel düzeneklerden biri olarak görülmektedir. Reklamlar bu değişikliği oluşturmak için mesaj tasarımı stratejik kodlar geliştirmektedir.

“Nothing Cracks Like a Magnum” (Little Black Book, 2025) reklam kampanyası, uluslararası kreatif bir ajans olan LOLA MullenLowe tarafından 2025 yılında Magnum için tasarlanmıştır. Magnum'un bu reklam kampanyası modern reklamcılık anlayışının, toplum içindeki bireylerin davranış değişikliğine yön vermeyi hedeflemesi adına incelemek için analiz açısından örnek teşkil etmektedir. Magnum markasıyla özdeşleşmiş olan kalın çikolata kabuğunun kırılması ile duyulan “krak” sesi, kampanya reklamlarının göstergesi niteliğindedir.

Bu pazarlama kampanyasında ağır çekimli kadrajlar, üç boyutlu ses tasarımı gibi çekim teknikleriyle günlük yaşam alanlarındaki sessizlik normlarının ihlaline vurgu yapılmaktadır. Kamusal alandaki sessizlik normlarının sınırla-

rını aşarak hazzın temsini ortaya koyan bu reklam stratejisi anlayışı, izleyicinin algısını ve davranış kodlarını yeniden yapılandırarak davranış değişikliği oluşturmayı amaçlamaktadır.

Tasarlanan bu reklam stratejisinde toplumsal düzen, disiplin ve haz duygusu arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlandığı bir denetim mekanizması görülmektedir. Kampanyada “krak” sesi, tüketim nesnesi olan markayı işitsel olarak da kodlamaktadır. Reklam bunun yanı sıra modern bireyin özgürlük algısı ve gözetim arasındaki ilişkisini üç boyutlu tasarlanan ses üzerinden göstergeye dönüştürmektedir. Magnum'un kampanyasında dikkat çeken bir unsur haz eyleminin başkalarının bakışlarına aldırış edilmeden kamusal alanda gerçekleşmesidir. Byung-Chul Han'ın ifadesiyle modern birey, kendini sergileyerek ifşa ettiği bir şeffaflık çağında yaşamaktadır (Han, 2020, s.29). Magnum'un reklamındaki karakterler haz anlarını tüm bakışların hedefi hâline getirerek kendilerini gözetim nesnesine dönüştürmektedir.

Çalışmada Magnum'un “Thick Cracking Chocolate” reklam kampanyasında haz, görünürlük ve gözetim temalarının nasıl ilişkilendirildiği ve bunun günümüz tüketim kültürüyle nasıl örtüştüğü araştırma sorusunun merkezine alınmıştır. Reklam filmlerinde eğlenceli ve mizahi bir anlatı olarak kurgulanan sahnelerde, hazzın kamusal alandaki teşhire ve dijital kapitalizmin gözetim mantığına dair yönlendirmeler barındırıp barındırmadığı sorusu çalışmanın odaklandığı temel meseledir.

Magnum'un çatlama sesi sosyal medyada hayranları tarafından 35 yıl sonra bile “dünyanın en iyi sesi” olarak nitelendirilmiştir. Sesin viral olduğunu gösteren bu bilgi kullanıcı deneyimlerinden yola çıkarak kampanyanın merkezine yerleştirilmiş ve kampanyanın ana teması haline gelmiştir (Little Black Book, 2025). Kullanıcı verisi ile reklamın ana temasının tasarlanması bir veri olarak kullanılan hazzın, ölçülebilir, dolaşıma sokulabilir ve metalaştırılabilir bir unsur hâline geldiğini göstermektedir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Haz Kavramı

Haz kavramı, Antik Yunan düşüncesinden başlayarak Batı'nın etik geleneğinde yer alan başlıklardan biridir. Haz tarih boyunca felsefenin merkezi konularından biri olarak her çağda farklı düşünce akımlarıyla ele alınmıştır. Aristoteles, Nikomakhos'a Etik'te hazzı tek başına bir "iyi" olarak konumlandırmaz, erdemliliğin doğal bir tamamlayıcısı olarak ele alır, bu nedenle tek başına ahlaki bir amaç (telos) olma niteliğinde değildir (Kraut, 2022). Hedonizm (hazcılık) görüşü, haz peşinde koşmayı doğal ve olumlu bir ahlak olarak kabul ederken, Stoa gibi akımlar hazza temkinli yaklaşarak erdemi ve ruh dinginliğini ön plana çıkarmaktadır. Antik çağda Aristippos gibi Kireneli filozoflar anlık ve fiziksel olan hazları yüceltmektedir. Epiküros iyi olan herşeyin başlangıcını hazza dayandırmaktadır (Epiküros, 2021, s.89). Haz ise ölçülülük üzerinden aşırılıktan kaçmak ve gereksiz arzulara uzak durmak olarak tanımlanan bir iyilik halidir; Epiküros tarafından haz acıdan arınmışlık (aponia) ve ruh dinginliği (ataraxia) olarak tanımlanmaktadır (Epicuros, 2009).

Orta çağ teolojisinde Augustinus literatüründe "Tanrı sevgisi" ile kalıcı mutluluk elde edilir, geçici olan hazlar ise insanı sadece kısa bir süreliğine mutlu edebilmektedir. Ama insan hayatında asıl amaç, 'ebedi mutluluğa' ulaşabilmektir (Özdal, 2021, s. 469).

Püritanizm, İngiltere'de Protestan Reformu sürecinde 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılda oluşan ve Protestan ahlakını öngören dünyevi hazları dizginleyerek manevi değerleri ön plana alan bir anlayıştır (Öztürk, 2017, s. 607). Püritanlara göre birey günahlarından tamamen arınmış bir şekilde dindar bir yaşam sürmekle yükümlüdür. Weber'in aktardığı bu etik, kapitalizmin erken döneminde haz ve birikimi feda etme idealini yaygınlaştırmıştır.

Aydınlanma Çağında haz kavramı toplumsal boyuta ulaşmıştır. 18. ve 19. yüzyılda Jeremy Bentham ve John Stuart Mill gibi düşünürler tarafından kavramsallaştırılan faydacılık (utilitarianism) akımı, ahlaki doğruluğun ölçütünü "en fazla sayıda insana en yüksek mutluluğu (haz ve faydayı) sağlamak" gibi bir yaklaşımla belirlemiştir.

Jeremy Bentham haz yönelimini ahlaki değerlerin temel ölçütü olarak kabul etmektedir. Bentham bu anlayışıyla faydacı bir kuramın çerçevesini çizerek insanların hazza yönelmesinin ve acıdan kaçınmasının doğası gereği olduğunu savunmaktadır. Ahlaki doğruluk eylemin haz üretme kapasitesi üzerinden değerlendirir ve bu bakış açısına göre topluma fayda ölçütünü belirlemektedir. Bentham'a göre toplumdaki haz ve acı arasındaki niceliksel farklar ölçülerek ahlaki yargılara ulaşılabilir (Koca, 2021, s. 83–88). Siyaset felsefesi tartışmalarında haz düzeyi, toplumun genel refahını anlamlandırma açısından ele alınmıştır. Bu bağlamda haz düzeyi bireysel haz anlayışından toplumsal mutluluk hedefine etik ilkeleri kazandırma performansı göstermiş; kamusal politikalarda da merkezi bir rol oynamaya başlamıştır (Öztürk, 2017, s. 598).

Modern psikolojinin kurucusu olarak bilinen modern dönem psikanalisti Sigmund Freud haz psikolojisini yeniden ele almıştır (2014, s.9). Freud'a göre insan acı veren uyarılardan kaçarak doyum veren durumlara yönelme

eğilimindedir. Birey bu şekilde davranarak kendini gerilimden kurtulma eğilimi göstermektedir. Ama bu ilke tekrar zorlantısı (repetition compulsion) ve ölüm dürtüsü (thantos) gibi toplumsal uyumu gerektiren normlar içinde bir gerilim doğurmaktadır.

20. yüzyılın ortasında Frankfurt Okulu geleneğini kuran Adorno ve Horkheimer'a göre tüketim kültürüyle birlikte haz, kültür endüstrisinin kitleleri uyuşturarak sahte bir mutluluk sunduğu mekanizmaya dönüşmüştür. Bu bağlamda eğlence, bireyi geçici memnuniyetle oyalayan ve düşünme kapasitesini bastırarak eleştirel bilincini körelten bir denetim biçimine dönüşmüştür (Adorno & Horkheimer, 1995, s. 15). Bu düşünceye göre tam doyumluğa ulaşamayan bir arzu döngüsüne hapsedilen insan, sistem içinde sürekli bir haz döngüsünde tutularak tüketime yönlendirilmektedir.

Byung-Chul Han Çerçevesinde Gönüllü İfşa Toplumu

Panoptikon modeli, Jeremy Bentham'ın mimari tasarımına dayanmaktadır. Foucault modeli (1977) iktidar ve gözetim ilişkilerini yeniden yorumlayarak merkezi bir gözetim düzeni oluşturmaktadır. Bu gözetim sisteminde ortada bir kule ve çevresinde mahlum odaları vardır. Odadakiler gözetim kulesindekilerin ne zaman ve ne sıklıkla izlediğini bilmemektedir. Bu durum mahkumlar açısından sürekli izlendiği algısını oluşturmaktadır. Panoptikon sürekli gözetim ile oluşturulan bir disiplin uygulamasıdır. Buna karşılık, Mathiesen'in (1997, s.255), Sinoptikon modeli ise, çoğun azı (örneğin ünlüler, influencer'lar) izlemesiyle oluşan tersine gözetim biçimidir. Her iki gözetim modeli de dijital çağın gözetim mantığını tam olarak ifade etmemektedir. Günümüzdeki gözetim biçimi omniptikon gözetim biçimidir, bunu Chul Han dijital panoptikon olarak tanımlamaktadır. Dijital panoptikonda herkes birbirini gözetlemektedir. Gözetlenen de gözetleyen de gönüllü olarak sistemin içindedir ve gözetim halinde olmaktan hoşnuttur.

Günümüz dijitalleşen tüketim modelini eleştirel olarak analiz eden Byung-Chul Han, Magnum'un haz temalı kampanyasını tartışma noktasında önemli kavramsal açılımlar ortaya koyar. Chul Han'a göre neoliberal rejimde, birey sürekli haz peşinde olma halini özgürlük olarak gören ve bunu kamusal alanda bir performans olarak sergileyen bir özneye dönüşmüştür (2023b, s.22). Özellikle 'Şeffaflık Toplumu'nda her şey ve herkes mesafiyi ve gizliliği ortadan kaldırarak şeffaflaştığını düşünmektedir. Özgürlük gibi görünen şeffaflık, güven duygusunu ortadan kaldırmaktadır. Güven kalmadığında şeffaflık talebi daha yüksek sesle dile getirilmektedir. Yüksek sesle dile getirilen şeffaflık talebi ise toplumun doğruluk, dürüstlük gibi ahlaki değerlerinin çökmekte olduğunun bir göstergesidir (Han, 2020, s.70).

Han'ın ifadesiyle, şeffaflık sadece aynı olanın çeşitlemelerini içerir. Aynı olan içerisinde ilişkiler simetrik olarak ilerler, asimetrik ve bilinmez olan ne varsa ortadan kalkmaktadır (Han, 2020, s.34). Magnum reklamında özel bir haz anının (dondurma yeme) performatik kamusal bir gösteriye dönüşmesi, şeffaflık toplumunun bireysel deneyimleri bile performans çeviren karakterini yansıtmaktadır. Han "teşhir toplumunun bireysel olanın bile dışa dönük, müstahcen bir şekilde sergilenmesi sonucu bir pornografi toplumu oluşturduğunu

ifade etmektedir. Mahrem olanın kamusallaşması, Han'ın ifade ettiği gibi müstehcenin estetik olarak sergilenmesi haz deneyimini herkesin gözü önünde standartlaştırmaktadır.

Han, modern iktidarın zorlama veya baskı kurma yöntemini kullanmadığını bunun tersine bireyleri gönüllü bir şekilde haz aracılığıyla denetlediğini ileri sürmektedir. Neoliberal iktidar, toplumun olumluluk duygularını cezbederek istismar etmektedir.

Han, her zaman hayır diyen olumsuz iktidar anlayışının değişerek 'evet'i bir yönetim aracı olarak kullandığından bahsetmektedir. İktidar bir iletişim aracı olarak "evet" olasılığını arttırmalıdır (Han, 2022b, s. 15). Olumluluk toplumunda iletişimi sekteye uğratacak "beğenmedim/dislike" seçeneği yoktur. Olumsuz yargılar iletişimi olumsuz etkileyeceği için "beğendim/like" seçeneğinden başka seçeneği olmayan birey her tıkladığında iktidarın boyuduruğuna boyun eğmektedir. Beğenmek, iktidarın olumluluk toplumuna yaptığı olumsuzluktan kaçmasına yön veren bir haz dayatmasıdır. 'Like' aynı zamanda günümüzün bir ağrı kesicisidir. Like toplumuna göre herşey instagramda paylaşılabilir. Beğeni kültüründe herşey olumluluğun baskısı altında kalmaktadır. Hazza hayır demenin mümkün olmadığı evet kültüründe birey hazza bağımlılığa teşvik edilerek özneleşme süreçleri kontrol altına alınmaktadır. Bağımlılık devam ettiği sürece tüketimin sürdürülebilirliği mümkün kılınmaktadır.

Byung-Chul Han, acı yaşama korkusu olan 'Palyatif Toplum'daki bireylerin acı çekmeyi kişisel bir başarısızlık olarak gördüklerini ve acının arındırıcı olduğunu unuttuklarını ileri sürmektedir. Acıyı görmezden gelen palyatif toplum bu nedenle bir performans toplumdur. Sürekli hareketin ve sergilenebilir performansın olduğu yerde acı çekmenin pasifliğine yer kalmaz (Han, 2023b, s. 15). Başarı performansları sergilemek zorunda kalan birey performans öznesine dönüşmektedir. Performanstaki amaç bireyin "pozitifliğini" göstermesi mecburiyetidir. Performans toplumunda birey; hazza odaklanmak, bununla birlikte bireysel zevk ve keyif anlarını da kendini sergileyerek metaya dönüştürmek zorundadır. Çünkü haz ve mutluluk anlarını paylaşamayan birey başarısızlık yargılaması altındadır. Başarı toplumu bireyleri özgürlük yanılsaması altında kendi kendini sömürerek tükenmek zorundadır.

Şiddetin Topolojisi kitabında Han, görünür fiziksel şiddetin azaldığını ifade etmektedir. Bunun yerine yaygın şiddet biçimli olarak kendini aşırılık olarak ifade ettiği aşırı tüketim, aşırı bolluk ile yalnızlaşma, depresyon ve kişinin kendine yönelttiği şiddet türlerinin arttığını konu etmektedir (2020b, s.88). Han'ın bakış açısından reklamların ve sosyal medyanın topluma olumluluk baskısı ile dayattığı sürekli haz ve performans beklentisi, birey üzerinde görünmez bir şiddet oluşturmaktadır. Han, çağdaş insanın "başarı için kendini sömüren" bir performans öznesine dönüştüğünü, haz arzusunun bireyi içten içe tükettiğini vurgulamaktadır.

Sürekli haz peşinde koşan tüketim kültürü, bir yandan "canlılık yanılsaması" illüzyonunu pekiştirirken diğer yandan yaklaşan yıkımı perdelemektedir. Acı korkusu anlamına gelen algofobinin hakim olduğu palyatif topluma, sürekli haz ve beğeni peşinden gidilmesi pazarlanırken aslında durmaksızın tüketime yönlendirilmesi normleştirilmektedir.

YÖNTEM

Nitel araştırmalarda medya metinlerinin çözümlemesinde doküman analizi önemli bir yöntemdir. Yıldırım ve Şimşek'e (2016) göre, bu yöntem "araştırmanın amacına uygun yazılı materyallerin sistematik olarak incelenmesini kapsar" (s. 189). Bu çalışma, Magnum'un 2025 "Thick Cracking Chocolate" kampanyasındaki dört reklamı eleştirel göstergebilimsel çözümleme ile incelemektedir. Amaçsal örnekleme yöntemi araştırmacının keşfetmek ya da açığa çıkarmak istediği bir konu hakkında amacına uygun olarak örneklem seçtiği örnekleme yöntemidir (Teddle & Tashakkori, 2009, s.30). Seçilen verilerde, çatlama sesi ortak bir haz göstergesi olarak analiz edilmiştir. Çözümlemede Barthes'ın düz-anlam ve yan-anlam ayırımına dayalı göstergebilimsel yaklaşımı temel alınmış, görsel ve işitsel göstergeler (kadraj, ses, sessizlik) birlikte değerlendirilmiştir. Analizdeki önemli bir nokta ise ideoloji çözümlemesi olmuştur. Tartışma kısmında, hazın normlaştırılması sorgulanmış, Byung-Chul Han'ın perspektifi ile ideoloji çözümlemesi gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR

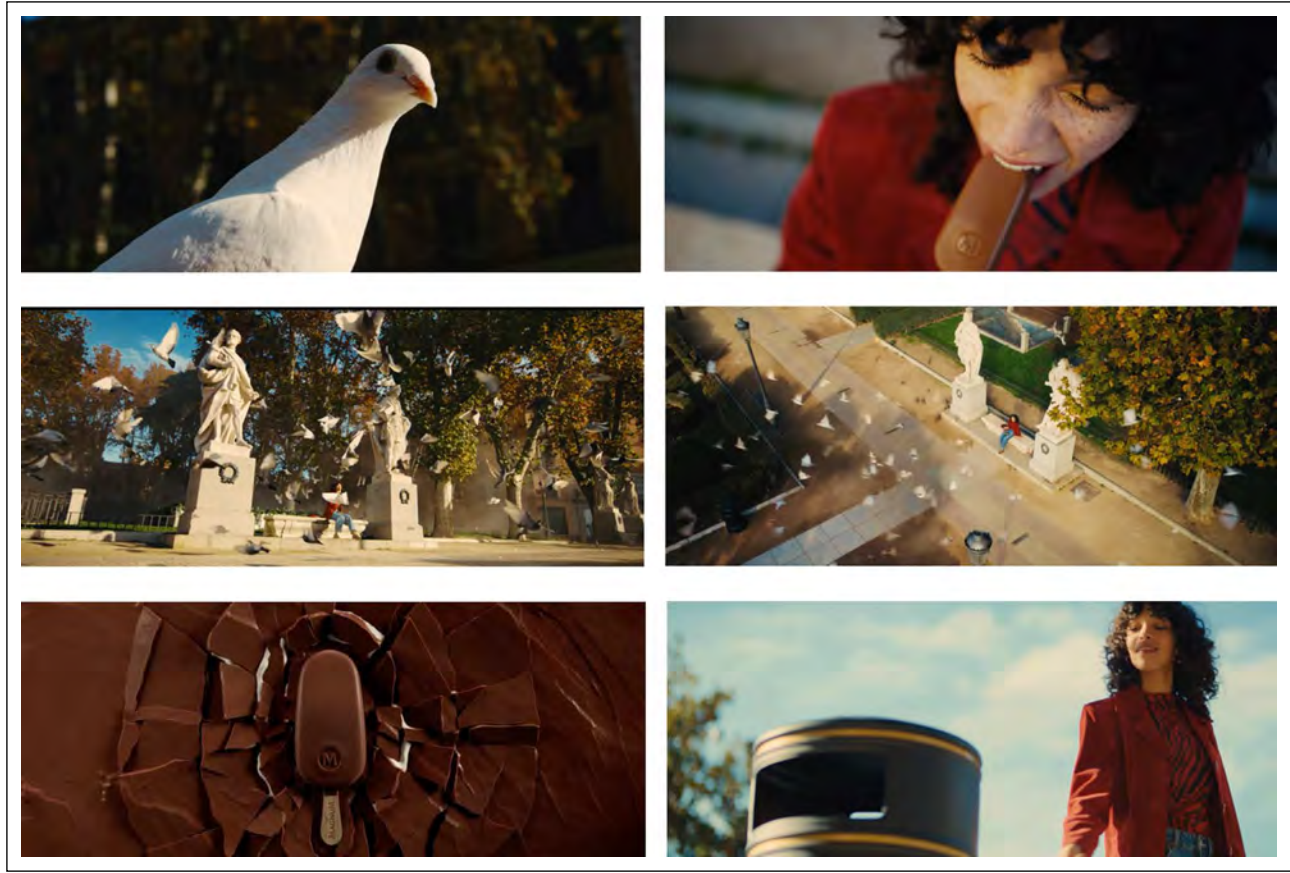
Magnum'un 2025 "Thick Cracking Chocolate" kampanyası, dört farklı mekânda (park, kütüphane, bardo salonu ve ev) gerçekleşen dondurma yeme anı ile ortaya çıkan çatlama sesinin haz duygusuna teşvikini vurgulamaktadır. (Lola MullenLowe, 2025). Çatlama sesi etrafında kurgulanan bu reklamlarda, ses hem fiziksel olarak kurgulanmış hem de ideolojik olarak bir haz simgesine dönüştürülmüştür.

Barthes'ın göstergebilim yaklaşımına göre bu reklamlar, düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) olarak çözümlenmektedir. "Barthes'a göre bir göstergenin düz anlamı, onun açık olarak neyi temsil ettiği, yan anlamı ise bu temsilin nasıl gerçekleştiğiyle ilgili olarak kültürel ve ideolojik çağrışımları içerir" (Barthes, 2013, s. 45).

Reklamlardaki işitsel bir unsur olarak "çatlama" sesi, düz anlam olarak dondurmanın çikolata kaplamasının kırılmasına işaret eder. Yan anlam olarak haz duygusunu tetikleyen bir semboldür. Barthes, kültürel anlamların en üst söylem biçimi olarak 'mit' kavramıyla açıklamaktadır. Mit, gündelik bir göstergeye ideolojik bir boyut ekler ve kaçınılmaz gösterir" (Barthes, 2014, s. 155). Magnum reklamlarında bu perspektif bireysel hazın evrenselliği ve doğal olduğu savı vurgulanmaktadır.

Park Temalı Reklamın Düz Anlam ve Yan Anlam Çözümlemesi

Reklam filmi göstergebilim çözümleme ile düz anlam (denotasyon) ve yananlam (konotasyon) olarak incelenmiştir. Düz anlam olarak, güneşli ve sakin bir günde, iki büyük insan heykelinin ortasında yeşilliklerle çevrili bir park alanında, bankta oturan genç bir kadın başını kaldırmış yanındaki heykellere bakmaktadır. Magnum dondurmayı paketinden yavaşça çıkardığı görülmektedir. Ortam doğaldır, kadın dondurmayı ısıtır ısırmaz, ürünün kalın çikolata kaplamasından belirgin ve tok bir "krak" sesi gelmektedir. Bu ses ile parktaki kuş kümesi paniklemede ve kanat sesleri eşliğinde havalanmaktadır.



Şekil 1. Magnum, kendine özgü çıtır çıtır çikolata sesiyle dikkat çekiyor (Lola MullenLowe, 2025).

Kadın haz dolu bir ifadeyle gözleri kapalı bir şekilde dondurmadan lokmasını almaktadır ve dış dünyadan kopmuştur. Kamera, kuşların panikle havalanmasını ağır çekim vererek dramatize etmektedir. Sahne, kadının gülümseyerek dondurmayı bitirmesi ve çöpe atmasıyla son bulmaktadır (Şekil 1).

Yananlam olarak ele alındığında bu reklam bireysel haz deneyiminin kamusal alanda “ses” aracılığıyla nasıl görünürlük kazandığını göstermektedir. Magnum çikolatasının çatlama sesi, doğanın durağan ve doğal düzenini bozan bir etki meydana getirmektedir. Kuşların irkilmesi, çikolata sesinin hem fiziksel şiddetini hem de sembolik gücünü göstermektedir. Reklam, abartılı bir şekilde bu sesin oluşturduğu haz etkisini sunarak yüceltmektedir. O kadar lezzetli bir dondurmadır ki doğa bile buna kayıtsız kalamaz ve tepkisini göstermektedir. Bu anlatım biçimi, Barthes’ın (1964) göstergebilim çözümlemesinde vurguladığı gibi, reklamlarda amaçlı seçilmiş göstergeler aracılığıyla anlamın kurgulandığını göstermektedir. Kuşların kaçış sahnesi ürünün oluşturduğu haz etkisinin vurgulandığı bir gösterge sahnesidir.

Dondurmayı ısırma sahnesi ile çıkan ses Magnum’un markalaşma stratejisinde ses öğesini merkezi bir noktada sunmaktadır. Kalın çikolata kabuğunun çatlama sesi hem işitsel hem de sembolik niteliğiyle ayırt edici bir marka unsuru olarak yer bulmaktadır. Reklamda bu ses, dünyanın en mutluluk veren sesi gibi tanımlanmakta ve açık hava ortamında bile doğaya rağmen etkisini gösterecek şekilde vurgu yapılmaktadır. Böylece ürünün somut özelliği olan

Tablo 1. Park temalı reklamın düz anlam ve yan anlam çözümleme tablosu

Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
Çatlama sesi	Dondurmanın ısırılmasıyla çıkan tok ve yüksek ses	Sessizliğin aniden bozulması ile doğanın ritmine müdahale
Kuşların havalanması	Güvercinlerin küme halinde havalanması	Haz sembolü ses ile tetiklenen doğanın tepkisi
Kadının yüz ifadesi	Gözleri kapalı bir şekilde memnun bir gülümseme	Haz anının görünür olması

çikolata kaplaması soyut bir haz deneyimine dönüşmekte ve bellekte yer edecek biçimde mitleşmektedir. Bu, reklamın kendisine referans veren bir öğesi olmuştur. Bu bağlamda Magnum’un 35 yıllık ikonik özelliği olan kalın çikolata sesi, (LBBOline, 2025) reklamda kişiselleştirilerek bir aktör gibi rol almaktadır. Böylece ürünün somut faydası olarak tanıtılan lezzetli çikolatası haz uyandıran ses olarak zihinlere kazınmaya çalışılmıştır (Tablo 1).

Kütüphane Temalı Reklamın Düz Anlam ve Yan Anlam Çözümlemesi

Reklam serisinin ikinci filminde sessizliği ve düzeniyle bilinen bir kütüphane mekân olarak tercih edilmiştir. Genel planda, kullanıcılar kütüphane ortamlarında olduğu gibi masalarda kitap incelemekte ve sessizlik içinde çalışmaktadır.



Şekil 2. Magnum, reklam serisinde kendine özgü çıtır çikolata sesiyle dikkat çekiyor (Lola MullenLowe, 2025).

Ortam, çalışmak için odaklanmaya elverişli ve son derece sakindir. Bu esnada bir çocuğun kahvesini yudumlaması bile dikkat çekmektedir, yakınındaki görevli ve bir ziyaretçi ona yargılayıcı bakışlar yöneltmektedir. Kameranın merkezindeki genç kadın, masada otururken Magnum dondurmasını ısıtır. Çikolata tabakasının çıkardığı tok ses ile reklam serisine özgü klasik müzik çalmaya başlar ve ısırtma sesi sessizlik içerisindeki kütüphane ortamında çalmaya başlamaktadır. Raflardan kitapları alan merdivendeki bir kütüphane görevlisi irkilerek dengesini kaybeder ve elindeki kitapları yavaş çekimde yere düşürdüğü görülmektedir. İzleyici sahnenin, kütüphane ortamından teatral bir atmosfere dönüştüğüne şahit olmaktadır. Kamera, kitapların düşüşünü ve havada uçan notları detaylı bir planla kadraja almaktadır. Kitaplar, daha önce yargılayıcı bakışlar yönelten kadının üzerine düşerken, ana karakter dış dünyaya aldırmadan haz içerisinde dondurmasını tüketmeye devam etmektedir.

Reklam filmi kütüphane sahnesi ile bireysel haz ve toplumsal düzen arasındaki gerilimi görselleştirmektedir. Kütüphane ortamı sessizliği ve disiplini ile bilinen bir ortamdır. Kütüphane ortamında yüksek sesli herhangi bir eylem, sosyal kuralların bir ihlali olarak görülen bir normdur.

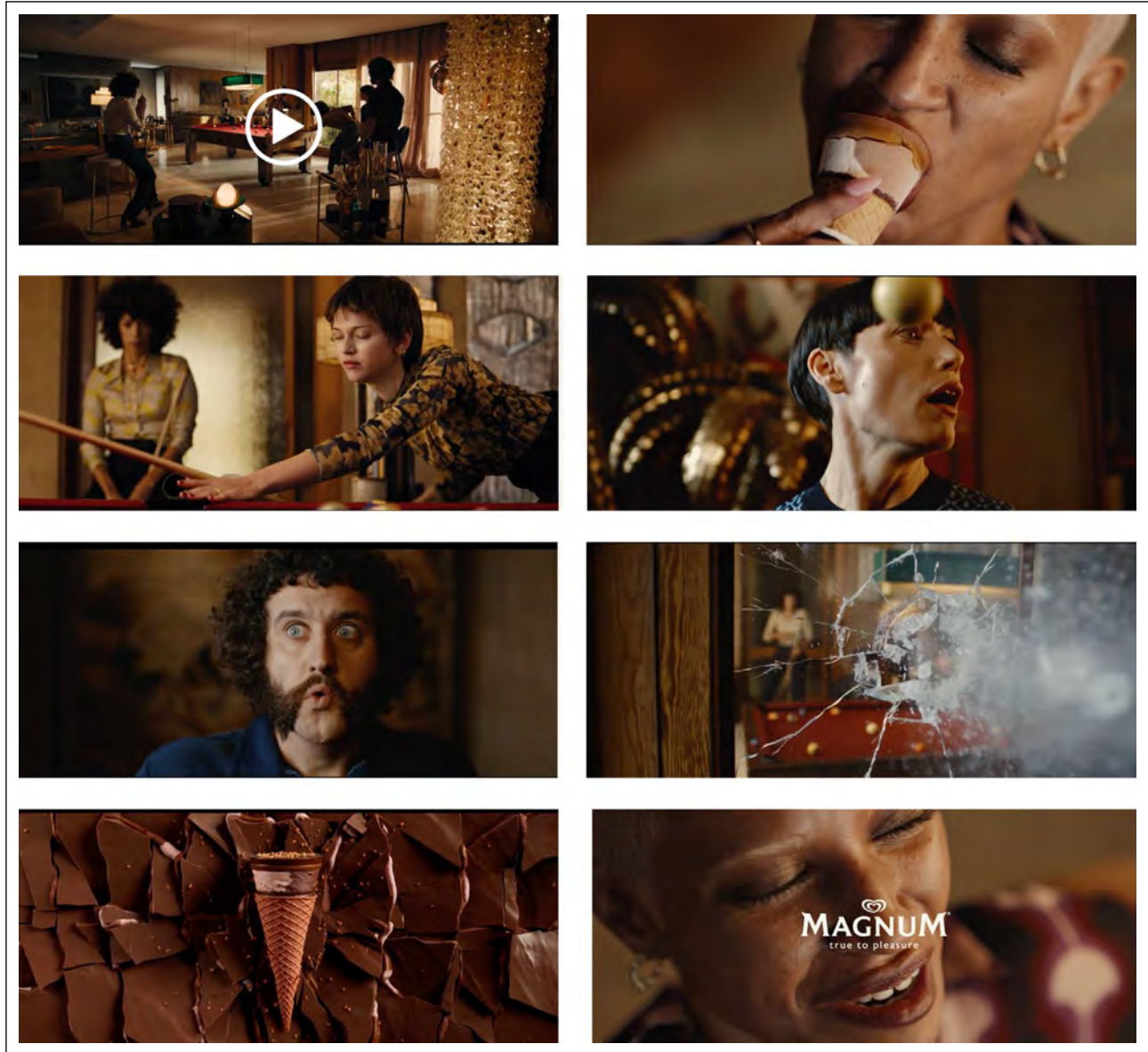
Magnum'un ısırılmasıyla çikolata kaplamasının çıkardığı çatlama sesi, bu sessizliği dramatik biçimde bozmaktadır. Sessizliğin bozulması yan anlam söylemi olarak "düzenin ihlali" ya da "sessizlik kuralına meydan okuma" anlamı kazanmaktadır. Kütüphane kullanıcılarının anlık tepkileri normların toplum tarafından içselleştirildiğini göstermek-

Tablo 2. Kütüphane temalı reklamın düz anlam ve yan anlam çözümleme tablosu

Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
Çatlama sesi	Sessiz kütüphanede ani ve tok bir ses	Sessizlik kuralının ihlali, normlarının aşılması
Kitapların düşmesi	Raflardan düşen kitaplar	Bir eylem tüm düzeni bozmaya neden olması
Çevredekilerin seslere tepkisi	Kahve içen kişiye bakışlar	Toplumsal disiplini hatırlatma refleksi
Karakterin yüz ifadesi	Memnuniyet ve umursamazlık ifadesi	Haz ifadesi

tedir. Bu bağlamda ele alındığında sahne, Barthes'in işaret ettiği gibi göstergeler aracılığıyla kasıtlı anlam üretilmektedir. Magnum'un temsil ettiği haz, norm haline gelmiş toplumsal kuralları bile geride bırakacak kadar güçlüdür mesajını vermektedir (Şekil 2).

Sessizlik gerektiren kamusal alanlarda yiyecek tüketimi gibi davranışlar rahatsızlık vermektedir. Reklam, her bireyin yaşaması muhtemel olan bu durumu kullanarak izleyiciyi tanıdık bir durumla karşı karşıya bırakmakta ve aşinalık uyandırmaktadır. Reklamda bireysel tatmin sosyal düzenin de önüne geçmiştir. Böylelikle Magnum'un sunduğu haz davranışı bir sessizlik kuralı normunun ihlaline neden olmaktadır. İhlal davranışı bir kuralsızlık göstergesinin yanında arzusunun doğallığını ve gücünü de ortaya koymaktadır (Tablo 2).



Şekil 3. Magnum, farklı görsellerle kendine özgü çtır çikolata sesini vurguluyor (Lola MullenLowe, 2025).

Bilardo Salonu Temalı Reklamın Düz Anlam ve Yan Anlam Çözümlemesi

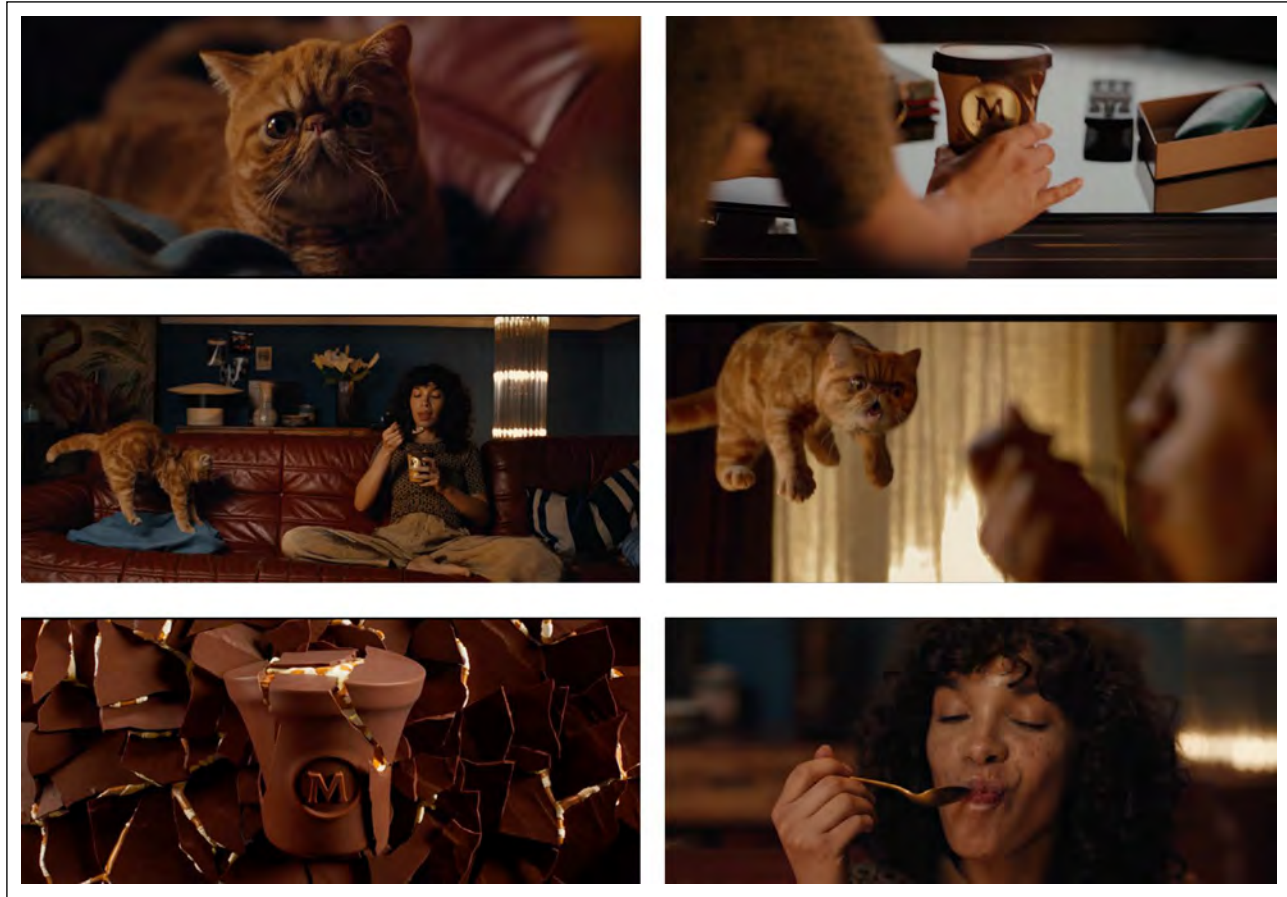
Reklam serisinin üçüncü filminde, sahne mekânı olarak loş ışıklı bir bilardo salonu seçilmiştir. Ortamda iki oyuncu arasındaki rekabet havası hissedilirken ciddi bir maç yapıldığı izlenimi vardır. Oyunu dikkatle izleyen iki kişi daha yer almaktadır. Salonda yalnızca bilardo toplarının temas sesi duyulmaktadır (Şekil 3).

Reklamın ana karakteri olan kısa saçlı genç kadın, izleyiciler arasında Magnum külah dondurmasını alarak köşeye doğru geçerek koltuğa oturmaktadır. Tam diğer kadın oyuncunun atış yapacağı kritik anda kadın dondurmasından iştahla bir ısırık alır ve dondurmanın kalın çikolatasının çıkardığı “Krak!” sesi odada yankılanmaktadır. Bu sesle irkilen atış yapmak üzere olan oyuncunun dikkati dağılır ve ıstaka elinden kayarak hedef ıskalanmaktadır. Top masadan dışarı fırlayarak pencereye doğru havalanmakta ve camı kırarak dışarı çıkmaktadır. Bu esnada iki erkek izleyici şaş-

Tablo 3. Bilardo salonu temalı reklamın düz anlam ve yan anlam çözümleme tablosu

Gösterge	Düz anlam	Yananlam
Çatlama sesi	Bilardo maçında sessizliği bozan ses	Rekabet ortamında dikkat dağılması
Oyuncunun hatası	Vuruşun bozulması	Hazzın davranışının etkileri
Karanlık ortam	Loş konsantrasyon odaklı atmosfer	Ciddiyet ve erkek egemen mekân
İzleyici bakışları	Herkesin karaktere dönmesi	Görünür olma

kınlıkla oyuncunun topu vuruşunu, topun fırlayarak camı kırmasını ve dışarı çıkmasını izlemektedir. Topa vuran oyuncu o esnada ana karaktere anlam arayan bir ifadeyle şaşkınlıkla bakmaktadır. Ana karakter ise keyifle ve olanlardan zevk alan bir ifadeyle gülererek dondurmasını yemeye devam etmektedir.



Şekil 4. Magnum reklamında, özgün çıtır çikolata sesiyle markanın karakteristik dokusu vurgulanıyor (Lola MullenLowe, 2025).

Bilardo salonu sahnesi, dikkat gerektiren ve rekabetin yoğun olduğu bir alanda bireysel haz eylemini konu edinmektedir. Haz davranışıyla değişen ortamdaki eylemler ürünün cazibesini ortaya koymaktadır. Bilardo salonu burada kuralları olan, odaklanma ve sessizlik gerektiren sosyal bir düzenin bir temsilidir. Magnum'un çatlama sesi, reklamın kırılma noktasıdır. Ses bu düzeni bozarak yanan anlam çözümelemesinde dikkat bozucu bir unsur işlevi görmektedir. Barthes'ın (1964) göstergebilim yaklaşımıyla, çatlama sesi, toplum düzeninde ihlal mesajını taşımaktadır. Krak sesinin etkisiyle zincirleme bir olaylar örgüsü haline gelen topa vuruşun bozulması ile pencerenin kırılması ve seyircilerin şaşkınlıkla olanları izlemesi haz eyleminin bireysel sınırları aşarak kamusal alan ihlalini işaret etmektedir.

Magnum yiyen kadının haz odaklı davranışı, kolektif bir deneyimi (maç izleme, sporun kurallarına riayet etme) ihlal ederek sekteye uğratmaktadır. Bu durum, modern bireysellik kavramını eleştirir niteliğindedir. Günümüzde birey, kendi haz ve tatmini için kamusal alandaki kuralları göz ardı etme eğiliminde davranışlar gösterebilmektedir. Zaman zaman trend olan bazı davranışlar gözlenebilmektedir.

Marka açısından kolektif deneyimin ihlal edildiği bu sahne, Magnum'un bireyselliği ön plana çıkaran yüksek bir haz nesnesi olduğu iddiasını pekiştirmektedir. Alt metin olarak Magnum'un verdiği hazzın yoğunluğu ile herhangi bir ortamda bu yoğunluğa kapılıp norm olarak kabul edilen toplum kurallarının önemsenmediği görülmektedir. Bu anlatım, ürünün cazibesini yücelten bir reklam stratejisidir.

Tablo 4. Ev temalı reklamın düz anlam ve yan anlam çözümleme tablosu

Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
Çatlama sesi	Ev ortamında bile yüksek duyulan ses	Mahremiyetin kamusallaşması
Kedinin sıçrayışı	Kedinin şaşkınlıkla sıçraması	Ev içi gözetim
Kadının koltukta televizyon izleyip dondurma yemesi	Günlük bir rahatlama biçimi	Bireyin kendini ödüllendirmesi ve gündelik kaçış
Loş ışıklı oturma odası	Akşam vakti, huzurlu ev ortamı	Mahremiyet, güvenli alan, bireyin kendine ait özel zamanı
Kadının gülümseyerek yemeye devam etmesi	Zevk aldığı açık şekilde gösteriliyor	Yargılayıcı bakışlardan uzak, özgürce yaşanan haz, kamulaşmayan bireysel tatminin

Bilardo salonları, daha çok erkek egemen alanlar olarak temsil edilmektedir. Reklamdaki her iki kadının saç modeli ve kıyafeti dikkat çekmektedir. Erkek egemen bilardo salonunda baş roldeki kadının ve topa vuruş yapan kadının maskülen bir görünüşte olduğu gözlenmektedir. Kadın imgesi erkeksileştirilerek belirsizlik oluşturulmuştur. Kadının dondurmayı ısırmasıyla oluşan sesli eylem, ataerkil düzen-

de rahatsızlık vermektedir. Sahne, kamusal alanda toplumsal rahatsızlığa dair örtük bir anlam taşımaktadır (Tablo 3).

Ev Temalı Reklamın Düz Anlam ve Yan Anlam Çözümlemesi

Reklam serisinin dördüncü sahnesi, diğer reklamlardaki sahnelerden farklı olarak toplumsal alan dışında daha mahrem bir alan olan ev ortamında geçmektedir. Akşam saatlerinde, loş ve sessiz bir oturma odasında genç bir kadın televizyon izlemektedir. Kadının kedisi de yanında koltukta uyuklamaktadır. Huzurlu bir ortam olan evinde karakter televizyonun karşısında günün yorgunluğunu atmaktadır. Masadan aldığı Magnum dondurmayı ısırmasıyla birlikte çıkan sert krak sesi odada yankılanmaktadır (Şekil 4).

Kedi dondurmayı masadan almasını izlemektedir, kadının dondurmadan bir kaşık almasıyla çıkan sestensevcil kedi şaşkınlıkla irkilir, tüyleri kabırır, miyavlayarak koltuktan yukarı doğru yerçekimi kurallarına aykırı bir şekilde havalanmaktadır. Kadın ise kedinin sıçramasını farketmeden haz içinde dondurmasını yemeye devam etmektedir. Son karede kedi, koltuğa geri düşerken kadın hâlâ memnun bir ifadeyle dondurmasını tüketmektedir.

Ev sahnesi, kampanyanın haz temasını özel alana taşımaktadır. Ev, denetlenebilen kamusal mekânlardan bireyin uzak olduğu özel alanıdır. Bu açıdan ele alındığında dondurmayı yerken daha serbest davranması anlamlıdır. Ancak çatlama sesi, ev ortamında bile sessizliği bozarak bir etki oluşturmaktadır. Kedinin irkilmesi, evin huzurunun kesintiye uğradığını ifade etmektedir. Yananlam göstergesi olarak bu ses, sessizliği bozulması şeklinde yorumlanabilir. Bu sahne, reklamın serisinde yer alan en az seviyede çatışma içeren en sevecen temsildir, diğer reklamlarda çevrenin tepkisi daha belirginken, burada tepki yalnızca evcil bir hayvandan gelmektedir.

Ev sahnesi aynı zamanda kampanyanın en sıcak ve olumlu yaklaşımıdır. Haz, burada sosyal ilişkilerle çatışmamaktadır. Diğer sahnelerde bireysel haz toplumsal düzene müdahale ederken, bu sahnede haz, çevresiyle uzlaşmaktadır.

Televizyon izlerken yemek yemek ya da dondurma yemek, herkes için gündelik hayatta tanıdık bir rahatlama biçimidir. Bu anlatı biçimi, haz yaklaşımının ev içinde içselleştirildiğini göstermektedir. Reklam bu deneyimi sahiplenerek günün yorgunluğunu atmak için markaya yönlendirmektedir. Çatlama sesinin kediyi zıplatması haz deneyiminin yankı bulduğunu işaret etmektedir. Bu, ürün özelliği olan kalın çikolatasını eğlenceli bir dille vurgulamanın yoludur (Tablo 4).

Bulgular bölümünde ortak anlamlar belirlenmiştir. Reklam sahnelerinin geçtiği dört farklı mekân kurgusu aynı olay örgüsünü farklı mekânsal düzende tekrar etmektedir. Bireysel haz eylemi dondurmayı ısıрма ile gerçekleşir, duysal tetikleyici olarak çatlama sesi kullanılmaktadır. Çevre reaksiyonlarını vurgulamak için insanların ya da varlıkların tepkisi gösterilmektedir. Her sahne, bu şablonda farklı noktalara vurgu yapmaktadır. Parkta doğa ve kamusal ön plandadır, kütüphanede kural ve disiplin gözlemlenmektedir; bilardo salonunda rekabet ve dikkat söz konusudur, evde mahremiyet ve rahatlık temaları öne çıkmaktadır. Tüm sahnelerde oluşturulan ortak nokta ise haz anının bulunduğu yerdeki al-

gıları değiştirmesi ve belirgin bir biçimde iz bırakması veya tepki çekmesidir. Tartışma bölümünde ise bu noktalar kuramsal çerçeveye bağlantılandırılarak ele alınacaktır.

TARTIŞMA

Reklamlarda ürünler, teknik ve işlevsel yönlerinin dışında kültürel ve duygusal anlamlarla kodlanmaktadır. Tüketim, modern yaşamın olağan bir unsuru olarak ve doğal bir sonucu tanımlanmaktadır. Barthes'in mit çözümlemesi, reklamları çözümleme açısından günümüzde de geçerliliğini koruyan eleştirel bir yaklaşımdır. Magnum'un "Thick Cracking Chocolate" kampanyası, modern tüketim kültürünü haz ve görünürlük üzerinden kurgulamaktadır. Bu kampanya, tüketim kültüründeki ideolojik yapılanmayı anlama açısından bir inceleme nesnesi olarak değerlendirilmektedir.

Park Temalı Reklam

Görünürlük teması, sessiz ve doğal bir ortam olan parkta masum gibi görünen bir haz eylemi ile ortaya koyulmaktadır. Parkta huzurun bir göstergesi olarak beyaz güvercinler dolaşmaktadır, kameranın yakın plan aldığı güvercinin sesi huzur vermektedir. Parktaki insan boyundan uzun ve erişilemeyecek kadar büyük olan beyaz heykeller tarihi ve sakinliği simgelemektedir. Genç kadın parktaki heykelleri inceledikçendonurmasının paketini açmakta ve dondurmadan bir ısırık alması ile çıkan krak sesi park ortamındaki huzuru bozmaktadır. Çıkan ses ile klasik müzik çalmaya başlamakta ve o esnada parktaki tek canlılar olan kuşlar ürkerek havalanmakta, parktan uçarak uzaklaşmaktadır. Reklamda kamusal alan bir anda öznel bir deneyimin performans sahnesi dönüşmüştür. Sergilenen bu performans çevredeki canlıları oradan uzaklaştıracak kadar rahatsız etmiştir.

Marka, bu sahnede kamusal alanın doğallığına bir karşı duruş ile dondurmayı ısıрма anının hazzı yaşamaya ve haz gösterisine dönüştürmesine odaklanmaktadır. Bu haz gösterisi ile kendini teşhir etme durumu özneyi bir sergi nesnesi olarak şekleştirmektedir. Reklamın okuması yapıldığında, hazzın kamusal alanda yaşanarak özgürleşebileceği teşvik edilmektedir. Han'ın deyimiyle bedeninin sergilenerek sömürülmesi söz konusudur. Sergileme ise ikame etmeyi ortadan kaldırmaktadır.

Markanın bu serisinde haz uğruna dünyanın kendisi bir sergi salonu haline gelmiştir. Bu durumda performans sahnesi yerini alan park alanında ikame etmekten söz edilemez. İkame etmek kökeninde "huzurlu olmak, huzur içinde olmak, huzura kavuşmak" anlamına gelmektedir. Haz uğruna teşhir ve performans zorlaması ise huzuru tehdit etmektedir. Bu reklamda huzuru temsil eden parkın sakinleri olan güvercinlerin havalanıp, parktan uzaklaşması huzurun bozulduğunu göstermektedir. Magnumun ısırılmasıyla anlık haz performansı ikameyi yani huzuru bozmaktadır.

Ayrıca park gibi ortamlar insanların kendilerine zaman ayırdıkları mekânlardır. Sakince durup düşündükleri, dinlendikleri, kendilerini dinledikleri alanlardır. Reklamda heykellerin duruşu, kuşların huzur veren sesleri ve yavaş hareketleri izleyiciyi huzura ve düşünmeye davet etmektedir. Bu reklamdaki dondurmayı ısıрма sesi ile meydana-

na gelen teşhir, öznenin kendi kendisinin reklam nesnesi olarak konumlandırmasıdır. Haz anını yücelterek yapılan bu özgürlük zorlaması parktaki tefekkür ve yavaşlık halini bozmaktadır. Han'a göre özgürlük adı altında şeffaflık zorlaması tefekküre, tekrar incelemeye, üzerinde durmaya yol açacak nedensellikten uzaklaştırmaktadır (Han, 2020, s.30). "Şeffaflık anlamdan yoksunlukla el ele gider; anlam yavaştır (Han, 2020, s.30)". Haz anının yüceltiği bu an insanın tefekkür ve yavaşlama anını özgürlük baskısı ile gösteriye dönüştürmesine zorlamaktadır. Tüketim ve gözetim çağında düşünme eylemini gerçekleştirerek ve yavaşlayarak anlamlandırmaya yer yoktur. Çünkü tüketim için hız gereklidir. Haz ve hız, düşünme eyleminin karşısındadır.

Genç kadının dondurmadan aldığı ısırlık ile yankılanan ses bütün parkı etkisi altına almıştır, bu etki o kadar büyüktür ki kuşlar bile uçarak tepki göstermektedir. Bu anlamda marka ürününün ısırlık olarak oluşturduğu haz anı kamusal alanı performans alanına dönüştürmüştür. Kamusal alan ile mahremiyet iç içe geçtiğinde ise sınırlar ve mesafeler ortadan kalkarak kamusal kaybolmakta, bireysel gösteri alanına dönüşmektedir. "Kamusal alanın ortadan kaybolması, içine mahrem ve özel meselelerin döküldüğü bir boşluk oluşturmaktadır. Kamusal alanın yerini kişinin yayınlanması almaktadır. Böylece kamusal alan bir teşhir mekânı haline gelmektedir (Han, 2020, s. 54)". Şeffaflık toplumunda boşluk ve mesafe kaldırılması gereken bir olumsuzluk olarak algılanmaktadır. Boşluk korkusu "bakışın gördüğü her şeyle rastgele ilişkiye girmesi"ne neden olur. Şeffaflığın mesafesizliği doğurduğu bu durumda mekânı yok etmektedir. Burada marka, masum bir zevk olarak gösterdiği ısırlık ile huzurlu bir ortamın karışmasını, tüketim kültürünün haz anlayışı olarak ortaya koymaktadır. Marka hazı yaşamak üzerinden herkesin buna alışması gerektiği mesajını vermektedir.

Kütüphane Temalı Reklam

Kütüphane temalı reklam sahnesinde görünürlük ve gözetim temaları ele alınmıştır. Kütüphanede panoptik bir disiplin sistemi vardır. Kütüphane ortamında çalışma yapılabilmesi ve buna odaklanılabilmesi için sessizlik kuralı hakimdir. Kütüphaneye giden herkes bu kurala uyma bilinci ile gitmektedir. Kütüphanede sessizliği bozan bir davranış olduğunda kolektif bir tepki oluşur. Reklamda dondurmayı ısıran genç kadın kuralları ihlal ederek tüm bakışların hedefi haline gelmektedir. Kitapları düşüren görevli, kütüphanede çalışmalarına odaklanan diğer kişilerin bakışları tarafından bu ihlalin görselleştirilmesidir. Bu şekilde izleyicide empati ve mahcubiyet duyguları uyandırılmak istenmiştir. Genç kadın kütüphane kurallarını ihlal etmesini ve çevredekilerin rahatsızlığını umursamaz bir tavırla dondurmasını yiyerek haz anının tadını çıkarmaya devam etmektedir. Bu noktada Chul Han'ın "Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri" (2020c, s.51) kitabının "Heyecan Kapitalizmi" bölümünde "duygu" ve "heyecan" kavramlarının arasındaki farktan söz ederek heyecan oluşturma nasıl tüketim kapitalizmine hizmet ettiği kısım akla gelmektedir. Duygu bir süreye ihtiyaç duyar ama heyecanlar uçucu ve kısa sürelidir. Heyecan bir durumu temsil etmez ya da durmaz, dinamik ve koşula bağlı bir yapısı vardır. Bu sebeple heyecan

kapitalizmi sömürür, duygu ise sömürülmez. Reklamdaki kütüphane ortamı aklı, zihni beslemeyi ve çalıştırmayı da simgelemektedir. Aynı şekilde akılcılık, kütüphane ortamı gibi nesnellik, sabitlik, süreklilik, istikrar ve kurallılık istemektedir. Bunun karşıtı olarak öznelliğe bağlı olan heyecan veya haz ise durum ve algı değişimlerinde ortaya çıkarak istikrarsızlık oluşturur. Bu durum tam da neoliberal ekonominin istediği istikrarın bozularak hızlanma baskısı ile hazzın diktatörlüğüne boyun eğilmesidir. Kütüphane sahnesinde marka ısırlık ile ortamdaki istikrarı bozan sesi günahkar ama zevkli imajı ile masumlaştırarak sunmaktadır.

Bir de hava (stimmung) vardır ki duygudan da daha çok nesnellik içerir. Hava, gruplaşmaya ve durma haline bağlı olarak insanın içinde bulunduğu bir şeydir ve haletiruhiyeyi ifade etmektedir (s. 51). Bunun aksine heyecan ise kütüphanesahnesinde dondurmayı ısırarak kütüphanenin havasını bozan genç kadının yaptığı gibi sükut halinden sapmalar ortaya çıkarmaktadır. Magnum reklamında neoliberal rejimin performansı ve bununla bağlantılı olarak verimi artırmak için hazzı nasıl kaynak olarak kullandığı görülmektedir. Bu reklamda kütüphane gibi kuralların olduğu bir ortamda özgürlük duygusuyla birlikte ortaya çıkan haz anına yer verilmektedir. Özgür olmak bir anlamda heyecanını serbest bırakmaktır, heyecan ve haz ise öznel özgürlüğün ifadesi olarak reklamda kullanılmaktadır. Neoliberal iktidar ise bu noktada özgür öznelliği sömürmektedir (Han, 2020c, s. 53).

Bu reklam da magnumun özelliklerinden yola çıkarak tüketime yönlendirmemektedir. Çünkü magnum en nihayetinde bir "şey"dir ve şeyleri sonsuz olarak tüketmek mümkün olamaz, ama heyecanlar tüketilmektedir. Reklamda hazzın yüceltilmesiyle kısa bir sürede tüketilebilen dondurmanın kendisi de kullanım değerinin ötesine geçmektedir. Magnum'un tüketim stratejisi bu şekilde talep oluşturmak için hazzı kullanır ve hazzın heyecan şablonlarını biçimlendirmektedir. Reklam hazzın nasıl yaşanabileceğini ve yaşanması gerektiğini gösteren bir rehber niteliğindedir. Magnum reklamı bir haz göstergesi olarak tüketim kapitalizmine hizmet etmektedir.

Kuralları unutarak hazzı davet eden reklam markanın buna değdiği söylemini oluşturmaktadır ve "haz özgürlüktür" miti yeniden üretilmektedir. Akılcılığı dışarıda bırakarak 'an' üzerinden satın alma dürtüsü oluşturulan reklamda vaat edilen hazzın getirdiği özgürlüğünün ancak tüketim koşuluyla ortaya çıkan sahte bir özgürlük olduğu görülmektedir.

Bilardo Odası Temalı Reklam

Bilardo sahnesinde Magnum yiyen genç kadın, çevresindekilerin bakışları altında sosyal bir normu ihlal etmektedir. Ancak burada dikkat çekici nokta, reklamın izleyiciyi normu ihlal eden karakter ile özdeşleştirmesidir. Loş bir salonda bilardo oynayan karakterlerin olduğu mekânda ciddi ve odaklanılmış bir ortam gözlenmektedir. Dondurmayı ısıran genç kadın hazzın temsilcisi haline gelen bu "krak" sesi ile sınırları ihlal etmiştir. Han'a göre sınırların aşındırılarak ortadan kaldırılması pornografiktir. Sergilenen toplum pornografik toplumdur. Herşey dışa dönmüş, açık ve gösterilmiştir. Günümüzde panoptik kontrol ile pornografik sergileme iç içe geçmiştir (Han, 2020b s. 107). Don-

durmayı ısıran karakter ortamdaki dikkat kesilen kişileri önemsemeyen onların bakışları altında kendi keyfi için bir performans gerçekleştirmektedir. Performans toplumunda negatifliğe dair her türlü hatırlatma, görme ve yapabilmek azalmaktadır. Kuralısızlaştırmanın artması ise negatifliği ortadan kaldırmaktadır (Han, 2024, s. 20). Negatiflik palyatif toplumun kaçındığı bir durumdur. Palyatif toplumda algofobi yani acı korkusu hakimdir. Acı yaşatılacak her durumdan kaçılır. Bu durum da sürekli halde anestezi ortamına yol açar, böylelikle bireyde ve toplumda uyum ve uyuma artmaktadır. Her türlü olumsuzluktan kurtulmaya çalışan olumsuzluk toplumu acı çekme psikolojisindeki negatif psikolojiyi bırakarak pozitif psikolojiye yönelmiştir. Pozitif psikoloji ise acıya duyarsızlaşarak bireyi mutlu bir performans öznesi haline getirmeyi amaçlamaktadır. Palyatif toplum performans toplumuna dönüşmektedir, çünkü acı bir zayıflık belirtisi kabul edilir ve acı çekmenin pasifliğine performans toplumunda yer yoktur (Han, 2023b, s.14).

Bilgisayar da bir pozitiflik makinesidir, çünkü büyük miktarlarda veriyi hızlı bir şekilde işleme alabilir; yapısı her türlü ötekilikten muaftır. Otistik kendine dönüklüğünden ve negatif eksikliğinden dolayı yalnızca bir hesap makinesinin yapabileceği performansları ortaya koymaktadır. Negatiften, acıdan yoksun ve pozitifleştirilmiş insan otistik bir performans makinesine dönüşmektedir (Han, 2024, s. 43). Magnum'un bilardo salonu sahneli reklamında haz için toplum içindeki normları ihlal eden genç kadın dikkat, odak gibi unsurları mekânın getirdiği kuralları yani negatiflikleri ihlal ederek otistik bir performans sergilemektedir. Bu çerçevede, reklamın sonunda bilardo topuna yanlış vurmasıyla camın kırılmasına neden olan kadın, dondurmayı ısıran kadına eleştirel bir gözle baktığında bile dondurmayı ısıran kadın sadece kendi haz anına odaklı otistik bir performans sergilemeye devam etmektedir.

Magnum, haz için normları ihlal eden birey imajını olumlu ve sevimli bir sunum bir tür zevk mitosu inşa etmektedir. Reklamda küçük bir haz anının her şeye değdiği algısı tüketime yönelik ideolojik bir strateji oluşturmaktadır. Magnum, sosyal sonuçları umursamadan bireyleri zevkini yaşamaya yönlendirmektedir.

Ev Odası Temalı Reklam

Byung-Chul Han'ın çağdaş toplum analizlerini Magnum ev sahneli reklamını haz duygusu üzerinden ele almak gerektiğinde olumluluk dayatması bu reklamda da gözlenmektedir. Han'ın "olumluluk toplumu" ve "palyatif toplum" kavramları ile Chul Han, acıya gündelik hayatta yer vermemenin ve acıdan hazzı kaçmanın günümüzde bir norm haline getirildiğini ele almaktadır. Ruhun talihsizlikler karşısında duyduğu acı ve buna sebat edebilme ve buradan ders çıkarma süreçleri insana derinlik, cesaret ve kendisini terbiyeyi kazandırır (Han, 2020, s.20). Geç kapitalizmde her türlü olumsuzluk bertaraf edilerek toplumda karakteristik bir durum haline gelmiştir (Han, 2023, s.59).

Evde kedisıyla birlikte yaşadığı anlaşılan bir kadın masadan dondurmayı alarak televizyonun karşısındaki koltukta yerine oturmaktadır. Dondurmayı ısırama anı ve çıkan krak sesi kadının tamamen kendisiyle baş başa kaldığı ve bundan mutlu olduğu bir andır. Bu sahne günümüz yalnız yaşayan insanının

temsildir. Günümüz insanı için bireysellik ve bireysel zevkler ön plandadır. Günümüzde kişiler, bireysel özgürlüğün tekil kişiliğe kaydığı bir toplumu oluşturmaktadır. Han, 'Ritüellerin Yok Oluşuna Dair' kitabında bu durumu otantik toplum olarak adlandırarak otantiklik toplumunun aynı zamanda performans toplumu da olduğundan bahsetmektedir. Otantiklik toplumunda herkes kendilik kültürüne güzellemeler yapmaktadır. Birey sadece kendisiyle ilgilenir ve kendine sadıktır (2022, s.27). Otantiklik toplumunda kimlik sorunu sürekli bir kendilik üretimi olarak çıkar, bu da toplumun yapısını atomize eder.

Neoliberal rejim, özgürlük süsü ile insanın kendini gerçekleştirdiği hissini vererek kendini sömürmesini sağlamaktadır. Bu aynı zamanda bir ahlak sömürüsüdür. Sömürme hali otantik toplumunda neoliberal rejimin bir üretim biçimidir ve bireyler üretim sürecinin ayrılmaz bir parçası haline gelerek süreçle bütünleşir, birey üretim mekanizmasının işlevsel bir aracıdır (Han, 2022, s.26). Neoliberal özne, kendine yönelik sömürüyü kendi öznelliğini esas alarak yeniden üretmektedir. Kendi anlık hazları için tüketime yönelmesi onun için varoluşsal bir zorunluluk halini almaktadır. Bireyin arzuları neoliberal rejimde tüketime göre şekillenmektedir. Tüketim ekonomik faaliyet olmaktan öte öznenin kendini gerçekleştirme yöntemine dönüşmektedir.

Chul Han'ın kavramsallaştırdığı şekliyle birey, neoliberal rejimde kendi kendisinin performans öznesine dönüşmektedir. Bu özne, artık dış zorlamalara gerek kalmadan kendini üretkenliğe zorlamaktadır. Performans öznesi kendi başına kaldığında bile boşlukla yüzleşmekten kaçınır, dینگinlik ve tefekkür yerine hızla tüketilen hazlarla kendini meşgul etmektedir. Performans öznesi için anlam boşluğu haz ile doldurulmalıdır. (Han, 2023, s.53). Reklamda Magnum yiyerek kişinin kendini ödüllendirmesi ile tüketimin doğallaştırılmış bir hak gibi sunulması olarak ele alınmıştır.

Reklamda Magnum'un tüketimi, bireyin kendini ödüllendirme anı olarak görülmektedir. Burada tüketim bireyin kendine değer verme yöntemi olarak doğallaştırılmış bir hakkıdır. Bu yönüyle bakıldığında reklam, neoliberal özne olan bireyin kendini anlamlandırması için tüketime ihtiyacı olduğunu bir gerçeklik olarak sunmuştur. Byung-Chul Han, Yorgunluk Toplumu adlı kitabında modern öznenin kendini gerçekleştirme ve sürekli keyif alma baskısı ile özgürlük adı altında varoluşunu sömüren bir yapıya büründüğünü belirtmektedir (2024, s.20). Han'a göre, kendini özgür sanan performans öznesi aslında bir köledir, kendini gönüllü olarak sömürme bağlılığı mutlak köle olmanın esasıdır.

Psikopolitika adlı çalışmasında Han, neoliberal iktidarın klasik baskıcı yöntemlerden farkını ortaya koymaktadır. Bu yeni iktidarda "özneye karşı çıkmak yerine ona yaklaşan" bir strateji vardır. Reklam stratejik olarak tüketiciye doğrudan bir baskı uygulamak yerine haz vaadiyle gönüllü olarak ürünü tüketmeye yönlendirmektedir (2020c, s.12). Bu şekilde haz odaklı öz ödüllendirme söylemleri ile bireyin zihni metalaştırılarak kendini sömürmesi gönüllü haline getirilmektedir. Bu davranış biçimi Han'ın pozitif şiddet olarak tanımladığı bir içsel baskı biçimidir. Kendini sömürme hali Foucault'nun biyo-iktidar kavramından Han'ın psikopolitik denetim çerçevesine evrilen en etkili bir iktidar biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada Magnum'un 2025 "Thick Cracking Chocolate" kampanyasını, reklamın estetik kurgusunun üzerinden haz, görünürlük ve gözetim gibi kavramlar çerçevesinde çözümlemeler yapılmıştır. Günümüz tüketim kültürü ve bireyler üzerindeki ideolojik etkileri arasındaki ilişki reklam incelemesi üzerinden tartışılmıştır. Kampanyadaki dört farklı reklam filmi, haz duygusunun bireysel bir deneyimden kamusal bir performansa, hatta dijital bir sermaye biçimine dönüştürüldüğü görülmektedir. Bu dönüşüm hazzı yaşamayı, görünür olma, onaylanma ve paylaşılma gibi dijital çağın yeni normlarıyla ilişkilendirilmektedir.

Byung-Chul Han'ın şeffaflık toplumu, palyatif toplum ve performans öznesi kavramları ile reklamların nasıl ideolojik anlamlar ürettiği ortaya koyulmaktadır. Han'ın perspektifinden reklam bireyi gözetimsel ve duygusal bir kontrol düzeni içine çekmektedir. Reklamın görsel-işitsel merkezine konumlanmış bir haz göstergesi olarak kampanyadaki çatlama sesi, duysal tetikleyici, norm bozucu ve veri üretici bir işlev üstlenmektedir. Her bir reklam kurgusu, tüketim eyleminin toplumsal normlar üzerindeki etkilerini yansıtan küçük birer mikro-toplum modeli olarak görülmektedir. Bu noktada birey kendi içinde de kendine değer atfedebilmesi için hazzını görünür hale gerekemek zorundadır. Birey içsel denetimini dışsallaştırarak kendini toplumun gözetimine bağımlı kılmaktadır.

Gözetim kapitalizmi bağlamında, reklamın ürünü direkt satış odaklı bir mantıkla sunmadığı görülmektedir. Reklam bireyin kimliğini ve arzularını pazarlanabilir bir veriye dönüştürmektedir. Sosyal medya platformlarında kullanıcıların Magnum çatlama sesine verdikleri tepkiler kampanya stratejisine dönüştürülerek pazarlamanın kullanıcıların verilerini anlam ve kimlik üretiminde ham madde olarak değerlendirdiği ortaya koyulmaktadır. Burada haz, gözetim mantığının pazarlama diline nasıl yansıdığını gösteren bir niteliktedir.

Kampanyada kütüphanede ortamındaki sessizlik, bilardo salonundaki dikkat, parktaki huzur ve ev mahremiyeti tek bir ısıyla bozulmaktadır. Her sahnede toplumsal normların ihlal edilmesiyle olumlayıcı bir söylem geliştirilmiştir. Özgürlük olarak tanımlanan bu ihlal neoliberal rejimin toplumu haz yoluya disipline etme biçimidir. Bu disiplin yöntemiyle bireyde görülme arzusu tetiklenerek onun performans öznesi olma gerekliliği aşılanmaktadır. Böylelikle duygular ve arzular deneylenebilecek, birey tüketim kolaylıkla yönlendirilebilecektir. Bir haz panoptikonu oluşturarak, haz kamusallaştırılır. Haz ölçülebilir bir veriye dönüştürülerek gözetim rejimine hizmet etmektedir. Birey artık kendi haz ve heyecanlarını teşhir etmek suretiyle sistemin gönüllü performans ögesidir.

Reklam kampanyası, ürünü tanıtmanın ötesinde çağdaş tüketim toplumunun ideolojik yapısını sunan bir strateji izlemiştir. Reklam kurgusu bireysel deneyimlerin metalaştırılarak pazarlama stratejisine dönüştüğünü gösterir. Bunu yaparken aynı zamanda toplumun normlarını yeniden üretmektedir. Çalışmada yapılan çözümlemede haz, görünürlük, denetim ve kimlik ilişkilerinin reklamlar aracılığıyla kültürel ve toplumsal ideolojik araçlar olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zeka Kullanımına İlişkin Açıklama: Makalenin hazırlanmasında yapay zeka kullanılmamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Conflict of Interest: The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Statement on the Use of Artificial Intelligence: Artificial intelligence was not used in the preparation of the article.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1995). *Aydınlanmanın diyalektiği: Felsefi fragmanlar I* (O. Özügül, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Barthes, R. (2013). Görüntünün retorisi. İçinde R. Barthes, *Image - Music - Text* (S. Heath, Çev.) (ss. 32-51). Hill and Wang.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1957)
- Epicurus. (2009). *Letter to Menoeceus* (R. Hicks, Trans.). Massachusetts Institute of Technology. <https://classics.mit.edu/Epicurus/menoec.html>
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.
- Freud, S. (2014). *Haz ilkesinin ötesinde* (M. Ökten, Çev.). Tutku Yayınevi.
- Geray, H. (2006). *Toplumsal araştırmalarda nicel ve nitel yöntemlere giriş* (1. Baskı). Siyasal Kitabevi.
- Gökçe, O. (2019). *Klasik ve nitel içerik analizi: Felsefe, yöntem ve uygulama*. Çizgi Yayınevi.
- Han, B.-C. (2020). *Şeffaflık toplumu* (H. Barışcan, Çev.). (5. Basım). Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2020b). *Şiddetin topolojisi* (D. Zaptıoğlu, Çev.). (4. Basım). Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2020c). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve yeni iktidar teknikleri* (H. Barışcan, Çev.) (3. Basım). Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2022). *Ritüellerin yok oluşuna dair: Günümüzün bir topolojisi* (Ç. Tanyeri, Çev.). İnkı Kitap.
- Han, B.-C. (2022b). *İktidar nedir?* (M. Özdemir, Çev.) (2. Basım). İnsan Yayınları.
- Han, B.-C. (2023). *Kapitalizm ve ölüm dürtüsü* (Ç. Tanyeri, Çev.) (3. Basım). İnkı Kitap.
- Han, B.-C. (2023b). *Palyatif toplum: Günümüzde acı* (H. Barışcan, Çev.) (4. Basım). Metis Yayınları.

- Han, B.-C. (2024). *Yorgunluk toplumu* (S. Yalçın, Çev.) (3. Basım). İnkı Kitap.
- Hultén, B. (2011). Sensory marketing: The multi-sensory brand-experience concept. *European Business Review*, 23(3), 256-273. [CrossRef]
- Illouz, E. (2013). *Cold intimacies: The making of emotional capitalism* (1st ed.), Polity.
- Koca, B. U. (2021). The foundation of jeremy bentham's utilitarian ethics and evaluation in terms of moral education. *Journal of Social Sciences İctimaiyyat*, 6(1), 81-103.
- Kraut, R. (2022). Aristotle's ethics. İçinde E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 Edition). Stanford University.
- LBBOnline. (2025). *Magnum makes some noise with unmistakable cracking chocolate sound*. Available at: <https://lbbonline.com/news/magnum-makes-some-noise-with-its-unmistakable-cracking-chocolate-sound> Accessed on Dec 19, 2025.
- Lola MullenLowe. (2025). *Magnum - Thick Cracking Chocolate*. Available at: <https://lola-mullenlowe.com/work/magnum-thick-cracking-chocolate> Accessed on Dec 19, 2025.
- Mathiesen, T. (1997). The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited. *Theoretical Criminology*, 1(2), 215-234. [CrossRef]
- Özdağ, S. (2021). Aziz Augustinus'ta Tanrı'ya duyulan aşk ile mutluluk ilişkisi. *Felsefe Dünyası*, (74), 457-476.
- Öztürk Fidan, İ. (2017). From hedonism to puritanism: An evaluation of the philosophy of education. *Journal of Social Sciences of Muş Alparslan University*, 5(3), 597-621. [Turkish]
- Rinehart, W. (2020). Zuboff's definition of surveillance capitalism in *The age of surveillance capitalism commits a category error*. Available at: <https://www.williamrinehart.com/2020/zuboffs-the-age-of-surveillance-capitalism-raw-notes-and-comments-on-the-definition/> Accessed on Dec 19, 2025.
- Sabancı, A. A. (2017, Eylül 19). Gözetim kapitalizmi: Facebook bizi kimlere satıyor? *Journno*. Available at: <https://journno.com.tr/gozetim-kapitalizmi-dijital-izler> Accessed on Dec 19, 2025.
- Teddlie, C., & Tashakkori, A. (2009). *Foundations of mixed methods research*. SAGE Publications.
- Warde, A. (2005). Consumption and theories of practice. *Journal of Consumer Culture*, 5(2), 131-153. [CrossRef]
- Yazar, G. (2025, Temmuz 23). The illusion of light: A review of Byung-Chul Han's "The Transparency Society". *Medium*. Available at: https://medium.com/@guneyyazar_90613/the-illusion-of-light-a-review-of-byung-chul-hans-the-transparency-society-9a1d098cc916 Accessed on Dec 19, 2025.
- Zuboff, S. (2020, Ocak 3). Surveillance capitalism. *Project Syndicate*. Available at: <https://www.project-syndicate.org/magazine/surveillance-capitalism-exploiting-behavioral-data-by-shoshana-zuboff-2020-01> Accessed on Dec 19, 2025.