

Görünmeyeni Biçimlendirmek: Sanatta Kavramın Yolculuğu

Editör: Yasemin Tanrıverdi



Görünmeyeni Biçimlendirmek: Sanatta Kavramın Yolculuğu

Editör:

Yasemin Tanrıverdi



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgur yayinlari.com

✉ info@ozgur yayinlari.com

Görünmeyi Biçimlendirmek: Sanatta Kavramın Yolculuğu

Editor: Yasemin Tanrıverdi

Language: Turkish-English

Publication Date: 2025

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8554-75-5

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1149>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Tanrıverdi, Y. (ed) (2025). *Görünmeyi Biçimlendirmek: Sanatta Kavramın Yolculuğu*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1149>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgur yayinlari.com/>



Ön Söz

Görünmeyi Biçimlendirmek: Sanatta Kavramın Yolculuğu, çağdaş sanatta kavramın üretim sürecindeki belirleyici rolünü tarihsel, kuramsal ve pratik boyutlarıyla ele alan disiplinlerarası bir derleme çalışmadır. Kitap, sanatın yalnızca biçimsel ve estetik bir alan değil; düşünsel, eleştirel ve kavramsal bir üretim pratiği olduğunu vurgulayan yaklaşımları bir araya getirir.

Bu çalışma, modernizmden güncel sanat pratiklerine uzanan süreçte kavramın sanatsal üretimde nasıl merkezî bir konuma yerleştiğini; görünmez olanın —düşünce, bellek, kimlik, beden, zaman, mekân ve toplumsal yapıların— sanat aracılığıyla nasıl görünür kılındığını tartışır. Kitapta yer alan bölümler, kavramsal sanat, performans, yerleştirme, seramik, yeni medya, dijital sanat ve kamusal sanat gibi farklı disiplinler üzerinden kavram-biçim ilişkisini yeniden düşünmeye davet eder.

Yazarlar, sanatsal üretimi yalnızca sonuç odaklı bir nesne olarak değil; araştırma, süreç, deneyim ve eleştiri ekseninde konumlandırarak kavramın sanattaki dönüştürücü gücünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kitap, kavramın bir açıklama aracı olmaktan ziyade, bizzat sanatın kendisi hâline geldiği üretim biçimlerini görünür kılar.

Görünmeyi Biçimlendirmek, sanat kuramı, güncel sanat pratikleri ve disiplinlerarası düşünceyle ilgilenen araştırmacılar, sanatçılar, öğrenciler ve küratörler için; kavramın sanattaki yolculuğunu çok sesli ve eleştirel bir perspektifle izleme olanağı sunmayı amaçlamaktadır.

İçindekiler

Ön Söz

iii

Bölüm 1

Renklerin Sanatsal ve Psikolojik Katmanlarında Duygusal İletişim Üzerine
Teorik Bir Okuma

1

Seyit Mehmet Buçukoğlu

Bölüm 2

Typography and Illustration in Visual Storytelling

29

Sefa Ersan Kaya

Bölüm 3

Güncel Sanatta Biyoteknolojik Yaklaşımlar

69

Gültekin Akengin

Asuman Aypek Arslan

Bölüm 4

Disiplinlerarası Bir Etkileşim Alanı Olarak Seramik Yapı Yüzeyi Tasarımı:
Malzeme, Form ve Anlatı

89

Tuba Batu

Ece Yücel

Bölüm 5

Gündelik Nesnenin Görsel Hakikat Rejimi: 18. İstanbul Bienali Örneği

111

Şule Sayan

Bölüm 6

Risk Altındaki Sanat Eserleri: Müzeler, Değişen Koşullar ve Koleksiyonların
Korunmasında Ortaya Çıkan Yeni Zorluklar 133

A. Sultan Karaoğlu

Bölüm 7

Kadın Bedeninin Doğa ile Diyalogu: Feminist Sanatta Beden, Doğa ve
Hafıza 151

Arzu Parten Altuncu

Bölüm 8

Görsel İletişim Tasarımı Perspektifinden Dövüş Oyunlarındaki Kadın
Karakterlerde Etnik Köken ve Milliyetin Temsili 167

Emine Jessica McKIE

Renklerin Sanatsal ve Psikolojik Katmanlarında Duygusal İletişim Üzerine Teorik Bir Okuma

Seyit Mehmet Buçukoğlu¹

Özet

Renkler, görsel algıya hitap eden estetik unsurlar olmalarının ötesinde, anlam üreten, duyguları yönlendiren ve birey ile çevre arasındaki iletişimi biçimlendiren çok boyutlu göstergeler olarak değerlendirilmekte, görsel kültürün yoğunlaştığı çağdaş toplumlarda, algı, duygu ve davranış üzerinde renk etkisinin giderek daha belirgin hâle geldiği vurgulanmaktadır. Bu çalışma, renklerin sanatsal, psikolojik ve kültürel katmanlar üzerinden duygusal iletişimde üstlendiği rolü kuramsal bir çerçevede ele almakta; göstergebilimsel yaklaşımlar doğrultusunda renkleri, toplumsal ve kültürel kodlarla biçimlenen simgesel sistemler olarak değerlendirmekte ve Barthes, Kress ile Van Leeuwen gibi kuramcıların görüşleri ışığında, renklerin dilsel olmayan ancak anlam taşıyan iletişim araçları olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, renklerin psikolojik etkileri de evrimsel, bilişsel ve kültürel yaklaşımlar bağlamında incelenmekte, renk algısının bireysel deneyimler, kültürel farklılıklar ve çevresel koşullara bağlı olarak değişkenlik gösterdiği ifade edilmektedir. Renklerin reklam, pazarlama, eğitim, sağlık, dijital medya, sanat ve tasarım gibi farklı disiplinlerdeki işlevlerine de odaklanan çalışma, duygusal yönlendirme, ikna, anlam üretimi ve kimlik inşası süreçlerinde renklerin belirleyici rolünü analitik bir çerçevede ele almaktadır. Sonuç olarak bu çalışma, renklerin bireysel algının ötesine geçerek psikolojik, kültürel ve iletişimsel bağlamlarda güçlü bir duygusal iletişim aracı olduğuna dikkat çekmekte ve bilinçli renk kullanımının iletişimsel etkiyi artırdığı sonucuna ulaşmaktadır.

1 Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, seytibucukoglu@aydin.edu.tr, ORCID ID 0000-0003-2421-2369

1. Giriş

Renk, insan yaşamında yalnızca görsel bir unsur olarak değil, iletişimsel, bilişsel ve psikolojik bir araç olarak da çok katmanlı işlevler üstlenmektedir. Görsel kültürün yoğunlaştığı çağdaş toplumlarda, renklerin algıyı yönlendirme, duygusal tepkileri tetikleme ve anlam üretme süreçlerindeki rolü giderek daha belirgin hale gelmektedir. Bu doğrultuda, renklerin estetik bir biçimsel unsur olarak değerlendirilmesi yetersiz kalmakta; bu unsurların bireyler arası iletişimde anlam taşıyan bir göstergeler dizgesi olarak ele alınması gerekmektedir.

Kuramsal düzlemde değerlendirildiğinde, renklerin anlam üretme süreçlerine dahil oluşu bireysel olmanın yanında kültürel ve toplumsal kodlarla biçimlenen kolektif bellekle de ilişkilidir. Göstergebilimsel yaklaşımlar, renkleri fizyolojik algılamaya indirgemek yerine, onları anlam taşıyan kültürel göstergeler olarak konumlandırır. Özellikle Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı, renklerin de tıpkı dil gibi kültürel kodlarla yüklü olduğunu ve bu kodların çeşitli bağlamlarda farklı anlamlara bürünebileceğini öne sürmektedir (Barthes, 1988, s. 92). Özellikle görsel iletişim teorileri, renklerin yapısal olarak dilsel işaretlerle benzerlik taşıdığını ve belli toplumsal bağlamlarda farklı anlamlar üretebildiğini ortaya koymaktadır (Kress ve Van Leeuwen, 2002, s. 345). Bu yönüyle renk, duyu organlarıyla algılanan fiziksel bir gerçekliğin ötesine geçerek, toplumsal olarak inşa edilmiş simgesel sistemler bütününe dönüşmektedir.

Öte yandan renklerin psikolojik etkilerinin sabit ve evrensel olmadığı, çeşitli bireysel, kültürel ve çevresel değişkenlere bağlı olarak değişkenlik gösterdiği bilinmektedir. Bireyin geçmiş yaşantıları, duygu durumu ve sosyal çevresi gibi faktörler, belirli bir renge atfedilen anlamın kişiden kişiye farklılaşmasına neden olabilmektedir. Ayrıca kültürel farklılıklar da renklerin anlamlandırılmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Renk algısının kültürel duyarlılığı, onu durağan bir gösterge olmaktan çıkararak dinamik ve bağlamsal bir anlam üretim aracına dönüştürmektedir (Birren, 1978, s. 142; Heller, 2009, s. 27).

Renk algısının bu çok katmanlı doğası, onu hem bireysel psikoloji hem de toplumsal iletişim açısından incelenmesi gereken önemli bir unsur haline getirmektedir. Psikolojik açıdan renklerin duygular üzerinde düzenleyici etkileri bulunduğu, çevresel tasarım, medya içerikleri, reklamcılık ve sanat gibi yaratıcı disiplinlerde yapılan çalışmalarla da desteklenmektedir (Heller, 2009, s. 27). Bu bağlamda renk, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkide hem içsel deneyimi biçimlendiren hem de dış dünya ile kurulan anlam ilişkisini etkileyen dinamik bir araçtır.

2. Renk, Algı ve Psikoloji: Kuramsal Temeller

2.1. Renklerin Psikolojik Temelleri

Renkler, insanların algılarını, duygusal durumlarını ve davranışlarını etkileyen güçlü psikolojik araçlardır. Renklerin her biri, bireyler üzerinde farklı duygusal etkiler yaratabilmekte ve bu etkiler evrimsel, kültürel ve bireysel faktörlere bağılı olarak şekillenmektedirler. Renklere evrimsel açıdan bakıldığında, tarihsel olarak hayatta kalma ve tehlikelerle ilişkilendirilmiş oldukları görülmektedir. Bu bağlamda kırmızı renk; tehlike ve uyarı anlamına gelirken, yeşil; doğanın ve güvenli alanların simgesi olarak şekillenmiştir. Bu tür psikolojik tepkiler, doğa ile insan etkileşimini geliştirerek, zaman içinde toplumsal ve kültürel faktörlerle de pekiştirmiştir.

Öte yandan kültürel olarak renklerin anlamları farklı toplumlarda da değişkenlik gösterebilmektedir. Sıklıkla Batı kültürlerinde beyaz renk saflık ve düğünlerle ilişkilendirilirken, bazı doğu kültürlerinde ise yas ve ölümle ilişkilendirilmektedir. Bu farklılıklar, renklerin toplumlar arasında taşıdığı anlamların çeşitlenmesine yol açmaktadır. Aynı şekilde, bireysel deneyimler ve kişisel tercihler de renklerin algılanışını etkileyebilmektedir. Dolayısıyla mavi renk bir kişi için huzur ve dinginlik anlamı taşıyabilirken, başka bir kişi için de soğukluk ve uzaklık hissi uyandırabilmektedir.

Renklerin psikolojideki bu güçlü etkileri, reklamcılıktan sanata, tasarımdan pazarlamaya kadar geniş bir yelpazede stratejik olarak kullanılmaktadır. İletişimde ise duyguları yönlendiren, dikkat çeken ve belirli bir mesajı pekiştiren unsurlar olarak öne çıkmakta, toplumsal ve kültürel yapıların yer aldığı anlam üretim süreçlerini de şekillendirmektedir.

2.2. Renk Algısının Psikolojik Süreçleri

2.2.1. Renk Psikolojisine Dair Kuramsal Yaklaşımlar

Renklerin psikolojik etkileri konusunda farklı kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir:

- **Lüscher Renk Testi (1947):** Max Lüscher, insanların renk tercihlerini temel alarak kişilik özellikleri ve ruhsal durumlar hakkında çıkarımlar yapmıştır. Bu test, renklerin bireylerin kişilik özelliklerini ve ruhsal durumlarını nasıl yansıtabileceğini incelemiştir. Test, belirli renk tercihlerinin, insanların bilinçdışı düşünceleri, duyguları ve psikolojik durumlarıyla bağlantılı olduğunu öne sürmektedir. Renklerin seçim sırasına dayalı olarak yapılan bu test, yine renklerin psikolojik ve duygusal yansımalarını anlamak için kullanılmıştır (Lüscher, 1947).

- **Evrimsel Psikoloji Yaklaşımı:** Bazı renklerin etkileri, hayatta kalma ve tehlikeden korunma gibi evrimsel süreçlerle açıklanır. Örneğin; kırmızı renk kan ve tehlike ile ilişkilendirildiği için dikkat çekici ve uyarıcıdır (Hagen ve Hammerstein, 2009, s. 206-229).
- **Bilişsel Yaklaşımlar:** Renklerin çağrıştırdığı anlamların öğrenilmiş ve kültürel olduğunu savunur. Bu yaklaşıma göre, bir rengin uyandırdığı duygu kişiden kişiye, toplumdan topluma farklılık gösterebilir (Valdez ve Mehrabian, 1994, s. 394-409).

2.3. Renk ve Duygular Arasındaki İlişki

Araştırmalar, renklerin duygular üzerinde sistematik etkiler oluşturabileceğini göstermektedir. Yapılan deneysel çalışmalarda, renklerin kalp atış hızını, ruh halini ve davranış biçimlerini etkileyebildiği gözlemlenmiştir. Örneğin; Mehta ve Zhu (2009), kırmızı rengin dikkat çekmekle birlikte öfke, tutku ve tehlike algılarını da harekete geçirebileceğini ve bu rengin uyarıcı bir etkisi olduğunu göstermiştir. Aynı şekilde, mavi renk de sakinleştirici ve güven verici etkiler yaratabilmektedir, bu da huzur gibi duygularla ilişkilendirilmektedir (Mehta ve Zhu, 2009, s. 1226-1229). Benzer şekilde, Elliot ve arkadaşları (2007), kırmızı rengin uyarıcı etkilerinin yanı sıra, bu rengin agresif duyguları tetikleyebileceğini ve bilişsel performans üzerindeki etkisini incelemiş, mavi rengin ise daha sakin ve güvenli bir algı yaratabileceğini belirtmişlerdir. Valdez ve Mehrabian (1994) tarafından yapılan başka bir araştırma da renklerin kişisel duygusal durumlar üzerinde belirleyici bir rol oynadığını ve farklı renklerin çeşitli duygusal tepkiler yarattığını ortaya koymuştur. Kırmızı ve sarı gibi renklerin genellikle uyarıcı ve heyecan verici etkiler bıraktığı, mavi ve yeşil gibi renklerin ise huzur verici etkiler yarattığı bu çalışmada vurgulanmıştır (Valdez ve Mehrabian, 1994, s. 394-409). Bu bulgular, renklerin insanların ruh hali ve duygusal deneyimlerine etkisinin ne denli güçlü ve belirleyici olduğunu göstermektedir.

Renklerin yaygın olarak ilişkilendirildiği duygular bulunmaktadır:

Sarı: Mutluluk, Pozitiflik, zekâ, neşe, yaratıcılık, enerji.

Kırmızı: Tutku, öfke, tehlike.

Mavi: Huzur, güven, soğukkanlılık.

Yeşil: Doğa, rahatlama, denge.

Turuncu: İyimserlik, bolluk, cömertlik, iletişim kurma, paylaşma.

Mor: Lüks, mistisizm, duygusallık

Siyah: Güç, gizem, hüzn.

Beyaz: Temizlik, saflık, boşluk.

3. Renklerin Çok Boyutlu Etkileri: Psikoloji, Kültür ve İletişim

3.1. Duyguların Renkle İletimi

Renkler, yalnızca bireysel düzeyde psikolojik etkiler oluşturmakla kalmayıp, duygusal iletişimin biçimlenmesinde de önemli bir rol üstlenmektedir. Bu etki, renklerin hem biyolojik eğilimlerle hem de kültürel kodlarla şekillenen çok katmanlı yapısı üzerinden değerlendirilebilir. İnsan algısı, renkleri yalnızca görsel bir unsur olarak değil, anlam taşıyan bir iletişim aracı olarak işlemektedir. Bu bağlamda, renkler duyguları doğrudan ya da dolaylı biçimlerde iletebilme potansiyeline de sahiptir. Görsel iletişim ortamlarında renklerin bu tür çağrışımlara açık yapısı, stratejik olarak kullanılmalarıyla duygusal etkileşimi derinleştirebilmektedir. Dolayısıyla renk, kültürel, psikolojik ve iletişimsel anlam üretiminde işlevsel bir araçtır.

3.2. Renk ve Anlam Üretimi

Roland Barthes'in göstergebilim kuramına (1977) göre, renkler birer "gösterge" işlevi görmektedir. Göstergebilim bağlamında renkler, birer görsel unsur olduğu kadar kültürel bağlamda da şekillenen anlam üreticileridir. Barthes, renklerin dilsel olmayan bir iletişim biçimi olarak rolünü vurgulamış ve renklerin toplumsal kodlar yoluyla anlam kazandığını ifade etmiş, siyah rengin; genellikle matem, ciddiyet ya da gücü çağrıştırdığı, pembe rengin ise; toplumda naiflik, romantizm ya da kadınlıkla ilişkilendirildiği (Barthes, 1977, s. 42) savını ortaya atmıştır. Dolayısıyla bu anlamlar, toplumlar ve kültürler tarafından öğrenilebilir olarak renkler özelinde zamanla belirli duyguları ifade etmenin de araçları haline gelebilmektedirler.

3.3. Renk ve Duygusal Uyarım

Mehrabian ve Russell'ın (1974) geliştirdiği PAD Modeli (Pleasure–Arousal–Dominance), çevresel uyarıcıların, özellikle renklerin, bireylerin duygusal durumları üzerinde nasıl etkiler yarattığını açıklamaktadır. PAD modeline göre renkler üç ana duygusal tepkiyi tetiklemektedirler:

- *Haz*: Rengin birey tarafından beğenilme veya hoşlanılma düzeyi.
- *Uyarılma*: Rengin heyecan, enerji veya sakinlik gibi duygusal tepki yaratma gücü.
- *Baskınlık*: Rengin bireyin kontrol hissini etkileyip etkilemediği.

Bu üç tepki dikkate alındığında; kırmızı rengin yüksek uyarılma yarattığı, mavi rengin ise genellikle sakinlik ve huzur hissiyatı uyandırdığı (Mehrabian ve Russell, 1974, s. 84) görülmektedir.

3.4. Medyada Renkle Duygu Aktarımı

McLuhan'ın "medya mesajdır" ilkesi, medyanın sadece içerikle değil, taşıyıcı biçimiyle de anlam ürettiğini savunmaktadır (McLuhan, 1964, s. 6). Medya, renkleri duygusal mesajları iletmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin; sinemada soğuk renkler (mavi, gri), dram ya da yalnızlık hissini pekiştirmektedir. Bunun aksine sıcak renkler (turuncu, kırmızı) ise; hareket, şiddet ya da romantizmi betimlemek için kullanılmaktadırlar. Bu da renklerin duygusal etki yaratma gücünü göstermektedir.

3.5. Renklerin Kültürel Bağlamda Farklı Anlamları

Renklerin psikolojik etkileri, kültürel inançlar, gelenekler ve sosyal yapılarla şekillenmektedir. Modern toplumda, renklerin toplumsal anlamları hala güçlüdür. Batı kültürlerinde, beyaz renk genellikle düğünlerde gelinlerin giydiği renkten, bazı Asya kültürlerinde beyaz, ölüm ve yas anlamına gelmektedir (Lee, 2010, s. 67). Benzer şekilde, kırmızı renk Batı'da tutku ve aşkı simgelerken, Çin kültüründe kırmızı, mutluluk ve şansı temsil etmektedir. Bir başka örnek ise mavi rengin kullanımındaki farktır. Batı'da mavi genellikle sakinlik ve güven ile ilişkilendirilirken, bazı Doğu toplumlarında mavi renk melankoli veya soğuklukla ilişkilendirilebilir. Bu toplumsal anlam ve farklılıklar, insanların renkleri sosyal olaylar ve ritüellerde nasıl kullandığını, renk algısının kültürel yapılar tarafından nasıl şekillendirildiğini göstermektedir.

3.6. Renk ve Kültürel Kimlik

Renkler, kültürel kimliğin inşasında sembolik bir araç olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda ulusal bayraklardaki renkler de bir toplumun tarihini, değerlerini ve kolektif kimliğini yansıtmaya özelliğini taşımaktadırlar. Örneğin, kırmızı, beyaz ve mavi renkler Amerika Birleşik Devletleri'nin bayrağında özgürlük ve bağımsızlıkla ilişkilendirilirken; Hindistan bayrağındaki turuncu, cesaret ve fedakârlığı simgelemektedir (Brennan, 2015, s. 112). Dolayısıyla renkler, kültürel anlamların toplumsal hafızada yer edinmesine katkıda bulunmakta ve kültürel kimliğin görsel ifadesi olarak işlev görmektedir.

3.7. Renklerin Psikolojik ve Duygusal Etkileri

3.7.1. Renklerin Ruh Hali Üzerindeki Etkisi

Renkler, insan psikolojisinde önemli bir yer tutmakta ve bireylerin duygudurumları üzerinde çeşitli etkiler yaratmaktadır. Birçok kültürde, kız çocuklarına pembe, erkek çocuklarına ise mavi giydirilmesi, bu durumun renklerle ilişkilendirilmesinin yaygın bir örneğidir (Lippa, 2005, s. 228). Psikolojik süreçler üzerinde belirgin etkileri olan renkler, bireyin çevresel uyarılara karşı geliştirdiği tepkileri biçimlendirmede de önemli bir rol oynamaktadır. Renklerin duygusal süreçlerle olan etkileşimi hem bilişsel hem de efektif boyutlarıyla ele alınması gereken çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda literatürde, renklerin ruh hali üzerindeki etkilerinin kültürel, çevresel ve bireysel faktörlere bağlı olarak farklılaşabildiği ifade edilmektedir (Birren, 2000; Kaya ve Epps, 2004). Dolayısıyla renk, yalnızca görsel bir algı nesnesi değil, ruhsal dengeyi de etkileyen psikolojik bir uyarıcı olarak değerlendirilmelidir.

Mehrabian ve Russell'ın (1974) yaptığı araştırmalar, özellikle kırmızı rengin uyarıcı etkisini ve öfke ile ilişkisini göstermektedir. Kırmızı renk, genellikle kişinin dikkatini çeker, kalp atışlarını hızlandırır ve heyecan yaratır (Mehrabian ve Russell, 1974, s. 86). Diğer taraftan, mavi renk ise sakinleştirici etkisiyle tanınır ve bireylerin rahatlamasına yardımcı olabilir (Liu ve Ameen, 2007, s. 45).

3.7.2. Renk ve Fiziksel Tepkiler

Renklerin yalnızca psikolojik etkileri yoktur. Fizyolojik düzeyde de renklerin çeşitli etkiler doğurduğu bilinmektedir. Örneğin; kırmızı rengin, kan basıncını ve kalp atış hızını artırdığı gösterilmiştir (Elliot vd., 2007). Bunun tersi olarak, mavi ve yeşil gibi renkler rahatlatıcı etkilere sahip olup, kan basıncını ve stres hormonlarını düşürebilir. Bu fiziksel etkiler, renklerin insanlar üzerindeki duyusal etkilerini daha da belirgin hale getirebilmektedir. Yapılan çalışmalar, belirli renk tonlarının otonom sinir sistemi üzerinde düzenleyici veya uyarıcı etkiler yaratabileceğini ortaya koymuştur (Küller vd., 2006). Bu etkiler; kalp ritminde değişim, kas gerginliği, hormon salınımı ve diğer bedensel süreçlerdeki farklılaşmalar şeklinde gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla renk, fizyolojik uyarılar aracılığıyla bireyin çevresel koşullara verdiği içsel tepkilerin biçimlenmesinde önemli bir değişken olarak görülmektedir. Öte yandan renklerin çevremizdeki atmosferi şekillendirmesi ve fizyolojik tepkilerimizi tetiklemesi, özellikle reklamcılık, sağlık hizmetleri ve tasarımda önemli bir rol oynamaktadır.

3.7.3. Renk ve Davranışsal Tepkiler

Renklerin bireylerin davranışları üzerindeki etkisi, özellikle çevresel psikoloji ve tüketici davranışları bağlamında ele alınan disiplinlerarası çalışmalarda sıklıkla vurgulanmaktadır. Renk, bireyin karar verme süreçlerini, dikkat düzeyini ve bilişsel eğilimlerini etkileyebilecek bir değişken olarak gözlemlenmektedir (Elliot vd., 2007). Yapılan bazı araştırmalar, kırmızı rengin, özellikle iş ve okul gibi yoğun dikkat gerektiren ortamlarda, bireylerin daha dikkatli olmalarını sağladığını ortaya koymuştur. Ancak aşırı kullanıldığında, kırmızı rengin agresif duygulara yol açabileceği de belirtilmektedir (A.g.e., s. 310). Bu bağlamda renk, duygusal olmanın ötesinde, davranışsal yönelimler üzerinde de belirleyici bir unsur olarak işlev kazanmaktadır. Dolayısıyla renklerin davranışsal çıktılar üzerindeki etkisi de hem bireysel psikodinamik yapı hem de içinde bulunulan bağlamla ilişkilidir. Bu nedenle, renklerin davranışsal etkileri incelenirken psikososyal faktörlerin de göz önünde bulundurulması büyük önem taşımaktadır. Bu etkileşimler, renklerin davranışsal örüntülerin oluşumunda rol oynayan bilişsel ve duygusal bir uyaran olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Nitekim renklerin algısal süreçler üzerindeki etkisi, davranışsal eğilimlerin biçimlenmesinde dolaylı fakat güçlü bir belirleyici olarak da işlev görmektedir.

3.7.4. Renk ve Sosyal İletişim

Renkler, sosyal iletişimin biçimlenmesinde ve kişilerarası etkileşim süreçlerinde dolaylı fakat güçlü bir rol oynamaktadır. Örneğin; bazı kültürlerde belirli renkler statü ve güç ile ilişkilendirilirken, diğer renkler çeşitlik ve sadelikle özdeşleşir. Örneğin; koyu mavi renk genellikle profesyonellik ve güveni temsil ederken, kırmızı renk liderlik ve güçlü bir duruş ile ilişkilendirilebilir.

Gerek sözlü olmayan iletişim biçimlerinde gerekse de kültürel kodlamalarda renk, anlam üretiminin temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Rengin sosyal bağlamda taşıdığı anlam, iletişimsel mesajın alımlanmasında da etkilidir ve bu etki sembolik, kültürel ve sosyal temsiller üzerinden şekillenmektedir (Oyama, 1994). Renk kullanımı, toplumsal kurallar, değerler ve inanç sistemleriyle doğrudan ilişkili olup; sosyal kabul, aidiyet ve kimlik inşası gibi olgularla da yakın bir bağlantı kurmaktadır. Öte yandan renklerin, grup içindeki bireyler arasındaki ilişkileri nasıl şekillendirdiği ilginç bir araştırma konusu olmuştur. Bazı renkler, grup üyelerinin birbirine daha yakın hissetmesine yardımcı olabilirken, bazı renkler ise aradaki mesafeyi artırabilmektedir. Örneğin; yeşil ve mavi tonları, topluluk hissiyatını artırabilirken, kırmızı ve siyah renkler daha mesafeli ilişkiler yaratabilir (Guéguen, 2003, s. 229).

3.8. Renklerin İletişimsel ve Kültürel Yansımaları

3.8.1. Renklerin İletişimsel Rolü

Renklerin duygularla kurduğu ilişki, yalnızca algılamayla sınırlı değildir ve bu ilişki bir iletişim aracı olarak anlam kazanmaktadır. Öte yandan renklerin, duygusal mesajların iletilmesindeki işlevi çok boyutludur. Bu çok boyutluluk, renklerin kültürel kodlarla, bireysel deneyimlerle ve bağlamsal göstergelerle etkileşim içinde işlev gördüğünü göstermektedir. Bireyin renk ile kurduğu ilişki hem öznel deneyimler hem de ait olduğu toplumsal ve kültürel koşullar tarafından şekillendirilmektedir. Dolayısıyla renkler, duygusal mesajların iletilmesinde çeşitli işlevlere sahiptir:

- **İfade Edici İşlev:** Renk, doğrudan bir duyguyu ifade edebilmektedir. Örneğin; siyah renk yas ile ilişkilendirilirken, kırmızı tutku ve heyecanı ifade etmektedir (Birren, 1961, s. 39).
- **İkna Edici İşlev:** Reklam ve pazarlama iletişiminde renk, duygusal ikna aracı olarak kullanılmaktadır. Örneğin; yeşil renk çevre dostu ürünlerle ilişkilendirilmektedir (Singh, 2006, s. 783-789).
- **Simgesel İşlev:** Renk, toplumsal yapılar ve kültürler tarafından simgesel anlamlar taşımaktadır. Örneğin; beyaz renk birçok kültürde saflık ve temizlikle, mor ise tarihsel olarak lüks ve soylulukla ilişkilendirilmektedir (Heller, 2009; Feisner, 2006).

Bu bağlamda renk, kültürel yansılardan bağımsız düşünülemez. Renk, güçlü ve etkili kodlarla yüklüdür (Ebermann, 2013). Rengin anlamı, göndericinin niyetinden çok alıcının içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çevre doğrultusunda biçimlenmektedir.

3.8.2. Renklerin Kültürel Yansımaları

Renkler, kültürel değerlerle derinden bağlantılıdır. Bu yüzden kültürler, renklerin anlamını farklı şekillerde yorumlamaktadırlar. Bu doğrultuda renklerin kültürel kodları da zamanla toplumsal yapılar içinde ve tarihsel süreçler tarafından şekillenmektedir. Renklerin kültürel temsilleri, tarihsel, sosyolojik ve antropolojik süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkarken, her kültür, renkleri kendi sembolik sistematigi içerisinde yeniden anlamlandırmaktadır. Bu kültürel farklar, renklerin bireyler üzerindeki psikolojik etkilerini de farklılaştırabilmektedir. Dolayısıyla aynı renk, bir kültürde olumlu bir duygu uyandırırken, başka bir kültürde olumsuz bir çağrışım yapabilmektedir (Shinoda ve Kawahara, 2011, s. 212). Örneğin; Hinduizm'de safran rengi, ruhsal arınmayı ve bilgeliği simgesidir. Japon

kültüründe ise kırmızı, mutluluğun ve enerjinin sembolüdür (Hiraga, 2001, s. 134). Bu bağlamda, renkler, bir toplumun değerlerini ve inançlarını yansıtan simgeler olarak işlev görmektedir.

Kültürel anlamlar, renklerin bireyler ve toplumlar üzerindeki algılanma biçimlerini farklılaştırmakta; bu da renklerin tekil değil çoğul anlamlara sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Renk, bu yönüyle kültürel bir anlatı aracına dönüşmekte; değerler sistemi, dini inanışlar, geleneksel semboller ve ideolojik yapılarla bütünleşerek anlam kazanmakta ya da yeniden üretilebilmektedir (Kress ve Van Leeuwen, 2002, s. 343–368). Kültürlerarası etkileşim, renklerin anlam düzeyinde karşılaştırmalı incelenmesini gerektiren çok katmanlı bir perspektif sunmaktadır.

3.8.3. Renklerin Kültürel Değişimi ve Küreselleşme

Modern dönemde küreselleşme, kültürel sınırların geçirgenliğini artırarak, renklerin toplumsal anlamlarını dönüştüren dinamik bir süreç yaratmaktadır. Dolayısıyla küreselleşmenin etkisiyle, renklerin kültürel anlamları da değişime uğramaktadır. Dijital medya, ulusötesi ticaret ve küresel tüketim kültürü, renklerin yerel anlamlarının uluslararası bağlamda yeniden yorumlanmasına neden olmaktadır. Bu dönüşüm, kültürel homojenleşme ile yerel direniş arasındaki gerilimi ortaya çıkararak, renklerin anlamlarındaki melezleşmeyi ve çeşitlenmeyi de beraberinde getirmektedir. Renklerin küresel bağlamda standartlaşması, bir yandan iletişimin evrensel kodlarının oluşmasına katkı sağlarken, diğer yandan kültürel özgünlüğün aşınması riskini de ön plana çıkarmaktadır (Del Corral, 2001). Bu bağlamda renk hem kültürel aktarımın hem de kültürel kırılmanın bir göstergesi haline gelmektedir. Öte yandan renklerin iletişimsel rolü, medya ve küresel ticaretin artan etkisiyle daha evrensel bir hale gelmiştir. Bu bağlamda küreselleşme, renklerin belirli kültürel değerler üzerinde taşıdığı anlamların yeni anlamlar kazanmasını sağlamaktadır. Örneğin; Batı'daki moda eğilimlerinin Asya'daki popüler kültürde yayılması, renklerin ve tasarımların kültürler arası etkileşimini güçlendirmektedir (Hiraga, 2001, s. 139). Ayrıca küreselleşmenin etkisi ve renklerin anlamlarının evrenselleşmesi, bazı renklerin belirli kavramlarla (örneğin; kırmızı = uyarı, yeşil = doğa) ilişkilendirilmesi gibi ortak sembolik anlatımların güçlenmesine de yol açmıştır. Ancak bu süreç, yerel renk anlamlarını değiştirebilirken, pek çok kültür, renkleri çeşitli anlamlarla yüklemeye devam etmektedir.

3.8.4. Renklerin Sosyal İletişim Üzerindeki Etkisi

Renkler, sosyal ilişkilerin kurulmasında ve sürdürülmesinde dolaylı fakat etkili bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda çeşitli renkler, toplumsal

açıdan güç, prestij, eşitlik ya da bağlılık gibi duyguları iletebilme özelliğine sahiptirler. Örneğin; siyah renk, batıdaki toplumsal değer ve kurallara göre ciddiyet, güç ve otoriteyi simgelerken, kırmızı renk, liderlik ve tutkuyu temsil edebilmektedir. Moda ve sosyal düzen de renklerin bu etkili yansımaları güçlendiren diğer faktörlerdir.

Sosyal iletişimde renklerin kullanımı, kimlik inşası, aidiyet, toplumsal statü ve gruplar arası etkileşim gibi süreçlerle yakından ilişkilidir. Bu bağlamda rengin sosyal düzeydeki etkisi, bireyin kendisini ifade etmesi kadar, toplumun o ifadeyi nasıl algıladığıyla da ilintilidir. Bu etkileşim, renklerin sosyal değerleri pekiştirme ya da dönüştürme potansiyelini ortaya koymaktadır. Renkler, sosyal bağlamda hem bilinçli hem de bilinçdışı düzeyde anlam üretirken bu üretim süreci de kültürel sermaye, simgesel güç ve toplumsal hafıza gibi kavramlarla birlikte düşünülmelidir (Geboy 1996'dan akt.: Shankar ve Rajyavardhan, 2015). Bu çerçevede renk, sosyal iletişimde anlamın inşasına aracılık eden çok boyutlu bir göstergedir.

Renklerin toplumsal ilişkiler üzerindeki etkileri de oldukça ilginçtir. Çünkü bazı renkler, insanların birbirleriyle daha yakın hissetmelerine yardımcı olabilmektedir. Örneğin; sıcak renklerin (sarı, turuncu, kırmızı) sosyal etkileşimi teşvik ettiği ve grup dinamiklerini güçlendirdiği gözlemlenmiştir (Guéguen, 2003, s. 233). Diğer taraftan, soğuk renkler (mavi, yeşil, mor ve gri) daha mesafeli ve profesyonel ilişkiler yaratabilmektedir. Bu sosyal etkiler, renklerin iş dünyasında, eğitimde, hatta arkadaş gruplarındaki etkileşimlerde nasıl kullanılabileceğini göstermektedir.

3.9. Renklerin Reklam ve Pazarlama Stratejilerindeki Rolü

3.9.1. Renklerin Tüketici Davranışı Üzerindeki Etkisi

Reklam ve pazarlama dünyasında renkler, tüketici davranışlarını yönlendirme ve markaların iletişim stratejilerini şekillendirme konusunda önemli bir araçtır. Renkler hem duygusal hem de bilişsel düzeyde hedef kitleyle etkileşim kurmaktadır. Özellikle pazarlama ve reklamcılık alanlarında renkler, stratejik olarak kullanılırlar (Bellizzi ve Hite, 1992, s. 318).

Pazarlama alanında renklerin psikolojik etkileri, marka tercihlerini, satın alma kararlarını ve tüketici sadakatini büyük ölçüde şekillendirmektedir. Bu konuda yapılan birçok araştırma, renklerin insanların markaları tanıma ve hatırlama süreçlerinde önemli bir rol oynadığını, tüketicilerin algılarını değiştirdiğini ve belirli renklerin belirli duyguları tetiklediğini ortaya koymuştur. Örneğin; kırmızı renk, uyarıcı etkisiyle iştahı artırmakta ve hızlı karar alma süreçlerini desteklemektedir. Bu nedenle restoran zincirlerinde

yaygın olarak kırmızı kullanılmaktadır (Elliot vd., 2007). Mavi renk ise, genellikle güven, sadakat ve güvenilirlik ile ilişkilendirilir ve bu yüzden finansal hizmetler ve teknoloji şirketleri, markalarına güvenilir bir imaj kazandırmak için mavi tonları tercih ederler (Labrecque ve Milne, 2013, s. 155). Öte yandan sarı, pozitif duyguları ve mutluluğu simgelemekte, bu yüzden markalar da genç ve enerjik kitlelere hitap etmek için sarı ve turuncu renkleri kullanmaktadırlar.

Renklerin tüketici davranışları üzerindeki etkisini anlamak, pazarlamacıların marka algısını hedef kitleye en etkili şekilde iletmesini de sağlamaktadır. Bu bağlamda markaların renk seçimleri, markanın tüketiciyle kurduğu ilişkiyi pekiştirebilmekte ve markanın pazarda nasıl algılandığını doğrudan etkileyebilmektedir.

3.9.2. Renk ve Marka Kimliği

Markaların renk seçimleri, markanın kişiliğini ve değerlerini yansıtmak için önemli bir rol oynamaktadır. Marka kimliği, tüketicinin markayı tanıması ve ona karşı hissettiği duygularla şekillenir. Örneğin; yeşil renk genellikle çevre dostu, sağlıklı ve doğal ürünlerle ilişkilendirilir. Starbucks, yeşil rengi kullanarak taze kahve ve doğal içerik vurgusu yapmaktadır. Diğer taraftan, siyah renk lüks ve prestij ile ilişkilendirilir, bu nedenle markalar, özellikle yüksek kaliteli ürünler sunuyorsa, siyahı tercih edebilirler (Gulas ve Schewe, 2000, s. 12). Renklerin marka kimliğine olan etkisi, marka sadakatini ve tüketici güvenini artırabilir. İyi seçilmiş bir renk paleti, markanın misyonunu ve vizyonunu yansıtmak için güçlü bir araçtır.

3.9.3. Renklerin Duygusal Tepkiler Üzerindeki Etkisi ve Satın Alma Davranışı

Renklerin, tüketicinin duygusal yanıtlarını tetiklemesi, özellikle satın alma kararlarını etkilemede önemli bir faktördür. Pazarlamacılar, belirli renkleri kullanarak tüketicilerin satın alma niyetlerini artırmayı hedeflerler. Örneğin; kırmızı ve turuncu renkleri, aciliyet ve harekete geçirme duygusu yaratırken, mavi ve yeşil renkleri güven ve rahatlık hissi uyandırır (Labrecque ve Milne, 2013, s. 70). Kırmızı ve sarı gibi sıcak renkler, tüketicileri daha hızlı ve spontan bir şekilde satın almaya yönlendirebilir. Bu yüzden hızlı tüketim ürünlerinin ambalajlarında sıkça bu renkler tercih edilir. Diğer yandan, mavi ve yeşil gibi soğuk renkler, özellikle sağlık ve doğallık vurgusu yapmak isteyen markalar için tercih edilir. Örneğin; sağlık sigortası şirketleri, genellikle mavi renkleri kullanarak güveni pekiştirmeye çalışır.

3.9.4. Renklerin Kültürel Bağlamda Reklam Stratejileri

Pazarlama ve reklamda renklerin kültürel olarak nasıl farklılıklar gösterdiği de önemli bir konudur. Araştırmalar, renkli reklamların siyah-beyaz reklamlara göre daha dikkat çekici olduğunu ve hatırlanabilirlik oranının daha yüksek olduğunu göstermektedir (Madden vd., 2000, s. 129). Bununla birlikte, renklerin seçimi, reklamın hedef kitlesine, reklamın amacı ve ürünün özelliklerine göre değişmektedir. Örneğin; sağlıkla ilgili reklamlar genellikle yeşil tonlarında, hızlı tüketim ürünleri için kırmızı ve sarı gibi renkler tercih edilmektedir.

Renklerin reklam metinleriyle ve görsellerle uyumlu olması da izleyicinin dikkatini çekmeye ve mesajın etkisini artırmaya yardımcı olmaktadır. Özellikle online reklamcılıkta, renklerin doğru kullanımı, tıklama oranlarını artırabilmekte ve potansiyel müşterilerin dikkatini çekebilmektedir. Bir örnek olarak, McDonald's, farklı pazarlarda farklı renk paletleri kullanmaktadır. Asya pazarında, özellikle Çin ve Japonya'da kırmızı, şans ve mutluluk simgesi olduğu için, McDonald's kırmızı rengi tasarımlarında güçlü bir şekilde kullanırken, Batı'da kırmızı ve sarı kombinasyonu, hızlı ve enerjik bir marka imajı yaratmaktadır (Schmitt vd., 2017, s. 62).

3.10. Renklerin Dijital Pazarlama ve Web Tasarımındaki Rolü

Dijital pazarlama ve web tasarımı, renklerin etkisini en iyi şekilde gösterdiği alanlardan biridir. Web siteleri ve uygulamalar, kullanıcı deneyimini geliştirmek için renkleri dikkatli bir şekilde kullanmaktadırlar. Renklerin, siteye giren kullanıcılar üzerinde ilk izlenimi yaratması da son derece önemlidir. Örneğin: yeşil renk, çevre dostu ve güvenilir bir izlenim verirken, kırmızı renk aciliyet ve hareket çağrısı yapmaktadır (Böhringer, 2020, s. 154).

Web tasarımında, renklerin kullanıcı etkileşimini nasıl artıracığına dair yapılan araştırmalar, markaların dijital ortamda başarılı olmak için doğru renk stratejileri geliştirmelerini önermektedir. Renklerin doğru kullanımı, kullanıcıların web sitesinde daha uzun süre kalmasına, işlemleri tamamlamasına ve geri dönüş yapmasında önemli bir detaydır.

3.11. Renklerin Eğitim ve Öğrenme Ortamlarındaki Rolü

3.11.1. Renklerin Dikkat ve Odaklanma Üzerindeki Etkisi

Eğitimde, öğrencilerin dikkatini çekmek ve konsantrasyonlarını artırmak, öğrenme sürecinin başarılı olmasında kilit bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda öğrencilerin dikkatini çekme ve odaklanmalarını sağlamada renklerin etkisi,

eğitim alanında en fazla araştırılan konulardan biridir. Yapılan araştırmalar, renklerin dikkat ve odaklanmayı artırabileceğini göstermektedir. Örneğin; kırmızı ve sarı gibi canlı renkler, öğrencilerin dikkatini çekmekte ve onları uyaramaktadır. Kısa süreli dikkat gerektiren aktivitelerde kullanıldığında oldukça etkili olsa da aşırı kullanımları dikkat dağılmasına yol açabilmektedir (Barker, 2003, s. 47). Bu nedenle sınıfta kırmızı ve sarı gibi canlı renklerin kullanımı sadece önemli bilgilerin vurgulanması veya öğrencilerin belirli bir konuya odaklanmalarını sağlamak için uygun miktarda kullanılabilir (O'Connor ve Vallerand, 2016, s. 211). Mavi ve yeşil tonlarının da öğrencilerin dikkatini uzun süre korumalarına yardımcı olduğu ve bilişsel işlevlerini geliştirdiği belirtilmiştir (Hemphill, 1996, s. 83). Özellikle mavi renk, öğrenme ve bilgi işleme süreçlerini desteklerken, sakinleştirici etkisi ile öğrencilerin rahatlamasına yardımcı olmaktadır. Aynı şekilde, yeşil renk de doğal ve huzur verici bir etki yaratarak, öğrencilere daha verimli bir öğrenme ortamı sunar.

3.11.2. Renklerin Duygusal Durum ve Motivasyon Üzerindeki Etkisi

Eğitimde motivasyon, öğrencilerin başarıya ulaşmalarında büyük bir faktördür. Renkler, öğrencilerin ruh hali ve motivasyonları üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Motivasyonu artırmak amacıyla kullanılan renkler, öğrencilerin derse karşı ilgisini ve katılımını artırmaktadır. Örneğin; sarı renk genellikle neşe, iyimserlik ve enerjiyle ilişkilendirilir. Bu nedenle, sınıf ortamlarında kullanılabilir. Çünkü öğrencilerin enerjisini artırabilme ve pozitif bir atmosfer yaratabilme özelliğindedir (Valdez ve Mehrabian, 1994, s. 29). Kırmızı renk ise, aciliyet ve heyecan duygusu uyandırarak, öğrencileri daha aktif ve enerjik hale getirebilmektedir. Ancak, aşırı kırmızı kullanımının dikkat dağılmasına yol açabileceği ve öğrencilerin stres seviyelerini artırabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca renkler, öğrencilerin psikolojik durumlarını değiştirmekte, öğretmenlerin derslerde daha etkili olabilmelerini sağlamaktadır.

3.11.3. Renklerin Öğrenme Biçimleri ve Bireysel Tercihlerle İlişkisi

Her öğrencinin öğrenme biçimi farklıdır ve renkler, bu farklılıklara göre değişik şekillerde etkili olabilmektedir. Görsel öğrenciler, renkli materyalleri ve grafiksel içerikleri daha iyi kavrayabilirken, bu öğrenciler için renkli haritalar, diyagramlar ve infografikler de çok faydalı olabilmektedir (Mills, 2003, s. 101). Öte yandan renkler, görsel öğrencilerin bilgiyi daha hızlı bir şekilde özümsemelerine yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte, işitsel öğrenciler için renkli materyallerin etkisi sınırlı olabilmektedir.

Ancak, renklerin oluşturduğu atmosfer, işitsel öğrencilerin daha rahat ve odaklanmış bir ortamda çalışmalarına yardımcı olmaktadır. Örneğin; mavi renk, işitsel öğrencilerin sessiz ve dikkatli bir şekilde dinleme yapmalarına olanak tanımaktadır. Ayrıca, doğal ışık ve doğal renklerin (örneğin; bej ve açık kahverengi) kullanımı, öğrencilerin genel ruh halini güçlendirirken, öğrenme ortamında da sağlıklı bir atmosfer oluşturabilmektedir (Harten, 2001, s. 17).

3.11.4. Renklerin Test Sonuçları ve Akademik Başarı Üzerindeki Etkisi

Renklerin eğitimdeki etkisi, sadece sınıf atmosferiyle sınırlı kalmamakta, öğrencilerin akademik performansını da etkileyebilmektedir. Araştırmalar, renkli yazıların ve renkli çalışma materyallerinin, öğrencilerin test sonuçlarında daha yüksek başarıya ulaşmalarına yardımcı olabileceğini göstermektedir. Örneğin; renkli yazılı materyaller, öğrencilerin bilgiyi daha iyi hatırlamalarına yardımcı olmaktadır (Friedman ve Lyon, 2005, s. 18). Öte yandan renklerin akademik başarı üzerindeki etkisi de özellikle sınavlar ve yazılı değerlendirmeler sırasında belirginleşebilmektedir. Özellikle mavi renkli yazılar, öğrencilerin sakinleşmesine ve odaklanmasına yardımcı olmaktadır. Kırmızı renkli yazılar ise; öğrencilerin daha hızlı yanıt vermelerinde etkilidir. Bu nedenle, sınav hazırlığı ve ders materyalleri için renklerin dikkatlice seçilmesi önem oluşturmaktadır.

3.11.5. Renklerin Hafıza ve Bilgi Hatırlama Üzerindeki Etkisi

Renklerin hafıza üzerindeki etkisi de önemli bir konudur. Araştırmalar, renkli materyallerin, siyah-beyaz materyallere göre daha fazla hatırlanabilir olduğunu göstermektedir. Renkli metinler veya grafikler, öğrencilerin bilgiyi daha kolay hatırlamasına yardımcı olmaktadır (Jacoby ve Dallas, 1981, s. 204). Renkler, öğrenilen bilgiyi zihinsel olarak organize etmeye olanak tanımakta ve böylece öğrencilerin bilgiyi hatırlama ve geri çağırma yeteneklerini geliştirebilmektedir. Özellikle bilgi yoğun olduğu konularda renk kullanımı, öğrencilerin konular arasındaki ilişkileri görsel olarak ayırt etmelerini kolaylaştırabilmektedir. Ayrıca renkler, öğrencilerin hangi bilgilerin daha önemli olduğunu anlamalarına da yardımcı olmaktadır. Bu nedenle renkli vurguların dikkat çekici ve akılda kalıcılığı önemli bir detaydır.

3.12. Renklerin Eğitim Materyalleri ve Teknolojilerindeki Rolü

Günümüzde renkler, sınıf duvarları veya öğretmenlerin materyallerinde önemli olduğu kadar dijital eğitim materyalleri için de önemlidir. Eğitim yazılımları, mobil uygulamalar ve çevrimiçi kurslar, renkleri öğrencilerin

etkileşimini artırmak ve öğrenme süreçlerini daha etkili hale getirmek için kullanılmaktadır. Renkli grafikler, infografikler ve diyagramlar, öğrencilerin karmaşık bilgileri daha kolay anlamalarına ve öğrenmelerine yardımcı olabilmektedir. Ayrıca eğitim materyallerinde renk kullanımı, öğrenilen bilgilerin görsel olarak öne çıkmasını sağlamakta ve öğrencilerin dikkatini çekmektedir. Bu bağlamda interaktif öğrenme materyalleri renklerin kullanımıyla daha çekici hale getirilerek, öğrencilerin algısını olumlu yönde etkileyebilmekte ve öğrenmeye olan motivasyonlarını artırabilmektedir. Çevrimiçi öğrenme ortamlarında, renkler öğrencilere rehberlik ederek, dikkatlerini güçlendirmede ve eğitim süreçlerini daha verimli hale getirmelerinde önemli bir rol oynamaktadır.

3.12.1. Renklerin Sağlık ve Davranışlar Üzerindeki Etkisi

Renklerin psikolojik etkileri, duygusal durumları etkilemekle sınırlı değildir ve bireylerin fiziksel sağlığı ya da genel ruh hali üzerinde de belirleyici bir rol oynamaktadır. Yapılan araştırmalarda, renklerin elektroensefalogram (EEG), galvanik deri cevabı, kan basıncı, kalp atış hızı ve solunum hızı gibi fizyolojik tepkiler üzerindeki etkileri incelenmiştir. Mevcut literatür, renklerin bireylerin psikofizyolojik tepkilerini şekillendirdiğini ve bu bağlamda sağlıkla ilişkili çeşitli süreçleri dolaylı ya da doğrudan etkileyebildiğini ortaya koymaktadır (Kaiser, 1984, s. 29-36).

Renklerin oluşturduğu çevresel uyaranlar, stres düzeyi, kalp atış hızı, kan basıncı ve genel ruh hali gibi sağlık göstergeleri üzerinde ölçülebilir etkiler yaratabilmektedir. Bu bağlamda, renklerin bireylerin sağlığı ile olan ilişkisi hem psikolojik hem de fizyolojik düzeyde çok boyutlu olarak ele alınmalıdır. Özellikle sağlık kurumlarının fiziksel ortam tasarımlarında renklerin bilinçli bir biçimde kullanılması, hasta konforunun artırılması, iyileşme sürecinin desteklenmesi ve çalışan performansının optimize edilmesi açısından önem arz etmektedir.

3.12.2. Renklerin Stres ve Kaygı Üzerindeki Etkisi

Renkler, bireylerin duygusal durumlarını doğrudan etkileyebilen güçlü çevresel uyarıcılardır. Bu nedenle renklerin, bireyin psikolojik durumu üzerindeki etkileri, çevresel psikoloji ve sağlık psikolojisi alanlarında uzun süredir araştırılan konulardan biri olmuştur. Birçok araştırma, renklerin stres seviyelerini etkileyebileceğini göstermektedir. Renkler, vücutta çeşitli biyolojik tepkilere yol açarken psikolojik durumları da değiştirebilmektedir. Örneğin birçok sağlık merkezi ve psikoterapist, mavi duvarlar veya mavi ışıklar kullanarak hasta odalarının ve terapi odalarının atmosferini yatıştırıcı bir hale getirmeyi tercih etmektedirler (Küller vd., 2006, s. 334). Bu sebeple,

psikolojik sağlık hizmetlerinde renk seçimi, tedavi süreçlerini doğrudan etkileyebilmektedir.

Görsel algı sistemine doğrudan etki eden renklerin, özellikle duygusal düzenleme mekanizmaları üzerinde dolaylı fakat güçlü bir etkisi olduğu da ileri sürülmektedir. Stres ve kaygı gibi duygudurum bozukluklarıyla ilişkili fizyolojik süreçlerde, renklerin uyarıcı ya da yatıştırıcı etkilerinin bulunduğu, mevcut literatürde yaygın biçimde kabul görmektedir (Elliot ve Maier, 2012, s. 61-125). Bu bağlamda renk hem kortizol düzeyi hem de otonom sinir sistemi üzerinde düzenleyici bir faktör olarak değerlendirilmektedir. Özellikle doğal mavi tonları, rahatlatıcı bir etkiye sahiptir ve bireylerin kaygı seviyelerini azaltmaktadır.

3.12.3. Renklerin Fiziksel Sağlık Üzerindeki Etkileri

Renklerin fiziksel sağlık üzerindeki etkileri, psikosomatik etkileşim bağlamında ele alınmaktadır. Rengin fizyolojik sistem üzerindeki etkisi, algısal süreçlerin hormonal sistemle olan ilişkisiyle açıklanmaktadır. Bu tür etkiler, bireyin kas gerginliği, kalp atış hızı, solunum düzeni ve genel metabolik tepkilerinde ölçülebilir değişikliklere neden olabilmektedir (Küller vd., 2006, s. 1496-1507). Ayrıca renklerin çevresel bağlamda düzenlenmesi, bireyin bulunduğu mekânın sağlık üzerindeki etkisini artırarak hem subjektif hem de objektif sağlık göstergelerinde olumlu sonuçlar doğurabilmektedir. Bu nedenle renklerin fiziksel sağlık üzerindeki etkisi, vücudun biyolojik tepkilerini doğrudan etkileme özelliği ile görülmektedir. Örneğin; güneş ışığındaki doğal renkler, vücutta serotonin ve melatonin seviyelerini dengelemekte, bu da bireylerin ruh halini iyileştirmelerine ve biyolojik ritimlerinin düzenlenmesine yardımcı olmaktadır (Küller vd., 2006, s. 335). Özellikle kırmızı ve turuncu gibi renkler, vücutta enerji üretimini artırabilmekte ve metabolizmayı hızlandırabilmektedir. Bu renklerin çevresel kullanımı, insanların fiziksel enerjilerini artırarak egzersiz yapmalarına ve aktif kalmalarına teşvik edicidir. Ayrıca, turuncu renginin iştah açıcı olduğu da bilinmektedir ve bu yüzden de restoranlarda ya da mutfaklarda sıkça kullanılmaktadır (Elliot vd., 2007).

3.13. Renklerin Psikolojik Durum Üzerinde ve Destek Sağlamadaki Rolü

Renklerin psikolojik durum üzerindeki rolü, bireylerin çevresel uyaranlara verdiği duygusal ve bilişsel tepkiler doğrultusunda şekillenmektedir. Özellikle uzun süreli stres, depresif semptomlar ve psikolojik tükenmişlik gibi durumlarda, çevresel renk düzenlemelerinin bireyin ruh halini destekleyici rol oynadığı yönünde bulgular bulunmaktadır (Kwallek vd., 1997, s. 19-28).

Renklerin, psikolojik rahatlama, denge ve içsel uyumu teşvik eden bir araç olarak kullanılması, bireyin ruhsal bütünlüğünü destekleyici bir mekanizma oluşturabilmektedir. Bu nedenle renk, psikolojik destek sürecinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

Renk üzerine yapılan araştırmalar, renklerin ruh halini olumlu yönde değiştirebileceğini ve depresyon gibi psikolojik rahatsızlıkların tedavisinde yardımcı olabileceğini göstermektedir. Özellikle hastane ortamlarında kullanılan yeşil renkler, iyileşme sürecindeki hastaların daha hızlı toparlanmalarına yardımcı olabildiği, kişilerin psikolojik olarak daha sakin ve odaklanmış olmalarını sağladığı gözlemlenmiştir.

3.13.1. Renk Terapisi ve Uygulamaları

Renk terapisi, belirli renk dalga boylarının birey üzerinde oluşturduğu fizyolojik ve psikolojik etkilerden faydalanarak uygulanan tamamlayıcı bir sağlık yaklaşımıdır. Bu uygulama, alternatif tıp kapsamında değerlendirilmekle birlikte, modern sağlık sistemlerinde de giderek artan bir kabul görmektedir. Renk terapisinde amaç, bireyin enerji dengesini düzenlemek, duygusal blokajları çözmek ve ruhsal dengeyi yeniden tesis etmektir (Ali, 2012, s. 1-13). Terapötik amaçla kullanılan renklerin etkileri, bireyin kişisel ihtiyaçları, psikodinamik yapısı ve çevresel bağlam dikkate alınarak planlanmaktadır. Renk terapisi, bireyin bütüncül sağlığını desteklemeyi hedefleyen bir yöntem olarak hem klinik hem de koruyucu sağlık bağlamında değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte renk terapisi, renklerin iyileştirici gücünü kullanarak psikolojik ve fiziksel sağlık üzerinde olumlu etkiler yaratmayı amaçlamaktadır. Genellikle “ayurveda” ve “naturopatik” tıp yaklaşımlarında kullanılmaktadır. Terapistler, hastaların duygusal durumlarına uygun renkleri kullanarak onları rahatlatmayı ve iyileştirmeyi hedeflemektedirler. Kırmızı ışığın fiziksel tedavi alanında kullanımı da yaygındır. Çünkü bu renk, vücudun kan dolaşımını hızlandırarak iyileşme süreçlerini hızlandırabilme özelliğindedir (Birren, 2000, s. 42). Öte yandan renklerin psikolojik ve fizyolojik iyileşmeye katkıları, renk terapisinin daha geniş bir alan olarak sağlık sektöründe benimsenmesine yol açmıştır.

3.13.2. Hastanelerde ve Sağlık Kurumlarında Renk Kullanımı

Sağlık hizmeti sunulan fiziksel mekânlarda renklerin planlı ve bilinçli kullanımı, bireylerin tedavi süreçlerine adaptasyonunu ve genel memnuniyet düzeylerini doğrudan etkileyen bir faktördür. Sağlık kurumlarında renklerin kullanımında fonksiyonel bir müdahale oluşturmaktır. Renkler, hastaların psikolojik durumlarını dengelemeye yönelik ortamlar oluşturma yanı sıra,

sağlık çalışanlarının performansını ve iş doyumunu da etkileyebilmektedir (Ulrich vd., 2008, s. 61-125). Bu bağlamda renk, mimari ve iç mekân düzenlemelerinde dekoratif bir unsur olarak yer bulmakta, psikolojik ve fizyolojik işlevselliği destekleyen bir araç olarak ele alınmaktadır.

Öte yandan hastaneler, sağlık kurumları ve tedavi alanlarında renklerin seçimi, hasta deneyimi ve iyileşme süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü, sağlık kurumlarında kullanılan renklerin hem psikolojik hem de fizyolojik etkileri bulunmaktadır. Hastanelerde genellikle sakinleştirici renkler, özellikle mavi ve yeşil, tercih edilmektedir. Bu renkler, hasta odalarında ve bekleme salonlarında kullanılırken, anksiyete ve stres seviyelerini azaltmakta, hasta üzerindeki baskıyı hafifletmektedir (Küller vd., 2006, s. 336). Bunun yanı sıra, bazı hastaneler daha enerjik renkler kullanarak personel ve hastalar arasında dinamik bir atmosfer yaratmayı hedeflemektedirler. Örneğin; turuncu ve sarı renkler, personelin enerjisini artırabilmekte ve hastaların kendilerini daha güvende hissetmelerine yardımcı olabilmektedir. Dolayısıyla sağlık sektöründe renk kullanımı, tedavi sürecinde iyileştirici bir etkidir ve renk seçimleri, hastaların iyileşme süreçlerine doğrudan katkı sağlamaktadır.

3.14. Renklerin Sanat ve Tasarım Alanındaki Rolü

Renk, sanat ve tasarım disiplinlerinin ontolojik ve işlevsel bileşenlerinden biri olarak, yalnızca görsel algının biçimsel bir unsuru değil, kavramsal anlam üretiminin, estetik değer yaratımının ve duyuşsal iletişimin temel yapı taşlarından biridir. Sanatsal ya da tasarımsal üretim süreçlerinde renk, biçim ve kompozisyonla birlikte, eserin veya tasarımın taşıdığı içeriği, izleyiciye aktarma noktasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda renk, görsel dilin hem ifade edici hem de yönlendirici bir aracı olarak, algısal deneyimin bütünsel yapısını şekillendirmektedir.

Sanatçılar ve tasarımcılar tarafından bilinçli olarak tercih edilen renk düzenleri, alımlayıcının estetik yargılarını, duygusal tepkilerini ve bilişsel değerlendirmelerini yönlendirebilmekte, böylece izleyici ile yapıt arasında çok katmanlı bir etkileşim süreci inşa edilebilmektedir. Rengin bu yönü, onun yalnızca yüzeysel ve biçimsel bir öge değil, psikolojik, kültürel ve semiyotik bağlamda anlam üreten bir iletişim aracı olduğunu göstermektedir. Renk, bu çok boyutlu işlevselliğiyle, sanat ve tasarımın görsel-işitsel dilini kuran, yapılandıran ve dönüştüren dinamik bir unsur niteliği taşımaktadır. Öte yandan kültürlerarası iletişimde renklerin yorum farklılıkları hem sanat hem de tasarım alanında anlamın evrenselliği ile yerelliği arasındaki gerilimi de ortaya koymaktadır (Van Leeuwen, 2011).

3.15. Renklerin Sanatta Anlam Yaratmadaki Rolü

Sanat disiplininde renk, yalnızca plastik bir unsur olmanın ötesinde, çok katmanlı bir anlam taşıyıcısıdır. Bu bağlamda renk, sanat eserinin semantik yapısını şekillendirirken, izleyici ile eser arasındaki algısal ve duygusal etkileşimi de yönlendirir. Sanatsal üretim sürecinde, biçimle birlikte anlamın inşasında da temel bir rol üstlenmekte, estetik formdan ziyade, anlatımsal gücün taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir.

Estetik ve fenomenolojik açılardan renk, izleyicinin anlamlandırma süreçlerine katılarak eserin yorumunun çoklu katmanlarda gerçekleşmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, sanat eserinin hem görsel hem de zihinsel derinliğini oluşturan temel öğelerden biri olarak kabul edilmektedir (Itten, 1970). Dolayısıyla sanatçılar, renkleri kullanarak duygusal anlamlar ve semboller yaratmaktadırlar. Bu nedenle renk, sanat eserlerinde sadece görsel bir öge değil, izleyiciye iletilmek istenen duygusal mesajın taşıyıcısıdır. Örneğin; Vincent Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" adlı tablosunda mavi ve sarı renklerin yoğun kullanımı, huzur ve dinamizmi bir arada yansıtırken, kırmızı ve turuncu tonları duygusal bir yoğunluk ve enerji yaratmaktadır. Bununla birlikte renklerin anlamı, fiziksel dünyayı temsil etmenin ötesindedir. İzleyicinin ruh halini etkileyebildiğinden, sanat eserlerinde dramatik etkiler yaratmak, derin anlamlar taşımak ve izleyiciyle duygusal bir bağ kurmak amacıyla kullanılmaktadır. Sıcak renklerin genellikle tutku, öfke veya mutluluk gibi duyguları simgelemesi, soğuk renklerin ise huzur, melankoli veya üzüntü gibi duyguları yansıtması (Birren, 2000, s. 85) kurulan bu bağ için örnek gösterilebilir.

3.16. Renklerin Tasarımda Estetik Değeri

Tasarım kuramlarında renk, görsel kompozisyonun harmonik bütünlüğünü sağlayan başlıca unsurlardan biri olarak ele alınır. Renk düzeni, tasarımın duysal algılanabilirliğini artırmakla kalmayarak izleyici nezdinde estetik değer yargılarının oluşumuna da aracılık etmektedir. Renk teorilerine dayalı uygulamalar, tasarım nesnesinin biçimsel yapısını, mekânsal derinliğini ve görsel dengesini doğrudan etkileyerek, estetik algıyı yönlendirmektedir (Birren, 2000). Bu yönüyle renk, tasarımın algılanma sürecinde yalnızca görsel tercih değil, kavramsal ve duysal bir tercihin yansıması olarak da değerlendirilmelidir. Ayrıca görsel iletişim kuramları, rengin alıcı üzerindeki etkisini ortamla ilişkilendirerek incelemekte; dolayısıyla renklerin anlamı, büyük ölçüde kültürel kodlara, bireysel deneyimlere ve ortama bağlı çağrışımlara göre şekillenmektedir (Kress ve Van Leeuwen, 2002, s. 343-368).

Tasarım dünyasında renk, estetik bir öge olarak da önemli bir rol oynamaktadır. İyi seçilmiş renkler, bir tasarımın görsel çekiciliğini artırabileceği gibi izleyicinin ilgisini de çekebilmektedir. Bu bağlamda renklerin uyumu, tasarımın genel estetik değerini belirlemektedir. Tasarımcılar, renk teorisi ve renk çarkı gibi araçlar kullanarak, renkleri bir araya getirmekte ve farklı ton, sıcaklık ve doygunlukları kullanarak görsel dengeyi sağlamaktadırlar. Bu bakımdan renk uyumu, tasarımda görsel düzenin sağlanması açısından önemli bir faktördür. Monokromatik renk paletleri, tonların birbiriyle uyumlu olduğu tasarımlar yaratırken, zıt renklerin kullanımı (komplementer renkler) enerjik ve dikkat çekici görseller oluşturmaktadır. Tasarımda renk kontrastı da ögeler arasında görsel denge kurmakta ve izleyicinin gözünü doğru noktada yönlendirebilmektedir.

3.17. Renklerin Duygusal ve Psikolojik Etkileri

Bireyin duygusal durumunu etkileyen renkler, bilişsel süreçleri, dikkat düzeyini ve algısal yargıları da yönlendirebilmektedir. Bu bağlamda psikolojik etkiler, renklerin dalga boyları, parlaklık düzeyleri ve kontrast ilişkileri doğrultusunda farklılık gösterebilmektedir. Dolayısıyla renk seçimi, karar verme aşamasında algı psikolojisi ve kullanıcı deneyimi odaklı bir stratejik tercihtir (Lüscher, 1947). Sanatsal ve tasarımsal açıdan renklerin bu çok boyutlu etkileri, izleyicinin ya da kullanıcının esere karşı geliştirdiği duygusal tepkilerin temel belirleyicileri arasında yer almaktadır. Çünkü sanat ve tasarımda renk, izleyici üzerinde doğrudan duygusal etki bırakma özelliğindedir.

İnsanların duygu durumlarını yansıtmaya veya onları değiştirebilme gücüne sahip olan renkler, sakinleştirici bir etki yaratmak, heyecan ve dinamizm uyandırmak, dikkat çekmek ya da yönlendirmek için de kullanılmaktadırlar. Bununla birlikte sanat ve tasarımda kullanılan renkler, izleyicinin ruh halini etkileyerek, sanatsal eserin deneyimlenmesine de katkı sağlamaktadırlar. Renklerin psikolojik etkileri, tasarımcıların ve sanatçıların eserlerinde izleyiciyle duygusal bir bağ kurmasına yardımcı olmakta ve bu özelliği ile terapi amaçlı iyileştirici bir görev üstlenmektedir. Bu görev, sanatın alımlama sürecine yönelik çok katmanlı bir psikodinamik zemini de beraberinde getirmektedir. “Psikodinamik zemin”, özellikle sanat ve tasarım bağlamında kullanıldığında, bireyin iç dünyasındaki duygusal ve bilişsel süreçlerin (çoğu zaman bilinçdışı düzeyde işleyen) sanatla kurulan ilişki üzerinden harekete geçmesi ve şekillenmesi anlamına gelmekte, psikodinamik kuramdan, özellikle de Freud, Jung ve onların izinden giden kuramcılardan beslenmektedir.

Bu bağlamda “psikodinamik zemin” 4 alt başlık altında toplanmaktadır:

- **Bilinçdışı Süreçler:** Renk gibi görsel uyaranlar, bireyin bilinçdışı duygularını ve arzularını tetikleyebilmektedir. Kırmızı rengin sadece dikkat çekmekle kalmaması, bastırılmış öfke, tutku ya da tehlike algılarını da harekete geçirebilmesi bu duruma örnek gösterilebilir (Freud, 1900, s. 105).
- **İçsel Çatışmalar ve Savunma Mekanizmaları:** Renklerin çağrıştırdığı imgeler, bireyin geçmiş deneyimleriyle (özellikle çocukluk dönemiyle) ilişkili olabilmekte ve bu durum izleyicinin esere verdiği tepkiyi yönlendirebilmektedir (Jung, 1953, s. 215).
- **Aktarım ve Özdeşim:** İzleyici, sanat eserindeki renkler yoluyla kendi duygularını, arzularını ya da bastırılmış düşüncelerini esere aktarabilmekte veya eserle özdeşleşebilmektedir. Bu süreç, eser ile duygusal bağ kurmayı derinleştirmektedir (Freud, 1917, s. 143).
- **Estetik Deneyimin Bireysel Olarak Farklılaşması:** Renkler her bireyde farklı çağrışımlar yaratabilmektedir. Çünkü her bireyin psikodinamik geçmişi (anı birikimi, içsel imgeleri, bastırımları) farklıdır. Dolayısıyla renklerin etkisi evrensel değil, kişiseldir (Jung, 1953, s. 222).

4. Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, renklerin yalnızca estetik bir unsur olmaktan öte, bireylerin psikolojik ve duygusal durumları üzerinde çok katmanlı ve anlamlı etkiler oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular, renklerin bireylerin algılarını, ruh hallerini, davranışlarını ve karar verme süreçlerini doğrudan etkileyebildiğini ortaya koymaktadır. Özellikle reklam, pazarlama, eğitim, sanat ve tasarım gibi alanlarda renklerin bilinçli kullanımının, hedef kitleye iletilmek istenen mesajların daha etkili bir biçimde aktarılmasını sağladığı görülmüştür. Araştırma kapsamında yapılan incelemelerde, renklerin duygusal çağrışımlarının ve kültürel bağlamda taşıdığı anlamların, farklı disiplinlerde stratejik olarak kullanılabilir bir potansiyele sahip olduğu anlaşılmıştır. Renklerin öğrenme, motivasyon ve algı üzerindeki etkilerinin özellikle eğitim ve pazarlama gibi uygulamalı alanlarda işlevsel sonuçlar doğurduğu tespit edilmiştir. Örneğin; mavi rengin güven duygusunu pekiştirdiği, kırmızı rengin uyarıcı etkisiyle dikkat çektiği ve yeşil rengin sakinleştirici bir işlev gördüğü yönündeki bulgular, renklerin bireysel tepkileri yönlendirmede etkili araçlar olduğunu göstermektedir. Ayrıca, renklerin bireysel algılarla sınırlı kalmadığı, toplumsal ve kültürel değerlerle de farklı anlamlar taşıdığı ve bu yönüyle küresel ölçekte yürütülen pazarlama ve iletişim stratejilerinde dikkate alınması gereken önemli bir değişken olduğu

sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda renklerin etkisinin, bireysel düzlemin ötesine geçerek sosyal ve kültürel boyutlara da yayıldığı anlaşılmaktadır.

İleriye dönük araştırmalarda, renklerin psikolojik ve duygusal etkilerinin daha derinlemesine ve çok boyutlu biçimde incelenmesi önerilmektedir. Bu bağlamda, farklı kültürlerde renk algısının nasıl değiştiğine yönelik karşılaştırmalı çalışmalar yürütülmesi, renklerin evrensel mi yoksa kültüre özgü mü olduğu sorusuna daha net yanıtlar sunabilir. Ayrıca, renklerin bireysel ve toplumsal düzeyde oluşturduğu etkilerin nörobilimsel temellerinin araştırılması da bu alandaki literatüre önemli katkılar sağlayacaktır. Bunun yanı sıra, dijital ortamlar ve çevrimiçi öğrenme materyalleri bağlamında renk kullanımının etkilerine odaklanan çalışmaların artırılması, çağdaş eğitim yaklaşımlarının ve dijital tasarım süreçlerinin daha verimli hale getirilmesine katkı sunacaktır. Özellikle dijital medya, sanal öğrenme platformları ve mobil uygulamalarda renklerin kullanıcı deneyimi üzerindeki etkilerinin araştırılması hem kullanıcı memnuniyetini hem de öğrenme etkinliğini artırmaya yönelik uygulamalara ışık tutabilir.

Sonuç olarak, ulaşılan bulgular doğrultusunda, renklerin psikolojik ve duygusal iletişimde önemli bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle, renklerin bireysel ve toplumsal algılar üzerindeki yönlendirici gücünün farkında olunması ve bu gücün bilinçli bir biçimde kullanılması, başta eğitim, iletişim, tasarım ve pazarlama olmak üzere birçok alanda daha etkili, anlamlı ve hedef odaklı stratejiler geliştirilmesine olanak tanıyacaktır.

Kaynakça

- Aksu, A. (2016). Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri. Nobel Yayıncılık.
- Ali, A. (2012). Color Therapy: An Alternative Approach. *International Journal of Advanced Research in Engineering and Applied Sciences*, 1(5), 1-13.
- Barker, P. (2003). Learning Environments: A Review of Research. *Learning and Instruction*, 13(3), 53-65.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. Hill and Wang.
- Barthes, R. (1988). Göstergeler İmparatorluğu (S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bellizzi, J. A., & Hite, R. E. (1992). Environmental Color, Consumer Feelings, And Purchase Likelihood. *Psychology & Marketing*, 9(5), 315-328. <https://doi.org/10.1002/mar.4220090502>
- Birren, F. (1961). *Color Psychology and Color Therapy*. Dodd, Mead & Company.
- Birren, F. (1978). *Light, Color, And Environment: A Psychological Approach to Architectural Design and the Visual Impact of Spaces*. Van Nostrand Reinhold.
- Birren, F. (2000). *Color And Human Response: Aspects of Light and Color Bearing on the Reactions of Living Things and the Welfare of Human Beings*. Wiley-Interscience.
- Böhringer, K. (2020). The Psychology of Color in Digital Marketing. *Journal of Digital Marketing*, 13(3), 153-161.
- Brennan, M. (2015). *Symbolism in National Flags: Colors of National Identity*. Oxford University Press.
- Büyüköztürk, Ş. (2018). *Veri Analizi Kitapları: Bilimsel Araştırmalarda Uygulamalı Analiz*. Pegem Akademi.
- Creswell, J. W. (2013). *Araştırma Deseni: Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları* (S. B. Demir, Çev.). Eğiten Kitap.
- Creswell, J. W. & Poth, C. N. (2013). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Sage Publications.
- Del Corral, M. (2001, Nisan 23). Preserving Culture on The Net. *Wired Magazine*: <https://www.wired.com/2001/04/preserving-culture-on-the-net> adresinden alındı.
- Ebermann, J. (2013, Şubat 9). Colours as Important Influencing Factors in Culture and Communication. *Jennyebermann.com*. <https://jennyebermann.com/2013/02/colours-as-important-influencing-factors-in-culture-and-communication/> adresinden alındı.
- Elliot, A. J., Maier, M. A., Moller, A. C., Friedman, R., & Meinhardt, J. (2007). Color And Psychological Functioning: The Effect of Red on Performance

- Attainment. *Journal of Experimental Psychology: General*, 136(1), 154–168. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.136.1.154>
- Elliot, A. J., & Maier, M. A. (2012). Advances in Experimental Social Psychology. P. Devine & A. Plant (Eds.). Color-in-context theory içinde (pp.61-125). Academic Press.
- Feisner, E. A. (2006). *Color: How to Use It*. Laurence King Publishing.
- Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams* (J. Strachey, Trans.). Basic Books.
- Freud, S. (1917). *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. (C. E. Rycroft, Trans.). Norton & Company.
- Friedman, A., & Lyon, P. (2005). The Effects of Color and Color Combinations on Student Performance. *Educational Studies*, 31(4), 105-118.
- Guéguen, N. (2003). Effects of Color on Behavior: The Case of Social Influence. *Social Influence*, 8(3), 229-235.
- Gulas, C. S., & Schewe, C. D. (2000). Color As a Tool for Enhancing Brand Identity. *Journal of Product & Brand Management*, 9(2), 110-119.
- Hagen, E. H., & Hammerstein, P. (2009). *The Handbook of Evolutionary Psychology* Evolutionary Psychology: Theoretical Approaches and Empirical Research. Wiley.
- Harten, K. (2001). Color And Classroom Environments: How the Use of Color Influences Students' Feelings. *Educational Psychology*, 21(2), 15-22.
- Heller, E. (2009). *Psikoloji ve Renkler* (T. Aksay, Çev.). Profil Yayıncılık.
- Hemphill, M. (1996). A Note on Adults' Color-Emotion Associations. *The Journal of Genetic Psychology*, 157(3), 275-280.
- Hiraga, K. (2001). The Impact of Globalization on Local Color Symbolism. *Journal of Color Science and Technology*, 6(2), 124-132.
- Itten, J. (1970). *The Elements of Color*. Wiley.
- Jacoby, L. L., & Dallas, M. (1981). On The Relationship Between Autobiographical Memory and Perceptual Learning. *Journal of Experimental Psychology: General*, 110(2), 221-247. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.110.3.306>
- Jung, C. G. (1953). Psychological aspects of the persona. *Collected works of C.G. Jung içinde* (pp. 212-219). Princeton University Press.
- Kaiser, P. K. (1984). Physiological Response to Color: A Critical Review. *Color Research & Application*, 9(1), 29–36. <https://doi.org/10.1002/col.5080090106>
- Karasar, N. (2023). *Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, B. (2017). *Renklerin Kültürel Algısı ve Psikolojik Etkileri*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

- Kaya, N., & Epps, H. H. (2004). Relationship Between Color and Emotion: A Study of College Students. *College Student Journal*, 38(3), 396–405.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2002). Colour As a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour. *Visual Communication*, 1(3), 343–368. <https://doi.org/10.1177/147035720200100306>
- Küller, R., Ballal, S., Laike, T., Mikellides, B., & Tonello, G. (2006). The Impact of Light and Colour on Psychological Mood: A Cross-Cultural Study of Indoor Work Environments. *Ergonomics*, 49(14), 1496–1507. <https://doi.org/10.1080/00140130600858142>
- Küller, R., Mikellides, B., & Karlsson, I. (2006). Color, Arousal, And Performance: A Review of Studies. *Ergonomics*, 49(3), 332–353. <https://doi.org/10.1002/col.20476>
- Kwallek, N., Lewis, C. M., & Robbins, A. S. (1997). Effects Of Office Interior Color on Workers' Mood and Productivity. *Perceptual and Motor Skills*, 85(1), 19–28. <https://doi.org/10.2466/pms.1988.66.1.123>
- Labrecque, L. I., & Milne, G. R. (2013). To Be or Not to Be Different: Exploration of Norms and Benefits of Color Differentiation in The Marketplace. *Marketing Letters*, 24(1), 65–80. <https://doi.org/10.1007/s11002-012-9210-5>
- Lee, Y. (2010). Cultural Differences in Color Meanings: Implications for International Marketing. *International Journal of Marketing Studies*, 2(1), 65–75.
- Lippa, R. A. (2005). *Gender Differences in Personality and Interests: A Developmental Perspective*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Liu, W., & Ameen, H. (2007). Color Effects on Consumer Behavior: A Case of Hospitality. *Journal of Hospitality & Tourism Research*, 31(1), 36–46.
- Lüscher, M. (1947). *The Lüscher Color Test*. Verlag Hans Huber.
- Madden, T. J., Hewett, K., & Roth, M. S. (2000). Managing Images in Different Cultures: A Cross-National Study of Color Meanings and Brand Implications. *Journal of International Marketing*, 8(4), 90–107. <https://doi.org/10.1509/jimk.8.4.90.19795>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press.
- Mehrabian, A., & Russell, J. A. (1974). *An Approach to Environmental Psychology*. MIT Press.
- Mehta, R., & Zhu, R. (2009). Blue Or Red? Exploring The Effect of Color on Cognitive Task Performances. *Science*, 323(5918), 1226–1229. <https://doi.org/10.1126/science.1169144>
- Mills, C. (2003). The Power of Color in the Classroom. *Education Review*, 22(3), 101–110.

- O'Connor, M. D., & Vallerand, R. J. (2016). The Influence of Color on Student Motivation and Learning. *Educational Psychology*, 36(3), 209-220.
- Oyama, T. (1994). *The Foundations of Visual Perception*. Sinauer Associates.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Sage Publications
- Schmitt, B., Rogers, D., & Vossen, S. (2017). *Handbook of Research on Brand Management*. Edward Elgar Publishing.
- Seale, C. (1999). Quality in Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 5(4), 465-478.
- Shankar, G., & Rajyavardhan, K. (2015, Aralık 30). Communicating With Colours. *Colour Communication*. Communication today. <https://communicationtoday.net/2015/12/30/communicating-with-colours/> adresinden alındı.
- Shinoda, K., & Kawahara, Y. (2011). Cultural Differences in the Emotional Associations of Color. *Color Research and Application*, 36(3), 211-219.
- Singh, S. (2006). Impact of Color on Marketing. *Management Decision*, 44(6), 783-789.
- Ulrich, R. S., Zimring, C., Zhu, X., DuBose, J., Seo, H. B., Choi, Y. S., & Joseph, A. (2008). A Review of the Research Literature on Evidence-Based Healthcare Design. *HERD: Health Environments Research & Design Journal*, 1(3), 61-125. <https://doi.org/10.1177/193758670800100306>
- Van Leeuwen, T. (2011). *The Language of Colour: An Introduction*. Routledge.
- Valdez, P., & Mehrabian, A. (1994). Effects Of Color on Emotions. *Journal of Experimental Psychology: General*, 123(4), 394-409. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.123.4.394>
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Typography and Illustration in Visual Storytelling

Sefa Ersan Kaya¹

Abstract

Visual storytelling represents a significant expressive domain in contemporary communication, enabling the production of meaning through multilayered forms. Within this context, typography and illustration are regarded not merely as aesthetic components of design but as fundamental instruments in the construction of meaning. Typography provides direction, emphasis, and rhythm to the text through formal organization, while illustration concretizes abstract concepts, enriching the narrative's emotional and cognitive depth.

The interaction between typography and illustration in visual storytelling is examined within the frameworks of Cognitive Load Theory, visual grammar, and multimedia learning principles. The findings indicate that the spatial proximity of textual and visual components facilitates meaning construction, typographic organization enhances reading fluency by guiding attention, and illustration contributes to the learning process as a pedagogical aid. In print media, the integration of typography and illustration determines the rhythm and flow of the narrative, whereas in digital environments this relationship expands through interactivity, motion, and spatial depth.

New media applications such as augmented and virtual reality, along with interactive digital books, transform visual storytelling into a participatory experience, turning typography and illustration into elements of a three-dimensional narrative language. This transformation redefines the viewer's role from a passive observer to an active participant in the act of narration.

In conclusion, typography and illustration function as essential components of a holistic narrative structure that unites cognitive, emotional, and aesthetic dimensions in visual storytelling. Their interaction offers a design strategy that enhances narrative depth and audience engagement across both traditional and digital platforms.

1 Assoc. Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa University, sefaersan.kaya@gop.edu.tr, ORCID ID 0000-0003-1754-3901

1. Introduction

Visual storytelling is not merely an aesthetic preference but also a powerful medium of communication. Across a wide spectrum from drawings and graphic novels to printed books and digital platforms the integration of textual and visual elements evokes emotional impact and cognitive engagement in the viewer or reader. Over time, visual narratives have come to form coherent wholes through sequential imagery, drawing readers into specific chains of events (Cohn & Magliano, 2019). Visual storytelling can thus be defined as a multifaceted approach that combines visuals and narratives to convey information, sustain attention, and elicit emotional responses.

A critical aspect of visual storytelling lies in its ability to facilitate the comprehension of complex information. Through narrative visualizations and data-driven storytelling, professionals can communicate findings more effectively. For instance, Segel and Heer emphasize how embedding visualizations into narratives can transform data presentation, allowing users to grasp insights more rapidly and intuitively. Similarly, Oberascher et al. (2023) demonstrate that stories can be up to twenty-two times more memorable than facts presented in isolation (Segel & Heer, 2010; Oberascher et al., 2023). Within this framework, the integrative power of visual storytelling, when combined with the aesthetic and semantic contributions of typography, further amplifies narrative impact.

Typography and visual storytelling have increasingly become intertwined disciplines that employ both linguistic and aesthetic principles to communicate narratives effectively. Traditionally regarded as a representation of textual information, typography has undergone significant transformation with the advent of digital technologies, evolving beyond the confines of letterforms to become an integral component of storytelling across diverse media. Its essence lies not only in the shapes of letters but also in the emotional and conceptual values materialized through graphic configurations, which shape how audiences perceive and interpret narratives (Martins & Silva, 2023).

In this context, typography functions not only as a tool of readability or organization but also as a determinant of tone, rhythm, and emotional atmosphere through font selection, point size, spacing, and formal characteristics (Poon, 2021). The cohesive interplay between visual and textual components establishes temporal and spatial continuity, thereby maintaining narrative integrity. Typography thus transcends mere readability, actively shaping the emotional tone and rhythm of the story. Experimental findings reveal that letterforms (rounded or angular) can

meaningfully influence reading fluency and affective response, enhancing comprehension and recall (Medved, Podlesek & Možina, 2023). Similarly, specific typographic features have been shown to elicit consistent emotional associations (Koch, 2012). Hence, typographic choice constitutes a central element in defining the “voice” of a narrative (Medved et al., 2023; Koch, 2012)

The narrative power of typography extends beyond textual organization to influence the overall aesthetic structure of visual communication. In this regard, illustration emerges as a complementary component that parallels the visual rhythm established by typography, enriching the conceptual framework of the story. Through color, texture, and composition, illustration transcends textual description, enhancing emotional engagement and transforming the narrative into a multisensory experience.

Empirical evidence supports this dynamic: in children’s books, extraneous visual details have been shown to divert attention from the text, leading to reduced comprehension scores, whereas simplified compositions containing only text-relevant elements improve understanding (Eng, Godwin & Fisher, 2020). These findings highlight that the narrative contribution of visual elements is strengthened through selective and intentional composition.

In digital media contexts, particularly within virtual and augmented reality (VR/AR) environments, visual storytelling acquires new dimensions through spatial arrangement, interactivity, and the sense of presence. Research suggests that spatial narratives based on the “reading of space” in VR open up new possibilities for weaving multiple narrative threads (Jang, Park, Engberg, MacIntyre & Bolter, 2023). Comparative studies at the secondary education level further indicate that VR/AR-based reading activities can enhance story-retelling performance in certain dimensions compared to traditional print reading (Şimşek, Çalışkan & Kayaloğlu, 2025).

This section examines the theoretical foundations of visual storytelling, the narrative functions of typography and illustration, and their applications in both print and digital media. The interaction between typography and illustration is evaluated from a holistic perspective, emphasizing their collective role in constructing meaningful and immersive visual narratives.

2. Visual Storytelling

Visual storytelling is defined as a multilayered form of communication in which textual and visual elements are simultaneously employed to construct meaning. This approach is not limited to the sequential arrangement of images; rather, it requires the viewer to establish connections between visual

cues and to mentally construct narrative coherence (Cohn & Magliano, 2019). In this way, visual storytelling functions as a cognitive tool that facilitates the comprehension of complex information across various media such as comics, infographics, posters, data visualizations, and multimedia projects (Farinella, 2018).

Research demonstrates that narrative visualizations are not merely an aesthetic choice but an effective method for accelerating information transfer and supporting long-term learning (Segel & Heer, 2010). Data-driven stories and infographics enable readers to develop insights intuitively, while narrative-based visualizations create a stronger memory trace than data presented in isolation. These findings underscore the significance of visual storytelling as a powerful communication strategy in both academic and popular contexts. Studies further indicate that visual narratives draw upon innate cognitive mechanisms that allow individuals to comprehend and internalize complex concepts more effectively than through text alone (Ricci et al., 2024).

The structure of visual storytelling is shaped by the adaptation of classical narrative theories such as plot, character development, and the organization of space and time into visual language. Design elements including sequential panels, compositional arrangement, color usage, and typographic hierarchy reinforce the emotional tone and perceptual rhythm of the narrative, creating a multisensory impact on the audience. In this context, visual storytelling is regarded not only as a design practice but also as an interdisciplinary expressive form that activates both cognitive and emotional processes.

This theoretical framework materializes across diverse media where illustration and typography function as core narrative devices. In illustrated children's books and picturebooks, stories are conveyed through concise texts supported by drawings and typographic organization. In comics and graphic novels, illustrative panels and typographic speech balloons form the primary components that carry the storyline (Nikolajeva & Scott, 2011; Cohn & Magliano, 2019). In editorial and artistic poster design, illustrative compositions and typographic hierarchies are integrated on a single surface to construct narrative meaning, while in scientific and educational infographics, complex data are presented through a synthesis of drawing and text in a story-like structure (Segel & Heer, 2010). In artists' books, the interaction between illustration and typography enables readers to experience layered storytelling across pages, and in brand storytelling and corporate identity design, these two elements collaboratively communicate an organization's values in a coherent visual language (Drucker, 2004; Heller & Ilic, 2017).

2.1. The Narrative Function of Typography

Typography can be defined as the art and technique of arranging written language to make it legible, readable, and visually appealing (Kaya, 2024). This field has advanced significantly with the emergence of digital media, requiring designers to adapt traditional typographic principles to contemporary visual communication platforms and technologies. Typography encompasses not only the selection of typefaces but also the arrangement of text and spatial organization, both of which affect how information is perceived and understood by the audience (Cui et al., 2023). In its simplest form, typography is a design discipline concerned with the visual formation of written language and involves the deliberate organization of letterforms, point sizes, line spacing, and page layout.

Initially, the primary purpose of typography was to ensure the readability of text, and for a long time following the invention of the printing press, it was regarded merely as a technical necessity. However, with the rise of modern graphic design in the twentieth century, typography evolved into both an aesthetic and communicative tool. This transformation redefined typography as more than a vehicle for transmitting words; it became an expressive narrative element that shapes meaning itself.

In its earliest developmental stages, typography emerged not as abstract letterforms but as a pictogram-based mode of communication. Pictograms were graphical symbols that directly represented specific objects, concepts, or actions by imitating their visual form. These visual representations conveyed meaning pictorially and laid the foundations for written communication. Ancient Egyptian hieroglyphs exemplify this early stage of pictographic writing. Over time, these symbols became increasingly abstract, transforming into phonetic signs that formed the structural basis of modern alphabetic systems. Particularly during the Roman Empire, typographic forms developed around the eighth century CE represented a pivotal evolutionary phase that shaped the foundational design principles of modern alphabetic characters (Hermanto, 2022).

Typography's expanding role becomes evident in the construction of a text's emotional tone and rhythm. It functions as a vital communicative component across diverse fields such as graphic design, advertising, art, and literature. The multifaceted nature of typography has made creativity a central theme within typographic practice (Kaya, 2024). The aesthetic qualities of letterforms, line spacing, word and paragraph structure, and the use of white space guide the reader's perceptual and emotional relationship with the text, enriching the narrative's layers of meaning. Thus, typography

is not merely a technical presentation of writing but is regarded as the visual voice of the text, forming a dynamic expressive space that accompanies the narrative's structure.

Experimental research clearly demonstrates typography's cognitive and emotional effects. Eye-tracking and perceptual experiments conducted by Medved, Podlesek, and Možina (2023) reveal that rounded or angular letterforms significantly influence reading fluency, comprehension, and recall, while also shaping the reader's emotional experience. Their findings show that angular letterforms evoke perceptions of formality and seriousness, whereas rounded shapes convey warmth and approachability. This demonstrates that typographic form does not merely create an aesthetic impression but also influences the interpretive process of meaning-making.

Koch (2012) further demonstrates that typographic design can evoke distinct emotions depending on its formal characteristics and guide the viewer's perception of the text. His study found that deliberate adjustments to typographic variables such as point size, letter spacing, and line length elicit specific emotional responses, directly affecting how the message is perceived. These results suggest that typographic decisions determine not only what a text communicates but also how it is felt, underscoring typography's fundamental role in constructing the emotional atmosphere of a narrative.

Within this context, typography's potential extends beyond emotional influence to enhancing the narrative's overall communicative power. Hermanto's (2022) experimental research based on user testing demonstrates that the simultaneous use of visual and verbal messages significantly increases message clarity and viewer engagement. Data obtained from A/B testing and eye-tracking revealed that compositions presenting verbal and visual elements together achieved the highest success rates in terms of both readability and message effectiveness. Furthermore, Hermanto's results indicate that layouts in which verbal content precedes accompanying visual elements in a horizontal arrangement provide greater visual appeal and communicative efficiency. These findings support the notion that typography functions as a holistic design element that strengthens not only the emotional atmosphere but also the transmission strategy of the narrative. The following tables present Hermanto's (2022) experimental findings in detail.

Table 1: Experimental results from A/B Testing (Hermanto, 2022).

Tester	Legibility	Clarity	Attractiveness	Effectiveness	Average
Image Only	16%	6 7%	87%	34%	50.75%
Verbal/Words Only	83%	44%	12%	72%	52.75%
Combine Image & Verbal	88%	91%	96%	97%	93.00%

Table 2: Experimental results of Eye Tracking Tactic (Hermanto, 2022).

	Tester: combine image & verbal				
Eye Tracking	Legibility	Clarity	Attractiveness	Effectiveness	Average
Left side: Image Right side: words	67%	81%	78%	80%	76.50%
Left side: words Right side: images	76%	83%	81%	89%	82.25%
Upside: Image Bottom side: words	85%	89%	74%	92%	85.00%
Upside: words Bottom side: image	61%	45%	55%	67%	57.00%

Such evidence indicates that typography’s communicative influence extends beyond traditional print media, evolving into new expressive forms within digital environments. Typography organizes rhythm, direction, and emphasis within a text, providing structural continuity to the narrative. Accordingly, the formal attributes of typefaces are not merely aesthetic choices but cognitive variables influencing information processing.

In early literacy contexts, microtypographic decisions have particularly pronounced effects on reading processes. Mcilwrath (2017) emphasizes that typefaces with rounded, open counters rather than angular or rectangular ones enhance reading fluency and that typefaces featuring large x-heights and single-story “a” and “g” forms are more suitable for younger readers, while the serif–sans serif distinction remains secondary. These principles align with experimental evidence showing that typographic simplicity reduces cognitive load and facilitates more efficient visual information processing.

With the rise of digital media, typography has transcended the constraints of print to assume interactive and dynamic forms. Through kinetic typography, animated text, and interactive visual interfaces, typography becomes a dynamic component that articulates narrative rhythm and emphasis. In this sense, typographic choices shape not only the emotional

tone of a story but also the speed of information access and the distribution of cognitive load. Interactive typography engages readers in the rhythm of a narrative through motion, color transitions, and visual effects, contributing to the dramatic structure of storytelling. Consequently, typography should be regarded not solely as an aesthetic concern but as an experiential tool that shapes audience interaction and comprehension (Brideau, 2021).

2.1.1. The Distinction Between Legibility and Readability

Although often used interchangeably in typographic literature, legibility and readability differ both conceptually and methodologically. These two terms represent distinct levels of cognitive processing involved in reading.

Legibility concerns the physical form of text and focuses on how easily individual letters or characters can be distinguished (Schrivier, 1997). It is determined by micro level typographic features such as form clarity, contrast, simplicity, letter anatomy, and proportion (Becer, 1997). In other words, legibility refers to the visual efficiency of letter recognition. For example, the ease of distinguishing between the letters “c” and “e” depends directly on the openness of internal letter spaces (counters) and the balance of inter letter spacing (kerning). Even small ambiguities at this level require additional visual effort, which disrupts the rhythm of eye movements and increases cognitive strain during reading.

Readability, on the other hand, operates on a broader level and refers to how smoothly, quickly, and effortlessly a block of text can be read and understood (Schrivier, 1997). It results from the combination of micro typographic variables such as typeface selection, point size, line length, and line spacing together with macro level layout decisions such as page structure, alignment, and visual hierarchy. Readers perceive not only individual letters but also words and sentences as visual patterns, and the organization of these patterns determines the speed of comprehension and the continuity of mental processing. Therefore, readability is the combined result of formal harmony, rhythmic flow, and cognitive fluency.

The relationship between legibility and readability should not be seen as a linear sequence but as a cognitive hierarchy. Low legibility creates a bottleneck at the initial stage of reading, which is the recognition of characters where cognitive resources are first allocated. Since the human information processing capacity and working memory are limited (Peterson & Peterson, 1959; Sweller, 1988), every additional mental effort spent on recognizing letters reduces the resources available for higher level comprehension

processes. This shows that typography is not merely an aesthetic issue but also a matter of cognitive economy.

A poorly designed and low legibility typeface increases the mental effort required to maintain attention regardless of how well the overall page layout is organized. This additional cognitive load slows reading speed, weakens comprehension, and disrupts the reader’s engagement with the text. For this reason, legibility should be considered a prerequisite for readability. In other words, readability cannot exist without legibility. However, these two concepts are not completely independent. Small improvements in legibility can create disproportionately large differences in readability. Therefore, typographic research should not only address these two concepts separately but also examine the interactive balance between them, which is essential for a scientific understanding of typographic perception and cognition.

Table 3. Fundamental Differences and Evaluation Criteria between Legibility and Readability

Feature	Legibility	Readability
Definition	How easily individual letters and characters can be distinguished.	How smoothly, quickly, and easily a body of text can be read and understood.
Focus	Letter, character, glyph.	Word, line, paragraph, block of text.
Question	“Is this letter an ‘h’ or an ‘n’?”	“How quickly and comfortably can I understand this paragraph?”
Influencing Factors	Letter anatomy (x-height, ascenders/descenders), contrast, counters, simplicity.	Typeface, point size, line length, line spacing, alignment, color, page layout.
Measurement Methods	Letter recognition tests, perceptual threshold measurements.	Reading speed tests, comprehension tests, eye-tracking, subjective evaluation surveys.

2.1.2. Cognitive Processes in Readability and Typographic Input

Reading is a complex cognitive activity in which visual perception, attention, and comprehension processes operate simultaneously. The reader’s interaction with a text depends not only on the formal properties of the typeface but also on how these properties are perceptually processed and how mental resources are distributed. Eye tracking studies have shown that reading occurs through short, rapid eye movements called saccades and

brief pauses known as fixations (Rayner, 2009). Information is acquired only during fixations, therefore typographic factors have a direct influence on the duration and frequency of these pauses.

Well designed typography enables efficient saccades and short, consistent fixations. Open and proportionate letterforms, adequate line spacing, and optimal line length allow the eyes to move through the text with rhythmic continuity. In contrast, poorly legible letterforms, low contrast, or excessively dense line structures increase the number of regressive movements, which are backward eye movements during reading (Schrivers, 1997; Becer, 1997). These regressions occur when the visual system returns to unresolved areas of the text to reprocess information, which increases cognitive load and reduces reading efficiency.

This phenomenon can be explained by Sweller's (1988) Cognitive Load Theory. Reading occurs within the limits of working memory capacity, and typographic complexity imposes an additional extraneous load on this system. Very small point sizes, insufficient spacing, or overly intricate typefaces cause readers to allocate part of their mental resources to decoding the visual form of the text rather than interpreting its meaning. As a result, fewer cognitive resources remain available for comprehension, leading to slower reading, weaker understanding, and increased visual fatigue (Sweller, 2010).

Therefore, readability is not merely an aesthetic concern but a design problem directly related to cognitive efficiency. When typographic inputs such as letterform, spacing, contrast, and rhythm are designed in harmony with the neurophysiological mechanisms of reading, the text becomes perceptually smoother and cognitively more economical. In this context, readability research should approach typography not only as a visual means of expression but also as a cognitive interface that regulates the processes of information processing and comprehension.

2.1.3. Readability Assessment Methods

The evaluation of readability is a complex area of measurement situated at the intersection of typography and linguistics. Historically, the methods developed for this purpose can be grouped into three main categories: expert judgment, cloze tests, and readability formulas (Ministry of National Education, 2021). The expert judgment method relies on the experiential dimension of typographic assessment, while cloze tests directly measure text comprehensibility by asking readers to fill in missing words. However, both approaches provide only a limited degree of objectivity.

To address this limitation, various readability formulas have been developed, such as the Flesch Reading Ease, Gunning Fog Index, Flesch Kincaid Grade Level, and SMOG Formula, which aim to quantify linguistic complexity (Flesch, 1948; Gunning, 1952; Kincaid et al., 1975). These formulas generally use metrics such as average sentence length and the number of syllables per word to estimate the intrinsic cognitive load of a text. However, they do not take into account formal variables such as typography, page layout, or line structure. Therefore, the same text may produce different reading experiences depending on its typographic arrangement, even though the formula results remain unchanged.

To overcome this limitation, modern research has shifted toward experimental measurement methods. Poole and Ball (2006) demonstrated that typographic arrangements can be directly measured through eye tracking data such as fixation duration, saccade length, and the number of regressions. Similarly, the dual task methodology has been used to assess cognitive load by analyzing how readers perform a secondary task while reading (Brown, 2024). This approach quantitatively reveals how typographic manipulations influence the consumption of cognitive resources.

Readability formulas and experimental methods should be regarded not as alternatives but as complementary tools. In experimental research designs, equalizing the linguistic difficulty of textual materials through formulas such as Flesch Kincaid ensures that intrinsic cognitive load remains controlled. After this step, the effects of different typographic arrangements are analyzed using eye tracking metrics such as fixation duration, saccade length, and regression frequency together with subjective cognitive load evaluations. This comprehensive approach allows researchers to verify with statistical confidence that observed performance differences stem only from typographic variables. Consequently, readability research transcends the boundaries of linguistic analysis and evolves into an interactive and multidimensional methodological framework that integrates visual design, cognitive psychology, and user experience disciplines.

2.1.4. The Anatomy and Psychology of Typefaces

One of the most fundamental determinants of typographic readability is the anatomical structure of the typeface. Traditionally, serif typefaces have been considered to improve reading fluency in printed long texts by guiding the eye along the line, whereas sans serif typefaces have been regarded as clearer and more legible on digital screens. However, findings from eye tracking and experimental psychology have shown that this distinction is not absolute.

Beymer and colleagues (2008) demonstrated that there is no statistically significant difference between serif and sans serif typefaces in terms of reading speed or comprehension accuracy. This finding indicates that the essential factor influencing readability is not the presence or absence of serifs but rather the cognitive recognizability of the typeface itself. Micro anatomical features such as x height, counter openness, vertical and horizontal proportion, and stroke weight play a decisive role in the perceptual processing of text (Becer, 1997).

A reader's ability to recognize a typeface easily is closely related to its similarity to the prototypical mental representations of letterforms stored in memory. Beier and Larson (2010) suggested that readers develop a "mental skeleton" of letter shapes based on the typefaces they have been exposed to throughout their lives, and that fonts resembling this internal template are recognized most quickly. In this context, the high readability of classical typefaces such as Times New Roman stems not from an inherent formal superiority but from cultural familiarity and long term exposure.

From this perspective, readability is not only an optical but also a habit based cognitive process. Variables such as the reader's age, cultural background, and educational experience determine which typographic forms are perceived as natural and comfortable. Therefore, the selection of a typeface should not be viewed solely as an aesthetic decision but also as a user oriented cognitive design process.

2.1.5. Optimization of Font Size and Spacing

Font size, letter spacing, and line spacing are fundamental components that determine the rhythm of typographic composition. These micro adjustments directly influence how the eyes move across the text and affect the reader's perceptual comfort.

Research indicates that in printed materials, the optimal range for body text lies between 9 and 12 points (Becer, 1997). Sizes smaller than 9 points tend to close the inner spaces of letters (counters), thereby reducing legibility, while sizes larger than 12 points increase the number of fixations and slow down reading speed. Therefore, font size functions not only as a means of establishing visual hierarchy but also as a parameter that regulates cognitive balance.

In typography, spacing is a silent yet decisive component of composition. The spaces between letters, words, and lines are not merely aesthetic intervals but serve as tools for visual grouping and rhythm formation. Letter spacing

(kerning), word spacing (tracking), and line spacing (leading) together create the perceptual coherence of the text.

The principles of Proximity and Figure–Ground from Gestalt psychology provide a useful framework for understanding this process. Proper spacing groups letters into coherent word units through the principle of proximity and clearly defines negative spaces, thereby ensuring visual balance. In contrast, poorly adjusted spacing makes the text appear visually fragmented or excessively compressed, which increases cognitive load and disrupts the reading process.

Consequently, spacing adjustments should be regarded not simply as formal aesthetic decisions but as aspects of perceptual guidance and cognitive comfort design. The harmony established between the reader's eye movements and the page composition is essential for maintaining fluency and continuity in reading.

2.2. The Narrative Function of Illustration

Illustration is one of the oldest and most powerful components of visual storytelling. It is not merely an ornamental element accompanying the text but an independent expressive medium that constructs and deepens meaning within a story. By depicting and contextualizing abstract or complex concepts, illustration becomes an effective visual representation tool in the process of meaning making. In both academic and practical contexts, the term “illustration” encompasses a wide range of applications, from visual arts and diagrams to case studies and analogies. An effective illustration not only facilitates comprehension but also strengthens communication across different audiences. In this sense, illustration functions as a universal language that bridges art and education by serving as a mediator in the transmission of knowledge. Since the early periods of written culture, illustrations in manuscripts, miniatures, and engravings have helped readers form mental representations of the narrative and have made abstract ideas more tangible, thereby enhancing textual clarity. Consequently, illustration operates not as a supplement to the text but as an equivalent visual language that shares its narrative authority (Kędra & Žakevičiūtė, 2019).

One of the most essential narrative functions of illustration is its ability to transform abstract textual descriptions into concrete imagery, thereby constructing the world in which the story takes place. Visual cues reflecting the characters' physical traits, emotional states, and personalities create vivid mental scenes for the reader (Gökçen, 2023). This process is not a simple repetition of textual information but a creative form of interpretation that

conveys emotional undertones and implicit meanings not explicitly stated in the text (Rocky Mountain College of Art + Design, 2024). The use of color and light plays a crucial role in this atmospheric construction. Warm color palettes evoke enthusiasm and trust, whereas cool tones emphasize melancholy or tension (Salisbury & Styles, 2020). The balance of light and shadow within the composition supports the dramatic structure of the narrative and directs the reader's gaze through the scene.

The narrative role of illustration is closely related to cognitive and emotional processes. Within the framework of Cognitive Load Theory, the importance of presenting information in visually integrated forms has been emphasized (Purnell & Solman, 1993). When text and related illustrations are positioned close to each other, the split attention effect caused by switching between different information sources is reduced. This proximity allows readers to form conceptual connections more easily and improves learning efficiency (Liu, 2009). From this perspective, illustration serves not merely as a visual aid but as a cognitive tool that facilitates comprehension and learning.

The relationship between text and illustration is not one of simple repetition. Rather, these two elements frequently complement and interpret one another to create a cohesive whole. As Nikolajeva and Scott (2000) explain, in picturebooks illustrations may establish a symmetrical relationship by directly reflecting the text, or they may expand the narrative by adding new information not contained within the written component. At more advanced levels, illustrations may create ironic contrasts with the text, positioning the reader as an active interpreter. In this way, illustration functions as a critical and meaning generating element within the narrative rather than merely a descriptive one.

The cognitive effectiveness of illustrative composition is reinforced when typographic arrangement is designed in harmony with visual balance. Mcilwrath (2017) notes that in materials designed for early readers, larger font sizes, wider line spacing, and shorter line lengths support reading fluency. Additionally, leaving extra space between lines rather than using paragraph indents provides cognitive comfort for young readers. These principles reduce unnecessary visual clutter, strengthen text image coherence, and enhance the pedagogical function of illustration.

Kress and van Leeuwen's (2021) visual grammar approach provides a systematic framework for analyzing the narrative structures of illustrations. According to this approach, illustrations are not static representations but dynamic compositions that imply action and direction through vectors.

These vectors, conveyed through gaze lines or gestures, guide the viewer's attention and identify the agents that drive the depicted action. Thus, illustration does not merely freeze a moment but makes the sequential and relational structure of events visible.

Artistic expression functions as a strong channel for emotional processing. The aesthetic and narrative qualities of illustration establish a deep cognitive and affective interaction between creator and audience. In this process, both become emotionally engaged with the artwork, while the cultural context and formal characteristics of the piece shape the resulting emotional experience. Especially in narratives that rely heavily on cultural codes, illustration plays a crucial role in achieving the intended emotional and communicative impact on the target audience.

The eye tracking study conducted by Eng, Godwin, and Fisher (2020) demonstrated that irrelevant visual details on a page divert attention from the text and reduce reading comprehension, whereas simplified illustrations focusing only on textual content enhance meaning construction. This finding reveals that the effectiveness of illustration is strengthened through selective and purposeful composition. Therefore, visual simplicity can be regarded as a design strategy that enhances the quality of learning outcomes.

The symbolic and metaphorical potential of illustration also constitutes an important dimension of visual storytelling. Visual elements can represent abstract ideas through cultural codes. For example, a withered flower may symbolize loss, while a labyrinth may signify mental confusion. This symbolic dimension adds thematic depth to the narrative and creates a multilayered interpretive space. Furthermore, expressive techniques such as humor and visual puns enhance the communicative power of illustration (Wigan, 2012, as cited in Uçar, 2018). Ambrose and Harris (2013, as cited in Uçar, 2018) emphasize that such semantic play engages the viewer through shared cultural knowledge, adding a layer of wit and sophistication to the narrative.

From the perspective of visual narrative theory, illustration not only depicts events, characters, and settings but also shapes the emotional atmosphere, pace, and rhythm of the story. Design elements such as color, texture, line, and composition increase the reader's emotional engagement and strengthen the perceptual depth of the narrative (Kędra & Źakevičiūtė, 2019). Thus, illustration emerges as an active component that guides a multisensory storytelling experience rather than simply visualizing content.

In printed books, typography functions not only as an aesthetic element but also as a pedagogical tool that determines narrative rhythm. McIlwrath

(2017) highlights that maintaining short line lengths and wide spacing during the early stages of reading development supports motivation and fluency. This observation clearly demonstrates the role of typographic structure in shaping the tempo of narrative progression.

In digital media environments, illustration gains a more dynamic and interactive character through animated and responsive forms. Augmented reality applications, animated illustrations, and digital interactive books allow readers to participate actively in the story, transforming the storytelling experience into a multidimensional one. Today, illustration occupies a central position in contemporary visual communication both aesthetically and cognitively and has become an indispensable component of modern communication processes.

2.3. Visual Storytelling in Printed Books

Printed books, particularly picturebooks, graphic novels, and artist books, represent one of the most prominent domains in which visual storytelling is applied most effectively. In these mediums, typography, illustration, and page layout constitute inseparable components of the reading experience. The coexistence of visual and textual elements on the same surface guides the reader's attention and shapes the overall narrative coherence. Research has shown that the spatial positioning of text and images in printed books directly influences interpretation, and that different page layouts of the same story can produce distinct layers of meaning for the reader (Unsworth, 2014). Similarly, in information oriented picturebooks, the rhythmic arrangement of visuals supports the pacing of the narrative, and the integration of text and image strengthens the reader's conceptual understanding (Lin, 2021).

The integration of text and imagery in books is a multidimensional subject encompassing pedagogical strategies, cognitive processes, and design principles. This synthesis highlights the significance of such integration in picturebooks and investigates how text image relationships foster comprehension and literacy development. The inclusion of visual elements in educational materials significantly enhances understanding and engagement. In children's literature, the interaction between verbal and visual components has been found to promote multimodal literacy and facilitate meaning making (Eutsler, 2021). Incorporating visual elements into literacy education plays a crucial role in how young readers interact with both printed and digital texts. Moreover, visual engagement has been shown to aid comprehension of stories and themes among students with reading difficulties (Lohfink, 2015).

In this context, dual coding theory proposes that simultaneous exposure to verbal and visual information leads to stronger memory retention. The finding that children recall stories more effectively when accompanied by complementary images supports this perspective (Larragueta & Ceballos-Viro, 2018). In picturebooks where text and imagery are carefully orchestrated, this principle becomes particularly evident, and the reading experience nurtures not only comprehension but also aesthetic sensitivity (Tisnawijaya & Kurniati, 2024). The synergy between text and image allows readers to establish deeper cognitive and emotional connections, resulting in an immersive reading experience.

In pedagogical contexts, the selection of picturebooks also plays a decisive role in shaping student engagement and learning outcomes. Studies emphasizing that visuals are often treated as secondary to text underline the importance of analyzing images equally in order to cultivate visual literacy and aesthetic awareness (Batič & Kac, 2020). These findings demonstrate that visual cues related to characters and plotlines strengthen students' connections with the narrative (Prior et al., 2012). Therefore, educators are encouraged to evaluate both textual and visual components concurrently when conducting literary discussions.

In recent years, the dimensions of text image integration have expanded with the rise of digital books and hybrid materials. Hybrid books that combine tactile experiences with digital elements enable readers to engage more dynamically with the text (Catenazzi et al., 2011). Furthermore, texts supported by visual cues have been observed to enhance comprehension, particularly among students with learning difficulties (Cerga Pashoja et al., 2019). These findings demonstrate that the integration of text and image is not merely an aesthetic choice but also an inclusive educational strategy.

Unlike digital narratives, printed books offer a tangible and enduring physical form that grants readers greater control over their engagement with the text. Page turns, margins, the placement of text blocks, and the flow of visual composition play decisive roles in shaping how a story is perceived. In picturebooks, moments of page turning often create dramatic effects through unexpected visual or typographic shifts, while in graphic novels the rhythm of sequential panels guides readers' perception of time and space. Research has also shown that the mental filling of gaps between panels, known as closure, constitutes one of the key cognitive dynamics of printed visual narratives (Iyyer, Manjunatha, Guha & Boyd Graber, 2016).

At this point, the rhythmic function of typography in printed books serves not only an aesthetic but also a pedagogical purpose. McIlwrath

(2017) emphasizes that maintaining short line lengths and wide spacing during the early stages of reading development supports motivation, while dense text blocks hinder eye movement and reduce engagement. This observation indicates that typographic rhythm on the printed page, together with the pacing of page turns, functions as a determinant of narrative tempo. Typography should therefore be regarded not merely as a tool for text formatting but as a cognitive component that influences the reader's mode of engagement and continuity of attention.

Nevertheless, the visual storytelling potential of printed books is shaped by certain limitations. Page size and print quality can constrain visual density, and the absence of dynamic or interactive elements confines the narrative to static forms. Yet these limitations also prompt designers to develop creative solutions through visual and typographic strategies. Guided composition, color contrast, and typographic hierarchy direct the reader's gaze and establish balance between textual and visual elements.

In printed books, both illustration and typography perform cognitive as well as aesthetic functions. Visual narratives encode textual passages and translate abstract concepts into concrete representations that guide the reader's perceptual process (Jung, 2021). In this regard, visual storytelling in printed books is not merely a design preference but a pedagogical and aesthetic strategy that shapes the process of meaning construction.

2.4. Visual Storytelling in Digital Media

The strategic use of illustration and typography in interactive websites has become a central element for achieving effective communication and user engagement. Interactive web narratives or digital storytelling function as pedagogical tools that combine technology with traditional storytelling techniques to increase participation, creativity and learning outcomes. The integration of sound, video and text in digital storytelling offers a multisensory experience that promotes active user involvement and deeper cognitive processing, supporting learning and long-term retention.

Creating an effective online presence requires professional expertise in typography, visual and sound design and skilled copywriting. These competencies play an essential role in developing visually compelling environments that attract attention and communicate messages clearly (Widodo et al., 2024). Typography functions not only as an aesthetic element but also as a structural component that ensures readability and visual hierarchy, providing a continuous and coherent user experience (Widodo et al., 2024). This approach emphasizes the importance of typography in

shaping the structure and perception of digital text and shows that its essence lies in expressing written language through visual organization (Martins and Silva, 2023).

In digital contexts, the dynamic character of typography introduces an additional level of interaction that enhances user engagement. Kinetic typography, defined as the transformation of textual appearance over time, adds emotional content to communication and enriches user interaction in applications such as instant messaging or dynamic web presentations (Bodine & Pignol, 2003). Typography functions not only to transmit words but also to visualize meaning and strengthen comprehension, which represents the central role of semantic typography (Iluz et al., 2023).

The relationship between typography and user behavior demonstrates how specific typefaces can influence consumer perception and memory. The visual characteristics of typefaces convey distinctive semantic associations and can evoke emotional responses that reinforce brand perception (Childers & Jass, 2002). These findings underline the strategic role of typographic selection in marketing and digital branding processes.

Experimental findings further indicate that the combination of typography and visual elements produces measurable effects on memory performance. Table 4 shows that recall levels for brand name, product category, advertisement image and benefit information vary according to visual and typographic conditions. Benefit-supported visuals produce higher recall means compared to neutral conditions, although not all differences are statistically significant.

Table 5 presents clearer results. In high-consistency conditions, where both the visual and the typeface support the perceived benefit, recall and recognition scores for brand name, product category and advertisement image reach the highest levels. These results demonstrate that typography and visual elements, when designed in harmony, enhance memory processes and strengthen benefit-related information in the consumer's mind. Therefore, typographic choices should be evaluated not only as aesthetic preferences but also as design decisions with cognitive significance.

Table 4: Feature Aided Recall

CUE (Cognitive User Experience)	Visual Neutral / Type Neutral	Visual Supports / Type Neutral	Visual Neutral / Type Supports	Visual Supports / Type Supports
Brand Name	2.21	2.82	2.89	2.64
Product Class	2.57	3.43	3.07	3.00
Ad Visual	2.61	3.54	3.14	3.18
Benefit	2.61	3.50	2.96	3.07

Table 5: Benefit Aided Recall and Recognition

CUE FOR RECALL	Visual Neutral / Type Neutral	Visual Supports / Type Neutral	Visual Neutral / Type Supports	Visual Supports / Type Supports
Brand Name	0.89	1.00	1.11	1.61
Product Class	1.07	1.11	1.11	1.68
Ad Visual	1.07	1.21	1.11	1.75
Recognition	1.07	1.50	1.18	1.86

Illustrations used in animated graphics serve as powerful tools for enhancing comprehension and communicating complex information effectively. In animated data visualizations, the scope of design expands and the conscious use of illustration helps manage complexity while enriching data presentation (Thompson et al., 2020). Illustrations simplify concepts that are difficult to express through text alone and provide visual cues that guide the viewer’s attention. Through visual metaphors and illustrations, complex ideas can be summarized in accessible formats that engage different audiences.

Illustrative details in animations can attract the attention of preschool children, although excessive detail may overload cognitive resources and negatively affect comprehension among young audiences (Son & Butcher, 2024). Therefore, illustrative elements should be used strategically and balanced according to the complexity of the content, especially in educational animations designed for young viewers. In this context, visual design functions not only as an aesthetic component but also as a pedagogical tool that supports the efficiency of cognitive processes.

Typography is regarded not merely as a decorative element but as a fundamental component that directs perception and meaning-making. The use of different typefaces and typographic styles in animations creates a

strong expressive field that enhances narrative impact (Kim, 2015). Dynamic typography, enriched by movement and transformation, conveys emotions and themes related to the story and offers the viewer a more immersive experience.

Kinetic typography introduces motion to strengthen the expression of textual content and adds a new dimension to narrative construction. The movement of letters can support the narrative context or create contrast that effectively guides the viewer's attention, and may even alter emotional responses (Takagi et al., 2019). Synchronizing animated text with sound elements reinforces the message and helps viewers develop deeper engagement with the content.

When designing typography for animations, it is essential to consider the principles of readability and hierarchy. Careful selection of typeface, size and color directly influences how audiences perceive and recall information. Integrating typography and animation through deliberate design decisions increases audience engagement and strengthens the effectiveness of the narrative experience (Liu, 2019).

Typographic preferences must also align with the demographic characteristics of the target audience. Structuring design according to the viewers' cognitive capacities and organizing the relationship between typography and illustration accordingly facilitates learning processes, particularly in educational contexts. Experimental findings indicate that excessive detail can increase cognitive load and reduce comprehension among young audiences (Son & Butcher, 2024). Therefore, the joint evaluation of typography, animation and audience characteristics provides a framework for creating an effective narrative experience.

At this point, technologies such as augmented reality and virtual reality extend the typographic and illustrative possibilities of storytelling by transforming visual narratives into multi-layered, interactive and spatial experiences. These technologies allow narratives to be experienced not only on two-dimensional surfaces but also within three-dimensional and interactive environments.

Augmented reality is defined as an innovative technology that enriches the real-world environment with digital information, graphics, sound and other sensory stimuli. The combination of digital and physical elements creates an inclusive experience that enables users to develop new ways of interacting with their surroundings. Augmented reality operates within the concept of the mixed reality continuum, which explains how virtual and physical

worlds can coexist and interact (Irshad & Rambli, 2014). This integration allows users to engage simultaneously with real and virtual environments and enhances perceptual experience.

This core technology enables the redefinition of visual storytelling in various contexts such as education, culture and marketing. Studies in educational environments indicate that augmented reality promotes more innovative and participatory learning experiences. AR-based applications facilitate the visualization of complex concepts and create interactive learning settings that enhance student motivation and engagement (Soledad et al., 2024).

This potential also introduces new opportunities in children’s storytelling. In recent years, AR-supported storybooks have made it possible to integrate visual storytelling with interactive learning at early ages. Research shows that AR content significantly improves children’s comprehension and retelling performance (Şimşek, 2024). Similarly, the Metabook system developed by Wang and colleagues enables the automatic generation of AR-based storybooks and enhances children’s ability to establish visual and verbal connections (Fig. 1, 2, 3) (Wang et al., 2024). In this context, illustrations function as tools that guide attention and balance cognitive load, while typography shapes the flow of the story in terms of readability and guidance.

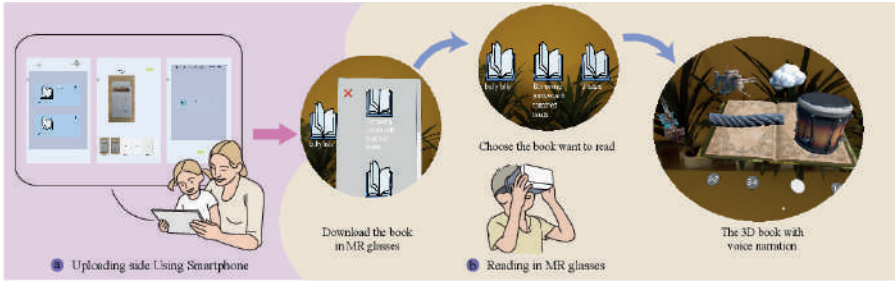


Fig. 1: An Overview of Metabook, a system that enables the end-to-end creation of AR 3D books from text. (a) Users upload books in PDF or image format using their smartphones. (b) Users enjoy an immersive experience of the 3D version of the book (Wang et al., 2024).

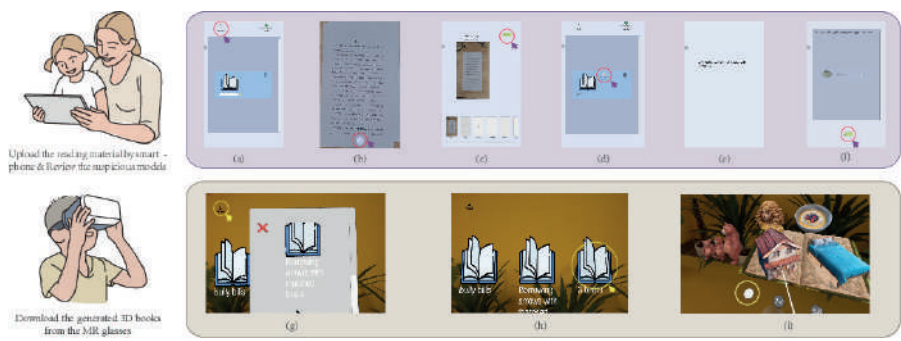


Fig. 2: Metaboook's Interaction walkthrough: (a)–(f) book generation on smartphones; (g)–(i) 3D book experiences on MR headsets (Wang et al., 2024).



Fig. 3: First-person view of Borrowing Arrows with Straw Boats on a MR headset (Wang et al., 2024).

Another important field of application beyond education and children's books is brand communication and marketing. Augmented reality applications are also employed in the transmission of cultural heritage and in brand-related communication. In cultural contexts, AR enables audiences to experience historical events or works of art by relating them to physical spaces, while in branding processes it allows product stories to be presented interactively (Van der Nat, 2023). Research in brand marketing demonstrates that AR experiences significantly increase user attention and brand engagement (Du et al., 2022). In the study by Sadek and Nagy, the presentation of typographically designed fabrics through AR was found to enhance users' aesthetic perception and their purchase intentions (Sadek and Nagy, 2020).

In such applications, typography and illustration become powerful narrative tools that emotionally represent the brand's identity. Typography transcends its informative function and defines the tone of the message through spatial organization, rhythm and direction. Illustration, on the other hand, strengthens the symbolic value of the product or story and contributes to the visual integrity of the overall atmosphere.

This transformation of visual communication also leads to the dynamic evolution of typography in AR environments. Recent experimental studies on typography in AR show that typefaces are no longer static forms but evolve into dynamic elements that interact with users (Li, 2024). Interactive typographic experiences allow the manipulation of text direction, position and scale within the AR scene, thereby amplifying the emotional impact of the message. As a result, typography becomes an element that guides communication with the user and adds a spatial dimension to the narrative.

In this context, the interactive AR storytelling system developed by Li and colleagues (2022), based on scene semantics, presents a new approach in which typography and illustration are seamlessly integrated into the environment. The system utilizes information about the position, meaning and contextual relations of physical objects to embed textual (typographic) and visual (illustrative) elements as parts of the real environment. This approach positions AR not merely as a visual overlay but as a spatial language of storytelling. User interaction with real-world objects shapes the flow of the narrative, allowing visual storytelling to merge with cognitive engagement (Li et al., 2022).

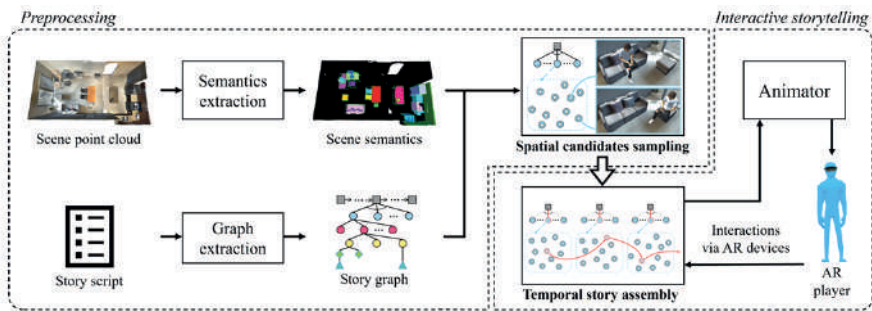


Fig. 4: The Working Logic of the Interactive AR Storytelling Model Based on Scene Semantics (Li et al., 2022).



Fig. 5: This example shows an event in a kitchen with a human player participating as a character in the story, interacting with virtual characters (Li et al., 2022).

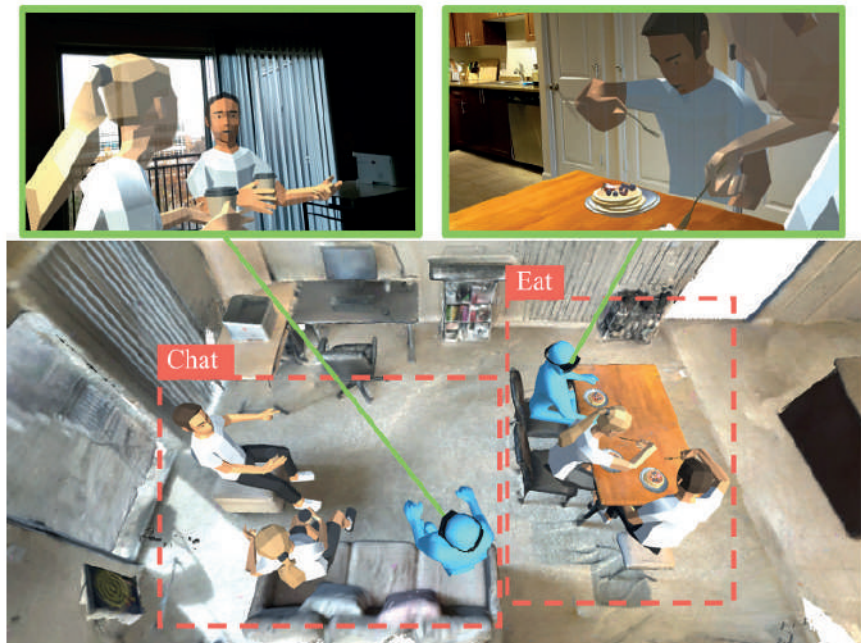


Fig. 6: Two narrative events based on scenes in an augmented reality environment. The blue avatar refers to the AR player (Li et al., 2022).

The opportunities offered by AR technologies are integrated into VR environments through a more comprehensive narrative experience. In virtual reality, the viewer transforms from a passive observer into an active participant who becomes part of the storyline. In fact, within VR environments, the viewer's role shifts from that of a recipient of the story to an engaged actor whose decisions and interactions within the virtual space can influence the outcome of the narrative (Kim & Khajavi, 2024). In this context, typographic and illustrative elements merge with the spatial structure of the virtual environment to create a multilayered visual language. Textual components in the VR scene are positioned as elements of depth, direction and emphasis, while illustrative components function as narrative elements that support the emotional tone of the surrounding atmosphere (Marques, Branco & Costa, 2022).

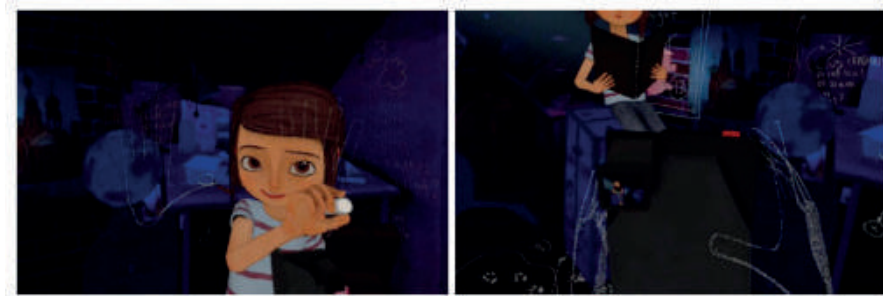


Fig. 7: Scenes from the virtual reality experience Wolves in the Walls. Left: The viewer gains a virtual body through interaction with the main character, assuming the role of her imaginary friend and entering the narrative world. Right: The viewer uses functional virtual hands to interact with the environment, illustrating the process of embodiment and role activation that transforms the viewer from a passive observer into an active participant (Kim & Khajavi, 2024).

However, a review of the literature reveals that studies addressing the narrative potential of typography and illustration in AR and VR environments in an integrated manner remain limited (Marques et al., 2022). In particular, research focusing on the specific roles undertaken by viewers in animated VR experiences and on the narrative techniques that activate these roles is still scarce. It is emphasized that further research and experimental production could contribute to the development of VR storytelling techniques and to the enhancement of viewer experience (Kim & Khajavi, 2024). This situation highlights the need for new studies that

explore in depth the cognitive, aesthetic and emotional dimensions of visual storytelling within emerging technological platforms.

Therefore, AR and VR technologies are regarded as user-centered expressive domains that expand the narrative functions of typography and illustration in visual storytelling. These technologies transform the viewer from a passive observer into an interactive participant who becomes part of the narrative structure. The inclusion of typographic elements as components of depth, direction and emphasis in scene composition, together with illustrations that support the emotional tone and rhythm of the narrative, strengthens the multilayered visual language of virtual environments (Marques, Branco & Costa, 2022).

In this context, digital interactive books also emerge as another important medium that supports the multilayered nature of visual storytelling. In such books, text, illustration and animation are coordinated to provide readers with a multisensory narrative experience. The literature indicates that the integration of textual and visual components in digital interactive books supports meaning-making processes, especially among younger users. At the same time, it has been shown that an excessive level of interactivity may increase cognitive load and negatively affect textual focus (Takacs, Swart & Bus, 2015). Similarly, studies examining the effects of typographic variables on readability and recall performance in digital environments show that typeface and line spacing significantly influence user experience. Hojjati & Muniandy (2014) emphasize that in screen-based reading, the sans serif typeface Verdana combined with double line spacing was perceived by participants as the most optimal combination in terms of both reading ease and text recall (see Tables 5–6; Hojjati & Muniandy, 2014). This finding indicates that typography in digital interactive books should be considered not only as an aesthetic component but also as a tool that guides cognitive processes.

Table 6: Respondents' Font Type Preference (Hojjati & Muniandy, 2014).

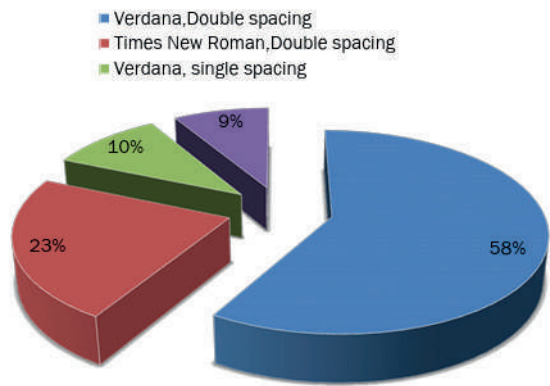
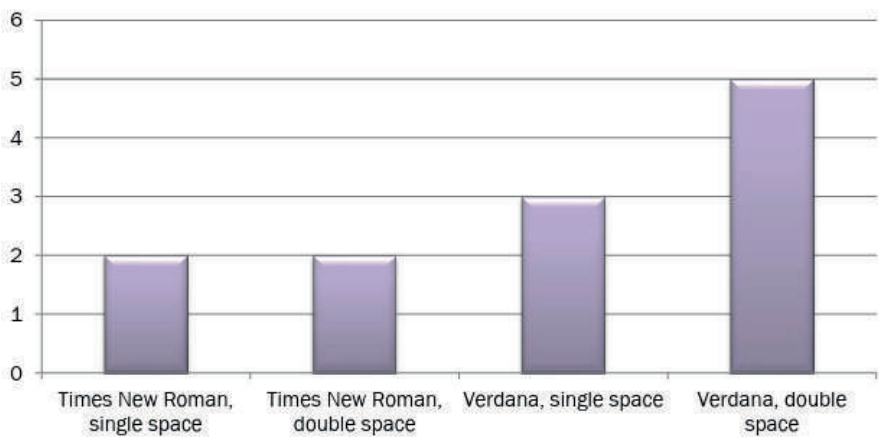


Table 7: Respondents Text Block Preference for Easy to Recall (Hojjati & Muniandy, 2014).



The findings presented in Tables 6 and 7 indicate that the sans serif typeface Verdana and double line spacing enhance both visual comfort and recall performance in screen-based reading processes. This result provides an important reference point for understanding the cognitive effects of typography on user experience in digital interactive books (Hojjati & Muniandy, 2014). Accordingly, the influence of typography and visual layout on user perception in digital reading environments is directly reflected in forms of interactive storytelling.

Recent studies reveal that in augmented reality-based interactive book designs, digital illustration deepens the spatial experience, while typography

functions as a guiding and integrative visual sign system (Wang & Sun, 2025). Fig. 8 summarizes the relationship between user experience and typographic features in digital interfaces, visually illustrating how variables such as readability, accessibility and personalization align with the pragmatic and hedonic dimensions of user experience (Dick & Woloszyn, 2023).

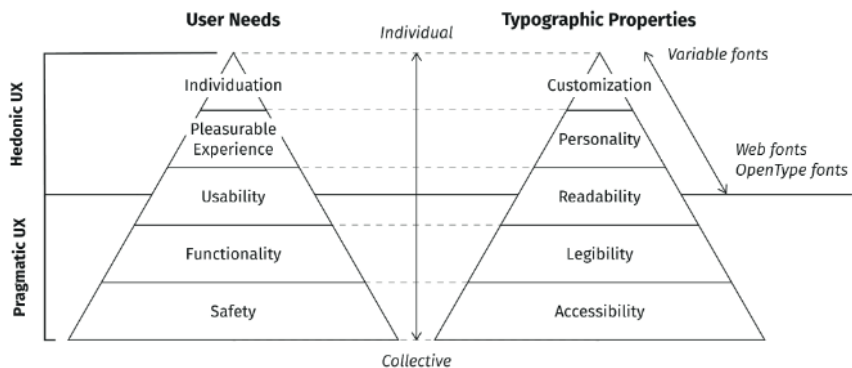


Fig. 8: Connections between typographic properties and user needs on user experience in digital interfaces. The figure illustrates how typographic variables such as accessibility, readability, and customization correspond to pragmatic and hedonic dimensions of user experience (Dick & Woloszyn, 2023).

In conclusion, digital interactive books are regarded as innovative platforms that integrate the cognitive, emotional and experiential dimensions of visual storytelling. This situation allows the transformation of visual narrative in digital environments to be interpreted not merely as a technical innovation but as the emergence of a new narrative paradigm based on user interaction. This transformation also necessitates a reconsideration of the role of the interaction between typography and illustration within visual narrative.

3. Interaction Between Typography and Illustration

In visual storytelling, typography and illustration function as two interdependent components in the production of meaning. Typography transfers verbal content into a visual plane, giving the text direction, emphasis and hierarchy, while illustration materializes the plot, setting and emotional atmosphere, thus expanding the narrative context. This interaction transforms the relationship between text and image from one of simple accompaniment into a holistic compositional field where meaning is jointly constructed.

In this context, Martins & Silva (2023) emphasize that the relationship between typography and illustration is a fundamental element for effective visual communication. The researchers note that typography is not limited to the representation of letterforms, but directly influences the perception of content through visual structuring elements such as form, size, typeface and layout. This approach demonstrates that typography can act like an illustrative element, becoming a “visual narrative agent” that reinforces meaning.

At this point, Roland Barthes’s (1977) concept of anchorage defines the textual intervention that limits the potential multiplicity of meanings of an image and guides the viewer’s interpretation in a specific direction. According to Barthes, the text functions as an anchor that fixes the multiple meanings of the image, thereby controlling how it is perceived. In visual storytelling, typography functions in this sense as a device that stabilizes or emphasizes the meaning of the illustration within a particular interpretive framework. Thus, text and image complement each other through what Barthes defines as the second level of interaction, the “relay” function. In this relationship, text and image operate as mutually compensating parts of a larger narrative structure (Barthes, 1977).

This multilayered collaboration between typography and illustration is also observed distinctively in the field of children’s literature. Timpany and colleagues (2014) examined the narrative potential of typography in children’s books and suggested that expressive typography can partly replace traditional illustrations and enrich storytelling. The study revealed that typographic expressions that harmonize with playful illustrative forms enhance children’s emotional engagement and contribute to the development of literacy by integrating text and image. These findings support the view that typography functions not only as a linguistic tool but also as a visual and psychological guide.

This interaction also allows typography to add an emotional layer to the narrative through elements of form, color and rhythm. McIlwrath (2017) states that title or cover typography can be used in more playful forms in terms of shape, color and placement, and that decorative letter styles, vivid color palettes and curved or “bouncing” line arrangements are effective tools for attracting and entertaining young readers. This perspective shows that typography and illustration work not only as complementary components but as mutually reinforcing elements that generate emotional resonance.

From a cognitive perspective, this partnership can also be explained theoretically. According to John Sweller’s Cognitive Load Theory, human

working memory capacity is limited and instructional design must take this limitation into account (Sweller, 1988). Principles of spatial contiguity and coherence emphasized in multimedia learning literature demonstrate that comprehension and memory improve when text and visuals are presented close together in a coherent arrangement. It has been found that illustrations chosen appropriately for the text build conceptual bridges that support learning, while decorative but irrelevant visuals can impose additional cognitive load (Mayer, 2021; Carney & Levin, 2002).

In the experiential dimension of interaction, when the perceptual cues of typography (point size, weight, contrast, spacing) work in harmony with the compositional cues of illustration (framing, gaze direction, color and texture), user experience is enhanced at both pragmatic levels (readability, task performance) and hedonic levels (enjoyment, engagement). Mcilwrath (2017) states that for younger readers, keeping font sizes large, line spacing generous and line lengths short improves reading fluency, and maintaining strong contrast between text and background preserves attentional focus. This finding emphasizes that the reading experience has not only technical but also emotional and aesthetic dimensions. At this point, research on digital interfaces also shows that typographic variables are directly related to user needs and that readability and personalization options enhance the quality of interaction (Dick & Woloszyn, 2023). For example, responsive design principles aim to ensure that typography adapts to different screen sizes and resolutions while maintaining optimal readability in all conditions (Poon, 2021).

In the context of readability and memory, typographic decisions such as typeface and line spacing complement the information-bearing function of illustration in screen-based texts. Experimental findings indicate that sans serif screen fonts such as Verdana, when combined with double line spacing, can increase perceptual comfort and recall, and that such layouts also facilitate the effective use of visuals accompanying the text (Hojjati & Muniandy, 2014). This result shows that typography is not merely an aesthetic choice but a cognitive variable that, together with illustration, shapes the narrative process.

The narrative dimension of this interaction becomes even more evident in contexts such as data storytelling and editorial design. In narrative visualizations, textual explanations, title and subtitle arrangements and explanatory typographic highlights operate alongside illustrative elements that perform the staging function. The proposed design space at the level of genre and structure indicates that text and image can alternately assume

the role of advancing the narrative, suggesting that the interaction between typography and illustration can be constructed not only as coexistence but also as a division of labor and role exchange (Segel & Heer, 2010).

In conclusion, the interaction between typography and illustration is conceived as a narrative design guided by principles of visual hierarchy, rhythm and emphasis, balancing cognitive load and directing viewer attention. Mcilwrath (2017) notes that typography can be used in playful ways to determine the emotional tempo of the narrative, drawing attention to the critical role of rhythm and emotional intensity in the mutual interaction between text and illustration. When theoretical evidence (visual grammar, text–image relations) and experimental findings (multimedia principles, user experience, readability) are considered together, it becomes clear that compositions integrating these two components enhance narrative coherence and conceptual clarity in both print and digital media (Kress & van Leeuwen, 2020; Mayer, 2021).

4. Conclusion

Visual storytelling has become one of the most powerful means of meaning-making in contemporary communication. Typography and illustration emerge in this process not merely as aesthetic elements but as two essential components that construct, guide and deepen the structure of narrative. Both elements activate cognitive processes, emotional responses and cultural codes, transforming the viewer's experience into a multilayered construct.

Through its formal characteristics, typography determines the tone, tempo and emotional atmosphere of a story and directly influences how the text is perceived. Elements such as legibility, readability and typographic hierarchy play a crucial role in regulating cognitive load during information processing. Experimental findings indicate that typographic simplicity and appropriate spacing enhance reading fluency and facilitate meaning construction. This demonstrates that typography is not merely a formal choice but a functional element that enhances cognitive efficiency.

Illustration, as a form of expression, concretizes abstract concepts, visualizes emotional tones and creates a multisensory experience through its integration with text. When positioned in close relation to written content, it reduces split attention and facilitates learning while adding depth to the narrative through its symbolic expressive capacity. The dual cognitive and emotional activation inherent in illustration makes it an indispensable medium of communication in both artistic and pedagogical contexts.

In print environments, the coexistence of typography and illustration creates a visual balance that determines the rhythm and direction of the narrative. Elements such as page layout, spacing and visual hierarchy exert a guiding influence on the viewer's attention. In digital media contexts, this synergy expands through new dimensions such as interactivity, motion and spatial experience. Kinetic typography, animated illustrations and augmented reality-based narratives transform the viewer from a passive observer into an active participant, redefining the storytelling experience across temporal, spatial and sensory levels.

Narratives constructed through the interplay of typography and illustration offer a multidimensional strategy for contemporary visual communication. This collaboration supports meaning-making at both cognitive and emotional levels while enhancing audience engagement with the story. Future research may further examine the interaction between typography and illustration through approaches grounded in neuroaesthetics, user experience and cognitive psychology. Such studies will make valuable contributions to understanding the new forms of visual storytelling emerging in the digital age. Thus, typography and illustration will continue to be regarded not merely as aesthetic instruments but as dynamic components at the core of learning, communication and cultural transmission.

References

- Barthes, R. (1977). *Image–Music–Text* (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.
- Batič, J. & Kac, P. (2020). Cross-curricular analysis of picture books in the fifth grade of primary school: a case study. *Center for Educational Policy Studies Journal*, 10(4), 165–185. <https://doi.org/10.26529/cepsj.910>
- Becer, E. (1997). *İletişim ve grafik tasarım* [Communication and graphic design]. Ankara: Dost Kitabevi.
- Beier, S., & Larson, K. (2013). How does typeface familiarity affect reading performance and reader preference? *Information Design Journal*, 20(1), 16–31. <https://doi.org/10.1075/idj.20.1.02bei>
- Beymer, D., Russell, D. M., & Orton, P. Z. (2008). An eye tracking study of how font size and type influence online reading. *Proceedings of the 22nd British HCI Group Annual Conference on People and Computers: Culture, Creativity, Interaction-Volume 2*, 15–18. <https://doi.org/10.14236/ewic/HCI2008.23>
- Bodine, K. & Pignol, M. (2003). Kinetic typography-based instant messaging.. <https://doi.org/10.1145/766060.766067>
- Brideau, K. (2021). The typographic medium.. <https://doi.org/10.7551/mitpress/12532.001.0001>
- Brown, N. B. (2024). The Cognitive Type Project -- Mapping Typography to Cognition. arXiv preprint arXiv:2403.04087. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2403.04087>
- Carney, R. N., & Levin, J. R. (2002). Pictorial illustrations still improve students' learning from text. *Educational Psychology Review*, 14(1), 5–26. <https://doi.org/10.1023/A:1013176309260>
- Catenazzi, N., Landoni, M., & Gibb, F. (2011). Design issues in the production of hyper-books and visual-books. *Research in Learning Technology*, 1(2). <https://doi.org/10.3402/rlt.v1i2.9480>
- Cerga-Pashoja, A., Gaete, J., Shishkova, A., & Jordanova, V. (2019). Improving reading in adolescents and adults with high-functioning autism through an assistive technology tool: a cross-over multinational study. *Frontiers in Psychiatry*, 10. <https://doi.org/10.3389/fpsy.2019.00546>
- Childers, T. & Jass, J. (2002). All dressed up with something to say: effects of typeface semantic associations on brand perceptions and consumer memory. *Journal of Consumer Psychology*, 12(2), 93–106. https://doi.org/10.1207/S15327663JCP1202_03
- Cohn, N., & Magliano, J. P. (2019). Editors' introduction and review: Visual narrative research—An emerging field in cognitive science. *Topics in Cognitive Science*, 12(1), 197–223. <https://doi.org/10.1111/tops.12473>

- Cui, M., Zheng, C., Shi, W., & Wang, Z. (2023). Research of the typography design for digital reading on mobile devices.. <https://doi.org/10.54941/ahfe1003368>
- Dick, M. E. K., & Woloszyn, M. (2023). Influence of typographic properties on user experience in digital interfaces. *Estudos em Design*, 31(2), 99–109. <https://doi.org/10.35522/eed.v31i2.1711>
- Drucker, J. (2004). *The century of artists' books* (2nd ed.). New York: Granary Books.
- Eng, C. M., Godwin, K. E., & Fisher, A. V. (2020). Keep it simple: Streamlining book illustrations improves attention and comprehension in beginning readers. *NPJ Science of Learning*, 5(14). <https://doi.org/10.1038/s41539-020-00073-5>
- Eutsler, L. (2021). Making space for visual literacy in literacy teacher preparation: preservice teachers coding to design digital books. *Techtrends*, 65(5), 833-846. <https://doi.org/10.1007/s11528-021-00629-1>
- Farinella, M. (2018). The potential of comics in science communication. *Journal of Science Communication*, 17(1), Y01. <https://doi.org/10.22323/2.17010401>
- Flesch, R. (1948). A new readability yardstick. *Journal of Applied Psychology*, 32(3), 221–233. <https://doi.org/10.1037/h0057532>
- Gökçen, N. K. (2023). Yayın illüstrasyonlarında görsel hikâye anlatımı [Visual storytelling in publication illustrations]. *Işık University Journal of Art, Design and Architecture / Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 1(1), 17–29.
- Gunning, R. (1952). *The technique of clear writing*. McGraw-Hill.
- Heller, S., & Ilic, M. (2017). *The modern poster*. New York: Abrams.
- Hermanto, Y. (2022). Collaboration between typography and visual narrative to strengthen the communication delivery process. *Kne Social Sciences*, 166-175. <https://doi.org/10.18502/kss.v7i13.11657>
- Hojjati, N., & Muniandy, B. (2014). The Effects of Font Type and Spacing of Text for Online Readability and Performance. *Contemporary Educational Technology*, 5(2), 161-174. <https://doi.org/10.30935/cedtech/6122>
- Iluz, S., Vinker, Y., Hertz, A., Berio, D., Cohen-Or, D., & Shamir, A. (2023). Word-as-image for semantic typography. *Acm Transactions on Graphics*, 42(4), 1-11. <https://doi.org/10.1145/3592123>
- Irshad, S. and Rambli, D. (2014). User experience of mobile augmented reality: a review of studies., 125-130. <https://doi.org/10.1109/iuser.2014.7002689>
- Iyyer, M., Manjunatha, V., Guha, A., & Boyd-Graber, J. (2016). The Amazing Mysteries of the Gutter: Drawing Inferences Between Panels in Comic

- Book Narratives. Proceedings of the 2016 Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR). <https://arxiv.org/abs/1611.05118>
- Jang, S.-Y., Park, J., Engberg, M., MacIntyre, B., & Bolter, J. D. (2023). RealityMedia: Immersive technology and narrative space. *Frontiers in Virtual Reality*, 4. <https://doi.org/10.3389/frvir.2023.1155700>
- Jung, E. Y. (2021). Dominant Visual Narrative, the Competitive Marketing and Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 46(4), 401–421. <https://www.jstor.org/stable/27085434>
- Kaya, S. E. (2024). İşlevsellik, sanat ve iletişim entegrasyonu olarak tipografinin dili [The language of typography as an integration of functionality, art, and communication]. *Marmara University Journal of Art and Design*, 15(1), 87–107. <https://doi.org/10.29228/sanat.40>
- Kaya, S. E. (2024). Zanaattan sanata tipografi [Typography from craft to art]. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kędra, J., & Žakevičiūtė, R. (2019). Visual literacy practices in higher education: what, why and how? *Journal of Visual Literacy*, 38(1–2), 1–7. <https://doi.org/10.1080/1051144X.2019.1580438>
- Kim, N. (2015). Creating expressive and experimental typography and typeface by utilizing scriptographer: focused on rush type and celestial type. *The Journal of the Korea Contents Association*, 15(6), 203–214. <https://doi.org/10.5392/jkca.2015.15.06.203>
- Kim, Y. E., & Khajavi, M. J. (2024). Exploring the Viewer's Role in Narrative-Based Animated Virtual Reality Experiences: Strategies for Role Activation and Immersive Storytelling. *Animation*, 19(2-3), 101–128. <https://doi.org/10.1177/17468477241281635>
- Kincaid, J. P., Fishburne, R. P., Rogers, R. L., & Chissom, B. S. (1975). Derivation of new readability formulas (automated readability index, fog count and Flesch reading ease formula) for Navy enlisted personnel. Naval Technical Training Command Millington TN Research Branch. <https://doi.org/10.21236/ada006655>
- Koch, B. E. (2012). Emotions in typographic design: An empirical examination. *Visible Language*, 46(3), 6–29.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2020). Reading images: The grammar of visual design (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003099857>
- Larragueta, M. & Ceballos-Viro, I. (2018). What kind of book? selecting picture books for vocabulary acquisition. *The Reading Teacher*, 72(1), 81–87. <https://doi.org/10.1002/trtr.1681>
- Lin, J. (2021). Visual-verbal synergy in informational picturebooks: A case study of *A Seed Is Sleepy*. *Image & Narrative*, 22(2), 58–74. <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/download/2776/2233/7540>

- Liu, B. (2019). Research of digital media art based on virtual reality on animation design.. <https://doi.org/10.2991/emchss-19.2019.68>
- Liu, H. (2009). Eye-tracking viewers' processing of web-based multimedia information.. <https://doi.org/10.1109/jcpc.2009.5420094>
- Lohfink, G. (2015). Struggling readers' "noticings" to make meaning of picture books. *The Open Communication Journal*, 9(1), 12-22. <https://doi.org/10.2174/1874916x01509010012>
- Marques, A. B., Branco, V., & Costa, R. (2022). Narrative Visualization with Augmented Reality. *Multimodal Technologies and Interaction*, 6(12), 105. <https://doi.org/10.3390/mti6120105>
- Martins, A. & Silva, B. (2023). Como se constrói uma casa: moving and interactive typography in digital and audio-visual environments. *Novos Olhares*, 11(2), 205278. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2022.205278>
- Martins, A. & Silva, B. (2023). Como se constrói uma casa: moving and interactive typography in digital and audio-visual environments. *Novos Olhares*, 11(2), 205278. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2022.205278>
- Mayer, R. E. (2020). *Multimedia Learning* (3rd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mcilwrath, H. (2017, December 7). Exploring typography. Medium. <https://medium.com/@HayleyMcilwrath/exploring-typography-e16fb808560d>
- Medved, T., Podlesek, A., & Možina, K. (2023). Influence of letter shape on readers' emotional experience, reading fluency, and text comprehension and memorisation. *Frontiers in Psychology*, 14, 1107839. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1107839>
- Millî Eğitim Bakanlığı, Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı. (2021). *Ders kitaplarında okunabilirlik [Readability in textbooks]*. Ankara: MEB Yayınları.
- Moro, C., Štromberga, Z., Raikos, A., & Stirling, A. (2017). The effectiveness of virtual and augmented reality in health sciences and medical anatomy. *Anatomical Sciences Education*, 10(6), 549–559. <https://doi.org/10.1002/ase.1696>
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2000). The dynamics of picturebook communication. *Children's Literature in Education*, 31(4), 225–239. <https://doi.org/10.1023/A:1026426902123>
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2001). *How picturebooks work*. Psychology Press.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2006). *How picturebooks work*. New York: Routledge.
- Oberascher, L., Ploder, C., Spiess, J., Bernsteiner, R., & Kooten, W. (2023). Data storytelling to communicate big data internally – a guide for prac-

- tical usage. *European Journal of Management Issues*, 31(1), 27-39. <https://doi.org/10.15421/192303>
- Peterson, L., & Peterson, M. J. (1959). Short-term retention of individual verbal items. *Journal of Experimental Psychology*, 58(3), 193–198. <https://doi.org/10.1037/h0049234>
- Poole, A., & Ball, L. J. (2006). Eye tracking in HCI and usability research. In C. Ghaoui (Ed.), *Encyclopedia of Human Computer Interaction* (pp. 211-219). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-59140-562-7.ch034>
- Poon, S. T. F. (2021). Typography design's new trajectory towards visual literacy for digital mediums. *Studies in Media and Communication*, 9(1), 29–38. <https://doi.org/10.11114/smc.v9i1.5071>
- Prior, L., Willson, A., & Martínez, M. (2012). Picture this: visual literacy as a pathway to character understanding. *The Reading Teacher*, 66(3), 195-206. <https://doi.org/10.1002/trtr.01098>
- Purnell, K. & Solman, R. (1993). The application of cognitive load theory to improve the learning of spatial information. *International Research in Geographical and Environmental Education*, 2(2), 80-91. <https://doi.org/10.1080/10382046.1993.9964912>
- Rayner, K. (2009). Eye movements and attention in reading, scene perception, and visual search. *Quarterly journal of experimental psychology*, 62(8), 1457-1506. <https://doi.org/10.1080/17470210902816461>
- Ricci, K., Lu, K., Shidemantle, G., & Hua, J. (2024). Engaging youth in biodiversity education through visual narrative. *Conservation Biology*, 38(6). <https://doi.org/10.1111/cobi.14386>
- Rocky Mountain College of Art + Design. (2024, March 14). What is illustration? A guide to the art of visual storytelling. RMCAD Blog. <https://www.rmcad.edu/blog/what-is-illustration-a-guide-to-the-art-of-visual-storytelling/>
- Rocky Mountain College of Art + Design. (2024, October 17). The role of storytelling in illustrative design. RMCAD Blog. <https://www.rmcad.edu/blog/the-role-of-storytelling-in-illustrative-design/>
- Schrivver, K. A. (1997). *Dynamics in document design: Creating text for readers*. John Wiley & Sons, Inc.
- Segel, E. & Heer, J. (2010). Narrative visualization: telling stories with data. *Ieee Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 16(6), 1139-1148. <https://doi.org/10.1109/tvcg.2010.179>
- Segel, E., & Heer, J. (2010). Narrative visualization: Telling stories with data. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 16(6), 1139–1148. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2010.179>
- Soledad, M., Pérez, S., & Zepeda, L. (2024). Horizons architecture with virtual reality for complexity: mixed methods. *Journal of Technology and Science Education*, 14(1), 244. <https://doi.org/10.3926/jotse.2512>

- Son, S. & Butcher, K. (2024). Effects of varied multimedia animations in digital storybooks: a randomised controlled trial with preschoolers. *Journal of Research in Reading*, 47(3), 249-268. <https://doi.org/10.1111/1467-9817.12452>
- Sweller, J. (1988). Cognitive load during problem solving: Effects on learning. *Cognitive Science*, 12(2), 257-285. [https://doi.org/10.1016/0364-0213\(88\)90023-7](https://doi.org/10.1016/0364-0213(88)90023-7)
- Sweller, J. (2010). Element interactivity and intrinsic, extraneous, and germane cognitive load. *Educational psychology review*, 22, 123-138. <https://doi.org/10.1007/s10648-010-9128-5>
- Şimşek E. E. (2024). The effect of augmented reality storybooks on the story comprehension and retelling of preschool children. *Frontiers in psychology*, 15, 1459264. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1459264>
- Şimşek, B., Çalışkan, A., & Kayalıoğlu, H. (2025). The effects of virtual reality and augmented reality texts on retelling performance. *PLOS ONE*, 20(9), e0323445. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0323445>
- Takacs, Z. K., Swart, E. K., & Bus, A. G. (2015). Benefits and pitfalls of multimedia and interactive features in technology-enhanced storybooks: A meta-analysis. *Review of Educational Research*, 85(4), 698-739. <https://doi.org/10.3102/0034654314566989>
- Takagi, T., Morimoto, S., Ue, Y., & Imai, Y. (2019). Animated graphics-based training support method and prototype tool for bug fixing of extended place/transition nets. *Journal of Robotics, Networking and Artificial Life*, 5(4), 278. <https://doi.org/10.2991/jrnal.k.190402.001>
- Thompson, J., Liu, Z., Li, W., & Stasko, J. (2020). Understanding the design space and authoring paradigms for animated data graphics. *Computer Graphics Forum*, 39(3), 207-218. <https://doi.org/10.1111/cgf.13974>
- Timpany, C., Vanderschantz, N., Hinze, A., Cunningham, S., & Wright, K. (2014). Shared reading of children's interactive picture books., 196-207. https://doi.org/10.1007/978-3-319-12823-8_20
- Tisnawijaya, C. & Kurniati, G. (2024). Anna kang's picture books: inculcating young minds with social-emotional literacy. *Prosodi*, 18(2), 306-317. <https://doi.org/10.21107/prosodi.v18i2.26594>
- Uçar, T. F. (2018). İllüstrasyon ve tipografide anlam yaratma stratejileri [Meaning-making strategies in illustration and typography]. *Journal of Art & Design*, (21), 99-115. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.398504>
- Unsworth, L. (2014). Interfacing Visual and Verbal Narrative Art in Paper and Digital Media: Recontextualising Literature and Literacies. In: Barton, G. (eds) *Literacy in the Arts*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-04846-8_4

- Van der Nat, S. (2023). Navigating Interactive Story Spaces: Mapping the Architectures of Five Dutch Interactive Narratives. *Digital Journalism*, 11(3), 303–323. <https://doi.org/10.1080/21670811.2021.1960178>
- Wang, Y., & Sun, J. (2025). Augmented Reality-Based Interactive Picture Book Design. *Computer-Aided Design and Applications*, 22(S7), 14–27. [https://www.cad-journal.net/files/vol_22/CAD_22\(S7\)_2025_14-27.pdf](https://www.cad-journal.net/files/vol_22/CAD_22(S7)_2025_14-27.pdf)
- Widodo, E., Setiawan, R., Dasra, M., & Singgalen, Y. (2024). Enhancing website management through expertise and rapid application development frameworks. *Journal of Information Systems and Informatics*, 6(2), 781–796. <https://doi.org/10.51519/journalisi.v6i2.725>

Güncel Sanatta Biyoteknolojik Yaklaşımlar 8

Gültekin Akengin¹

Asuman Aypek Arslan²

Özet

Biyoteknolojinin çağdaş sanata entegrasyonu, geleneksel sanatsal ifade ile ileri bilimsel araştırmanın birleştiği disiplinlerarası bir alan olan biyosanata doğurmuştur. Genellikle biyo sanat olarak adlandırılan bu pratik, sanatçıları canlı sistemler, genetik materyal ve ekolojik süreçlerle ilgilenmeye davet eder; geleneksel yaratıcılığın sınırlarını aşarak, yaşamın kendisi üzerindeki biyopolitik ve etik boyutları sorgular. Sanat ve teknolojinin bu kesişimi, fotoğrafın mekanik kopyacılığından, video ve dijital sanatın süreç ve kod odaklılığına uzanan tarihsel bir sürecin doruk noktasıdır; sanat artık yalnızca gerçeği yansıtmak yerine, canlılığın kodunu manipüle etme gücünü de sorgulamaktadır. Biyosanatin temel ilkeleri, canlı materyal (hücre, bakteri, DNA) kullanımı, bu materyallerin genetik mühendisliği ile manipülasyonu ve eserin bitmiş bir nesne değil, dinamik ve zamana bağlı bir süreç olarak algılanmasıdır. Bu, sanatı biyoloji, kimya ve etik gibi birçok bilim dalının işbirliğini gerektiren disiplinlerarası bir platforma taşımaktadır. Eduardo Kac'ın Genesis projesiyle genetik kodun kırılabilirliğini ve Oron Catts/Ionat Zurr'un Victimless Leather eseriyle yaşamın metalaşmasını sorgulaması gibi öncü çalışmalar, sanatın etik ve felsefi sorgulama aracı olma rolünü pekiştirmiştir. Biyosanata, bakteri ve hücre gibi görünmez formları petri kaplarında estetikleştirir. Türkiye'de Selin Balcı ve Nergiz Yeşil gibi sanatçılar, ekolojik kaygılar ve sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımlarla bu alana yerel bir boyut katmıştır.

Çalışma, çağdaş sanat pratikleri içindeki biyoteknolojik yaklaşımların ana hatlarını belirlemeye çalışarak, bu sanatsal çabaların sosyo-teknolojik zaman ruhunu nasıl şekillendirdiğini ve ondan nasıl etkilendiğini incelemektedir.

1 Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anabilim Dalı. gultekin.akengin@hbv.edu.tr. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5399-2731>

2 Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü. asuman.aypek@hbv.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-2642>

Biyoteknoloji ve sanatsal ifade arasındaki dinamik etkileşimi örnekleyen biyosanatın önemli eserleri incelenmiş ve bu eserlerin toplumsal yansıma, eleştiri ve dönüştürücü diyalog için nasıl bir araç olabileceği tartışılmıştır. Sanat ve bilimin karmaşık anlatılarını bir araya getiren bu çalışmada, çağdaş sanatçıların biyoteknolojik manzarayı

Giriş

Biyoteknolojinin çağdaş sanata dahil edilmesi, geleneksel sanatsal ifade ile ileri bilimsel araştırmanın birleştiği disiplinler arası ilgi çekici bir kesişim noktasını temsil eder. Genellikle biyosanat olarak adlandırılan yeni ortaya çıkan alan, geleneksel yaratıcılığın sınırlarını aşarak sanatçıları canlı sistemler, genetik materyal ve ekolojik süreçlerle yenilikçi ve bazen tartışmalı yollarla ilgilenmeye davet eder. Canlı organizmalarla deneyler yapan sanatçıların çalışmaları, genellikle ilgili etik tartışmaları tetikler ve biyogüç ile biyoteknolojinin yaşamın kendisi üzerindeki sosyopolitik boyutlarını keşfetmek için bir alan sunar (Slesingerova, 2017). Aslında çağdaş biyosanat hem sanatın tanımlayabileceği sınırların hem de toplumsal doğa ve yaşam algılarının sanatsal çabalarla nasıl yeniden tanımlanabileceğinin incelenmesini gerektirmektedir. Tarihsel ve teorik çerçeveler, toplumun biyoteknolojikleşmesinin çağdaş sanat uygulamaları ve yaşamın kavramsallaştırılması üzerinde derin bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir (Pandilovski, 2012). Sanatçılar, biyoteknolojik araçları yalnızca birer araç olarak değil, eserlerinin ana temaları olarak da giderek daha fazla kullanmakta ve bunların toplumsal etkilerini ve içsel etik ikilemlerini ele almaktadır. Biyosanatın kavramsal temeli, bu sanatçıların yalnızca yaratıcılar değil, aynı zamanda bilim, teknoloji ve yaşanmış insan deneyimi arasındaki karmaşık bağlantıların anlatıcıları olduğu fikrine dayanmaktadır (Holmberg ve Ideland, 2016). Bu bakış açısıyla, biyoteknolojinin insanlığın doğa ile etkileşimini nasıl değiştirdiği, kamusal tartışmayı nasıl ilerlettiği ve bu dönüştürücü teknolojilerin etkilerine ilişkin eleştirel düşüncüyü nasıl desteklediği gözlemlenebilir.

Sanat, bilimin estetiğini ve metodolojilerini giderek daha fazla benimsedikçe, genellikle yeni temsil ve katılım biçimlerinin icat edilmesine ve benimsenmesine yol açar. Örneğin, yaratıcı sürecinin bir parçası olarak DNA manipülasyonunu içeren genetik sanat, kimlik, genetik miras ve genetik mühendisliğinin toplum üzerindeki etkileri üzerine dokunaklı bir yansıma görevi görür (Holmberg ve Ideland, 2016). Biyoteknolojilerle ilgilenen sanatçılar insan kimliğinin, iradesinin, doğa ve teknolojik ilerlemeyle olan ilişkimizi çerçeveleyen anlatıların değişen dinamiklerini aydınlatmaktadır.

Sanat ve biyoteknoloji alanlarına yapılan bu disiplinlerarası girişim, bu değişken birleşimin doğasında bulunan yeni etik parametrelerin keşfedilmesine olanak tanır. Güncel kültürel ortam, çağdaş sanat tekniklerini biyoteknolojik gelişmelerle yan yana getiren canlı bir söylem içermektedir. Biyoteknolojiden beslenen sanat, izleyicileri yeni yollarla meşgul eder ve genellikle teknoloji ile organik yaşam arasındaki hızla gelişen ilişkiye dair bir merak, ilgi ve bazen de endişe duygusu uyandırır (Holmberg ve Ideland, 2016). Böylece, biyoteknolojinin çağdaş sanata etkisi çok yönlüdür; estetik ve etik alanlarına uzanır ve toplumun sanat, bilim ve canlı dünya arasındaki arayüzleri nasıl anladığını yeniden değerlendirmesini gerektirmektedir.

Sanatta Teknoloji Kullanımının Tarihsel Süreci: Yansıtma ve Dönüşümden Yaşamın Manipülasyonuna

Sanat ve teknoloji arasındaki ilişki, sanayi devriminden bu yana sürekli bir dönüşüm içindedir. Her yeni teknolojik gelişme, sanatsal ifade biçimini ve nihayetinde kavramsal odağını değiştirmiştir. Bu evrim, temelde dört ana aşamada incelenebilir.

Fotoğraf, gerçekliğin mekanik kopyası (19. Yüzyıl); fotoğrafın icadı, sanatın temel misyonu olan gerçekliği taklit etme (mimesis) yükümlülüğünü ortadan kaldırmıştır. Sanat artık gerçeği kopyalamak zorunda olmamış; bunun yerine yorumlamak veya sorgulamak için özgürleşmiştir. Fotoğrafın kendisi, geleneksel resim ve heykelin “biriciklik” ilkesine meydan okuyarak, çoğaltılabilirlik kavramını sanata soktu. Walter Benjamin’in vurguladığı gibi, eserlerin “aura”sı azalmaya başladı. Fotoğraf, görsel gerçeğin mekanik bir araçla kaydedilebileceğini göstererek, teknolojinin sanatsal bir arayüz olarak potansiyelini kanıtlayan ilk büyük adımdır.

Video sanatı, hareketli imge ve zamanın kaydı (1960’lar); taşınabilir video kameraların (Portapak) yaygınlaşması, sanatı beyaz küp galerilerden çıkararak zamana dayalı bir medyum haline getirdi. Sanatçılar (Nam June Paik, Bruce Nauman gibi), izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, eserin içine çeken deneyimsel ve enstalasyon odaklı pratikler geliştirdi. (Akengin ve Aypek Arslan, 2021). Video, televizyon ve kitle iletişim araçlarının eleştirisi için bir araç olarak kullanıldı. Video sanatı, eserlerin fiziksel nesne olmaktan çıkıp, süreç, zaman ve etkileşim üzerine kurulabileceğini göstermiştir. Bu süreç odaklılık, biyosanatın canlı organizmaların büyüme ve değişim süreçlerine odaklanmasına zemin hazırlamıştır.

Dijital sanat, veri ve etkileşim evreni (1980’lerden günümüze); kişisel bilgisayarların, internetin ve yazılımların yaygınlaşmasıyla, sanatın temel malzemesi fiziksel maddeden dijital veriye (bilgiye) dönüşmüştür. Dijital

sanat, sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve yapay zeka (AI) gibi araçlarla interaktiflik, çoklu-medya ve algoritma tabanlı yaratıcılık kavramlarını merkeze koydu. Sanatçı artık bir imge yaratıcısı olmanın ötesinde, sistem ve kod tasarımcısı olmuştur. Eserler, izleyici etkileşimi olmadan tamamlanamayan birer veri akışı haline geldi (Aypek Arslan ve Çakmak, 2023). Dijital sanatın soyut veri ile çalışması, biyosanatın genetik kod (DNA) gibi soyut ve görünmez bilgi sistemlerini sanatın malzemesi olarak görmesine kapı açtı. Her ikisinde, bir sistemin (kod ya da gen) çıktılarını görselleştirme ve manipüle etme fikri üzerine kuruludur.

Genetik sanat / biyosanat, yaşamın kodunun sanatı (1990'lardan günümüze); Biyoteknoloji ve genetik bilimlerindeki ilerlemeler, canlı organizmaların genetik yapısının okunabilir ve değiştirilebilir bir "kod" olarak algılanmasını sağlamıştır. Sanatçı (Eduardo Kac, Oron Catts gibi), bir imge veya süreç yaratmanın ötesine geçerek, yeni bir yaşam formu yaratma veya manipüle etme gücünü sorgular. Bu, sanatı estetik bir alandan, etik, politik ve bilimsel bir sorgulama platformuna taşımaktadır. Biyosanat, fotoğrafın getirdiği çoğaltılabilirlik (genetik bilginin kopyalanması), videonun getirdiği süreç odaklılık (canlı organizmanın büyümesi) ve dijital sanatın getirdiği kod manipülasyonu (DNA'nın yeniden yazılması) gibi tüm teknolojik aşamaların kavramsal mirasçısıdır (Willet, 2017).

Bu dört aşama, sanatta teknolojinin kullanımının, gerçekliğin pasif kaydından (fotoğraf) başlayarak, yaşamın aktif manipülasyonuna (biyosanat) doğru ilerleyen, giderek artan bir müdahale ve kavramsal derinleşme süreci olduğunu göstermektedir.

Biyosanat (Bio-Art) Kavramı: Yaşamı Sorgulayan Sanat

Biyosanat, 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başında, biyoteknoloji ve genetik bilimlerindeki devrim niteliğindeki ilerlemelere bir sanatsal yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Kavram, canlı organizmaları, biyolojik süreçleri ve bilimsel laboratuvar tekniklerini estetik bir araç ve medyum olarak kullanan sanat pratiğini ifade eder (Berkmen, 2011). Biyosanatın temel amacı, izleyiciyi "yaşamın manipülasyonu", "evrim," "biyogüvenlik" ve "insan sonrası" gibi konular etrafında gelişen etik ve felsefi tartışmalarla yüzleştirmektir. Biyosanat, resmi olarak akademik ve sanatsal bir disiplin olarak 1990'ların sonlarında, özellikle genetik mühendisliğinin popülerleşmesiyle belirginleşmiştir. Terimin yaygınlaşmasında Brezilyalı sanatçı Eduardo Kac'ın çalışmaları kilit rol oynamıştır. Kac, "Transgenik Sanat" (Transgenic Art) terimini kullanarak, sanatsal amaçlarla canlı organizmaların genetiğinin değiştirilmesini ifade etmiştir.

Biyosanat, geleneksel heykel, resim ve hatta dijital sanatın aksine, eserlerinde durağan nesneler yerine büyüyen, değişen ve ölen canlı sistemleri kullanır. Bu özelliği, onu süreç odaklı ve performans tabanlı sanat disiplinleriyle yakından ilişkilendirir.

Biyoteknolojinin Temel İlkeleri ve Sanata Uyarlanması

Biyoteknoloji ve sanat arasındaki ilişki, tarihsel ve teorik bağlamlara dayanan karmaşık bir temele sahiptir. Sanatçılar tarihsel olarak, insan deneyimini ve sorgulamalarını ifade etmek için doğal dünyanın unsurlarını kullanmışlardır. Slesingerova'nın da belirttiği gibi, modern çağda toplumun biyoteknolojikleşmesi, özellikle canlı dokular, hücreler ve biyoteknolojik süreçleri yaratıcı sürece dahil eden biyosanat alanında çağdaş sanat pratiklerini etkilemiştir (Slesingerova, 2017).

Biyosanatın en önemli yönlerinden biri, geleneksel sanatsal paradigmaları sorgulayan derin estetik deneyimler sunan canlı ve yarı canlı malzemelerle çalışmasıdır. Byerley ve Chong, bu pratiğin nasıl yeni ortaya çıkan bir çağdaş sanat akımı olarak görülebileceğini araştırarak, biyosanatı 20. yüzyılın başlarındaki avangart akımları da içeren tarihsel bir çizgiye yerleştirirler (Byerley ve Chong, 2014). Bu fikir, biyo-nesneler bağlamında daha da geliştirilmektedir. Holmberg ve Ideland, çağdaş genetik sanatı, biyoteknolojiler üzerine yeni anlayış biçimleri ve etik düşüncüyü kolaylaştıran bir "hayal gücü laboratuvarı" olarak tanımlamaktadır (Holmberg ve Ideland, 2016). Burada sanat, tekno-bilimsel anlatılarla eleştirel bir ilişki kurarak, bu teknolojilerin etkilerine dair daha incelikli etik tartışmaların yapılmasını savunmaktadır.

Biyosanatın estetik nitelikleri sadece yüzeysel değildir; yaşam, kimlik ve sanat olarak kabul edilen şeyin sınırları hakkında daha geniş felsefi soruları gündeme getirir. Örneğin, Kellett, biyosanatın izleyicileri kendi bedenleriyle ve yaşamın maddi yapısıyla olan ilişkilerini yeniden düşünmeye sevk ettiğini, çünkü bu eserlerin sıklıkla genetik mühendisliği ve doku kültürünü içerdiğini belirtir (Kellett, 2018). Biyolojik malzemelerin kullanımı, rahatsız edici ve düşündürücü olabilen duyuşsal ve kavramsal bir kavrayış uyandırır ve izleyicileri özerklik, metalaşma ve biyokültürel manipülasyonun sonuçları hakkında düşündürebilmektedir. Ayrıca, biyosanatta kullanılan teknikler, mikrobiyal biyoteknolojideki gelişmelere büyük ölçüde dayanmaktadır. Sanat eserleri, bakterileri ve diğer canlı sistemleri sadece konu olarak değil, aynı zamanda yaratıcı sürecin aktif katılımcıları olarak da kullanabilir. Yeoman ve arkadaşlarına göre, mikrobiyal biyoteknoloji, geleneksel sanatsal çabalara uygulanabilecek içgörüler sunarak, biyoteknolojik yöntemler aracılığıyla

kentsel sanat ve mirasın korunmasını zenginleştirmektedir (Yeoman ve arkadaşları, 2020). Bu entegrasyon, biyoteknolojinin sanatsal inovasyon için bir araç olarak nasıl hizmet ettiğini ve aynı zamanda koruma gibi pratik sorunları nasıl ele aldığını göstermektedir.

Avantgarde niteliğine rağmen, biyosanat tartışmalara ve etik tartışmalara konu olmaktan uzak değildir. Canlı organizmalarla yapılan deneyler, yaşam formlarının estetik amaçlarla kullanılmasına ilişkin etik sorunları gündeme getirmektedir. Vaage, biyosanat uygulamalarının getirdiği toplumsal ve ahlaki sorumlulukları değerlendirirken etik çerçevelerin gerekliliğini vurgulamaktadır (Vaage, 2016). Sanatçılar bu karmaşık alanlarda yol alırken, bir tür aktivizmle uğraşır, biyoteknolojinin etik sonuçlarını gündeme getirir ve kamuoyu ve akademik tartışmaları teşvik eder (Yetisen ve ark., 2015). Biyosanatin sosyo-politik etkileri de dikkat çekicidir. Bu alandaki sanat eserleri genellikle genetik modifikasyon, biyolojik çeşitlilik ve iklim değişikliği gibi güncel konulara değinmektedir. “Sanat ve biyoteknoloji” adlı antolojide belirtildiği gibi, sanatçılar, özellikle Covid-19 pandemisi gibi katalizör olaylar sırasında, biyoteknolojinin sosyo-kültürel etkileriyle ilgili tartışmaları şekillendirmede ve halkın sağlık ve doğa algısını bilgilendirmede önemli bir rol oynamıştır (Art and Biotechnology, 2024). Bu, bilim ve toplum arasındaki gelişen ilişkiye yönelik artan hoşnutsuzluğu veya merakı yansıtan kültürel bir yorumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Biyo sanatın bir başka boyutu, topluluk katılımı ve diyalog için bir platform işlevi görmesidir. Incubator Lab, sanat, bilim ve ekolojiyi harmanlayan projeleri destekleyerek ve biyoteknolojik uygulamalara katılımcı katılımı vurgulayarak bunu örneklemektedir (Willett, 2017). Bu tür girişimler, biyosanatin toplumsal eğitim için bir araç olarak hizmet etme, ekolojik konular hakkında farkındalık yaratma ve sanatçılar ile bilim insanları arasında işbirliğini teşvik etme potansiyelini vurgulamaktadır (Papuc, 2019).

Biyosanat uygulamaları geliştikçe, sanat dünyasında disiplinlerarası işbirliği ve mevcut normları sorgulayan kültürel yorumlarla karakterize edilen yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Lapworth’un açıklamaları, biyosanatla karşılaşmanın alışılmış düşünce biçimlerini nasıl bozabileceğini vurgulamakta ve sanatı salt temsil olarak gören indirgemeci görüşlerden uzaklaştırdığını göstermektedir (Lapworth, 2013). Bu yöndeki sanatçılar, izleyicileri kimlik, irade ve maddi dünya hakkındaki varsayımlarıyla yüzleşmeye davet ederek, tüm yaşam biçimlerinin birbiriyle bağlantılı olduğunu görselleştirmektedir (Lapworth, 2015).

Özetle, biyoteknoloji ve sanatın biyosanat aracılığıyla bir araya gelmesi, her iki alanın da anlayışını zenginleştiren canlı ancak karmaşık bir etkileşimi

temsil etmektedir. Sanatçılar, canlı sistemleri tuval olarak kullanmaya başladıkça, izleyicileri yaşamın dokusuyla iç içe geçmiş etik, sosyal ve varoluşsal ikilemlerle yüzleşmeye davet etmektedir. Sanatın bu biyoteknolojik evrimi, sanatsal pratiğin tanımını genişletmekle kalmaz, aynı zamanda hızla ilerleyen bilim ve teknoloji alanlarına halkın katılımını teşvik eden bir katalizör görevi de görür. Bu nedenle, biyosanatla ilgili söylem, biyoteknolojinin etik boyutlarını anlamak ve çağdaş varlığımızı saran karmaşık yaşam dokusuna daha fazla değer vermek için çok önemlidir. Biyoteknolojik yaklaşımlar, güncel sanat pratiğine yeni bir zemin sunarak, geleneksel malzeme ve kavram sınırlarını aşar. Bu yaklaşımlar, beş temel ilke etrafında şekillenir ve sanat eserlerinin üretimini, anlamını ve etik boyutunu kökten değiştirir.

- Canlı materyal kullanımı (The Living Medium); biyoteknolojinin özü, canlı sistemler, hücreler, dokular, bakteriler veya DNA gibi biyolojik materyallerle çalışmaktır. Sanata uyarlandığında, bu ilke sanatçının fırça, kil veya piksel yerine canlı organizmaları birer estetik malzeme ve yaşayan bir medyum olarak kullanması anlamına gelir. Eserin kendisi, bu canlı materyalin varlığı ve biyolojik özellikleridir.

- Manipülasyon ve değişim (Manipulation and Transformation); biyoteknolojideki temel süreçler, genetik mühendisliği veya doku kültürü teknikleriyle canlı sistemlerin özelliklerinin kontrol edilip değiştirilmesini içerir. Sanatçılar, bu ilkeyi kullanarak bilimsel yöntemlerle canlı materyalin doğalseyrinemüdahale ederler. Bir organizmanın genetik kodunu değiştirmek, laboratuvarında doku yetiştirmek veya gelişim sürecini yönlendirmek, eserin ana unsuru haline gelir. Eser, bu kontrollü değişimin sonucudur.

- Süreç odaklılık (Process-Oriented Art); biyolojik yaşam dinamik ve zamanla değişen bir süreçtir; büyüme, çoğalma, mutasyon ve bozulma kaçınılmazdır. Bu durum, biyosanatla eserin bitmiş bir nesne olarak değil, zaman içinde gerçekleşen bir süreç olarak algılanmasını sağlar. Eserin asıl anlamı, kullanılan canlı materyalin sergilenme anındaki statik görüntüsünden çok, zamanla büyüme veya bozulma döngüsü ile ilgilidir.

- Disiplinlerarası yaklaşım (Interdisciplinarity); biyoteknolojik çalışmalar, biyoloji, kimya ve mühendislik gibi birçok bilim dalının işbirliğini gerektirir. Biyosanat bu işbirliğini sanat pratiğine taşır; sanatçı, eserini genellikle bilim insanları ve laboratuvar ortamıyla işbirliği içinde üretir. Bu yaklaşım, sanatı sadece estetik bir ifade alanı olmaktan çıkarıp, aynı zamanda bilimsel ve etik bir tartışma platformu haline getirir.

- Etik ve felsefi sorgulama (Ethical Inquiry); canlılığı laboratuvarında manipüle etme yeteneği, beraberinde “yaşamın mülkiyeti,” “biyogüvenlik”

ve “doğanın sınırları” gibi derin etik ve felsefi soruları getirir. Sanatçılar bu ilkeyi kullanarak, izleyiciyi bilimsel ilerlemelerin toplumsal ve ahlaki sınırlarıyla yüzleştirmeyi amaçlar. Eser, bu karmaşık konuları sorgulayan ve kamusal bilinci artıran bir araçtır.

Biyoteknolojik Yaklaşımların Sanatsal Malzeme ve Yöntemleri

Biyosanat, geleneksel sanat üretimlerinin ötesine geçerek, laboratuvar biliminin araçlarını ve canlı materyallerini sanatsal ifadeye dahil eder. Bu, sanat eserlerinin üretimini bir stüdyodan bilimsel bir laboratuvara taşır ve sanatın ontolojik statüsünü (varlıkbilimini) sorgular. Sanatçılar, eserlerinin temeli olarak yaşayan ve zaman içinde değişen organizmaları kullanır. Bu materyaller, esere bir süreç ve kırılgnalık boyutu katar. Bakteri ve mikroorganizmalar en yaygın kullanılan canlı materyallerdir. Sanatçılar, petri kaplarını “tuval” olarak kullanır ve farklı bakteri türlerini (örneğin renkli pigment üretenler) ekleyerek, mikroorganizmaların büyümesi, rekabeti ve koloni desenleri aracılığıyla soyut veya figüratif görseller yaratır. (Tahiri ve Rüstemi, 2024). Bu yaklaşım, gözle görülemeyen yaşamın estetiğini ve biyolojik sistemlerin rastlantısallığını vurgular. Oron Catts ve Ionat Zurr gibi sanatçılar, laboratuvarında canlı hayvan veya insan hücrelerini (doku mühendisliği teknikleriyle) çoğaltarak küçük, yarı-canlı formlar üretirler. Bu “yarı-canlı sanat eserleri” (semi-living artworks), yaşamın metalaşması, yapay organların geleceği ve biyolojik materyal üzerindeki mülkiyet gibi konuları doğrudan gündeme getirir.

Bitki organizmaları, özellikle genetik mühendisliği için bir araç olarak kullanılırken, çevresel etik ve sürdürülebilirlik tartışmalarının da merkezindedir. Genetik modifikasyon, biyosanatın en tartışmalı ve kavramsal açıdan en derinlikli yöntemidir. Sanatçılar, “rekombinant DNA teknolojisi” gibi bilimsel yöntemleri kullanarak bir organizmanın genetik koduna müdahale ederler. Sanatçılar, biyolojik bilgiyi (DNA) bir kodlama sistemi gibi kullanır (Filyanina, ve Chitishvili, 2019). Eduardo Kac’ın Transgenik Sanat tanımı, genetik değişimin estetik ve etik sonuçlarını sanatsal bir pratik haline getirir. En ünlü örneği, denizanası geni eklenerek yeşil parlayan tavşan Alba’dır. Genetik modifikasyon, sanatçının doğanın yaratıcı gücünü taklit etme veya yeniden tanımlama arzusunu yansıtır. Bu eserler, insanlığın evrim üzerindeki artan kontrolünü, türlerarası sınırların sorgulanmasını ve biyoteknolojinin tehlikelerini ele alır.

Biyoteknolojik yaklaşımlar, eserin kendisi canlı olmasa bile, biyolojik kaynaklardan elde edilen veya üretilen yeni nesil malzemelerin kullanımını içerir. Biyolojik süreçler (fermantasyon veya mikroorganizma faaliyetleri)

sonucunda üretilen, genellikle daha sürdürülebilir ve doğada çözünebilen malzemelerdir. Sanatçılar, bu malzemeleri kullanarak malzemenin kökeni ve çevresel ayak izi üzerine kavramsal çalışmalar yapar. Gıda ve moda endüstrilerinde olduğu gibi sanattada, laboratuvarlarda yetiştirilen selüloz (bakteri tarafından üretilen) veya mantar kökleri (miselyum) gibi biyomateryaller, “kurbansız” veya etik açıdan daha az sorunlu heykel ve enstalasyonlar yaratmak için kullanılır. Bu, “doğal” ve “yapay” arasındaki ayrımı bulanıklaştırır ve sürdürülebilir tasarım ile biyolojik üretim arasındaki ilişkiyi inceler. Bu yöntem ve malzemeler, biyosanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bilimsel yöntem ve etik sorgulamanın bir bileşimi olduğunu kanıtlamaktadır (Gemtoui, 2021).

Biyosanat Alanının Sınırlarını Çizen Öncü Sanatçılar

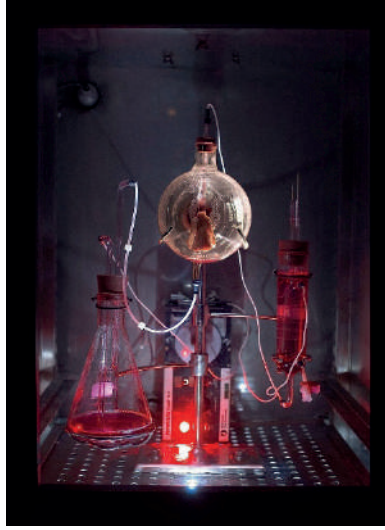
Biyosanat alanında öncü sanatçılar; Eduardo Kac, Oron Catts ve Ionat Zurr, Marta de Menezes, Anna Dumitriu, Ken Rinaldo, Joe Davis, Marion Laval-Jeantet ve Benoit Mangin sayılabilir.

Eduardo Kac'ın, Genesis (1999) tarihli eseri, genetik kodun (DNA) dijital bilgi, inanç sistemleri ve iletişimle olan karmaşık ilişkisini sorgular. Kac, “Sanatçının Geni” adını verdiği sentetik bir gen yaratarak, hem genetik hem de kavramsal bir mesaj taşımaya amaçlar. Kac, rekombinant DNA teknolojisi kullanarak, İncil'den bir cümleyi (İngilizce'de “bırakın insan kendi suretinde yeryüzünde egemen olsun”) Morse alfabesine çevirir, bu kodu sentetik DNA'ya kodlar ve ardından bu geni bakterilere aktarır. Eser, internet üzerinden canlı olarak sergilendi. İzleyiciler, web sitesi aracılığıyla sergi mekânındaki genetik kodu aydınlatarak ultraviyole ışığı açıp kapatabilirdi. Bu müdahale, bakteride mutasyonlara neden olur ve metin kodunun değişmesine yol açar. İzleyici, yalnızca gözlemci değil, eserin evrimine doğrudan katılan etik bir aktör haline gelir. Eser, genetik bilginin ne kadar kırılgan olduğunu ve insan müdahalesiyle ne kadar kolay değişebileceğini somutlaştırarak, biyolojik bilginin gücü ve sorumluluğu üzerine kritik bir yorum sunar.



Görsel 1- Eduardo Kac, “Genesis”, 1999, sanatçının yarattığı bakterilerle, ultraviyole ile transgenik çalışma ışık, internet, video (detay), boyut değişken. Koleksiyon Instituto Valenciano deARte Moderno (IVAM), Valensiya, İspanya. <https://www.ekac.org/genesis.html>

Oron Catts ve Ionat Zurr, Victimless Leather – A Prototype of a Stitch-less Jacket (2004) isimli eseri, hayvanları öldürmeden yetiştirilmiş “deri ceket” prototipi sunarak, hayvan sömürüsü, etik tüketim ve biyo-mühendisliğin gelecekteki potansiyelleri üzerine ironik bir eleştiri getirir. Sanatçılar, fare ve insan kemik hücrelerini (immortalize edilmiş hücre hatları) kullanarak, ceket şeklinde tasarlanmış biyolojik olarak çözünebilir bir polimer matris üzerinde doku tabakası yetiştirir. Bu “yarı-canlı heykel,” besin ortamıyla beslendiği özel bir biyoreaktör (laboratuvar inkübatörü) içinde sergilenir. İzleyici, eseri bir laboratuvar camının arkasından, tıbbi bir cihaz içinde büyüyen mini ceket formunda görür. Bu durum, günlük bir tüketim nesnesinin (deri ceket), bilimsel ve etik tartışmaların merkezine yerleştirilmesiyle izleyiciyi yaşamın metalaşması ve bilimsel müdahale konularında rahatsız edici bir yüzleşmeye davet eder. Eser, teknolojinin “kurbansız” bir ütopya vaatlerinin arkasındaki etik karmaşıklığı, laboratuvar da bile olsa bir canlı sistemle kurulan ilişkiyi sorgular.



Görsel 2- Unstable materialities in TC&A's Victimless leather: a prototype of stitch-less jacket grown in a technoscientific 'body'. Medium: biodegradable polymer connective bone cells. © Tissue Culture and Art Project (2004). Photo: Ionat Zurr.73 <https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/>

Ken Rinaldo'nun "Dirty Money Project" (Kirli Para Projesi), çağdaş sanat, teknoloji ve etik kavramları birleştiren önemli bir interaktif biyolojik sanat enstalasyonudur. Para birimi (banknotlar), mikroorganizmalar (özellikle metan üreten arkeler), biyoreaktörler, sensörler, bilgisayar sistemleri ve ses/ışık elemanları. Proje, banknotların yerleştirildiği, kontrollü bir ortam (biyoreaktör) içinde tutulan canlı mikroorganizmaların bulunduğu bir sistemi içerir. Bu organizmalar, paranın üzerinde bulunan bakterileri ve organik maddeleri parçalayarak biyogaz (metan) üretirler. Rinaldo, banknotların sadece ekonomik bir değer taşımadığını, aynı zamanda sayısız insanın temas ettiği ve üzerinde bakteri, virüs ve DNA izlerini taşıyan biyolojik taşıyıcılar olduğunu vurgular. Eser, ekonomik işlemlerin görünmez biyolojik yanını görünür kılar. Paranın fiziksel ve biyolojik "kirliliğini" merkeze alır. Biyoreaktördeki arkeler, paranın organik bileşenlerini tüketerek metan gazı üretir. Bu gaz, bir sensör aracılığıyla algılanır ve projedeki ışık ve ses efektlerini tetikleyerek enerjinin döngüsünü sembolize eder. Ekonomik atık (kirli para) olarak görülenin, biyolojik süreçler aracılığıyla enerji kaynağına (biyogaz) dönüştürülmesi fikrini inceler. Canlı mikroorganizmaların ekonomik sistemin en temel aracını (parayı) parçalama yeteneği, insan kontrolündeki sistemlerin dahi biyolojik güçler karşısındaki kırılganlığını işaret eder. İzleyicinin paranın biyolojik kirliliği ve dönüşüm süreçleri hakkında düşünmesini sağlayan bir platform sunar.



Görsel 3- Ken Rinaldo, “Kirli Para Projesi”. Art Laboratory Berlin 2005 <https://www.newscientist.com/article/mg24532653-000-contaminated-banknote-images-reveal-how-money-gets-caked-in-bacteria/>

Biyosanat’ın Vitriini: Uluslararası Sergi ve Etkinlikler

Biyosanat, doğası gereği yüksek teknoloji ve laboratuvar koşulları gerektirdiğinden, genellikle büyük teknoloji, bilim ve sanat festivalleri ile bienallerde kendisine yer bulmuştur. Ars Electronica Festivali (Linz, Avusturya) biyo sanatın uluslararası alanda tanınmasında en büyük rolü oynayan etkinliktir. Ars Electronica, yaklaşık 50 yıldır teknoloji, sanat ve toplum arasındaki kesişimi inceleyen, dünyanın en saygın medya sanatı festivallerinden biridir. Festival, BioArt kategorisinde Altın Nica ödülleri vererek ve tematik sergiler düzenleyerek bu disiplinin gelişimine doğrudan katkıda bulunmuştur. Eduardo Kac’ın Alba gibi öncü eserleri de dahil olmak üzere, birçok çığır açan biyosanat projesi ilk kez burada tanıtılmıştır. Festivalin temaları sıklıkla biyoteknolojik ilerlemelerin etik ve sosyal etkilerini sorgular. Festivalin yıllara yayılan “BioArt” sergileri, güncel bilimsel konuların sanat aracılığıyla kitlelere ulaşmasında kritik bir rol üstlenmiştir. Venedik Bienali (İtalya) Çağdaş sanat dünyasının en köklü ve prestijli etkinliği olan Venedik Bienali, son yıllarda çevre, ekoloji ve teknoloji temalarına daha fazla yer vererek biyosanat çalışmalarını da sergilemeye başlamıştır. Ana sergi ya da ulusal pavilyonlar aracılığıyla biyosanatın sergilenmesi, bu pratiğin “yeni medya sanatı” nişinden çıkarak, ana akım çağdaş sanat camiası tarafından ciddiye alındığını gösterir. Biyolojik ve ekolojik kaygıları merkeze alan küratoryal yaklaşımlar, biyosanat eserlerinin kavramsal ağırlığını pekiştirir.

Biyosanat, özel temalar etrafında şekillenen bienaller ve deneysel sergiler aracılığıyla laboratuvarlardan sanat galerilerine taşınmıştır: ‘Tissue Culture

& Art Project' Sergileri, Oron Catts ve Ionat Zurr'un öncülüğünü yaptığı bu kolektif, laboratuvar ortamında geliştirdikleri yarı-canlı eserleri (Semi-Living Artworks), bilim müzeleri ve sanat merkezleri de dahil olmak üzere pek çok farklı mekânda sergilemiştir. Bu sergiler, genellikle bir sanat galerisinin bir laboratuvara dönüştürülmesi şeklinde gerçekleştirilir ve canlı materyalle çalışmanın şeffaflığını vurgular. Uluslararası sergiler ve konferanslar, biyoteknolojinin toplumsal etkilerini irdeleyen başlıklar altında biyosanatçıları bir araya getirir. Bu sergiler, genellikle bilim insanları ve etik uzmanlarının katılımıyla zenginleştirilerek, sanat eserlerinin yarattığı etik gerilimleri doğrudan tartışma olanağı sunar. Bu uluslararası sergiler, biyosanatın yalnızca teknik bir deney değil, aynı zamanda küresel etik ve felsefi bir tartışmanın merkezi olduğunu kanıtlamakta ve makalenizin argümanını güçlendirmektedir.

Yerli Sanatçılar ve Biyoteknolojik Yaklaşımlar

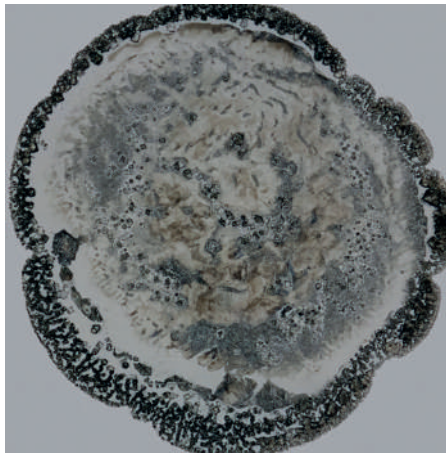
Türkiye'de Biyosanat, uluslararası düzeydeki uygulamalara kıyasla görece daha yeni ve sınırlı olsa da, özellikle son yıllarda ekolojik ve etik sorgulamalarla zenginleşen eserlerle kendini göstermektedir. Yerli sanatçılar, laboratuvar ortamı ve biyomateriyaller üzerinden, insan-doğa ilişkisini ve tüketim etiğini ele almaktadırlar. Türkiye'de biyosanat alanında öne çıkan ve bu pratiğin kuramsal zeminini oluşturan Selin Balcı, Ayşe Gül Süter ve Nergiz Yeşil gibi sanatçılar yer alır.

Selin Balcı, Türkiye'de biyosanat alanındaki ilk çalışmaların öncülerinden biri olarak kabul edilir. Sanatçı, eserlerinde geleneksel sanatsal figürasyon yerine, mikroorganizmaların yaşamsal süreçlerini ve etkileşimlerini görselleştirmeye odaklanır. 200 (2015) isimli interaktif projede Balcı, gönüllü katılımcılardan saç, tırnak, deri parçası gibi biyolojik temsilleri toplayarak, bu örnekleri besleyici katkı maddesiyle birlikte petri kaplarına yerleştirmiştir. Katılımcıların vücutlarından alınan bu parçalardaki mikroorganizmalar, petri kaplarında çoğalmış ve her gün form ve renk değiştirmiştir. Balcı, bu yolla katılımcıların geleneksel olmayan biyolojik portrelerini çizmeyi amaçlamış; eseri, süreç sanatı pratiklerine dönüştürerek izleyicilerin mikroorganizmaların kimyasal reaksiyonunu ve yaşamsal döngülerini takip etmelerini sağlamıştır. Proje, biyolojik materyallerin kırılganlığını ve her bireyin sahip olduğu benzersiz mikrobiyal yaşamı görünür kılar.



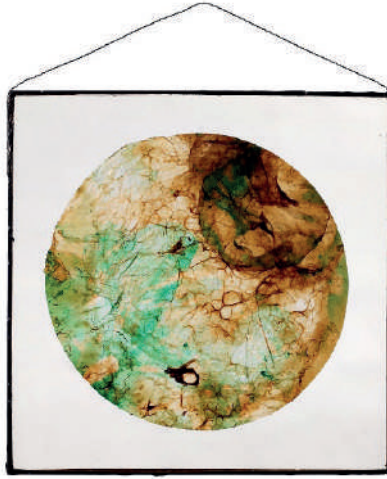
Görsel 4- S. Balcı, “200”, 2015. https://www.academia.edu/99712350/Bio_Art_A_Multidisciplinary_Approach_in_Contemporary_Art

Ayşe Gül Süter, enstalasyon ve yeni medya eğitimini biyosanat projelerine taşıyan bir diğer önemli isimdir. Süter, eserlerinde biyolojik materyalleri birer metafor olarak kullanarak insanların psikobiyososyal etkinliklerine göndermelerde bulunur. Tear Drop Crystals ve Crystals In An Artist's Studio, sanatçı bu çalışmasında gözyaşı veya diğer biyolojik sıvıları kullanarak laboratuvar ortamında kristaller yetiştirir. Süter, organik materyalden elde edilen bu inorganik formları kullanarak yaşamın başlangıcı ve sonu, ruhsal durumların biyolojik izleri gibi kavramları sorgular. Biyolojik malzemeyi estetik bir dönüşüm sürecine sokarak, bilimin ve sanatın ortak dilini araştırmaktadır.



Görsel 5- A. G. Süter, Tear Drop Crystals, 2016. https://www.academia.edu/9971/Bio_Art_A_Multidisciplinary_Approach_in_Contemporary_Art

Nergiz Yeşil, pratigini doğrudan biyo-materyallerin üretimi ve ekolojik aktivizm üzerine kurar. Sanatçının çalışmaları, sıfır atık ve sürdürülebilirlik temalarını sanatın merkezi meselesi haline getirir. Yeşil, Kombucha mantarı (SCOBY), miselyum (mantar kökleri) ve atık gıdaların fermantasyonu sonucu elde edilen biyoplastik ve vegan deri gibi materyallerle çalışır. Eserler, doğa ile iş birliği yaparak sanat eseri üretme fikrini somutlaştırır. Sanatçı, tüketim toplumunun yarattığı atık döngüsüne dikkat çekerek, biyo-tasarım ve biyosanat aracılığıyla alternatif, doğada çözünebilen ve etik açıdan sorumlu üretim biçimlerinin potansiyelini kitlelere ulaştırmayı hedefler.



Görsel 6- Nergiz Yeşil, Lorem Ipsum II. VI, 2020, Kombucha mantarı, gıda boyası, cam, tişifany vitray tekniği çerçeve 25x25x0,5 cm. <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artworks/10534-nergiz-yesil-lorem-ipsum-ii.-vi-2020/>

Türkiye’de biyosanat çalışmaları genellikle büyük medya sanatı etkinliklerinde ve çağdaş sanat bienallerinin tematik bölümlerinde yer bulur. Ayrıca, Borusan Contemporary gibi kurumlar, Bir Başka Yaşam: Moleküler Biyoloji ve Biyosanat gibi özel etkinlik ve sergiler düzenleyerek bu disipline olan ilgiyi artırmıştır. Bu tür etkinlikler, bilim, sanat ve teknolojinin yerel sanat ortamındaki kesişimini göstermesi açısından kritik öneme sahiptir.

Sonuç

Araştırma, güncel sanatta biyoteknolojik yaklaşımların, sanatın geleneksel sınırlarını kökten değiştirerek onu estetik bir ifadeden öteye, etik ve sosyopolitik bir sorgulama platformu haline getirdiğini göstermiştir.

Çalışma, biyoteknolojinin sanata dâhil oluşunun, fotoğrafın gerçekliği kopyalama yükümlülüğünü kaldırmasından bu yana yaşanan en büyük kavramsal kırılmayı temsil ettiğini ortaya koymaktadır.

Biyosanat, fırça ve kil gibi inorganik malzemelerden, canlı materyallere (hücre, bakteri, DNA) geçiş yaparak sanatı büyüyen, değişen ve ölen dinamik bir süreç haline getirmiştir. Eserin kendisi artık statik bir nesne değil, bir biyolojik olaydır. Bu doğrudan etkileşim, genellikle sanatın estetik sınırları hakkında sorular ortaya çıkarır ve canlı dokuların ve organizmaların sanatsal ifade alanında nasıl konumlandırılabilceği konusunda tartışmalara yol açar. Biyosanat geliştikçe, sanatçılar sanatın ne olduğunu sürekli olarak yeniden tanımlar, geleneksel metodolojilerin sınırlarını zorlar ve sanatsal niyet, yaratıcılık ve yaşamın özü üzerine düşünceleri tetiklemiştir. Eduardo Kac'ın transgenik sanatı ve Oron Catts/Ionat Zurr'un yarı-canlı heykelleri gibi öncü eserler, “yaşamın mülkiyeti”, “doğanın sınırları” ve “insan kontrolündeki evrim” gibi en yakıcı etik ikilemleri doğrudan sanatın merkezine taşımıştır. Bu disiplin, izleyiciyi pasif bir gözlemci değil, etik bir katılımcı olmaya zorlamıştır.

Biyosanat, laboratuvar ortamını galeri mekânına taşıyarak, sanatçı ve bilim insanı arasında zorunlu bir işbirliği alanı yaratmış; bilimsel okuryazarlığın ve kamusal diyalogun artırılmasına önemli bir katkı sunmuştur. Türkiye'deki Selin Balcı ve Nergiz Yeşil gibi sanatçıların çalışmaları, ekolojik kaygılar ve sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımlarla bu alandaki yerel potansiyeli somutlaştırmıştır.

Bu çalışmada, biyosanatın yalnızca teknolojik avangart bir akımı olmadığını, aksine küresel etik ve sosyopolitik bir tartışmanın aracı olduğunu vurgulanmıştır. Biyosanat, sanatı, canlı sistemler üzerinde uygulanan bir tür biyolojik eleştiri ve dönüştürücü eylem olarak yeniden tanımlamaktadır. Yaşayan malzemeleri kullanarak ve biyomühendisliğin etkilerini benimseyerek, sanatçılar izleyicileri kimlik, etik ve bilimsel ilerlemenin durmak bilmeyen hızı karşısında insan deneyiminin geleceği hakkında derin tartışmalara dahil etmektedir. Bu nedenle, biyosanat sadece çağdaş sanatın manzarasını zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumun teknoloji ve yaşamla olan gelişen ilişkisini inceleyebileceği eleştirel bir merceğe görevi de görür. Biyoteknolojinin hızına yetişmeye çalışan toplum için, bu sanat pratikleri bilimsel gelişmeleri duygusal ve görsel açıdan erişilebilir bir dille sunarak eleştirel düşüncüyü de teşvik etmektedir. Biyosanat, süreç estetiği ve mikro-estetik yoluyla geleneksel estetik kaygıların ötesine geçmiştir. Biyosanat, dijital sanatın soyut kod manipülasyonundan sonra, yaşamın somut kodunu manipüle eden sanatın gelecekteki en önemli akımı olacağını kanıtlamaktadır.

Bu, sanatın gelecekte biyomühendislik, yapay zekâ ve ekolojik sistemlerle daha da iç içe geçeceğinin habercisidir. Gelecek çalışmalar, yapay zekâ tarafından tasarlanan ve sentetik biyoloji (doğada bulunmayan biyolojik parçaların ve sistemlerin tasarlanması) ile üretilen tamamen yeni yaşam formlarını sanatsal olarak ele alabileceğini göstermektedir.

Bu alandaki gelişimin desteklenmesi ve sağlıklı bir zeminde ilerlemesi için üniversiteler bünyesinde, sanatçıların biyologlar, genetikçiler ve etik uzmanlarıyla kalıcı olarak iş birliği yapabileceği, özel donanımlı, etik protokollere sahip “sanat-bilim kuluçka merkezleri” kurulması önerilebilir. Güzel sanatlar ve tasarım fakülteleri ile fen ve mühendislik fakültelerinin müfredatlarına zorunlu biyo-etik ve disiplinlerarası proje geliştirme dersleri eklenebilir. Biyosanat sergileri, sadece estetik sunumlar olmaktan öte, bilim insanlarının, sanatçıların ve halkın bir araya geldiği etik komite toplantılarına benzer açık tartışma platformlarıyla desteklenebilir, bu yolla sanatsal sorgulamaların toplumsal sorumluluğunu pekiştirilebilir.

Ayrıca, sanat alanında biyoteknolojinin kullanılması, disiplinler arası önyargılarla belirlenen geleneksel sınırları sorgulamaktadır. Sanatın sınırları sürekli olarak gelişirken, biyoteknolojinin entegrasyonu, ekolojik farkındalık ve sanatta maddiyatın yeniden değerlendirilmesini içeren daha geniş anlatıları kucaklamaya yönelik bir dönüşümü göstermektedir. Araştırmalar, sanat ve teknolojinin birleşiminin yalnızca estetik amaçlara hizmet etmekle kalmayıp, sanat eserlerinin kavramsal derinliğini de artırdığını ve böylece kimlik, etik ve sanatsal pratiğin geleceği hakkında daha karmaşık diyalogları kolaylaştırdığını göstermiştir. Sonuç olarak, güncel sanatta biyoteknolojik yaklaşımlar, bilim, etik ve estetiğin kesişiminde yer alarak, insanlığın doğa ve teknoloji ile olan ilişkisini yeniden düşünmeye davet eden zorunlu bir sanat pratiğidir. Biyosanat, çağdaş sanat ortamına kalıcı bir iz bırakmış ve gelecekteki sanatsal, bilimsel ve etik tartışmaların seyrini belirleyecek anahtar bir rol üstlenmiştir.

Kaynakça

- AKENGİN A., AYPEK ARSLAN A. (2021). “Çağdaş Sanatta İfade Unsuru Olarak Dijital Enstalasyon”. Sanat Eğitimi Dergisi, 9/2, s. 129–138. doi:10.7816/sed-09-02-04
- AYPEK ARSLAN A., ÇAKMAK H. (2023). “21. Yüzyıl Dijital Sanat Yansımaları”, Küreselleşen Dünyada Güzel Sanatlar, Editör: Dr. Öğr. Üyesi Aslı GALİOĞLU, Duvar Yayınevi, ISBN: 978-625-6945-35-7, S:79-99.
- ART AND BIOTECHNOLOGY. (2024). <https://doi.org/10.5040/9781350376069>
- BYERLEY, A. AND CHONG, D. (2014). Biotech aesthetics: exploring the practice of bio art. Culture and Organization, 21(3), 197-216. <https://doi.org/10.1080/14759551.2013.836194>
- BERKMEN, M. (2011). *Bacterial Art*. <https://www.Bacterialart.Com/Who-We-Are>
- FİLYANINA, N. AND CHİTİSHVİLİ, V. (2019). Artistic comprehension of nature and environmental aesthetics..<https://doi.org/10.30525/978-9934-588-15-0-103>
- GEMTOU, E. (2021). Untitled. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, 13(1).<https://doi.org/10.21659/rupkatha.v13n1>
- HOLMBERG, T. AND IDELAND, M. (2016). Imagination laboratory: making sense of bio-objects in contemporary genetic art. The Sociological Review, 64(3), 447-467. <https://doi.org/10.1111/1467-954x.12387>
- KELLETT, H. (2018). ‘skin portraiture’ in the age of bio art. Body & Society, 24(1-2), 137-165. <https://doi.org/10.1177/1357034x18766288>
- LAPWORTH, A. (2013). Habit, art, and the plasticity of the subject: the ontogenetic shock of the bioart encounter. Cultural Geographies, 22(1), 85-102. <https://doi.org/10.1177/1474474013491926>
- LAPWORTH, A. (2015). Theorizing bioart encounters after gilbert simondon. Theory Culture & Society, 33(3), 123-150. <https://doi.org/10.1177/0263276415580173>
- PAPUC, I. (2019). Bioart – a new challenge in contemporary art. Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia. <https://doi.org/10.24193/subbp-hil.2019.spiss.11>
- SLESİNGEROVA, E. (2017). Biopower imagined: biotechnological art and life engineering. Social Science Information, 57(1), 59-76. <https://doi.org/10.1177/0539018417745164>
- PANDİLOVSKI, M. (2012). How biotechnology and society co-constitute each other. Technoetic Arts, 10(1), 125-130. https://doi.org/10.1386/tear.10.1.125_1

- TAHİRİ, M. AND RUSTEMİ, E. (2024). Unraveling the effects that technology has on our artistic expression. *International Scientific Journal Monte*, 9(1). <https://doi.org/10.33807/monte.20243101>
- VAAGE, N. (2016). What ethics for bioart?. *Nanoethics*, 10(1), 87-104. <https://doi.org/10.1007/s11569-016-0253-6>
- YEOMAN, K., FAHNERT, B., LEA-SMITH, D., and CLARKE, T. (2020). Microbial biotechnology.. <https://doi.org/10.1093/hesc/9780198822813.001.0001>
- YETİSEN, A., DAVİS, J., COSKUN, A., CHURCH, G., and YUN, S. (2015). Bioart. *Trends in Biotechnology*, 33(12), 724-734. <https://doi.org/10.1016/j.tibtech.2015.09.011>
- WİLLET, J. (2017). Incubator lab: re-imagining our biotech future through art / science research. *Artnodes*, (20), 76-84. <https://doi.org/10.7238/a.v0i20.3140>
- Görsel 1- <https://www.ekac.org/genesis.html>
- Görsel 2- <https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/>
- Görsel 3- <https://www.newscientist.com/article/mg24532653-000-contaminated-banknote-images-reveal-how-money-gets-caked-in-bacteria/>
- Görsel 4- https://www.academia.edu/99712350/BioArt_A_Multidisciplinary_Approach_in_Contemporary_Art
- Görsel 5- https://www.academia.edu/99712350/BioArt_A_Multidisciplinary_Approach_in_Contemporary_Art
- Görsel 6- <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artworks/10534-nergiz-yesil-lorem-ipsum-ii.-vi-2020/>

Disiplinlerarası Bir Etkileşim Alanı Olarak Seramik Yapı Yüzeyi Tasarımı: Malzeme, Form ve Anlatı

Tuba Batu¹

Ece Yücel²

Özet

Seramik yapı yüzeyi tasarımı, mimari kabuğun hem teknik hem de estetik boyutlarını dönüştüren; malzemenin dokusal, biçimsel ve kavramsal potansiyellerini yüzey organizasyonu üzerinden yeniden kurgulayan bir tasarım yaklaşımıdır. Bu yaklaşımda seramik, bir kaplama malzemesi olarak değil, mekânsal algıyı biçimlendiren, kültürel referansları görüntür kılan ve anlatısal bir ifade zemini oluşturan aktif bir arayüz olarak değerlendirilir.

Bu çalışma, seramik yapı yüzeyi tasarımını çağdaş sanat, mimarlık ve malzeme araştırmaları arasındaki kesişimsel bir alan olarak ele almakta; seramiğin yüzey, form ve anlatı üzerinden kurduğu çok katmanlı ilişkileri disiplinlerarası bir bakışla incelemektedir. Tarihsel olarak hem işlevsel hem de kültürel bir ifade aracı olan seramik, günümüzde teknolojik üretim yöntemleri, yeni biçimlendirme olanakları ve kavramsal sanat pratikleriyle birlikte mimari yüzeyin anlamını genişleten bir yaratım aracına dönüşmüştür.

Çalışmada, seramiğin dokusal ve biçimsel kapasitesinin kavramsal içerikle nasıl bütünleştiği; yüzeyin mekânsal deneyimi dönüştüren bir arayüz olarak nasıl işlev kazandığı tartışılmaktadır. Malzeme çeşitliliği, üretim teknolojileri ve sanatsal yorumlama biçimleri, disiplinlerarası düşünme pratiklerinin ortaya çıkardığı yeni estetik modellerle ilişkilendirilmiştir. Sonuç olarak çalışma, seramik yapı yüzeyi tasarımının güncel sanat-mimarlık etkileşimlerinde kavramsal üretimi zenginleştiren, malzeme-estetik ilişkisini yeniden

1 Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, tubakorkmaz@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0951-6620>

2 Öğr. Gör. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, eceyucel@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0196-7593>

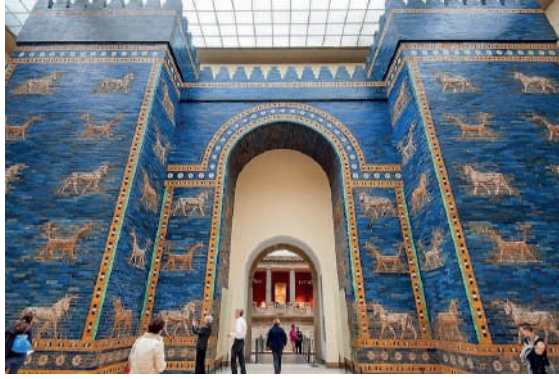
tanımlayan ve görünmeyen düşünsel süreçleri biçimsel bir dile dönüştüren özgün bir araştırma alanı sunduğunu göstermektedir.

Giriş

İlk çağlardan bu yana barınma, ibadet gibi farklı amaçlar doğrultusunda şekillenen mekan anlayışı, çeşitlenerek gelişmiştir. Mekana dair algının da gelişimiyle kullanılan malzemeler çeşitlilik göstermiştir ve doğal malzemelerin yerini insan yapımı malzemeler almıştır. Bunlardan en önemlisi olan seramik, günümüzde de mimarinin yapı taşıdır. Seramik yapı yüzeyi tasarımı, mimari kabuğun teknik ve estetik katmanlarını dönüştüren; malzemenin dokusal, biçimsel ve kavramsal potansiyelini mekânsal organizasyon üzerinden yeniden tanımlayan özgün bir tasarım alanıdır. Bu yaklaşımda seramik, mekânsal deneyimi yönlendiren, kültürel hafızayı taşıyan ve yüzey üzerinde anlam üreten aktif bir arayüzdür. Seramik yüzeyin bu çok boyutlu işlevi, malzemenin insanlık tarihindeki kalıcılığına dayanan kültürel rolüyle de örtüşmektedir. Nitekim malzeme, seramik üretimlerinin bin yıllardır kültürel ve toplumsal yapıya ilişkin izlerini taşıyan arkeolojik belgeler eşliğinde (Çevik, 2022, s. 42) mimari yüzeyde çağdaş yorumlarla yeniden anlam kazanmaktadır.

Antik çağdan günümüze dek kavramsal olarak devam ettiği görülen, güzeli bulma ve tanımlama çabalarıyla gelişen estetik sanat betimlemeleri ve toplumsal beğeni, zamanla fiziksel olarak sanat eserlerinde kendini göstermiştir. Sanatçının hayal gücü ve teknik ustalığın bir araya gelmesiyle insanlığın ürettiği ürünlere duyguların yansımaya ve üretim nesnelere toplumun beğenilerine göre yön verilmesine neden olmuştur. Geleneksel, kültürel ve endüstriyel bağlamda çağlar boyunca farklı biçimlerde değerlendirilerek mimari ve kent tarihi gibi birçok alanda ortak bir söylem geliştirmiştir (Yalçın ve Parsıl, 2024, s. 548).

Pişmiş toprak kullanılarak meydana getirilen çanak çömleklerin kırık parçalarından faydalanarak yapımına başlandığı bilinen mozaik sanatının tarihte bilinen ilk örneklerine Mezopotamya'da Sümer kentlerinde rastlanmaktadır. Tarihin ilk uygarlıklarından bu yana tuğla anıt mimaride kullanılan mimari seramik kaplamalara gösterilebilecek önemli örneklerden biri dönemin en ihtişamlı yapısı, Babil Kralı Nebukadnezar tarafından yaptırılan İhtar Kapısı'dır (Görsel 1), (Çirkin, 2023, s. 87). Bibi-Khanum camii (Görsel 2), 15. yüzyıl İslam mimarisinin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Semerkant'ta yer alan bu cami seramiğin kaplama malzemesi olarak kullanımına dair en önemli örneklerdir.



Görsel 1. İştar Kapısı, M.Ö. 575, Babil, Irak. (<https://arkeofili.com/babil-istar-kapisi/>)



Görsel 2. Bibi-Khanum Camii, Semerkant (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bibi_Hanım_Camii)

Duvar karoları, 15. ve 18. yüzyıllar arasında İspanya ve Portekiz’de mimaride yaygın olarak kullanılmıştır. Kaplama malzemesi olarak kullanılan bu karolar *Azulejo* olarak adlandırılmakta ve kilise duvarlarında (Görsel 3) dekoratif amaçla kullanılmaktadır. İlerleyen zamanlarda evlerde sosyal alanlarda yüzey kaplam malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Pereira vd., 2009, s. 79). Modern mimarlıkta 1950’lerden itibaren güçlenen mimar ve sanatçı iş birlikleri, seramik yüzeyin mimari bütünün bir parçası olarak ele alınmasına olanak tanımış, böylece seramik panolar hem mekânın yönlendirici elemanı hem de izleyici ile iletişim kuran bir estetik-kavramsal bileşen hâline gelmiştir. Özellikle 1960 sonrası Türkiye’de uluslararası üslup içinde tasarlanan çok sayıda yapıda sanat eserlerinin mimari tasarım sürecine ilk aşamadan itibaren entegre edildiği görülmektedir.



Görsel 3. Santa Catarina Şapeli, 18.yy, Portekiz (https://en.wikipedia.org/wiki/Chapel_of_Santa_Catarina)



Görsel 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, mozaik duvar, 1958, Brüksel-Türkiye Pavyonu (Kırca ve Üstündağ, 2020, s. 294).

Ülkemizde sanat-mimarlık birlikteliğinin öncüsü kabul edilen eser (Görsel 4) Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından tasarlanan mozaik duvardır (Kırca ve Üstündağ, 2020, s. 292). Bu dönemde seramik; yapının işlevi, ışık koşulları, kullanıcı hareketi ve mekânsal algı ile kurduğu ilişkiler üzerinden konumlandırılmış, böylece yüzey dekoratif bir unsur olmanın ötesinde, mekânın kavramsal yapısını kuran bir tasarım aracına dönüşmüştür.

Geçmişten günümüze mekan algısı çağlar boyunca değişerek gelişim gösterse de eski çağlardan bu yana kaplama malzemesi ya da yapı iskeleti

görevi gören seramik malzeme, teknik ve form dışında neredeyse aynı kalmıştır. Modern çağa gelindiğinde ise mimarinin vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir. Günümüzde sosyo-kültürel gelişimlere paralel olarak değişen mimari pratikler yüzey ve yapı malzemelerinde de yeni arayışlara yol açarken yerel ve organik malzemelerin ön plana çıkmasına da sebep olmuş, seramik ve cam gibi malzemelerin tercih sebebi olduğu görülmüştür (Tazeoğlu, 2016, s. 29). Günümüzde dijital modelleme, robotik biçimlendirme ve ileri üretim teknolojilerinin sağladığı yeni biçimsel imkânlar ile seramik yüzey tasarımı, malzemenin fiziksel kapasitesini, yüzey morfolojisini ve anlatısal potansiyelini bir araya getiren disiplinler arası bir araştırma alanı hâline gelmiştir. Çağdaş sanat pratiklerinde seramiğin kavramsal anlatımlarla birleşerek yeni ifade biçimleri oluşturduğu ve farklı disiplinlerle etkileşim içinde özgün bir üretim dili geliştirdiği görülmektedir (Çevik, 2022, s. 41–43). Öte yandan seramik yüzeylerin mimari bağlamdan koparılması ya da farklı mekânlarda yeniden sergilenmesi, onların özgün mekânsal etkisini ve anlatısal bütünlüğünü dönüştürmekte; yüzeyin kullanıcı ile kurduğu deneyimsel ilişkinin kırılmasına yol açmaktadır (Kırca ve Üstündağ, 2020, s. 310). Tüm bu yönleriyle seramik yüzey tasarımı, teknik performans, kültürel temsil ve mekânsal deneyimi bir araya getiren yenilikçi bir mimari-sanatsal yaklaşıma işaret etmektedir.

1. Malzeme ve Teknoloji: Seramik Yüzeyin Dönüşen Üretim Olanakları

Arcasoy'un (1998, s. 1) "Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemlerde şekilde verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisi" olarak tanımladığı seramik, tarihsel dayanıklılığı, kimyasal kararlılığı ve yüksek termal performansı bakımından geleneksel kullanım alanlarıyla sınırlı kalmayan; mimari yüzey tasarımının teknik, estetik ve kavramsal gerekliliklerini de karşılayabilen bir malzeme özelliği taşımaktadır. Seramiğin binlerce yıllık kullanım geçmişi Anadolu'dan günümüze uzanan örneklerle doğrulandığı; malzemenin hem gündelik kullanım nesnelerinde hem de mimari yapılarda işlevsel ve estetik bir varlık olarak konumlandığı bilinmektedir (Yalçın ve Parsıl, 2024, s. 540). Bu tarihsel süreklilik, modern tasarım yaklaşımlarında seramiğin maddeselliğinin yeni yorumlara açık bir zemin sunduğunu göstermekte; malzeme zamana karşı direnci sayesinde mimaride güvenilir ve uzun ömürlü bir bileşen olarak değerlendirilmektedir.

Günümüzde seramik üretimi, geleneksel biçimlendirme tekniklerinin ötesine geçerek CNC frezeleme, robotik şekillendirme, 3B baskı ve parametrik

modelleme gibi dijital üretim araçlarının devreye girmesiyle radikal biçimde dönüşmüştür. Toz hazırlama teknolojilerinden sinterleme yöntemlerine, nano-seramik bileşimlerden yüksek performanslı oksit ve karbür esaslı bünyelere kadar çok çeşitli mühendislik uygulamaları, seramik yüzeylerin geometrik çeşitliliğini ve teknolojik performansını genişletmektedir (Yalçın ve Parsıl, 2024, s. 545–547). Bu üretim olanakları, yüzeyin yalnızca bir kaplama olmaktan çıkıp ışık geçirgenliğini düzenleyebilen, akustik davranışı optimize eden ve çevresel yükleri azaltan sürdürülebilir bir sistem katmanına dönüşmesini mümkün kılmaktadır. Böylece seramik, mimari alan içerisinde hem mühendislik gereklerini karşılayan hem de mekânsal deneyimi zenginleştiren aktif bir yapı bileşeni hâline gelmektedir.

Teknolojik yeniliklerle birleşen el işçiliği pratiği, çağdaş seramik yüzeylerde hibrit bir estetik tipolojinin oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Dijital üretim tekniklerinin soyut biçimsel olanakları ile malzemenin elde biçimlendirildiğinde bıraktığı izlerin birlikte var olabilmesi, yüzeyde hem maddesel derinlik hem de kavramsal ifade üreten çok katmanlı bir dil oluşturur. Seramiğin bu çok yönlü potansiyeli, yalnızca malzeme mühendisliğinin sunduğu performatif avantajlarla sınırlı kalmayıp, sanat–mimarlık birlikteliğini besleyen yeni tasarım modellerinin de önünü açmaktadır. Nitekim mimari bağlamda seramik yüzeylerin kimi yapılarda mekânsal yönlendirici, kavramsal taşıyıcı ya da kimlik kurucu öğeler olarak işlev gördüğü ve modern tasarım pratiğinde özgün bir malzeme olarak konumlandığı pek çok örnekle doğrulanmaktadır (Kırca ve Üstündağ, 2020, s. 293). Sosyo-kültürel alanlarda yaşanan değişimlerde birlikte ilerlediği görülen sanatsal gelişimler ve özellikle teknolojik gelişimlerdeki artış her alanda olduğu gibi seramik endüstrisinde de seri üretim nesnelerinin artışını beraberinde getirmiştir (Çevik, 2022, s. 41–43). Böylece seramik; teknik kapasite, biçimsel esneklik ve anlatısal yoğunluğu bir araya getiren çağdaş bir yüzey teknolojisine dönüşmektedir.



Görsel 5. Sidney Teknoloji Üniversitesi, tuğla kullanılarak oluşturulmuş cephe detayı, Avustralya (<https://universitiesaustralia.edu.au/university/university-of-technology-sydney/>)



Görsel 6. İnsan Hakları Dokümantasyon Merkezi, Hindistan (<https://architizer.com/projects/south-asian-human-rights-documentation-centre/>)

1.1. Gelişen Üretim Teknolojileri ve Seramik Yüzeyin Biçimsel Çeşitliliği

Seramik yüzey tasarımının biçimsel çeşitliliği, özellikle son yirmi yılda üretim teknolojilerindeki dönüşüm sayesinde radikal biçimde genişlemiştir. CNC frezeleme, 3B baskı, robotik şekillendirme ve parametrik modelleme gibi araçlar hem geometrik hem de dokusal olarak daha önce üretimi mümkün olmayan yüzey kurgularının tasarlanmasına olanak tanımaktadır. Seramik hammaddelerinin öğütme, homojenleştirme ve farklı tane boyutlarında hazırlık aşamalarını içeren üretim süreçleri, bu yeni teknolojilerle birleştiğinde yüzey modüllerinin hassas toleranslarla üretilmesini desteklemektedir. Nitekim hammadde hazırlık, granülizasyon, presleme ve döküm gibi temel aşamaların yüksek kontrollü biçimlerde uygulanabilmesi, yüzeylerin yüksek performanslı geometrik çeşitlilikle tasarlanabilmesini mümkün kılmaktadır. Seramiğin geleneksel yöntemlerle bile sunduğu şekillendirilebilirlik, dijital

üretim araçlarının devreye girmesiyle mimari kabuğun performans ve estetik kapasitesini genişleten önemli bir faktöre dönüşmüştür.

Gelişen teknolojiler, seramik yüzeyin biçimsel potansiyelini çeşitlendirirken aynı zamanda yüzeyin mimari bağlamla kurduğu ilişkileri de dönüştürmektedir. Robotik üretim yöntemleri, topolojik yüzeylerin seri üretimini mümkün kılarken, enjeksiyon kalıplama ve ekstrüzyon gibi süreçler, karmaşık morfolojilerin yüksek hassasiyetle yeniden üretilebilmesini sağlamaktadır. Şekillendirme yöntemlerinin çeşitliliği özellikle presleme, döküm ve plastik şekillendirme tekniklerinin farklı bağlayıcı, plastikleştirici ve katkı maddeleri ile desteklenmesi, seramik yüzeylerin hem yapısal hem de estetik açıdan daha kontrollü bir biçimde tasarlanmasına imkân tanımaktadır (Yalçın ve Parsıl, 2024). Bu kapsamda, geleneksel el yapımı dokuların dijital morfolojiyle birleşmesi, seramik yüzeyde hibrit tasarım modellerinin ortaya çıkmasını sağlayarak çağdaş mimarlıkta seramiği yenilikçi bir yüzey teknolojisi konumuna taşımaktadır.

1.2. Performans, Ekoloji ve Hibrit Estetik: Seramik Yüzeyde Yeni İşlevsellikler

Seramik yüzeylerin performatif kapasitesi, malzemenin doğal özellikleri ile üretim süreçlerinin teknik gelişmişliğinin bir arada değerlendirilmesiyle mimarlık için önemli bir araştırma alanı oluşturur. Seramiklerin kimyasal kararlılığı, yüksek sıcaklık dayanımı, düşük ısı iletkenliği ve aşınma direnci gibi temel nitelikleri, seramik malzemeyi uzun ömürlü bir kaplama malzemesi olmanın yanında yapı fizikine aktif katkı sunan bir sistem elemanı hâline getirir. Özellikle geçirgenlik kontrolü, güneş ışığını kırma ve yönlendirme kabiliyeti, akustik performansın iyileştirilmesi gibi parametreler, seramik yüzeyin mimari kabuktaki rolünü salt estetik bir yüzey olmaktan çıkararak çevresel performansı optimize eden ekolojik bir bileşene dönüştürür. Ekolojik tasarım ilkeleri doğrultusunda malzeme seçiminde dayanıklılık, geri dönüşüm potansiyeli ve üretim süreçlerindeki enerji verimliliği de seramik yüzey tasarımını destekleyen temel kriterler arasında yer almaktadır (Aghayeva ve Bogenc, 2022, s. 29). Dünya genelinde önem arz eden yeşil kalkınma ve sürdürülebilirlik kavramlarıyla birlikte seramik alanında da sürdürülebilir kaynaklar, seramik atıklarının farklı malzemeler için hammadde olarak kullanılabilme adına geri dönüştürülmesi gibi adımlar önem kazanmıştır (Yalçın ve Parsıl, 2024, s. 548). Mimari tasarımda ekolojik ve sosyal hükümlülükler tasarım ve inşaat boyutunda incelendiğinde sağlıklı olmanın yanında estetik planda da öne çıkan mimari ve peyzajın yaratılması ve doğal formlara yakın, görsel olarak kabul edilebilir yapılara gitmeye yönelik çözüm yolları arandığı görülmektedir.



Görsel 7. Beril Anılanmert, Kırılma, parçalanma ve dağılma, 1992, seramik duvar panosu, İzmir Efes Otel (Kırca ve Üstündağ, 2020, s. 302).

Performans odaklı bu yaklaşım, seramiğin çağdaş estetik anlayışla birleşmesini sağlayarak hibrit bir yüzey dili oluşturur. Dijital teknolojilerin sağladığı soyut biçimsel olanakların, el yapımı dokuların maddesel iziyle bir araya gelebilmesi, seramik yüzeylerde hem teknik hem de anlatısal yoğunluğu artıran çok katmanlı bir ifade alanı yaratır. Nitekim mimari yapılarda seramik panoların yalnızca dekoratif değil, mekânsal yönlendirici, bağlamsal anlam taşıyıcı ve kullanıcı deneyimini dönüştürücü bir unsur olarak değerlendirildiği pek çok örnek bulunmaktadır. Beril Anılanmert’in ses izolasyonu sağlamak amacıyla yönelik tasarladığı ve akustiğin bir parçası olan üç boyutlu grenli sırlı seramik pano (Görsel 7), bu örnekler arasında gösterilebilir (Kırca ve Üstündağ, 2020, s. 293). Böylece seramik yüzey tasarımı, ekolojik performans ile estetik ifade arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan çağdaş bir tasarım pratiğine dönüşmekte ve malzeme, teknoloji ve anlatının kesişiminde kendine özgü bir mimari dil üretmektedir.

Türkiye’de de seramik yüzeylerin mimari kabukta etkin biçimde kullanıldığı nitelikli örnekler arasında dikkat çeken bir diğeri İstanbul’daki Atatürk Kültür Merkezi’nin yenilenen cephesidir (Görsel 8). Cephenin tamamında kullanılan özel seramik paneller, hem yapının tarihsel kimliğine gönderme yapmakta hem de modern üretim tekniklerinin sağladığı ince işçilik sayesinde gün ışığını farklı açılarda yansıtan zengin bir yüzey hareketi oluşturmaktadır. İç mekanda yer alan ve Kale Seramik tarafından üretilen “Kırmızı Küre” uygulaması modern seramik-mekan ilişkisine örnek gösterilebilir.



Görsel 8. Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul (<https://akmistanbul.gov.tr/tr/bakkimizda>)

Bunun yanı sıra Ankara’da ODTÜ Mimarlık Fakültesi’nde yer alan özgün seramik panolar (Görsel 9), Türkiye’de 1960’lardan itibaren mimar-sanatçı iş birliğinin en önemli örneklerinden biridir.



Görsel 9. ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara (<https://archweb.metu.edu.tr>)

2. Form, Yüzey ve Anlatı: Mekânsal Algıyı Dönüştüren Tasarım Yaklaşımı

Biçimin anayapısını oluşturan mekan; mimarinin en önemli öğelerindendir. Nikolaus Pevsner tarafından “mekan yaratma eylemi” olarak da tanımlanan mimarlık, yaşadığımız ve hareket ettiğimiz aynı zamanda mimarlık sanatının merkezini de oluşturan üç boyutlu mekanı bize vermektedir. Mekanın duyularla sınırlanabilen hacmini ifade eden fiziksel mekan ve duyularla algılanabilen, gerçekten nicelleştirilemeyecek görüsel/algısal mekan

kavramlarıyla tasarımcı/mimar davranışsal mekânı ya da içerisinde devinilen mekânı da şekillendirmektedir (Us, 2008, s. 5-7). Seramik yüzey tasarımının mekânsal anlatı kurma kapasitesi, mimari mekânın algısal oluşumuna ilişkin kuramsal yaklaşımlarla birlikte okunmalıdır. Mekânın bir yüzeyler bütünü olarak algılanması, kullanıcının fiziksel hareketiyle eşzamanlı olarak gelişen bir görsel–dokunsal deneyim üretir. Mimari mekân algısında hareketin belirleyici rolüne dair kapsamlı incelemeler mekânsal anlamın yalnızca statik bir bakış çerçevesinde değil, algılayıcının mekân içinde yönelmesi, ritmik olarak duraksaması ve farklı bakış açıları arasında devinmesiyle ortaya çıktığını vurgular (Us, 2008, s. 84-85). İnsanla objeyi buluşturan algı etkinliği yalnız gerçeklik olarak değil nesneleri duygu dünyasıyla da kavramanın neticesidir. Mekanın tasarımında ve kullanımında önemli bir fonksiyon üstlenen görsel algı, mekanın deneyimlenmesi, aktarımı ve yaşayışında belirleyici faktördür. Seramik yüzeylerdeki topolojik dönüşümler, geçirgenlik değişimleri veya dokusal yoğunluklar, bu hareketli algı süreçlerinde kullanıcıya yön veren birer anlatı eşiği hâline gelir. Böylece yüzey, mekânın sınırlayıcı fiziksel elemanı olmanın yanı sıra beden-mekân etkileşiminin yönlendirici bir bileşeni olarak mekânsal anlamın üretiminde aktif rol oynar. Brandhorst Müzesi (Görsel 10), rengin mimaride efektif olarak kullanımına bir örnektir.



Görsel 10. Brandhorst Müzesi, Almanya (<https://www.museum-brandhorst.de/en/architecture/>)

Mekân algısının çoklu duyuşsal süreçlerle şekillendiğini ortaya koyan güncel araştırmalar, yüzeyin salt görsel bir unsur olarak değerlendirilmesinin yetersiz olduğunu, mekânsal deneyimin dokunma, işitme ve koku gibi duyularla bütünleşik bir şekilde geliştiğini göstermektedir. Mekânsal deneyim üzerine yapılan çalışmalar, algının tekil duyuşsal kanallarla açıklanamayacağını; mekânsal anlatının farklı duyuların eşzamanlı uyarılmasıyla çok katmanlı bir

forma dönüştüğünü ifade etmektedir (Şimşek, Balkan ve Koca, 2022, s. 42). Bu bağlamda seramik yüzey, ısı yalıtma, dokusal titreşim, akustik yansıtma gibi nitelikleri aracılığıyla formu bir anlatı aracına dönüştüren bir ortam sunar. Yüzeyin bu çok duyulu niteliği, mekânsal atmosfer üretiminin temel unsurlarından biri hâline gelerek mimari kabuğu bir algısal senaryo alanı olarak konumlandırır.

Yüzey-form-anlatı ilişkisini derinleştiren bir diğer boyut, seramik yüzeyin beden ölçeğinde kavranabilirliğidir. Merleau-Ponty'nin beden-merkezli algı kuramı ve Pallasmaa'nın mimarlıkta duysal bütünlüşmeye yaptığı vurgu, mekâna ilişkin anlamların bedenın yüzeyle kurduğu ritmik temaslar, yönelimler ve duraksamalar aracılığıyla ortaya çıktığını göstermektedir. Nitekim mekân deneyiminin duyumsama ile zihinsel süreç arasında sürekli bir geri besleme ilişkisi kurduğu, dolayısıyla mimari yüzeylerin kullanıcı bedeninin ölçeği ve hareketiyle birlikte okunması gerektiği görölmektedir (Şimşek, Balkan ve Koca, 2022, s. 41). Seramik yüzeyin dokusal geçirgenliği, ıııkla etkileşim kapasitesi ve malzemeye özđu gölge üretimi, bu beden-merkezli algı sürecine doğrudan katkı sağlar. Bu nedenle seramik yüzey tasarımı, biçimsel bir estetikten ziyade duysal derinliği çoğaltan bir mekânsal dramaturji olarak ele alınmalıdır.

Son olarak, seramik yüzeyin anlatı üretme kapasitesi, mekânsal kurguda yönlendirici bir sekans oluşturma potansiyeliyle ilişkilidir. Us'un mekâna giriş, yaklaşım, sirkülasyon ve duraklama gibi hareket temelli algısal süreçleri betimlediği bölümler, mimari yüzeyin kullanıcı rotasını biçimlendiren bir aktör olduğunu gösterir (Us, 2008, s. 112–118). Seramik yüzeylerdeki ritmik tekrarlar, dokusal yoğunlaşmalar, geçirgenlik geçişleri veya formal kırılmalar, kullanıcının mekândaki yönelimine etki etmesinin yanı sıra mekâna içkin bir anlatı yapısı oluşturmaktadır. Bu nedenle seramik yüzey tasarımı, mekânsal organizasyonu yalnızca tanımlayan bir kabuk değil, kullanıcıyı yönlendiren, duyularını tetikleyen, hafıza izleri üreten ve mekânın kavramsal çerçevesini görünür kılan bir anlatı mimarisine dönüşmektedir.

2.1. Formun Anlatıya Dönüşümü: Yüzeyin Kavramsal Zemini

Seramik yüzeyin form aracılığıyla bir anlatı üretmesi, mekânsal algının hem görsel temsil hem de sözel ifade üzerinden şekillendiğini ortaya koyan güncel kuramsal tartışmalarla birlikte ele alınmalıdır. Mekânsal algının görsel temsil ve anlatı arasındaki etkileşimle kurulduğunu gösteren çalışmalar, formun yalnızca geometrik bir düzenleme değil, aynı zamanda algısal ve dilsel bir anlam üreticisi olduğunu ortaya koymaktadır. Mekânın yalnızca çizimlerle değil, dilsel temsillerle de yeniden kurulduğu; bu nedenle mimari yüzeyin

yorumu ile anlatının niteliği arasında karşılıklı bir etkileşim bulunduğu görülmektedir (Sipahioğlu ve Güner, 2023, s. 123). Bu bağlamda seramik yüzeydeki biçimsel kırılmalar, ritmik tekrarlar veya topolojik dönüşümler, kullanıcının zihinsel mekân imgesini tetikleyen kavramsal işaretleyicilere dönüşür. Yüzey, burada yalnızca malzemenin fiziksel sınırlarını değil, anlatı üretim sürecinin dilsel yapılarını da kapsayan çok katmanlı bir temsil alanına dönüşmektedir.

Formun anlatıya dönüşmesinde belirleyici bir diğer bileşen, mekânın beden-merkezli algılanışını vurgulayan hareket odaklı yaklaşımlardır. Mimari mekânın aktarımında algılayıcı hareketin önemine ilişkin araştırmalar yüzeyin kullanıcı tarafından devinim hâlinde okunmasından doğan sekansiyel bir anlatı ürettiğini gösterir. Algılayıcı hareketin mekânsal anlamı dönüştürmesine ilişkin araştırmalar, yüzey-form ilişkisinin zaman içinde değişen bir algısal süreç olarak yeniden kurulduğunu gösterir (Us, 2008, s. 97). Seramik yüzeylerdeki dokusal süreklilikler, gölge derinlikleri veya geçirgenlik eşikleri, hareket eden bedenin bakış açısıyla birlikte değişerek mekânsal bir okuma ritmi oluşturur. Bu ritim, yüzeyi estetik bir görünüme dönüştürürken bedenin devinimiyle eşzamanlı işleyen bir anlatı örgüsünün aktif bileşeni hâline getirir. Böylece form, yüzey ve anlatı arasındaki kavramsal bağ, seramik malzemenin mekân içinde çok duyulu ve çok zamanlı bir deneyim üretme kapasitesi üzerinden güçlenir.

2.2. Disiplinlerarası Etkileşim ve Anlamın Çoğalması

Sanatta çağdaş yaklaşımlarla ortaya çıkan, 1960 yılından sonra etkisi hissedilen ve günümüze kadar devam eden, sanatçıların farklı disiplinler ile kurduğu ilişki çağdaş seramik sanatında da etkisini göstermiştir (Çevik, 2022, s. 43). Disiplinlerarası etkileşim, birçok ayrı disiplinden gelen bilgi, yöntem ve estetik yaklaşımların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan sinerjiler aracılığıyla mimari ve seramik yüzey tasarımında anlam üretimini çoğaltır. İlgili literatürde, bu tür etkileşimlerin yalnızca yeni teknik çözümler ya da estetik biçimlerin keşfiyle sınırlı kalmadığı; aynı zamanda mekânsal, toplumsal ve kültürel katmanları birleştiren çok boyutlu üretim süreçleri doğurduğu vurgulanmaktadır (Vergunova, Vergunov ve Levadniy, 2021). Bu bağlamda disiplinlerarası etkileşim yaklaşımı ile sanat, mimarlık, malzeme bilimi ve toplumsal yorumlar gibi farklı disiplinlerin iş birliği ile daha uygulanabilir ve yenilikçi kazanımlar sağlanabilir. Seramik yüzey gibi malzeme-form-mekân ilişkisine dayalı bir tasarım alanında bu tür disiplinlerarası diyalog, yüzeyin yalnızca fiziksel bir kabuk olmasını engeller; aksine mekânsal kimliği, kullanıcı deneyimini ve kültürel anlam katmanlarını zenginleştiren dinamik bir arayüz yaratır. Bu etkileşim ortamında seramik yüzey mühendislik, estetik

ve toplumsal bağlamı eşzamanlı olarak içeren çok katmanlı bir ifade ve anlam üretim alanına dönüşür.

2.3. Mekânsal Deneyim Dramaturjisi: Işık, Derinlik ve Dokunsallık

Çoklu duyuşsal tasarım, görme, işitme, dokunma, tat ve kokudan oluşan duyular aracılığıyla çevreyi anlamlandırdığımız iletişim kanalları için tasarım manasına gelmektedir. Hizmet, ürün ve mekanların duyuşsal zenginliğinin sistematik biçimde arttırılarak deneyimlerin daha derin hissedilmesini ve daha bütünsel yaklaşımı hedefleyen bir tasarım uygulamasıdır (Şimşek, Balkan ve Koca, 2022, s. 46). Mekânsal deneyimin dramaturjik örgüsünde ışık, yüzeyin biçimini, dokusunu ve rengini görünür kılan temel belirleyicidir. Geliş yönü ve niteliği çevrenin de görsel niteliğini etkilerken yaşamın vazgeçilmez bir ögesi olma özelliğiyle ışık, sınırlanan boşlukların niteliklerini de göstermesi bakımından mekanın ayrılmaz bir parçasıdır (Us, 2008, s. 88). Çeşitli yüzeylerin ve yüzeyleri tanımlayan doku, renk, biçim ve tasarım gibi öğelerin birlikteliğinden meydana gelen iç mekândaki yüzeylerin görsel özellikleri ile ışık arasındaki ilişki incelediğinde, ışığın yüzeye yalnızca aydınlatma sağlayan bir unsur olarak değil, yüzeyin görsel anlamını dönüştüren aktif bir bileşen olarak işlendiği görülmektedir. Özellikle ışığın niteliği, doğrultusu ve gölge üretme biçiminin, yüzeyin algılanan derinliği ve dokusal niteliği üzerinde güçlü etkiler yarattığı; dolayısıyla mekânsal algının ışıqla sürekli yeniden kurulan bir süreç olduğu görülmektedir. Farklı özelliklere sahip malzemeler kullanılarak tasarlanmış mekanlar, malzeme yüzeyinin kendisini aydınlatan ışığa karşı tutumuna bağlı olarak farklı görsel özellikler kazanmaktadır (Şentürk ve Satıcı, 2022, s. 205).



Görsel 11. Işıktan ve biçimden faydalanarak elde edilen doku etkisi örneği (Kılıç, 2020, s.861).

Algısal olarak yüzeyin niteliğini ve niceliğini doğrudan etkileyen ışık, mekan tasarımı esnasında görsel tanımlama yapılabilecek yeterli aydınlatmayı sağlaması, kullanıcı konforunun sağlanmasına faydası açısından da fark yaratmaktadır. Biçimle birlikte kullanılan doğal ışık, doku etkisi yaratması açısından da tasarıma değer katar (Görsel 4). Seramik yüzeylerdeki mikro dokular, kırık yüzey geometrileri veya parlak-mat geçişleri, ışığın dramatik etkileşimi sayesinde mekâna dinamik bir görsel ritim kazandırarak kullanıcıya çok katmanlı bir algısal deneyim sunar (Kılıç, 2020, s. 861). Dokunsallık ve görsellik arasındaki ilişkiyi bütünleyen bir diğer kavram, yüzeyin maddeselliğinin duysal etkisidir. *Işığın Dokusu* başlıklı çalışmada, ışığın bir yüzeyde yarattığı etkiyi belirleyen temel unsurun yüzeyin dokusu, parlaklık derecesi ve malzemenin ışığı yayma ya da yansıtma biçimi olduğu belirtilmektedir (Chlopik, t.y.). Çalışmada fotoğraf kâğıdı örneği üzerinden açıklanan bu maddesellik vurgusu, seramik yüzeylerde çok daha güçlü biçimde gözlemlenir; zira kilin doğal dokusu, sıran parlaklığı ya da matlığı ve yüzey pürüzlerinin ölçeği, ışıkla temas ettikçe mekânın duysal yoğunluğunu artıran bir atmosfer üretir. Aynı çalışmada fotoğraf kâğıdının dijital görüntüyü daha “bedensel ve kalıcı” kıldığına ilişkin değerlendirmeler, mimaride seramiğin maddesel ağırlığının da dijitalleşmiş mekân algısına karşı fiziksel bir direnç oluşturduğunu göstermektedir. Böylece ışık ve malzemenin karşılaşması, mekânın hem görsel hem de duysal derinliğini belirleyen dramatik bir kurgu yaratır.

Güncel seramik uygulamalarının mimari yüzeylere kattığı biçimsel çeşitlilik, birçok uluslararası örnekte etkileyici biçimde gözlemlenmektedir. Örneğin Casa Batlló’nun Antoni Gaudí tarafından tasarlanan seramik kaplı dalgalı cephesi (Görsel 12), ışığın yüzey üzerinde kırılmasını sağlayarak gün boyunca değişen bir mekânsal atmosfer yaratır. Benzer biçimde Guggenheim Müzesi’nin taş, cam ve titanyumdan oluşan modüllerle kaplanan cephesi (Görsel 13), geometrik modüllerin ışıkla karşılaşma biçimi sayesinde hem ritmik bir yüzey hareketi hem de güçlü bir kimlik oluşturur.



Görsel 12. Antoni Gaudí, Casa Batlló, Barselona (<https://www.casabatllo.es/en/>)

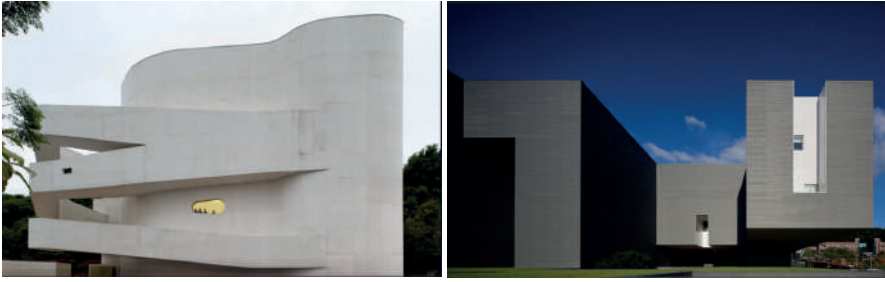


Görsel 13. Guggenheim Müzesi, İspanya (<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building>)

Seramiğin çağdaş mimarideki rolünü yeniden tanımlayan bir diğer örnek, Kengo Kuma & Associates tarafından tasarlanan Taş Müzesi'nin giriş yüzeylerinde kullanılan özel seramik taş malzemedir (Görsel 14). Kuma, bu projede eskiden pirinç deposu olarak kullanılan 80 yıllık taş binaları, sergi alanı olarak yeniden yapılandırmıştır. Mimaride malzeme olarak taşın yeni ve gelişmekte olan potansiyelinden de faydalanarak, Ashino taşı kullanılmış ve iç mekanda aydınlatma efekti yaratmak için yatay taş panjurlar ve gözenekli duvarcılık tekniklerinden faydalanılmıştır. Bu yaklaşım, seramiğin ışığı kırma, yönlendirme ve mekâna yumuşak bir gölge dokusu verme potansiyelini ön plana çıkarmaktadır. Benzer şekilde Alvaro Siza Vieira'nın tasarladığı yapıların dış yüzeylerinde kullandığı beyaz seramik karolar (Görsel 15 ve 16) hem bölgesel gelenekle ilişki kurmakta hem de güneş ışığını yansıtarak cephenin neredeyse atmosferik bir derinlik kazanmasını sağlamaktadır. Bu örnekler, seramik yüzeyin teknolojik performans ile estetik ifade arasındaki ilişkiyi bütüncül bir biçimde kurabildiğini göstermektedir.



Görsel 14. Taş Müzesi, Japonya (<https://kkaa.co.jp/en/project/stone-museum/>)



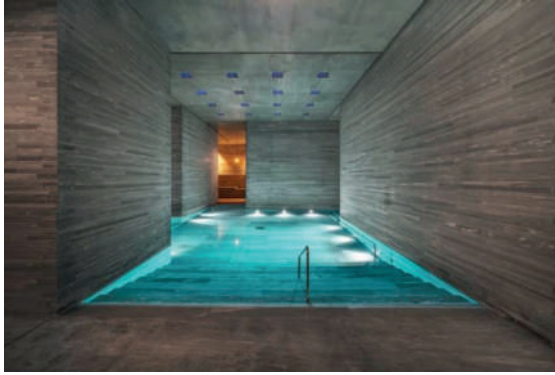
Görsel 15. Alvaro Siza Vieira, Ibero Camargo Vakfı Müzesi, Porto Alegre, Brezilya (<https://www.archdaily.com/560676/ibero-camargo-foundation-standards-and-variations>)

Görsel 16. Alvaro Siza Vieira, Amore Pasifik Araştırma ve Tasarım Merkezi, Güney Kore (<https://www.carloscastanheira.pt/project/amore-pacific-research-and-design-center/>)

Derinlik duygusu ve mekânsal yönelim, yalnızca ışıkla değil, aynı zamanda yüzeyin doku-form ilişkisiyle birlikte ortaya çıkan çok duyulu bir deneyimdir. Aslan, Aslan ve Atik'in (2015) mekân algısına ilişkin çalışmaları, yüzey dokularının mekânın ölçeğini, sıcaklık hissini ve mesafe algısını dönüştürdüğünü; pürüzlü yüzeylerin daha sıcak ve yakın, düzgün yüzeylerin ise daha soğuk ve uzak algılandığını ortaya koymaktadır (Aslan, Aslan ve Atik, 2015, s. 143). Son zamanlarda yeni teknolojik gelişmelerden de faydalanılarak yeni medya araçları ve uzaktan algılama yöntemleri, etkileşimi kolaylaştırmak için kullanılmakta ve kamusal alanlarda sanat enstalasyonları olarak karşımıza çıkmaktadır (Şimşek, Balkan ve Koca, 2022, s. 41–43). Seramik yüzeylerde bu durum ışığın doğrultusu ile birleştiğinde daha karmaşık bir dramaturji üretir: dokulu bir yüzeye doğrultulu ışık uygulandığında gölgeler keskinleşir ve yüzeyin derinlik örgüsü güçlenirken,

yayınık ışık yüzeyi yumuşatarak mekânın algısal sınırlarını daha geçirgen hâle getirir. Bu değişkenlik, kullanıcı deneyiminde sürekli dönüşen bir atmosfer oluşturur; mekân, statik bir yüzeyler toplamı olmaktan çıkarak duyuşal bir sahneye dönüşür.

İç mimari tasarımda, malzemelerin konsepte ve fonksiyona uygun kullanılmasının yanı sıra her yapı malzemesinin kendine has özellikleri göz önünde bulundurularak kullanılması da kullanıcı üzerinde istenmeyen bir takım görüntü ve algılara yol açmaması ve deneyime yönelik verimliliğin artırılması bakımından önemlidir (Şentürk ve Satıcı, 2022, s. 214). Sanatta olduğu gibi mimaride de çoklu duyuşal algılarla mekan deneyimleri kullanılmaktadır. Mekanların nesnesel varlığını oluşturan diğer duyuşlarla birlikte ele alınan üç boyutluluğu, mekânsal algıyı vurgulamakta ve mekan algısında görme duyuşuyla birlikte dokunma, tat, koku gibi duyuşlarla duyumsama süreci desteklenerek, daha güçlü bir deneyime yönelik etki sağlanmaktadır. Bunun önemli örneklerinden biri hem su hem dokunulabilir yüzeylerin farklı sıcaklıklarından faydalanılarak tasarlanan Therme Vals Spa'da (Görsel 17) dağın içerisinde yer alan taş şehrin, birçok farklı duyunun birlikteliğinden oluşan yeni duyuşları ortaya çıkarmasında görülebilir (Şimşek, Balkan ve Koca, 2022, s. 47).



Görsel 17. Peter Zumthor; Therma Vals Spa, İsviçre (Şimşek, Balkan ve Koca, 2022, s. 47).

Mekânsal deneyim dramaturjisinin bir diğer boyutu, deneyim odaklı mekân üretimine ilişkin çağdaş yaklaşımlardır. Mekânın fiziksel bileşenlerden çok, kullanıcıyla kurduğu duyuşal ve psikolojik ilişki üzerinden anlam kazandığı; deneyim tasarımının ise ışık, malzeme, doku ve atmosfer gibi bileşenleri bir arada ele alarak mekânın hikâyesini kurduğu görülmektedir (İnce, 2015, s. 18). Seramik yüzey, bu bağlamda mekânsal dramaturjisinin

hem maddi hem de anlatsal merkezlerinden biri hâline gelir. Yüzeydeki dokusal kesitler kullanıcının dokunma isteğini tetikler, ışıkla değişen gölge oyunları mekânın ritmini belirler, malzemenin sıcaklığı ya da soğukluğu bedenle kurulan ilişkide psikolojik bir atmosfer yaratır. Böylece seramik yüzey, mekânın görülen, hissedilen, düşünülen ve hatırlanan bir bileşeni olarak mekân deneyiminin dramaturjik bütünlüğüne katkı sağlar.

Sonuç

Seramik yapı yüzeyi tasarımı, çalışma boyunca ortaya konulduğu üzere, sadece bir kaplama pratiği değildir. Malzeme aynı zamanda teknoloji ve mekânsal deneyimin kesişiminde konumlanan disiplinlerarası bir yaratım alanıdır. Tarihsel arka planda İstar Kapısı'ndan Bibi-Khanum Camii'ne, Azulejo örneklerinden Türkiye'de modern mimarlıkla bütünleşen seramik panolara uzanan geniş bir yelpazede seramik, hem yapısal hem de kültürel taşıyıcı olarak varlık göstermektedir. Bu süreklilik, seramiğin teknik dayanıklılığının yanı sıra, kültürel hafızayı mekân üzerinden yeniden üreten bir anlatı aracı olduğunu göstermektedir.

Çalışmada, seramik yüzeyin güncel üretim teknolojileriyle kazandığı yeni biçimsel ve performatif olanaklar ayrıntılı biçimde ele alınmış; CNC, robotik şekillendirme, 3B baskı ve parametrik modelleme gibi araçların seramik yüzeyi mimari kabuğun aktif bir bileşenine dönüştürdüğü vurgulanmıştır. Malzemenin kimyasal kararlılığı, termal ve akustik performansı, sürdürülebilirlik ve ekolojik tasarım ilkeleriyle birleşerek seramik yüzeyi, çevresel koşullara yanıt veren, enerji verimliliğini destekleyen, aynı zamanda mekânsal kimlik inşa eden bir sistem katmanı hâline getirmektedir. Bu teknik çerçeve, Atatürk Kültür Merkezi, ODTÜ Mimarlık Fakültesi ve uluslararası pek çok örnek üzerinden somutlanmıştır.

Kuramsal düzlemde ise seramik yüzey; form, anlatı ve mekânsal algı ilişkisinin merkezinde konumlandırılmıştır. Mekânın beden-merkezli, çoklu duyuşsal ve hareket odaklı algılandığına işaret eden yaklaşımlar, seramik yüzeyin yalnızca görsel bir arka plan değil, kullanıcının hareket ritmini, yönelimini ve duygulanımını biçimlendiren aktif bir dramaturjik unsur olduğunu göstermektedir. Işık, derinlik ve dokunsallık üzerinden kurgulanan bu dramaturji, yüzeyi; gölge, yansıma, doku ve ritim aracılığıyla mekânın anlatsını kuran bir "sahne"ye dönüştürmektedir. Bu bağlamda seramik yüzey, temsil, hafıza ve deneyim üretimini aynı anda taşıyan katmanlı bir mimari dil olarak okunmalıdır.

Disiplinlerarası etkileşim bağlamında seramik yüzey tasarımı; sanat, mimarlık, malzeme bilimi, mühendislik ve toplumsal/kültürel okumalar

arasında dinamik bir diyalog zemini sunmaktadır. Çağdaş seramik pratiklerinin yeni medya, ışık tasarımı, dijital modelleme ve kamusal sanatla kurduğu ilişkiler, seramik yüzeyi hem kamusal söylemin hem de gündelik mekânsal deneyimin aktif bir bileşenine dönüştürmektedir. Bu durum, seramik yüzeyin anlam üretimini çoğaltan, tekil bir estetik nesne olmaktan çıkarıp eleştirel, yerleştirme temelli ve deneyim odaklı bir pratik hâline getiren bir dönüşüme işaret etmektedir. Dolayısıyla seramik yüzey tasarımının, yalnızca “iyi detaylandırılmış” bir kaplama olmaktan öte; kentsel ve mimari ölçeklerde kimlik, aidiyet ve hafıza üreten bir araç olarak ele alınması gerekmektedir.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında, seramik yapı yüzeyini, günümüz mimarlık ve sanat ortamında henüz tam anlamıyla açığa çıkarılmamış, oldukça verimli bir araştırma ve üretim alanı olarak yorumlamak mümkündür. Malzemenin tarihsel derinliği ile dijital çağın olanakları arasındaki gerilim, seramik yüzeyi hem kuramsal hem de pratik açıdan sorgulanması gereken verimli bir ara yüz hâline getirmektedir. Gelecekte seramik yüzey tasarımına yönelik çalışmaların; daha cesur deneysel uygulamalar, yerel malzeme ve zanaat bilgisini içselleştiren modeller ve çoklu duyuşsal deneyimi merkeze alan mekânsal kurgularla zenginleşeceği öngörüsüyle seramiğin mimari kabuktaki rolünün yalnızca korunmakla kalmayıp daha da genişleyerek, disiplinlerarası bir yaratım platformu olarak güçleneceği öngörülmektedir.

Kaynakça

- Aghayeva, N. ve Bogenc, Ç. (2022). *Mimaride ekolojik yaklaşımlar*. Ankara: İksad Yayınevi.
- Arcasoy, A. (1998). *Seramik teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Aslan, F., Aslan, E. ve Atik, A. (2015). İç mekânda algı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(11), 139–151. <https://doi.org/10.16950/STD.60957>
- Chlopik, A. (t.y.). *Işığın dokusu*. Grafik tasarımcılar meslek kuruluşu derneği. <https://gmkn.org.tr/content/editor/antalis%20bülten%201.pdf>
- Çevik, N. (2022). Çağdaş sanatta seramik ile oluşturulan disiplinlerarası bakış üzerine. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 40-54.
- Çirkin, N. U. (2023). Multidisipliner yaklaşımla seramik mekan ilişkisi. F. A. Kodaoglu (Ed.) *Sanat ve Tasarım Üzerine Araştırmalar* içinde, (ss. 81-108). Özgür Yayınları. <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub134.c576>
- İnce, B. (2015). *Deneyim ve deneyim odaklı mekan üretimi üzerine bir irdeleme* (Yayın No. 405070) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal tez Merkezi.
- Kılıç, O. (2020). İç mekanda doku etkisinin kurgulanmasında tasarımcı yaklaşımların incelenmesi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (18), 858-867. <https://doi.org/10.31590/ejosat.682979>
- Kırca, A. D. ve Üstündağ, D. D. (2020). Mimari bağlamı değişen seramik panoların incelenmesi. *Journal of Arts*, 3(4), 291-312. <https://doi.org/10.31566/arts.3.020>
- Pereira, M., de Lacerda Aroso, T., Gomes, M. J. M., Mata, A., Alves, L. C. ve Colomban, Ph. (2009). Ancient Portuguese ceramic wall tiles (Azulejos): characterization of the glaze and ceramic pigments. *Journal of Nano Research*, (8), 79-88. <https://doi.org/10.4028/www.scientific.net/JNanoR.8.79>
- Sipahioğlu, N. ve Gürer, E. (2023). Mekânsal algının görsel temsil ve anlatı üzerinden ölçülmesi. *Journal of Computational Design*, 4(1), 121-144. <https://doi.org/10.53710/jcode.1233517>
- Şentürk, S. ve Satıcı, B. (2022). İç mekândaki yüzeylerin görsel özellikleri ve ışık arasındaki ilişki. *Journal of Technology and Applied Sciences*, 4(2), 205–216.
- Şimşek, O., Balkan, S. ve Koca, A. (2022). Mekansal deneyimlerde sinestezi (çoklu duyuşsal algı) kavramı ve teknolojiyle değişiminin incelenmesi. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, (7) özel sayı, 40-59. <https://doi.org/10.30785/mbud.1020096>
- Tazeoğlu, F. (2016). *21. yy'da seramik ve cam malzemelerin mimaride yüzey oluşturma ve kaplamada kullanımı* (Yayın No. 438181) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. YÖK Ulusal tez Merkezi.

- Us, E. (2008). *Mimari mekânın aktarımında algılayıcı hareketinin önemi* (Yayın No. 234099) [Sanatta yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal tez Merkezi.
- Vergunova, N. S., Vergunov, S. V. ve Levadniy, O. M. (2021). Interdisciplinary interaction of design and architecture. *Municipal Economy of Cities*, 1(161), 53-37. <https://doi.org/10.33042/2522-1809-2021-1-161-53-57>
- Yalçın, B. ve Parsıl, Ü. (2024). Seramik teknolojisinin malzeme olarak kullanımındaki dayanıklılık, sürdürülebilirlik ve estetik hali. *International Academic Social Resources*, 9(6), 540-551. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14559615>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. <https://arkeofili.com/babil-istar-kapisi/>
- Görsel 2. https://tr.wikipedia.org/wiki/Bîbî_Hanım_Camii
- Görsel 3. https://en.wikipedia.org/wiki/Chapel_of_Santa_Catarina
- Görsel 5. <https://universitiesaustralia.edu.au/university/university-of-technology-sydney/>
- Görsel 6. <https://architizer.com/projects/south-asian-human-rights-documentation-centre/>
- Görsel 8. <https://akmistanbul.gov.tr/tr/hakkimizda>
- Görsel 9. <https://archweb.metu.edu.tr>
- Görsel 10. <https://www.museum-brandhorst.de/en/architecture/>
- Görsel 12. <https://www.casabatllo.es/en/>
- Görsel 13. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building>
- Görsel 14. <https://kkaa.co.jp/en/project/stone-museum/>
- Görsel 15. <https://www.archdaily.com/560676/ibere-camargo-foundation-standards-and-variations>
- Görsel 16. <https://www.carloscastanheira.pt/project/amore-pacific-research-and-design-center/>

Gündelik Nesnenin Görsel Hakikat Rejimi: 18. İstanbul Bienali Örneği

Şule Sayan¹

Özet

Gündelik nesnelerin sanat bağlamında kazandığı statü, onların sabit bir anlamdan ziyade kültürel, tarihsel ve mekânsal karşılaşmalarla şekillenen dinamik bir görünürlük rejimi içinde yeniden tanımlandığını göstermektedir. Nesne, işlevsel amacından ayrıldığında sergilendiği bağlamın dönüşümü, mekânsal düzenlemeleri ve izleyiciyle kurduğu ilişki aracılığıyla yeni bir hakikat alanı üretmektedir. Bu çerçevede 18. İstanbul Bienali, gündelik nesnenin kurumsal dolaşıma dahil edildiğinde hangi temsil ve anlam katmanlarını ürettiğini incelemeye elverişli bir örneklem sunmaktadır. Bienalde yer alan nesne temelli pratikler, sıradan objelerin maddi varlıklarından bağımsız olarak kültürel bellek, mekânsal deneyim ve toplumsal bağlamlarla nasıl yeniden kurulduğunu görünür kılmaktadır. Bu bağlamda çalışma, bienalde yer alan Stéphanie Saadé, Abdullah Al Saadi, Celina Eceiza ve Khalil Rabah'nın konuya referans olabilecek çalışmalarını, eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümleyerek, nensnenin mekân, bellek, toplumsal ilişkiler ve politik göstergeler arasında kurdukları etkileşimi değerlendirilmiştir. Çalışmada ele alınan örnek işler, nesnenin yer değiştirme süreçlerinin onun hakikatini dönüştürdüğünü, estetik, ideolojik ve sosyo-kültürel bir bilgi alanı üretmek çok katmanlı bir görsel hakikat rejimi ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, çağdaş sanat kuramında nesnenin dönüşen statüsüne ilişkin özgün bir katkı sunmaktadır.

1 Dr. Öğr. Üyesi Şule Sayan, Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, sulesayan@harran.edu.tr, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-6959-3452>

Giriş

Gündelik nesneler, sanat nesneleri de dahil olmak üzere, tek başlarına sabit bir anlam taşımazlar. Her türlü nesne toplumsal, kültürel ve tarihsel etkileşimler içinde anlamlandırılır. Sanat alanındaki tüm yaratıcı pratikler, sosyolojik ve kültürel bağlamların izini taşımaktadır. Bu nedenle sanat nesnesinin anlamı yalnızca maddi özelliklerinde değil, sembolik ve kavramsal düzeyde yapılandırılmıştır. Gündelik nesnenin sanat disiplinindeki konumu ve anlamı geçmişten bugüne kadar hem estetik hem de kavramsal düzlemlerde tartışma konusu olmayı sürdürmektedir. Duchamp'ın ready-made yaklaşımıyla belirginleşen nesnenin yerinden edilme süreci, sıradan objelerin ilk bağlamlarından kopararak yeni epistemolojik ve estetik rejimler içinde dolaşıma girmesine olanak tanımıştır (Duchamp, 1961/2015). Bu dönüşüm, yalnızca malzeme çeşitliliğinin artması anlamına gelmezken aynı zamanda nesnenin üretim, sergileme ve alımlanma biçimlerinin kökten değiştiğine işaret etmektedir. Danto'nunda (1981) belirttiği üzere; “bir nesnenin sanat statüsü kazanması, fiziksel özelliklerinden ziyade ona eklenilen kavramsal ve bağlamsal çerçeve tarafından belirlenir”. Gündelik bir nesnenin sanat nesnesi olarak değerlendirilebilmesi kendisine yüklenen kültürel ve düşünsel anlamlar sayesinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bir nesne ancak kolektif bir kabul süreci sonrası sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle sanat yapıtlarının anlamı sabit değildir ve içerisinde üretildiği zamansal ve mekânsal uzama göre farklılaşmaktadır. Söz konusu bu farklılaşma belirli koşullarla sabit ya da kanıtlatılabilir değildir.

Gündelik nesne, sergileme mekanları için kendisine rezerve edilen alanlarda hem maddi hem de ontolojik olarak yeni bir tanımlama sürecine girerek görsel hakikat rejimini sorgulamaktadır. Bu bağlamda “görsel hakikat” (visual truth), terimi temsil edilen şey ile onun görünür kılınma biçimleri arasındaki ilişkinin ideolojik, kültürel ve söylemsel katmanlarını kapsayan bir kavram olarak önem kazanmaktadır. Bu kuramsal çerçeve, gündelik hayatta işlevsel olarak sıkça kullandığımız bir nesne ile müzede sergilenen aynı formdaki nesne arasındaki farkı anlamlandırmamıza rehberlik etmektedir (Sankır, 2018: 526). Mirzoeff'unda (2011) vurguladığı gibi, çağdaş görsel kültür, yalnızca “neye bakacağımızı” değil, aynı zamanda “nasıl bakacağımızı” da belirleyen bir görsellik rejimi üretir. Dolayısıyla gündelik nesne, sanat disiplinine taşındığında görünürlüğünü düzenleyen bu rejimler aracılığıyla yeni anlamlar üretirken, mevcut hakikat kurgularına da direnç göstermektedir.

18. İstanbul Bienali, gündelik nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden dolaşıma sokularak farklı temsil biçimlerine dönüşmesi bakımından, söz

konusu kuramsal perspektif için elverişli bir zemin sunmaktadır. Bienalin çok mekânlı yapısı, izleyicinin nesneyle kurduğu ilişkiyi sabitleyen değil, sürekli müzakere eden bir deneyim alanı yaratmaktadır. Sergi mekânları, nesnenin yalnızca gösterildiği değil, aynı zamanda hakikatinin dönüştürüldüğü söylemsel yapılar olarak işlev görmektedir. Bienalde yer alan nesne temelli pratikler, izleyiciyi yalnızca görmeye değil, nesnenin anlam haritasını yeniden kurmaya davet eden bir epistemolojik kırılma üretmektedir. Bu kırılma, gündelik nesnenin işlevinden koparılarak bienal mekânına taşındığında yeni hakikat iddiaları üretmesiyle doğrudan ilişkilidir.

Bu bağlamda çalışma, gündelik nesnenin görsel hakikat rejimine odaklanmakta; 18. İstanbul Bienalinden seçilen örnek işler üzerinden, gündelik nesnenin yer değiştirme süreçlerinin nasıl bir görsel hakikat rejimi ürettiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışma iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, nesnenin sanat alanındaki tarihsel dönüşümü, temsil sorunları ve gündelik nesnenin görsel hakikat rejimiyle ilişkisi kuramsal bir çerçevede tartışmaya açılmıştır. İkinci bölümde ise 18. İstanbul Bienali'nden seçilen nesne temelli pratikler, gündelik nesnenin sanatsal bağlamda nasıl yeni bir görsel hakikat rejimi oluşturduğunu inceleyen analitik bir çözümlemeye odaklanmaktadır. Bu bölümde Stéphanie Saadé'nin "*Piramit*", Abdullah Al Saadi'nin "*Taş Terlikler*", Celina Eceiza'nın "*Yuva Şişen Bir Meyvedir*" ve Khalil Rabah'ın, "*Kırmızı Rotavesait*" isimli çalışmaları gündelik nesnenin fiziksel ve semantik dolaşımını sorunsallaştırmaları nedeniyle eleştirel söylem analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu örnek işler, mikro anlatılardan makro toplumsal hafıza katmanlarına uzanan deneyimsel köprüler kurmaları, izleyiciyle empatiyi mümkün kılan nesne temelli işler inşa etmeleri bakımından belirleyici özellikler taşımaktadır. Bu nedenle objeyi yalnızca bir sergileme pratiği olmaktan çıkarıp ilişkisel bir hakikat aracına dönüştürmeleri nedeniyle seçilmiştir. Çalışma, nesnenin çağdaş sanattaki temsiline dair hakikat, görünürlük ve bağlam ilişkilerinin güncel sanat pratiklerinde nasıl şekillendiğine dair eleştirel bir çerçeve ortaya koyarak sanat kuramına özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

1. Nesnenin Sanat Alanındaki Ontolojik Serüveni ve Konumu

Gündelik nesneler, modernliğin hızlanan üretim biçimleri ve tüketim kültürü içerisinde, işlevsel ve pragmatik anlamlarıyla varlık kazanırken sanat disiplinine temas ettiklerinde farklı ontolojik bir çerçeve içerisine yerleşmektedirler. Bu dönüşüm, yalnızca nesnenin yer değiştirmesi ya da işlevsel kopuşu üzerinden okunmamaktadır. Aynı zamanda nesnenin hakikat üretme kapasitesinin, görünürlük düzeninin ve temsil rejiminin yeniden kurulmasına da işaret etmektedir. Bu nedenle gündelik nesnenin sanat

nesnesine dönüşümünü anlamak hem nesnenin ontolojik statüsünü hem de görsel kültürün hakikat iddialarını sorgulayan çok katmanlı bir analitik perspektif gerektirmektedir.

Nesnenin sanat alanındaki konumu, modernitenin epistemolojik dönüşümleriyle birlikte estetik bir mesele olmaktan çıkmış, varlık, temsil, materyalite ve anlam üretimi gibi çok katmanlı tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Tarihsel olarak sanat, geçmişte büyük ölçüde doğayı taklit eden bir temsil rejimi üzerinden biçimlenmiştir. Ancak 20. yüzyılın başından itibaren bu temsil modeli yerini, gündelik yaşam nesnelerinin fizikselliğinin yanında sanatın kuramsal ve ontolojik sınırlarını yeniden tanımlayan bir konuma çevirmiştir. Nesnenin ontolojik yapısına ilişkin tartışmalar, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat kuramında belirginleşmiş, nesnenin ne olduğuna, nasıl anlam kazandığına ve hangi bağlamlarda estetik değer üretebildiğine ilişkin sorular ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Endüstri Devriminde etkisiyle günlük yaşama dâhil olan malzemenin çeşitliliği ve üretim bandındaki hızlı artış, gündelik nesnenin kendi bağlamı dışında da yeni anlam katmanlarıyla dolaşıma girerek sanat alanında hem estetik hem de düşünsel bir dönüşümün temel belirleyenlerinden biri hâline gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu evrimsel süreçte nesne; bir gösterge, bir yorum nesnesi, bir müdahale aracı hatta bağımsız bir fail olarak yeni anlam katmanları kazanmıştır. Modern sanatın kırılma noktası, aynı zamanda sanat nesnesinde ne olduğuna dair sınırları sorgulayan Marcel Duchamp'ın ready-made'leriyle belirginleşmektedir. Duchamp'ın Fountain (1917) işinde “bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir, o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır” (Antmen, 2013:128). Bu noktada Duchamp'ın ready-made yaklaşımı, nesnenin gündelik işlevinden ayrılarak düşünsel bir yapıya dönüşmesini mümkün kılmıştır. Böylece nesnenin sanat alanındaki ontolojik statüsünü yeniden tanımlayan bir referans noktası haline gelmiştir. Sanatçının söz konusu çalışması ve diğer sıradan objeleri sanat bağlamına taşıyan müdahaleleri nesnenin statüsünü radikal biçimde değiştirmiştir.



Resim 1. Marcel Duchamp, Çeşme (Fountain), 1917.

Sanatçının sanat nesnesinin değerini malzemeden değil, bağlamdan ve kavramsal çerçeveden aldığı yönündeki iddiasıyla, gündelik nesnenin ontolojik statüsünü radikal biçimde dönüştüren yaklaşımı, sanatın epistemik sınırlarını yeniden tanımlamıştır (Duchamp, 1961/2015). Bu müdahale, nesnenin estetik bir forma sahip olma zorunluluğunu ortadan kaldırarak, sanatın koşullarını belirleyen kurumsal çerçevenin önemini vurgulamaktadır. Bu düşünceyi sistematik bir biçimde teorileştiren Arthur C. Danto, *“The Transfiguration of the Commonplace”* adlı eserinde, bir nesnenin sanat olarak tanınmasını sağlayan, o nesnenin maddi niteliği değil, sanat dünyası tarafından ona atfedilen kavramsal statüye dayandırarak açıklamıştır (Danto, 1981: 135). Danto’ya göre aynı nesne hem sanat olabilir hem de olmayabilir; belirleyici unsur nesnenin kavramsal yorumlama ağlarıyla kurduğu ilişkidir. Bu yaklaşım, nesneye yalnızca bir malzeme olarak değil, bir düşünsel yapı taşıyan varlık olarak yaklaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Nesnenin sanat alanındaki dönüşümü, 20. yüzyılın ikinci yarısında fenomenoloji, etki alan kuramları ve nesne merkezli ontoloji gibi disiplinlerdeki gelişmelerle daha da derinleşmiştir. Maurice Merleau-Ponty’nin bedenlenmiş algı yaklaşımı, nesnenin yalnızca görülen değil, algısal ve deneyimsel bir bütünün parçası olduğunu vurgulamaktadır (Merleau-Ponty, 1962: 466). Bu görüş, nesnenin sanat deneyimindeki rolünü, estetik bir nesne olmaktan çok daha geniş bir fenomenolojik ilişkisellik içinde değerlendirmektedir. Benzer biçimde Graham Harman’ın nesne yönelimli ontoloji söylemi, nesnelerin insan algısından ve insana ilişkin ilişkilerden bağımsız bir varlık alanına

sahip olduğunu savunur. Harman’a göre sanat, nesnelerin bu görünmeyen yönlerini açığa çıkaran ayrıcalıklı bir alandır; çünkü sanat, nesnenin yalnızca fiziksel ya da işlevsel özelliklerini değil, geri çekilen ontolojik derinliğini de görünür kılar (Harman, 2018). Bu yaklaşım, sanatı nesnenin gizliliklerini ortaya çıkaran bir epistemik eylem olarak konumlandırmaktadır. Bu modern ve çağdaş kuramsal hatlarda gündelik nesne yalnızca estetik bir yapı değil, sosyal, politik ve kültürel ilişkilerde rol zihinsel bir etkinliğin somut çıktısı olarak görülmektedir.

Gündelik nesnenin sanat nesnesine dönüşüm serüvenini belirleyen başka bir unsur da onun mekânsal olarak transpozisyonudur. Müze, galeri ve bienal gibi kurumlar yalnızca estetik nesneleri sergilemekle kalmaz aynı zamanda onları belirli ideolojik bir arka plana sahip çerevelerle sunarak hakikat üreten kurumlara dönüşmektedir. (Bennett, 1995). Cohen, Marcel Duchamp’ın “Çeşme” adlı çalışmasının asıl meselesinin pisuarın kendisi değil, pisuarı sergileme olduğunu savunmuştur. Eğer sanat yapıtı gerçekten bu eylemde temelleniyorsa, tartışılacak olan şey nesnenin fiziksel özellikleri değildir. Söz konusu yapının, herhangi bir pisuarda bulunmayan özgül nitelikler taşıdığı açıktır. Çünkü bir nesne sanat nesnesi olarak kabul edildiği andan itibaren ona benzeyen diğerlerinden ayırmaktadır. Artık nesne sıradanlığından kurtularak ve sembolik anlamlara ve estetik bir bakış açısına kavuşmuştur. Bu nedenle de kendisinin bire bir kopyası olandan farklılaşmıştır. Aksi halde tüm pisuarlara sanat eseri muamelesi yapılması gerekir (Danto, 2012: 115). Bu bağlamda gündelik nesne sergileme için rezerve edilen mekanlarda konumlandığında yeni bir rol üstlenmektedir. Barnard’a göre bir sanat galerisi ya da müzesi, içerisinde yer alanların sanat olacağına yönelik bir harici bir göstergedir (Barnard, 2002). Dolayısıyla nesnenin konumu, onun nasıl okunacağına dair görünmez bir rehberlik sunmaktadır.

Güncel sanat pratikleri, nesnenin ontolojik çoğulluğunu görünür kılarak, gündelik hayatın sıradan objelerini hem temsil hem de müdahale araçları olarak yeniden işlevlendirmektedir. Nesneler sanatçısı tarafından kimi zaman mekânsal yerleştirmeler aracılığıyla yeni bağlamlara taşınmakta kimi zaman teknolojik, endüstriyel ya da kültürel hikayeleriyle ele alınarak çoklu okuma olanaklarına alan açmaktadır. Böylece nesne, yalnızca sanatsal bir temsil değil, aynı zamanda çağdaş dünyanın problemlerini yansıtan bir hakikat alanı hâline gelmektedir. Bu dönüşüm, nesnenin sanat pratiği içindeki konumunu hakikat rejimlerinin kurucu unsurlarından biri yapmaktadır.

2. Nesnenin Görsel Hakikat Rejimi

Sanat disiplininin tarihsel sürecine bakıldığında nesnenin kendine özgü temsil ve tanım arayışları olduğu görülmektedir. Nesne, modern dönemin temsil anlayışlarından günümüzdeki post-hümanist tartışmalara kadar uzanan geniş kuramsal bir hat boyunca yeniden tanımlanmıştır. Bu yenilik nesnenin yalnızca maddeselliği değil, aynı zamanda belirli epistemik ve estetik düzenler içinde anlam kazanan bir varlık olarak ele alınmasını mümkün kılmıştır. Dolayısıyla nesne, güncel sanat pratiklerinde hem maddi niteliği hem de bağlamsal ilişkileri üzerinden çoklu okumalara açılan dinamik bir öge hâline gelmiştir. Bu noktada “görsel hakikat rejimi” kavramı, nesnenin sanat içindeki dönüşen statüsünü anlamak için işlevsel bir çerçeve sunmaktadır. Hakikat rejimi, belirli bir dönem içerisinde “doğru” nun hangi söylemsel, kurumsal ve algısal koşullar altında üretildiğini ifade etmektedir (Foucault, 1980: 109-133). Mirzoeff’un (2011) vurguladığı gibi görsel kültürler yalnızca imgeler üretmekle kalmaz bu imgelerin nasıl gerçeklik değeri kazandığını belirleyen normatif düzenler de oluşturur.

Gündelik nesne görsel hakikat terimi perspektifinden ele alındığında, yeni bir bağlamda belirli bir hakikat iddiası üstlenmektedir. Bu iddia maddi gerçekliğinden değil, sanat disiplindeki temsil biçimi, sergileniş şekli ve izleyiciyle kurduğu ilişki bütününden inşa edilmektedir. Kaldı ki Heidegger’e göre, sanat eseri yapılmış bir nesnedir, fakat eser salt nesneden hariç başka şeyler de söyler (Heidegger, 2007: 10). Dolayısıyla güncel sanat pratiklerinde sıradan nesneler görünenin ötesinde sembolik ifadeler ve algılanma biçimlerini düzenleyen görünürlük rejimleri üretmektedir. Kavramın çağdaş sanattaki kurumsal karşılığını tartışan isimlerden biri Jean Baudrillard olmuştur. Baudrillard’a göre nesnenin modern sonrası görsel medyada dolaşıma giriş biçimleri, onu bir temsilden çok gerçeğin simülakrı içinde konumlanan bir kanıt görüntüsüne dönüştürür (Baudrillard, 1994). Dolayısıyla kavram çağdaş sanatın gündelik nesnelerle kurduğu ilişkide belirleyici bir kavramsal eksen hâline gelmiştir. Çağdaş pratiklerde nesne kendi maddeselliği, estetiği ve tarihsel izleriyle bir hakikat alanı kuran bir araçtır. Bunun yanında gündelik nesne sanat izleyicisi ile karşılaşmasında, temsilin ötesine geçerek sanatın üretmek istediği epistemik gerilimde görünür kılan çok katmanlı bir aktör işlevi görmektedir.

Görsel hakikat rejimi tartışmalarında Nicholas Mirzoeff’in terimi tanımlanmasının yanında görsel kültür çalışmalarına yaptığı katkı kuramsal çerçevenin belirginleşmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Mirzoeff, modern dünyada görselin yalnızca görme ile ilgili olmadığını toplumsal düzenin üretimi, iktidarın kurulması ve deneyimin biçimlendirilmesi için

işleyen bir hakikat sistemi olduğunu belirtmiştir (Mirzoeff, 2011: 15-27). Bu çerçevede nesne, sanatın içindeki konumundan bağımsız olarak, belirli bir hakikat iddiası taşımaktadır. Tarihsel bir iz, maddi bir kanıt, bir anlatının taşıyıcısı veya bir arşiv ögesi olabilir. Çağdaş sanatçılar gündelik nesneyi bu hakikat iddiasını görünür kılmak, sorgulamak ya da ters yüz etmek için bilinçli ve stratejik bir şekilde araçsallaştırmaktadır.

Sanatçı gündelik nesneyi ele aldığı anda, nesnenin maddi gerçekliği ile ona yüklenen kültürel-söylemsel katmanlar arasındaki gerilimi açığa çıkarır. Böylece gündelik nesne, görsel hakikat rejiminde kendi gerçekliğini üreten bir fail gibi davranmaktadır. Çağdaş sanatın arşivsel dönüşümü üzerine yazan Hal Foster, sanatçının nesneyi bir “belgesel parça” veya “arkeolojik bulgu” gibi ele alarak yeni hakikat rejimleri inşa ettiğini belirtir (Foster, 2004: 4-22). Bu yaklaşımda nesne, salt bir malzeme olmaktan çıkar; tarihin, kolektif hafızanın ve ideolojik çerçevelerin maddi bir temsilcisine dönüşür. Bu nedenle gündelik nesnenin sanat alanına taşınması, nesnenin estetik statüsünden çok onun belge ve yapısal niteliğini öne çıkarmaktadır. Nesnenin hakikati, artık işlevine değil, taşıdığı bilgiye ve bu bilginin görsel alanda nasıl dolaşıma sokulduğuna bağlıdır.

Çağdaş sanat pratiklerinde nesnenin görsel hakikat rejiminin somutlaştığı örnek çalışmalardan bir tanesi Trevor Paglen’in veri altyapıları ve gözetim mekânlarına dair nesne temelli çalışmalarıdır. Paglen’in yer altı fiber optik kabloları, sinyal kuleleri veya askeri teknolojilerden türettiği görsel anlatılarında nesne, görünmez iktidar yapılarını açığa çıkaran bir kanıt niteliği taşımaktadır. Nesne Paglen’in çalışmalarında yalnızca bir temsil değil, hakikatin maddi izi olarak da işlev görmektedir. Benzer bir yaklaşımda, görsel hakikat rejiminin belirgin bir biçimde tezahür ettiği Tracey Emin’in “*My Bed*” (Benim Yatağım, 1998) isimli yerleştirmesidir. Emin, Duchamp’ın “*Çeşme*” adlı işinde pisuarı kendi bağlamından kopararak yarattığı anlam dönüşümüne benzer bir yöntemle, kişisel yatağını bir sanat nesnesi olarak sergilemiştir. Sanatçının kendi yatağını, dağınık çarşafı, kirli çamaşırları, boş içki şişeleri, kondom ambalajları ve gündelik kişisel atıklarıyla birlikte sergi mekânına taşıdığı bu çalışma, gündelik nesnelerin biyografik ve duygulanımsal bir hakikat rejimi ürettiği radikal bir modelleme örneğidir. Çalışma “Sanatçının kırılğanlığını ve öznel deneyimini doğrudan görünür kılarak bir tür biyografik gerçeklik ürettiğini” göstermektedir (Kent, 2005: 98). Yatak ve etrafındaki nesneler, özel alanın sınırlarını aşıp kamusal bir estetik alana taşındığında, izleyicinin karşılaştığı şey yalnızca bir yaşam fragmanı değil, aynı zamanda bu fragmanın hangi çerçevede hakikat olarak kabul edildiğini belirleyen bir görünürlük düzenidir.



Resim 2. Tracy Emin, Benim Yatağım (My Bed), 1998.

Sanatın son yüzyıldaki ifadeci yaklaşımına bakıldığında farklı eylemler için kullanılan pek çok gündelik nesnenin sanatçısının bakış açısıyla çok boyutlu hakikat alanlarına dönüştüğü görülmektedir. Nesnenin görsel hakikat rejimi bağlamında kazandığı bu çok katmanlı statü, çağdaş sanatın nesneyle kurduğu ilişkiyi temsilin ötesinde ideolojik alanlara temas eden bir unsur olarak ele alan geniş bir kuramsal zemine işaret etmektedir. Nesne hem fiziksel gerçekliği hem de söylemsel hakikat rejiminde izleyicinin algısal ve düşünsel konumunu dönüştüren manipülatif bir etkinlik alanı yaratmaktadır ancak burada seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır (Ranciere, 2021: 20). Dolayısıyla burada izleyicininde hakikati üreten bir aktör olduğu söylenilebilir.

Duchamp'a göre, bir sanat yapıtı, yalnızca sanatçının üretim eylemini bitirmesiyle tamamlanmış sayılmaz. İzleyici yapıtı ile gerçekleştirdiği karşılaşma sonucu deneyiminde kendince yapıtın içsel niteliklerine ulaşır ve böylece eserin dış dünya ile bağlantısını sağlar. Bu deneyimde sanatçı gibi izleyicisi de yaratma edimine katkıda bulunmuş olur (Kuspit, 2006: 34). Böylece nesne, eserin anlamının yalnızca sanatçının tekil niyetiyle sınırlandırılmadığı, estetik ve ideolojik anlamların çoğullaştığı, izleyici tarafından yeniden tanımlanan otonom bir hakikat alanı olarak konumlanmaktadır.

3. 18. İstanbul Bienali'nde Nesne Temelli Pratikler

Bienaller, nesnelerin fiziksel ve maddi hatlarının ötesinde, sanat nesnesi sayılması için gereken bütün morfolojik niteliklere sahip olan bir alt yapıyı bağlamsal karşılaşmalar ve küratoryal çerçeveler içinde yeniden anlamlandırıldığı kamusal kültür sahneleridir. Gündelik bir nesne, bienal kürasyonu tarafından dolaşıma sokulduğunda artık orijinal işlevinin ve anlamının ötesinde, yeniden kodlanmış bir görsel hakikat ile çerçevelenir. Boris Groys, nesnenin sanat kurumsallığında kazandığı bu yeni hakikatin sanatın bağlamsal iktidarıyla ilişkili olduğunu, nesnenin sergilendiği anda kendine ait bir görsel otorite ve hakikat statüsü kurduğunu savunmaktadır. Ona göre nesne, sergileyen kurum, kişi, kişiler ya da mekân gibi dolaşımlara dahil edildiğinde hakikat üretmez (Groys, 2008). Fakat bu dolaşımlar nesnenin temsil gücünü iktidarlaştıran bir aygıt olarak onun görsel rejimini meşrulaştırmaktadır. Bunun yanında Bienal gibi geniş ölçekli kurumsal yapılar, nesnenin hakikatini sabit olarak da sunmakla yetinmez. Bunun aksine onu mekân, bellek, iktidar ve izleyici tanıklığıyla yeniden dağıtan görsel rejimler kurmaktadır. Nitekim nesnenin bienal gibi çoklu mekânlarda sergilenmesi, izleyici ile nesne arasında yeni bir duyu paylaşım modeli üretmektedir. Bu modelde hakikat, nesnenin fizikselliklerinden çok, onun kamusal dolaşım koşullarıyla ilişkilidir.

Levi-Strauss, “*Taban Düşünce*” adlı çalışmasında, toplumsal alanda yer alan tüm öğelerin anlamlarının, taşıdıkları özsel niteliklerden ziyade içinde bulundukları konumsal ilişkilerle belirlendiğini ileri sürer. Ona göre, öğelerin anlamı bir yandan tarihsel süreçler ve kültürel bağlamların etkisiyle, diğer yandan ise dahil oldukları dizgelerin örgütlenmesi sonucunda görünür hâle gelir. Başka bir deyişle nesnelerin anlamları, bu kültürel kodlar ve düzenlemeler içinde belirli bağlamsal karşılaşmalara göre biçimlenmektedir. Dolayısıyla nesneler, yalnızca fiziksel özelliklerinden değil, dahil oldukları kültürel ağlar, mekânlar ve sembolik ilişkiler üzerinden anlaşılabilir hâle gelirler. Bu perspektiften bakıldığında, nesneler kendine has kültürel mekânlara sahiptir (Levi-Strauss, 1994: 80-81). Bu çerçeve, bienal gibi kurumsal sahnelerde nesnenin anlamının kültürel dolaşım ve mekânsal konumlanmadan türediğini göstermektedir. Böylece nesnenin görsel hakikati, fiziksel varlığından çok sergilenme biçimleriyle ilişkilendirilmektedir.

Bu bağlamda 18. İstanbul Bienali, gündelik yaşamdan seçilen nesnelerin teatrallliği ve çok mekânlı bir sergi modeli olmasıyla nesnenin görsel hakikat rejimindeki dolaşımını radikal biçimde görünür kılan güncel bir örnektir. Bienaldeki nesne temelli pratikler farklı dolaşım noktalarında tarihinde ilk kez üç yıla yayılan bir yapı ile izleyicilerle buluşmuştur. “Üç Ayaklı Kedi”

başlığı altında Christine Tohme'nin küratoryal çerçevesiyle şekillenen bienal “gelecek olasılıkları” ve “kendini koruma” temalarıyla şekillenmiştir. Sergideki yapıtlar güncel sanatsal, politik ve toplumsal aciliyetler bağlamında yaşamı savunmanın, direnç stratejileri geliştirmenin farklı vehçelerini sunmaktadır (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 12). Bienal kapsamında mikro hikayelerden evrensel sorunlara uzanan pek çok pratikle birlikte, nesne temelinde şekillenen çalışmalar dikkat çekmektedir. Bu çalışmalar, içinde yaşadığımız dönemde devam eden soykırım şiddeti ve kayıpların izlerini ve ifade biçimlerini özümseyerek, izleyicisinden tepkisel bir karşılık üretmesini bekleyen aktivist nitelikli işler olarak okunabilir. Kavramsal içerikleri derin ve yoğun olan pratikler mecburiyeti doğrularken kavramlarda karmaşılaşmaktadır. Bazı çalışmaların direk kendisi olan gündelik nesneler, bienal kapsamındaki “kendini koruma” ve “gelecek olasılıkları” temalarıyla birbirine bağlı ama çalışma pratiklerinde ayrı olarak konumlanmaktadır. Bununla beraber besledikleri estetik ve performatif stratejiler çeşitlilik gösterse de görsel hakikat rejimleriyle tema kapsamında birbirinden çok ayrı değillerdir.

Bienal sahnesinde gündelik nesnenin ontolojik statüsü bağlam tarafından dönüştürülür ve nesne, artık işleviyle değil, dolaşıma sokulduğu görsel rejimin iliştiirdiği otoriteyle anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda ele alınan ilk örnek çalışma, Beyrut'lu sanatçı Stéphanie Saadé'nin “*Pirami*t” serisidir. (Resim 3-4) Bu seri, bebek bedeninden yetişkin XXL ölçüsüne kadar uzanan çorap, tişört ve tayt gibi günlük kullanım giysilerinin üst üste istiflenip birbirine dikilmesiyle oluşturulmuştur. Pirami, büyüme kavramına temas eden bir yerleştirme örneğidir. Dolayısıyla mahrem nesnelerin bedenle kurduğu ilişkinin evrimine tanıklık eden çalışma, bunu zamanı görünür ve dokunulabilir kılarak insanın farklı yaşam evrelerinin bir haritasını oluşturarak göstermektedir.



Resim 3. Stéphanie Saadé, Piramit, 2022, Kişisel Arşiv.

Saadé'nin giysileri beden ölçeklerine göre üst üste dikiş yöntemiyle birleştirme jesti, gündelik kullanıma yapılan minimal bir müdahale değil bienal bağlamında görünürlük ve görsel hakikat etkilerini yoğunlaştıran kavramsal bir istifleme stratejisidir. Saadé zamanın akışının bireysel, kolektif ve coğrafi merceklerde nasıl ölçüldüğünü incelemek için bu seride bir aktarım ve yer değişim sürecine başvurmuştur (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 172). Piramit, zamanı görünür ve dokunulabilir kılmaktan çok, onu bedensel ölçüm sistemleri ve yaşam evreleri üzerinden kavramsallaştıran bir görsel bilgi rejimi kurarak insanın farklı yaşam aşamalarının topoğrafik bir haritasını sunmaktadır. Çalışmaya ilişkin bir başka hususta çalışmanın ismi olan “Piramit”, imgesinin tarihsel ve kültürel bir sembol olarak değil, yığın, tekrar ve formun kurumsal bir mekânda görsel rejime göre yeniden kodlanan bir nesneleşme sistemi olarak ele alınmasıdır. Bu strateji, gündelik tekstil nesnesini bir temsil aparatı olmaktan çıkararak, sergilendiği bağlamdan görsel meşruiyet alan ve otorite etkisiyle donatılan bir aparata dönüştürmektedir.



Resim 4. Stéphanie Saadé, *Piramit*, 2022, *Kişisel Arşiv*.

Bienal sahnesinde nesnenin görsel hakikati, kökensel bağlamı yanında sergilendiği kurumsal dolaşımın ona ilıştirdiği otoriteden de türemektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında ele alınan bir diğer örnek, Abdullah Al Saadi'nin “*Taş Terlikler*” yerleştirmesidir. Disiplinlerarası bir pratiğe sahip olan sanatçı, körfez yaşamında gündelik kültürel nesnelerden türeyen geleneksel parmak arası terlik formunu, yapıtında temsilin ötesine taşıyarak dönüştürmektedir. *Taş Terlikler*, Birleşik Arap Emirliklerindeki hızlı modernleşme ve çölün kalıcı olarak dönüşümü bağlamında değerlendirilebilecek bir çalışmadır (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 180). Çalışma, yıpranmış terliklerin doğal bir buluntu nesnesi olan kireçtaşı ile yeniden biçimlendirilmesi, hızlı modernleşmenin hafızada aşındırdığı gündelik nesneye fiziksel dayanım ve görsel yetke kazandıran ters bir arkeolojik müdahaledir.

Sanatçı, sıradan bir gündelik nesneyi taş biçiminde yeniden biçimlendirerek hem hikâyeye hem de nesnenin hakikat rejimini yeni bir katmanla birleştirmiştir. Bu dönüşüm, bienal bağlamında nesneye bir temsil yüklemekten çok ona hafıza, köken ve dayanıklılık fikrini taşıyan görsel bir hakikat atfederek yeni bir meşruiyet tanımı kurmaktadır. *Taş Terlikler*, insanın doğduğu topraklarla göçebe bağlarını muhafaza etmesinin bir yöntemi olarak yalnızca nesneleri değil o bağların görsel deliline dönüşen nesnenin kendisini göstermektedir. Bu nedenle çalışma, terliğin kültürel dolaşımdaki imgesini temsil etmekten çok, kurumsal sergileme bağlamının nesneye

yüklediği görsel yetke ve maddi tanıklık üzerinden üretilen bir hakikat rejiminin aparatına dönüşümünü ortaya koymaktadır.



Resim 5. Abdullah Al Saadi, Taş Terlikler, 2013, Kişisel Arşiv.

Çalışmalarında benzer bir yaklaşıma yer veren bir diğer sanatçı Celina Eceiza'dır. Gündelik nesne olarak kumaşlardan ürettiği "*Yuva Şişen Bir Meyvedir*" isimli yerleştirmesi Bienal kapsamında sergilenmiştir. (Resim 6) Sanatçının misafirperverlik kavramından yola çıkarak çevreyici ve değişken mekanlar yaratan yerleştirmesi tamamen kumaşlardan ve buluntu malzemelerden oluşmaktadır. Sergi mekânında tavandan asılarak uçuşan geniş ölçekli kumaşlar kapısı açık bir evde gezinme deneyimi hissettirmektedir. Tekstil işlerinin üzerinde farklı inançlardan ve hatıralardan oluşan motifler, yerlerdeki minderlerin rahat görüntüleri izleyiciyi dinlenmeye, soluklanmaya çağırıyor gibidir (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 132). Nitekim sanatçı gündelik kumaş nesnesini yalnızca bir malzeme olarak değil, hafızayı, bedensel deneyimi ve toplumsal ilişkileri somutlaştıran bir görsel hakikat rejimi içinde yeniden konumlandırmaktadır. Çalışmanın kendisi olan tekstil yüzeyler, ev içi mekânlarla özdeşleşmeleri nedeniyle, izleyicinin gündelik yaşantısına dair bellek ve aidiyet kavramlarını çağırıştırır. Bennett'inde (2010) belirttiği gibi gündelik nesneler, yalnızca araçsal işlevleriyle değil, duygulanımsal enerjileri ve ilişkisel kuvvetleriyle de kültürel hakikat üretir. Eceiza' nın kumaşları da benzer biçimde mekân içinde dolaşan ilişkisel bir araç haline gelmektedir.

Bourriaud (1998), ilişkisel estetik kavramında çağdaş sanatın estetik nesneden çok toplumsal ilişkilerin, karşılaşmaların ve geçici deneyimlerin üretildiği bir ilişkisellik alanı olduğunu savunmaktadır. İzleyicinin mekânla kurduğu etkileşim, nesnenin hakikatini biçimsel bir temsil olmanın yanında deneyimsel bir bağlamda taşımaktadır. Bu perspektiften *Yuva Şişen Bir Meyvedir*, yalnızca estetik bir sanat nesnesi değil, sosyal ve mekânsal ilişkilerin yeniden kurulmasına aracılık eden geçici bir ortam olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Eceiza'nın kullandığı kumaş nesnesi, sanat disiplini içinde toplumsal deneyimi temsil eden bir görsel hakikat rejiminin kurucu ögesi haline gelmektedir. Çünkü izleyici, nesnenin estetik biçiminden çok onun içerdiği kültürel bellek, aidiyet ve misafirperverlik kodları üzerinden nesnenin gerçek hakikatini üretmektedir. Dolayısıyla çağdaş sanat bağlamında nesnenin hakikati maddi varlığından ziyade mekânı dönüştüren ve izleyicinin bedensel deneyimini yönlendiren ilişkisel ağlarla inşa edilmektedir.



Resim 6. Celina Eceiza, *Yuva Şişen Bir Meyvedir*, 2025.

18. İstanbul Bienali için mekâna özgü olarak kurgulanan ve çalışma kapsamında incelenen son örnek Khalil Rabah'ın "*Kırmızı Rotavesait*" isimli işidir. (Resim 7) Eski Fransız Yetimhanesi Bahçesinin bir köşesine yerleşen çalışma sanatçısının kariyeri boyunca toprak mücadelesine, tehçire ve egemen tarih anlatılarının sorgulanmasına yönelik sürdürdüğü ilginin bir uzantısı niteliğindedir (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 84). *Kırmızı Rotavesait*, gündelik hayatta çoğunlukla endüstriyel süreçlerin parçası olarak konumlanan

metal varilleri, mekânsal bir müdahaleyle yeniden bağlamsallaştırmaktadır. Sanatçı, varilleri ritmik bir dizilimle asıl işlevleri olan depolama görevinden çıkarmıştır. Onları bir tür modüler peyzaj elemanına, kentsel ölçekte heykelsi bir organizasyona dönüştürmüştür. Parlak kırmızı yüzeyler, mekânın nötr olan tarihsel dokusu karşısında güçlü bir kontrast yaratır ve izleyiciyi hem estetik hem de semantik bir gerilim içine davet etmektedir. İçinde zeytin, narenciye ve yemiş gibi farklı türden yetişkin ağaçların yeşermeye devam ettiği yüzün üzerinde kırmızı varil, nesne ile doğa arasında geçici bir birliktelik izlenimi vermektedir.

“Yerleştirmeyi boydan boya kesen dar su kanalının içindeki sabit kırmızı metal boru, alanı hem bölüyor hem de birleştiriyor: Bu boru bir zamanlar bahçeden geçen su kaynağına atıfta bulunurken, kaynakların çıkarılmasını ve kontrolünü sağlayan altyapıları, örneğin boru hatlarını, sınırları, iklimin ve jeopolitik baskının altında akması gittikçe zorlaşan su kaynaklarını da akla getiriyor” (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 84).

Bienal alanına taşınan endüstriyel variller, işlevsel kimliklerinden ayrılarak, mekânsal düzenleme aracılığıyla hem maddi hem de semantik açıdan yeniden konumlanmaktadır. Bu dönüşüm, nesnenin ekonomi, politik ilişkiler, kişisel ve mekânsal bellek arasında aracı bir rol üstlendiğini göstermektedir. Rancière’in (2007) “görünürlük rejimleri” kavramı perspektifinden bakıldığında, Rabah’ın yerleştirmesinde nesnenin, duysal ve kavramsal koordinatlarının yeniden düzenlenmesi, varillerin artık depolanan maddelerin taşıyıcısı olmaktan çıkarak, kavramsal bir hakikat alanı haline gelmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda yerleştirme, Duchamp sonrası sanatın kurumsal çerçevelerin nesnenin asli statüsünü belirleyen ilişkiselliğini teyit etmektedir (Danto, 1981). Böylece nesne, gündelik yaşam içindeki endüstriyel göstergesini sürdürmekle birlikte, bienal bağlamında politik, ekolojik ve ekonomik ilişkileri açığa çıkaran bir hakikat alanı olarak konumlanmaktadır.

Bienalin kurumsal çerçevesi, gündelik nesneyi kamusal bellek, tarihsel bağlam ve ekolojik ilişkilerle etkileşime giren birer yorumlayıcı aktör haline getirmektedir. Varillerin içerisindeki ağaçlar ise sergileme süresi boyunca büyümeye devam etselerde yerinden edilmiş olmaları onları hem istikrarsız bir süreklilik içinde hem de denetim altına alınmış yeni bir konumda varlık sürmesine neden olmaktadır.



Resim 7. Khalil Rabah, Kırmızı Rotavesait, 2025.

18. İstanbul bienalinden seçilen sanatçı işleri, nesnenin malzeme, mekân ve kültürel bellekle kurduğu ilişkileri farklı stratejilerle görünür kılarak bienalin sunduğu hakikat rejimlerinin nasıl görselleştiğine dair bir okuma yapma olanağı sağlamaktadır. Gündelik nesnelerin yalın biçimleri veya minimal müdahalelerle yeniden düzenlenmiş hâlleri, bienal mekânında bir sanat yapıtı olarak sergilendiğinde, içinde bulundukları mekânın kültürel ve kurumsal bağlamı nedeniyle farklı bir anlam kazanmaktadır. Bienal kapsamında sergilenen nesneler, mekânsal bağlam, kültürel bellek, ideolojik kodlama ve izleyici alımlamasıyla birlikte işleyen çok katmanlı temsiller aracılığıyla, gündelik nesnenin sanat alanında çoklu görsel hakikat rejimlerinde yeniden üretildiğini göstermektedir.

Sonuç

Sanat tarihindeki modernist kırılmayla birlikte, nesnenin ontolojik statüsü radikal biçimde değişmiştir. Duchamp'ın "ready-made" müdahalesi, nesnenin anlamının maddesel niteliğinden ziyade kavramsal çerçeveye kurulan ilişkinin belirleyici olduğunu göstermiştir. Nesne artık yalnızca temsil edilen bir şey değil kendisine ilişkin izleyicisinden bir düşünme pratiği talep eden varlık haline gelmiştir. Bu yaklaşım, çağdaş sanat pratiklerinde yaratıcı ifade yöntemleriyle çeşitlenerek, gündelik nesnenin bellek aracı, arkeolojik iz, anlatı taşıyıcısı, sosyolojik izdüşüm veya politik kanıt vb. yeniden

işlevlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Böylece nesne estetik bir maddi gerçeklik yanında ideolojik ve sosyo-kültürel bir bilgi alanında üretmektedir.

Bu çalışma, gündelik nesnenin çağdaş sanatta geçirdiği dönüşümleri inceleyerek, nesnenin hakikat, temsil ve kurumsal otoriteyle kurduğu ilişkilerin görsel hakikat rejimleri içerisinde nasıl anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Nesnenin sanat bağlamında yeni bir statü kazanması, onun maddi gerçekliğinden çok sergilenme biçimi, mekânsal konumu, küratöryal dolaşımı ve söylemsel otoritesi tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla nesnenin sanat nesnesine dönüşümü, bir bağlam aktarımından ziyade, kurumsal görünürlük düzenleri içerisinde görsel hakikat rejiminin yeniden inşa edilmesini ifade etmektedir. Bienal, galeri ve müze gibi kurumsal çerçeveler, gündelik nesnenin işlevsel kimliğini askıya alarak onu arşivsel ya da dokümantatif bir statüye taşırlar. Bu anlamda 18. İstanbul Bienali, söz konusu dönüşümün güncel bir uygulama alanı niteliği taşımaktadır. Bienalin çok mekânlı yapısı, gündelik nesnelerin fiziksel olarak yer değiştirmesinin yanında küratöryal bağlam, mekânsal düzenleme ve izleyici deneyiminin etkileşimiyle yeni semantik olasılıkların ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Bu bağlamda nesne, bienal mekânının kurumsal söylemi, tarihsel bağlam ve izleyici alımlamasıyla kurduğu etkileşim üzerinden yeni görsel hakikat rejimlerinin üretimine aracılık edebilmektedir. Nesnenin fiziksel hatları sabit kalsa bile, onun ürettiği hakikat, bienalin mekânsal örgütlenmesi, küratöryal çerçevesi ve izleyiciyle kurduğu deneyim aracılığıyla çoklu bir okumaya açıktır. Bu olgu, nesnenin görsel hakikatinin maddi gerçekliğinden ziyade, kurumsal görünürlük düzenleri ve sergileme stratejileri aracılığıyla üretildiğini ima eden bir yorumsal çerçeveye işaret etmektedir. Bienal gibi kurumsal tecrübe alanları, nesneyi yalnızca göstermez; izleyici ile nesne arasındaki ilişkiyi duysal, bilişsel ve politik biçimde dönüştüren bir estetik deneyim üretmektedir. Bu deneyimde izleyici pasif değildir. İzleyici hakikati yeniden kuran, anlamı çoğaltan ve nesnenin epistemik katmanlarını açan bir yorumlayıcı bir aktör haline gelmektedir. Rancière'nin (2021) belirttiği gibi, izleyicinin deneyimi, sergilenen nesnenin kurduğu anlatının temel bileşenlerinden biridir ve hakikat üretimi, yalnızca nesneye değil, onun kamusal karşılaşmasına bağlıdır.

18. İstanbul Bienali kapsamında seçilen nesne temelli pratiklere ait 4 (dört) sanatçı örneği, konuyu farklı kavramsal yönleriyle görünür kılan eleştirel temsiller olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmalar, gündelik nesnenin görsel hakikat rejimine ilişkin kuramsal yaklaşımların pratik düzlemde nasıl somutlaştığını gösteren eleştirel ve söylemsel çerçeveler oluşturmaktadır. Stéphanie Saadé'nin "*Piramiit*" isimli yerleştirmesi tişört, çorap ve tayt gibi günlük giysi parçalarını maddi bir birikim olmasının beraberinde zaman,

beden ve yaşam evrelerine dair okunabilir bir topoğrafya olarak yeniden düzenler. Kumaşların fiziksel istiflenmesi, bienal bağlamında büyüme, hafıza ve biyografik süreklilik üzerine yeni bir gerçeklik hattı kurmaktadır. Bu ifadeci yaklaşım nesneyi bir temsil olmaktan çıkarıp, kişisel ve kolektif deneyim gibi katmanlarla ilişkili hale getirmektedir. Bu bağlamda, gündelik giysi bienal mekânına yerleştirildiğinde, benzerleri gibi kişisel yaşam kalıntısı olmaktan çıkarak izleyicinin algısına ve kolektif hafızasına eklenen nesnenin görsel hakikat rejimini kuran dinamik bir yüzeye dönüşmektedir.

Benzer bir yaklaşımla Abdullah Al Saadi'nin "*Taş Terlikler*" çalışması, nesnenin kültürel biyografisini görünür kılmaktadır. Terliklerin taş malzemeye yeniden biçimlendirilmesi hem nesnenin işlevsel dolaşımından kopuşunu hem de toplumsal bellekle kurduğu ilişkiselliği görünür kılar. Nesnenin göç, aidiyet, toprakla ve kimlikle kurduğu bağ, çalışmayı gündelik bir nesne olmaktan çıkarak çalışmanın kişisel hatıra ile kolektif hafıza arasında konumlanan çok katmanlı bir okumayı önermektedir. Böylelikle nesne fiziksel gerçekliğinden oluşan yönlendirmeyi aşarak, temsil, hafıza ve mekân arasındaki ilişkileri yeniden üreten deneyimsel bir alan açar ve bienal bağlamında nesnenin kendisini yeni bir görsel hakikat rejiminin kurucu unsuru olarak konumlandırmaktadır.

Benzer şekilde Eceiza'nın "*Yuva Şişen Bir Meyvedir*" isimli yerleştirmesi, gündelik kumaş nesnesinin bienal bağlamında yalnızca estetik bir malzeme değil, kültürel bellek, mekânsal ilişkisellik ve bedensel deneyim üzerinden işleyen çoklu bir görsel hakikat rejimi üretebildiğini göstermektedir. Bu çalışma, gündelik nesnenin mekân dönüştürme kapasitesi ve ilişkisel deneyim üretimi aracılığıyla görsel hakikat rejimini, izleyiciyle kurduğu deneyimsel ağlar üzerinden inşa ettiğini göstermektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan son eser Khalil Rabah'ın "*Kırmızı Rotavesait*" isimli yerleştirmesi ise nesnenin mekânsal bağlamla kurduğu sembolik ilişkiyi geniş bir toplumsal ve politik düzleme taşımaktadır. Çalışmadaki kırmızı variller, endüstriyel bir kullanım nesnesi gibi görünse bile ilk kullanım çevresinden ayrılarak ekonomi ve emek ilişkileriyle kesişen bir kavrama işaret etmektedir. Variller ve içerisinde yetişen bitkilerin sergilenme biçimi, onların asli işlevleri ve fiziki gerçekliklerden farklı bir hakikat üretmektedir. Çünkü mekân nesnenin ideolojik çerçevesini belirlemede rol oynamaktadır.

Bienal kapsamında incelenen örnekler, gündelik nesnelerin işlevsel bağlamlarından koparılrken yalnızca estetik bir forma dönüşmediği aynı zamanda sosyal, tarihsel ve mekânsal kodlarla yeniden konumlanarak çok katmanlı bir görsel hakikat rejimi ürettiğini göstermektedir. Bu hakikat,

sanatçı, izleyici, küratöryel yapı ve kurumsal çerçeveler arasındaki çoklu etkileşim ağları içerisindeki dolaşım ile üretilmektedir. Bir nesneyi sanat eseri olarak görünür kılan şey, yorumlama ve alımlanma biçimi, kültürel hafıza, kuramsal yaklaşım gibi farklı süreçlerin bir aradalığı ile gerçekleşmektedir. Bu süreç hem yerel hem de küresel sanat literatüründe geniş bir teorik arka plana sahiptir ve çağdaş sanat üretiminde belirleyici bir kavramsal eksen olarak görünür hâle gelmiştir. Söz konusu süreçler olmaksızın nesnenin kendi başına sanat statüsü kazanması ve görsel hakikat iddialarının geçerliliği mümkün değildir. Bu nedenle çağdaş sanat bağlamında gündelik nesne, yalnızca estetik bir temsil değil, hakikatin üretildiği, sorgulandığı ve dönüştürüldüğü aktif bir aracı olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla gündelik nesnenin görsel hakikat rejimini çözümlemek temsil, kültürel politika, tarihsel zaman ve kurumsal sınıflandırma alanlarına uzanan geniş ve çok disiplinli bir düşünsel çerçevenin değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Kaynakça

- Antmen A. (2013). Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar. İstanbul, Türkiye, Sel Yayınları.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya yayınları.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational aesthetics*. Les presses du réel.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard University Press.
- Danto, A. (2012). *Sıradan olanın başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Duchamp, M. (1961/2015). *Apropos of "readymades"*. In M. Duchamp, *The essential writings* (Original work published 1961). Thames & Hudson.
- Foster, H. (2004). *An archival impulse*. October, 110, 3-22.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977* (C. Gordon, Ed.). Pantheon Books.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. MIT Press.
- Harman, G. (2018). *Object-oriented ontology: A new theory of everything*. Penguin Books.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. Ankara: De Ki yayınları.
- Kent, S. (2005). *Shimmer: Tracey Emin and the Art of Confession*. London: Thames & Hudson.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. İstanbul: Metis Yayınevi
- Levi-Strauss, C. (1994). *Yaban düşüncesi*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.
- Rancière, J. (2007). *The future of the image*. London: Verso.
- Rancière, J. (2021). *Özgürleşen seyirci*, Metis Yayınları
- Sankır, H. (2018). *Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme*, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, Vol. 7, No. 5, s: 526, doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i5.1664 Üç Ayaklı Kedi (2025), 18. İstanbul Bienali Rehberi, İKSV.

Risk Altındaki Sanat Eserleri: Müzeler, Değişen Koşullar ve Koleksiyonların Korunmasında Ortaya Çıkan Yeni Zorluklar

A. Sultan Karaoğlu¹

Özet

Bu çalışma, müzelerde yer alan ve risk altında bulunan sanat eserlerinin karşı karşıya kaldığı tehditleri, yalnızca fiziksel boyutlarıyla değil; orijinallik sorunları, piyasa baskısı ve müze yönetimlerinin karar alma süreçlerinin koleksiyonlar üzerindeki etkileri çerçevesinde ele almaktadır. Günümüzde müzeler, kültürel mirası koruma sorumluluğunu giderek karmaşılaşan çevresel, sosyo-ekonomik ve kurumsal koşullar altında sürdürmek zorunda kalmaktadır. Bu durum, sanat eserlerinin korunmasında risk yönetiminin yalnızca teknik bir uygulama değil, bütüncül ve yönetsel bir süreç olarak değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Çalışmada risk kavramı; insan kaynaklı, teknik, yönetsel ve doğal etkenler başlıkları altında incelenmiş; uluslararası koruma modelleri (ICOM, ICCROM, CCI) ve Türkiye’den seçilmiş örnek olaylar ışığında değerlendirilmiştir. Sanat eserlerinin fiziksel koşullarının uygun olmayan sergileme, depolama ve taşıma uygulamalarıyla nasıl bozulabildiği ortaya konulmuş; yanlış restorasyon, yetersiz belgeleme ve bilimsel analiz eksikliğinin orijinallik sorunlarını nasıl derinleştirdiği tartışılmıştır. Ayrıca sanat eserlerinin artan piyasa değerinin, hırsızlık, kaçakçılık ve kamu koleksiyonlarından satış gibi riskleri nasıl tetiklediği; bu baskının müzelerin kamusal sorumluluklarıyla yarattığı etik gerilim ele alınmıştır.

Çalışmanın temel bulgusu, müzelerdeki sanat eserlerine yönelik risklerin büyük ölçüde yönetsel kararlar, kurumsal kapasite ve sürdürülebilir politika eksiklikleriyle bağlantılı olduğudur. Bu bağlamda, risk temelli yönetim anlayışının kurumsallaştırılması, güçlü belgeleme sistemleri ve bilimsel altyapının geliştirilmesi, sanat koleksiyonlarının sürdürülebilir korunması için temel stratejiler olarak önerilmektedir.

1 Doç., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sultan.karaoglu@kocaeli.edu.tr , ORCID ID: 0000-0001-6703-3980

GİRİŞ

Kültürel mirasın korunması, yalnızca geçmişin izlerinin saklanması değil; toplumların kimliğini, estetik hafızasını ve tarihsel sürekliliğini geleceğe taşımayı amaçlayan temel bir sorumluluktur. Bu mirasın en görünür taşıyıcıları olan müzeler, sahip oldukları sanat eserlerinin fiziksel ve kavramsal bütünlüğünü koruma sorumluluğunu üstlenen temel kurumlardır. Ancak kültür varlıklarının karşı karşıya olduğu riskler, zaman içinde değişen doğal, sosyal ve teknolojik koşullar nedeniyle çeşitlenmiş; iklim krizi, dijital dönüşüm, küresel çatışmalar, kültür ekonomisinin yön değiştirmesi ve ziyaretçi hareketliliği gibi yeni unsurlar bu alanın sınırlarını yeniden tanımlamıştır.

Kültür varlıklarının korunmasına ilişkin uluslararası rehberlerin ve acil durum yönetimi araçlarının çeşitli dillerde yaygınlaşması, müze profesyonelleri arasında risk farkındalığı oluşmasını desteklemiştir. Bununla birlikte, değişen sosyo-ekonomik, teknolojik ve çevresel koşullar, risk yönetiminin yalnızca fiziksel tehditlerin tespit edilmesiyle sınırlı kalamayacağını; kurumların yönetsel kapasiteleri, etik sorumlulukları, uzman profilleri, teknolojik altyapıları ve karar verme mekanizmaları ile birlikte ele alınması gerektiğini göstermektedir.

Bu çalışmada müzelerdeki sanat eserlerinin karşılaştığı riskler; *insan kaynaklı, doğal ve günnümüzzün ortaya çıkardığı yeni ve karmaşık risk bileşenleri* çerçevesinde incelenmektedir. Uluslararası standartlar (ICOM, ICCROM, CCI), koruma bilimi araştırmaları ve Türkiye’den seçilmiş örnek olaylar ışığında, koleksiyonların fiziksel koşullarındaki değişim, eserlerin orijinalliği, piyasa baskısı, çağdaş ve dijital sanat eserlerinin korunmasına ilişkin yeni sorunlar ve müze yönetim politikalarının koleksiyon üzerindeki etkileri değerlendirilecektir.

Bu çalışmanın amacı, müzelerde yer alan ve birer kültürel miras niteliği taşıyan sanat eserlerinin karşı karşıya kaldığı riskleri k bütüncül bir çerçevede ele almak ve koleksiyonların korunmasını güçlendirecek risk yönetimi stratejilerini ortaya koymaktır. Sanat eserlerinin fiziksel koşulları, orijinallik sorunları, piyasa baskısı ve yönetsel kararların koleksiyonlar üzerindeki etkileri değerlendirilerek, müzelerin uygulayabileceği somut ve sürdürülebilir yaklaşımlar geliştirmek hedeflenmektedir.

1. BÖLÜM: Müzelerde Risk Yönetimine Yaklaşımlar: Uluslararası Modeller ve Türkiye Bağlamı

1.1. Risk Kavramı ve Müzecilikte Risk Yönetimi

Kültürel miras alanında risk, en genel tanımıyla bir zararın meydana gelme olasılığı ile bu zararın etkisinin birleşiminden oluşan bir tehdit olarak tanımlanır (ICCROM, 2016). Müzelerde koruma süreçleri açısından risk, yalnızca fiziksel bir tehlike değil; koleksiyonun özgünlüğüne, bütünlüğüne, erişilebilirliğine ve yorumlanmasına zarar verebilecek tüm unsurların toplamıdır. Bu nedenle risk yönetimi, beklenmedik olaylara verilen tepkilerle sınırlanan bir süreç değildir; koleksiyonun tüm yaşam döngüsüne yayılan stratejik bir yaklaşım olarak değerlendirilir (ICOM, 2022).

Risk yönetimi temelde dört aşamadan oluşur: risklerin tanımlanması, analiz edilmesi, önceliklendirilmesi ve azaltılması. Bu süreç müze yönetimlerinin stratejik planlamasında, koleksiyon politikalarında ve koruma uygulamalarında belirleyici rol oynar. Özellikle sanat koleksiyonlarında kullanılan malzemelerin çeşitliliği, üretim tekniklerinin farklılığı ve çağdaş sanat eserlerinde malzemenin öngörülemez davranışları, risk yönetimini daha karmaşık bir gereklilik hâline getirmektedir. Özellikle çağdaş sanat eserlerinde kullanılan polimer bazlı malzemeler, sanayi tipi boyalar veya dijital bileşenler, malzemenin uzun vadeli davranışını öngörmeyi güçleştirdiği için risk yönetimi gereksinimini daha belirgin hâle getirir. Bu nedenle müzelerde risk yönetimi; değerlendirme, önceliklendirme ve önleyici uygulamaları kapsayan bütünlüklü bir süreç olarak ele alınmalıdır.

1.2. Uluslararası Modeller: ICOM, ICCROM ve CCI Yaklaşımları

Uluslararası koruma literatüründe en yaygın kabul gören modellerden biri Kanada Konservasyon Enstitüsü (CCI) tarafından geliştirilen “On Bozulma Etkeni” (Ten Agents of Deterioration) çerçevesidir. Bu model, koleksiyonlara zarar verebilecek riskleri fiziksel kuvvetler, hırsızlık ve vandalizm, yangın, su, zararlılar, ışık, yanlış sıcaklık ve nem, kirlilik, yanlış depolama ve doğal eskime gibi on temel başlık altında toplar (CCI, 2025). Bu yaklaşım, müzelerde risklerin sistematik biçimde değerlendirilmesini ve ölçülebilir önleyici uygulamaların geliştirilmesini sağlar. Modelin güçlü yanı, bozulma etkenlerini soyut kavramlar olmaktan çıkartıp ölçülebilir ve izlenebilir bir yapıya dönüştürmesidir. Bu yönüyle, özellikle karma malzeme içeren sanat koleksiyonlarında konservasyon planlamasının temel araçlarından biri hâline gelmiştir.

ICCROM'un Risk Yönetimi Çerçevesi ise kültürel miras için risklerin yalnızca fiziksel değil, kurumsal, sosyal ve ekonomik boyutlarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Bu modele göre risk yönetimi, koleksiyonun olduğu kadar kurumun karar alma süreçlerinin de ayrılmaz bir parçasıdır (ICCROM, 2016). Böylece koruma bir teknik müdahale alanı olmanın ötesine geçerek kurumsal stratejilerin merkezine yerleşir.

Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM), müzelerde risk yönetimini etik bir sorumluluk olarak ele alır. *ICOM Etik Kuralları*, müzelerin koleksiyonların güvenliğini sağlama, belgeleme süreçlerini eksiksiz yürütme, uygun sergileme ve depolama koşullarını sürdürülebilir biçimde uygulama yükümlülüğünü açıkça belirtir (ICOM, 2022). Müzelerin yalnızca sergileme mekânları değil, kültürel mirasın korunmasından sorumlu araştırma kurumları olduğu yönündeki bu ilke, risk yönetimi çalışmalarının etik boyutunu da güçlendirir.

1.3. Önleyici Koruma ve Sanat Koleksiyonlarının Özgül Gereklilikleri

Önleyici koruma (preventive conservation) müze koleksiyonlarının uzun vadeli sürdürülebilirliği için temel bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım; eser üzerinde restorasyon gerektiren bozulmalar oluşmadan önce çevresel, teknik ve operasyonel koşulların iyileştirilmesini hedefler. Uygun sıcaklık ve bağıl nem dengesi, ışık düzeylerinin kontrolü, depolama alanlarının düzenlenmesi, düzenli envanter ve izleme sistemleri, personel eğitimi ve güvenlik protokollerinin oluşturulması bu yaklaşımın ana bileşenleridir.

Sanat eserleri söz konusu olduğunda önleyici koruma daha da karmaşık bir hâl alır. Geleneksel malzemelerin (tuval, ahşap, taş, seramik) yaşlanma davranışları büyük ölçüde bilinse de çağdaş sanat eserlerinde kullanılan sentetik polimerler, sanayi boya, çok katmanlı bileşikler, dijital ve multimedya öğeleri henüz uzun dönemli malzeme davranışları tam olarak öngörülemeyen bir yapıya sahiptir. Bu nedenle çağdaş sanat koleksiyonları için risk yönetimi, klasik konservasyon yaklaşımlarından farklı bilimsel analiz yöntemleri ve deneysel çalışmalar gerektirmektedir.

Ayrıca sanat eserlerinin üretim tekniği, kullanılan pigment veya bağlayıcı türü, yüzey işlemleri, alt yapı malzemeleri ve eserlerin bütünlük ilişkisi; uygun sıcaklık, nem ve ışık düzeylerinin belirlenmesinde kritik rol oynar. Eserin sergilendiği mekânın mimari özellikleri, depolama koşulları veya eser taşıma süreçleri de doğrudan risk üretme potansiyeline sahiptir.

Önleyici koruma, laboratuvar müdahaleleri ile sınırlı teknik bir faaliyet değil; koleksiyonun güvenliğini sağlayan kurumsal bir süreçtir. Birer kültürel miras unsuru olan sanat eserlerinin sürdürülebilir biçimde korunması, ancak

bu yaklaşımın müze yönetimi tarafından sistematik olarak benimsenmesiyle mümkündür.

1.4. Türkiye Bağlamında Kurumsal Farkındalık: MMKD ve KÜMİD Yayınlarının Katkısı

Türkiye’de müzelerde risk yönetimi yaklaşımının gelişmesine katkı sunan önemli girişimlerden biri, Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği’nin (MMKD) 2015 yılında Türkçeye kazandırdığı *Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı*’dır (MMKD, 2015). ICMS tarafından hazırlanan bu rehber, müzelerin doğal afetler, savaş, terör, hırsızlık ve yangın gibi insan ve doğa kaynaklı tehditler karşısında nasıl hazırlık yapması gerektiğini ele alır. Yayının tanıtımı kapsamında düzenlenen uluslararası seminerde risk analizi, afet planlaması ve müze güvenliği konuları ele alınmış, böylece Türkiye’de risk yönetimi kavramının kurumsal düzeyde tanınması sağlanmıştır.



Görsel 1: Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı (MMKD) ve Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı (KÜMİD)

KÜMİD’in 2016 yılında tercüme ederek yayımladığı beş kitapçıktan oluşan *UNESCO’nun Kültür Mirasını Koruma El Kitapları*’ (Görsel 1) ise müze güvenliği, dinî mirasın korunması, afet risk yönetimi, koleksiyonların belgelenmesi ve yazma eserlerin bakımı gibi temel alanlarda uluslararası koruma ilkelerini Türkçe literatüre kazandırmıştır (KÜMİD, 2016). Bu yayınlar, Türkiye’deki müze profesyonellerine risk yönetimi ve önleyici koruma temelinde hızlı erişilebilir eğitim materyalleri sunarak kurumsal kapasite

oluşumuna ve özellikle belgeleme ile önleyici koruma uygulamalarında uluslararası standartların tanınmasına önemli bir katkı sağlamıştır.

MMKD ve KÜMİD tarafından yürütülen bu çeviri projeleri, Türkiye’de özellikle belgeleme, veri tabanı oluşturma, acil durum planlaması ve konservasyon laboratuvarlarının güçlendirilmesi gibi alanlarda hâlen ihtiyaç duyulan yapısal gelişmelere katkı sunarak kurumsal kapasitenin gelişmesine yönelik erken ve önemli adımlar arasında yer almıştır. Her iki yayın dizisi, sanat koleksiyonlarının korunması için risk temelli yaklaşımların uygulanabilir hâle gelmesine yardımcı olmuş; özellikle belgeleme, envanter yönetimi, acil durum planlaması ve bilimsel analiz altyapısının güçlendirilmesi gerekliliğini görünür kılmıştır.

2. BÖLÜM: Müzelerdeki Kültürel Miras Ürünlerinin ve Sanat Koleksiyonlarının Karşılaştığı Riskler

Müze koleksiyonlarının karşılaştığı riskler, genel çerçevede **insan kaynaklı** ve **doğal etkenlerden kaynaklanan** riskler olarak iki ana grupta ele alınmaktadır. Kültürel miras alanında geliştirilen risk yönetimi modelleri, bu iki grubu çoğu zaman “bozulma etkenleri” ve “kurumsal/yönetimsel etkenler” başlıkları altında sınıflandırır (Pedersoli vd., 2016; CCI, 2025).

Sanat koleksiyonları açısından bakıldığında, malzeme çeşitliliği, sergileme ve depolama koşulları, kurumun yönetim politikaları ve içinde bulunduğu sosyo-ekonomik çevre, bu risklerin hem türünü hem de şiddetini belirleyen temel unsurlardır. Türkiye gibi deprem kuşağında yer alan ve hızla değişen kentsel dinamiklere sahip ülkelerde, bu riskler daha da belirgin hâle gelmektedir (Ertürk, 2021)

2.1. İnsani Etkenlerden Kaynaklanan Riskler

İnsan kaynaklı riskler, müze koleksiyonlarının korunmasını doğrudan etkileyen, çoğu zaman yönetilebilir fakat göz ardı edildiğinde ağır sonuçlar doğurabilen tehditlerdir. Yanlış koruma uygulamaları, plansız kentleşme, ziyaretçi yoğunluğu, nitelsiz personel, yasal boşluklar, yasadışı arkeolojik kazılar ve kültürel nesnelerin yasa dışı ticareti bu gruba girer (Pedersoli vd., 2016).

Bu riskler çoğu zaman *kurumsal kararlar, politik tercihler ve kaynak dağılımı* ile yakından ilişkilidir. Örneğin 2018’de Brezilya Ulusal Müzesi’nde çıkan ve koleksiyonun yaklaşık %90’ını yok eden yangının, yapısal bakım eksikliği ve yetersiz finansmanla bağlantılı olduğu, resmî soruşturmalar ve ardından yapılan analizlerde açıkça vurgulanmıştır (Solly, 2019).

2.1.1. Organizasyon ve Dış Riskler

Organizasyon ve dış riskler, müzelerin ve kültürel miras kurumlarının bağlı bulunduğu idari yapılanmalar, finansman modelleri, ülke ölçeğinde kültür politikaları ve ekonomik koşullar gibi dış faktörlerden kaynaklanır. Bütçe kesintileri, teknik bakımın ertelenmesi, yönetim değişiklikleri, önceliklerin sık sık yeniden belirlenmesi ve altyapı yatırımlarındaki gecikmeler, koleksiyonların uzun vadeli korunmasını zayıflatan temel unsurlar olarak değerlendirilmektedir (Stovel,1998). Bu tür riskler, çoğu zaman doğrudan fiziksel bir tehdide dönüşme de, uygun koruma ve güvenlik tedbirlerinin alınmamasına yol açarak büyük kayıplara neden olabilir.

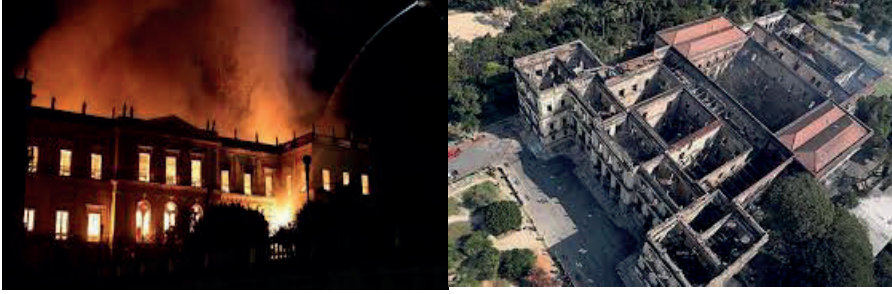
Bu konuda en çarpıcı örneklerden biri, *15 Nisan 2019'da Paris'te gerçekleşen Notre-Dame Katedrali yangınıdır*. Katedralde çıkan yangının, restorasyon sürecinde kullanılan elektrikli ekipmanlardan kaynaklanan bir arıza sonucu başladığı ve yangın alarm sistemlerindeki gecikme ile personel koordinasyonundaki aksaklıkların felaketin boyutunu büyüüttüğü rapor edilmiştir (Weston, F.,2019) Yangın sırasında katedralin ahşap çatısı tamamen çökmüş, ikonografik vitrayların bir bölümü zarar görmüş, iç mekândaki birçok sanat eseri duman, ısı ve suya maruz kalmıştır. Bu dramatik olay, teknik eksikliklerle yönetimsel ihmallerin nasıl birleşip geniş ölçekli kültürel miras kayıplarına yol açabileceğini somut bir biçimde göstermiştir.



Görsel 2: Paris'deki Notre-Dame Katedrali yangını (2019, Fransa)

Notre-Dame yangını, birçok uluslararası uzman tarafından “**önlenebilir bir felaket**” olarak tanımlanmış hem yangın güvenliği hem de büyük ölçekli restorasyon süreçlerinde risk analizinin ve acil durum planlarının zorunlu olduğu bir kez daha vurgulanmıştır (Friends of Notre-Dame, 2025). Bu örnek, müzelerde ve tarihî yapılarda risk yönetiminin yalnızca teknik ekipmanlara değil, aynı zamanda kurumsal karar alma süreçlerine, personel eğitimine ve düzenli denetim mekanizmalarına bağlı olduğunu göstermektedir.

Bir diğer örnek olarak **Brezilya Ulusal Müzesi yangını (2018)**, uzun yıllar boyunca yapılmayan teknik bakım, yetersiz finansman ve yönetimsel ihmalin birleşmesiyle koleksiyonun yaklaşık %90'ının, dolayısı ile 200 yıllık bilimsel verinin yok olmasına neden olmuş (Görsel 3), uluslararası platformda müzelerin sürdürülebilir finansman modellerinin ne kadar kritik olduğu yönünde tartışmalar başlatmıştır (Solly, 2019).



Görsel 3: Rio de Janeiro'daki Ulusal Müzesi yangını (2018, Brezilya)

Türkiye bağlamında da benzer risklerin mevcut olduğu görülmektedir. Kültür kurumlarında teknik bakım, yangın güvenliği yatırımları, fiziki altyapı yenilemeleri ve risk analizlerinin sistematik biçimde yapılmaması durumunda, deprem, yangın veya sel gibi olaylar sırasında kültürel varlıkların zarar görme olasılığı belirgin şekilde artmaktadır. Bu nedenle organizasyon ve dış riskler, koleksiyon yönetiminde uzun vadeli, planlı ve disiplinli bir yönetim anlayışını zorunlu kılmaktadır.

Benzer biçimde, bazı ülkelerde ekonomik kriz dönemlerinde müze koleksiyonlarından eser satışına yönelik tartışmalar, sanat eserlerinin kamusal bellekten kopması riskini gündeme getirmektedir. Bu tür kararların çoğu, kısa vadeli finansal çözümler üretmeye yönelse de uzun vadede koleksiyon bütünlüğünün geri dönülmez biçimde zedelenmesine neden olabilir (Ertürk, 2021).

2.1.2. Teknik Riskler

Teknik riskler, müze binalarının altyapısı, elektrik ve iklimlendirme sistemleri, yangın ve güvenlik donanımları, sergileme ve depolama vitrinleri gibi unsurlardan kaynaklanır. CCI'nin "Bozulma Etkenleri" modelinde fiziksel kuvvetler, yangın, su, zararlılar, ışık, sıcaklık ve nem gibi faktörler, doğrudan teknik altyapıyla bağlantılı tehditler olarak tanımlanır (CCI, 2025).

2018’de Rio de Janeiro’daki Ulusal Müze’deki yangının, klima ünitesindeki elektriksel kısa devreden kaynaklandığı tespit edilmiştir (National Museum of Brazil fire, 2018). Bu olay, elektrik tesisatı ve yangın güvenliği sistemlerinin düzenli bakımının yapılmaması hâlinde tek bir teknik arızanın bile tüm koleksiyonu yok edebileceğini çarpıcı biçimde göstermiştir.

Avrupa Yangından Korunma Kurumu’nun (CFPA-E) müzeler için yayımladığı rehber, teknik risklerin yalnızca yangınla sınırlı olmadığını; çatlak su boruları, hatalı sprinkler sistemleri, çatı izolasyonu eksiklikleri ve yetersiz drenaj gibi “küçük” görünen sorunların da ciddi su hasarına yol açabileceğini vurgular (CFPA-E, 2014).

Türkiye’de 2023 depremleri sonrası müzelerde gözlemlenen vitrin devrilmeleri, raf sistemlerinin çökmesi ve yapıdaki çatlaklar, teknik risklerin birbiriyle bağlantılı olduğunu göstermiştir. Deprem sonrası yapılan değerlendirmelerde çok sayıda müze ve kültürel miras yapısında hasar tespit edilmiştir (Demir& Çilingiroğlu, 2024; UNDP Türkiye, 2023).

2.1.3. İnsani ve Sosyal Riskler

İnsani ve sosyal riskler; ziyaretçi davranışları, personel hataları, vandalizm, hırsızlık, ikonoklazm, protesto eylemleri, savaş ve terör gibi olguları kapsar. CCI’nin sınıflandırmasında “hırsızlar ve vandalizm”, “fiziksel kuvvetler” ve “dissosiasyon” (bilgi ve bağlam kaybı) bu gruba dahildir (CCI, 2025).

Mosul Müzesi’nin 2015 yılında silahlı bir örgüt tarafından bilinçli olarak tahrip edilmesi, kültürel mirasın ideolojik motivasyonlarla hedef alınabileceğinin çarpıcı bir örneğidir. Müzede yer alan Assur ve Akad dönemlerine ait heykel ve eserlerin sistematik biçimde kırılıp yok edilmesi, “insan kaynaklı kasıtlı tahribat”ın en dramatik formlarından biridir (UNESCO, 2015; Clapp, 2015).

UNESCO’nun silahlı çatışma dönemlerinde kültürel mirasın korunmasına yönelik çalışmaları, bu tür kasıtlı tahribatları “kültürel temelli şiddet” bağlamında ele alır ve acil durum planlamasında envanter hazırlığı, eserlerin güvenli bölgelere taşınması, dijital belgeleme ve uluslararası işbirliği gibi önlemleri öne çıkarır (UNESCO, 2010).

Ziyaretçi kaynaklı riskler de bu kapsamda önemlidir. Aşırı yoğunluk, fiziki temas, fotoğraf çekimi sırasında kullanılan ekipmanlar, çocuk ziyaretçilerin kontrolsüz hareketleri gibi durumlar, özellikle hassas yüzeyli eserlerde kademeli aşınmaya yol açabilir. Bu nedenle pek çok müze, ziyaretçi sayısını sınırlandırma, yönlendirme bariyerleri, güvenlik görevlisi bulundurma ve

bilgilendirme panoları kullanma gibi yöntemlere başvurmaktadır (CFPA-E, 2014; Ertürk, 2021).

2.1.4. Yönetimsel Riskler ve Sanat Koleksiyonları Üzerindeki Etkileri

Yönetimsel riskler, müzelerdeki tüm insan ve teknik kaynaklı risklerin üzerinde yer alan, çoğu zaman görünmeyen ancak belirleyici bir çatı kavramdır. ICOMOS'un risk hazırlığına ilişkin çalışmalarında, nitelikli personel eksikliği, kurum içi iletişim kopuklukları, yetersiz denetim, standart dışı belgeleme ve yetersiz bütçe planlaması, koruma süreçlerini zayıflatan kritik unsurlar olarak tanımlanır (Stovel, 1998).

Bu çalışma kapsamında yönetimsel riskler, sanat koleksiyonları bağlamında dört ana tema üzerinden değerlendirilebilir:

(a) Sanat Eserinin Değişen Fiziksel Koşulları

Yanlış sergileme, uygunsuz depolama, yetersiz iklimlendirme, sık mekân değişiklikleri ve kontrolsüz ödünç verme süreçleri, sanat eserlerinin fiziksel durumunu doğrudan etkiler. CCI'nin “yanlış sıcaklık ve nem”, “ışık” ve “fiziksel kuvvetler” etkenleri, çoğu zaman yönetimsel ihmallerden kaynaklanır (CCI, 2025).

Örneğin uzun yıllar uygun nem ve sıcaklık kontrolü sağlanmadan tutulan tuval resimler, tuval liflerinde gerilme, vernik tabakasında çatlama ve boya tabakasında kabarma gibi bozulmalar gösterir. Bu tür etkiler, konservasyon laboratuvarlarında büyük müdahaleler gerektirebilir ve her müdahale eser üzerinde geri dönüşsüz izler bırakma riski taşır. Bu nedenle fiziksel koşulların yönetimi, yalnızca teknik bir sorumluluk değil, doğrudan bir yönetim politikası meselesidir (Pedersoli vd., 2016).

(b) Sanat Eserinin Orijinallik Sorunu

Orijinallik sorunu, sahte eserlerin koleksiyonlara girişi, orijinal eserlerin sahteleriyle değiştirilmesi, çalıntı eserlerin müze envanterine dahil olması veya otantik eserlerin yanlış restorasyonla özgün niteliklerini yitirmesi gibi durumları içerir. Uluslararası literatürde “dissosiasyon” (bilgi ve bağlam kaybı), bir eserin kimliğinin ve tarihsel bağlamının kaybedilmesi olarak tanımlanır ve başlı başına bir risk etkeni olarak ele alınır (CCI, 2025).

Türkiye’de Uşak Müzesi’ndeki 2500 yıllık, Karun Hazinelerinin en görkemli parçası olan “Kanatlı Denizatı Broşu”nun sahtesiyle değiştirilmesi olayı, yönetimsel zafiyetlerin ve belgeleme eksiklerinin orijinallik sorunu ile nasıl birleşebileceğine ilişkin çarpıcı bir örnektir. Benzer biçimde bazı

müzelerde eserlerin “emanet” statüsünde tutulup envantere alınmaması, kaybolma veya yer değiştirme riskini artırmaktadır. Orijinalliğin korunması, yalnızca bilimsel analiz ve laboratuvar altyapısı değil, aynı zamanda güçlü bir envanter ve belgeleme politikasını gerektirir (Ertürk, 2021).

(c) Sanat Eserinin Piyasa Değeri

Sanat eserlerinin piyasa değerinin yükselmesi hem bir fırsat hem de ciddi bir risk alanıdır. Yüksek piyasa değeri, hırsızlık, yağma, kaçakçılık ve sigorta sahteciliği gibi suçları teşvik edebilir (Ertürk, 2007).

Bunun yanında, kamu koleksiyonlarında yer alan eserlerin müzayede yoluyla satışının gündeme gelmesi, koleksiyonların bütünlüğünün bozulmasına ve sanat eserlerinin kamusal erişimden çekilmesine yol açabilir. Bu tartışmalar, müzenin “kamusal fayda” misyonu ile “ekonomik baskılar” arasındaki gerilimi görünür kılar. Piyasa değerinin koleksiyon politikaları üzerindeki etkisinin etik ve hukuki boyutları, ICOM’un etik kurallarında da vurgulanmaktadır (ICOM, 2022).

(d) Değişen Yönetim ve Yönetim Politikası

Yönetim değişiklikleri, yeni önceliklerin belirlenmesi, kurumsal stratejilerin sık sık değiştirilmesi, koruma programlarının sürekliliğini zayıflatır. Risk yönetimi literatürü, afet hazırlığı ve önleyici koruma gibi süreçlerin ancak uzun vadeli, tutarlı ve izlenebilir politikalarla etkili olabileceğini vurgular (Pedersoli vd., 2016).

Türkiye’de deprem sonrası kültürel mirasın korunmasına yönelik yürütülen projeler, koordinasyon eksikliği olduğunda hem kaynak kullanımında hem de müdahale önceliklerinin belirlenmesinde sorunlar yaşanabildiğini göstermektedir (UNDP Türkiye, 2023; Demir& Çilingiroğlu, 2024). Bu durum, müzelerde risk temelli yönetim anlayışının yalnızca teknik bir rehberle dayanmakla kalmayıp, kurumsal kültür ve yönetim modeli olarak benimsenmesini zorunlu kılmaktadır.

19 Ekim 2025 tarihinde Paris’teki Louvre Müzesi’nin Apollon Galerisi’nden, Fransız kraliyet mücevherlerine ait sekiz değerli parça çalınmıştır (Görsel 4). Soygun, müze açıldıktan yaklaşık yarım saat sonra gündüz saatlerinde gerçekleşmiş ve hırsızlar yalnızca birkaç dakika içinde eserleri ele geçirip kaçmıştır. Çalınan eserler büyük kültürel ve tarihî öneme sahiptir; çalınan mücevherlerin değeri yaklaşık 88 milyon euro olarak tahmin edilmektedir.



Görsel 4: Louvre Müzesi Apollon Galerisi'nde hırsızlık (Paris,2025)

Fransa Senatosu'nun soruşturma raporu, olayda **güvenlik sistemleri ve yönetsel eksikliklerin** belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Raporda, hırsızların giriş noktasını gören iki kameranın yalnızca birinin çalışır durumda olduğu, güvenlik personelinin anlık görüntüleri izleyecek yeterli ekrana sahip olmadığı ve alarm durumunda **polisin yanlış bölgeye yönlendirildiği** tespit edilmiştir. Ayrıca, daha önce zayıf nokta olarak işaret edilen balkonun güçlendirilmemiş olması gibi **önceden bilinen risklerin giderilmemesi** vurgulanmıştır.

Bu olay, müze koleksiyonlarını korumada yalnızca teknik altyapının varlığının yeterli olmadığını; **risk analizi, önleyici denetim, personel eğitimi, uygun izleme sistemleri ve kurumlararası koordinasyon** gibi yönetsel kararların etkin biçimde uygulanmasının zorunlu olduğunu göstermektedir. Louvre örneği, **kurumsal ihmal ve risk yönetimi eksikliğinin somut kültürel miras kayıplarına yol açabileceğini** ve bu tür olayların müzelerin güvenlik politikalarının yeniden değerlendirilmesini gerektirdiğini ortaya koyar.

2.2. Doğal Etkenlerden Kaynaklanan Riskler

Doğal etkenlerden kaynaklanan riskler, jeolojik, iklimsel ve biyolojik süreçlerin müze koleksiyonları üzerindeki etkilerini kapsar. Depremler, seller, fırtınalar, yangınlar, iklim değişikliği, hava kirliliği, tuzluluk, zararlılar ve mikroorganizmalar bu grupta değerlendirilir (UNESCO, 2010; CCI, 2025).

Küresel ölçekte yapılan analizler, kültürel miras alanlarının deprem, sel, yangın ve iklim kaynaklı diğer tehlikelere karşı yüksek kırılganlık gösterdiğini; risk azaltma önlemlerinin ise çoğu ülkede yeterince kurumsallaşmadığını ortaya koymaktadır (Li, 2024).

Türkiye’de 6 Şubat 2023 depremleri, yalnızca yerleşim alanlarını değil, çok sayıda tarihi yapı ve kültürel miras alanını da etkilemiş; yapılan değerlendirmelerde incelenen kültürel miras yapılarının önemli bir bölümünde hasar tespit edilmiştir (Demir& Çilingiroğlu, 2024; UNDP Türkiye, 2023). Bu tür afetler, müzelerde deprem güvenliği, raf ve vitrin sistemlerinin sabitlenmesi, eser taşıma ve tahliye planlarının hazırlanması gibi önlemlerin risk yönetiminin ayrılmaz bir parçası olması gerektiğini göstermektedir.

İklimsel dalgalanmalar, hava kirliliği, asit yağmurları, tuz kristalleşmesi, zararlı böcekler, kemirgenler, küf ve mantarlar gibi etkenler, özellikle organik malzemeden yapılmış eserlerde yavaş fakat sürekli bir bozulma üretir. CCI’nin sınıflandırmasında “yanlış sıcaklık ve nem”, “zararlılar”, “kirleticiler” ve “doğal eskime” bu tür riskleri açıklayan temel başlıklardır (CCI, 2025).

İklim değişikliğiyle birlikte aşırı sıcaklık dalgaları, ani nem değişimleri ve şiddetli yağışlar, müze binalarının mikroiklim koşullarını da etkilemekte, binanın dış kabuğundaki çatlaklar, çatı su yalıtım sorunları ve drenaj eksiklikleri nedeniyle depolarda nem ve küf sorunları daha sık görülmektedir (UNESCO, 2007; Ertürk, 2007).

Biyolojik riskler, özellikle tekstil, kâğıt, ahşap, deri gibi organik malzemelerde beslenen böcek ve mantar türleri üzerinden koleksiyonlara zarar verir. Zararlı kontrol programlarının yapılmaması, depolarda düzensizlik, temizlik eksikliği ve uygun olmayan paketlenme malzemeleri bu riskleri artırır. Önleyici koruma anlayışı, bu tür risklere karşı düzenli izleme, bütünleşmiş zararlı yönetimi (IPM) ve uygun çevresel kontrol sistemlerinin kurulmasını temel ilkeler arasında saymaktadır (Pedersoli vd., 2016; CCI, 2025)

SONUÇ

Sanat Koleksiyonlarının Sürdürülebilir Korunması İçin Stratejik Yaklaşımlar

Müzelerdeki sanat koleksiyonlarının korunması, yalnızca teknik uygulamalardan oluşan bir süreç değil; kurumsal yönetim, bilimsel araştırma, mevzuat, finansman, eğitim ve toplumsal farkındalık gibi çok boyutlu unsurları içeren stratejik bir yönetim modelidir. Bu çalışmada ele alınan risk türleri—insani, teknik, yönetsel ve doğal etkenler—koleksiyonların kırılganlığının hem maddi hem de kurumsal dinamiklerle bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır. Uluslararası rehberler (ICOM, ICCROM, CCI) ve örnek vakalar, risk yönetiminin süreklilik gerektiren bir süreç olduğunu açıkça göstermektedir. Türkiye bağlamında ise gelişen

müzecilik pratiklerine rağmen yönetsel kapasite, bilimsel analiz altyapısı ve kurumsal standartlaşma alanlarında önemli ihtiyaçlar bulunmaktadır.

Sanat koleksiyonlarının sürdürülebilir biçimde korunabilmesi için aşağıdaki stratejik unsurlar kritik önemdedir:

1. Yönetimsel Kapasitenin Güçlendirilmesi

Risk yönetimi, teknik bir prosedürler bütünü olmaktan ziyade, kurumun tüm birimlerine yayılan yönetsel bir kültürdür. Yönetim değişikliklerinin sık yaşandığı, bütçe planlamasının kısa vadeli olduğu veya sorumluluk alanlarının belirsiz kaldığı kurumlarda risklerin yönetilebilirliği azalır. Bu nedenle müzelerde;

- uzun vadeli koruma politikaları geliştirilmeli,
- görev tanımları ve sorumluluk zincirleri netleştirilmeli,
- risk yönetimi bir “kurum içi standart” hâline getirilmelidir.

Yönetimsel kapasitenin güçlendirilmesi, sahtecilik, hırsızlık, belgeleme eksiklikleri ve acil durum yetersizlikleri gibi tüm diğer risk türlerini doğrudan azaltacaktır.

2. Laboratuvar ve Bilimsel Analiz Altyapısının Zorunlu Hale Getirilmesi

Sanat eserlerinin orijinalliğinin belirlenmesi, bozulma süreçlerinin analiz edilmesi ve doğru koruma yöntemlerinin seçilebilmesi için bilimsel analiz altyapısının güçlendirilmesi zorunludur. Türkiye’de bu altyapının sınırlı olması, sahte eserlerin tespiti, yanlış restorasyonların önlenmesi ve malzeme davranışlarının anlaşılması gibi kritik aşamalarda belirsizlik yaratmaktadır.

- her büyük müze bünyesinde bilim laboratuvarları kurulmalı,
- taşınabilir analiz cihazları (XRF, FTIR vb.) yaygınlaştırılmalı,
- üniversitelerle iş birliği kurularak malzeme bilimi temelli çalışmalar desteklenmelidir.

Bilimsel analiz kapasitesi, sanat koleksiyonlarının özgünlüğünün korunmasının temel koşuludur.

3. Uzman Yetiştirme ve Eğitim Programlarının Geliştirilmesi

Risk yönetimi, konservasyon, belgeleme, güvenlik ve envanter süreçleri için nitelikli personel gereklidir. Ancak Türkiye’de bu alanlarda uzmanlaşmış profesyonel sayısı sınırlıdır. Uluslararası standartlara uyum sağlayabilmek için:

- konservasyon ve müzecilik lisansüstü programları desteklenmeli,
- MMKD ve KÜMİD gibi kuruluşlar aracılığıyla meslek içi eğitim programları artırılmalı,
- müze personeli için düzenli sertifikasyon programları uygulanmalıdır.

Yeterli ve sürekli eğitim almayan personelin bulunduğu kurumlarda risk yönetimi uygulamalarının başarıya ulaşması mümkün değildir.

4. Ulusal ve Kurumsal Veri Tabanı İhtiyacı

Belgeleme, risk yönetiminin en temel bileşenidir. Envanter kayıtlarının eksik, güncel olmayan veya kurumlar arasında uyumsuz olması, koleksiyonların izlenebilirliğini ve müdahale kapasitesini zayıflatır. Bu nedenle:

- ulusal ölçekte standart bir dijital koleksiyon yönetim sistemi oluşturulmalı,
- müzeler arasında veri paylaşım protokolleri geliştirilmelidir,
- envanter kayıtları düzenli olarak güncellenmeli ve doğrulanmalıdır.

Notre-Dame ve Brezilya Ulusal Müzesi gibi krizlerde en büyük kayıplardan biri, iyi belgelenmemiş koleksiyonların geri dönüşü olmayan biçimde kaybolması olmuştur. Bu durum belgelemenin bir koruma aracı olarak ne kadar hayati olduğunu göstermektedir.

5. Risk Temelli Yönetim Anlayışının Kurumsallaştırılması

Risk yönetiminin etkili olabilmesi için, müzelerde:

- düzenli risk analizleri yapılmalı,
- acil durum planları oluşturulup tatbikatlarla test edilmeli,
- önleyici koruma politikaları tüm koleksiyon yönetimi süreçlerine entegre edilmeli,
- afet sonrası müdahale prosedürleri netleştirilmelidir.

Bu yaklaşım, riskleri yalnızca “felaket sonrası müdahale” kapsamından çıkarıp, “felaket öncesi önleme ve hafifletme” aşamalarına odaklanan çağdaş koruma politikalarının temelini oluşturur.

Genel Değerlendirme

Sanat koleksiyonlarının korunması, yalnızca eserlerin fiziksel varlığına yönelik bir çaba değil; toplumsal hafızanın, kültürel kimliğin ve estetik mirasın sürdürülebilirliğine ilişkin bir sorumluluktur. Bu nedenle risk yönetimi yaklaşımı, müzelerin teknik bir modülü değil, kurumsal varlık

nedeninin ayrılmaz bir parçasıdır. Uluslararası örnekler, önleyici koruma kültürünün güçlü olduğu kurumlarda kayıpların en aza indirildiğini; yönetsel zafiyetlerin bulunduğu kurumlarda ise küçük hataların büyük felaketlere dönüştüğünü göstermektedir.

Türkiye’de son yıllarda müzecilik alanında önemli gelişmeler yaşansa da risk yönetiminin kurumsal düzeyde ele alınması ve sürdürülebilir hâle getirilmesi için kapsamlı bir dönüşüme ihtiyaç vardır. Bu dönüşüm, yalnızca müze profesyonellerinin değil, kültür politikaları üreten tüm paydaşların ortak çabasıyla mümkün olacaktır.

Kaynakça

- CCI (Canadian Conservation Institute). (2025). *Agents of deterioration*. Canadian Conservation Institute. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html> (erişim tarihi:09.12.2025)
- CFPA-Europe (CFPA-E Fire Protection Guidelines). (2014). *Museum fire protection guidelines*. CFPA-E Guideline No.1
- Cacciotti, R., Sardella, A., Drdácý, M., & Bonazza, A. (2024). A methodology for vulnerability assessment of cultural heritage in extreme climate changes. *International Journal of Disaster Risk Science*, 15(3), 404–420. <https://doi.org/10.1007/s13753-024-00564-8>
- Clapp, M. (2015, February 26). *ISIS fighters destroy ancient artefacts at Mosul museum*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2015/feb/26/isis-fighters-destroy-ancient-artefacts-mosul-museum-iraq> (erişim tarihi:09.12.2025)
- Demir, N., & Çilingiroğlu, Ç. (2024). Assessing the impact of the Türkiye February 2023 earthquakes on cultural heritage sites: A multi-disciplinary approach utilizing ARIA maps and social media collaboration. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLVIII–1, 117–122. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLVIII-1-2024-117-2024>
- Ertürk, N. (2021). Protection of cultural heritage: Risk management in museums in Turkey. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 10, 82–96.
- Ertürk, N. (2007). Müze koleksiyonlarına yönelik risklerin azaltılması ve risk yönetimi. *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2006 Yıllığı*, 499–510.
- Friends of Notre-Dame de Paris. (2025). *Restoration progress of Notre-Dame Cathedral*. <https://www.friendsofnotredamedeparis.org>
- Weston, F. (2019, April 20). *Notre Dame neden yandı?* (E. Gen, Çev.). **e-Skop**. (Orijinal eser: *Notre Dame fire – capitalism destroying our historical heritage*.) <https://www.e-skop.com/skopbulten/notre-dame-neden-yandi/4832https://www.e-skop.com/skopbulten/notre-dame-neden-yandi/4832> (erişim tarihi: 09.12.2025)
- ICCROM. (2016). *Risk management for cultural heritage*. International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.
- ICOM (International Council of Museums). (2022). *ICOM Code of Ethics for Museums*. <https://icom.museum>
- Kültürel Mirasın Dostları Derneği (KÜMİD). (2016). *UNESCO kültür mirasını koruma el kitapları* [Türkçe – İngilizce çeviri seti]. <https://kumid.net/proje/8/div-styletext-alignleftstrongspan-stylefont-size11pxquotunesco-kuumlltuumlr-mirasi-koruma-el-kitaplariquotnbsp-nbsp-tuum-lrkccedilebr-ekim-2015-mart-2016spanstrongdiv>

- Li, M. (2024). Disaster risk management of cultural heritage: A global scale analysis of characteristics, multiple hazards, lessons learned from historical disasters, and issues in current DRR measures in World Heritage sites. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, 110, 104633. <https://doi.org/10.1016/j.ijdr.2024.104633>
- Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği (MMKD). (2015). *Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı*. <https://www.mmkd.org.tr/muzeler-icin-acil-durum-prosedurleri-el-kitabi/>
- National Museum of Brazil fire. (2018). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/National_Museum_of_Brazil_fire (erişim tarihi: 09.12.2025)
- Pedersoli, J. L., Antomarchi, C., & Michalski, S. (2016). *A guide to risk management of cultural heritage*. ICCROM–CCI Joint Publication.
- Solly, M. (2019). *A Faulty Air Conditioning Unit Sparked the Brazil National Museum Fire*. Smithsonian Magazine.
- Stovel, H. (1998). *Risk preparedness: A management manual for world cultural heritage*. ICCROM.
- UNESCO. (2015, February 26). *Director-General requests UN Security Council meeting on destruction of heritage in Mosul*. <https://whc.unesco.org/en/news/1239> (erişim tarihi: 09.12.2025)
- UNESCO. (2010). *Managing disaster risks for world heritage*. UNESCO World Heritage Centre.
- UNESCO. (2007). World Heritage Reports n°22 - Climate Change and World Heritage UNESCO World Heritage Centre (erişim tarihi: 02.12.2025). <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-474-1.pdf>
- United Nations Development Programme (UNDP) Türkiye. (2023, 11 Nisan). Türkiye’de depremlerin ardından kültürel miras korunuyor. UNDP. <https://turkiye.un.org/tr/227184-t%C3%BCrkiye%E2%80%99de-depremlerin-ard%C4%B1ndan-k%C3%BCl%C3%BCrel-miras-korunuyor> (erişim tarihi: 02.12.2025)

Kadın Bedeninin Doğa ile Diyalogu: Feminist Sanatta Beden, Doğa ve Hafıza

Arzu Parten Altuncu¹

Özet

Bu makale, kadın sanatçıların beden ve doğa ile kurdukları ilişkiyi feminist sanat kuramı çerçevesinde incelemektedir. Modern sanat tarihinde sıklıkla marjinalleştirilmiş kadın sanatçılar, özellikle 1960'lardan itibaren ortaya çıkan feminist hareketle birlikte sanat alanında güçlü bir varlık göstermeye başlamıştır. Ana Mendieta, Rebecca Horn, Suzanne Lacy ve Cecilia Vicuña gibi sanatçılar üzerinden yürütülen bu çalışmada, kadın bedeninin doğa ile olan bağı; hafıza, ritüel, kimlik ve politik direnç bağlamında çözümlenmiştir. Kadın sanatçılar, doğayı hem bastırılmış deneyimlerin bir metaforu hem de ataerkil sistemlere karşı alternatif bir alan olarak yeniden tanımlar. Performans sanatı, bedenin geçici izleri ve doğanın döngüsellığı üzerinden feminist sanatçılar tarafından estetik bir ifade ve toplumsal bir itiraz aracı olarak kullanılır. Bu bağlamda, doğa ve kadın bedeni arasındaki bağ; sezgisel, şiirsel ve politik yönleriyle sanatın alanını dönüştürür. Makale, ekofeminist bir perspektif geliştirerek, sanatın hem bireysel hem kolektif hafızayı nasıl şekillendirdiğini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

1.GİRİŞ

Modern sanat içerisinde kadın sanatçıların konumu, tartışmalı bir durum olarak tarihte yer bulur. Dünyanın kıta Avrupası ile sınırlandığı, beyaz ve eril dünyanın dışında kalanlar arasında farklı bir sanat tarihinin yazımına yol açacak olan “kadın sanatçılar”, periferide kalan konumlarını değiştirmekle kalmayıp, tüm öteki olarak görülen topluluklar için de mücadele etmiştir. Bu dönemde feminist sanat düşüncesinin ortaya çıkışında iki paralel dinamik belirleyici olmuştur: Bir yandan Judy Chicago, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Lynda Benglis, Faith Ringgold gibi sanatçılar;

1 Doç.Dr. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
arzu.parten@kocaeli.edu.tr/ partenonarzu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7852-8003

beden, cinsellik, doğurganlık ve kimlik temalarını radikal performanslar ve yeni malzeme kullanımlarıyla dönüştürürken; diğer yandan Linda Nochlin, Lucy Lippard'ın başını çektiği kadın sanat tarihçileri, modern sanat tarihinin ataerkil yapısına yönelik kapsamlı eleştiriler geliştirmiştir.

Linda Nochlin'in 1971 tarihli "Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, feminist sanat tarihinin kurucu manifestosuna dönüşerek; kadınların sanat edimi içerisinde eksik bir özgürlük alanından, fazladan göstermek zorunda oldukları mücadelelerin dahi yok sayılarak dışlanması yanı sıra, "büyük sanatçı" kavramının toplumsal kurumlar tarafından nasıl üretildiğine dair apaçık bir tarih ve estetik eleştirisi olarak sarsıcı bir yankı uyandırmayı başarmıştır. 1960 ve onu takip eden on yıl boyunca feminist kolektifler ve kadın sanatçıların birlikte yürüttüğü çalışmalar, farklı malzeme seçkileri ve alternatif sergileme mekânlarıyla düşüncenin demokratikleşmesine olan vurguyu görünür kılmıştır. Feminist sanat pratiklerinde "kişisel olan politiktir" kabulü güçlenirken, 1960'ların bu çoğulcu feminist üretimi, sanatın yalnızca temsiller üzerinden değil; malzeme, mekân, beden ve doğa ilişkileri üzerinden de politikleşebileceğini ortaya koymuştur. Feminist sanatçılar doğayı, hem bastırılan beden deneyimlerinin bir metaforu hem de patriyarkanın denetimine karşı alternatif bir yaşam alanı olarak yorumlamıştır. Bu yaklaşım zaman içinde ekofeminizmle kesişmiş; doğaya yönelik tahakküm ile kadın bedenine yönelik tahakküm arasındaki yapısal paralellikler feminist sanat pratiklerinde giderek belirginleşmiştir.

Kadın sanatçılar, primitif dünyanın kadın temsillerinden oluşturdukları sığrama zemini ile sanatsal pratiklerini ivmelendirip üretim seçkilerini genişletirken; mitler ve tek tanrılı dinlerin kadın bedenine olan yaklaşımlarını terse çeviren yeni imgeler ile kesintisiz bir doğa-kadın-beden bağlamı oluşturma amacına yönelmişlerdir.

1.2. Kadın Bedeni Üzerinden Doğa ile Kurulan İlişkiler Açısından Bir Kesit:

Kadın sanatçılar doğayı, yalnızca bir mekân ya da tema olarak değil; bastırılmış beden deneyimlerinin, döngüsel zamanın ve kadim bilgeliğin bir taşıyıcısı olarak ele aldılar. Doğa ile kurulan bu ilişki, kadınlık hâlinin sezgisel, dönüştürücü ve dirençli yanlarını görünür kılmakta bir dayanak noktası olarak kullanılırken, toplumsal normların dışına itilen kadınlık durumları için alternatif bir varoluş alanı haline dönüştü. Bu bağlamda üretim gösteren kadın sanatçılar arasında Ana Mendieta, Rebacca Horn, Suzanne Lacy ve Cecilia Vicuña aynı kuşağın farklı coğrafyalardan, farklı

kültürlerden gelmelerine rağmen benzerlikler gösteren sanatsal mücadele ve alternatif sanat üretimleri ile yan yana gelmektedir.

Ana Mendieta Küba’da doğan, devrim sonrası ailesi tarafından Amerika Birleşik Devletleri’ne gönderilen ve yetiştirme yurdu ile koruyucu aile ortamında büyüyen, şiddet ve tecavüze maruz bırakılmış, sarsıcı yaşam deneyimlerine sahip bir kadın sanatçı olarak, sanatsal üretimlerini dolaysız biçimde bedeni üzerinden inşa etmiştir. Bu durum, sanatı onun için önemli bir yaşamsal bağ hâline getirir. Erken dönem çalışmalarında Mendieta, kadın bedenine tarihsel olarak yüklenen estetik beklentiyi reddeder. Yüzü üzerinden sakal ve bıyık manipülasyonları ile oluşturduğu foto-portrelerinde “güzel” yerini “ucubeye” bırakır. 1973-1980 yılları arasında sürdürdüğü ve “Silüeta” adını verdiği bir dizi performatif seri, beden-kadın-doğa ilişkileri bağlamında önemli bir kırılma noktası olmuş, ardından gelen kadın sanatçıları etkilemiştir. Beden ve doğa, tikelden bütüne doğru açılan bir durumdadır. Doğa ve bedenin – özelde kadın bedeninin – dönüşümü, birbirlerinin içinde var olmaları, ölümün tekrar yeni bir oluş hâli olarak ele alınması önerilir. Bu seride beden, neredeyse tüm parçaları içdiş edilmiş bir bilgi değil, sezgisel olarak kendini hissettiren bir konumdadır. “Imagen de Yagul” isimli serinin ilk çalışmasını, ABD’nin Meksika sınırında bir mezarlıkta gerçekleştirir. Göçebe olan öyküsüyle, neredeyse tüm yaşamı boyunca aidiyet sorunu yaşamış olan sanatçı, kadın bedenini “toprak ana” kültü ile eşleştirirken; beden bir çürümeden ziyade, filizlenmenin ve çiçeklenmenin görünür kılınması ile oluşur. Bir mezarın içine uzanmış olan bu kadın bedeni, çiçeklerle perdelenmiş, herhangi bir kadının bedeni olabilecek kadar tanımsızdır (Resim:1). Öznenin tekilliği silikleşerek, bedenin tecrübeleri ortak ve kadim bir kadın-doğa birlikteliği üzerinden, ölümün mekânından yaşamın canlılığına aktarılmıştır. Bir zaman sonra bedenin ve üzerini kaplayan çiçeklerin de çürüyeceği, değişeceği, farklı bir var olma hâliyle toprağa ve canlılara hizmet edeceği açıktır.



Resim:1 Imagen de Yagul,

“Peyzaj ve kadın bedeni arasında (kendi silüetinden yola çıkarak) bir diyalog sürdürüyorum. Bunun, ergenliğimde vatanımdan (Küba) koparılmış olmamın doğrudan bir sonucu olduğuna inanıyorum. Ana rahminden (doğadan) atılmış gibi hissediyorum. Sanatım, beni evrene bağlayan bağları yeniden kurma şeklim, anne kaynağına bir dönüşür. Toprak/beden heykellerim sayesinde toprakla bütünleşiyorum... Ben doğanın uzantısı olurken, doğa da bedenimin bir uzantısı olur..Güneş, O “ <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3595527>”

Sanatçının bedeninin varlığının doğa ile perdelendiği performansları zaman içerisinde, bedeninin yok olduğu; onun yerini bedeninin “iz”lerinin görünür kılındığı eserlere doğru evrilir. Beden, varlığını bir anlamda boşlukla ortaya koyan bir duruma çekilir. Coğrafyanın “doğa boşluğu sevmez” kuralına benzer bir tekrar, sanatçının doğa elementlerini bedeninden çıkan boşluklara bırakması ile örtüşür. Ana Mendieta, üretimini performans tanımından ziyade, Joseph Beuys’un “heykel” tanımı ile benzer “bir heykel olma hâli” olarak açıklar. 1973-1980 arasında gerçekleştirdiği Silüeta Serisi, yaşamı boyunca özlemini çektiği Küba’ya 1980 yılında dönmesiyle sona erer ve sanatçı yeni bir seri oluşturma sürecine girer. Küba’nın yerli halkı olan Taino sanatından ilham alarak oluşturduğu “Petroglif Serisi”, diğer üretimlerinde olduğu gibi fotoğraf aracılığı ile belgelenip sergilenir (Resim:2,3).



Resim 2: Silüet Serisi 1973-1980



Resim:3 1980 Petrolgîf Serisi

Rebecca Horn'un sanat ekseninde yine kadın bedeni, farklı tür doğa canlıları ile melezleşmiş beden imajları, performanslar ve mekanik heykeller öne çıkmaktadır. Sanatçının geniş bir zamana yayılan üretim süreçleri, çağdaş sanat içerisinde kadın ve beden kavramlarının değişen ifadelerine dair gözlem yapabilme olasılıklarını artırması yönünden de dikkat çekicidir. Erken dönem çalışmaları içerisinde "Unicorn" (1970–1972), bedenin sınırlarını, toplumsal cinsiyet normlarını ve bireysel izolasyonu sorgulayan öncü bir çalışmadır. Horn bu performansında yalnızca görsel bir metafor üretmekle kalmaz, aynı zamanda bedeni, toplumsal normlara karşı bir direnç aracına dönüştürür. Unicorn imgesi, tarih boyunca saflık ve bekâretle özdeşleştirilmiştir. Tam da bu sebeple sanatçının seçkisine girmiş ve eril kodlar ters yüz edilerek, yeni bir imaj olarak kadın ifadeleri arasına alınmıştır. Bu yönüyle Unicorn performansı, feminizm açısından da önemli bir tartışma alanı sunar. Horn, bu mitolojik figürü yeniden sahiplenir; ancak onu bir güç ve varoluş problemi olarak kurgular (Resim:4). Kadın bedeninin hem fetişleştirilmiş hem de bastırılmış yönlerine işaret eder. Boynuz hem bir saldırı hem de korunma aracıdır hem fallik bir sembol hem de izolasyonun işaretidir. Mitolojik bu figür, sanatçının üniversite yıllarında maruz kaldığı akciğer rahatsızlığı sebebiyle yaşadığı kırılganlıkla yakınlaşan bir hâl alırken, aynı zamanda var olmanın, direncin ve kendine özgü olanın da tezahürüdür.



Resim:4 “Unicorn” Performans 1970-1972



Resim:5 “Unicorn” Beden Heykeli

Horn’un ilk dönem çalışmalarında bedeniyle olan hesaplaşması, tikel bir alandan yola çıkarak geniş bir kadınlık durumuna doğru açılır. Kadının ve sanatta kadın imajlarının öteki konumu, sanatçının ilerleyen dönemlerindeki üretim eksenini; “Öteki ile nasıl ilişki kurarız?” sorusu etrafında şekillendirir. Bu “öteki”, arzulanan bir sevgiliden pratiginde sıkça yer alan hayvanlara ve kuşlara, değişim hâlindeki bedene, bizi kontrol eden dış güçlere kadar değişebilir. Ötekiyle olan ilişki, bedenin deneyimlerinden azade olmamakla birlikte, bu kavram özellikle feminist kuram içerisinde Judith Butler tarafından ele alınmıştır. Butler’a göre toplumsal cinsiyet, etik ve siyaset kuramları bedeni yalnızca bireysel bir varlık olarak değil; toplumsal ilişkilerin kurulduğu ve sorgulandığı bir alan olarak ele alır. Bu bağlamda “öteki”, yalnızca dışsal bir figür değil, aynı zamanda bedenin kendisini inşa ettiği bir ilişkiselliği temsil eder. Beden, sadece biyolojik bir varlık değil; ötekiyle ilişki içinde sürekli olarak kurulan, sınırları çizilen ve yeniden tanımlanan bir mekândır.

Rebecca Horn’un 1978 yılında gerçekleştirdiği “Feathered Prison Fan”, “Tüylü Hapishane Yelpazesı” adlı performatif-beden heykelinde, sırtına takılan ve kuş tüylerinden yapılmış yelpaze, mekanik olarak açılıp kapanarak sanatçının bedenini hem gizler hem de sergiler (Resim: 6) Resim bir kovuk, hem de onu kısıtlayan bir mekâna dönüşür. Bu yelpaze doğaya, özgürlüğe ve hafifliğe referans verirken, bir başka yönüyle bedeni perdeleyen

ve kısıtlayan bir öğedir. Eserin ismi bu ikiliği özellikle açığa çıkarır. Doğanın zarafeti, bedensel bir kısıtlamanın estetik örtüsü ya da bedenin bir sığınağı olarak yorumlanabilir. Bütün bunlar, bakanın algı ve tanımına göre değişen paradokslar yaratır. Kadının bedenine yüklenen “güzel” olma beklentisinin altında kadın bedeni üzerinde kurulan tahakküm performansın düşündürdükleri arasında yer alır.



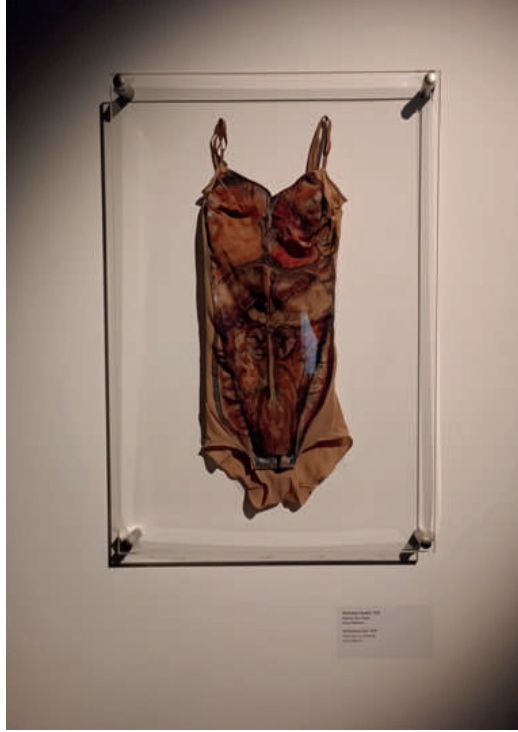
Resim:6 “Tüylü Hapishane Yelpazesi” 1978

Suzanne Lacy, gerçekleştirdiği geniş katılımlı projelerle önemli etki gücüne sahip, aktivist feminist görsel sanatçılar arasında başat bir öneme sahiptir. 1970 kuşağının önde gelen feminist sanatçıları arasında yer alan Lacy, kadın bedeni üzerinden cinsiyet rolleri ve toplumsal kimlik inşalarına dair yaptığı üretimlerini, kısa süre içinde kamusal alan çalışmalarına taşımıştır. Ahu Antmen, Suzanne Lacy’nin sanatını şu şekilde tanımlar:

“... hem çeşitli toplulukları hem de toplumsal bilgiyi bir araya getirirken, adeta alternatif bir beden politikasıyla şekillenen sanatsal pratiği, bildiğimiz sanat sisteminin dışında, hayatın bir uzantısı olarak dışarıda, gerçek yaşamın içinde gerçekleştirir ve bu yönüyle alışlagelmiş müzecilik normlarına meydan okur.”

Sanatçı, erken dönem performanslarında, kadın bedeninin sanat tarihinde neredeyse doğal bir obje olarak kabullenilmiş oluşuna karşı çıkmış; bu tarihsel olgunun kodlarını bozmayı hedeflemiştir. İnsan

merkezli bakışın doğayla kurduğu tahakküm ilişkisini ve bu bakışın her türlü müdahalesini meşru sayan sistemi, kadın bedeni ile hayvan bedeni arasında kurduğu alegorik ilişki üzerinden sorgular. Basit ya da kimi zaman abartılı jestlerle gerçekleştirdiği performanslarında, bir kasapmış gibi bedeni keser, söker ve eksik bırakılmış hâllerile sunar. Bu temsiller, herhangi bir et reyonundaki basit şemalara benzer bir görsellik oluşturur. “Learn Where the Meat Comes From”, “Etin Nereden Geldiğini Öğren” başlıklı performanslarında giydiği kırmızı renkte boyalı mayo, sanatın çıplak kadın bedenine olan ilgisini ve beklentisini karşılamaz. Bu haliyle beden, içinin dışına çıkarılmış, tekinsiz bir alan hâline gelmiştir. Artık ne bakana haz verir ne bakışı perdelemeyi amaçlar ne de o bedene sahip olma arzusunu besler. Üzerine giydiği bu kırmızı kostüm, bedenin yeni derisidir. Kırmızı mayo, bu “ikinci deri” haliyle feminist sanatta önemli bir sembol, güçlü bir sorgulama aracı ve politik bir kostüm olarak yerini alır (Resim:7).



Resim:7 “Performans Kostümü”

Suzanne Lacy – “Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr” Performansı 1984 yılının Anneler Günü’nde, Kaliforniya’nın La Jolla sahilinde “Mücevher” anlamına gelen bu bölgede — “Çocuklar Koyu” adlı alanda, 154 gönüllü yaş almış

kadınla kamusal alan odaklı, büyük yankı uyandıran bir performans gerçekleştirmiştir. Sanatçı, üretimlerini estetik alan içinde konumlandığını ve eğer bu sınırın dışına çıkarsa sanat değil, siyaset yapmış olacağını dile getirmektedir. “Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr” başlıklı performans, çok katmanlı anlamları ve şiirsel görseelliğiyle dikkat çeker. Suzanne Lacy, Lucy R. Lippard ile 2010 yılında yaptığı bir söyleşide performansın çıkış noktasını şu şekilde aktarır:

“... Performansa başlarken konusunun ne olacağını tam olarak bilmiyordum. La Jolla koyunda, beyaz masa örtülü küçük masaların etrafında beyaz giysili yaşlı kadınların bir görüntüsü zihnimde belirmişti. Sonra bu imge toplumsal ve politik boyutlar kazandı; kadınların görünmez hâle gelişi, yaşlandıkça itibar ve saygınlığın yitirilmesi, ölümü göz ardı etmeye çalışan toplumun yaşlılara dair kaynakları nasıl kısıtladığı gibi meseleler gündeme geldi. Bunlar, performansın değindiği önemli konulardı.”

Kadınlık, tarih boyunca yan yana deneyimlerin sözlü kültür aracılığıyla aktarıldığı ortak bir bilgi alanı oluşturmuştur. Kadınlar; kolektif çaba gerektiren işlerde, birbirlerini ziyaretlerinde ve aile içi paylaşımda bilgi ve tecrübelerini kuşaktan kuşağa aktarmış, böylece sorunlara birlikte çözüm üretebilme becerilerini geliştirmiştir. Bu olgu, dünya genelinde birçok kültürde gözlemlenen bir durumdur. Okyanusun kıyısında bir araya gelen beyaz giysili yaşlı kadınların, yaşamdan edindikleri tecrübeleri ve yaşlılık ile ölüme dair düşüncelerini paylaşmaları; dalgaların ve rüzgârın hareketine karışan konuşmalarıyla birleşerek, kadın bedeni ve doğa arasında lirik bir uyum yaratır (Resim: 8, 9). Bu şiirsel an, sadece estetik değil, aynı zamanda politik bir jesttir. Neokapitalist dünyada yaşlanmaya karşı gösterilen direnç, yeni pazarlar yaratmakta ve özellikle yaşlı kadın bedeni, toplumsal alanda görünmezliğe itilerek tecrit edilmektedir. Oysa erkek bedenine yaşlılıkla birlikte “bilgelik, olgunluk, deneyim” gibi olumlayıcı sıfatlar yüklenirken, kadın bedenine yönelik yaklaşım bunun tam tersidir. Bir kadın için yaşlanmak ile bir erkek için yaşlanmak aynı anlama gelmez. Bu bağlamda, “Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr” adlı performans, sadece duygulanımsal bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda modern toplumun inşa ettiği kimlikleri ve ölüm karşısında öğrenilmiş davranış kalıplarını sorgulayan, güçlü bir estetik-politik müdahaledir. 65 ile 95 yaş aralığındaki bu 154 kadınla birlikte oluşan performansında ortaya çıkan imajları için Diane Rothenberg “Toplumsal Sanat/Toplumsal Eylem” makalesinde şöyle değerlendirir:

“Tiyatro ya da sanat tarihsel bağlamlara atıfta bulunan performansların aksine, Lacy’nin tercih ettiği göndermeler, alay geçitlerine, özellikle 19.ve 20. Yüzyılın başlarında kadınların oy hakkı ya da savaş karşıtı protestolar

gibi hayati toplumsal meseleler etrafında örgütlendikleri törenlere dayanır. Bu gelenek tableau vivant (canlı tablo) olarak bilinen, anlamın durağan bir imge aracılığı ile iletildiği içerik odaklı bir biçim sunar. Mesajı barındıran imge çok seslidir ve yoğun kültürel çağrışımlar barındırır. Tekil ve kesin bir okuması yoktur, içinde herkes için anlamlı bir şey vardır. İmge ne söylemsel ne gelişimsel ne de dramatik bir yapı izler. Ulaşması gereken bir doruk noktası yoktur” (2005, s.88)

Sanatçı büyük ölçekli kolektif organizasyonlar kurma, bu organizasyonları yönetme ve belgesel gibi belgelerle süreci kalıcılaştırma konusundaki yetkinliğini de gösterir. Suzanne Lacy, adeta bir orkestra şefi gibi bu büyük katılımlı performansı yönetirken, feminist sanatın sınırlarını genişletmiş ve bu sanat anlayışının daha geniş kitlelere ulaşmasında öncü bir rol üstlenmiştir.



Resim: 8

Fısıltı, Dalgalar, Rüzgar

Resim: 9

Cecilia Vicuña, 1948 yılında Güney Amerika Şili’de dünyaya gelmiş; resimden şiire, film yönetmenliğinden heykele ve performatif üretimlere uzanan geniş bir sanatsal disiplin içerisinde, eko-feminist ekseninde üretim yapan bir sanatçıdır. Kendisini politik bir sanatçı olarak tanımlar ve bunun nedenini şöyle açıklar: “Gençlik yıllarında okuduğum ve anladığım şey, bu gezegenin tehlike altında olmasıydı. “Bu duruma karşı politik bir direnç göstermenin bir yolu olarak sanatı seçtiğini dile getirir. Sanatçı, doğadan aldığı tecrübe ve deneyimlerle hem doğayı hem de insanlığı sağaltabilme gücüne inanır; mistik duygulanımlarını estetik-politik performansları aracılığıyla ortaya koyar. Bu performanslar, onun sanatında itici ve yaratıcı bir güç olarak karşımıza çıkar.1970 yılında, Şili Devlet Başkanı Salvador Allende’ye karşı General Augusto Pinochet liderliğinde düzenlenen darbeden önce yaşanan politik konjonktürde sürgüne zorlanan ve İngiltere’ye sığınan sanatçı, bir daha Şili’ye dönmez. Bu sürgünlük hâli, Cecilia Vicuña’nın anavatanının kültürel mirasından edindiği değerleri, göçebe bedeni üzerinden sanatsal

bir ifade aracıyla yeniden inşa ederek, kaybettiği bir alana tekrar dönme arzusu olarak yorumlanabilir. Vicuña'nın eserleri, özellikle 1960'lardan bu yana süregelen iki üretim eksenini etrafında özetlenebilir: Precarios ve Quipus. Her ikisi de eski And coğrafyasının geleneklerine dayanmaktadır. Precarios; tüy, taş, plastik, ahşap, tel, kabuk, kumaş ve diğer yapay atıklardan yapılmış, genellikle organik takımyıldızlar hâlinde birbirine bağlanmış, plastize edilmiş şiirsel düzenlemelerdir. Sanatçı, zaman ve müdahaleye açık bu kırılgan düzenlemeleri hayatın olağan akışına yakın bir tutum olarak benimser. Batı sanatının merkezî, biricik ve kalıcı eser üretme çabasının çok uzağında yer alan bu üretimler, zaman içerisinde yok olacağı kabulüyle ortaya konur. Demir parçaları, doğada bulunan hayvan kemikleri ve plastik atıkların yan yana gelmesine olanak tanıyan bu düzenlemeler, hayatın kendisi kadar sonsuz olasılığa açıktır. Bu estetik çaba, bir anlamda hayatın kendisini estetize etme girişimidir.



Resim.10 "Precarios" Serisinden



Resim.11 "Precarios" Serisinden"

Quipular ise renkli iplerin düğümlenmesini içeren, İnka uygarlığında kullanılan, yazılı olmayan ancak oldukça gelişmiş bir bilgi kayıt ve iletim sistemidir. Bu sistemde, ana bir ipliğe bağlı çok sayıda renkli ip, üzerindeki düğümlerin türüne, konumuna ve sıklığına göre sayısal ve kavramsal bilgiler içermektedir. Özellikle sayım, vergi kayıtları, nüfus bilgileri, tarımsal üretim miktarları ve askerî düzenlemeler gibi yönetimsel işlevlerde kullanılmasının yanı sıra; renklerin, ip uzunluklarının ve düğüm biçimlerinin sadece istatistiksel verileri değil, aynı zamanda hikâye anlatımı, tarihsel olaylar ve şiirsel içerikler için de kullanıldığına dair yeni arkeolojik ve antropolojik bulgular mevcuttur. Vicuña, kendi geçici ve mekâna özgü **quipu** enstalasyonlarını yapmak için işlenmemiş keçe ve yünler kullanır (Resim:11). Aynı zamanda, insanlar ile

toprak arasındaki bağı yeniden kurmayı amaçlayarak hassas, kolektif alanlarda ritüel benzeri performanslar yaratır. Bu kolektif performanslar aracılığıyla insanların yeni etkileşim biçimleriyle, duygudaşlık temelinde bağlantı kurabileceğine inanır. Bu yaklaşımda bilgi yerini duygulanıma, veri yerini sezgiye bırakır. Tıpkı doğanın içinde yetişmiş bir şaman gibi hem insanların hem de dünyanın iyileşmesi için çalışan sanatçı, modern dünyanın akılcı bilgisinden bilinçli olarak uzak durur. Çünkü bu bilgi biçiminin insanları savaşa sürüklediğine ve doğa üzerinde büyük tahribatlar yarattığına inanır.



Resim: 12 “Quipular” 2022 Venedik Bianeli

Doğal unsurların ve özellikle su kaynaklarının azalması, Vicuña’nın eserlerinde sıkça karşılaşılan temalardan biridir. Sanatçı, İnka uygarlığının bu düğümlü iplik sistemini çağdaş sanatın içine taşıyarak; bu kadim iletişim biçimini bedensel ve şiirsel bir arşiv, aynı zamanda bir direniş alanı hâline getirir. Her düğüm, bir bilgi değil; bir duygu, bir kadim bilginin izi, bedensel bir titreşim taşır. Düğüm, iplik ve dokuma gibi eylemler tarih boyunca kadın emeğiyle ilişkilendirilmiş ve farklı kuşaklardan pek çok feminist kadın sanatçının üretim materyali olmuştur. Vicuña da bu üretimlerini kamusal mekâna taşıyarak, bu emeği sanatsal ve politik bir değere dönüştürür. Gerek doğa içerisinde gerek kamusal alanda farklı katılımcılarla birlikte, gerekse kişisel sergilerinde ortaya koyduğu üretimlerinde sanat; doğa kadar değişken,

geçici ve tahribata açık bir hâlde bırakılır. Vicuña, bu sanatsal üretim süreci içerisinde, bilinen sanatçı tanımından çok, bir şifacı kadın kimliğini üstlenir.

Sonuç:

Bu sanatçılar farklı coğrafyalardan, farklı kültürel geçmişlerden gelseler de üretimlerinde belirgin biçimde kesişen ortak temalar vardır: kadın bedeninden hareketle doğayla kurulan sezgisel ve dönüştürücü bağı, aidiyet ve göç, patriyarkal sistemle hesaplaşma, kolektif hafızayı görünür kılma ve toplumsal normlara karşı direnç. Ana Mendieta'nın bedeni toprağa gömerek oluşturduğu doğa-beden birliği, Rebecca Horn'un mitolojik singeleri ters yüz eden beden heykelleri, Suzanne Lacy'nin kamusal alanı dönüştüren kolektif eylemleri ve Cecilia Vicuña'nın doğaya adanmış ritüelvari performansları, hepsi kadim, bastırılmış ya da unutulmuş olanı yeniden duyulur kılar. Bu sanatçılar, beden ve doğa ilişkileri üzerinden ortaya koydukları sanatın yalnızca bir temsil alanı değil; aynı zamanda bir direniş, iyileşme ve dönüşüm mekânı olduğuna işaret eder. Sanat, onların pratiğinde sadece bir üretim biçimi değil; varoluşlarını ifade etme, görünmez kılınanı görünür yapma ve duygulanımsal bağlar kurma biçimidir.

Kaynakçalar:

- Arslanay, E. (Ed.). (2012). *Birlikte / Together* (12 September–14 December 2012). SSM Museum Publications.
- AWARE Women Artists. (n.d.). *Ana Mendieta*. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ana-mendieta/>
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik* (B. Avanoğlu, Trans.). Bağlam Yayınları. (Original work published 1998)
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Cogito. (2009). *Feminizm* (No. 58). Yapı Kredi Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Fricze. (n.d.). Peterson, V. *Rebecca Horn: Radical experiments*. <https://www.fricze.com/article/rebecca-horn-radical-experiments-246>
- Göktürk, A. (2022). *Khipu (Quipu): İnkaların antik bilgisayarının çalışma sistemi*. Evren Atlası. <https://evrenatlası.com.tr/kultur/khipu-quipu-nedir>
- Güneş, O. (n.d.). *Doğada heykelleşen beden: Ana Mendieta'nın Silüeta serisi*. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3595527>
- Le Breton, D. (2016). *Ten ve iz* (S. Ergülen, Trans.). Sel Yayıncılık. (Original work published 2003)
- Parten, A. (2003). *Çağdaş Türk sanatında kadın sanatçıların etkisi*. İstanbul.
- Parten, A. (n.d.). *Çağdaş sanatta kadın temsiliinin imgesi: Saç*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/53214/677839>
- Tate. (n.d.). *Cecilia Vicuña: Your rage is your gold*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/cecilia-vicuana-your-rage-gold>
- Xavier Hufkens. (n.d.). *Cecilia Vicuña*. <https://www.xavierhufkens.com/artists/cecilia-vicuana>

RESİM LİSTESİ:

- Resim1: Mendieta, A. (t.y.). *Silüeta Serisi* [Fotoğraf]. Christie's. <https://www.christies.com/en/stories/ana-mendieta-collecting-guide-8b5405708ab547529b1aad2364d88d76>
- Resim2: Mendieta, A. (t.y.). *Silüeta Serisi* [Fotoğraf]. The Collector. <https://www.thecollector.com/ana-mendieta-environmental-art/>
- Resim3: Mendieta, A. (t.y.). *Petroglif Serisi* [Fotoğraf]. The Collector. <https://www.thecollector.com/ana-mendieta-environmental-art/>
- Resim4: Horn, R. (1972). *Unicorn* [Performans]. Artchive. <https://www.artchive.com/artwork/unicorn-rebecca-horn-1972/>

- Resim5: Horn, R. (1972). *Unicorn* [Performans]. Artchive. <https://www.artchive.com/artwork/unicorn-rebecca-horn-1972/>
- Resim6: Horn, R. (1978). *The Feathered Prison Fan* [Performans]. Tate. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tate-film-pioneers-rebecca-horn-films-1970-2016>
- Resim7:Lacy, S. (t.y.). *Performans Kostümü* [Performans]. Arşiv: Arzu Parten.
- Resim8: Lacy, S. (1984). *Fısıltı, Dalgalar, Rüzgâr* [Performans]. Suzanne Lacy. <https://www.suzannelacy.com/whisper-the-waves-the-wind>
- Resim9: Vicuña, C. (2021). *Precarios* [Yerleştirme]. Elgocerio. <https://elgocerio.home.blog/2021/07/15/cecilia-vicuna-y-la-danza-de-los-precarios/>
- Resim10: Vicuña, C. (2021). *Precarios* [Yerleştirme]. Elgocerio. <https://elgocerio.home.blog/2021/07/15/cecilia-vicuna-y-la-danza-de-los-precarios/>
- Resim11: Vicuña, C. (2022). *Quipular* [Yerleştirme]. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2022/03/08/cecilia-vicuna-gana-leon-de-oro-a-la-trayectoria-de-la-bienal-de-venecia/>

Görsel İletişim Tasarımı Perspektifinden Dövüş Oyunlarındaki Kadın Karakterlerde Etnik Köken ve Milliyetin Temsili

Emine Jessica McKIE¹

Özet

Bu çalışma, görsel iletişim tasarımı (VCD) ve göstergebilimsel bir bakış açısıyla, dijital dövüş oyunlarındaki kadın dövüşçülerin tasarımında etnik köken ve milliyetin görsel olarak nasıl inşa edildiğini ve iletildiğini incelemektedir. Dövüş oyunları, karakter kimliğinin kostüm, vücut silüeti, hareket, renk, ikonografi, ses ve anlatı çerçevesi gibi son derece yoğun görsel sistemler aracılığıyla iletilmesi nedeniyle, temsil çalışmaları için özellikle açıklayıcı bir tür oluşturmaktadır. Oyun çalışmaları, görsel göstergebilim, medya temsili ve toplumsal cinsiyet çalışmaları alanlarından geniş bir disiplinlerarası literatürden yararlanılmış ve önceki ampirik bulguları tasarım odaklı analitik çerçevelerle sentezlenmiştir.

Analiz, Batılı ve beyaz kodlu kadın karakterlerin aşırı temsili, etnik stereotiplemenin sürekliliği ve cinselleştirme ile algılanan özerklik arasındaki gerilim gibi tekrarlayan temsil kalıplarını ön plana çıkarmaktadır. Kültürel anlamın yalnızca statik görsel unsurlar aracılığıyla değil, aynı zamanda jest, duruş, dövüş koreografisi ve seslendirme gibi kinesiyotik boyutlar aracılığıyla nasıl kodlandığı incelenmiştir.

Makale, kadın dövüşçü tasarımında etnik köken ve milliyetin, oyuncu algısını, özdeşleşmesini ve ideolojik anlamını şekillendiren, tarafsız tanımlayıcılar yerine göstergebilimsel sistemler olarak işlev gördüğünü savunmaktadır. Çalışma, çağdaş dövüş oyunlarında özerkliği, anlatsal tutarlılığı ve kapsayıcı temsili desteklerken indirgeyici stereotiplerden kaçınan, kültürel olarak bilgilendirilmiş, etik açıdan dikkatli ve çok seçmeli karakter tasarım yaklaşımlarını vurgulayarak araştırmacılar ve uygulayıcılar için tasarım odaklı çıkarımlar önermektedir.

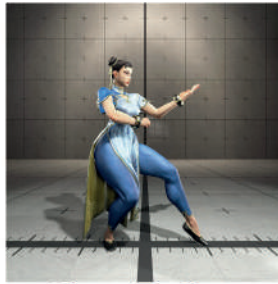
1 Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, ejessicamckie@baskent.edu.tr, 0000-0001-5747-5371

1. Giriş

Dövüş ve savaş odaklı video oyunları da dahil olmak üzere dövüş oyunları alanı, uzun zamandır cinsiyet, etnik köken ve milliyetin görsel sunum, karakter tasarımı ve oyuncu algısıyla kesiştiği, oldukça hassas bir alan olmuştur. Bu alanlarda, kadın karakterler çeşitli görsel unsurlar aracılığıyla tasarlanır ve sunulur: silüetler, duruşlar, kostümler, renk paletleri, dokular, hareket ve hatta seslendirme ipuçları gibi. Görsel iletişim tasarımı perspektifi, işaretlerin bir gösterim kültürü içinde nasıl işlediğini vurgular: etnik köken ve milliyet işaretleri sadece tanımlayıcı etiketler değil, farklı geçmişlerden gelen oyunculara kültürel anlamlar, ideolojik konumlar ve güç ilişkileri aktaran tasarım seçimleridir (Görsel 1) (Terres vd., 2021). Video oyunlarındaki temsil üzerine yapılan literatür—özellikle karakter tasarımında cinsiyet, ırk/etnik köken ve cinsellik üzerine odaklanan analizler—kadınların ve etnik kökenin nasıl tasvir edildiğine, bu tasvirlerin izleyici tarafından nasıl yorumlandığına ve tasarım seçimlerinin kalıplaşmış yargıları nasıl sorgulayabileceğine veya yeniden üretebileceğine dair içgörüler sunar (Williams vd., 2009; Downs & Smith, 2009; Behm-Morawitz & Mastro, 2009; Jansz & Martis, 2007; Miller & Summers, 2007; Maiorani & Hawreliak, 2024; İbrahim vd.). 2025, Stang, 2019), Shindel', 2023).



Elena: Afrika



Chun-Li: Çin



C Viper: ABD

Görsel 1: Dövüş oyunlarında farklı etnik kökenlerden kadın karakterlerin görsel karşılaştırması, Street Fighter VI Oyun Karakterleri ve milliyetleri, <https://www.streetfighter.com/6/character>, Erişim: 12.08.2025

Bu çalışma, dövüş oyunlarındaki kadın dövüşçülerde etnik köken ve milliyetin nasıl temsil edildiğini ve görsel iletişim tasarımı (VCD) merceğinin tasarım süreçleri, göstergebilim ve izleyici algısı hakkında neler ortaya çıkarabileceğini incelemek için medya ve oyun alanlarındaki kapsamlı bir dizi çalışmadan elde edilen kanıtları sentezlemektedir. Tek tek vaka çalışmalarını anlatmak yerine, analiz, oyunlarda (ve ilgili medyada) cinsiyet temsili, görsel işaretlerin göstergebilimsel yorumu ve karakterlerin estetiğini ve hareketini kültürel

anlamların taşıyıcısı olarak vurgulayan tasarım yöntemleri üzerine literatürü bir araya getirmektedir. Mümkün olduğunca, iddialar, ilgili akademik çalışmalara ve dövüş odaklı oyunların ilgili görsel analizlerine atıfta bulunarak, içerik analizleri, göstergebilimsel okumalar, kinesiyotik ve kostüm ve hareketin işaret oluşturma uygulamaları olarak eleştirilerini içeren bir sentez benimseyerek dövüş oyunu bağlamına yerleştirilmektedir.

Aşağıda, öncelikle kadın dövüş oyunu karakterlerinde etnik köken ve milliyet analizinin temelini oluşturan görsel iletişim tasarımı çerçevesi açıklanmıştır. Ardından, video oyunlarındaki cinsiyetlendirilmiş ve ırksallaştırılmış temsillerle ilgili bulguları incelenmiştir; bunlar arasında beyaz/Batılı kodlu kadın karakterlerin yaygınlığı, kültürel klişeleştirme ve cinselleştirme ile özerklik arasındaki gerilim yer alıyor. İddiaları türe özgü tasarım gerçeklerine dayandırmak için özellikle dövüş oyunlarına yönelik çalışmalardan (özellikle Street Fighter V analizlerinden) yararlanılmıştır. Son olarak, görsel işaret teorisi ve ampirik kalıplara dayalı olarak uygulayıcılar ve araştırmacılar için tasarım kılavuzu çıkarımları sunulmuş ve kadın dövüşçülerin görsel tasarımında etnik köken ve milliyeti vurgulayan gelecekteki araştırmalar için yollar çizilmiştir.

2. Kadın Dövüşçülerde Etnik Köken ve Milliyet İçin Görsel İletişim Tasarımı Çerçevesi

Görsel iletişim tasarımı, görüntüleri kültürel uygulamalar tarafından üretilen ve izleyiciler tarafından kültürel olarak öğrenilen kodlar aracılığıyla yorumlanan işaret sistemleri olarak ele alır. VCD'de merkezi bir araç, kompozisyon, renk, bakış, çerçeveleme ve diğer görsel kaynakların anlamı ve güç ilişkilerini nasıl kodladığını analiz eden görsel tasarım grameridir (genellikle Kress ve van Leeuwen ile ilişkilendirilir) (Terres vd., 2021). Kadın dövüşçülerde etnik köken ve milliyeti analiz ederken, bir VCD çerçevesi şu soruları sorar:

- Karakter silüetleri, kostümler ve renk şemaları etnik kökeni veya ulusal aidiyeti nasıl işaret eder? Bu sinyaller kültürel stereotipler ve özcü kalıplarla uyumlu mu yoksa bunlara karşı mı sunulur?
- Hareket kalıpları, duruşlar ve eylem zamanlamaları kültürel temsili veya nesneleştirmeyi nasıl iletir?
- Metinsel ve sözlü ipuçları (oyun içi afişler, diyalog, seslendirme) kimlik kategorilerini oluşturmak veya sorgulamak için görsel işaretlerle nasıl etkileşime girer?
- Hayali kültürleri iletmek için hangi tasarım uygulamaları (kostüm tipolojileri, zırh motifleri, sembolik ikonografi, geleneksel desenler) kullanılır ve bunlar ne ölçüde egzotikleştirmeye veya otantik temsile dayanabilir?

• Kadın karakterlerin tasarımı nasıl Dövüşçüler, etnik köken ve cinsiyetin daha geniş medya temsilleriyle etkileşim halindedir (örneğin, kadın karakterler oyunlardaki güçlü kadın kahramanların “Lara Fenomeni”ne nasıl uyum sağlıyor veya bazı oyun bağlamlarında nasıl aşırı cinselleştiriliyorlar?) Behm-Morawitz & Mastro, 2009; Jansz & Martis, 2007; Downs & Smith, 2009; Miller & Summers, 2007)

Görsel tasarım grameri merceği, oyun görsellerindeki işaretlerin anlamlarını yorumlayan göstergebilimsel analizle tamamlanır. Örneğin, karakter tasarımı ve görsel temsil, eylemlilik ve güçlendirmeyi iletebilir ve kostüm, renk ve ortamın kimlik ve güç dinamiklerini nasıl çerçevelediğini gösterebilir (Terres vd., 2021). Psikolojik araştırmalar, 20. yüzyılda kullanılan görsel öğelerin oyuncuların oyun deneyimi üzerindeki etkisini daha derinlemesine anlamaya başlamıştır. Canlı renkler, dikkat çekici desenler ve dinamik görseller, oyuncuların duygusal tepkilerini tetiklemektedir (Özkarakaş, 2024). Game of Thrones’taki Daenerys Targaryen gibi dövüşçü olmayan oyun karakterlerine yapılan atıflar doğrudan uygulanabilir olmasa da göstergebilimsel duyarlılıklar dövüşçü oyun karakterlerinin analizlerine bilgi sağlayabilir: tasarım unsurları gibi Saç, zırh kaplaması ve renkler, savaş tasarımında kültürel aidiyeti ve statüyü işaret edebilir. Oyunlarda ve ilgili medyada, görsel işaretler, izleyicinin bir karakterin etnik kökenini veya milliyetini oluşturmaya katkıda bulunur; bu katkı genellikle hem ikonik (örneğin, uluslarla ilişkilendirilen renk paletleri, bayrak motifleri, törensel kıyafet ipuçları) hem de incelikli düzeylerde (silüet dili, duruş ve hareket gelenekleri) gerçekleşir (Terres vd., 2021; Maiorani & Hawreliak, 2024; Stang, 2019) (Görsel 2).



Görsel 2: Dövüş oyunlarında uluslarla ilişkilendirilen ikonik ipuçlarıyla hazırlanmış kostüm örneği, *Street Fighter V*, Menat kostüm alternatifleri, <https://www.streetfighter.com/5/en-us/characters/menat/index.html>, Erişim: 16.09.2025

Bu çerçeve aynı zamanda, oyuncuların cinsiyet ve ırk hakkındaki örtük teorilerini şekillendiren sistematik kalıpları (örneğin, video oyunlarında erkek ve beyaz karakterlerin aşırı temsili ve belirli azınlık gruplarının yetersiz temsili) gösteren çalışmalardan yararlanarak, temsile yönelik eleştirel bir duruşa davet eder (Williams vd., 2009; Downs & Smith, 2009; Miller & Summers, 2007; Yang vd.). 2020. Dolayısıyla, dövüş oyunlarında kadın dövüşçülerin etnik köken ve milliyet temsiline ilişkin bir VCD analizi iki yönü içerir: (a) etnik köken/milliyeti işaret eden işaretleri tanımlamak ve (b) işaret sistemlerini klişeler, dışlamalar veya daha ilerici temsiller açısından sorgulamak. Literatür, medya genelinde temsilin yalnızca demografik çeşitliliğin bir yansıması olmadığını, aynı zamanda ortamın tasarım kısıtlamaları ve izleyici beklentileri dahilinde kültürel anlamın müzakere edilmiş bir üretimi olduğunu tutarlı bir şekilde göstermektedir (Williams vd., 2009; Miller & Summers, 2007; İbrahim vd., 2025; Stang, 2019). Uygulamada bu, dövüş oyunu tasarım kararlarının -karakter kadroları, kostüm estetiği, dil ve ses, dövüş animasyonları ve oyun içi hikaye metinleri- oyuncuların kadın dövüşçülerde etnik köken ve milliyeti hem olumlu hem de olumsuz olarak nasıl “okuduklarını” şekillendirmek için birlikte çalıştığı anlamına gelmektedir.

2.1. Video Oyunlarında Etnik Köken, Milliyet ve Kadın Temsili Üzerine Daha Geniş Kapsamlı Kanıtlar

Oyun temsili araştırmalarından elde edilen bütünsel bir tablo, kadın karakterlerin ırk/etnik köken ve milliyet açısından nasıl tasvir edildiğini ve algılandığını şekillendiren kalıcı eğilimleri göstermektedir. Karşılaştırmalı içerik analizleri, erkek ve beyaz karakterlerin sistematik olarak aşırı temsil edildiğini, kadın ve beyaz olmayan karakterlerin ise karakter listelerinde ve anlatı öneminde sıklıkla yetersiz temsil edildiğini veya marjinalleştirildiğini göstermektedir (Williams vd., 2009). Bu asimetri modeli, oyun bağlamlarında kimlik modelleri, bilişsel şemalar ve yetiştirme etkileri açısından sonuçlar doğurmaktadır (Williams vd., 2009, Yang vd., 2020). Ayrıca, kadın karakterler mevcut olduğunda, tasvirleri genellikle cinselleştirme, nesneleştirme veya klişeleşmiş kalıplarla iç içe geçmiştir, ancak güçlendirici tasvirlerin dikkate değer karşı örnekleri de vardır (Downs & Smith, 2009, Behm-Morawitz & Mastro, 2009, Jansz & Martis, 2007, Miller & Summers, 2007).

Video oyunlarındaki temsil kalıpları, oyuncuyu etkileyen daha geniş medya trendlerini yansıtmaktadır. Yorumlama. Williams ve diğerlerinin sanal sayımı, erkek, beyaz ve yetişkin figürlerin sistematik olarak aşırı temsil edildiğini, kadınların, ırksallaştırılmış grupların (örneğin, Hispanikler, Yerli Amerikalılar) (Görsel 3) ve genç veya yaşlı yaş gruplarının ise yetersiz temsil edildiğini gösteren bir temel sunmaktadır. Bu medya genelindeki örüntü, televizyon

ve ilgili medya çalışmalarıyla yankı bulmakta ve özellikle dövüş oyunları için uyarıcı bir bağlam oluşturmaktadır (Williams ve diğerleri, 2009). Bu çalışma, oyuncuların dövüş oyunlarında etnik köken ve milliyetin stilize edilmiş temsilleriyle rutin olarak karşılaştıklarında önemli kalan kimlik oluşumu ve bilişsel şemaların rolünü vurgulamaktadır (Williams ve diğerleri, 2009).



Görsel 3: Dövüş oyunlarında Hispanik karakter tasarımı örneği, SF Lily (Meksika), <https://www.streetfighter.com/6/character/lily>, Erişim: 06.10.2025

Dövüş oyunu alt türünde, cinsiyetlendirilmiş temsil, eylemliliği karmaşıklaştıran şekillerde cinselleştirme ile kesişmektedir. Downs ve Smith, aşırı cinselleştirilmiş karakter tasvirleri kültürünü belgeleyerek, sürekli maruz kalmanın sembolik cinsiyetlendirilmiş olayların tekrar tekrar canlandırılmasını teşvik edebileceğini ve oyuncular arasında cinsiyet şemalarını güçlendirebileceğini belirtmektedir (Downs & Smith, 2009). Behm-Morawitz ve Mastro, cinselleştirilmiş kadın karakterlere maruz kalmanın cinsiyet kalıpları ve kadın öz kavramı üzerindeki kısa vadeli etkilerini gösteren deneysel kanıtlarla bu argümanı genişleterek, dövüş oyunlarının iktidardaki veya cinselleştirilmiş rollerdeki kadınlar hakkındaki tutumları şekillendirme potansiyelinin altını çizmektedir (Behm-Morawitz & Mastro, 2009). Dövüş oyunları alanında, bu dinamikler, kadın dövüşçülerin öncelikle dövüş etkinliği mi yoksa görsel gösteri mi için değerlendirildiği ve görünümünün otantik etnokültürel kimliklerle uyumlu olup olmadığı veya onları yüzeysel kalıplara indirgediği konusunda tartışmaları arttırmaktadır (Downs & Smith, 2009; Behm-Morawitz & Mastro, 2009; Miller & Summers, 2007).

Karşıt eğilimler, eylemlilik ve karmaşıklığın dikkat çekici örneklerini vurgulamaktadır. Jansz ve Martis, video oyunlarında öne çıkan bir kadın kahramanın güç ve eylemliliği somutlaştırdığı “Lara Fenomeni”ni analiz ederek, kadın kahramanların Oyun kültürlerinde yankı uyandıran ve beğenilen tasarımlar, Jansz & Martis (2007) tarafından belirtildiği gibi, klişelerden uzak duran önemli anlatılarla tasarlandığında kültürel olarak yankı bulmatadır. Miller

ve Summers da benzer şekilde, oyun dergilerindeki kadın karakterlerin rolleri, görünüşleri ve kıyafetlerinin klişeleri nasıl yansıttığını ve potansiyel olarak nasıl sorguladığını inceleyerek, görsel sunum ile kadın dövüşçülerin kamuoyu algısı arasındaki etkileşimi göstermektedir (Miller & Summers, 2007). Dövüş oyunu bağlamlarında, bu tür kalıplar, klişeler devam ederken, tasarımcıların bilinçli bir şekilde güçlendirmeyi ve kültürel özgünlüğü vurgulamaları için fırsatlar olduğunu göstermektedir (Jansz & Martis, 2007; Miller & Summers, 2007).

Hareket, kostüm, renk ve anlamlandırmayı kapsayan görsel ve semiotik boyutlara odaklanan analitik yaklaşımlar, dövüş oyunlarında etnik kökeni ve ulusal kimliği sorgulamak için kritik araçlar olarak hizmet eder. Droumeva'nın klasik arcade dövüş oyunlarındaki cinsiyet ve savaş çılgınlıkları üzerine yaptığı inceleme, işitsel ipuçlarının dövüş bağlamlarında cinsiyetlendirilmiş anlamlara nasıl katkıda bulunduğunu vurgulamaktadır. Semiyotik analizlerde belirtilen görsel sinyalleri tamamlayıcı nitelikte (Droumeva, 2019). Maiorani ve Hawreliak, *Street Fighter V*'te cinsiyetlendirilmiş stereotipleri ifade etmek için hareketin nasıl koreografiye edildiğine odaklanan, video oyun analizi için kinesiyotik bir yöntem önermektedir. Bu oyun, etnik köken ve milliyeti fiziksel ifadelerle gösteren, çeşitli kadın karakterlere sahip önemli bir dövüş oyunudur (Maiorani & Hawreliak, 2024). Toksanbayeva'nın yakın tarihli çalışması, dövüş türlerinde karakter anlatı gelişiminde görsel tasarımın rolünün altını çizerek, görsel ipuçlarının karakter algısını ve hikayeyi nasıl yönlendirdiğini -etnik kökeni aktarmada metinsel bilginin önemli bir tamamlayıcısı- vurgulamaktadır (Toksanbayeva, 2024).

Daha geniş medya literatürü, otantik görünebilecek ancak basitleştirilmiş kalıplar olarak işlev gören işaretler aracılığıyla kültürel kimliği özcüleştirmeye karşı da uyarıda bulunmaktadır. Siyasi ve kültürel temsili inceleyen görselleştirme çalışmaları—örneğin grafik tasarımda ulusal kimlik analizleri veya kültürel mesajlaşma—etnik ipuçlarının nasıl anlamlı çağrışımlar uyandırdığını ve aynı zamanda indirgeyici olabileceğini göstermektedir. Kostüm desenleri ve geleneksel motifler aracılığıyla ulusal kimliği analiz eden araştırmalar, tasarım seçimlerinin salt estetiğin ötesine geçen kültürel ve siyasi etkileri nasıl yansıttığını göstermektedir (Haifan vd., 2023), Safronova, 2025; Assaiqeli, 2021). Bazı bulgular oyuna özgü olmasa da oyun geliştiricilerinin kadın dövüşçülerde etnik kökeni ve milliyeti görsel olarak temsil ederken dikkate almaları gereken hususları bilgilendirmektedir.

Çağdaş medya üretiminde meşru bir hedef olarak kapsayıcı ve çeşitli tasarıma giderek daha fazla önem verilmektedir. Oyun tasarımına ilişkin sistematik incelemeler, karakter temsiliinde kalıcı cinsiyet önyargılarını ortaya koyarak, ırk, giyim ve anlatılardaki aktif rollerle ilgili daha çeşitlikçi ve kültürel olarak

bilinçli tasvirlerle duyulan ihtiyacı göstermektedir (İbrahim vd., 2025). Medya tasarımında çeşitlilik ve kapsayıcılığı ele alan literatür (çoğunlukla oyun alanı dışında olsa da), düşünceli tasarım seçimlerinin klişeleri güçlendirebileceği veya bozabileceği argümanını desteklemektedir. Bu çalışmalar, tasarımcının kültürel olarak bilgilendirilmiş, etik açıdan incelikli ve oyuncu deneyiminin ayrılmaz bir parçası olan temsilleri uygulama sorumluluğunu ortaya koymaktadır (Shindel, 2023), İbrahim vd., 2025.

2.2. Etnik/Ulusal Anlamlandırmanın Odak Noktası Olarak Dövüş Oyunları

Dövüş oyunları, etnik köken ve milliyetin bir karakterin görsel gramerinin ve kendine özgü hareketlerinin ayrılmaz bir parçası olabileceği kendine has bir tasarım alanına sahiptir. Street Fighter V—tartışmasız olarak dövüş oyunlarının görsel analizine dair en önemli çağdaş örneklerden biri—başlık, nakış, dövme, amblem, kültürel kostümler ve kinetik dövüş stilleri de dahil olmak üzere tasarım seçimleri aracılığıyla etnik köken ve milliyetin nasıl gösterildiğini incelemek için bir odak noktası görevi görür. Street Fighter V'nin kinezyotik analizi, jestlerin ve hareketlerin oyuncuların oyun sırasında neredeyse anında yorumladığı cinsiyetlendirilmiş ve kültürel anlamları nasıl ilettiğini ortaya koymaktadır (Maiorani & Hawreliak, 2024). Aynı analiz, eklem eklemelenmesi, tempo ve mekansal desenler gibi hareket unsurlarının nötr olmadığını, aksine güç ve aidiyet hakkında cinsiyetlendirilmiş ve kültürel olarak bağlandırlmış mesajlar taşıdığını göstermektedir (Maiorani & Hawreliak, 2024). Hareket tabanlı bu tür işaretler, kostüm ve ikonografiyle birlikte, oyuncular tarafından hızla tanınabilecek formatlarda etnik kökeni veya milliyeti iletmek için işlev görür.

Aynı zamanda, kadın dövüşçülerin bedenlerinin, kostümlerinin ve davranışlarının görsel kurgusu, güçlendirmeyi nesneleştirmeyeyle birleştiren anlamlandırma kalıplarına sıklıkla katılmaktadır. Literatür, kadın oyun karakterlerinde özerklik ve cinselleştirme arasında bir gerilim olduğunu göstermektedir. Downs ve Smith'in aşırı cinselleştirme analizi, karakter içeriğinin genellikle kadın figürlerini karmaşık öznelere yerine cinselleştirilmiş nesneler olarak konumlandığını ortaya koymaktadır; bu durum, genç erkek oyuncu demografisi etrafındaki medya tartışmalarıyla da pekiştirilmektedir (Downs & Smith, 2009). Behm-Morawitz ve Mastro, cinselleştirilmiş karakterlere maruz kalmanın cinsiyet stereotiplerini etkilediği fikrine ampirik destek sağlamaktadır; deneysel bulguları, cinselleştirilmiş kadın karakterlere maruz kaldıktan sonra cinsiyet rollerine yönelik tutumlarda kısa vadeli değişimler olduğunu göstermekte ve zararlı stereotipleri en aza indirmek için etnokültürel sinyalleme nasıl çerçevelenmesi gerektiği konusunda çıkarımlar sunmaktadır.

(Behm-Morawitz & Mastro, 2009). Hareket, kostüm ve cinselleştirilmiş imgelerin birleşimi, tasarımcıların özcülükten kaçınmak ve kültürel olarak bilgilendirilmiş tasvirleri teşvik etmek için dikkatlice yönlendirmesi gereken dövüş oyunlarında çok yönlü bir görsel dil yaratır.

Ancak, dövüş oyunlarında etnik köken ve milliyet etrafında daha sofistike işaretler sergileyen özelemler de vardır. Oyun kültüründe önemli bir referans noktası olan Lara Fenomeni, zengin anlatılar, teknik nüanslar ve estetik detaylarla tasarlandığında kadın karakterlerin kültürel sınırları aşan otoriter figürler olarak hizmet edebileceğini öne sürmektedir (Jansz & Martis, 2007). Bu fenomen, otoritenin kısmen, oyunculara salt görsel gösterinin ötesinde yetkinlik, özerklik ve kültürel özgünlük duygusu kazandıran tasarım seçimlerine bağlı olduğunu göstermektedir. Miller ve Summers, dergiler veya tanıtım materyalleri gibi değerlendirme bağlamlarında sunulduğunda kadın karakterlerin rolleri ve kıyafetlerinin, karakterin giyim tarzı, fiziksel sunumu ve davranışları etrafındaki çerçeveye bağlı olarak cinsiyet, ırk ve kültürel kimliğe dair çeşitlendirilmiş yorumları nasıl besleyebileceğini göstermek için bir analiz merceği sunmaktadır (Miller & Summers, 2007). Dövüş oyunları bağlamında, bu gözlemler, kadın dövüşçülerin kıyafetleri ve dövüş stilleri aracılığıyla etnik sinyallemelemlerinin ya basitleştirmeleri pekiştirebileceğini ya da kültürel olarak konumlandırılmış dövüş geleneklerini vurgulayabileceğini göstermektedir.

2.3. Kadın Dövüşçülerde Etnik Köken/Milliyet Göstergeleri Olarak Görsel İşaret Sistemleri ve Kostümler

Kostüm tasarımı ve görünür kültürel işaretler, dövüş oyunlarında etnik köken ve milliyetin belirtilmesinde en etkili araçlar arasındadır. Dövüş oyunu tasarımında, kostüm unsurları, geleneksel kıyafetlere, bölgesel zırh motiflerine veya stilize edilmiş ulusal kıyafetlere dayalı olsun, köken sinyalleri olarak hizmet ederken aynı zamanda pratik dövüş mekaniklerini (zırh hususları, hareket aralığı ve jestsel söz dağarcığı) de karşılar (Görsel 4). Oyun dışındaki kostüm ve kimlik üzerine yapılan araştırmalar (örneğin geleneksel kostüm kalıplarını ve etnik kimliği inceleyen çalışmalar), tasarımcıların kültürel motifleri karakter topluluklarına nasıl entegre ettiklerini analiz etmek için ilgili teorik çerçeveler sunmaktadır. Haifan vd., geleneksel kostüm tasarımlarının etnik kimliği nasıl iletebileceğini ve tasarımcıların bunu karakter kıyafetlerinde “etnik özgünlük” uyandırmak veya bir oyunun kültürel ortamını gösteren marka stratejilerini desteklemek için nasıl benimseyebileceğini göstermektedir (Haifan vd., 2023). Bu içgörü, etnik kökeni egzotizme indirgemek yerine kültürel olarak tutarlı ve saygılı bir şekilde temsil etmeyi amaçlayan dövüş oyunu geliştiricileri için değerlidir (Haifan vd., 2023).



Görsel 4: Dövüş oyunlarında geleneksel kostüm/aksesuarın pratik dövüş mekanizği bağlamında kullanılması; yelpazenin silah olarak kullanılması örneği, <https://www.streetfighter.com/6/character/mai/outfit>, Erişim: 06.10.2025

Daha ileri çalışmalar, kostüm grafikleri ve sembolizminin salt dekorasyonun ötesinde siyasi ve kültürel öneme sahip olduğunu göstermektedir. Örneğin, grafik tasarımda ulusal kimlik sembolizmi üzerine yapılan araştırmalar, renklerin, amblemlerin ve hanedanlık sembollerinin nasıl aidiyet veya bağlılığın güçlü göstergeleri haline gelebileceğini ortaya koymaktadır. Oyun tasarımında, bu tür görsel ipuçları, potansiyel stereotipler veya sembolik temsil konusunda farkındalık olması koşuluyla, kadın dövüşçüler için milliyet veya etnik bağlılığı işaret etmek üzere yeniden kullanılabilir (Safronova, 2025; Assaiqeli, 2021), Shindel, (2023). Örneğin Street Fighter V’te, bir karakterin kültürel geçmişinden türetilen unsurlar (yazı motifleri, renk şemaları veya nakışlar gibi), belirli bir kültürle ilişkili kimlik sinyallerini güçlendirebilirken, karakterlerin bireyselliği ve anlatı bütünlüğüyle dengelenmediği takdirde aşırı genelleme veya indirgeyici “kültür manzarası” kalıplarına yol açma riskini de taşır (Maiorani & Hawreliak, 2024).

Dövüş oyunlarındaki kostüm ve bedensel işaretler, daha geniş cinselleştirme sorunlarıyla da kesişmektedir. Kadın dövüş oyunu karakterleri üzerine yapılan literatür, kıyafet ve fiziksel sunumun, bedeni cinselleştiren veya belirli erotikleştirilmiş estetiği vurgulayan görsel bir rejime nasıl uyum sağlayabileceğini sıklıkla vurgulamaktadır. Miller ve Summers tarafından yapılan içerik analizi, karakter kıyafetlerinin, “yetenek” veya “niyet” pahasına “görünüm” ile ilgili izleyici beklentilerini güçlendirecek şekilde cinsiyet ve ırk nasıl kodlayabileceğini göstermektedir (Miller & Summers, 2007). Downs ve Smith’in yanı sıra Behm-Morawitz ve Mastro, karakterlerin dövüşçü olarak yetkinlik gösterdiği ortamlarda bile cinselleştirilmiş temsillerin izleyicilerin cinsiyet şemalarını etkileyebileceğini savundular (Downs & Smith, 2009,

Behm-Morawitz & Mastro, 2009;). Bu bulgular, kültürel olarak özgün kostümlerin etnik kökeni veya milliyeti ifade etme potansiyelini, onları yüzeysel sembollere indirgeme riskiyle karşılaştırıyor.

Tasarım açısından önemli bir çıkarım, görsel tasarımcıların, karakterin eylemliliğinin vurgulanmasını sağlarken, etnik kökeni veya milliyeti belirtmek için kültürel olarak bilgilendirilmiş kostüm tasarımıyla yararlanabileceğidir. Ergonomik zorluk, bir karakterin dövüş stili, hareket kalıpları ve kostüm dili arasında tutarlılık sağlamaktır. Street Fighter V’te hareketin incelenmesinde kinezyotik bir yaklaşımın kullanılması (koreografi cinsiyet normlarını ve kültürel referansları ifade eder), tutarlı bir işaret sisteminin, kopuk veya klişeleşmiş bir temsil yerine, yorumlanabilir ve saygılı bir temsili nasıl teşvik edebileceğini göstermektedir (Maiorani & Hawreliak, 2024). Hareket, kostüm ve oyun içi hikaye etkili bir şekilde uyum sağladığında, oyuncuların karakteri yalnızca kavramsal bir sembol (örneğin, hızlı bir klişe) olarak değil, kültürel olarak konumlandırılmış olarak algılama olasılığı daha yüksektir. Karakter tasarımına yönelik bu bütüncü yaklaşım, oyun geliştirmede daha incelikli ve kapsayıcı temsiller için yapılan daha geniş çağrılarla örtüşmektedir (İbrahim vd., 2025).

2.4. Kadın Dövüşçülerde Eylemlilik, Aşırı Cinselleştirme ve Etnisite

Kadın dövüşçülerde etnik köken ve milliyetin temsilde temel bir gerilim, kültürel özgünlük ve eylemliliğin cinselleştirme kaygılarıyla nasıl dengeleneceğiyle ilgilidir. Literatür, bir temsil yelpazesine işaret etmektedir: bazı kadın dövüşçüler, anlatıları ve oyun mekaniğini ilerletebilen, inandırıcı ve kültürel olarak temellendirilmiş kahramanlar olarak kabul edilirken; diğerleri, etno-kültürel kimliği görsel mecazlara veya gösteri olarak tüketilen “egzotik işaretlere” indirgeme riskini taşıyan cinselleştirilmiş bir anlamlandırma merceğinden yorumlanmaktadır (Downs & Smith, 2009, Behm-Morawitz & Mastro, 2009, Jansz & Martis, 2007). Lara Fenomeni (Görsel 5), cinselleştirilmiş arketipe karşı bir karşıt nokta görevi görerek, kadın karakterlerin hem fiziksel olarak güçlü hem de anlatsal olarak güçlendirilmiş olabileceğini göstermekte ve kadın dövüşçülerin klişeleşmiş kalıpların ötesinde kültürel yankı kazanmaları için bir yol haritası sunmaktadır (Jansz & Martis, 2007). Hassasiyet, zamanlama ve stratejiyi ödüllendiren dövüş oyunlarında, özerklik sadece metinsel bir iddia değil, aynı zamanda bir karakterin tasarımının algılanabilir bir özelliğidir: animasyon kalitesi, girdi yanıtı ve dövüş taleplerini karşılama güvenilirliği, algılanan özerkliğe katkıda bulunur. Dövüş oyunu tasarım literatürü, kadın dövüşçüler yetkin ve bağımsız savaşçılar olarak tasvir edildiğinde -tutarlı işaret sistemleri ve ilgi çekici mekanikler aracılığıyla- etnik kökenlerinin veya milliyetlerinin, yüzeysel bir ipucu olmaktan ziyade anlamlı ancak indirgeyici

olmayan bir nitelik olarak hizmet edebileceğini öne sürmektedir (Maiorani & Hawreliak, 2024, Downs & Smith, 2009, Behm-Morawitz & Mastro, 2009).



Görsel 5: *Rise of the Tomb Raider* (2015), *Lara Croft* kostümleri, <https://www.kisa.link/jOJIL>, Erişim: 02.10.2025

Aşırı cinselleştirme, özellikle tasarımcıların tanıdık egzotik motiflere başvurabileceği farklı kültürel bağlamlardan gelen karakterler için dövüş oyunlarında bir risk olmaya devam etmektedir. Deneyisel ve içerik analizi literatürü, cinselleştirilmiş tasvirlerle maruz kalmanın izleyiciler ve oyuncular arasında cinsiyet stereotiplerini etkileyebileceğini, potansiyel olarak kadınların öz benlik kavramına ve kadınların oyun içindeki ve dışındaki rollerine ilişkin algılarına zarar verebileceğini yansıtmaktadır (Downs & Smith, 2009, Behm-Morawitz & Mastro, 2009). Sonuç olarak, sansasyonel motiflere dayanmadan kültürel sinyaller ileten kostümleri özenle tasarlarlarken, dövüş becerisine ve karakter derinliğine öncelik veren tasarım stratejileri etik olarak tercih edilir ve olumlu oyuncu deneyimlerini teşvik etme olasılığı yüksektir (İbrahim vd., 2025, Miller & Summers, 2007, Maiorani & Hawreliak, 2024).

Tasarım için kritik bir çıkarım, etnik kökeni ve milliyeti anlatsal ve işlevsel güvenilirlik gerektiren göstergeler olarak ele almaktır. Kadın dövüşçüler, hareket stilleri, karakter yetenekleri ve çevresel anlatılar bir araya gelerek birleşik bir kimliği teşvik edecek şekilde hem kültürel farklılığı hem de dövüş etkinliğini örneklemelidir. Pratik olarak bu, geliştirme süreçlerinin kültürlerarası duyarlılık değerlendirmelerini, işaret kodlamasının doğrulanmasını ve belirli bir etnik kökenin veya milliyetin nasıl yorumlandığını ve klişeleri sürdürüp sürdürmediğini veya daha incelikli, saygılı bir tasviri teşvik edip etmediğini belirlemek için oyuncu testlerini içermesi gerektiğini göstermektedir. Oyun karakteri tasarımındaki cinsiyet önyargılarına ilişkin sistematik incelemeler, işaret unsurlarının (ergonomi, renk, giysiler ve anlatı bağlamı) üretici ve oyuncu algılarını nasıl etkilediğine dikkat edilmesini savunarak, gelecekteki dövüş oyunu geliştirmesinde daha çeşitlikçi tasarım uygulamalarını teşvik etmektedir (İbrahim vd., 2025).

2.5. İşaret Oluşturma Mekanizmaları: Etnik/Ulusal Anlamlandırma Hareket, Ses ve Hikaye

Hareket işaretleri—bir karakterin dövüşte nasıl hareket ettiği, jest yaptığı ve kendini nasıl konumlandığı—dövüş oyunlarında güçlü bir etnik ve kültürel sinyalleme biçimidir. Maiorani ve Hawreliak'ın kinezyotik yöntemi, Street Fighter V'te kültürel anlamlar için bir kanal olarak hareketi vurgulayarak, belirli jest kalıplarının ve motor zamanlamalarının bir karakterin repertuarında cinsiyete dayalı stereotipleri ve kültürel referansları nasıl kodlayabileceğini ortaya koymaktadır (Maiorani & Hawreliak, 2024). Bu yaklaşım, görsel tasarım grameriyle uyumludur ve hareketi, oyun bağlamında cinsiyeti, kültürü ve statüyü gösteren bir işaret olarak yorumlar. Tasarımcılar için bunun anlamı, hareket kalıplarının, etnik kimlikleri basit hareket klişelerine indirgeme veya özcüleştirme riskinden kaçınarak, karakterin kültürel ve anlatsal geçmişiyle otantik ve anlaşılır bir şekilde yankı bulması gerektiğidir (Görsel 6). Dikkatli hareket tasarımı olmadan, oyuncular etnik özgünlüğü ortadan kaldıran ve karakterleri bireysellik yerine yalnızca fiziksel özelliklerin somutlaşmış hallerine dönüştüren genel hareketlere yönelebilirler.



Görsel 6: Dövüş hareketi ve etnik kimlik bağlantısı örneği, Street Fighter V, Kolin karakteri, buz bıçak saldırısı, Rsuya, <https://capcom.fandom.com/wiki/Kolin>, Erişim: 21.09.2025

Ses ve işitsel ipuçları da etnik ve ulusal anlamlandırmada rol oynar. Droumeva'nın klasik arcade dövüş oyunlarındaki cinsiyet ve savaş çılgınları üzerine yaptığı çalışma, ses tasarımının görsel cinsiyet kodlarıyla nasıl iş birliği yaparak dövüş beklentilerini şekillendirdiğini ortaya koymaktadır. İşitsel unsurlar, kadın dövüşçüleri cinselleştirilmiş cesaret yerine beceri ve kararlılığı ileten vokal özellikler ve savaş çılgınlıklarıyla öne çıkararak klişeleri güçlendirebilir veya sorgulayabilir (Droumeva, 2019). Ses, işaret kodlu kıyafet ve hareketin etkileşimi, etnik kökenin yalnızca görsel tasarıma dayanmak yerine birden fazla yöntemle iletildiği daha zengin bir işaret sistemine katkıda bulunur. Bu çok yönlü işaret oluşturma, etnik ve ulusal kimliklerin incelikli ve doğru bir şekilde tasvir edilmesini sağlamak ve indirgeyici kalıplardan kaçınmak için dövüş oyunu geliştirmede tutarlı tasarım stratejilerinin gerekliliğini vurgulamaktadır (Droumeva, 2019; Maiorani & Hawreliak, 2024).

Anlatı içeriği ve gelenekler—görsel işaretleri tamamlayan metinsel unsurlar—benzer şekilde etnik ve ulusal anlamlandırmayı şekillendirir. Toksanbayeva, oyuncuların kültürlerarası öykülerde yer alan karakterlerle etkileşim kurarken, anlatı yönünü ve karakter ilişkisini yönlendirmede görsel tasarımın önemini vurgulamaktadır (Toksanbayeva, 2024). Dahası, oyunlardaki metinsel çerçeveler—karakter biyografileri, geçmiş öyküleri ve dünya inşası gibi—kimliğin çelişkili yorumlarından kaçınmak için görsel işaret sistemleriyle

uyumlu olmalıdır. Görsel işaretler (renk, kostüm, duruş, hareket) ve metinsel unsurlar (biyografiler, seslendirmeler, efsaneler) arasında uyum sağlamak, kadın dövüşçüler için inandırıcı kültürel temsiller oluşturmak açısından hayati öneme sahiptir (Maiorani & Hawreliak, 2024, Toksanbayeva, 2024, İbrahim vd., 2025).

2.6. Dövüş Oyunlarından Örnek Olaylar ve Açıklayıcı Kalıplar

Street Fighter V, görsel sistemleri aracılığıyla etnik köken ve milliyetin anlamını incelemek için açıklayıcı bir bağlam sunmaktadır. Oyun, her biri farklı kültürel geçmişleri ve dövüş felsefelerini kendine özgü kostümler, renk şemaları ve hareket stilleriyle birleştiren çeşitli kadın dövüşçülerden oluşan bir kadroya sahiptir. Kinesemiotik analitik bir yaklaşım, her karakterin saldırı sekanslarının koreografisini, kostüm unsurlarının (örneğin, kültürel olarak çağrışım yapan motifler ve nakışlar) etkilerini ve ulusal veya kültürel çağrışımlarla uyumlu renk kodlamasını ve bu unsurların oyunun hikayesi içinde nasıl bağlamlandırıldığını inceleyecektir. Her dövüşçünün tasarımı, oyuncuların kültürel kökenlerle özdeşleşmesine ve dövüş stillerini yorumlamasına katkıda bulunarak, karakterlerin algılanan özgünlüğünü ve eylemliliğini etkiler (Maiorani & Hawreliak, 2024). Buna ek olarak, Downs ve Smith'in yanı sıra Behm-Morawitz ve Mastro'nun çalışmaları, bu tasarımların cinsiyet normlarını ve benlik kavramını nasıl etkileyebileceğine dair ampirik bilgiler sunarak tasarımcılara işaret seçimlerinin davranışsal sonuçlarını hatırlatıyor (Downs & Smith, 2009, Behm-Morawitz & Mastro, 2009).

Farklı bir oyun türünden olsa da Lara Croft'un kültürel kabulü, dövüş oyunlarındaki kadın kahramanların temsiline tarihsel bir karşıtlık oluşturuyor: Lara Fenomeni, kadın kahramanların oyun evrenlerinde önemli bir otoriteyi somutlaştırabileceğini ve potansiyel olarak kısıtlı işaret kalıplarının ötesinde genişletilmiş bir kültürel kimliği doğrulayabileceğini gösteriyor (Jansz & Martis, 2007). Doğrudan bir dövüş oyunu olmasa da bu olgu, düşünceli tasarımın (anlatı derinliği, yetkinliğe dayalı estetik ve eylemlilik) oyuncular arasında daha geniş bir kabul ve özdeşleşmeye nasıl dönüşebileceğini ve dövüş oyunlarını kadın dövüşçüler için benzer kültürel katılım ve eylemlilik seviyelerini hedeflemeye nasıl yönlendirebileceğini örneklemektedir.

Kostüm ve etnik köken üzerine yapılan araştırmalar, etnik kökeni ifade etmede işaret tasarımının ikili doğasını da vurgulamaktadır. Kostüm ipuçları kültürel kimlikleri etkili bir şekilde ifade edebilir, ancak titiz bir hassasiyet olmadan, klişelere veya egzotik temsillerine dönüşme riski taşırlar. Geleneksel kostüm özelliklerinin ve etnik kimlikteki rollerinin analizi -oyunlara özgü olmasa da- anlamlı kültürel motifleri karakter tasarımlarına saygılı ve sofistike

bir şekilde entegre etmeyi amaçlayan tasarımcılara rehberlik sağlamaktadır (Haifan vd., 2023). Grafik tasarımda ulusal kimlik sembolizmi ve renk seçimlerinin politikası üzerine yapılan çalışmalar, dövüş oyunu tasarımcılarının etnik ve ulusal kimlikleri yanlış temsil etmekten kaçınmak için motiflerin kültürel önemini dikkate almaları gerektiğini göstermektedir (Safronova, 2025; Assaiqeli, 2021).

Literatür, kadın dövüşçülere odaklanan tasarımcılar için uygulama odaklı müdahaleler önermektedir: karakter temsili için hareket merkezli çerçevelerin entegre edilmesi, oyun içi hikayenin görsel kimlikle uyumlu olmasının sağlanması ve geliştirme boyunca etnokültürel temsile ilişkin etik merkezli eleştirilerin benimsenmesi. Karakter tasarımıındaki cinsiyet önyargılarıyla ilgili sistematik literatür incelemeleri, cinsiyet, ırk ve kültürel ipuçlarının karakter yaratma süreçlerinde nasıl etkileşimde bulunduğu dair farkındalığın artırılmasını ve oyun dünyalarında bunların kullanımını düzenleyen yönetim mekanizmalarının savunulmasını gerektirmektedir (İbrahim vd., 2025). Bu yönergelerle tasarım yapmak, özcü veya cinselleştirilmiş tasvirlerden kaçınırken, özerkliği, karmaşıklığı ve kültürel özgünlüğü teşvik edecektir.

2.7. Tasarım Çıkarımları: Etnik Bilinçli, Etkin Kadın Dövüşçülere Doğru

Sentezlenmiş analiz, dövüş oyunları üzerinde çalışan görsel tasarımcılar için uygulanabilir birkaç tasarım çıkarımını ortaya koymaktadır:

- Etnik kimliği/milliyeti yalnızca kostüm kısayollarıyla değil, anlatı derinliğiyle ilişkilendirilmelidir. Etnik kimlik, yüzeysel veya egzotikleştirilmiş sinyaller yerine tutarlı bir karakter gelişimini güçlendiren entegre bir tasarım unsurları yelpazesi (kostüm dili, dövüş stili, jestsel nüanslar ve gelenekler) aracılığıyla tasvir edilmelidir (Maiorani & Hawreliak, 2024, Toksanbayeva, 2024, Miller & Summers, 2007, İbrahim vd., 2025).

- Karakterleri nesneleştirmek yerine, kültürel olarak bilgilendirilmiş kostümleri kullanarak etkinliği artırılmalıdır. Kostümler, karakterin dövüş yeteneklerini ve hareket dinamiklerini tamamlamalı, estetik unsurların eylemin netliğini baltalamamasını veya cinselleştirilmiş izlenimleri sürdürmemesini sağlamalıdır (Miller & Summers, 2007; Downs & Smith, 2009; Behm-Morawitz & Mastro, 2009)

- Çok modlu bir işaret sistemi uygulanmalıdır: Etnik kökeni ve milliyeti iletme için hareket, ses ve görsel ipuçlarını uyumlu hale getirin. Kinesemiotik yaklaşım, hareket stillerinin ve koreografinin kültürel anlamlar taşıdığını, seslendirme ve ses motiflerinin ise bu çağrışımları güçlendirebileceğini veya

karmaşıklıştırabileceğini göstermektedir (Maiorani & Hawreliak, 2024; Droumeva, 2019).

- Stereotipleri ve egzotikleştirmeyi izlenmelidir: İndirgeyici kültürel tasvirlerle olan bağımlılığı azaltmak için kostüm desenleri, semboller ve renk paletleri de dahil olmak üzere karakter işaretlerinin sistematik bir morfolojik analizini tasarım sürecine entegre edilmelidir (Williams vd., 2009; Ibrahim vd., 2025; Haifan vd., 2023, Stang, 2019).

- Karakter tasarımında özerkliği ve karmaşıklığı teşvik edilmelidir. Kültürel semboller içeren kadın savaşçılar yaratırken, tasarımcılar Lara Fenomeni ve kadınların güçlendirilmesine ilişkin daha geniş içgörülerle uyumlu olarak, oyun içi davranışları taktiksel derinlik ve yeterlilik gösteren, özgür iradeye sahip karakterler hedeflemelidir (Jansz & Martis, 2007; Miller & Summers, 2007; Maiorani & Hawreliak, 2024).

- Çeşitli hedef kitlelerle test yaparak sembol tutarlılığını sağlanmalıdır. Oyuncu demografisindeki kültürel değişkenlik göz önüne alındığında, çok çeşitli geçmişe sahip katılımcılarla oyun testleri yapmak, etnik köken/milliyet hakkındaki yanlış yorumlamaları ortaya çıkarmaya ve işaret sistemlerini kapsayıcı ve doğru olacak şekilde ayarlamaya yardımcı olabilir (Williams vd., 2009; Ibrahim vd., 2025;).

- Modlama yeteneklerini entegre ederken topluluk girdilerini dikkatlice değerlendirilmelidir. Stardew Valley modlama fenomeni, oyuncuların estetik eylemlilik yoluyla temsili çeşitliliği nasıl geri kazanabileceğini vurgulayarak, resmi tasarımların, saygılı ve iyi uygulanmış kalırken daha geniş kültürel perspektifleri yansıtan topluluk odaklı varyantlarla desteklenebileceğini öne sürmektedir (Cook & Semaan, 2024).

2.8. Kadın Dövüşçülerde Etnik Köken ve Milliyet Üzerine Araştırmalar İçin Metodolojik Hususlar

Dövüş oyunlarındaki kadın dövüşçülerde etnik köken ve milliyetin ampirik incelemeleri, aşağıdaki metodolojilerin birleştirilmesinden fayda sağlayabilir:

- Etnik/milliyet işaret sistemlerini haritalamak için karakter kadrolarının, kostümlerdeki göstergelerin, oyun içi diyalogların ve hikaye metnlerinin içerik analizi. Bu yaklaşım, video oyunlarındaki temsil ve anlamlandırma üzerine mevcut literatürle uyumludur ve izleyici algısı çalışmalarıyla çapraz doğrulanabilir (Williams vd., 2009; Miller & Summers, 2007; Ibrahim vd., 2025).

- Dövüş koreografisinin kültürel kimlikleri nasıl ilettiğini keşfetmek için hareket tabanlı analiz (kinemiyotik). Kinesemiyotik bir çerçeve, jest stillerinin

ve vücut dilinin kostüm sinyalleriyle nasıl bütünleştiğini ve kültürel yorumlar ürettiğini ortaya çıkarabilir (Maiorani & Hawreliak, 2024).

- Ses çalışmasının ve dövüş çığlıklarının dövüş oyunlarında cinsiyetlendirilmiş ve etnik işaretler olarak nasıl hizmet ettiğini değerlendirmek için ses-görsel analiz, görsel araştırmayı tamamlar ve kimlik sinyalleme sinin bütünsel bir yorumunu sağlayacaktır (Droumeva, 2019).

- Metinsel unsurların (biyografiler, sloganlar, oyun içi bilgiler) ve imgelerin etnik ve ulusal stereotipleri nasıl güçlendirdiğini veya sorguladığını araştırmak için eleştirel söylem analizi yapılmasını mümkün kılacaktır (Shindel', 2023).

- Dövüş oyunlarının diğer video oyunu türlerine göre belirli kalıplara daha yatkın olup olmadığını ve bölgesel pazar farklılıklarının farklı işaret uygulamalarına yol açıp açmadığını belirlemek için türler arası ve platformlar arası karşılaştırmalı analizler yapılmalıdır (Williams vd., 2009; İbrahim vd., 2025;).

- İşaret oluşturma uygulamalarının kültürel duyarlılık standartlarını karşıladığından ve özcülük veya egzotikleştirmeden kaçındığından emin olmak için etik ve temsili denetimler, daha geniş medya tasarımı literatüründen içgörüler kullanılmalıdır (Haifan vd., 2023), Safronova, 2025; Assaiqeli, 2021).

2.9. Sınırlamalar ve Gelecekteki Araştırma Alanları

Literatür, temsil konusunda güçlü kalıplar olduğunu ve ortaklıklar, geliştirici kültürleri ve bölgesel pazarlar arasında önemli farklılıklar olduğunu göstermektedir. Bazı dövüş oyunu şirketleri karakter kadrolarını çeşitlendirirken, diğerleri geleneksel yaklaşımlarını korumuştur. Gelecekteki araştırmalar şunları içermesi öngörülmektedir:

- Kadın dövüşçülerin etnik köken ve milliyet göstergelerindeki kuşak değişimleri veya imtiyaz yeniden başlatmalarıyla ilişkili değişimleri değerlendirmek için imtiyazlar genelindeki analizlerin genişletilmesi (örneğin, zaman içinde işaret sistemlerindeki değişiklikleri incelemek için önemli bir dövüş serisinin birkaç yinemesini takip edilmesi) (Williams vd., 2009; Maiorani & Hawreliak, 2024; İbrahim vd., 2025).

- Kültürel geçmişlerin, yaşı ve cinsiyetin işaret yorumlamasını nasıl şekillendirdiğini anlamak için çeşitli oyuncu demografilerinin etnik/milliyetli olarak işaretlenmiş kadın dövüşçüleri nasıl yorumladığının araştırılması (Williams vd., 2009; Yang vd., 2020; Shindel', 2023).

- Belirli etnokültürel temsillerin, oyun içinde algılanan karakter gücünü veya adaletini artırıp arttırmadığına bakılması

- Topluluk katkılarının etnik/milliyetli temsil üzerindeki etkisinin incelenebilir. Modifikasyonlara, hayran sanatına ve hayran kurgusuna adanmış topluluklar, yerleşik işaret sistemlerine meydan okuyan ve temsili resmi anlatıların ötesine genişleten alternatif kültürel yorumlar önerebilir (Cook & Semaan, 2024).

- Batı dışı dövüş oyunu bağlamları ve bölgesel başlıkları göz önünde bulundurulmalıdır. Klasik dövüş oyunlarının çoğu Batı merkezlidir; kültürlerarası çalışmalar, Batı dışı başlıklarda etnik ve ulusal işaretlerin nasıl oluşturulduğunu ve temsilin kültürel olarak nasıl farklılık gösterdiğini aydınlatılabilir (Williams vd., 2009; Haifan vd., 2023).

3. Sonuç

Görsel iletişim tasarımı perspektifinden bakıldığında, dövüş oyunlarındaki kadın dövüşçülerde etnik köken ve milliyetin temsili yalnızca estetik görünüm meselesi değildir. Bu, oyuncular tarafından otantik, saygılı veya klişeleştirilmiş olarak algılanan şekillerde kültürel kimliği iletmek için hareket, kostüm, renk, ikonografi, ses ve efsaneyi bütünleştiren tutarlı bir işaret sisteminin ürünüdür. Literatür, sürekli bir eğilimi ortaya koymaktadır: kadın dövüşçüler ve beyaz olmayan karakterler genellikle yetersiz temsil edilir veya klişeler ve cinselleştirme yoluyla tasvir edilir; Bununla birlikte, kültürel özgünlüğü yüzeysel kalıplara indirgemeden kabul eden, daha incelikli ve eyleme odaklı temsiller için fırsatlar mevcuttur (Williams vd., 2009; Downs & Smith, 2009; Behm-Morawitz & Mastro, 2009; Jansz & Martis, 2007; Miller & Summers, 2007; Maiorani & Hawreliak, 2024; İbrahim vd., 2025; Stang, 2019). Tasarımcılar bilinçli olarak etnik kökeni/milliyeti anlatı zenginliği ve dövüş yeteneğiyle ilişkilendirdiğinde ve hareket, kostüm, renk ve ses gibi görsel sistemler tutarlı bir şekilde tasarlandığında, kadın dövüşçüler, dövüş ortamlarında gerçek bir eyleme sahip, kültürel olarak özgün kahramanlar olarak ortaya çıkabilirler. Öte yandan, egzotikleştirilmiş veya indirgeyici işaretlere dayanan işaret sistemleri, zararlı stereotipleri pekiştirme riskini taşır ve etnik ve ulusal anlamın oyuncu deneyimlerini geliştirme potansiyelini azaltmaktadır. Bu nedenle, görsel tasarımcılar ve araştırmacılar, kültürel karmaşıklığı onurlandıran, özerkliği artıran ve çeşitli kitleler arasında kapsayıcı, incelikli anlayışları teşvik eden karakter tasarımları geliştirme ve değerlendirme yükümlülüğü paylaşmaktadır.

Bu bağlamda, göstergebilimsel analiz, hareket ve ses işaretleri incelemeleri ve kostüm ve anlatının eleştirel değerlendirmeleriyle desteklenen bir görsel iletişim tasarım çerçevesi, dövüş oyunlarındaki kadın dövüşçülerde etnik

köken ve milliyet temsiliğini geliştirmek için değerli araçlar sağlamaktadır. Mevcut literatür, etnik köken ve milliyetin dövüş oyunlarında kritik öneme sahip olduğu iddiasını desteklemektedir; ancak, anlamları karmaşık ve çok yönlüdür. Kasıtlı tasarım ve kapsamlı analiz yoluyla, dövüş oyunları, çeşitli etnik ve ulusal kimlikleri sergileyen kadın karakterlerin derinlik, saygı ve stratejik katılım ile temsil edildiği alanlara dönüşebilir ve böylece daha zengin oyuncu deneyimlerine ve dijital sanat ve etkileşimli platformlarda anlamlı kültürel temsillere katkıda bulunabilir.

Kaynakça

- Assaiqeli, A. (2021). Palestine in visual representation: A visual semiotic analysis of the Nakba. *International Journal of Arabic-English Studies*, 21(1).
<https://doi.org/10.33806/ijaes2000.21.1.6>
- Behm-Morawitz, E., & Mastro, D. (2009). The effects of the sexualization of female video game characters on gender stereotyping and female self-concept. *Sex Roles*, 61(11–12), 808–823. <https://doi.org/10.1007/s11199-009-9683-8>
- Cook, S., & Semaan, B. (2024). Mod installation as reclaiming representational diversity: The role of aesthetic agency in *Stardew Valley*. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 8(CHI PLAY), 1–33.
<https://doi.org/10.1145/3677089>
- Downs, E., & Smith, S. (2009). Keeping abreast of hypersexuality: A video game character content analysis. *Sex Roles*, 62(11–12), 721–733.
<https://doi.org/10.1007/s11199-009-9637-1>
- Droumeva, M. (2019). Audible efforts: Gender and battle cries in classic arcade fighting games. *Media and Communication*, 7(4), 186–197.
<https://doi.org/10.17645/mac.v7i4.2300>
- Haifan, S., Ramli, M., & Hajianfard, R. (2023). Fabric icons: The impact of traditional costume patterns on ethnic identity of the Sichuan Qiang community. *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 11(8), 42–55.
<https://doi.org/10.37745/gjahss.2013/vol11n84255>
- İbrahim, N., Senan, N., Othman, M., Azmi, S., Erianda, A., & Gusman, T. (2025). Systematic literature review of gender bias within video games character design. *JOIV: International Journal on Informatics Visualization*, 9(4), 1627.
<https://doi.org/10.62527/joiv.9.4.3297>
- Jansz, J., & Martis, R. (2007). The Lara phenomenon: Powerful female characters in video games. *Sex Roles*, 56(3–4), 141–148.
<https://doi.org/10.1007/s11199-006-9158-0>
- Maiorani, A., & Hawreliak, J. (2024). Meaning in motion: A kinesemiotic approach to videogame analysis in *Street Fighter V*. *Punctum: International Journal of Semiotics*, 10(1), 117–139.
<https://doi.org/10.18680/hss.2024.0007>
- Miller, M., & Summers, A. (2007). Gender differences in video game characters' roles, appearances, and attire as portrayed in video game magazines. *Sex Roles*, 57(9–10), 733–742.
<https://doi.org/10.1007/s11199-007-9307-0>

- Özkarakaş, E. (2024). İllüstrasyon: Bir Görsel İletişim Sanatı. Kutu Oyunlarında Görsel Dilin Evrimi: İllüstrasyon Tekniklerinin Tarihsel Gelişimi. 147(143-168). <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub605>
- Safronova, A. (2025). Representing the national identity of Ukraine in graphic design. *Scientific Journal of Polonia University*, 71(4), 139–147. <https://doi.org/10.23856/7116>
- Shindel', S. (2023). National identity phenomenon represented in the Volga Germans' visual communication. *Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences: Social, Humanitarian, Medicobiological Sciences*, 25(89), 100–110. <https://doi.org/10.37313/2413-9645-2023-25-89-100-110>
- Stang, S. (2019). The broodmother as monstrous-feminine: Abject maternity in video games. *Nordlit*, (42). <https://doi.org/10.7557/13.5014>
- Terres, M., Souza, F., & Heberle, V. (2021). The visual representation of Daenerys Targaryen in the first season of Game of Thrones. *Antares: Letras e Humanidades*, 13(30), 296–327. <https://doi.org/10.18226/19844921.v13.n30.11>
- Toksanbayeva, A. (2024). Game characters as a narrative tool: An analysis of the influence of visual design on the development of the storyline in the game. *Problems of Engineering and Professional Education*, 73(2), 57–66. <https://doi.org/10.32523/2220-685x-2024-73-2-57-66>
- Williams, D., Martins, N., Consalvo, M., & Ivory, J. (2009). The virtual census: Representations of gender, race and age in video games. *New Media & Society*, 11(5), 815–834. <https://doi.org/10.1177/1461444809105354>
- Yang, L., Xu, Z., & Luo, J. (2020). Measuring female representation and impact in films over time. *ACM/IMS Transactions on Data Science*, 1(4), 1–14. <https://doi.org/10.1145/3411213>

Görünmeyeni Biçimlendirmek: Sanatta Kavramın Yolculuğu

Editör:

Yasemin Tanrıverdi