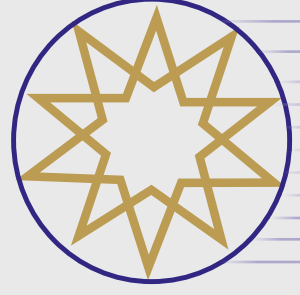


ISSN 2149-1755

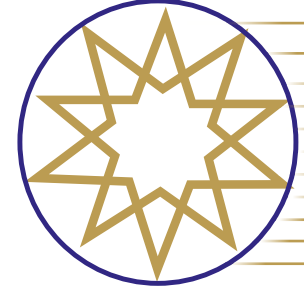


YILDIZ
JOURNAL^{OF}
ART AND DESIGN

Volume 12
Number 2
Year 2025

YTÜ
PRESS

www.yad.yildiz.edu.tr



Volume 12 Number 2 Year 2025 - December

EDITOR-IN-CHIEF

Prof 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

Gaz University, Ankara, Türkiye

Birsen ÇEKEN

Gaz 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

Yeniyyüzyıl University, İstanbul, Türkiye

İlhan ÖZKEÇECİ

Erzincan 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

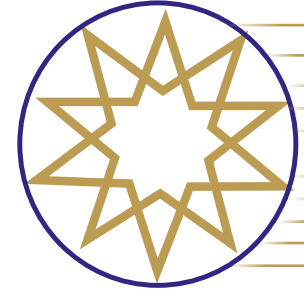
İstanbul University, İstanbul, Türkiye

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 épinail 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
- 114** Reflections of nonviolent communication theory in art practices that generate ecological awareness
Şule BAYRAK YILDIZ
- 124** An examination of blockchain-based NFTs from the perspective of intellectual and industrial property law
Ali Murat KIRIK, İsmail KEKLİK
- 132** Woven textile design in the context of fungal ecology and biomimicry
Seda UÇAR, Sanem ODABAŞI



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).

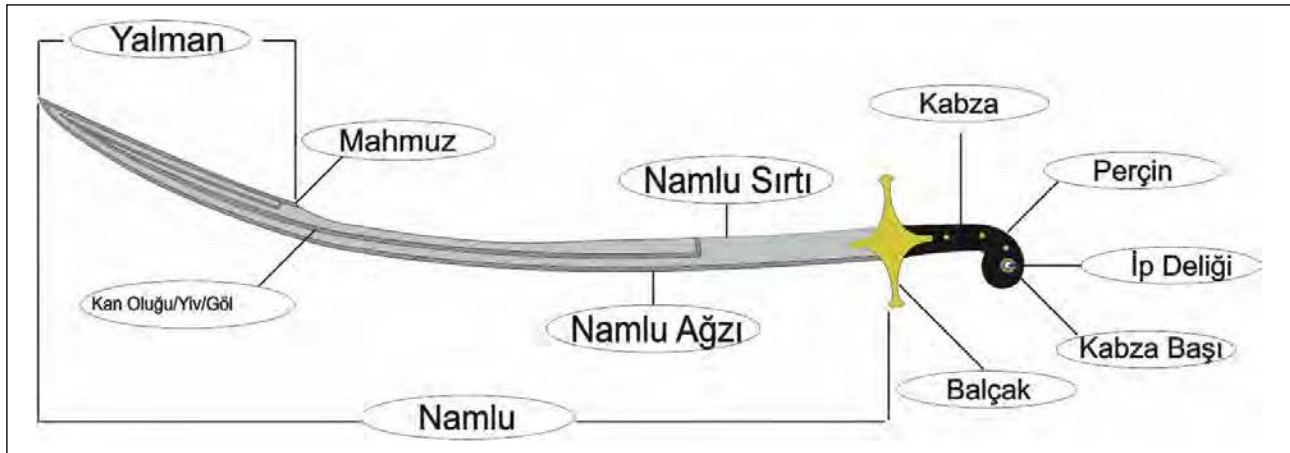
Dîvânü Lugâtî't-Türk'de kılıç ismi ile geçen bu silah, (Atalay, 1985, C.I, s.359) bazı Türk lehçelerinde kılınç, kılıc, kilis, kiliş gibi adlarla anılmakla beraber, Osmanlıca ve Farsça'da şemsîr (Bozkurt, DİA. 25. C., s.405) veya tiğ (Yıldız, 2020, s.63), Arapça'da da “helak etmek” manasına gelen seyf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

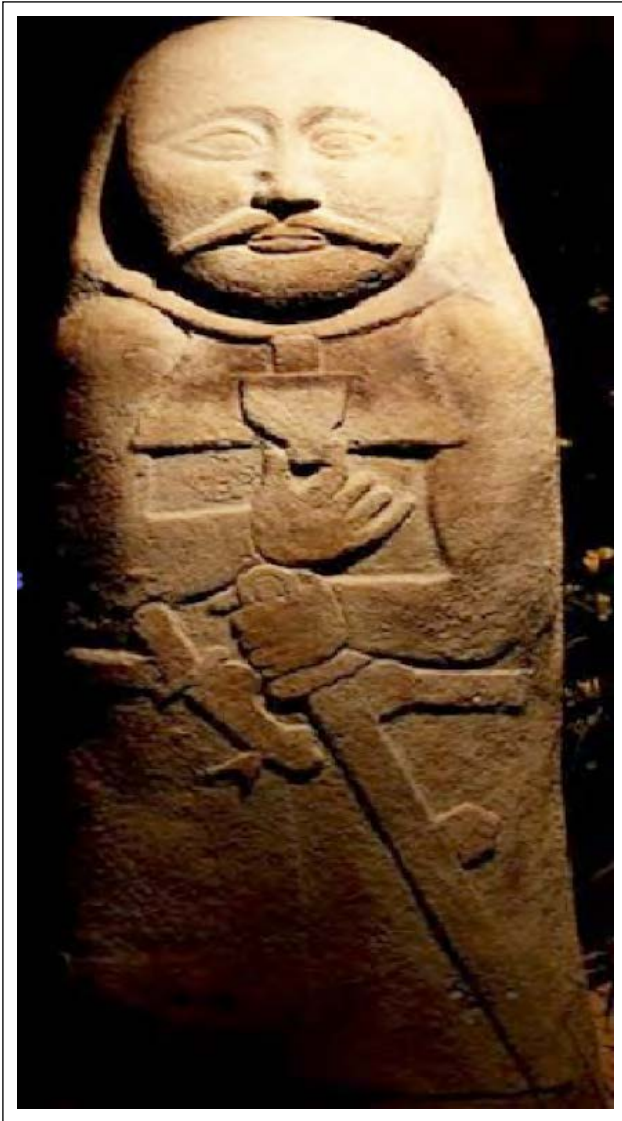


Şekil 9. Kın, T.S.M. Env. No: 1/499 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).

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 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).

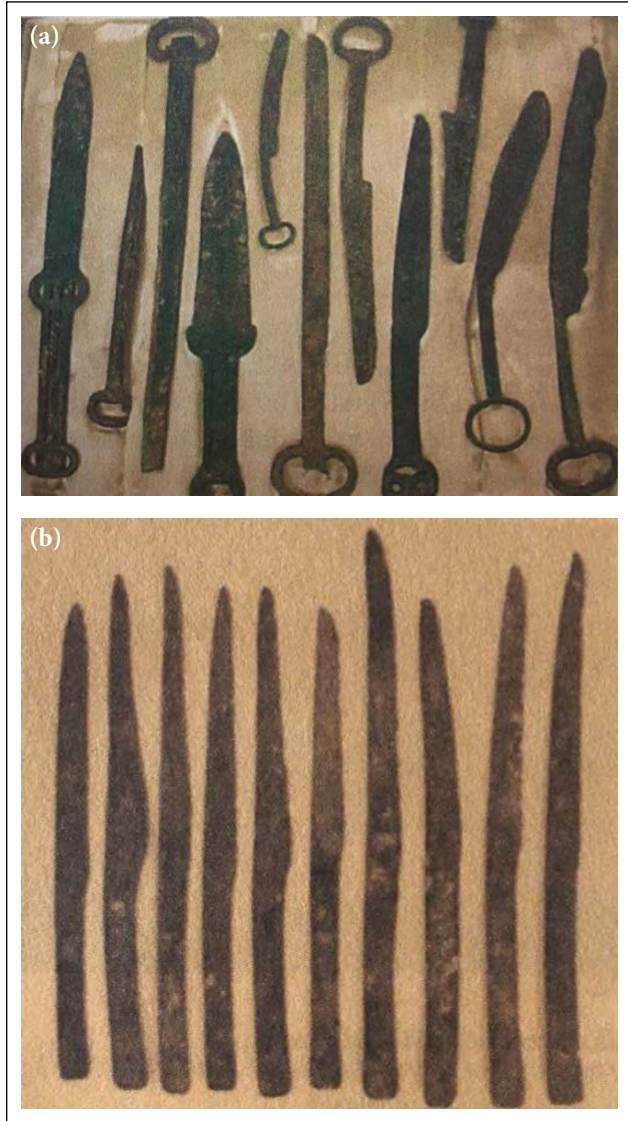


Şekil 10. Doğu Türkistan Bortala bölgesi Balbal heykelinde kılıç [Kaynak: <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2020/10/turcae-turks-scythians.html> (Accessed on April 28, 2025)].

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-

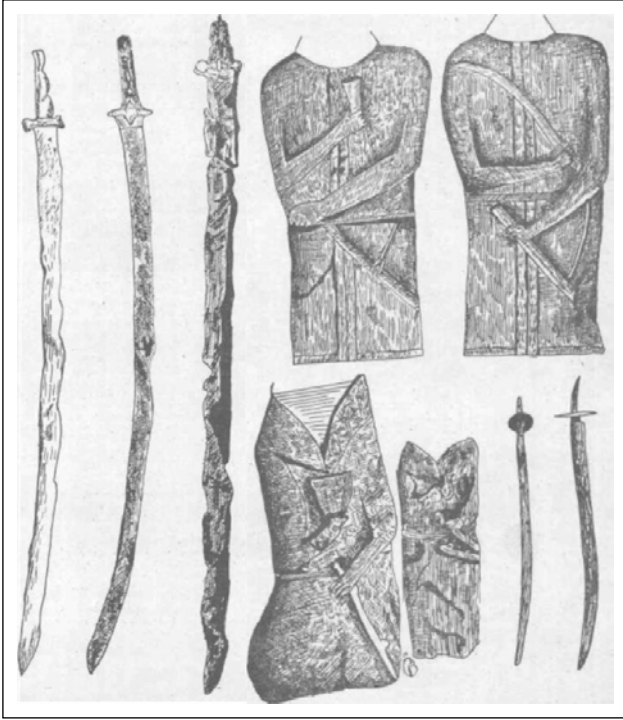


Şekil 11. Ordos kazılarında bulunan çeşitli kesici silahlar (Kaynak: Baykara, 2019, s.68,84).

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 namli 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)].



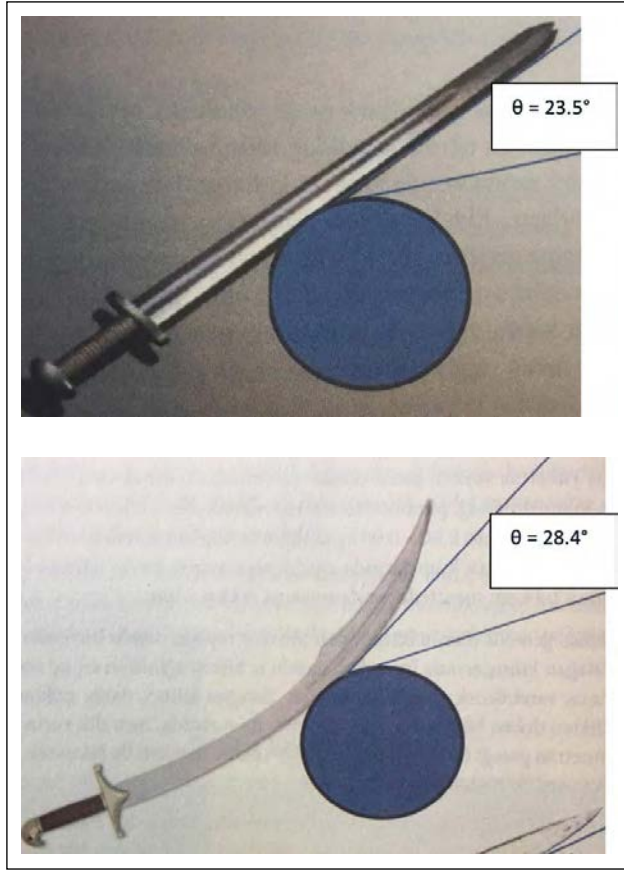
Şekil 21. Kabzası eğimli olan düz namlulu kılıç, T.S.M. Env. No: 1/207 (Kaynak: M.S.İ.B. Arşivi, 2024).



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).

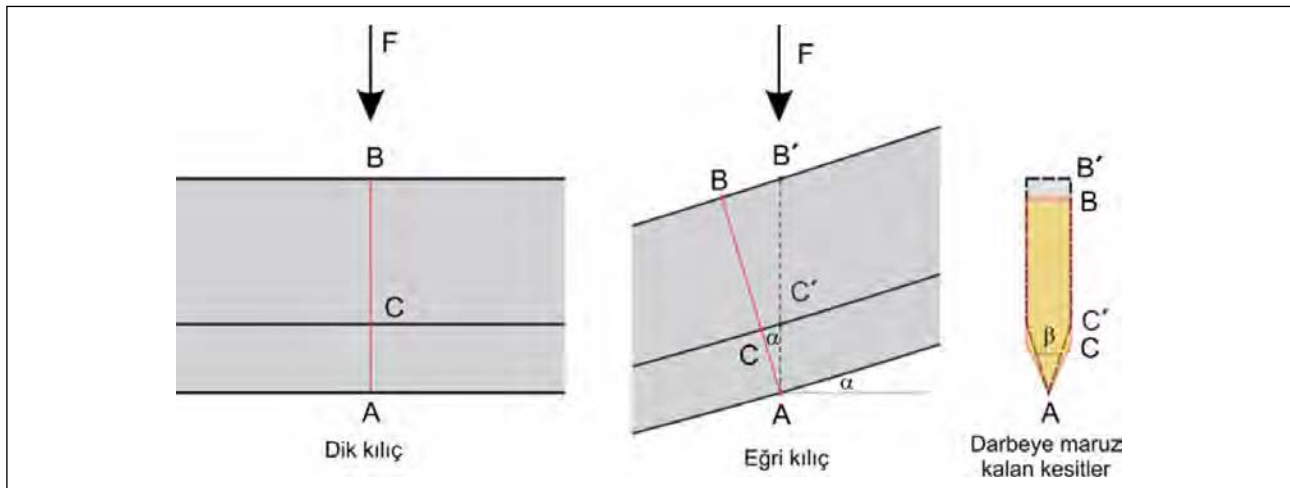
Kılıç ustalığında en namılı olanların Türkler ve İranlılar olduğu, bilhassa Türklerin çeliğe su vermede mahir oldukları Çin kaynaklarında geçmektedir (Bozkurt, a.g.m., s.407). Kılıç yapan ustalara Şemsîrkâr denilmektedir (Bozkurt, a.y.). Osmanlı padişahlarının kılıcın gelişimi için gerek İslam coğrafyasından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

KILIÇ SÜSLEME TEKNİKLERİ

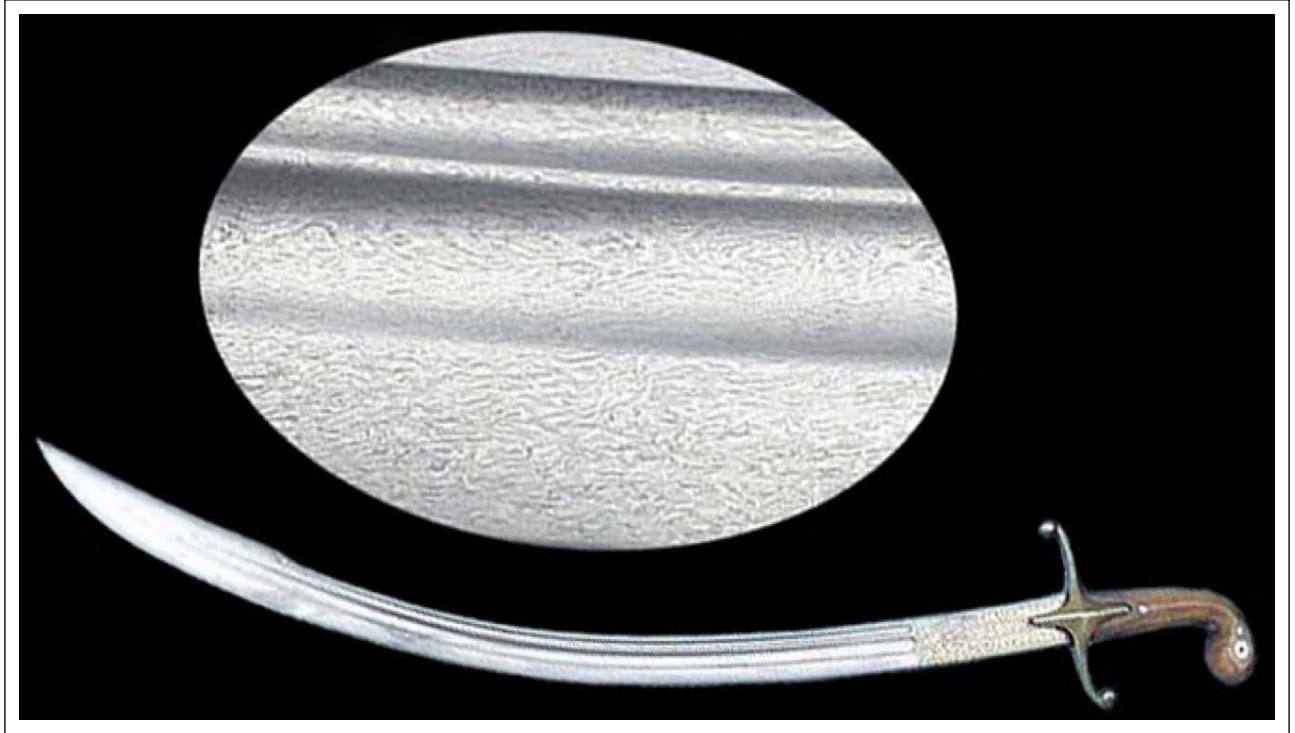
Türk kültürünün maddeleşmiş bir temsilcisi olan kılıç (Özer, 1971, s.63) üzerlerinde yer alan süslemelerle de kendilerine atfedilen sembolik etkiye pozitif katkılar sağlamıştır. Bakıldığı zaman hayranlık uyandırarak insanda güzellik ve estetik duygusunu harekete geçirmekte büyük etki sağlayan tezyini 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 tarihlidir. 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 tarihlidir. 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 kullanım 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 olmaması, 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. Kom-rat/Moldova. (pp. 85–95).
- Güler, H. (2019). Memluk 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, Tekno-loji ve DeneySEL Çalışmalar* (pp. 42–56). İçinde Kah-raman 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 Hak-kında, *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, Du-ası”, *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 Der-gisi*, (7-8), 59–98.
- Worth Point. (2025). *Genuine ancient proto roman glad-ius hispaniensis iberian celtic iron sword*. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/genuine-an-cient-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 Ke-skin Bir Hediyesi Olarak Kılıç. T., & Tekir, Ş. (Eds.), *Tarihe Yön Veren Silah Kılıç* içinde (109–128). İstan-bul: 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 Avrupa'da 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).

Fransa'da 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).

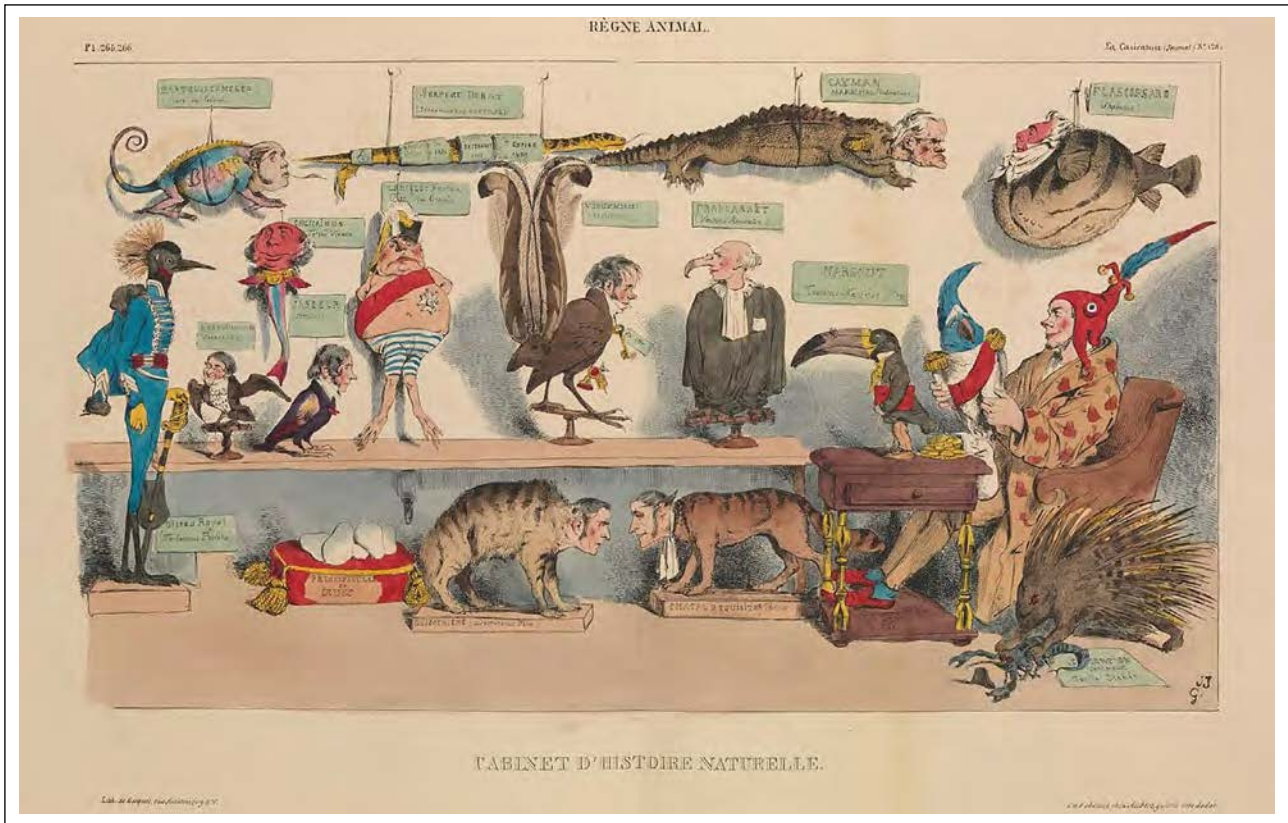
Georgin'nin yanı sıra Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), insan özellikleri taşıyan hayvan figürleriyle alegorik ve ironik litografiler üretmiş, bu yolla toplumsal hicvi fantastik imgeler aracılığıyla halkın görsel kültürüne taşımıştır (Bann, 2007: 101). Şekil 2'de örneği verilen Animal Kingdom: 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

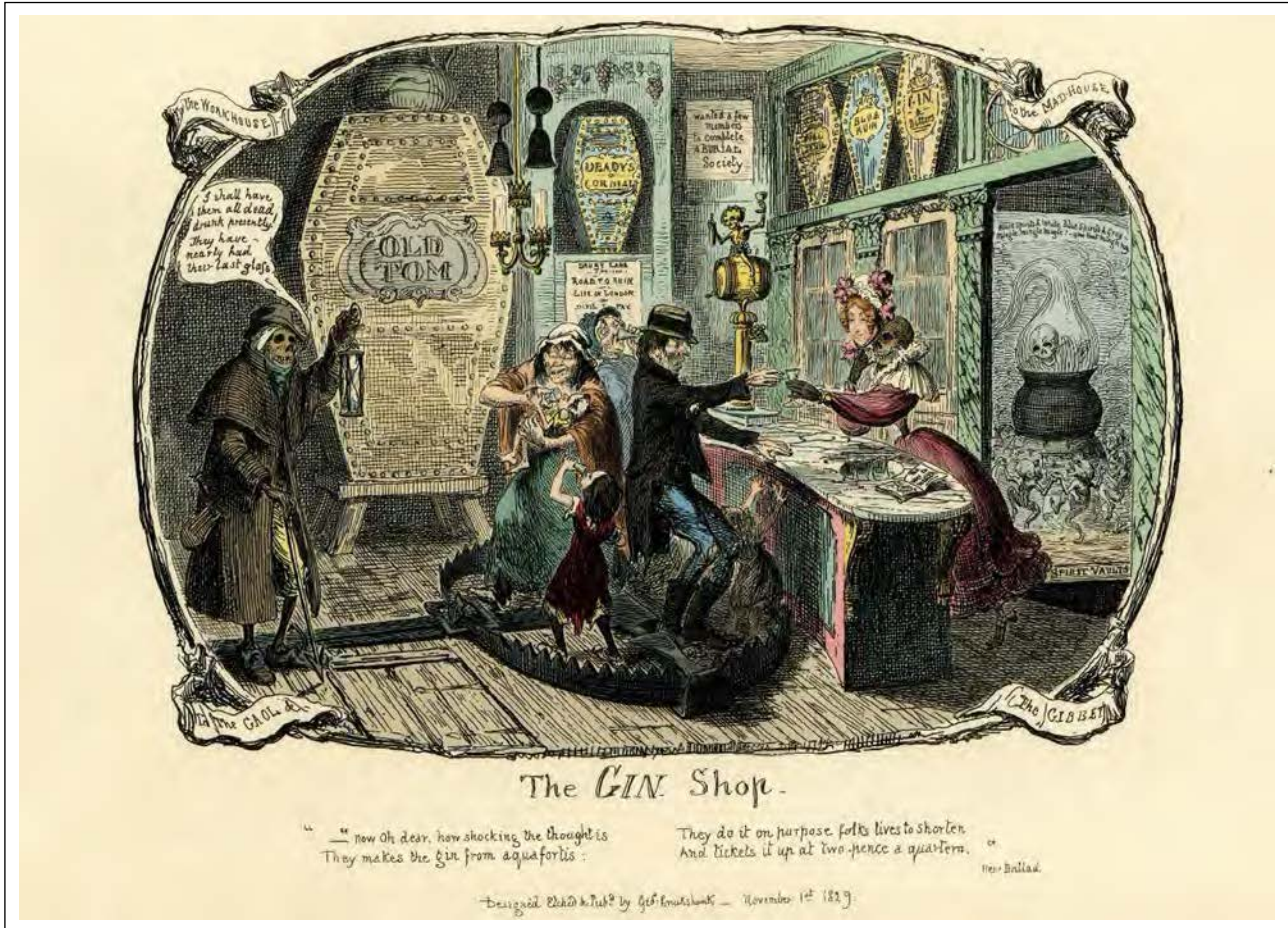
eder ve izleyicide hem estetik bir deneyim hem de eleştirel bir farkındalık yaratır. Bu eser, Grandville'in görsel kültürdeki demokratikleşme ve popüler hiciv işlevinin somut bir örneği olarak makaleye doğrudan katkı sağlamaktadır.

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 alkolü 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.



Şekil 2. Grandville, “Animal Kingdom: Natural History Cabinet”, 1833, litografi, 28,6×36,5 cm.



Şekil 3. George Cruikshank, “The Gin Shop”, 1829, litografi.

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'ın 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.

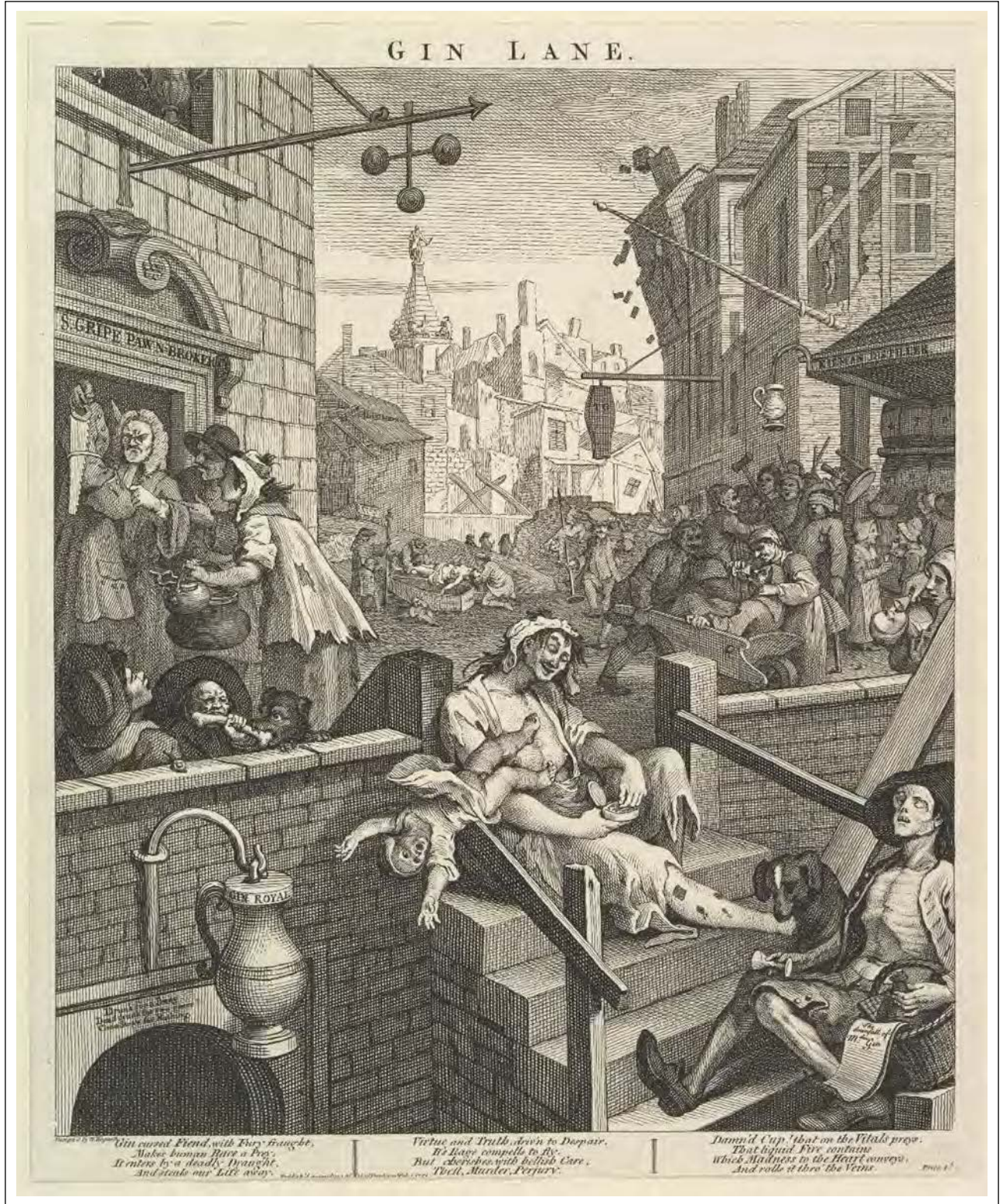
Fransa'da bu geleneğin devamı, özellikle 1830'lardan itibaren Honoré Daumier ve Charles Philippon aracılığıyla görülür. Daumier'nin litografileri, yalnızca bireyleri değil, dönemin toplumsal kurumlarını hedef almış; mizahı bir toplumsal farkındalık aracına dönüştürmüştür. Böylece, 19. yüzyılda satirik 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 arzusun 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

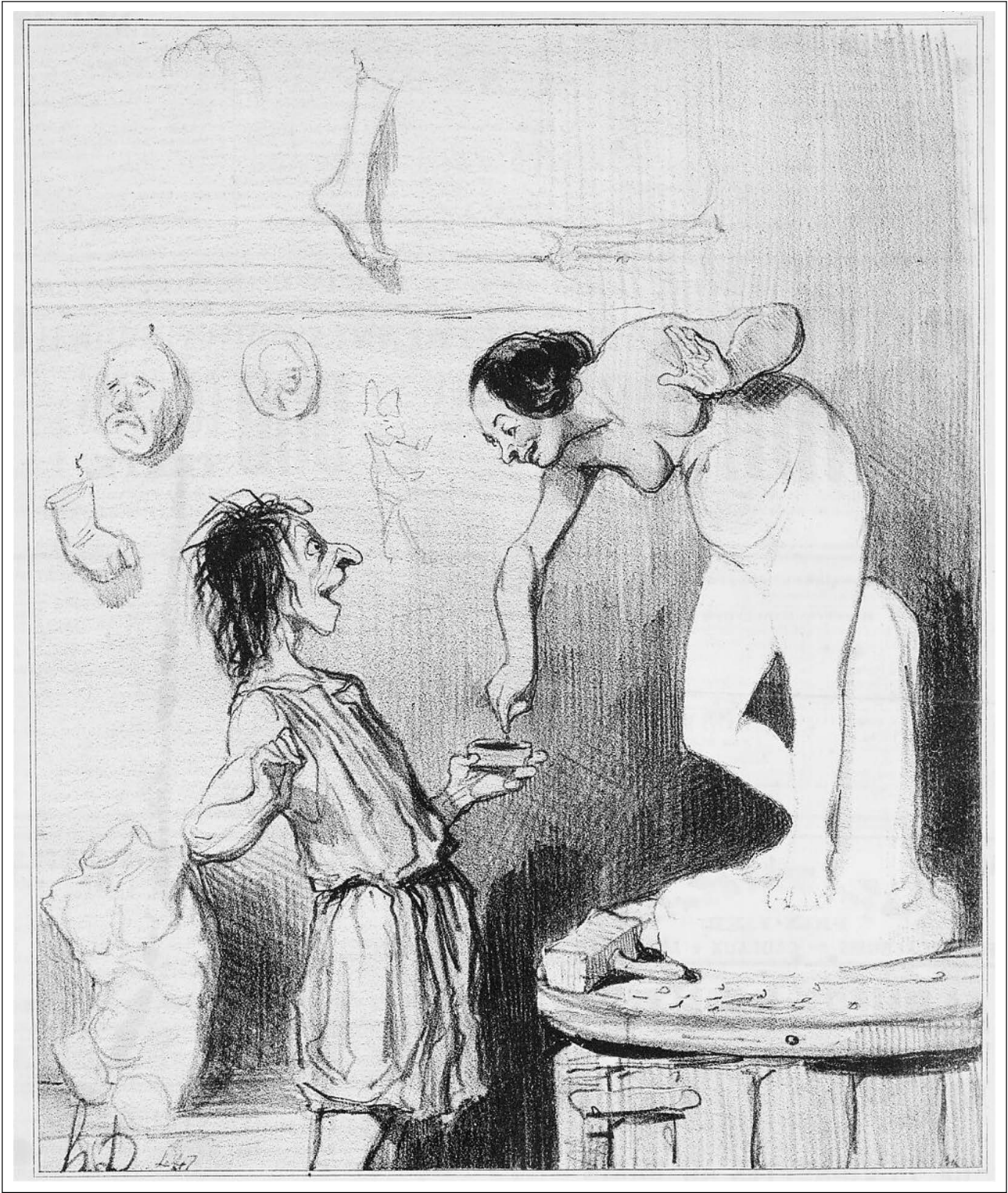


Şekil 4. William Hogarth, “Gin Lane”, 1751, gravür.

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

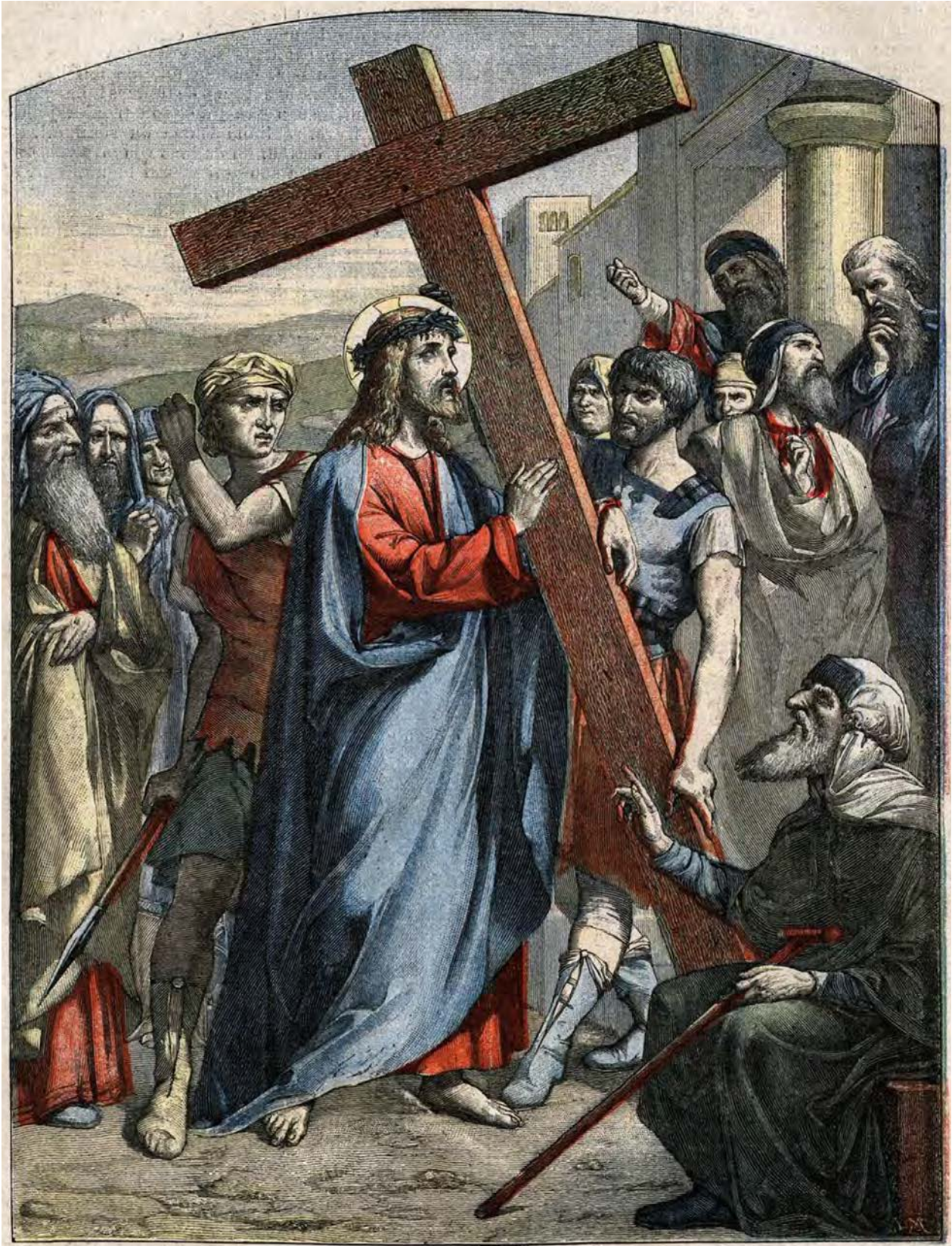


Şekil 5. Honoré Daumier, “Pygmalion et Galatée”, 1842, litografi, 22,9×18,8 cm.

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 diziyi 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 çağrışımli biçimde yaklaşmaktadır. Dijital illüstrasyon, grafik roman ve sokak sanatı gibi alanlarda da Épinal estetiğinin izleri sürmektedir: canlı renk kullanımı, basitleştirilmiş figürler ve anlatsal 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 çözümlemede 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 Bhattacharyanın (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 ataerkil 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).

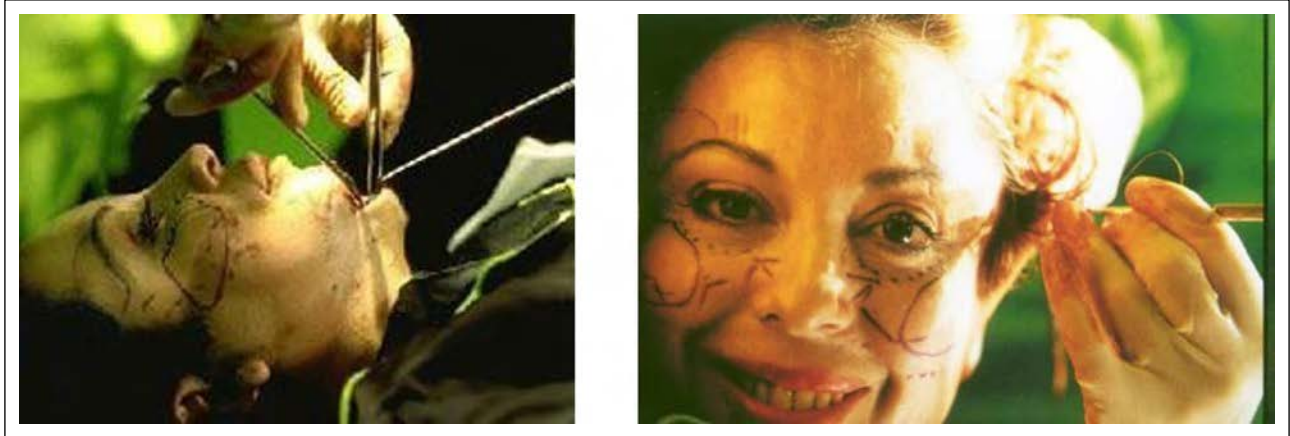
Teknoloji, Cinsiyet Politikaları ve Siberfeminist Sanat Pratikleri

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 sanatçılar 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 ifadelere 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.

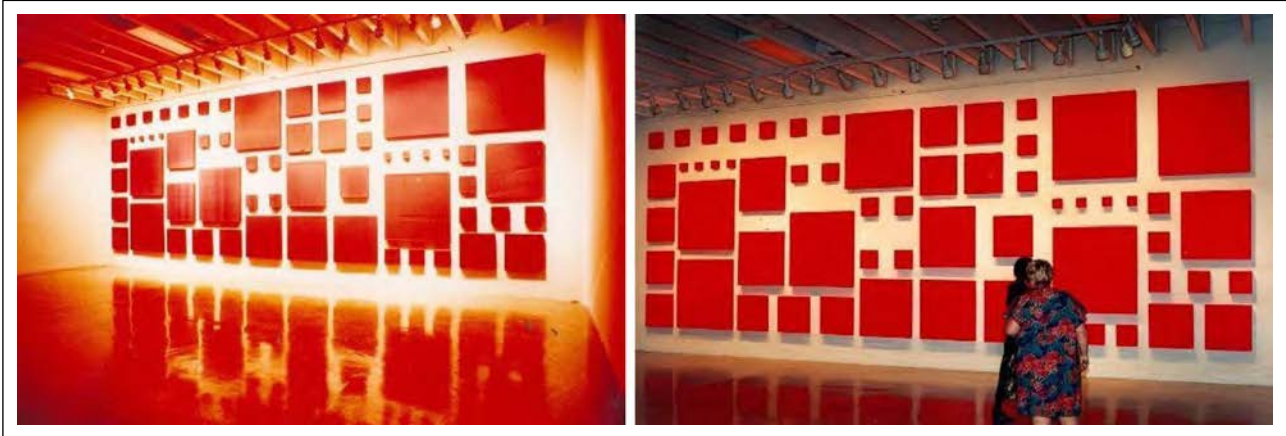
Fiberglas, doğası gereği çelişkili fiziksel özellikler taşır: İlk bakışta sert, dayanıklı ve müdahale edilemez bir yüzey gibi görünse de, aslında uygun koşullar sağlandığında şekillenebilen, esnekliğe açık bir yapıya sahiptir. Bu biçim verilebilirlik, malzemenin potansiyel dönüşüm kapasitesini ortaya 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 zıfak 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 zıfak 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 silüeti 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-

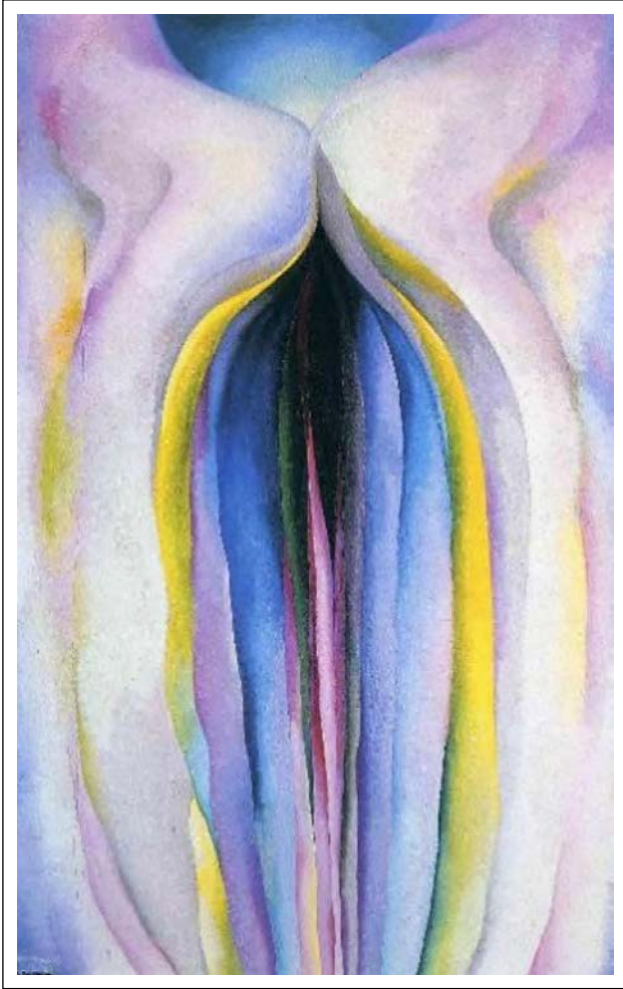
ni yalnızca görülen değil, aynı zamanda hissedilen ve içsel olarak algılanan bir varlık düzeyine taşır.

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 duyuşal 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 özneliği 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/studiesiniconolo00pano/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 hazın görünürlük ve gözetim ekseninde dijital kapitalizm 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 hazı 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 hazın 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 doyumla 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 olduğunu 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

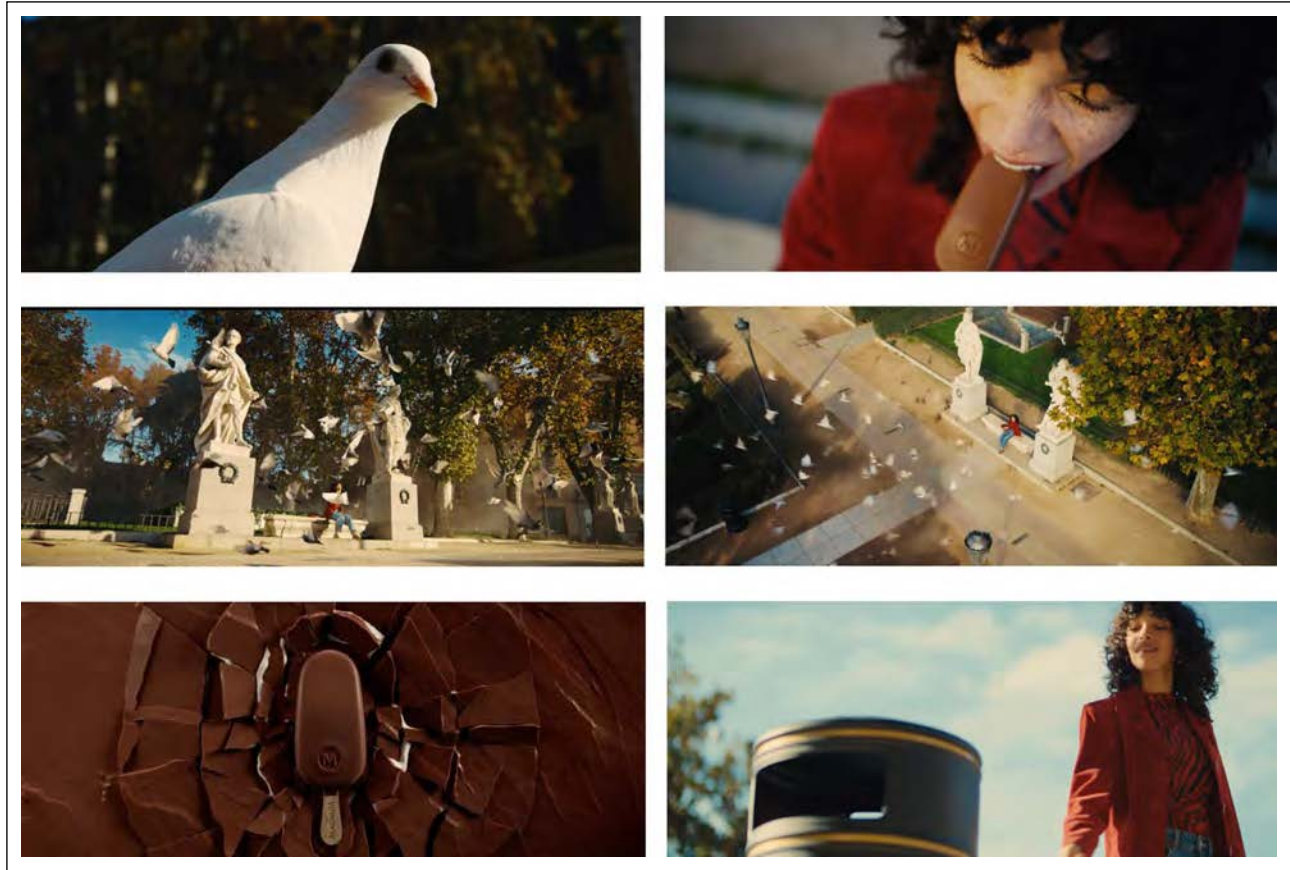
Magnum'un 2025 "Thick Cracking Chocolate" kampanyası, dört farklı mekânda (park, kütüphane, bardo salonu ve ev) gerçekleşen dondurma yeme anı ile ortaya çıkan çatlama sesinin haz duygusuna teşvikini vurgulamaktadır. (Lola MullenLowe, 2025). Çatlama sesi etrafında kurgulanan bu reklamlarda, ses hem fiziksel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

Dondurmaya ısırma sahnesi ile çıkan ses Magnum’un markalaşma stratejisinde ses ögesini 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 ögesi 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.

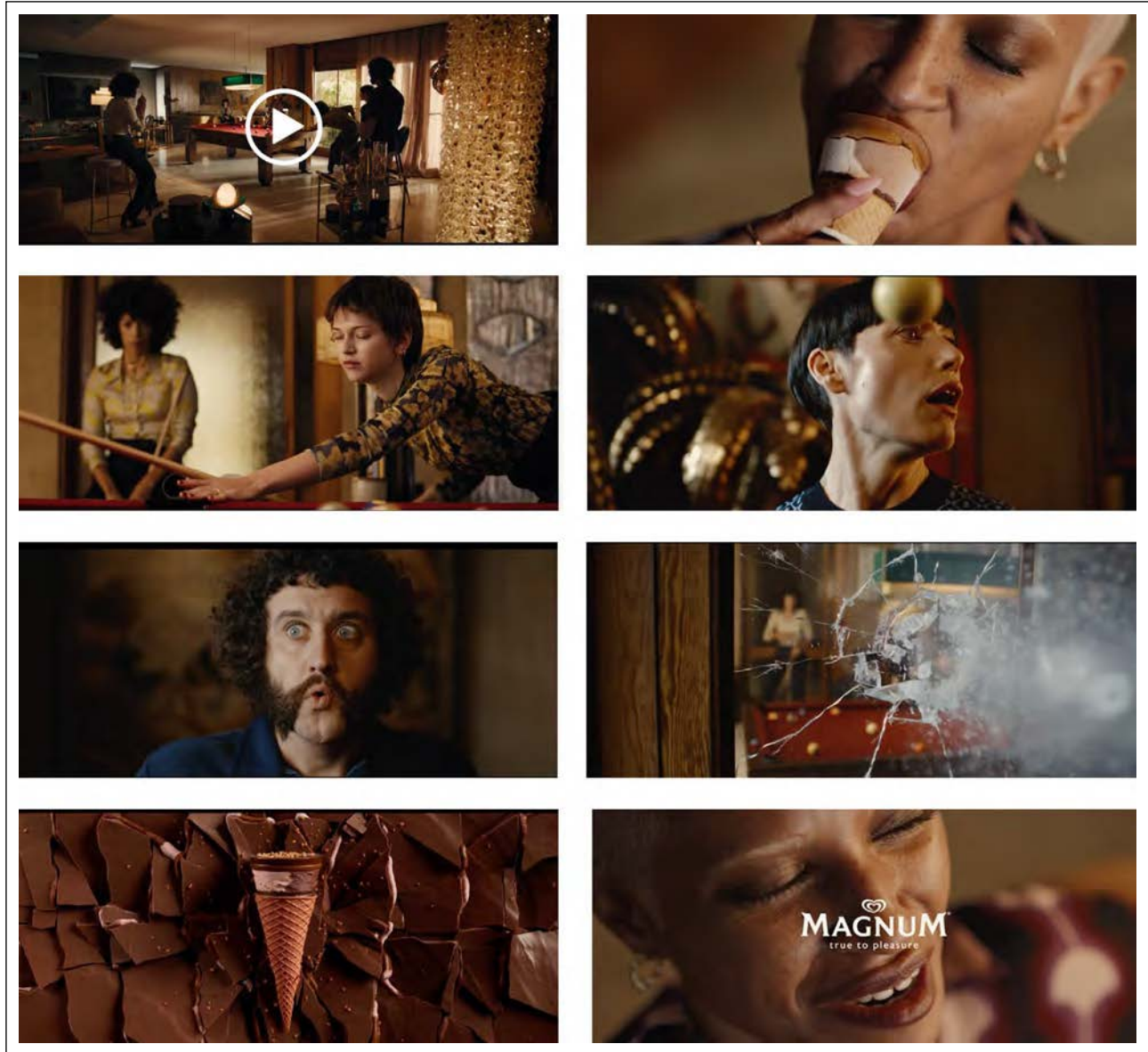
Magnum'un ısırılmasıyla çikolata kaplamasının çıkardığı çatlama sesi, bu sessizliği dramatik biçimde bozmaktadır. Sessizliğin bozulması yan anlam söylemi olarak "düzenin ihlali" ya da "sessizlik kuralına meydan okuma" anlamı kazanmaktadır. Kütüphane kullanıcılarının anlık tepkileri normların toplum tarafından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

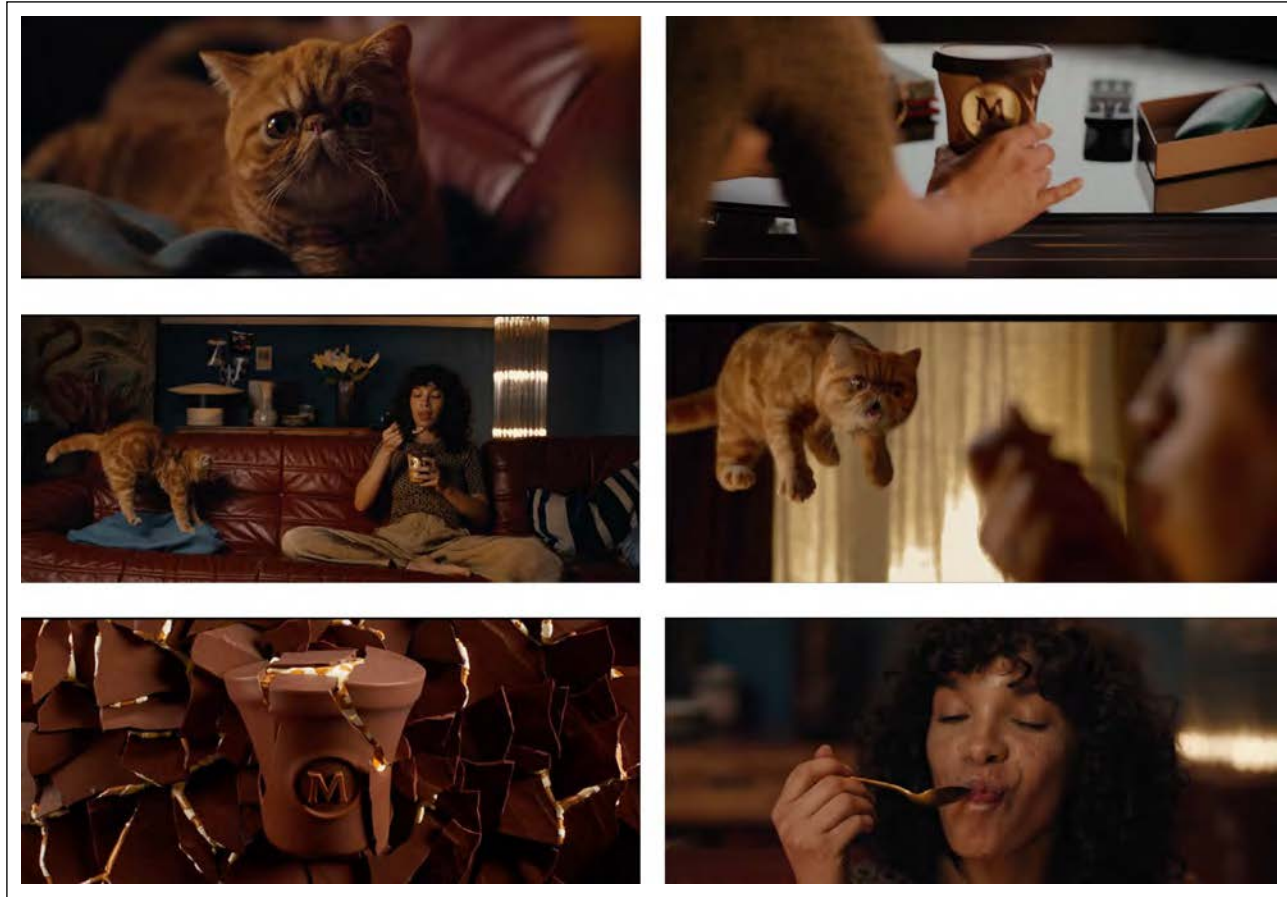
Reklam serisinin üçüncü filminde, sahne mekânı olarak loş ışıklı bir bilardo salonu seçilmiştir. Ortamda iki oyuncu arasındaki rekabet havası hissedilirken ciddi bir maç yapıldığı izlenimi vardır. Oyunu dikkatle izleyen iki kişi daha yer almaktadır. Salonda yalnızca bilardo toplarının temas sesi duyulmaktadır (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 olarlardan 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 erkeksiştirilerek 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 sestten evcil 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, denetlenebilir 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 rahatlatma 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, duygusal etkileyci 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 inceledikçe dondurmasının 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 deymiyle 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 ısırik ile yankılanan ses bütün parkı etkisi altına almıştır, bu etki o kadar büyüktür ki kuşlar bile uçarak tepki göstermektedir. Bu anlamda marka ürününün ısırılarak 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 ısırik 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 ısırarak 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 aklı 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 ısırik 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 ısırarak 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 dışı 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. Zaptçıoğlu, 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 Ictimaiyyat*, 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.
- Teddle, 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.



Original Article

Ekolojik farkındalık üreten sanat pratiklerinde şiddetsiz iletişim kuramı yansımaları

Reflections of nonviolent communication theory in art practices that generate ecological awareness

Şule BAYRAK YILDIZ*

Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Balıkesir, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 23 Ekim 2025

Kabul tarihi: 29 Aralık 2025

Anahtar kelimeler:

Eko-sanat, ekolojik sanat, farkındalık, sürdürülebilirlik, şiddetsiz iletişim

ARTICLE INFO

Article history

Received: 23 October 2025

Accepted: 29 December 2025

Key words:

Eco-art, ecological art, awareness, sustainability, nonviolent communication

ÖZ

Bu makale, ekolojik farkındalık üreten çağdaş sanat pratiklerinde Şiddetsiz İletişim (Nonviolent Communication, NVC) kuramının dört temel bileşeninin (gözlem, duygu, ihtiyaç ve talep) hangi görsel, bedensel ve mekansal stratejiler aracılığıyla kurulduğunu incelemektedir. Çalışma, çevresel aktivizmin sanatla ilişkisini yalnızca iletilen mesaj/tema düzeyinde değil izleyiciyle kurulan iletişim biçimi üzerinden tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Literatürde NVC'nin ağırlıklı olarak psikoloji, eğitim ve kişilerarası iletişim alanlarında ele alındığı; sanat çalışmalarında, özellikle ekolojik sanat bağlamında NVC'ye dayalı sistematik çözümlemelerin sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu araştırma, söz konusu boşluğu gidermeyi amaçlayarak NVC'yi ekolojik sanat eleştirisi için uygulanabilir bir analitik çerçeve olarak önermektedir. Araştırma, amaçlı örnekleme ile seçilen beş ekolojik sanat yapıtı üzerinde yürütülmüştür. Örnekleme; fotoğraf, arazi sanatı, performans ve mekansal yerleştirme gibi farklı ifade biçimlerini temsil edecek şekilde 1980–2020 aralığında üretilmiş, çevresel sorunları görünür kılmaya ve izleyiciyle ilişki kurma iddiası taşıyan çalışmalardan oluşturulmuştur. Veri seti, yapıtların görsel ve mekansal bileşenleriyle bunlara eşlik eden üretim ve sergileme bağlamı üzerinden yapılandırılmıştır. Betimsel nitel analiz yaklaşımıyla her yapıt, NVC'nin dört bileşenine göre yönlendirilmiş bir kodlama şemasıyla çözümlenmiştir. Bunlar; yargısız tanıklık üretme biçimleri (gözlem), duygulanımı tetikleyen estetik ve bedensel düzenekler (duygu), doğanın ve toplumsal-ekolojik ilişkilerin yaşamsal gereksinimlerinin görünür hale gelmesi (ihtiyaç) ve izleyiciye yönelen açık veya örtük eylem çağrıları (talep) olarak ayrılmıştır. Bulgular, ekolojik sanatın NVC'nin dil temelli çerçevesini görsel ve mekansal bir iletişim diline dönüştürebildiğini göstermektedir. Belgeleme ve arşivleme temelli işler “gözlem” bileşenini güçlendirirken; kamusal alanda beden, temas ve emek üzerinden kurulan pratikler “duygu” ve “ihtiyaç” boyutlarını belirginleştirmektedir. Katılımcı ve mizahi düzenekler ise izleyiciyi savunmaya itmeden “talep” bileşenini işler hale getirmektedir. Çalışma, NVC'nin ekolojik sanat okuması için uygulanabilir bir analitik çerçeve sunduğunu ve sanatın çevresel meselelerde çatışmasız diyalog ve empati üretme kapasitesini tartışmaya açmaktadır. Aynı zamanda sanatın etik ve iletişimsel boyutlarının yeniden değerlendirilmesine de alan açmaktadır.

ABSTRACT

This article examines how the four core components of Nonviolent Communication (NVC) theory (observation, emotion, need, and demand) are established through visual, bodily, and spatial strategies in contemporary art practices that generate ecological awareness. The study aims to discuss the relationship between environmental activism and art not only at the level

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: sulebyrk@gmail.com



of the message/theme conveyed but also through the form of communication established with the viewer. The literature shows that NVC is predominantly addressed in the fields of psychology, education, and interpersonal communication; however, systematic analyses based on NVC in art studies, particularly in the context of ecological art, remain limited. This research proposes NVC as a viable analytical lens for ecological art criticism to address this gap. The research was conducted on five ecological art works selected through purposeful sampling. The sample consisted of works produced between 1980 and 2020 that represent different forms of expression, such as photography, land art, performance, and spatial installation, and that aim to make environmental issues visible and establish a relationship with the viewer. The dataset is structured around the visual and spatial components of the artworks, along with their accompanying production and exhibition contexts. Using a descriptive qualitative analysis approach, each artwork was analyzed according to a coding scheme guided by the four components of the NVC Nonviolent Communication (NVC). These are: forms of producing non-judgmental witnessing (observation), aesthetic and bodily mechanisms that trigger emotion (emotion), the visibility of vital needs of nature and socio-ecological relations (need), and explicit or implicit calls to action directed at the viewer (request). The findings demonstrate that ecological art can transform the language-based framework of the NVC into a visual and spatial communication language. Documentation and archival-based works strengthen the “observation” component, while practices established through body, contact, and labor in public spaces highlight the “emotion” and “need” dimensions. Participatory and humorous mechanisms, without forcing the viewer into a defensive position, make the “demand” component functional. This study argues that NVC offers a viable analytical framework for reading ecological art and opens up a discussion on art’s capacity to generate conflict-free dialogue and empathy regarding environmental issues. It also provides space for a reassessment of the ethical and communicative dimensions of art.

Cite this article as: Bayrak Yıldız, Ş. (2025). Reflections of nonviolent communication theory in art practices that generate ecological awareness. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 114–123.

GİRİŞ

Küresel ölçekte yaşanan sosyo-teknolojik dönüşüm, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi sadece maddi pratikler üzerinden değil; anlamlandırma, duygu ve eylem biçimleri üzerinden de dönüştürmüştür. Ekolojik kriz, sadece çevresel bir sorun olmaktan çıkarak aynı zamanda toplumsal iletişim, etik sorumluluk ve kolektif eylem gerektiren bir ilişkisellik problemi haline gelmiştir. Bu nedenle çevre sorunlarına yönelik çözüm arayışlarında, neyin anlatıldığı kadar, nasıl bir iletişim dili kurulduğu da belirleyici olmaktadır.

Bu çalışmanın odaklandığı iki kavram olan ekolojik sanat ve şiddetsiz iletişim (Nonviolent Communication, NVC) iletişimsel boyutta kesişmektedir. Ekolojik sanat, çevresel sorunları görünür kılmak için izleyiciyi tanıklık, özen ve sorumluluk eksenlerinde konumlandırabilen, estetik üretimi toplumsal farkındalık ve eylem çağrısıyla ilişkilendiren bir sanatsal pratik alanıdır. NVC ise Marshall B. Rosenberg tarafından geliştirilen ve iletişimi yargıdan arındırarak gözlem, duygu, ihtiyaç ve talep bileşenleri üzerinden yeniden yapılandırmayı amaçlayan bir yaklaşım olarak tanımlanır (Rosenberg, 1999; The Center for Nonviolent Communication, 2020). NVC’nin temel varsayımı, çatışmalı alanlarda dahi iletişimin empati ve ihtiyaç farkındalığıyla sürdürülebilir hale getirilebileceğidir. “Şiddetsiz İletişim: Bir Yaşam Dili” kitabının yazarı Marshall B. Rosenberg (1999)’e göre, Şiddetsiz iletişim, her seferinde bir etkileşim olmak üzere, şiddeti azaltmak ve hayatınızda barış yaratmak için en etkili araçları sunmuştur. Kansky ve Maassarani (2022) tarafından yapılan bir araştırmaya göre, şiddetsiz iletişim, hoşgörüyü ve insan-yaban hayatı bir arada yaşamayı teşvik etmek için etkili bir araç olma potansiyeline sahiptir.

Ekolojik sanat, çevre sorunları hakkında farkındalık yaratmak için güçlü bir araçtır. Jean’a göre ekolojik sanat; fikir alışverişi ve diyalogu destekleyerek, bir yer duygusu oluşturarak ve çevre eğitimini teşvik ederek ortak bir anlayışın inşasına katkı sağlayabilir (akt. Marks, Chandler & Baldwin, 2016). Ekolojik sanat ile NVC’yi birlikte ele almak bu nedenle iki gerçekleyle önem taşır: Birincisi, ekolojik sanat pratikleri çoğu zaman çevresel yıkımı “yargılayıcı söylem”e sıkıştırmadan, izleyiciye tanıklık ettiren görsel ve mekansal düzenekler kurar. Bu yönüyle NVC’nin “gözlem” bileşeniyle doğrudan ilişkilendirilebilir. İkincisi, ekolojik sanat izleyicide kayıp, yas, kaygı ya da umut gibi duygulanımları görünür kılarak duygu bileşenini tetikler. Doğanın ve toplumsal-ekolojik ilişkilerin hangi yaşamsal gereksinimlere bağlı olduğunu işaret ederek ihtiyaç boyutunu açığa çıkarır. Son olarak bazı ekolojik sanat işleri, katılım, davranış değişimi veya kamusal tartışma çağrısı üreterek NVC’nin talep bileşenini sanatın eylem kapasitesiyle ilişkilendirir. Dolayısıyla NVC, ekolojik sanatın izleyiciyle kurduğu iletişimsel ilişkiyi çözümlemek için uygulanabilir bir analitik çerçeve sunabilir.

Mevcut literatür, NVC’nin çoğunlukla psikoloji, eğitim bilimleri ve kişilerarası iletişim alanlarında ele alındığını; sanat alanında NVC temelli sistematik çözümlemelerin sınırlı kaldığını göstermektedir. Ekolojik sanat literatüründe ise çevresel farkındalık ve aktivizm tartışmaları yaygın olmakla birlikte, bu pratiklerin izleyiciyle kurduğu iletişim biçimini NVC’nin dört bileşeni üzerinden sınıflandıran çalışmalar görece azdır. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı; ekolojik sanat pratiklerinin NVC bağlamında nasıl okunabileceğini gösterecek bir çözümleme modeli önermeyi amaçlamaktadır. Araştırma soruları ise şunlardır:

1. Seçilen ekolojik sanat yapıtlarında NVC'nin dört bileşeni (gözlem, duygu, ihtiyaç, talep) hangi görsel/bedensel/ mekansal stratejiler aracılığıyla temsil edilmektedir?
2. Bu bileşenler yapıtlar arasında nasıl farklılaşmaktadır; hangi yapıt(lar)da hangi bileşen(ler) baskın hale gelmektedir?
3. NVC temelli bu okuma, ekolojik sanatın izleyiciyle kurduğu etik ve iletişimsel ilişkiye dair literatüre nasıl bir katkı sunmaktadır?

Araştırma nitel bir tasarımla yapılandırılmıştır. Veriler, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen ekolojik sanat pratiklerinden elde edilmiştir. Örnekleme; Mierle Laderman Ukeles, Alper Aydın ve Robin Frohardt gibi çevresel sürdürülebilirlik ve insan-doğa ilişkisi temasını farklı ortamlarda ele alan sanatçıların yapıtlarından oluşmaktadır. Seçimde çevresel bir sorunu görünür kılma niyeti, farklı ifade biçimlerini temsil etme (fotoğraf, arazi sanatı, performans, yerleştirme/immersive deneyim), yapıtın izleyici ilişkisine dair izlenebilir bir iletişim kurgusu sunması ölçütleri esas alınmıştır. Seçilen yapıtlar, NVC'nin dört temel unsuruna (gözlem, duygu, ihtiyaç, talep) göre betimsel nitel analizle değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde her yapıt, yargısız tanıklık üretme biçimi (gözlem), duygulanımı tetikleyen estetik ve bedensel öğeler (duygu), doğanın ve toplumsal-ekolojik ilişkilerin görünür kılınan gereksinimleri (ihtiyaç) ve izleyiciye yönelen açık veya örtük eylem çağrıları (talep) bakımından kodlanmıştır. Elde edilen bulgular, ekolojik sanatın iletişimsel ve etik işlevine ilişkin kavramsal çıkarımlar oluşturmak amacıyla tartışılmıştır.

Bu çalışmanın önerisi, NVC'nin dört bileşeninin (gözlem, duygu, ihtiyaç, talep) ekolojik sanat çözümlemeleri için işlevsel bir "analitik çeviri" sağladığıdır. Sanat eserinde doğanın ihtiyaçları; malzeme seçimi, mekansal kurgu, tanıklık stratejileri ve izleyiciye eyleme çağırarak düzenekler aracılığıyla gözlemlenebilir ve ifade edilebilir. Dolayısıyla ekolojik sanat ile NVC'yi birlikte ele almak; çevresel meselenin yargı üretmeyen bir tanıklıkla görünür kılınmasını (gözlem), duygulanımın ortak bir etik zemine taşınmasını (duygu-ihtiyaç) ve didaktik olmayan bir eylem davetinin kurulmasını (talep) analitik olarak izlenebilir kılar. Bu yaklaşım, eco-art eleştirisinde öne çıkan 'empati', 'özen/bakım' ve 'katılımcılık' tartışmalarını sistematik bir analiz diline taşımayı amaçlar.

İletişim ve İletişimin Sınırları

Herhangi bir kaynakla bir veya daha fazla alıcı arasında bilgi aktarımına iletişim adı verilir (Northouse & Northouse, 1998). İnsan yaşamının merkezinde yer alan iletişim (Hargie & Dickson, 2004), hem sözlü hem de sözsüz unsurları içeren karmaşık bir süreçtir. Sözlü iletişim kelimelerin kullanımını içerirken, sözsüz iletişim beden dilini, yüz ifadelerini ve ses tonunu içerir.

Araştırmalar sözel olmayan davranışların tüm anlamın %60 ile %70'ini oluşturduğunu öne sürmüştür (Mehrabian, 1981). Sözsüz iletişim, sözlü mesajları güçlendirmede veya bunlarla çelişmede de rol oynayabilir. Bu nedenle, iletilen mesajı tam olarak anlamak için iletişimde hem sözlü hem de sözsüz ipuçlarına dikkat etmek önemlidir (Mutlu, 1998).

İletişimin sınırını kültürel ve dilsel farklılıklar belirleyebilir. Farklı kültürlerin farklı iletişim tarzları olabilir, bu durum da yanlış anlamalara veya yanlış yorumlamalara yol açabilir. Dil engelleri; kelimelerin, sembollerin, görüntülerin, jestlerin ve dillerin anlam ve kullanımlarındaki farklılıklardan da kaynaklanabilir. Öfke, korku, hayal kırıklığı gibi olumsuz duygular da insanların birbirlerini dinlemelerini ve birbirlerinin bakış açılarını anlamalarını zorlaştırarak iletişim engelleri oluşturabilir. Teknolojik sınırlamalar, özellikle fiziksel engellerin de mevcut olabileceği çevrimiçi ortamlarda iletişimi daha da karmaşık hale getirebilir. Bu engeller de etkili iletişimi engelleyebilir ve yanlış anlamalara ve çatışmalara yol açabilir. Bu nedenle, kültürler ve diller arasındaki iletişimi geliştirmek için bu farklılıkların farkında olmak ve bunları ele almak önemlidir. Tıbbi karşılaşmalarda, iletişimin hem sözlü hem de sözsüz yönlerinin yanı sıra empatinin de önemli bir etkiye sahip olduğu bulunmuştur (Elfenbein & Ambady, 2003). Dil engelleri, kültürel farklılıklar, olumsuz duygular ve dinleme becerilerinin eksikliğinin sebep olabileceği iletişim engellerini yıkmaya yardımcı olabilecek güçlü bir araç mevcuttur: bu da şiddetsiz iletişimdir.

Şiddetsiz İletişim Kuramı ve İlkeleri

Etkili iletişim ister kişisel ister profesyonel olsun, herhangi bir başarılı ilişkinin bel kemiğidir. Ancak önemine rağmen, iletişimin sınırlamaları vardır ve bazen istenilen mesajı iletmeye etkili olamayabilir. İletişimin sınırlarını, şiddetsiz iletişimin ilkelerini ve şiddetsiz iletişimi günlük hayatta kullanmanın faydalarını anlayarak iletişim becerilerimizi geliştirilebilir ve etraftaki kişilerle güçlü ilişkiler kurulabilir.

Temel olarak iletişim, bir gönderici ve bir alıcı içerir; gönderici, alıcıya iletmeyi amaçladığı bir mesaja sahiptir bunlar; mesaj, gönderici ve hedef olmak üzere üçe ayrılır (Tutar, Yılmaz, & Erdönmez, 2003). Bununla birlikte, etkili iletişimin önünde, mesajın netliğini engelleyebilecek ve alıcının gönderenin amaçladığı mesajı anlamasını engelleyebilecek kültürel farklılıklar ve dil engelleri dahil olmak üzere birçok engel mevcuttur. İletişim becerilerini geliştirmek için bu engelleri kaldırmak ve etkili iletişim stratejileri geliştirmek çok önemlidir. 1960'larda empati ve şefkati günlük dile dahil etmeye çalışan bir klinik psikolog olan Marshall Rosenberg tarafından geliştirilen şiddetsiz iletişim, bu amaçla ortaya konmuş, konuşmalarda empati yaratmaya odaklanan bir iletişim aracıdır (Rosenberg, 1999). Şiddetsiz iletişimin temel amacı, karşılıklı verme ve alma arzusu yaratan iletişim sürecinde saygı, dikkat ve empatiyi geliştirmektir. Şiddetsiz iletişim, derinlemesine dinlemeye yaptığı vurgu sayesinde, tüm tarafların ihtiyaçlarını şiddet, zorlama veya suçlama olmadan karşılayabildiği, çatışma çözümü için şefkatli bir yöntem sunmuştur. Şiddetsiz iletişimin amacı, iletişim için güvenli ve yargılayıcı olmayan bir alan yaratarak bireyler arasındaki anlayışı ve bağlantıyı teşvik etmektir. Şiddetsiz iletişim, bireyleri duygu ve ihtiyaçlarını başkalarını suçlamadan veya eleştirmeden ifade etmeye ve başkalarının duygu ve ihtiyaçlarını empati ve anlayışla dinlemeye teşvik eder.

Şiddetsiz iletişim, Rosenberg'in (1999, s. 35) belirttiği dört temel unsura dayanır; gözlem, duygu, ihtiyaç ve taleptir. Şiddetsiz iletişim süreci; yargılamadan gözlemleme, eşlik eden duyguları tanıma, bu duyguların karşılanmış ya da karşılanmamış ihtiyaçlara nasıl işaret ettiğini anlama ve talepte bulunmadan dahil olan tüm tarafların ihtiyaçlarını karşılayan eyleme dönüştürülebilir isteklerin açık bir şekilde ifade edilmesidir. Bu beceriler iki kritik kavrama dayanmaktadır. Birincisi, tüm sürecin ön koşulu olarak hizmet eden bir açıklık ve iyi niyet ilişkisi kurma niyetidir. İkinci kavram olan dikkat, öz-farkındalık ve süreç boyunca rol oynayan duygu ve ihtiyaçların tanımlanması için çok önemlidir (Rosenberg, 1999, s. 35).

Şiddetsiz iletişim ilkelerini öğrenerek, insanlar daha etkili ve saygılı iletişim kurmak için gereken becerileri geliştirebilirler. Şiddetsiz iletişim yalnızca kişiler arası ilişkilerde değil, insanın çevresiyle kurduğu ilişkide de dönüştürücü bir potansiyele sahiptir. Bu anlayış, doğa ile kurulan etkileşimi bir üstünlük ilişkisi yerine karşılıklı farkındalık ve saygı temelinde yeniden tanımlar. Bu noktada ekolojik sanat, şiddetsiz iletişimin empati, duyarlılık ve sorumluluk ilkelerini sanatsal bir dile dönüştürerek görünür kılan bir ifade alanı olarak öne çıkmaktadır.

Ekolojik Sanat ve Şiddetsiz İletişim

Ekolojik sanat, Weintraub (2012)'un belirttiği gibi, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi hem estetik hem etik bir çerçevede yeniden tanımlamayı amaçlayan çağdaş bir sanat yaklaşımıdır. Bu yönüyle ekolojik sanat, geleneksel manzara anlayışından farklı olarak, çevresel duyarlılığı merkeze alan, toplumsal farkındalık ve sürdürülebilirlik ilkeleriyle biçimlenen bir ifade biçimidir.

Ekolojik sanat, biçimsel olarak birçok türü kapsar: arazi sanatı, kamusal sanat, performans, fotoğraf, yerleştirme (enstalasyon) ve disiplinlerarası kolektif üretimler bu kapsamda değerlendirilmektedir. Wallen (2012) ekolojik sanatın, "dünyaya özen ve saygı uyandırma, diyalogu teşvik etme ve sosyo-kültürel dönüşümlere katkı sağlama" potansiyeline dikkat çeker. Dolayısıyla ekolojik sanat, yalnızca estetik bir tavır değil, aynı zamanda toplumsal bir iletişim biçimidir. Bu sanat anlayışının önemli bir boyutu, malzeme seçiminde etik farkındalıktır. Geri dönüştürülmüş veya doğadan elde edilen materyallerin kullanımı, doğayla işbirliği içinde üretim yapılması ve ekosistem döngüsüne zarar vermeyen yöntemlerin benimsenmesi, ekolojik sanatın temel ilkeleri arasında yer alır (Brunner, Nigro & Raunig, 2013). Bu yönüyle, sanayi devriminin yarattığı üretim merkezli dünya görüşüne eleştirel bir alternatif sunar.

Gablik'e (1991, p. 95) göre sanat, toplumun manevi ve etik değerler alanına katkı sağlayan bir iyilik biçimidir. Bu yaklaşım, şiddetsiz iletişimin empati temelli anlayışı ve ekolojik sanatın onarıcı doğa ilişkisiyle kesişen bir "yeniden büyüleme" perspektifi sunar. Bu bakış açısına göre ekolojik sanat, şiddetsiz iletişim kuramıyla ortak bir zemin paylaşır: her ikisi de empati, karşılıklı farkındalık ve diyalog yoluyla insanın dünyayla kurduğu ilişkide onarıcı bir yaklaşım geliştirmeyi hedefler.

Ekolojik sanat, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi araştıran bir sanat biçimidir. Yalnızca bir sanatçı ile izleyici arasında değil, aynı zamanda insanlarla insan olmayanlar arasında da karşılıklı iletişim, ilişki ve sorgulama ilkelerine dayanır. Ekolojik sanat, doğa, çevre ve ekoloji gibi mikro ekosistem kavramını insanlar ve doğal dünya arasındaki ilişkiyi içerecek şekilde genişletir. Bu sanat biçimi, insan merkezli geleneksel sanat anlayışına meydan okuyarak insanla doğa arasındaki karşılıklı bağımlılığı vurgular.

Ruth Wallen (2012, s. 235), ekolojik sanatı şu şekilde tanımlamaktadır: "Ekolojik sanat, içinde yaşadığımız dünyaya özen ve saygı uyandırır, diyalogu teşvik eder, hayal gücünü harekete geçirir ve dünya üzerinde bulunan yaşam formlarının çeşitliliğini sağlayan sosyo-kültürel dönüşümlere katkıda bulunur." Ekolojik sanat (eko-sanat), insanın çevreyle bağlantı kurma yollarını keşfetmesine, kimlik duygusunu daha iyi anlamasına yardımcı olabilir. Ekolojik sanat, sosyal değişim için güçlü bir araç olma potansiyeline sahiptir. İnsanlara çevre sorunları konusunda harekete geçmeleri ve çevrenin korunmasını teşvik etmeleri için ilham verebilir. İnsanların çevreyle olan ilişkisi, kimlik duygusu ve sosyal adalet anlayışı dahil olmak üzere hayatın birçok yönüyle bağlantılıdır. Ekolojik sanat, çevre korumayı teşvik ederek, çevresel sorunları vurgulayarak ve kolektif eyleme ilham vererek, sosyal değişim için güçlü bir araç olma potansiyeline sahiptir.

Sonuç olarak, ekolojik sanat yalnızca çevre sorunlarını görünür kılmakla kalmaz; insanın doğayla, toplumla ve kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkide yeni bir farkındalık alanı açar. Bu anlamda ekolojik sanat, etik, duygusal ve estetik boyutlarıyla hem çevresel sürdürülebilirliğe hem de insanın iletişimsel dönüşümüne katkı sunan bir yaşam estetiği olarak değerlendirilebilir.

BULGULAR

Bu bölümde, ekolojik sanatın şiddetsiz iletişim kuramı ile kesişimini görünür kılan çağdaş sanat örnekleri incelenmiştir. Seçilen eserler, empati, karşılıklı farkındalık ve çatışmasız ifade ilkeleri doğrultusunda analiz edilmiştir. Her bir örnek, sanatın iletişimsel ve toplumsal dönüşüm potansiyeline ilişkin farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Şekil 1'de yer alan Glut isimli eserde; atık, tüketim toplumu, fabrikasyon çiftlikler, plastik okyanuslar, hayvanların yok oluşu, iklimin bozulması gibi çevresel sorunlara yanıt olarak üretilmiştir. Çalışmada geri dönüştürülmüş ve bulunan malzemeleri kullanılmıştır.

Gözlem: Sanatçı, Montana'daki endüstriyel atık göletlerin fotoğrafını çekerek modern üretimin doğayı nasıl dönüştürdüğünü ve kirlettiğini belge niteliğinde sunar.

Duygu: Soğuk, nesnel bir atmosferle izleyicide yabancılaşma duygusu yaratır; doğaya olan tahribatın büyüklüğünü sessiz bir dehşetle fark ettirir.

İhtiyaç: Toplumsal ölçekte çevresel adalet ve hesap verebilirlik ihtiyacını gündeme getirir; görünmezleştirilen ekolojik yıkımın fark edilmesi gereğini vurgular.

Talep: İzleyiciye çevre politikaları ve üretim süreçleri konusunda eleştirel farkındalık geliştirmesi, doğaya karşı duyarlılığını artırması yönünde dolaylı bir çağrı yapar.



Şekil 1. Fiona Campbell'in "Glut" adlı eseri (Campbell, 2018).

Sonuç olarak Campbell'in Glut yerleştirmesi, NVC'de gözlem ve ihtiyaç bileşenlerini baskın kılar. Atık ve plastik kirliliğini somut kanıtlarla görünür hale getirirken izleyiciyi örtük biçimde davranış değişimine çağırır.

Sanatçılar, enstalasyon sanatı, kamusal sanat ve performans sanatı gibi farklı sanat formlarının kullanımıyla ekolojik meselelerdeki karmaşık bilimsel bilgileri halkın erişebileceği ve ilgisini çekecek bir şekilde iletebilirler. Şekil 2'de yer alan çalışmada da Colstrip, Montana'da yer alan bir atık göleti fotoğrafı bulunmaktadır. Altmış altı renkli fotoğraftan oluşan bir dizi; şirket evlerinin ve karavan parklarının görüntüleriyle başlayıp maden, elektrik santrali, sanayi bölgesi ve çevredeki arazinin fotoğrafları ile devam ederek sanatçının doğup büyüdüğü coğrafyanın doğa sorunlarına değinmektedir (Hanson, 1997).

Gözlem: Sanatçı, Montana'daki endüstriyel atık göletlerini yukarıdan fotoğraflayarak, modern üretimin doğayı nasıl dönüştürdüğünü ve kirlettiğini belge niteliğinde sunar.

Duygu: Soğuk, nesnel bir atmosferle izleyicide yabancılaşma duygusu yaratır; doğaya olan tahribatın büyüklüğünü sessiz bir dehşetle fark ettirir.

İhtiyaç: Toplumsal ölçekte çevresel adalet ve hesap verebilirlik ihtiyacını gündeme getirir; görünmezleştirilen ekolojik yıkımın fark edilmesi gereğini vurgular.

Talep: İzleyiciye çevre politikaları ve üretim süreçleri konusunda eleştirel farkındalık geliştirmesi, doğaya karşı duyarlılığını artırması yönünde dolaylı bir çağrı yapar.

Şekil 3'te, Alper Aydın'ın doğanın doğal unsurlarından, fotoğraf, yazı gibi çeşitli öğelerden yararlandığı arazi sanatı yer almaktadır. Dünyanın dönüşümü sanatçıların, daha geniş anlamda ise yaratıcı farkındalığını eyleme dönüştüren her bireyin elindedir (Beuys, 1990, s. 18). Beuys'a göre sanat, toplumsal dönüşümün en güçlü politik aracıdır; sanatın iyileştirici ve dönüştürücü gücü ancak katılımcı bir sanat reformuyla gerçekleşebilir (Beuys, 1990; Tomsuk, 2022).

Gözlem: Sanatçı, ormanlık alanlardaki ağaçlara beyaz etiketler yerleştirilerek doğayı arşivlenebilir bir sistem gibi ele alır. Bu jest, insanın doğayı kategorize etme eğilimini görünür kılar.

Duygu: İzleyicide merak, huzursuzluk ve sorgulama duygusu yaratır. Sessiz bir müdahale biçimiyle doğanın diliyle iletişime geçme arzusu hissedilir.

İhtiyaç: Doğayla diyalog kurma, insanın çevresine saygı duyma ve aidiyet hissetme ihtiyacına vurgu yapılır. Ekolojik empati, temel gereksinim olarak öne çıkar.

Talep: İzleyiciyi doğayı yalnızca gözlemlemekle kalmayıp onunla iletişim kurmaya, çevreyle duygusal bir bağ kurmaya davet eder.

Feminist eko-sanatçı Mierle Laderman Ukeles, 1979–1984 yılları arasında gerçekleştirdiği "Touch Sanitation" adlı performansıyla, sanatın iletişimsel potansiyelini toplumsal farkındalık yaratma yönünde kullanmıştır. Ukeles, New York Belediyesi temizlik departmanında görev yapan yaklaşık 8500 temizlik işçisiyle birebir temas kurarak, her biriyle el sıkışmış ve "Thank you for keeping New York City alive" (New York'u yaşattığınız için teşekkür ederim) sözünü tekrarlamıştır (Ukeles, 2021). Bu performans, sanatçının yalnızca temizlik işçilerinin emeğini görünür kılmasını değil, aynı zamanda saygı, empati ve karşılıklı tanınma temelli bir toplumsal diyalog yaratmasını sağlamıştır (Şekil 4).

Ukeles'in çalışması, şiddetsiz iletişimin "yargılamadan gözlem", "duygu ve ihtiyaç farkındalığı" ilkeleriyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçı, toplum tarafından çoğu zaman görmezden gelinen bir meslek grubuna, bir "teşekkür" eylemi üzerinden sözsüz bir iletişim kanalı açmıştır. Buradaki el sıkışma hareketi, fiziksel bir temasın ötesinde, iki taraf arasında eşitlik, onay ve karşılıklı değer atfetme jestine dönüşmüştür. Bu jest, şiddetsiz iletişimin "çatışmasız ifade" anlayışının sanat yoluyla bedenselleşmiş biçimi olarak yorumlanabilir.

Performansın kamusal alanı kullanma biçimi de şiddetsiz iletişimin mekansal uzantısı olarak değerlendirilebilir. Ukeles, geleneksel galeri mekanlarının sınırlarını aşarak, doğrudan kamusal alanı, sokakları, atık toplama merkezlerini, sanayi bölgelerini bir diyalog zeminine dönüştürmüştür. Bu tercih, sanatın yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda iletişimsel bir eylem olduğunu göstermektedir. Sanatçının temizlik işçileriyle kurduğu ilişki, sanatçının kendisini hiyerarşik olarak yukarıda konumlandırmak yerine, onların emeğiyle eşit düzlemde bir dayanışma içinde tanımlaması bakımından önemlidir. Ukeles'in performansı, aynı zamanda çevresel sürdürülebilirlik kavramını sosyal sürdürülebilirlik boyutuyla birleştirir. Şiddetsiz iletişimin insana, emeğe ve yaşanan çevreye duyulan saygı ilkesi, bu-



Şekil 2. David T. Hanson'a ait Waste Pond adlı eseri (Hanson, 1984).

rada hem ekolojik hem toplumsal anlamda somutlaşmaktadır. Bu yönüyle “Touch Sanitation”, yalnızca bir performans değil; ekolojik bilincin empati yoluyla toplumsal eyleme dönüşebileceğini gösteren bir örnektir. Sonuç olarak, Ucles’in sanatsal pratiği şiddetsiz iletişimin yalnızca dilsel bir araç değil, bedensel, duygusal ve toplumsal bir eylem biçimi olarak da yorumlanabileceğini ortaya koymaktadır.

Gözlem: Sanatçı, New York’taki 8500 temizlik işçisiyle tek tek el sıkışarak emeği görünür kılar. Kamusal temizlik pratiğini sanatsal bir performansa dönüştürür.

Duygu: Samimi, şefkatli ve empatik bir atmosfer oluşur. Toplum tarafından değersizleştirilen emek karşısında saygı, minnettarlık ve dayanışma duygularını harekete geçirir.

İhtiyaç: Tanınma, değer görme ve eşitlik ihtiyacına vurgu yapar. Toplumsal sürdürülebilirliğin yalnızca çevresel değil, insani temeller üzerine kurulması gerektiğini ima eder.

Talep: İzleyiciye kendi toplumsal rollerini yeniden düşünme, görünmeyen emeğe saygı duyma ve toplumsal diyalog kurma çağrısı yapar.

Toplumu etkileyen ve olumlu değişime katkıda bulunan çok sayıda çevre sanatı örneği bulunmaktadır. Örneğin, New York City’deki İklim Müzesi, sanat ve hikaye anlatımı

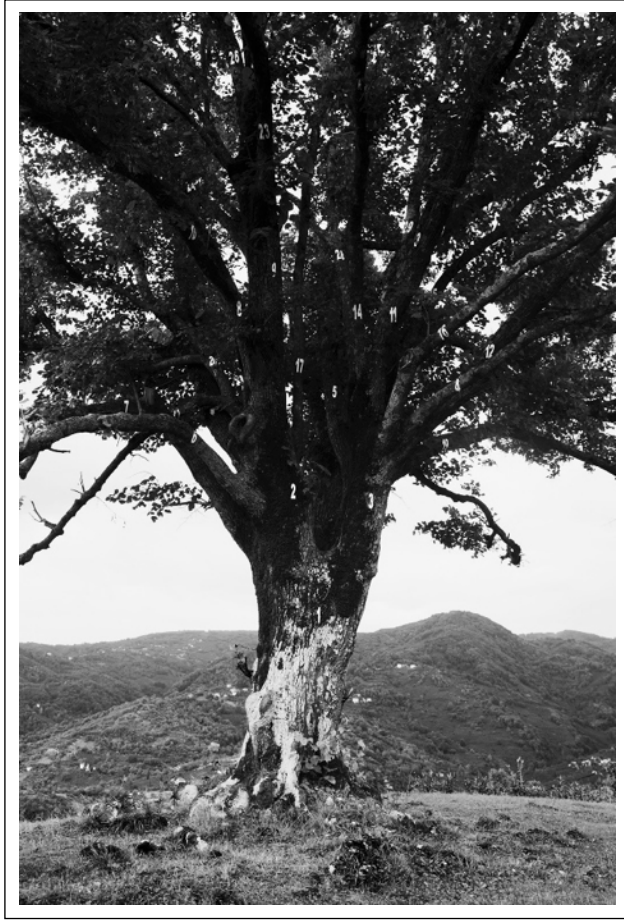
yoluyla iklim değişikliği konusunda farkındalık yaratmaya adanmış bir alandır (NYC Tourism & Conventions, 2020). Başka bir örnek, sanatçı Robin Frohardt’ın The New York Times tarafından 2020’nin En İyi Tiyatrosu ödülünü alan, plastik kirliliği konusuna dikkat çekmek için mizah ve hiciv kullanan “Plastik Torba Mağazası” sergisidir (Frohardt, 2020). Bu örnekler, çevre sanatının bireylerin ilgisini çekme ve çevre sorunlarına yönelik harekete geçme konusunda ilham verme gücünü göstermektedir. Sonuç olarak, çevre sanatı, çevre bilincini geliştirmek ve toplumda olumlu değişimi teşvik etmek için değerli bir araç olarak hizmet edebilir.

Gözlem: Geri dönüştürülmüş plastik atıklardan market dekoru, ürün ambalajları ve mizahi sahneler oluşturulur. Tüketim kültürü absürtleştirilerek sergilenir.

Duygu: İzleyicide hem eğlence hem de rahatsızlık duygusu yaratır. Mizah, eleştiriyi yumuşatır; plastikle kuşatılmış yaşamın trajikomikliğini gösterir.

İhtiyaç: Doğayla uyumlu yaşam, bilinçli tüketim ve sorumluluk duygusu ihtiyacını gündeme getirir. Toplumsal dönüşüm için farkındalık gerekliliğini vurgular.

Talep: İzleyiciyi plastik tüketimini azaltmaya, çevreyi koruyan alternatif yaşam biçimlerini benimsemeye ve bu konuda toplumsal farkındalık yaratmaya davet eder (Şekil 5).



Şekil 3. Alper Aydın'a ait "Ağaç Üzerine Beyaz Etiket" isimli arazi sanatı (Aydın, 2012).

Ruth Kansky ve Dominic Barter (2021), çevresel çatışmaları yönetmeye yönelik olarak şiddetsiz iletişim temelli iki günlük bir eğitim programı geliştirmiş ve bu uygulama

aracılığıyla, doğa koruma süreçlerinde iletişimin dönüştürücü gücünü ortaya koymuşlardır. Bu çalışma, özellikle farklı paydaş grupları arasında yaşanan çıkar çatışmalarında, empatiye dayalı diyalog yöntemlerinin çevre sorunlarının çözümüne katkı sağlayabileceğini göstermektedir. Eğitimin sonunda katılımcıların çatışma anlarında yargılayıcı olmayan bir dil kullanma eğilimlerinin arttığı, doğaya, hayvanlara ve insan topluluklarına karşı daha bütüncül bir bakış açısı geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Kansky ve Barter'in bu modeli, doğrudan ekolojik sanat üretimlerine de ilham veren bir örnek niteliğindedir. Çünkü sanatın temelinde yer alan duygusal etkileşim, şiddetsiz iletişimin özünü oluşturan empati ve karşılıklı anlayış ilkeleriyle örtüşmektedir. Benzer biçimde Curtis, Reid ve Ballard (2012) tarafından gerçekleştirilen araştırma da ekolojistlerin sanatın bilimsel alanlarda bir iletişim aracı olarak kullanılmasına yönelik olumlu tutumlarını ortaya koymuştur. Çalışmada, özellikle görsel sanatların ve performans temelli uygulamaların, karmaşık ekolojik verilerin toplum tarafından anlaşılmasında ve benimsenmesinde etkili bir aracı olduğu saptanmıştır. Bilim insanları, ekolojik sanatın yalnızca estetik bir sunum biçimi değil, aynı zamanda bilimsel bilginin duygusal düzlemde aktarılmasını mümkün kılan bir köprü olduğunu vurgulamışlardır. Bu iki araştırmanın sonuçları birlikte değerlendirildiğinde, sanatın ve iletişimin çevresel farkındalık yaratmadaki rollerinin birbirini tamamladığı görülmektedir. Bu noktada, ekolojik sanat yalnızca doğaya ilişkin bir temsiliyet biçimi değil; insan, doğa ve toplum arasında diyalog kuran bir pratik haline gelmektedir.

İncelenen örnekler, sanatın iletişimsel doğasının çevresel farkındalık yaratma sürecinde etkin bir araç olduğunu göstermektedir. Şiddetsiz iletişim ilkeleriyle paralel biçimde, empati, diyalog ve ortak duyarlılık, ekolojik sanatın dönüştürücü gücünü belirleyen temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 4. Mierle Laderman Ukeles'in "Touch Sanitation" adlı performans sanatı (Ukeles, Touch Sanitation, 1980).



Şekil 5. Robin Frohardt'ın "The Plastic Bag Store" adlı çalışmasından bir bölüm (Frohardt, 2020).

Tablo 1. İncelenen yapıtlar ve NVC bileşenlerinde baskınlık

Yapıt / sanatçı / yıl	Baskın NVC bileşeni(leri)	Ekolojik tema	Eylem/katılım düzeyi
Fiona Campbell-Glut (2021)	Gözlem + İhtiyaç	Atık/plastik kirliliği, tüketim	Örtük davranış değişimi daveti
David T. Hanson-Waste Pond (1984)	Gözlem	Endüstriyel yıkım, çevresel adalet	Dolaylı politik farkındalık çağırısı
Alper Aydın-Ağaç Üzerine Beyaz Etiket (2012)	İhtiyaç + Duygu	Doğa ile diyalog, kategorileştirme eleştirisi	Duygusal bağ kurma/yeniden görme
M. L. Ukeles-Touch Sanitation (1979-80)	Duygu + İhtiyaç + Talep	Bakım emeği, kamusal sürdürülebilirlik	Toplumsal diyalog ve değer tanıma
Robin Frohardt -The Plastic Bag Store (2020)	Talep + Duygu	Tek kullanımlık plastik, tüketim eleştirisi	Katılımcı/immersive eylem daveti

Yukarıda sunulan eser odaklı çözümlemelerin karşılaştırmalı özeti Tablo 1'de verilmiştir. Tablo, her bir yapıtın baskın NVC bileşen(ler)ini, ele aldığı ekolojik temayı ve izleyiciyle kurduğu eylem düzeyini birlikte göstererek bulguların okunmasını kolaylaştırmaktadır.

Sanatçıların, şiddetsiz iletişim ilkelerini benimseyerek üretim süreçlerinde empatiyi, aktif dinlemeyi ve ortak duygusal alanlar oluşturmayı ön plana çıkarmaları hem sanatsal hem de çevresel sürdürülebilirliği desteklemektedir. Bu bağlamda, şiddetsiz iletişim ve ekolojik sanat, birlikte ele alındığında, çevresel aktivizmin duygusal derinliğini ve toplumsal etkisini artıran tamamlayıcı iki yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bulgular, ekolojik sanatın Şiddetsiz İletişim (NVC) kuramının dört bileşenini (gözlem, duygu, ihtiyaç, talep) farklı estetik stratejilerle görünür kıldığını göstermektedir. Belgeleme ve arşivleme temelli yaklaşımlar gözlem bileşenini güçlendirirken; kamusal alanda beden, temas ve emek üzerinden kurulan pratikler duygu ve ihtiyaç boyutlarını belirginleştirmektedir. Katılımcı ve mizahi düzenekler ise izleyiciyi savunmaya itmeden talep (eyleme davet) bileşenini işletmektedir.

Eser karşılaştırmaları bu deseni somutlaştırmaktadır: Campbell'ın Glut yerleştirmesi gözlem ve ihtiyaç eksenin-

de, Hanson'ın Waste Pond fotoğrafı gözlem ekseninde; Aydın'ın Ağaç Üzerine Beyaz Etiket işi ihtiyaç ve duygu ekseninde yoğunlaşmaktadır. Ukeles'in Touch Sanitation performansı duygu, ihtiyaç, talep bileşenlerini birlikte güçlendirerek bakım ve adalet üzerinden kamusal diyalog talebi üretirken, Frohardt'ın The Plastic Bag Store yerleştirmesi immersif/katılımcı yapısıyla talep ve duygu bileşenlerini baskınlaştırmaktadır. Bu bulgular, ekolojik sanatın aktivizmle ilişkisini yalnızca mesaj ve tema düzeyinde değil; tanıklık (gözlem), empatik rezonans (duygu), karşılıklı bağımlılık ve bakım (ihtiyaç) ve eyleme yönelim (talep) katmanları üzerinden çok boyutlu bir iletişim pratiği olarak tartışmayı mümkün kılmaktadır.

Çalışmanın literatüre katkısı, NVC'yi ekolojik sanat eleştirisi için sistematik bir okuma aracı olarak önermesi ve ekolojik sanatın iletişimsel işlevini gözlem-duygu-ih-tiyaç-talep ekseninde kavramsallaştırmasıdır. Bununla birlikte çalışma, sınırlı bir örneklem üzerinden kavramsal bir tartışma açmakta; temsiliyet iddiası taşımamaktadır. Buna rağmen NVC bileşenlerine dayalı çözümleme, kodlama adımları ve göstergeleriyle şeffaf bir okuma prosedürü sunduğundan, farklı eser kümelerinde tekrarlanabilir/karşılaştırılabilir sonuçlar üretmeye elverişlidir. Gelecek çalışmalar, farklı coğrafyalardan ve üretim biçimlerinden daha geniş bir örneklemle NVC temelli kodlama şemasını sınamak, izleyici alımlamasını (görüşme, odak grup ve gözlem) ampirik veriyle destekleyerek ve sanatçı söyleşile-

rini analize dahil ederek ihtiyaçla talebin üretim sürecindeki kuruluşunu daha ayrıntılı biçimde ortaya koyabilir. Bu yöndeki çalışmalar, NVC'nin ekolojik sanat çözümlemesindeki açıklayıcılığını güçlendirerek alana daha detlenebilir bir tartışma zemini sunabilir.

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 author 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

- Aydın, A. (2012). *Land Art Project*. Behance Web sitesi: <https://www.behance.net/gallery/12843661/LAND-ART-PROJECT> Accessed on July 01, 2025.
- Beuys, J. (1990). *What is Art: Conversations with Joseph Beuys*. (Çev. V. Harlan). Forest Row: Clairview Books.
- Brunner, C., Nigro, R., & Raunig, G. (2013). *Post-Media Activism, Social Ecology and Eco-Art*, 27(1), 10-16. [CrossRef]
- Curtis, D. J., Reid, N., & Ballard, G. (2012). Communicating Ecology Through Art: What Scientists Think. *Ecology and Society*, 17(2), Article 3. [CrossRef]
- Elfenbein, H. A., & Ambady, N. (2003). Universals and cultural differences in recognizing emotions. *Current Directions in Psychological Science*, 12(5), 159-164. [CrossRef]
- Frohardt, R. (2020). *The Plastic Bag Store*. Robin Frohardt. <http://www.robinfrohardt.com/plastic-bag-store-1> Accessed on Sep 23, 2023. [CrossRef]
- Gablik, S. (1993). *The Reenchantment of Art*. Thames and Hudson.
- Glott. (2018). *Selected for Ingram Prize*. <https://fionacampbellart.co.uk/blog/tag/eco+art+workshop> adresinden erişildi. Accessed on Sep 01, 2023.
- Hanson, D. T. (1984). *Moma*. <https://www.moma.org/collection/works/46304>. Accessed on May 06, 2025.
- Hanson, D. T. (1997). *Late Twentieth-Century Landscapes*. David T. Hanson. <https://www.davidthanson.net/late-twentieth-century-landscapes.html>. Accessed on Sep 09, 2023.
- Hargie, O., & Dickson, D. (2004). *Skilled Interpersonal Communication: Research, Theory and Practice* (4. ed.). Routledge. [CrossRef]
- Kansky, R., & Barter, D. (2021). *Pre-Congress Sessions*.: <https://conbio.org/mini-sites/iccb-2023/program/short-courses-1/> Accessed on Oct 02, 2023.
- Kansky, R., & Maassarani, T. (2022). Teaching nonviolent communication to increase empathy between people and toward wildlife to promote human-wildlife coexistence. *Society for Conservation Biology*, 15(1), Article e12862. [CrossRef]
- Lauwrens, J. (2019). Take a hike: Fostering environmental values by walking with ecological art. *de arte*, 54(1), 86-107. [CrossRef]
- Leu, L. (2003). *Nonviolent Communication Companion Workbook: A Practical Guide for Individual*. Puddledancer Press.
- Leu, L. (2015). *Nonviolent Communication Companion Workbook*. Puddledancer Press.
- Marks, M., Chandler, L., & Baldwin, C. (2016). Environmental art as an innovative medium for environmental education in Biosphere Reserves. *Environmental Education Research*, 29(9), 1-15. [CrossRef]
- Mehrabian, A. (1981). *Silent Messages: Implicit Communication of Emotions and Attitudes*. Wadsworth: Belmont.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim sözlüğü*. Ark Yayınları. [Turkish]
- Northouse, L., & Northouse, P. (1998). *Health Communication-Strategies for Health Professionals*. Appleton & Lange.
- NYC Tourism & Conventions. (2020). *The Climate Museum*. <https://www.nycgo.com/museums-galleries/the-climate-museum/> Accessed on Sep 09, 2023.
- Rose, L. (2006). Nonviolent communication: A tool for working with children who have emotional or behavioral challenges. *General Music Today*, 19(2), 35-36. [CrossRef]
- Rosenberg, M. (1999). *Nonviolent communication: A language of compassion*. Encinitas: Puddle Dancer Press.
- Rosenberg, M. B. (2019). *Şiddetsiz iletişim bir yaşam dili* (18th ed.). Remzi Kitabevi. [Turkish]
- Sitzman, K. (2004, Haziran). Anger and the use of nonviolent communication. *Home Healthcare Nurse*, 22(6), Article 429. [CrossRef]
- Sullivan, D. (2007). Nonviolence begins with speech: an interview with emily gaarder on the practice of nonviolent communication. *Contemporary Justice Review*, 10(1), s. 131-142. [CrossRef]
- The Center for Nonviolent Communication. (2020). CNVC. <https://www.cnvc.org/> Accessed on Nov 03, 2023.
- Tomsuk, E. E. (2022). The healing power of art in the context of Beuys and nature relationship. *Ulak Bilge Sosyal Hizmetler Dergisi*, 76, 907-916.
- Tutar, H., Yılmaz, M. K., & Erdönmez, C. (2003). *Genel ve teknik iletişim*. Nobel. [Turkish]
- Ukeles, M. L. (1980). *Touch Sanitation*. Ronald Feldman Gallery. <https://feldmangallery.com/exhibition/096-touch-sanitation-ukeles-9-9-10-5-1984> Accessed on Nov 03, 2023.

- Ukeles, M. L. (2021, Ekim). *Touch Sanitation*. WEAD Magazine, Women Eco Artists Dialogue. <https://directory.weadartists.org/touch-sanitation> Accessed on Nov 06, 2023.
- Vater, R. (1992). The poetic and mythologic crossroads of ecological art. *Art Journal*, 51(2), 25. [CrossRef]
- Wallen, R. (2012). Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis. *Leonardo*, 45(3), 234-242. [CrossRef]
- Weintraub, L. (2012). *To life! eco art in pursuit of a sustainable planet*. University of California Press. [CrossRef]
- Wright, A. (2019). *Emotional Intelligence: How To Use Non-violent Communication To Skyrocket Your EQ: For Stress Relief, Effective Communication, Empathy, Overcoming Challenges, and Conflict Resolution*. Independently published.



Original Article

Blockchain tabanlı NFT'lerin fikri ve sınai mülkiyet hukuku açısından incelenmesi

An examination of blockchain-based NFTs from the perspective of intellectual and industrial property law

Ali Murat KIRIK¹ , İsmail KEKLİK^{2*}

¹Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

²Marmara Üniversitesi, Görsel İletişim ve Dijital Medya Bölümü, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 13 Aralık 2025

Kabul tarihi: 30 Aralık 2025

Anahtar kelimeler:

Blockchain, fikri ve sınai mülkiyet hukuku, NFT, telif hakları

ARTICLE INFO

Article history

Received: 13 December 2025

Accepted: 30 December 2025

Key words:

Blockchain, intellectual and industrial property law, NFT, copyright

ÖZ

Blockchain teknolojisinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan değiştirilemez tokenler (Non-Fungible Tokens – NFT'ler), dijital varlıkların mülkiyetinin ve dolaşımının yeni bir boyut kazanmasına yol açmıştır. NFT'ler, teknik olarak bir dijital varlığa ilişkin sahiplik bilgisini temsil etmekte olup, özellikle dijital sanat, koleksiyon ürünleri ve sanal varlıklar alanında yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bununla birlikte NFT'lerin hukuki niteliği ve mevcut fikri ve sınai mülkiyet hukuku sistemi içindeki konumu, uygulamada ve doktrinde önemli tartışmalara neden olmaktadır. Bu çalışma, blockchain tabanlı NFT'leri fikri ve sınai mülkiyet hukuku perspektifinden incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda NFT'lerin telif hakları, marka ve tasarım hakları ile olan ilişkisi ele alınmakta; NFT'nin devrinin eser üzerindeki mali ve manevi haklara etkisi değerlendirilmektedir. Ayrıca izinsiz NFT üretimi ve satışı, marka ihlalleri ve dijital ortamdaki hak ihlallerinin tespiti gibi güncel sorunlar analiz edilmektedir. Çalışmada, mevcut hukuki düzenlemelerin NFT kaynaklı uyumsuzlukları çözmede yeterli olup olmadığı tartışılmakta ve hukuki güvenliğin sağlanmasına yönelik değerlendirme ve önerilere yer verilmektedir.

ABSTRACT

With the development of blockchain technology, non-fungible tokens (NFTs) have introduced a new dimension to the ownership and circulation of digital assets. NFTs technically represent ownership information associated with a digital asset and are widely used, particularly in the fields of digital art, collectibles, and virtual assets. However, the legal nature of NFTs and their position within the existing system of intellectual and industrial property law have given rise to significant debates in both practice and legal doctrine. This study aims to examine blockchain-based NFTs from the perspective of intellectual and industrial property law. In this context, the relationship between NFTs and copyright, trademark, and design rights is analyzed, and the legal implications of NFT transfers on the moral and economic rights attached to works are evaluated. Furthermore, contemporary legal issues such as unauthorized minting and sale of NFTs, trademark infringements, and the identification of rights violations in digital environments are examined. The study also discusses whether the current legal framework is sufficient to address disputes arising from NFTs and provides assessments and recommendations aimed at ensuring legal certainty.

Cite this article as: Kırık, A. M., & Keklik, İ. (2025). An examination of blockchain-based NFTs from the perspective of intellectual and industrial property law. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 124–131.

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: ismailkeklik44@gmail.com



GİRİŞ

Dijitalleşme sürecinin hız kazanmasıyla birlikte blockchain tabanlı teknolojiler, özellikle dijital mülkiyet ve telif hakkı gibi hukuki alanlarda dönüşümlere yol açmıştır. Non-Fungible Token'lar (NFT'ler), dijital içeriklerin benzersiz biçimde temsil edilmesini sağlayarak mülkiyet kavramını yeniden tanımlamış, ancak NFT sahipliği ile telif hakkı sahipliği sıklıkla karıştırılmıştır. Bu durum, özellikle kullanıcıların NFT satın aldıklarında eserin tüm haklarına sahip olduklarını zannetmeleriyle görünür hâle gelmiştir. Oysa NFT sahipliği, yalnızca dijital bir kaydın mülkiyetini ifade eder ve eserin telif haklarını kendiliğinden devretmez (Parham & Bretinger, 2022). NFT piyasasının hızla büyümesi, eser sahibinin izni olmadan mint edilen içeriklerin çoğalması, marka taklitleri ve akıllı sözleşme hataları gibi sorunlar nedeniyle hukuki düzenlemelerin bu alana uyum sağlamasını zorunlu kılmaktadır. Bu çalışma, NFT'lerin fikri ve sınai haklar bağlamında nasıl konumlandırılması gerektiğini akademik bir perspektiften incelemektedir.

NFT'ler, teknik olarak bir dijital varlığın kendisini değil, o varlığa ilişkin sahiplik ve işlem geçmişini temsil eden tokenlerdir. Ancak uygulamada NFT'lerin sıklıkla eserle özdeşleştirilmesi, fikri hakların kapsamı konusunda kavramsal belirsizlikler yaratmaktadır. Özellikle bir NFT'nin satın alınmasının, ilgili eserin mali veya manevi haklarını otomatik olarak devrettiği yönündeki yaygın algı, mevcut fikri mülkiyet mevzuatıyla örtüşmemektedir (Taherdoost, 2022). Bu durum, NFT'lerin hukuki niteliğinin açık biçimde konumlandırılmasını gerekli kılmaktadır.

NFT pazarında yaşanan spekülasyonlar ve fiyat dalgalanmaları ise bu yeni varlık sınıfının sürdürülebilirliği konusunda bazı endişelere yol açsa da, NFT'lerin oyun, sosyal etkiler, gayrimenkul ve metaverse gibi alanlarda büyük bir etki yaratacağı öngörülmektedir (Alam vd., 2022). Özellikle, NFT'lerin Dağıtık Defter Teknolojileri (DLT) ile desteklenmesi, dijital sanatçılara yeni iş modelleri ve fırsatlar sunmaktadır. Bunun yanı sıra, NFT'lerin sosyal medya kullanıcıları arasındaki etkileşimleri tanımlayan grafiklerle benzerlikler taşıması, bu alandaki araştırmaların derinleşmesine olanak tanımaktadır (Casale-Brunet vd., 2021).

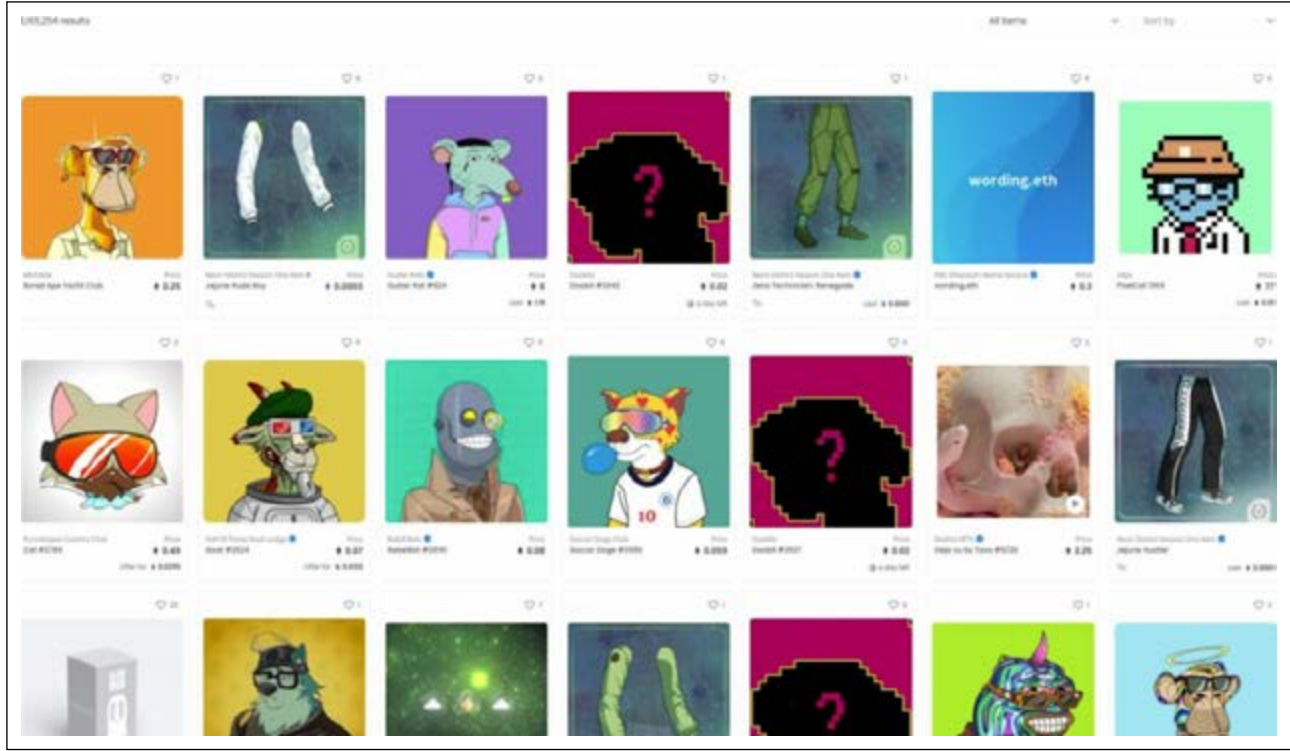
Fikir ve sanat eserleri hukuku açısından değerlendirildiğinde, NFT'ye konu olan dijital içeriklerin büyük bir bölümü eser niteliği taşımaktadır. Buna karşın NFT'nin kendisi, klasik anlamda bir eser değil, esere ilişkin bir dijital temsil aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ayrım, telif hakkının doğumu, kapsamı ve devri açısından belirleyici niteliktedir (Nadini vd., 2021). NFT teknolojisinin sağladığı teknik koruma, hukuki korumanın yerine geçmemekte; aksine fikri hakların sınırlarının daha net tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır.

Sınai haklar bağlamında ise NFT'ler, marka, tasarım ve coğrafi işaret gibi haklarla kesişen yeni kullanım alanları ortaya çıkarmaktadır (Ekinci, 2023). Özellikle markaların NFT yoluyla dijital ürünler sunması, marka hakkının dijital ortamdaki kullanımına ilişkin yeni ihlal türlerini ve koruma sorunlarını gündeme getirmektedir. NFT'ler aracılığıyla üretilen veya pazarlanan dijital varlıkların, marka hakkına tecavüz oluşturup oluşturmadığı, sınai mülkiyet hukukunun güncel yorumlarını gerektiren bir alan olarak öne çıkmaktadır.

NFT'ler, hukuki açıdan değerlendirildiğinde, dijital varlıkların mülkiyetinin ve kullanım haklarının blockchain üzerinde kayıt altına alınmasını sağlayan teknik araçlar olarak öne çıkmaktadır. Ancak bir NFT'nin devri, kural olarak, ilgili dijital içeriğe ait telif veya sınai hakların devrini kendiliğinden doğurmamakta; bu hakların kapsamı ve sınırları, genel fikri mülkiyet mevzuatı ve taraflar arasında akdedilen sözleşmeler çerçevesinde belirlenmektedir. Bu nedenle NFT'ler, hukuk düzeninde bağımsız bir hak türü yaratmaktan ziyade, mevcut fikri ve sınai hakların dijital ortamda kullanımına aracılık eden bir yapı olarak konumlanmaktadır. Özellikle eserlerin izinsiz biçimde NFT'ye dönüştürülmesi, telif hakkı ihlali ve haksız rekabet gibi hukuki sonuçlar doğurabilmekte; bu durum NFT'lerin hukuki kullanımının açık rıza, lisanslama ve sözleşmesel düzenlemelerle desteklenmesini zorunlu kılmaktadır (Arıkan, 2022; WIPO, 2022).

NFT'lerin fikri ve sınai haklar bağlamında yarattığı bir diğer önemli tartışma alanı, yetkisiz token üretimi ve satışı meselesidir. Bir eserin veya markanın hak sahibinin izni olmaksızın NFT'ye dönüştürülmesi, hem telif hakkı ihlali hem de haksız rekabet boyutlarıyla ele alınmaktadır. Blockchain yapısının merkeziyetsiz ve geri döndürülemez olması, ihlalin tespiti ve giderilmesi süreçlerini geleneksel hukuki mekanizmalara kıyasla daha karmaşık hâle getirmektedir (Selçuk, 2024). Ulusal ve uluslararası düzeyde NFT'lere özgü açık ve yeknesak bir hukuki düzenlemenin bulunmaması, uygulamada önemli boşluklar doğurmaktadır. Mevcut fikri ve sınai haklar mevzuatı, NFT'lerle ilgili uyumsuzlukları çözmede belirli ölçüde yol gösterici olsa da, teknolojinin kendine özgü yapısı yeni yorum ve düzenleme ihtiyacını beraberinde getirmektedir. Bu durum, hem yasa koyucular hem de uygulayıcılar açısından NFT'lerin hukuki statüsünün yeniden değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Bu çerçevede NFT'lerin fikri ve sınai haklar bağlamında korunması ve konumlandırılması, yalnızca teknik bir mesele değil, aynı zamanda hukuki güvenlik, hak sahipliği ve dijital ekonomi açısından stratejik bir öneme sahiptir. NFT'lerin doğru biçimde tanımlanması, eser sahiplerinin ve hak sahiplerinin korunmasının yanı sıra dijital pazarlarda adil ve öngörülebilir bir hukuki düzenin tesis edilmesine katkı sağlayacaktır (Arıkan, 2022). Bu nedenle NFT'lerin mevcut fikri ve sınai mülkiyet sistemi içindeki yerinin bütüncül bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir.

Dolayısıyla bu çalışma, NFT'leri yalnızca yeni bir dijital teknoloji olarak ele alan mevcut çalışmalardan farklı olarak, konuyu fikri ve sınai mülkiyet hukuku açısından bütüncül biçimde incelemektedir. Özellikle NFT'nin devrinin, esere ilişkin mali ve manevi haklar üzerindeki etkisi ile marka ve tasarım haklarıyla olan ilişkisi açık ve sistematik bir şekilde ele alınmaktadır. Ayrıca izinsiz NFT üretimi ve satışı gibi uygulamada sıkça karşılaşılan sorunlar, mevcut hukuki düzenlemeler çerçevesinde değerlendirilerek NFT'lerin yol açtığı hak ihlallerinin nasıl tespit edilebileceği tartışılmaktadır. Bu yönüyle çalışma, literatürdeki teorik tartışmaları somut hukuki sorunlarla ilişkilendirerek, uygulamaya yönelik değerlendirmeler sunmayı amaçlamaktadır.



Şekil 1. OpenSea NFT pazarı.

NFT NEDİR?

Non-Fungible Token (NFT), blokzincir teknolojisi üzerinde saklanan ve her biri benzersiz olan dijital varlıklar şeklinde tanımlanır; bu nedenle birbirlerinin yerine geçmezler ve sahiplik geçmişini şeffaf bir biçimde takip edilebilir. NFT'nin en temel özelliği, temsil ettiği dijital öğenin eşsiz olması ve tek bir sahibin olmasıdır; bu yönüyle klasik kripto paraların aksine (örneğin Bitcoin gibi birbirinin yerine geçen varlıklar) NFT'ler blokzincirde dijital sahipliği ve özgünlüğü garanti eder. Bu kavramsal çerçeve, NFT'leri dijital sanat, koleksiyon ve başka dijital ürünlerin ticaretinde önemli bir araç haline getirmiştir (Taherdoost, 2022)

NFT'lere ilişkin literatür hızla genişlemiş ve özellikle teknik, ekonomik ve hukuki eksenlerde önemli tartışmalar ortaya çıkmıştır. Teknik açıdan çalışmalar, NFT'nin eserin kendisi değil, o esere ait metadate bilgisinin blockchain üzerinde kaydedilmiş bir temsili olduğunu vurgulamaktadır (Parham & Breitinger, 2022). Ekonomi literatüründe NFT piyasalarının spekülasyon, volatil ve kullanıcı davranışları tarafından yönlendirilen bir yapıya sahip olduğu ifade edilmektedir (Mukhopadhyay & Ghosh, 2021). Kültürel ekonomi perspektifinden yapılan değerlendirmelerde ise NFT'lerin yalnızca ticari bir varlık değil, dijital kültürel üretimin dönüşümünde etkili bir araç olduğu belirtilmektedir (McKinney & Krishnan, 2023). Bununla birlikte; NFT'nin temel işlevi, bir dijital içeriğin kime ait olduğunu ve özgünlüğünü blokzincir üzerinde kayıt altına almaktır. Bir NFT satın alındığında, aslında dijital eserin kendisi değil; o esere ait sahiplik ve doğrulama kaydı satın alınmış olur. Bu kayıt herkes tarafından görülebilir olduğu için sahtecilik riski azalır ve dijital içerik üreticileri eserlerini doğrudan

alıcılarla buluşturma imkânı elde eder. Bu yönüyle NFT'ler, özellikle sanatçılar ve içerik üreticileri için yeni bir ekonomik model sunar.

Hukuk literatüründe ağırlıklı olarak telif hakkı devri, özgünlük ölçütleri, izinsiz mintleme ve marka ihlali gibi meseleler öne çıkmaktadır. NFT platformlarının güvenlik zaafları, sahte mintleme süreçleri ve akıllı sözleşmelerin manipülasyona açık yapısı, fikri hak ihlallerinin artmasına neden olmaktadır (Gupta, Kumar, & Reifers, 2022). Türkiye'de NFT özelinde sınırlı akademik çalışma bulunmakla birlikte, FSEK (Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu) kapsamındaki eser niteliği, manevi haklar ve tescilsiz tasarımların korunması gibi alanlardaki içtihat ve akademik görüşler, NFT'lerin yorumlanması açısından önemli bir temel oluşturmaktadır (Fidan, 2014; Tüzgen, 2023). Bu çerçevede NFT'lerin hukuki niteliğinin belirlenmesinde, token ile temsil edilen dijital içeriğin mi yoksa yalnızca blokzincir üzerindeki sahiplik kaydının mı devredildiği sorusu önem kazanmaktadır. Öğretide ağırlıklı görüş, NFT satışının kural olarak telif hakkının devri sonucunu doğurmadığı, yalnızca dijital varlığa ilişkin sınırlı bir tasarruf yetkisi sağladığı yönündedir. Telif hakkının devri veya lisanslanması için FSEK m. 48 uyarınca açık ve yazılı bir irade beyanının bulunması gerekirken, birçok NFT işleminde bu şartın akıllı sözleşmelerde yeterince açık biçimde düzenlenmediği görülmektedir. Bu durum, eser sahibinin mali ve manevi haklarının ihlali riskini artırmakta ve NFT alıcıları açısından da hukuki belirsizlik yaratmaktadır.

Şekil 1'de OpenSea isimli NFT satış pazarında stilize edilmiş hayvan karakterlerinden (maymunlar, kediler, sıçanlar) soyut dijital sanat eserlerine, 3D giysi modellerine ve Ethereum alan adlarına kadar uzanan geniş bir yelpa-

zede dijital varlık serisi bulunmaktadır. Her bir ögenin altında belirtilen fiyatlar, bu dijital varlıkların büyük bir ekonomik değer taşıdığını ve saniyede milyonlarca sonuç gösteren büyük bir pazarın aktif ticaretine konu olduğunu vurgulamaktadır.

NFT sisteminin farklı alanlardaki uygulamalarını araştırmakta ve bu teknolojinin tekrarlanamaz bir kriptografik token olduğunu vurgulamaktadır. NFT'lerin, kripto para birimleri gibi değiştirilemeyen ve takas edilemeyen bir yapıya sahip olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda, NFT'lerin sunduğu benzersiz özellikler, dijital varlıkların korunması ve mülkiyetinin sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır (Alam vd., 2022).

Bu özellikler sayesinde NFT'ler yalnızca dijital sanat ve koleksiyon ürünleriyle sınırlı kalmayarak; oyun endüstrisi, sanal gayrimenkul, müzik, spor, eğitim ve metaverse gibi birçok farklı alanda uygulama alanı bulmaktadır. Özellikle oyun ve sanal evrenlerde NFT'ler, kullanıcıların sahip olduğu dijital varlıkların platformdan bağımsız olarak saklanması ve transfer edilebilmesine imkân tanımakta; böylece dijital mülkiyet kavramını güçlendirmektedir. Bu durum, kullanıcıların dijital içerikler üzerindeki haklarını daha görünür ve doğrulanabilir hâle getirirken, aynı zamanda yeni ekonomik modellerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

NFT'ler, dijital varlıkların sahipliğini temsil eden ve blockchain teknolojisi üzerinde çalışan benzersiz dijital varlıklar olarak son yıllarda büyük bir ilgi görmektedir. Bu varlıkların çoğunlukla Ethereum ağı üzerinde oluşturulması, onların bölünemez ve birleştirilemez özellikleri ile diğer kripto para birimlerinden ayrıldığını göstermektedir (Parham & Breiting, 2022).

NFT'lerin sanatsal, müzikal, oyun ve doğal yaşam koruma gibi çeşitli alanlardaki uygulamaları, dijital koleksiyonların ve sanat eserlerinin mülkiyetinin net bir şekilde belirlenmesine olanak tanımaktadır. Bununla birlikte, yüksek işlem ücretleri ve düşük işlem hızı gibi sorunlar, NFT'lerin benimsenmesini zorlaştırmaktadır (Gupta vd., 2022). NFT'lerin güvenlik riskleri de önemli bir konu olarak öne çıkmaktadır. NFT platformlarındaki güvenlik zafiyetleri, kullanıcıların işlem yaparken karşılaşılabileceği potansiyel tehlikeleri artırmaktadır (Gupta vd., 2022).

Bu bağlamda, NFT'lerin karmaşık yapısı ve dijital varlıkların korunması konusundaki zorluklar, bu platformlarda işlem yapan kullanıcılar için önemli bir endişe kaynağıdır. Dolayısıyla, NFT'lerin anlaşılması gereken zorlukları ve bu alandaki güvenlik önlemlerinin önemini altı çizilmektedir. Aynı şekilde NFT'ler, spekülasyon, fiyat dalgalanmaları ve çevresel etkiler gibi tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bazı NFT'lerin çok yüksek bedellerle satılması, bu alanın bir yatırım aracı olarak görülmesine yol açarken; aynı zamanda balon riski ve aldatıcı projeler konusunda eleştiriler yapılmaktadır. Ayrıca NFT'lerin üretildiği bazı blokzincir ağlarının yüksek enerji tüketmesi, sürdürülebilirlik tartışmalarını gündeme getirmiştir. Bu nedenle NFT'ler hem teknolojik bir yenilik hem de ekonomik ve etik boyutları olan çok yönlü bir dijital olgu olarak değerlendirilmektedir. NFT'lerin yalnızca teknik bir yenilik de-

ğil, aynı zamanda özgün bir ekonomik yapı ortaya koyması, bu varlıkların teknik altyapısı ve piyasa dinamiklerinin ayrıca incelenmesini gerekli kılmaktadır.

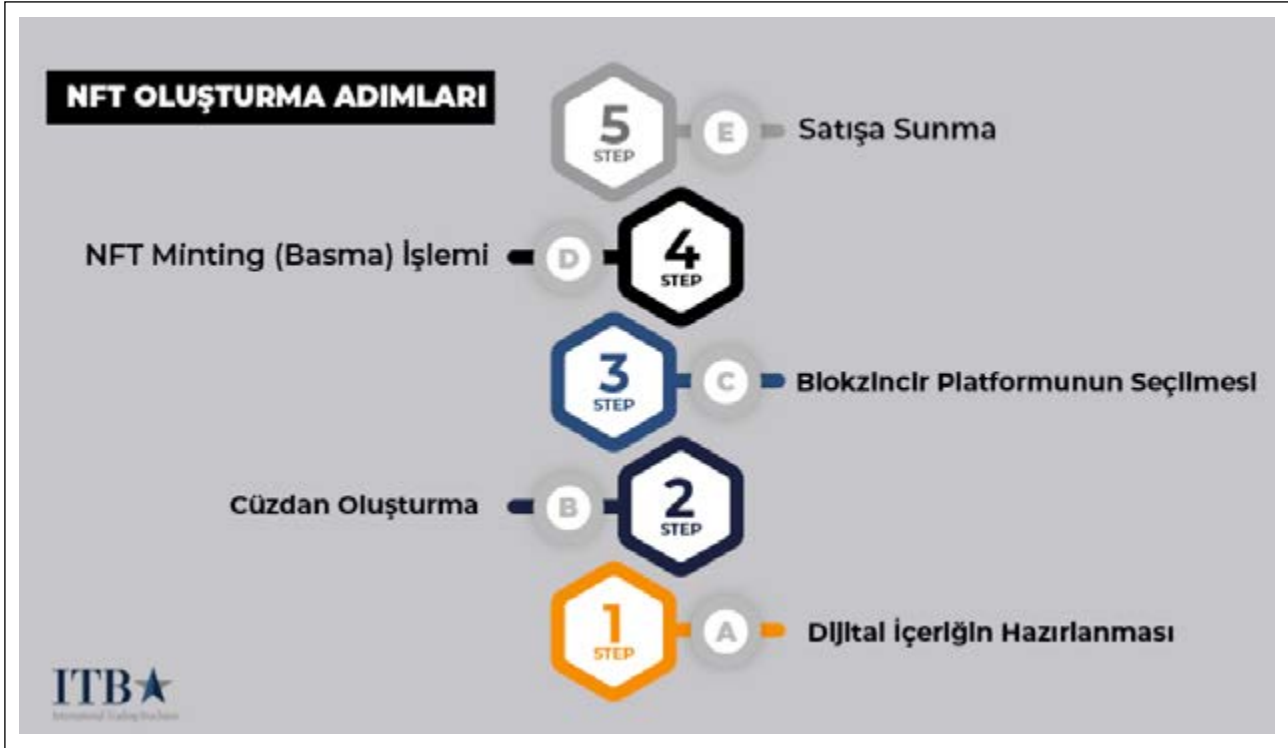
NFT'LERİN TEKNİK YAPISI VE EKONOMİK KONUMU

NFT'ler (Non-Fungible Token), blokzincir üzerinde akıllı sözleşmeler aracılığıyla üretilen ve her biri benzersiz bir kimliğe sahip olan dijital token'lardır. Bu benzersizlik, NFT'leri Bitcoin veya Ethereum gibi birbirinin yerine geçebilen kripto varlıklardan ayırmakta ve dijital mülkiyetin teknik olarak temsil edilmesini mümkün kılmaktadır. NFT'lerin büyük bir kısmı, Ethereum blokzinciri üzerinde geliştirilen ERC-721 gibi standartlar aracılığıyla oluşturulmakta; token'a ait metadata genellikle zincir dışında depolanarak token ile ilişkilendirilmektedir (Wang vd., 2021). Kriptografik açıdan NFT'ler, değiştirilemez (non-fungible) yapıları sayesinde tekrarlanamaz bir token kimliği sunar ve blokzincirin dağıtık defter özelliği sayesinde sahiplik geçmiş-i şeffaf biçimde izlenebilir hâle gelir. Bu durum, dijital varlıkların doğrulanabilirliğini artırmakla birlikte, akademik literatürde NFT sahipliğinin hukuki anlamda telif hakkı veya mülkiyet devriyle otomatik olarak örtüşmediği özellikle vurgulanmaktadır (Ante, 2022). Dolayısıyla NFT, teknik olarak güçlü bir sahiplik kaydı sunsa da hukuki sonuçları bağlama ve sözleşme koşullarına bağlıdır.

Şekil 2'de de görüldüğü gibi; NFT (Non-Fungible Token) oluşturma süreci genellikle beş temel adımdan oluşur. İlk adım (1. Adım), satışı yapılacak olan Dijital İçeriğin Hazırlanması'dır. Bu içerik hazırlandıktan sonra, ikinci aşama (2. Adım) olan Cüzdan Oluşturma ile kripto para ve NFT'leri saklamak için bir dijital cüzdan edinilir. Ardından, üçüncü adımda (3. Adım) NFT'nin çıkarılacağı ve işlem göreceği uygun Blokzincir Platformunun Seçilmesi gerçekleştirilir. Dördüncü adımda (4. Adım), hazırlanan dijital içerik seçilen blokzincir üzerinde bir NFT'ye dönüştürülür, yani NFT Minting (Basma) İşlemi yapılır. Son olarak, beşinci ve son adımda (5. Adım) oluşturulan NFT potansiyel alıcılara ulaşması için Satışa Sunma işlemi gerçekleştirilir.

NFT piyasalarının ekonomik yapısı incelendiğinde, bu piyasaların yüksek volatilité ve spekülatif eğilimler sergilediği görülmektedir. NFT fiyatlarının oluşumunda yalnızca dijital varlığın özellikleri değil, aynı zamanda kripto para piyasalarındaki dalgalanmalar, piyasa duyarlılığı ve işlem hacmi gibi dışsal faktörler de belirleyici olmaktadır. Yapılan ampirik çalışmalar, özellikle Bitcoin ve Ethereum fiyat hareketlerinin NFT satış hacimleri üzerinde anlamlı etkiler yarattığını ortaya koymaktadır (Dowling, 2022; Ante, 2022).

Teknik tasarım açısından NFT'lerin önemli bir kısmında dijital içeriğin zincir dışında tutulması, NFT-varlık bağlantısının kırılganlığına yol açabilmektedir. Metadata'nın barındırıldığı sunucuların erişilemez hâle gelmesi durumunda, NFT teknik olarak varlığını sürdürse bile temsil ettiği dijital içeriğe erişim mümkün olmayabilmektedir. Bu durum, NFT'lerin ekonomik değeri ve uzun vadeli güvenirliliği üzerinde doğrudan etkili olan yapısal bir sorun olarak değerlendirilmektedir (Wang, Gao, & Wei, 2022).



Şekil 2. NFT oluşturma adımları.

Son olarak NFT piyasalarında karşılaşılan likidite eksikliği ve piyasa manipülasyonu riskleri, bu varlık sınıfının ekonomik istikrarını sınırlayan unsurlar arasında yer almaktadır. Akademik çalışmalarda, bazı NFT piyasalarında yapay işlem hacmi oluşturma (wash trading) gibi davranışların yaygınlaştığı ve bunun fiyat oluşum mekanizmalarını bozduğu tespit edilmiştir. Bu bulgular, NFT'lerin henüz olgunlaşmamış bir piyasa yapısına sahip olduğunu ve düzenleyici çerçevelere duyulan ihtiyacı ortaya koymaktadır (von Wachter vd., 2022).

NFT ekonomisi ise geleneksel piyasalardan farklı bir yapı sergilemektedir. Piyasa değeri çoğu zaman teknik değer veya ekonomik performansla değil, sosyal medya etkisi, influencer yönlendirmeleri, topluluk psikolojisi ve koleksiyon algısıyla belirlenmektedir (McKinney & Krishnan, 2023). Bu durum tüketicilerin hatalı yönlendirilmesi, piyasa manipülasyonu ve bilgi asimetrisi gibi sorunlara yol açarak hukuki riskleri artırmaktadır.

NFT'ler, dijital varlıkların ekonomik değer kazanmasını sağlayan yeni bir piyasa yapısı oluşturarak dijital ekonominin sınırlarını genişletmektedir. Blockchain altyapısı sayesinde NFT'ler, dijital varlıkların mülkiyetini güvenli ve şeffaf biçimde tanımlamakta; bu durum özellikle dijital sanat, koleksiyon ürünleri ve sanal varlıklar için arz-talep dengesine dayalı fiyat oluşumunu mümkün kılmaktadır. NFT piyasalarının işlem hacmi ve fiyat dinamikleri, spekülasyon hareketlerinin yanı sıra kullanıcı ilgisi ve ağ etkileriyle şekillenmekte, böylece NFT'ler alternatif bir dijital yatırım aracı olarak konumlanmaktadır (Nadini vd., 2021).

NFT'lerin ekonomik kullanımı, dijital içerik üreticileri açısından yeni gelir modellerinin ortaya çıkmasına da katkı sağlamaktadır. Sanatçılar ve içerik üreticileri, NFT'ler ara-

cılığıyla eserlerini doğrudan pazara sunabilmekte ve aracı maliyetlerini azaltabilmektedir. Ayrıca akıllı sözleşmeler yoluyla ikincil satışlardan otomatik telif geliri elde edilmesi, geleneksel dijital içerik ekonomisinden farklı ve sürdürülebilir bir kazanç yapısı yaratmaktadır. Bu durum, NFT'lerin yaratıcı ekonomi içinde gelir dağılımını yeniden şekillendiren bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır (Ante, 2023).

Finansal açıdan bakıldığında NFT piyasaları, kripto para piyasalarıyla etkileşim içinde olan ancak kendine özgü risk ve getiri özellikleri taşıyan bir ekonomik alan oluşturmaktadır. NFT fiyatlarının yüksek volatiliteye sahip olduğu, piyasa duyarlılığı ve spekülasyon beklentilerinden güçlü biçimde etkilendiği görülmektedir. Buna rağmen NFT'ler, portföy çeşitlendirmesi, dijital varlık yatırımları ve yeni finansal ürünlerin geliştirilmesi açısından dikkat çekici bir ekonomik potansiyel sunmaktadır. Bu yönüyle NFT'ler, dijital finans ekosisteminde deneysel ancak etkisi giderek artan bir ekonomik araç haline gelmiştir (Dowling, 2022).

FİKRİ VE SİNAİ HAKLAR AÇISINDAN NFT TEKNOLOJİSİ

Telif hakkı, FSEK'e göre eserin yaratılmasıyla birlikte doğar ve NFT'nin oluşturulması bu hakların devredildiği anlamına gelmez (Fidan, 2014). Bu nedenle NFT satın alan kişi, otomatik olarak çoğaltma, yayma, temsil etme veya işleme gibi haklara sahip olmaz. NFT yalnızca belirli bir dijital kaydın mülkiyetini devreder ve telif hakkı üzerindeki tasarruf yetkilerini içermez (Parham & Breiting, 2022).

İzinsiz mintleme ise NFT ekosistemindeki en yaygın ihlallerden biridir. Sanatçının eseri izni olmadan NFT'ye dönüştürüldüğünde, hem mali haklar hem manevi haklar

ihlal edilir ve bu durum FSEK kapsamında açık bir ihlal teşkil eder (Tüzgen, 2018). Anonim kullanıcıların yaygın olması, eser sahiplerinin hukuki süreçlerde karşı tarafı tespit etmekte zorlanmasına yol açmaktadır.

NFT'nin kendisinin eser sayılıp sayılmayacağı da literatürde tartışma konusudur. Bir NFT'nin eser niteliği taşıyabilmesi için özgün ve yaratıcı bir ifade içermesi gerekir. Ancak çoğu NFT yalnızca bir dijital içeriğe yönlendirme yapan kayıttan ibaret olduğu için tek başına eser niteliği taşımaz.

NFT'ler fikri ve sınai haklar açısından değerlendirilirken, öncelikle bu tokenlerin eser sahipliği ve telif haklarının devri anlamına gelip gelmediğinin açık şekilde ilan edilmesi gerekmektedir. NFT satın almak, çoğu durumda sadece blockchain üzerinde dijital varlığın sahipliğini temsil eder; bu durum, eser sahibinin mali ve manevi haklarının devrini otomatik olarak sağlamaz (Arıkan, 2022). Bu nedenle NFT'lerin hukuki koruması, eser üzerindeki hakların açık sözleşmelerle düzenlenmesini zorunlu kılmaktadır.

Dijitalleşen eserlerin NFT'ye dönüştürülmesi, mevcut fikri ve sınai mülkiyet hukukunda yeni uyumsuzluk alanları ortaya çıkarmaktadır. Örneğin eser sahipleri izni olmadan NFT oluşturulması, telif hakkı ve mali hak ihlallerine yol açabilmekte ve bu tür uyumsuzluklarda fikri ve sınai haklar hukuk mahkemelerinin görevli olup olmayacağı tartışma konusu olmaktadır (Selçuk, 2024). Bu durum, NFT'lerin hukuki niteliğinin ve uygulanacak hukuki yolların netleştirilmesini gerekli kılmaktadır.

NFT'lerin telif hukuku bağlamında değerlendirilmesi, sadece eser sahibinin hukuki konumunu değil aynı zamanda dijital eserlerin ekonomik değerinin korunmasını da gündeme getirmektedir. NFT'lerle ilgili hukuki incelemeler, özellikle dijital sanat eserlerinin tokenize edilmesi sürecinde ilgili eser üzerindeki mali ve manevi hakların kapsamını detaylı biçimde ele almayı vurgulamaktadır (Arıkan, 2022). Bu bağlamda NFT'lerin hukuki konumlandırılması, eser sahibinin haklarının etkin korunması ve NFT pazarındaki ticari ilişkilerin düzenlenmesi açısından önem taşımaktadır.

Bir başka önemli husus, NFT'lerin sınai haklar bağlamında tescilli markalar ve tasarımlarla nasıl etkileşime girdiğidir. NFT'ler, bir markanın veya tasarımın dijital temsilcisi olarak kullanıldığında, bu durum tescilli sınai hakların ihlaliyle sonuçlanabilir; dolayısıyla NFT'nin içerdiği dijital varlık, marka veya tasarım hakkı kapsamında korunup korunmadığı hukuken değerlendirilmelidir (KTB Telif Hakları Genel Müdürlüğü, 2023). Bu noktada akıllı sözleşmeler ve dijital pazarlama stratejileri, sınai hakların korunmasına yönelik yeni mekânlar sunmaktadır.

NFT'ler aynı zamanda fikri mülkiyet haklarının uluslararası ticaretinde yeni yükümlülükler ortaya çıkarmaktadır. Bir NFT'nin global pazarda alınıp satılması, farklı ulusal mevzuatlara tabi olabilmekte ve her bir hukuk sisteminde eser sahibinin korunma düzeyini belirleyen farklı kurallar gündeme gelebilmektedir (Rosadi, Ramli & Gunawan, 2024). Bu durum, NFT'lerin sınai ve fikri haklar açısından uluslararası uyum gerektiren bir konu hâline geldiğini göstermektedir.

Mevcut düzenlemelerin NFT'lerle ilgili belirsizlikleri tamamen gidermemesi, özellikle telif haklarının devri ve NFT'nin hukuki niteliği konularında açık normların geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Türkiye'de ve dünyada henüz NFT'ler için özel bir hukuki çerçeve olmamakla birlikte, mahkemeler ve fikri mülkiyet otoriteleri bu tokenlerin fikri ve sınai haklarla olan ilişkisini değerlendirmeye başlamıştır (KTB Telif Hakları Genel Müdürlüğü, 2023). Bu açıdan NFT'lerin konumlandırılması, hukuki düzenlemelerin gelişimine paralel olarak daha da önem kazanacaktır.

Tüm bunlara ek olarak, NFT'lerle ilgili fikri ve sınai hak korumasının etkinliği, hukuki tanım ve uygulamaların netleştirilmesine bağlıdır. NFT sahipliğinin sadece dijital mülkiyet göstergesi olduğu ve eser üzerindeki hakların ayrı şekilde düzenlenmesi gerektiği hukuki literatürde vurgulanmakta; bu nedenle NFT alım-satım sözleşmelerinde telif hakları, lisanslama ve kullanım izinleri gibi hususların açık olarak yer alması gerektiği belirtilmektedir (Arıkan, 2022; KTB Telif Hakları Genel Müdürlüğü, 2023).

NFT'lerde sıkça görülen sorunlardan biri marka ihlalleridir. Markaların logo, ürün tasarımı ve ticari itibarı, NFT pazarlarında izinsiz biçimde kullanılarak sahte koleksiyonlar oluşturulabilmektedir. Bu tür kullanımlar, markanın ayırt ediciliğini zedelediği ve tüketiciyi yanılttığı için SMK kapsamında açık bir marka hakkı ihlali sayılmaktadır. Dijital ortamdaki marka kullanımına ilişkin güncel akademik tartışmalar, markaların yalnızca fiziksel ürünleri değil, dijital yansımalarının da korunması gerektiğini vurgulamaktadır (Kamkuemah & Sanders, 2023).

NFT pazarlarının denetimsiz yapısı, marka sahiplerinin hak ihlallerine karşı mücadele etmesini zorlaştırmaktadır. Tüketiciler NFT'nin marka tarafından üretilip üretilmediğini her zaman ayırt edemediğinden, tüketici yanılgısı doğmakta ve markanın ticari itibarı zarar görmektedir.

Türkiye'de NFT'leri doğrudan düzenleyen özel bir kanun bulunmadığından, değerlendirmeler FSEK, TTK (Türk Ticaret Kanunu), TBK (Türk Borçlar Kanunu), Elektronik Ticaret Kanunu ve KVKK (Kişisel Verilerin Korunması Kanunu) çerçevesinde yapılmaktadır. Ancak bu kanunların hiçbiri NFT'nin teknik yapısına özel bir düzenleme içermediğinden belirsizlikler ortaya çıkmaktadır. Uluslararası alanda ise ABD'de bazı NFT türlerinin menkul kıymet olarak sınıflandırılabileceği tartışılmakta, AB ise tüketici hakları ve platform sorumluluğu kapsamında düzenlemelere yönelmektedir (McKinney & Krishnan, 2023). WIPO ise mevcut fikri mülkiyet düzenlemelerinin NFT'lere uygulanmasına imkân sağlamakla birlikte, uzun vadeli çözümler için yeni hukuki çerçevelerin geliştirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

NFT işlemlerinin temelini oluşturan akıllı sözleşmeler, çoğu zaman tarafların doğrudan irade beyanı olmaksızın çalışmaktadır. Borçlar hukuku bakımından bir sözleşmenin geçerli olabilmesi için gerekli unsurların tamamının akıllı sözleşmelerde karşılık bulup bulmadığı tartışmalıdır. Hata, hile, belirsizlik ve irade sakatlığı gibi kavramların kod üzerinde tespit edilmesi güçtür (Gupta vd., 2022). Ayrıca akıllı sözleşmelerin değiştirilmez yapısı, tarafların daha sonra ortaya çıkan ihtiyaçlara göre düzenleme yapmalarını zorlaş-

tırmaktadır. Bu nedenle akıllı sözleşmelerin tam anlamıyla hukuki bir sözleşme olup olmadığı konusunda doktrinde farklı görüşler bulunmaktadır.

NFT pazarlarında teknik, hukuki ve ekonomik alanlarda çeşitli sorunlar ortaya çıkmaktadır. Kullanıcı cüzdanlarının ele geçirilmesi sonucu NFT hırsızlıkları yaşanmakta, sahte koleksiyonlar kullanıcıları yanıltmakta, royalti ödemelerinin platformlar tarafından tek taraflı olarak kaldırılması sanatçı haklarında belirsizlik yaratmakta ve metadatanın kaybolması NFT'nin içeriğinin yok olmasına neden olmaktadır. NFT ekosisteminin uluslararası nitelikte olması, yetki karmaşası ve tarafların kimliklerinin tespit edilememesi gibi sorunları da beraberinde getirmektedir.

Dünya genelinde NFT'lerle ilgili önemli hukuki uyuşmazlıklar ortaya çıkmıştır. Hermès'in MetaBirkin koleksiyonuna karşı açtığı davada mahkeme, markanın dijital ortamdaki görünümünün de korunması gerektiğine hükmetmiş ve davalı tarafın marka hakkını ihlal ettiğini belirtmiştir. Bu karar, NFT'lerin marka hukuku bakımından açık bir koruma alanı yaratmadan kullanılamayacağını göstermiştir. Miramax'ın Quentin Tarantino'ya karşı açtığı davada ise Pulp Fiction senaryosuna ilişkin NFT satışının telif hakkı ihlali oluşturup oluşturmadığı tartışılmış ve taraflar arasında uzun müzakereler yürütülmüştür. Bu davalar, NFT'lerin hem fikri haklar hem sözleşme hukuku açısından sınırları yeniden tanımlayan dijital varlıklar olduğunu göstermektedir (IPR Gezini, 2021).

NFT teknolojisinin hukuki açıdan en kritik sorunlarından biri, dijital mülkiyetin tanımının mevcut hukuk düzenleri içinde tam olarak yer bulamamasıdır. NFT sahipliği ile telif hakkı sahipliği arasındaki farkın kullanıcılar ve platformlar tarafından yeterince anlaşılmaması, pek çok uyuşmazlığın temelini oluşturmaktadır. NFT'lerin sınır ötesi yapısı ise ulusal hukuki düzenlemelerin tek başına yetersiz kalmasına yol açmakta ve uluslararası koordinasyon ihtiyacını artırmaktadır. Bu nedenle dijital varlıkların hukuki statüsünün açık, uygulanabilir ve uyumlu bir çerçeveye kavuşturulması zorunludur.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında yapılan değerlendirmeler, NFT'lerin mevcut fikri ve sınai haklar sistemi içinde kendiliğinden yeni bir hak türü yaratmadığını, aksine mevcut haklara ilişkin dijital bir temsil ve dolaşım aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. NFT teknolojisi, teknik açıdan mülkiyetin ispatını ve izlenebilirliğini kolaylaştırır da, bu durum hukuki korumanın otomatik olarak sağlandığı anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla NFT'lerin fikri ve sınai haklar bağlamındaki konumu, mevcut mevzuatın yorumlanması ve tamamlayıcı düzenlemelerle şekillenmektedir.

Elde edilen bulgular, NFT satın alınmasının, esere ilişkin mali veya manevi hakların devri sonucunu doğurmadığını açıkça göstermektedir. Bu durum, uygulamada sıkça karşılaşılan yanlış algıların giderilmesi gerektiğine işaret etmektedir. NFT'lerin hukuki güvenlik sağlayabilmesi için, token ile birlikte devredilen hakların kapsamının açıkça belirlenmesi ve taraf iradelerinin sözleşmesel olarak netleştirilmesi büyük önem taşımaktadır.

Fikir ve sanat eserleri hukuku açısından bakıldığında, NFT'lerin eser sahipliğini değil, esere ilişkin sınırlı bir kullanım veya sahiplik göstergesini temsil ettiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu nedenle eser sahibinin izni olmaksızın gerçekleştirilen NFT üretimi ve satışı, telif hakkı ihlali niteliği taşımakta ve hukuki yaptırımlara konu olabilmektedir. Bu bağlamda NFT ekosisteminin, eser sahiplerinin haklarını zedelemeyecek şekilde yapılandırılması gerekmektedir.

Sınai haklar açısından değerlendirildiğinde, NFT'lerin marka ve tasarım haklarıyla kesiştiği alanlarda yeni ihlal türleri ortaya çıkmaktadır. Özellikle markaların veya ayırt edici tasarımların NFT yoluyla dijital ortamda izinsiz kullanılması, marka hakkına tecavüz ve haksız rekabet iddialarını gündeme getirmektedir. Bu durum, sınai hakların dijital uzantılarının korunmasına yönelik daha net hukuki kriterlerin geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

NFT'lerin merkeziyetsiz ve geri döndürülemez yapısı, hak ihlallerinin tespiti ve giderilmesi süreçlerinde geleneksel hukuki mekanizmaların yetersiz kalmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle yalnızca yargısal yolların değil, aynı zamanda platform bazlı denetim mekanizmalarının ve teknik önleyici tedbirlerin de hukuki korumayı destekleyecek şekilde devreye alınması gerekmektedir.

Ulusal hukuk sistemleri açısından bakıldığında, NFT'lere özgü açık ve bütüncül bir yasal çerçevenin henüz oluşmadığı görülmektedir. Mevcut fikri ve sınai mülkiyet mevzuatı, NFT kaynaklı uyuşmazlıklara belirli ölçüde çözüm sunmakla birlikte, teknolojinin kendine özgü yapısı karşısında yorum yoluyla aşılması güç boşluklar barındırmaktadır. Bu nedenle NFT'lere ilişkin özel düzenlemelerin veya en azından rehber niteliğinde ilke kararlarının geliştirilmesi önerilmektedir.

Uygulayıcılara yönelik olarak, NFT işlemlerinde lisanslama, kullanım hakkı ve telif devri gibi hususların açık ve anlaşılır biçimde düzenlenmesi büyük önem taşımaktadır. Akıllı sözleşmelerin hukuki metinlerle desteklenmesi, taraflar arasındaki uyuşmazlık riskini azaltacak ve hukuki öngörülebilirliği artıracaktır. Bu yaklaşım, hem hak sahiplerinin korunmasını hem de NFT piyasasının sağlıklı biçimde gelişmesini sağlayacaktır.

NFT'lerin fikri ve sınai haklar bağlamında doğru biçimde konumlandırılması, dijital ekonominin sürdürülebilirliği ve hukuki güvenliğin sağlanması açısından stratejik bir gerekliliktir. Hukuk, teknoloji ve piyasa aktörleri arasında kurulacak dengeli bir iş birliği ile NFT'lerin yenilikçi potansiyelinden yararlanılırken, eser sahiplerinin ve hak sahiplerinin korunması mümkün olacaktır. Bu doğrultuda atılacak normatif ve uygulamaya yönelik adımlar, NFT ekosisteminin hukuka uyumlu şekilde gelişmesine önemli katkılar sunacaktır.

NFT'ler, dijital ekonominin en yenilikçi unsurlarından biri olmakla birlikte, hukuki belirsizliklerin yoğun olduğu bir alandır. NFT sahipliği ile telif hakkı devri arasındaki farkın açık biçimde düzenlenmesi, marka ihlallerine karşı güçlü mekanizmaların geliştirilmesi, akıllı sözleşmelerin hukuki bağlayıcılığına ilişkin standartların oluşturulması ve uluslararası düzeyde koordineli düzenlemelerin yapılması gerekmektedir. NFT ekosisteminin sürdürülebilir biçimde gelişebilmesi için hukuki çerçevenin teknik gerçekliklerle uyumlu biçimde yeniden tasarlanması zorunludur.

Bu çalışma, NFT'lerin fikri ve sınai haklar bakımından genel çerçevesini ortaya koymakta olup, ilerleyen çalışmalarda platform sorumluluğu ve yapay zekâ destekli NFT üretimi gibi yeni alanların ayrıca incelenmesi gerekmektedir.

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

- Alam, A. N. M., Kibria, J. B., Mahamud, A. H., Dey, A. K., Amin, H. M. Z., Hossain, M. S., & Rasel, A. A. (2022). A Survey: Implementations of Non-fungible Token System in Different Fields. *arXiv preprint arXiv:2209.15288*.
- Ante, L. (2022). The non-fungible token (NFT) market and its relationship with Bitcoin and Ethereum. *FinTech*, 1(3), 17-224. [CrossRef]
- Ante, L. (2023). Non-fungible token (NFT) markets on the Ethereum blockchain: Temporal development, coin-tegration and interrelations. *Economics of Innovation and New Technology*, 32(8), 1216-1234. [CrossRef]
- Arikan, Ö. (2022). Copyright law aspect of NFT's. *Ticaret ve Fikri Mülkiyet Hukuku Dergisi*, 8(2), 323-336. [Turkish] [CrossRef]
- Borsan, E. (2022). Opensea Nedir? Opensea'de NFT Alım & Satımı Nasıl Yapılır?, Available at: <https://kriptokoin.com/opensea-nedir/> Accessed on Dec 11, 2025. [Turkish]
- Casale-Brunet, S., Ribeca, P., Doyle, P., & Mattavelli, M. (2021, December). Networks of Ethereum Non-Fungible Tokens: A graph-based analysis of the ERC-721 ecosystem. In *2021 IEEE International Conference on Blockchain (Blockchain)* (pp. 188-195). IEEE. [CrossRef]
- Dowling, M. (2022). Fertile LAND: Pricing non-fungible tokens. *Finance Research Letters*, 44, Article 102096. [CrossRef]
- Ekinci, Z. (2023). Non-fungible tokens and select art law considerations. *Arts*, 12(5), Article 192. [CrossRef]
- Fidan, H. (2014). Knowledge from economics perspective and an investigation on knowledge related approaches. *Suleyman Demirel University The Journal of Visionary*, 12(2), 33-50.
- Gupta, Y., Kumar, J., & Reifers, A. (2022). Identifying security risks in NFT platforms. *International Journal of Cybersecurity*, 8(1), 45-66.
- IPR Gezgin (2021). Quentin Tarantino ile Miramax Şirketi, Pulp Fiction Filminin NFT Koleksiyonu Konusunda Davalık Oldu! <https://iprgezgin.org/2021/12/15/quentin-tarantino-ile-miramax-sirketi-pulp-fiction-filminin-nft-koleksiyonu-konusunda-davalik-oldu/> Accessed on Dec 13, 2025.
- İTBFX (2025). NFT Nedir? 5 Basit Adımla Kendi NFT'nizi Oluşturun. <https://itbfx.com/tr/cryptocurrency-market/nft-nedir/>, Accessed on Dec 12, 2025.
- Kamkuemah, N., & Sanders, W. (2023). NFT formalised. *Digital Law Review*, 2(1), 12-34.
- KTB Telif Hakları Genel Müdürlüğü. (2023). *NFT (Non-Fungible Token): Fikri Haklar Çerçevesinde Bir Değerlendirme*. Telif Hakları Genel Müdürlüğü.
- McKinney, R., & Krishnan, S. (2023). Non-Fungible Token Security. *arXiv preprint arXiv:2310.15518*.
- Mukhopadhyay, M., & Ghosh, K. (2021). Market microstructure of non fungible tokens. *arXiv preprint arXiv:2112.03172*. [CrossRef]
- Nadini, M., Alessandretti, L., Di Giacinto, F., Martino, M., Aiello, L. M., & Baronchelli, A. (2021). Mapping the NFT revolution: market trends, trade networks, and visual features. *Scientific Reports*, 11(1), Article 20902. [CrossRef]
- Parham, A., & Breiter, C. (2022). Non-fungible tokens: Promise or peril?. *arXiv preprint arXiv:2202.06354*.
- Rosadi, S. D., Ramli, T. S., & Gunawan, F. C. (2025). Utilization of Non-Fungible Token and regulatory challenges in Indonesia: Aspects of copyright law. *Journal of Intellectual Property Rights*, 29(5), Article 9318. [CrossRef]
- Selçuk, S. (2024). NFT'leştirilmiş eserlerden kaynaklanan mali hak ihlallerine ilişkin uyumsuzluklarda fikri ve sınai haklar hukuk mahkemesi mi görevlidir? *Selçuk Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 32(2), 1157-1200. [CrossRef]
- Taherdoost, H. (2022). Non-Fungible Tokens (NFT): A Systematic Review. *Information*, 14(1), Article 26. [CrossRef]
- Tüzgen, H. A.H. (2023). *Tescilsiz Tasarımların Hukukten Korunması*. On İki Levha Yayıncılık
- von Wachter, V., Rude Jensen, J., Regner, F., & Ross, O. (2022). NFT wash trading: Quantifying suspicious behavior in NFT markets. *arXiv preprint*, arXiv:2202.03866. [CrossRef]
- Wang, Q., Li, R., Wang, Q., & Chen, S. (2021). Non-fungible token (NFT): Overview, evaluation, opportunities and challenges. *arXiv preprint*, arXiv:2105.07447.
- Wang, Z., Gao, J., & Wei, X. (2022). Do NFTs' owners really possess their assets? A first look at the NFT-to-asset connection fragility. *arXiv preprint*, arXiv:2212.11181. [CrossRef]
- World Intellectual Property Organization. (2022). *WIPO conversation on intellectual property and frontier technologies: NFTs and IP*. WIPO.



Original Article

Mantar ekolojisi ve biyomimikri bağlamında dokuma tasarımı Woven textile design in the context of fungal ecology and biomimicry

Seda UÇAR¹, Sanem ODABAŞI^{2*}

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 25 Ekim 2025

Kabul tarihi: 27 Aralık 2025

Anahtar kelimeler:

Sürdürülebilirlik ve tekstil tasarımı, biyomimikri, mantar, dokuma tasarımı, tekstil tasarımı

ARTICLE INFO

Article history

Received: 25 October 2025

Accepted: 27 December 2025

Key words:

Sustainability and textile design, biomimicry, mushroom, woven design, textile design

ÖZ

Bu çalışma, mantarların biyomimikri ilkeleri doğrultusunda dokuma kumaş tasarımında nasıl bir kaynak olabileceğini araştırmaktadır. Sürdürülebilirliğin giderek önem kazandığı moda ve tekstil sektörü göz önünde bulundurularak, mantarların misel yapısı, doğal yüzey dokuları, renk çeşitliliği ve biyolojik özelliklerinden yararlanılarak yenilikçi ve çevre dostu tasarımlar geliştirilmesi bu çalışma içinde amaçlanmıştır. Süreç boyunca altı farklı dokuma kumaş tasarımını geliştirilmiş; tasarımlar gerek gözleme dayalı biçimlerle gerekse mantarların doğayla ilişkisini yorumlayan kavramsal yaklaşımlarla şekillendirilmiştir. Koleksiyon süreci içerisinde tasarımlar, ilk tasarımlarda somut bir anlayışla biçimlendirilmiş, koleksiyonun ilerleyen aşamalarında ise soyut bir anlatıma doğru evrilmiştir. Bu yönüyle çalışma, kavramsal tasarımın gelişim sürecini de göstermesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, her bir tasarımda estetik kadar işlevsellik de ön planda tutulmuş; doğal yapılar sadece görsel referans olarak değil, aynı zamanda teknik bir çözüm kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma, biyomimikri yaklaşımının yalnızca doğanın biçimsel estetiğini taklit etmekten ibaret olmadığını; aynı zamanda işlevsel yapısını, sistemsel düzenini ve sürdürülebilirlik ilkelerini tasarım sürecine entegre ederek hem sanatsal hem toplumsal fayda taşıyan ürünlere dönüştürülebilirliğiyle ilgili öneriler sunmaktadır. Araştırmanın yöntemi, uygulama tabanlı araştırma yöntemlerinden biri olan tasarım araştırmasıyla yürütülmüştür. Koleksiyon oluşturma sürecinde, mantarların form ve biçimsel özelliklerinden yararlanılarak altı farklı dokuma kumaş tasarımı geliştirilmiştir. Tasarım sürecinde kullanılan görsel ve fiziksel veriler, mantarların yapısal özelliklerinin kumaş yüzeyine nasıl uyarlanabileceğine dair somut bir çerçeve sunmaya çalışılmıştır. Süreç boyunca geliştirilen tasarımlar, doğadan gözlemlenilen yaratıcı bir tasarım anlayışının yansıması olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma, biyomimikri yaklaşımının dokuma kumaş tasarımındaki uygulamalarına öneri sunmayı amaçlamakta; aynı zamanda biyolojik yapıların yaratıcı tasarım süreçlerinde nasıl bir esin ve bilgi kaynağı olabileceğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

ABSTRACT

This study investigates how mushrooms can serve as a resource for woven fabric design through the principles of biomimicry. Considering the increasing importance of sustainability in the fashion and textile industries, the aim of this research is to develop innovative and eco-friendly designs by utilizing the mycelial structure, natural surface textures, color diversity, and biological properties of mushrooms. The ecological roles of mushrooms have been analyzed and integrated into the woven design process. Throughout the process, six different woven fabric designs were developed; these were shaped both through observation-based forms and conceptual approaches interpreting the relationship of mushrooms with nature.

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: odabasisanem@gmail.com



Within the collection process, the designs evolved from a concrete design language in the initial stages to a more abstract expression in later phases. In this respect, the study is significant in demonstrating the development process of conceptual design. Moreover, in each design, functionality was prioritized along with aesthetics; natural structures were considered not only as visual references but also as sources of technical solutions. This study proposes that the biomimicry approach is not limited to imitating the visual aesthetics of nature, but also involves integrating its functional structures, systemic organization, and sustainability principles into the design process, resulting in products that offer both artistic and societal value. The research method was conducted through design-based research, one of the practice-led research methods. During the creation of the collection, six different woven fabric designs were developed by utilizing the form and structural features of mushrooms. The visual and physical data used throughout the design process aimed to provide a concrete framework for how the structural characteristics of mushrooms could be adapted to fabric surfaces. The resulting designs were evaluated as reflections of a creative design approach shaped by direct observation of nature. This study aims to propose applications of the biomimicry approach in woven textile design and to explore how biological structures can serve as sources of inspiration and knowledge in creative design processes.

Cite this article as: Uçar, S., & Odabaşı S. (2025). Woven textile design in the context of fungal ecology and biomimicry. *Yıldız J Art Desg*, 12(2), 132–146.

GİRİŞ

Mantarlar, doğanın en eski ve en çeşitli organizmalarından biri olarak yalnızca ekosistemdeki işlevleriyle değil, aynı zamanda yapısal, biyolojik ve kimyasal özellikleriyle de bilim, sanat ve tasarım alanlarında önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir (Benyus, 1997: 45). Son yıllarda biyomimikri ve biyomimetik yaklaşımlar aracılığıyla, mantarların bu potansiyeli sürdürülebilir malzeme ve üretim süreçlerine katkı sağlayacak şekilde yeniden yorumlanmaya başlanmıştır. Bu çalışmada, mantarların biyomimikri ilkeleri doğrultusunda dokuma kumaş tasarımına nasıl entegre edilebileceği incelenmekte; bu organizmaların sürdürülebilir bir dokuma kumaş koleksiyonunun geliştirilmesinde üretim sürecine nasıl bir kaynak oluşturabileceği ortaya konulmaktadır. Bu kapsamda, mantarların biyolojik ve yapısal özelliklerinden kaynak alınarak biyomimikri temelli dokuma kumaş tasarımları oluşturulmuştur. Tasarımlar; mantarların doğadaki süreçleriyle çevreyle kurduğu ilişkilerden yola çıkılarak, biçimsel arayışın zamanla soyut ve kavramsal boyuta evrilmesiyle şekillenmiştir. Mantarların form, yapı ve doğayla kurdukları bağlardan yola çıkılarak toplamda altı özgün dokuma tasarımı ortaya konmuştur.

Araştırmanın yöntemi, uygulama tabanlı araştırma yöntemlerinden biri olan tasarım araştırması ile yürütülmüştür. Candy'ye göre uygulama tabanlı araştırma, uygulama süreci ve sonuçları üzerinden yeni bilgi üretmeyi amaçlamakta; yaratıcı çıktılar (örneğin tasarım, model, görsel ifade) aracılığıyla bilgi birikimini zenginleştirmektedir. Bu yaklaşım, uygulama hakkında bilgi edinmek kadar, uygulamanın kendisi içinde bilgiyi geliştirmeyi de hedeflemektedir (2006: 3). Bu nedenle çalışmada pratik ile kuramın bir arada ilerlediği, yenilikçi ve üretime dayalı bir araştırma çerçevesi benimsenmiştir.

Gherardi'ye göre uygulama tabanlı araştırma, bilgi üretimini yerleşik, tartışılan, ortaya çıkan ve gömülü bir etkinlik olarak ele almakta; uygulamayı ise kendini sü-

rekli yenileyen ve dönüştüren bir yapı olarak görmektedir. Maddeselilik, insan etkileşimi ve üretim süreçleri arasındaki ilişki bu yaklaşımda kritik bir rol oynamaktadır. Bu metodoloji, yalnızca akademik değil, aynı zamanda pratik bilgi üretimini de destekleyerek organizasyonel yaratıcılığı ve tasarım temelli inovasyonu teşvik etmektedir (2009: 355-356).

Bu doğrultuda, çalışmada hem gözleme dayalı doğa temelli ilham hem de uygulama süreci boyunca elde edilen deneysel bulgular, mantarların dokuma kumaş tasarımına entegrasyonu bağlamında bütüncül bir yaklaşım sunmaktadır. Bu araştırmanın temel amacı, uygulama hakkında derinlemesine bilgi edinmek ve uygulama içerisindeki bilgi birikimini geliştirmektir. Böylelikle, uygulama hakkında derinlemesine bilgi edinmek ve uygulama içerisindeki bilgi birikimini geliştirmek mümkün olmakta, uygulama ile araştırmanın birlikte çalıştığı bir çerçeve sunulmaktadır.

Sürdürülebilir Tasarım Yöntemi Olarak Biyomimikri

Sürdürülebilirlik, doğal kaynakların korunmasını, çevresel etkilerin azaltılmasını ve toplumsal refahın artırılmasını hedefleyen bütüncül bir yaklaşımdır (Yeni, 2014: 185-187; Gedik, 2020: 205-206). Yapılan ölçümler, günümüzde insanlığın doğal kaynakları tüketme hızının, doğanın kendini yenileme kapasitesini aştığını göstermektedir (Heinberg ve Lerch, 2010: 13-14). Bu bağlamda, mevcut tüketim ve üretim pratiklerinin uzun vadeli sürdürülebilirlik hedefleri doğrultusunda yeniden şekillendirilmesi önem kazanmaktadır (Çelebioğlu, 2011; Odabaşı, 2022). Sürdürülebilirlik, tasarım, üretim, tedarik zinciri ve tüketim biçimlerinin dönüştürülmesini gerektiren uzun vadeli bir süreçtir. Bu dönüşüm ancak bireylerin, kurumların ve devletlerin ortak sorumluluğu ve iş birliğiyle mümkün olabilir (Niinimäki, 201: 199). Bu bağlamda, farklı düşünme biçimleri ve yaklaşımlar da sürdürülebilirlik tartışmalarında öne çıkmaktadır. Bunlardan biri de son yıllarda çeşitli alanlarda dikkat çeken biyomimikri yaklaşımıdır. Biyomimikri, "bios(ha-

yat)” ve “mimesis (taklit)” kelimelerinden türetilmiş olup, doğadan esinlenerek sürdürülebilir çözümler üretmeyi amaçlayan bir yaklaşımdır (Benyus, 1997: 21). Bu yaklaşım, doğanın süreçlerini, biçimlerini ve sistemlerini gözlemleyerek işlevsel, etik ve ekolojik çözümler geliştirmektedir (Bayındır ve Yıldırım, 2022: 459-463; Meriç, 2019). Doğayı taklit etmenin temel ilkeleri arasında güneş enerjisinden yararlanma, ihtiyaca göre enerji kullanımı, geri dönüşüm, atık üretmeme, biçim-işlev uyumu ve ekolojik çeşitlilikle iş birliği gibi unsurlar bulunmaktadır (Benyus, 1997: 33). Bu ilkeler doğrultusunda, tasarımda karşılaşılan sorunlara doğanın verdiği çözümler göz önünde bulundurularak etkili stratejiler geliştirilebilir (İnner, 2019: 16). Bu ilkelerin tasarım süreçlerine etkili biçimde entegre edilebilmesi, doğanın yapı ve işleyiş biçimlerini sistemli bir şekilde analiz etmeyi gerektirmektedir.

Bu bağlamda, biyomimikri ve disiplinler arası etkileşime örnek olarak Fabrican teknolojisi, kimyasal ve su kullanımını azaltarak çevre dostu kumaş üretimini mümkün kılar; Suzanne Lee’nin Biocouture çalışmaları, doğal ve biyobozunur malzemelerle kimyasal kullanımını minimuma indirmektedir. Teijin Fibers’in Morphotex’i, doğal kaynakların verimli kullanımına odaklanırken, Mestral Vectro’nun Velcro Bandı doğadaki yapışkan mekanizmaları taklit ederek atık miktarını azaltmaktadır. Barthlott ve Neinhuss’un Lotus Effect’i, kendini temizleyen yüzeylerle su ve kimyasal tüketimini azaltırken, Dupont’un Thermolite’i az malzeme kullanarak yüksek yalıtım sağlamaktadır.

Doğadaki canlıların biçimleri ve yapıları tasarım için önemli esin kaynaklarıdır. Mantar kökenli biyomalzemeler, adaptasyon ve sürdürülebilir yapılarıyla biyomimikri için büyük bir potansiyel taşır (Mandal ve Krishnan, 2021: 62). Bu araştırma, mantarların ekolojik rolü doğrultusunda biyomimikri prensipleriyle dokuma tasarımında nasıl değerlendirilebileceğini incelemektedir.

Malzemedeki Metafora Mantarların Tasarım Ürünü Olarak Kullanımı

Mantarlar, karasal ve su ekosistemlerinde yaygın olarak bulunan, ekolojik döngülerin sağlanmasında önemli roller üstlenen organizmalardır (Kolanlarlı vd., 2019: 1). İnsanlık tarihi boyunca yiyecek olarak tüketilen mantarlar, toprak sağlığını korur, bitkilerin su ve besin alımını kolaylaştırır, kimyasal gübre kullanımını azaltarak çevresel etkileri en aza indirir (Saldır, 2015; Erzurumlu ve Kara, 2014).

Mantarlar, doğal miselyum ağları sayesinde çevresel değişikliklere hassas tepki verir ve karmaşık verileri işleyebilir; bu özellikleri biyoteknoloji ve bilgi iletişimde yenilikçi uygulamalara kapı aralamaktadır (Adamatzky, 2022: 14). Miselyum, sürdürülebilir tekstil ve tasarım malzemesi olarak giderek önem kazanmakta; düşük enerjiyle üretilebilmesi, biyolojik olarak parçalanabilirliği ve mekanik dayanıklılığı ile çevre dostu bir alternatif sunmaktadır (Mertoğlu vd., 2024; Haneef vd., 2017). İlerleyen yıllarda mikolojik araştırmaların derinleşmesiyle birlikte, mantar bazlı malzemelerin potansiyel uygulama seçeneği ve bu malzemelerin endüstriyel kullanımının artacağı öngörülmektedir (Mertoğlu vd., 2024).

Mantarlar, gıda maddesi olmanın yanı sıra miselyum yapıları sayesinde biyolojik temelli sürdürülebilir malzeme olarak da kullanılmaktadır (Öneş, 2019). 2007’de kurulan Ecovative şirketi, miselyum bazlı ambalaj ve yapı malzemeleri geliştirerek bu alanda öncü olmuştur. Philip Ross’un tasarladığı Mycotecture Alpha yapısı miselyumun yapı malzemesi potansiyelini göstermektedir (Karana vd., 2018). Tasarımcılar Klarenbeek ve Dros, miselyum ve biyoatıkları kullanarak çevre dostu 3D baskı mobilyalar üretirken, M-Based şirketi mantar tabanlı vegan deri teknolojisiyle moda ve otomotiv sektörlerine çevreci alternatifler sunmaktadır. Danielle Trofe ise mantar miselyumundan çevre dostu aydınlatma tasarımları geliştirmiştir (Koparan ve Alkan, 2024).

Tekstil üretiminin yılda 80 milyon tonu aşması çevresel etkilerin artmasına yol açmakta (Eser vd., 2016: 45); mantarlar ise atıkları azaltan etik alternatifler olarak değerlendirilmektedir. Mantar bazlı miselyum malzemelerinin doğal polimerlerle beslenebilmesi, kendi kendine büyüyerek minimum enerji gerektirmesi ve petrol bazlı plastiklere alternatif olarak tanımlanması, bu malzemelerin atık azaltımına katkı sağlayabilecek sürdürülebilir alternatifler olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır (Haneef vd., 2017: 8). Haraway’in dayanışma anlayışı bu yaklaşımı desteklemektedir (2016: 99). Miselyum, deri benzeri yüzey özellikleriyle moda tasarımında çevre dostu bir gelecek için umut verici bir malzeme olarak görülmektedir (Kutbay vd., 2022; Baydemir ve Bıyıklı, 2021; Bruggeman ve Toussaint, 2023: 190).

Mantar miselyumu bazlı kompozitler, düşük maliyet, hafiflik, biyobozunurluk ve düşük karbon ayak izi gibi avantajlar sunmaktadır (Uzun ve Çavuşoğlu, 2022). Aniela Hoitink’in geliştirdiği MycoTEX, esnek, kompostlanabilir ve atıksız üretilen yenilikçi bir tekstil ürünü olarak öne çıkmaktadır (İrkdaş Doğu ve Pinto, 2020). MycoWorks biyoteknoloji şirketi, Reishi mantarından üstün özelliklere sahip sürdürülebilir deri üretmektedir (Dirgar vd., 2023: 19-20). İtalya’da üretilen Muskin adlı bitkisel deri, antibakteriyel, su geçirmez ve cilt dostu özellikleriyle dikkat çekmektedir (Dirgar vd., 2023: 23-24). Ayrıca, sanat alanında mantar formlarından ilham alan kilim ve tekstil projeleri doğanın döngüsüne saygı ve sürdürülebilirlik temalarını işlemektedir (Nai ve Meyer, 2016). Damla Yalçın’ın SCOBY ve denim kumaşını birleştirdiği “Yaşayan Mekânlar” projesi, biyoloji ve sanat kesişiminde yeni sürdürülebilirlik yaklaşımları sunmaktadır.

Ayrıca sentetik pigmentlerin de çevresel ve sağlık sorunları nedeniyle, mantarlar doğal, sürdürülebilir ve geniş renk yelpazesi sunan önemli pigment kaynaklarıdır (Kalra vd., 2020; Gürcüm ve Öneş, 2018). Mikrobiyal pigmentler, UV koruması, antioksidan ve antimikrobiyal özellikleriyle tekstilde avantaj sağlar (Suwannarach vd., 2019; Venil vd., 2020). Yeşil ekstraksiyon yöntemleriyle çevre dostu pigmentler elde edilmekte ve tekstilde enerji ile su tasarrufu sağlanmaktadır (Kalra vd., 2020: 16-17). Bu pigmentler, sentetik boyalara kıyasla dayanıklı ve çevreci alternatifler sunar (Venil vd., 2020; Kalra vd., 2020). Westerdijk Mantar Biyoçeşitlilik Enstitüsü ile iş birliği yapılarak mantar boyası geliştirilmiş, Julie Beeler, Mantar Rengi Atlası’nı ortaya çıkarmıştır.



Şekil 1. Saha gezisinde bulunan mantar örnekleri ve isimleri (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma içinde yapılan uygulamalarda doğadan toplanılan mantarların biçimsel ve renk özellikleri incelenerek, elde edilen görseller EAT - DesignScope Victor desen programına aktarılmıştır. Bu süreçte mantarların ekolojik işlevleri, yapısal özellikleri ve biyomimetik potansiyeli derinlemesine araştırılmıştır. Mantarları doğa içinde gözlemlemek ve yapılarını anlamak amacıyla, konu hakkında eserleri ve çalışmaları bulunan mantar uzmanı Jilber Barutçıyan (2021) eşliğinde Uludağ'da bir mantar avına katılmış; etkinlikte farklı mantar türlerinin ekosistemdeki işlevleri (çürükçül, mikorizal, parazit) yerinde gözlemlenmiştir. Bu deneyim, mantarların hem estetik hem de kavramsal potansiyelini tanımlamaya katkı sağlamıştır (Şekil 1). Bu süreçte mantar ekolojisinin çeşitliliğini ve rengin tasarımındaki rolünü anlamak, oluşturulan renk paletinin hem doğayı yansıtmayı hem de tasarımları estetik açıdan güçlendirmesini sağlamıştır.

Koleksiyon sürecinde, doğal ve geri dönüştürülmüş ipliklerin sürdürülebilir yönleri değerlendirilmiştir. Dokumanın temelini oluşturan atkı ve çözgü iplikleri, kumaşın dokusunu ve görünümünü doğrudan etkiler (Yaşar, 2016: 174). Aşağıdaki görselde, tasarımların dokunduğu çözgü kalınlığı, dizimi, rengi vb. bilgiler ve tasarımlarda kullanılan atkı iplikleri, iplik kalınlıkları, adetleri, özellikleri ve renklerine ilişkin bilgiler gösterilmektedir (Şekil 2). Bu bağlamda, geri dönüştürülmüş iplikler çevresel atıkları azaltmaları ve ekonomik olmaları nedeniyle tercih edilmiştir. PET şişelerden üretilen recycle (geri dönüştürülmüş) ve viskon iplik kullanılmıştır. Ayrıca, çeken ve degrade (renk geçişli) iplikler farklı yüzey efektleri sunarak tasarıma çeşitlilik katmıştır.

Tasarımda oluşturulan renk paleti, mantarların doğal tonlarından esinle turuncu ve toprak tonlarında şekillendirilmiştir. Sonbahar renklerinden oluşturulan palet, desenlerin öne çıkmasını engellemeyecek şekilde yumuşak tonlarda kullanılmış, siyah zeminle derinlik kazandırılmıştır (Şekil 3). Oluşturulan renk paleti, tekstil ve koleksiyon tasarım sürecinde bütünlüğü sağlayan, estetik değeri artıran ve tasarımın hikâyesini güçlendiren temel bir unsur olarak uygulamaya yön vermiştir.

Dokuma Tasarımların Oluşum Süreçleri

Tasarım sürecinde mantarlar hem görsel hem de işlevsel bir ilham kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Farklı mantar türlerinin biçimleri, yüzey dokuları, renkleri ve morfolojik çeşitlilikleri, tasarımın temel görsel girdilerini oluşturmuştur. Tasarımlar; mantarların biçimsel özelliklerinin yorumlanması, boyutlu yapılarının aktarımı ve biyomimikri yaklaşımlarının entegrasyonu ile geliştirilmiştir. Doğal yapılar yalnızca estetik değil, kavramsal ve yapısal düzeyde de tasarıma katkı sağlamıştır.

İlk olarak Misera adlı tasarım ortaya çıkmıştır. Misera, "miselyum" ve "era" kelimelerinin birleşiminden türetilmiş, "miselyum dönemi" anlamını taşıyan özgün bir tasarımdır. Tasarım süreci dijital ortamda EAT DesignScope Victor programı ile gerçekleştirilmiş, mantarların doğal form ve renk zenginliği temel alınmıştır (Şekil 4). İlk aşamada desen yoğunluğu azaltılarak, beyaz zemin üzerinde sadeleşmeye gidilmiştir. Renk paletinde ise beyaz, bej ve toprak tonları kullanılmış; siyah zeminle desenin kontrastı ve derinliği artırılmıştır.

Misera adlı tasarımda farklı mantar türleri çizilerek mantar çeşitliliğine dikkat çekilmektedir (Şekil 5). Tasa-

DESEN DOKUMA ÜRETİM KAĞIDI						
ÇÖZGÜ KODU: 9600 GENİŞ TEK ANTRASİT						
ÇÖZGÜ BİLGİLERİ: 9600 TEL ADETİ, 132 DİZİM, 70 DENYE.						
Desen Adı	Sıklık	1.Atkı	2.Atkı	3.Atkı	4.Atkı	5.Atkı
MİSERA	68	1010 KAHVE 28/2 VİSKON	1000 S.KAHVE 28/2 VİSKON	1310 KEMİK 28/2 VİSKON	HAM 300 DENYE ÇEKEN	
AGNOS	80	1010 KAHVE 28/2 VİSKON	1011 VİZON 28/2 VİSKON	13143 BEJ 28/2 VİSKON	HAM 300 DENYE ÇEKEN	234 BAKIR 150 DENYE TAKVIYESİZ MAT SİM
AKIŞ	80	1216 KİREMİT 300 DENYE RECYCLE	1215 SOMON 300 DENYE RECYCLE	1085 BEJ 300 DENYE RECYCLE	HAM 300 DENYE ÇEKEN	234 BAKIR 150 DENYE TAKVIYESİZ MAT SİM
BUHUR	56	1011 VİZON 28/2 VİSKON	1000 S.KAHVE 28/2 VİSKON	1085 BEJ 300 DENYE RECYCLE	HAM 300 DENYE ÇEKEN	
İLME	56	1011 VİZON 28/2 VİSKON	1000 S.KAHVE 28/2 VİSKON	1085 BEJ 300 DENYE RECYCLE	HAM 300 DENYE ÇEKEN	
YANSI	80	P.32 KAHVE 380 DENYE HAVA TEX	1216 KİREMİT 300 DENYE RECYCLE	1000 S.KAHVE 28/2 VİSKON	HAM 300 DENYE ÇEKEN	234 BAKIR 150 DENYE TAKVIYESİZ MAT SİM



Şekil 2. Koleksiyon dokumasında kullanılan atkı iplikleri (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).



Şekil 3. Koleksiyonun renk paleti (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

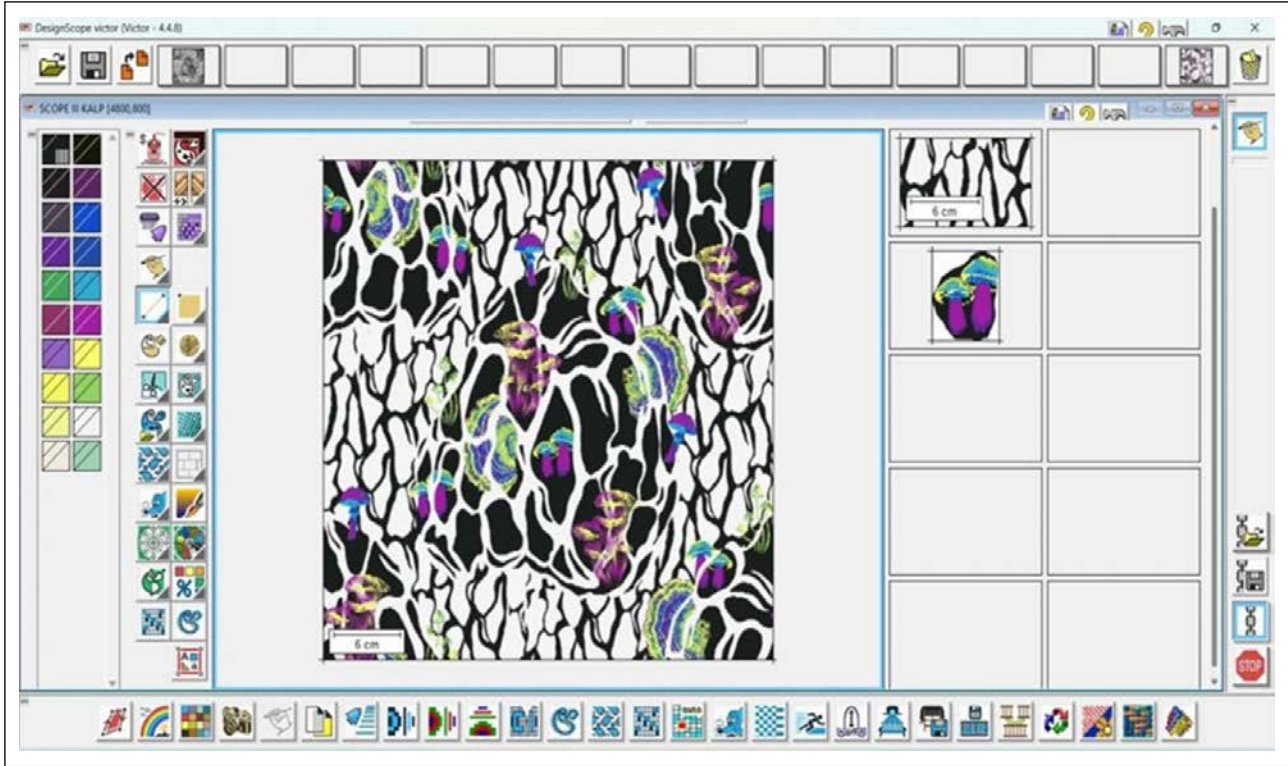
rımda som örgübacak, kavak, hindi kuyruğu ve kanayan peri miğferi mantarları kullanılmıştır. Ayrıca, hızlı büyüyen ve çevreye uyum sağlayan bir ağ sistemi olan miselyumdan ilham alınarak dokuda homojen bir yapı oluşturulmuştur (Sariay vd., 2023: 197). Ana öge olarak kuzugöbeği mantarından esinlenilmiş, kabarık dokularla siyah fon üzerinde

ton sür ton geçişler uygulanmıştır. Kalp formunu andıran bu mantar, ekosistemdeki hayati rolü ve estetik biçimi nedeniyle tasarımda özel bir yere sahiptir (Taşkın ve Büyükalaca, 2012: 25). Misera deseninin boyutu 42,352 cm × 36,36 cm olup gramajı 603 g'dır.

Misera, doğanın geometrisi ve mantarın mikro-makro yapısı temel alınarak dokuma teknikleriyle biyomimikri yaklaşımıyla geliştirilmiştir. Tasarım hem görsel hem dokunsal bir deneyim sunmaktadır. Bununla birlikte, dayanıklılığı yüksek atkı ve çözgü yoğunluğu sayesinde iç mekân kullanımı için uygun özelliklere sahiptir. (Şekil 6).

Koleksiyonu oluşturan tasarımlardan ikincisi Agnos, Yunanca “bilinmeyen” anlamına gelen agnostisizm kavramından esinlenerek oluşturulmuştur (Uslu, 2012) (Şekil 7). Tasarım, mantarların gizemli yapısını ve miselyum ağlarıyla ağaçlar arasındaki iletişimi simgelemektedir. İlk aşamada saha gezisinde bulunan karnabahar mantarının baskısı kullanılmış, kıvrımlı iç yapısı tasarıma dahil edilmiştir. Ardından mantar ve ağaç formları birleştirilmiş; sinek mantarı formu, lamelleri ve üzerindeki beneklerden yararlanılarak çizimler düzenli bir dizilimle bütünleştirilmiştir. Agnos deseninin boyutu 45 cm × 36,36 cm olup gramajı 629 g'dır.

Tasarım sürecinde mantar kesitlerinden esinlenen detaylar ve sinek mantarı formu kullanılmış; bu öğeler bir araya getirilerek özgün bir desen yaratılmıştır. Üretim



Şekil 4. EAT DesignScope Victor desen programının ara yüz görüntüsü (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

aşamasında, kumaş siyah zemin üzerinde bej ve bakır tonlarıyla dokunmuş, çift taraflı kullanıma uygun şekilde tasarlanmıştır. Bu çift yönlülük hem estetik çeşitlilik hem de kullanım kolaylığı sağlamaktadır (Şekil 8).

İlme adlı tasarım, dokuma ve örgüde ipliklerin kesiştiği “ilmek” kavramından ilham almakta; sabır ve titizliği simgelemektedir (Şekil 9). Mantarların gözenekli, geçirgen ve dayanıklı yapısından yola çıkılarak soyut desenler geliştirilmiştir. İlk aşamada geniş alanlara yayılan bal mantarından, ikinci aşamada ise portakal gözenekli mantardan esinlenilmiştir. Bu iki form birleştirilmiş, sap bölümleri çıkarılarak tasarım sadeleştirilmiştir (Şekil 10). Yüksek atkı ve çözgü sıklığıyla dokunan kumaş, dayanıklı ve dengeli yapısıyla özellikle döşemelik gibi yoğun kullanıma uygun bir iç mekân tekstili olarak tasarlanmıştır. İlme deseninin boyutu 42,352 cm × 36,36 cm olup gramajı 629 g'dır.

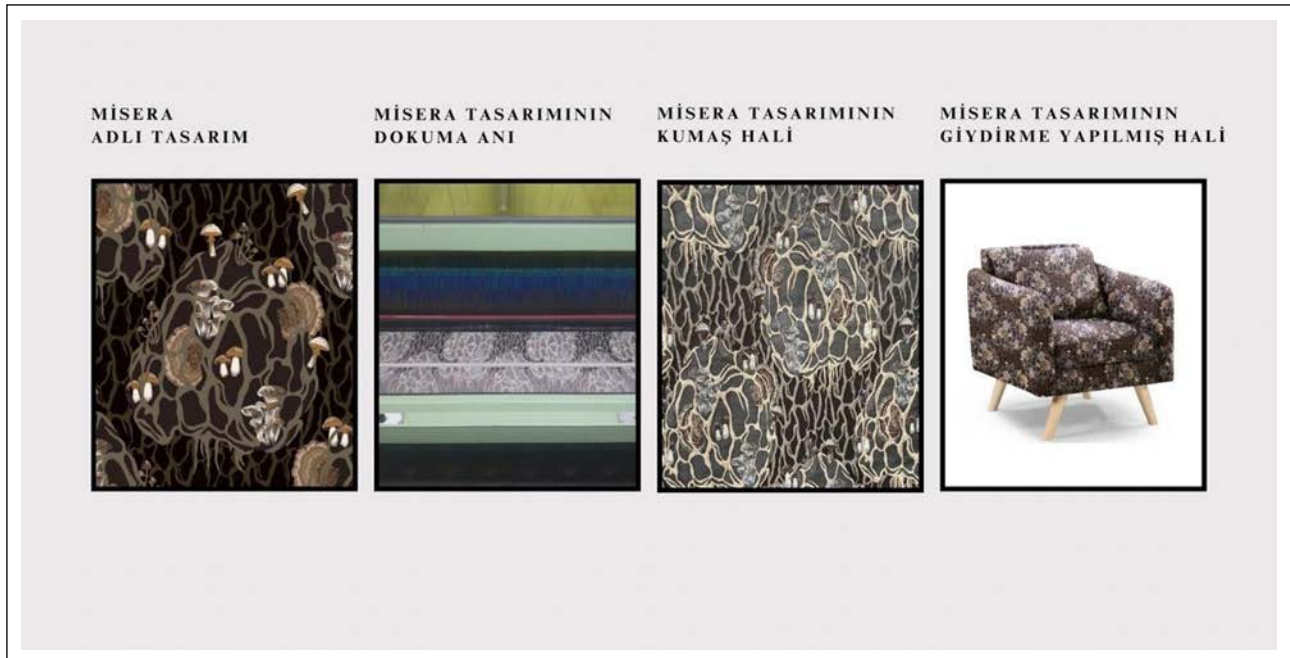
Buhur adlı tasarımda ise, doğadan esinlenerek özellikle puf mantarının sporlarının çevreye yayılma biçiminden ilham alır. Sporların duman gibi dağılması, tasarımda “buhur” etkisi yaratacak şekilde soyutlamalarla görselleştirilmiştir (Şekil 11). İlk olarak, saha gezisinde bulunan sinek mantarının lamellerin bulunduğu alt kısmının baskısı kullanılmıştır. Tasarımda, mantar baskısı çizim ekranına alınarak geliştirilmiş ve lamellerin düzenli çizgileri ile boyutlu girinti ve çıkıntılardan esinlenilmiştir. İkinci olarak, saha çalışmasında bulunan puf mantarı özelliği tasarıma yansıtılmıştır. Başlangıçta beyaz renkte olan iç kısım, kısa sürede sporların gelişmesiyle birlikte kaybolur; bu süreçte mantar şapkasının üst kısmında bir delik oluşur ve şapkaya elle hafifçe bastırıldığında, sporlar dışarı çıkarak çevreye dağılmaktadır. Bu çıkan sporların duman gibi görünümü tase-

rının genel havasını oluşturmuştur. Son olarak, birinci ve ikinci aşamadaki çizimler birleştirilmiş; ancak gereken etkiyi yaratmada sönük kaldığı için tasarımın son halinde daha aydınlık ve vurguların öne çıktığı nihai tasarıma dönüştürülmüştür. Kumaş yüzeyi, özellikle perde gibi dikey ve geniş yüzeylerde kullanılmak üzere ölçeklendirilmiş; ince detaylı dokusu ve akışkan çizgileriyle mekâna hareket ve derinlik katmaktadır (Şekil 12). Buhur deseninin boyutu 28,235 cm × 36,36 cm olup gramajı 630 g'dır.

Akış adlı tasarımda ise, mantarların doğal biçim ve renklerinden esinlenerek, özellikle Reishi ve Kavak mantarlarının katmanlı yapısı ve lamellerindeki hareket hissini yansıtmayı amaçlar. Tasarımda turuncu tonlardan bej ve krem tonlarına uzanan yumuşak renk geçişleri, sürekli ve akıcı bir form yaratır. Lamellerin kıvrımlı yapısı ve renk tonlamaları, yüzeyde dinamik bir hareket duygusu oluşturmaktadır (Şekil 13). Akış adlı tasarımda ilk olarak, Reishi mantarının renk geçişlerinden esinlenilmiştir; İkinci olarak, kavak mantarının katmanlı yapısı tasarımın genel yapısına form kazandırmıştır. Son olarak, mantarın katmanlı görünümü ve lamellerdeki girinti çıkıntılar tasarıma boyutsal olarak yansıtılmış, mantar şapkasının altındaki lamel görüntüsü doğrudan tasarıma dahil edilmiştir (Şekil 14). Kumaş dokusu, özellikle masa örtüsü gibi iç mekân kullanımlarına uygun olarak, düşük atkı sıklığıyla daha yumuşak ve dökümlü bir yapıdadır. Bu sayede yüzey akışkan ve canlı bir görünüm kazanır. Sonuçta, Akış adlı tasarım hem doğal hareketi ve mevsimsel renkleri yansıtan hem de estetik ve işlevselliği birleştiren, iç mekânda sıcaklık ve dinamizm sağlayan bir tasarımdır. Akış deseninin boyutu 25 cm × 36,36 cm olup gramajı 610 g'dır.



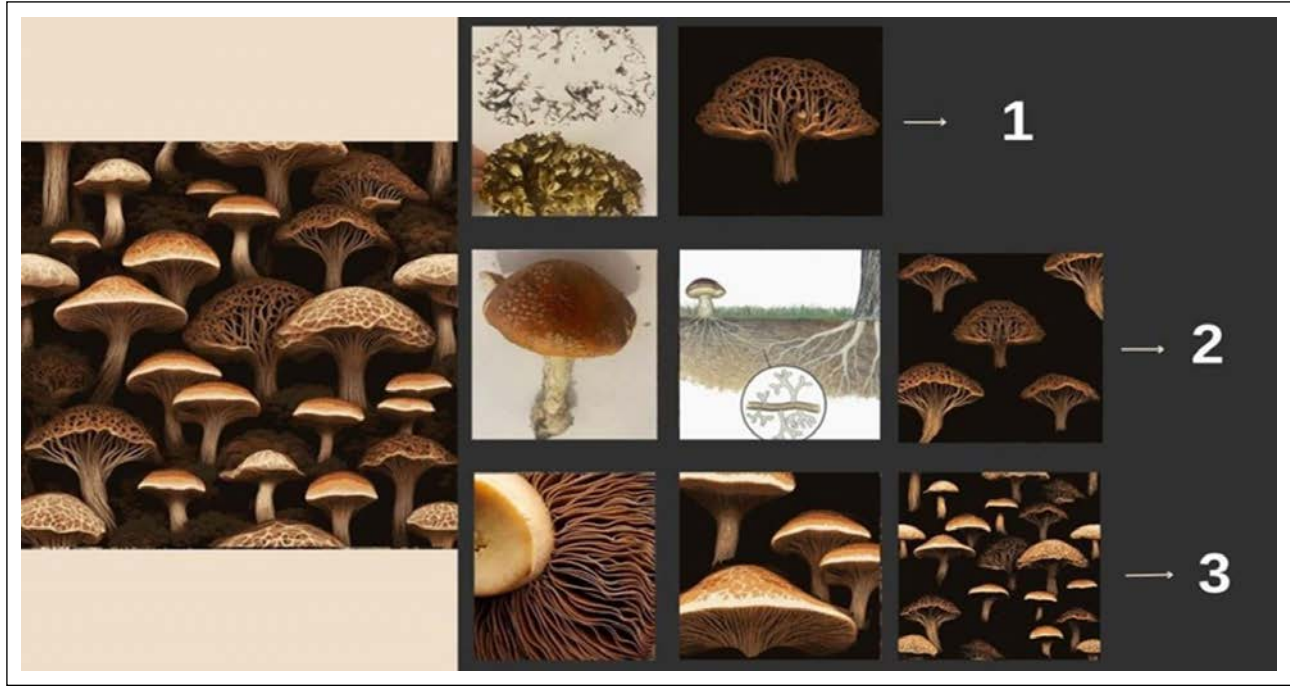
Şekil 5. Misera'nın oluşturulma sürecine ait aşamalar (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).



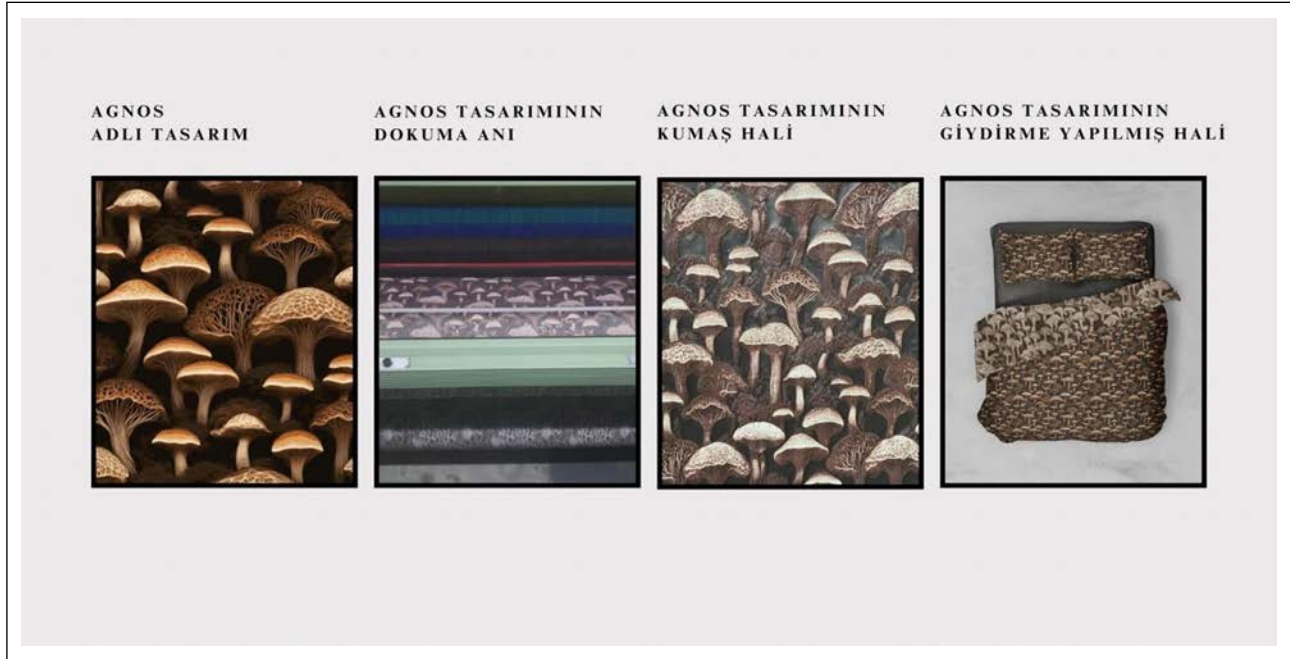
Şekil 6. Misera'nın tasarım görseli, tezgahdaki dokuma anı, nihai kumaş hali ve giydirme yapılmış hali (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

Yansı adlı tasarım, mantarların doğrudan form ya da dokusunu kullanmak yerine, onların süngerimsi ve kabarık yapılarının soyut yansımalarını görsel olarak ifade etmektedir (Şekil 15). İlk olarak, saha gezisinde bulunan çörek mantarı, sarıdan kahverengiye uzanan tonlardaki şapkasıyla tanınır. Etlı yapısı ve belirgin formuyla ayırt edilen bu mantarın renkleri ve süngerimsi yapısı tasarıma yansıtılmıştır. İkinci olarak, çörek mantarının lameller yerine süngerimsi gözeneklere sahip olması dikkate alınmıştır.

Gözenekler şapkadan kolayca ayrılabilir ve tasarımda tuncu tonlarının olduğu bölgelerde mantarın gözenekli ve süngerimsi yapısı ele alınmıştır. Üçüncü olarak, mantarların tanımlanmasında biçimsel ve anatomik özelliklerin yanı sıra lamellerin farklılıkları da göz önünde bulundurulmuştur; bu farklılıklar arasında aralıklı, sık, çatallı ve lameloid lameller yer almakta olup (Barutçıyan, 2021: 64) tasarımda lamel farklılıklarına yer verilmiştir. Son olarak, ışıklı mantar karanlıkta yeşilimsi ışık yayan nadir mantarlardan bi-



Şekil 7. Agnos'un oluşturulma sürecine ait aşamalar (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).



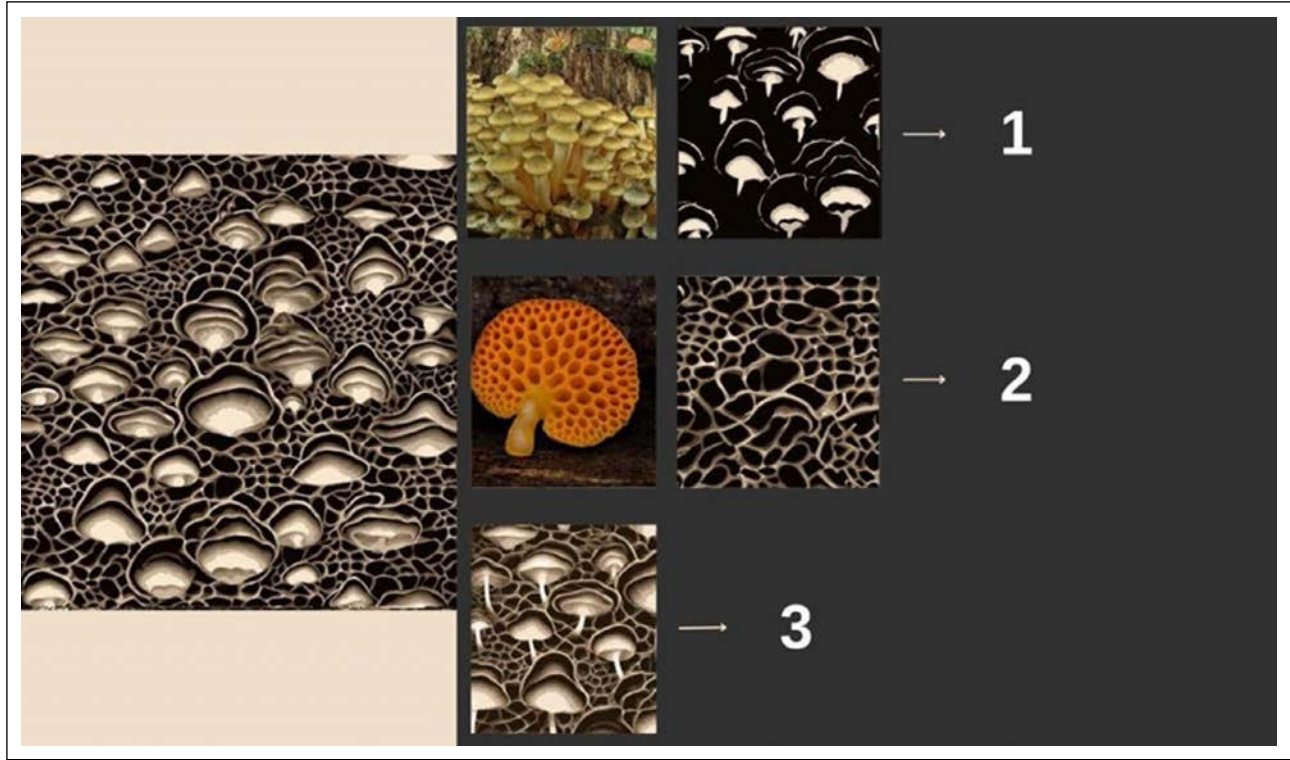
Şekil 8. Agnos'un tasarım görseli, tezgahındaki dokuma anı, nihai kumaş hali ve giydirme yapılmış hali (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

ridir; bu ışık meyve gövdeleri tarafından gözle görülebilir düzeyde üretilir (Niitsu vd., 2000: 551) ve mantarın ışık yayma özelliği tasarıma karanlıkta ışık yayan iplikle desteklenecektir. Yansı deseninin boyutu 27,5 cm × 36,36 cm cm olup gramajı 640 g'dır.

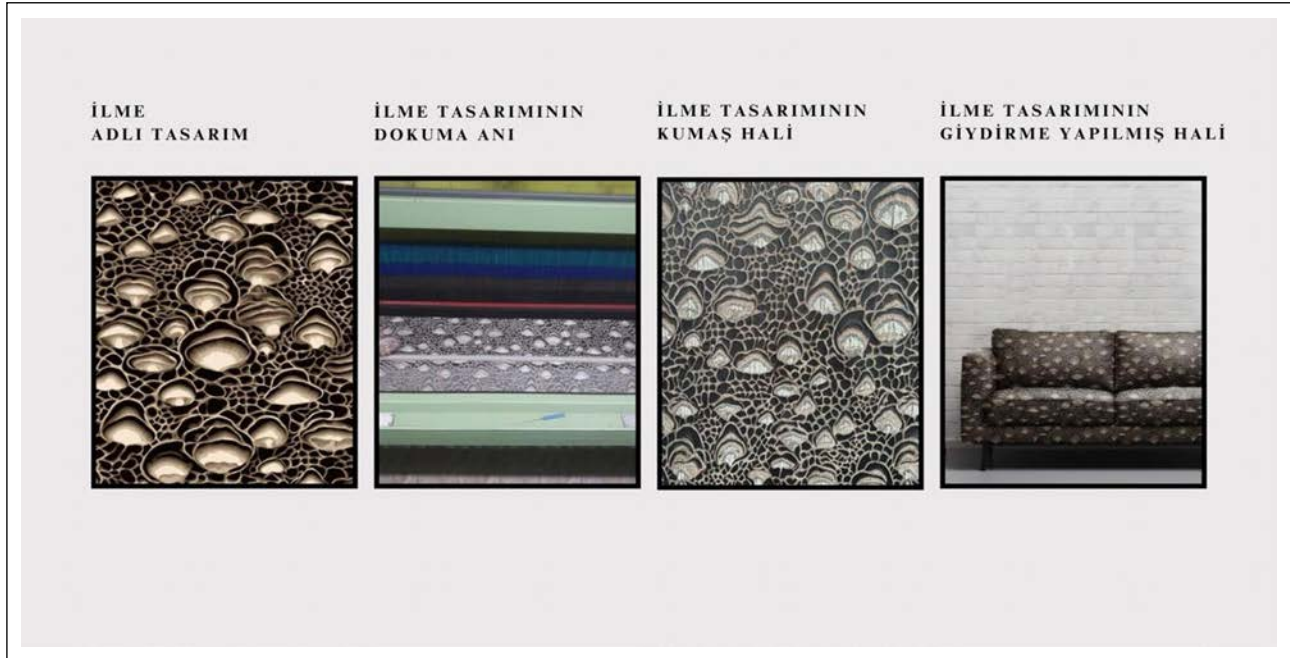
Desen, üç boyutlu bir hacim ve derinlik hissi yaratacak şekilde geliştirilmiş, atkı ipliklerinde parlak ve ton geçişli iplikler kullanılarak ışıkla etkileşim sağlanmıştır (Şekil 16). Böylece, gün ışığında yüzey parlak ve canlı görünürken, loş ışıkta daha sakin ve dingin bir atmosfer oluşturur. Tasarım,

özellikle yatak başlığı ve kırlent gibi iç mekân ürünlerinde kullanıma uygun olup hem estetik hem de dokunsal deneyim sunar. Teknik detaylar ve üretim süreci titizlikle planlanarak, kavramsal tasarım işlevsel bir ürüne dönüştürülmüştür.

2025/002993 numaralı tasarım tesciline başvurulmuş olan tasarımlar, kapsayıcı, işlevsel ve estetik olarak bütünsel bir koleksiyon oluşturmuş; tekstil yüzeylerinin görselin ötesinde, toplumsal fayda yaratan tasarımlar olabileceğini önermektedir. Araştırmada biyomimikri



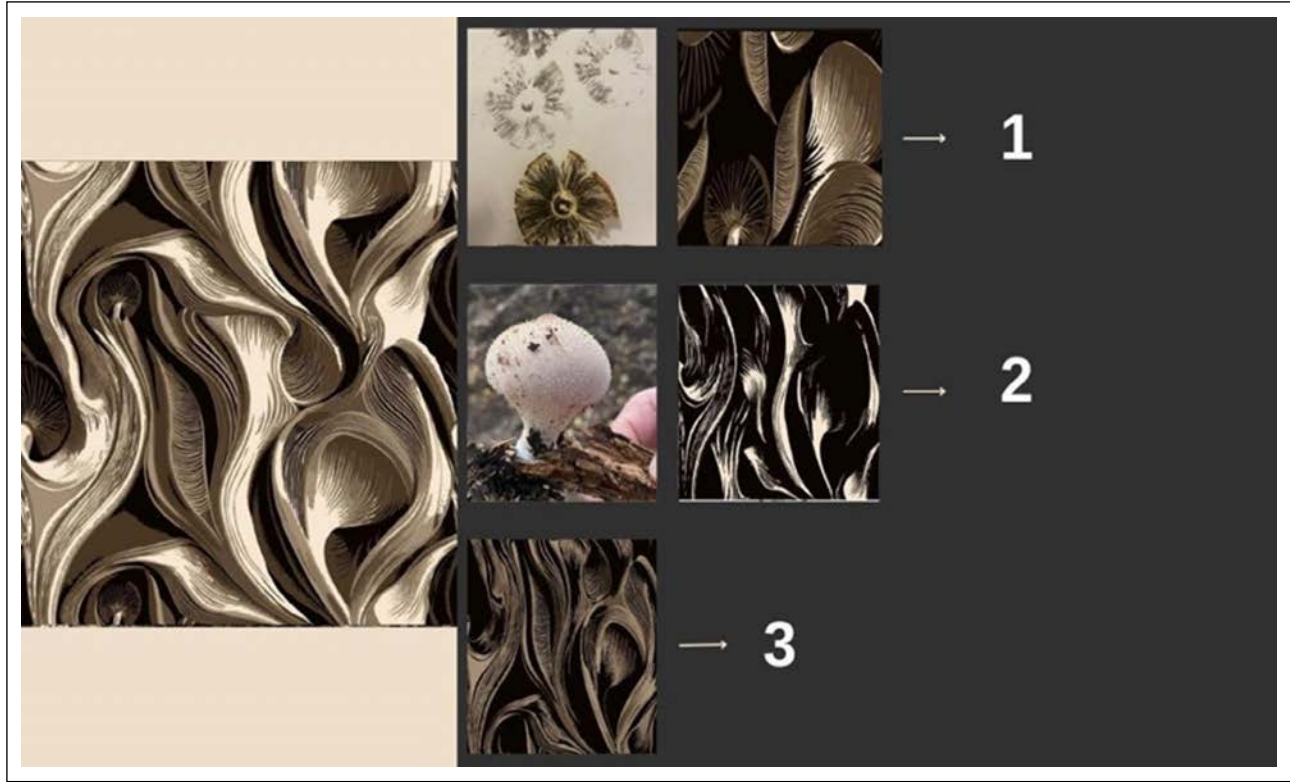
Şekil 9. İlme'nin oluşturulma sürecine ait aşamalar (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).



Şekil 10. İlme'nin tasarım görseli, tezgahdaki dokuma anı, nihai kumaş hali ve giydirme yapılmış hali (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

yaklaşımıyla geliştirilen dokuma kumaş tasarımları, doğanın biçimsel taklidiyle kalmayıp, kullanıcı deneyimini artıran işlevsel özellikler de taşımaktadır. İşlevsel özellikleri, kumaşın boyutlu yapısı ve ışık yayan (glow) ipliklerin karanlıktaki görünümüne yer verilmiştir (Şekil 17). Üç boyutlu dokunsal yüzeyler ve ışık yayan ipliklerle, özellikle görme engelliler, nöroçeşitli bireyler, çocuklar

ve yaşlılar gibi farklı kullanıcı gruplarına yönelik faydalı yüzeyler tasarlanmıştır. Kabartmalı dokular dokunsal rehberlik sağlarken, ışık saçan iplikler karanlıkta yön bulmayı kolaylaştırmakta ve güven hissi yaratmaktadır. Teknik kısıtlamalar nedeniyle ışık yayan iplikler dokumada kullanılamamış, bunun yerine el işçiliğiyle yüzeylere uygulanmıştır.



Şekil 11. Buhur'un oluşturulma sürecine ait aşamalar (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

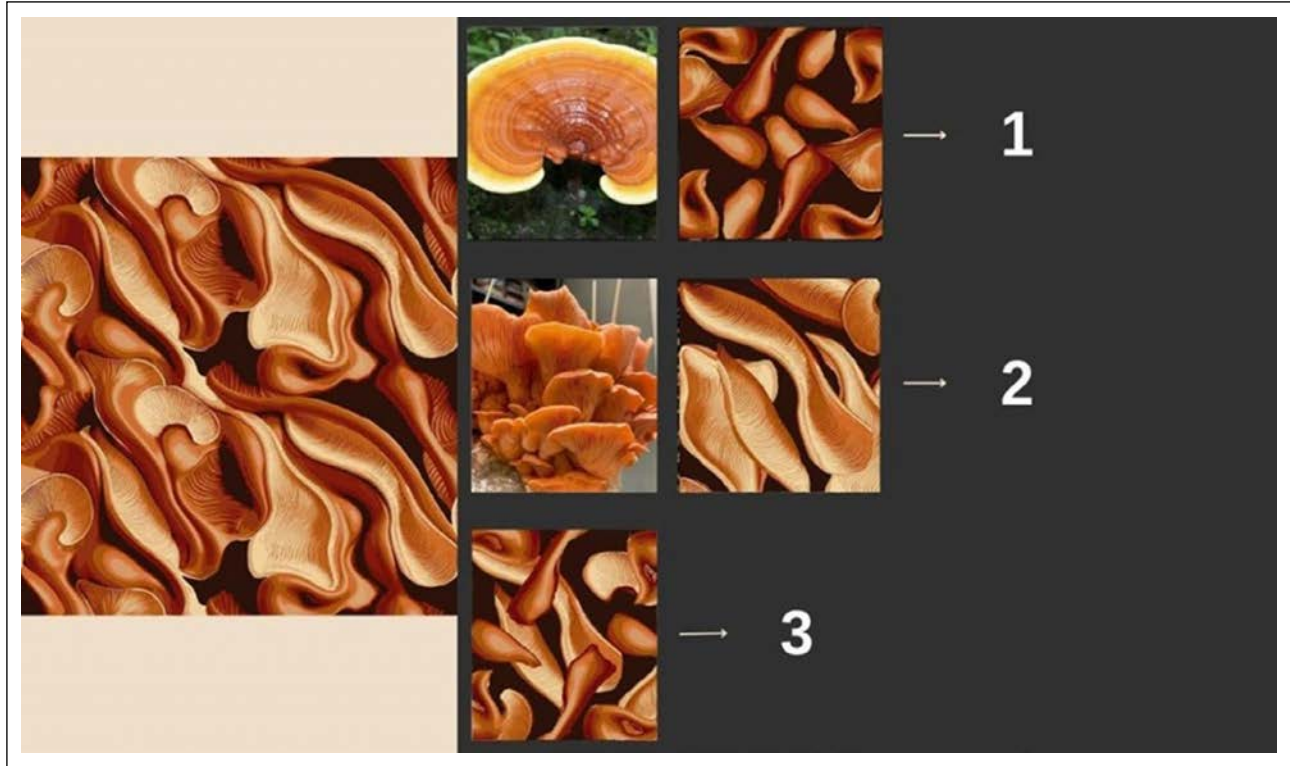


Şekil 12. Buhur'un tasarım görseli, tezgahdaki dokuma anı, nihai kumaş hali ve giydirme yapılmış hali (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

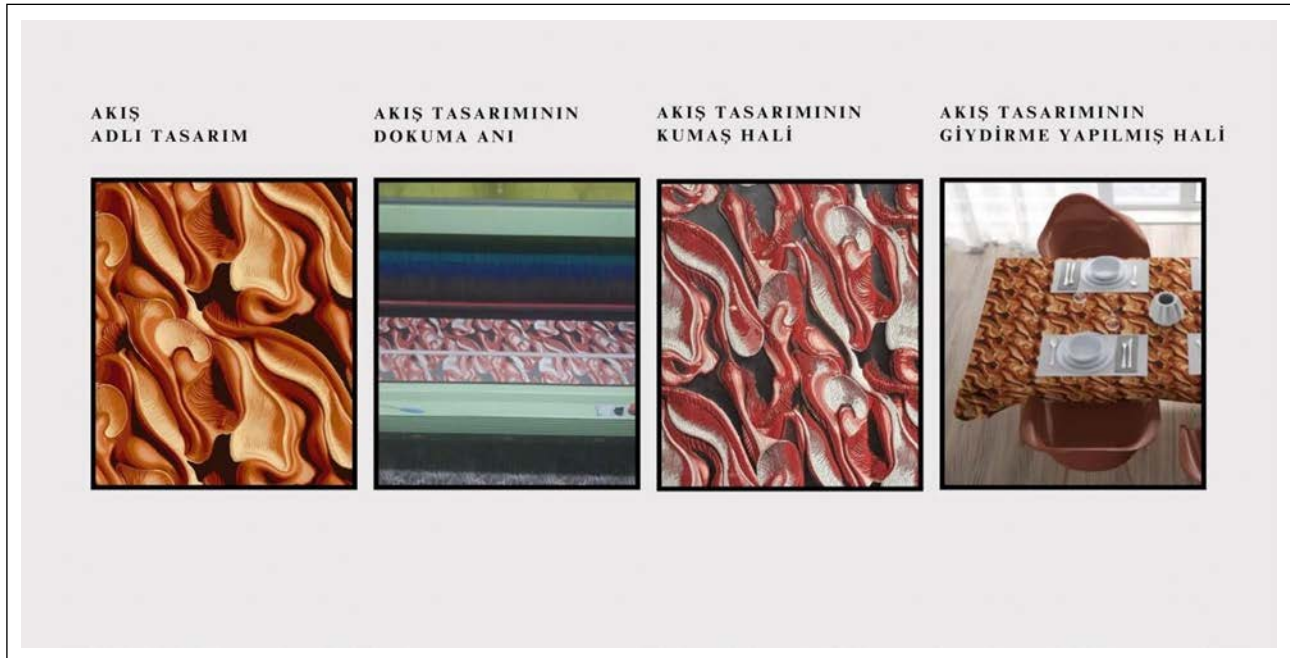
BULGULAR

Araştırmacının biyomimikri yaklaşımıyla geliştirdiği kumaş tasarımlarının, doğadaki formların, yüzey dokularının ve görsel örgütlenmelerin biçimsel olarak yorumlanmasının ötesinde, aynı zamanda işlevsel ve toplumsal fayda sağlaması hedeflenmiştir. Bu tasarımlar, engelli bireylerin çevreyle daha et-

kin etkileşim kurmasını destekleyen dokunsal yüzeyler sunarak erişilebilirliği artırmakta; nöroçeşitli bireylerde ise duyuşsal uyarılara uygun yüzey yapısıyla davranışsal regülasyona (kontrol altına almak) katkıda bulunabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, misel ağ yapısından esinlenen ve biyoluminesans özellik taşıyan kumaşlar, karanlık ortamlarda yön bulmayı kolaylaştırarak çocuklar ve yaşlılar için güvenli bir yaşam alanı oluşturmaktadır.



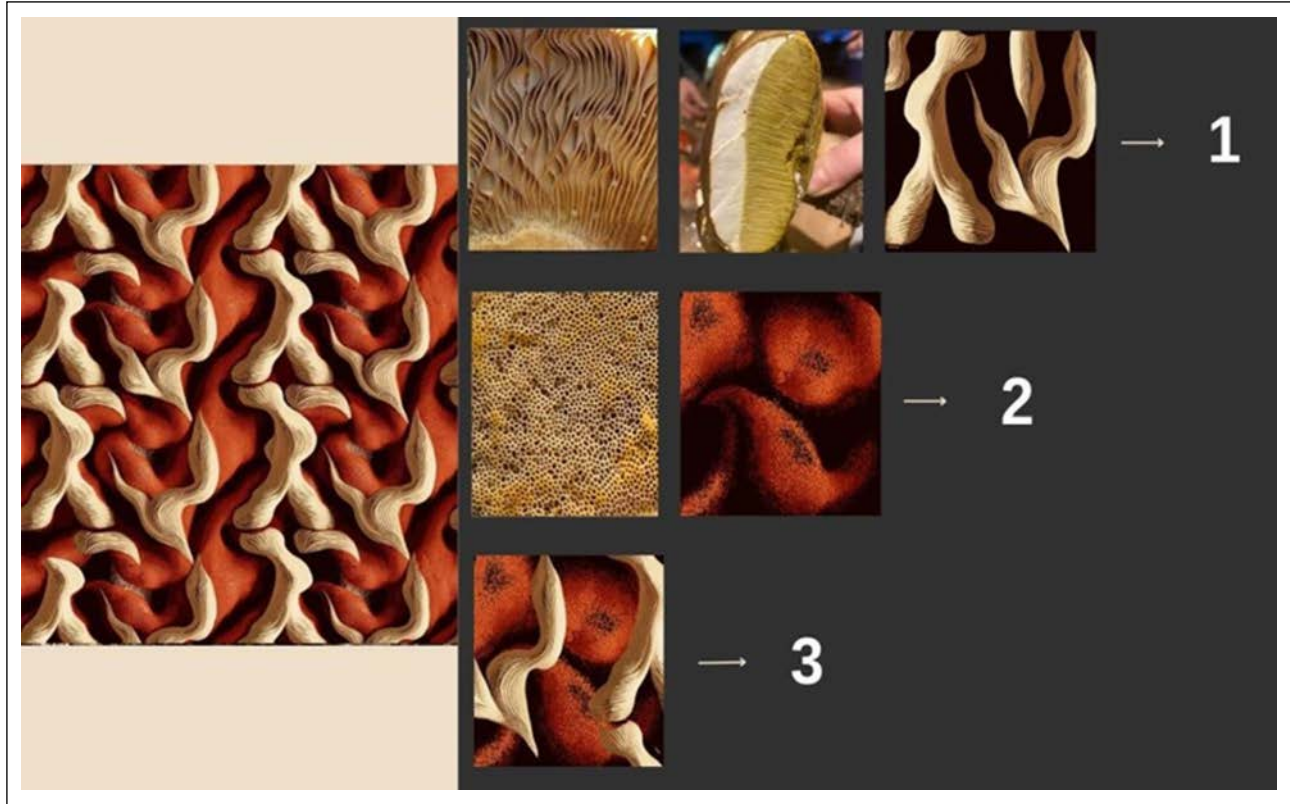
Şekil 13. Akış'ın oluşturulma sürecine ait aşamalar (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).



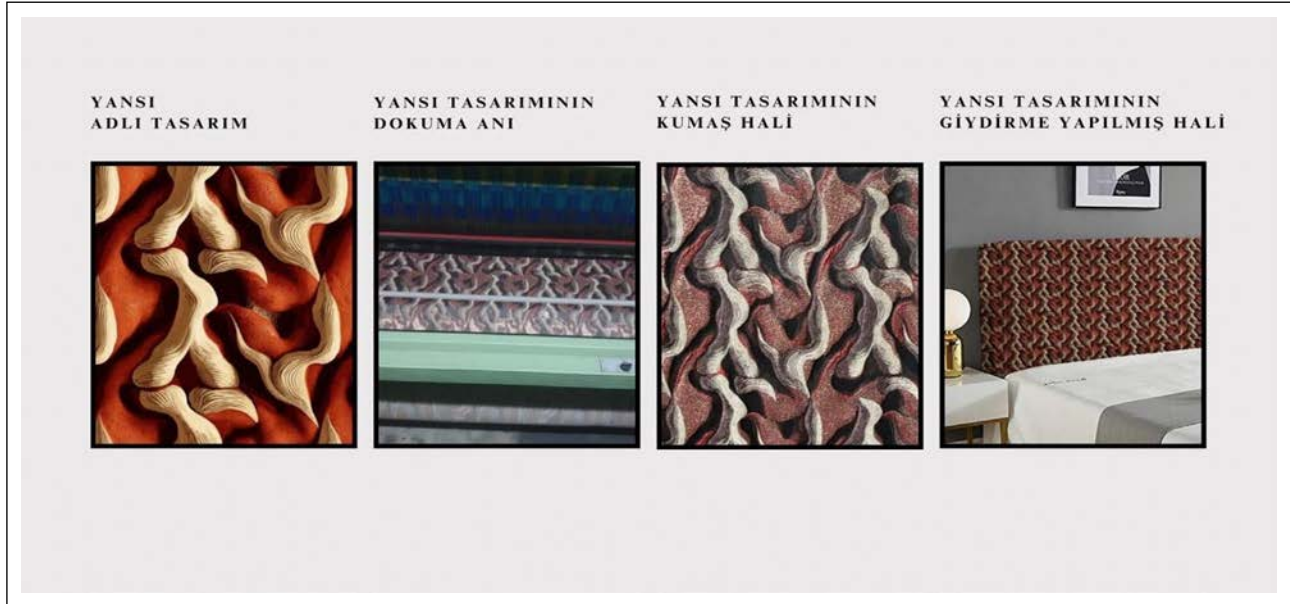
Şekil 14. Akış'ın tasarım görseli, tezgahdaki dokuma anı, nihai kumaş hali ve giydirme yapılmış hali (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

Engelli bireyler, kamusal ve özel yaşam alanlarında çeşitli çevresel engellerle karşılaşmakta, bu durum günlük yaşam aktivitelerine katılımlarını önemli ölçüde kısıtlamaktadır (Cilacı ve Konakoğlu, 2022:313). Görme engelli bireyler çevreyle ilişkilerini çoğunlukla dokunma duyusuyla kurmakta; ellerini kullanarak dokunmakta, çevresel ses ve kokularla zihinsel imgeler oluşturarak çevreyi an-

lamlandırmaya çalışmaktadırlar (Yılmaz vd., 2018: 537). Nöroçeşitli bireyler duyuşal işleme sorunları tanı sürecinin bir parçasıdır. Nöroçeşitli bireylerin %95'inde görülen atipik duyuşal tepkiler; dokunsal hassasiyet, duyuşal arayış veya kaçınma şeklinde ortaya çıkar (Türer ve Köse, 2023: 100). Bu nedenle, başta eğitim ve yaşam alanları olmak üzere, kabartmalı yüzeyler, dokunulabilir materyaller



Şekil 15. Yansı'nın oluşturulma sürecine ait aşamalar (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).



Şekil 16. Yansı'nın tasarım görseli, tezgahındaki dokuma anı, nihai kumaş hali ve giydirme yapılmış hali (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

ve duyuşsal uyaranlar içeren mekânsal düzenlemeler yalnızca yön bulma kolaylığı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda çevreyle daha aktif etkileşim kurmalarına da olanak tanır (Kılıç, 2019: 1-2). Bu bağlamda, dokunsal özellikler taşıyan tasarımlar (örneğin kabarık dokuma kumaşlar) hem estetik hem de erişilebilirlik ve yönlendirme amacıyla kullanılabilir; görme engelli bireylerin çevreyle ilişkisini güçlendirerek yaşam kalitelerini artırabilir.

Biyoluminesans, kimyasal enerjinin ışığa dönüştüğü bir süreçtir ve mantarlarda da görülür. *Mycena chlorophos* türü, karanlıkta sarı-yeşil ışık yayabilen nadir bir biyoluminesan mantardır (Hayashi vd., 2012: 112). Bu özellikten ilhamla, karanlıkta ışık yayan “glow” ipliklerin tasarıma entegre edilmesi amaçlanmıştır. Gün ışığıyla şarj olup karanlıkta yeşil parıltı yayan bu iplikler hem estetik hem işlevsel özellik taşır (Hashish, 2019: 553). Misel ağ yapısından



Şekil 17. Nihai kumaşların kabarıklığını gösteren görünüm ve karanlıkta ışık yayan (glow) ipliğin kumaştaki görünümü (Görsel oluşturma yazara ait, 2024).

esinlenen kumaşlarda ışık yayan desenler sayesinde, karanlık ortamlarda mekânsal tanıma kolaylaşır. Özellikle çocuk odalarında perde veya yatak örtüsü olarak kullanıldığında, gece uyanan çocukların çevreyi algılaması ve korkularının azalması sağlanabilir. Aynı zamanda yaşlı bireyler için de yön bulma desteği sunabilir. Böylece tekstil ürünlerine hem estetik hem işlevsel değer kazandırılması hedeflenmiştir.

SONUÇ

Misera, Agnos, İlme, Buhur, Akış ve Yansı adlı tasarımlar aracılığıyla, doğadaki örüntülerin ve sistemlerin dokuma teknolojileri ile nasıl bütünleştirilebileceği uygulamalı olarak ortaya konmuştur. Her bir tasarım, belirli bir doğa formunu ya da süreçsel işleyişi temsil ederken; atkı ipliklerinin cinsleri, renkleri, sıklık değerleri, kenar örgüsü ayarları ve desen yerleşimleri gibi teknik veriler doğrultusunda üretim süreci titizlikle yürütülmüştür. Tasarım süreçleri, yalnızca estetik hedeflere değil; aynı zamanda biyomimikri yaklaşımının temelinde yer alan insanlığa fayda sağlama amacına da hizmet eden öneriler sunmaktadır. Görme engelli bireylerin çevresel farkındalığını artırmaya yönelik dokunsal yüzeylerin ve otizm spektrum bozukluğu olan bireyler için duyuşsal regülasyona katkı sağlayabilecek yapıların tasarlanması; bu doğrultuda geliştirilen kumaşların toplumsal ihtiyaçlara yanıt verecek biçimde kurgulanması önerilmektedir. Mantarların yapısal ve sembolik özelliklerinden yola çıkarak geliştirilen bu dokuma yüzeyler, doğanın işleyişini yansıtan özgün bir dil sunarken; aynı zamanda kullanıcıların gündelik yaşamına

dokunan pratik çözümler geliştirme potansiyeli taşımaktadır. Böylece, biyomimikri yaklaşımı aracılığıyla ortaya konan tasarımlar, hem sanat ve tasarım alanına özgün katkılar sağlamakta hem de sürdürülebilir, kapsayıcı ve insan merkezli bir gelecek vizyonuna hizmet eden alternatifler üretmektedir.

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

- Adamatzky, A. (2022). Language of fungi derived from their electrical spiking activity. *Royal Society Open Science*, 9(4), 211926. [CrossRef]
- Barutçıyan, J. (2021). *Makro mantarlar*. İstanbul: Ginko.
- Baydemir, A., ve Bıyıklı, N. E. (2021). Biyotekstillerin yenilikçi malzeme olarak kullanımı. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(27), 606-631. [CrossRef]
- Bayındır D., & Yıldırım M. (2022). *Ekoloji: Bir arada yaşamın geleceği*. Tellekt Yayınevi.
- Benyus, J. M. (1997). *Biomimicry: Innovation inspired by nature* (Vol. 688136915). Morrow.
- Bruggeman, D., & Toussaint, L. (2023). Becoming-with: On Textile Companions and Fungi Friends. In L. Plate, L. Munteán, & A. Rezazadeh Farahmand (Eds.), *Materials of Culture: Approaches to Materials and their Relevance for Cultural Studies* (pp. 189-196). (Culture & Theory). transcript Verlag. [CrossRef]
- Candy, L. (2006). Practice based research: A guide. *CCS Report*, 1(2), 1-19.
- Cilacı, T., & Konakoğlu, G. (2022). Engelli Bireylerde Ev Düzenlemeleri. *İstanbul Gelisim University Journal of Health Sciences*, (16), 313-323. [CrossRef]
- Çelebioğlu, F. (2011). *Küresel ekonomik sistemde sürdürülebilir kalkınma*. Küresel Ekonomi Sorunları ve Çözüm Önerileri. Detay Yayıncılık. 77-100.
- Dirgar, E., & Oral, O., (2023). Sürdürülebilir Deri Alternatifleri: Vegan Deriler. *Deri Teknolojileri Dergisi*, 12(1), 45-58.
- Ersan, M., & Ağca, M. Y. Ç. (2024). Görme Engelliler İçin Erişilebilir Yönlendirme Tasarımı: Ankara Kızılay Mahallesi Örneği. *The Journal of Academic Social Science*, 74(74), 535-544. [CrossRef]
- Erzurumlu, G. S., & Kara, E. E. (2014). Mikoriza konusunda Türkiye’de yapılan çalışmalar. *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, 7(2), 55-65.
- Eser, B., Çelik, P., Çay, A., & Akgümüş, D. (2016): Tekstil ve Konfeksiyon Sektöründe Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm Olanakları, *Tekstil ve Mühendis*, 23(101), 43-60. [CrossRef]
- Gedik, Y. (2020). Sosyal, ekonomik ve çevresel boyutlarla sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir kalkınma. *Uluslararası Ekonomi Siyaset İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 3(3), 196-215.
- Gherardi, S. (2009). Knowing and learning in practice-based studies: an introduction. *The Learning Organization*, 16(5), 352-359. [CrossRef]
- Gürcüm, B. H., & Öneş, A. (2018). Bakteri ve mikroalglerin tekstil boyamacılığında kullanım olanakları. *İdil Dergisi*, 7(46), 701-709.
- Haneef, M., Ceseracciu, L., Canale, C., Bayer, I. S., Heredia-Guerrero, J. A., & Athanassiou, A. (2017). Advanced materials from fungal mycelium: fabrication and tuning of physical properties. *Scientific Reports*, 7(1), 41292. [CrossRef]
- Haraway, D. J. (2020). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. A.B.D.: Duke University Press. [CrossRef]
- Hashish, H. Z. M. A. (2019). Yarn bombing glow in the dark. *Journal of Specific Education And Technology (Scientific and Applied Researches)*, 14(5), 550-574.
- Hayashi, S., Fukushima, R., & Wada, N. (2012). Extraction and purification of a luminiferous substance from the luminous mushroom *Mycena chlorophos*. *Biophysics*, 8, 111-114. [CrossRef]
- Heinberg, R., & Lerch, D. (2010). What is sustainability. *The post carbon reader*, 11, 19.
- İnner, S. (2019). Biyomimikri ve parametrik tasarım ilişkisinin mimari alanında kullanımı ve gelişimi. *Tasarım Enformatiği*, 1(1), 15-29.
- Kale İ., & Altun, T. D. (2022). Tasarım sürecinde biyolojik iş birlikleri: Mikrobiyal selülozdan maske üretimi üzerine bir deneme. *Tekstil ve Mühendis*, 29(126), 96-105.
- Kalra, R., Conlan, X. A., & Goel, M. (2020). Fungi as a potential source of pigments: harnessing filamentous fungi. *Frontiers in Chemistry*, 8, 369. [CrossRef]
- Karana, E., Blauwhoff, D., Hultink, E. J., & Camere, S. (2018). When the material grows: A case study on designing (with) mycelium-based materials. *International Journal of Design*, 12(2), 119-136.
- Kılıç, A. (2019). *Görme engelli çocuklar için okulöncesi eğitim mekanlarının duyuşal deneyimler bağlamında değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kolanlarlı, T. K., Asan, A., Şen, B., & Ökten, S. (2019). Biodiversity of *Penicillium* species isolated from Edirne Söğütlik forest soil (Turkey). *Mantar Dergisi*, 10(1), 26-39.
- Koparan, Y., & Alkan, S. (2024). Gelecekte mantarların kullanım alanları: Sürdürülebilir tasarım ürünleri olarak mantarlar. *Mantar Dergisi*, 15(1), 43-49. [CrossRef]
- Kutbay, N. H., Yavuzcan, H. G., & Aktaş, S. (2022). Mantarın bağlayıcı olarak kullanıldığı bir kompozit malzemenin üretilmesi ve tutuşma süresi ile su alma özelliklerinin tespiti. *Politeknik Dergisi*, 25(4), 1701-1711. [CrossRef]
- Meriç, D. (2019). Sürdürülebilir yaklaşımlara bir örnek olarak biyoesaşı malzemelerin tekstil ve moda tasarımı alanlarında kullanımı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 111-121.
- Mandal, S. and Krishnan, R. (2021). Fungi: The budding source for biomaterials. *Microbial Biosystems*, 6(1), 55-65. [CrossRef]
- Nai, C., & Meyer, V. (2016). The beauty and the morbid: fungi as source of inspiration in contemporary art. *Fungal Biology and Biotechnology*, 3(1), 10. [CrossRef]
- Niinimäki, K. (2013). *Sustainable fashion: New approaches*. Aalto University.
- Niitsu, H., Hanyuda, N., & Sugiyama, Y. (2000). Cultural properties of a luminous mushroom, *Mycena chlorophos*. *Mycoscience*, 41(6), 551-558. [CrossRef]
- Odabaşı, S. (2022). *Sürdürülebilir moda tasarımı: Kavramlar ve uygulamalar*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Öneş, A. (2019). *Tekstil tasarımında kullanılan biyomateriyaller ve bir biyotasarım uygulaması: Kombucha*

- örneği [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Saldır, Y. (2015). *Bazı mantarların antioksidan ve antimikrobiyal özelliklerinin araştırılması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Pamukkale Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Sariay, E., Cörüt, A., & Büyükcakıncı, B. Y. (2023). Miselyum Kompozitlerinin Sürdürülebilir Yapı Malzemesi Olarak Kullanımı. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 14(1), 196-207. [\[CrossRef\]](#)
- Suwannarach, N., Kumla, J., Watanabe, B., Matsui, K., & Lumyong, S. (2019). Characterization of melanin and optimal conditions for pigment production by an endophytic fungus, *Spissiomycetes endophytica* SDBR-C-MU319. *PLoS One*, 14(9), e0222187. [\[CrossRef\]](#)
- Syafrani, F. Z., Dewi, H. A., Ginting, R., Witadi, M. R. A., Sari, N. I. P., & Farah, N. (2023). Current state, future prospect and challenges on fungal biomaterials: A Review. *MUNISI: Military Mathematics and Natural Sciences*, 1(2), 73-86.
- Taşkın, H., & Büyükalaca, S. (2012). Kuzu göbeği (*Morchella*) mantarı. *Bahçe*, 41(1), 25-36.
- Türer, F., & Köse, S. (2023). Nörogelişimsel Bozukluklar ve Duyusal İşleme. *Türk J Child Adolesc Ment Health*, 30(2), 97-104. [\[CrossRef\]](#)
- Uslu, F. (2012). Agnostisizm. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(21), 5-28. [\[CrossRef\]](#)
- Venil, C. K., Velmurugan, P., Dufossé, L., Renuka Devi, P., & Veera Ravi, A. (2020). Fungal pigments: potential coloring compounds for wide ranging applications in textile dyeing. *Journal of fungi*, 6(2), 68. [\[CrossRef\]](#)
- Williams, E., Cenian, K., Golsteijn, L., Morris, B., & Scullin, M. L. (2022). Life cycle assessment of MycoWorks' Reishi™: the first low-carbon and biodegradable alternative leather. *Environmental Sciences Europe*, 34(1), 120. [\[CrossRef\]](#)
- Yaşar, N. (2016). Dokuma Kumaşlarda İplik Özelliklerinin Giysi Form ve Görünümlerine Etkileri. *Yedi*, (15), 173-184. [\[CrossRef\]](#)