

ISSN:2667-4769



Jia
journal

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Cilt: 8 Sayı: 19

www.jiajournal.com

International Journal of Art and Art Education

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi

International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

International Journal of Art and Art Education

ISSN: 2667-4769

Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal), yılda üç defa yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. **Jiajournal'da** yayımlanan tüm makalelerin yayın hakları **Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal)**'ne aittir.

Yayımlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir şekilde basılamaz. Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.

Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

Journal of Art and Art Education, Uluslararası hakemli ve indeksli bir dergidir **Academic Resource Index, Advanced Science Index, ASOS, Eurasian Scientific Jorunal Index, CiteFactor, Directory of Resarch Jornsals Indexing, Google Scholar, Sobiad, Scientific Indexing Service** tarafından taranmaktadır.

Journal of Art and Art Education is an international, three-reviewed in a year journal.

Jiajournal, bear the sole legal responsibility for their published works in **Journal of Art and Art Education**

Journal of Art and Art Education has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of **Journal of Art and Art Education**. It can be quoted as long as referred to the Jiajournal. The Editorial Board makes the final decision to publish articles.

ISSN: 2667-4769

Sayı / Jsue: 19– Ağustos / August: 2025

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi
International Journal of Art and Art Education
ISSN: 2667-4769

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

E-mail: jiadergi@gmail.com
Web: <http://www.jiajournal.com>

JiAJOURNAL

Sayı / Issue: 19-Ağustos / August: 2025

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

Alan Editörleri

Müzik: Dr. Öğr. Üyesi Kadir YILMAZ

Grafik: Doç. Dr. Meyrem DEVECİ

Dr. Melinda KOSTELAC

Resim: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AZAMET

Resim- İş Eğitimi: Prof. Dr. Meltem KATIRANCI

Doç. Dr. Fatih KARİP

Heykel: Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER

Dr. Sergei KAREV

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü: Doç. Dr. Ruhi KONAK

Doç. Dr. Karim MİRZAE

Seramik: Doç. Dr. Olcay BORATAV

Dr. Ljubica JOCİC

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Afif ATAMAN

Moda tasarım: Dr. Beyhan PAMUK

Prof. Dr. Yosi ANAYA

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü:

Dr. Işıl KONAK

DANIşMA KURULU

Prof. Dr. Ahmet ALTIN- Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUş- Dicle Üniversitesi

Prof. Dr. Birsen İLELİOĞLU- AHBV Üniversitesi

Prof. Dr. Cengiz řENGüL- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Cingiz BAGİROV- Azerbaijan State University of Flormaniya

Prof. Dr. Fatih BAşBUĞ- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fethiye ERBAY- BoĐaziĐi Üniversitesi

Prof. Dr. Figen ÖZEREN- Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ- Kırřehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Lela GELEİşVİLİ- Art Academy of Georgia

Prof. Dr. Mansur CEFEROV- Karadeniz Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha YILMAZ- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa TALAS- Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi

Prof. Dr. Necati DEMİR- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin NL- Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĐLU- Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Osman KUNDURACI- Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. S. Cem řAKTANLI- Alaattin Keykubat Üniversitesi

Prof. Dr. Serap BUYURGAN- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. řebnem Ruhsar TEMİR Gökçeli- Uřak Üniversitesi

Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĐ- KTO Karatay Üniversitesi

Doç. Dr. Aziz ERKAN- Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar SOĐUKKUYU- Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN- Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Elif AKSOY- Fırat Üniversitesi

Doç. Dr. Engin GÜRPINAR- İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Funda MASDAR- Bitlis Eren Üniversitesi

Doç. Dr. Gülnur DURAN- Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Hakan KUYUMCU- Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN- Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Mutlu ERBAY- Boğaziçi Üniversitesi

Doç. Dr. Nazan OSKAY- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Nilgün ŞENER- Kocaeli Üniversitesi

Doç. Dr. Onur ZAHAL- İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Osman Kubilay GÜL- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem GÖK- Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Roza SULTANOVA- Tatarstan Academy of Sciences

Doç. Dr. Yakup Alper VARİŞ- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Hanife Neris YÜKSEL- Akdeniz Üniversitesi

Doç. Nihat Sezer SABAHAT- Ordu Üniversitesi

Doç. Umut KAYAPINAR- Akdeniz Üniversitesi

Dr. Fariz KHALILLI- Medieval Aksu Town State History and Culture Reserve

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ- Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN- Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Demet KARAPINAR- Yeditepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL- Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hüda SAYIN YÜCEL- Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan GÜVEN- Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Murat ÖZKOYUNCU- Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuri SEZER- Gelişim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KAYA- Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Setenay Sezer BABALIOĞLU- Doğuş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Shurubu KAYHAN- İstanbul Kültür Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL- Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü GEZER- Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN- Mustafa Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali KOÇ- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurane SELİMLİ- Azerbaijan State Academi of Arts
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz ÖZDİL- Artuklu Üniversitesi

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ- Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Mansur CEFEROV- Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI- Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ- İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Serap YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Adem YÜCEL- Tokat GOP Üniversitesi

Doç. Dr. Armaėan KONAK- Mehmet Akif Ersoy Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Sena SENGİR- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Seyhan KALAYCI- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. . Beste ATALAY ÖCAL- Giresun Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Meyrem DEVECİ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Sofya Cihan CANBOLAT

Makale Türü: Araştırma makalesi

Sanat, Anlatım ve Yaratıcılığın Bileşimi: Görsel Anlatıcılar

The Combination of Art, Expression, And Creativity: Visual Storytellers

1-17

Muazzez ÇETİNER

Makale Türü: Araştırma makalesi

Modada Katılımcı Tasarım Anlayışı: Bir Atölye Çalışması

Participatory Design Approach in Fashion: A Workshop

18-34

Uğur GÜNAY YAVUZ

Mehmet Uluç CEYLANI

Makale Türü: Araştırma makalesi

Dijital Aktivizm ve Sosyal Medya: İranlı Kadınların Özgürlük Mücadelesinde Fotoğrafın

Digital Activism and Social Media: The Power of Photography in Iranian Women's Struggle for Freedom

35-60

Yusuf HAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Okul Kültürünün İnşasında Görsel Sanatlar Eğitiminin Yeri

The Role of Visual Arts Education in the Construction of School Culture

61-74

Tuğçe KALFA

Meliha YILMAZ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Eko-Okullar Programı ve Görsel Sanatlar Dersi Bağlamında Değerlendirilmesi

Eco-Schools Program And Evaluation In The Context Of Visual Arts Course

75-88

Kerim LAÇINBAY

Makale Türü: Araştırma makalesi

Sanatçının Habitusunda Estetik Anlam Taşıyıcıya Dönüşen Sandalye İmgesinin Plastik Sanatlarda Metaforik Temsili

The Metaphorical Representation of the Chair Image as an Aesthetic Signifier Shaped by the Artist's Habitus in the Visual Arts

Hamid MAHARRAMOV ALİOĞLU

Zeliha KAYAHAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Mondrian'ın Sanatı ve Batı Felsefesinin İzleri

Mondrian's Art and the Traces of Western Philosophy

102-119

Nizam Orçun ÖNAL

Ayşenur Ceren ASMAZ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Yarı-Nesne Kavramı Bağlamında Seramik Nesnenin Ontolojik Geçiş Halleri

Ceramic Object and Its Ontological Transitions in the Framework of the Quasi-Object

120-131

Mahsa TANGESTANI

Kübra ŞAHİN ÇEKEN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Çocuk Kitabı İllüstrasyonunda Linol Baskı Tekniği ve Doku'nun Rolü

Exploring the Role of Linocut Techniques and Texture In Children's Book Illustration

132-146

Münire Meral YAĞCI TURAN

Demet GÜNEŞ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi

Semiotic Analysis of Pictorial Reflections from Mevlana Masnavi

147-164

Editörden...

Değerli bilim insanları,

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi (Jiajournal), Ağustos 2025 tarihli 19. sayısı ile bilim dünyasının karşısına çıkmaktan mutluluk duymaktadır. Bu sayımızda farklı alanlardan 10 araştırma makalesi bulunmaktadır,

Sanat alanında uluslararası boyutta nitelikli araştırmaları yayımlama hedefiyle yola çıkan dergimizin, akademik dünyaya önemli bir etki yaratmayı amaçladığını belirtmek isteriz. Siz değerli bilim insanlarını, sonraki sayılarımızda yazar ve hakem olarak aramızda görmek ve eleştirilerinizle kendimize daha doğru bir yol çizmek, bizim için büyük bir onur kaynağı olacaktır.

2018 yılından beri yayın hayatına devam eden dergimiz, doçentlik ve tüm akademik yükseltme kriterlerini taşımaktadır. Dergimizin 19. sayısına destek vererek onurlandıran yazarlarımıza, değerlendirme aşamasında kıymetli vakitlerini ayıran hakemlerimize ayrıca teşekkürlerimi sunmak isterim.

Yeni sayımızın bilim dünyasına hayırlı olması ve diğer sayılarda buluşmak dileklerle...

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Sanat, Anlatım ve Yaratıcılığın Bileşimi: Görsel Anlatıcılar

Özet

İllüstrasyon, insanlık tarihinin en eski ve etkili anlatım biçimlerinden biri olarak sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Mağara resimlerinden günümüz dijital sanatına kadar uzanan bu köklü geçmiş, illüstrasyonun karmaşık fikirlerin görsel olarak sade ve etkili bir biçimde ifade edilmesine olanak tanıyan güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. İllüstrasyon, yalnızca bir görsel ifade aracı olarak değil, aynı zamanda güçlü bir hikâye anlatıcılığı yöntemi olarak kabul edilir. Tarih boyunca birçok illüstratör, özgün tarzları ve güçlü anlatımları sayesinde sanat dünyasında kalıcı izler bırakmış, illüstrasyonun gelişiminde önemli roller üstlenmiştir. Bu araştırma, illüstrasyonun ne olduğunu, tarihçesini, kullanım alanlarını ve modern sanat dünyasındaki rolünü incelemektedir. Literatür taraması yöntemiyle yapılan bu çalışmada, konuyla ilgili ulusal ve uluslararası makaleler, kitaplar, internet kaynakları ve görsel eserler analiz edilmiştir. Literatürdeki kaynaklar doğrultusunda, illüstrasyonun tarihsel kökenleri, farklı alanlarda kullanımı ve toplum üzerindeki etkileri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. İllüstrasyonun sanat dünyasında nasıl evrildiğini ve günümüzde nasıl kullanıldığını ayrıntılarıyla ele alırken, illüstratörlerin yaratıcı süreçleri, toplumsal etkileri ve sanata kattıkları değer üzerinde durulmuştur. Özellikle modern dünyada illüstratörlerin yaratıcı yaklaşımlarının nasıl bir değişim ve gelişim gösterdiği vurgulanmıştır. Norman Rockwell, Maurice Sendak, Beatrix Potter, Hayao Miyazaki, Quentin Blake, Edward Gorey, Jean Giraud (Moebius), Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) ve Saul Steinberg gibi önde gelen illüstratörlerin yaratıcı süreçleri ve sanatsal etkileri üzerinden, illüstrasyonun görsel iletişimdeki gücünü ve diğer sanat formlarına katkısını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu sanatçılar, kendi özgün tarzlarıyla illüstrasyona farklı boyutlar kazandırarak, sanata ve topluma derin katkılarda bulunmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: İllüstrasyon, görsel hikaye anlatıcılığı, dijital sanat

The Combination of Art, Expression, And Creativity: Visual Storytellers

Abstract

Illustration has an important place in the art world as one of the oldest and most effective forms of expression in human history. This deep-rooted history, extending from cave paintings to today's digital art, shows that illustration is a powerful tool that allows complex ideas to be expressed visually in a simple and effective way. Illustration is considered not only as a means of visual expression, but also as a powerful storytelling method. Throughout history, many illustrators have left permanent marks on the art world thanks to their unique styles and powerful expressions, and have played important roles in the development of illustration. This research examines what illustration is, its history, areas of use, and its role in the modern art world. In this study, which was conducted using the literature review method, national and international articles, books, internet sources, and visual works on the subject were analyzed. In line with the sources in the literature, the historical roots of illustration, its use in different fields, and its effects on society were

¹ Dr. Öğr. Üyesi. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, cihancanbolat@kastamonu.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1837-0651

discussed in detail. While examining in detail how illustration evolved in the art world and how it is used today, the creative processes of illustrators, their social effects, and the value they add to art were emphasized. It has been emphasized how the creative approaches of illustrators have changed and developed in the modern world. It aims to reveal the power of illustration in visual communication and its contribution to other art forms through the creative processes and artistic influences of leading illustrators such as Norman Rockwell, Maurice Sendak, Beatrix Potter, Hayao Miyazaki, Quentin Blake, Edward Gorey, Jean Giraud (Moebius), Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) and Saul Steinberg. These artists have made profound contributions to art and society by adding different dimensions to illustration with their own unique styles.

Key words: Illustration, visual storytelling, digital art.

GİRİŞ

İllüstrasyonun tarihsel kökenleri, anlatım gücü ve sanat dünyasındaki rolü oldukça önemlidir. İllüstrasyon, insanlık tarihinin en eski görsel ifade biçimlerinden biri olup, mağara resimlerinden günümüz dijital sanatına kadar uzanan geniş bir zaman diliminde gelişmiştir. Bu sanat formu, karmaşık fikirleri ve duyguları görsel olarak ifade etme yeteneğiyle güçlü bir anlatım aracı haline gelmiştir.

Görsel hikâye anlatıcılığı olarak bilinen illüstrasyon, sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Hem metinleri tamamlamak hem de bağımsız bir sanat formu olarak anlatı gücü taşıyan illüstrasyonlar, tarih boyunca sanatın ve iletişimin vazgeçilmez araçlarından biri olmuştur. İllüstratörler, yaratıcı eserleriyle hikâyeleri görselleştirirken, bazen toplumsal eleştiriler yaparak sanatın gücünü farklı bir boyuta taşırlar.

Tarih boyunca birçok illüstratör, özgün tarzları ve anlatım biçimleriyle sanat dünyasında iz bırakmış, görsel anlatının sınırlarını zorlamışlardır. Bu sanatçılar, metinlerin ötesinde hikâyeler sunarak, sanatın toplumsal ve kültürel bir ifade aracı olarak kullanılmasını sağlamışlardır. İllüstrasyonun bu yönü hem sanatsal hem de iletişimsel değerini artırmış, izleyicilere güçlü mesajlar iletilmesine olanak tanımıştır.

İllüstrasyon, yalnızca görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda zamanın ruhunu yansıtan güçlü bir anlatım aracıdır. Bu sanatı icra eden illüstratörler, özgün tarzları ve yaratıcı anlatılarıyla sanat dünyasında derin izler bırakmışlardır. Bu çalışmada, illüstrasyonun sanattaki yeri ve toplumsal anlatıya katkısı incelenirken, önde gelen illüstratörlerin çalışmaları ve sanatsal yaklaşımları ele alınacaktır.

İllüstrasyonun Tanımı, Kökeni ve Gelişimi

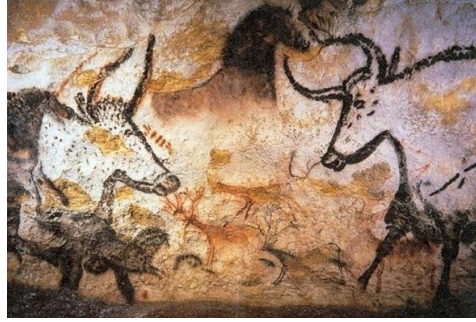
Türk Dil Kurumu sözlüğünde “resimleme” olarak tanımlanan illüstrasyon; başlık, slogan ya da metin gibi sözel unsurları görsel olarak betimleyen ya da yorumlayan bütün öğelere genel olarak verilen isimdir (sozluk.gov, t.y.).

"İllüstrasyon" kelimesinin kökeni geç orta İngilizce'de geçmektedir, 'aydınlanma; manevi veya entelektüel aydınlanma' anlamında kullanılır. Latince illustratio(n)-den Eski Fransızca, illustrare fiilinden meydana gelmiş, bir kitap veya dergideki resim gibi gösteren bir şey, açıklama veya doğrulama amaçlı bir karşılaştırma veya örnek olarak tanımlanmaktadır (dictionary.com, 2024).

İllüstrasyon, görsel sanatların bir dalı olarak, metinleri görselleştirmek, hikâyeleri anlatmak veya bir konuyu açıklamak amacıyla kullanılan resim veya çizim türüdür. Çoğu zaman kitaplar, dergiler, reklamlar ve dijital medya gibi çeşitli alanlarda yer alır ve hem sanatsal hem de ticari amaçlarla kullanılabilir ve izleyiciye bilgi aktarmak, duygusal bir tepki oluşturmak veya estetik bir deneyim sunmak amacı güder.

İllüstrasyonun kökleri, insanlığın ilk görsel anlatım biçimleri, tarih öncesi dönemden MÖ 15.000 civarında Lascaux mağara resimlerine (Görsel 1) kadar izlenebilir (Eren, A. ve Dilim, H.,

2022). Daha sonra, tören kaplarına kahramanları, festivalleri ve mitleri tasvir eden öykülerin yer aldığı Antik Yunan ve İtalyan medeniyetlerine kadar uzanır.

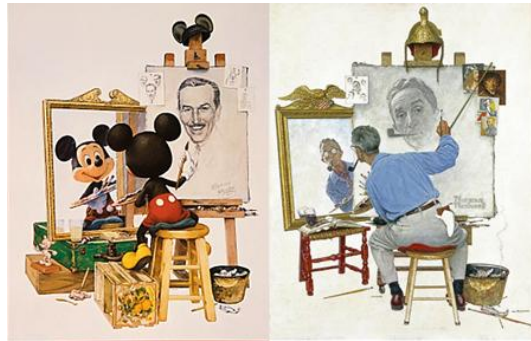


Resim 1 “Lascaux Mağarası'ndaki tarih öncesi hayvan resimleri” (Url-1)

Antik dönemde, duvar resimleri ve el yazmaları, illüstrasyonun erken örnekleri olarak kabul edilir. Orta Çağ'da, dini metinlerin resmedilmesiyle illüstrasyon sanatında önemli bir ilerleme kaydedilmiştir. Modern illüstrasyonun doğuşu ise 19. yüzyılda, matbaanın yaygınlaşması "yarım ton baskı" adı verilen baskı sürecinin tanıtılması olmuştur. Görüntülerin; gazetelerde, kitaplarda, ürün literatüründe ve diğer basılı materyallerde yeniden üretilebilir olması, kitap basımının artmasıyla birlikte illüstrasyonun tanınması gerçekleşmiştir. 20. yüzyılda ise illüstrasyon, çizgi romanların ve grafik tasarımın popülerleşmesiyle daha geniş bir kitleye ulaşmıştır. Bu arada, ofset litografi ve rotogravür gibi baskı teknolojilerindeki gelişmeler, baskı malzemelerinin kitleler için uygun fiyatlı olması da önemli rol oynamıştır.

1826'dan beri var olan fotoğrafçılığın yanında, gazete ve dergi gibi kitlesel kullanımda illüstrasyonların yerini alması yaklaşık bir asır sonrasına denk gelmektedir. Fotoğrafçılık günümüzde hala güncelliğini korurken, illüstrasyonlar modern zamanlara yetişmiş ve günümüzde yeni yapılan çizimlerin çoğu dijital biçimde yapılmaya başlanmıştır. Günümüzde, ahşap baskı, litografi gibi baskı teknikleriyle üretilen illüstrasyonlar ayrıcalıklı olarak kabul edilmekle birlikte genellikle daha maliyetlidir (Kaloyanov, 2022).

Günümüze geldiğimizde dağıtım ağları genişledikçe, illüstrasyonlar dergilerde ve gazetelerde önemli hale gelmiş ve kamu algısını şekillendirmiştir. Norman Rockwell (Görsel 2) gibi ünlü illüstratörler tanınmış ve Walt Disney'in animasyona katkıları alanı yükseltmiştir. 20. yüzyılda, gelişen animasyon filmleri ve oyun endüstrisi, illüstratörlerin hayali âlemleri görselleştirmedeki önemli rolünü vurgulamaktadır.



Resim 2 “Norman Rockwell tarzında çizilmiş Mickey Mouse ve Disney temalı illüstrasyon” (Url-2)

İllüstrasyon, kültür ve sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Görsel anlatımın güçlü bir aracı olarak, kültürel hikâyeleri, sosyal eleştirileri ve tarihsel olayları görselleştirme yeteneği sayesinde toplumsal farkındalık yaratmada önemli bir rol oynar. Ayrıca, illüstrasyonlar sanatsal ifade biçimi olarak da sanatçılara kendilerini ifade etme ve sınırlarını keşfetme imkânı sunar.

Farklı Alanlarda İllüstrasyon Türleri ve Kullanım Amaçları

Basın yayın illüstrasyonları, kitap, gazete, dergi gibi metni açıklayan, süsleyen ve metnin daha anlaşılır hale gelmesini sağlayan illüstrasyon türleridir. Çocuk kitaplarından romanlara kadar, metinleri tamamlayıcı veya anlatıcı unsurlar olarak kullanılır. Kitap illüstrasyonları, hikâyeye derinlik katarak okuyucunun hayal gücünü destekler. Editoryal illüstrasyonlar, genellikle makalenin konusunu vurgulamak veya ironi, mizah ve metafor gibi sanatsal unsurları kullanarak okuyucunun dikkatini çekmek amacı taşır.

Editoryal illüstrasyonlar içinde çocuk kitaplarının önemli bir rolü vardır. 18 yaşından küçük bireylerin okuması için hazırlanan kitaplarda illüstrasyonların kullanımı hem eğlence hem de eğitim amaçlıdır. Özellikle okuma yazma bilmeyen çocuklar için illüstrasyonlar, metnin okunmasında, yorumlanmasında ve çocuğun estetik bir bakış açısı kazanırken hayal gücünün gelişiminde önemli rol oynar (Canbolat, 2021).

Bilimsel illüstrasyon; botanik, tıp, zooloji gibi uzmanlık alanları için kullanılan yüksek doğruluk ve detay gerektiren öğretici ve nitelikli çizimlerdir. Bu alanlarda fotoğraf yerine illüstrasyon kullanımı dikkat çekicidir. İllüstrasyon karmaşık bilimsel bilgileri görselleştirerek daha yalın ve ayrıntıları anlaşılır hale getirir.

Reklam illüstrasyonu; ürün veya hizmetlerin tanıtımı için kullanılan illüstrasyonlardır. Bu tür illüstrasyonlar, markanın kimliğini yansıtmak ve potansiyel müşterileri cezbetmek için tasarlanır. Afiş tasarımları, ilanlar, etiketler, reklam filmleri vb. grafik tasarım ürünleri illüstrasyonların kullanıldığı alanlardır.

Özel alan illüstrasyonları; Teknik, mimari, harita gibi bilgilendirme (infografik) amaçlı hazırlanan illüstrasyonlar uzmanlık gerektiren illüstrasyonlardır.

Karakter tasarımı, bir hikâyeye, oyun, animasyon, çizgi roman veya marka gibi projelerde kullanılmak üzere özgün bir karakterin görsel olarak yaratılması sürecidir. Bu tasarım süreci, karakterin fiziksel görünüşünü, kişilik özelliklerini ve hikayedeki rolünü belirleyerek onun izleyiciyle veya kullanıcıyla güçlü bir bağ kurmasını sağlar. Karakter tasarımı, çizim yetenekleri ve hayal gücünün yanı sıra karakterin hikayesine ve amacına uygun olarak derinlemesine bir düşünceyi de gerektirir.

İllüstrasyon Teknikleri

İllüstrasyon teknikleri, sanatçının anlatmak istediği mesajı ve tarzını yansıtmak için kullandığı çeşitli yöntemleri kapsar. İllüstrasyon teknikleri geleneksel yöntemler, dijital yöntemler ve deneysel yöntemler olarak üç gruba ayrılır.

Geleneksel yöntemler; karakalem, suluboya, ekolin, akrilik, guaj boya, keçeli kalem, marker, püskürtme ve özgün baskı resim (linolyum, gravür vb.) gibi teknikleri içerir. Çizim; karakalem, mürekkep veya tükenmez kalem kullanarak yapılan temel bir illüstrasyon tekniğidir. Çizimler genellikle hat, gölge ve dokuların kullanımı ile detaylandırılır. Suluboya; yumuşak ve şeffaf renk geçişleri ile tanınan bir tekniktir. Bu teknik, hafif ve zarif bir görünüm sağlar ve genellikle doğal ve atmosferik sahneler için kullanılır. Gravür ve baskı teknikleri; gravür, ahşap veya metal yüzeylere oyma işlemiyle yapılan bir tekniktir. Baskı teknikleri ise farklı malzemeler üzerinde çok sayıda kopya oluşturmak için kullanılır ve genellikle kitap ve dergi illüstrasyonlarında görülür.

Dijital yöntemler; bilgisayar yazılımları kullanılarak oluşturulan illüstrasyonlardır. Dijital illüstrasyonun gelişi, sanatsal yaratım ve paylaşım manzarasını dönüştürmüştür. Dijital illüstrasyon araçları sayesinde sanatçılar, bir zamanlar geleneksel yöntemlerle zorlayıcı olan karmaşık ve incelikli tasarımlar üretebiliyor. Adobe Illustrator, Procreate ve CorelDRAW gibi bilgisayar yazılımlarının kullanılması, dijital illüstrasyonu demokratikleştirerek dünya çapındaki sanatçılar için erişilebilir hale getirmiştir (rmcad.edu, 2024). Grafik tabletler ve dijital kalemlemler ile yapılan bu çalışmalar, dijital medya, video oyunları ve animasyonlar için idealdir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, illüstrasyon dünyası da dijitalleşme sürecine girmiştir. Grafik tabletler, dijital kalem ve çeşitli yazılımlar, sanatçılara daha fazla esneklik ve yaratıcılık özgürlüğü sağlamaktadır. Dijital illüstrasyonlar, dijital medyanın her alanında, özellikle sosyal medya, web tasarımı ve video oyunlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Dijital sanat; grafik tabletler ve dijital yazılımlar kullanılarak yapılan illüstrasyonlar, son derece esneklik ve detay kontrolü sağlar. Adobe Photoshop, Adobe Illustrator ve tabletlerde kullanılan Procreate gibi programlar, dijital sanatçılar için popüler araçlardır.

Deneyisel yöntemler ise; hem geleneksel hem de dijital yöntemlerin bir arada kullanımını içeren tekniklerdir.

Görsel Anlatıcılar; İllüstratörler

İllüstrasyon çalışmalarını oluşturan sanatçılara “illüstratör” adı verilir. İllüstratörler, günümüz dijital dünyasında çeşitli ortamlardan yararlanarak çizim yapabilen profesyonellerdir (Çakaloğlu, 2022). İllüstrasyon sanatı, sayısız ünlü sanatçının küresel sahnede silinmez bir iz bıraktığı, yüzyıllara yayılan zengin bir tarihe sahiptir. İllüstratörler, sanatsal becerilerini kullanarak kitaplar, süreli yayınlar ve gazeteler de dâhil olmak üzere çeşitli medyalarda bulunan fikirlerin, anlatıların ve kavramların görsel yorumlarını yaratırlar. Hikâyelere hayat verme konusunda benzersiz bir yeteneğe sahip olan illüstratörler, izleyicileri büyüleme gücüne sahiptir ve sanat ve edebiyat alanlarındaki etkileri, nesiller boyu okuyucular ve sanatçı arkadaşları için bir ilham kaynağı olmuştur.

İllüstrasyon, insanların zihinlerinin büyük ve küçük kavramları anlamasına yardımcı olur. İllüstratörler yazılı sözcüğü anlaşılması kolay görsellere çevirir. Dilbilim çalışmalarından, özellikle uzun cümleler olmak üzere görsellerin zihin tarafından işlenmesinin cümlelerden daha hızlı olduğu bilinmektedir. Örneğin, yabancı dil konuşanlar bazen dili öğrenirken görsel yardımcıları kullanırlar. İllüstratörler bunları yaratır. İllüstratörler ayrıca bilimsel çalışma alanları ve ders kitapları için de çalışmalar yaratırlar. Bir ders kitabı veya bilimsel illüstrasyon yapılması durumunda, çizerler, bir hikâye inşa etmeye odaklanmış görseller yaratma yeteneklerini kullanırlar. İllüstrasyon ile sanatçı, hayal ettiklerini görselleştirebilmekte ve sanat eseri ortaya çıkmaktadır. İllüstrasyon, tasarımın her alanında yer bulmaktadır (Yavuz Öden, 2022).

YÖNTEM

Araştırmada nitel yöntemlerinden, literatür taraması kullanılmıştır. Literatür taraması, bilimsel araştırmalarda özellikle nitel araştırma yöntemlerinin bir parçası olarak ele alınır. Nitel araştırmalar, bir olgunun derinlemesine incelenmesini ve mevcut çalışmaların analizini hedefler. Literatür taraması, araştırmacıların belirli bir konuda daha önce yapılmış çalışmaları incelemesini ve bu çalışmalar ışığında yeni araştırma sorularını veya hipotezlerini geliştirmesini sağlar (Creswell, 2014). Aynı zamanda, literatür taramaları araştırmanın kuramsal temellerini oluşturur ve alanla ilgili mevcut bilgi birikimini derleyerek ortaya koyar.

Araştırma verileri, konuyu içeren ulusal ve uluslararası makaleler, kitaplar, internet kaynakları, görsel kaynaklar ve konu ile ilgili eserlerin incelenmesiyle elde edilmiştir. Makalede, illüstrasyonun ne olduğu, tarihçesi ve modern sanat dünyasındaki önemi ele alınırken, görsel anlatımın sanatçılar ve izleyiciler üzerindeki etkisine de yer verilirken illüstrasyonun anlatım gücünü ortaya koyan örnekler ve önde gelen illüstratörlerin katkıları incelenmektedir.

BULGULAR

Tasarım dünyasında illüstrasyonu etkin biçimde kullanan illüstratörlerin incelenmesini kapsayan çalışmanın bu bölümünde alana ışık tutan illüstratörlerden bahsedilmektedir. Aşağıda bu ünlü illüstratörler ve katkıları hakkında bilgi yer almaktadır.

Beatrix Potter (1866-1943)

“Peter Rabbit” (Tavşan Peter) serisiyle tanınan İngiliz yazar ve illüstratördür. Potter’ın illüstrasyonları, doğa ve hayvan dünyasını gerçekçi ama aynı zamanda sevimli bir biçimde resimlemiştir. Detaylı ve hassas suluboya çalışmaları, doğal dünyaya olan sevgisini ve gözlem yeteneğini yansıtmaktadır. Potter’ın eserleri, çocuk kitaplarının görsel anlatımında kalıcı bir etki bırakmıştır (Görsel 2).



Resim 3 Beatrix Potter “Peter Rabbit”, 1902 (Url-3)

İngiliz yazar, illüstratör ve çevreci Beatrix Potter (1866-1943), sevimli hayvan karakterlerinin yer aldığı çocuk romanlarıyla, özellikle de "Peter Rabbit'in Hikayesi" ile ünlüdür. Doğaya olan sevgisini besleyen ayrıcalıklı bir ortamda büyüyen ve evde eğitim gören Potter, sanata ve doğa tarihine karşı erken yaşta bir tutku geliştirir. Kırsalda geçirdiği aile tatilleri sırasında karşılaştığı yaratıkları ve böcekleri hevesle çizip ve boyar. 1890'ların sonlarında Potter, ikonik "Peter Rabbit'in Hikayesi" (1902) ile başlayarak (Görsel 3), bir dizi sevilen çocuk kitabı yazma ve resimleme konusunda üretken bir yolculuğa çıkar. Başlangıçta eski mürebbiyesinin çocuklarına bir mektup olarak yarattığı bu kitap, tüm zamanların en çok satan çocuk kitaplarından biri haline gelerek hızla ünlenmiştir.



Resim 4 “The Tale of Peter Rabbit kitabının 1902’de ticari olarak yayımlanmasına dair orijinal kapak görseli” (Url-4)

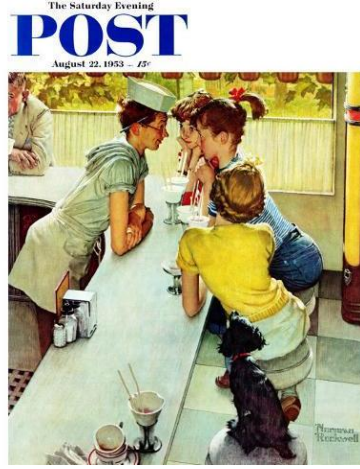
Potter'ın yaratıcı mirası, "Jemima Puddle-Duck'ın Hikayesi", "Tom Kitten'in Hikayesi" ve "Bayan Tiggy-Winkle'ın Hikayesi" gibi başlıklar da dâhil olmak üzere yirmiden fazla çocuk kitabıyla devam eder, hepsi de kendine özgü tuhaf hayvan karakterleri ve karmaşık grafikleri içermektedir. Günümüzde Beatrix Potter'ın büyüleyici romanları, nesilleri aşarak dünya çapındaki izleyicileri büyülemektedir.

Norman Rockwell (1894-1978)

Amerika'daki günlük yaşamın zamansız tasvirleriyle ünlüdür ve özellikle The Saturday Evening Post ve Look gibi ünlü dergilerin kapaklarını süslemiştir. Kariyerine 1900'lerin başında Boy's Life ve St. Nicholas gibi yayınlar için illüstratör olarak başlayan Rockwell'in kariyeri, 1916'da The Saturday Evening Post (Görsel 5-6) için kapaklar ve çizimler tasarlamaya başladığında yükselmiş ve en ikonik eserlerinden bazılarını ortaya çıkarmıştır.



Resim 5 Norman Rockwell, “The Saturday Evening Post dönemine ait kapak illüstrasyonlarını içeren kitabın kapak görseli”,1928–1943 (Url-5)



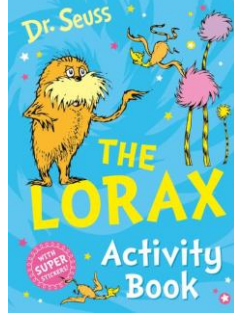
Resim 6 Norman Rockwell, “The Saturday Evening Post kapağı: Soda Jerk”, 22 Ağustos 1953 (Url-6)

Sıcakkanlılığı, mizah anlayışı ve Amerikan yaşamının nostaljik tasvirleriyle tanınan Rockwell'in çizimleri, sıradan Amerikalıların ruhunu ve karakterini ele alır, genellikle küçük kasabalardan ve kırsal manzaralardan sahneler sunar. Başyapıtları arasında, Başkan Franklin D. Roosevelt'in dört özgürlüğünü resmeden "Konuşma Özgürlüğü" serisi ve II. Dünya Savaşı sırasında savaş tahvillerini tanıtmak için kullanılan bir koleksiyon olan "Dört Özgürlük" yer almaktadır. Ressam olmasının yanında, Rockwell bir baskı sanatçısı olarak da başarılı ve sürekli olarak resimli çalışmalarına paralel temaları ve konuları araştırmıştır. Bugün, 20. yüzyılın en önemli ve etkili çizerlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) (1904-1991)

Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) kariyerine dergiler, reklamlar ve başkalarının kitapları için karikatürler ve illüstrasyonlar yaparak başlamıştır. Reklam işleri kazançlı olsa da, kısa süre sonra

çocuklar için yazmak da dahil olmak üzere daha anlamlı yaratıcı çıkış yolları aramıştır. Hayatının sonlarında yaptığı bir röportajda “Çocuk kitaplarına girdiğimi söylemek isterdim çünkü bir tutkum vardı, dünya gençliğine getirecek harika bir mesajım vardı ama bunun nedeni deliriyor olmamdı.” demiştir. Kendine has stil ve renk paletiyle Dr. Seuss, çocuk kitapları dünyasında ikon haline gelmiştir. Yaratıcı karakterleri ve eğlenceli kompozisyonlarıyla çocukların ilgisini çeken eserler ortaya koymuştur. İllüstrasyonları, eğitici yönüyle de çocuk edebiyatında iz bırakmıştır (Go, 2019).



Resim 7 Dr. Seuss, “The Lorax Activity Book” (Url-7)

Dr. Seuss’un ünlü The Lorax (Resim 7) kitabının bir aktivite kitabı versiyonuna ait. Dr. Seuss’un çizimleri, karakterlerin canlı renkleri ve abartılı çizgileriyle tanınır; bu kapak tasarımı da bu karakteristik özellikleri barındırmaktadır. Lorax karakteri, doğa ve çevreyi korumanın önemini savunan sembolik bir figür olarak, ormanları ve doğayı temsil eden bir koruyucu gibi görünmektedir.

Kapakta, Lorax’ın yanında Truffula ağaçları olarak bilinen, rengarenk ve tüylü görünümüne sahip ağaçlar dikkat çekmektedir. Dr. Seuss’un tarzında yaratılmış olan bu ağaçlar, doğanın çeşitliliğini ve güzelliğini simgelemektedir. Arka planın mavi tonu ve kıvrımlı çizgiler ise dinamizm katarak çocukların ilgisini çekecek bir canlılık sağlamaktadır. Kitabın eğlenceli ve öğretici doğasına uygun olarak, bu kapak, çocuklara çevre koruma bilinci aşılama amaçlayan bir içeriği görsel olarak vurgulamaktadır.

Mary Blair (1911-1978)

Walt Disney’in gözde sanatçılarından Mary Blair, 1930’ların ortalarında Los Angeles’taki Chouinard Sanat Enstitüsü’nde sanatsal becerilerini geliştirmiştir. 1940’ta Walt Disney Şirketi’ne katılan Blair, Fantasia (1940), Dumbo (1941) ve Leydi ve Serseri (1955) gibi ikonik projeler için konsept resimlerine katkıda bulunmuştur (Resim 8).

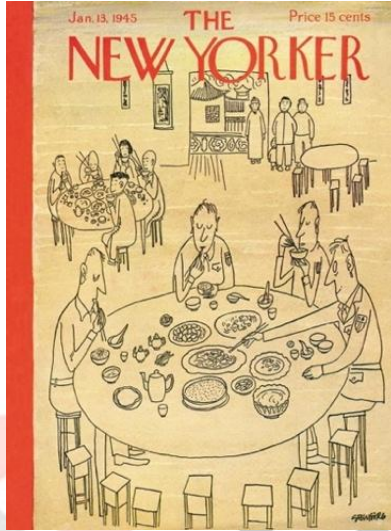


Resim 8 “Mary Blair’in illüstratif tarzını yansıtan tanıtım görseli” (Url-8)

Eserlerinde, natüralizmden soyutlamaya doğru kaymalar görülse de, Walt Disney’in en sevdiği sanatçılardan biri olarak; renk kullanımı, naif grafikler ve yatan duygular, resimlerindeki hikâye anlatımı yönü dikkat çekicidir.

Saul Steinberg (1914-1999)

Karikatürist ve illüstratör Saul Steinberg altmış yıl boyunca The New Yorker dergisindeki işleriyle (kapak ve çizimler) bilinmektedir. Kariyeri boyunca sürekli gelişen ve zengin üslup yaratmıştır. İllüstrasyonları, sembolik ve soyut çizgilerle ironik bir dil kullanarak sosyal eleştiriler yapmaktadır. Mizahi tarzı, editoryal illüstrasyonların etkili bir anlatım aracı olduğunu göstermiştir. The New Yorker Dergisi'ndeki illüstrasyonlarının yanı sıra uluslararası galeri ve müzelerde sergilediği çizimler, resimler, baskılar, kolajlar ve heykellerle de aynı derecede beğeni toplamıştır (Schwartz, t.y.).



Resim 9 Saul Steinberg, “The New Yorker”, 1945 (Url-9)

Saul Steinberg'in 1945 tarihli The New Yorker Dergisi kapağında (Resim 9) yer alan eserlerinden biridir. Steinberg, çizimlerinde ince mizah ve toplumsal eleştiri unsurlarını ustaca kullanmasıyla tanınır. Bu kapak çiziminde, farklı kültürlerin bir araya geldiği bir restoranda Batılı askerler ve Asyalı bir grup insan tasvir edilmiş. Batılı askerlerin sofrada yemek çubukları kullanmaya çalışmaları, kültürel etkileşimi mizahi bir dille ele alınmıştır.

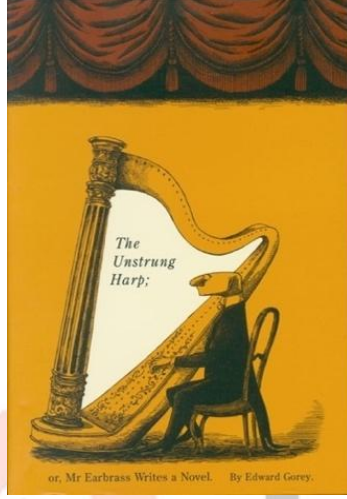
Çizim detaylarında, askeri üniformalı karakterlerin sofrada çeşitli Asya yemeklerini denedikleri görülmektedir. Arka plandaki dekor ve restoran atmosferi, doğulu bir kültürü çağrıştıran öğeler içermektedir. Steinberg'in ince çizgileri ve minimalist yaklaşımı, karakterlerin jest ve mimiklerini vurgularken kompozisyona yalın bir estetik katmıştır. Bu sahne, kültürel farklılıkların ve uyumsuzlukların hafif mizahi bir şekilde sunulduğu bir gözlem olarak değerlendirilebilir.

Edward Gorey (1925-2000)

Edward Gorey, çok küçük yaşlarda resim çizmeye başlayıp okumayı kendi kendine öğrenen dahi bir çocuktur. Francis Parker Okulu'nda okumaya hak kazandıktan sonra okul etkinliklerinde, sergilerde, okul yayınlarında aktif olan ve hatta Chicago gazetelerinde çizimleri yayınlanmıştır. 1946 yıllarında Harvard'a kaydolar ve Fransız Edebiyatı'nda uzmanlaşır. Öyküler, şiirler gibi çok sayıda sanatsal ilgi alanında uzmanlaşmaya çalışmıştır. Şairler Tiyatrosu için yönetmenlik yapmış ve yazmıştır (John Ashbery, Frank O'Hara, Alison Lurie, Violet Lang ve diğerleri ile birlikte). Gorey, elliden fazla kapak tasarlayarak ve daha da önemlisi önemli bir ticari illüstratör olarak tanınarak New York tasarım dünyasında hızla önemli bir figür haline gelmiştir. Gorey 1960'ların başında serbest çalışmaya başlamadan önce başka yayınevlerinde (Looking Glass Library, Bobs-Merrill) çalıştı ve hayatının geri kalanında da bu pozisyonunu korumuştur. Gorey'in başkaları için

resimlediği kitapların sayısına dair kesin bir rakam bulunmamakla beraber muhtemelen beş yüzün üzerinde olduğu tahmin edilmektedir. Bu muazzam ticari iş yüküne ek olarak Gorey, 1953 tarihli kitabı *The Unstrung Harp*'tan (Resim 10) başlayarak kendi eserlerini yazmaya ve resimlemeye başlamıştır. Kitap bugün hem metin hem de illüstrasyonun hikâyeyi anlattığı grafik roman akımının ilk öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir (Edward Gorey House, 2024).

Edward Gorey, kendine özgü gotik ve karanlık tarzıyla bilinir. Kitap ve dergilerdeki illüstrasyonları hem yetişkin hem de çocuk edebiyatına esrarengiz bir atmosfer katmaktadır. Alışılmışın dışındaki tarzı, illüstrasyona farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.



Resim 10 Edward Gorey, “The Unstrung Harp”, 1953 (Url-10)

Edward Gorey’nin “The Unstrung Harp; or, Mr Earbrass Writes a Novel” (1953) isimli kitabında yer alan illüstrasyonlar, yazarın karakteristik tarzını ve benzersiz mizah anlayışını ortaya koymaktadır. Bu eser, Gorey’nin en erken çalışmalarından biri olup, yazarın karanlık mizahı ve tuhaflıklarla dolu dünyasını sergilemektedir. Hikâye, orta yaşlı, tuhaf bir yazar olan Mr. Earbrass’ın yeni romanını yazma sürecindeki hem fiziksel hem de zihinsel sancılarını anlatmaktadır. Gorey’nin çizimleri, bu karakterin içine kapanık, kasvetli ruh halini ve yaratıcı çıkmazlarını zekice betimlemektedir.

İllüstrasyonlardaki karakterler, sıkça Gorey’nin tipik olarak stilize ettiği, abartılı jest ve mimiklerden yoksun, soğuk ve mesafeli bir ifade taşımaktadır. Mr. Earbrass da donuk yüz ifadeleri ve zayıf fiziği ile bu tanıma uymaktadır.

Gorey’nin ince siyah-beyaz çizgileri ve gölgeleme teknikleri, sahneler hem gotik hem de ironik bir hava katmaktadır. Çizimler, detaylı desenleri ve ince çizgi çalışmalarıyla bilhassa dikkat çeker ve gotik bir estetik hissi uyandırır. Gorey’nin eserleri genellikle melankolik, ama aynı zamanda absürt bir komediyle bezenmiştir. *The Unstrung Harp*’teki illüstrasyonlar da Mr. Earbrass’ın yaşamındaki rutinlerin ne kadar anlamsız ve saçma hale geldiğini ironik bir dille vurgulamaktadır.

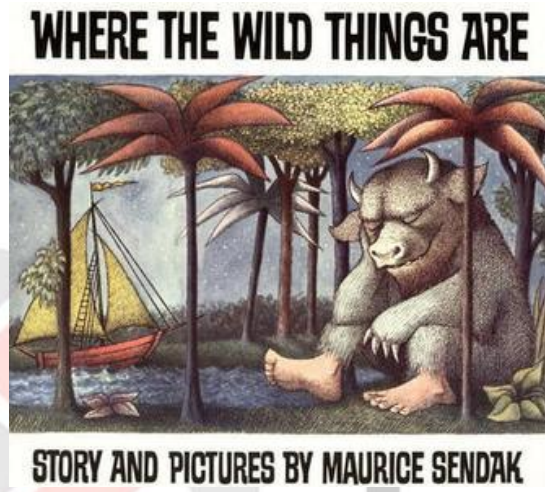
Edward Gorey’nin *The Unstrung Harp* illüstrasyonları, yazar olmanın yalnızlığını, sıradanlığını ve yaratıcılıkla gelen kaçınılmaz içsel mücadeleleri, ince bir mizah ve gotik bir estetik ile anlatır. Gorey, bu illüstrasyonlarla, izleyiciye kendine özgü bir dünya sunarken, yaratıcı süreçteki sancıları absürt bir komedi anlayışıyla görselleştirir.

Maurice Sendak (1928-2012)

10 Haziran 1928'de Brooklyn, New York'ta Polonya'dan gelen Yahudi göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olan Sendak, altmış yıllık kariyeri boyunca yüzün üzerinde kitap resimlemiştir (Sendak, t.y.).

Yazdığı ve resimlediği kitaplar arasında Kenny's Window, Very Far Away, The Sign on Rosie's Door, Higglety Pigglety Pop!, Where the Wild Things Are , Gece Mutfağında, Dışarıda Orada, Jack ve Guy ile Hepimiz Çöplükteyiz, Bumble-Ardy ve Limboland'da Presto ve Zesto. Ayrıca Mother Goose, Grimm Kardeşler, Herman Melville ve Leo Tolstoy'un klasikleri yer almaktadır.

Maurice Sendak, çocuk kitapları dünyasında devrim yaratmış bir illüstratördür. En çok bilinen eseri “Where the Wild Things Are” (Vahşi Şeylerin Olduğu Yer) (Resim 11), çocuk edebiyatında bir dönüm noktası olarak kabul edilir.



Resim 11 Maurice Sendak, “Where the Wild Things Are kitabından bir illüstrasyon” (Url-11)

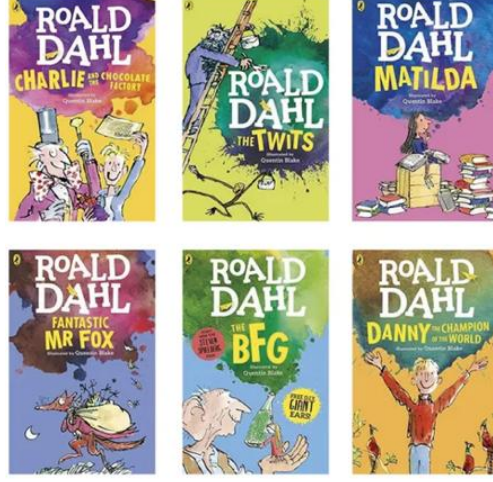
Sendak'ın illüstrasyonları hem görsel detayları hem de hikâyenin duygusal derinliğini yakalama biçimiyle dikkat çeker. Karakterlerin duygusal ifadeleri ve yaratıcı canavar tasarımları, okuyucuları etkileyen ve düşündüren görsel anlatımlar sunar.

Quentin Blake (1932 -)

İlk çizimleri henüz 16 yaşlarındayken Punch Dergisi'nde yayınlanan Quentin Blake, hayatını bir illüstratör olarak kazanır. 1978-1986 yılları arasında Royal Collage of Art'ta öğretmenlik yapar. Uzun yıllar Punch, The Spectator ve diğer dergiler için çizmeye devam eder ve aynı zamanda 1960 yılında John Yeoman'ın yazdığı A Drink of Water ile çocuk kitapları dünyasına girer. Russell Hoban, Joan Aiken, Michael Rosen, John Yeoman ve en ünlüsü Roald Dahl gibi yazarlarla yaptığı iş birlikleriyle tanınır. Roald Dahl'ın çocuk kitaplarına (Resim 9) yaptığı illüstrasyonlarla bilinir (Blake, 2024).

Quentin Blake'in Roald Dahl'ın kitapları için yaptığı illüstrasyonlar, yazarın benzersiz ve renkli hikâyelerini görsel olarak tamamlayan, kendine özgü bir tarza sahiptir. Blake'in çizimleri, Roald Dahl'ın eserlerinde yer alan karakterlerin neşeli, bazen tuhaf ve sıradışı dünyasını vurgulamak için mizahi ve abartılı bir yaklaşım sergilemektedir. Çizgilerindeki serbestlik ve renklerdeki canlılık, karakterlerin enerjisini ve hikâyelerin eğlenceli tonunu yansıtmaktadır. Her kitap kapağında, Quentin Blake'in hızlı ve akıcı çizgi stili belirgin bir şekilde görülmektedir. Blake'in bu illüstrasyonları, çocukların hayal gücünü canlandırmak ve kitabın içeriğine dair

eğlenceli bir ön izlenim sunmak için ideal bir uyum yaratmaktadır. Roald Dahl'ın kitaplarıyla özdeşleşen bu çizimler, kitapların tanınabilirliğini artırmış ve çocuk edebiyatında klasikleşmiş bir görsel dil oluşturmuştur.

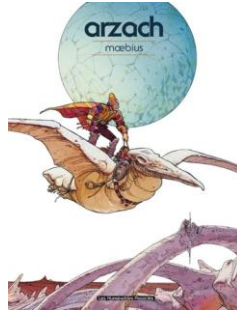


Resim 12 Quentin Blake, “Roald Dahl kitap seti (6 kitaplık paket) tanıtım görseli” (Url-12)

Quentin Blake 1990'lardan bu yana National Gallery, British Library ve Paris'teki Musée du Petit Palais'de sergilerin küratörlüğü yapar. Son birkaç yıldır Birleşik Krallık ve Fransa'daki hastaneler ve sağlık kuruluşları için daha büyük ölçekli çalışmalar yapmaya başlamıştır (Blake, 2024).

Jean Giraud (Moebius) (1938-2012)

Fransız sanatçı, karikatürist ve yazar Jean Giraud, ağırlıklı olarak Moebius takma adıyla bilinmektedir. Moebius; Alien, Tron, The Fifth Element ve The Abyss gibi çok sayıda bilim kurgu ve fantezi filmine detaylı ve büyüleyici storyboard illüstrasyonlarıyla tanınmaktadır. Arzach ve Silver Surfer gibi eserleriyle çizgi roman ve illüstrasyon dünyasında yenilikçi bir tarz geliştirmiştir (iamag.co, t.y.).



Resim 13 Moebius, “Arzach adlı kitabının kapak görseli” (Url-13)

Resim 13'te yer alan illüstrasyon, Fransız çizer Jean Giraud, diğer adıyla Moebius'un ünlü Arzach serisine ait bir kapak tasarımıdır. Moebius'un benzersiz çizim tarzı, bilim kurgu ve fantastik unsurları sürrealist bir bakış açısıyla birleştirmesiyle bilinmektedir. Arzach, sessiz bir hikâye olarak bilinen, diyalogsuz bir çizgi roman serisidir ve Moebius'un sanatsal gücünü ortaya koyar.

Kapak tasarımında ana karakter Arzach, uçan bir yaratık üzerinde, yabancı ve bilinmeyen bir dünyada ilerlemektedir. Moebius'un ayrıntılı ve ince çizgileri, yaratığın dokusunu, karakterin kostümündeki detayları ve arka plandaki devasa gezegen ile atmosferi belirgin bir şekilde gözler önüne sermektedir. Renk paleti ise yumuşak, pastel tonlarla bezelidir, bu da tasarıma mistik ve

hayalperest bir hava katmaktadır. Gökyüzündeki büyük gezegen veya ay, uzayın derinliğini ve yabancı gezegenin ihtişamını vurgularken, çizimdeki boşluk hissi karakterin izole edilmişliğini, yalnızlığını yansıtmaktadır.

Moebius'un çizimlerinde genellikle gördüğümüz bu geniş ve keşfedilmemiş ortamlar, izleyiciye hem estetik bir deneyim sunmakta hem de derin bir hikâye anlatımı sağlamaktadır. Arzach, yalnızlık, keşif ve özgürlük temalarını işleyen, Moebius'un fütüristik ve aynı zamanda zamansız bir evren yarattığı çarpıcı bir eserdir.

Hayao Miyazaki (1941 -)

Animasyonun en büyük ustalarından biri olarak kabul edilen Hayao Miyazaki, sadece bir film yönetmeni değil, aynı zamanda bir illüstratördür. Miyazaki'nin illüstrasyonları (Resim 14), Studio Ghibli filmleri için yaptığı storyboard'lar ve konsept sanatlarıyla bilinir. Onun çalışmaları, zengin ayrıntılar, canlı renkler ve benzersiz karakter tasarımlarıyla tanınır. Miyazaki, hem geleneksel Japon sanatından hem de modern anlatı biçimlerinden esinlenerek kendi benzersiz tarzını yaratmıştır.



Resim 14 “Hayao Miyazaki ve animelerinin karakteristik illüstrasyonu” (Url-14)

SONUÇ

Dijitalleşen çağımızda, bilgisayar, tablet ve akıllı telefon ekranlarında bir görüntü yakalama çabası devam ederken illüstrasyon, sanatsal yeteneklerin sergilenmesine ve farklı anlatım biçimlerinin keşfine olanak tanıyan bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır. Hem dijital hem de geleneksel tekniklerle oluşturulan illüstrasyonlar, izleyicilere bilgi sunma, duygusal bir bağ kurma ve estetik bir deneyim yaşatma gücüne sahiptir (Heller & Chwast, 2008). Bu görsel anlatım biçimi, geçmişten günümüze değişim geçiren bir sanat formu olarak sürekliliğini korurken, toplumsal anlatıya olan katkılarıyla kültürel bir köprü işlevi de görmektedir (McCloud, 1993).

İllüstrasyonun sanattaki yeri yalnızca estetik güzelliğiyle değil, aynı zamanda toplumsal bağlamda anlam yaratma kabiliyetiyle de belirlenir. Maurice Sendak'ın "Where the Wild Things Are" adlı eseriyle çocuklara korku ve duygusal derinliği anlatışı, Beatrix Potter'ın "Peter Rabbit" serisinde doğa sevgisi ve masumiyeti yansıttışı, toplumsal değerleri ve doğaya duyarlılığı aktaran örneklerdir. Rockwell'in Amerika'nın gündelik yaşamına duyduğu sadık bağlılık ve onun "The Saturday Evening Post" kapağındaki ayrıntılı çalışmaları, dönemin toplumsal ruhunu başarıyla resmetmektedir (Claridge, 2001). Aynı şekilde, Hayao Miyazaki'nin "Spirited Away" gibi filmleri de bireyin kendi doğasıyla ve çevresiyle olan ilişkisini keşfederken, animasyonun anlatım olanaklarını genişletmiştir.

İllüstrasyon, anlatısal gücünü görsel hikâye anlatımıyla birleştirirken, bu özgün sanatçılar aracılığıyla, toplumsal ve kültürel değerleri bir sanat eseri olarak izleyiciye sunma işlevini sürdürmektedir. Dijital platformların gelişimiyle birlikte illüstrasyon, görsel anlatımın en etkileyici

ve yaratıcı biçimlerinden biri olarak varlığını koruyup hem estetik hem de işlevsel amaçlara hizmet etmeye devam etmektedir. Tüm bu katkılar, sanatçıların çalışmalarının sanat dünyasında ve ötesinde kalıcı bir iz bırakmasını sağlamaktadır.

Bu illüstratörler, kendine özgü stilleri ve anlatım güçleriyle görsel bir şölen sunarak izleyicilere duygu dolu ve düşündürücü deneyimler yaşatır. Maurice Sendak'ın duygusal derinliğinden Beatrix Potter'ın doğa sevgisine, Norman Rockwell'in Amerikan yaşamına olan sadık anlatımından Hayao Miyazaki'nin fantastik dünyalarına kadar, her sanatçı kendi benzersiz anlatım diliyle izleyicileri etkisi altına almaktadır. Bu sanatçılar, illüstrasyon sanatının güçlü etkisini örnekleyerek sanatta yenilik ve derinlik arayanlar için daimî bir ilham kaynağı olmaktadır.

İlerleyen araştırmalarda, farklı dönemlere ait illüstrasyon tekniklerinin karşılaştırmalı analizi yapılabilir; böylece teknik, üslup ve anlatım dili açısından tarihsel evrim daha net ortaya konabilir. Batı merkezli illüstrasyon tarihinin yanı sıra Asya, Afrika ve Latin Amerika gibi farklı kültürel bağlamlardaki illüstrasyon geleneklerinin incelenmesi, küresel bir perspektif kazandıracaktır. Dijitalleşmenin illüstrasyon pratiğine etkisi, yapay zekâ ile üretilen illüstrasyonların estetik ve etik boyutları, gelecekteki önemli çalışma alanları arasındadır. Bunun yanında, illüstrasyonun izleyici algısına etkisini ölçen deneysel çalışmalar ile sanat eğitimi bağlamında illüstrasyonun rolünü araştıran metodolojik yaklaşımlar, hem akademik literatüre hem de uygulamalı alanlara değerli katkılar sağlayacaktır.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-S.C.C.; Tasarım- S.C.C.; Denetleme- S.C.C.; Kaynaklar- S.C.C.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- S.C.C.; Analiz ve/veya Yorum- S.C.C.; Literatür Taraması- S.C.C.; Yazıyı Yazan- S.C.C.; Eleştirel İnceleme- S.C.C.; Diğer- S.C.C.

Çıkar Çatışması: Yazarın çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışma tamamen yazar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This research does not require ethics committee approval.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Conceptualization – S.C.C.; Design – S.C.C.; Supervision – S.C.C.; Resources – S.C.C.; Data Collection and/or Processing – S.C.C.; Analysis and/or Interpretation – S.C.C.; Literature Review – S.C.C.; Writing – S.C.C.; Critical Review – S.C.C.; Other – S.C.C.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest.

Financial Support: This research has not received any financial support.

Artificial Intelligence Use Statement: This work is entirely produced by the authors.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Blake, Q. (2024). Biography. Erişim tarihi: 12.11.2024. <https://quentinblake.com/meet-qb/biograph>
- Canbolat, S.C. (2021). *Buluş yoluyla öğretim stratejisinin Adobe Illustrator programı öğretiminde kullanımının öğrenci başarısına etkisi: Masal kitabı örneği* (Tez No. 663036) [Doktora Tezi Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. SAGE Publications.
- Claridge, L. (2001). *Norman Rockwell: A life*. Random House.
- Çakaloğlu, Ş. (2022). Dünyaca ünlü 10 illüstrasyon sanatçısı. Erişim tarihi: 29.08.2024. <https://www.soylentidergi.com/dunyaca-unlu-10-illustrasyon-sanatcisi/>
- Dictionary.com LLC. (t.y.). Illustration. Erişim tarihi: 12.08.2025. <https://www.dictionary.com/browse/illustration>
- Eren, A. & Dilim, H. (2022). Yazılımsal bir dijital illüstrasyon tekniği: Asc11 illüstrasyon. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(56), 1264-1270.
- Gorey, E. (2024). About Edward. Erişim tarihi: 04.08.2024. <https://www.edwardgoreyhouse.org/pages/edward-gorey-biography>
- Go, I. H. (2019). How Dr. Seuss changed education in America. Erişim tarihi: 07.11.2024. <https://www.newyorker.com/books/under-review/how-dr-seuss-found-himself-at-the-forefront-of-a-debate-over-education-in-america>
- Heller, S., & Chwast, S. (2008). *Illustration: A visual history*. Abrams.
- IAMAG, (t.y.). Classic – The art of Moebius. Erişim tarihi: 04.07.2024. <https://www.iamag.co/the-art-of-moebius/>
- Kaloyanov, N. (2022). What is illustration? Definition, evolution, and types. Erişim tarihi: 29.08.2024. <https://graphicmama.com/blog/what-is-illustration/>
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. HarperCollins.
- RMCAD. (2024). What is illustration? A guide to the art of visual storytelling. Erişim tarihi: 29.08.2024. <https://www.rmca.edu/blog/what-is-illustration-a-guide-to-the-art-of-visual-storytelling/>
- Sendak, M. (t.y.). Biography. Erişim tarihi: 29.08.2024. <https://www.sendakfoundation.org/biography>
- Schwartz, S. (t.y.). Saul Steinberg: an overview. Erişim tarihi: 07.11.2024. <https://saulsteinbergfoundation.org/essay/introduction/>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). İllüstrasyon. Erişim tarihi: 29.08.2024. <https://www.sozluk.gov.tr>
- Yavuz Öden, H. (2022). İllüstrasyon sanatı ile tasarımının bütünleşmesi ve mekân tasarımı. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(86), 1633-1641. <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.3197>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Url 1: Yalçın, Ö. (2023). Lascaux Mağarası'ndaki tarih öncesi hayvan resimleri [Fotoğraf]. <https://arkeofili.com/magara-resimleri-en-eski-yaziyi-ve-ay-takvimini-mi-iceriyor>
- Url 2: Keyes. (2023, May 22). Norman Rockwell tarzında çizilmiş Mickey Mouse ve Disney temalı illüstrasyon [Fotoğraf]. <https://thewoodchips.com/norman-rockwell-mickey-mouse-disney-and-the-woodchips>

- Url 3: Frederick Warne & Co. (2023). Beatrix Potter “Peter Rabbit”, 1902 [Fotoğraf]. <https://peterrabbit.com/about/>
- Url 4: Frederick Warne & Co. (2023). The Tale of Peter Rabbit kitabının 1902’de ticari olarak yayımlanmasına dair orijinal kapak görseli [Fotoğraf]. <https://peterrabbit.com/about/>
- Url 5: AbeBooks. (2023). Norman Rockwell, The Saturday Evening Post dönemine ait kapak illüstrasyonlarını içeren kitabın kapak görseli [Fotoğraf]. <https://www.abebooks.com/first-edition/Norman-Rockwell-Saturday-Evening-Post-1928-1943/8667465256/bd>
- Url 6: Art.com. (2023). Norman Rockwell, “The Saturday Evening Post kapağı: Soda Jerk”, 22 Ağustos 1953 [Fotoğraf]. <https://www.art.com/products/p9388037230-sa-i5446540/norman-rockwell-soda-jerk-saturday-evening-post-cover-august-22-1953.htm>
- Url 7: HarperCollins Publishers. (2023). Dr. Seuss, “The Lorax Activity Book” [Fotoğraf]. <https://www.harperreach.com/products/the-lorax-activity-book-dr-seuss-9780008648695/>
- Url 8: Magic of Mary Blair. (2023). “Mary Blair’in illüstratif tarzını yansıtan tanıtım görseli” [Fotoğraf]. <https://magicofmaryblair.com>
- Url 9: The Saul Steinberg Foundation. (t.y.). Saul Steinberg, “The New Yorker”, 1945 [Fotoğraf]. <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/>
- Url 10: Amazon.com. (2024). Edward Gorey, “The Unstrung Harp”, 1953 [Fotoğraf]. <https://www.amazon.com/Unstrung-Harp-Earbrass-Writes-Novel/dp/0151004358>
- Url 11: Wikipedia contributors. (2024). Maurice Sendak, “Where the Wild Things Are kitabından bir illüstrasyon” [Fotoğraf]. https://en.wikipedia.org/wiki/Where_the_Wild_Things_Are
- Url 12: Findel International. (2024). Quentin Blake, Roald Dahl kitap seti (6 kitaplık paket) tanıtım görseli [Fotoğraf]. <https://www.findelinternational.com/product/curricular/english/reading/roald-dahl-book-pack-pack-of-6/hc1266729>
- Url 13: Amazon.com.tr. (2024). Moebius, “Arzach adlı kitabının kapak görseli” [Fotoğraf]. <https://www.amazon.com.tr/Arzach-classique-HUMANO-SCIE-FIC-MOEBIUS/dp/2731623764>
- Url 14: Asialogy Ai. (2014, 14 Ağustos). Hayao Miyazaki ve animelerinin karakteristik illüstrasyonu [Fotoğraf]. <https://www.asialogy.com/hayao-miyazaki-ve-animeleri/>

EXTENDED ABSTRACT

Aim: The primary aim of this study is to question the concept of the “visual storyteller” within the framework of the intersection of art, expression, and creativity, and to analyze how artists transform their personal experiences, imagination, and narrative language. The study also aims to explore the role of the visual storyteller as a creator nourished by individual memory, the limits of narrative power, and the depth of the relationship established with the contemporary audience.

Method: This study employs the method of literature review, analyzing national and international articles, books, online sources, and visual works relevant to the subject. The historical roots of illustration, its application across different fields, and its societal impact are examined. The evolution of illustration within the art world and its contemporary usage are discussed in detail, focusing on the creative processes of illustrators, their societal influences, and their contribution to art. The study particularly emphasizes how illustrators’ creative approaches have evolved and developed in the modern world. The works and artistic impact of prominent illustrators such as Norman Rockwell, Maurice Sendak, Beatrix Potter, Hayao Miyazaki, Quentin Blake, Edward Gorey, Jean Giraud (Moebius), Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel), and Saul Steinberg are analyzed

to highlight the power of illustration in visual communication and its contribution to other art forms.

Findings and Conclusion: The paintings found in the caves of Lascaux and Altamira are among the earliest examples of humanity's need to visualize thoughts and daily life. In Ancient Egypt, Greece, and Rome, wall paintings, mosaics, and drawings on papyrus mark significant milestones in the historical development of illustration. During the Middle Ages, the illustration of religious texts brought significant progress to the art form, especially through ornate and detailed depictions in illuminated manuscripts. The invention of the printing press during the Renaissance enabled illustrations to reach broader audiences. In the 19th century, the development of halftone printing techniques allowed for wider use of illustrations in books, newspapers, and magazines. The 20th century saw the expansion of illustration through the popularity of comic books and graphic design, while technological advancements introduced new methods in illustration. Digital illustration techniques, enabled by graphic tablets and various software, have provided artists with greater flexibility and creative freedom.

The power of illustration lies in its ability to convey information quickly and effectively through visual communication. Images are perceived faster than texts and can evoke emotional responses in viewers. With the advancement of technology, artists have gained more opportunities to produce and share their work digitally. Graphic design programs and digital drawing tools have allowed illustration art to reach wider audiences and given artists the chance to share their work globally through digital platforms.

Leading illustrators have shaped this field with their distinctive styles. Beatrix Potter stood out with her detailed and charming watercolor works in children's books, while Norman Rockwell portrayed American life with a realistic and nostalgic touch. Dr. Seuss introduced imaginative characters with his unique style and color palette, and Hayao Miyazaki's illustrations left a significant mark on the world of animation. Quentin Blake is known for his illustrations in Roald Dahl's books, while Moebius brought fresh perspective to the world of science fiction and fantasy. Saul Steinberg used symbolic and ironic illustrations to offer social critiques, whereas Edward Gorey's dark and gothic illustrations provided a unique aesthetic. Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are* became a milestone in children's literature, creating a powerful impact through its inventive storytelling and illustrations. These illustrators have used the power of visual expression to offer audiences emotionally rich and thought-provoking experiences.

In our increasingly digital age, illustration has found a broader expressive field through digital tools alongside traditional methods. As both an artistic and commercial medium, illustration continues to contribute significantly to social narratives. Its aesthetic and narrative strength is continually explored and developed by artists. Visual storytelling has always held an important place in the art world, and through illustration, this narrative form has been approached from diverse perspectives and enriched. As a powerful medium that allows individuals and societies to express aesthetic understanding, cultural heritage, and narratives through visual language, illustration holds a significant position in art history.

Modada Katılımcı Tasarım Anlayışı: Bir Atölye Çalışması

Özet

Katılımcı tasarım ilk olarak çalışma hayatı ve sosyal bilimlerde ortaya çıkan zamanla tüm disiplinlerde kendini gösteren temelde ürün, süreç ve deneyimin nihai kullanıcısının ve tüm paydaşlarının tasarım sürecinde aktif olarak yer aldıkları bir tasarım yaklaşımıdır. Modada katılımcı tasarımın uygulama yollarının neler olabileceği bu çalışmanın temel araştırma sorusudur. Bu sorudan hareketle çalışmada modada katılımcı tasarımın temel prensipleri, uygulama ilkeleri ve günümüzde nasıl hayata geçirildiği araştırılmaktadır. Çalışma kapsamında katılımcı tasarımın günümüzdeki akademik ve sektörel boyuttaki örnekleri incelenmektedir. Bu bağlamda araştırmanın uygulama bölümünde ele alınan vaka çalışması sürdürülebilirlik ve geri dönüşüm konulu workshop etkinliği katılımcı tasarım bağlamında değerlendirilmektedir. Atölyeye katılan 10 adet kadın eğitmeni çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Katılımcı tasarıma dahil olan paydaşlar arası iletişim ve etkileşimden doğan kolektif çıktılar gözlemlenmektedir. Katılımcılar kendilerine ait kullanım süresi dolmuş giysilerden hareketle kişisel temsil ve tanımı barındıran yeni tasarım süreçlerini keşfetmek için yola çıkmaktadır. Çalışmada katılımcı tasarımın sağladığı bir fayda olarak kişinin kendi tasarladığı ürünü benimsemesi ve daha uzun süre kullanması tüketimin körüklendiği moda sektörü için sürdürülebilir bir seçenek olarak görülmektedir. Çalışmanın sonucunda katılımcıların moda ve giysileri üzerine yeni bakış açılarının açığa çıktığı, günlük hayatlarında moda, tasarım, tüketim ve giysi üretimine dair anlamlı bir değer yaratma teşvikinin canlandırıldığı fikrine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda tasarımı, katılımcı tasarım, moda atölyesi, modada katılımcı tasarım

Participatory Design Approach in Fashion: A Workshop

Abstract

Participatory design is an approach that first emerged in the fields of work life and social sciences, and over time, it has become evident across various disciplines. It fundamentally involves the active participation of end-users and all stakeholders in the design process of products, processes, and experiences. The primary research question of this study is to explore the potential ways participatory design can be applied in fashion. Based on this question, the study investigates the core principles, application methods, and current implementations of participatory design in fashion. Within the scope of the study, contemporary academic and industry examples of participatory design are examined. In this context, the case study discussed in the practical section of the research evaluates a workshop event focused on sustainability and recycling through the lens of participatory design. The collective outcomes arising from communication and interaction among stakeholders involved in participatory design are observed. Participants embark on exploring new design processes that incorporate personal representation and identity, starting from their own

¹ Dr. Öğr. Görevlisi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, muazzezcetiner@sdu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-7139-5121

worn-out garments. As a benefit of participatory design, the study highlights that individuals are more likely to embrace and use the products they design for a longer period, presenting a sustainable alternative for the fashion industry, which is often driven by excessive consumption. The study concludes that participants develop new perspectives on fashion and clothing, and a meaningful sense of value creation related to fashion, design, consumption, and garment production is revitalized in their daily lives.

Key words: Fashion design, participatory design, fashion workshop, participatory design in fashion

GİRİŞ

Yüzyıllardır moda tasarımında ve üretiminde terzilik mesleğinde kullanıcı ile olan ilişki yaş, beden, zevk gibi kişisel özellikler, tercihler, terzinin bilgi ve deneyimi ile birlikte ilerlemiştir. Kitlesele üretim ve hazır giyim endüstrisinden önce kadınlar kendilerine ve aile bireylerine günlük ve özel günlerde kullanmak üzere giysi üretmiştir. Sanayi devrimi, kadının çalışma hayatına yoğun olarak katılması, günlük hayat ve boş zaman kavramlarının yeniden düzenlenmesi modern insanın üretimle bağının kopmasına zemin hazırlamıştır. Moda sektöründe uzun yıllar tasarım, üretim süreçlerinin kullanıcılardan direk bağımsız olarak düzenlenmesi ürünler, tasarımcı ve kullanıcılar arasında kopukluk oluşturmuştur. 21. yüzyılın ilk yarısına geldiğimizde kişisel tercihlerin önem kazanması tasarım süreçlerinin yeniden düzenlenmesini gerektirmiştir. Birlikte tasarım, katılımcı tasarım gibi kullanıcıların ve paydaşların tasarım ve üretimin her bir sürecine dahil olduğu sosyal inovasyon içerikli yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımlardan biri olarak bu çalışmada katılımcı tasarım ve modadaki yeri ve uygulama süreçleri irdelenmektedir.

Katılımcı tasarım, moda tasarımında her geçen gün dünya gezegenini kirleten ve kullanıcılara sorumsuz bir yaklaşım vadeden tüketim kültürüne karşı aktivist bir duruş olarak görülmektedir. Bu yaklaşımda farklı koşul ve deneyimlerin bilgiye dönüştürülmesi adına çoğulcu ve heterojen yapıdaki katılımcılarla şeffaf ve demokratik ortamların oluşmasına zemin hazırlayarak sürdürülebilir ürün, süreç ve uygulamaların ortaya çıkması sağlanmaktadır (Kesdi ve Güneş, 2018).

Literatürde katılımcı tasarım olarak ele alınan kavram bu çalışmada KT kısaltması ile gösterilmektedir. KT paydaşların ve son kullanıcıların tasarıma doğrudan katılımıyla uygulamalar, alt yapılar ve ilişkili uygulamaların geliştirilmesine ortam sağlayan bir yaklaşımdır (Carroll ve Rosson, 2007). KT yaklaşımı içerisinde kullanıcının doğrudan tasarım sürecine ve tasarım mesleğine dahil olma hakkına sahip olması gibi radikal önermeleri barındırmaktadır. Bu bir yönüyle tasarım ve tasarımcı kavramsallarına meydan okur niteliktedir. Çünkü bu yaklaşımla tek yetkin ve deneyimli kişinin sorumluluğundaki bireyselleştirilmiş uzman tasarım anlayışından görev ve sorumlulukların paydaşlara dağıtıldığı etkin katılımı temel alan KT anlayışına geçilmiştir (Schuler ve Namioka, 1993). KT süreci, tasarımcının sosyal bir müzakere halinde işbirliklerini geliştirerek paydaşların endişelerini gidermeyi hedeflemektedir (Carroll vd., 2000). Böylece KT tasarımı kullanan kişilerin tasarım sürecine katılmasını sağlarken aynı zamanda tasarımın daha başarılı bir sonuca varmasını hedeflemektedir.

KT'nin geliştirilmesinde geleneksel bilgelik türlerinin teknoloji ile desteklenerek inovasyon ortamlarının oluşturulması önem kazanmaktadır. KT, tasarıma katılanlara ortak tasarımcı rolü vermekle kalmayıp aynı zamanda inovasyon desteğiyle kullanıcı gereksinimlerini belirleme, test etme ve kullanıcı tepkilerinin toplanarak analiz edilmesini de sağlamaktadır (Cortés-Rico ve Piedrahita-Solórzano, 2015). Tüm paydaşların kurgulama, deneme, uygulama, kullanma gibi içten dışa tasarım halkalarında söz sahibi olması tasarımcının işini daha karmaşık ve detaylı hale getirmektedir. Bu durumda tasarımcının nihai ürüne ve sürece dair güç ve sorumluluk dengesini yeniden düzenlemesi önem kazanmaktadır. İyi kurgulanmış bir KT sürecinde klasik anlayışta tasarımcının elinde tuttuğu güç bir miras olarak tüm paydaşların gelişimi ve refahı için kullanılmaktadır. Bu yaklaşım ilk olarak işletmelerde ve sosyal bilimlerde uygulanırken daha sonra

mimarlık, mühendislik, bankacılık, tekstil ve moda gibi birçok akademik ve endüstri alanlarında yaygınlaşmıştır.

Moda tasarımı bu yaklaşımın uygulama süreçlerinin nasıl ilerlediği, kazanım ve sınırlılıklarının neler olduğu soruları bu çalışmaya ışık tutmaktadır. Literatürde KT yaklaşımına moda alanında ender rastlanmaktadır. Her geçen gün bireysel temsili arttırıldığı ve talep edildiği moda sektöründe KT'nin küçük, orta veya büyük ölçekli tekstil ve moda tasarım faaliyetlerinde yansımaları tartışılmayı beklemektedir. Akademi ve uygulama sahasındaki bu eksiklik çalışmanın bir diğer motivasyon kaynağıdır.

Bu çalışmada KT anlayışının moda tasarımıdaki yeri ve önemi araştırılmaktadır. Tüketim kültürünün hâkim olduğu günümüz moda endüstrisinde bireylerin kendi kişisel ifadelerini ve yeteneklerini kullanarak sadece tüketimin değil üretiminde bir parçası olmalarını teşvik etmek amaçlanmaktadır. Çalışmada KT anlayışı ve metodolojisi bu amaca götüren değerli bir yol olarak görülmektedir. Çalışmanın metodolojisi literatür taraması ve vaka analizi olarak iki aşamalı biçimde kurgulanmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde KT'nin gelişim süreci ve moda endüstrisindeki uygulama örnekleri kavramsal çerçevesi ve uygulama prensipleri ele alınmaktadır. Bu amaçla KT anlayışını benimseyen bir atölye çalışması irdelenmektedir. Atölyede kullanım ömrünü tamamlamış giysiler ya da uzun süredir bekleyen atık konumundaki kumaşlar kullanılarak bireysel istek ve ihtiyaçlar doğrultusunda tasarım ve üretim süreçleri gerçekleştirilmektedir. Atölye sürecinde ve sonunda KT'nin katılımcı, süreç ve ürün üzerindeki etkisi karşılıklı bilgi alışverişi ve yarı yapılandırılmış görüşme formları ile desteklenmektedir. Çalışmanın tartışma bölümünde bu soruların ve KT yaklaşımı ile ilerleyen atölyenin genel bir analizi ve değerlendirilmesi yapılmaktadır. Böylelikle tasarım sürecinin bir parçası olarak üretimin zorlayıcı ama motive edici yönü ile duygusal doyumu tüketim temelli moda olgusuna karşı güçlü bir kalkan olarak geliştirilebileceği önerisi sunulmaktadır.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu çalışmada derinlemesine literatür taraması gerçekleştirilmiştir. “Literatür taraması belirli bir alandaki konu veya sorunun genel bir görünümünü çizmek, birikmiş bilgi durumunu değerlendirmek ve araştırmadaki boşlukları belirlemek için faydalı bir araştırma yöntemidir” (Snyder, 2019, s.334). Literatür taramasının gereği olarak çalışmanın temel amacı KT'nin teorik altyapısını ve modadaki uygulama prensiplerini incelemektir. Bu inceleme kapsamında moda alanındaki örnekler paylaşılmaktadır. Çalışmanın uygulama aşamasında örnek olay da denilen vaka analizi yöntemi kullanılmaktadır. KT yaklaşımı ile düzenlenmiş atölye çalışması vaka analizi yöntemi ile analiz edilerek değerlendirilmektedir. Bu bağlamda atölye çalışmasındaki durum ve bulgular, sınırlılıklar ortaya konulmaktadır (Yin, 2009). “Vaka analizi çalışmalarında genelleştirmeler çoklu durum tasarımı ile daha ikna edici görülürken tekli durum tasarımları da kullanılmaktadır” (Mitchell, 1983, s.187-211). Bu çalışmada tek bir atölye çalışmasının ele alınmış olması bir sınırlılık olarak görülmekle birlikte bir sonraki çalışmalarda çoklu vaka analizlerine katkıda bulunabilir. Bu çalışma kapsamında “SDÜ Üniversite Etik Kurulu Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu 03/02/2025 tarihli 22 numaralı karar sayısına göre etik kurul onayı alınmıştır.

KT'nin kendisi sosyal bilimlerden alınan metodolojik bir amacı tanımlamaktadır. Bu çalışmanın uygulama bölümünde vaka çalışması olarak sürdürülebilirlik ve geri dönüşüm workshop etkinliğinde KT anlayışının temel dayanaklarının nasıl hayata geçirilebileceği sorusundan yola çıkılmıştır. Çalışmanın örnekleme olarak atölye çalışmasına katılan tamamı kadınlardan oluşan 30-45 yaş aralığındaki 10 adet güzel sanatlar eğitimcisi seçilmiştir. Ekip dinamiği 8 adeti katılımcı 2 adet tasarımcı olarak planlanmıştır. Bu örneklem seçimi düzenlenen atölye kapsamı ile sınırlandırılmıştır. KT'de hedeflenen ürün, süreç ve deneyim temelinde kullanıcı ve paydaşlar sayısınca katılımcı sayısı değişkenlik göstermektedir. Çalışmada ele alınan atölye

sürecinde fikir ve tasarımdan nihai ürünün tamamlanmasına kadar gerçekleşen tüm aşamalar katılımcılar ile birlikte gerçekleştiğinden katılımcı sayısı sınırlı tutulmuştur. Bu atölye çalışması ile katılımcıların kendi kullanacakları giysileri tasarlama, üretme süreçlerini anlama ve gerçekleştirme yönünde farkındalığı arttırmak ve bu konuda onları motive etmek amaçlanmaktadır. Böylelikle tüketim kültürünün hâkim olduğu moda sektöründe bir nebze de olsa sürdürülebilir bir yaklaşım olarak üretim odaklı yaklaşımının gelişmesi yönünde adım atılmaktadır. Atölye çalışması ile giysi tasarım ve üretim süreçlerinde kişisel temsili de içine alan bilinçli tüketici zihniyetinin ortaya çıkması ve gelişmesine katkı sağlanması hedeflenmektedir. Çalışmanın tartışma bölümünde bu soruların cevapları analiz edilerek değerlendirilmektedir.

Atölye sırasında ve sonrasında katılımcılara yarı yapılandırılmış sorular yöneltilmektedir. Soru içerikleri dikiş ve tasarım bilgi düzeyi, moda endüstrisi ve moda sistemine bakış açısı, giysileri ile olan ilişkisi, atölye sürecindeki duygu ve düşüncelerini kapsamaktadır. Yarı yapılandırılmış görüşme sorularının hazırlanmasında Hirscher ve Niinimäki 'den yararlanılmıştır (Hirscher ve Niinimäki, 2013). Hirscher ve Niinimäki 2012 yılında Helsinki'de düzenledikleri deneysel moda atölyesinde katılımcı tasarım anlayışı ile 'kendin yap' yaklaşımını bir araya getirerek katılımcıların kendilerini ifade edebilecekleri, kişi-ürün bağının kurulduğu sürdürülebilir tüketim alışkanlıklarının teşvikini sağlamayı amaçlamaktadır. Modada katılımcı tasarımı, aktivist bir duruş olarak sürdürülebilir yol arayışında bir araç olarak ele almaktadır (Hirscher ve Niinimäki, 2013).

Katılımcı Tasarım Yaklaşımı ve Örnek Uygulamalar

KT'ye ait ontolojik ve epistemolojik açıdan kapsamlı ilk çalışma Heidegger'in ve Wittgenstein'in felsefi görüşlerinden yola çıkan (Ehn, 1988) tarafından gerçekleştirilmiştir. KT 1950'li yıllarda çalışma hayatında çalışma şartları, iş akışları, karar mekanizmalarında bilgisayar teknolojileri konusunda yetkin olmayan İskandinav işçilerinin katılımcı demokrasi taleplerine dayanmaktadır (Spinuzzi, 2005). "KT işyerlerinde, yerel topluluklarda ve kamusal alanlarda iş birliğinin artırılması ve daha güçlü organizasyon yapılarının geliştirilmesinde kullanılmaktadır" (Kesdi ve Güneş, 2019, s.290).

KT geleneksel ve tipik tasarım becerilerini ekonomik ve sosyal sorunları çözüme kavuşturabilmek için kullanıcı merkezli bir yöntemle birleştirerek katılımcı uygulamaların ortaya çıkmasını sağlayan bir terminolojidir (Sanders ve Stappers, 2008). Dünyanın pek çok yerinde zanaatkarlar güvencesiz koşullar ve gayri resmi olarak yapılan tasarımlarla maddi koşulların iyi olmadığı ortamlarda temel becerilerini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu durumu değiştirmenin bir yolu bilgi ve iletişim teknolojilerinin tasarımda etkin kullanılmasıdır. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin, tasarımcılar, nakışçılar, girişimler tarafından etkin kullanımıyla topluluklar arasında kültürlerarası diyalogu içeren çoğulcu ve katılımcı yaklaşımla bir tasarım projesi geliştirmektedir (Pérez-Bustos ve Franco-Avellaneda, 2014). Projede, sosyal girişimlerin sürdürülebilirliğini ilerletebilmek için sosyal inovasyonu yüksek insan kapasitesini artırmayı hedefleyen katılımcı bir tasarım yaklaşımı önerilmektedir. Bu yaklaşımın Cartago'da nakış yapan bir grup nakışçının çalışmalarına bilgi ve iletişim teknolojilerinin desteğiyle maddi koşullarını ve temel becerilerini geliştirerek çalışma ortamlarını iyileştiren bir yapı sunma konusunda oldukça başarılı sonuçlar verdiği görülmektedir. Bu bağlamda KT günümüzde ve gelecekte ekonomik, sosyal ve çevresel iyileştirilmelerin zorunlu olduğu moda endüstrisine ve paydaşlarına fayda sağlayacak bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Moda endüstrisinin üretim, kullanım, yeniden kullanım, dayanıklılık ve tüketim sarmalında sürdürülebilirlik açısından doğrudan veya dolaylı olarak çevre ile sosyal ilişkileri bulunmaktadır (Maxwell, 2008). Bu ilişkiler ürün yaşam döngüsünün herhangi bir aşamasında ortaya çıkarken yoğun olarak tüketicilerin ürünü almasından sonraki aşamalar ile ilgilidir (Fletcher, 2013). Moda akımlarının hızlı değişmesi ve üretim maliyetlerinin geçen yıllara göre ucuzlaması ile birlikte

giyim satışlarının son on yılda %60 arttığı belirtilmektedir (Black, 2011). Tüketicilerin her yeni sezonda yeni bir ürün alması, aldıkları ürünleri sadece birkaç kez giydikten sonra kullanmamaya başlaması yüksek tüketim seviyelerini beraberinde getirmektedir.

Tasarımda estetik, sanatsal, kültürel ve ticari değeri yüksek yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Tipik tasarım yaklaşımları ise tüketici değer zinciri ile moda sistemi arasında pek çok bağlantı kopukluklarından dolayı eleştirilmektedir (Hur, 2015). Tüketiciler, kendi kimlik ve statülerinin bir sembolü olarak üzerinde taşıdıkları giysilerin tasarım aşamasında söz sahibi olmak isterken moda ürünlerinin nasıl, nerede üretildiği ile ilgili bilgi sahibi olmak istemektedir (Hao ve Tan, 2019). Bu sebeplerden dolayı geleneksel yaklaşımların modayı teşvik etmekte yeterli olmadığı yeni bir yaklaşım türüne ihtiyaç bulunduğu görülmektedir. Bu çalışmada KT bu ihtiyacı fark edip bütüne katkı sağlamak için kurgulanmış bir yol olarak görülmektedir.

Bireyselleşme ve kişiselleşmenin ön plana çıktığı moda endüstrisinde kullanıcı merkezli tasarım süreci doğrultusunda deneyimli katılımcılarla birlikte tasarım yapmaya ve ürün yaratmaya doğru bir paradigma değişimi başlamıştır (Sanders, 2002). Kullanıcıların tasarım sürecine dahil edilmesi ile birlikte ürün, kullanıcıların tasarım güçleriyle şekillenerek alternatif kavram ve yaklaşımların gelişmesine imkân tanınmaktadır. Bunların yanında tasarım süreciyle ilgili daha derin anlayışların oluşmasına fırsat verilmektedir (Hur ve Thomas, 2011). Yeni şeyler oluşturmak ve keşfetmek kullanıcıların refahını da artırabilmektedir (Csikszentmihalyi, 1997). Burada kullanıcıların tasarım süreçlerine aktif katılması sayesinde ürün üretim süreçlerine dair derin bir anlayış geliştirilmesi ve üretimdeki çabanın fark edilmesi büyük bir kazanım olarak görülmektedir (Hur, 2015). KT anlayışı ile kullanıcıları tasarım sürecine daha fazla dahil olması sağlanarak ürün memnuniyetinin yüksek olduğu anlamlı ürünlerin oluşturulabileceği öngörülmektedir. Bu sebepten dolayı tasarım ve üretimdeki katılım ve etkileşim ürünlerin kalitesini artırarak daha fazla refah duygusu oluşturmaktadır (Hur, 2015).

KT ile tüketicilerin tasarım sürecine etkin katılımı teşvik edilerek moda ve tekstilde yeni tasarımlar keşfedebilecek sistemlere kapı aralanmaktadır. Örneğin modada hızlı tüketim ile orta çıkan atıkların en aza indirilmesini sağlamada oldukça faydalı olabilecek modüler giyim tasarımları araştırılmaktadır. Bu yöntemle giysilerdeki her bir parçanın montaj ve sökümüyle tek bir modelin çok sayıda stile uyum sağlamasına imkân tanınmaktadır. Bu sayede aşırı tüketimi optimum seviyeye indirgeyerek potansiyeli yüksel moda stillerinin oluşmasına imkan sağlanacaktır (Hur, 2015).

KT ortak tasarım (co-design) ile birçok benzer yönleri bulunmaktadır. Ortak tasarım (co-design) tasarımcı, kullanıcı ve diğer paydaşların bir arada olduğu birlikte öğrendiği ve yarattığı keşifsel bir tasarım sürecidir. Ortak tasarımda kullanıcı ihtiyaçlarının giderilmesi ön plandayken KT’de sosyal sorunların giderilmesi ön plana çıkmaktadır. “Bu bağlamda KT’deki özgün amaç bireysel olarak ulaşılamayacak kapsamlı hedeflere sosyal etkileşimlerle ulaşılmasının yollarının aranmasıdır” (Yavuz ve Güneş, 2020, s.792). Manzini (2015) modada sürdürülebilir uygulamalara örnek olarak ortak tasarım ve KT temelli stratejileri önemsemektedir. “Manzini (2015) sosyal inovasyon temelli uygulamalarda hızla değişen çevre şartlarına ve katılımcı özelliklerine göre zamanla evrimleşebilen dinamik yapıların önemine vurgu yapmaktadır” (Manzini, 2015, s.68).

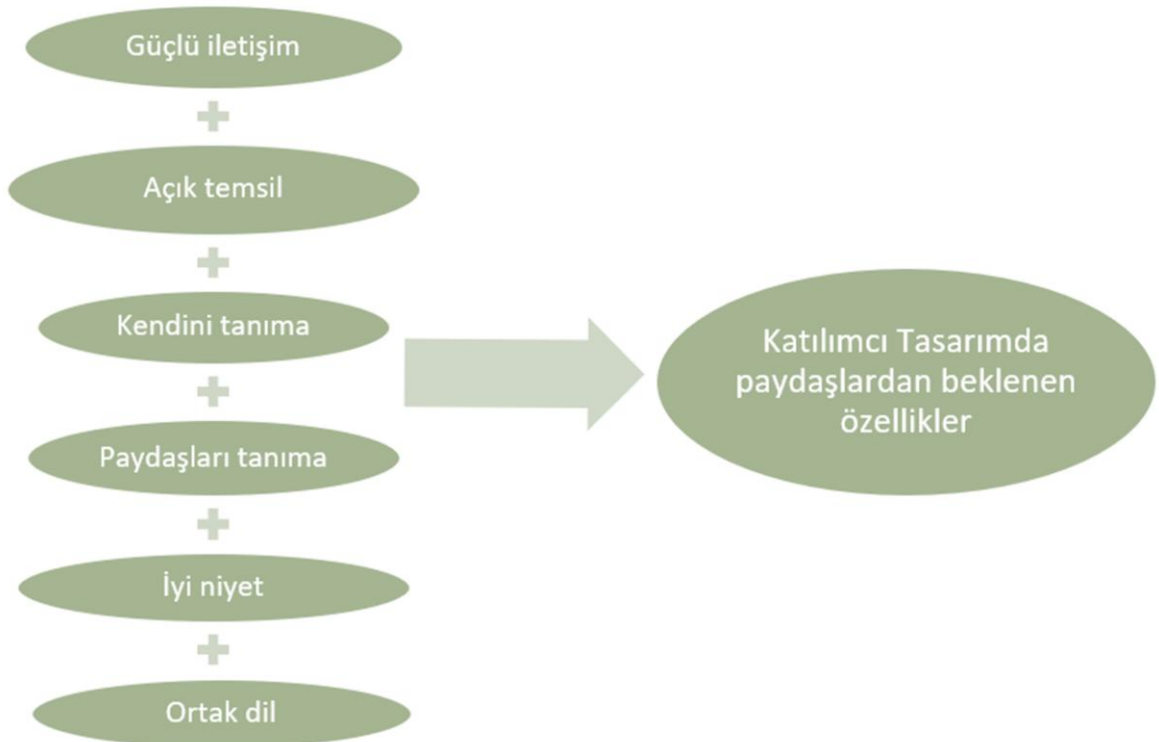
Nelson çalışmasında KT yöntemleri ile sürdürülebilir konseptli ürünler oluşturmaktadır (Monfort-Nelson, 2014). Farklı prototipler geliştirilerek katılımcıların öneri ve görüşleri doğrultusunda oluşturulan tasarımları analiz etmektedir. Williams ise KT uygulamasıyla modayla olan etkileşimler neticesinde insanların kendi aralarında ve çevreleriyle olan derin ilişkisel bağlantılarının nasıl etkileneceğini ele almaktadır (Williams, 2018). Jekal vd. (2023) KT süreci ve tüketici davranışları üzerine sorduğu sorulara cevap bulabilmek için bir araştırma gerçekleştirmiştir. Tüketicilerin veya kullanıcıların kendi giysilerini üretmelerinin, moda ve giyime yönelik tutum değişikliğine yol açıp açmadığı konusunda araştırmalar yapmaktadır. Monteiro

(2023)'nın çalışmasında giysi ve kalıp üretiminde katılımcıların üretime dahil olmasının ne gibi etkileri olacağı deneysel analizler ile göstermektedir. Aynı zamanda katılımcıların kalıp çıkarmak gibi moda ürünlerinin üretimindeki her aşamada etkisi olan kritik bir konun moda tasarım sürecindeki önemini vurgulanmaktadır. Moda tasarımda sıklıkla ihmal edilen kapsayıcılık, sosyal adalet ve katılımcılık gibi sorumlu anlayışlarla kendi giysilerini geliştirmek katılımcı bir metodoloji geliştirme için önem arz etmektedir (Monteiro, 2023). Townsend ve Sadkowska ise çalışmasında iletişim kurma ve dinleme, dahil etme, etkinleştirme ve yanıtlama, danışma ve paylaşma gibi KT'nin dinamiklerini zanaat temelli uygulamalar ile birleştirerek modada kültüre dayanan sürdürülebilir bir yol sunmaktadır (Townsend ve Sadkowska, 2020).

Katılımcı Tasarım Prensip ve Uygulama Süreçleri

KT'nin uygulama alanları ve uygulayıcıların bakış açıları çok çeşitli olduğundan bu kavramın teorik ve pratik boyutlarını tek bir çerçevede toplamak oldukça zordur. "KT insanların çevrelerini oluşturmada ve yönetmede durum ve tutumları değiştirebilecek güce sahiptir" (Sanoff, 2022, s.2). "KT'nin kullanılabileceği alanlar, maddi nesne(ürün), eylem, servis (etkileşim tasarımı ve deneyim) ve sistem ve ortam (sosyal ve politik tasarım) olarak sınıflandırmaktadır" (Kesdi ve Güneş, 2019, s.291-293).

KT ile moda tasarımında tüketiciler pasif kullanıcı olarak değil yaratım ve yönetim süreçlerinde aktif birer işbirlikçi olarak görülmektedir. Bu sayede ortaya çıkacak tasarımların her konuda daha iyi çalışacağı ilkesi hakimdir. Bununla birlikte KT uygulayıcıları genelde sosyal refah için sesinin duyulmasını gerektiğini düşünen kendi alanlarında uzman kişilerdir. KT uygulamalarında her bir tasarımcı kendine ait yol ve yöntemleri kullanma özgürlüğüne sahiptir. Uygulayıcılar çalıştay ve atölye çalışmalarındaki etkileşimli gruplarda bilgi ve beceri paylaşımını gerçekleştirirken anket, grup görüşmesi, odak grup, yarı yapılandırılmış görüşmeler vb. gibi tasarıma uygun saha metotlarını da etkin bir şekilde kullanmaktadır. Uygulamalarda yöntem ve tekniklerin katılımcıların farkındalığını arttıracak, kolay anlaşılır ve hayata geçirilebilir olması beklenmektedir. Ayrıca yaratıcı düşünmeyi harekete geçirerek topluluk etkileşimini besleyen destekleyici yaklaşımlar tercih edilmektedir.



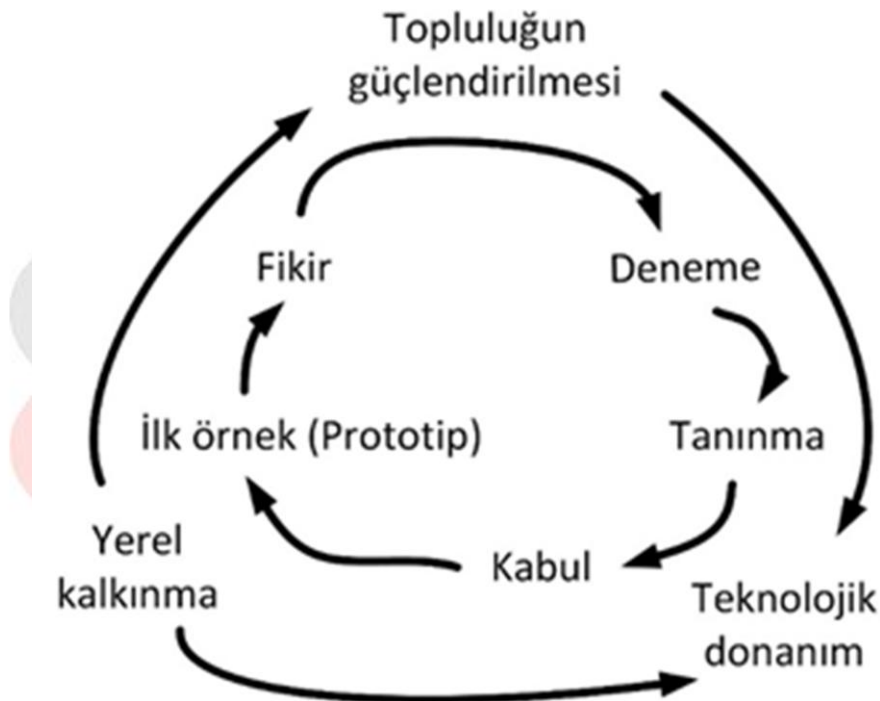
Resim 1 Cortés-Rico ve Piedrahita-Solórzano, “Katılımcı Tasarımda Katılımcı Özellikleri”, 2015.

KT bir yönüyle ekip çalışması anlamına gelmektedir. Katılımcıların her biri ekip dinamiğini etkilerken aynı zamanda topluluğu etkileme gücüne sahiptir. KT yaklaşımının aktivist bir duruş olduğu düşünüldüğünde tüm katılımcıların kolektif faydayı gözeterek iyi niyetle topluluğa dahil olması beklenmektedir. Bu amaçla katılımcıların sahip olduğu bilgi ve deneyimi paylaşma ve aktarma cesareti dikkat çekmektedir. Bu topluluktaki her bir üye kendi ve diğer üyelerin yapabileceklerini ve sınırlılıklarını bilmelidir. Katılımcı tasarımdaki her bir üye diğer üyenin kim olduğunu ve ne yaptığını anlaması gerekmektedir. Burada tüm katılımcıların birbirini tanıması topluluk olarak neler yapabileceklerinin farkına varması beklenmektedir (Cortés-Rico ve Piedrahita-Solórzano, 2015). Bunun için aynı dil ve açık iletişimin kullanılması, kişisel veya temsil edilen topluluğun istek ve beklentilerinin net ifade edilmesi önem kazanmaktadır. Her bilgi seviyesi ve türündeki katılımcıların ne yaptıkları ne hakkında bilgi sahibi oldukları, neyi temsil ettikleri konusunda etkin iletişim içerisinde olmaları hedeflenmektedir. Katılımcı tasarımdaki diyalog kanallarında tüm ekip üyelerinin ortak bir dilde ve temel anlayışta anlaşma noktalarına sahip olması gerekmektedir. Heterojen yapıların bir araya gelerek anlamlı bir çıktı üretmesi için tüm paydaşlara düşen görevler Cortés-Rico ve Piedrahita-Solórzano, (2015)’den yararlanarak oluşturulan Resim 1’de görsel olarak ifade edilmektedir. Katılımcı projelerde tasarımcı gibi tüm paydaşlara da sorumluluk ve görev dağıtılmaktadır. Tasarımcı her yeni süreç ve ürün bazında görev ve sorumlulukları yeniden yapılandırmaktadır. Bu yapılandırma katılımcılar arasındaki bilgi eksikliğinin giderilmesini, tasarım ekibinin olanak ve eksikliklerinin belirlenmesini, tasarım yöntem ve tekniklerinin tartışılmasını içermektedir. İdeal süreç ise tasarım konusunda tüm paydaşların tasarım belirlenirken, kurgulanırken, uygulanırken, geliştirilirken ve sonuçlandırılırken katılım sağlamaya devam etmesidir (Bryson vd., 2013).

KT süreçlerinde aktif olarak bulunan potansiyel kullanıcı ürün tasarımının her bir aşamasında tasarımcılarla eşit haklara sahiptir (Clark ve Percy-Smith, 2006). Proje ve atölye çalışmalarında tasarımcılar ve kullanıcılar için karşılıklı bilgi ve deneyim paylaşımı eğitsel

kazanımlar arasında yer almaktadır. Kendi düşünce ve duygularını tasarım sürecinde ifade eden ve bunların sürece dahil olduğunu gören potansiyel kullanıcının tasarım ve nihai ürünle bağ kurarak benimseme duyguları geliştirmesi beklenmektedir.

KT süreçlerinde tasarımcı ve potansiyel kullanıcılar görüş ve bilgi alışverişinde bulunup, tartışıp anlaşmaya varmak zorunda değildir. Fakat çoğunlukla bir karara varılması beklenmektedir. Bir karara meşrutiyet katan olgu ise kararın içeriği değil kararın adil, şeffaf ve demokratik bir süreçle ortaya çıkmasıdır (Sanoff, 2006). Farklı bakış açılarının demokratik bir zeminde özgürce açığa çıkması tasarımcı ve kullanıcılara yeni kapıları aralayarak önceden planlanamayan gerçek özgün fikir ve ürünlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Paydaşların karar verme süreçlerine dahil olmaları sonuçları ve ortaya çıkan başarıyı daha çok sahiplenmelerini sağlamaktadır. Diğer yandan büyük projelerde karar vericilerin rakam ve şekillerle ifade ettiği değerler gerçeklerden uzak kalmaktadır. KT ile bu değerlerin gerçeklerle uyumu da ortaya çıkmaktadır.



Resim 2 Cortés-Rico ve Piedrahita-Solórzano, “Katılımcı Tasarımın Metodolojisi”, 2015

KT'nin yapısal süreçlemesi Resim 2'de görsel olarak sunulmaktadır. Proje ekiplerinin oluşturulması, aktif gözlem ve alıcı dinleme sonucu ortaya çıkan tanışıklık dönemi sürecin ilk başladığı nokta olarak görülmektedir. Bu noktada öngörülen hedef dahilinde küçük veya orta boy işletmeler, resmi ve gayri resmi görüşmeler, akademik etkinlikler ve sosyal toplulukların da dahil olduğu geniş bir yapının etkileşimi gerçekleştirilmektedir. Bu etkileşimin her bir halkası temsil gücü bağlamında ortaya koymak istediği nihai ürün veya deneyim üzerine tartışarak müzakere ederek fikir yürütmektedir. Fikirlerin tartışma, paylaşma, aktarma, değiştirme ve dönüştürme gibi manipülatif aşamalardan geçerek ortaya çıkan ilk eskiz, deneme ürünü prototip aşamasını temsil etmektedir. Ortaya çıkan ilk ürünün (prototip) ekibin tüm üyeleri tarafından keşfedilmesi, test edilmesi, denenmesi sürecine işaret etmektedir (Cortés-Rico ve Piedrahita-Solórzano, 2015).

KT'nin uygulayıcılara ve paydaşlara birçok kazanımı bulunmasına rağmen farklı disiplinlerdeki araştırmacıların anlayabileceği ortamın oluşmasında zorluklar yaşanabilmektedir (Sabiescu ve Memarovic, 2013). Bu bağlamda KT'nin sınırlılıkları da mevcuttur. Bunlardan

birincisi tasarımcıların, uygulamalarda ortamın ve katılımcıların sosyo kültürel yapısına uyum sağlanması beklenmektedir (Verran vd., 2007). Bu noktada tasarımcı bilinmezlikle dolu bir ortamda iş akış süreçlerini ve iletişim normlarını düzenlerken kültürel terminolojiye de hâkim olma gayreti içerisinde. Diğer yandan KT'ye dahil edilen dijital okuryazarlıktan uzak katılımcıların tasarım teknik ve yöntemleri konusunda bilgi edinirken yaşadıkları zorluklar da bulunmaktadır (Winschiers, 2006).

BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde üniversite öğretim elemanlarına yönelik KT yaklaşımı ile geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik temalı moda atölyesi incelenmektedir. Bu atölye ile çalışmanın temel araştırma sorusu olan modada KT'nin uygulama yollarının neler olabileceği sorusuna bir açıdan cevap aranmaktadır. Moda endüstrisi ve tasarımındaki farklı disiplinler düşünüldüğünde (boya, baskı, aksesuar, nakış, dokuma, örme, kalıp, vb.) bu çalışmanın amacı katılımcıların eskiyen ve kullanım dışı giysilerinin dönüşümünü ile sınırlandırılarak tasarımcı ve kullanıcının tasarım sürecine dahil olması temelinde şekillenmektedir.

Bir dizi topluluğun farklı karar alma biçimlerini kapsayan KT projelerinde katılımcıların kimler olacağı sorusunun netleştirilmesi süreç ve çıktıların sağlıklı olması açısından önemlidir. Bunun için kim, nerede, nasıl, hangi eğitim seviyesi, yaş, ne zaman gibi basit sorular eşlik eden planlama süreçlerinde yol gösterici olmaktadır (Sanoff, 2006). Bu bağlamda atölyenin katılımcı grubu olarak güzel sanatlar fakültesinin farklı birimlerinde görev yapan 30-45 yaş aralığında 10 adet öğretim elemanı belirlenmiştir. Atölye oluşturma fikri ise katılımcıların kendi talep ve istekleri ile gerçekleşmiştir. Bu durum KT yaklaşımı ile düzenlenen atölyenin olası hedeflerinin oluşturulmasını da kolaylaştırmıştır. Atölyede her bir katılımcının görüş ve önerilerini rahatça beyan edebileceği, bilgi, deneyim seviyesi ve nihai amaç olarak açık bir iletişim dilinin oluşturulması sağlanmıştır.



Resim 3 “Atölyede Katılımcılar ile Birlikte Üretim (1)”, 2025.

Atölyede katılımcılar ve tasarımcıların karşılıklı fikir alışverişi, görüş bildirmesi ve tartışması ile ortaya çıkan hedef doğrultusunda işlem basamakları belirlenmiştir. İlk olarak eski

giysi parçalarının sökülmesi, kesilmesi ve kalıp çıkarmaya hazır hale getirilmesi sağlanmıştır. Katılımcıların bilgi ve deneyimini aşan işlem basamaklarında onlara destek verilmiştir. Katılımcıların onda ikisi ilk kez dikiş makinesini kullanmıştır. Atölyede öncelikle kullanılacak makinelerin ve malzemelerin özellikleri tanıtılmıştır. Ardından her bir katılımcının bireysel giysi tercihlerine uygun olarak düşündüğü tasarıma (yelek, çanta, etek, önlük) uygun kalıp çıkarılmıştır (Resim 3). Kalıp çıkarma yöntemleri olarak yoğun bilgi gerektirmeyen pratik yöntemler seçilmiştir (giysi üzerinden ya da drapaj yöntemi gibi). Katılımcıların onda sekizinin dikiş dikme ve giysi üretme konusunda annelerinden veya büyükannelerinden gördükleri örtük bilgiyi kullandıkları gözlemlenmiştir.



Resim 4 “Atölyede Katılımcılar ile Birlikte Üretim (2)”, 2025.

Kalıpları üretilen giysi ve aksesuar parçaları dikiş makinelerinde birleştirilmiştir. Daha önce dikiş makinesi kullanmamış katılımcıların alışma ve makineyi işlevsel olarak kullanma sürelerinin oldukça düşük olduğu gözlemlenmiştir. Katılımcıların onda yedisi tasarım ve kalıp çıkarma konusunda desteklenirken düz dikiş dikme konusunda destek almadan ürünlerini tamamlamıştır (Resim 4). Astar, pervaz, fermuar dikimi gibi işlemlerde katılımcılara destek verilmiştir. Atölye boyunca veri toplamak amacıyla katılımcılara kişisel giyim deneyimleri, mevcut moda sistemi, tüketim alışkanlıkları konusunda sorular sorulmuş ve görüşleri not edilmiştir.

Tablo 1. Atölye Konularına Dair Analizler

Atölye Konularına Dair Analizler	
Moda tüketiminde farkındalık ve mevcut moda sistemine bakış	Katılımcıların yarısı modada tüketim çılgınlığını eleştirirken diğer yarısı bu konuda görüş bildirmemektedir. Onda ikisi sezonluk alışverişlerini azaltmaya çalışırken onda altısı alışveriş yapmayı sevdiklerini onda sekizi ise sezona uygun az parça ile gardıroplarını güncellediklerini belirtmektedir. Katılımcıların onda üçü mevcut moda sistemine çevreyi kirlettiği ve tüketimi artırdığı için eleştirel bakmaktadır. Katılımcıların yarısı bu sistemi gereklilik olarak görürken onda ikisi yorum yapmamaktadır.
Giysiler ve aidiyet duygusu	Katılımcıların onda 2'si özellikle hazır giyim kıyafetlerin ve giysilerinin kendilerini yansıtmadığını düşünmektedir. Onda sekizi kendilerini özgürce ifade eden giysiler seçtiklerini belirtmektedir. Katılımcıların onda dördü giysilerin

KT yaklaşımı ile giysi tasarlamak üzerine

tasarım ve üretim aşamalarında bulunmanın giysilerle olan bağımlı güçlendirdiğini düşünmektedir.

Katılımcıların onda biri atölye sonrasında dikiş makinesi satın alarak kendi tarzını yansıtan giysiler dikmeyi planlamaktadır. Katılımcıların hemen hepsi giysi üretim sürecinin ekiple ilerlemesinin keyifli ve daha kolay olduğunu belirtmektedir.



Resim 5 “Katılımcıların Kendi Tasarımları ile Görüntüleri”, 2025.

Atölye sonunda üretimi tamamlanan tasarımlar fikir ve sunum aşamasına değin değerlendirilmiştir (Resim 5). Yukarıda katılımcılardan edinilen görüş ve bilgilerin analizi özetlenmektedir (Tablo 1). KT katılımcılara ve tüm paydaşlara ürün, süreç ve deneyim hakkında fikir önerebilmelerine ve tartışabilmelerine imkân sağlamaktadır. Bu ortamda çok çeşitli fikir ve görüşe sahip katılımcının bulunduğu göz önüne alındığında tasarımla alakalı çok faydalı ve somut ilerlemelerin gerçekleştirileceği öngörülmektedir. Katılımcılar giysi tasarımı ve üretimi gibi yoğun teknik bilgi ve deneyim gerektiren işlemleri bir uzman gözetiminde ve desteğiyle yapmanın kolaylığını ve güvenliğini yaşadıklarını belirtmektedir. Atölye süresince katılımcıların geneli kalıp çıkarma aşasında zorlanmaktadır. Astar, kemer, pervaz ve fermuar dikimi gibi uzmanlık gerektiren işlemler bir diğer zorlanılan konular arasında yer almaktadır.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada KT ile modada israfın ve tüketim çılgınlığının rızaya dayalı güven ve samimiyet ortamında yaratıcı fikir üretimi ile sosyal ve çevresel iyileştirmelere katkıda bulunabileceğinin farkındalığı tartışmaya açılmıştır. Tek tip moda ürünlerinden sıyrılıp kişisel temsil ve zevklerin zenginliğinin sergilenebileceği yeni ekip çalışmaları modada karar vericilerin, kullanıcıları da tasarım ve üretimin farklı süreçlerine dahil etmesi anlamına gelmektedir. KT ile kullanıcı etkileşiminin olduğu gerçek sürdürülebilir bir ürüne ulaşma şansı bulunmaktadır. Çünkü ürünün malzeme, kalıp ve tasarım detaylarının istenen ve beklenen performansı sergilemesi kullanım ömrünü de uzatmaktadır. Üretim sürecine dahil olan kullanıcı kendi fikir ve emeğinin içerisinde bulunduğu, duygusal ve kişisel ifadesinin bir yansıması olan ürünün tüketim sürecine farklı yaklaşmaktadır.

Sonuç olarak her geçen gün tüketimin teşvik edildiği, bireyin üretimden uzaklaştırıldığı modada kişilerin kendi giyim zevklerini şekillendirme ve yönetme sürecine nasıl dahil olabileceklerinin yol ve yöntemleri denenmiştir. Şeffaf, demokratik katılım ve sürdürülebilir bir tasarım yaklaşımını destekleyen KT katılımcılara daha fazla deneyim ve bilgi edinmek için fırsatlar sunulmuştur. Katılımcıların onda dokuzu zamanın çok hızlı geçtiğini, kendi istekleri doğrultusunda ilerleyen tasarım ve üretim sürecinde keyifli bir öğrenme ve uygulama deneyimi yaşadıklarını ifade etmiştir. Kendi kişisel stilini oluşturmaya, tasarım fikrini hayata geçirmesine katkı sağlayan bu atölyede katılımcılar istekli ve yapıcı bir tutum sergilemiştir. Katılımcılar atölye sonunda nihai ürün olarak ortaya koydukları ürünleri kullanmak ve saklamak istemiştir. Katılımcıların onda dördü kendi giysilerini üretmek konusunda nereden başlayacaklarını bilmediklerini ifade etmektedir. Katılımcılar atölye çalışması ile bir giysinin iş akış şemasının nasıl ilerleyeceği konusunda fikir geliştirebilecek bir deneyim kazandıklarını belirtmektedir.

Atölyede katılımcıların daha önce bilgi ve deneyim sahibi olmadığı giysi tasarım ilkeleri, makine kullanımı, kalıp üretimi gibi konularda kısa sürede kavrama ve uygulamaya geçme yetenekleri dikkat çekmiştir. Bu uyum sağlama yetisinin arkasında yakın veya uzak aile çemberinde öğrenilen örtük bilgi ve katılımcı profilinin kendi alanlarındaki (resim, grafik, geleneksel sanatlar, çini vb.) makine ve malzeme kullanım bilgi ve deneyimin etkili olabileceği düşünülmektedir. Diğer yandan kullanıcıların tasarım sürecine dahil olmaları konusunda birtakım zorluklar yaşanmıştır. Özellikle ürün geliştirme ve kalıp çıkarma aşamalarında katılımcıların yarısının nasıl ilerleyebileceği konusunda fikir sahibi olmaması, malzeme kullanımı ve dikiş teknikleri konusunda yetersiz bilgiye sahip olunması atölye sürecinde yaşanan zorluklar arasında tespit edilmiştir. Bu durum daha önce hiç tasarım ve dikiş deneyimi olmayan katılımcılar arasında daha fazla gözlemlenmiştir. Kişisel üretimi gerektiren bu atölye çalışmasında bilgi yayma, tutumları ölçme, hedef belirleme, bir teklifi değerlendirme ve bazı çatışmaları çözmeyi öngören iş planı gibi süreç düzenleyici iş akış planlarının eksikliği tespit edilmiştir. Bu planlamanın bir sonraki KT atölyelerinde tüm paydaşlarla birlikte düzenlenmesinin ürün, süreç ve katılımcı yönetiminde düzenleyici ve kolaylaştırıcı katkılarının olacağı düşünülmektedir.

Gelecek çalışmalara katkı sağlaması açısından bir sonraki adımda bu çalışmada ele alınan atölye çalışmalarının sayısının artırılarak çoklu vaka analizi yönteminin kullanılmasının daha ikna edici bulgulara ulaşılmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Modada KT yaklaşımının, boya, baskı, nakış, aksesuar tasarımı, dokuma ve örme gibi alanlara özgü atölye çalışmalarında ortaya çıkan dinamikler çerçevesinde tartışılması mümkündür. Bu çalışmada, atölye süreçlerine, moda ürünlerinin üretim aşamalarına dair sınırlı ya da hiçbir bilgiye sahip olmayan katılımcılarla birlikte ürün geliştirmenin nasıl ilerlediği ve bu sürecin katılımcılar üzerindeki etkileri özetlenmiştir. Çalışmanın, gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalara öncülük etmesi ve literatürde modada katılımcı tasarım konusundaki mevcut boşluğun giderilmesine katkı sağlaması beklenmektedir.

Etik Komite Onayı: Süleyman Demirel Üniversitesi Üniversite Etik Kurulu Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Kararı 03.02.2025 tarih 162 numaralı toplantı numarası 22 karar numarasına göre çalışmanın kapsam ve uygulama açısından etik ilkelere ve insan haklarına uygun olduğuna onay verilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları:

Fikir-M.Ç.; Tasarım- M.Ç.; Denetleme- M.Ç.; Kaynaklar- M.Ç.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- M.Ç.; Analiz ve/veya Yorum- M.Ç.; Literatür Taraması- M.Ç.; Yazıyı Yazan- M.Ç.; Eleştirel İnceleme- M.Ç.; Diğer- M.Ç.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu alanda, çalışmanın herhangi bir aşamasında üretken yapay zekâ araçları kullanılmamıştır. Çalışma tamamen yazar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: According to the decision number 22 of the meeting number 162 dated 03.02.2025 of the Social and Human Sciences Ethics Committee of the University Ethics Committee of Süleyman Demirel University, it has been approved that the study complies with ethical principles and human rights in terms of scope and application.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions:

Conceptualization – M.Ç.; Design – M.Ç.; Supervision – M.Ç.; Resources – M.Ç.; Data Collection and/or Processing – M.Ç.; Analysis and/or Interpretation – M.Ç.; Literature Review – M.Ç.; Writing – M.Ç.; Critical Review – M.Ç.; Other – M.Ç.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: In this area, no generative artificial intelligence tools were used at any stage of the study. The study was entirely produced by the author.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Black, S. (2011). Sustainable design strategies: eco chic the fashion paradox. *Text: Journal of The Textile Society*, 38, 24–30.
- Bryson, J. M., Quick, K. S., Slotterback, C. S., & Crosby, B. C. (2013). Designing public participation processes. *Public Administration Review*, 73(1), 23–34.
- Carroll, J. M., Chin, G., Rosson, M. B., & Neale, D. C. (2000). The development of cooperation: five years of participatory design in the virtual school. *Proceedings of the 3rd Conference on Designing Interactive Systems: Processes, Practices, Methods, and Techniques*. August 17-19, New York City, 239–251.
- Carroll, J. M., & Rosson, M. B. (2007). Participatory design in community informatics. *Design Studies*, 28(3), 243–261. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2007.02.007>.
- Clark, A., & Percy-Smith, B. (2006). Beyond consultation: participatory practices in everyday spaces. *Children, Youth and Environments*, 16(2), 1–9.
- Cortés-Rico, L., & Piedrahita-Solórzano, G. (2015). J. Abascal, S. Barbosa, M. Fetter, T. Gross, P. Palanque, & M. Winckler (eds.), In *Participatory Design in Practice BT - Human-Computer*

- Interaction – INTERACT 2015* (pp. 518–525). Springer International Publishing.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). Flow and the psychology of discovery and invention. *HarperPerennial*, 39, 1–16.
- Ehn, P. (1988). *Work-oriented design of computer artifacts*. Arbetslivscentrum.
- Fletcher, K. (2013). *Sustainable fashion and textiles: design journeys*. Routledge.
- Hao, L., & Tan, Y. (2019). Who wants consumers to be informed? Facilitating information disclosure in a distribution channel. *Information Systems Research*, 30(1), 34–49.
- Hirscher, A.-L., & Niinimäki, K. (2013). Fashion activism through participatory design. *10th European Academy of Design Conference-Crafting the Future*. April 17-19, Gothenburg, 1-18.
- Hur, E. (2015). Sustainable fashion and textiles through participatory design: A case study of modular textile design. *The Journal of the Korean Society of Knit Design*, 13(3), 100–109.
- Hur, E. S., & Thomas, B. G. (2011). Transformative modular textile design. *Proceedings of Bridges 2011: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*. July 27-28, Coimbra, 217–224.
- Jekal, M., Brandewie, B., & Kim, I. (2023). Exploring the future of fashion design education for generation Z through ‘Co-design as community-based participatory research.’. *CoDesign*, 19(4), 346–362. <https://doi.org/10.1080/15710882.2023.2270498>.
- Kesdi, H., & Güneş, S. (2019). Tasarım araştırmalarındaki katılımcı uygulamalara dair bir değerlendirme: bağlam ve pratik farklılıkları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(2), 286–313.
- Kesdi, H. S., & Güneş, S. (2018). Katılımcı tasarımın felsefi kökenlerine dair bir soruşturma ve hartmann’ın yeni ontolojisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 193–209.
- Manzini, E. (2015). *Design, when everybody designs: An introduction to design for social innovation*. MIT press.
- Maxwell, D. (2008). Sustainable clothing action plan, department for environment-lead sustainable clothing roadmap. *Food and Rural Affairs*, 2–11.
- Mitchell, J. C. (1983). Case and situation analysis 1. *The Sociological Review*, 31(2), 187–211.
- Monfort-Nelson, E. M. (2014). *Developing environmentally sustainable apparel through participatory design*. [(Doctoral dissertation, Kansas State University)].
- Monteiro, J. (2023). Patternmaking as vehicle for social change: A participatory practice research with diverse women’s communities in London. *ZoneModa Journal*, 13(1S), 93–109.
- Pérez-Bustos, T., & Franco-Avellaneda, M. (2014). Embroidering self-knowledge: systematization of experiences and participatory design of weaving as a caring practice in Cartago, Valle, Colombia. *Proceedings of the 13th Participatory Design Conference: Short Papers, Industry Cases, Workshop Descriptions, Doctoral Consortium Papers, and Keynote Abstracts*. October 6-10, New York, 99–102.
- Sabiescu, A. G., & Memarovic, N. (2013). Participatory design for cultural representation: a cultural transparency perspective. *Human-Computer Interaction-INTERACT 2013: 14th IFIP TC 13 International Conference*. September 2-6, Cape Town, 611–618.
- Sanders, E. B.-N. (2002). From user-centered to participatory design approaches. In *Design and the social sciences* (pp. 18–25). CRC Press.

- Sanders, E. B.-N., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *Co-Design*, 4(1), 5–18.
- Sanoff, H. (2006). Multiple views of participatory design. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 23(2), 131-143.
- Sanoff, H. (2022). Participatory design. *DEPARCH Journal of Design Planning and Aesthetics Research*, 1(2), 1–12.
- Schuler, D., & Namioka, A. (1993). *Participatory design: Principles and practices*. CRC press.
- Snyder, H. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 104, 333–339.
- Spinuzzi, C. (2005). The methodology of participatory design. *Technical Communication*, 52(2), 163–174.
- Townsend, K., & Sadkowska, A. (2020). Re-Making fashion experience: A model for ‘participatory research through clothing design. *Journal of Arts & Communities*, 11(1–2), 13–33.
- Verran, H., Christie, M., Anbins-King, B., Van Weeren, T., & Yunupingu, W. (2007). Designing digital knowledge management tools with Aboriginal Australians. *Digital Creativity*, 18(3), 129–142. <https://doi.org/10.1080/14626260701531944>.
- Williams, D. (2018). Fashion design as a means to recognize and build communities-in-place. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 4(1), 75–90. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2018.02.009>.
- Winschiers, H. (2006). The challenges of participatory design in a intercultural context: designing for usability in namibia. *PDC-06 Proceedings of the Participatory Design Conference*. August 1-5, Trento, 73–76.
- Yavuz, M., & Güneş, S. (2020). Ontolojik değişimlerin endüstri ürünleri tasarımı pratiklerine yansımaları: yıldız tasarım ve katılımcı tasarım. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 781–797.
- Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods*. SAGE Publications.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Cortés-Rico, L., & Piedrahita-Solórzano, G. (2015). *KT’de katılımcı özellikleri* [Şema]. <https://inria.hal.science/hal-01609420v1/document>
- Cortés-Rico, L., & Piedrahita-Solórzano, G. (2015). *KT’in metodolojisi* [Fotoğraf]. <https://inria.hal.science/hal-01609420v1/document>

EXTENDED ABSTRACT

Aim: KT is an approach that provides an environment for the development of applications, infrastructures and related applications with the direct participation of stakeholders and end users in the design (Carroll and Rosson, 2007). Participatory design is seen as an activist stance against the consumer culture that pollutes the planet earth every day and promises an irresponsible approach to users in fashion design. This study investigates the place and importance of participatory design in fashion design.

Method: In the study, the KT concept and methodology are seen as a valuable path leading to this goal. The methodology of the study is structured in two stages as literature review and case

analysis. In the first part of the study, the conceptual framework and application principles of KT development process and application examples in the fashion industry are discussed. For this purpose, a workshop study adopting the participatory design approach is examined. In the workshop, design and production processes are carried out in line with individual requests and needs by using end-of-life clothes or long-awaited waste fabrics. During and at the end of the workshop, the effect of participatory design on the participant, process and product is supported by mutual information exchange and semi-structured interview forms. In the discussion section of the study, a general analysis and evaluation of these questions and the workshop progressing with the participatory design approach is made. Thus, the suggestion is made that the challenging but motivating aspect of production as a part of the design process and emotional satisfaction can be developed as a strong shield against the consumption-based fashion phenomenon.

Findings: In this section of the study, a fashion workshop with a participatory design approach and the theme of recycling and sustainability for university faculty members is examined. With this workshop, an answer is sought to the basic research question of the study, which is the ways of applying participatory design in fashion. Considering the different disciplines in the fashion industry and design (dye, print, accessory, embroidery, weaving, knitting, pattern, etc.), the purpose of this study is limited to the transformation of participants' old and out-of-use clothes and is shaped on the basis of the designer and user being involved in the design process.

In participatory design projects that involve different decision-making styles of a range of communities, it is important to clarify the question of who the participants will be in order to ensure a healthy process and outputs. For this, simple questions such as who, where, how, which level of education, age, and when guide the accompanying planning processes (Sanoff, 2006). In this context, the participants of the workshop were determined as academic staff working in different units of the faculty of fine arts. The idea of creating a workshop was realized with the participants' own demands and requests. This situation also facilitated the creation of possible goals of the workshop organized with the participatory design approach.

In the workshop, the process steps were determined in line with the goal that emerged through the mutual exchange of ideas, opinions and discussions between the participants and designers. Many of the processes such as dismantling, cutting and preparing the old clothing pieces for pattern making were at a level that the participants could do themselves. Participants were supported in the process steps that exceeded their knowledge and experience. Two out of ten participants used a sewing machine for the first time. First, the features of the machines and materials to be used were introduced in the workshop. Then, a pattern was created according to the design (vest, bag, skirt, apron) that each participant thought of according to their individual clothing preferences (Figure 3). Practical methods that did not require intensive knowledge were used as pattern making methods (such as the garment or draping method).

Conclusion and Discussion:

In this study, ways and methods were tried to show how people can be involved in the process of shaping and managing their own clothing tastes in fashion, where consumption is encouraged every passing day and the individual is distanced from production. Participatory design, which supports a transparent, democratic participation and sustainable design approach, provided participants with opportunities to gain more experience and knowledge. Nine out of ten participants stated that time passed very quickly and that they had an enjoyable learning and application experience in the design and production process that progressed in line with their own wishes. Participants displayed a willing and constructive attitude in this workshop, which contributed to the creation of their own personal style and the implementation of their design ideas. Participants wanted to use and keep the products they produced as final products at the end of the workshop.

In the workshop, the participants' ability to grasp and put into practice in a short time subjects such as clothing design principles, machine use, and pattern production, which they had no previous knowledge and experience, was remarkable. It is thought that behind this ability to adapt, there may be implicit knowledge learned in the close or distant family circle and the knowledge and experience of using machines and materials in the participant profile's own fields (painting, graphics, traditional arts, tile, etc.). On the other hand, some difficulties were experienced in the inclusion of users in the design process. Especially in the product development and pattern making stages, half of the participants had no idea how to proceed, and they had insufficient knowledge about material use and sewing techniques. This situation was seen more among the participants who had no previous design and sewing experience. In this workshop, which required personal production, the lack of a work plan that envisaged disseminating information, measuring attitudes, setting goals, evaluating a proposal, and resolving some conflicts emerged. It is thought that organizing this planning together with all stakeholders in the next KT workshops will have regulatory and facilitating contributions in product, process, and participant management.



Dijital Aktivizm ve Sosyal Medya: İranlı Kadınların Özgürlük Mücadelesinde Fotoğrafın Gücü**Özet**

Cinsiyet eşitliği yaşamın her alanında eşit hak ve özgürlüklerle fırsat eşitliğini kapsayan temel insani bir haktır. Ancak bugün hala dünyanın pek çok farklı yerinde kadın ve erkekler arasında eşitsizlik devam etmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği gündelik yaşamın içine sızmış diğer iktidar ilişkilerini ve eşitsizlik sistemleri ile ayrılmaz bir bütünlük taşır. 1979'da gerçekleşen İran İslam Devrimi ile kadınlar hayatın her alanından haklarını kaybetmiştir. O tarihten bugüne kendilerine dayatılan yasaklamalara karşı kadınlar protesto ve eylemler gerçekleştirmekte, bu amaçla sanatın farklı disiplinlerini aktif bir şekilde kullanmaktadırlar. Bu çalışma ile İranlı kadınların hak ve özgürlüklerini geri alma eylemlerinde fotoğrafın kullanımını ve etkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır. İslam devrimi sonrası kadının konumu ve özgürlük mücadelesi üzerine alan yazın taraması yapılmış, fotoğraf sanatının bu mücadelede rolünü saptamak adına sosyal medya aracılığı ile yürütülen kampanyalar ve İranlı kadın sanatçıların bu amaçla ürettikleri fotoğraf projeleri ele alınmıştır. İranlı kadınların özgürlük mücadelelerinde profesyonel fotoğraf projeleri ile olduğu kadar, sosyal medya aracılığı ile yürütülen kampanyalarda da fotoğrafın gücü ve etkin bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Dünyanın farklı noktalarında dijital aktivizm kapsamında yapılan fotoğraf ve video çekimlerini sosyal medya hesaplarından paylaşan kişiler sayesinde, İranlı kadınlar konunun gündemde kalmasını sağlayarak, haklarını geri alma mücadelelerine tüm dünyadan destek bulmaktadırlar.

Anahtar Kelimeler Sanat, fotoğraf, dijital aktivizm

Digital Activism and Social Media: The Power of Photography in Iranian Women's Struggle for Freedom**Abstract**

Gender equality is a fundamental human right that encompasses equal rights, freedoms, and opportunities in all areas of life. However, inequality between women and men continues to exist in many parts of the world today. Gender inequality is inextricably linked to other power relations and systems of inequality that permeate everyday life. With the Iranian Islamic Revolution in 1979, women lost their rights in all areas of life. Since then, women have been protesting and taking action against the restrictions imposed on them, actively using different disciplines of art for this purpose. This study aims

¹ Doçent. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ugurgunay@gmail.com, Orcid: 0000-0002-3111-8277

² Öğretim Görevlisi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, uluceylani@gmail.com, Orcid: 0000-000-1379-3452

to reveal the use and impact of photography in Iranian women's actions to regain their rights and freedoms. A literature review was conducted on the position of women and the struggle for freedom after the Islamic Revolution, and campaigns conducted through social media and photography projects produced by Iranian women artists for this purpose were examined in order to determine the role of photography in this struggle. It has been observed that photography has been used powerfully and effectively not only in professional photography projects but also in campaigns conducted through social media in the struggle for freedom by Iranian women. Thanks to individuals who share photographs and videos taken as part of digital activism in different parts of the world on their social media accounts, Iranian women are keeping the issue on the agenda and gaining support from around the world for their struggle to reclaim their rights.

Key words: Art, photography, digital activism

GİRİŞ

Kadının toplumdaki yeri ve konumu kültür, din ve gelenekler çerçevesinde şekillenmekte, sosyal olarak da inşa edilmektedir. İran, tarihi ve kültürel zenginlikleriyle tanınan bir ülke olmasına rağmen ülkede toplumun temel yapı taşlarından kadınlar, 1979 yılında yaşanan İslam Devrimi'nin hemen sonrasında başlayarak günümüze kadar yani 45 yıldır, ülkelerinde yaşamlarının her aşamasında pek çok kısıtlamayla karşı karşıya kalmaktadır. İran'da kadınların özgürlük mücadelesi hem içeriden gelen toplumsal dinamiklerle hem de dışarıdan gelen uluslararası baskılarla ve kadınlara mücadelelerinde verilen desteklerle şekillenmektedir. Bu mücadelede sanat çok önemli bir role sahiptir. İran'daki toplumsal cinsiyet dinamikleri, yasaklamalar, engellemeler ve özgürlük mücadelesi, sıklıkla İranlı sanatçıların çalışmalarında konu olarak ele alınmaktadır. Sanat, İranlı kadınların sesini duyurmada, kimliklerini ifade etmede ve toplumsal değişim için mücadelelerinde çok önemli bir araç olma özelliği göstermektedir. İranlı kadın sanatçıları, sık sık baskı altında çalışmalarını sürdürmek zorunda kalmalarına rağmen, yaratıcılıklarıyla toplumu etkilemeyi ve yönlendirmeyi başarmaktadır. İranlı kadınların ülkelerinde özgürlük, eşitlik ve adalet gibi temel haklarında erkek yurttaşlardan farklı uygulamalara tabi tutulmaları konusundaki mücadelelerinde, sosyal medya aracılığı ile de örgütlenmekte, geniş katılım sağlanmakta ve değişim yolunda adımların atılmasını sağlamaktadır.

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır, birinci bölümde İslam Devrimi sonrasında İran'da kadınların hakları ve mücadeleleri, ikinci bölümde ise hak mücadelesinde gerek sosyal medya kampanyaları gerekse fotoğraf sanatçıları aracılığı ile konunun ele alınışı ve hak mücadelesinde fotoğrafın etkisini vurgulamak amacıyla örnek çalışmalar ortaya konmuştur.

YÖNTEM

Araştırma, literatür taraması ve örnek olay incelemeleri üzerinden yürütülmüştür. Öncelikle, İslam Devrimi sonrası kadın haklarının durumu ve toplumdaki konumu ile ilgili kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bu çerçevede, devrimin ardından kadınların kamusal alanda karşılaştıkları kısıtlamalar, ahlak polisinin etkisi ve zorunlu başörtüsü gibi uygulamalara değinilmiştir. İranlı kadın sanatçıların bu baskılara tepkilerini ifade etmek için fotoğrafı nasıl kullandıkları, özellikle sosyal medya aracılığıyla yürütülen kampanyalar ve projeler incelenmiştir. Örnek olay incelemeleri ile Mahsa Amini olayı gibi uluslararası yankı uyandıran olaylar ve bu olayların sosyal medya üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

İran’da İslam Devrimi

Tayfun Atay, İran Devrimi’nin, “İslâmî fundamentalizm” nosyonunun dünya gündeminde yaygın bir kullanım kazanmasına yol açmış olduğunu, Batı’nın İslâm dünyasındaki siyasal, ekonomik ve kültürel varlığı ve etkinliğine radikal-İslâmî karşı çıkışlardan köken aldığını söylemiştir. İslâmî bir temelde biçimlenmiş siyasal-ideolojik iddia ve taleplere dayalı tutum alışları tanımlamak amacıyla kullanılan İslâmî fundamentalizm tabirinin, İran İslâm Devrimi’nin bir çıktısı olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Aynı zamanda da yüzyılın son çeyreğine damgasını vuran en önemli sosyo-politik dönüşüm hareketlerinden biri olduğunu vurgulamıştır (Atay, 1997).

1924 yılından 1979 yılına kadar iktidarda olan Pehlevi Hanedanı’nın yönetimindeki İran’daki pek çok uygulamanın neticesinde devrime gidilen sürecin geliştiğini söylemek mümkündür. Michael Axworthy, Şah’ın en büyük başarısızlığının siyasi alanda olduğunu, Şah yönetimindeki İran’ın ne totaliter ne de tam anlamıyla özgürlükçü olduğunu söylemektedir (Akt. Çırakoğlu, 2020).

Atay’a göre Şah’ın hüküm sürdüğü dönem hem genel olarak adaletsiz hem de birbiriyle keskin ve giderilmesi çok zor zıtlıklar içeren amaçlar ve politikaların izlendiği bir dönem olarak karakterize edilebilir. Şah bir yandan ülke içinde son derece baskıcı bir idari sistem kurarak kendi mutlakçı yönetimine zemin hazırlamıştır. Diğer taraftan ise iktidarını mali ve askerî açıdan garantiye almak için ülkesini ABD’ye olabilecek en üst düzeyde bağımlı hale getirmiş, bu durum insanların bilincinde çok derin ve acı izler bırakırken, ülkedeki sorunların temelde ahlâkî olduğu, bunun da yabancı etkisi ve hâkimiyetinin yol açtığı toplumsal çürümeden kaynaklandığı ve neticede Şah’ın İran’ın “düşmanı” ve ABD’nin “ajanı” olduğu şeklinde yaygın bir düşüncenin kitlelerde yerleşmesine yol açtığına (Atay, 1997) dikkat çemiştir.

Michel Foucault’a göre İran’da dayatılan otoriter modernleşmenin (Akt. Afary ve Anderson, 2012, s. 103) hayatın her alanına kendini göstermesi farklı kesimlerde rahatsızlık yaratmış, bu yüzden 1952’de yerel seçimlerde kadınlara oy verme hakkı tanınmış, kadınlar üniversitelerden mezun ve meslek sahibi olmuştur. 1967 yılında Aileyi Koruma Kanunu’nda kadınların boşanma davası açması, çocuklarının velayetini alması ve çok eşlilik gibi konularda düzenlemeler yapılmıştır. Ancak diğer yandan “Batı yozluğunun Şii Müslüman kültürüne sızmış olduğu” (Akt. Afary ve Anderson, 2012, s. 105) görüşünden yola çıkılarak, protestolar örgütlenmiştir.

Ülkedeki rejimin Batı emperyalizminin eseri ve toplumsal cinsiyet reformlarının ise Batının emperyalist nüfuzunun bir örneği olduğu düşünülmüştür (Akt. Afary ve Anderson, 2012). Foucault’a göre İranlılar Batı felsefesinden veya onun adli ve devrimci temellerinden hiçbir şey almak istememekte, İslami öğretilere dayanan bir seçenek sunmaya gayret etmektedirler (Akt. Afary ve Anderson, 2012).

Paris’te sürgün hayatı yaşamak durumunda olan İranlı feminist yazar Atoussa H.’nin 6 Kasım 1978’de Le Nouvel Observateur’da yayınlanan “İranlı bir kadın yazıyor” başlıklı yazısında, Foucault’nun görüşlerine itirazını ifade etmiştir. Şahın kanlı zorbalığının yerini alabilecek bir ‘İslamcı hükümet’ ihtimali karşısında Fransız solcuların kaygısız tavırlarının kendisini üzdüğünü, Foucault’nun günümüzde sendelemekte olan vahşi kapitalist diktatörlüğün yerine geçmesinin faydalı olduğunu düşündüğü ‘Müslüman maneviyatı’ karşısında heyecan duyduğunu, İran halkının “yirmi beş yıllık baskı ve suskunluğun ardından SAVAK ve dinî taassup” arasında neden seçim yapmak zorunda olması gerektiğini sormuştur. Kadınların toplumdaki yeri ve özgürlükleri üzerine yapılan tartışmalarda, bazı rejimlerin kadınlara yönelik sınırlayıcı ve baskıcı yaklaşımlarının açıkça görüldüğü belirtilmektedir. Özellikle peçesiz kadınların sokakta çeşitli hakaretlere maruz kaldığı, kimi çevrelerin ise kadınların ancak

belirlenen sınırlar içinde davranmaları gerektiğini savunduğu aktarılmaktadır. Bu tür bir anlayışın hâkim olduğu rejimlerin, kadınları itaat etmeye zorladığı ve aksi durumda cezalandırılmalarını meşru gördüğü dile getirilmiştir. Batı solunun ise kimi zaman bu tür yönetimleri kültürel farklılık adı altında olumladığı, ancak bazı bireyler için böyle bir hükümet düşüncesinin endişe verici ve çaresiz hissettiren bir durum olduğu ifade edilmiştir. (Akt. Afary ve Anderson, 2012).

Atay, İran'da devrimci hareketin toplumun çok büyük bir çoğunluğunun (köylüler, işçiler, şehirli orta sınıf, pazar esnafı ya da bazarı'ler, öğrenciler, kadınlar ve sol gerillalar) birlikte hareket ederek verdikleri destek olmasaydı, ayaklanma hareketinin bir toplumsal ve siyasal devrime varmasının mümkün olamayacağını vurgulamaktadır (Atay, 1997).

Devrimin ilanından kısa süre sonra art arda alınan hakları kısıtlayıcı kararlar uygulamaya konmuş, grevdeki işçiler ve kamu görevlilerinin seçilmiş konseyleri tanınmamış, gazetelere göz dağı verilmiş, halk gösterileri ve konferanslar hedef alınmış, kütüphanede kitaplar "temizlenmiş", devrimde önemli rol oynamış kadınların hakları feshedilmiş, ulusal festival ve ritüeller ders kitaplarından çıkarılmıştır. Çoğunluğu doğrudan kadınları hedef alan kararlar da hızla uygulanmaya koyulmuştur. 27 Şubat'ta Aileyi Koruma Yasası yürürlükten kaldırılmış, 3 Mart'ta kadınların Yargıda çalışması yasaklanmış, bir gün sonra boşanma hakkının sadece erkeklere tanınacağı bildirilmiş, 8 Mart'ta kadınlara çarşaf giyilmesi emredilmiş, 9 Mart'ta kadınlara Olimpiyatlar da dahil olmak üzere spor yapma yasağı getirilmiştir (Akt. Afary ve Anderson, 2012). Nisan ayına gelindiğinde ise idam cezaları uygulanmaya başlamıştır.

İran'da Kadın Hakları Mücadelesi

Böylece 1979 yılında gerçekleştirilen İslam Devrimi ile İranlı kadınların hukuki ve toplumsal hayatta hakları ellerinden alınmış, yaşam tarzları ve özgürlükleri sınırlandırılmıştır. Kadın, kamusal alandan soyutlanarak aile içinde görev ve sorumlulukları gerekçesiyle eve hapsedilmiştir. Kadının kamusal alanda ne kadar var olabileceği, nasıl davranması ve giyinmesi gerektiği belirlenmiş ve bu anlamda çalışmalar yapılmıştır.

1 Temmuz 1980'de Devrim Mahkemesi Başkanı Ayetullah Reyşehri yayımladığı genelge ile İslami örtünmeye uymayan kadın personelin askeri mekanlara girişinin engelleneceğini, ardından İçişleri Bakanlığı, Eğitim ve Öğretim Bakanlığı yayınladıkları genelge ile personelinin İslami örtünmeye uymaları gerektiğini açıklamış; Devrim Genel Savcılığı bütün bakanlıklar, kurumlar ve devlet dairelerinde İslami usullere uygun olmayan şekilde giyinen kadınların maaşlarının kesileceğini genelge ile duyurmuştur. 1983 yılı Kasım ayında kabul edilen İslam Ceza Kanunu ile İslami örtünmeyi uygulamayanların cezalandırılması uygulaması başlamıştır. Emr-i Bi'l Maruf Devriyeleri kadınların sokaklarda tesettür giyimine uyup uymadıklarını kontrol etmek için oluşturulmuştur. 1990 yılı Nisan ayında Devrim Komitesi tarafından Kötülük ve Uygunsuz Kıyafetle Mücadele adıyla hazırlanan taslak yayınlanmış, sonraki yıl ise İçişleri Bakanlığı İslami örtünmeye uymayanların cezalandırılmasına dair uygulama yapılacağını açıklamıştır. 2005 yılında İffet ve Tesettürü Yayma Programı hazırlanmış, Kültür Devrimi Yüksek Konseyi tarafından onaylanmıştır. Aynı yıl Mahmud Ahmedinejad'ın yayınladığı genelge ile İrşad Devriyeleri oluşturulmuş ve göreve başlamıştır (Şafak, 2022). İrşad Devriyeleri günümüzde de Ahlak Polisi adıyla daha çok bilinen ve uygulamaları ile tartışılan bir birim olmaktadır.

Ercan Çiftlioğlu'na göre devrim öncesinde ülkenin genelindeki sosyo-ekonomik hayattaki eşitsizlik daha zengin, lüks tüketimi olan, batılı modern kadınlar ve tarımla, toprakla uğraşan, ekonomik açıdan daha güçsüz kadınlar olarak iki tür kadın tipi yaratmış, sonrasında İslam Devrimi bu kadın gruplarını, tek tip İslami kadın yaratacak şekilde bir araya getirme çabası içinde olmuştur (Çiftlioğlu, 2015). Batının kültürel emperyalizmine karşı durmak, gelir adaletsizliğine karşı seslerini duyurmak amacıyla devrimde ön planda aktif bir şekilde yer alan kadınların muhafazakar, sosyalist veya seküler ayrımı yapılmadan farklı kültür, eğitim, sosyal çevrelerden tüm farklılıklara rağmen aynı şeyi savunuyor olmaları, birlikte itirazlarını yüksek

sesle duyurmak için çarşafli ve ellerinde silahlarla sokaklarda olmaları önemlidir. Selim Çakır'a göre devrimin başrolünde olan peçe takan devrimci kadınlar, peçenin kendilerini cinsel birer nesne olmaktan çıkardığını, insani kimlik verdiğini söylemişlerdir (Çakır, 2022). Serpil Sancar, devrimin, dünyanın en kapsamlı kadın desteğini arkasına alan siyasal muhalefet hareketlerinden biri olduğunu, kadınların Şah'a karşı bu hareket içerisinde yer almasının siyasal katılımdan ziyade tipik bir siyasal mobilizasyon örneği olduğunu (Sancar, 2016) ifade etmiştir. Özetle İran toplumunda yaşanan bu değişimde büyük katkı sahibi ve toplumsal hareketteki itici güç olarak İranlı kadınları nitelendirmek mümkündür.

7 Mart 1979'ta Humeyni, kadınlar için örtünmenin zorunlu olacağını açıklamış, sonraki günlerde İran sokaklarında kadınlar bu kararı protesto etmiş, gösteri ve yürüyüşler düzenlemişlerdir. Protesto eden kadınlar, “devrim düşmanı”, “Amerikan Ajanı”, “Şah yanlısı” ve “fahişe” olarak ilan edilmişler, Ayetullah Ali Hamaney fahişeliğin kişinin kendisini ilgilendirdiğini, ancak bu kadınların yaptıklarının toplumu ilgilendirdiğini iddia ederek, onları karşı-devrimci olarak nitelendirmiştir (Sancar, 2016).

1979 yılı 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Tahran Üniversitesi avlusunda toplanan 5 bin kadın sert tavırlara rağmen yürüyüşe başlamış, kadınlar yapılan gösterilerde İran'ın yeni rejimi ve uygulamaları konusundaki baskıcı ve sert tutuma dair tepkilerini göstermişlerdir. Dindar kadınların giydiği geleneksel çarşafı tüm kadınların giymesinin gerekliliğine dair buyruğa karşı İranlı kadın aktivistler ve onları destekleyen erkekler Tahran ve Kum'da gösteriler düzenlemişler, 5 gün süren gösterilere on binlerce protestocu katılmış, taş, bıçak ve kurşunlarla yapılan müdahalelere gösteri yapan kadınların etrafında bazı solcu erkekler kordon oluşturmuş ve yeni kurulan Hizbullah yani Allah'ın Partisi grubunun silahlı saldırılarına karşı çatışmışlardır. Kate Millet bu ortamı şöyle anlatmaktadır: “...Canları pahasına Şahla savaştılar, savaşıma da devam ediyorlar. Biz yürürken, erkek gönüllüler, yani arkadaşlar, erkek kardeşler, kocalar, aşıklar bizi korumak için etrafımızda çember oluşturdu. Kadın haklarının demokratik hak olduğunu biliyorlardı. O yürüyüşler bütünüyle isyan ruhu taşıyordu.” Göstericilerin “Çarşafa Hayır”, “Kahrolsun Diktatörlük”, “Özgürlük İçin Devrim Yaptık, Fakat Elimize Geçen Tutsaklık” gibi sloganlarına, “Ya örtüneceksiniz ya da dayak yiyeceksiniz” olarak cevap vermiştir. Protestolar sırasında çok sayıda kadın aktivist taciz edilmiş ve göz altına alınmıştır (Afary ve Anderson, 2012).

Fransız kadın hareketinden Claudine Moullard İran'daki 8 Mart protestolarına katılmak için İran'a gelmiştir ve ona göre: “Kadınların mücadelesi ilk günden itibaren uluslararası olagelmıştır: İranlı kadınlar zincirlerini kırdığında, dünyanın tüm kadınları ilerleyebilir.” (Afary ve Anderson, 2012, s. 151). Bu mücadelenin sadece İranlı kadınlar tarafından değil tüm dünyadaki farklı ülkelerdeki aktivistler tarafından takip edildiğini ve desteklendiğini ifade etmiştir. Aktivist Kate Millett'in İslam Devrimine karşı kışkırtıcılık yaptığı gerekçesiyle İran'dan sınır dışı edilmesi sonrası, dünyanın farklı noktalarından tepkiler ve konuya dair endişeler artmıştır. 10 Mart'ta 15 bin kadın Adalet Bakanlığı'nın önünde oturma eylemi yapmış ve “cinsiyet, renk, ırk, dil, görüş ayrımı yapmaksızın herkese özgürlük” çağrısının yer aldığı bir bildiri açıklanmıştır (Afary ve Anderson, 2012, s. 151). Kadınlar Günü için İran'da bulunan Fransız feminist hareketinden bir ekip bu tarihî gösterileri filme almış, İranlı Kadınların Kurtuluş Hareketi: Milat adlı 12 dakikalık filmin yönetmenliğini Sylvina Boissonnas ve Claudina Moullard yapmış ve film Türkiye gibi pek çok ülke festivallerinde gösterilmiştir. 2023 yılında İstanbul'da Sinematek Sinema Evi'nde, Buradayız, Ayaktayız sergisinde film bir kez daha izleyiciyle buluşmuştur.

Kadınların Uyanışı adlı İran gazetesinde feminizmin Batı komplosu olduğu ve kadın aktivistlere karşı tutuma şu şekilde cevap verilmiştir:

“Kadın” ve “uluslararası” kelimeleri bunların kıt beyinde dine küfredildiği kabusunu uyandırıyor ve doğal olarak bu etkinliğin, “yozlaşmış ve uçkuru gevşek kadınların katıldığı uluslararası bir komplo olduğu” sonucuna varıyorlar. Fakat bu

gibi düşünceler bizim bilinçli ve özgürlük âşığı kadınlarımıza uzak. Militan, cefakâr kadınlarımız bu iftiraların ve zorbalıkların yarattığı sıkıntıya evlerden çiftliklere, fabrikalara, devlet dairelerine, okullara kadar her yerde katlanmakta. Bugün, ülkemizin son elli yılına damgasını vurmuş en büyük zorbalık ve diktatörlük odağı, bu kadınların ve onların yanında yer alan erkeklerin kararlı, cesur mücadelesi sayesinde devrilmişken, kadınlar daha fazla sömürüyü ve baskıyı hoş görmeyecektir (Afary ve Anderson, 2012, s. 150).

İslam Devrimi Sonrası İran’da Kadınların Var Olma Mücadelesi

İran’da kadının varlığına tahammülsüzlük, günümüzde de yaşamın her alanında kendini hissettirirken bunun en çarpıcı yansımalarından biri İranlı müzik yayın sitesi Melovaz’da yer alan albüm kapaklarıdır. Sitede yer alan albüm kapaklarında kadınların görünmesini çeşitli müdahalelerle (sansür uygulayarak, tamamen silerek ya da farklı filtreler kullanarak başkalaştırarak) kadınların görünürlüğünü engellemektedir. Lady Gaga’nın Bradley Cooper ile başrollerini paylaştığı A star was born film müziği albümü kapağında Gaga’ya görüntü işleme programları aracılığı ile Liquify Sıvılaştırma filtresi uygulanmıştır. Taylor Swift ise Lover albüm kapağında tamamen silinerek sitede yer alabilmiştir (Görsel 1 ve 2).



Görsel 1 James Wood, “A star was born film müziği albüm kapağı”, 2018.

Görsel 2 James Wood, “Taylor Swift Lover albüm kapağı”, 2019.

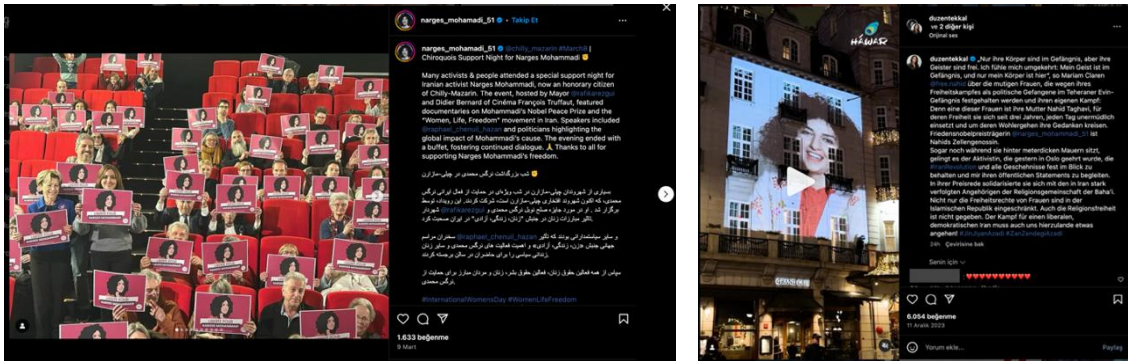
İran’da bir kadının istediği mesleği yapması veya kendi istediği gibi yaşaması büyük mücadeleler sonunda elde edilebilmektedir. İranlı ilk ve tek kadın orkestra şefi Nezhat Amiri 2018 yılında Tahran’daki en büyük konser salonu olan Vahdat Oditoryumunda 71 üyenin yer aldığı orkestrayı yönetmesi ile dikkatleri üzerine çekmektedir (Görsel 3). Amiri: “Başından beri akıntıya yüzdüm, görülmedim, toplum benim becerilerimi geliştirmem için hiçbir çaba göstermedi ve egemen düzen bana sırtını döndü. Ama hala bunu yapmaya devam ediyorum, bazı yolların olduğunu ve her zaman olacağını gösteriyorum.” (Dehghan, Şubat 2018) sözleriyle içinde bulunduğu ve mücadele etmek durumunda kaldığı ortamı özetlemiştir. Amiri sosyal medya hesabı aracılığı ile de ülkesinde yaşananlara sessiz kalmamakta ve tepkisini ortaya koymaktadır. Amiri Instagram hesabında “Çocukları öldürmeyi bırak” mesajı ile ülke yönetimi tarafından öldürülen gençlerin fotoğraflarını paylaşmıştır (Görsel 4).



Görsel 3 Fatemah Bahrami, “Nezhat Amiri ve yönetimindeki İran Senfoni Orkestrası”, 2018.

Görsel 4 Nezhat Amiri, “Nezhat Amiri’nin Instagram hesabı paylaşımı”, 2022.

İranlı gazeteci ve insan hakları aktivisti Nergis Muhammedi, kadınlara yönelik zorunlu başörtüsü uygulamasına karşı olması ve bu doğrultuda çalışmalarında bulunması nedeniyle 13 kez tutuklanmış, 5 kez hüküm giymiş, 31 yıl hapis ve 154 kırbaç cezasına çarptırılmıştır. Hala tutukluluk durumu devam eden Muhammedi, 2023 yılında Nobel Barış Ödülü'ne layık bulunmuştur. Kendisi adına ikiz çocuklarının ödülünü aldığı törende annelerinin kendilerine ulaştırdığı mektupta Muhammedi duygularını şöyle ifade etmiştir: "...İran toplumunun küresel desteğe ihtiyacı var ve siz gazeteciler ve medya çalışanları, İran İslam Cumhuriyeti hükümetinin yıkıcı zulmüne karşı verilen zorlu mücadelede en büyük ve en önemli müttefikimizsiniz. Çabalarınız ve bizler adına yaptıklarınız için size içtenlikle teşekkür ediyorum. Gerçek şu ki İslam Cumhuriyeti rejimi meşruiyet ve toplumsal destek açısından en düşük seviyededir. Şimdi uluslararası toplumun İran halkını destekleme zamanıdır ve ben de bu konuda elimden gelen tüm çabayı göstereceğim." (Euronews, 2023). İran Dışişleri Bakanlığı Nobel Barış Ödülü'nün Muhammedi'ye verilmesini kınamış, 'tarafalı bir siyasi hakaret' olarak nitelendirmiş, "Nobel Barış Komitesine bu ödülü uluslararası alanda barış ve adalet kültürünü içtenlikle teşvik etmeye çalışan kişi veya kuruluşlara vermesini tavsiye ediyoruz" ifadelerini kullanmıştır (Karar, 2023). Muhammedi için sosyal medyada “Nergis Muhammedi’ye Özgürlük” kampanyası başlatılmıştır. Bu kampanya çerçevesinde pek çok etkinlik düzenlenmiş ve yapılan etkinliklerde Muhammedi'nin fotoğrafları sıklıkla kullanılmıştır (Görsel 5-6).



Görsel 5-6 Narges Mohamedi, “Narges Mohamedi’nin Instagram hesabından özgürlüğüne kavuşması için yapılan eylemlerden görüntüler”, 2023.

Yapılan bir çalışmada devrimin çocukları olarak tanımlanan devrim sonrası doğan gençlere 45’inci yılında devrimin hedeflerine ulaşip ulaşmadığı hakkındaki görüşleri sorulduğunda, 22 yaşındaki Farzad Arahani adlı üniversite öğrencisi bazı hedeflerinin olduğunu ve bu hedeflerin ve taleplerin hala doğru ve adil olduğuna inandıklarını, talepleri için seslerini yükselterek büyürken devrimin isteklerini yerine getirmediğini ifade etmiştir (Bag, 2024). Görülmektedir ki, devrim kadınların büyük bir kesimi tarafından istenen ve desteklenen bir

durumdan çok kısa zaman içinde değişim göstermiş ve bugüne dek süregelen haklarını ve özgürlüklerini geri alma mücadelesine dönüşmüştür.

Fotoğraf Sanatı Aracılığı ile İranlı Kadınların Özgürlük Mücadelesi

İranlı kadın fotoğrafçılar, devrim sonrası hayatlarını, bedenleri üzerine alınan kararları ve özgürlüklerine dair sınırlamaları sanatlarına konu edinmiştir. Bu, kurgusal fotoğraf dili aracılığı ile olduğu gibi belgesel fotoğraf yaklaşımı ile de gösterilmektedir. Ve bu sanatçılar fotoğrafları aracılığı ile yaşananların tüm dünyaya ulaşması noktasında büyük başarılarla imza atmakta ve konunun sadece ülkelerinde değil, dünya genelinde bilinmesini ve gündemde kalmasını sağlamaktadır.

İranlı kadınlar, Time dergisi tarafından 2022 yılı sonunda İran'da Mahsa Amini'nin ölümü sonrası yaşanan protestolar nedeniyle "Yılın Kahramanları" olarak takdir edilmiş ve derginin kapağına da Forough Alaei'nin çekmiş olduğu fotoğraf ile yayınlanmıştır (Görsel 7). Alaei'nin fotoğraflarının ve Azadeh Moaveni'nin konuya dair yazmış olduğu makalenin yer aldığı dergide, kadınların özgürlüklerini kazanma yolunda giriştikleri bireysel ve toplumsal eylemler anlatılmıştır.



Görsel 7-8-9 Forough Alaei, "Time Dergisi kapağı ve makalede yer alan fotoğraflar", 2022.

Mahsa Amini'ye yaşıatılanların sonrasında kadınlar arasında birlik ve dayanışma ön plana çıkmış, Life'ın kapak fotoğrafında da bu etkili bir şekilde gösterilmiştir. Makale ile birlikte İranlı kadınların yaşamlarından ve protesto sürecinden fotoğraflar yer almıştır. "Kadın, Yaşam, Özgürlük" yazısını dövme yaptıran kişilerin sayısı bu süreçte artmıştır (Görsel 8). İran güzeli Farnoush Hamidian 2023 yılında Cannes Film Festivali'ne katıldığında, bu üç kelimenin İngilizcesi olan Woman Life Freedom dövmesi ile uluslararası bir organizasyonda dikkatleri üzerine çekmiştir. Röportajların da yer aldığı yazıda fotoğrafı çekilen İranlı bir kadın kendisinin başörtüsüne inandığını ve 9 yaşından beri baş örtüsü taktığını, kızının inanmadığını ama takmak zorunda kalığını, 7 yaşındaki torununun kendi yaşam tarzını seçebilmesini umduğuna dair görüşlerine de yer verilmiştir (Moaveni, 2022) (Görsel 9).

Moaveni, eylemlerde aktif olarak yer alan ve 15 yaşından küçük genç kadınların kendilerinden önce gelen nesile hiç benzemediğini, genç kadınların artık sokaklarda olduğunu, önderlik ettikleri hareketin eğitilmiş, liberal, seküler, yüksek beklentilerle büyümüş, normallik konusunda umutsuz olduğunu, üniversite ve yurtdışı seyahati, düzgün işler, hukukun üstünlüğü, Apple Store'a erişim, siyasette anlamlı bir rol, her şeyi söyleme ve giyme özgürlüğü istediklerini, bir neslin özgürlük özlemleri ne kadar ulaşılmaz görünürse, geriye kalan kısıtlamaların o kadar aşağılayıcı ve direnişin son aşamasının da o kadar az ürkütücü geldiğini ifade etmiştir (Moaveni, 2022).

Parisa Pourtaherian

1991 Simnan doğumlu olan İranlı spor foto muhabiri Pourtaherian, İran'da erkek futbolcuların maçları sırasında kadınların stadyuma girmesinin yasaklanmasının foto muhabirler için de geçerli olması nedeniyle, 2018 yılında Ghaemshahr kentinde oynanan maçı, stadyum etrafındaki bir evin çatısından fotoğraflayabilmiştir. Nassaji Mazandaran ve Zob Ahan kulüpleri arasında oynanan maçta çekmiş olduğu fotoğraflar ile Pourtaherian, erkeklerin ulusal lig futbol maçını fotoğraflayan ilk İranlı kadın foto muhabir olmuştur.



Görsel 10 “Stadyum dışından fotoğraf çeken Parisa Pourtaherian”, 2018 ve

Görsel 11 Parisa Pourtaherian, “Parisa Pourtaherian’ın dışardan çektiği fotoğraf”, 2018.

Pourtaherian maçın başlamasından üç saat önce bölgeye gitmiş ve bölgedeki ev sahiplerini evlerinin çatılarından fotoğraf çekmesine izin vermeleri için ikna etmeye çalışmış, bu sırada da maçın ilk yarısını kaçırmıştır. Bulunduğu çatının önündeki büyük bir ağacın futbol sahasının bazı bölümlerinin görülmesini engellemesine rağmen maçın fotoğraflarını çekmeyi başarmıştır. Fotoğrafçı, istediği tüm fotoğraf karelerini elde edemediğini ancak ikinci yarıyı çekebildiği için mutlu olduğunu, ülkesinde büyük futbol stadyumlarındaki maçları erkek meslektaşları ile birlikte izlemesine izin verilmesini hayal ettiğini (Dehghan, Ağustos 2018) ifade etmiştir. Isna Haber Ajansı Pourtaherian’ın çekmiş olduğu fotoğraflar ile birlikte erkek meslektaşlarının çektiği, onu çekim yaparken gösteren fotoğrafları da birlikte yayınlamış (Görsel 10-11), sosyal medyada paylaşılan bu fotoğraflar aracılığı ile konu bir kez daha tüm dünyada gündeme gelmiştir.

Newsha Tavakolian

Ülkesinde yaşanan olayları gerek belgesel gerekse kurgusal fotoğraf yaklaşımı ile fotoğraflarında yansıtan 1981 yılında Tahran doğumlu Magnum üyesi Tavakolian’ın çalışmaları kendi ifadesiyle: “siyasi olaylara ilişkin röportajlardan, hassas portrelere ve orta sınıf gençliğine, kadın Kürt savaşçılardan toplumsal yaşamın bireysel yaşamlar üzerindeki etkisine kadar geniş bir alanda çağrışım yapan serilere kadar uzanmaktadır” (Kasianova, 2021). Sanatçı, yaşadığı apartmandaki orta sınıf genç Tahranlı insanların izole edilmiş, geleceğe dair umutsuz ve mutsuz hayatlarından yola çıkarak Bak (Look) serisini hazırlamıştır. Dinle (Listen) serisini ise İran’da kadınların halkın karşısında tek başına şarkı söylemesinin yasak oluşundan hareketle oluşturmuştur. Müzisyen kadınların seslerini fotoğrafları aracılığı ile duyurmak istediğini belirten Tavakolian, çalışmasını “Benim için bir kadının sesi, onu susturduğunuzda toplumu dengesizleştiren ve her şeyi deforme eden bir gücü temsil ediyor. Dinle projesi bu susturulmuş kadınların seslerini yansıtıyor (Görsel 12). Dünya onları hiç duymamışken İranlı kadın şarkıcıların kameram aracılığıyla performans sergilemelerine izin verdim.” (Tavakolian, 2011) sözleriyle anlatır.



Görsel 12 Newsha Tavakolian, “Dinle”, 2011.

Görsel 13 Newsha Tavakolian, “Bir İran Fotoğraf Albümünden Boş Sayfalar”, 2014.

2014 yılında Carmignac Gestion Photojournalism ödülünü alan Tavakolian, 50 bin Euro ödülü veren vakfın sahibi bankacı Edouard Carmignac’ın fotoğraf serisinin ismine ve metnine müdahale etmek istemesi nedeniyle ödülü iade ederek, dikkatleri üzerine çekmiştir. Fotoğrafçı, Carmignac’ın “Bir İran Fotoğraf Albümünden Boş Sayfalar” adlı projesini (Görsel 13) “Kayıp Nesil” olarak değiştirmek istediğini bu müdahalenin amacının İran’daki neslin hayat gerçeklerini incelikli bir biçimde ortaya koymaya çalışmak olan projesinin mahiyetini ülkesine atılan bayağı ve berbatça klişe bir bakışa çevirmek olduğunu, bu durumun kendisine ödülü iade etmekten başka çare bırakmadığını, sanatsal özgürlüğünün ve dürüstlüğüne satın alınamayacağını ifade etmiştir (Aytaç, 2014). Bir İran Fotoğraf Albümünden Boş Sayfalar isimli serisinin aynı zamanda kitabı da basılmıştır.

Ülkesinde gerçekleşen toplumsal olayları, yürüyüş ve protestoları fotoğraflayan Tavakolian, kendisi ile yapılan bir röportajda Mahsa Amini protestoları hakkında: “İran’da pek çok kişinin tanık olduğu kadın uyanışı bir gecede gerçekleşmedi. Yıllardır devam ediyor. Ancak bunu artık herkes görüyor çünkü kendini sürekli yenileyen, görüntüye dayalı bir gösteriyle ilişkilendiriliyor.” (Kazemimanesh, 2023) yorumunu yapmıştır.



Görsel 14 Newsha Tavakolian, “Tahran’daki öğrenci yurdu duvarındaki kan”, 1999.

Görsel 15 Newsha Tavakolian, “Protestolarda aktif olan ve yüzünü göstermek istemeyen öğrenciler”, 2017.

Tavakolian fotoğraflarında doğrudan anlatımın yanı sıra Tahran’daki öğrenci yurdu duvarlarına protestolara müdahale eden polislerin orantısız güç kullanması nedeniyle sıçrayan kan damlaları, yüzlerini göstermek istemeyen protestocu kadınların yüzlerine yapıştırdığı kağıtları kazımak gibi sembolik anlatım dilini de kullanmaktadır (Görsel 14-15). Sanatçı aynı zamanda da deneysel teknikler ile ele aldığı konuları farklı anlatım dilleri aracılığı ile

sunmaktadır. Sanatçının Victoria & Albert Müzesi, Los Angeles County Sanat Müzesi (LACMA), British Museum, Sackler Gallery ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi gibi uluslararası kurumların özel koleksiyonlarında çalışmaları yer almaktadır. Sanatçı, 2020 yılında yönettiği Sakinlik için (For the Sake of Calmness) kısa filminin ardından, uzun metrajlı filmi için de çalışmalarını sürdürmektedir.

Forough Alaei

İran’da kadınlara yasak olan erkeklerin oynadığı futbol maçını izlemek için erkek kılığına girerek stadyuma gitmek futbolsever kadın taraftarlar arasında bir çözüm yolu olarak görülmeye başlamış, kısa zamanda hızla yayılmıştır. 2019 yılı Mart ayında 29 yaşındaki futbolsever Sahar Khodayari, Tahran’ın Özgürlük Stadyumunda tuttuğu takım Esteghlal’in maçını izlemek için erkek kılığında futbol maçı izlemek için stadyuma girmeye çalışırken yakalanmış ve bu nedenle 6 ay hapis cezasına mahkum edileceğini öğrendiğinde mahkeme salonu önünde kendisini ateşe vermesi sonrası kaldırıldığı hastanede 1 haftanın sonunda hayatını kaybetmiştir. Khodayari’nin intiharı tüm dünya ülkeleri tarafından bu uygulamanın gündeme gelmesine ve eleştirilmesine neden olmuştur. FIFA Başkanı Gianni Infantino, İran’ın futbol maçları için bu uygulamayı terk etmesi için girişimlerde bulunmuş, Cumhurbaşkanı Hasan Ruhani ile görüşmüş ve 2018 yılında Azadi Stadyumunda oynanan İran’ın Persopolis ile Japonya’nın Kashima Antlers takımları arasındaki AFC Şampiyonlar Ligi Kupası maçına, kadınların kendilerine ayrılan bölümde maçı izlemeleri şartıyla, sahaya alınmalarına izin verilmiştir. 2006 yılında Jafar Panahi’nin yönetmenliğini yaptığı Ofsayt filmi de Dünya Kupası eleme maçını izlemek için erkek kılığına giren ve stadyuma girmeye çalışan genç kızları konu almıştır. Film, 2006 yılında Berlin Film Festivali’nde Jüri Büyük Ödülü’ne layık bulunmuştur.



Görsel 16-17 “Aralarında Forough Alaei ve Zahra Khoshnavaz’ın da bulunduğu aktivist kadınlar erkek kılığında stada girerek maçı izleyebilmiştir”, 2019.

1989 doğumlu olan belgesel fotoğrafçı Forough Alaei, 2019 yılında, aralarında aktivist Zahra Khoshnavaz’ın da bulunduğu 5 kadın taraftar ile birlikte erkek kılığına girerek stadyuma girmiş, futbol maçı izlemiş ve bu süreci fotoğraflamıştır. Khoshnavaz 6 ay sonra beraberindeki diğer kadınlarla birlikte tutuklanmış, kısa süre sonra serbest bırakılmıştır (Görsel 16-17).



Görsel 18 Forough Alaei, “Kendilerine ayrılan yerde futbol maçı izleyen taraftarlar”, 2019.

Forough Alaei 2019 yılında World Press Photo Yarışmasında Spor fotoğrafları kategorisinde “Özgürlük için ağlamak” (Crying for Freedom) serisi ile birincilik, aynı yıl İstanbul Photo Awards 2019 yarışmasında “Stadyum kızı” başlıklı serisi ile de birincilik ödülüne layık bulunmuştur. Seride belirli sayıda kadın izleyicinin statlara kabul edilmesi kararı sonrasında kendilerine ayrılan bölümden maç izlemelerine ve kadınların erkek kıyafetinde maç izlemelerine dair fotoğraf kareleri yer almıştır (Görsel 18). Alaei, İran’da yeni neslin hayatını anlattığı “İran’ın Diğer Yüzü” (The other face of Iran) isimli sergisini İsviçre, Almanya gibi ülkelerde açarak, eserleri aracılığı ile İran’da kadınların içinde bulunduğu şartları paylaşmaktadır.

Sosyal Medya Kampanyaları Aracılığı ile İranlı Kadınların Özgürlük Mücadelesi

Günümüzde teknolojik gelişmelerdeki hızlı ilerleme; bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve dönüşümlerde etkin rol oynamaktadır. Bu eksende, internet ve akıllı cep telefonlarının herkes tarafından ulaşılabilir olması sayesinde, sosyal medya gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Paylaşım yapılan platformlar özellikleri bağlamında değişiklik gösterse de çekilen fotoğraf ve videolar veya mesajlar aracılığı ile kişiler kendilerini, görüşlerini diğer kişilerle paylaşma olanağı bulabilmektedir. Bu da tüm dünyada her geçen gün yaş ve cinsiyet ayrımına bakılmaksızın sosyal medya kullanımını cazip hale getirmekte ve yaygınlaşmasında, kullanıcı sayısının artmasında etkin olmaktadır.

Digital 2024–Global Digital Overview raporunda yer alan 2024 yılı Ocak ayı verilerine göre İran’da toplam nüfus 89.5 milyondur ve 73.14 milyon internet, 48 milyon sosyal medya kullanıcısı bulunmaktadır. Yani nüfusun yüzde 54’ü sosyal medya kullanmaktadır. Sosyal medya kullananların yüzde 45.4’ü kadın, yüzde 54.6’sı ise erkektir (Kemp, 2024). Bu veriler ışığında İran’da internet ve sosyal medya kullanımının yaygın olduğunu söylemek mümkündür.

Sosyal medya aracılığı ile kullanıcılar bireysel olarak kendi görüşlerini ifade ederken, kendisi gibi düşünenlere ulaşabilmekte ve onlarla birlikte hareket edebilmekte, yanlış bulduklarına karşı tepkilerini gösterebilmekte, organize olabilmekte, kitlesel olarak seslerini duyurabilmektedir. Sosyal medya aracılığı ile ifade edilebilen muhalif söylemler ile toplumsal değişim amaçlı aktivizm günümüzde önemli bir ivme kazanmıştır. İletişim kurma şeklimizin değişiminden aktivizm de nasibini almış, sokak aktivizminden dijital aktivizm kavramına hızlı bir geçiş ile hayatımıza girmiş bulunmaktadır.

Aktivizm; Türk Dil Kurumu sözlüğünde etkinsilik olarak tanımlanmakta, etkinsilik ise; toplumsal veya politik değişim meydana getirmek, belirli sorunlara dikkat çekmek için özel amaçlı etkinlik gerçekleştirme; aktivizm olarak açıklanmaktadır (Sozluk.gov.tr). Deborah Anderson’a göre aktivizm; sorunun çözümü için hükümete, mahkemelere, medyaya ve diğer düzenleme ve denetleme kurumlarına başvurdukları bir stratejik iletişim sürecidir (Akt.Tani, 2019, s. 6).

Evgeny Morozow aktivistlerin yeni medyayı kullanma yöntemlerinin bilgi erişimini ve niteliğini arttırmak, kamunun dikkatini belirli bir soruna çekmek, gönüllülerin yardımıyla veya toplulukların gücüyle toplanmayı kolaylaştırmak, politikacılar ve seçmenler ile doğrudan temas kurmak, sosyal yardımı geliştirmek, yeni üyeler çekmek, hareketi seferber etmek ve lojistik konusunda yardım sağlamak, fon toplamak ve toplu eylem için yeni ve yaratıcı yollar yaratmak, diğer STK ve aktivistlerle bilgi akışını sağlamak ve yayınlamak olmak üzere 8 başlıkta ele alınması gerektiğini belirtir (Akt. Irak, 2022). 2011 yılı itibarı ile Arap Baharı, Amerika'daki Wall Street Direnişi, Hong Kong'daki Şemsiye Hareketi, Avrupa ve Asya'daki pek çok farklı protesto gösterileri ile ön plana çıkmıştır. Haberleşme, örgütlenme, enformasyon yayma, koordinasyon sağlama ve gündem yaratma gibi faaliyetler için dijital medya yoğun bir şekilde kullanılmaktadır (Tani, 2019).

Jeroen Van Laer ve Peter Van Aelst dijital aktivist hareketleri iki ayrı grupta değerlendirmektedir. Birinci grup sadece internet aracılığı ile yapılabilen internet temelli hareketler olarak: hackleme girişimleri, muhalif web sitelerinin kurulması, e-mail bombardımanı, sanal protestolar ve online imza kampanyası gibi faaliyetlerken ikincisi, oturma eylemleri, işgaller, çeşitli yapılara zarar verme, şiddet içeren eylemlerde bulunma, para bağışı yapma veya tüketicilerin boykot faaliyetleri gibi fiziksel eylemlerdir. Bu eylemlerin geniş kitlelere duyurulması, organizasyonu ve koordinasyonunda internetten destek alınması nedeniyle internet destekli hareketler olarak sınıflandırılmaktadır (Tani, 2019).

Aktivizm; yaşanan kadın, LGBT, hayvan, insan hakları veya çevresel sorunlar gibi toplumsal, politik, ekonomik ve çevresel meseleler konusunda değişim yaratmak adına sorumlu hisseden kişilerin bu doğrultuda harekete geçmesidir. Dijital aktivizm ile ise; aktivistlerin dijital ağları ve dijital iletişim mecralar aracılığı ile değişim hedeflerine ulaşma çabasında olduklarını söyleyebiliriz. Change.org gibi platformlarda internet aracılığı ile oluşturulan kampanyalara online imza vermek, hashtag açmak, açılan kampanyaları paylaşılarak destek olmayı bu anlamda ilk anda akla gelen aktivist hareketler olarak saymak mümkündür. Sosyal medya platformları, hızlı bir şekilde geniş kitlelere ulaşılmasına imkan sağlaması açısından, çok etkin olarak aktivizmin görülebileceği ve paylaşılabileceği mecra olarak önemlidir. Bu mecralar aracılığı ile hazırlanan ve paylaşılan video, fotoğraf, animasyon gibi görsel materyaller ile dikkat çekici görüntülerle, bir konuya dair bilgilendirme yapılabilmekte, kamuoyu oluşturulabilmekte, destekçi sayısı arttırılabilmektedir. Diğer taraftan dijital aktivizm evrensel platformlarda yaşanabilmesi nedeniyle ulusal boyutun ötesinde bir nitelik kazandırabilmektedir.

Bir konuya dair aktivizmin günümüz dünyasında hem dijital hem de fiziksel olarak sokaklarda yürütülmesi ve her iki mecranın birbirini desteklemesi önemlidir. İran'da kadının eğitim, iş, aile hayatındaki yeri ve özgürlükleri konusunda değişiklikleri hedefleyen protesto gösterileri gibi zaman zaman dijital aktivizm ile başlayan ve ardından sokaklara taşan toplumsal hareketler de gerçekleşebilmektedir. 1979 yılında devrim sonrası kadınlar yaşamlarında pek çok alanda değişimlere zorlanmış ve aynı yıl 8 Mart'ta sokaklarda başlayan protesto gösterileri ve eylemler günümüzde dijital aktivizmin de hayatımıza katılması ile çift yönlü olarak devam etmektedir. Bu nedenle İran'da internete zaman zaman kısıtlamalar getirilerek iletişim kesilmeye ve bilgi akışı engellenmeye, ulus ötesi kamuoyu ve desteğin oluşmasının önüne geçilmeye çalışılmaktadır.

Masih Alinejad ve Benim Gizli Özgürlüğüm

1976 doğumlu gazeteci ve aktivist Alinejad, ülkesindeki kadınlara yönelik baskılara dair yazdıkları ve başlatmış olduğu zorunlu baş örtüsü uygulamasına karşı hareketler, eylemler nedeniyle Devrim Muhafızları Ordusu tarafından hedef gösterilmiş, İran'da yayın yapan birçok medya kuruluşu tarafından da düşman işbirlikçisi (esitlikadaletkadin.org, 2019) olarak nitelendirilmiştir. Bu nedenle de aldığı tehditler sonrası 2009 yılından bugüne ülkesinden uzakta yaşamak durumunda kalmıştır. Alinejad sosyal medyanın kendisinin silahı gibi olduğunu çünkü

İran’da ifade özgürlüğünün olmadığını ifade etmiş (Rajvanshi, 2023) ve Alinejad uzun yıllardır bu mecrada aktif olarak yer almakta çalışmalarını sürdürmektedir.

Londra sokaklarında başı açık koştuğu bir fotoğrafını (Görsel 19) Facebook hesabından paylaşması sonrası İranlı kadınlardan kendisine imrenen pek çok yorum almış, daha sonra o tarihten önceki yıllarda İran’da araba kullanırken gizlice başını açtığı fotoğrafını da paylaşmıştır (Görsel 20).



Görsel 19 Masih Alinejad, “Masih Alinejad’ın Londra sokaklarından paylaştığı ilk fotoğrafı”, 2016.

Görsel 20 Masih Alinejad, “Masih Alinejad’ın İran’da gizlice başını açarak çektiği ve paylaştığı fotoğrafı”, 2016.

Alinejad bu paylaşım ile diğer kadınların da bu konuda harekete geçmesini sağlamış, kısa sürede pek çok kadın da baş örtüsünü çıkardığı fotoğrafını paylaşarak zorunlu olarak baş örtüsü takılması uygulamasına karşı duruşlarını ifade etmiştir. Ardından 2014 yılı Mayıs ayında başlarını açarak çektikleri fotoğraflarını gönderen kadınlar ile “Benim Gizli Özgürlüğüm” (My Stealthy Freedom) adıyla açtığı Facebook hesabında kendisine gelen fotoğrafları paylaşmıştır. Bugün 1 milyon takipçisi olan hesapta kadınlar tek başlarına veya aile fertleri ve arkadaşlarıyla birlikte başlarını açtıkları fotoğraflarını paylaşmaktadır (Görsel 21). Facebook’un operasyon sorumluluğu görevini yürüten Sheryl Sandberg Facebook’un Kadınlar Liderlik Gününde Alinejad’ı davet etmiş ve çektiği video aracılığı ile İranlı kadınlara duygularını şu sözlerle dile getirmiştir: “My Stealthy Freedom sayfasındaki tüm muhteşem kadınların, hepimizin sizi ne kadar desteklediğini, dünyanın dört bir yanındaki kadınların sizi ne kadar alkışladığını, her bir kadının medeni haklara, sivil özgürlüklere, yaşamak istediği gibi yaşama fırsatlarına sahip olduğu bir dünyada yaşamayı ne kadar çok istediğimizi ve dünyanın dört bir yanında hep birlikte sahip olduğumuz kız kardeşliği bilmenizi istiyorum.” (Saul, 2016).

Erkekler de başlarını örterek çektikleri fotoğraflarını #MenInHijab etiketiyle bu hesaptan yayınlamaya İranlı kadınların bu uygulamayı protesto etmelerine destek vermektedir (Görsel 22). Fotoğraflarda erkekler anne ve eşleriyle, arkadaşlarıyla birlikte olabildiği gibi tek başına fotoğraflarını da paylaşmaktadır. Aynı zamanda sadece İran’dan değil tüm dünyadan takipçiler bu etiket ile fotoğraflarını zaman zaman yüzlerini göstererek zaman zaman ise göstermeden paylaşmaktadır. Fotoğraflardaki kişilerin gerek erkekler gerekse kadınlar için geniş bir yaş aralığında olduğunu ileri yaşlarda da çok sayıda kişinin destek verdiğini söylemek mümkündür.



Görsel 21 “Benim Gizli Özgürlüğüm etiketiyle paylaşılan fotoğraflardan”, 2014.

Görsel 22 “#MenInHijab etiketiyle paylaşılan fotoğraflardan”, 2014.

Benim Yasaklanan Şarkım

Devrim sonrasında ülkeye getirilen yasaklardan biri de Batı’dan gelen müziklerin dinlenmesi, konserler düzenlenmesi noktasında olmuştur. İslami kaynaklı müzik dışında müzik dinlemek, icra etmek para cezası, kırbaç veya hapis cezası ile cezalandırılmıştır. Bu da ülkeye Türkiye ve Irak gibi komşu ülkelerden kaçak yollarla kaset, cd ve plak satışını getirmiştir (Askew, 2022).



Görsel 23 “#Myforbiddensong_etiketi ile paylaşılan videolardan ekran görüntüsü”, 2015.

Diğer taraftan kadınların kamusal alanda şarkı söylemesi yasaklanmış, 2015’te Masih Alinejad’ın çağrısı ile Benim yasaklanan şarkım (My forbidden song) hareketi başlamıştır (Görsel 23). Kadınlar şarkı söylerken çektikleri videolarını #Myforbiddensong etiketi ile paylaşmakta, bu kampanya aracılığı ile kadınların şarkılarının duyulması ve kadınların seslerinin İran’ın müzikal hafızasından silinmesini engellemek hedeflenmektedir (Alinejad, 2015).

Beyaz Çarşamba

Masih Alinejad başlattığı Benim Saklı Özgürlüğüm hareketi ile İranlı kadınları her Çarşamba günü beyaz renkli giyinerek, kendilerine nasıl giyinmeleri konusundaki dayatmalara ve koyulan kuralları protesto etmeleri çağrısında bulunmuştur. 2017 yılı Mayıs ayında başlayan harekete kısa sürede çok sayıda kişi katılmıştır. Sosyal medya hesaplarında gerek profil fotoğrafları gerekse paylaşımları aracılığı ile beyaz baş örtüsünü takarak veya başörtüsünü çıkararak elinde sallayan kadınlar ve erkekler de beyaz bileklikleri ile çektikleri fotoğrafları ve videoları ile destek olmaktadır (Görsel 24-25).



Görsel 24-25 “#WhiteWednesdays etiketiyle paylaşılan fotoğraf ve videolardan”, 2017.

#WhiteWednesdays (Beyaz Çarşambalar) kampanyası için çağrı metni şöyledir: “Örtüsüz geçen çarşamba günleri veya #WhiteWednesdays (Beyaz Çarşambalar) adlı yeni bir kampanya başlatıyoruz. (Örtü) zorunluluğu olmayan bu Çarşamba, (örtü) zorunluluğuna karşı olan tüm erkek ve kadınlar için olan bir gün. Bu kampanya aynı zamanda peçe giymeyi isteyen, ancak bunu başkalarına dayatma fikrine karşı çıkan kadınlara da hitap ediyor. İran’daki birçok örtülü kadın, zorunlu örtünün dayatılmasını bir hakaret olarak görüyor. Bu kadınlar, beyaz giymiş fotoğraflarını çekerek, örtü zorunluluğuna itirazlarını gösterebilirler. Kampanyamız zorlamaya karşı olan barışçıl bir protesto ve hepinizi bize katılmaya davet ediyoruz. “Beyaz bilezik takan erkekler ve beyaz başörtüsü örten kadınlar lütfen videolarınızı bize gönderin. Örtü zorunluluğuna karşı olan bu protesto gösterisinin amblemi barış rengi olan beyaz rengidir. İran’da yaşayan her İranlı kadın, başörtüsü takmayı seçer ya da seçmez. Zorunlu peçeyi savunanların kendi mitinglerini kolaylıkla yapmalarına izin verildiğine göre, her Çarşamba günü kampanyamızın işareti olan beyaz renkle tepkimizi göstereceğiz.” (Kılınç, 2017).

Bugün Amerika’da yaşayan ve “Saçlarımdaki rüzgar” (The wind in my hair) adlı kitabı yayınlanan Alinejad, kendisi ile yapılan bir röportajda kadınlara yönelik ayrımcılığa, baskıya başörtüsünün zorunlu olmasına karşı olduğunu, İran’ın başörtüsü takmak isteyen annesi ve takmak istemeyen, açık kalmak isteyen kendisi için olması gerektiği (Koca, 2018) görüşlerini ifade etmiştir.

Vida Movahed ve Devrim Sokağı Kızları

27 Aralık 2017 günü Vida Movahed, Tahran’da Enghelab yani Devrim Caddesi’nde çıktığı elektrik kutusunun üzerinde, beyaz baş örtüsünü çıkarıp bir sopaya bağlayarak ve o sopayı sallayarak sessiz protestosu ile öncü olmuştur. Kimliği bilinmeyen ve yaklaşık bir saat kadar eylemine devam eden genç kadının şiddet içermeyen protestosu, polisler tarafından götürülmesi ile sonlanmıştır. Ancak bu eylem orada bulunan insanların çekmiş oldukları fotoğraf ve videoların sosyal medya hesaplarında paylaşılması ile tüm dünyada bilinir olmuş ve çok ses getirmiştir (Görsel 26).

Masih Alinejad, Movahed’in tutuklandığı süreci kitabında şöyle anlatır:

Movahed’in kaderi bizi endişelendirdi. Davasını duyurmak için birçok kuruluş ve medya kuruluşuyla iletişime geçtim. O zamanlar Movahed’in adını bile bilmiyorduk. Farsça bir hashtag oluşturdum “Devrim Sokağı’nın kızı nerede?” 19.000’den fazla kez retweetlendi. Kilit destekçilerimden biri olan Shahparak Shajarizadeh, hepimizin Movahed’in meydan okuma eylemini taklit etmemiz gerektiğini söyledi ve bu, #WhiteWednesdays kampanyasından diğer kadınları İran’daki farklı kasaba ve şehirlerde benzer protestolar düzenlemeye teşvik etti. 24 Ocak 2018’de, Londra merkezli Uluslararası Af Örgütü, İranlı yetkilileri “ülkenin zorunlu İslami kıyafet kurallarına karşı barışçıl bir şekilde protesto eden”

Movahed'i "derhal ve koşulsuz olarak" serbest bırakmaya çağırdı (Alinejad, 2018, s. 401).

Aynı zamanda da sosyal medyada #WhereIsShe, #WhereIsTheGirlOfTheRevolution hashtag'leri ile paylaşımlar yapılarak konu takip edilmiştir. 1 ay sonra serbest bırakılan 31 yaşında ve 1 çocuk annesi Movahed'in bu eylemi, daha sonra pek çok kadın tarafından tekrar tekrar gerçekleştirilmiştir.



Görsel 26 “Vida Movahed, Tahran Devrim Caddesi”, 2017.

Görsel 27 “Narges Hosseini, Tahran Devrim Caddesi”, 2018.

Narges Hosseini de aynı eylemi yine aynı caddede gerçekleştirmiş (Görsel 27) ve bu öncü kadınların ardından 29 kadın daha baş örtülerini çıkarma eylemleri sonrasında tutuklanmıştır. Kısa süre içinde sosyal medyada pek çok kullanıcı Movahed ve Hosseini'nin ardından da diğer kadınların fotoğraflarını #DevrimSokağıKızları (#TheGirlsofRevolutionStreet) etiketiyle paylaşmış, tabu olarak görülen baş örtüsü konusu bu protesto hareketi ile tüm ülkede ve dünyada dikkatleri üzerine çekmiş, üzerinde konuşulmaya, tartışılmaya başlamıştır. Kendisi de 2018 yılında 38 yıl hapis ve 148 kırbaç cezasına çarptırılan insan hakları avukatı Nesrin Sotoudeh tüm eylemci kadınların avukatlığı görevini üstlenmiştir (Schmitz, 2019).

Mahsa Amini

22 yaşındaki Mahsa Jina Amini, 13 Eylül 2022 tarihinde Tahran'da ahlak polisi tarafından, başını belirlenen kuralların öngördüğü şekilde örtmemiş olması nedeniyle göz altına alınmış ve ardından göz altında olduğu sürede uygulanan şiddet sonrası fenalaşmış ve kaldırıldığı hastanede 3 günün sonunda hayatını kaybetmiştir. Genç kadına yaşatılanlar sadece İran ile sınırlı kalmayan tüm dünya ülkelerinden büyük bir tepki duyulmasına neden olmuştur. 17 Eylül'deki cenaze töreni sonrası global çapta protesto gösterileri düzenlenmiştir.

Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Konseyi tarafından kurulan, Bağımsız Uluslararası İran Hakkında Gerçeği Araştırma Komisyonunun raporunda İran'da protestoları bastırmak için gereksiz ve orantısız ölümcül güç kullanıldığı, göstericilerin kasıtlı olarak gözlerinden vurulduğu, İran güvenlik güçlerinin tutuklulara tecavüz, tecavüz tehdidi, zorla çıplak bırakılma, elle taciz ve cinsel organına elektrik verme gibi cinsel saldırılarda bulunulduğu (Havarnews, 2024) belirtilmiştir.

Ülkenin dini lideri Ayetullah Ali Hamaney “isyanların Amerika ve Siyonist rejim tarafından kendi hükümetlerinin otoritesini zayıflatmak için tasarlandığını” açıklamıştır (Gritten, 2022). Ülke yönetimi tarafından protestoculara karşı uygulanan orantısız güç nedeniyle çok sayıda kişi hayatını kaybetmiştir. Protestolar sırasında hayatını kaybeden kişi sayısında farklı kaynaklar farklı rakamlar vermektedir. Devrim Muhafızları Ordusu'nun açıklamasına göre 300'den fazla, İran Güvenlik Konseyi 200'den fazla, Norveç merkezli İran İnsan Hakları Örgütüne göre ise 537 kişi yaşamını kaybetmiştir (Kohli, 2023).



Görsel 28-29 “Mahsa Amini protestolarına saçlarını keserek destek olan farklı ülkelerden kadınlar”, 2022.

Mahsa Amini’nin hayatını kaybetmesinin hemen ardından tüm dünyadan kadınlar gerek caddelerde, sokaklarda gerekse sosyal medya üzerinden çekmiş oldukları başörtülerini yakma veya saçlarını kesme video ve fotoğraflarını paylaşarak protestolara destek vermiştir (Görsel 28-29). Diğer taraftan Amini’nin sağlıklı ve gülümseyen fotoğrafları ile hastanede yaşam destek ünitesine bağlıken çekilmiş son günlerinden fotoğrafları da paylaşılmıştır. Saçlarını kesen, slogan atan, protesto yürüyüşlerine katılan kadınların fotoğraf ve videoları dışında Amini için yapılan özellikle saç temasının vurgulandığı illüstrasyonlara da sıklıkla sosyal medya hesaplarında yer verilmiştir.



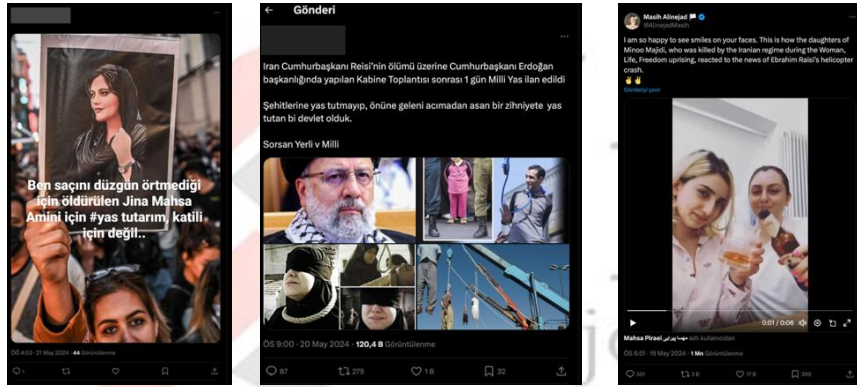
Görsel 30 Şervin Hacipur, “Şervin Hacipur’un Mahsa Amini için bestelediği şarkısının videosundan”, 2023.

Görsel 31 James Melville, “Mahsa Amini’nin ölümü sonrası protestolarda ön planda güçlü İranlı genç kadınlar”, 2022.

Şervin Hacipur’un bestelediği ve yorumladığı Farsça’da Baraye (Uğruna) adlı şarkıyı sosyal medya hesabında yayınlamasının hemen ardından protestoların sembolü haline gelmiştir (Görsel 30). Hacipur, rejime karşı propaganda ve halkı isyana, şiddete teşvik etmek suçlarından 3 yıl 8 ay hapis cezasına çarptırılmıştır. Hacipur’un bu şarkısı 2023 yılında ilk kez verilen sosyal değişim için en iyi şarkı Grammy ödülüne layık bulunmuş, şarkı sosyal medyada çok paylaşılmakla birlikte Paris, Washington, Londra ve Berlin gibi kentlerde sokaklarda protesto gösterileri sırasında da çalınmıştır. Ayrıca Coldplay grubu 2022 yılında Buenos Aires’te verdikleri konserlerinde bu şarkıyı bir Amerikan yapımı filmde oynaması sonrası ülkesinden sürgün edilen İranlı oyuncu Golshifteh Farahani ve arkadaki ekranda Hacipur’un videosu ile birlikte seslendirmiştir. Behzad Bolour ülke tarihinde daha önce İran halkı üzerinde böylesi etki yapan ve dünyaya böylesine yayılan bir şarkı olmadığını belirtmiştir (BBC, 2022). Gerek Hacipur’un videosu gerekse Coldplay konserindeki düet sosyal medya platformlarında pek çok kez paylaşılmış ve büyük etki elde etmiştir. Şarkının sözlerinin bir bölümü şöyledir;

“...Sokaklarda dans etmek uğruna
Öpüşürken hissettiğin korku yüzünden
Kız kardeşim için-kız kardeşin için-kız kardeşlerimiz için...
Erkek olmasını dileyen kız için
Kadınlar, yaşam, özgürlük için
Özgürlük için...” (Bianet, 2023).

Mahsa Amini’nin ölümü sonrası protestolarda ön planda güçlü İranlı genç kadınlar yer alırken (Görsel 31), protestolara destek veren rapçi Saman Yasin 5 yıl hapis cezası almış, protestolara katılanlar arasında çeşitli gerekçelerle 1 Haziran 2024 tarihi itibarıyla 8 kişi idam edilmiştir (Balla, 2024). Rapçi Toomaj Salehi de idama mahkum olan ve hala hapiste tutulan isimlerden biridir. Diğer taraftan Amini’nin ölümü hakkında haber yapan gazeteci Elahi Muhammedi ve ailesinin fotoğrafını çeken foto muhabiri Nilüfer Hamedî, ABD ile işbirliği içinde olmak ve devletin güvenliğine yönelik komploya iştirak etmekle suçlanmıştır. Gazetecilere 7 yıl hapis cezası verilmiş, bu süreçte Guillermo Cano Basın Özgürlüğü ödülüne layık görülmüş, 17 ay hapis yattıktan sonra tahliye edilmiştir. Ancak bu sefer salıverildikleri zaman çekilen fotoğraflarda başörtüsü kurallarına uymadıkları gerekçesiyle haklarında yeniden dava açılmıştır (Bianet, 2024).



Görsel 32-33-34 “İran Cumhurbaşkanı İbrahim Reisi’nin ölümü sonrası sosyal medya paylaşımlarından”, 2024.

19 Mayıs 2024 tarihinde İran Cumhurbaşkanı İbrahim Reisi’nin içinde bulunduğu helikopter düşmüş, Reisi ve beraberindekiler hayatını kaybetmiştir. Haber duyulur duyulmaz Reisi’nin fotoğrafı ile Mahsa Amini’nin ve Amini için düzenlenen protestolarda sert müdahale edilmesi nedeniyle hayatını kaybeden, idam edilen diğer kişilerin fotoğraflarının birlikte kullanıldığı paylaşımlar yapıldığı görülmüştür. Amini’nin ölümüne neden olan uygulamaların ve sonrasında yaşananların sorumlusu olarak görülen sistemin bir parçası olan Reisi’nin ölümü kamuoyunda farklı tepkilere yol açmıştır (Görsel 32). Bunlardan en dikkat çeken infaz edilmeye götürülürken yeğeni görerek gülümseyen ve ardından ona el sallayan Hüseyin Kavousifar’ın fotoğrafı olmuştur. Reisi’nin ölümü üzerine ülkemizde de belirli kesimlerde tepkilere neden olmuş bu içerikte metinlerin eklendiği Amini veya anma, protesto yürüyüşü fotoğrafları da paylaşılmıştır (Görsel 33). Bunlardan birinde de Masih Alinejad’ın aynı gün X platformunda yapmış olduğu paylaşımda kadeh kaldıran, kutlama yapan iki kadının videosunu “Yüzünüzdeki gülümsemeyi gördüğüm için çok mutluyum. Kadın, Hayat, Özgürlük ayaklanması sırasında İran rejimi tarafından öldürülen Minoo Mecidi’nin kızları, İbrahim Raisi’nin helikopter kazası haberine böyle tepki gösterdi” mesajı ile paylaşmıştır (Görsel 34). 62 yaşındaki Mecidi katıldığı Amini için düzenlenen protesto gösterisinde öldürülen kişilerden sadece biridir.

SONUÇ

Kadınlar hayatları boyunca dünya üzerinde pek çok noktada, dünden bugüne farklı oranlarda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine maruz kalmaktadır. 1979 yılında gerçekleşen İran İslam Devrimi'nde ön planda ve devrimden yana mücadele eden kadınlar, devrimden sonra hayatlarında pek çok kısıtlama ile karşılaşmıştır. Kadınların hayatlarına dair devrimden günler sonra başlayan yasaklama ve engelleme anlayışı ürünü olan uygulamalar, ülkede bugüne dek 45 yıldır sürmekte olan direniş ve özgürlük mücadelesini başlatmıştır.

İran'da kadınların özgürlük mücadelesi, sanatın farklı alanlarında güçlü bir şekilde yansıtılmaya geçmişten bugüne devam etmektedir. Sanatçılar yarattıkları eserleriyle seslerini tüm dünyaya duyurabilmekte, sanatları aracılığı ile toplumsal değişim mücadelesine katkı sağlamaktadır. Fotoğraf sanatında dünyaca önemli bir isim olan Shirin Neshat ülkesinden uzakta olsa da devrimin ülkesi, en çok da kadınlar üzerindeki yıkıcı etkisini yıllardır sanatında yansıtmakta olan sanatçılardan biridir. Günümüzde İranlı yeni nesil fotoğrafçılar da ülkelerinde yaşananları tüm dünya ile paylaşmakta ve bu anlamda da uluslararası başarılarla imza atmaktadır.

Dünyanın farklı ülkelerinden insanların da İranlı kadınların kimlik, onur, özgürlük mücadelelerinde yanlarında olduğunu, destek verdiğini görmek mümkündür. Bunda sosyal medyanın rolü ve etkisi çok büyüktür. Günümüzde cep telefonları ile gerek fotoğraf gerekse video çekimleri yapılabilmekte ve saniyeler içinde dünyanın her yanına görüntüler milyonlarca kullanıcıya ulaşabilmektedir. Sosyal medya hesapları günümüzde kişilerin ideolojik görüşlerini, itirazlarını ve kendilerini ifade eden paylaşımlar yapmalarına olanak tanımıştır.

Vida Movahed'in sessiz ama bir o kadar da ne demek istediğini cesur ve net bir şekilde ortaya koyan eylemi ile İranlı bir kadının ülkesinde kendisine dayatılan örtünme şekline duymuş olduğu rahatsızlığı gözler önüne sermesi ve o anda çekilen fotoğraflarının sosyal medya aracılığı ile tüm dünyaya duyurulması açısından çok önemli bir başlangıç olma özelliği göstermiştir. Bu eyleme dair çekilen video ve fotoğraflar gözden geçirildiğinde sopanın ucunda yer alan beyaz başörtüsü ve etrafındaki herkesten yüksekte, yalnız ama dimdik duran genç bir kadının kendinden emin duruşu dikkat çekmektedir. Movahed, kendisinden sonra İranlı kadınlara dayatılan yaşam tarzına ve özgürlüklere müdahale konusunda mücadele etmede diğer kişilere de umut ve ilham olmuştur.

2022 yılında Mahsa Amini'nin hayatını kaybetmesi ve sonrasında aylar süren protesto gösterileri ve bastırmak adına uygulanan orantısız güç nedeniyle, yüzlerce kişinin hayatını kaybetmesi, maalesef ülkedeki zihniyeti değiştirememiştir. 2023 yılında 16 yaşındaki Armita Geravand, ahlak polisi tarafından metroda baş örtüsü takmadığı gerekçesiyle uygulanan şiddet neticesinde 28 gün komada kalmış, ancak sonrasında hayatını kaybetmiş, Geravand'ın cenazesinde de kadınlar yine aynı gerekçeyle darp edilmiş ve göz altına alınmıştır. Ülkede uygulanan idam cezaları ve Amini, Geravand gibi genç kızların hayatlarının kaybetmelerine neden olan ülkedeki eril güce karşı susmayan veya dimdik duran kadınlar ve onların fotoğrafları sayesinde, tüm dünya yaşananlardan haberdar olmakta ve değişim yönünde kamuoyu baskısı oluşmasını sağlamaktadır.

Etik Komite Onayı: Araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları:

Fikir-U.G.Y.; Tasarım-M.U.C.; Denetleme-M.U.C.; Kaynaklar-U.G.Y.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- M.U.C.; Analiz ve/veya Yorum- U.G.Y.; Literatür Taraması- U.G.Y.; Yazıyı Yazan- U.G.Y.- M.U.C.; Eleştirel İnceleme- M.U.C.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışma tamamen yazarlar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: The study doesn't require approval from an ethics committee,

Peer Review: External, independent.

Author Contributions:

Conceptualization – U.G.Y.; Design – M.U.C.; Supervision – M.U.C.; Resources – U.G.Y.; Data Collection and/or Processing – M.U.C.; Analysis and/or Interpretation – U.G.Y.; Literature Review – U.G.Y.; Writing – U.G.Y.- M.U.C.; Critical Review – M.U.C.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: The work was entirely produced by the authors.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

Afary, J., & Anderson, K. B. (2012). *Foucault ve İran devrimi toplumsal cinsiyet ve İslamcılığın ayartmaları*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Alinejad, M. (2015). *My forbidden song in Iran* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=74lyEldVZn0>

Alinejad, M. (2018). *The wind in my hair: My fight for freedom in modern Iran*. Little Brown and Company.

Askew, J. (2022, Mayıs 26). What happened when Iran criminalised music after the 1979 Islamic revolution? *Euronews Culture*. <https://www.euronews.com/culture/2022/05/26/what-happens-when-a-country-criminalises-music>

Atay, T. (1997). Şah dönemi (1941-1979) İran İslam devriminin arka planı. *Birikim*, 96, 33–42.

Aytaç, D. (2014, Eylül 17). Fotoğrafçı Newsha Tavakolian sansürü reddett, paraları yatırım bankacısının suratına fırlattı (gibi). *5 Harfliler*. <https://www.5harfliler.com/fotografci-newsha-tavakolian-sansuru-reddetti/>

Bag, M. (2024, Şubat 11). İranlılar 45. Yılıni kutlayan İslam Devrimi ile ilgili ne düşünüyor? *Euronews*. <https://tr.euronews.com/2024/02/11/devrim-iran-a-ne-kazandirdi-iranli-gencler-islam-devrimi-ile-ilgili-ne-dusunuyor>

Balla, R. (2024, Nisan 24). Toomaj Salehi: Iranian rapper sentenced to death for supporting Mahsa Amini protests, says lawyer. *Sky News*. <https://news.sky.com/story/toomaj-salehi-iranian-rapper-sentenced-to-death-for-supporting-mahsa-amini-protests-13122115>

- BBC. (2022, Kasım, 2). Baraye: İran'da protestocuların marşına dönüşen şarkı, *BBC*, <https://www.bbc.com/turkce/articles/cyxy2wew102o>
- Bianet. (2023, Şubat 6). Mahsa Amini için yazılan şarkıya Grammy ödülü. *Bianet*. <https://bianet.org/haber/jina-mahsa-amini-icin-yazilan-sarkiya-grammy-odulu-273815>
- Bianet. (2024, Ocak 16). İran'da 17 ay sonra tahliye edilen gazetecilere şimdi de başörtüsü davası. *Bianet*. <https://bianet.org/haber/iranda-17-ay-sonra-tahliye-edilen-gazetecilere-simdi-de-basortu-davasi-290611>
- Çakır, S. (2022). Egemen kültür gölgesinde kadın: İran İslam devrimi sonrasında İran'da kadın olmak. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 25, 49–3. <https://doi.org/10.26650/iukad.2022.1115563>
- Çirakoğlu, A. (2020). *Devrimci İran: İslam cumhuriyeti'nin tarihi*. Akademik Düşünce Dergisi, (2), 64–70.
- Çiftlioğlu, E. (2015). *İran'ı Anlamak*. Başkent Üniversitesi Yayınları.
- Dehghan, S. K. (2018, Şubat 20). The conductor smashing Iranian taboos over women and music. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2018/feb/20/the-conductor-smashing-iranian-taboos-over-women-and-music>
- Dehghan, S. K. (2018, Ağustos 13). Iranian female photographer banned from stadium covers match from nearby roof. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2018/aug/13/iranian-female-photographer-banned-from-stadium-covers-match-from-nearby-roof>
- Eşitlik Adalet Kadın Platformu. (2019, Ağustos 1). Beyaz çarşamba büyüyor: İranlı kadınlar 10 yıl hapis cezasıyla karşı karşıya. *SES Eşitlik, Adalet, Kadın Platformu*. <https://esitlikadaletkadın.org/iranli-kadinlar-10-yil-kapis-cezasina-baslarini-acarak-meydan-okuyor/>
- Euronews. (2023, Eylül 16). Mahsa Amini'nin ölüm yıldönümü: İran'da protestolar sonrası neler değişti? *Euronews*. <https://tr.euronews.com/2023/09/16/mahsa-amininin-olum-yil-donumu-iranda-protestolar-sonrasi-neler-degisti>
- Gritten, D. (2022, Ekim 4). Iran protests: Supreme leader blames unrest US and Israel. *BBC*. <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-63118637>
- Havarnews. (2024, Mart 10). BM'den Jina Emini açıklaması: ölümünden İran sorumlu. *Havar Haber Ajansı*. <https://havarnews.com/tr/bmden-jina-emini-aciklamasi-olumunden-iran-sorumlu>
- Irak, H. (2022). Dijital aktivizm ve İran kadın hareketleri üzerine kavramsal bir inceleme. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10(2), 829–861. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.1118006>
- Karar. (2023, Kasım 7). İran'dan Nobel Barış Ödülü'nün Nergis Muhammedi'ye verilmesine kınama. *Karar*, <https://www.karar.com/dunya-haberleri/irandan-nobel-baris-odulunun-nergis-muhammediye-verilmesine-kinama-1794030>
- Kasianova, D. (2021, Eylül 27). Bird in Flight Prize 21 Jury Member Newsha Tavakolian: The easiest way to make yourself known is to play on stereotype. *Bird in Flight*. <https://birdinflight.com/en/bird-in-flight-prize-21-en/bird-in-flight-prize-21-jury-member-newsha-tavakolian.html>

- Kazemimanesh, S. (2023). Back to the archive, looking for peace with Newsha Tavakolian. *Magnum Photos*. <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/back-to-the-archive-looking-for-peace-with-newsha-tavakolian-2/>
- Kemp, S. (2024). *Digital 2024: Iran*. <https://datareportal.com/reports/digital-2024-iran?rq=iran%202024>
- Kılınç, B. (2017, Haziran 2). İran'da kadınların başlarını örtme zorunluluğuna karşı çıkan kadınlar beyaz çarşambayı başlattı. *Sivil Sayfalar*. <https://www.sivilsayfalar.org/2017/06/02/iranda-kadinlarin-baslarini-ortme-zorunluluguna-karsi-cikan-kadinlar-beyaz-carsambayi-baslatti/>
- Koca, İ. (2018, Şubat 2). İran'daki protestoların simge kadını Alinejad Habertürk'e konuştu. *Habertürk*. <https://www.haberturk.com/irandaki-protestolarin-simge-kadini-alinejad-haberturke-konustu-1833924>
- Kohli, A. (2022, Ekim 8). Here's what has happened in Iran since the death of Mahsa Amini. *Time*. <https://time.com/6220853/iran-protests-mahsa-amini-what-to-know/>
- Moaveni, A. (2022, Aralık 7). 2022 Heroes of the year women of Iran. *Time*. <https://time.com/heroes-of-the-year-2022-women-of-iran/>
- Rajvanshi, A. (2023, Mart 3). Iranian dissident Masih Alinejad won't be silenced. *Time*. <https://time.com/6259111/masih-alinejad-2/>
- Sancar, S. (2016). *Din, siyaset ve kadın İran devrimi*. Nika Yayınevi.
- Saul, H. (2016, Ocak 20). Facebook COO Sheryl Sandberg addresses Iranian women campaigning against enforced hijab: The world is cheering for you. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/news/people/facebook-coo-sheryl-sandberg-sends-message-to-iranian-women-campaigning-against-enforced-hijab-we-all-support-you-and-we-are-cheering-for-you-a6823851.html>
- Schmitz, L. (2019, Aralık 2). Women of revolution street. *Platform*. <https://www.platformspace.net/translations/women-of-revolution-street>
- Sozlük, TDK. <https://sozluk.gov.tr/>
- Şafak, T. (2022, Kasım 4). İrsat devriyelerinin tarihçesi. *İRAN İran Araştırmaları Merkezi*. <https://iramcenter.org/irsat-devriyelerinin-tarihcesi-813>
- Tani, E. (2019). Ağ toplumunda sokak aktivizminden dijital aktivizme geçiş içinde. Hatun Boztepe Taşkıran & Murat Mengü (Ed.), *Dijital aktivizm üzerine* (s. 1–31). Der Yayınevi.
- Tavakolian, N. (2011). Listen: giving voice to Iranian women. *Magnum Photos*. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/newsha-tavakolian-listen/>

Görsel Kaynakça

- Alaei, F. (2019). *Kendilerine ayrılan yerde futbol maçı izleyen taraftarlar* [Fotoğraf]. <https://poy.asia/competitions/poyasia2024/judges/judge-forough-alaei/>
- Alaei, F. (2022). *Time Dergisi kapağı ve makalede yer alan fotoğraflar* [Fotoğraf]. <https://time.com/heroes-of-the-year-2022-women-of-iran/>
- Alinejad, M. (2014). # Benim Gizli Özgürlüğüm ve #MenInHijab etiketiyle paylaşılan fotoğraflardan [Fotoğraf]. https://www.facebook.com/StealthyFreedom/friends_likes

- Alinejad, M. (2016). *Masih Alinejad'ın Londra sokaklarından paylaştığı ilk fotoğrafı* [Fotoğraf]. <https://www.mystealthyfreedom.org/our-story/>
- Alinejad, M. (2016). *Masih Alinejad'ın İran'da gizlice başını açarak çektiği ve paylaştığı fotoğrafı* [Fotoğraf]. <https://www.independent.co.uk/news/people/international-women-s-day-2016-how-one-woman-s-selfie-without-a-hijab-sparked-a-women-s-rights-movement-in-iran-a6919441.html>
- Alinejad, M. (2024). *İran Cumhurbaşkanı İbrahim Reisi'nin ölümü sonrası sosyal medya paylaşımlarından* [Fotoğraf]. <https://twitter.com/AlinejadMasih/status/1792221587363553627>
- Amiri, N. (2022). *Nezahat Amiri'nin Instagram hesabı paylaşımı* [Fotoğraf]. <https://www.instagram.com/p/CjsXeCnuHsc/>
- Bahrami, F. (2018). *Nezahat Amiri ve yönetimindeki İran Devlet Orkestrası* [Fotoğraf]. <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/iran-da-ilk-kez-bir-kadin-orkestra-yonetti/4>
- The Guardian (2018). *Stadyum dışından fotoğraf çeken Parisa Pourtaherian* [Fotoğraf]. <https://www.theguardian.com/world/2018/feb/20/the-conductor-smashing-iranian-taboos-over-women-and-music>
- Pourtaherian, P. (2018). *Parisa Pourtaherian, Parisa Pourtaherian'ın dışardan çektiği fotoğraf* [Fotoğraf]. <https://www.theguardian.com/world/2018/aug/13/iranian-female-photographer-banned-from-stadium-covers-match-from-nearby-roof>
- Hacıpur, Ş. (2023). *Şervin Hacıpur'un Mahsa Amini için bestelediği şarkısının videosundan* [Fotoğraf]. https://www.youtube.com/watch?v=dPC5_ihQjrE
- Kangujam, L. (2022). *Mahsa Amini protestolarına saçlarını keserek destek olan farklı ülkelerden kadınlar* [Fotoğraf]. <https://twitter.com/LicypriyaK/status/1578658007038033920>
- La Independent (2023). *Mahsa Amini protestolarına saçlarını keserek destek olan farklı ülkelerden kadınlar* [Fotoğraf]. <https://laindependent.cat/etiqueta/mahsa-jina-amini/>
- Melville, J. (2022). *Mahsa Amini'nin ölümü sonrası protestolarda ön planda güçlü İranlı genç kadınlar* [Fotoğraf]. <https://twitter.com/JamesMelville/status/1573605512746356736>
- Melville, J. (2024). *İran Cumhurbaşkanı İbrahim Reisi'nin ölümü sonrası sosyal medya paylaşımlarından* [Fotoğraf]. <https://x.com/ALKIMwrite/status/1792616442036367789>
- Mohamedi, N. (2023). *Narges Mohamedi'nin Instagram hesabından özgürlüğüne kavuşması için yapılan eylemlerden görüntüler* [Fotoğraf]. <https://www.instagram.com/p/C4SY2I9qtaT/>
- Mert, M. (2024). *İran Cumhurbaşkanı İbrahim Reisi'nin ölümü sonrası sosyal medya paylaşımlarından* [Fotoğraf]. <https://twitter.com/mmugemert/status/1792735350760075346>
- My Stealthy Freedom. (2015). *#Myforbiddensong etiketi ile paylaşılan videolardan ekran görüntüsü* [Fotoğraf]. <https://www.facebook.com/StealthyFreedom/videos/my-forbidden-song-%D8%A2%D9%88%D8%A7%D8%B2-%D9%85%D9%85%D9%86%D9%88%D8%B9-%DB%8C%DA%A9-%D8%B2%D9%86-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C/1056995844314509/>
- Newsweek. (2017). *#WhiteWednesdays etiketiyle paylaşılan fotoğraf ve videolardan* [Fotoğraf]. <https://www.newsweek.com/women-iran-wear-white-wednesdays-challenge-compulsory-hijab-625453>

- Platform Space. (2017). *Vida Movahed Tahran Devrim Caddesi* [Fotoğraf].
<https://www.platformspace.net/translations/women-of-revolution-street>
- Takvim. (2019). *Aralarında Forough Alaei ve Zahra Khoshnavaz'ın da bulunduğu aktivist kadınlar erkek kılığında stada girerek maçı izleyebilmiştir* [Fotoğraf].
<https://www.takvim.com.tr/dunya/iranli-fotografci-alaei-erkek-kiliginda-mac-izledi-tahran-yonetimi-ciayi-sucladi-3998623>
- Tavakolian, N. (1999). *Tahran'daki öğrenci yurdu duvarındaki kan* [Fotoğraf].
https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/back-to-the-archive-looking-for-peace-with-newsha-tavakolian-2/?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=editorial
- Tavakolian, N. (2011). *Dinle* [Fotoğraf]. <https://www.newshatavakolian.com/listen>
- Tavakolian, N. (2014). *Bir İran Fotoğraf Albümünden Boş Sayfalar* [Fotoğraf].
<https://www.newshatavakolian.com/blank-pages-of-an-iranian-photo-album>
- Tavakolian, N. (2017). *Protestolarda aktif olan ve yüzünü göstermek istemeyen öğrenciler* [Fotoğraf]. https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/back-to-the-archive-looking-for-peace-with-newsha-tavakolian-2/?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=editorial
- Tekkal, D. (2023). *Narges Mohamedi'nin Instagram hesabından özgürlüğüne kavuşması için yapılan eylemlerden görüntüler* [Fotoğraf]. <https://www.instagram.com/p/C0t2Mv1sQIX/>
- The New Yorker (2018). *Narges Hosseini Tahran Devrim Caddesi*, [Fotoğraf].
<https://www.newyorker.com/news/news-desk/how-the-trump-administration-is-exploiting-irans-burgeoning-feminist-movement>
- Wood, J. (2018). *A star was born film müziği albüm kapağı* [Fotoğraf].
<https://www.dailymail.co.uk/news/article-7608235/Iranian-music-streaming-website-blasted-airbrushing-female-artists-album-covers.html>
- Wood, J. (2018). *Taylor Swift albüm kapağı* [Fotoğraf].
<https://www.dailymail.co.uk/news/article-7608235/Iranian-music-streaming-website-blasted-airbrushing-female-artists-album-covers.html>

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: This study analyses how women's rights were restricted after the Islamic Revolution in Iran and the role of art, especially photography, in Iranian women's struggle for freedom. Gender inequality and the struggle for women's rights became evident in the lives of Iranian women after the revolution, and various restrictions were imposed on women's rights in the public sphere. The aim of the study is to reveal how Iranian women use the art of photography as a tool in their struggle for their rights and the impact of digital activism in this struggle. Through social media campaigns and photography projects initiated on digital platforms, it examines the efforts of Iranian women to make their voices heard and the effective use of the power of photography in this process.

Methodology: The research was conducted through literature review and case studies. Firstly, a comprehensive literature review was conducted on the status of women's rights and their position in society after the Islamic Revolution. In this framework, the restrictions faced by women in the public sphere after the revolution, the influence of the morality police and practices such as the compulsory headscarf were mentioned. How Iranian women artists use photography to express their reactions to these oppressions, especially the campaigns and

projects carried out through social media are analysed. Through case studies, internationally resonant events such as the Mahsa Amini incident and the effects of these events on social media were evaluated.

Findings: The findings of the study show that after the Islamic Revolution in Iran, significant limitations have occurred in women's lives and women have struggled against these limitations at both individual and social levels. Especially social media platforms have become a powerful tool in women's struggle for freedom. Photography projects and social media campaigns have played an important role in raising awareness of gender inequality among Iranian women and making their voices heard by the international community. Projects by photographers such as Forough Alaei and Newsha Tavakolian have raised awareness of rights violations in Iran and exposed the oppression of women through photo shoots in the field or social media campaigns such as #WhiteWednesdays and #MyStealthyFreedom. Moreover, these campaigns have been widely recognised around the world and have provided support to Iranian women.

Conclusion: Iranian women have been resisting the restrictions imposed on them after the 1979 Islamic Revolution through different methods, especially through art. The art of photography, as a part of digital activism, has become an important tool in this struggle and has played an effective role in making women's voices heard. Digital activism and social media campaigns have drawn attention to gender inequality in Iran and supported women's rights-seeking processes through solidarity. In this context, the study reveals that art, especially photography, is a powerful tool for women to express their identities and rights. Thanks to the cross-border impact of digital activism, Iranian women have a wider network of solidarity in their struggle for freedom by receiving support from all over the world. The study demonstrates how art and social media can be an effective tool in the struggle for social change and human rights.

Okul Kültürünün İnşasında Görsel Sanatlar Eğitiminin Yeri

Özet

Bu çalışma, örgüt kültürü ve okul kültürü kavramlarının önemini ve bireyler üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Kültür, bireylerin toplumsal yapıya uyum sağlamasına, değerler ve inançlar doğrultusunda yönlendirilmesine katkıda bulunan temel bir unsur olarak tanımlanmaktadır. Örgüt kültürü, bir kurumun kimliğini oluşturan, bireylerin davranışlarını şekillendiren ve aidiyet duygusunu güçlendiren unsurları içermektedir. Bu bağlamda, okul kültürü de örgüt kültürünün bir alt unsuru olarak değerlendirilmekte olup, öğretmen, öğrenci ve velilerin tutum ve davranışlarını etkileyerek eğitimin verimliliğini artıran, okul içindeki uyumu ve dayanışmayı pekiştiren bir yapı sunmaktadır. Okul kültürünün temel bileşenleri arasında ortak değerler ve inançlar, törenler, semboller, ritüeller ve kurumsal anlatılar yer almaktadır. Bu unsurlar, okul topluluğunun ortak kimliğini güçlendirmekle kalmayıp, kurumsal değerlerin yeni nesillere aktarılmasını da sağlamaktadır. Bununla birlikte, sanat eğitimi bireylerin estetik duyarlılıklarını ve yaratıcılıklarını geliştirerek onların kültürel ve toplumsal uyum süreçlerine katkıda bulunmaktadır. Sanat eğitiminin bireysel ve toplumsal etkileri, bireylerin kültürel mirasa duyarlılık göstermesi, farklı kültürel değerlere saygı duyması ve evrensel estetik normları benimsemesi açısından önem arz etmektedir. Bu bağlamda, çalışma, Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan Görsel Sanatlar Dersi öğretim programındaki kazanımları ve uygulamaları ele alarak sanat eğitiminin eğitim sistemi içindeki rolüne vurgu yapmaktadır. Öğrencilere kazandırılan estetik farkındalık, kültürel mirasın korunması bilinci ve farklı kültürlerle duyulan saygı gibi değerlerin, bireylerin sosyal ve kültürel gelişim süreçlerine sağladığı katkılar detaylandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Okul kültürü, örgüt kültürü, görsel sanatlar eğitimi, Sanat eğitimi ve okul kültürü

The Role of Visual Arts Education in the Construction of School Culture

Abstract

This study examines the significance of organizational culture and school culture, as well as their impact on individuals. Culture is defined as a fundamental element that facilitates individuals' adaptation to society and guides them through shared values and beliefs. Organizational culture encompasses the elements that define an institution's identity, shape individuals' behaviors, and foster a strong sense of belonging. In this context, school culture is considered a subcomponent of organizational culture, influencing the attitudes and behaviors of teachers, students, and parents. It plays a crucial role in enhancing the effectiveness of education while promoting harmony and cohesion within the school environment. The fundamental components of school culture include shared values and beliefs, ceremonies, symbols, rituals, and institutional narratives. These elements not only reinforce the collective identity of the school community but also ensure the transmission of institutional values to future generations. Additionally, art education

¹ Öğr. Gör. Dr. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, yusufhan@yyu.edu.tr Orcid: 0000-0002-6944-9477

contributes to the development of individuals' aesthetic sensitivity and creativity, supporting their cultural and social adaptation processes. The individual and societal impacts of art education are particularly emphasized in terms of fostering respect for cultural heritage, embracing diverse cultural values, and adopting universal aesthetic norms. In this regard, the study highlights the role of art education within the educational system by addressing the learning objectives and practices outlined in the Visual Arts Course curriculum developed by the Ministry of National Education of the Republic of Türkiye. The contributions of art education to students' aesthetic awareness, cultural heritage preservation, and respect for different cultures are explored in detail, emphasizing its significance in social and cultural development.

Key words: School culture, organizational culture, visual arts education, art education, school culture and art education

GİRİŞ

Kültür, genel anlamda bireylerin topluma uyum sağlamasına yardımcı olan önemli bir faktör olarak değerlendirilmektedir. Kültür, bireylerin yaptıkları işe inanmasını, sosyal etkileşim kurmasını ve kendi rol ve sorumluluklarının diğer çalışanların rollerine eşdeğer bir öneme sahip olduğuna inanmasını sağlayan değerler bütünüdür (Çelikten, 2006). Kültür, örgüt içerisinde yalnızca resmi iş birliği ve kurallardan ibaret olmayıp, aynı zamanda sosyal bütünlüğü sağlayan ve örgütsel yaşamın tüm unsurlarını etkileyen bir yapı sergileyerek, çalışanlarda aidiyet duygusunun gelişmesine katkıda bulunmaktadır (Hoy, 1990). Güçlü bir kültürün göstergesi hem bireysel hem de grup düzeyinde oluşan bağlılık hissidir ve bu bağlılık, örgütsel başarının temel unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Gerge ve Jones, 2008). Ayrıca kültür, örgütün faaliyet alanlarının sınırlarını belirleyen, bu faaliyetlerin içeriğini şekillendiren ve örgütsel yapıyı destekleyen bir kavram olarak öne çıkmaktadır (Juechter ve Fisher, 1998). Örgüt kültürü, bir örgütü diğerlerinden ayıran, bireysel ve grup davranışlarını şekillendiren beklenti sistemleri ve inançlar bütünü olarak tanımlanabilir (Schwartz ve Davis, 1981). Bu bağlamda okullar da birer örgüt olarak değerlendirilebilir ve işleyişlerini bu perspektif doğrultusunda sürdürmektedirler.

Her örgütün kendine özgü bir kültürü olduğu gibi, okullar da kendilerine has kültürel yapılarıyla öne çıkmaktadır. Okul kültürü, bireylerin söylemlerini ve eylemlerini anlamlandırmasına katkı sağlayan inanç sistemlerini şekillendirmektedir. Örgüt içindeki yaşam biçimini belirleyen sembolik dilin kullanımı ve anlamlı etkinliklere yansımaları, okul kültürünün önemli bileşenlerindendir. Kültür, güven temelli bir yapıya sahip olup, uzun vadeli davranış kalıplarının ve inanç sistemlerinin oluşmasına zemin hazırlamaktadır (Deal ve Peterson, 1990). Okul kültürü, örgüt kültürünün bir alt bileşeni olarak eğitim sürecinin temel unsurlarından biri olup, öğretmenler, öğrenciler ve velilerin okulu nasıl algıladığını ve okul içerisindeki davranış normlarını belirlemektedir. Bu çerçevede okul kültürü, eğitim süreçlerinde insan faktörünün önemiyle doğrudan ilişkilidir (Çelik, 2000). Okul kültürü, eğitim örgütlerindeki insan ilişkilerini etkileyen ve aynı zamanda bu ilişkilerden etkilenen bir yapı olarak büyük bir öneme sahiptir (Şişman ve Turan, 2004). Okullarda ve diğer örgütlerde insan davranışları bu nedenle kritik bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Okul kültürü, örgütün kimliğini oluşturan ve bireylerin davranışlarını şekillendiren bir yapı olarak, okuldaki gündelik yaşam ve eğitim-öğretim etkinliklerine dair önemli bilgiler içermektedir. Bu bilgiler, öğretmenler, öğrenciler ve diğer personel tarafından benimsenerek ortak bir anlayış çerçevesinde şekillenmekte ve okul içindeki davranış normlarını oluşturmaktadır (Erickson, 1987; Tablemen, 2004). Okul içinde öğretmenler, öğrenciler ve personelin ortak bir davranış biçimi geliştirmesi, akademik ve örgütsel başarının artmasına katkı sağlamaktadır.

Güçlü ve etkili bir okul ve örgüt kültürünün, akademik başarıyı teşvik ettiği, okula olan bağlılığı güçlendirdiği ve okul yönetimine duyulan güveni artırdığı söylenebilir. Ayrıca, okul içi çatışmaların azaltılmasında ve personel ile öğrencilerin belirli normlara göre hareket etmelerinin sağlanmasında önemli bir rol oynadığı hem öğretmenlerin hem de öğrencilerin motivasyonunu artırarak genel başarı düzeyine katkıda bulunduğu ifade edilmektedir (Fayns ve Maehr, 1990; Gümüşeli, 2006; Şişman, 1994). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, öğrenci başarısının artırılması

ve eğitim-öğretim süreçlerinin etkili bir şekilde yürütülmesi açısından güçlü ve etkili bir okul kültürünün büyük bir öneme sahip olduğu belirtilmektedir (Balci, 2002; Narsap, 2006). Okul kültürü ve örgüt kültürü, bazı araştırmacılar tarafından örgütün temel değerlerini ve inançlarını semboller, törenler ve diğer yapısal unsurlar aracılığıyla aktaran bütünlük bir sistem olarak ele alınmaktadır (Hoy ve Miskel, 1991; Çelik, 2000). Bu unsurlar genel olarak; ortak değerler ve inançlar, seremonik etkinlikler ve törenler, logolar ve semboller, hikâyeler, efsaneler ile önemli olaylar ve kişiler şeklinde sıralanabilir.

YÖNTEM

Araştırmada literatür taraması, doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması, belirli bir konu hakkında daha önce yapılmış araştırmaları, teorik çalışmaları ve akademik kaynakları inceleyerek bilgi edinme sürecidir (Creswell, 2014). Bu yöntem, araştırmacının çalıştığı konuyla ilgili mevcut bilgileri öğrenmesini, araştırma boşluklarını belirlemesini ve çalışmasını sağlam bir kuramsal temele oturtmasını sağlamaktadır. Doküman analizi, yazılı, görsel veya dijital belgelerin sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanması sürecidir (Bowen, 2009). Bu yöntem, literatür taramasının bir parçası olarak kullanılabilir gibi, tek başına da bir araştırma yöntemi olarak uygulanabilir. Araştırmada literatürdeki mevcut araştırmaları ve teorileri sentezleyerek örgüt ve okul kültürünü açıklamaktadır. Kaynak taraması yapılarak konuyla ilgili temel kavramlar, modeller ve kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Çalışmada farklı kaynaklardan elde edilen teorik bilgiler bir araya getirilerek yorumlanmıştır. Böylece okul kültürü ve örgüt kültürü ile ilgili var olan bilgileri derleyip açıklamakta, kavramların tanımlarını ve işleyişlerini betimlemektedir.

BULGULAR VE YORUM

Ortak Değerler, İnançlar ve Sanat Eğitimin Rolü

Değerler, bireylerin içinde bulundukları durumları, eylemleri, nesneleri ve olguları değerlendirirken benimsedikleri ölçütlerdir (Sabancıoğlu ve Tüz, 2003). Değerler, bireylerin inanç sistemlerine dayandığından kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Bireyler değerler konusunda özgürdür; ancak bir birey için önemli olan bir değer, başka bir birey için de anlam taşıyabilir ve benimsendiğinde, olgu ve olaylarla bütünleşerek örgütsel kültür açısından büyük bir önem kazanır (Güçlü, 2003).

Değerler ve inançlar soyut kavramlar olup, örgütün genel hedef ve ideallerini şekillendirir. Bu bağlamda, örgütsel kültürün temelini değer ve inançların oluşturduğu söylenebilir (Şişman, 1994; Yılmaz, 2008). Bu noktada sanat eğitimi, bireylerin değer ve inanç sistemlerinin gelişiminde önemli bir rol oynar. Sanat eğitimi, bireylerin estetik duyarlılıklarını artırmanın yanı sıra, farklı bakış açılarını anlamalarına, empati geliştirmelerine ve kültürel çeşitliliğe duyarlılık kazanmalarına katkıda bulunur (Eisner, 2002).

Sanat, bireylerin örgütsel kültüre ve toplumun ortak değerlerine uyum sağlamalarına yardımcı olan güçlü bir ifade biçimidir. Görsel sanatlar, müzik, tiyatro ve diğer sanat disiplinleri, bireylerin duygu ve düşüncelerini ifade etmelerine imkân tanırken, aynı zamanda kolektif kimliğin oluşumuna katkıda bulunur (Winner, Goldstein ve Vincent-Lancrin, 2013). Sanat eğitimi sayesinde bireyler, sadece teknik beceriler kazanmakla kalmaz, aynı zamanda yaratıcılıklarını geliştirerek örgütsel ve toplumsal değerlere daha bilinçli bir şekilde yaklaşırlar.

Sanat eğitimi, örgütsel kültürde aidiyet duygusunun pekişmesine ve bireylerin ortak değerler etrafında bütünleşmesine katkı sağlar. Sanatsal etkinlikler, bireylerin duygu ve düşüncelerini paylaşmasını kolaylaştırarak sosyal uyumu güçlendirir. Böylece, sanat eğitimi bireylerin inanç ve değer sistemlerini besleyen bir araç olarak hem örgüt içinde hem de toplum genelinde anlamlı bir rol üstlenmektedir.

Seremonik Etkinlikler, Törenler ve Sanat Eğitimin Rolü

Seremonik etkinlikler ve törenler, toplumsal yaşamda olduğu gibi örgütsel kültürde de önemli bir yer tutmaktadır (Şişman, 1994). Törenler ve merasimler, örgütün temel değerlerini yansıtan ve bu değerlerin hangi amaçlarla kullanıldığını gösteren, belirli aralıklarla gerçekleştirilen etkinliklerdir (Demir, 2005). Bu tür etkinlikler, örgütün sürekliliğini sağlamakta, örgüt içindeki bireyleri bir araya getirerek kaynaşmalarına katkıda bulunmakta ve örgüt kültürünün benimsenmesini kolaylaştırmaktadır (Terzi, 2000).

Bu bağlamda sanat eğitimi, seremonik etkinliklerin ve törenlerin daha anlamlı ve etkili bir hale gelmesine önemli katkılar sunar. Sanat, görsel ve performatif öğeler aracılığıyla örgütün değerlerini ve inançlarını güçlendiren semboller yaratır. Örneğin, törenlerde kullanılan müzikler, sahne performansları, danslar, resimler veya heykeller, katılımcılara örgütün kimliği hakkında güçlü mesajlar iletebilir (Eisner, 2002).

Sanatsal etkinliklerin örgüt içindeki törenlerde kullanılması, bireylerin duygusal bağ kurmasını ve bu törenlerin daha unutulmaz hale gelmesini sağlar. Sanat eğitimi almış bireyler, organizasyonlardaki seremonilere estetik bir boyut kazandırarak, bu etkinliklerin örgütsel aidiyeti güçlendiren araçlara dönüşmesini sağlarlar (Winner, Goldstein ve Vincent-Lancrin, 2013).

Sanatın örgütsel ritüellerdeki varlığı, bireylerin kimlik duygusunu güçlendirdiği gibi, ortak değerlerin aktarılmasına da katkı sağlamaktadır. Örneğin, okullarda düzenlenen mezuniyet törenleri, yıl sonu gösterileri veya ulusal ve uluslararası kutlamalar, sanatın önemli bir bileşen olduğu etkinliklerdir. Bu törenlerde sanatın aktif olarak kullanılması, örgütsel kültürün sürdürülebilirliğini destekleyerek, bireylerin örgüte olan aidiyetini pekiştirir.

Seremonik etkinlikler ve törenler, toplumsal yaşamda olduğu gibi örgütsel kültürde de önemli bir yer tutmaktadır (Şişman, 1994). Törenler ve merasimler, örgütün temel değerlerini yansıtan ve bu değerlerin hangi amaçlarla kullanıldığını gösteren, belirli aralıklarla gerçekleştirilen etkinliklerdir (Demir, 2005). Bu tür etkinlikler, örgütün sürekliliğini sağlamakta, örgüt içindeki bireyleri bir araya getirerek kaynaşmalarına katkıda bulunmakta ve örgüt kültürünün benimsenmesini kolaylaştırmaktadır (Terzi, 2000).

Logo, Semboller ve Sanat Eğitiminin Rolü

Semboller, örgütsel kültürde bireylere anlam yükleyen, motivasyon kaynağı olabilen ve örgütsel kimliği temsil eden görseller, şekiller, kelimeler ve nesnelerden oluşmaktadır. Bu semboller arasında logolar, bayraklar, marka isimleri, kıyafetler, heykeller ve binalar yer almaktadır (Baytoğ, 2006). Semboller, örgüte yeni katılan bireylerin değer ve normları tanımalarına, örgütün işleyişini kavramalarına ve örgüte uyum sağlamalarına yardımcı olmaktadır (Şişman, 2002).

Bu bağlamda sanat eğitimi, sembollerin oluşturulması ve yorumlanması süreçlerinde kritik bir rol oynar. Sanat, estetik algının gelişmesine katkıda bulunarak bireylerin örgütsel sembolleri daha bilinçli bir şekilde değerlendirmelerini sağlar. Örneğin, logo tasarımı, renk kullanımı ve sembollerin anlamlandırılması, görsel sanatlar eğitimi ile doğrudan ilişkilidir. Sanat eğitimi almış bireyler, örgütün kimliğini yansıtan güçlü ve etkileyici semboller tasarlayarak örgütün kurumsal kimliğini güçlendirebilirler (Eisner, 2002).

Ayrıca, sembollerin bireyler üzerindeki psikolojik etkileri de sanat eğitimiyle daha iyi anlaşılabilir. Renklerin ve görsel imgelerin duygusal ve bilişsel etkileri üzerine yapılan araştırmalar, örgütsel sembollerin aidiyet ve motivasyon duygularını güçlendirdiğini göstermektedir (Hogg, Abrams ve Patel, 1987). Örneğin, okulların logoları ve renkleri, öğrenciler ve öğretmenler üzerinde psikolojik bir etki yaratarak aidiyet duygusunu artırabilir.

Sanat eğitimi, bireylerin semboller aracılığıyla iletişim kurma becerilerini geliştirirken, örgütsel kültürün görsel unsurlarını daha anlamlı hale getirmelerine yardımcı olur. Okul ve örgüt kültürünün önemli bir bileşeni olan sanatsal semboller, yalnızca estetik değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda örgütün kimliğini ve değerlerini yansıtarak bireyler arasındaki bağı güçlendirir.

Hikâyeler, Efsaneler, Önemli Olaylar ve Kişiler: Sanatın Rolü

Hikâyeler ve efsaneler, geçmişte yaşanan olayları aktararak örgütsel kültürün sürekliliğini sağlayan önemli kültürel taşıyıcılar olarak değerlendirilmektedir (Güçlü, 2003). Geçmiş ile gelecek arasında köprü kurma işlevi gören hikâyeler ve efsaneler, örgütsel kimliğin ve değerlerin korunmasında kritik bir role sahiptir. Bunun yanı sıra, örgüte yeni katılan bireylere rehberlik eden ve örnek teşkil eden önemli olaylar, liderler ve karar alma süreçleri de örgütsel kültürün temel unsurlarından biri olarak görülmelidir. Bu unsurlar sayesinde, örgütün amaçları ve değerleri yeni üyelere daha etkili bir şekilde aktarılabilir (Balcı, 2002).

Bu bağlamda sanat eğitimi, örgütsel kültürü aktaran hikâyelerin ve efsanelerin güçlendirilmesinde kritik bir rol oynar. Görsel sanatlar, tiyatro, edebiyat ve müzik gibi sanat dalları, örgüt içindeki önemli olayların ve kişilerin unutulmaz hale gelmesini sağlar. Örneğin, bir okulun kurucusunun hayatı ya da eğitim alanındaki önemli başarı hikâyeleri, sanat yoluyla anlatıldığında, bireyler üzerinde daha kalıcı bir etki bırakabilir (Eisner, 2002).

Sanat eğitimi ayrıca, örgütsel kimliği oluşturan sembolik anlatıların yaratılmasına da katkıda bulunur. Tiyatro oyunları, müzikaller, duvar resimleri veya dijital sanat çalışmaları, örgüt içindeki önemli olayları ve değerleri aktarmak için etkili araçlar olabilir. Örneğin, bir okulun geçmişteki başarıları veya bir liderin etkileyici hikâyesi, öğrencilere drama veya resim yoluyla anlatıldığında, bu değerlerin benimsenmesi daha kolay hale gelir (Winner, vd., 2013).

Sanat, örgüt içindeki hikâyelerin sadece aktarılmasını değil, aynı zamanda bireylerin bu hikâyelerle duygusal bağ kurmasını da sağlar. Duygu yüklü bir şiir, resim veya tiyatro sahnesi, anlatılan olayların sadece bilgi olarak değil, aynı zamanda hissedilen ve deneyimlenen bir kültürel miras haline gelmesini sağlar. Böylece, örgüt kültürü sadece sözlü veya yazılı ifadelerle değil, sanatsal yollarla da yaşatılarak sürdürülebilir hale gelir.

Sanat Eğitimi ve Fonksiyonları

“Sanat, insanlık tarihi kadar eski bir olgu olup, insanın güzeli arama ve yaratma çabasını yansıtan bir ifade biçimidir” (Balcı, 2016, s. 6). Günümüzde sanat kavramı, özellikle plastik ve görsel sanatları içerecek şekilde genişletilmiştir. Sanat, insan ile çevresi arasındaki nesnel gerçekliğin estetik bir biçimde dışı vurumu olarak da tanımlanabilir (Artut, 2013). Bu bağlamda sanat eğitimi, sanatın topluma kazandırılması, benimsetilmesi ve anlaşılmasına yönelik önemli bir araç olarak kabul edilmektedir.

Sanat eğitimi kavramı, 20. yüzyıldan itibaren güzel sanatların tüm alanlarını kapsayacak şekilde genişlemiştir. Okul içi ve okul dışı olmak üzere iki temel boyutta ele alınan sanat eğitimi, okul içi eğitim kapsamında belirli dersleri içermektedir (Artut, 2013). Sanat eğitiminin bireye zamanında verilmemesi, bireyin farklı kültürlere ve bireysel farklılıklara saygı duymama, sanata ilgi göstermeme ve sanatı koruma bilincine sahip olmama gibi olumsuz durumlarla karşı karşıya kalmasına neden olabilir. Sanat eğitimi, genel eğitimin vazgeçilmez bir parçası olup, bireylerin sanatı anlama ve uygulama sürecine dâhil olmaları her aydın bireyin sorumluluğu olarak değerlendirilmelidir (Gökbulut, 2005).

Sanat eğitimi, toplumun kültürel değerlerini benimsemesine ve bireylerin estetik duyarlılığının gelişmesine katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda, sanat eğitimi genç bireylerin çevrelerine duyarlılığını artırarak, onların sanata yönelik bilinçli bireyler olarak yetişmesine destek olmaktadır. Bu nedenle, sanat eğitiminin erken yaşlarda başlamasının önemli olduğu vurgulanmaktadır. Sanat eğitimi, bireyin tarihsel süreçleri kavramasını, kendisini ifade etmesini ve yabancı kültürleri anlamasını sağlayan bir araç olarak da değerlendirilmektedir (Mercin, 2007).

Sanat eğitiminin temel amaçlarından biri, bireylerin duyuşsal algılarını geliştirmesine yardımcı olmaktır. Bu eğitim süreci, yalnızca bakmayı değil görmeyi, yalnızca işitmeyi değil duymayı öğretmeyi hedeflemektedir (San, 2004). Bunun yanı sıra, sanat eğitimi bireyin etik değerler kazanmasını desteklemektedir. Etik değerler bireylere zorla benimsetilemez; ancak sanat eğitimi yoluyla birey, yeniliklere açık hâle gelir ve etik değerleri içselleştirebilir. Sanat eğitimi alan

bireyler, çevresine, kendisine ve topluma karşı daha duyarlı hâle gelmekte ve bu sayede olumsuz eğilimlerden uzak durmaktadır. Sanat eğitimi, bireylerin ve toplumların duyarlılığını artırarak, onların kültürel ve sosyal gelişimine katkıda bulunmaktadır.

Sanat eğitimi almayan bireylerin farklı kültürlere ve değerlere karşı hoşgörüsüz ve empati yoksunu olabileceği, hatta kültürel çeşitliliği küçümseyerek kendi değerlerini üstün görmeye eğilimli olabileceği söylenebilir. Sanat eğitimi sayesinde bireyler, farklı sanat eserlerine saygı duyup onları benimsemekte ve gelecek nesillere aktarmayı amaçlamaktadır. Sanat kültürü edinmiş bireylerin ve toplumların, empati yeteneğinin gelişmiş olduğu ve farklı kültürlere karşı daha anlayışlı olduğu görülmektedir. Bir toplum, uyumlu ve dengeli bireyler yetiştirmek istiyorsa, sanat eğitimi sürecine önem vermelidir.

Sanat eğitimi, bireylerin yaratıcılığını geliştiren ve onların kendilerini özgürce ifade etmelerini sağlayan bir süreçtir. Sanat eğitimi, düşünsel özgürlüğü desteklerken, bireylerin kendine güven kazanmasına da yardımcı olmaktadır. Yaratıcılığı gelişmemiş bireylerin, toplum ve ülkenin geleceği açısından risk oluşturabileceği değerlendirilmektedir (Mercin, 2007). Bu nedenle, sanat eğitimi, okullarda sistemli bir şekilde verilmesi gereken önemli bir ders olarak ele alınmalıdır.

Sonuç olarak, görsel sanatlar eğitimi, öğrencilerin sanatsal ve kültürel gelişimlerinde önemli bir rol oynamaktadır. T.C. Millî Eğitim Bakanlığı'nın 9, 10, 11 ve 12. sınıflar için hazırladığı Öğretim Programı, öğrencilere sadece sanatsal beceriler kazandırmayı değil, aynı zamanda kültürel değerleri anlamalarına, saygı göstermelerine ve bu değerleri toplumları arasında bir köprü olarak kullanmalarına olanak sağlamaktadır. Sanat eleştirisi ve estetik, kültürel miras ve görsel sanatlarda biçimlendirme gibi bölümler, öğrencilerin evrensel değerlere dayalı, özgün ve özgür düşünce yapıları geliştirmelerine yardımcı olmaktadır (Millî Eğitim Bakanlığı, 2025).

Program, bireylerin sadece sanatsal üretimle değil, aynı zamanda kültürel çeşitliliğe saygı gösterme, etkili iletişim kurma ve sosyal sorumluluk bilinciyle hareket etme gibi beceriler kazanmalarına da odaklanmaktadır. Bu doğrultuda, görsel sanatlar dersi, öğrencilerin yalnızca sanatla ilgili teknik bilgileri değil, aynı zamanda toplumsal hayata uyumlu ve duyarlı bireyler olarak yetişmelerini amaçlayan çok yönlü bir eğitim programı sunmaktadır (Gökbulut, 2005; Artut, 2013). Bu eğitim, bireylerin kendilerini daha iyi ifade edebilen, farklı kültürel perspektifleri anlayabilen ve toplumsal sorunlara duyarlı bireyler olarak yetişmelerini sağlayarak, toplumsal ve kültürel uyumun güçlenmesine katkıda bulunmaktadır (Mercin, 2007).

Sonuç olarak, görsel sanatlar eğitimi, sadece bir sanat disiplini olarak değil, bireylerin sosyal ve kültürel gelişimine katkı sağlayan, toplumsal farkındalık ve empati oluşturan önemli bir eğitim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (Gençaydın, 2002). Bu bağlamda, görsel sanatlar eğitimi, bireylerin kendilerini özgürce ifade etmelerini, kültürel değerleri benimsemelerini ve toplumsal sorunlara duyarlı hale gelmelerini sağlayarak, daha uyumlu ve duyarlı bir toplumun inşasına katkı sunmaktadır.

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı Görsel Sanatlar Dersi 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar Öğretim Programı Amaç ve Kazanımlar

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı'nın Görsel Sanatlar Dersi 9, 10, 11 ve 12. sınıflar için belirlediği Öğretim Programı, öğrencilerin sanatsal ve kültürel gelişimlerine yönelik önemli hedefler sunmaktadır. Programa göre, "Sanat Eleştirisi ve Estetik," "Kültürel Miras" ve "Görsel Sanatlarda Biçimlendirme" başlıkları altında üç ana öğrenme bölümü bulunmaktadır. Bu bölümler, teorik ve uygulamalı çalışmaları içermekte, öğrencilerin sanatsal bakış açılarını geliştirmeyi hedeflemektedir.

Görsel Sanatlar dersi, kültürel kimliğin oluşumunda kritik bir rol oynamaktadır. Bu ders, öğrencilerin sanatı evrensel değerler çerçevesinde öğrenmelerini, aynı zamanda kendi toplumlarının kültürel değerlerine bağlılıklarını güçlendirmelerini sağlar. Program, aynı zamanda öğrencilerin farklı kültürel değerlere saygı duyan, özgün ve özgür düşünen bireyler olarak yetişmelerini amaçlamaktadır.

Programda yer alan seminerler, konferanslar ve açık oturum gibi etkinliklerle öğrencilerin kültürel çeşitliliğe saygı duyması, başkalarıyla etkili iletişim kurması, yapıcı diyaloglar geliştirmesi ve çevrelerine duyarlı olmaları teşvik edilmektedir. Bu etkinlikler, öğrencilerin sosyal becerilerini geliştirmeye ve toplumda aktif bir katılımcı olmalarına katkı sağlamayı amaçlamaktadır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2019).

Sınıf Düzeylerine Göre Öğrenme Alanı, Konu, Kazanım ve Açıklamaları

Görsel sanatlar eğitimi, bireylerin sanatsal farkındalıklarını geliştirerek estetik duyarlılık kazanmalarını sağlamaktadır. Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından belirlenen kazanımlar doğrultusunda görsel sanatlar dersleri, farklı sınıf düzeylerinde farklı öğrenme alanlarına odaklanarak öğrencilerin sanatsal becerilerini geliştirmeyi amaçlamaktadır (MEB, 2019).

9. Sınıf Öğrenme Alanı, Konu, Kazanım ve Açıklamaları

Görsel sanatlar eğitimi, bireylerin sanatsal farkındalıklarını geliştirerek estetik duyarlılık kazanmalarını sağlamaktadır.

9. sınıf düzeyinde öğrencilerin güzel sanatları farklı yaklaşımlara göre sınıflandırması (MEB, 2019), sanatın evrensel bir iletişim aracı olduğunu fark etmesi ve Atatürk'ün sanata verdiği önemi anlaması hedeflenmektedir. Sanat eserlerinde telif haklarının önemi de bu düzeyde ele alınmaktadır. Ayrıca, sanat eserlerinin temel nitelikleri olan özgünlük, yaratıcılık, estetik değer ve kalıcılık gibi kavramlar üzerinde durulmaktadır.

Kültürel miras bağlamında, öğrencilerin Türkiye ve dünyadaki müzeciliğin gelişimi hakkında bilgi edinmesi, müzelerin ve sanat galerilerinin önemi konusunda farkındalık kazanması ve sanat eserlerinin kültürel kimliğin oluşmasındaki rolünü anlaması amaçlanmaktadır.

9. Sınıf görsel sanatlar dersi, öğrencilerin sanat anlayışını geliştirmelerini, farklı sanat disiplinlerini tanımalarını ve sanata dair eleştirel bir bakış açısı kazanmalarını hedefler. Bu bağlamda, aşağıdaki temel öğrenme alanlarına odaklanılmaktadır:

Sanatın Temel Kavramları ve Disiplinleri; sanatın tanımı ve tarihsel gelişimi, güzel sanatların sınıflandırılması (plastik sanatlar, dramatik sanatlar, fonetik sanatlar vb.), sanat ve tasarım arasındaki ilişki ele alınmaktadır.

Sanatın Evrensel Bir İletişim Aracı Olarak Değerlendirilmesi; Sanatın toplumlar arasındaki kültürel ve tarihsel bağlamda etkileri, sanat akımlarının kültürel etkileşimdeki rolü, sanat ve günlük yaşam arasındaki bağlantılar. Atatürk ve Sanat; Atatürk'ün sanata ve sanatçıya verdiği önem, Cumhuriyet dönemi sanatsal gelişmeler ve sanat politikaları, Atatürk'ün sanata dair sözleri ve vizyonu

Sanat Eserlerinde Telif Hakları ve Özgünlük; Telif haklarının sanat eserleri açısından önemi, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) kapsamında sanat eserlerinin korunması, sanatta etik ilkeler ve sanatçının hakları

Sanat Eserlerinin Temel Nitelikleri; Özgünlük, yaratıcılık, estetik değer ve kalıcılık, bir sanat eserinin değerlendirilmesi ve yorumlanması, sanatta bireysel ve toplumsal ifade

Kültürel Miras ve Müze Bilinci: Müzeciliğin tarihsel gelişimi (Türkiye ve dünyada), Müzelerin ve sanat galerilerinin önemi, sanat eserlerinin kültürel kimliğin oluşmasındaki rolü, kültürel mirası korumanın önemi ve bu konuda bireysel sorumluluklar

Bu ders kapsamında öğrencilerden aşağıdaki kazanımları edinmeleri beklenmektedir. Sanatın farklı disiplinlerini ve bu disiplinlerin özelliklerini tanıma, Sanatın farklı bir iletişim aracı olarak önemini fark etme, Atatürk'ün sanata verdiği önemi ve bu doğrultuda yapılan gelişmeleri analiz etme, sanat eserlerinde telif haklarının önemini kavrama, Sanat eserlerinin estetik, Sanatın farklı kalıcılık gibi temel niteliklerini değerlendirme, Kültürel miras bilinci geliştirerek müzelerin ve sanat galerilerinin toplumsal rolünü anlama.

10. Sınıf Öğrenme Alanı, Konu, Kazanım ve Açıklamaları

10. sınıfta, geleneksel Türk sanatlarının kültürel önemi incelenmekte ve sanatın toplumsal hafızadaki yeri vurgulanmaktadır (MEB, 2019). Müzelerde inceleme ve uygulama alanında, öğrencilerin bulundukları bölgedeki tarihi eserleri tanınması, Türkiye'deki önemli müzeler hakkında bilgi sahibi olması ve sanal müzecilik çalışmalarıyla sanatsal analiz becerilerini geliştirmesi hedeflenmektedir. İstanbul Modern, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi gibi kurumlar örnek olarak incelenmektedir. Ayrıca, farklı kültürleri tanıma ve kültürel çeşitliliğin bir zenginlik olduğu vurgulanmaktadır.

10. Sınıf düzeyinde görsel sanatlar eğitimi, öğrencilere geleneksel Türk sanatlarının kültürel önemini anlamalarını ve sanatın toplumsal hafızadaki yerini keşfetmelerini sağlamaktadır. Bu yıl, özellikle müze ve kültürel miras anlayışı üzerinde durulmakta, öğrencilerin sanatsal analiz becerileri geliştirilerek kültürel çeşitliliği tanımları hedeflenmektedir (MEB, 2019).

Öğrenme Alanları ve Konular; Geleneksel Türk Sanatlarının Kültürel Önemi, Geleneksel Türk sanatlarının tarihi gelişimi, Türk halıcılık, ebru, tezhip, minyatür gibi geleneksel sanat dallarının kültürel ve sanatsal bağlamda önemi, Geleneksel sanatların toplumun hafızasında oynadığı rol ve günümüzdeki etkileri

Sanatın Toplumsal Hafızadaki Yeri: Sanat eserlerinin toplumsal hafızadaki izleri ve bu eserlerin topluma kattığı kültürel değerler, Sanatın toplumların kimliklerini şekillendirmedeki rolü, Sanat eserlerinin toplumsal bellekteki yeri ve önemi üzerine analiz

Müzelerde İnceleme ve Uygulama: Öğrencilerin bulundukları bölgedeki tarihi eserleri tanımları ve incelemeleri, Türkiye'deki önemli müzeler hakkında bilgi edinme (İstanbul Modern, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi vb.), Sanal müzecilik çalışmalarının sanatsal analiz becerilerini geliştirmedeki rolü

Kültürel Çeşitlilik ve Kültürlerarası Etkileşim; Farklı kültürlerin sanat anlayışlarını tanıma, Kültürel çeşitliliğin toplumlar için bir zenginlik olduğunun vurgulanması, Sanatın kültürlerarası iletişimdeki rolü ve kültürel farklılıkların sanatsal yaratıcı süreçlere etkisi

Bu derste öğrencilerin kazanması beklenen beceriler ve bilgi alanları; Geleneksel Türk sanatlarının kültürel önemini anlamak ve bu sanatlara dair bilgi sahibi olmak, Sanatın toplumsal hafızadaki yerini ve kültürel bellekteki etkisini kavramak, Müzelerde sanat eserlerini inceleyerek sanatsal analiz yapma becerisi kazanmak, Türkiye'deki önemli müzeler hakkında bilgi edinmek ve müze kültürü üzerine farkındalık oluşturmak, Kültürel çeşitliliği bir zenginlik olarak kabul etmek ve farklı kültürlerin sanat anlayışlarını incelemek, Sanat eserlerini kültürel bağlamda değerlendirebilmek ve kültürlerarası etkileşimi anlamak

11. Sınıf Öğrenme Alanı, Konu, Kazanım ve Açıklamaları

Bu düzeyde, Atatürk'ün müzeciliğe katkıları detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Müzelerin eğitimsel işlevleri, sadece ziyaret alanları olarak değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel farkındalık kazandıran eğitim merkezleri olarak değerlendirilmektedir (MEB, 2019). Müzelerde kazanılan bilgilerin gerçek hayatla ilişkilendirilmesi ve sanal müzecilik çalışmalarının bu bağlamda kullanılması önerilmektedir. Öğrencilerin, sanat galerileri ve müzelerdeki eserlerden faydalanarak özgün çalışmalar yapması teşvik edilmektedir.

11. Sınıf görsel sanatlar dersi, öğrencilerin müzeciliğe dair daha derin bir anlayış geliştirmelerini ve sanatın toplumsal işlevleri üzerine düşüncelerini sağlamaktadır. Bu düzeyde, Atatürk'ün müzeciliğe katkıları vurgulanmakta ve müzeler, yalnızca ziyaret edilen alanlar değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel farkındalık kazandıran eğitim merkezleri olarak ele alınmaktadır (MEB, 2019).

Öğrenme Alanları ve Konular; Atatürk ve Müzecilik: Atatürk'ün müzeciliğe olan katkıları ve müzelerin Türkiye'deki gelişimine etkisi, Atatürk'ün sanata ve kültürel mirasa verdiği önem, Müzelerin toplumsal hafızadaki rolü ve kültürel kimliğin oluşmasındaki yeri

Müzelerin Eğitimsel İşlevleri, Müzelerin eğitim merkezleri olarak işlevi: Ziyaret alanlarından daha fazlası, Müzelerin, toplumsal ve kültürel farkındalık kazandırmadaki rolü, Sanatsal ve kültürel bilgi aktarımı: Müze ziyaretlerinin eğitimsel katkıları

Gerçek Hayatla İlişkilendirme ve Sanal Müzecilik; Müzelerde kazanılan bilgilerin günlük yaşamla ilişkilendirilmesi, Sanal müzecilik çalışmalarının müzelerin eğitim işlevini artırmadaki rolü, Dijital ortamda müze gezileri ve sanal galerilerle sanat eğitiminin güçlendirilmesi

Sanat Galerileri ve Müzelerdeki Eserlerden Faydalanarak Özgün Çalışmalar Yapmak; Sanat galerileri ve müzelerden ilham alarak özgün sanat eserleri yaratmak, Öğrencilerin sanatsal yaratım sürecinde eserleri analiz etme ve yaratıcı düşünme becerileri geliştirmesi, Müzelerdeki eserleri inceleyerek kendi sanat pratiklerini oluşturma ve sergileme

Bu dersin sonunda öğrencilerden beklenen kazanımlar; Atatürk'ün müzeciliğe katkılarını ve bu katkıların Türkiye'deki kültürel mirasa etkisini anlamak, Müzelerin eğitimsel işlevlerini kavrayarak, bu işlevlerin toplumsal farkındalık oluşturmadaki rolünü görmek, Gerçek hayatla ilişkilendirilmiş müze bilgilerini kullanarak yaratıcı ve sanatsal düşünme becerilerini geliştirmek, Sanal müzecilik çalışmalarından faydalanarak sanat eğitimini dijital ortamda derinleştirmek, Sanat galerileri ve müzelerdeki eserlerden ilham alarak özgün sanatsal üretimlerde bulunmak

12. Sınıf Öğrenme Alanı, Konu, Kazanım ve Açıklamaları

Son sınıf düzeyinde, öğrencilerin dünyaca ünlü müzeleri tanıması, yurt dışında bulunan Türk kültürel mirasının farkına varması ve bu eserlerin korunmasına yönelik bilinç kazanması hedeflenmektedir. Almanya'daki Bergama Müzesi ve İslam Eserleri Müzesi gibi kurumlar incelenmekte, müzelerin kültürel bağların kurulmasındaki rolü üzerinde durulmaktadır (MEB, 2019). Ayrıca, öğrencilerin müzeler ve sanat galerileri hakkında yazılı ve görsel kaynaklardan faydalanarak web sayfası, broşür, gazete veya tanıtım sunumları hazırlamaları ve sanal müzecilik faaliyetleri gerçekleştirmeleri özendirilmektedir.

12. Sınıf düzeyinde görsel sanatlar eğitimi, öğrencilerin uluslararası kültürel bağları keşfetmelerini, yurt dışında bulunan Türk kültürel mirasını tanımalarını ve bu eserlerin korunmasına dair bilinç kazanmalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Öğrencilerin sanat eserlerinin korunması ve kültürel bağların güçlendirilmesi konularında daha derinlemesine bilgi sahibi olmaları hedeflenmektedir (MEB, 2019).

Öğrenme Alanları ve Konular: Dünyaca Ünlü Müzelerin Tanınması; Dünyadaki önemli müzeler ve bu müzelerdeki kültürel miras, Türk kültürel mirasının yurt dışındaki müzelerde sergilenmesi (Bergama Müzesi, İslam Eserleri Müzesi vb.), Bu müzelerin kültürel bağların kurulmasındaki rolü ve önemi, Kültürel mirasın korunması ve bu müzelerin kültürel diplomasiye katkısı

Türk Kültürel Mirasının Yurt Dışında Tanınması; Bergama Müzesi, İslam Eserleri Müzesi gibi kurumlar üzerinden Türk kültürel mirasının uluslararası düzeydeki yeri, Türk sanatının dünya sanat tarihindeki yeri ve bu eserlerin korunması için yapılan çalışmalar, Kültürel mirasın dünya çapında daha fazla tanınması için yürütülen projeler

Müzelerin Kültürel Bağlar Kurmadaki Rolü: Müzelerin kültürel diplomasi aracı olarak kullanılması, Kültürel bağların güçlendirilmesinde müzelerin oynadığı rol ve önemi, Sanat ve kültür üzerinden uluslararası ilişkilerin geliştirilmesi, Web Sayfası, Broşür, Gazete ve Tanıtım Sunumları Hazırlama, Öğrencilerin müzeler ve sanat galerileri hakkında yazılı ve görsel kaynaklardan faydalanarak tanıtım materyalleri hazırlamaları, Web sayfası, broşür, gazete makalesi veya tanıtım sunumları gibi dijital projeler geliştirmek, Müzelerin ve kültürel mirasın tanıtılmasında dijital araçların kullanılması

Sanal Müzecilik Faaliyetleri, Sanal müzecilik çalışmalarının gerçekleştirilmesi, Dijital müze gezileri ve online sergi düzenlemeleri, Sanal platformlarda sanatsal ve kültürel etkileşimlerin artırılması

12. Sınıf görsel sanatlar dersi sonunda öğrencilerden beklenen kazanımlar; Dünyaca ünlü müzeleri ve bu müzelerdeki eserleri tanımak, Türk kültürel mirasının yurt dışındaki yerini kavramak, Türk kültürel mirasının korunmasına yönelik farkındalık kazanmak, Müzelerin kültürel bağlar kurmadaki rolünü anlamak ve bu bağları güçlendiren projelere katkı sağlamak, Yazılı ve görsel kaynaklardan faydalanarak dijital tanıtım materyalleri hazırlamak ve bu materyalleri etkin şekilde kullanmak, Sanal müzecilik faaliyetlerine katılmak ve dijital müze gezileriyle sanatsal becerilerini geliştirmektir.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Örgütsel kültürün temel unsurları arasında yer alan ortak değerler, inançlar, semboller, törenler ve anlatılar, bireylerin aidiyet duygusunu pekiştirirken örgütün kimliğini de şekillendirmektedir. Bu unsurlar, örgüt içindeki bireylerin ortak bir anlayış geliştirmelerine, kurumsal kimliği benimsemelerine ve örgütün temel değerlerini içselleştirmelerine yardımcı olmaktadır. Güçlü bir örgütsel kültür, bireylerin kurumla olan bağlarını kuvvetlendirerek iş birliği, dayanışma ve motivasyon unsurlarını güçlendirir.

Sanat eğitimi de benzer şekilde, bireylerin estetik duyarlılıklarını geliştiren, kültürel mirası koruyan ve toplumsal değerlerin aktarılmasını sağlayan önemli bir süreçtir. Sanat eğitimi alan bireyler, farklı kültürel bakış açılarını anlama, empati kurma ve estetik algılarını geliştirme konusunda daha bilinçli hale gelmektedir. Sanatın sunduğu ifade gücü, bireylerin duygu ve düşüncelerini yaratıcı yollarla ortaya koymalarına olanak tanırken, aynı zamanda toplumsal bağların kuvvetlenmesine de katkıda bulunur.

Bu bağlamda, sanat eğitimi ve örgütsel kültür arasında güçlü bir etkileşim olduğu söylenebilir. Örgütler, sanatın ifade gücünü kullanarak bireylerin yaratıcılığını, duyarlılığını ve estetik algılarını destekleyebilir, böylece hem bireysel hem de kurumsal gelişime katkı sağlayabilirler. Sanat, örgütlerde semboller, törenler, anlatılar ve görsel unsurlar aracılığıyla kültürel bütünleşmeyi güçlendirebilir. Örneğin, bir okulda sanatsal etkinlikler ve sergiler düzenlenmesi, öğrenci ve öğretmenler arasındaki aidiyet duygusunu artırarak eğitim kurumunun kimliğini pekiştirebilir.

Bununla birlikte, sanat eğitimi bireylerin eleştirel düşünme becerilerini artırarak onların daha duyarlı ve bilinçli bireyler haline gelmesine de yardımcı olmaktadır. Sanatın düşündürücü ve sorgulayıcı yapısı, bireylerin olayları farklı açılardan değerlendirme becerilerini geliştirerek yenilikçi çözümler üretebilmelerine olanak tanır. Bu durum, örgütlerin değişen koşullara uyum sağlamasında ve sürekli gelişim göstermesinde önemli bir avantaj sunar.

Sonuç olarak, sanat eğitimi ve örgütsel kültür, bireylerin toplumsal uyumunu, kültürel gelişimini ve örgütsel aidiyetini destekleyen iki önemli unsur olarak değerlendirilmelidir. Sanat, örgütlerdeki iletişim biçimlerini ve kimlik oluşum süreçlerini derinleştirerek kurumların daha güçlü ve sürdürülebilir bir kültüre sahip olmalarına katkıda bulunur. Bu nedenle, sanat eğitimi ile örgütsel kültür arasındaki ilişkiyi daha da güçlendirecek projeler, eğitim programları ve araştırmalar artırılmalıdır. Sanatın örgütsel yapılar içerisindeki rolü daha fazla desteklenmeli ve bireylerin sanatsal duyarlılıklarını geliştiren fırsatlar yaygınlaştırılmalıdır.

Etik Komite Onayı: yok

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Bu makale tek yazarlıdır

Çıkar Çatışması: yok

Finansal Destek: yok

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışmanın dil ve yazım hatalarının düzeltilmesi, biçimsel düzenlemelerin yapılması ve İngilizce çevirilerinin gerçekleştirilmesinde yapay zeka destekli bir araç olan ChatGPT'den yararlanılmıştır.

Lisans Bilgisi: yok

Ethics Committee Approval: There is no

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: This article has a single author

Conflict of Interest: There is no

Financial Support: There is no

Artificial Intelligence Use Statement: ChatGPT, an artificial intelligence-supported tool, was used to correct language and spelling errors, make formal arrangements, and translate the text into English..

License Information: There is no

KAYNAKÇA

- Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi: Kuram ve uygulama*. Nobel Yayınları.
- Arslan, F. (2017). *Müzecilikte eğitim ve farkındalık*. Bilimsel Yayınlar.
- Balcı, A. (2002). *Etkili okul ve okul geliştirme: Kuram, uygulama ve araştırma* (3. baskı). Pegem A Yayıncılık.
- Balcı, Y. B. (2016). *Kurumsal estetik*. Pegem.net.
- Baytoğ, T. (2006). *Örgüt kimliği ve semboller*. Akademi Yayınları.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage Publications.
- Çelik, V. (2000). *Okul kùltürü ve yönetimi*. Pegem A Yayıncılık.
- Çelikten, M. (2006). Eğitim sisteminde kullanılan kùltür ve öğretmen metaforları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21, 269–283.
- Çetin, N. (2016). *Türk kùltürel mirası ve uluslararası müzecilik*. Sanat Yayınları.
- Demir, N. (2005). *Hastanelerde örgüt kùltürü ve hastane yöneticilerinin örgüt kùltürü oluşturmadaki yeterlik derecesi* (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi).
- Demirtaş, S. (2019). *Sanat ve eğitim: Müzeler ve galerilerde sanat eğitimi*. Sanat Yayınları.
- Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. Yale University Press.

- Erickson, F. (1987). Conceptions of school culture: An overview. *Educational Administration Quarterly*, 23, 11–24.
- Erzen, J. (2012). *Sanat ve anlam*. Metis Yayınları.
- Fyans, L. J., & Maehr, M. L. (1990). School culture, student ethnicity, and motivation. *The National Center for School Leadership*.
- George, J. M., & Jones, G. R. (2008). *Understanding and managing organizational behavior* (5th ed.). Prentice Hall.
- Gökbulut, E. (2005). Sanat eğitiminin toplumsal rolü ve eğitimi. *Sanat ve Eğitim*, 12(3), 45–51.
- Gökbulut, N. (2005). Temel eğitim ve ortaöğretim kurumlarında resim dersi süresinin önemi ve sanatta Anadolu aydınlanması beklentisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanatta Anadolu Aydınlanması Ulusal Sempozyumu, Erzurum*.
- Güçlü, N. (2003). Örgüt kültürü. *Kırgızistan Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 147–159.
- Gümüşeli, A. İ. (2006). Okul kültürü ve liderlik. *Artı Eğitim Dergisi*, 8(14).
- Hogg, M. A., Abrams, D., & Patel, Y. (1987). Social identity, self-categorization, and work motivation: Rethinking the contribution of the group to positive and sustainable organizational culture. *Journal of Organizational Behavior*, 8(4), 325–340.
- Hoy, W. K. (1990). Organizational climate and culture: A conceptual analysis of the school workplace. *Journal of Educational and Psychological Consultation*, 1(2), 149–168.
- Hoy, W. K., & Miskel, C. J. (1991). *Educational administration: Theory, research, and practice* (4th ed.). McGraw-Hill.
- Juechter, W., & Fisher, C. (1998). Five conditions for high-performance culture. *Training and Development*, 52, 5.
- Mercin, E. (2007). Sanat eğitiminin birey ve toplum üzerindeki etkileri. *Eğitim ve Sanat Dergisi*, 10(2), 56–65.
- Milli Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2019). *Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı: Görsel sanatlar dersi 9, 10, 11 ve 12. sınıflar öğretim programı*. <http://mufredat.meb.gov.tr>
- Narsap, H. (2006). *Genel ve mesleki liselerde örgüt kültürü* (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi).
- Öztürk, A. (2015). *Günümüz sanat akımları ve estetik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Sabuncuoğlu, Z., & Tüz, M. (2003). *Örgütsel psikoloji* (4. baskı). Alfa/Aktüel Kitapevleri.
- San, İ. (2004). *Sanat ve eğitim*. Ütopya Yayıncılık.
- San, İ. (2010). *Sanat ve estetik kuramları*. Pegem Akademi.
- Savaş, İ. (2014). *Atatürk'ün kültürel miras ve müzeciliğe katkıları*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Schwartz, H. M., & Davis, S. M. (1981). Matching corporate culture and business strategy. *Organizational Dynamics*, 10(1), 30–48.
- Şişman, M. (1994). Örgüt kültürü. *Anadolu Üniversitesi Basımevi*.
- Şişman, M. (2002). *Örgütler ve kültürler*. Pegem A Yayıncılık.
- Şişman, M., & Turan, S. (2004). Eğitim ve okul yönetimi. İçinde Y. Özden (Ed.), *Eğitim ve okul yöneticiliği el kitabı* (ss. 657–693). Pegem A Yayıncılık.
- Tableman, B. (Ed.). (2004). *School culture and school climate* (Best Practice Briefs, No. 31). Michigan State University, Office of University Outreach & Engagement.

- Taner, M. (2017). *Sanal müzecilik: Dijital sanat ve müzecilik uygulamaları*. Akademik Yayınlar.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2020). *Dünya müzelerinde Türk kültürel mirası*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2020). *Telif hakları ve sanat eserleri koruma kanunu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2021). *Müze yönetimi ve dijital sanat eğitim programları*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Terzi, A. R. (2000). *Örgüt kültürü*. Nobel Yayıncılık.
- Terzi, A. R. (2000). Örgüt kültürü ve öğretmenler üzerindeki etkisi. *Eğitim Yönetimi Dergisi*, 6(23), 423–439.
- Uçan, A. (2002). Türkiye’de çağdaş sanat eğitiminde öğretmen yetiştirme süreci ve başlıca yapılanmalar. *Gazi Üniversitesi, 1. Sanat Eğitimi Sempozyumu, Ankara*, ss. 1–23.
- Winner, E., Goldstein, T. R., & Vincent-Lancrin, S. (2013). *Art for art’s sake? The impact of arts education*. OECD Publishing.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, S. (2018). *Müzeler ve kültürel diplomasi*. Bilimsel Yayınlar.
- Yılmaz, K. (2008). Örgütsel değerler. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 41(1), 143–164

EXTENDED ABSTRACT

Aim: This study aims to explore the role of art education within the framework of organizational and school culture. Organizational culture is widely recognized as a key element that influences individuals’ adaptation to institutions, shapes their interactions, and strengthens their sense of belonging. Schools, being a form of organization, possess distinctive cultural structures that significantly impact educational processes. In this context, the study investigates how core components of organizational culture—such as shared values, beliefs, rituals, symbols, narratives, and significant events—intersect with the functions of art education. It seeks to reveal how art education contributes to cultural transmission, identity formation, and the strengthening of institutional belonging within school environments.

Method: This research employs a qualitative methodology based on document analysis and an extensive literature review. Document analysis, as a systematic method of examining written, visual, or digital materials, provides a solid foundation for conceptualizing organizational and school culture (Bowen, 2009). The literature review enables the identification and synthesis of existing theoretical perspectives, key models, and conceptual frameworks related to organizational culture, school climate, and the functions of art education (Creswell, 2014). Through this method, the study collects, compares, and interprets academic findings on how values, beliefs, symbols, and rituals operate within educational institutions and how these elements can be enriched through artistic processes.

Findings: The study identifies several critical intersections between organizational culture and art education. Firstly, shared values and belief systems serve as the foundation of organizational identity. These values gain further meaning and become more deeply internalized when expressed through artistic activities such as visual representations, collective projects, and school exhibitions. Art education enables individuals to aesthetically interpret institutional values, thereby reinforcing collective understanding.

Secondly, rituals and ceremonial events are shown to be significant carriers of organizational values. These events, such as school ceremonies or annual celebrations, play a unifying role within educational institutions. When supported by artistic expressions—such as performances, visual designs, or student-created symbols—these events foster emotional engagement and institutional commitment.

Thirdly, symbols, logos, and visual identifiers are emphasized as important tools for communicating organizational identity. Artistic practices aid in the design, interpretation, and transformation of these symbols, allowing students and educators to co-create institutional meaning.

Additionally, the use of stories, legends, and the recognition of key individuals or events plays a vital role in transferring organizational memory. These narratives, when combined with artistic expression, not only preserve institutional heritage but also make it accessible and inspiring for new members of the organization.

Finally, art education is found to contribute significantly to the development of critical thinking, creativity, empathy, and aesthetic sensitivity among individuals. These competencies enhance not only personal growth but also the organizational climate by promoting open-mindedness, collaboration, and innovation.

Conclusion and Discussion: The findings suggest that art education plays a transformative role in the development and sustainability of organizational and school culture. It facilitates the internalization of shared values, strengthens institutional identity, and enhances social cohesion through aesthetic engagement. By offering creative spaces for expression, art education contributes to the cultivation of cultural awareness and emotional intelligence, both of which are crucial for a healthy and dynamic school environment.

Furthermore, the integration of art into school rituals, symbols, and narratives enhances the symbolic dimension of school life and increases participants' sense of meaning and belonging. Art education thus emerges not merely as a pedagogical tool but as a cultural force within organizational structures.

In conclusion, the study emphasizes the need to promote artistic practices in educational institutions as a means of cultural consolidation and identity formation. Future research could further examine how different forms of art—visual, performance, literary—can contribute to various dimensions of organizational culture. Additionally, educational policies and leadership strategies should recognize the potential of art to enrich the human experience within institutional life.

29/06/2025

26/08/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.82796>

Tuğçe KALFA¹

Meliha YILMAZ²

Eko-Okullar Programı ve Görsel Sanatlar Dersi Bağlamında Değerlendirilmesi

Özet

Bu araştırmada, okulların olumsuz çevre etkilerini azaltmak amacıyla 1994 yılında başlatılan Eko-Okullar Programının özelliklerinin ortaya konması ve program bağlamında görsel sanatlar dersi uygulamalarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, nitel yöntem kullanılmış olup, veri toplamada literatür tarama ve dokümantasyon tekniğinden yararlanılmıştır. Araştırma sonucunda Eko-Okullar programının yedi aşamadan (Eko-Okullar Komitelerinin Kurulması, Çevresel İnceleme, Eylem Planı, Gözlem ve Değerlendirme, Müfredat Çalışması, Bilgilendirme ve Katılım, Eko-İlke) oluştuğu ve bu aşamaların bir eylem planı dâhilinde gerçekleştirildiği anlaşılmıştır. Program kapsamında seçilmesi gereken konuların başında, tüketimin farkına varılmasını sağlamak ve geri dönüşümün üç okunun anlamını kavratmak amacıyla “çöp-atık” konusu gelmektedir. Seçilen konunun iki yıl boyunca değiştirilmeden çalışılması zorunludur. İki yılın sonunda seçilen konuda başarılı olunması durumunda Yeşil Bayrak alınır ve yeni konu seçilebilir. Çöp-atık yani geri dönüşüm konusunun ardından gelen diğer temalar; “Su”, “Enerji”, “Biyolojik Çeşitlilik”, “İklim Değişikliği”, “Sağlıklı Yaşam”, “Küresel Isınma”, “Gürültü Kirliliği”, “Hava Kirliliği”, “Genetiği Değiştirilmiş Organizmalar”, “Biyodizel”, “Organik Tarım”, “Ulaşım” vb. şeklinde sıralanmıştır. Araştırma sonucunda çevresel konuların çocuklar tarafından daha kolay anlaşılması ve ifade edilmesinde sanatın etkili bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Öğrenciler, sanat yoluyla çevreyi tanıma, çevre üzerine yeni fikirler üretme, artık malzemelerden sanatsal çalışmalar oluşturma gibi deneyimleri disiplinler arası yollarla yaşar. Eko-Okullar programı kapsamında işlenen temalar (örneğin geri dönüşüm, enerji tasarrufu, su kullanımı, biyolojik çeşitlilik) görsel sanatlar derslerinde de kullanılarak öğrencilerin bu konularla ilgili duyarlılığı arttırdığı görülmektedir. Ayrıca söz konusu programın görsel sanatlar dersinde kullanımı, öğrencilerde çevre bilinci oluşturma ötesine geçerek, öğrencilerde malzeme bilinci, yaratıcılık, değerler eğitimi, estetik anlayış ve toplumsal duyarlılığın beslenmesi gibi kavramları geliştirmekte olup, çok boyutlu bir eğitim modeli sunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Çevre Eğitim Vakfı, Eko-Okullar Programı, Görsel Sanatlar Dersi, Çevre Eğitimi, Atık Malzemelerle Çalışma

Eco-Schools Program And Evaluation In The Context Of Visual Arts Course

Abstract

¹ Dr. Tuğçe KALFA, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, tugcegok3806@gmail.com, Orcid: 0000- 0001-6385-5039

² Prof. Dr. Meliha YILMAZ, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Orcid: 0000-0002-7732-2660

This study aims to identify the characteristics of the Eco-Schools Program, which was launched in 1994 to reduce the negative environmental impacts of schools, and to evaluate the applications of visual arts lessons within the context of the program. A qualitative research method was used in the study, and data were collected through literature review and documentation techniques. The results revealed that the Eco-Schools Program consists of seven stages (Establishing the Eco-Schools Committee, Environmental Review, Action Plan, Monitoring and Evaluation, Curriculum Work, Informing and Involving, and Eco-Code), and these stages are carried out within the framework of an action plan. Among the priority topics to be selected within the scope of the program is “waste,” which aims to raise awareness about consumption and help students understand the meaning of the three arrows of recycling. The selected topic must be studied for two years without being changed. If the school is successful in the selected theme at the end of the two years, it is awarded the Green Flag, and a new topic can be chosen. Following the topic of waste and recycling, other themes are listed as ; “Water”, “Energy”, “Biodiversity” ,“Climate Change”, “Healthy Living”, “Global Warming”, “Noise Pollution”, “Air Pollution”, “Genetically Modified Organisms”, “Biodiesel”, “Organic Farming” and “Transportation”. The research concludes that art is an effective tool in helping children better understand and express environmental issues. Through art, students engage in interdisciplinary experiences such as exploring the environment, generating new ideas about environmental issues, and creating artistic works from waste materials. The themes covered within the Eco-Schools program (e.g. recycling, energy saving, water use, biodiversity) are also used in visual arts classes, increasing students' awareness of these issues. Furthermore, integrating the program into visual arts education goes beyond raising environmental awareness, contributing to the development of concepts such as material awareness, creativity, values education, aesthetic perception, and social sensitivity in students, thus offering a multidimensional educational model.

Keywords: Turkey Environmental Education Foundation, Eco-Schools Program, Visual Arts Course, Environmental Education, Working with Waste Materials

GİRİŞ

İnsanoğlunun yerleşik hayata geçmesi ve doğayı keşfetmesi, çevresi ile daha fazla etkileşim kurmasına neden olmuştur. Bu etkileşimle insanoğlunun yaşamı boyunca doğrudan ya da dolaylı yoldan çevre sorunlarına neden olduğu söylenebilir. Çevresel sorunları çözebilmenin en etkili yolu nitelikli eğitimden geçmektedir. Bu sorunlar ancak duyarlı, bilinçli ve konunun ciddiyetini kavramış bireyler yetiştirilerek çözülebilir.

Yüksel (2020), insanların, çevre sorunlarını kavrayarak fikirler geliştirip farklı çözümler üretmelerinde ve en önemlisi hiç kirletmeme bilincini kazanıp, duyarlı ve bilinçli bireyler olarak yetişmelerinde çevre eğitiminin önemi ve değerine değinmiştir. Çevre eğitiminin öne çıkan öncelikli hedefleri ve işlevleri, benimsenen yaklaşımlara göre farklılık göstermektedir. Bu kapsamda, çevre eğitimiyle ilgili yaklaşımların, “çevresel eğitim (environmental education)”, “ekoloji pedagojisi (ökopadaegogik)”, “ekolojik öğrenme (ökologisches lernen)”, “doğa deneyimi (naturerfahrung)” ve “sürdürülebilir gelişme amaçlı eğitim” şeklinde literatürde yer almaktadır (Grasel, 2002).

Yıldız vd. (2009) doğal ya da yapay çevrenin bozulmasının insan yaşamını zorlaştıracaklarını kavrayabilmeleri için bireylere çevre bilinci kazandırmada eğitim programlarından yararlanmanın önemini vurgulamıştır. Çevre bilincinin oluşmasında ise bireylerin sosyal davranışlarını köklü biçimde değiştirecek, etkili ve kapsamlı çevre eğitimi, temel gereklilik olarak

değerlendirmektedir. Aktepe ve Girgin (2009), okullarda Eko-Okullar Programı'nın yürütülmesini, öğrencilere çevre bilinci kazandırmanın önemli yollarından biri olarak görmektedir. Bajd ve Lescanec (2011), söz konusu programın, çevre bilgilerinden faydalanarak, öğretmen ve öğrencilerin sürdürülebilir gelişimin farkına varmalarını sağladığını vurgulamıştır.

YÖNTEM

Bu araştırmada Eko-Okullar Programının özellikleri ortaya konarak, değerlendirilmesi ve program bağlamında görsel sanatlar dersinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çevre korumaya yönelik uygulamalar, ekolojik sanat, atık malzemelerle çalışmalar gibi konularda çeşitli bilimsel araştırmalar yapılmış olmasına karşın, Eko Okullar Programı bağlamında Görsel Sanatlar Dersinin değerlendirilmesini konu alan herhangi bir bilimsel araştırmaya rastlanmamış olması araştırmanın yapılmasına temel teşkil etmiştir. Bu amaç doğrultusunda, öncelikle Eko-Okullar programı incelenmiştir.

Araştırmada, nitel yöntem kullanılmış olup, veri toplama tekniği olarak literatür tarama ve dokümantasyon tekniğinden yararlanılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Eko Okul Nedir?

Eko- Okul yerel düzeyde sürdürülebilir kalkınma sürecinin uygulanmasına yardımcı olmak üzere, öğrencilere okulun çevresel etkilerini azaltmak için uygulanan bir programdır (Türkiye Çevre Eğitim Vakfı Eko- Okullar Programı WEB Sitesi, 2025).

Eko-okullar programı, 1994 yılında okulların çevreye olumsuz etkilerini fark edip en aza indirmek amacıyla başlayan bir programdır. Ayrıca bu program Foundation for Environmental Education (FEE-Çevre Eğitim Vakfı) tarafından desteklenen beş çevre eğitimi programından biridir. (Foundation for Environmental Education, 2025). FEE, resmî kurumlara bağlı olmaksızın, kâr amacı gütmeyen ve çevre eğitimi konusunda sürdürülebilir bir kalkınma ve gelişme sağlama amaçlı olarak kurulmuş uluslararası bir kuruluştur.

Eko-Okullar Programının resmî sitesindeki verilere göre, 2024-2025 eğitim-öğretim yılı itibari ile 98 ülkede uygulanmaktadır. Eko-Okullar Programı kapsamında 52.700'den fazla okula ulaşılmıştır (TÜRÇEV, 2025).

Eko-Okullar Programı

Eko-Okullar programı okul öncesi, ilkökul ve ortaokullara uygulanan bir programdır. Okullar programa internet sitesi üzerinden başvuru yapar ve iki yıllık süreci olan bir katılım payı öderler. Programa katılan okullar seçtikleri temayı, tüm derslerin uygun müfredatlarında işlemek zorundadırlar. Eko-okullar programı ulusal müfredata ek olarak programın içine yerleştirilerek işlenmektedir. Program doğrultusunda seçilen tema iki (2) yıl çalışılmak zorundadır. Konu değişikliği yapılması için iki yılın sonunda yeşil bayrak alınması gerekmektedir. Yeşil bayrak alındıktan sonra programa tekrar başvuru yapılır, katkı payı ödenir ve yeni tema seçilebilir.

Program, eğitim kurumlarında çevre eğitimi noktasında rehberlik eden bir yapıdadır. Program kapsamında çevre eğitimi yaptıkları başarılı çalışmalarla sergileyen okullara Yeşil Bayrak ödülü verilmektedir. Uluslararası düzeyde bilinen ve saygınlığı olan Yeşil Bayrak, çevreye duyarlı okulu simgeleyen bir eko-etikettir. Ödül 2 yıl boyunca geçerlidir. Her iki yılda bir yenilenmelidir. Söz konusu Programın en önemli yönü programa katılan tüm okulların ortak bir amaç doğrultusunda hareket etmesidir. Öğrencilerin, sürdürülebilir çevre bağlamında bilinçlenip çevre ile dost olup, ailelerini ve toplumun geri kalanını bilinçlendirme çalışmaları gerçekleştirmeleridir (TÜRÇEV, 2025).

Eko-Okullar Programının Aşamaları

1- Eko-Okullar Komitesi: Eko-Okulların ilk basamağı komite oluşturmaktır. Programın diğer adımlarının gerçekleştirilmesi için olanakların sağlanmasından, çalışmaların yürütülmesinden sorumlu olan kişilerin yer aldığı bir komitedir. Bu komiteye Eko-Tim adı verilir. Eko-Tim okul yönetimi, öğretmen, öğrenci ve velilerden oluşmaktadır.

2- Sürdürülebilirlik Denetimi (Çevresel İnceleme): İkinci basamağa bakıldığında sürdürülebilirlik denetimi yani çevresel inceleme görülmektedir. Programda Eko- Timde yer alan öğretmen ve öğrenciler çalışmaya başlanmadan önce okul ve çevresinin çalışılan konu ile bağlantılı olarak nelere ihtiyacı olduğunu araştırırlar. Bu bağlamda hangi noktalara ağırlık verilmesi gerektiğinin, konu ile ilgili bilgilerin ölçülmesi amacı ile mevcut durumun araştırılması basamağıdır.

3- Eylem Planı: Üçüncü basamak olan Eylem planı, Eko-Okulların başladığı kısım olarak düşünülebilir. Çünkü bu basamakta hedefler doğrultusunda planın, eğitim-öğretim yılı içerisinde nasıl gerçekleştirileceğinin planıdır.

4- Gözlem ve Değerlendirme: Dördüncü basamak olan Gözlem ve Değerlendirmeye bakıldığında hedefe ulaşmak için çalışmaların yürütüldüğü basamak olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Eko-Timler oluşturulan Eylem planı kapsamında branşları, öğrencileri ve konuları gözlemler ve değerlendirir.

5- Müfredat Çalışması: Seçilen temanın, müfredata uygun konularla bağlantılı bir biçimde ilerlemesidir.

6- Bilgilendirme ve Katılım: Basamağın amacı Eko-Tim'in, okulu süreçle ilgili bilgilendirmesi aşamasıdır.

7- Eko-İlke: Yapılan çalışmaların raporlaştırılması, uygulanan konuların fotoğraflarının rapora yerleştirilmesi aşamasıdır. (TÜRÇEV, 2025).

İlaveten denilebilir ki, Eylem planı, okulların Eko-Okullar programında seçtikleri temanın hedeflerine ulaşması için hazırladıkları bir yol haritası olmakla birlikte bir eğitim-öğretim yılı boyunca uygulanacak faaliyetlerini içerir. Okul yönetimi, öğretmen, öğrenci ve velilerden oluşan eko-tim tarafından hazırlanan ve somut bir biçimde aylara göre ayarlanan plan okul yönetimine ve öğretmenlerine dağıtılmaktadır. Planda uygulanacak zaman aralığı, faaliyet, hedef kitle(sınıf), kullanılacak materyaller ve sorumlular(branşlar) yer almaktadır. Plan oluşturmak için ilk olarak tema seçilir. Eko-tim okulun temayla ilgili mevcut durumunu gözlemler ve veriler toplar. Tüm branşların ve sınıfların müfredatlarına ve zamanlarına göre oluşturulan plan uygulanmaya başlar.

Eko Okullar Programı Temaları

İlk kez kayıt olan okullardan, ilk 2 eğitim-öğretim yılında "Çöp-Atık/Geri Dönüşüm" konusunu ağırlıklı olarak çalışmaları beklenmektedir. Okullar sene başında "Çöp-Atık/Geri Dönüşüm" konulu bir eylem planı hazırlar ve okul profilinde yer alan "Eylem Planı" bölümüne yükler (TÜRÇEV, 2025). Dolayısıyla programın en büyük amacının öğrencilere tüketimin farkına varmak, üretimin önemini kavratmak ve geri dönüşümün üç okunun anlamını öğretmek olduğu düşünülmektedir. Üç okta bulunan "tüketimi azaltmak", "tekrar kullanmak" ve "geri dönüştürmek" adımları programda yer alanlar tarafından benimsenir.

Çöp-atık konusunun ardından, yani ilk iki yılsonunda, işlenebilecek diğer konular; Su, Enerji, Biyolojik Çeşitlilik, Genetiği Değiştirilmiş Organizmalar, Ulaşım, İklim Değişikliği, Sağlıklı Yaşam, Küresel Isınma, Gürültü Kirliliği, Biyodizel, Hava Kirliliği, Organik tarım... Vb. (TÜRÇEV, 2025).

Tamamının geniş bir alan kaplaması nedeniyle, aşağıda Tablo 1'de yalnızca "İklim Değişikliği ve Küresel Isınma" teması odaklı hazırlanmış (StudyLib, t.y.) üç aylık bir eylem planı örneğine yer verilmiştir

Tablo 1. İklim Değişikliği ve Küresel Isınma Temalı Örnek Eylem Planı

AYLAR	EYLEM VE ETKİNLİKLER	GÖREV ALAN KİŞİLER
EYLÜL	Okulumuzun; Öğretmen, öğrenci ve personelinin, proje kapsamında eylem planını konusunun “ İKLİM DEĞİŞİKLİĞİ VE KÜRESEL ISINMA” olduğu hakkında bilgilendirilmesi	Koord. Öğretmenler
	Okulumuzun web sayfasında proje konusuna dair bilgilendirme yapılması	Koord. Öğretmenler
	Eko-okul timinin oluşturulması	Koord. Öğretmenler
	Eko-okul komitesinin oluşturulması	Koord. Öğretmenler
	Eko-okul panosunun yer tespitinin yapıp içerik konusunda planlama yapılması	Koord. Öğretmenler
	Tüm zümre öğretmenlerinden konuya ilişkin yıllık planların alınması	Koord. Öğretmenler
	Eko-okullar yıllık eylem planının hazırlanması	Koord. Öğretmenler
	Eko-okul eylem planının, öğretmenler odasında bulunan panoya asılması	Koord. Öğretmenler
	İklim Değişikliği ve Küresel Isınma konusunda öğrencileri bilgilendirmek amacıyla tüm sınıflara sunum izletme çalışması	Tüm Zümreler
	Eko-okul sloganının belirlenmesi	Tüm Zümreler
EKİM	• Öğretmenlerin katılımıyla proje tanıtım toplantısı yapılması • Okul Aile Birliği Genel Kurulu'nda velilere Eko – Okullar Projesi hakkında sunum yapılması • Okul web sayfası aracılığıyla velilerin ve kamuoyunun eko okul hakkında bilgilendirilmesi • Eko – okul timinin oluşturulması • Eko – okul komitesinin oluşturulması • Eko – okul panosunun güncelleştirilmesi • Zümrelerden konuya ilişkin yıllık planların alınması • Çevre ve doğa konulu şarkıların öğrenilmesi • Neler çöptür, çöpleri nereye atmalıyız konulu drama yapılması	Sınıf Öğretmenleri-1/A,1/B ve 1/C Sınıfları
	Okul çevresinin incelenmesi	Koord. Öğretmenler/Eko Tim
	• Geri dönüşüm işaretinin tanıtılacağı boyama, artık materyal etkinliklerinin yapılması • Okulda fazla yanan ışıklar, boşa akan su, bardağa , tabağa fazla konan yiyecek ve içecekler konularında araştırma yapılarak artık materyal çalışmalarının yapılması • “Atatürk ‘ün Ağaç Sevgisi” konulu hikayenin çocuklara okunarak, konuyla ilgili bir sanat çalışmasının gerçekleştirilmesi • Küresel ısınma ve iklim değişikliği konulu izledikleri hikayenin resimlendirilmesi.	Sınıf Öğretmenleri-1/A,1/B ve 1/C sınıfları
	Küresel ısınma ile ilgili EKO-OKUL panosunun hazırlanarak öğrencilere bilgi verilmesi	Sınıf Öğretmenleri-2/A Sınıfı
	Küresel ısınma ile ilgili bilgilerin hatırlatılarak öğrencilerin yapacakları resimlerle EKO-OKUL panosunun hazırlanması.	Sınıf Öğretmenleri-2/B Sınıfı
	Küresel ısınma ne demektir? Soru yanıt yöntemiyle önceki bilgilerin anımsanması.	Sınıf Öğretmenleri-3/A ve 3/B Sınıfı

Eko-Okullar Programı ve Görsel Sanatlar Dersi Bağlamında Değerlendirilmesi

	Küresel ısınma konulu videolar izleyerek, gazete ve dergilerdeki haberleri okuyarak bilgi toplama.	Sınıf Öğretmenleri-4/A Sınıfı
	Susuzlukla ilgili 15-20 yıl sonra gelen mektup okutulacak. Dünyada hava çok ısınırsa canlıların bundan nasıl etkileneceğinin soru/cevap şeklinde tartışılması.	Sınıf Öğretmenleri-4/B Sınıfı
	1. Sınıflarla YAPRAKLAR adlı tasarım çalışmalarının yapılması.	Görsel Sanatlar
	Rulolardan kalemlik yapımı.	İngilizce-1. Sınıflar
	3. Sınıflar arası öğrenciler ile farkındalık yaratmak için basketbolda serbest atış yarışması yapmak. Kazananlara küresel ısınmada yeşilin önemini vurgulamak için fidan hediye edilmesi.	Beden Eğitimi
	Dünyayı seviyorum şarkısı(bütün sınıflar)	Müzik
	Okulumuzda fotokopilerin önlü arkalı çekilmesinin teşvik edilmesi	Tüm Zümreler
	Atık pil toplama kampanyasının devam ettirilmesi	Tüm Zümreler
	- Küresel ısınma ve iklim değişikliğinin hayvanlara olumsuz etkilerinin görseller ve masallarla anlatılması. - Öğrenciler arasında gruplar oluşturularak, bu gruplarda istek ve ihtiyacın farkını öğretmek savurganlığı önlemeye yönelik çalışmalar yapılması. - Hava durumu ile temiz çevre ilişkisinin drama yolu ile anlatılması. - Sınıfta daha az kağıt, elektrik ve su kullanımına yönelik önlemlerin alınması. - Su kirliliği konulu resimlerin çocuklardan istenmesi ve bu resimlerin sınıfta sergilenmesi	Sınıf Öğretmenleri-1/A,1/B ve 1/C Sınıfları
	Küresel ısınma ile ilgili sloganlar hazırlanması.	Sınıf Öğretmenleri-2/A Sınıfı
KASIM	Küresel ısınma ile ilgili özgün sloganların hazırlanması.	Sınıf Öğretmenleri-2/B Sınıfı
	Küresel ısınmanın tanımı, nedenleri ve sonuçlarının anlatıldığı resim, haber ve videoların izletilmesi.	Sınıf Öğretmenleri-3/A ve 3/B Sınıfı
	Küresel ısınmanın nedenlerini sıralayarak ailemizin ve bizim bu nedenleri ortadan kaldırmadaki görev ve sorumluluklarımız neler olabilir? Araştırma , tartışma.	Sınıf Öğretmenleri-4/A Sınıfı
	Hava, su, toprak kirliliğinin sonuçları konuşulacak. Küresel ısınmanın tanımı, nedenleri ve sonuçlarının anlatıldığı resim, haber ve animasyon izletilmesi.	Sınıf Öğretmenleri-4/B Sınıfı
	2. Sınıflarla KÜRESEL ISINMA İLE DÜNYA'NIN SON HALİ adlı düşün ve çiz çalışması	Görsel Sanatlar
	Atık malzemeler yardımı ile doğa resmi.	İngilizce-2. Sınıflar
	İlkokulda çevre ile ilgili faaliyetlerimizi artırmak için kağıt , su ve enerji israfını önlemeye yönelik çöpleri geri dönüşüm kutusuna atıyoruz. Atıklarımızı değerlendiriyoruz. Öğrenci ve velilerimizi bilinçlendirmek. Buna dikkat çekmek için atık malzemelerden spor malzemesi yapmak.	Beden Eğitimi
	Doğadan özür şarkısı	Müzik-2/A ve 2/B Sınıfları
	“ Sağlıklı beslenme ve İslam ” konulu, beslenme konusunda İslam Dininin öğütlerini içeren Ayet=Hadis ve sloganlardan oluşan yazı ve resimler hazırlanması, Öğrencilerimize kağıdın iki yüzünün tüketilmesinin özendirilmesi	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi
	Enerji kaynaklarımızı doğru kullanmaya dikkat çekmek adına öğrencilerimiz arasından okulda “su timi” grubu oluşturulması	Tüm Zümreler

Tablo 1’deki eylem planı, “İklim Değişikliği ve Küresel Isınma” odaklı hazırlanmış, farklı derslere yönelik uygulamaları bir arada veren bir eylem planıdır.

Aşağıda ise, araştırma konusuna dayalı olarak, araştırmacılar tarafından yalnızca Görsel sanatlar dersi için Eko Okullar Programı kapsamındaki bir başka tema olan “Biyolojik Çeşitlilik” teması ele alınmış ve ilkokul düzeyinde, her biri her sınıf seviyesine yönelik ikişer uygulama şeklinde bir eylem planı önerisi hazırlanarak Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Eko-Okullar Programı Kapsamında “Biyolojik Çeşitlilik” Teması Odaklı Görsel Sanatlar Dersi İçin Hazırlanmış, İlkokulda Her Düzeye Yönelik İkişer Uygulama Şeklinde Önerilmiş Eylem Planı Örneği

Tema	Biyolojik çeşitlilik
1. Sınıflar	“Ormandaki Dostlarımız” konulu kolaj çalışması ve boyalarla tamamlama
2. Sınıflar	Artık malzemelerle “Su Altında Yaşam”ı anlatan üç boyutlu hayvan figürleri yapma
3. Sınıflar	Fotoğraflardan kuş çeşitlerini kavratma amaçlı görsel algı çalışması sonrası “Kuşlar ve ben” konulu resim yapma (Kalfa ve Yılmaz, 2024 s.1700).
4. Sınıflar	Her öğrenciye, doğadaki canlıların kısa öykülerinden (örneğin:
	Farklı çiçekleri ve görsel özelliklerini “Çiçekler” konulu Bellek eğitimi çalışmasıyla resimleme
	Farklı boyutlarda, biçimlerde ve renklerdeki yaprakları yapıştırarak figüratif bir kompozisyon oluşturma (Yılmaz, 2010B, s. 224).
	Hayvan fotoğraflarından farklı parçaları bir araya getirerek gerçek üstü bir kahraman yaratma (tavşan gövdeli, kelebek kanatlı, fil burunlu, zürafa bacaklı bir kahraman).
	Her bir öğrenci tarafından seçilen farklı bir ağaç türünün

bir arının polen taşıması ya da bir kurbağanın yaşam döngüsü) farklı bir bölüm verilerek bir dizi resimlemeyle “resimli hikâye kitabı” oluşturma	özelliklerinden “bil bakalım ben hangi ağacım” oyununu sonrası “Ağaçların dili” konulu renkli resim yapma
--	---

Söz konusu programın odaklandığı temalar görsel sanatlar derslerinde doğrudan kullanılabilir. Öğrenciler, bu konular etrafında geri dönüşüm malzemeleriyle sanat çalışmaları yapabilir.

Programın temel amacı, öğrencilerde çevre bilinci oluşturma yanı sıra çevresel farkındalığın toplumun daha geniş kesimlerine ulaşmasını sağlamaktır (TÜRÇEV, 2025). Dolayısıyla programın, öğrencilerde çevre farkındalığı yaratabilmek amacıyla, etkinliklerle dolu olduğu anlaşılmaktadır.

Yüksel (2020), programın en önemli katkısını öğrencilerin olumlu tutum ve davranışlarını yaşamları boyunca geliştirmek ve kalıcı hale gelmesini sağlamak olarak değerlendirmiştir. Program sayesinde öğrencilerde çevresel farkındalık, yurttaşlık bilgisi, grup çalışmada karşındakini anlama ve saygı duyma gibi özellikler geliştiğini vurgulamıştır. Öğrencilerin davranışlarının değişip gelişmesiyle birlikte, veli-okul ilişkisine, okul temizliği ve düzenine, toplum okulun tanınmasına ve önemsemesine yardımcı olabileceğine değinmiştir.

Eko-okullar programı incelendiğinde öğrencilere; grup çalışmalarında iş birlikçi tavır geliştirmeleri ve sorunlara farklı bakış açısıyla bakma becerilerini geliştirme, tüketim anlayışlarını değiştirerek savurgan olmamaya dikkat etme, doğal kaynakları koruma bilincine varma gibi kazanımları elde etmelerinde yardımcı olduğu anlaşılmaktadır.

Görsel Sanatlar Dersi Bağlamında Eko-Okullar Programına Yönelik Değerlendirme

Görsel sanatlar eğitimi, bireyin estetik algısını geliştirmesinin yanı sıra, toplumsal duyarlılığını besleyen, duygularını farklı yollarla ifade etmesine imkân tanıyan ve eleştirel düşünme becerilerini destekleyen bir alandır. Çevresel sorunların görsel sanatlar dersinde ele alınması, yalnızca bilgi düzeyinde değil, aynı zamanda duygusal ve etik düzeyde de farkındalık yaratır. Bu yönüyle sanat eğitimi, Eko-Okullar Programı’nın hedefleriyle örtüşmektedir.

Varış (1991), günümüz koşullarına göre geliştirilen eğitim programlarının, çağdaş ve ileriye dönük değerlerin oluşumuna katkı sağladığını ve bu yönüyle eğitimin, bilgi ve beceri kazandırmanın yanı sıra yeni ve eski değerleri bağdaştırarak nitelikli değerler üretmek gibi önemli bir sorumluluk üstlendiğini vurgulamıştır. Ayrıca Sağlam ve Enginoğlu (2016), dünya genelinde doğal kaynakların hızla tükenmesi geleceğe yönelik kaygıların artmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla, toplumların alternatif kaynaklara yönelmesi gerekmektedir. Bu ek kaynaklardan atık nesneler önemli bir yere sahiptir. Geri dönüşüm yoluyla bu nesnelerin yeniden değerlendirilmesiyle yeni düşünceler/ürünler üreten bireyler yetişeceğine değinmiştir. Nitekim Yılmaz’da (2010A), farklı çeşitlerde artık malzemeler kullanımı, bireyi geniş kapsamlı düşünmeye ve denemeye yönlendirdiğini belirtmiştir. Malzemenin, bireyin hem yaratıcılığını geliştireceği hem de onun potansiyelini keşfetmesine olanak sağlayarak malzemeyi amacına uygun biçimde kullanma yetkinliğini artıracığını vurgulamıştır.

Görsel Sanatlar Eğitimi Yoluyla Çevresel Farkındalık ve Doğa Odaklı Görsel Algı Gelişimi

Yukarıdaki bilgilerden, Eko-Okullar Programının, öğrencilere çevresel farkındalık kazandırmayı ve sürdürülebilir yaşam alışkanlıklarını okul temelli bir yapı içerisinde desteklemeyi hedefleyen, kapsamlı bir eğitim yaklaşımı olduğu anlaşılmaktadır. Programın, öğrenci merkezli olması ve okulun tüm paydaşlarını sürece dâhil etmesi açısından çevre eğitimi uygulamaları arasında önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu programın sunduğu temalar özellikle görsel sanatlar dersi kapsamında ele alındığında yaratıcı bir eğitim ortamı sunar.

Shepard (2012), doğa temelli sanat etkinliklerinin, bireyin çevresini algılama ve değer verme biçimini dönüştürdüğünü savunur. Örneğin, doğada yapılan arazi sanatı (land art) çalışmaları, öğrencilerin doğal malzemeleri tanımasını ve bu malzemeleri sanat diliyle ifade etmesini sağlar.

Bu tür etkinlikler aracılığıyla öğrenciler, doğadaki detaylara dikkat etmeyi öğrenir; yaprak dokuları, taş biçimleri ya da ışığın su üzerindeki yansıması gibi öğeleri fark etme becerisi kazanır. Bu görsel farkındalık, doğanın geçiciliği ve kırılabilirliği üzerine düşünme zemini de hazırlar (Orr, 2004, s.55). Bu bağlamda çocuklara görsel sanatlar eğitimi verirken onlara, görsel algılarını harekete geçirecek ve daha çok farkındalık yaratacak sorular yöneltilmelidir. Günümüzde sürdürülebilirlik, çevre bilinci, yaratıcı düşünce ve görsel algının gelişimi, sanat eğitimi bağlamında önemli bir yere sahiptir denebilir.

Görsel algı, görsel uyaranların algılanmasından (duyusal işlevler) ve bilişinden (belirli zihinsel işlevler) sorumlu toplam süreç olarak tanımlanır. Bu süreç, çevreden bilgi çıkarma ve düzenleme sürecini içerir (duyusal işlev), ayrıca görülenlere anlam verme, organize etme, yapılandırma ve yorumlama kapasitesini sağlamaktadır (görsel-bilişsel bileşen). Görsel algı, kişinin nesnelerin boyutu, konfigürasyonu ve mekânsal ilişkileri hakkında doğru yargılarda bulunmasına olanak tanımaktadır (Schneck, 2010, s. 373).

Geri Dönüşüm Bilinci Kazandırılması ve Atık Malzemenin Olanaklarını Tanıma

Yılmaz (2010A), görsel sanatlar etkinliklerinde, çeşitli teknik ve yöntemler kullanılabileceğine ve bu teknik ve yöntem çeşitliliği ile öğrencilere araştırma, keşfetme, deneme-yanılma, gibi süreçlerde çeşitli imkânlar sunacağına değinmiştir. Böylece öğrencinin yaratıcı yönünün harekete geçirilmesini ve özgün ürünler ortaya koymasını destekleyerek çeşitli yöntem ve tekniklerle çalışma fırsatı bulan öğrencilerin, kullandıkları malzemelerin anlatım olanaklarını keşfedebileceğine, teknik ile ifade arasındaki ilişkiyi kavrayarak ve hangi ifadenin hangi malzeme ile daha etkili bir şekilde anlatılabileceğine vurgu yapmıştır. Akkoy ve Poyraz'da (2023) yapılan araştırmalara göre, geri dönüşümün tüm alanlarda yeniden kullanılmasını sağlamanın, doğal kaynakların tükenmesinin önüne geçilebilecek en önemli yollardan biri olacağını ifade etmiştir. Atıkları ise çevremizi etkileyen en önemli sorun olarak değerlendirmiştir.

Aral ve vd., 2002'den aktaran Yılmaz, (2010B) artık malzemelerin, ekonomik olması nedeniyle ek bir maliyet gerektirmeyeceğine ve erişimi kolay malzemeler olduğuna değinmiştir. Hazır biçimlere sahip olmaları sayesinde zaman kazandırırken ve uygulamayı pratik hâle getireceğine ve biçim çeşitliliğinin, bireyi düşünmeye, farklı yollar denemeye ve malzeme üzerinde keşfe çıkmaya yönlendireceğine vurgu yapmıştır. Netice de bireyde yaratıcılığın gelişmesine katkı sağlayacağını ifade etmiştir. Ayrıca bireyin malzemeyi amaca uygun biçimde kullanma becerisini ve el-göz koordinasyonunu desteklerken, grup çalışmalarında kullanılabilirliği, öğrenciler arasında iş birliği, paylaşım ve özgüven duygularının gelişmesine zemin hazırlayacağına da değinmiştir.

Artık malzemelerin sanat etkinliklerinde kullanılması, yalnızca çevresel farkındalığı artırmakla kalmaz, aynı zamanda öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini de destekler.

Atık Malzemenin Yaratıcı Kullanımı

San (2010), öğrencilerde yaratıcılığın harekete geçirilmesi ve geliştirilmesi konusunda okullarda öncelikle sanat dersleri akla gelmekte olduğunu ifade etmiştir. Nitekim Yılmaz (2010B) her insanda var olan yaratıcılığı, sanat eğitiminin temel taşlarından biri olarak görmektedir. Kişisel farklılıklar nedeniyle her insanda farklılık göstermesine rağmen gerekli eğitim ortamı düzenlendiğinde geliştirilebileceğini vurgulamıştır.

Buradan hareketle sanat eğitimi, bireyin kendini ifade etmesini, düşüncelerini özgürce ortaya koymasını ve dünyayı farklı açılardan değerlendirebilmesini sağlayan önemli bir araç olarak görülebilir. San (2010) yaratıcılığı, bilinen şeylerden yepyeni bir şey çıkarmak, yeni, özgün bir birleşime varmak ve birtakım sorunlara yeni çözüm yolları bulmak olarak değerlendirmektedir.

Dolayısıyla yaratıcılık, var olan bilgileri farklı biçimlerde birleştirme becerisi olarak yorumlanabilir. Özsoy (2003) yaratıcılığın sürdürülebilmesi ve geliştirilebilmesi için çocukların

özgür bir şekilde kullanacakları zengin araç gereçlerin bulunduğu aydınlık ve havadar bir sınıf ortamının sağlanması gerektiğine değinmiştir. Ayrıca öğrencilerin oyun hamuru ve kil gibi çeşitli yoğurma malzemelerle, artık malzemelerle, kâğıt ve plastik malzemelerle oynamalarına izin verilmesi gerektiğini, sanatsal düzenlemelerde bu malzemeleri kullanmalarına teşvik edilmeleri gerektiğini de vurgulamıştır.

O halde, öğrencilerin yaratıcılığını harekete geçirme ve farklı malzemeleri bir arada kullanma noktasında artık malzemelerle çalışmanın önemli olduğu söylenebilir. Çünkü bu malzemeler, önceden belirli bir işlevi yerine getirmiş olmalarına rağmen, öğrenciler tarafından yeniden yorumlanarak farklı bir forma bürünür. Bu süreçte, öğrencinin hem estetik hem de işlevsel düşünmesini gerektirir. Malzemenin sınırları ve olanakları ile yaratıcı bir diyaloga girilir.

Atık Malzemenin Estetik Ürüne Dönüşmesi

“Artık malzemelerden neler yapılabilir?” sorusu öğrencilerin yaratıcılığını harekete geçirecektir. Sanat, çevresel konuların, çocuklar tarafından daha kolay anlaşılması ve ifade edilmesinde etkili bir araçtır. Bu bağlamda Eko-Okullar programı kapsamında işlenen temaların (örneğin geri dönüşüm, enerji tasarrufu, su kullanımı, biyolojik çeşitlilik) görsel sanatlar dersleriyle birleştirilerek öğrencilerin bu konularla ilgili duyarlılığının artırılması önemlidir. Çevre-doğa temelli projeler, özellikle artık malzemelerle çalışma zorunluluğu, öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini destekler. Bu durum, sanatsal üretim sürecinde problem çözme ve estetik değer yaratma becerilerini geliştirecektir. Öğrencilerin sıradan objeyi kullanmaları dersi ve yaratıcılığı daha aktif hale getirecektir. Çöp olarak düşündüğü malzemelerin sanatsal dönüşümüne tanıklık edecektir.

Sağlam ve Enginoğlu (2016) atık eşyaların kullanımıyla ilgili olarak, sanat eğitimi derslerinde, farklı okul seviyelerinde teşvik edildiğine; bu nesneler, alternatif malzemeler olarak, yıkıcı süreçlerle sanatsal ürünlere dönüştürülürken, biçimlendirme, form oluşturma ve kullanılmayan malzemenin estetik değer yaratma gibi beceriler kazandırıldığına ve bu sayede, atık nesnelerle ilgili farkındalığın, öğrencilerin davranışlarına yansırken kalıcı bir öğrenme sağlanacağına vurgu yapmıştır. Nitekim Azılıoğlu ve Yılmaz'da (2021), insan zihninin, doğadaki her türlü objeyi, ister işlenmiş ister ham halde olsun, görsel algı alanlarına alır ve bu objeleri zihinsel bir yaratım süreciyle canlı ya da cansız imgeler şeklinde dönüştürebilir olarak yorumlamıştır.

Toplumsal Farkındalık Oluşturacak Görsel Mesajlar Oluşturma

Başka bir deyişle, Örs (2018), çevre farkındalığını, kurumların, toplumların ve bireylerin, çevreye karşı üstlendikleri sorumlulukların yansıması olarak görmektedir. Bu noktada çevresel farkındalığın toplumsal bir sorumluluk olarak ele alınması gerektiğine değinmiştir. Çevrenin korunması ve farkındalığının sağlanması amacıyla yapılan çalışmaların temel hedefi insanların daha sağlıklı ve güvenli bir çevrede yaşaması olduğunu bu bağlamda çevre eğitimi, çevreye duyarlı bireyler yetiştirerek toplumun tüm kesimlerinde çevre bilincinin geliştirilmesi noktasında önemli bir araçtır. Buradan hareketle toplumun tüm bireylerinin çevre eğitimine katılımının sağlanması gerekmektedir.

Bu bağlamda öğrenciler afiş, kolaj, enstalasyon çalışmalarıyla çevreye yönelik mesajlarını ifade edebilir. Bu süreçte öğrenciler, yalnızca çevreye duyarlı sanatsal çalışmalar üretmekle kalmaz, aynı zamanda çevre sorunları karşısında estetik ve yaratıcı çözümler geliştirme becerisi de kazanır.

Çevre Bilincine Yönelik Değerlerin Sanat Eğitimi Yoluyla İçselleştirilmesi

Duyvenbode ve Littering (2021), toplumun, çevrelerine karşı sorumluluklarını fark etmelerinde, çevrelerine karşı tutumların önemli bir rol oynadığına değinmiştir. Çevre bilincini kazandırma ve doğayı tanımaya yönelik projeleri öğrencilerin yürütmesi için olanak sağlamak, okul bünyesindeki öğretmen ve yönetimin görev alanına girdiğini de ifade etmiştir.

Öğrenciler söz konusu program ile çevre temalarını sanat yoluyla ele alır. Bu noktada öğrencilerin çevreyle ilişkileri bilinçli olarak gelişecektir. Program, öğrencilerin özgün ifade biçimleri geliştirerek problem çözme becerilerini harekete geçirip, farklı kavramlar arasında bağlantı kurmalarını sağlayarak bütünsel gelişimlerine destek olacaktır. Öğrenciler sanat aracılığıyla hem doğaya duyarlı bireyler hâline gelecek hem de öğrencilerin estetik, düşünsel ve yaratıcı becerileri harekete geçecektir.

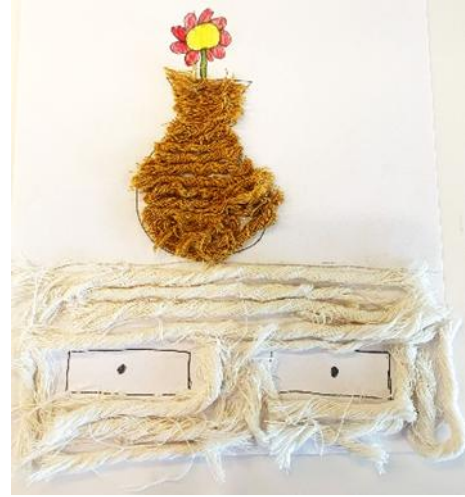
Eko- okullar programı bağlamında yapılacak uygulamalarla, öğrencilerin düşündüklerini uygulama becerisi gelişecek ve sanat ile doğa arasındaki etkileşimin de farkına varmaları sağlanacaktır. Program, öğrencilerin kendilerini, toplumsal çevreyi ve doğayı keşfetmelerini sağlamaya dönük uygulamalarla, biyolojik çeşitlilik ve çevre bilinci kazanımı elde etmelerine olanak sunmaktadır.

Örnek Çalışmalar

Aşağıda araştırmacılar tarafından yaptırılan “Biyolojik Çeşitlilik” teması kapsamında yaprak baskı çalışması ve artık malzemelerden yapılan çalışmalar ile “Ulaşım” teması kapsamında yine artık malzemelerden yapılan çalışma örnekleri yer almaktadır.



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6

SONUÇ

Sonuç olarak programın yapısıyla ilgili şu bulgulara ulaşılmıştır: Eko-okullar programının (Komite oluşturmak, Çevresel inceleme, Eylem Planı hazırlamak, Müfredat çalışması, Gözlem ve değerlendirme, Bilgilendirme ve Katılma, Eko-İlke) yedi aşamadan oluştuğu ve bu aşamaların bir eylem planı dahilinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Eylem planı, okullarda oluşturulan koordinatör öğretmenler tarafından oluşturulmaktadır. Oluşturulan plan branş öğretmenleri tarafından konulara ayrılmaktadır. Program kapsamında seçilmesi gereken konuların başında, tüketim bilincine varmak ve geri dönüşümün önemini kavrayabilmek amacıyla çöp-atık konusu gelmektedir. Seçilen tema iki (2) eğitim-öğretim yılı boyunca değiştirilmeden çalışılmak zorundadır ve yeni konu Yeşil Bayrak alındığında seçilebilir. Çöp-atık temasından sonra işlenebilecek temalar; Su, Enerji, Biyolojik Çeşitlilik, İklim Değişikliği, Sağlıklı Yaşam, Küresel Isınma, Gürültü Kirliliği, Organik tarım, Ulaşım... şeklinde sıralanmıştır.

Eko- okullar programının, tematik bir program olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tematik programlar bir ana tema etrafında şekillenir. Farklı disiplinler aynı temayı ele alır. Gerçek yaşamla bağlantılar kurulur. Uygulamalı, iş birlikli ve proje tabanlı çalışmaları destekler. Kavramlar arasında bağ kurmayı sağlar ve öğrenmeyi kalıcı kılar. Programın öğrencilerde çevre bilinci oluşturmanın ötesine geçerek, öğrencilerin yaratıcılığını, estetik anlayışını ve toplumsal duyarlılığını besleyen, çok boyutlu bir eğitim modeli sunduğu görülmektedir.

Eko-okullar programında öğrencilerin, sanat sayesinde doğa ile etkileşimli yaşama fırsatı bulması, sanat yoluyla çevreyi tanınması, çevre üzerine yeni fikir ve değerleri paylaşması, çevreyi koruma bilinci gibi değerlerin farkına varması beklenmektedir. Program sayesinde öğrenciler sanatı toplumsal bir iletişim aracı olarak kullanmayı da öğrenecektir. Söz konusu programın, öğrencilerin çevreye ve doğaya duyarlı bir şekilde yetişmesine, geri dönüşüm ile sanatsal çalışmalar üretmelerine, artık malzemeleri kullanmanın önemini fark etmelerine, farklı disiplinleri bir arada kullanmalarına ve farklı değerleri içselleştirmelerine yardımcı olacağı sonucuna ulaşılmıştır. Dolayısıyla söz konusu programın öğrencilere araştırma yapma deneyimi, deneme-yanılma-bulma ve keşfetme gibi açılardan çeşitli imkânlar sunduğu ve öğrencinin yaratıcılığını harekete geçirmesine ve yeni ürünler yaratmasını olanak sağladığı anlaşılmaktadır. Programı kapsamında yaptıkları çalışmalarla toplumun diğer bireylerine çevre bilincini yayma imkânı da doğacaktır.

Öneriler

Eko-Okullar programı bağlamında görsel sanatlar dersinde farklı yaş gruplarına yapılan uygulamaların değerlendirilmesi odaklı araştırmalar yapılabilir.

Eko-Okullar programı bağlamında yapılan görsel sanatlar dersleri hakkında öğrenci görüşlerinin neler olduğu araştırılabilir.

Eko Okullar Programının Görsel sanatlar Dersi kapsamındaki uygulamaları zenginleştirmeye yönelik öneriler sunabilecek araştırmalar gerçekleştirilebilir.

Etik Komite Onayı: Araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-T.K.; Tasarım- T.K.; Denetleme-M.Y.; Kaynaklar-T.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-T.K.; Analiz ve/veya Yorum-M.Y.; Literatür Taraması-T.K.; Yazıyı Yazan-M.Y.; Eleştirel İnceleme-M.Y.; Diğer-M.Y.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışma tamamen yazarlar tarafından üretilmiştir.

Ethics Committee Approval: This research doesn't necessitate approval from an ethics committee

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Conceptualization – T.K.; Design – T.K.; Supervision – M.Y.; Resources – T.K.; Data Collection and/or Processing – T.K.; Analysis and/or Interpretation – M.Y.; Literature Review – T.K.; Writing – M.Y.; Critical Review – M.Y.; Other – M.Y.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: This study was solely generated by the authors.

KAYNAKÇA

Akkoy, S., ve Poyraz, M. (2023). Sürdürülebilir çevre eğitimi kapsamında ilköğretim programında geri dönüşüm kavramının yeri. *Ankara Üniversitesi Çevrebilimleri Dergisi*, 10(2), 15-24.

Aktepe, S. ve Girgin, S. (2009). Comparison of eco-schools and other primary schools in terms of environmental education. *Elementary Education Online*, 8, 401-414.

Azılıoğlu, K. ve Yılmaz, M. (2021). Sıradan objelerin yaratıcı bir fikir ile başkalaşımı obje art. *Sanat ve İnsan Dergisi*. 5:2.

Bajd, B. ve Lescanec, T. (2011). The influence of the eco-school and healthy school projects on environmentally responsible behavior of primary school pupils. *School and Health*, 21, 79-85.

Duyvenbode, B. ve Littering, H. (2021). Umweltermziehung an berufsschulen im spannungsfeld moralischer kognition und emotion. Online Journal for Research and Education. https://www.researchgate.net/publication/355343334_Happy_Littering_Umweltermziehung_a_n_Berufsschulen_im_Spannungsfeld_moralischer_Kognition_und_Emotion

Foundation for Environmental Education WEB Sitesi, (2025). Our mission&history. <https://www.fee.global/our-mission-and-history>

Grasel, C.(2002).“Umweltbildung”, handbuch bildungsforschung. *Opladen* S. 675-689

Kalfa, T. ve Yılmaz, M. (2024). Görsel sanat çalışmalarına eğitsel oyunların katkısı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 44(2), 1695-1723.

- Orr, D. W. (2004). *Earth in mind: on education, environment, and the human prospect*. Island Press.
- Örs, F. (2018). Çevre farkındalığının oluşturulmasında toplumsal iletişimin rolü. *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi- Özel Sayı 1*.
- Özçelik, C. ve Semerci, N. (2016). Disiplinler arası öğretim yaklaşımına dayalı hazırlanan öğretim etkinliklerinin, öğrencilerin geometrik cisimlerin hacimleri konusundaki akademik başarılarına etkisi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 26: 2*.
- Özsoy, V. (2003). *Görsel sanatlar eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Sağlam, F. ve Enginoğlu, T. (2016). Atık nesnelerin sanat eğitiminde kullanılması. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi 7:14*.
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Schneck, C. M. (2010). *Visual perception: occupational therapy for children* (6. b.). Missouri: Mosby.
- Shepard, P. (2012). *Nature and madness*. University of Georgia Press.
- StudyLib. (t.y.). Eko okullar ilkököl eylem planı. StudyLib. <https://studylibtr.com/doc/1182550/eko-okullar-i%CC%87lkokul-eylem-plan%C4%B1>
- Türkiye Çevre Eğitim Vakfı Eko- Okullar Programı WEB Sitesi, (2025). Eko-Okullar nedir?. <https://www.ekookullar.org.tr/Icerik/icerikDetay.aspx?refno=16>
- Türkiye Çevre Eğitim Vakfı Eko- Okullar Programı WEB Sitesi, (2025). Eko-Okullar programının aşamaları. <http://www.ekookullar.org.tr>
- Türkiye Çevre Eğitim Vakfı Eko- Okullar Programı WEB Sitesi, (2025). Eko-Okullar programının amacı. <http://www.ekookullar.org.tr/Icerik/icerikDetay.aspx?refno=16#.YEXHCrpR2Mr>
- Türkiye Çevre Eğitim Vakfı Eko- Okullar Programı WEB Sitesi, (2025). Uluslararası Eko-okul programı el kitabı. http://www.ekookullar.org.tr/ckfinder/userfiles/files/eko_okullar_net.pdf
- Türkiye Çevre Eğitim Vakfı Eko- Okullar Programı WEB Sitesi, (2025). Eko-okul üyeliği. <http://www.ekookullar.org.tr/Icerik/icerikDetay.aspx?refno=25#.Yw3-iGVByMo>
- Varış, F. (1991). *Eğitim bilimine giriş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Yıldız K, Yılmaz M, Sipahioğlu Ş. (2009). *Çevre bilimi ve eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim.
- Yılmaz, M. (2010A). Sanat eğitiminde motivasyon, sanat eğitiminde kopya ve taklit, görsel sanatlarda teknik ve yöntemler. K. Artut (Edt.), *Güzel Sanatlar Eğitiminde Özel Öğretim Yöntemleri* (Ss. 193- 297) Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2010B). *Eğitimin her kademesine yönelik görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*. 6. Baskı Data yayınları.
- Yüksel, Y. (2020). Sertifikasız okullar ile eko-okullar ve yeşil bayraklı eko-okulların sürdürülebilirlik bilinci açısından karşılaştırılması. *Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi.8*

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: The transition of humankind to a settled life and the exploration of nature have led to increased interaction with the environment. It can be said that through this interaction, humans have caused environmental problems either directly or indirectly throughout their lives. The most effective way to solve environmental problems is through quality education. These problems can only be addressed by raising individuals who are sensitive, conscious, and aware of the seriousness

of the issue. This study aims to reveal and evaluate the characteristics of the Eco-Schools program in primary schools and to examine the visual arts course within the context of this program.

Method: A qualitative research method was used in the study, and literature review and documentation techniques were employed as data collection methods.

Findings: The Eco-Schools program is a thematic initiative implemented in preschool, primary, and lower secondary schools. Applications to the program are submitted online, and participation requires the payment of a fee covering a two-year period. The Eco-Schools program is integrated into the existing national curriculum as an additional framework. According to the structure of the program, a selected theme must be studied over a two-year period. In order to change the theme, schools are required to receive the Green Flag award at the end of the two years. Schools registering for the program for the first time are required to begin with the theme of waste management. Other available themes include water, energy, biodiversity, transportation, climate change, and so on. Visual arts education not only enhances individuals' aesthetic perception but also nurtures their social sensitivity, allows them to express emotions through various means, and supports the development of critical thinking skills. Addressing environmental issues within visual arts courses raises awareness not only at a cognitive level but also emotionally and ethically. In this respect, art education aligns closely with the objectives of the Eco-Schools program. The aforementioned program contributes to students' development of environmental awareness and nature-oriented visual perception through visual arts education. It provides opportunities for students to gain a sense of recycling and to explore the potential of reused materials. The program encourages students to transform waste materials into aesthetic products and to utilize them in creative ways. Through activities such as poster design, collage, and installation, the program supports the creation of visual messages aimed at raising public awareness about environmental issues.

Conclusion and Discussion: As a result, the following findings have been reached regarding the structure of the program: The Eco-Schools program consists of seven stages—forming a committee, conducting an environmental review, preparing an action plan, curriculum work, monitoring and evaluation, informing and involving, and establishing an Eco-Code. These stages are implemented within the framework of an action plan. The action plan is prepared by designated coordinator teachers at the schools and is then broken down into subject-specific activities by branch teachers. Within the Eco-Schools program, students are expected to interact with nature through art, to discover and understand the environment via artistic expression, to share new ideas and values about environmental issues, and to develop a sense of environmental responsibility. The program also enables students to use art as a means of social communication. It is concluded that the program supports the development of environmentally and ecologically conscious individuals. It encourages students to create artistic works through recycling, recognize the importance of using waste materials, integrate different disciplines, and internalize diverse values. Furthermore, it offers students opportunities to engage in research, experience trial-and-error processes, and discover new ideas, thus stimulating their creativity and allowing them to produce original works. Through the projects carried out within the scope of the program, students also have the opportunity to raise environmental awareness among other members of society.

11/05/2025

28/07/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.82007>

Kerim LAÇINBAY¹

Sanatçının Habitusunda Estetik Anlam Taşıyıcıya Dönüşen Sandalye İmgesinin Plastik Sanatlarda Metaforik Temsili

Özet

Bu araştırma, plastik sanatlar alanında farklı dönemlerde sanatçılar tarafından ele alınan ve araştırmacının da sanatsal imge olarak ilgisini çeken “sandalye” kavramının, sanatçıların habitusları bağlamında taşıdığı metaforik anlamlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemiyle yapılandırılan çalışmada, Batı sanatında özgün ve belirleyici konuma sahip on sanatçının birer eseri, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilerek metafor analizi ve görsel çözümleme teknikleriyle değerlendirilmiştir. Çalışma, sanat eserlerinde gündelik nesne kullanımının yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal kökeni, kültürel sermayesi ve sanatsal yönelimiyle doğrudan ilişkili olduğu varsayımına dayanmaktadır. Araştırmanın kuramsal temelini Pierre Bourdieu’nun habitus, alan ve sermaye kavramları oluşturmaktadır. Analizler sonucunda sandalye imgesinin, sanatçının estetik beğenisi, toplumsal konumu ve kültürel kimliğinin bir yansıması olarak farklı metaforik temsillere büründüğü görülmüştür. Bazı sanatçılarda sandalye yalnızlık, sessizlik veya bekleyişin metaforu hâline gelirken; bazı sanatçılarda kültürel aidiyet, kimlik, temsil eleştirisi ya da kavramsal sorgulamanın görsel aracı olarak işlev görmektedir. Elde edilen bulgular, sanat eserlerinde gündelik nesnelerin sosyolojik ve estetik bağlamda anlam zenginliği taşıdığını ve sanatçının habitusunun bu anlam üretiminde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Bu yönüyle araştırma, sanat sosyolojisi, sanat eğitimi, estetik ve görsel kültür çalışmaları alanlarına özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Plastik Sanatlar, görsel kültür, estetik anlam, sandalye imgesi, habitus, metafor analizi.

The Metaphorical Representation of the Chair Image as an Aesthetic Signifier Shaped by the Artist’s Habitus in the Visual Arts

Abstract

This study aims to examine the metaphorical meanings attributed to the concept of the "chair," which has been addressed by various artists across different periods within the field of visual arts and has also attracted the researcher's artistic interest as an image. Structured as a qualitative research, the study analyzes one artwork from each of ten artists who hold distinctive and influential positions in Western art, selected through purposive sampling, using metaphor analysis and visual interpretation techniques. The study is based

¹ Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim – İş Eğitimi Ana Bilim Dalı. kerimlacinbay@gazi.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1510-6265

on the assumption that the use of everyday objects in artworks is not merely an aesthetic choice but is also directly related to the artist's social background, cultural capital, and artistic orientation. The theoretical framework of the research is grounded in Pierre Bourdieu's concepts of habitus, field and capital. The analyses reveal that the image of the chair takes on different metaphorical representations as a reflection of the artist's aesthetic taste, social position, and cultural identity. While in some cases, the chair becomes a metaphor for loneliness, silence, or waiting, in others, it functions as a visual tool for representing cultural belonging, identity, critique of representation, or conceptual inquiry. The findings demonstrate that everyday objects in artworks possess rich sociological and aesthetic meanings, and that the artist's habitus plays a decisive role in the production of these meanings. In this regard, the study aims to offer an original contribution to the fields of art sociology, art education, aesthetic, and visual culture studies.

Key words: Visual Arts, visual culture, aesthetic meaning, chair image, habitus, metaphor analysis.

GİRİŞ

Sanat tarihinde gündelik nesnelerin, mevcut kullanım işlevlerinin ötesine geçerek sembolik, metaforik ve estetik anlamlar kazandığı pek çok örnek bulunmaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren modernleşme ile sanatçılar, yalnızca tarihsel veya kutsal anlatılara yönelmekle kalmamış; bunun yanı sıra gündelik hayatın sıradan nesnelerini de sanatsal anlatının merkezine taşıyarak bireysel, toplumsal ve kültürel meseleleri bu nesneler aracılığıyla dile getirmişlerdir (Berger, 2008; Belting, 2003). Bunun en güzel örneklerinden biri de birçok usta isim tarafından resim sanatında estetik imge olarak tercih edilmiş olan “sandalye”dir. Bu bağlamda sandalye, görsel bakımdan biçimsel sadeliği ve izleyicide oluşturduğu çağrışımsal zenginliği nedeniyle, farklı sanat dönemlerinde metaforik bir anlatım aracına dönüşmüştür.

Sandalye, tarihsel olarak otoritenin ve temsilin bir sembolü olduğu kadar, sanat tarihinde de boşluk, yalnızlık, bekleyiş, aidiyet ya da güç gibi temaların taşıyıcısı olmuştur. Bedenin yerini tutan, onu andıran veya yokluğunu görünür kılan sandalye, figüratif ya da figürsüz oluşuna göre farklı anlamlara bürünmüştür. Sanatçılar, zaman zaman sandalye imgesini bir sahneye, bir duraksamaya, bir belleğe ya da bir karşılaşma anına dönüştürmüşlerdir. Barthes (1977), nesnelerin anlamlarını yalnızca işlevleriyle değil, bağlam içinde yüklenen göstergeler aracılığıyla kazandığını belirtir. Bu anlamda sandalye, yalnızca üzerine oturulan bir nesne değil; aynı zamanda, sanatçının iç dünyasını, estetik yaklaşımını ve toplumsal bağlamını yansıtan çok aşamalı bir anlatı düzlemidir.

Sanat yapıtında estetik unsur “duyusal sezginin düşünsel içeriğe dönüştüğü alan” olarak tanımlanır (Yetkin, 1972). Sanat eserinde görünürlük kazanmış biçimin ardındaki anlamın estetiği bireysel sezgiyi ve tarihsel-kültürel kodları taşıyan bir yapı olarak karşımıza çıkar (Tunalı, 2019). Bu bağlamda sandalye imgesi, sadece biçimsel bir eleman değil; aynı zamanda sanatçının içsel gerçekliğinin ve yaşadığı sosyo-kültürel çevrenin de bir taşıyıcısıdır. Estetik haz (zevk), yalnızca duyusal beğeniye değil, aynı zamanda birikimsel bir kültürel altyapıya dayanır. Bourdieu (2018)'in belirttiği gibi, “zevk, sınıf tarafından yapılandırılmıştır” ve her sanat eseri, üretildiği toplumsal alanın izlerini taşır. Bu bağlamda, Pierre Bourdieu'nun “habitus” kavramı sanatçının sanatsal tercihlerini açıklamak için güçlü bir teorik araçtır. Habitus; bireyin içinde doğduğu sosyo-kültürel çevre içerisinde, farkında olmadan edindiği kalıcı eğilimler ve davranış kalıplarının bütünüdür (Bourdieu, 2002). Sanatçının estetik beğenisi, seçtiği imgeler, biçim dili ve tematik yönelimi; onun sınıfsal konumunu, aldığı eğitimi, kültürel sermayesini ve temsil ilişkilerini açığa çıkarır (Grenfell, 2014). Örneğin, Van Gogh'un basit hasır sandalyeleri işçi sınıfı geçmişini ve yalnızlık duygusunu yansıtırken; Matisse'in iç mekân desenleriyle zenginleşen Lorrain sandalyeleri, burjuva estetiğinin birer göstergesi hâline gelir.

Bu çalışma, sanat tarihinde yer alan ve araştırmacı tarafından belirlenen başlıca sandalye imgesi temsillerini, sanatçıların habitusları ile ilişkilendirerek anlamlandırmayı hedeflemektedir. Edgar Degas, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso, Joseph Kosuth, Anne Redpath, Yinka Ilori ve Mario Ceroli gibi farklı dönem ve sanatsal yönelimlerden sanatçıların eserlerinde yer alan sandalye imgeleri, kimlik, yalnızlık, estetik beğeni, kültürel aidiyet ve kavramsal eleştiri gibi

temalar üzerinden çözümlenmiştir. Bu bağlamda, sandalye imgesi figür gerektirmeyen tekil metafor olarak boş bir varlık veya kültürel belleğin temsilcisi ya da teorik sorgulamanın nesnesi olarak yeniden inşa edilmiştir.

Sanat eseri, onu ortaya çıkaran estetik öznenin duyuşsal deneyimi ve kendi toplumsal gerçekliği arasındaki estetik uzlaşısını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada sandalyeye dair temsil biçimleri yalnızca estetik çözümleme ile değil, aynı zamanda sanatçının habituslarına yönelik toplumsal, kültürel ve düşünsel yönleri ile birlikte ele alınmaktadır. Bu nedenle araştırma, sanatçının sosyal konumunu, kültürel sermayesini ve estetik yönelimlerini, bir estetik imge (sandalye) üzerinden anlamlandırmaya çalışarak sanat sosyolojisi, estetik ve görsel sanatlarda nesne merkezli eser çözümlemeye katkı sunmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Deseni

Bu araştırma, sanat eserlerinde sandalye imgesinin metaforik anlamlarını sanatçının habitusu bağlamında incelemeyi amaçlayan nitel bir çalışmadır. Çalışma, durum çalışması desenine dayanmaktadır. Durum çalışmaları, belirli bir fenomenin derinlemesine incelenmesini ve bağlamsal ilişkilerin anlaşılmasını mümkün kılar (Creswell, 2023). Bu çalışmada söz konusu fenomen, “sandalye imgesinin sanatsal temsili” olup; bu temsillerin arkasındaki estetik yönelimleri, sanatçısının habitusu üzerinden çözümleme hedeflenmiştir. Araştırma sürecinde, Pierre Bourdieu’nun (2018) geliştirdiği habitus, kültürel sermaye ve alan kuramı temel kuramsal çerçeveyi oluşturmuştur. Bourdieu’nun kültürel üretim anlayışı çerçevesinde, her sanat eserinin yalnızca estetik tercihlerle değil, sanatçının içinde bulunduğu sosyal alan ve sınıfsal arka planla birlikte şekillendiği kabul edilmiştir. Araştırma, nitel içerik analizi ve görsel-ikonografik çözümleme yöntemlerini bir araya getiren bir yaklaşımla yapılandırılmıştır. İlgili sanat eserleri, hem görsel düzeyde hem de toplumsal-kültürel arka plan bağlamında ele alınmıştır. Bu kapsamda bu çalışma, sanat sosyolojisi, görsel kültür çalışmaları ve estetik kuramlarının kesişiminde konumlanmaktadır (Belting, 2003; Gell, 1998).

Çalışma Grubu

Çalışma grubunda, on farklı sanatçıya ait on özgün eser seçilmiştir. Bu sanatçılar, farklı tarihsel dönemlere, estetik yönelimlere ve sosyo-kültürel bağlamlara sahip olmaları bakımından amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak bilinçli olarak seçilmiştir. Bu kapsamda ele alınan sanatçılara ait bilgilere Tablo 1’de yer verilmiştir:

Tablo 1. Çalışma Grubunda Yer Alan Sanatçılara Ait Bilgiler

Sanatçı	Yaşam Aralığı	Ülke
Edgar Degas	1834 - 1917	Fransa
John Singer Sargent	1856 - 1925	ABD
Vincent van Gogh	1853 - 1890	Hollanda
Pablo Picasso	1881 - 1973	İspanya
Henri Matisse	1869 - 1954	Fransa
Anne Redpath	1895 - 1965	İskoçya
Joseph Kosuth	1945 - ...	ABD
Mario Ceroli	1938 - ...	İtalya
Amikam Toren	1945 - ...	İsrail / Birleşik Krallık
Yinka Ilori	1987 - ...	Birleşik Krallık / Nijerya

Araştırmada yer verilen ve bu sanatçılara ait olan eserler, “sandalye” imgesinin belirgin biçimde yer aldığı ve metaforik anlam aşamalarının açıkça okunabildiği örnekler arasından seçilmiştir. Her bir eser, sanatçının estetik anlayışı, sosyo-kültürel arka planı ve üretim biçimi ile analiz edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Veriler, sanatçıların eserlerinden görsel çözümleme yoluyla elde edilmiştir. Bunun yanı sıra sanatçılara dair monografiler, kataloglar, akademik makaleler ve güvenilir elektronik kaynaklar incelenmiştir. Sanat eserlerine ilişkin görsel malzemeler doğrudan açık erişimli sanat yayınlarından ve güvenilir elektronik kaynaklardan temin edilmiştir. Ayrıca, çalışmada estetik kuram ve sanat sosyolojisi alanyazınından elde edilen kavramsal veriler, görsel çözümlemeye kuramsal derinlik kazandırmak amacıyla kullanılmıştır (Bourdieu, 2018; Grenfell, 2014).

Verilerin Çözümlemesi

Verilerin analizi sürecinde, tematik çözümleme ve metafor çözümlemesi tekniklerinden yararlanılmıştır. Her bir sanat eseri için tematik kodlama alanları oluşturulmuştur. Bu çalışmada kullanılan tematik kodlar, önceden belirlenmiş bir kod setine değil, veriye dayalı olarak geliştirilen tümevarımsal bir yaklaşım ile oluşturulmuştur. Sanat eserleri görsel ve bağlamsal olarak incelendikten sonra, her eserde öne çıkan anlamlar betimsel notlar hâlinde yazılmış; bu notlardan hareketle tekrar eden temalar ve metaforik öğeler açık kodlamayla belirlenmiştir. Elde edilen kodlar, Bourdieu'nun habitus kavramı ve estetik beğeniye dair literatürle karşılaştırmalı olarak tematik kümelerle dönüştürülmüştür. Bunlar şu şekildedir:

- Sandalyenin kompozisyon içinde fiziksel konumlandırılışı,
- Görsel imge olarak sandalyenin metaforik anlamları,
- Sanatçının sosyo-kültürel habitusu ve bunun estetik temsile etkisi,
- İmgenin tarihsel bağlamı ve estetik dili.

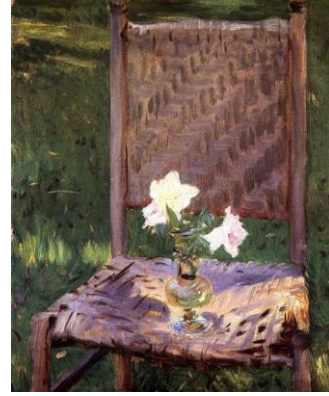
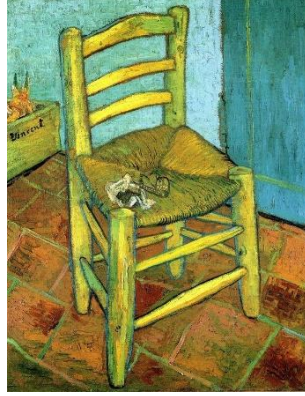
Bu alanlar doğrultusunda, her sanat eserine özgü yapılandırılmış analizler gerçekleştirilmiş ve sonuçlar karşılaştırmalı tablo hâlinde sunulmuştur. Araştırmada bilimsel güvenilirliği sağlamak amacıyla, sanatçılara ait veriler birden fazla kaynaktan karşılaştırmalı olarak taranmış, eserlerin seçimi ise, açık kriterlerle belirlenmiştir. Kuramsal tutarlılığı sağlamak için hem Türkçe hem İngilizce dillerinde alanyazın taraması yapılmıştır. Ayrıca tematik örüntüler içerik ve bağlama dayalı olarak kodlanarak yorumların geçerliliği artırılmaya çalışılmıştır (Yıldırım & Şimşek, 2021). Araştırmacının öznel yorumu ile analiz süreci arasında metodolojik dengeyi sağlamak amacıyla, yapılan her çözümleme adımı sonrasında kavramsal referanslara dayalı doğrulamalar yapılmıştır. Ayrıca, yorumların öznel çerçevede sınırlı kalmaması için uzman görüşleriyle destekleme ve çapraz kaynak kontrolü uygulanmıştır. Bu sayede yorumlayıcı öznellik sınırlanmış ve analizlerde kuramsal tutarlılık sağlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırma kapsamında seçilen on sanatçının eserlerinde yer alan sandalye imgeleri; metaforik anlamları, biçimsel özellikleri ve sanatçısının habitusuna ilişkin göstergeler doğrultusunda incelenmiştir. Veriler tematik olarak gruplandırılmış, her tema altında eserlerin çözümlemesine yer verilmiştir. Böylece hem bireysel örnekler hem de örüntüsel eğilimler ortaya konmuştur. Son olarak toplu analiz tablosu oluşturulmuş ve yorumlanmıştır.

Yalnızlık ve Yokluk Temsili: Figürsüz Sandalyeler

Bu tema altında yer alan eserlerde sandalye imgeleri, bir figürün yokluğuna ya da yalnızlığa gönderme yapan bir metafor olarak kullanılmıştır. Edgar Degas'ın "Le Fauteuil (1860)", John Singer Sargent'in "The Old Chair (1886)" ve Vincent van Gogh'un "Van Gogh's Chair (1888)" adlı çalışmaları, boş bir sandalye imgesi üzerinden özne-olmayan varlığına işaret eder (Bkz. Eser Grubu 1).



Eser Grubu 1. Sol: Edgar Degas “Le Fauteuil”,1860; Orta: Vincent van Gogh “Van Gogh’s Chair”, 1888; Sağ: John Singer Sargent “The Old Chair” 1886.

Degas, klasik bir koltuğu figürsüz ve sahneden kopuk bir biçimde resmederek boşluk hissi ve mesafe yaratır. Van Gogh, sade ve hasır oturaklı sandalyesi ile işçi sınıfı kökenini ve bireysel yalnızlığını temsil eder. Sanatçının ekonomik sermayesinin görsel bir izdüşümüdür (Bourdieu, 2018). Bu imge, onun yalnızlığının bir göstergesidir (Beyoğlu, 2016). Sargent, kırılğan bir sandalyeyi doğayla baş başa bırakarak sessizlik ve geçiciliği estetik biçimde yeniden ifade eder. Bu üç eserde ortak olarak, sandalye bir öznenin varlığına değil, yokluğuna gönderme yapar, bu durum habitusun bireysel-düşünsel yönünü açığa çıkarmaktadır. Tablo 2’de eserlerin kod – tema ilişkisi belirtilmiştir.

Tablo 2. Yalnızlık ve Yokluk Temsili Figürsüz Sandalyelerin Kod – Tema İlişkisi

Sanatçı	Eser	Kod	Tema	Habitus Yansıması
Edgar Degas	Le Fauteuil (Oturma Koltuğu)	Figürsüz klasik koltuk	Yalnızlık ve boşluk	Burjuva, içe dönük habitus
Vincent van Gogh	Van Gogh’s Chair (Van Gogh’un Sandalyesi)	Boş, hasır sandalye	Yalnızlık ve içsel dünya	İşçi sınıfı geçmişi
John Singer Sargent	The Old Chair (Eski Sandalye)	Terkedilmiş sandalye	Geçicilik ve sessizlik	Üst sınıf estetik beğeni

Tablo 2’de yer alan eserlerde, sandalye imgesinin salt işlevsel bir öge değil, sanatçının bireysel ve sınıfsal konumuna göre değişen estetik ve sosyolojik göstergeler dizgesi olduğunu ortaya konulmaktadır. Yalnızlık, sessizlik ve içsel dünya temaları, sandalyenin fiziksel boşluğu üzerinden metaforik olarak zenginleştirilmiştir.

İç Mekânın Estetik Temsili: Huzur, Sessizlik ve Duygusalılık Bakımından Sandalyeler

Henri Matisse’nin “The Lorrain Chair (1919)” ve Anne Redpath’in “The Orange Chair (1944)” adlı eserleri, sandalye imgesini ev içi huzurun, dekoratif bir biçim kazanan estetiğin ve duygulanımın temsilcisi olarak sunar (Bkz. Eser Grubu 2).



Eser Grubu 2. Sol: Henri Matisse “The Lorrain Chair”, 1919; Sağ: Anne Redpath “The Orange Chair”, 1944.

Matisse, sandalye yüzeyine yerleştirdiği yumurtalarla kırılğanlığı ve doğurganlığı iç mekâna taşır. Redpath, parlak renklerle bezenmiş sandalyeyi açık defter ve masa örtüsü ile ilişkilendirerek, üretim ve düşünce alanı olarak kurgular. Her iki sanatçı da burjuva kökenli, eğitilmiş ve estetik yaklaşımları güçlü figürlerdir. Bu da sandalye imgesinin daha zengin dokulu ve uyumlu biçimlerde temsil edilmesine neden olmuştur. Tablo 3’de eserlerin kod – tema ilişkisi belirtilmiştir.

Tablo 3. İç Mekanın Estetik Temsili Niteliği Taşıyan Sandalyelerin Kod – Tema İlişkisi

Sanatçı	Eser	Kod	Tema	Habitus Yansıması
Henri Matisse	The Lorrain Chair (Lorrain Sandalyesi)	İç mekânda merkezi konumda yerleştirilmiş ahşap sandalye, yumurtalarla sembolik anlam yükleme	Estetik uyum ve kırılğanlık	Klasik-modern burjuva estetiği
Anne Redpath	The Orange Chair (Turuncu Sandalye)	Renkli, desenli sandalye ve açık defter ile sahnelenmiş ev içi düzen	Kadınısı üretim ve iç mekân estetiği	Kadın, modern burjuva habitusu

Tablo 3’de yer alan eserlerde, iç mekânın sadece fiziksel değil, aynı zamanda estetik ve habitus temelli bir temsili alan olduğu anlaşılmaktadır. Her iki eser de sandalyeyi, kendi sanatçısının bireysel yönelimiyle habitusu arasında bir bağ kuran metaforik geçit nesnesi hâline getirir. Sandalyenin biçimi, yerleşimi ve bağlamı; sanatçının estetik beğenisi, kültürel sermayesi ve gündelik yaşamla kurduğu ilişkinin bir yansıması olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bu yönüyle sandalye, estetik nesne olmaktan öte, yaşam tarzının, duyarlılığın ve kültürel aidiyetin göstergesi hâline gelir.

Kavramsal Temsiller: Sandalye İmgesi Üzerinden Estetik Düşünme

Pablo Picasso’nun “Still Life with Chair Caning (1912)”, Joseph Kosuth’un “One and Three Chairs (1965)” ve Amikam Toren’in “Neither a Painting Nor a Chair (1980)” adlı eserlerde, sandalye sıradan bir nesne olarak değil, temsilin kendisini sorgulayan kavramsal bir araç olarak kullanılır (Bkz. Eser Grubu 3).



Eser Grubu 3: Sol: Pablo Picasso “Still Life with Chair Caning”, 1912; Orta: Joseph Kosuth “One and Three Chairs”, 1965; Sağ: Amikam Toren “Neither a Painting Nor a Chair”, 1980.

Picasso, gerçek sandalye dokusunu kolaj yüzeyine entegre ederek “resim ile gerçek nesne” arasındaki sınırı eritir. Kosuth, sandalyeyi fiziksel, fotografik ve sözlüksel olarak sunarak dil–imge–nesne ilişkisinin sorunlarını açığa çıkarır. Toren, ilk olarak sandalyeyi fiziksel olarak yok ederek iki boyutlu görselleştirir onun artıklarıyla görsel temsiller üretir. Bu sanatçılar, yüksek entelektüel sermayeye sahip bireylerdir. Bourdieu’nun (2002) “sembolik sermaye üretiminde özgünlük ve ayrışma arayışı” tespitini bu eserlerde görmek mümkündür. Tablo 4’te eserlerin kod – tema ilişkisi belirtilmiştir.

Tablo 4. Kavramsal Temsil Niteliği Taşıyan Sandalyelerin Kod – Tema İlişkisi

Sanatçı	Eser	Kod	Tema	Habitus Yansıması
Pablo Picasso	Still Life with Chair Caning (Hasır Sandalyeli Natürmort)	Gerçek hasır sandalye dokusunun kolaja dahil edilmesi	Gerçeklik ve temsilin sınırlarını sorgulama	Avangart, biçimsel deneycilik
Joseph Kosuth	One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye)	Sandalye – tanımı – fotoğraf üçlemesi	Temsil eleştirisi ve ontolojik sorgulama	Entelektüel, dil merkezli habitus
Amikam Toren	Neither a Painting Nor a Chair (Ne Bir Resim Ne de Bir Sandalye)	Sandalye fiziksel olarak yok edilerek parçalardan temsil üretilmiş	Temsil krizi ve yeniden varlık	Kavramsal sanat pratiği ve eleştirel düşünme

Tablo 4’te yer alan eserlerde, kavramsal olarak sandalye nesnesi aracılığıyla epistemolojik ve ontolojik tartışmalara alan açtığını göstermektedir. Sandalye imgesi burada, sanatçısının entelektüel habitusunun bir izdüşümü olarak; temsil, anlam üretimi ve gerçeklik algısı üzerine yoğunlaşan bir estetik düşünce aracına dönüşür. Bu bağlamda sandalye imgesi, salt bir obje değil; bir düşünme biçiminin estetik biçime dönüşmüş hali olarak okunmalıdır.

Kültürel Kimlik Temsili Sandalyeler

Sandalyenin sosyal anlamları Yinka Ilori’nin “If Chairs Could Talk (2015)” adlı serisinde sandalye, yalnızca bireysel değil, kültürel ve kolektif kimliğin taşıyıcısı hâline gelir.



Eser Grubu 4. Yinka Ilori “If Chairs Could Talk” 2015.

Ilori, her bir sandalyeyi özgün bir karakter olarak biçimlendirir. Sandalye formları Ilori’nin renkli, desenli, anlatısal tasarımıyla diasporik kimliğin ifadesine dönüşür (Bkz. Eser Grubu 4). Bu bağlamda sandalye, aidiyet, miras ve politik göndermelerin bir aracı haline gelir. Gell’in (1998) sanat nesnesinin sosyal bir ifade aracı olduğu yönündeki görüşüyle uyumlu bir örüntü oluşur.

Tablo 5. Kültürel Kimlik Temsil Niteliği Taşıyan Sandalyelerin Kod – Tema İlişkisi

Sanatçı	Eser	Kod	Tema	Habitus Yansıması
Yinka Ilori	If Chairs Could Talk (Eğer Sandalyeler Konuşabilseydi)	Her sandalye farklı karakter ve hikâyeye sahip, desenli ve renkli anlatım	Kültürel kimlik, göç ve anlatı	Diasporik, melez kültürel habitus

Tablo 5’de ele alınan Ilori’nin “If Chairs Could Talk” çalışması, sandalye imgesini diasporik bir estetik anlatı aracına dönüştürür. Bu eser, bireysel deneyimden çok, kültürel geçmiş, göç olgusu ve toplumsal aidiyet üzerine derinlikli bir anlatı sunar. Sandalye burada sadece oturulan bir nesne değil; konuşan bir özne, kültürel hafızanın taşıyıcısı ve kimliğin estetik sahnesidir.

Heykel Formu ile Anıtsal Kimlik Temsili Sandalye

Mario Ceroli Sedia Alta (1968) adlı çalışmasında, sandalye formunu işlevsellikten çıkarıp heykelsi bir forma dönüştürür (Bkz. Eser 5).



Eser 5. Mario Ceroli “Sedia Alta”, 1968.

Burada sandalye, anıtsal ve temsili bir varlık kazanır. İki sandalye birbiriyle yüzleşen birer figür gibidir. Bir tür mekânsal diyalog kurarlar. Ceroli, tasarımcı-modernist habitusunu ahşap, boşluk ve hacim kavramları üzerinden biçimlendirir. Sandalye bu eserde bir “oturma aracı” değil, bir “kendi alanını oluşturan bir mimari yapı” olarak temsil edilir.

Tablo 6. Heykel Formu Olarak Anıtsal Kimlik Temsili Niteliği Taşıyan Sandalyelerin Kod – Tema İlişkisi

Sanatçı	Eser	Kod	Tema	Habitus Yansıması
Mario Ceroli	Sedia Alta (Yüksek Sandalye)	İşlevsel olmaktan çıkarılmış, karşılıklı yerleştirilmiş anıtsal sandalyeler	Boşluk, hacim ve temsil ilişkisi	Modernist tasarım estetiği ve mimari duyarlılık

Tablo 6’da ele alınan Mario Ceroli’nin “Sedia Alta” çalışması, sandalye imgesinin plastik sanatlarda hacim, alan ve temsil ilişkileri bağlamında yeniden inşa edildiğini gösterir. Sandalye artık bireysel kimlik, gündelik nesne ya da figür metaforu değildir; onun yerine mekânsal bir ideanın üç boyutlu tezahürü hâline gelmiştir. Bu eser, sanatçının modernist habitusu doğrultusunda form, hacim ve boşluk üzerinden kurduğu estetik-mimari bir diyalogdur. Dolayısıyla “sandalye” burada, kavramsal değil; yapısal bir semboldür.

Bu bulgular, sandalye imgesinin sanatçısının habitusuna ilişkin olarak estetik, sembolik ve toplumsal anlamlarla donatıldığını göstermektedir. Sandalye, her sanatçının kimliğine göre farklılaşan bir metafor olarak çok zengin anlam alanları üretmektedir (Bkz. Tablo 7).

Tablo 7. Genel Değerlendirme Tablosu

Sanatçı	Eser	Eser Yılı	Sandalye Tipi	Metafor	Habitus	Tema
Edgar Degas	Le Fauteuil	1860	Klasik koltuk	Yalnızlık, sessizlik	Burjuva, içe dönük	Yokluk, içsel alan
John Singer Sargent	The Old Chair	1886	Hasarlı eski sandalye	Zaman, geçicilik	Üst sınıf estetik	Bellek, zarafet
Vincent van Gogh	Van Gogh's Chair	1888	Basit, hasır sandalye	Otobiyografi, yalnızlık	Yoksul, bireysel	Kimlik, iç dünya
Pablo Picasso	Still Life with Chair Caning	1912	Hasır sandalye dokusu	Temsil sorgusu	Avangart, teorik	Gerçeklik ve illüzyon
Henri Matisse	The Lorrain Chair	1919	Ahşap iç mekân sandalyesi	Estetik düzen	Klasik-modern	İç mekân, huzur
Anne Redpath	The Orange Chair	1944	Parlak, desenli	Dişillik, üretim alanı	Kadın, modern iç mekân	Estetik, duygusal alan
Joseph Kosuth	One and Three Chairs	1965	Katlanır sandalye	Temsil eleştirisi	Entelektüel, dilsel	Dil, imge, nesne
Mario Ceroli	Sedia Alta	1968	Yüksek heykelsi sandalye	Form – iktidar	Tasarımcı-modernist	Boşluk, anıt
Amikam Toren	Neither a Painting Nor a Chair	1980	Yok edilmiş sandalye	Yokluk – yeniden varlık	Kavramsal, sorgulayıcı	Zaman, temsil krizi
Yinka Ilori	If Chairs Could Talk	2015	Renkli, anlatısal sandalyeler	Kimlik, göç	Diasporik, kültürel melez	Anlatı, kültürel hafıza

Bu bulgular, sandalye imgesinin Tablo 7’de yer alan sanatçıların eser yapım yıllarına yönelik kronolojik olarak bakıldığında, sandalye imgesinin 19. yüzyılda bireysel yalnızlık ve içe dönüklük, 20. yüzyılın ortasında estetik ve ev içi düzen; 20. yüzyıl sonlarında ise, kavramsal eleştiri ve temsil sorgusu, 21. yüzyılda ise kimlik, göç ve anlatı odağına kaydığı düşünülmektedir. Bu dönüşüm, sanat anlayışının “biçimsel temsil”den “kavramsal yapıbozuma” ve “toplumsal anlatı”ya evrilmesini yansıttığı şeklinde yorumlanabilir. Burada, yalnızca biyografik bilgi değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal kökeni, tarihsel bağlamı ve estetik tavrı arasındaki ilişkiyi kavramaya olanak sağlar. Böylece sandalye imgesinin resim sanatındaki metaforik temsili, salt görsel bir tercih değil; sanatçının habitusuyla şekillenmiş kültürel bir üretim olarak

değerlendirilebilir. Sandalye imgesinin; estetik, sembolik ve toplumsal anlamlarla donatıldığını göstermektedir. Sandalye, her sanatçının kimliğine göre farklılaşan bir metafor olarak çok katmanlı bir anlam alanı üretmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma bulguları, sandalye imgesinin temsil biçimlerinin sanatçıların habitusu ile doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Sanatçıların estetik tercihleri, kültürel aidiyetleri ve düşünsel yönelimleri onların sandalye imgelerine metaforik anlamlar yüklemekte belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu durum, Bourdieu'nun sanatın üretim koşullarına ilişkin kuramlarıyla örtüşmekte ve görsel kültür analizinde sosyolojik yaklaşımın önemini pekiştirmektedir. Bourdieu'nun habitus kavramı temel alınarak, sanatçının toplumsal kökeni, kültürel sermayesi, üretim biçimi ve estetik yöneliminin görsel seçimleri üzerindeki etkileri sandalye imgesi üzerinden çözümlenmiştir. Analiz edilen on sanat eserinde ortaya çıkan tematik örüntüler, sandalye imgesinin yalnızca bir oturma nesnesi olmadığını, bunun yanı sıra sanatçının varoluşsal, sosyo-politik ve kültürel yönelimlerini yansıtan çok zengin bir metafora dönüştüğünü göstermektedir. Örneğin, Van Gogh'un sade ve kırılğan sandalyelerinde yalnızlık, işçi sınıfı kökeni ve bireysel acı ön plana çıkarken; Matisse ve Redpath gibi burjuva eğitimi almış sanatçılarda sandalye, ev içi huzur ve estetik bir düzenin temsilcisi hâline gelmiştir. Bu bulgular, Bourdieu (2018)'in estetik beğenin sınıfsal farklılıklara dayalı biçimlendiği yönündeki saptamalarıyla örtüşmektedir.

Kosuth ve Toren gibi kavramsal sanatçılar için sandalye, temsiliyetin kendisini sorgulayan bir araca dönüşmüştür. Kosuth'un *One and Three Chairs* (1965) çalışmasında sandalye, nesne, imge ve dil arasındaki ilişkiye dair ontolojik bir tartışmanın merkezine yerleşirken, Toren'in eserinde sandalye, fiziksel olarak yok edilip temsiline dönüştürülerek zaman ve varoluş üzerine bir farkındalık oluşumuna alan açmıştır. Bu yaklaşım, Bourdieu'nun kültürel alan kuramında sözünü ettiği "entelektüel sermayeye dayalı üretim biçimi"nin (Grenfell, 2014) güncel bir yansımasıdır.

Kültürel kimlik ve göç teması ise, Yinka Ilori'nin eserinde belirginleşmektedir. Ilori'nin *If Chairs Could Talk* (2015) dizisinde sandalye, diasporik kimliğin ve bireysel hafızanın anlatıcısına dönüşmüştür. Burada sandalye imgesini yalnızca bireysel bir alanın temsili olmaktan çıkararak kolektif hafıza ve toplumsal eleştirinin taşıyıcısı hâline getirmiştir. Bu noktada, sandalye nesnesi "kültürel bir işaretleyici" olarak Barthes (1977)'nin göstergebilimsel analiz çerçevesinde de yeniden okunabilir.

Analizlerde gözlemlenen ortak temalardan biri de "boşluk"tur. Degas, Sargent ve Van Gogh gibi sanatçılarda sandalye bir öznenin yokluğuna işaret ederken; Matisse, Redpath ve Ilori'de sandalye dolaylı biçimde özneye ilişkilidir. Bu fark, sanatçının yaşadığı dönemin estetik kodları ve bireysel yönelimi kadar habitus yapısıyla da ilgilidir.

Sonuç olarak, sandalye imgesi sanatçının estetik beğenisi, sınıfsal kökeni, ideolojik pozisyonu ve kültürel birikimiyle şekillenen bir görsel metafor düzeneği olarak değerlendirilebilir. Her bir sanatçının seçtiği sandalye tipi, konumlandırma biçimi, çevresel düzenlemesi ve bağlamsal yaklaşımı; onun habitusuna ilişkin olan tarihsel, estetik ve toplumsal kodların bir görsel ürünüdür. Bu çalışmanın, sanat sosyolojisi ile görsel analiz yöntemlerini buluşturarak, estetik nesneye sosyolojik bir derinlik kazandırma yönünde yapılacak yeni araştırmalar için önemli bir örnek teşkil edeceği düşünülmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu araştırmada yalnızca mevcut alanyazın, görsel materyaller ve sanat temelli belgeler üzerinde gerçekleştirilen doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında herhangi bir kişi ya da kurumdan veri toplanmamış, görüşme, anket ya da gözlem gibi uygulamalar gerçekleştirilmemiştir. Bu nedenle, çalışmam etik kurul onayı gerektiren herhangi bir araştırma prosedürü içermemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Araştırma tek yazarlıdır ve sorumluk ilgili yazara aittir.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışmanın Abstract kısmının akademik dil kontrolünde “Grammarly” dil kontrol programından faydalanılmıştır.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: In this study, only the document analysis method was employed, based on existing literature, visual materials, and art-based documents. No data were collected from individuals or institutions, and no procedures such as interviews, surveys, or observations were conducted. Therefore, this study does not involve any research procedures that require ethics committee approval.

Type of Peer Review: External and independent evaluation.

Author Contributions: This is a single-author study, and the corresponding author holds full responsibility for its content

Financial Support: This research was conducted without any external or institutional financial support.

Artificial Intelligence Use Statement: The abstract of this study was reviewed using the Grammarly language editing tool for academic language accuracy.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1977). *Image-music-text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), 146.
- Belting, H. (2003). *Art history after modernism*. University of Chicago Press.
- Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. Penguin uK.
- Beyoğlu, A. (2016). *Sanat eğitiminde nesne kavramı ve nesne olarak seçilen sandalyenin sanatçıların yapıtlarında mekânla ele alınış biçimleri*. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 17(2), 181–198. <https://doi.org/10.17679/iuefd.17262419>
- Bourdieu, P. (2002). The field of cultural production. *The book history reader*, 77-99.
- Bourdieu, P. (2018). Distinction a social critique of the judgement of taste. In *Inequality* (ss. 287-318). Routledge.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Creswell, J. W. (2023). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (M. Bütün & S. B. Demir, Çev.). Siyasal Kitabevi.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Clarendon Press.
- Grenfell, M. (Ed.). (2014). *Pierre Bourdieu: key concepts*. Routledge.
- Tunalı, İ. (2019). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik Doktrinler*. Bilgi Yayınevi.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Görsel Kaynakçası

- Ceroli, M. (1968). *Sedia Alta* [Heykel]. MutualArt. <https://www.mutualart.com/Artwork/Two-chairs-Sedia-Alta/DDD43047E0B30E2F479AAE533F498E12>
- Degas, E. (1860). *Le Fauteuil* [Suluboya]. <https://www.chair.furniture/chair-copy/229-chairs-in-art>
- Ilori, Y. (2015). *If Chairs Could Talk* [Tasarım dizisi]. Yinka Ilori. <https://yinkailori.com/work/if-chairs-could-talk>
- Kosuth, J. (1965). *One and Three Chairs* [Enstalasyon]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/81435>
- Matisse, H. (1919). *The Lorrain Chair* [Resim]. MutualArt. <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Lorrain-Chair/71E027FB045F6FD6>
- Picasso, P. (1912). *Still Life with Chair Caning* [Kolaj]. PabloPicasso.org. <https://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>
- Redpath, A. (1944). *The Orange Chair* [Resim]. Art UK. <https://artuk.org/discover/artworks/still-life-the-orange-chair-218448>
- Sargent, J. S. (1886). *The Old Chair* [Resim]. Artchive. <https://www.artchive.com/artwork/the-old-chair-john-singer-sargent-c-1886>
- Toren, A. (1980). *Neither a Painting Nor a Chair* [Enstalasyon]. City & Guilds of London Art School. <https://material-matters.cityandguildsartschool.ac.uk/pigment/symposium-preview-6/>
- Van Gogh, V. (1888). *Van Gogh's Chair* [Resim]. VincentVanGogh.org. <https://www.vincentvangogh.org/van-goghs-chair.jsp>

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: This study aims to investigate the metaphorical representations of the chair image in painting as an aesthetic signifier shaped by the artist's habitus. The research is grounded in the theoretical framework of Pierre Bourdieu, who defines *habitus* as the system of dispositions shaped by social origin, cultural capital, and embodied experience. In this context, the chair is not treated merely as a utilitarian object or formal element, but as a cultural and symbolic vehicle through which artists express individual experiences, social belonging, and existential themes. The chair image is particularly compelling due to its familiarity and neutrality, which paradoxically allow it to absorb diverse meanings—from silence and solitude to resistance, memory, and identity. The aim of this study is to trace how such an ordinary object becomes an aesthetic and semantic carrier across different artistic traditions, historical periods, and socio-cultural environments. By focusing on the visual and conceptual uses of chairs in the works of selected painters, this research intends to contribute to the expanding literature on metaphor in visual arts and object-based cultural representation.

Method: A qualitative research approach was employed, utilizing descriptive case study design. Ten artworks by ten different artists—ranging from modernist painters to contemporary conceptual artists—were selected through purposive sampling based on their notable use of the chair motif. These works were analyzed using metaphorical content analysis and semiotic-visual interpretation methods. The primary theoretical foundation derives from Bourdieu's concepts

of *habitus*, *field*, and *symbolic capital*, which allow for a contextual and sociologically grounded reading of artistic decisions. The study also integrates insights from aesthetics (Erzen, 2017; Tunalı, 2019), art history (Belting, 2003), and visual culture studies (Berger, 2008; Bourriaud, 2005), to enrich the interpretive framework. Each painting was examined in relation to the artist's socio-historical positioning, aesthetic tendencies, and the symbolic dimensions attributed to the chair form. Particular attention was paid to formal elements such as composition, color, spatial placement, and absence/presence of the human figure in relation to the chair.

Findings: The analysis identified several recurring metaphorical dimensions attributed to the chair image across the selected artworks. In the modernist tradition, artists like Vincent van Gogh and Henri Matisse used the chair to explore solitude, interiority, and aesthetic order. Van Gogh's *Chair* (1888) embodies the artist's own psychological state and loneliness, serving as a surrogate self-portrait. Matisse's *The Lorrain Chair* (1919), with its symbolic eggs placed upon the seat, alludes to fertility and femininity, transforming the chair into a vessel of life and intimacy.

In contrast, conceptual artists such as Joseph Kosuth (*One and Three Chairs*, 1965) and Yinka Ilori (*If Chairs Could Talk*, 2015) employ the chair as a semiotic device and narrative tool. Kosuth's tripartite installation examines the relationship between object, image, and language, while Ilori's vividly painted chairs each represent personal or collective diasporic experiences drawn from his Nigerian-British heritage. These examples highlight how the chair can be mobilized as a vehicle for socio-political critique, identity negotiation, and memory preservation.

The thematic coding yielded four major metaphorical functions of the chair image:

1. The chair as an embodiment of absence – signaling the human presence through its vacancy.
2. The chair as an extension of the human body – suggesting comfort, rest, or restriction.
3. The chair as a site of cultural memory – embedded with symbolic narratives.
4. The chair as a conceptual critique – questioning the nature of art, representation, and authorship.

These metaphoric roles are not static but shaped by the artist's *habitus*—a product of their education, class background, personal experiences, and exposure to cultural fields.

Conclusion and Discussion: The findings affirm that the chair in visual art functions far beyond its material essence. It becomes a semantic operator that reflects the layered intersections between aesthetics and social experience. When analyzed through Bourdieu's lens, it becomes evident that the artist's choices—what object to depict, how to position it, and what meaning to invest in it—are filtered through their *habitus*, which is both enabling and constraining.

This research demonstrates that visual metaphors involving ordinary objects are powerful tools of artistic articulation, capable of rendering invisible social, psychological, and cultural structures visible. The chair, in particular, serves as a bridge between the personal and the political, the intimate and the symbolic. Moreover, the study enriches the dialogue between art theory and sociology, offering an interdisciplinary reading of object-based imagery in art.

Future research may expand on this framework by exploring how similar object metaphors function in non-Western art contexts, how chairs are used in performance and installation art, and how digital media reinterpret these metaphoric roles. Overall, the study highlights the necessity of reading visual images not only as aesthetic forms but as socially situated expressions of *habitus*-inflected meaning.

13/06/2025

26/08/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.82566>Hamid MAHARRAMOV ALİOĞLU¹Zeliha KAYAHAN²**Mondrian`ın Sanatı ve Batı Felsefesinin İzleri****Özet**

Sanat ve felsefe, insanın dünyayı anlama ve anlamlandırma çabasının iki farklı ancak iç içe geçmiş ifadesidir. Felsefe, kavramsal düşünceyle varoluşu, bilgi ve gerçekliği sorgularken, sanat bu sorgulamaları duyuşal, estetik ve sembolik biçimlerde dışa vurur. Platon ve Aristoteles'ten günümüz estetik kuramlarına kadar uzanan süreçte, sanatın doğası, hakikatle ilişkisi ve epistemolojik değeri sürekli tartışılmıştır. Bu bağlamda sanat, yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda felsefi kavrayışın bir aracı olarak da işlev görür; çünkü her sanat eseri, kendi çağının düşünsel ve kültürel yapısıyla bir diyalog hâlinindedir. Mondrian'ın sanat anlayışı, Batı felsefesinin temel kavramlarıyla derin bir ilişki içerisindedir. Mondrian'ın eserleri, doğadaki düzensiz ve değişken biçimlerden uzaklaşıp saf geometrik formlara yönelmesi ile Platon'un duyuşal dünyadan idealar dünyasına yükselme düşüncesini çağırıştır. Onun eserlerinde kullandığı soyut geometrik formlar ve renk düzenlemeleri, doğanın yüzeysel taklidinden uzaklaşıp evrensel hakikat arayışını yansıtır. Bu yönüyle Mondrian'ın sanatı, Herakleitos'un değişim ve akışkanlık kavramıyla örtüşmektedir. Herakleitos'a göre evrende her şey sürekli bir dönüşüm içindedir ve Mondrian'ın kompozisyonları da bu sürekli değişimi minimalist formlarla ifade etmeye çalışır. Öte yandan, Heidegger'in "olma" ve "olabilirlik" kavramları, Mondrian'ın sanatında varlık ve özün araştırılmasıyla bağlantılıdır. Sanatçı, doğayı yüzeysel biçimde temsil etmek yerine, onun özünü keşfetmeyi amaçlamış ve bu nedenle eserlerinde saf geometrik yapıları kullanmıştır. Benzer şekilde Sartre'ın varoluşçuluğunda bireyin özgürlüğü ve kendi özünü yaratma süreci, Mondrian'ın sanatsal yaklaşımıyla örtüşmektedir. Onun eserleri, insanın kendini inşa etme sürecini yansıtan bir yapıdadır. Hegel'in güzellik anlayışı da Mondrian'ın sanatı ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Hegel'e göre güzellik, tinsel olanın duyuşal biçimde ortaya çıkışıdır. Mondrian da saf biçimler ve renklerle evrensel uyumu ifade ederek sanatın tinselliğe ulaşmasını hedeflemiştir. Bu makale, Piet Mondrian'ın sanat anlayışını felsefi bir bakış açısıyla yorumlamayı amaçlamaktadır. Mondrian'ın eserlerindeki "mutlak" arayışı, bilgi ve hakikat anlayışı ile ilişkilendirilerek yeni ve farklı bir perspektif sunulmuştur. Ayrıca bu makalede, teosofik düşünceden etkilenen Mondrian'ın sanatı incelenmiş ve sanatının maddi olandan öte ruhsal bir boyuta nasıl taşındığı ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Modern Sanat, Piet Mondrian, Batı Felsefesi

¹ Öğrt. Gör. Hamid Maharramov Alioğlu, Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim bölümü. Hamidalioglu80@gmail.com, Orcid: 0009-0005-3332-6431

² Prof. Dr. Zeliha Kayahan, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, z.kayahan@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0001-9644-9715

Mondrian's Art and the Traces of Western Philosophy

Abstract

Art and philosophy are two different but intertwined expressions of man's efforts to understand and make sense of the world. While philosophy questions existence, knowledge and reality through conceptual thought, art expresses these questions in sensory, aesthetic and symbolic forms. Throughout the process from Plato and Aristotle to today's aesthetic theories, the nature of art, its relationship with truth and its epistemological value have been constantly discussed. In this context, art functions not only as a form of expression but also as a tool for philosophical understanding, because every work of art is in dialogue with the intellectual and cultural structure of its own era. Mondrian's understanding of art is deeply related to the fundamental concepts of Western philosophy. Mondrian's works evoke Plato's idea of rising from the sensory world to the world of ideas by moving away from the irregular and variable forms in nature and towards pure geometric forms. The abstract geometric forms and color arrangements he uses in his works reflect his search for universal truth by moving away from the superficial imitation of nature. In this respect, Mondrian's art overlaps with Heraclitus's concept of change and fluidity. According to Heraclitus, everything in the universe is in a constant transformation, and Mondrian's compositions try to express this constant change with minimalist forms. On the other hand, Heidegger's concepts of "being" and "possibility" are linked to the exploration of existence and essence in Mondrian's art. Instead of representing nature superficially, the artist aimed to discover its essence and therefore used pure geometric structures in his works. Similarly, the freedom of the individual and the process of creating his own essence in Sartre's existentialism overlap with Mondrian's artistic approach. His works have a structure that reflects the process of man constructing himself. Hegel's understanding of beauty can also be directly associated with Mondrian's art. According to Hegel, beauty is the sensual emergence of the spiritual. Mondrian also aimed for art to reach spirituality by expressing universal harmony with pure forms and colors. This article aims to interpret Piet Mondrian's understanding of art from a philosophical perspective. The search for the "absolute" in Mondrian's works is associated with the understanding of knowledge and truth, and a new and different perspective is presented. In addition, this article examines Mondrian's art, which was influenced by theosophical thought, and discusses how his art is carried beyond the material to a spiritual dimension.

Key words: Art, Modern Art, Piet Mondrian, Western Philosophy

GİRİŞ

Sanat, kendi zamanının ürünüdür ve neyin sanat olarak kabul edileceği, büyük ölçüde tarihsel koşulların bir sonucudur (Witham ve Pooke, 2018). Bu bakış açısıyla sanat eseri de sanatçı da kendi zamanı içinde değerlendirilmelidir. Modern sanatın doğuşu, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında, sanayi devrimi, kentleşme ve teknolojik ilerlemeler gibi toplumsal dönüşümlerle şekillenmiştir. Bu toplumsal dönüşümlerin zorunlu sebeplerinden birisi de kuşkusuz savaşlardır. 20. yüzyılda kendini gösteren ekonomik savaşlar, sosyal değişiklikler, toplumlarda olduğu gibi sanatçıları da hürriyetini kısıtlayarak, iç huzursuzluklarına neden olmuştur. Bu bunalımlı süreç içerisinde sanatçılar, görünen gerçeği yansıtmak yerine, dış görünüşü parçalayarak materyalizme karşı olan içsel tepkilerini göstermişlerdir (Bıryan, 2006). Bu içsel tepki ilk soyut resim çalışmalarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Estetik, sanat teorisi ve felsefe alanlarında önemli çalışmaları olan Rus filozof S. Moissej Kagan'a göre sanatçının kendi içsel dünyasını yansıttığı eserleri aslında kendi dönemini yansıttığı eserleridir. *Estetik ve Sanat Notları* eserinde konuyla ilgili şunları söyler:

Hiç kuşkusuz, bir sanatçı yapıtında kendi düşünce ve duygularını, kendi kişisel manevi yaşamını tüm doluluğu ile yansıtır; bu anlamda da, kendi yarattığı her zaman için, "kendisinin anlatımı"dır. Ama toplum, yalnızca sanatçı değil, sanatçının içindeki benini de kuşattığı için; sanatçının kişiliği, bütün o yenilenemezliğiyle, "toplumsal ilişkilerin bir toplamı" olduğu için, sanatçı önünde sonunda, yani bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel, gizli yanlarını dile getirdiği zaman, toplumsal önemi olan şeyleri de dile getirmiş olur. Böylelikle, "kişinin

kendisinin anlatımı” olarak bir sanat yaratımı, aynı zamanda, toplumun kendisinin de anlatımı olmaktadır (Kagan, 2008).

20. yüzyılda, birçok sanatçı sanat anlayışını ve eserlerini soyutlama yöntemiyle şekillendirmiş, ancak bu süreçte genellikle gerçek nesnelerden ilham almışlardır. 20. yüzyılın kaotik durumu sanatçının kültürel, toplumsal ve politik konulara olan yaklaşımını etkilemiş ve ulusal eğilim özelliklerini yitirmesine neden olmuştur. Sanat, artık farklı ulusların ortak olgu ve özgür düşünceleriyle yenilenen, kanonik ilkelerden daha bağımsız ve sınırsız tavidir (Kaya, 2023). Akademik sanat anlayışına ve geleneksel estetik kurallarına karşı bir tepki olarak gelişen modern sanat, sanatın doğasını, işlevini ve temsil biçimlerini sorgulayan avangart hareketlerle kendini göstermiştir. Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi akımlar, görsel sanatlarda yeni ifade biçimlerini deneyimleyerek sanatın bireysel yaratıcılığa, sezgiye ve formun özerkliğine dayanabileceğini ortaya koymuştur. Özellikle Walter Benjamin, Clement Greenberg ve Rosalind Krauss gibi eleştirmenler, modern sanatın tarihsel bağlamını ve teorik temellerini tartışarak onun sanayi sonrası toplumla ilişkisini analiz etmişlerdir. Modern sanatın ortaya çıkışı, sanatçıların doğayı birebir kopyalamaktan vazgeçip, onu yeni estetik anlayışlarla yorumlamasıyla şekillenmiştir. Bu yaklaşım, bireyin ve toplumun duygu ve düşüncelerini yansıtan bir deneyim olmasını sağlamıştır. Böylece sanat, evrensel farkındalığa ulaşmanın bir yolu haline gelmiş, kültürel, siyasi ve felsefi açılardan yeniden ele alınarak köklü bir dönüşüm sürecine girmiştir.

Kübizmin öncüsü sayılan Paul Cezaanne sonrası sanat, gerçekliğin önemini yitirmesiyle birlikte geometrik sanata yönelmiştir. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, geometrik biçim anlayışının yanı sıra, renk ve biçim ilişkisine dayalı soyut sanat, modern sanatın ulaştığı önemli bir aşama olmuştur. Sanatçıların eserlerinde kullandıkları obje, ne doğadan bir parça ne de doğa manzarasıdır. Kandinsky'e göre obje, renk ve biçimin düzeninden oluşurken, Mondrian ve Malevich de ise bu düzen, renkler ile çizgilerin matematiksel uyumu biçimindedir. Piet Mondrian, modern sanatın gelişiminde öncü bir figür olarak, özellikle soyut sanatın ve geometrik estetiğin temellerini atan önemli sanatçılar arasında yer almaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, geometrik saflığa ulaşmayı amaçlayan Piet Mondrian'ın eserlerini, Batı felsefesi ve çeşitli filozofların görüşleri doğrultusunda değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, sanatçının sanat anlayışı ile filozofların felsefi yaklaşımları arasındaki ilişki incelenerek, mutlak gerçeklik ve öz arayışı kavramları üzerine karşılaştırmalı bir analiz yapılacaktır. Araştırma, Mondrian'ın sanatsal pratiğini felsefi bir çerçevede ele alarak sanat ve düşünce arasındaki etkileşimi ortaya koymayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemi temelinde yürütülmüş olup, betimsel ve karşılaştırmalı analiz teknikleri kullanılmıştır. Mondrian'ın eserleri ve çeşitli filozofların felsefi yaklaşımları arasındaki ilişkiyi değerlendirmek amacıyla literatür taraması yapılmış ve sanat ile felsefenin ortak kavramları üzerine çözümsel bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

BATI FELSEFESİNDE VARLIK VE BİLGİ

Antik Yunan felsefesinin büyük düşünce sistemlerinden biri olan Platon'un felsefesi, kendisinden önceki filozofların etkilerini barındırmakla birlikte, özellikle onun iki dünyalı metafizik anlayışı, Herakleitos ve Parmenides'in görüşleri temelinde şekillenmiştir. Platon'a göre, önceki düşünürler, tüm varlıkların sürekli bir hareket içinde olduğu ve hiçbir şeyin sabit kalmadığı

görüşünü benimsemişlerdir. Bu bağlamda Platon, idealar dünyasının değişmezliğini savunarak, duyuşal dünyanın aksine hakikatin sabit ve evrensel olduğunu ileri sürmektedir (Platon, 2000). Platon ideanın akıl ilkelerinin temelini oluşturduğu vurgulanmaktadır. İdealar gerçek varlıklar (entity/existence) olup, ilk nedenler (aita/cause) olarak kabul edilirken, görüngüler bu ideaların eksik ve değişken (imitations) kopyalarıdır. İdealar, özsel varlıklar olarak mutlak gerçekliği temsil ederken, fiziksel dünya ise onların geçici ve yanıltıcı yansımalarından ibarettir (Platon, 2022). Ayrıca İdealar, daima kendileriyle özdeş kalır, yani değişmezler, ancak görüngüler, sürekli olarak başkalaşırlar ve geçici bir doğaya sahiptirler (Akbaş, 2017). Platon'un metafizik ikiciliği, onun gerçeklik anlayışına dayanır ve iki farklı varlık düzeyini içerir. Bir yanda, değişmeyen ve mükemmel olan idealar dünyası bulunurken, diğer yanda ise duyuşal ve geçici olan nesneler dünyası vardır. Bu ayrım, Platon'un bilgi ve varlık hakkındaki görüşlerinin temelini oluşturur. Gerçekliğin doğasına dair önemli bir soru olan "neyin gerçek olup olmadığı" meselesine geldiğimizde, Platon'un Herakleitos'un değişim öğretisi ile Parmenides'in mutlak varlık anlayışını karşılaştırdığı ve hatta bir noktada uzlaştırmaya çalıştığı görülmektedir (Arslan, 1995; Ülken, 1968; Guthrie, 1988; Yenişchirlioglu, 1996; Ceylan, 2018).

Platon, Herakleitos'un görüşlerini değerlendirirken, onun varlığı sürekli bir değişim süreci olarak gördüğünü belirtmektedir. Bu bağlamda, Herakleitos'un "her şey akar, hiçbir şey olduğu yerde kalmaz" düşüncesinden hareketle, varlığı ve nesneleri sürekli bir akış içinde değerlendirdiğini ifade etmektedir. Nitekim, Herakleitos'un dünyayı "aynı nehre iki defa girilmez" benzetmesiyle tanımlaması, Platon'a göre bilginin kesinliğini zorlaştıran bir anlayış sunmaktadır (Akbaş, 2017). Herakleitos'un düşüncesinde değişim ve dönüşüm, varoluşun temel yasası olarak görülmektedir. Ona göre, tüm varlıklar sürekli bir dönüşüm içerisinde ve bu dönüşümün temel ilkesi ateştir. Ateş, varlıkların özüne nüfuz eden ve onları dönüştüren bir unsur olup (Capelle, 1994; Denkel, 1998; Öktem, 1996) her şeyin ateşe, ateşin de her şeye dönüşmesi evrenin işleyişini açıklayan bir prensiptir. Düşünür Herakleitos'un varlık anlayışında, evrendeki tüm varlıkların temelinde bulunan ve değişmez olan ana madde (arkhe) ateştir. Ateşi sürekli hareket halinde olan, belirli bir düzen içinde yanıp sönen, bir süreç olarak var olan ve yok olan bir unsur olarak tasavvur eden Herakleitos, varlığın özünde yalnızca oluşun bulunduğunu ileri sürerek kendisinden önceki düşünürlerden farklı bir bakış açısı geliştirmiştir (Öktem, Ü. 1996). "Arkhe olarak ateşi seçmesinin sebebi; bu ilkenin kendi işini kolaylaştırması, oluş ve yok oluş sürecini izahta kendisine büyük kolaylık sağlamasıdır. Gerçekten de ateş; hareket ve oluşu temsil eden, bir bakıma bir madde olmaktan çok, bir süreçtir" (Ceylan, 2018 s. 1513).

Herakleitos'un varlık anlayışına ilişkin olarak ateşin temel ilke (arkhe) olduğunu vurgulayan görüşler, onun felsefesindeki değişim ve dönüşüm kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Ateşin yalnızca fiziksel bir element olmaktan öte, evrendeki hareketi ve dönüşümü simgeleyen bir ilke olduğu düşüncesi, filozofun varlık anlayışının temel taşlarından biridir. Bu bağlamda, ateşin sürekli yanarak başka bir şeye dönüşmesi, evrendeki değişimin kaçınılmazlığını ortaya koyar. Herakleitos'un ünlü "Aynı nehirde iki kez girilmez" sözü, varlıkların sürekli değiştiğini ifade ederken, bu değişimin belirli bir kurallar bütünü içinde, logos doğrultusunda gerçekleştiğini vurgular. Logos, yalnızca fiziksel dünyanın işleyişini açıklayan bir yasa değil, aynı zamanda insanın bilgi edinme sürecinde de temel bir unsurdur. Herakleitos'a göre bilgi, değişen dünyayı anlamakla ilgili olup, evrenin sürekli bir akış ve karşıtlıklar dengesi içinde olduğunu fark etmektir. Bu nedenle bilgi, tamamlanmış ve sabit bir şey değildir; aksine, sürekli oluş halinde olan bir kavrayış sürecidir. Platon'a göre ise bilgi, duyuların ötesindeki İdealar Dünyası'nda bulunur. Mağara alegorisinde de görüldüğü gibi, insanlar duyuşal dünyanın gölgeleriyle yetinirken, gerçek bilgiye ancak akıl yoluyla ulaşabilirler.

Platon'un Politeia diyalogunda yer alan Mağara Alegorisi, yalnızca bilginin doğasını açıklamakla kalmaz, aynı zamanda dönemin Atina toplumunun bir tasvirini sunarak onun kurtuluş yolunu da gösterir. Alegoride mağaranın dışı ideal olanı temsil ederken, mağaranın içi Atina

toplumunun mevcut durumunu yansıtmaktadır. Cevizci'nin de vurguladığı gibi, mağaranın derinliklerinde duvara yansıyan gölgeleri gerçeklik sanan mahkûmların durumu, yalnızca bireysel bir yanılgıdan ibaret değildir (Boyacı, 2024). Platon'un terminolojisi çerçevesinde değerlendirildiğinde, mağaradaki mahkûmların gölgelere dair sahip oldukları bilgi, gerçekte yalnızca duyular aracılığıyla edinilmiş bir yanılsamadan ibarettir. Mağaranın dışındaki hakiki varlıklarla karşılaştırıldığında, bu gölgeler hakikatin sönük bir yansıması olmaktan öteye geçmez. Bu mahkûmlar, kendi öz benliklerinden ve gerçek ihtiyaçlarından habersiz bir şekilde, aslında derin bir bigisiz içinde yaşamaktadırlar (Boyacı, 2024). Platon'un mağara alegorisi, Devlet adlı eserinin yedinci kitabında yer almakta olup bilginin doğası, hakikatin mahiyeti ve insan algısının sınırlarını sorgulayan en etkileyici felsefi anlatımlardan biridir. Bu alegori, epistemoloji (bilgi felsefesi) ve metafizik bağlamında, bireyin gerçekliği algılama sürecini analiz etmektedir. Platon'a göre filozof, hakikate ulaşmış olan kişidir ve toplumun doğru yönetilebilmesi için, filozofların yöneticilik yapması gerekir. Ancak hakikati gören kişi, mağaraya geri dönüp gerçeği anlatmaya çalıştığında, mağaradakiler tarafından dışlanır ve hatta düşman olarak görülür. Bu durum, insanların yerleşik inançlarını sorgulamaktan kaçınma eğilimini ve bilginin reddedilmesi riskini ortaya koyar. Bu alegori, hakikatin kavranışını başlatarak doğruluk, gerçeklik ve felsefi aydınlanma arasındaki bağı vurgular.

DOĞRU, GERÇEK, HAKİKAT ARASINDAKİ İLİŞKİ

Doğru, gerçek ve hakikat arasındaki ilişki, felsefi bir derinliğe sahiptir ve her biri farklı anlam katmanlarına sahip olsa da birbirini tamamlayan kavramlardır. Bu üç kavram arasındaki farkları ve birbirleriyle olan bağlantılarını daha iyi anlayabilmek için somut bir örnek üzerinden açıklama yapabiliriz. Örneğin, bir kalem ele alalım. Kalem varlığı, onun gerçekliğini ortaya koyar. "Bir kalem gerçekten var" ifadesi, kalem hakikatini gösterir. Ancak kalem nasıl kullanıldığı, ne amaçla kullanıldığı ve insanlar için ne anlam taşıdığı, bilgiyle ilgilidir. Yani hakikat kalem varlığını gösterirken, bilgi kalem işlevini ve anlamını açıklar. Bu noktada, bilgi ve hakikat arasındaki ilişkiyi kurmak önemlidir. Hakikatin doğru anlaşılabilmesi için bilgi, bir araç olarak kabul edilebilir. Bilgi, hakikatin doğruluk ölçütlerini belirler ve bu şekilde hakikat, bilginin doğruluğu ile geçerlilik kazanır. Felsefi anlamda, bir şeyin hakikat olması, o şeyin doğru olması ve dış dünyayla uyumlu olması gerekir. Bilginin rolü ise, bireyin dış dünyayı nasıl kavradığı, öğrendiği ve hakikati anlamaya çalıştığı bir süreçtir. Bu bağlamda, bilgi, hakikate ulaşma yolunda bir araç gibidir. İnsanı düşünme yetisine sahip bir varlık olarak ele aldığımızda, onun varoluşu üzerine sorgulamalar yapması kaçınılmazdır.

İdealizm felsefeye göre varlık, zihinden bağımsız bir gerçek yapı değildir, bilincin bir yansımasıdır. Mutlak hakikat, maddi dünyada değil, düşünsel ve ruhsal düzlemde var olur. Bu bağlamda, insanın temel amacı, kendi öz doğasını ortaya koymak ve anlamlandırmaktır. İdealizmin bu yaklaşımı, fiziksel dünyanın ötesinde, soyut ve kavramsal gerçekliklerin varlığını savunarak, bireyin içsel dünyasının önemini vurgular (Erkılıç ve Himmetoğlu, 2015).

Platon'un idealizmi, varlık ve bilgi anlayışında temel bir yer tutar. Ona göre, gerçeklik, duysal dünyada algıladığımız nesnelerden ibaret değildir; aksine, asıl gerçeklik, değişmez ve mutlak olan idealar dünyasında bulunur. Platon'un idea kuramı, duysal dünyanın yalnızca bir yansıma olduğunu ve hakiki varlığın ancak akılla kavranabilen idealar düzeyinde bulunduğunu savunur. Bu bağlamda, Platon, bilginin duyularla edinilmediğini, akılsal sezgiyle kavrandığını savunur. Ona göre, duyularla algılanan dünya sürekli değişim içerisindedir ve bu nedenle kesin bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Oysa idealar dünyası, değişmez ve ezeli-ebedi olduğu için ancak bu düzeyde kesin bilgiye ulaşılabilir.

Platon'a göre, bilgi ve hakikatle ilgili nesneleri gerçek anlamda kavrayıp bilme yeteneğine sahip olan kişiye bu gücü veren, "iyi idea"sıdır; bu nedenle, bilgi ve hakikat arasındaki ilişkiyi, bu

ideanın temel ilkesi olarak kabul etmek gereklidir. Bununla birlikte, bilim ve hakikatin her ne kadar güzel bir şekilde şekillendiği söylenebilse de iyi ideasını bunlardan bağımsız bir şekilde ve onlardan daha üstün bir yerde konumlandırmak gerekir. Düşününün ifadeleri, iyilik ideasının bilgini ve hakikati doğuran, onlardan daha üstün bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır (Platon, 2002). Bilginin felsefi temellerini gözden geçirelim. “Bir konu hakkında bilgi, Bir konu üzerinde bilgi sunulur. Mesela, bir kalem hakkında, herkes bildiğini söyleyebilir, bildikleri onun bilgisini gösterir. On kişiden on bilgi gelir, onu da birbirine benzemeyebilir, on değişik bilgi elde etmiş oluruz o zaman” (Eroğlu ve Gürkök, 2005 s. 77-78). Bu yüzden insan bilen bir varlık olduğu için, doğası gereği şüphe eder, sorular sorar ve merak eder, fark ettiği her şeyi (varlık, olay, fenomen, duygu, düşünce) bilme eyleminin karşılığı olan her şeye ulaşmak ister. Bilgi, insan zihninde kavramsal ya da farklı bir şekilde anlam bulan her şeyi kapsar. Örneğin, "akıl" dış dünyada fiziksel bir varlık olarak bulunmaz, ancak aklın varlığı kabul edilir. Benzer şekilde, "insan" kavramı da bireysel varlıkların ötesinde, insan zihninin oluşturduğu bir kavramsal çerçevedir. Bilgi, hem somut varlıkların hem de soyut kavramların bilgisidir (Onat, 2005), idealar kavramının gerçek nedenleridir.

İnsan her soruya yanıt bulmak ister, özünde “bilme” arzusunu gerçekleştirmek ister, bir bilince ulaşmak ister. Bilgi, bireylerin hem çevresinde hem de kendi içinde olup bitenleri fark eder; düşünme, algılama, hissetme ve karar verme gibi zihinsel süreçleri kapsar. Bu, bilinçli deneyimi anlama ve değerlendirme yetisidir. Bilgi öznel bir durum olduğu için kişiden kişiye değişebilir. İlk yaklaşımda bilgi öznel durum olduğu için (öznenin nesneden tamamen sıyrıldığı bir durumda) bilgi; düşünceler, duygular, algılar ve farkındalık gibi unsurları içerir. İkinci yaklaşımda ise bilgi konusu, öğrenme, deneyim veya araştırma yoluyla elde edilen veriler ve gerçekler olarak tanımlanır. Dış dünyaya dair doğrulanabilir unsurlar içerir; örneğin, suyun 100°C’de kaynadığını bilmek bu tür bir bilgidir. Bu bakış açısı ontolojik olarak reddedilmez, ancak gerçek nesneler doğrudan ele alınmak yerine epistemolojik çerçevede değerlendirilir.

Kesin bilgiyi savunan düşünürlerden Descartes, doğru bilginin kesinlikten doğduğunu ve ancak "açık ve seçik olarak kavranan, şüphe edilemeyecek olan" bilgiyle mümkün olduğunu savunmaktadır. “Bilimsel bilgi, belli bir alandaki olgu ve olayların akla dayalı olarak, aralarındaki ilişkilerin araştırılıp bulunması sonucu elde edilen bilgidir” (Palo, 2013 s.79). Bu bağlamda, "Düşünüyorum, öyleyse varım" ifadesi, onun mantık yoluyla ulaştığı kesin bilgiyi temsil etmektedir. Bilimsel bilgi, belirli bir alandaki olgu ve olayların akıl yoluyla incelenmesi ve aralarındaki ilişkilerin sistematik olarak ortaya konulmasıyla elde edilen bilgidir (Palo, 2013). Bu tür bilgi, bireyin doğal ve sosyal çevresiyle kurduğu etkileşim ve iletişim sonucunda şekillenen bir üretim sürecidir. Birey, çevresini algılayan ve yorumlayan bir özne olarak bilgi üretirken, aynı zamanda içinde bulunduğu sosyal ve doğal çevrenin etkisi altında bilme sürecinin nesnesi konumundadır (Anık, 2009). Hakikate ulaşma çabası, rastlantısal bir keşif değil, bilinçli ve saf bir ilginin sonucudur. Hakikat, ancak bireyin ona yönelik içsel bir bağlılık ve tutkuyla yönelmesi durumunda anlam kazanır. Bu nedenle, hakikatin peşine düşen özne, onu yalnızca bir arayış nesnesi olarak görmemeli, aksine tüm ön kabullerini bir kenara bırakıp samimi bir çaba ve derin bir yönelimle ona ulaşmaya çalışmalıdır (Kılıçaslan ve Ateşoğlu, 2006). Heidegger açısından birey, tarih içinde var olan ve bu tarihsel süreçte kendi varlığını anlamlandıran bir varlıktır. Aynı zamanda, kendi varoluşuna dair bilinç geliştirerek, bu bilince yönelimselliği aracılığıyla ulaşan bir yapıya sahiptir. Heidegger’in tarihsel varoluş anlayışı, insanın yalnızca zaman içinde var olan bir özne olmadığını, aynı zamanda kendi varlığını tarihsel bağlamda anlamlandıran bir yapı taşıdığını gösterir. Bu bağlamda, birey, geçmişin mirasını taşıyan ve geleceğe yönelen bir varlık olarak sürekli bir dönüşüm içindedir.

Heidegger’in “olma” ve “olabilirlik” kavramları düşünüldüğünde, insan yalnızca geçmişin bir ürünü olmadığı aynı zamanda kendi varlığını şekillendirme potansiyeline sahip bir varlık (Özlem, 2007) olduğu düşünülebilir. Heidegger’e göre, varoluş (dasein), kendi varlığını aşabilen ve

ontolojik bağlamda var olmanın anlamını mümkün kılan bir yapıdadır. Bu bağlamda “varlık” yalnızca insanın fiziksel yapıya sahip olmadığı, insanın kendinin var olma potansiyelidir (Çüçen, 2006, akt: Çelikbağ & Kalaycı & Maharramov, 2024). Sanatçı, kendi varoluşuna yönelik bilinç düzeyini ve ontolojik boyutlarını açığa çıkarmalıdır. Bu varoluşsal durum, sanatçının yaratım sürecinde “yokluk” ve “determinasyon” ilkeleriyle sıkı bir bağ içinde olduğu şeklinde değerlendirilebilir. Sanatsal üretim süreci, sanatçının düşünsel mekanizmalarında “sebe-sonuç” ilişkisi temelinde biçimlenmekte ve bu doğrultuda şekillenmektedir (Çelikbağ, Kalaycı ve Maharramov, 2024).

Heidegger, özne ile nesne arasındaki ayrımın ancak varlığın temelini sorgulamakla aşılabileceğini ileri sürer. Ona göre, bu temel doğrudan Varlık`ın kendisidir ve dolayısıyla, varlığı anlamak demek, varlık sorusunu sormak anlamına gelir. Ayrıca, Batı metafiziğinin düalist yapısını aşmanın yolu, özneyi merkeze alan bir yaklaşımla değil, doğrudan kendisinin ne olduğunu, özünü ve varlığını sorgulamakla mümkündür (Kaya, 2023). Çünkü “varlığın gerçeği, bir ilk dolayimsız olmak değil, dolayimsızlık içinde doğmuş öz olmaktır” Varoluşun sonraki aşamaları, kavram ve idea düzleminde somut bir gerçeklik kazanır. Bu bağlamda, varoluş yalnızca salt bir mevcudiyetten öte, aynı zamanda düşünsel bir belirlenim süreci olarak ele alınmalıdır (Bozkurt, 2003). Bu ifade, insanın önceden belirlenmiş bir özle doğmadığını, aksine, önce var olup daha sonra kendi özünü oluşturduğunu ifade eder (Peltek, 1954). Bu durum, insanın dünyaya geldikten sonra tanımlanıp şekillendiğini ve özünü ancak yaşam sürecinde ortaya koyduğunu belirterek açıklamaktadır (Çelebi, 2014). Sartre’a göre, insanın özü önceden belirlenmiş bir yapı değildir. Çünkü insan, bilinçsiz ve değişmez bir varlık olan taş ya da sopa gibi basit bir nesne değildir. Taş ve sopa, doğaları gereği oldukları şeydir ve farklı bir varoluş sergilemezler. Ancak bilinç sahibi bir varlık olarak insan, kendi varoluşunu anlamlandırma ve ne olacağına karar verme yetisine sahiptir (Çelebi, 2014).

Sartre insan, kendi varoluşunu biçimlendiren bir bilinç olarak, kendini nasıl anlıyorsa ve nasıl olmak istiyorsa öyle var olur. Ancak bu süreç, mutlak bir özgürlükle yetinmez zorunlulukla birlikte gelen bir seçim sorumluluğunu da içerir. Çünkü birey, her durumda bir tercih yapmak durumundadır (Çavuşoğlu, 2017). Bu bağlamda Sartre, insanın özgürlüğünü yalnızca bir imkan olarak değil, aynı zamanda bir zorunluluk olarak değerlendirir; çünkü insan, varoluşunun anlamını kendi kararlarıyla oluşturmak durumundadır (Tunalı, 2008).

Heidegger’e göre insanın varoluşu ancak düşünme süreci içerisinde kendini gerçekleştirir. Düşünürün görüşüne göre, köken kavramı yalnızca bir şeyin başlangıcına işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda onun neyi mümkün kıldığını ve nasıl var olduğunu da belirler. Bu bağlamda Heidegger, bir şeyin kökeninin onun varlık kaynağı olduğunu ve kökeni sorgulamanın, o şeyin özüne dair bir sorunsal ortaya koyduğunu ifade eder (Heidegger, 2007). “İnsan nedir?” meselesi, insanın statik bir varlık olmadığı, aksine sürekli bir oluş süreci içinde bulunduğu gerçeğiyle ele alınmalıdır. Bu bağlamda, önemli olan, her bir insanın ne olduğu değildir, her an nasıl değişmekte olduğudur (Alpay, 2002). İnsanın doğası gereği var olduğu düşünüldüğünde, varoluşun özden önce geldiği, insan kendi özünü inşa eden bir varlık olduğu söylenebilir (Sarte, 2005, akt; Çelebi, 2014). Şöyle özetleyelim “Önce insan vardır, sonra şu veya bu adam” (Foulquie, 1967 s.29, akt; Çelebi, 2014 s. 65). Hegel ise bu bağlamda yaşam ve varoluş kavramlarını birbirinden ayırarak, yaşamın yalnızca biyolojik süreçlere işaret ettiğini, varoluşun ise bilince dayalı bir nitelik taşıdığını ifade etmiştir. Hegel’e göre, varoluş sadece doğrudan bir gerçeklik olarak kabul edilmemeli, aynı zamanda özün bir dolayımı olarak şekillenen bir yapı olarak değerlendirilmelidir (Çavuşoğlu, 2017).

SANAT VE BİLGİ, EPİSTEMOLOJİK BİR BAĞLANTI

Gombrich (2019), Sanatın Öyküsü adlı eserinde “Aslında sanat diye bir şey yoktur” ifadesiyle, sanatın sabit bir tanımının ya da tek bir anlamının olmadığını vurgulamaktadır. Sanatın, tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlara göre değişen ve evrilen bir kavram olduğunu anlatmak istemektedir. Bu söylem, sanatın farklı zamanlarda ve farklı kültürlerde farklı biçimlerde algılandığını, dolayısıyla sabit bir tanımı ya da evrensel bir anlamı olmadığını ifade eder. Gombrich, sanatın tanımını dar bir çerçevede tutmanın yanıltıcı olacağını ve sanatın sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu savunur.

“Aslında Sanat diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır. Onlar, bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiren insanlardır; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeler için afiş tasarlıyorlar. Sanatçılar geçmişten günümüze pek çok farklı şey yaptılar ve halen yapıyorlar. Bütün bu etkinlikler sanat olarak tanımlanmakta herhangi bir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün değişik zaman ve yerlerde farklı anlamlar taşıyabileceğini unutmayalım. Ve yeter ki büyük S harfiyle başlayan bir Sanat’a yer olmadığının bilincinde olalım. Çünkü, büyük S ile başlayan Sanat zaman içinde korkulan ve tapılan bir şey haline gelmiştir” (Gombrich, 2019 s. 21).

Gombrich’in “Aslında Sanat diye bir şey yoktur” ifadesi, sanatın varlığını inkâr etmekten ziyade, onun tarihsel ve toplumsal bağlamda sürekli değişen bir olgu olduğuna işaret eder. Nasıl ki kültür, siyaset ve toplumsal yapı yüzyıllar boyunca dönüşüme uğradıysa, sanatın tanımı da aynı şekilde evrilmiş ve evrilmeye devam etmektedir. Dolayısıyla, günümüzde “sanat” olarak adlandırdığımız bir olgu, belki de 70 bin yıl önce bu şekilde tanımlanmayacaktı. (Maharramov, ve Mustafayev, 2024).

“Sanat” en yalın tanımıyla, bireyin iç dünyasındaki duygu, düşünce ve arzuların çeşitli yollarla dışa yansıtılmasıdır. Tarih boyunca sanat, insanların zihnini meşgul eden bir alan olmuş; uygarlıkların gelişimine paralel olarak farklı ifade biçimleri kazanmıştır. Bu süreçte sanat, pek çok açıdan tartışılmış ve farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır (Taşkesen, 2018).

Heidegger, sanatın varlığını sorgularken, bu soruyu sanat eserinin kökenine yöneltmektedir. Ona göre, “köken” kavramı, bir şeyin hangi temelden, ne aracılığıyla ve nasıl var olduğunu ifade eder. Sanat eseri de bu bağlamda yalnızca bir nesne olarak değil, varlığının dayandığı temel kaynak üzerinden ele alınmalıdır. Bu nedenle, bir sanat eserinin kökeni, onun sadece fiziksel varlığı değil, aynı zamanda anlam dünyasını ve varoluşsal temelini belirleyen unsurdur (Heidegger, 2007).

Heidegger’e (2007: 9) göre, bir sanat eserinin kaynağı genellikle sanatçının yaratıcı yetisine dayandırılrsa da bu bağ, tek yönlü değildir. Sanatçıyı var eden unsur yalnızca onun yaratıcılığı değil, ortaya koyduğu eserin kendisidir. Dolayısıyla sanatçı ile sanat eseri arasında karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi vardır; her biri diğerinin varlık koşulunu oluşturur. Heidegger’in ifadesiyle, sanatçı eserin başlangıç noktasıdır, ancak eser de sanatçının oluşumunun temelidir.

Bu düşünce, sanatın yalnızca bireysel bir yaratım süreci değil, aynı zamanda varoluşsal bir döngü içerisinde şekillendiğini gösterir. Heidegger sanatın hakikatin açığa çıkma süreciyle doğrudan ilişkili olduğunu savunarak, sanat eserinin yalnızca bir nesne değil, anlamın ve varlığın kendini açığa vurduğu bir alan olduğunu belirtmiştir. Bu farklı perspektifler, sanatın bilgi üretme ve hakikati anlama sürecindeki rolünü daha derinlemesine kavramamıza yardımcı olmaktadır.

“Sanat dünyası sürekli gelişen bir alan olduğu için yeni tarzlar ve üsluplar ortaya çıkmaktadır. Ancak sanatta yeni tarz ve üsluplar genellikle sosyal, kültürel, teknolojik ve politik değişimlere tepki olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat akımları, belirli bir dönemde ortak özellikler gösteren sanat eserlerini tanımlamak için kullanılır. Sanat akımları, sanatın gelişimine katkıda bulunur ve yeni bakış açıları sunarlar” (Maharramov, 2024 s. 30).

Sanat, tarih boyunca insanlığın en temel ifade biçimlerinden biri olarak var olmuştur. İçsel duygu, düşünce ve arzuların farklı yollarla dışavurumu olarak görülen sanat, medeniyetlerin gelişimiyle birlikte çeşitli ifade biçimlerine bürünerek kendini göstermiştir. Sanatın doğası üzerine birçok farklı yaklaşım geliştirilmiş ve bu kavram, dönemsel ve kültürel değişimlere bağlı olarak yeniden yorumlanmıştır. Farklı bakış açıları, sanatın yalnızca bir estetik olgu olmadığını, aynı zamanda bireyin ve toplumun kendini anlama ve ifade etme sürecinde önemli bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Sanat dönemin kültürel, tarihsel ve felsefi birikimini yansıtarak, bilgiye ulaşmanın alternatif bir yolu olarak değerlendirilebilir. Sanat aracılığıyla elde edilen bilgi, bilimsel ya da analitik bilgi türlerinden farklı olarak sezgisel, sembolik ve çok katmanlı bir yapıdadır. Bu bağlamda, sanat ve bilgi arasındaki ilişkiye dair pek çok ünlü düşünür farklı bakış açıları geliştirmiştir.

Kant`ın belirttiğine göre, zihnimizdeki tek bir tasarım, başlı başına bilgi oluşturmaz; örneğin “yeşil” ifadesi tek başına bir bilgi niteliği taşımaz. Ancak “ağaç yeşildir” dediğimizde, en az iki tasarımı bir araya getirmiş veya tekil bir tasarımın ötesine geçmiş oluruz ki bu durumda bir bilme eylemi gerçekleşir. Kant`a göre, “ağaç yeşildir” ifadesi bilgi sayılırken, “ağaç” tek başına yalnızca bir imge olarak kalır ve bilgi niteliği taşımaz (Baker, 2020). Kant'a göre “bilen özne” yani insan, bir nesneye dair zihninde bir tasarım oluşturur; ancak bu tasarım yalnızca bir fikir veya kavram olarak kalır. Eğer bu zihinsel tasarım, dış dünyada somut bir nesne veya eyleme dönüştürülüyorsa, bu durumda insan, zihnindeki bir fikri gerçekleştirmeye girmiş olur. Bu da bilme arzusunun, yalnızca gerçekleştirilebildiğiyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda zihinsel üretim ve yaratıcı eylemin kapsandığını göstermektedir.

Genel olarak bilgi, “bilen kişi ile bilinen nesne arasındaki bağ” olarak tanımlanır. Ancak özne ile nesne arasındaki bu ilişki, doğrudan bilginin kendisinden ziyade, insanın dış dünyadaki varlıklar hakkında bilgiye ulaşma sürecini ifade eder (Onat, 2005). Kant`a göre bilme yetisi, üç temel unsurun bileşiminden oluşan bir yapıdır: bilen özne, bilinen nesne ve öznenin nesneye ilişkin tasarımı (representation). Bu tasarım, nesnenin özneye sunduğu görünüm ya da içeriktir. Kant, bilme isteğini şu şekilde açıklar: Eğer öznenin zihnindeki tasarım, nesnenin ortaya çıkmasına ya da varlık kazanmasına neden olabiliyorsa, özne zihninde taşıdığı bu tasarıma uygun olarak bir şey gerçekleştirmiş olur (Baker, 2020).

Platon`a göre nesneler ancak İdealardan pay aldıkları ölçüde var olabilir ve mükemmel olabilirler. Benzer şekilde, bilgi de yalnız başına soyut bir tasarım olarak değil, nesneler ve olgularla bağlantılı olarak anlamını bulur ve değer kazanır. Bu ifadeyi bilgi ve nesne ilişkisi bağlamında ele aldığımızda, bilginin de nesnelerle olan bağı sayesinde anlam kazandığını söyleyebiliriz. Kendinden güzel olanın, diğer şeylere güzellik kazandırması gibi, bilgi de nesnelerle ilişkilendirildiğinde anlamlı hale gelir.

Platon`un ifade ettiğine göre, eğer güzelliğin kendisinden ayrı olarak “güzel” olarak nitelendirilen bir şey varsa, bu ancak asıl güzellikten pay aldığı ölçüde güzel olabilir. (Ceylan, 2018: 1524; Platon, 1989; Phaidon, 100). Nasıl ki Platon`a göre güzellik bir ide olarak kabul ediliyorsa, Hegel de güzelliği ide ile ilişkilendirir. Hegel`e göre, “güzellik, idenin bir görünüşüdür.” Ancak ide, hakikatle bağlantılıdır ve var olan her şey, idenin varlığı olması bakımından bir hakikate sahiptir. Dolayısıyla, var olanın bir parçası olarak güzel de zorunlu olarak hakikatle ilişkilidir. Bu durum Hegel için de geçerlidir (Tunalı, 2008, akt; Çelikbağ , Kalaycı & Maharramov, 2024).

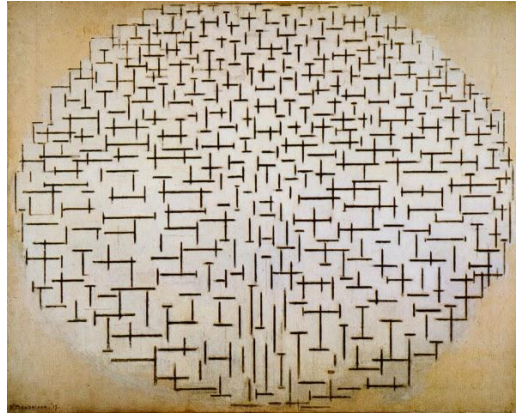
Hegel'e göre, güzellik, yalnızca estetik bir kavram olmanın ötesinde, belirli bir ide biçimi olarak ele alınmalıdır. Var olan her şey, “eğer idenin var- oluşuysa, hakikattir”; çünkü salt ide “ bir başına hakiki gerçek olandır. Hegel estetiğinin temel kavramlarından olan “güzelin idesine” şöyle açıklık getirmektedir; Eğer güzel olan ide ise, güzellik ile hakikat bir ve aynıdır. Düşünür, güzeli, "güzel olanın idesi" olarak tanımlayarak, estetik öğretisinde onu ideal ile ilişkilendirir. Bu bağlamda, Hegel'in perspektifinde güzelin temel kaynağı ide olup, ide ise kavram, kavramın

gerçekliği ve bu ikisinin birliğinden oluşan bir bütünlük olarak görülmektedir (Kula, 2011). Hegel estetiği sanatın, güzelin ve ruhun dışı vurumunun evrensel bir biçimde ifadesi olarak ele alırken, Kant ise estetik yargının saf akıldan bağımsız olarak insanın deneyim ve duygularıyla şekillendiğini öne sürer.

PIET MONDRIAN VE SANAT ANLAYIŞI ÜZERİNE

Piet Mondrian (1872-1944), sanatı aracılığıyla doğanın temel yapılarını ve evrensel uyumu keşfetmeye çalışan öncü bir modernist sanatçıdır. Kariyerinin erken dönemlerinde empresyonist ve simbolist etkiler taşıyan çalışmalar üreten sanatçı, sonrasında sanatında özsel ve yapısal bir arayış içinde olduğu bir sürece girmiştir. 20. yüzyılın başlarında Fovizm ve Kübizm gibi akımlardan etkilenmiş olsa da sanat anlayışını saf biçim ve renk ilişkilerine indirgemeye yönelik özgün bir yol izlemiştir. 1917'de kurucuları arasında yer aldığı De Stijl hareketi, sanat ve tasarımda evrensel uyum ve düzen arayışına dayanarak, sanatı toplumsal dönüşümün bir aracı olarak görmüştür. 1917-1931 yılları arasında etkin bir şekilde rol üstlenen De Still anlayışı, bir grup Hollandalı sanatçıyı belirtmek için kullanılmıştır. De Stijl'in özü, temsilcileri olan Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart Van der Leek, Vilmos Huszar, JJP Oud, Gerrit Rietveld ve Georges Vantongerloo tarafından doğa dışı soyutlama düşüncesini ele alan bir felsefeye dayandırılmış ve Neo Plastisizm akımına temellendirilmiştir (Karabaş ve Güdür, 2016).

Mondrian'ın (Resim 1) eseri, sanatçının soyut sanata geçiş sürecindeki önemli eserlerinden birisidir. Bu çalışma, Mondrian'ın doğadan yola çıkarak formları en temel unsurlarına indirgeme çabasını yansıtır. Eserde, deniz dalgalarının ve iskele yapılarının organik hareketi, yatay ve dikey çizgilere bölünerek düzenlenmiştir. Bu yaklaşım, onun ilerleyen yıllarda geliştireceği Neo-Plastisizm anlayışının habercisidir. Mondrian, bu eserle birlikte, doğayı doğrudan betimlemek yerine, onun altında yatan yapısal düzeni keşfetmeyi amaçlayan doğa ile saf geometri arasındaki ilişkiyi ele alır. Bir diğer taraftan da bu eser Mondrian'ın Kübizm etkisinden kopup tamamen soyut sanat anlayışına yönelmesini belgeleyen önemli eserlerinden biri olduğu da söylenebilir.



Resim 1 Piet Mondrian, "Composition No.10", 1915

Mondrian'ın "Neo-Plastisizm" olarak adlandırdığı sanat anlayışı, yatay ve dikey çizgiler, ana renkler (kırmızı, mavi, sarı) ve nötr tonlarla (beyaz, siyah, gri) oluşturulmuş kompozisyonlara dayanan evrensel bir dengeyi amaçlamıştır. 1917'de De Stijl hareketi içinde teorik temelleri atılan

bu akım, bireysel ifadeden ve doğanın taklidinden uzaklaşarak, sanatta evrensel bir düzen ve uyum arayışına yönelmiştir. 1910'lu yıllarda başlayan süreçte bu anlayış doğrultusunda doğasal olanı yıkmaya-yok etme eğilimi taşıyan resimler yapmıştır. Sınırlı bir palete sahip olan sanatçı resimlerinde ana renklerle birlikte sadece beyaz, gri ve siyahı kullanmış, sanatsal yaratımının son döneminde ise siyahı da yüzeyden çıkarmıştır (Şenol ve Yönsel, 2018). Neoplastisizm, modernizmin disiplinlerarası doğasını vurgulayarak mimarlık, grafik tasarım ve endüstriyel tasarım gibi alanlarda da etkili olmuş, Bauhaus ve Minimalizm gibi akımlara ilham verirken sanat kuramcıları tarafından da modernist sanatın özünü en saf haliyle temsil eden yaklaşımlardan biri olarak değerlendirilir. Mondrian, teosofik düşüncelerden etkilenerek, Neoplastisizm stilini geliştirmiş, teosofi öğretilerini benimseyerek, sanatında geometrik soyutlamalar kullanmıştır (Uyanık Çirkin, 2024).

Teosofi, kökleri antik Gnostisizm ve Neoplatonizm'e dayanan, 19. yüzyılda ortaya çıkan bir düşünce akımıdır. Yunanca *theos* (tanrı) ve *sophia* (bilgelik) kelimelerinden türeyen bu terim, "ilahi bilgelik" anlamına gelir. Teosofi, evrenin ve insan ruhunun gizemlerini anlamaya çalışır ve insanın ruhsal gelişimini açıklamayı amaçlar. Bu öğreti, doğaüstü gerçekleri keşfetmeye yönelik ezoterik bir yaklaşım benimser (Melton, 2015). Teosofinin zihinsel evrim anlayışı, Mondrian'ın sanat yaklaşımında açıkça görülmektedir. Sanatçı, eserlerinde çizgi ve renkleri en saf ve soyut haliyle ele alarak, ruh ile madde arasındaki dengeyi görselleştirmeye çalışmıştır. Mondrian'ın temel amacı, dişil ve eril, durağan ve hareketli, tinsel ve maddesel unsurlar arasındaki uyumu ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, sanatı en yalın formlara indirgemiş ve çizgi ile renk karşıtlıklarını bir araya getirerek evrensel bütünlüğü ifade etmeye yönelmiştir (Altunoz, 2007).

Sanat, evrenseli estetik bir biçimde algılamamızı sağlar ve bu estetik algı, evrenselin bireyselleşmesini içerir. Evrenselin en az bireyselleştirilmesi, sanattaki gerçeğe en saf haliyle ulaşmayı mümkün kılar. Sanatçı, değişmeyen dış dünyayı farklı öznelliklerden geçirerek, sonunda tek bir evrensel dışsallığa, yani saf ve evrensel içsel benliğin görünümüne ulaştırır (Mondrian, 1917).

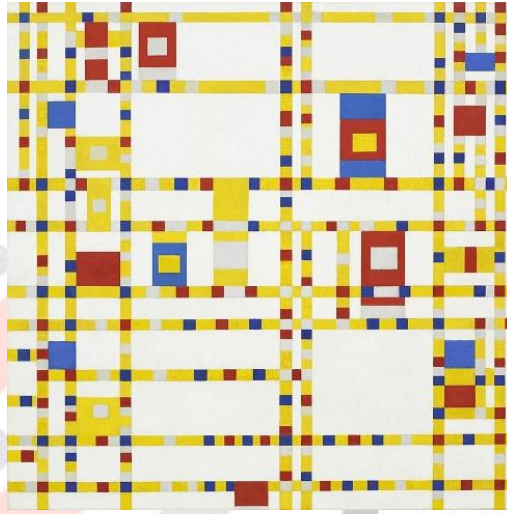
Mondrian, doğadaki estetiği yeniden yaratarak renk ve biçimi uyum içinde kullanmıştır. Ona göre, dikey ve yatay çizgilerin birleşimiyle oluşan dörtgenler, saf geometrik gerçekliğe ulaşmanın temel yoludur (Turani, 2010) ve her ne kadar sanat, insanın derinliklerindeki evrensel özden doğsa da, yine de bireysel varoluşun dokunuşuyla şekillenir ve sanatçının ruhundan renk alarak kendini ifade eder (Mondrian, 1917). Piet Mondrian'ın *Tableau I* (Resim 2) adlı eserini, sanatçının Neo Plastisizm anlayışını olgunlaştırdığı dönemin en önemli çalışmalarından biri olarak değerlendirmek mümkündür. Bu eser, yatay ve dikey siyah çizgilerle bölünmüş bir kompozisyon içinde, ana renkler (kırmızı, mavi, sarı) ve nötr tonlar (beyaz, siyah, gri) kullanılarak oluşturulmuştur. Mondrian, bu eserde doğayı ve nesnel dünyayı tamamen geride bırakarak, saf geometrik düzen ve denge arayışına yönelmiştir.



Resim 2 Piet Mondrian, "Tableau I", 1921.

Resim 3 Piet Mondrian, "Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon", 1930.

Var olan uyumun ve nesnenin özüne yönelik arayışlar geometrik biçimleme aşamasını şekillendirirken, soyutlaşan kavramlarla çizgilerin birleşiminden oluşan nesneler evreni Mondrian'ın çalışmalarında da kendini göstermektedir. Dikey ve yatay çizgilerden oluşturduğu geometrik anlayışta, yaşamın temelinde yatan denge ve uyumun evrensel ilkelerini irdelediği söylenebilir (Boydaş, Yerlikaya ve Gümüş, 2020). Mondrian'ın *Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon* (Resim 3) adlı eseri, Mondrian'ın sanatta evrensel düzen ve denge arayışının doruk noktasını temsil eder. Yatay ve dikey siyah çizgilerle bölünmüş kompozisyonda, ana renkler (kırmızı, mavi, sarı) ve nötr tonlar (beyaz ve siyah) kullanılarak dengeli ve uyumlu bir yapı oluşturulmuştur. Mondrian, doğanın betimsel temsilinden tamamen uzaklaşarak, temel geometrik formlar ve saf renklerle sanatta nesnelliği ve evrenselliği hedeflemiştir. Bu eser yalnızca bir resim değil, aynı zamanda modernist estetiğin saf soyutlama ilkelerinin bir manifestosu olarak da değerlendirilir. Eser, yalnızca resim sanatını değil, Bauhaus, Minimalizm ve modern tasarım anlayışını da derinden etkileyerek, 20. yüzyıl sanatının önemli yapı taşlarından biri olmuştur.



Resim 4 Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 1942.

Ressam, her zaman her şeyin içinde ve her şeyin dışından aynı şeyi görür. Vizyonu zamanla değişse de onu harekete geçiren ve ilham veren tek şey, her zaman aynı güzellik olur. Aynı olan, bu güzel olan, şeyleri şeyler olarak damgalayan şeyin tam tersidir: şeyler aracılığıyla bize görünen evrenselidir. Ressam, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, görsel olarak gördüğü şeyin bu farklılığını tasvir etmeye çalışır; sanat eserinin doğadan bu kadar farklı olmasının nedeni budur (Mondrian, 1917). Doğanın inanılmaz büyüklüğünden etkilenen Mondrian, doğanın bütünlüğünü ve sessizliğini anlatmak istemektedir. Dikey ve yatay çizgiler, birbirlerine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Her yerde vardır ve her şeye egemendirler. Bu zıt kuvvetin çok yönlü etkileri hayatı yok edebilirdi.

Doğanın görünüş dengesi, yatay ve dikeylere dayanır ve trajedi dengesizlikten doğar (Biryan, 2006). Sanatçının *Broadway Boogie Woogie* (Resim 4) adlı eseri, Amerika'ya göç ettikten sonra ürettiği ve Neo-Plastisizm anlayışını dinamik bir boyuta taşıdığı en önemli çalışmalardan biridir. Bu eser, New York'un ızgara planlı kent yapısını ve şehrin enerjisini soyut bir görselliğe dönüştürerek, modern yaşamın ritmini yansıtmayı amaçlar. Sanatçı, önceki çalışmalarındaki siyah çizgiler, burada ise küçük renkli kare ve dikdörtgenlere dönüşerek hareketli bir kompozisyon oluşturmuştur. Mondrian, 20. yüzyılın başlarında sanat dünyasındaki hızlı değişim ve çeşitliliğe şahit olmuş bir sanatçı olarak, kendi üslubunu ve ifade biçimini bulma yolunda sürekli bir gelişim içinde yer almıştır. Sanatçı aynı zamanda dönemin sosyal, kültürel ve felsefi akımlarından ilham alarak, eserlerinde soyutlama ve minimalizme doğru belirgin bir dönüşüm gerçekleştirmiştir.

Mondrian'ın doğadan soyutlamaya, figüratiften geometrik forma ve renge geçişi, iç dünyasının derinliklerinden ve çevresel toplumsal dinamiklerden beslenmiştir (Kaya, 2023). Mondrian, caz müziğine ve özellikle boogie-woogie ritmine duyduğu ilgiyi bu esere yansıtarak, sanatına yeni bir dinamizm katmıştır. Eser, sanatsal bağlamda değerlendirildiğinde, Minimalizm ve Op Art gibi akımlara ilham vererek modern sanatın gelişiminde önemli bir kilometre taşı olmuştur.

Sanat dünyasının sınavlarını geçerek kendini ispatlamış neredeyse her sanatçı için sanat üretmek bir dürtü ve anlam yaratma yöntemidir/çabasıdır. Motivasyonları kişisel deneyimlerinden yola çıkarak çalışmak olabilir ya da amaçları daha dışa yönelik ve siyasi olabilir ama her durumda sanat yapmak cesaret işidir (Kyung ve Cerasi, 2021). Mondrian'ın eserleri, tek tür bir yaratım olarak değerlendirilemez. Neo-Plastisizm sanatının gelişimi adına uzun bir zaman dilimine yayılmış tasarımların öncülleri olarak nitelendirilebilir. Her bir yaratım, kendinden sonraki eser üzerine eklenerek yükselmiştir; her bir eser, öncesinin ve sonrasının adımıdır (Kaya, 2023). Sanatçının geometrik saflığa ulaşma çabası, sanatın özüne dair radikal bir dönüşüm arayışının da sonucu olarak değerlendirilebilir. Yalnızca resim sanatını değil, mimarlık, tasarım ve grafik sanatları da derinden etkileyerek modernist estetiğin temel taşlarından biri haline gelen sanatçı, modernizmin disiplinlerarası doğasını da çalışmalarında ortaya koymuştur.

BULGULAR

Mondrian'ın sanat anlayışı, Batı felsefesinin temel kavramlarıyla derin bir bağ kurmaktadır. Herakleitos'un değişim ve akışkanlık ilkesi, sanatçının doğayı statik bir yapı olarak değil, sürekli bir dönüşüm içinde ele almasıyla örtüşmektedir. Mondrian'ın çizgi ve renk bloklarından oluşan kompozisyonları, evrendeki dinamik dengeyi ve değişimin sürekliliğini görselleştiren soyut düzenlemeler olarak değerlendirilebilir. Heidegger'in "olma" ve "olabilirlik" kavramları da Mondrian'ın sanatındaki soyutlama süreciyle ilişkilidir. Heidegger'e göre varoluş, ancak anlamlandırıldığında gerçeklik kazanır. Benzer şekilde, Mondrian da doğadaki nesnelerin biçimsel özelliklerinden uzaklaşarak, varlığın özüne ulaşmayı amaçlamış ve saf geometrik formlarla yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Sartre'ın varoluşçu görüşüne göre birey, özgürlüğü aracılığıyla kendi özünü inşa eder. Mondrian'ın sanatı da bireyin kendi varlığını keşfetmesine olanak tanıyan bir araç olarak değerlendirilebilir. Sanatçının soyut formları, bireyin kendini ifade etme sürecini destekleyen ve varoluşunu özgürce şekillendirme gücünü vurgulayan bir yapı sunmaktadır.

Araştırmalar doğrultusunda değerlendirildiğinde, Mondrian'ın sanatsal fikirlerinin, Batı düşünürlerinin felsefi görüşleriyle örtüştüğü görülmektedir. Sanatçının eserleri, yalnızca estetik bir düzen arayışı değil, aynı zamanda bilgiye ve evrensel hakikate ulaşma çabası olarak da yorumlanabilmektedir. Hegel'in güzellik anlayışı da Mondrian'ın sanatsal yaklaşımıyla doğrudan ilişkilidir. Hegel'e göre güzellik, tinsel olanın duyusal biçimde görünüş kazanmasıdır. Mondrian'ın eserleri, ruhsal ve maddi unsurların dengeli bir sentezini sunarak, sanatın yalnızca bir görsel estetik unsuru olmadığını, aynı zamanda evrensel bir düzeni yansıttığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Mondrian, sanatını yalnızca bireysel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda felsefi ve metafizik bir düşünce alanı olarak görmüş ve eserleri aracılığıyla varoluş, hakikat ve uyum gibi kavramları görsel bir dile dönüştürmüştür. Kant'ın estetik anlayışında güzellik, öznel ama evrensel bir yargıya dayanır. Mondrian'ın eserleri, duyusal deneyimi aşarak evrensel bir estetik düzene ulaşmayı hedefler. Platon'un idea kuramı, Mondrian'ın sanatsal arayışında önemli bir referans noktasıdır. Platon'a göre, duyusal dünyada gördüğümüz her şey, ideal formların bir yansımasıdır. Mondrian da doğadaki karmaşayı soyut formlara indirger ve sanatında evrensel gerçekliği açığa çıkarmaya çalışır.

Mondrian'ın Neoplastisizm anlayışı, teosofik düşüncenin sanata yansıyan bir biçimi olarak değerlendirilebilir. Teosofi, ruhsal evrimin ve maddi dünyayı aşmanın bir süreci olduğunu öne

sürerken, Mondrian da sanatı bir ruhsal arınma aracı olarak kullanmıştır. Onun eserlerinde görülen geometrik soyutlama, evrenin temel yasalarını ve ruhsal dengeyi görselleştirme çabasıdır. Teosofi, varoluşu bir bilinç evrimi olarak tanımlar ve sanatı, insanın bu evrimi kavrayabilmesi için bir araç olarak görür. Mondrian da sanatını, bireysel duygu ve ifadelerden arındırarak, evrensel bir düzenin ifadesi haline getirmeye çalışmıştır. Sanatçı, doğadaki nesnel biçimleri soyut çizgilere ve renk bloklarına indirirken, bu süreci aynı zamanda ruhsal bir dönüşüm olarak değerlendirmiştir. Sonuç olarak, Mondrian'ın eserleri, Batı felsefesinin temel kavramlarıyla güçlü bir bağ kurarken, aynı zamanda teosofik öğretilerin sanat yoluyla somutlaşmış bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Onun sanatı, hakikatin, varoluşun, özgürlüğün ve ideal formun araştırıldığı felsefi bir sürecin görsel temsili niteliğindedir.

SONUÇ

Piet Mondrian'ın sanatı, Batı felsefesiyle derin bir ilişki içerisindedir ve bu ilişki, sanatçının eserlerinde görsel bir değer olarak görülmektedir. Mondrian, doğayı sadece yüzeysel bir şekilde temsil etmek yerine, evrensel gerçeği ve doğanın özünü ortaya çıkardığı ayrıca görülmektedir. Onun sanatındaki geometrik soyutlamaların, Batı düşüncesinin temel kavramlarıyla doğrudan ilişkili olduğu ve bu sanat anlayışının felsefi bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Bu durum Mondrian'ın sanatın ve felsefenin kesişim noktasında, insanın varlık, bilgi ve hakikat kavramlarıyla örtüşmektedir. Herakleitos'un evrendeki sürekli değişim ve dönüşüm fikri, Mondrian'ın sanatında belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu bağlamda, onun eserlerindeki renkler ve çizgiler arasındaki dinamik etkileşim, evrenin sürekli dönüşümü ile ontolojik olarak açıklanabilir.

Sonuç olarak, Mondrian'ın sanatı, Batı felsefesinin önemli kavramlarıyla derin bir etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Herakleitos'tan Heidegger'e, Sartre'dan Hegel'e kadar pek çok filozofun düşüncelerinden beslenen Mondrian, sanatı bir varlık arayışı, özel bir keşif ve evrensel hakikati ifade etme yolu olarak kullanmıştır. Teosofik düşünce ise onun sanatını daha da derinleştirerek, fiziksel dünyanın ötesine geçme ve ruhsal gerçekliği yansıtmaya arzusunu pekiştirmiştir.

Etik Komite Onayı: Makale etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Her iki yazar da araştırmanın her aşamasında eşit katkı sağlamıştır.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışma yapay zekâyla üretilmedi.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This article does not require ethics committee approval.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Both authors contributed equally to all stages of the research.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no financial support.

Artificial Intelligence Use Statement: This work was not generated by artificial intelligence.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Altunoz, G. (2007). Mondrian`ın yeni bir bakış açısıyla okunması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(1), 1-19.
- Akbay, Y. E. (2017). İdealara teorisi bağlamında Platon`da akıl ilkelerinin analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (28), 133-155.
- Alpay, A. H. (2022). İdealizm materyalizm gerçekliğinde görecilik saltçılık. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 1-15.
- Anık, C. (2006). Bilgi sosyolojisine göre bilginin işlevi ve bir model denemesi. *Bilig*, (39), 1-39.
- Arslan, A. (1995). *İlkçağ felsefe tarihi I*. İzmir.
- Biryan, M. (2006). *Piet Mondrian`ın renk ve biçim sorunları* (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boydaş, O., Yerlikaya, M. & Gümüş, K. (2020). 20. yüzyıl Batı resim sanatı geometrik form değerlerinin incelenmesi: Paul Cezanne, Pablo Picasso, Piet Mondrian. *International Social Sciences Studies Journal*, 6(68), 3481-3489.
- Boyacı, N. P. (2024). *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 39, 253-279.
- Baker, U. (2020). *Sanat ve arzu* (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, N. (2003). *20. yüzyıl düşünce akımları*. İstanbul: Mapa Kültür Yayınları.
- Capelle, W. (1994). *Sokrates'ten önce felsefe I* (çev. O. Özgül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ceylan, T. (2018). Platon ontolojisinde metafizik ikicilik ve bunu hazırlayan felsefi ortam. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(3), 1509-1527.
- Çelebi, V. (2014). Jean Paul Sartre`ın varoluşçuluk düşüncesi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 4(2).
- Çelikbağ, T., Kalaycı, S. & Maharramov, H. (2024). Hiçlikten yaratılan kimlikler: Orhan Cebrailloğlu`nun eserlerinde varoluş felsefesi. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 7(14), 242-258.
- Çüçen, A. (2006). Heidegger ve felsefe. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 7-24.
- Çavuşoğlu, H. (2017). Genel olarak varoluşçuluğa bakış ve varoluşçuluk çeşitleri. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 4(12), 772-780.
- Denkel, A. (1998). *İlkçağ`da doğa felsefeleri*. İstanbul: Özne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. & Gürkök, T. (2005). *Sanat yaratıcı sanat*. Nelli Sanat Evi Yayını.
- Erkılıç, T. A. & Himmetoğlu, B. (2015). İdealist felsefenin eğitim yönetimine ve klasik yönetim yaklaşımlarına etkileri. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 5(2), 94-108.
- Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk* (çev. Y. Sahan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2019). *Sanatın öyküsü* (Çev. E. Erduran, ve Ö. Erduran). Remzi Kitabevi.
- Guthrie, W. K. C. (1988). *İlkçağ felsefesi tarihi* (çev. A. Cevizci). Ankara: Gündoğan Yayınları.

- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. Ankara.
- Kraut, R. (1992). *Plato's political philosophy*. Oxford University Press.
- Kaya, E. (2023). Heidegger`de sanat eserinin diyalektiği. *Muhakeme Dergisi*, 6(2), 77-83.
- Kılıçaslan, E. A. & Ateşoğlu, G. (2006). *Fichte-Alman idealizmi I*. Doğu Batı Yayınları.
- Kula, O. B. (2011). *Hegel estetiği ve edebiyat kuramı II*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kagan, S. M. (2008). *Estetik ve sanat notları* (çev. A. Çalışlar). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Karabaş, P. A. & Güdür, A. (2016). Neo-plastisizm akımı kapsamında De Stijl hareketi ve Piet Mondrian. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 330-339.
- Kaya, A. (2023). Piet Mondrian ve sanatının teozofi felsefesi ile olan ilişkisi. *Erciyes Akademi*, 37(3), 943-957.
- Kyung, A. & Cerasi, J. (2021). *Kim korkar çağdaş sanattan?* (çev. M. Üstünipek). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Maharramov Alioğlu, H. (2024). Resim sanatında yeni bir yaklaşım: Neo-stilistik ikonografi ve geometrik öğeler. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, (6), 29-36.
- Maharramov Alioğlu, H. & Mustafayev, E. (2024). Sanat tarihinin sonu: Tarih sonrası sanat, yapay zekâ ve teknoloji. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 7(13), 211-233.
- Mondrian, P. (1917). *De stijl maandabed vor de beeldende vakken*, 1. <https://www.dbnl.org/tekst/jaff001stij01>
- Melton, J. G. (2007). Beyond millennialism: The new age transformed. In *Handbook of New Age*, 77-97.
- Onat, H. (2005). Bilgi, bilim ve yöntem. In H. Albayrak (Ed.), *İslam bilimlerinde yöntem* (ss. 1-26). Ankara: Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları.
- Öktem, Ü. (1996). AHMET ARSLAN, İlkçağ Felsefe Tarihi I (Başlangıçlarından Atomculara Kadar). *BELLETEN*, 60(228), 477-484.
- Özlem, D. (2007). Kaygı ve tarihsellik. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 6, 13-41.
- Platon. (2019). *Devlet (Politeia)* (çev. S. Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Popper, K. (2021). *Açık toplum ve düşmanları*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Platon. (2002). *Devlet* (çev. H. Demirhan). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Platon. (2011). *Timaios* (çev. E. Güney & L. Ay). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Platon. (2000). *Kratylos* (çev. C. Karakaya). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Palo, G. (2013). Bilginin toplumsallaşması ve sosyal epistemoloji. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (51), 75-84.
- Peltek, O. (1954). *Existansiyalizm üzerine*. İstanbul: Kültür Dünyası.
- Russell, B. (2017). *Batı felsefesi tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2005). *Varoluşçuluk* (çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

- Şenol, T. & Yönsel, M. (2018). Piet Mondrian ve Kazimir Malevich örnekleminde soyut yapıtların somut isimlerle adlandırılması üzerine bir inceleme. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (70), 299-308.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi* (14. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin ışığında modern resim* (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkesen, S. (2018). Soyut dışavurumculuk akımının performans sanata etkisi ve rol değiştiren beden olgusu. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (41), 166-182.
- Uyanık Çirkin, N. (2024). Modern sanat ve Piet Mondrian arakesitinde temel tasarım. *Mekansal Çalışmalar Dergisi*, 1(2), 112-122.
- Ülken, H. Z. (1968). *Varlık ve oluş*. Ankara: AÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Yenişehirlioglu, Ş. (1996). *Felsefe ve diyalektik*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Whitham, G. & Pooke, G. (2018). *Sanatı anlamak* (çev. T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Piet Mondrian. (1915). Composition No.10 [Yağlıboya]. <https://www.piet-mondrian.org/pier-and-ocean.jsp>
- Piet Mondrian. (1921). Tableau [Yağlıboya]. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tableau I, by Piet Mondriaan.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tableau_I_by_Piet_Mondriaan.jpg)
- Piet Mondrian. (1930). Composition II in Red, Blue, and Yellow [Yağlıboya]. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/Dosya:Piet Mondriaan, 1930 - Mondrian Composition II in Red, Blue, and Yellow.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/Dosya:Piet_Mondriaan, 1930 - Mondrian Composition II in Red, Blue, and Yellow.jpg)
- Piet Mondrian. (1942-43). Broadway Boogie Woogie [Yağlıboya]. <https://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp>

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: This study aims to analyze Piet Mondrian's artistic philosophy through the lens of Western philosophical thought. It explores how Mondrian's abstraction and formal reduction align with philosophical concepts developed by thinkers such as Plato, Heraclitus, Heidegger, Sartre, and Hegel. By focusing on the philosophical foundations of Mondrian's aesthetic approach, the research seeks to reveal how his artworks serve not only as visual expressions but also as mediums of ontological and metaphysical inquiry. Furthermore, the study discusses how theosophical ideas shaped Mondrian's understanding of art as a spiritual act.

Methodology: The study adopts a qualitative and interpretative approach based on textual and visual analysis. Primary sources include Mondrian's own writings, his artworks, and theoretical texts from the relevant philosophers. A comparative reading method is employed to establish conceptual parallels between Mondrian's abstract compositions and philosophical doctrines. Secondary literature on aesthetics, metaphysics, and modern art theory is used to support the interdisciplinary framework.

Discussion: The discussion begins by situating Mondrian's abstraction within Platonic thought, particularly his rejection of mimetic representation in favor of essential forms, reminiscent of the ideal world. This is followed by a connection to Heraclitus's philosophy of change,

interpreting Mondrian`s compositions as a static yet symbolic representation of constant transformation. Heidegger`s notions of “Being” and “truth” are then explored in the context of Mondrian`s pursuit of essence through form. Sartrean existentialism is considered through Mondrian`s artistic autonomy and creative self-formation, while Hegel`s view of beauty as the manifestation of the spiritual in sensory form is compared with Mondrian`s compositional harmony. Finally, the impact of theosophical thought on Mondrian is evaluated, revealing how his art seeks to transcend material reality and express a higher, spiritual order.

Results: The study concludes that Mondrian`s abstract art is deeply rooted in philosophical discourse, particularly metaphysics and ontology. His departure from representational forms towards pure abstraction reflects a philosophical quest for universal truth and inner harmony. Mondrian`s works are not merely aesthetic experiments but philosophical statements that visualize fundamental ideas about being, reality, and the spirit. As such, this research positions Mondrian not only as a pioneer of modernist art but also as a visual philosopher whose art engages with enduring questions of human thought.



Yarı-Nesne Kavramı Bağlamında Seramik Nesnenin Ontolojik Geçiş Halleri

Özet

Bu çalışma, sanat nesnesi olarak seramiğin sabit bir ontolojik statüye indirgenemez oluşunu, çağdaş nesne-odaklı felsefi yaklaşımlar bağlamında incelemektedir. Amaç, seramik nesnenin ne tam anlamıyla bir özne ne de bütünüyle bir nesne olarak konumlanabildiği ontolojik geçiş hâllerini kavramsallaştırmak ve bu geçişlerin estetik deneyim üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Çalışmada Michel Serres'in *yarı-nesne*, Graham Harman'ın *geri çekilmiş nesne* ve Timothy Morton'un *hiper-nesne* ve *ağ (mesh)* kavramları üzerinden seramik nesneye dair alternatif ontolojik okumalara yer verilmiştir. Yöntem olarak, bu kavramlar felsefi bağlamda açılmış, seramiğin üretim sürecindeki maddi dönüşüm (kil → obje → artefakt), işlevsel/ritüel/estetik pozisyonları ve tamamlanmamışlıkla ilişkisiyle birlikte ele alınmıştır. Ayrıca, bu kavramlar üç kısa pratik örnek üzerinden somutlaştırılmış ve yazarın kendi üretim sürecine dair deneyimlerden yararlanılmıştır. Sonuç olarak seramik nesne, sabitlenemeyen, sürekli dönüşüm hâlinde olan, görünüşü ile özü arasında mesafe barındıran ve anlamını tamamlanmamışlık içinde kuran bir varlık biçimi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda seramik, yalnızca sanatın değil, çağdaş ontolojinin de merkezinde yer alan nesneleşeme durumunu temsil eden özgün bir düşünce nesnesi olarak okunmuştur.

Anahtar kelimeler: Seramik nesne, Ontolojik geçiş, yarı-nesne, estetik deneyim

Ceramic Object and Its Ontological Transitions in the Framework of the Quasi-Object

Abstrac

This study examines the irreducibility of ceramics as an art object to a fixed ontological status in the context of contemporary object-oriented philosophical approaches. This study seeks to conceptualize the ontological transitions wherein the ceramic object occupies an intermediary status—neither fully subject nor wholly object—and to examine how such states affect aesthetic experience. The study includes alternative ontological readings of the ceramic object through Michel Serres' *quasi-object*, Graham Harman's *withdrawn object*, and Timothy Morton's *hyper-object* and *mesh* concepts. As a method, these concepts are elucidated in a philosophical context, and the material transformation (clay → object → artefact) in the production process of ceramics is discussed together with its functional/ritual/aesthetic positions and its relationship with incompleteness. In addition, the study concretises these concepts through three short case examples drawn from the author's own ceramic practice. As a result, the ceramic object is evaluated as a form of being that

¹ Doçent. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, nizamorcunonal@gmail.com, Orcid: 0000-0002-2022-1498

² Doçent. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, acerenasmaz@gmail.com, Orcid: 0000-0002-3352-4551

cannot be fixed, is in a state of constant transformation, contains a distance between its appearance and its essence, and establishes its meaning within incompleteness. In this context, ceramic is read as a unique object of thought representing the state of non-objectification, which is at the center of not only art but also contemporary ontology.

Keywords: Ceramic object, ontological transition, quasi-object, aesthetic experience

GİRİŞ

Modern felsefenin ve çağdaş sanat kuramlarının derinlemesine sorguladığı temel meselelerden biri, nesne ile özne arasındaki sınırın geçirgenliğidir. Bu sınırın mutlaklığını sorgulayan kuramsal yaklaşımlar, özellikle nesne-odaklı ontolojiler aracılığıyla, *şeylerin* sabit kimlikler olarak değil, ilişkisel olarak beliren ve çoğu zaman tanımsız kalan ara-formlar olarak kavramsallaştırılmasına olanak tanımaktadır. Nesne, yalnızca edilgen bir karşılık ya da gösterilen değil; ilişkilerin düğüm noktasında konumlanan, anlam üretiminin etkin bir bileşeni olarak yeniden düşünülebilmektedir. Bu düşünsel dönüşüm, sanatın ontolojisi açısından da önemli bir paradigma kaymasına işaret eder. Özellikle seramik gibi maddi oluşum süreçleriyle doğrudan ilişki kuran sanat disiplinlerinde, sanat nesnesinin ontolojik statüsünün sabitlenememe durumu daha da belirginleşmektedir.

Seramik nesne, üretildiği malzeme ile olan doğrudan ilişkisinden dolayı hem doğaya hem de kültüre temas eder; hem elle tutulabilir bir şey olarak karşımızdadır hem de tarihsel, estetik ve işlevsel anlamlarla yüklüdür. Bu çok yönlü karakteri, onu ne bütünüyle bir nesne ne de tam anlamıyla bir özneye ait kılar. Seramik formun doğasında barınan bu ontolojik geçiş hali, nesneleşemeyen ama aynı zamanda özneleşemeyen bir varoluş rejimine işaret eder. Tam da bu noktada *yarı-nesne* (*quasi-object*) kavramı, seramik nesnenin felsefi olarak konumlandırılmasında güçlü bir araç sunar.

Bu çalışma, seramik nesnenin ontolojik geçiş hallerini, Latour, Serres, Harman ve Morton gibi düşünürlerin nesne-odaklı ontolojileri bağlamında tartışmayı amaçlamaktadır. Merkezdeki temel sorunsal, seramik nesnenin sabitlenemezliğini, yani *nesneleşemeyen nesne* olarak tezahür eden statüsünü düşünmenin felsefi imkânlarını araştırmaktır. Seramik nesne, yalnızca temsil ettiği ya da işlev gördüğü formlarıyla değil, aynı zamanda özneleşmenin ve nesneleşmenin eşiğinde durma biçimiyle de ele alınacaktır. Bu bağlamda çalışma, seramik form üzerinden sadece sanatsal üretimi değil, aynı zamanda nesneye dair düşüncenin sınırlarını da yeniden gözden geçirmeyi hedeflemektedir.

Modern düşüncede özne ile nesne arasındaki ayrım, Kartezyen ikilik ve Kant sonrası insan-merkezci epistemolojiyle sağlamlaşmış; nesne, çoğu kez bilincin kategorileriyle kavranan bir veriye indirgenmiştir. Bu çerçevede sanat nesnesini de görünüş, temsil ve biçim alanına hapseder. Oysa seramik, üretimindeki dönüşüm ve maddi direnç üzerinden bu ikiliğin sınırlarını açığa çıkarır. Bu çalışma, söz konusu modernist öncülleri askıya alarak, nesnenin yalnızca bilince göre değil, kendi varoluşsal rejimi içinde belirlediği bir ontoloji önermektedir; bu nedenle OOO (object-oriented ontology/nesne yönelimli ontoloji) ve ilişkili kavramlar, seramiği ne salt *şey* ne de salt *anlam* olarak değil, ilişkisellik ve geri çekilme arasında salınan bir varlık olarak ele almamıza olanak tanır.

Varlığın Eşik Halleri: Yarı-Nesne, Ontolojik Geçiş ve Nesne-Olamayan Nesne

Modern ontolojinin özne-nesne ikiliğini sorgulayan eleştirel yönelimi, özellikle Michel Serres ve Bruno Latour'un düşüncelerinde belirginleşir. Bu çerçevede *yarı-nesne* (*quasi-object*) kavramı, klasik felsefenin özneye ya da nesneye sabitlenmiş varlık anlayışını askıya alarak, ilişkisel bir ontoloji teklif eder. Yarı-nesne ne tam anlamıyla bir nesnedir ne de özne; aksine bu ikisinin hem önkoşulu hem de kesişim alanıdır. Serres'in ifadesiyle, "özne nesneden doğar" (Serres, 1987, s.258). Bu ifade, öznenin sabit bir ilksel töz olmayıp, nesneyle kurduğu ilişki içerisinde doğrudan şekillendiğini ileri sürer.

Yarı-nesne fikri, ontolojik belirlilikten ziyade geçişliliğe ve devingenliğe işaret eder. Serres, yarı-nesneyi tam anlamıyla bir nesne olarak görmez; çünkü o, dünyada var olduğu için özne olamaz. Yine de bir tür nesnedir ve aynı zamanda yarı-özne olarak da düşünülebilir; zira kendi varlığıyla, onsuz düşünölemeyecek bir özneyi işaret eder ve tanımlar” (Serres, 1982, s.225). Başka bir deyişle yarı-nesne, öznenin tanınması, adlandırılması ve topluluk içinde yer bulması için gerekli olan aracı bir unsurdur. Bu anlamda, özneleşme süreci, bir yarı-nesne aracılığıyla mümkün olur ve özne, bu geçici ve ilişkisel düzende konumlanır.

Latour’un düşüncesinde ise yarı-nesne kavramı, özne-nesne ayrımının ötesine geçen bir kolektiviteyi mümkün kılar. O, yarı-nesneleri "ağların izini sürdüklerini... kolektif olduklarını çünkü bizi birbirimize bağladıklarını, çünkü ellerimizde dolaştıklarını ve toplumsal bağımızı tam da bu dolaşımla tanımladıklarını" söyleyerek tanımlar (Latour, 1989’dan alıntılan Riley, 2013, s.1). Yarı-nesne, devinim içinde bireyler arasında aktarıldığında toplumsal yapıyı kuran bir işlev üstlenirken, hareketsiz kaldığında bireyin kimliğini belirleyen bir unsur hâline gelir. Böylece, geçiş halinde kolektifi, durağanlıkta ise bireyseli üretir (Serres, 1982).

Böylesi bir geçişliliği mümkün kılan şey, yarı-nesnenin doğasında yatan aracılıktır. Latour’un da belirttiği gibi, modernlik bu aracı yapıları bastırarak özne ve nesne arasında mutlak bir ayrım üretmiştir: “Modern düşünce, insan-dışı nesneler ile özgür toplumsallık arayışında temelden yanlış bir noktada değildir; asıl sorun, bu ikili üretimin mutlak bir ayrım üzerine kurulması gerektiğini ve aracı süreçlerin daima görünmez kılınması zorunluluğunu varsaymalarında yatmaktadır (Latour, 1993). Bu bastırma hali, yarı-nesnelerin düşünce sahnesinden silinmesine ve özne-nesne ikiliğine indirgenmiş bir epistemolojiye neden olmuştur.

Yarı-nesne yalnızca ontolojik değil, aynı zamanda toplumsal olarak da belirleyicidir. Serres, öznenin işaretleyicisi olan bu yarı-nesne, öznelarasılığın şaşırtıcı bir kurucusudur derken, yarı-nesnenin bireyler arasında kurduğu geçici ama etkili ilişkilerin altını çizerek (Serres, 1982), Bu ilişkiler, özne kavramının yalnızca içkin bir bilinç değil, dağıtık ve değişken bir varoluş biçimi olduğunu gösterir. Serres’e göre *Biz*, *Ben*in süresiz patlamaları ve geri çekilmeleriyle, yani onun farklı biçimlerde görünür olup kaybolmasıyla meydana gelir. Kolektif olan, “Ben”in deviniminden, yer değiştirmesinden, ikame edilmesinden ve vekâleten var edilmesinden doğar. Bu süreçte bireysellik ya da varlık, yalnızca dolaşıma girmek üzere konumlanan bir yarı-nesneye terk edilir. Dolayısıyla varlık, özsel bir töz olmaktan çıkarak kesin biçimde ilişkisellik üzerinden tanımlanır (Serres, 1982).

Yarı-nesnenin tanımı yalnızca felsefi spekülasyonlara dayanmaz; aynı zamanda epistemolojik ve estetik sınırları zorlayan bir açıklık da barındırmaktadır. Lacan’ın belirttiği üzere, nesne eğer gerçekten bir gösterge ise ve insan eliyle biçimlendirilmiş bu tür göstergelerin ilki ise, gösterge özünde bu şekilde göstermekten başka bir şey değildir (Lacan, 1992). Bu yönüyle yarı-nesne, anlam üretimi sürecinin kendisine içiçedir. Schwenger’a göre, eğer bir şeyin söz tarafından öldürülmesi söz konusuysa, bu o şeyi kesin olarak yok etmez; sadece onu dilin bitmek tükenmek bilmeyen musallatının sahnesine aktarır (Schwenger, 2006). Bununla birlikte, bu kavramın teorik açıklaması kolay değildir. Riley, Serres’e atıf yapmasına rağmen yarı-nesneyi açıklamak için harika bir iş çıkarmıyor diyerek; bu kavrama dair yorum çeşitliliği, onun ilişkisel doğasına işaret eder ve seramik nesnenin özne-nesne eşiğindeki konumunu açmak için verimli bir zemin sunar. Ancak, Latour’un “melezleri düşünmeyi kendimize ne kadar yasaklarsak, melezleşmeleri de o kadar mümkün hale gelir” şeklindeki ifadesi (Latour, 1993), yarı-nesnenin doğasında yatan belirsizliğin ve melezliğin düşünsel olarak bir avantaja çevrilebileceğini ortaya koyar. Bu kavrama dair yorum çeşitliliği, onun ilişkisel doğasına işaret eder ve seramik nesnenin özne-nesne eşiğindeki konumunu açmak için verimli bir zemin sunar. Bu ilişkisel doğa, seramik pratiğinde somut karşılıklar bulur. Örneğin atölyeden çıkan bir kâse, sergiye taşındığında vitrinin kurallarına, eve girdiğinde gündelik ritüellere, müzede ise ulusal anlatılara eklenir; nesne el değiştirdikçe topluluğu kurar, durduğu elde ise özneyi işaretler. Aynı gövde ve sırla iki ayrı pişirmede yüzeyin birbirinden radikal biçimde ayrışması ise, seramik nesnenin ilişkilerle tüketilemeyen bir fazlasını görünür kılar; deneyimlenen, yalnızca nedensel bir sürpriz değil, görünüşün ötesinde içkin bir

kapalıdır. Benzer biçimde, yüzyıllar boyunca kırılıp saçılan bir amfora parçasının farklı coğrafyalarda yeniden bulunması, zamansal ve mekânsal dağılımıyla onu tek bir burada ve şimdiden koparır; görünen parça ile görünmeyen ağırlığı, nesnenin estetik ağırlığını oluşturur.

Yarı-nesne düşüncesi, yalnızca felsefi düzlemde değil, pratikte de özne ve nesne tanımlarını bulanıklaştırır. Oynamak gibi gündelik eylemler üzerinden bunu açıklayan Serres, oynamak, kendini bir madde olarak topun niteliği haline getirmekten başka bir şey değildir der (Serres, 1982). Böylece özne, nesnenin etrafında döner; ilişki, ontolojik öncelik kazanır. Simons, Serres'in yaklaşımını temel alarak yarı-nesnenin özne ile nesne arasındaki ayırmadan önce konumlandığını vurgular. Ona göre yarı-nesne, ne bütünüyle etkin bir özne ne de tamamen edilgin bir nesnedir; tersine, her ikisinin de ortaya çıkışını mümkün kılan ontolojik zemini oluşturur (Simons, 2017).

Yarı-nesne kavramı, özne ve nesne arasındaki durağan ve karşıt ilişkiyi dönüştüren, geçici, dolaşımsal ve ilişkiselliği önceleyen bir ontolojik aralık önerir. Bu aralık, yalnızca teorik düşüncenin sınırlarını zorlamakla kalmaz; aynı zamanda sanat gibi maddi formlarla çalışan yaratıcı pratiklerde de nesneleşmenin ve temsiliyetin kırılabilirliğini görünür kılar. Nesnenin varlık kazanımının süreklilik ve tamamlanmışlıkla değil, geçici ve eksik oluşlarla kurulduğu bu düşünsel zemin, kimi varlıkların asla tam anlamıyla nesneleşemeyeceği durumlara da işaret eder. Bu durum, nesne-olamayan nesne fikrini yalnızca bir istisna olarak değil, çağdaş ontolojinin merkezine yerleştirir. Varlığın eksilerek belirlediği bu eşik noktalarında, nesnelliğin mutlak bir açıklığa değil, sürekli ertelenen ve geri çekilen bir varoluşa dayandığı fikri belirginleşmektedir.

Nesneye Dokunulmazlık: Ontolojik Geri Çekilme

Seramik üretim sürecinde, fırın atmosferi, sır ile faz ayrışmaları ve kil gövdenin gerilimi gibi teknik belirsizlikler, nesnenin her zaman öngörülemez bir yanını görünür kılar. Sanatçının kontrolü dışında gelişen bu durumlar, OOO'nun geri çekilme fikrini maddi düzeyde somutlaştırır: Nesne, yüzeyde kendini kısmen açığa çıkarırken, varoluşunun tamamını asla sunmaz. Bu teknik belirsizlikler, hem üretim sürecinde hem de estetik deneyimde, nesnenin kapalı kalan tarafının hissedilmesine olanak tanır. Nesne yönelimli ontoloji (*Object-Oriented Ontology-OOO*), insan-merkezli düşünce biçimlerine karşı geliştirilen çağdaş ontolojik yaklaşımlar arasında belirleyici bir yere sahiptir. Bu yaklaşım, insan varlığını evrendeki diğer varlıklar karşısında ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren geleneksel felsefi yapıların dışına çıkar. Nesne yönelimli ontoloji, metafizik bağlamında, insan varlığının insan-dışı nesneler karşısında ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmesini reddeden; kökeninde Heidegger'in düşüncesinden esinlenen çağdaş, 21. yüzyıla özgü bir felsefi yönelim olarak tanımlanır (Graham, 2002). Bu reddiye, yalnızca varlık hiyerarşilerini değil, aynı zamanda düşüncenin merkezine yerleştirilen özne fikrini de radikal biçimde sorgular.

OOO'nun bu eleştirisi, modern felsefenin kurucu metinlerinden biri olan Kantçı epistemolojide temellenen insan merkezci eğilimlerin yapısal bir sorgusunu içerir. Modern felsefede nesne, çoğu zaman insan zihninin dışsal verileri biçimlendirmesiyle anlam kazanan bir şey olarak görülmüştür. "İnsanmerkezcilik (Antroposentizm), insanların *özne* olarak insan olmayan varlıklara karşı *nesne* olarak ayrıcalıklı kılınmasıdır. Felsefi insanmerkezcilik, belirli nitelikleri (örneğin zihin, özerklik, ahlaki eylemlilik, akıl) insanlarla sınırlama eğilimindeyken, diğer tüm varlıkları *nesne* varyasyonları (yani, deterministik yasalara, dürtülere, uyaranlara, içgüdülere vb. itaat eden şeyler) olarak karşılaştırır. Kant'ın epistemolojisinden başlayarak, modern filozoflar aşkın bir insanmerkezciliği dile getirmeye başladılar; Kant'ın nesnelerin insan zihninin dayatılmış kategorileri dışında bilinemez olduğu yönündeki argümanı, nesnelerin sıklıkla etkili bir şekilde insan bilişinin salt ürünlerine indirgendiği söylemleri destekledi" (Bryant, 2010, s.1). Nesne yönelimli ontoloji yalnızca bu metafizik çerçeveyi değil, aynı zamanda düşünce ile varlık arasındaki ilişkiyi korelatif biçimde kurgulayan felsefi gelenekleri de hedef alır. Quentin Meillassoux'nun spekülasyonist realizm kapsamında getirdiği korelasyonizm eleştirisi, OOO'nun yöneldiği ontolojik dönüşüm açısından belirleyici bir katkıdır. İnsan merkezcilikle bağlantılı olarak nesne-odaklı düşünürler, Fransız filozof Quentin Meillassoux'nun spekülasyonist idealist korelasyonizm olarak adlandırdığı yaklaşımı reddederler. Bu yaklaşım, düşünce ile varlık arasındaki bağıntıya erişilebileceğini, ancak bu iki terimin birbirinden bağımsız biçimde asla kavranamayacağını öne

sürmektedir (Meillassoux, 2008). Bu bağlamda nesne, insan düşüncesiyle birlikte anlam kazanan değil, düşünceden bağımsız olarak var olan bir bütünlük olarak yeniden konumlandırılır.

Graham Harman'ın nesne yönelimli ontolojiye katkısı, bu bağımsızlığı yalnızca ontolojik düzlemde değil, aynı zamanda erişilemezlik ve kapalılık üzerinden felsefi olarak temellendirmesiyle öne çıkar. Harman, nesneyi sadece neye benzediğiyle ya da ne yaptığıyla açıklanamaz bulur; O'na göre her nesne, ilişkisel görünümünün ötesinde bir iç gerçekliğe sahiptir. Harman'a göre nesneler, hiçbir zaman bütünüyle tüketilemeyecek, erişilemez ve kendi içine kapalı bir gerçeklik sunar. Astronomideki kara deliklerde olduğu gibi, özne onların içsel derinliklerine doğrudan ulaşamaz; yalnızca çevresinde dolanarak spekülatif çıkarımlarda bulunabilir (Coombs, 2020, s.135). Bu benzetme, nesnelliğin epistemolojik değil, ontolojik olarak saklı kaldığına işaret eder ve OOO'nun merkezine yerleşen *withdrawn object* kavramının özünü açıklar. Bu bağlamda geri çekilmiş nesne (*withdrawn object*); erişilemezdir, Algı, temsil ve kavrayış aracılığıyla asla tam olarak ulaşılamaz. İlişki dışıdır, diğer nesnelerle ya da insanla kurduğu ilişkiler, onun özünü tüketemez ya da etkilemez, Varlığını ilişkisel zaman ve mekânın dışında da sürdürür. Aynı zamanda indirgenemezdir. Ne bileşenlerine ne de görünen niteliklerine indirgenebilir. Harman'ın ortaya koyduğu bu kuram, aynı zamanda indirgemeciliğe karşı güçlü bir duruş barındırır. Nesne ne parçalarının toplamına ne de gözlemlenebilir niteliklerine indirgenebilir. Sandru'ya göre Harman'ın nesne yönelimli ontolojisi ne parçalarına indirgenebilen ne de parçalarının toplamıyla bütünüyle açıklanabilen, her zaman geri çekilen ve bu nedenle bir artı-varlık olarak konumlanan bir fazlalığı ortaya koymaktadır (Sandru, 2024, s.3). Bu *varlık fazlası*, nesnenin her zaman daha fazlasını içinde taşıdığı, asla tam anlamıyla açığa çıkmayan bir fazlalığı ifade eder. Buradan hareketle OOO, yalnızca bir metafizik değil, aynı zamanda bir **karanlık ontoloji** önerir; varlığın tamamlanmaması, saklı ve temsil edilemez yönlerine odaklanan bir düşünsel aralık.

Bu yaklaşımın sanatsal nesneyle olan ilişkisi ise, nesneleşmenin estetik deneyim içindeki kırılma noktasına dikkat çekmesi bakımından özellikle önemlidir. Sanat yapıtı, nesne olarak algılandığında dahi, taşıdığı anlamlar, tarihsel bağlamlar ve malzemenin direnci yoluyla asla tam olarak tüketilemez. Bu durum, özellikle seramik gibi hem maddi hem de kültürel olarak yoğun nesne formlarında belirginleşir. Seramik nesne, yalnızca fiziksel bir obje değil, aynı zamanda zamanla, ateşle, elle ve yerçekimiyle kurduğu ilişkiler üzerinden anlam kazanan; asla bütünüyle kavranamayan, geri çekilmiş bir varlık olarak konumlanabilir. OOO'nun ortaya koyduğu düşünsel çerçeve, bu tür nesnelerin neye dönüştükleri kadar, neye dönüşemedikleri üzerinden de ele alınabileceğini gösterir. Dolayısıyla seramik nesne, görünüşte sabit ve elle tutulur olsa da kendi iç gerçekliğini her zaman kısmen geri çeken, tamamlanamayan ve dokunulmaz yönleriyle varlığını sürdürür.

Nesne yönelimli ontolojinin sunduğu düşünsel çerçeve, yalnızca nesneye dair felsefi bir açılım değil, aynı zamanda varlıkla kurulan ilişkinin yönünü tersine çeviren bir ontoloji teklifidir. Geri çekilmiş nesne fikri, nesnelliğin yalnızca görünümle sınırlanmayacağını, her nesnenin kendi içinde kapanan ve açıklıktan çok saklılıkla tanımlanan bir fazlası olduğunu ortaya koyar. Bu karanlık ve indirgenemez boyut, nesneyle kurulan her türlü epistemolojik ve estetik temasın özünde eksik ve ertelenmiş olduğunu kabul etmeyi gerektirir. Seramik gibi maddi ve duyuşal olarak ulaşılabilir görünen sanat nesneleri dahi, bu düşünce ekseninde yalnızca görünen yüzeyleriyle değil, açılmamış iç potansiyelleri ve ontolojik dirençleriyle yeniden konumlanır. Varlıkla karşılaşmanın bu türden mesafeli, dolaylı ve her zaman eksik deneyimlere bağlı olduğunu kabul eden yaklaşımlar, nesne düşüncesini derinleştirmenin yanı sıra, temsil ve görünürlük ekseninde düşünen geleneksel sanat felsefelerine de yeni bir yön tayin eder.

Sanatta Seramik Nesnenin Ontolojik Geçiş Halleriyle Estetik Deneyimi

Sanat nesnesinin ontolojisi üzerine yürütülen güncel tartışmalar, varlıkla karşılaşma biçimlerinin yalnızca düşünsel değil, maddi ve duyuşal süreçlerle de kurulduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, seramik nesne, üretimindeki dönüşüm zinciri, malzemeye kurulan doğrudan ilişkisi ve çok katmanlı anlam potansiyeliyle yalnızca sanat nesnesi olarak değil, ontolojik geçişin cisimleşmiş hali olarak da ele alınabilir. Seramik, sabit bir biçim ya da kapalı bir

anlam taşımaz; aksine, zamanla, ateşle, elle ve ritüelle kurduğu ilişkiler aracılığıyla sürekli evrilen bir varlık rejimini temsil eder. Bu deneyim, yalnızca tamamlanmış bir obje ile değil, dönüşüm hâlindeki bir varlıkla karşılaşmanın eksiltisi, parçalı ve çoğu zaman tamamlanamayan doğasıyla şekillenir. Bu da seramik nesneyi tamamlanmış bir obje olarak değil, sürekli olarak geçici biçimlere bürünen ve sabitlenemeyen bir varlık olarak deneyimlenen bir estetik karşılaşma unsuru haline getirmektedir. Deneyimde algı kadar ontolojinin de sınırları belirsizdir.

Seramik nesnenin algılanışı çoğu zaman onun maddesel varlığına, estetik formuna ya da işlevine indirgenerek açıklanır. Ancak bu tür nesnelerle kurulan estetik karşılaşmalar, sadece fiziksel biçimin değil, aynı zamanda görünmeyen, sezilemeyen ve adlandırılmayan bir varlık kipinin de devrede olduğunu ortaya koyar. Özellikle tamamlanmamış, işlevini yitirmiş ya da doğrudan bir anlam üretmekten kaçınan seramik formlar, nesne olamama hâline yaslanarak daha geniş bir ontolojik soru üretir: Nesne gerçekten burada mıdır? Yoksa burada olmayan bir şeyi mi işaret eder?

Bu belirsizlikle dolu alanda Timothy Morton'un *hiper nesne* kavramı, seramik nesneye ilişkin estetik deneyimi anlamlandırmak için etkili bir çerçeve sunar. "Morton, küresel ısınma veya Covid-19 salgını gibi zamanımızda ve mekânımızda çok büyük ölçüde dağılmış olan 'hiper nesneler' terimini ortaya atmıştır" (Jang, 2023, s.751). Bu tür nesneler yalnızca fiziksel ya da kavramsal değil, aynı zamanda zamansal olarak da çözülmüş, görünürlükten çok etkiyle kendini hissettiren yapılardır. Morton hiper nesnelerin beş ortak özelliğini şöyle açıklar: "viskozite, yerel olmama, zamansal dalgalanma, fazlama ve nesnelerarasılık. Kısaca bu özelliklerin anlamı, hiper nesnelerin hem zaman hem de uzayda büyük ölçüde dağılmış olmalarıdır; öyle ki hiçbir zaman tam olarak erişilebilir ya da bütünüyle düşünülebilir değildirler" (Doane, 2016, s.336). Buradan hareketle seramik nesne, yalnızca somut bir form değil; kendisini çevreleyen anlatılar, tarihsel bağlamlar, işlev kayıpları ve malzemenin taşıdığı sessiz tortularla birlikte, erişilemeyen bir varlık yoğunluğu üretir. Özellikle tamamlanmayan ya da yoruma açık olan seramik formlar, hiper nesnelerin sezgisel ağırlığını taşır; görünen yüzeylerinin ardında bir tür dağılım, zaman aşımı ve karanlık kalış barındırır. Morton'un mesh olarak adlandırdığı yapısal düşünce, bu tür nesnelerin nasıl bir bağlam içinde var olduklarını kavramak için başka bir imkân sunar: Morton'un terminolojisiyle tüm varlıklar, nesneler arası ilişkilerin ördüğü bir ağ içinde birbirine bağlıdır. Bununla birlikte nesneler, geri çekilme ve gizlenme eğilimleri nedeniyle görünüşleri ile özleri arasında sürekli boşluklar üretirler. Dolayısıyla söz konusu ağ, yalnızca bağlantılardan değil, aynı zamanda kesintilerden ve gediklerden de oluşur; öyle ki burada hem mutlak bir yakınlık vardır hem de yalnızca mesafenin kendisi mevcuttur (Doane, 2016).

Seramik nesne, bu anlamda hem bağlı hem izole hem görünür hem de geri çekilmiş hem şimdiye ait hem de artık geri dönülmez bir zamana gömülü bir form olarak düşünülmeyi gerektirir. Bu çoklu duruşlar arasında gezinmek, yalnızca nesneye bakmak değil, aynı zamanda onunla birlikte belirsizlik içinde kalmayı da içerir. Morton'ın anlatım tarzı da bu belirsizliğe eşlik eder gibidir: "Morton'un çerçevesi, insan kırılabilirliğini etkili bir biçimde görünür kılmaktadır; ancak bu kırılabilirliğin utanç ve aşağılanma ile ilişkilendirilmesi problematik bir yön taşır. Onun anlatım tarzı kimi zaman dikkate değer derecede yaratıcı çağrışımlar üretirken, kimi zaman da tartışmaya açık ölçüde muğlak bir nitelik sergiler (Boulton, 2016, s.2). Bu belirsizlik hâli, yalnızca teorik bir tutarsızlık değil, nesneyle kurulan ilişkinin doğasına içkin olan bir eksilti olarak da okunabilir.

Morton'un hiper nesneler ve ağsal varlık düşüncesi, seramik nesnenin maddesel olarak görünür olduğu hâlde kavranamaz bir yoğunluk taşıdığını düşündürürken, bu belirsizliği Harman'ın nesne anlayışı daha da radikalleştirir. Seramik form, yüzeyinde ne kadar anlam taşıyor gibi görünse de o anlamı asla tamamen ortaya koymaz; çünkü nesne, hiçbir zaman ilişkiler yoluyla tükenmez. İzleyiciye sunduğu şey, içeriğinde sakladığı şeyin yalnızca bir yankısıdır. Bu durumda estetik karşılaşma, bir sunum değil, bir dolanım hâline gelir — nesnenin çevresinde dolaşılır, ama merkezine asla ulaşılmaz. Bu geri çekilme, nesne ile özne arasındaki sınırı sabitlemek yerine, onu sürekli olarak eriten ve yeniden kuran bir hareketliliğe işaret eder. Seramik nesne, burada yalnızca şeylerin estetik temsili değil, aynı zamanda ilişkiyel bir yönelimle anlam kazanan bir yarı-nesne

hâlini alır. Ne tam anlamıyla öznedir ne de bütünüyle nesne; aksine, seramikle kurulan temas, izleyicinin kendisini de dönüştüren, varlığın akışına dâhil eden bir ilişkisellik üretir. Serres'in önerdiği gibi, nesne burada sabit bir kavram değil, öznenin yerini, etkisini ve sınırlarını belirleyen dolaşımsal bir aracıya dönüşür.

Seramik nesne, varlıksal olarak biçim kazanma süreciyle birlikte düşünülmesi gereken bir maddi rejime sahiptir. Bu rejim, çamurun ilk hali olan amorf kütleden başlayarak, biçim kazanan objeye ve nihayetinde kültürel anlamlarla yüklenmiş bir artefakta uzanan çok katmanlı bir dönüşüm içerir. Ancak bu dönüşüm çizgisel ya da sabit değildir; aksine, malzeme ile sanatçının karşılıklı müdahalesiyle biçimlenen, sürekli değişken ve kontrolün el değiştirdiği bir süreçtir. Biçim verme aşamasında çamurun çevresel koşullara ve dokunsal etkilere verdiği tepkiler, sanatçının niyetinden sapmalara neden olabilir; böylece ortaya çıkan form, yalnızca niyetin sonucu değil, aynı zamanda malzemenin kendi karakterini de yansıtan bir uzlaşmadır. Pişirim süreci ise, seramiğin varoluşsal belirsizliğini daha da artıran bir eşik noktasıdır. Teknik olarak belirli sıcaklık ve atmosfer koşullarına bağlı gibi görünse de fırınlama her zaman öngörülemeyen sonuçlar doğurma potansiyeline sahiptir. Bu durum, sanatçının mutlak kontrol fikrini askıya alır ve seramiği tamamlanmış bir nesneden çok, oluş hâlinde bir varlık olarak konumlandırır. Her pişirim, formun yeni bir ontolojik statüye geçişini temsil eder; ancak bu geçiş, her zaman tamamlanmış bir varlık anlamına gelmez.

Bu belirsizlik durumu, seramik nesnenin işlevsel, estetik ya da ritüel olarak sabitlenmesini de engeller. Örneğin, başlangıçta yalnızca estetik bir amaçla biçimlendirilmiş bir form, bir topluluk ritüelinde işlev kazanabilir ya da işlevsiz gibi görünen bir obje, estetik değer taşıyan bir hatıra nesnesine dönüşebilir. Nesne işlev taşıyor gibi görünse de çamurun doğası gereği her zaman boşluğu çevreleyen bir yapı olarak inşa edilir. Bu yapısal özellik, izleyici tarafından çoğu zaman bir işleve dönüştürülür; yani nesneye atfedilen anlam, yalnızca üreticinin değil, alımlayıcının da yönelimine göre şekillenir. Estetik bir amaçla üretilmiş bir form, işlevsel bir anlam yüklenebilir; ritüel bir yönelimi olmayan bir nesne, üretim süreci ya da izleyici deneyimi üzerinden bir tür törensel değer kazanabilir. Bu çoğul okuma imkânı, seramik nesnenin sabit bir gösterge ya da tekil bir nesne kimliği taşımasını imkânsız hâle getirir. Öte yandan, tamamlanmamışlık duygusu hem üretim sürecinde hem de estetik karşılaşmada seramiğin temel ontolojik niteliklerinden biri olarak belirir. Biçim verme sürecinde çamurun direnci ya da kontrolün kaybı, kimi formların *tamamlanamadan* bırakılmasına yol açabilir. Ancak bu tamamlanmamışlık, estetik bir eksiklik değil; seramik nesnenin oluş hâlindeki varlığına içkin bir nitelik olarak değerlendirilmelidir. İzleyici tarafından bu tür formlar çoğu zaman yorumlanabilir, tamamlanabilir ya da bütünüyle askıya alınmış olarak okunabilir. Bu durum, nesnenin sabitlenemeyen, nesneleşemeyen yönünü ortaya çıkarır: bir varlık olarak oradadır, ancak anlamı ya da işlevi henüz tamamlanmamış, belki de hiçbir zaman tamamlanamayacaktır. Seramikle kurulan bu ilişki, öznenin nesne üzerindeki otoritesini kıran, malzemenin kendi direnciyle konuşan ve estetik deneyimi sabit göstergeler yerine geçici, belirsiz ve çoğul karşılaşmalara açan bir yapıdır. Böylece seramik ne tam anlamıyla sanatçının ürünü ne de yalnızca izleyicinin nesnesi olur; ikisi arasında dolaşan hem ontolojik hem estetik olarak sürekli yer değiştiren bir varlık olarak belirir.

Seramik nesne, maddesel oluşumun kırılganlığı ile anlamın çoğulluğu arasında konumlanan bir varlık kipidir. Ne yalnızca bir malzeme ne yalnızca bir forma indirgenebilir; her defasında yeni bir karşılaşma alanı, yeni bir dönüşüm imkânı yaratır. Biçim kazandığı anda bile tamamlanmış sayılmaz; çünkü taşıdığı boşluk hem fiziksel hem kavramsal olarak açık kalmaya devam eder. Onu yalnızca estetik bir nesne olarak değerlendirmek, çamurun zaman, ateş ve el ile girdiği ilişkiyi göz ardı etmek olur. Sanatçının niyetiyle malzemenin direnci, izleyicinin yorumu ile nesnenin geri çekilen yönü arasında dinamik bir dolaşım kuran seramik, sabitlenemeyen bir anlam üretimidir. Bu nedenle varlığı, süreksizlik, belirsizlik ve tamamlanamama gibi özellikler üzerinden anlaşılmayı gerektirir. Seramikle kurulan estetik temas, sadece bir objeyi görmeyi değil, nesne olmanın kendisini yeniden düşünmeyi zorunlu kılar.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında kuramsal ve kavramsal çözümleme yöntemiyle yürütülmüştür. Araştırmanın amacı, seramik nesnenin ontolojik konumunu 1980 sonrası gelişen nesne-odaklı felsefi yaklaşımlar bağlamında değerlendirmektir.

Araştırma Deseni

Çalışma, sanat felsefesi ve estetik kuram alanlarında yer alan kavramları seramik sanatının malzeme, üretim süreci ve tarihsel bağlamıyla ilişkilendiren betimsel bir araştırma desenine sahiptir. Metin, ilgili felsefi yaklaşımlar (Michel Serres'in yarı-nesne kavramı, Graham Harman'ın geri çekilmiş nesne anlayışı, Timothy Morton'ın hiper-nesne ve ağ [mesh] kavramları) üzerinden seramik nesneye dair yeni bir okuma önermektedir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada birincil kaynak olarak felsefi metinler, seramik sanatı üzerine akademik çalışmalar, sanat eleştirileri ve seramik üretim süreçlerine dair teknik bilgiler kullanılmıştır. İkincil kaynaklar ise seramik sanatçılarıyla yapılmış söyleşiler, sergi katalogları ve çevrim içi sanat arşivlerinden elde edilen görsel-işitsel materyallerdir.

Veri Analizi

Toplanan veriler, içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş; kavramlar, seramik sanatının malzeme ve nesne yapısıyla ilişkileri bakımından çözümlenmiştir. Bu süreçte hem tarihsel hem de çağdaş bağlam gözetilmiş, seramik nesnenin özne-nesne ilişkileri içerisindeki konumunu açığa çıkaran temalar belirlenmiştir. Bulgular, sanat felsefesindeki tartışmalarla karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve makalenin tartışma bölümünde yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın kavramsal incelemesi, seramik nesnenin ontolojik olarak tekil bir tanıma indirgenemeyecek ölçüde çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymuştur. Nesne-odaklı felsefenin sunduğu kavram seti, seramik formun hem maddi hem de kavramsal düzeyde farklı okumalara imkân tanıyan esnek ve çoğul bir varlık biçimi sergilediğini göstermektedir.

Serres'in *yarı-nesne* kavramı çerçevesinde yapılan analiz, seramik nesnenin bulunduğu bağlama göre değişen işlevler ve anlamlar üstlendiğini ortaya çıkarmıştır. Üretim, sergileme ve gündelik kullanım arasında değişen bu konumlanış, nesnenin yalnızca fiziksel bir form olmadığını; aynı zamanda toplumsal ilişkiler, ritüeller ve kültürel hafızayı şekillendiren bir aracı rol üstlendiğini göstermektedir.

Harman'ın *geri çekilmiş nesne* anlayışı, seramik üretim sürecindeki öngörülemez teknik sonuçlar üzerinden somutlaşmıştır. Fırın atmosferindeki değişkenlik, sıran beklenmedik tepkileri veya kil gövdenin dönüşümleri, nesnenin görünüşünün ötesinde her zaman erişilemez bir boyut taşıdığını göstermektedir. Bu durum, seramik nesnenin estetik deneyimini yalnızca yüzeysel niteliklerle değil, aynı zamanda gizli ve kapalı kalan varlık katmanlarıyla da şekillendirmektedir.

Morton'ın *hiper-nesne* ve *ağ* kavramları ise seramiğin zamansal ve mekânsal sürekliliğini yorumlamada önemli bir çerçeve sunmuştur. Arkeolojik buluntulardan günümüz sanat üretimlerine uzanan izler, seramik nesnenin tek bir *şimdiye* sabitlenemeyeceğini, farklı dönemler ve coğrafyalar arasında ağlar kurarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Bu ağ yapısı, seramik formun anlamını hem maddi hem de bağlamsal düzeyde genişletmektedir.

Tüm bu bulgular, seramik nesnenin sabit ve kapalı bir tanımdan ziyade, maddi süreçler, bağlamsal dönüşümler ve kavramsal yorumlar arasında sürekli yeniden kurulan dinamik bir varlık biçimi sunduğunu göstermektedir. Bu durum, seramik formun çağdaş sanat bağlamında yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir tartışma alanı olarak da değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır.

SONUÇ

Seramik formun sabit ontolojik kategorilere direnen doğasına dair yapılan bu tartışma, yalnızca sanat nesnesinin üretim ve algılanma biçimlerine dair değil, aynı zamanda ontolojik rejimlerin sınırlarında devinen, sabitlenemeyen, çoğul ve eksilteli bir varlıkla karşılaşmanın olasılıklarına dair bir sorgulamadır. Bu sorgulamanın merkezinde, ne tam anlamıyla özne ne de bütünüyle nesne olarak konumlanabilen bir seramik varlığı yer alır. Bu varlık, maddi dönüşüm süreçleri, kültürel kodlamalar, estetik temas ve yorum açıklığı gibi çok katmanlı etkileşimlerin merkezinde beliren bir *aralıktır*. Bu aralık, modern ontolojinin özne-nesne ikiliğine dayalı düşünsel yapısını askıya alan ve bu ikilikten daha önce gelen bir ilişkisellik modelini teklif eden kuramsal yaklaşımlar sayesinde kavramsallaştırılabilir hâle gelmiştir.

Serres'in *yarı-nesne* kavramı, seramiğin yalnızca bir obje değil, toplumsal, bireysel ve duygusal anlam üretiminde aracı işlevi gören bir dolaşım nesnesi olarak ele alınmasına olanak tanır. Seramikle kurulan temas, sadece şekil verme değil, aynı zamanda özneleşme ve topluluk oluşturma süreçlerinin de bir parçasıdır. Harman'ın *withdrawn object* anlayışı, seramik formun asla tam olarak tüketilemeyeceğini, algılanabilir olanın her zaman geri çekilmiş bir iç gerçeklik taşıdığını hatırlatır. Seramik, bu anlamda sadece ne olduğuyla değil, neyi sakladığıyla, ne olamadığıyla ve neye dönüşmeyi reddettiğiyle de varlık kazanır. Morton'un *hiper-nesne* ve *mesh* kavramları ise, seramiğin görünür formunun ötesinde, zaman-mekân içinde dağılan, etkileşimsel ama aynı zamanda kavranamaz bir estetik yoğunluk olarak düşünülmesini mümkün kılar. Seramik, bu bağlamda hem bağ kurar hem mesafe yaratır hem ağır parçasıdır hem de merkezsizliğin ifadesi. Bu düşünsel çerçeve, seramiğin yalnızca sanat nesnesi olarak değil, aynı zamanda felsefi bir düşünce nesnesi olarak da yeniden konumlandırılmasını sağlar. Üretim süreci boyunca malzemenin direnciyle sanatçının yönelimi arasında kurulan karşılıklı etkileşim, tamamlanmamışlıkla barışan, öngörülemezliği kabul eden ve nihai formu askıya alan bir üretim mantığını öne çıkarır. Böylece seramik, tamamlanmış bir obje olmaktan çıkar; sürecin izlerini taşıyan, yarım kalmış olasılıkları açığa vuran, yorumlara direnen ama onları da provoke eden bir ontolojik eşik hâline gelir. Bu eşikte ne kesin bir biçim ne de sabit bir anlam vardır; yalnızca hareket hâlinde bir varlık, dönüşen bir form, açıkta bırakılmış bir boşluk bulunur. Bu boşluk, seramik nesnenin kendisinde taşıdığı ontolojik mesafeyi temsil eder. Ne yalnızca sanatçının niyetiyle ne de yalnızca izleyicinin algısıyla doldurulabilir. Aksine, seramik nesne bu mesafeyi sürekli yeniden kurar hem sanatsal üretimi hem de estetik deneyimi, belirlenmiş temsillerden çok, tamamlanmamış oluşlar ve ertelenmiş anlamlar etrafında düşünmeye zorlar. Nesne, burada yalnızca *ne* olduğu ile değil, aynı zamanda *nasıl* olduğu ile, yani varoluş biçimi ile belirir. Bu biçim, sabitlenemezliğin ontolojik değer kazandığı, nesneleşmemenin kendisinin bir varlık kipine dönüştüğü bir zemindir.

Seramik nesneye yönelik bu kuramsal yaklaşımda, onun hem malzeme olarak geçirdiği fiziksel dönüşümleri hem de kavramsal olarak işgal ettiği pozisyonları yeniden düşünmek için nesne-odaklı felsefenin sunduğu zengin kavram setinden yararlanılmıştır. Seramik, bu kavramsal bakış açısıyla artık yalnızca biçimsel ya da estetik bir fenomen değil, aynı zamanda düşüncenin kendisini biçimlendiren, geri çeken, yarım bırakan, melezleşen bir oluş hâli olarak görünür kılınabilir. Seramik nesneye bu şekilde bakmak, sanatın nesnellğine dair geleneksel kabullerini sorgulamakla kalmaz; aynı zamanda ontolojiyi, sabit formlar yerine geçici, dağılan ve direnen yapılar üzerinden düşünmeye de teşvik etmektedir. Belirsizliğe, tamamlanmamışlığa ve temsil edilemeye dair bu yönelim, yalnızca seramiğin değil, çağdaş sanatın bütününde nesneyle kurulan ilişkileri yeniden anlamlandırmak için verimli bir düşünsel zemin sunar. Nesneyi durağan bir kategori olarak değil, ilişkiyel bir oluş hâli olarak kavrayan bu perspektif, seramik formu hem düşünsel hem estetik düzlemde yeniden konumlandırır.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma, insan veya hayvan deneyi içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – N.O.Ö.; Tasarım – N.O.Ö., A.C.A.; Denetleme – N.O.Ö.; Kaynaklar – N.O.Ö., A.C.A.; Veri Toplama ve/veya İşleme – N.O.Ö., A.C.A.; Analiz ve/veya Yorum – N.O.Ö., A.C.A.; Literatür Taraması – A.C.A.; Yazıyı Yazma – A.C.A.; Eleştirel İnceleme – N.O.Ö., A.C.A.

Çıkar Çatışması: Yazarın çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu makalenin yazım sürecinde, metin düzenleme ve ifade iyileştirme amacıyla *OpenAI ChatGPT* (GPT-5 modeli) kullanılmıştır. İçerik ve nihai değerlendirmeler tamamen yazarlar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This study does not involve human or animal experimentation and therefore does not require ethics committee approval.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Conceptualization – N.O.Ö.; Design – N.O.Ö., A.C.A.; Supervision – N.O.Ö.; Resources – N.O.Ö., A.C.A.; Data Collection and/or Processing – N.O.Ö., A.C.A.; Analysis and/or Interpretation – N.O.Ö., A.C.A.; Literature Review – A.C.A.; Writing – A.C.A.; Critical Review – N.O.Ö., A.C.A.

Conflict of Interest: The authors declares no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: In the preparation of this article, *OpenAI ChatGPT* (GPT-5 model) was used for text editing and expression refinement purposes. All content and final evaluations were made entirely by the authors.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Boulton, E. (2016). Climate change as a ‘hyperobject’: A critical review of Timothy Morton's reframing narrative. *WIREs Climate Change*, 7(5), 772–785. <https://doi.org/10.1002/wcc.410>
- Bryant, L. (2010, Ocak 12). Onticology – A manifesto for object-oriented ontology, Part 1. *Larval Subjects*. 25 Şubat 2025 tarihinde <https://larvalsubjects.wordpress.com/2010/01/12/object-oriented-ontology-a-manifesto-part-i/> adresinden alındı.
- Coombs, N. (2020). Nomological disputation: Alain Badiou and Graham Harman on objects. P. J. Ennis, M. Austin, N. Coombs, F. Gironi ve P. Gratton (Ed.), *Speculations* (s. 135–144) içinde. Punctum Books.
- Doane, B. (2016). Aesthetics, ethics, and objects in the Anthropocene. *WSQ Women's Studies Quarterly*, 44, 336–338. <https://doi.org/10.1353/wsq.2016.0058>
- Harman, G. (2002). *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*. Open Court.
- Jang, S.-H. (2023). Relational aesthetics in the age of climate change: The Third Jeju Biennale (2022) and the representation of object-oriented ontology. *The Korean Society of Culture and Convergence*, 751–764.
- Lacan, J. (1992). *The ethics of psychoanalysis 1959–1960: The seminar of Jacques Lacan* (Book VII) (J.-A. Miller, Dü. ve D. Porter, Çev.). Tavistock/Routledge.

- Latour, B. (1993). *We have never been modern* (C. Porter, Çev.). Harvard University Press. 4 Nisan 2020 tarihinde <https://criticalquotes.blogspot.com/2008/04/latour-bruno-we-have-never-been-modern.html> adresinden alındı.
- Meillassoux, Q. (2008). *After finitude*. Continuum.
- Riley, J. T. (2013, Eylül 16). Michel Serres' *The quasi-object*: Hunt-the-slipper. *Videre Spectare*. 4 Nisan 2025 tarihinde <https://jtriley.blogspot.com/2013/09/michel-serres-quasi-object-hunt-slipper.html> adresinden alındı.
- Sandru, A. R. (2024). Relational or object-oriented? A dialogue between two contemporary ontologies. *Open Philosophy*, 7(1), 1–23.
- Schwenger, P. (2006). *The tears of things: Melancholy and physical objects*. University of Minnesota Press.
- Serres, M. (1982). *The parasite* (L. R. Schehr, Çev.). Johns Hopkins University Press.
- Serres, M. (1987). *Statues: Le second livre de fondations* (S. Conon, Çev.). Flammarion.
- Simons, M. (2017). The parliament of things and the Anthropocene: How to listen to 'quasi-objects'. *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 21, 1–25.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: Within the framework of contemporary object-oriented ontological (OOO) philosophies, this article aims to examine the precarious ontological status of ceramic objects as art objects. The main focus is to conceptualise transitional situations in which the ceramic object is neither a complete subject nor a complete object. The study aims to investigate how ceramics as simultaneously material and symbolic forms reveal ontological ambiguity and instability through production processes and aesthetic experience. The aim is to position ceramics as critical objects not only in the field of art, but also in ontological thought.

Methodology: The study adopts a philosophical and conceptual methodology based on a critical analysis of important object-oriented thinkers such as Michel Serres, Bruno Latour, Graham Harman and Timothy Morton. Serres' *quasi-object*, Harman's *withdrawn object* and Morton's *hyper-object* and *network* are elaborated and contextualised within the theoretical field of ontological instability. These conceptual tools are then used to interpret the material and symbolic transformation process of ceramics (clay → object → artefact) and its functional, ritual, aesthetic and unfinished forms. Furthermore, qualitative insights derived from the authors' own practice-based knowledge of ceramics contribute to an embodied understanding of the transformation of the object. In addition, the theoretical discussion is anchored in three concise case examples from the author's practice, providing tangible connections between object-oriented concepts and ceramic materiality.

Findings: This study shows that ceramic objects do not exist within fixed ontological boundaries, but rather in states of constant transition, postponement and relational flux. The concept of the quasi-object allows us to understand ceramics as mediators that circulate between subjects and other objects, producing collective meaning through material interaction. Harman's withdrawn object contributes to the idea that a ceramic fragment always retains a latent surplus that resists full representation or relational exhaustion. Morton's hyperobject and network theories further reinforce this by suggesting that particular aesthetic experiences, especially with unfinished or functionally ambiguous ceramics, resonate with inaccessible, temporally dispersed and spatially entangled object formations. Ceramics, in this view, become objects that simultaneously invite interpretation and resist it, offering an aesthetic encounter with ontological opacity.

Conclusion and Discussion: The research concludes that far from being a mere art object, the ceramic object functions as a dynamic site of ontological negotiation. Through its transformation from raw clay to cultural artefact, it expresses an unfinished, resilient and relational

mode of being. This work positions ceramics as both a material and philosophical object whose meaning is not given, but is constantly deferred and reconstituted through its production and reception. Rather than submitting to fixed classifications, ceramic forms provoke thought at the thresholds of subject and object, presence and absence, form and formlessness. This makes ceramics uniquely suited to exploring the limits of objectivity in contemporary art and philosophy. Drawing on the philosophical frameworks of Serres, Harman and Morton, this study contributes to a rethinking of artistic practice not only as the creation of aesthetic form, but as an enquiry into the fluid and indeterminate nature of being.



Çocuk Kitabı İllüstrasyonunda Linol Baskı Tekniği ve Doku'nun Rolü

Özet

Çocuk kitapları, eğlenceli ve öğretici hikâyeler sunmanın yanı sıra çocukların duygusal ve zihinsel gelişiminde de önemli bir rol oynar. Çalışma, çocuk kitaplarında linol baskı tekniği ve dokunun rolünü incelemeyi hedeflemektedir. Görsel anlatım, çocukların dünyaya bakışlarını şekillendiren güçlü bir araçtır ve illüstrasyonlar, hikâyenin anlatımını zenginleştirmek için önemli bir rol oynar. Linol baskı tekniği hem belirgin çizgileriyle hem de dokusal etkileriyle, görsel anlatıma derinlik ve hareket kazandırır. Çalışmada, linol baskı tekniğiyle yaratılan estetik etkiler ve dokunun, özellikle çocuk kitaplarında nasıl farklı şekillerde kullanılabileceği tartışılacaktır. Farshid Mesghali'nin Küçük Kara Balık eseri, linol baskı tekniğini kullanarak derin anlamlar ve güçlü bir görsellik ortaya koyarken, Eric Carle'in Aç Tırtıl kitabındaki dokusal kolajlar ise çocukları içine çeken yumuşak, renkli ve estetik bir görünüm sunmaktadır. Her iki sanatçı, farklı teknikler ve dokular kullanarak görsel hikâyeyi güçlendirmiştir. Makale, linol baskı ve dokunun yaratıcı kullanımıyla çocuk kitaplarındaki anlatım gücünü nasıl dönüştürdüğünü ve çocukların bu illüstrasyonlarla olan etkileşimini nasıl güçlendirdiğini ele almaktadır. Sonuç olarak, doku, çocuk kitaplarında estetikten öte bir iletişim aracı olarak ön plana çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk kitapları, Linol baskı, Doku, Görsel anlatım, İllüstrasyon.

Exploring the Role of Linocut Techniques and Texture In Children's Book Illustration

Abstract

Children's books not only present fun and educational stories but also play a significant role in children's emotional and cognitive development. This study aims to examine the role of linocut printing technique and texture in children's books. Visual storytelling is a powerful tool that shapes children's perspectives of the world, and illustrations play a vital role in enriching the narrative. The linocut technique, with its distinct lines and textured effects, adds depth and movement to visual storytelling. The study will discuss how the aesthetic effects created by the linocut technique and texture can be used in many ways, particularly in children's books. Farshid Mesghali's the Little Black Fish, using linocut printing, creates profound meanings and strong visual appeal, while Eric Carle's The Very Hungry Caterpillar, with its textured collages, presents a soft and colorful aesthetic that draws children in. Both artists have enhanced the visual narrative by employing different techniques and textures. This paper explores how the creative use of linocut and texture transforms the narrative

¹ İstanbul Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, mahsameslemah.art@gmail.com, Orcid: 0009-0000-4663-1092XXXX

² Doç. Dr. Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, kubrasahinceken@arel.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1602-3920

power in children's books and strengthens children's interaction with these illustrations. Ultimately, texture appears as a communication tool beyond aesthetics in children's books.

Key words: Children's books, Linocut printing, Texture, Visual storytelling, Illustration.

GİRİŞ

Çocuk kitaplarında illüstrasyon, özellikle okul öncesi yaş grubundaki çocuklar için yazılı metinden daha etkili bir iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır. Görsel anlatımda doku, resimli çocuk kitaplarında görsel anlatımı zenginleştiren ve okurlara dokunsal bir deneyim sunan önemli bir tasarım öğesidir. Farklı dokular, görsellerin hem estetik değerini artırmakta hem de hikâyeyi daha etkileyici bir hale getirmektedir. Bu bağlamda, kolaj ve linol baskı gibi teknikler, dokuyu ön plana çıkararak resimli kitaplarda yaratıcı anlatım olanaklarını genişletmektedir. Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlüğü 'ne göre kolaj; "kes- yap" veya "kesip yapıştırılarak bir araya getirilmiş nesneler" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Kolaj, uzun zamandır çocuk kitaplarının resimlenmesinde önemli bir teknik olarak öne çıkmaktadır. Bu yöntem, farklı malzeme ve araçların bir araya getirilerek ortak bir imaj oluşturulmasını sağlar. Kolaj görselleri genellikle düz kâğıt, kumaş yapıştırıcısı veya diğer malzemelerle yapılır. Yırtık veya katlanmış köşeler, kara kalem çizim ile fırçayla yapılan desen arasındaki fark gibi, sanatsal etki yaratır ve bu detaylar görselin anlamını ve etkisini dönüştürebilir (Salisbury, 2004). Kolaj, çocuk kitaplarında zengin, dokunsal bir deneyim sunarak görsel anlatımı derinleştirir. Günümüzde, özellikle resimli çocuk kitaplarında, kolaj önemli bir teknik olarak kullanılmakta ve bu yöntem, genç okurları sadece hikâyenin içeriğiyle değil, kullanılan malzemelerin estetik ve dokunsal özellikleriyle de etkileşime girmeye teşvik etmektedir.

Linol baskı, tasarımın belirgin ve keskin hatlarla oluşturulmasını sağlayan geleneksel bir baskı tekniğidir. Bu yöntem, "linolyum" adı verilen kesilebilir bir malzeme üzerine desen çizilerek ve oyularak yapılmaktadır. Oyulmamış alanlara mürekkep sürülerek desenin kâğıda aktarılması ile görsellerde net hatlar ve belirgin şekiller ortaya çıkmaktadır. Linol baskı, renkli katmanlarla zenginleştirilerek derin kontrastlar ve güçlü çizgiler üretilmesine imkân tanımaktadır; bu ölçü illüstrasyonların dikkat çekici ve etkili olmasını sağlamaktadır. Sanatçılar, özellikle keskin 'V' şekilli bıçaklar kullanarak linolyum üzerinde desenlerini oluşturmakta ve bu yöntem görsellerin hareket ve canlılık kazanmasına olanak tanımaktadır (Whistlefish, 2022).

Çocuk edebiyatında bu teknikleri etkin bir şekilde kullanan önemli sanatçılardan ikisi Farshid Mesghali ve Eric Carle'dir. Farshid Mesghali, Küçük Kara Balık adlı eserinde linol baskı tekniğini kullanarak illüstrasyonlarını görsel olarak güçlü ve duygusal açıdan etkileyici bir şekilde sunmuştur. Anılan eserlerdeki dokular, hikâyenin derin anlamlarını iletirken okur ile karakterler arasında duygusal bir bağ kurmaktadır. Benzer şekilde, Eric Carle'ın Aç Tırtıl adlı eseri, dokuyu ve rengi birleştiren canlı kolajlarıyla tanınmaktadır. Elle boyanmış doku kâğıdını kolaj şeklinde kullanarak sadece görsel estetik yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda okurlar için dokunsal bir deneyim sunarak hikâye ile etkileşimde derinlik sağlamaktadır. Çalışmada, çocuk kitaplarındaki görsel anlatımda doku kullanımı ve tarihçesi, özellikle kolaj ve linolyum baskı tekniklerinin çocuk illüstrasyonlarına olan katkıları ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu tekniklerin kökenleri ve gelişimi ele alınarak, yaratıcı yöntemlerin çocuk edebiyatına sunduğu yeni olanaklar ve özgün anlatım biçimleri tartışılmıştır. Mesghali ve Carle gibi öncü sanatçıların eserleri üzerinden yapılan analizler, bu tekniklerin çocuk kitaplarının anlatım gücünü dönüştürüş şeklini ve metinle daha etkili bir bağ kurulması durumuna açıklık getirmektedir.

ÇOCUK KİTAPLARINDA İLLÜSTRASYONUN EVRİMİ

Kitap İllüstrasyonunun Antik Kökenleri

Kitap illüstrasyonları, basılı kitaplardan çok daha eski bir geçmişe sahiptir. Yazı ve resmin birleşimi, Batı'dan çok daha önce, özellikle Doğu kültürlerinde erken bir dönemde gelişmiştir. Kâğıt, İsa'dan önce Çin'de icat edilmiş ve Mısır'a taşınmıştır. Mısır'da papirüs üzerine yapılan ilk kitaplar büyük resimlerle süslenmiş olup, rulo biçiminde üretilmiştir çünkü papirüs katlandığında kolayca zarar görebilen bir malzemedir. Bu kitaplar genellikle dualar, dini ilahiler ve ayetler içerir ve halkın inancına göre ölümlerin mezara gömülmesiyle sonsuz mutluluk getireceğine inanılır.

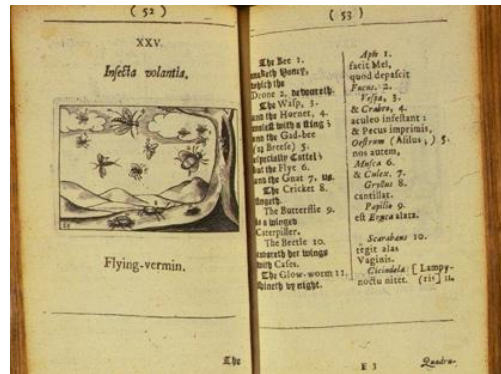


Resim 1. 18. Hanedan Dönemi, "Ölümler Kitabı'ndan Papirüs Sayfası

M.Ö. 4. yüzyılda Hindistan'da 'resimlerle süslenmiş rulo kitapların üretildiği ve bu kitapların Budizm'in etkisiyle Çin ve Japonya'ya yayıldığı bilinmektedir. Japonya'da, 8. yüzyılda Budist parşömenleriyle başlayan resimli kitap geleneği, 11. yüzyıldan itibaren halk efsaneleri ve klasik hikâyelerle devam etmiştir. Avrupa'da 4. yüzyılda resimli el yazmaları ortaya çıkmış ve zamanla yerini ciltli kitaplara bırakmıştır. Bu kitaplar, elle yazılmış metinlerle birlikte süslemeler ve resimler içerir. 15. yüzyıla kadar görseller, elle yazılmış kitaplarla sınırlı ve genellikle dini hikâyelerden oluşuyordu. Ancak bu kitaplar çocuklar için yazılmamıştı, yine de çocuklar resimlerini görmekten keyif almışlardır (Ghaieni, 2011).

Matbaanın Çocuk Kitapları Yayıncılığına Etkisi

Matbaanın 15. yüzyılda icadı, yazılı kültürün kitlesel bir boyut kazanmasına ve özellikle çocuklar için hazırlanan kitapların daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlamıştır. Bu dönemde üretilen ilk çocuk kitapları, metin ile görsellerin bir arada yer aldığı, eğitici ve öğretici eserlerden oluşur. Öncesinde yalnızca aristokrat ailelerin çocuklarına ulaşabilen bu eserler, matbaanın icadıyla birlikte daha erişilebilir hale gelmiştir. 16. ve 17. yüzyıllarda çocuklar için özel olarak hazırlanan



Resim 2. Comenius, J. A., "Orbis sensualium pictus", 1658

kitaplar, dönemin eğitim anlayışını yansıtmaktaydı. Örneğin, Amos Comenius'un 1658'de yayımladığı *Orbis Sensualium Pictus* (Duyuların Dünyası Resimli) adlı eser, çocukların görseller aracılığıyla öğrenme süreçlerini desteklemeyi amaçlayan ilk resimli kitap olarak kabul edilmektedir. Bu kitap, pedagojik bir yaklaşımla metin ve görselleri bir arada sunarak çocukların bilgiye erişimini kolaylaştırmıştır (Arslan, 2012).

18. yüzyıl, çocuk edebiyatının gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde John Newbery, çocuklara yönelik eğlendirici ve eğitici kitaplar yayınlamış ve resimli çocuk kitaplarının popülerleşmesine öncülük etmiştir. Gravür ve litografi tekniklerinin kullanılmaya başlanması, kitaplarda yer alan görsellerin daha estetik ve çekici hale gelmesini sağlamıştır. 19. yüzyılda sanayi devrimi, çocuk kitabı yayıncılığı üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Baskı tekniklerindeki ilerlemeler, renkli resimli kitapların yaygınlaşmasını sağlamış, bu durum çocuklara yönelik yayınların sayısında önemli bir artışa yol açmıştır. Walter Crane, Randolph Caldecott ve Kate Greenaway gibi sanatçılar, resimli kitapların tasarımında metin ve görsellerin uyumuna önem vererek modern çocuk kitaplarının temelini atmışlardır. 20. yüzyılda fotoğraf teknolojisi ve litografi gibi baskı yöntemlerindeki yenilikler, modern çocuk kitaplarının üretimini çeşitlendirmiştir. Beatrix Potter gibi yazar illüstratörler hem metin hem de görselleri bir arada sunarak çocukların hayal gücüne hitap eden eserler ortaya koymuşlardır. Günümüzde resimli çocuk kitaplarının tasarımında sanatsal estetik, eğitimsel içerik ve teknik kalite bir arada düşünülmektedir (Ghaieni, 2011).

GÖRSEL HİKÂYE ANLATIMINDA DOKUNUN ROLÜ

Farklı Doku Türlerini Anlamak

Doğa, sanat ve tasarımda esin kaynağı olmuş ve her varlık ile nesne, kendi içinde bir dokuya sahip olarak insanın algısını uyandırmıştır. Tasarımda, doğadaki dokular kullanılarak yaratıcı ve özgün fikirler geliştirilebilmektedir. Çocuk kitabı resimlemelerinde ise dokular, anlatımın gücünü artıran önemli bir araçtır. Ancak dokuları etkili bir şekilde kullanabilmek için, bu öğelerin özelliklerinin iyi anlaşılması gerektiği düşünülmüştür. Doku, bir yüzeyin görünümünü ve yapısını belirleyen düzenli bir yapıdır. Doku, nesnelerin tanınmasını ve ayırt edilmesini sağlayarak yüzeylere karakter kazandırır. Doğada her varlık, farklı şekillerde doku çeşitliliği sunmaktadır. Dokuyu nesnelerin pütürlü, düzgün olmayan veya parlak yüzey özellikleriyle tanımlamak mümkündür. Doku, doğanın dengesini sağlayan bir düzen olarak da tanımlanabilmektedir. Dokular, doğada var olan çok sayıda tür ve özellikleri ile karşımıza çıkar. Bu dokular, genellikle iç ve dış olmak üzere iki ana grupta incelenir. İç doku, nesnelerin iç yapılarındaki düzeni yansıtırken, dış doku ise yüzeydeki yapıyı gösterir. İç doku, sabun köpükleri veya süngerlerin yapısında olduğu gibi, küçük bileşenlerin tekrarıyla oluşmaktadır. Dış doku ise gözle görülebilen ve dokunsal bir etkisi olan yüzey özellikleridir. Doğal dokular, doğadaki her varlığın kendine özgü yapısal özelliklerine sahipken, yapay dokular, insan eliyle üretilen dokulardır. Doğal dokular, dokunma duyusu aracılığıyla algılanabilirken, yapay dokular ise örneğin deri veya yün gibi malzemelerden oluşturulabilmektedir. Her iki tür doku da estetik değerler taşımanın yanı sıra, çocuk kitaplarındaki anlatımı güçlendirebilir. Doğal dokuların, çocukların doğaya dair algılarını pekiştiren etkileri bulunurken, yapay dokular daha soyut ve stilize bir anlatım sağlar. Dokular ayrıca duysal algılama açısından dört ana kategoriye ayrılmaktadır: Gerçek (dokunsal), görsel, devimsel (dinamik) ve optik doku. Gerçek doku, doğada yaygın olarak bulunan ve dokunarak algılanabilen dokulardır. Bu dokular çocuk kitaplarında, çocukların dokunma duyusunu harekete geçiren unsurlar olarak öne çıkabilir. Görsel sanatlarda doku, bir sanat eserinin algılanan yüzey kalitesini ifade eder. Hem iki boyutlu hem de üç boyutlu tasarımlarda bulunan bir unsurdur ve görsel ve fiziksel özellikleriyle karakterize edilir. Devimsel doku, zamanla değişen yüzeyleri ifade etmektedir ve görsel algıda değişim yaratan dokular olarak kitaplarda dinamik bir atmosfer yaratabilir. Optik doku ise görsel algıyı manipüle ederek bir yüzeyin dokusunu algılatan, ancak gerçekte olmayan bir etkidir (Arslan, 2012). Çocuk kitaplarındaki resimlemelerde doku kullanımı hem görsel hem de duygusal bir etki yaratma amacına hizmet etmektedir. Doku, çocukların dünyayı algılamalarına yardımcı olabilecek güçlü bir anlatım aracıdır. Özellikle doğal dokular, organik yapıları ve görsel çeşitliliği ile çocuk kitapları için etkili bir tasarım öğesi olarak kullanılabilir. Çocuk kitaplarındaki görsel anlatım daha canlı ve etkileyici hale

gelmektedir. Ayrıca, yapay dokular da estetik açıdan çocukların ilgisini çekerken, resimlerin soyut bir şekilde ifade bulmasına olanak tanır.

Sanatta Doku Kullanımının Gelişimi

Sanat ve tasarımda, estetik ve anlatım aracı olarak dokunun önemi büyüktür. İnsanlık tarihi boyunca farklı dönemlerde kullanılan doku, sanat eserlerinin hem görsel hem de duygusal etkilerini güçlendiren bir unsur olmuştur. Doku kullanımının temelleri, Leonardo da Vinci gibi erken dönem sanatçılarındadır. Da Vinci, sfumato tekniği ile görsel dokuyu daha gerçekçi ve etkileyici bir şekilde sunarak bu alanda öncü bir yaklaşım geliştirmiştir. Sfumato, renkler ve tonlar arasındaki geçişleri yumuşatarak yüzeylerde doğal bir doku hissi yaratır. Örneğin, Mona Lisa (1503-1506) adlı eserinde bu teknikle cilt ve kıyafet dokuları son derece gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Bu kullanım tarzı, görsel doku anlayışının erken örneklerinden biri olarak izleyiciye hem estetik hem de dokunsal bir deneyim sunmuştur. Leonardo da Vinci'nin eserlerinde doku, yalnızca fiziksel bir izlenim oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin duygusal algısını da derinden etkiler.



Resim 3. Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503–1506

Mona Lisa'daki pürüzsüz cilt tonları ve yumuşak kıyafet dokuları, izleyiciyi resme daha yakın hissettiren bir etki yaratır. Ayrıca Da Vinci'nin ışık ve gölge kullanımındaki ustalığı, yüzeylerin derinliğini ve dokusunu belirginleştirerek izleyicinin algısını yönlendirmiştir. Bu yaklaşım, görsel doku ile izleyici arasında ilk güçlü bağlardan birini kurmuştur (du Plessis, A, 2022).

20. yüzyıla gelindiğinde, doku, bilinçli bir yaklaşımla sanat ve tasarımın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Kum, kâğıt ve diğer malzemelerin yüzey özelliklerinin keşfi, fiziksel dokunun sanatsal anlatımda daha belirgin bir rol üstlenmesine olanak sağlamıştır. İlk dönemlerde dokunun görsel sanatlara yalnızca estetik bir katkı sunduğu düşünülse de zamanla bu unsur, anlatımsal ve duygusal bir araç olarak daha fazla önem kazanmıştır. Dokunun sanata kazandırılmasında öncü rol ise mimarlar yerine ressamlar tarafından üstlenilmiştir. Sanatçılar, endüstri çağında yeni bir görsel dil arayışına girmiş ve bu süreçte Kübizm akımı ortaya çıkmıştır. Perspektif ve ışık kullanımı gibi geleneksel yöntemleri terk eden Kübistler, düzenli ve sürekli bir yapı arayışıyla malzemenin gerçek dokusuna yönelmiştir. Kolaj tekniğiyle çeşitli malzemelerin yüzeye uygulanması hem görsel hem de dokunsal algıyı zenginleştirmiştir. Bu yaklaşımla doku, anıtsal bir ifade kazanmış ve resim sanatında yenilikçi bir öğe olarak öne çıkmıştır.

Kübistler, resimlerine yeni malzemeler dahil ederek sanatın sınırlarını genişletmiştir. Boya ve tuval gibi geleneksel malzemelerin yanı sıra, kâğıt, muşamba, karton ve teneke gibi unsurlar yüzeye eklenmiştir (Berger, 2003). Özel dokular elde etmek amacıyla toz boyalar kum ve talaşla karıştırılmış, karakalem ve yağlıboya bir araya getirilerek yeni biçimler ve yöntemler geliştirilmiştir. Bu yenilikçi yaklaşımlar hem deneysel hem de estetik açıdan tatmin edici sonuçlar doğurmuştur. Resim sanatında doku kullanımı Kübizmle ön plana çıkarken, resimli çocuk kitaplarında dokunun güçlü bir anlatım öğesi olarak kullanılması Eric Carle, Leo Lionni, Lois Ehlert, Ezra Jack Keats, Bryan Collier ve Romare Bearden gibi sanatçılar tarafından benimsenmiştir (Prudhoe, 2003). Bu sanatçılar, geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek, dokuyu çocuk kitaplarında görsel ve duygusal bir deneyim aracı haline getirmiştir.

Kolaj Sanatında Dönüşüm

Kolaj, sanat ve tasarımda özgür ve sınırsız olanaklar sunan bir illüstrasyon tekniği olarak öne çıkar. Bu yöntem, çeşitli malzemelerin bir araya getirilmesiyle görsel ve kavramsal açıdan yeni anlam katmanları oluşturur. Kolajın temelinde, genellikle sanatsal nitelikte olmayan ve geleneksel sınırların dışında kalan malzemelerin kullanımı vardır. Örneğin, yırtık ve işlenmemiş kâğıt parçaları, dijital tasarımların kusursuz ve düzenli estetiğine bir karşıtlık sunar. Dokuyu eserlerinde kullanan öncü sanatçılar arasında Picasso, Braque, Jackson Pollock, Marc Tobey ve Jean Dubuffet yer almaktadır. Bu sanatçılar, dokuyu bir taklit unsuru olmaktan çıkararak özgün bir anlatım aracı haline getirmiştir. Örneğin, Picasso'nun bir eserinde gazete, pipo ve bardak gibi objeler desenli bir muşamba ile bir araya getirilmiş ve bu yöntem modern kolajın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir (Prudhoe, 2003).



Resim 4. Picasso, P., “Kamış sandalyeli natürmort”, 1912

Kolajın yaygınlaşmasıyla birlikte fotomontaj, kâğıt kolajı, dijital kolaj, doku kolajı ve asamblaj gibi farklı türleri de sanat ve tasarım alanlarında etkili bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Kolaj sanatının orijinal formu olan kâğıt kolajı, yalnızca mevcut kâğıt materyallerin kullanıldığı bir yöntemdir. Bu sınırlılık, tasarımcıyı yaratıcı çözümler bulmaya teşvik ederek yenilikçi ifadeler ortaya çıkarır. Fotomontaj ise fotoğrafların ya da fotoğraf parçalarının bir araya getirilmesiyle yeni bir görsel kompozisyon oluşturmayı amaçlar. Kolajın üç boyutlu bir türü olan asamblaj; tahta, metal, plastik ve atık malzemeler gibi çeşitli fiziksel objelerin bir araya getirilmesiyle yapılır. Asamblaj tekniği ile kumaş, ince dallar, ağaç kabuğu, tel veya kum gibi farklı materyalleri kullanarak özgün kavramsal bağlamlar yaratır. Teknolojinin gelişmesiyle dijital kolaj, fiziksel sınırlamaların olmadığı bir teknik olarak ortaya çıkmıştır. Dijital kolaj, dokuları değiştirme, birden fazla fotoğraf ve illüstrasyonu katmanlama ya da görselleri deforme etme gibi olanaklar sunar. Bu da geleneksel yöntemlerden farklı olarak daha esnek ve yenilikçi bir tasarım süreci sağlar. Kolajın farklı türleri, sanatsal ve anlatım da zenginlik sunarak çağdaş sanat ve tasarımın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir (Ersan ve Bayraktar, 2021).

Linol Baskı

Linol baskı, "linol kesimi" teriminden türetilmiş bir baskı tekniğidir ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Linol, 1860'larda mantar tozu ve keten tohumu yağı karışımından üretilen bir malzeme olarak keşfedilmiş ve sanatçılar bu malzemeyi geleneksel ahşap bloklardan daha kolay kesilebilen bir materyal olarak benimsemişlerdir. Linol dokusu, ağaç kütüğünden farklı olarak daha düzgün kesimler yapmaya olanak tanır ve detaylı çalışmalar elde edilmesini sağlar. Başlangıçta geleneksel sanat dünyası tarafından basit olarak görülse de linol baskı 1920'lerde Alman Dışavurumcuları tarafından tanınmaya başlanmıştır. Ernst Ludwig Kirchner ve Die Brücke grubundaki sanatçılar, linol baskıyı cesur ve duygusal imgeler yaratmak için kullanmışlardır. Bu tekniğin erişilebilirliği, savaş dönemi afişleri ve illüstrasyonları için popüler bir araç haline gelmesini sağlamıştır. El baskı teknikleri, taş (litografi), ahşap (ksilografi), metal (kalkografi) ve serigrafi gibi

dört ana tekniği içerir. Zaman içinde her teknikte yeni yüzeyler ve malzemeler kullanılmıştır. Özellikle Japon sanatçılar, ksilografi tekniğiyle tam renkli baskılar üretme konusunda Avrupalı ve Kuzey Amerikalı sanatçılara öncülük etmiştir. Bu teknikler, çocuk kitaplarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Özellikle güçlü çizgileri ve şeffaf renkleri, illüstrasyonlarda netlik ve sadelik sağlayarak bu tekniği çocuk kitapları için ideal kılmaktadır (Ghaieni, 2011).

Pablo Picasso ve Henri Matisse, linol baskıyı 20. yüzyılın ortalarında önemli bir sanat formu olarak kabul ettirmiştir. Özellikle Picasso, linol üzerinden çok renkli baskılar yaratmak için geliştirdiği karmaşık azaltma tekniklerini kullanmıştır. Bu yenilik, linol baskının detaylı ve canlı kompozisyonlar için olan potansiyelini ortaya koymuştur (Boarding All Rows, 2023).



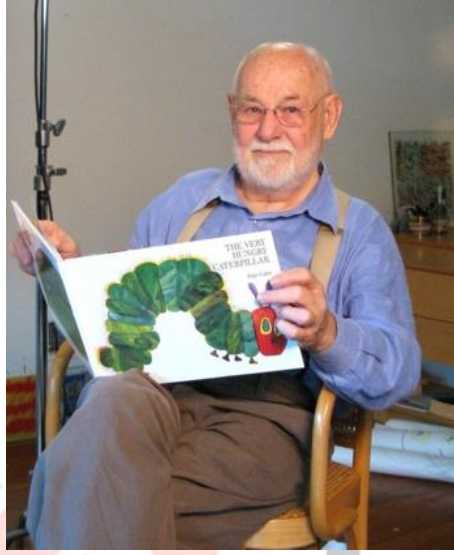
Resim 5. Picasso, P., “Kadın portresi”, 1958

1950'lere gelindiğinde, linol baskı ticari ve eğitimsel alanlarda kullanılmaya başlanmış ve çocuk kitaplarında yaygınlaşmıştır. Bu teknik, güçlü ve dokusal imgeler oluşturma yeteneği nedeniyle illüstratörler tarafından benimsenmiştir.

İLLÜSTRATÖRLER VE YENİLİKÇİ TEKNİKLER

Eric Carle ve Aç Tırtıl'da Kolaj Anlatım

Eric Carle, Alman kökenli bir ailenin çocuğu olarak New York'ta doğmuş, ardından ailesiyle birlikte Almanya'ya taşınmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında resimle ilgilenmeye başlayan Carle, savaşın ardından Amerika'ya dönerek reklamcılık, grafik tasarım ve illüstrasyon alanlarında çalışmıştır. Çocuk kitaplarına yönelen Carle, kariyeri boyunca yaklaşık 100 eser yazmış ve resimlemiştir (Penguin Random House.2025).



Resim 6. Eric Carle, “portre fotoğrafı”, 2018

1968 yılında resimli çocuk kitapları üretmeye başlayan Carle, 1969'da yazıp resimlediği Aç Tırtıl ile uluslararası bir başarı elde etmiştir. Bu eser, 30 milyonun üzerinde satmış ve 47 farklı dile çevrilmiştir. 43 yıldır popülerliğini koruyan kitabın başarısı, Carle'ın geliştirdiği özgün dokusal illüstrasyon tekniği ve cesur, canlı renk paletinden kaynaklanmaktadır. Kitap, ay ışığının bir yaprak üzerindeki yumurtayı aydınlatığı sahneyle başlar. Güneş doğduğunda yumurtadan çıkan küçük tırtıl, yiyecek aramaya başlar. Günler boyunca elma, armut, erik, çilek ve portakal gibi meyveleri, ardından da çeşitli yiyecekleri tüketir. Fazla yemekten karnı ağrıyınca, pazar günü yemyeşil bir yaprak yiyerek rahatlar. Tok bir tırtıla dönüşen kahraman, kendine bir koza yapar ve sonunda rengârenk bir kelebek olarak ortaya çıkar (Carle, 1969).



Resim 7. Carle, E., “Çok aç tırtıl”, karton kapak baskısı, 1969

Eric Carle, illüstrasyonlarında benzersiz bir dokusal yöntem kullanmaktadır. İlk olarak, fırçayla kâğıda boya uygular, ardından parmaklarıyla bu dokuyu manipüle eder ve boyalı kağıtları keserek şekiller oluşturur. Bu katmanlı dokular, eserin görsel derinliğini artırmakta ve dinamik bir hareket yaratmaktadır. Yiyeceklerdeki katmanlı delikler ise okuma deneyimini interaktif hale getirerek çocuklar için daha eğlenceli bir keşif sunmaktadır. Bu yaklaşım, kitabı çocuklar için daha çekici ve etkileyici bir deneyim haline getirmektedir (Arslan, 2012).



Resim 8. Kleon, A., “Kolaj sanatçısı (Eric Carle)”, 2021

Eric Carle'in dünya çapındaki başarısı, sade ve eğlenceli anlatım dili, yenilikçi resimleme teknikleri ve özgün tasarım anlayışının birleşimiyle açıklanabilir. Carle, seçtiği renkler ve desenlerle yüksek enerjiye sahip, mutlu tonlar, cesur desenler ve çizgilerle basit şekiller oluşturur. Bu yaklaşım, küçük çocuk kitapları için ideal olup, çocuklar kolaj tekniğini sanatsal etkinliklerinde keyifle kullanır ve duygularını ifade etmek için uygun bir araç olarak görür. Bu nedenle, küçük çocuk kitabı illüstratörleri sıklıkla bu tekniği kullanmaktadır.

Farshid Mesghali ve *Küçük Siyah Balık*'ta Linol Baskı Teknikleri

5 Temmuz 1943'te İran'ın İsfahan şehrinde doğan Farshid Mesghali, çağdaş çocuk kitabı illüstrasyonu ve sanatsal yeniliğin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde resim eğitimi aldıktan sonra, geleneksel teknikleri cesur modernist estetiklerle harmanlayan bir kariyere adım atmıştır.



Resim 9. Farshid Mesghali. “Portrait Photos ” 2019.

Mesghali'nin çocuk edebiyatına katkısı hem anlatı hem de görsel hikâye anlatımını benzersiz bir şekilde birleştirme yeteneğinde görülür. Erken dönem kariyerinde Keyhan Bacheha gibi çocuk dergilerinde illüstrasyonlar yapmış, ardından Çocuk ve Gençlik Zihinsel Gelişim Merkezi ile önemli bir iş birliğine girmiştir. 1968'de yayımlanan Küçük Siyah Balık adlı kitabı, çocuk edebiyatında bir dönüm noktası oluşturmuş ve 1969 Bologna Bienali'nde birincilik ödülü ile Bratislava Bienali ödülünü kazanmıştır (Tajasomi, 2019).



Resim 10. Behrengi, S., “Küçük siyah balık” (çiz. F. Mesghali), 1968

Linol kesim, bir rölyef baskı tekniği olarak, Mesghali'nin illüstrasyonlarında özellikle Küçük Siyah Balık adlı eserinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu teknik, linolyum bloklarına resimler oyulup ardından mürekkeplenerek kâğıda baskı yapılmasını içerir. Linol baskı, özellikle el yapımı dokusu, güçlü kontrastları ve cesur desenleriyle tanınır. Monoprint ise, kâğıdın mürekkepli yüzeylere bastırılması ya da mürekkep üzerine yerleştirilen kâğıdın arka yüzünden izler oluşturulmasıyla yapılan, tek seferlik baskılar üretmeye olanak tanıyan bir tekniktir. Monoprintlerin dokulu mürekkep alanları, linol baskının net ve keskin desenleriyle birleştiğinde, iki teknik arasında güçlü bir görsel zıtlık oluşturur. Farshid Mesghali'nin çalışmaları, bu iki tekniği ustalıkla birleştirerek yenilikçi bir baskı yaklaşımı sergiler. Monoprintlerin organik dokuları, linol baskının belirgin ve cesur desenleriyle dengelenir. Mesghali'nin bu yöntemle yarattığı illüstrasyonlar hem görsel derinlik hem de anlatı gücü açısından etkileyici bir örnek teşkil eder.



Resim 11. Mesghali, F., “Martı illüstrasyonu, Küçük siyah balık”, 1968

Mesghali'nin martı illüstrasyonu, linol baskının ifade gücünü etkileyici bir şekilde sergiler. Araç izleri, görüntüye el yapımı bir doku kazandırarak hareket hissi yaratır. Dalga ve martının ayaklarının üst üste gelen baskıları çalkantılı bir atmosfer oluştururken, ayrı linol bloklarından basılan sınırlı renk paleti ise görsel etkiyi güçlendirir. Örneğin, kırmızı gaga, balığın gözüne dikkat çekerek tehlikeyi simgeler. Mesghali, tüy gibi ayrıntılı unsurları daha geniş ve çarpıcı desenlerle dengelemiş; aşırı detaydan kaçınarak görsel etkiyi en üst düzeye çıkarır.



Resim 12. Mesghali, F., “Martının midesindeki balıkların illüstrasyonu, Küçük siyah balık”, 1968

Küçük Siyah Balık kitabından bir diğer illüstrasyon, martının midesindeki linol baskı, balıkları tasvir eder. Bu görüntü, Mesghali'nin monoprint arka planının, kompozisyonun derinliğini ve dokusunu nasıl etkili bir şekilde zenginleştirdiğini açıkça gösterir (Lewis, 2017).

SONUÇ

Çocuk kitapları eğitici ve duygusal gelişimi destekleyen güçlü bir araçtır. Bu çalışmada, çocuk kitaplarında kullanılan doku, kolaj ve linol baskı tekniklerinin anlatı gücüne katkıları titizlikle incelenmiştir. Farshid Mesghali'nin Küçük Siyah Balık eserindeki linol baskı ve Eric Carle'nin Aç Tırtıl eserindeki dokusal kolaj, her iki sanatçının farklı tekniklerle derin anlamlar ve etkileyici görseller yaratma başarısını açıkça ortaya koymaktadır. Linol baskı tekniği, yalnızca belirgin çizgilerle değil, aynı zamanda dokusal katmanlar kullanarak hikâyeye derinlik katmakta ve bu sayede anlatıyı güçlendirmektedir. Mesghali'nin linol baskıyı yaratıcı biçimde kullanması, görsel anlatımda güçlü bir ifade oluştururken, dokuların sunduğu anlamlar ve duygular, hikâyeyi daha derinlemesine

hissettirir. Kolaj tekniği ise, özellikle Eric Carle'nin eserlerinde olduğu gibi, yumuşak ve renkli dokularla çocukların dikkatini çeker ve hikâyenin içsel anlamını daha etkili bir şekilde güçlendirir.

Linol baskı ve kolaj sadece estetik değerler sunmakla kalmaz, aynı zamanda anlatının gücünü artırmakta ve çocukların kitapla olan etkileşimini derinleştirmektedir. Bu tekniklerin yaratıcı birleşimi, çocukların görsel dil aracılığıyla dünyayı algılamalarını ve anlamlarını keşfetmelerine olanak tanırken, çocukların bilişsel süreçlerine de katkı sağlamaktadır. Özellikle dokunun kullanımı, çocuğun görsel algısını geliştirir, dikkatini çeker ve öğrenmeyi daha eğlenceli hâle getirir. Bu bağlamda, dokunun ve kolajın çocuk kitaplarındaki önemi, anlatımsal derinliği artırmasının yanı sıra, çocukların görsel hafızalarını zenginleştirip, dikkat sürelerini uzatmalarına da olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, illüstrasyonların çocuklar için kelimelerden çok daha güçlü bir iletişim aracı olduğu söylenebilir. Linol baskı ve kolaj gibi tekniklerin yaratıcı kullanımı, çocukların bilişsel ve duygusal gelişimlerini desteklerken, aynı zamanda farklı anlatı biçimlerinin gelişmesine de önemli ölçüde katkı sağlamaktadır.

Etik Komite Onayı: Araştırma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-M.T.; Denetleme- K.Ş.Ç; Kaynaklar- M.T.- K.Ş.Ç; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- K.Ş.Ç; Analiz ve/veya Yorum- M.T.; Literatür Taraması- M.T.- K.Ş.Ç; Yazıyı Yazan- M.T.; Eleştirel İnceleme- K.Ş.Ç; Diğer-K.Ş.Ç.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışma yazarlar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the research.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Concept-M.T.; Supervision- K.Ş.Ç; Resources- M.T.- K.Ş.Ç; Data Collection and/or Processing- K.Ş.Ç; Analysis and/or Interpretation- M.T.; Literature Review- M.T.- K.Ş.Ç; Writing- M.T.; Critical Review- K.Ş.Ç; Other- K.Ş.Ç.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: The study was produced by the authors.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKLAR

- Akbaharer Arslan, İ. (2012). *Çocuk kitabı resimlemelerinde doku kullanımı ve sayısal cut-out yöntemiyle bir uygulama* (Tez No. 389163) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Behrangî, S. (1968). *Küçük siyah balık* (F. Mesghali, Çiz.). Kütüphane Kitle Yayınevi
- Berger, J. (2003). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı* (Y. Salman & M. G. Sökmen, Çev.; 4. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boarding All Rows. (2023, March 29). *History of lino printing and famous linocut artists*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://www.boardingallrows.com/history-of-lino-printing-and-famous-linocut-artists>
- du Plessis, A. (2022). *Texture in art – Exploring the element of texture in art*. Art in Context. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://artincontext.org/texture-in-art/>

- Ersan, M., & Bayraktar, C. (2021). Resimli çocuk kitaplarında sembolik temsil ve kolaj. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 11(4), 1360–1375. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/64720/960573>
- Ghaieni, Z. (2011). *Çocuk kitapları resimlemeleri: Tarih, tanım ve türler*. Tahran: Tarih Edebiyat Çocuklar Yayıncılık.
- Lewis, P. (2017, May 8). Looking at illustration: Traditional printing techniques in picture books. *Picture Book Den*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://picturebookden.blogspot.com/2017/05/looking-at-illustration-traditional.html>
- Penguin Random House. (2025). *Eric Carle's biography*. Eric Carle. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://eric-carle.com/about-eric-carle/eric-carles-biography/>
- Prudhoe, C. M. (2003). Picture books and the art of collage. *The Free Library*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <http://www.thefreelibrary.com/Picture+books+and+the+art+of+collage.-a0110310807>
- Salisbury, M. (2004). *Illustrating children's books: Creating pictures for publication*. Barron's Educational Series.
- Tajasomi Online. (2019). *Farshid Mesghali*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <http://www.tajasomionline.ir/Artist/Farshid-Mesghali>
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2024). *Kolaj*. Güncel Türkçe Sözlük. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://sozluk.gov.tr>
- Whistlefish. (2022, Ağustos 3). *What is lino printing?* Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://whistlefish.com/blogs/our-blog/lino-printing#:~:text=Lino%20printing%2C%20or%20lino%20cutting,into%20it%20using%20sharp%20tools>
- Görsel Kaynakça**
- Behrang, S. (1968). Küçük siyah balık (Çiz. F. Mesghali). Kanon Çocuk ve Gençlik Yayınevi.
- Carle, E. (1969). *The very hungry caterpillar*. World Publishing Company.
- Comenius, J. A. (1658). *Orbis sensualium pictus* (ss. 52–53) [Ağaç baskı]. Wikimedia Commons. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orbis_Sensualium_Pictus.png
- Da Vinci, L. (1503–1506). *Mona Lisa* [Yağlıboya]. Kamusal alan. Wikimedia Commons. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg
- DCT Staff. (2018, 26 Ocak). Eric Carle'in büyüğü: Kısa bir tanıtım [İllüstrasyon]. *Dallas Çocuk Tiyatrosu Blog*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://blog.dct.org/the-magic-of-eric>
- Kleon, A. (2021, 27 Mayıs). Eric Carle, collage artist [İllüstrasyon]. *Austin Kleon*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://austinkleon.com/2021/05/27/eric-carle-collage-artist/>
- Penguin Random House. (2025). Eric Carle'in biyografisi [Web sayfası]. *Eric Carle*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://eric-carle.com/about-eric-carle/eric-carles-biography/>
- Picasso, P. (1912). *Kamış sandalyeli natürmort* [Yağlıboya]. *Artchive*. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://www.artchive.com/artwork/still-life-with-chair-caning-pablo-picasso-1912/>

- Picasso, P. (1958). *Kadın portresi* [Linol baskı]. TATE; The Art Studio UK. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <https://www.theartstudiouk.com/?product=pablo-picasso-portrait-of-a-woman-after-cranach-the-younger>
- Tajasomi Online. (2019). *Farshid Mesghali* [İllüstrasyon]. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, <http://www.tajasomionline.ir/Artist/Farshid-Mesghali>
- Wikimedia Commons. (t.y.). *Ölümler Kitabı'ndan papirüs sayfası (18. Hanedan Dönemi)* [İllüstrasyon]. Erişim tarihi: 17 Ağustos 2025, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Book_of_the_Dead

EXTENDED ABSTRACT

Children's books are not merely sources of entertainment and education; they play a fundamental role in shaping children's emotional, cognitive, and social development. Through engaging narratives and captivating illustrations, these books provide young readers with a window into different experiences, emotions, and cultural perspectives. Among the many elements that contribute to the effectiveness of children's literature, visual storytelling stands out as a crucial component. Illustrations not only complement the written text but also enrich the narrative by enhancing comprehension, fostering engagement, and evoking emotions. Various artistic techniques are used to create illustrations in children's books, each contributing uniquely to storytelling. Among these, linocut printing and collage techniques have demonstrated their potential in elevating the visual and sensory aspects of storytelling. Linocut, characterized by its bold lines and rich textures, and collage, known for its layered and dynamic aesthetic, are both powerful tools that can transform how children interact with and interpret a story.

This study explores the role of linocut printing and collage textures in children's books, focusing on how these artistic techniques contribute to the storytelling experience. Linocut, a relief printing method that involves carving a design into a linoleum surface before applying ink and pressing it onto paper, produces high-contrast, striking visuals. This technique allows for strong compositional elements and a sense of movement, which can help children connect with the imagery on a deeper level. The textured effects produced by linocut printing create a tactile quality, stimulating visual perception and making the illustrations more immersive. Similarly, collage techniques, which involve assembling different materials, such as cut paper, fabric, or painted textures, generate a sense of depth and complexity. The layering effect in collage illustrations adds richness and warmth, making them visually appealing and emotionally engaging for young readers.

To illustrate the impact of these techniques, this paper examines two well-known examples: *The Little Black Fish* by Farshid Mesghali and *The Very Hungry Caterpillar* by Eric Carle. Mesghali's *The Little Black Fish* is a significant example of the use of linocut printing in children's books. The high-contrast, sharp-edged illustrations create a bold, expressive visual language that reinforces the themes of independence, courage, and exploration. The dark and dramatic textures of the linocut technique add depth and intensity to the story, drawing readers into the protagonist's journey. Mesghali's approach demonstrates how linocut can be used to enhance narrative meaning by creating striking visuals that leave a lasting impression.

In contrast, Eric Carle's *The Very Hungry Caterpillar* employs collage techniques to create a completely different aesthetic experience. The book's illustrations feature hand-painted paper cutouts arranged in layered compositions, producing a textured and colorful effect. This technique not only makes the illustrations visually engaging but also contributes to the story's playful and inviting nature. The irregular shapes and overlapping elements in Carle's work generate a sense of movement and energy, making the reading experience dynamic and interactive. Carle's use of collage brings warmth and accessibility to the illustrations, which align with the book's themes of growth, transformation, and curiosity.

By analyzing these two works, this study highlights the significance of texture in children's book illustrations. While linocut printing creates bold, dramatic effects that enhance themes of adventure and resilience, collage techniques offer softness, warmth, and a sense of playfulness that resonate with young readers. Both techniques, despite their distinct visual styles, serve to deepen engagement and enrich the storytelling experience.

The findings of this study suggest that texture is not merely an aesthetic element in children's book illustrations; it functions as a communicative tool that strengthens narrative impact. Whether achieved through linocut printing or collage, textured illustrations provide a sensory experience that enhances comprehension and emotional connection. The integration of texture in children's books plays a crucial role in making stories more immersive, memorable, and meaningful. This paper ultimately argues that artistic techniques such as linocut and collage are essential in shaping the visual storytelling landscape, offering children deeper engagement with narratives and fostering a stronger emotional bond with literature.



27/04/2025

19/07/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.81781>

Münire Meral YAĞCI TURAN¹

Demet GÜNEŞ²

Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi

Özet

Bu araştırmada, Mevlâna Celaleddin-i Rûmî'nin Mesnevi'sinde yer alan “Bedevi ve Karısı” hikâyesindeki gösterge sisteminin anlamsal yapısını analiz etmek ve hikâyenin resimsel yansımalarını göstergebilimsel bir yaklaşımla incelemek amaçlanmaktadır. Çalışmanın ilk aşamasında, AJ Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel kurama bağlı kalarak hikâyenin anlamsal evrenini incelemek için metin kesitlere ayrılarak analiz edilmiştir. İkinci aşamada ise Dicle Üniversitesi Resim-iş öğretmenliğinde öğrenim gören 4. Sınıf düzeyindeki toplam yirmi dört öğrenci amaçlı örnekleme yöntemlerinden olan ölçüt örnekleme yoluyla seçilmiş öğrencilerden hikâyede bulunan göstergeleri kullanarak resmetmeleri istenmiştir. Daha çok uygulamalı alanlarda tercih edilen nitel araştırma türlerinden temel nitel araştırma çalışması kullanılmıştır. Öğrenci eserleri Barthes'in anlamlandırmayı oluşturan düz anlam ve yan anlam şemaları ile çözümlenmiştir. Bu çalışma, öğrencilerin Mesnevi'nin çok katmanlı yapısını tahlil etmesine, kültürel ve bireysel deneyimlerini aktarmasına olanak sağlamıştır. Öğrencilerin hikâyeyi göstergebilimsel yöntemle çözümleyip sanat eserlerine dönüştürmesi, hem eserin kültürel-tarihsel bağlamı anlamalarını hem de disiplinlerarası bir perspektifle yaklaşımlarını sağlamıştır. Ayrıca öğrencilerin eserlerinde kullandıkları imgeleri salt aktarmak yerine, anlam üretme sürecine ve iletişimsel boyuta odaklandıkları görülmüştür. Sanat eğitimi süreçlerinde disiplinlerarası yaklaşımların artırılması ve edebi metinlerin anlam katmanlarının göstergebilimsel yöntemlerle çözümlenmesi önerilmektedir. Özellikle çok katmanlı anlamlara sahip edebi eserlerin sanatsal yansımalar yoluyla ele alınmasının sayısının artırılmasının öğrencilerin eleştirel, yaratıcı ve sorgulayıcı yönünün gelişmesine ve edebi eserleri tanıma noktasında katkı sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Mesnevi, Metafor

Semiotic Analysis of Pictorial Reflections from Mevlana Masnavi

Abstract

This study aims to analyze the semantic structure of the sign system in the story “The Bedevi and His Wife” in Mevlâna Celaleddin-i Rumi's Masnavi and to analyze the pictorial reflections of the story with a semiotic approach. In the first stage of the study, the text was analyzed by dividing it into sections in order to examine the semantic universe of the story, adhering to the semiotic theory developed by AJ Greimas. In the second stage, a total of twenty-four 4th grade students studying at the Department of Art Teaching at Dicle

¹ Dr. Öğr. Üyesi Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, muniremeral@gmail.com, ORCID:0000-0002-3453-6220

² Arş. Gör. Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, drdemetgunes21@gmail.com, ORCID:0000-0001-9120-4321

University were selected through criterion sampling, which is one of the purposeful sampling methods, and were asked to draw pictures using the signs in the story. A basic qualitative research study, which is one of the qualitative research types preferred mostly in applied fields, was used. The student works were analyzed with Barthes' denotative and connotative schemes that constitute meaning. This study allowed the students to analyze the multi-layered structure of the Masnavi and to convey their cultural and individual experiences. The students' analysis of the story with semiotic methods and their transformation into works of art enabled them to understand the cultural-historical context of the work and to approach it with an interdisciplinary perspective. In addition, it was observed that the students focused on the process of producing meaning and the communicative dimension rather than simply conveying the images they used in their works. It is recommended that interdisciplinary approaches be increased in art education processes and that the layers of meaning in literary texts be analyzed with semiotic methods. Increasing the number of literary works with multi-layered meanings, especially those that are addressed through artistic reflections, can contribute to the development of students' critical, creative and questioning aspects and their ability to recognize literary works.

Key words: Semiotics, Masnavi, Metaphor

GİRİŞ

Göstergebilim ve Anlamlandırma

İnsan, var olduğu günden itibaren çevresini anlamlandırmak için görsel, işitsel ve sembolik göstergelerle etkileşim halindedir. Trafik levhalarından Braille alfabesine, jest ve mimiklerden sanatsal ürünlere kadar günlük yaşamda karşılaştığımız her türlü iletişim aracı ve kısa bilgi veren birçok dizge anlama-anlamlandırma olgusu olarak karşımıza çıkmaktadır (Barthes, 2023). Semiyotik model, yalnızca işaret olarak algılanabilen göstergelerle değil, aynı zamanda bu göstergelerin bağlama ve zamana bağlı olarak dönüşümüyle de ilgilenmektedir. Bununla ilgili Umberto Eco (1976), göstergelerin tanımlandığı anlam ile varlığını sürdürmek zorunda olmadığını belirtmiştir. Bu göstergeler (semiyotik), salt dilsel unsurlarla sınırlı kalmayıp; toplumun kültürel yapısıyla ve bireysel deneyimlerle yakından ilişkilidir (Curtin, 2009). Bedir-Erişti 'ye göre (2019) anlamlar, belirli bağlamlar çerçevesinde şekillenir. Dolayısıyla bağlamlar değişirken aynı göstergenin anlamı da değişime uğrar; anlam durağan değil, dinamik ve devingen bir yapı sergiler. Tuncer (2018), bu süreci insanın yaşadığı dünyayı öznel ifadelerle yorumlama çabasının bir çıktısı olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Erkman-Akerson (2023), göstergebilimin disiplinler arası doğasını belirterek bu alanın yalnızca dilbilimle sınırlı olmadığını; sanat, edebiyat, siyaset, reklamcılık ve teknoloji gibi birçok kültürel dizgenin göstergesel faktörlerini açıkça görmenin mümkün olduğunu ifade etmiştir. Akerson, göstergebilimin çevremizdeki dizgelerin ne anlama geldiğini, farklı alanlarda ve toplumlarda yapısal benzerliklerinin olup olmadığını o toplumun dizgelerine bakarak anlayabileceğimizi belirtmiştir. Buradaki dizge sözcüğü göstergelerin belirli bir bütün, ahenk ve biçimsel bir düzen içerisinde verildiğini belirtmek için kullanılmıştır.

Dilbilim terimine temel alınarak uyarlanmış olan göstergebilim (Fransızca *semiotique* ya da *semiologie*) Yunanca işaret anlamına gelen *sēmeion* isminden gelir (Rifat, 2019). Ancak Charles Peirce'in göstergebilim terimi, işaretler bilimi için baskın bir terim haline gelmiştir ve daha geniş kabul gören semiyolojinin yerini almıştır (Berger, 2014). Ferdinand de Saussure dilbilimin göstergebilimin bir parçası olduğunu belirtmiş, Pierce ile aynı zamanda başladıkları göstergebilimsel çalışmaların bir bilim dalı olması gerektiğini savunmuştur. Söz konusu bu bilim ile hem dilin temel problemleri açığa kavuşacak hem de gelenekler, kutsal ritüeller vb. öğeler kendi içerisindeki kurallar çerçevesinde şekillenecektir (Saussure, 1985).

Göstergebilim, hayatımızın her alanında karşılaşılabileceğimiz göstergeleri disiplinlerarası bir yaklaşımla çözümleyen bir bilim dalıdır. Gösteren, göstergenin somut kısmını oluştururken, gösterilen duyularımızla algılayamadığımız soyut kavramlardan oluşmaktadır (Arslan, 2014). Peirce, göstergelerin zihinde anlam yaratma sürecine yani mantıksal boyutuna odaklanırken; Saussure göstergelerin bireyler arasında anlam paylaşımını sağlayan toplumsal işlevselliğine vurgu yapmıştır (Bircan, 2015). Ayrıca Saussure (2001), göstergeyi gösteren ve gösterilen olmak üzere

iki bileşene ayırır. Bunu da şu şekilde açıklar: "Gösterge, insanın içsel duygu, düşünce, fikir ve bilgilerini dışa vurmak için kullandığı temel bir anlam taşıma aracıdır. Bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitim imgesi yerine de gösteren terimleri benimsenmelidir. Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki hem de bütünü kurdukları karşılıklı belirtmek gibi bir yarar sağlar" (Saussure, 2001, s.111). Bir başka ifade ile gösterge, herkes tarafından bilinen bir nesnenin kendi dışında bir nesneyi işaret etmesi ile oluşmaktadır. Örneğin; kırmızı bir elma, pamuk prenses hikâyesinde bulunan elmayı bilmeyenler için sıradan bir meyve olarak görünürken (denotasyon), bu hikâyeyi bilen bir kişi için elma derin bir anlam (konatasyon) taşımaktadır. Burada bulunan elma gösteren, Pamuk prenses hikâyesinde ihanet ve tehlikeyi çağrıştıran elma ise gösterilendir. Elma ve hikâyedeki elma ilişkisi de gösterge terimi olarak kullanılabilir (Huber, 2013). Göstergebilim alanına, teorileri ile katkı sunan sadece Saussure ve Peirce değildir. Rifat'a göre (1996) Barthes'in de bu alana katkıları olmuştur. Barthes, gösterge avcılığını yalnızca göstergebilim ve metin yorumlama ile sınırlı tutmamış, aynı zamanda popüler kültürün analizini yaparak göstergebilimin alanını genişletmiştir (Karaman, 2017). Anlamlama dizgelerinden olan düz anlamın (bir nesnenin ilk anlamı) daima yan anlam (özel yorumların yapıldığı) ürettiğini belirtmiştir (Topbaşoğlu, 2023; Bircan, 2015). Ayrıca Barthes, sanat eserlerinin göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile çözümlemesinin önemini belirtmiş, göstergelerin toplumun kültürel yapısı hakkında bilgi aktardığını belirtmiştir (Barthes, 2016). Saussure'un terminolojisinden beslenen göstergebilimsel etkinlikler hızlanarak çeşitlendirilmiş ve bu alanda göstergebilim, yazınbilim, metin çözümleme, resim inceleme, biçembilim ve anlatsal çözümleme gibi birçok çalışma yapılmıştır (Rifat, 2019).

Çalışmada Saussure, Peirce ve Barthes gibi göstergebilimsel düşüncenin temelini oluşturan kuramcılarla birlikte A.J. Greimas'a da yer verilmiştir. Göstergebilim alanında önemli katkılar sunan A.J. Greimas'ın öncülüğündeki genel bir anlamlama kuramı olan göstergebilimsel çözümleme, ilk defa metinlerin anlam katmanlarını inceleme ve analiz etme olanağı sunmuştur. Greimas, göstergebilimi hikâyenin ya da öykünün düzenlenişiyile ve eklemlenişiyile ilgilenmektedir. Yapısallık ilkesine göre bir metnin içeriği ile ilgilenmek ve metni anlamlandırmak temel esastır. Bir metnin kapsamının tam olarak anlaşılması ve bir gösterge dizgesinin ayırıştırıp yenileyerek bir araya getirmek göstergebilimsel bir okuma ile gerçekleşir (Rifat, 2006). Anlambilim ise hem göstergebilim için hem de söylemlerin çözümlemesinde nesnel bir perspektif sağlar. Bu yöntem metnin örtülü anlamında yatan dilsel, kültürel ve bağlamsal öğelerin ortaya çıkmasını mümkün kılar (Korkut, 2015). Çalışmanın ilk kısmında, dini, tarihi ve kültürel anlamda derin sembolizm içeren Mevlânâ'nın Mesnevi adlı eserinde bulunan "Bedevi ve Karısı" hikâyesi, A.J. Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle ele alınmıştır.

Sanat Eğitiminde Mesnevi'den Yararlanma

Mevlânâ Celaleddin-i Rûmî'nin Mesnevisinde yer alan hikâyeler, tasavvufun deruni ve evrensel ilkeleri doğrultusunda metaforik bir düzlem içerisinde kurgulanmıştır. Bu düzlemdeki dizgeleri oluşturan göstergelerin mecazi ve felsefî boyutuna ancak söz konusu ifadelerin alt yapısını bilmek ve yorumlamak ile ulaşılır. Didaktik bir nitelik taşıyan bu yapıya dayalı olarak Mevlâna'nın mesajını tam olarak anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Dağınık halde bulunan hikâyelerin ardındaki anlamın anlaşılması için hermenötik (yorumbilimsel) bir yöntemle ihtiyaç duyulur (Zarrabi-Zadeh, 2014). Bu durum katmanlı yorumların yapılmasını sağlayarak hem okuru düşünmeye sevk etmekte hem de hakikatin herkes tarafından aynı seviyede idrak edilemeyeceği gerçeğini yansıtmaktadır. Hikâyelerin mana dilini çözebilmek, yani sembollerin ardındaki metafizik hakikatleri anlayabilmek için, okuyucunun hem konu hakkında birikim hem de ruhsal duyarlılık kabiliyeti taşıması gerekmektedir (Tosun ve Erdoğan, 2013). Bununla ilgili Mevlâna şu ifadeleri kullanmıştır. "Mesnevi'nin sözlerindeki suret, surete kapılanı azdırır, yolunu kaybettirir. Mesnevi, manaya bakan kişiye de yol gösterir, doğru yolu buldurur." (Mevlâna, 2014, s. 55).

Bazen kavramla biçim arasındaki kurgu mutlak olmayabilir. Daha çok somut olgular üzerinde toplumun uzlaştığı görülür. Bu bağlamda gönderici ve alıcı arasındaki iletişimsel bağ

nesnel olmayabilir. Bir kavramın oluşmasındaki temel etken bir toplumun ya da bir bireyin onu anlayış şekli ve yorumlaması ile ilişkilidir (Parsa, 1999). Örneğin; Mesnevi'nin başlangıç beyitlerinde yer alan, kamıştan yapılan "Ney" metaforu farklı disiplinlerden düşünürlerin ilgisini çekmiş ve muhtelif yorumlara kapı aralamıştır. Bu yorumlardan birini İranlı araştırmacı/yazar Firoozeh Papan-Matin yapmıştır. Matin, bu metafora psikolojik bir perspektiften yaklaşmış ve metaforun Şems-i Tebrizi'yi işaret etmiş olabileceğini öne sürmüştür. Bu çeşitlilik, bir metaforun toplumsal ve kültürel kodlarla ve farklı disiplinler tarafından yeniden anlam kazanabileceğinin bir göstergesidir (Demirel, 2007). Fakat Mevlana'nın mistisizmini, ait olduğu epistolojik bağlamdan koparmak yönetsel hataya neden olmaktadır. Örneğin; Mevlana'yı herhangi bir inanca bağlı olmadığını belirtmek ya da yeni çağın modern bir rehberi olarak yüceltmek, onun İslami fikirlerle bağını koparmaya sebep olmaktadır (Zarrabi-Zadeh, 2014). Bu nedenle, Mesnevi'deki hikâyeler, Mevlana'nın kendi tasavvufi ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmelidir.

Sanat eserleri de benzer şekilde, salt görsel temsiller olmanın ötesine geçerek çok katmanlı anlamlar taşıyan yapılar hâline gelir. Bununla ilgili olarak Merleau-Ponty (2005), ressamların gerçek nesneler üzerine çalışırken dahi asıl amaçlarının nesnenin kendisini akla getirmek istemediklerini; amaçları tuval üzerinde kendi içinde anlamlı ve bağımsız bir görüntü inşa etmek olduğunu belirtir. Sanat eserleri böylece salt görsel bir temsil olmanın ötesine geçerek izleyiciye çok katmanlı anlamlar sunar. Bu duruma örnek olarak, Magritte'in 'Bu bir pipo değildir' adlı eserinde, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin sorgulanması ve imgenin temsiline gerçeklikle olan karmaşık bağlantısı gösterilebilir (Öztokat, 1999). Bir sanat eseri sadece görünenin değil, aynı zamanda kültürel ve düşünsel bağlamların da bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. (Tinarbuko, 2003). Böylece sanat eserleri sanatçı ve izleyicinin etkileşimiyle sürekli olarak değişen ve yeniden yorumlanan dinamik bir anlamlandırma sürecine dönüşür. Sonuç olarak Mevlana'nın mesnevisi gibi hem edebi metinlerin hem sanatsal çalışmalarda göstergelerin sabit anlamlar taşımadığını söylemek doğru olabilir.

Sanat eğitiminin temel ilkelerinden biri öğrencilerin imgeleri eleştirel biçimde inceleyip içerdikleri mesajları ve derin anlamları kavramalarını sağlamaktır (Batu, 2015). İmgelerin sembolik dilinin semiyotik bağlamda çözümlenmesi yalnızca yükseköğretim için değil, eğitimin tüm kademelerinde önemlidir. Anlamak, sorgulamak, bağlantılar kurmak doğası gereği semiyotik eğitimin hedefleri arasında olup, kodlara, işaretlere ve bunların diyalektik ilişkilerine vurgu yapması nedeniyle, sanat eğitimi çalışmalarıyla ilgilenenler için konuların rollerini yeniden tanımlama potansiyeline sahip, kapsamlı ve yaşam boyu süren bir öğrenme sürecidir (Smith-Shank, 1995). Bu süreç aracılığıyla birey, küreselleşen dünyada görsel kültürün artan etkisiyle çevresinde gördüğü göstergeleri anlamlandırma yeteneği kazanabilmektedir. Bu durum estetik anlayışı ve sanatsallığı üretim sürecinin merkezine alan edebi metin statüsüne erişmiş yapıtlar için de geçerlidir (Aykanat, 2013). Edebi metinlerin anlatı öğelerini ve yapısal düzenini inceleyen öğrencilerin, edebi metinlere ve sanat pratiklerine yönelik disiplinlerarası bir bakış açısı geliştirmeleri; metinleri derinlemesine inceleme, sorgulama, çok yönlü düşünme ve yeniden anlamlandırma becerileri kazanmaları bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

Literatür incelendiğinde filmlerin, metinlerin, romanların, hikâyelerin ve reklamların göstergebilimsel çözümlemelerine dair çeşitli çalışmalara rastlanmaktadır (Girgin, 2017; Korkut, 2015; İşeri, 2008; Yıldız, 2019; Soylu, 2021; Çeken ve Arslan, 2016). Fakat Edebi metinlerin, özellikle Mevlânâ'nın Mesnevi'sindeki sembolik ve çok katmanlı anlatıların, sanat eğitimi bağlamında nasıl görselleştirilebileceği ve bu sürecin göstergebilimsel yaklaşımla nasıl analiz edilebileceği hususu üzerinde yeterince durulmadığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, Mevlânâ'nın Mesnevi adlı eserinde yer alan "Bedevi ve Karısı" hikâyesindeki göstergeler sisteminin anlamsal yapısını analiz etmeyi ve bu hikâyenin lisans düzeyindeki öğrenciler tarafından resimsel yansımalarının göstergebilimsel bir yaklaşımla değerlendirilmesini amaçlayan bu çalışmanın literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Nitel araştırma türlerinden olan temel nitel çalışması, araştırmanın yapısına uygun olmaktadır. Bir araştırmanın fenomenolojik, öyküsel analiz, etnografik çalışma, örtük teori, eylem araştırması, durum çalışmalarından herhangi birinin araştırmaya uygun olmaması durumunda temel nitel araştırma kullanılmaktadır. Nitel araştırma türleri salt anlam ile ilgilenmeyip aynı zamanda kendi içerisinde çeşitli boyutlara sahiptir. Bu araştırma türünde ise nitel araştırmacılar olguları doğal ortamlarda inceleyerek bireylerin bu olgulara nasıl anlam yükledikleri ile ilgilenirler. Temel nitel araştırmanın öncelikli amacı bu anlamları açığa çıkarmak ve yorumlamaktır. Temel ve yorumsamacı araştırma türü nicel veriler yerine kelimelere ve resimlere odaklanarak uygulamalı alanlarda yaygın ve etkili bir şekilde kullanılmaktadır (Merriam, 2023).

Çalışma Grubu

Çalışma grubunu 2024-2025 tarihinde Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliğinde öğrenim gören 4. sınıf düzeyindeki toplam yirmi dört öğrenci oluşturmaktadır. Bu öğrenciler amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi kullanılarak seçilmiştir. Ölçüt örnekleme yöntemi araştırmacıların ortaya koyduğu bir ölçüt listesine dayanarak tüm durumların inceleme esasına dayanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu bağlamda 4. Sınıf öğrencilerin teorik ve pratik bilgilerini uygulamalı olarak ortaya koyabilecek düzeydeki yeterlilikleri örnekleme temel oluşturmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Veri toplama aracı için alan yazın taraması yapılmış, ilgili literatür ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca 4. Sınıf öğrencileri tarafından Mesnevide yer alan “Bedevi ile Karısı” hikâyesinde bulunan işitimi imgelerinin görsel yansımaları yapılmış, elde edilen eserler veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Johnson’a göre (2019) öğrencinin ortaya koyduğu ürünler veri kaynağı olarak kullanılabilir.

Veri Toplama Süreci ve Analizi

Mevlâna’nın Mesnevi adlı eserinin birinci cildinde yer alan “Bedevi ile Karısı” adlı hikâye, öğrencilerle paylaşılmadan önce, onlara Mevlâna ve Mesnevi adlı eser ile ilgili literatür taraması yapmaları için iki haftalık bir süre verilmiştir. Bu sürecin ardından A. J. Greimas’ın anlamlama göstergebilim yöntemi çerçevesinde Mesnevide yer alan “Bedevi ile Karısı” adlı hikâye kesitlere ayrılarak öğrencilerle paylaşılmış ve çözümlenen metnin anlaşılması sağlanmıştır. Bu bağlamda ilk önce öğrencinin kişi, uzam ve zaman olgularının yer aldığı söylemsel düzeleme erişmesi sağlanmıştır. Ardından öğrencilerin, kişilerin hikâyedeki işlevlerinin değerlendirildiği anlatısal düzeye geçmesi sağlanmış; son aşamada ise hikâyenin temel yapısının belirlendiği en soyut düzey olan mantıksal-anlamsal düzeye geçmesi hedeflenmiştir (Rifat, 2006). Derin bir muhtevaya sahip olan bu hikâyedeki metaforik dil ve anlatımın tam olarak anlaşılması için hikâyedeki olay örgüsüne, karakterlerin ve unsurların hangi anlam ve içeriğe sahip olduğu kısa bir şekilde ortaya koyulmaya çalışılmış, makalede hikâyenin tamamına yer verilmemiştir. Çalışmanın ikinci kısmında ise hikâyede geçen olay örgüsünü, karakterleri ve bu karakterlere yüklenen sembolik anlamları çözümlemeleri için yönlendirici sorular sorulmuş ve küçük grup tartışmaları yapılmıştır. Daha sonraki süreçte öğrencilerden, bu hikâyeye ilişkin bir manifesto kaleme almaları istenmiştir. Ardından, hikâyede yer alan anlam dizgelerini metaforlar kullanarak görselleştirmeleri için kendilerine sekiz haftalık bir süre tanınmıştır. Çalışmanın bulgular kısmında ortaya çıkan eserlerdeki göstergelerin anlam katmanları, çağdaş göstergebilimin önemli bir ismi olan Roland Barthes’in düz anlam ve yan anlam şemaları ile çözümlenmiştir. Ayrıca öğrencilerin “Bedevi ve Karısı” hikâyesine yönelik düşünsel değerlendirmelerini içeren manifestolar da dikkate alınarak çeşitli yorumlar yapılmıştır.

Bedevi ve Karısı Hikâyesinin Anlatı Öğeleri, Anlatının Düzenlenişi

Anlatıyı kesitlere ayırmadan önce anlatının düzlem ve içeriğini etkileyen söylemsel düzlemde, dilsel belirleyiciler ile kişi, yer ve zaman unsurları belirlenebilir (Korkut, 2015). Bu doğrultuda anlatıda kanaati bir erdem olarak gören bedevi, hırslı ve kararlı tutumu ile bedevinin karısı, son olarak da samimi ve cömert yaklaşımı ile dikkat çeken halife olmak üzere üç anlatı kişisi bulunmaktadır. Hikâyenin başladığı yer olan çöl uzamı, anlatı boyutu açısından hikâyenin başlangıç aşamasını temsil eder. Bu bölge bedevi ve karısı için sert hava koşullarını ve hayatta kalma mücadelesini simgelemektedir. Bağdat uzamı halifenin sarayının olduğu ve hikâyenin ana temasının olduğu yerdir. Halifenin sarayı ise bedevinin kırsal yaşamından farklı bir dünyaya kapı aralayan bir diğer uzamdır. Dicle nehri de suyun bolluğunu ve halifenin cömertliğini simgeleyen önemli unsurlardan biridir. Hikâyede keskin bir ifadeyle zaman olgusundan bahsedilmemiştir. Makalede, hikâyenin anlatımsal çözümleme kısmının detaylı bir şekilde incelenmesi mümkün değildir. Nitekim bu durum, makalenin esas amacına ters düşmektedir. Bu nedenle “Bedevi ve Karısı” hikâyesi yalnızca başlangıç durumu, aksaklık ve sonuç durumu olmak üzere üç aşamada incelenecektir.

Hikâyenin başlangıcı tam olarak bilinmese bile bedevi ile karısının tartışmasıyla başladığını söylemek doğru olacaktır (Yıldırım 2023). Anlatı izlencesinde aralarında bağlantı bulunan birimler mevcuttur. Bu birimler gönderen (bedevinin karısı), özne (bedevi), nesne (testi) ve gönderilen (halife) şeklindedir. Aksaklık aşamasında bedevinin karısının bitmek bilmeyen şikayetleri ve kocasından çözüm istemesi hikâyenin aksamaya başladığı kısmı simgelemektedir. Çiftin arasında gerilime sebep olan bu tartışmalar kadının şikayetlerinin artmasıyla devam eder. Olay sıralamasının 3. Bölümü olan sonuç kısmı ise hikâyenin muhtevasını, zahir (görünüş) ile batın (derin anlamı) arasındaki ilişkiyi barındıran en önemli kısımdır. Hikâyede yer alan bedevi, aklın sembolüdür, karısı ise nefsin sembolüdür. Kadın, kocasından elindekinin fazlasını isterken, kimi zaman da tevazu gösterir. Bedevi (akıl) ise yalnızca hak yoluna girerken türabi bir yaşam biçimi benimsemiştir. Hikâyede Dergâh-ı İlahiyi temsil eden halife de bir diğer göstergedir (Topbaş 2024). Temsil hikâyesinde yer alan diğer bir gösterge ise Dicle nehridir. Bedevinin halifenin yaşadığı yerdeki Dicle nehrinin varlığından habersiz bir şekilde çölleri aşip testi ile yağmur suyunu götürmesi Allah'ın kudreti karşısında okyanustaki bir damla mesabesinde (Özköse, 2011). Mesnevi derin anlam taşıyan veciz ifadelerin ve göstergelerin yoğun olarak bulunduğu zengin bir kaynaktır (Erdoğan, 2014).

Araştırmanın Etik İzinleri

Dicle Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Başkanlığı kararı Rektörlük Makamının 20.12.2024 tarih ve E-14679147-663.05-835086 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bulgular kısmında “Mevlâna Celaleddin-i Rumi'nin Mesnevi'sinde yer alan “Bedevi ve Karısı” hikâyesi çerçevesinde öğrenci eserlerindeki görsel göstergelerin anlam katmanları çağdaş göstergebilimin önemli bir ismi olan Roland Barthes'in düz anlam ve yan anlam şemaları ile çözümlenmiştir. Ancak öğrenci eserleri çizgi, denge, hareket, ritim, renk, ışık gibi plastik değerler (yoğrumsal göstergeler) bakımından değerlendirilmemiştir (Günay, 2008). Bu kısımda sadece göstergelerin yan anlamlarına ve eser sahibinin hikâye ile derinleştirdiği anlamlardan bahsedilecektir.

Aşağıdaki tabloda düz anlamların nesnel ve temel düzeylerinin belirtildiğini, yan anlamların ise öğrencilerin değerleri, duyguları, deneyimleri ve yaşadığı çevre ile yakından ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 1. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam /Gösterilen
Testi	İçine sıvı konulan kulplu toprak kap	Su, yaşam, bereket, temizlik, gelenek, kültür, inanç, çaresizlik
Çöl	Susuz kurak toprak	Yalnızlık, çile, ruhsal arınma, sabır, içsel arayış ve yalnızlık
Bedevi	Çölde çadırdaki yaşayan kişi	Acizlik, derviş
Nehir	Genellikle denize dökülen su kaynağı	Zamanın verimi, bereket, bilgi, ruhani arınma
Kadın	Dişi insan	Bereket, doğurganlık, şefkat, gizem
Çarşaf	Baştan örtülen siyah giyişi	Örtünme, gizlenme, mahremiyet, sır
Deve	Boynu uzun, hörgücü olan yük taşıyan hayvan	Sabır, dayanıklılık, yolculuklar,
Ağaç	Kökleri toprağın altında olan kabuklu dalları olan bitki	Bilgelik, kök, geçmiş
Dağ	Yüksek ve engebeli kara kütlesi	Kuvvet, ulaşılmazlık
Kilim	Yere ya da duvara asılan desenli ve renkli dokuma	Kültür, gelenek, anlatı, kimlik, geçmişin izi, doğurganlık
Örtü	Masayı ya da yatağı kaplayan bez	Sır, saklanma
Hilal	Yeni ay	İlahi ışığın, birliğin, rehberlik ve maneviyat, parlamak, haykırmak, sevinmek
Kuş	İki kanatlı uçan hayvan	Özgürlük, ruh, haber, ilahi mesaj
Kafes	Metal ya da telden yapılmış elde taşınabilir parmaklık bölme	Kısıtlanma, hapis, özlem, esaret
Kaz	Daha çok suda yaşayan otla beslenen hayvan	Hırs, arzu, nefis
Dar Ağacı	Ölümü gerçekleştiren düzenek	Nefis
Anahtar	Kapıyı açmaya yarayan araç	Kapıların açılması, dünyevi mükafatın geçiciliği
Kalp	Kanı damarlarda hareket ettiren bir organ	Sevgi, tevazu, iyilik ve insanın acizliği
Kayık	Kürekle çalışan ufak bir tekne	Yolculuk, geçiş, kader, tekne
Kuyu	Yeraltında bulunan su kaynaklarına ulaşımı sağlayan çukur	Derinlik, bilinmeyen, sır, tehlike
Ay	Dünyanın uydusu	Aydınlanmak, maneviyat ve umut
Su damlası	Suyun küçük hacimli hali	Umut, hayat, bereket, temizlik

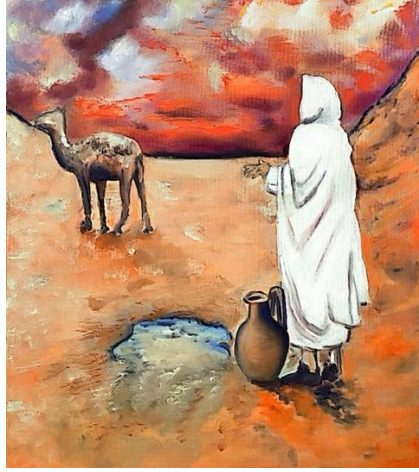
Yukarıdaki tabloda öğrenci eserlerinin temel izleklerine bağlı olarak gözlemler verilmeye çalışılmış; eserlerdeki metaforlar incelenerek çeşitli çıkarımlar yapılmıştır. Ayrıca, öğrencilerin sanatsal yaklaşımlarını ve düşünsel süreçlerini yansıtan manifestolara da yer verilerek değerlendirme süreci desteklenmiştir. Eserlerde en sık karşılaşılan metaforlar testi ve kadın temalarıdır. Bu temaları benimseyen öğrencilerin çoğunluğu kız öğrencilerden oluşmaktadır. Çalışma kapsamında yirmi dört öğrenci tarafından yapılan eserlerin tüm görsellerine yer verilmemiş; yalnızca altı öğrencinin çalışmasına ait görsellere yer verilmiştir.



Resim 1 Eylül Akyol, “Şükür”, 2024.

“Şükür” adlı eserde yer alan göstergeler sırasıyla testi, hilal, çöl, su birikintisi ve bedavidir. Bu göstergelerin düz anlamları yukarıdaki tabloda verilmiştir. Eylül Akyol, “Bedevi ve Karısı” hikâyesini resmederken hilal sembolünü ilahi ışığın, birliğin, rehberlik ve maneviyatın bir ifadesi olarak kullanmıştır. Eylül Akyol, bedevinin halife ile görüşmesinin, onun dünyaya bakış açısını değiştirecek yeni cihetler bulmasına ve maneviyatının sınırlarını sorgulamasına hasıl olduğuna, eserdeki ayın bedevinin aydınlanmasını, maneviyatı ve umutlanmasını tasvir ettiğine değinmiştir. Zira hilal motifi, İslam medeniyetinde de Allah’ın nişanesi olarak kullanılmış, Halil Halid Bey’e göre mutluluk, sevinç, İslam’ın istikbalinin bir müjdecisi olarak kabul edilmiştir. Hilal kelimesi Arapçada hell kökünden gelmektedir. Hell kelimesi parlamak, haykırmak, sevinmek anlamlarına gelmektedir (Gök ve Kutlu, 2005). Bu sembol tarih boyunca döneme, topluma ve bağlama göre farklı anlamlar kazanmıştır. Önceleri Mezopotamya, Yunan-Roma, Mısır, Arap, Çin ve Hint gibi birçok kadim kültürde yer aldığı gibi Orta Asya’da Türkler tarafından da yoğun biçimde kullanılmış, ilahi kudretin ve döngüsellüğün bir sembolü haline gelmiştir. Mitolojide hilal, bereket ile ilişkilendirilirken Hinduizm’de Tanrı Şiva’ya ait bir sembol olarak mevsimlerin döngüsel doğasına işaret eder (Kurt, 2023). Farklı kültürel bağlamlarda hilal göstergesi, çeşitli anlam katmanları barındırarak toplumdan topluma muhtelif yorumlara kapı açmıştır.

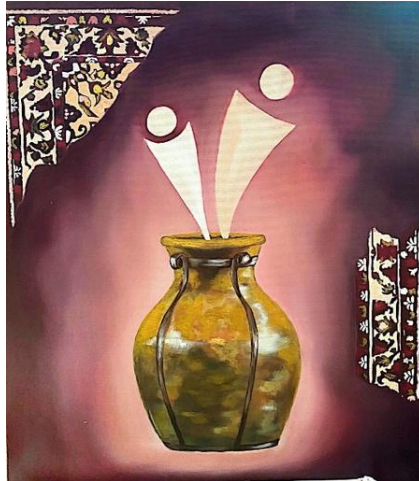
Çöl, sadece fiziksel bir mekân olmanın ötesinde, bedevinin içsel arayışını ve yalnızlığını simgeleyen güçlü bir gösterge olarak kullanılmıştır. Testinin büyük boyutta olması, bedevinin halife ile görüşmeden önce sahip olduğunu sandığı şeylere duyduğu bağlılığın ve bedevinin içsel mücadelesinin bir yorumudur. Bedevinin sırtını çevirdiği su ve testinin konumu, onun hakikate bakışını ve arayışını temsil ederken, hilal sembolü bu hakikate giden yolu aydınlatan bir rehber olarak bedevinin sağında yer almıştır. Böylece eser hem fiziksel hem de metaforik bir düzeyde, insanın ulvi yolculuğunu ve bu yolculukta karşılaştığı içsel engelleri ve içsel dönüşümü anlatmaktadır.



Resim 2 Mazlum Baran, “İsimsiz”, 2024.

Sıcak iklimin hâkim olduğu bölgelerde dayanıklılığı, sabrı, sadakati ve kendini sevdirmesiyle bilinen develer, hadislerle de konu olmuştur. İbn Mâce, “Ticârât”, 69 ‘da “Deve sahibi için berekettir (zenginliktir)” hadisi de bir örnek teşkil etmektedir (Önkal ve Bozkurt, 1994). Göçebe topluluklar için sosyal dokunun ayrılmaz bir parçası olarak yer alan bu hayvanlar, bir statü sembolü ve sosyal yapının ayrılmaz bir parçası olmuşlardır (Atasoy ve Özbaşer, 2014).

Mazlum Baran, devenin dayanıklılığa ve susuzluğa karşı direncini, bedevinin nefsi ile olan mücadelesi ve hakikate uyum sağlama çabasının bir sembolü olarak resmetmiştir. Baran, topraktan yapılan su kaplarını sadece işlevsel objeler olarak değil, aynı zamanda toplumların duygularını, inançlarını, kültürel kimliğini ve gündelik yaşamlarını yansıtan belgesel nitelikteki ürünler olarak kullandığını belirtmiştir. Mazlum’un resminde betimlediği bu belgesel nitelikteki testi, bedevinin çölde suya duyduğu hayati ihtiyaç gibi, varoluşsal yolculuğunda hakikate ulaşma arzusunu simgelemiştir. Aynı zamanda testinin kırılğan yapısını, insanın manevi yolculuktaki çaresizliğini ve inceliğini anlatmak için bir metafor olarak kullandığını belirtmiştir. Resimde kullanılan başka bir metafor da bedevinin üzerindeki beyaz giysidir. Bu beyaz giysi mirt (aba) olarak adlandırılmaktadır (Güngör 2016). Bu detay saflık, adalet ruhunu, temizlik ve manevi arınmayı simgelemektedir.



Resim 3 Melika Dolaş, “İsimsiz”, 2024.

Melika Dolaş, manifestosunda bedevinin etrafındaki her şeyin Allah’ın kudreti karşısında bir zerre olduğunu vurgulamıştır. İnsanın sınırlı bilgiyle yetinme eğiliminde olduğunu ve gerçeğin sadece daha farklı bir bakış açısıyla idrak edilebileceğini belirtmiştir. Kompozisyonun merkezinde

yer alan testi saflığı ve temizliği betimlemektedir. İçerisinden çıkan figürler, etrafını aydınlatan bir form içinde betimlenmiş olup, bilginin yayılması ve hakikatin fark edilmesi sürecini temsil etmektedir. Bu figürler, ulvi bir yolculuğun ve insanın içsel arayışının görsel bir anlatımı olarak değerlendirilebilir.

Hayati öneme sahip olan su, canlı bir yapıda olduğu için doğal ve temiz kalması önemlidir. Bu nedenle suyun çeşitli kimyasallardan, bakterilerden korunması ve serin tutulması amacıyla geleneksel olarak tercih edilen bu kaplar hem kullanımı bakımından hem de estetik değeriyle kültürel bir miras olarak önemini korumuştur (Sevim, 2019). Toprak kaplar, gözenekli mikro dokuları sayesinde suyu arıtma özelliğine sahiptir ve bu durum, bedevi ile karısının günahlarından arınmasını simgesel olarak betimlemektedir. Dolaş, testinin formunu toprağın verimliliğine, yeniden doğuşa ve berekete bir gönderme olarak yorumlamıştır. Ayrıca Dolaş, soyut sanatın bir ifade aracı olarak kullandığı kilimi, toplumun inançlarını, yaşam pratiklerini ve değerlerini yansıtan önemli kültürel bir unsur olarak kullandığını belirtmiştir. Kilim, bedevinin halife ile karşılaşması gibi dönüm noktalarının öncesi ve sonrasını kaydeden birer hafıza işlevi olarak resmedilmiştir. Dolaş, kilimlerdeki çiçek motiflerinin kadının doğurganlığını ve bereketi temsil ettiğini; bu doğurganlığın yalnızca biyolojik bir olgu olmadığını, aynı zamanda nefsin üretkenliğine bir gönderme olduğunu belirtmiştir. Kilimde yer alan çiçek motiflerinin ise bereketi simgelediği söylenebilir (Oyman, 2019). Ayrıca, motiflerin simetrik düzeninin kadın-erkek bütünlüğünü ve aklın denge arayışını vurguladığını; dönemin toplumun değer yapısına gönderme yaptığını belirtmiştir.



Resim 4 Özlem Dünder, “İsimsiz”, 2024.

Kuyunun, duyularımızla algıladığımız zahiri (görünen) anlamının yanı sıra, batını (gizli) bir anlam taşıdığını da belirtmek mümkündür. Özlem Dünder, kuyuyu bedevinin içinde bulunduğu çıkmazlık ve bilinmezlik ile ilişkilendirmiştir. Karısının ısrarları doğrultusunda bilinmez bir yolculuğa çıkan bedevi nefsi emmare (kötülüğü emreden nefis) ile nefsi mutmainne (nurani hale gelen nefis) arasında kalmıştır. Bedevinin bu hikâyesinin sonunda şahsi amellerinin hikmetler karşısında bir testi su olduğunu anlaması sınav mahiyetinde olduğu düşünülebilir (Topbaş, 2024). Bu bağlamda, Yunus Peygamber’in balığın karnında geçirdiği süreçteki içsel dönüşümü, Bozkurt Destanı’nda tüm kabilesi yok edilen son çocuğun parçalara ayrılıp bataklığa bırakılması (Balkaya, 2014) ve Yunan mitolojisinde İthaka Kralı Odysseus’un Troya Savaşı’ndan sonra yurda dönüş yolculuğunda yaşadığı zorluklar (Şahiner, 2010), insanın dönüşüm ve olgunlaşma sürecini sembolize eden evrensel anlatılar da örnek gösterilebilir. Ayrıca Dünder, kuyunun içinde bulunan berrak ve temiz suyu, bedevinin içsel arınmasının yanı sıra eşine duyduğu saygı ve merhametin metaforu olarak betimlemiştir. Dünder, bedeviyi elinde tuttuğu testiye su doldururken tasvir etmiş; bu eylemi ise kişinin nefsinden kaçışını ve arınma arzusunu sembolize eden bir anlatım olarak ifade ettiğini belirtmiştir. Bununla birlikte Dünder, bedeviyi bir derviş olarak resmettiğini ifade etmiştir. Alevilikte dervişliğin Hz. Ali’ye duyulan bağlılığı temsil ettiğini vurgulayan Dünder, eserinde Alevi-Bektaşî geleneğinde önemli bir yere sahip olan derviş figürüne yer verdiğini

belirtmiştir. Dervîşi ise dünyayla bağlarını koparmış, alçakgönüllü ve iyiliksever meczup kimselere gönderme olarak tasvir ettiğini ifade etmiştir.



Resim 5 Servet Yılmaz, “İsimsiz”, 2024.



Resim 6 Nuray Kızmaz, “İsimsiz”, 2024.

Servet Yılmaz (Görsel 5) ve Nuray Kızmaz (Görsel 6) diğer eserlerde kullanılan metaforlardan farklı olarak kaz, dar ağacı, kalp ve anahtar metaforlarını kullanmışlardır. Yılmaz, eserinde bulunan dar ağacını insanın dünyevi çabalarının ve nefsin kaçınılmaz bir sonu olarak ele aldığını belirtmiştir. Dar ağacı imgesi bireyin hırsları, arzuları ve dünyevi tutkularının bir noktada son bulduğunu belirtir. Yılmaz, tasavvufta genellikle olumsuz anlatımlarda kullanılan kazı hırs, açgözlülük ve dünyevi bağlılık gibi kavramları temsil etmesi bakımından kullanmıştır (Erol 2021). Mevlânâ, Bakara suresinin 260. Ayetinde bahsedilen Allah'ın kuşları diriltme mucizesini, insanlığa ait dört kötü huyu temsil eden "Yol Kesici Kuşlar" hikâyesinde sembolik bir dille yeniden yorumlamıştır. Bu kuşlardan kaz, hırsı ve dünyevi tutkuları temsil etmektedir (Küçük ve Yüce,2023).

Nuray Kızmaz, çalışmasında insanın dünyevi ve uhrevi varoluşu arasındaki dengeyi sorgulayan katmanlı bir anlatı sunmuştur. Çalışmanın sol tarafında yer alan elin bedeviye tasvir ettiğini; kalbin ise sadece ibadetlerin fiziksel edimini değil, aynı zamanda temizliği, iyiliği ve merhameti temsil ettiğini belirtmiştir. Sağ taraftaki el ve anahtarın çift yönlü bir işleve sahip olduğunu, bir yandan cennetin kapısını açan ilahi lütfu betimlediğini, diğer yandan dünyevi

mükâfatın geçiciliğini hatırlatan bir uyarı olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca Sağ elin arkasındaki kalplerin insanın küçüklüğünü vurguladığını belirtmiş, tevazu ve sürekli iyiliğin önemine işaret etmektedir. Kızmaz, bu alegori ile insanın ahirette vereceği hesap bilinciyle yaşaması gerektiği üzerinde durmuştur.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Mevlânâ Celaleddin-i Rûmî'nin en büyük eseri olan Mesnevî, İslam tasavvuf edebiyatının en önemli eserlerinden biridir. Bu eseri önemli kılan temel unsur, Mesnevi'nin sadece şiir ya da hikâye derlemesi olmayıp; kitap, ilahî, ruhanî, insanî ve seviyelerdeki ilahî hakikate ulaşmayı sağlayan derin felsefî ve tasavvufî bir yönünün bulunmasıdır (Ceyhan, 2007; Gündoğdu, 2005). Mevlâna, Kur'an ayetlerinden ve hadislerden yararlanarak oluşturduğu bu ulvi referanslar ağıyla, okuyucuyu hem metnin zahiri (düz anlam) anlamlarına hem de batını (yan anlam) anlamlarına odaklanmaya teşvik etmiştir. Bu da öğrencilere Mesnevi'nin "Bedevi ve Karısı" adlı hikâyedeki göstergeleri tahlil etme fırsatı sunmuştur. Öğrencilerin eserlerinde, hikâyedeki göstergelerin düz anlamları (örneğin, testinin bir kap olması, devenin bir hayvan olması) ile yan anlamları (testinin bereketi, devenin sabrı temsil etmesi) arasında bir bağ kurulmuştur. Bu bağ, öğrencilerin metni hem edebî boyutuyla kavramalarını sağlamış hem de eserlerinde yer alan göstergelerin bir iletişim dili olduğunu anlamalarına olanak tanımıştır. Ercantürk (2015), Türkçe kitaplarını göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelediği araştırmasında, öğretmenlerin metin çözümlemelerinde bu analiz yöntemini kullanmalarının, öğrencilerin metinde asıl verilmek istenen iletiyi anlamalarını sağladığı sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca, bu çözümleme yönteminin öğrencilere bir okuma rotası sunduğunu, metne daha nesnel bir yaklaşımla yaklaşmalarını kolaylaştırdığını belirtmiştir. Bu çalışmada da Ercantürk'ün ulaştığı sonuçla paralel olarak, J. Greimas'ın anlamlandırmaya dayalı göstergebilimsel çözümleme yöntemi çerçevesinde "Bedevi ile Karısı" adlı hikâye kesitlere ayrılmış; böylece öğrencilerin metni daha kolay ve sistemli bir biçimde tahlil etmeleri sağlanmıştır.

Edebi eserlerin yorumlanması ve görselleştirilmesi, bireyin ifade yeteneğini ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmesine olanak tanımaktadır (Calafato, 2023). Epik-didaktik şiirsel bir eser olan Mesnevi, kendi ilkeleri doğrultusunda değerlendirildiğinde anlam çeşitliliği barındırabilir. Ancak, ahlaki ilkelerin belirgin olduğu, bireye saygı, merhamet, iyilik ve tevazu gibi hümanist fikirlerin öne çıktığı bir anlam sunarak evrensellik taşımaktadır (Klicheva ve Kilicheva, 2022; İpek, 2023). Bu eserdeki eğitimin temelini Allah'ta, toplumda, bireyde, manevi gerçekliğe karşı tutumda yattığı belirtilmektedir (Khafayat-Muzaffarova, 2023). Bu doğrultuda yapılan sanatsal uygulamalar ile öğrencilerin, sanat eğitimi temelinde disiplinler arası bir anlayışla Mesnevi'nin öğretilerinde yer alan evrensel temaları daha kolay kavrayabilecekleri düşünülmektedir. Nitekim, araştırmanın bulgularına bakıldığında bu temaların kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Özlem Dündar, eserinde yer alan kuyunun içindeki temiz suyu bedevinin eşine duyduğu merhamet ve saygının bir emaresi olarak betimlediğini ifade etmiştir. Mazlum Baran ise sabrı, sadakati ve sevgiyi ifade etmek amacıyla deveyi bir metafor olarak kullanmıştır. Ayrıca, bedevinin giydiği beyaz giysiyi (mırt/aba), saflık ve adalet duygusunun bir timsali olarak resmettiğini belirtmiştir. Benzer şekilde, Nuray Kızmaz'ın da bu doğrultuda ifadeler kullandığı söylenebilir. Kızmaz, çalışmada yer verdiği el figürünün bedeviyi temsil ettiğini; kalbin ise temizlik, iyilik ve merhamet gibi hümanistik değerleri simgelemek amacıyla yaptığını belirtmiştir.

Sanat eğitiminin temel hedeflerinden biri olan imgelerin eleştirel bir biçimde incelenmesi ve yorumlanması, Mesnevideki hikâyenin metaforlar aracılığıyla çok katmanlı anlamların çözümlenmesi ve görsel yansımaları ile somutlaşmıştır. Ayrıca, bu geleneksel anlatıların çağdaş öğrenme yöntemleri aracılığıyla eğitimde yer alması; öğrencilerin eserin kültürel ve tarihsel bağlamını kavramalarını ve esere disiplinlerarası bir perspektifle yaklaşmalarını sağladığı söylenebilir. Bununla ilgili olarak İpek (2018), Mesnevi'de yer alan anlatıların, çağdaş öğrenme yaklaşımlarından bağlam temelli öğrenme ve örnek olay yöntemleriyle ilişkilendirilerek, eğitim-öğretimin tüm kademelerinde uygulanmasına yönelik; değerlerimiz ve kültürümüz noktasında zengin bir içerik sunduğunu savunmuştur. Mevlânâ'nın iyi bir pedagog olduğuna ve çağdaş eğitim

yaklaşımlarını benimsediğine dikkat çeken Doğan (2014, s. 350), onun öğrencilerin kabiliyetleri doğrultusunda yönlendirilmesi gerektiği düşüncesini vurgulamıştır. Ayrıca, Mevlânâ'nın "*bitkinin yağmura olan ihtiyacını, insanın eğitime olan ihtiyacına*" benzetmesine değinerek, hikâyelerinde yer alan anlatıların eğitim açısından öğretici bir içeriğe sahip olduğunu belirtmiştir.

Bu çalışmada, resim sanatında soyut ve somut biçimlerin gösterge niteliği taşıyabildiği ve sanatçının özgür yaratım süreciyle sınırsız bir anlam çeşitliliğine dönüştüğü ortaya konmuştur. Nitekim bununla ilgili Şahin ve Arat (2022), öğrencilerin farklı disiplinlere yönelik yaptığı yorumlamaların çeşitlilik gösterdiğini belirtmiştir. Sanat eserindeki biçimler, bildirişim amacı taşımadığı için mutlak ve objektif bir gerçeklik olarak değil, izleyicinin yorumuna açık dinamik bir sistem olarak işlev görmüştür. Göstergebilimsel analiz, bu göstergelerin sanatçının niyeti, kültürel kodlar ve izleyicinin deneyimi arasındaki ilişkiyi çözümleyerek, eserin çok katmanlı anlamlarını ve her türlü imgenin anlamını keşfetmeyi mümkün kılmıştır. Çünkü sanatsal biçimlerin birer gösterge olduğu düşüncesi var olduğundan beri sanatın iletişimsel boyutu yalnızca psikolojik perspektiflerin ötesinde bildirişim kuramı ile göstergebilimsel yöntemlerle de çözümlenmelidir. Bu yapılırken de sanatın kendine özgü yaratıcı dinamikleri ve bağlamsal derinliği görmezden gelinmemelidir (Karahana, 2004). Öğrencilerin yaptığı çalışmalar incelendiğinde anlamın sabit ve evrensel bir şekilde tanımlanmadığı söylenebilir. Ayrıca, imgelerin veya nesnelerin kendi başlarına, doğrudan belirli bir anlam taşımadığını, öğrencilerin anlamları kültürel ya da bağlamsal durumlarla ilişkilendirerek yansıttığını söylemek mümkündür. Bu doğrultuda öğrencilerin yaptıkları yorumlar sadece nesnelerle ikin değildir; toplumsal etkileşimle şekillenen ve izleyiciye farklı anlamlar sunan bir yapıya sahiptir (Curtin, 2009). Bununla ilgili olarak, Bastaban ve Sarıhan'ın (2024) gerçekleştirdiği çalışmada, Rembrandt, İbrahim Çallı, Gülsün Erbil, İrine Kasrashvili ve Refik Anadol gibi sanatçıların Mevlâna ile ilgili eserleri örneklem olarak kullanılmış; farklı dönemlerde ve üsluplarda üretilen bu çalışmaların, ait oldukları toplumun kültürel yapısıyla ilişkili olduğu ve toplumsal ile bireysel algılara yeni bir bakış açısı kazandırdığı araştırma bulgularına yansıtılmıştır. Örneğin; Melika Dolaş, Anadolu'nun köklü dokumacılık geleneğine ait bir unsur olan kilimi çalışmasında kullanmış; toplumun kültürel hafızasını yansıttığını belirttiği geleneksel kilim motiflerini çağdaş bir bakış açısıyla yorumlamıştır. Yine insanlık tarihinin en eski anlatıcı nesnelerinden biri olan ve anlatıda da bahsedilen testi göstergesinin, öğrenci çalışmalarında sıklıkla tercih edildiği görülmüştür. Dağlı (2020), sanat eserlerinde kullanılan kültürel öğelerin, bireyin kendine olan güvenini, aidiyet ve benlik duygusunu pekiştirdiğini belirtmiştir. Ayrıca bu kültürel öğelerin sanat eserlerinde kullanımı, bireyin toplumu daha iyi tanımasına olanak sağladığını eklemiştir. Bununla birlikte, Türkcan ve Girmen (2012), öğrencilerin etekleri zil çalıyor deneyimi üzerine çizdikleri resimlerin göstergebilimsel analizini yaptıkları araştırmalarında, resimlerde kullanılan metaforların öğrencilerin içinde bulundukları toplumsal yapı ve ailevi yaşantılarına dair ipuçları sunduğunu belirtmişlerdir. Bununla ilgili olarak, Özlem Dünder'in eserinde Alevi-Bektaşî inancında önemli bir yere sahip olan derviş metaforunu kullanması, sanatçının ailesinin dini ve kültürel inanç yapısı ile ilgili olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada uygulanan yöntem, öğrencilerin öğrenme sürecine pasif biçimde katılmalarının ötesine geçerek, aktif bir öğrenme deneyimi yaşamalarına katkı sağladığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda, sanat eğitimi süreçlerinde disiplinlerarası yaklaşımların artırılması ve edebi metinlerin anlam katmanlarının göstergebilimsel yöntemlerle çözümlenmesi önerilmektedir. Özellikle çok katmanlı anlamlara sahip edebi eserlerin sanatsal yansımalar yoluyla ele alınmasının sayısının artırılmasının öğrencilerin eleştirel, yaratıcı ve sorgulayıcı yönünün gelişmesine ve edebi eserleri tanıma noktasında katkı sağlayabilir.

Etik Komite Onayı: Dicle Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Başkanlığı kararı Rektörlük Makamının 20.12.2024 tarih ve E-14679147-663.05-835086 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-D.G.; Tasarım-M.M.Y.T.; Denetleme- M.M.Y.T.; Kaynaklar- D.G.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-D.G.; Analiz ve/veya Yorum- D.G.; Literatür Taraması- M.M.Y.T., D.G.; Yazıyı Yazan-D.G.; Eleştirel İnceleme- M.M.Y.T; Diğer- D.G.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Yapay zeka (ChatGpt) kaynak taramada, düzenlemede ve çeviride kullanılmıştır.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: Dicle University Social and Human Sciences Ethics Committee decision was approved by the ethics committee according to the decision of the Rectorate Authority dated 20.12.2024 and numbered E-14679147-663.05-835086.

Referee Evaluation: External independent.

Author Contributions: Idea- D.G.; Design- M.M.Y.T.; Supervision- M.M.Y.T.; Sources- D.G.; Data Collection and/or Processing- D.G.; Analysis and/or Interpretation- D.G., Literature Review- D.G, M.M.Y.T.; Manuscript Writing- D.G.; Critical Review- M.M.Y.T; Other- D.G.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest.

Financial Support: This research has not received any financial support.

Declaration of Use of Artificial Intelligence: Artificial intelligence (ChatGpt) was used in source screening, editing and translation.

Licence Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International Licence (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Aliyeva, K. (2023). Religious ideas used in the works of mevlana jalaladdin rumi aseducation methods. 3i: *İntellect, Idea, Innovation-Интеллект, Идея, Инновация*, (2), 189-194.
- Arslan, M. U. (2014). Zâtî'nin bir gazelinin göstergebilim açıdan incelenmesi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (12), 68-82.
- Atasoy, F. & Özbaşer, F. T. (2014). Anadolu'da deve ürünleri ve deve güreşleri. *Lalahan Hayvancılık Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 54(2), 85-90.
- Aykanat, T. (2024). Bir şiiri göstergebilimsel açıdan okumak ya da şeyhî'nin bir gazelinin semiotik analizi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(3), 991-1008.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2023). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Balkaya, A. (2014). Halk anlatılarında kuyunun işlevselliği üzerine bir okuma. *Milli Folklor*, 26 (102).
- Batu, B. (2015). Geleceğin sanat eğitiminde göstergebilim yeri. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 48(2), 123-140.
- Bastaban, Ü., & Sarıhan, S. (2024). The effects of Mevlana's philosophy on aesthetics and art: innovative interpretations inspired by the past. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education, Special Issue: Mevlana's Philosophy and Art*, 39-50. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14593757>

- Bedir-Erişti, S. D. (2019). *Görsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Berger, A. A. (2014). Semiotics and society. *Soc*, 51, 22–26.
- Bircan, U. (2015). Roland barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Ceyhan, S. (2007). İsmail rüsûhî ankaravî'nin mesnevî tahkîki: mesnevî'deki mânâyâ metodolojik bir yaklaşım. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 20, 117-142.
- Curtin, B. (2009). Semiotics and visual representation. Erişim tarihi:14.03.2025 Chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/1JjpgMx2iiSun103202.pdf
- Calafato, R. (2024). Literature in language education: exploring teachers' beliefs, practices, creativity, and literary competence. *Pedagogies: An International Journal*, 19(1), 80–98.
- Çeken, B. & Arslan, A. A. (2016). İmgelerin göstergebilimsel çözülmesi “film afişi örneği”. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(2). 507-517.
- Dağlı, B. (2020, Haziran 24-25). Sanat eserlerinde kullanılan kültürel öğelerin toplum kimliğinin oluşmasına etkileri. *Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumunda sunulan bildiri*, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara. <https://www.researchgate.net/publication/349477095>
- Demirel, S. (2007). Mevlânâ'nın mesnevi'sindeki “ney'in hikâyesi”nde kimlik bunalımı. *Humanities Sciences*, 2(1), 31-42.
- Doğan, S. (2014, Mayıs 26–28). Mesnevi'de eğitim yöntemi ve pedagojik yaklaşımlar. *Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi: Gönül Sultanları Buluşması*, 2013 Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı (TDKB), Eskisehir, Türkiye.
- Eco, U. (1976). *A Theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University. Erişim tarihi: 15.11.2024 Chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2025/01/A-Theory-of-Semiotics-Umberto-Eco-1979.pdf,
- Ercantürk, O. K. (2015). Göstergebilim açısından türkçe ders kitapları. *Journal of International Social Research*, 8(36). 93-109.
- Erdoğan, A. (2014). *Mesnevi bahçesi* (4. Baskı). Ahir Zaman Yayınları.
- Erdoğan, Ş. & Tosun, M. (2013). Mevlâna çevirilerinde sembollerin önemi: ney ve gel örneğinde mesnevi'nin evrensel hoşgörü çağrısı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8(1), 347-362.
- Erkman-Akerson, F. (2023). *Göstergebilime giriş* (3. Baskı). Bilge Kültür Sanat.
- Erol, E. C. (2021). Tarikat eşyalarında süsleme ve sembolizm üzerine bir deneme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 621-654.
- Girgin, Ü. H. (2017). Sen aydınlatırsın geceyi filminin göstergebilimsel çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 45, 314-344.
- Gök, N. & Kutlu, M. (2005). Hilal ve ay-yıldız motifi, sembol ve ideolojik kullanım. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 8(31), 267-287.
- Gündoğdu, C. (2005). Mevlâna'nın mesnevî'sinde mânâ dili. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 6, 221-231.
- Güngör, H. (2016). Hz. Peygamber (sav) döneminde kullanılan kıyafetler. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(8), 48-68.
- Günay, V. (2008). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(1), 1-29.
- Huber, E. (2013). *Dilbilime giriş*. Yabancı dil.

- İşeri, K. (2008). Yüz akı adlı metnin göstergebilimsel çözümlemesi. *Modern Türklük Araştırma Dergisi*, 5(3), 117-139.
- İpek, C. (2018). Mesnevi'deki hikâyelerin eğitimde örnek olay yöntemi ve bağlam temelli öğrenme yaklaşımı kapsamında değerlendirilmesi (yönetim bilimi için seçilmiş örnekler). *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(13), 63-79. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.509963>
- Johnson, A. P. (2019). *Eylem araştırması el kitabı* (3.Baskı). (M. Özten-Anay & Y. Uzuner, Çev.). Anı Yayıncılık.
- Karahan, Ç. (2004). Dil dışı gösterge olarak sanat/resim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 75-83.
- Karaman, E. (2017). Roland barthes ve charles sanders peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36.
- Korkut, E. (2015). Göstergebilimsel çözümleme: tembel adam masalı. *Milli Folklor Dergisi*, 14(108), 74-83.
- Kurt, H. (2023). Dinsel bir sembol olarak hilal. *Milel ve Nihal*, 20(2), 279-304.
- Küçük, S. & Yüce, N. (2023). Mesnevî'de geçen "yol kesici dört kuş" un hikâyesi. *Sufiyye*, 14, 203-236.
- Kilicheva, K., & Klicheva, G. (2022). Sufi and philosophical heritage of Jalaluddin Rumi. *International Journal of Humanities, Literature & Arts*, 5(1), 1-4. <https://doi.org/10.21744/ijhla.v5n1.1799>
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya* (Ö. Aygün, Çev.). Metis.
- Merriam, S. B. (2023). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber*. (S. Turan, F. K. Canbaz, M. Öz, E. Karadağ, D. Yılmaz, H. Özen, M. Yalçın, S. İşçi, Ö. Öztekin, E. Dinç, S. Yüksel Çev.). S. Turan (Ed). Nobel Yayın Dağıtım. (Orijinal eserin yayın tarihi 2015).
- Önkal, A., & Bozkurt, N. (1994). Deve. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim tarihi: 10.01.2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/deve>.
- Özköse, K. (2011). Mesnevi'deki 'bedevi ile karısı' hikâyesine göre aklın kontrolünde hareket eden nefsin gelişim seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(1), 37-69.
- Öztokat, N. (1999). Görsel nesnelerin çözümlenmesinde göstergebilimsel yöntem. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 10, 143-152.
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlenmesi. *Arış Dergisi*, 14, 4-22.
- Parsa, S. (1999). Televizyon göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*, 16(1), 14-27.
- Rifat, M. (2019). *Göstergebilimin abc'si*. Say Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2006). *20. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 1/ tarihçe ve eleştirel düşünceler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (1996). *Homo semioticus*. Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure de F. (1985). *Genel dilbilim dersleri*. (B. Vardar, Çev.). Türk Dil Kurumu (Orijinal eserin yayın tarihi 1916).
- Saussure de F. (2001). *Genel dilbilim dersleri*. (B. Vardar, Çev.). Multilingual Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1916).

- Şahin, D. & Arat, K. N. (2022). Joseph beuys'un 7000 meşe projesinin greimas'ın göstergebilim çözümüyle yöntemiyle incelemesi. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 228-242.
- Şahiner, D. (2010, Eylül). Modern insanın kendine yolculuğu: Arketipçi Eleştiri Bağlamında Kolları Bağlı Odysseus. *III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi*, İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Sevim, C. (2019). Geleneksel çömlekçilikteki su kapları ve anadolu, hindistan, ıspanya örnekleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(1), 180-196. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.600446>
- Soylu, R. (2021). Mehmet Başbuğ resimlerinde hayvan imgelerinin göstergebilim çözümüyle. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(4), 2226-2242.
- Smith-Shank, D. L. (1995). Semiotic pedagogy and art education. *Studies in Art Education*, 36(4), 233-241. <https://doi.org/10.2307/1320937>
- Tinarbuko, S. (2003). Semiotika analisis tanda pada karya desain komunikasi visual. *Nirmana*, 5(1), 31-47.
- Topbaşoğlu, K. (2023). *Göstergebilim dil, kültür ve çeviri araştırmaları*. Fenomen Yayınları.
- Topbaş, O. N. (2024). *Mesnevi bahçesinden bir testi su*. Erkam Yayınları.
- Tuncer, E. S. (2020). Göstergebilimin çözümleme modelleri ışığında reklam anlatıları. *Atatürk İletişim Dergisi*, 20, 73-102.
- Yıldırım, Y. (2023). Mesnevi'de geçen "bedevi ile karısı hikâyesi" ya da kadının fendi. *Turkish Academic Research Review*, 8(2), 914-927.
- Yıldız, F. U. (2019). Mai ve siyah romanının göstergebilimsel çözümlemesi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 4(2), 254-281.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (12. Baskı). Seçkin Yayınları.
- Zarrabi-Zadeh, S. (2014). Jalāl al-dīn rūmī's mysticism of love-based annihilation. *Mawlana Rumi Review*, 5, 26-72.

Görsel Kaynakçası

- Yağcı Turan, M.M., Güneş D. (2024). Eylül Akyol, "Şükür" [Resim], Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi isimli çalışma için toplanan verilerle elde edilmiş arşiv.
- Yağcı Turan, M.M., Güneş D. (2024). Mazlum Baran, "İsimsiz" [Resim], Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi isimli çalışma için toplanan verilerle elde edilmiş arşiv.
- Yağcı Turan, M.M., Güneş D. (2024). Özlem Dünder, "İsimsiz" [Resim], Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi isimli çalışma için toplanan verilerle elde edilmiş arşiv.
- Yağcı Turan, M.M., Güneş D. (2024). Melika Dolaş, "İsimsiz" [Resim], Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi isimli çalışma için toplanan verilerle elde edilmiş arşiv.

Yağcı Turan, M.M., Güneş D. (2024). Servet Yılmaz, “İsimsiz” [Resim], Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi isimli çalışma için toplanan verilerle elde edilmiş arşiv.

Yağcı Turan, M.M., Güneş D. (2024). Nuray Kızmaz, “İsimsiz” [Resim], Mevlâna Mesnevisinden Resimsel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi isimli çalışma için toplanan verilerle elde edilmiş arşiv.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: In this study, it is aimed to analyze the pictorial reflections of the story “Bedouin and His Wife” in Mevlâna Celaleddin-i Rumi's Masnavi with a semiotic approach.

Method: Basic qualitative research, one of the qualitative research types, is appropriate for the structure of this study. When none of the established qualitative approaches—such as *phenomenological, narrative analysis, ethnographic study, grounded theory, action research, or case studies*—align with the research objectives, basic qualitative research is employed. Qualitative research types are not solely concerned with meaning but also encompass multiple dimensions within their frameworks. In this research type, qualitative investigators examine phenomena in their natural settings, focusing on how individuals ascribe meaning to these phenomena. The primary aim of basic qualitative research is to uncover and interpret these meanings. As a foundational and interpretive research approach, it is widely and effectively used in applied fields, prioritizing words and images over quantitative data (Merriam, 2023).

Findings: In this study, the visual signs in the story *The Bedouin and His Wife* from Rumi's *Masnavi* were analyzed using Roland Barthes' schemas of denotation (literal meaning) and connotation (symbolic meaning). By visualizing the textual signs in the story through metaphorical and cultural layers, students revealed the multidimensional structure of meaning and identified several key findings. The connection established between the denotations (physical and functional definitions of objects) and the connotations (cultural, emotional and symbolic associations) of the signs enabled the students to comprehend the text in depth. For example, while the denotation of “jug” is a water container, its connotation is interpreted as purification and abundance; while the denotation of “desert” is a barren land, its connotation is interpreted as inner loneliness and patience. The students added metaphorical richness by blending images such as crescent (divine guidance), camel (struggle of the self) and rug (cultural memory) with their personal experiences.

Conclusion and Discussion: Mevlâna encouraged the reader to focus on both the literal (literal meaning) and the subtle (connotative meaning) meanings of the text with this network of sublime references that he created by making use of Qur'anic verses and hadiths. This provided students with the opportunity to analyse the signs in the story ‘Bedouin and his wife’ in the first volume of Masnavi. In the works of the students, a connection was established between the plain meanings of the signs in the story (e.g. the jug being a vessel, the camel being an animal) and their connotations (the jug representing fertility, the camel representing patience). This connection enabled the students to comprehend the text both in its literary dimension and to understand that the indicators in the works are a language of communication. The interpretation and visualisation of literary works allow the individual to develop his/her expression ability and critical thinking skills. It is thought that with artistic practices, students will be able to comprehend the universal themes in the teachings of Masnavi more easily with an interdisciplinary understanding on the basis of art education. Critical examination and interpretation of images, which is one of the main objectives of art education, is embodied by the analysis of multi-layered meanings through metaphors and visual reflections of the story in Masnavi. In addition, the inclusion of these traditional narratives in education through contemporary learning methods can be said to enable students to comprehend the cultural and historical context of the work.