



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN

E-ISSN : 2757-587X

Cilt | Volume : 5

Sayı | Issue : 10

Yıl | Year : 2025



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN



E-ISSN: 2757-587X | Cilt/Volume: 5 | Sayı/Issue: 10 | Ay/Month: Haziran /June | Yıl/Year: 2025

SAHİBİ / OWNER

Prof. Dr. R. Cüneyt ERENOĞLU
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

BAŞ EDITÖR / EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Didem ÇATAL
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

EDITÖR / EDITOR

Doç. Dr. Kenan SAATÇIOĞLU
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

EDITÖR YARDIMCILARI / ASSISTANT EDITORS

Dr. Öğr. Üyesi Müjde YÜCEL COŞAR
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Ayşe EKİCİ
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ezgi ŞEN ATİKER
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS OF THIS ISSUE

Doç. Dr. Burcu AYAN ERGEN
Yeditepe Üniversitesi

Doç. Dr. Burcu AYAN ERGEN
Yeditepe Üniversitesi

Doç. Dr. Ece Çalış ZEĞERİK
Süleyman Demirel Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Evrim DEMİR ÖZTÜRK
Haliç Üniversitesi

Doç. Dr. Fatma Yelda GEZİCİOĞLU
Tarsus Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hande ÖZGELDI
Işık Üniversitesi

Doç. Dr. Hakan ARIKAN
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi H. Numan SUÇAĞLAR
Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Müjde GÖKBEL YAVUZOĞLU
Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yeliz ERDOĞAN
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selcen YÜCELEN
Şirnak Üniversitesi

BU SAYININ ALAN EDITÖRLERİ / EDITORS OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Dalila ÖZBAY
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Doç. Dr. Cihan BECAN
Üsküdar Üniversitesi

Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN
Balıkesir Üniversitesi

Doç. Dr. Deniz KÜRŞAD
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Gülşah POLAT TURHAN
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. M. Fatih KARAGÜL
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN



E-ISSN: 2757-587X | Cilt/Volume: 5 | Sayı/Issue: 10 | Ay/Month: Haziran /June | Yıl/Year: 2025

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Adnan TEPECİK

Başkent Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşe GÜLER

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. Canan ATALAY AKTUĞ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Chun Bok LEE

Namseoul University

Prof. Dr. Dalia ÖZBAY

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Prof. Dr. Dinçay KÖKSAL

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan DALOĞLU

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. Halide OKUMUŞ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. İncilay YURDAKUL

Uşak Üniversitesi

Prof. Dr. M. Fatih KARAGÜL

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. Rıdvan COŞKUN

Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Sema ILGAZ TEMEL

Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Seyyare SADIKHOVA

Nakhchivan State University

Prof. Timothy HILTABIDDLE

The Savannah College of Art and Design

Prof. Dr. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Gülşah POLAT

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. H. Cenk BEYHAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. İrem PALA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Muhammad TAUSIF

University of Leeds

Doç. Dr. Severija INČIRAUSKAITĖ-KRIAUNEVIČIENĖ

Vilnius Academy of Arts

Doç. Dr. Umut GERMEÇ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi V. Özge ZEREN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Dr. Dilusha RAJAPAKSE

Royal College of Art

Dr. Eunsuk HUR

University of Leeds

Dr. Nazlı ALIMEN

Birmingham City University



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN



E-ISSN: 2757-587X | Cilt/Volume: 5 | Sayı/Issue: 10 | Ay/Month: Haziran /June | Yıl/Year: 2025

HAKEM KURULU / REVIEW BOARD

Prof. Dr. Emine YILDIZ DOYRAN

Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa YÜKSEL

Mersin Üniversitesi

Prof. Dr. Berna Özlem ÖZCAN

Mustafa Kemal Üniversitesi

Doç. Dr. H. Cenk BEYHAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Hasan BAŞKIRKAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Kemal TİZGÖL

Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Medine IRAK

İstanbul Aydın Üniversitesi

Doç. Dr. Murat ERTÜRK

Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Oğuz TUNÇ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Ömer Emre YAVUZ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Serkan VURAL

Çankırı Karatekin Üniversitesi

Doç. Dr. Zülfikar SAYIN

Hacettepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ezgin YETİŞ

Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK

Sakarya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selen BAŞER NEJAT

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN



E-ISSN: 2757-587X | Cilt/Volume: 5 | Sayı/Issue: 10 | Ay/Month: Haziran /June | Yıl/Year: 2025

EDİTÖR KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ahmet Feyzi KORUR
Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Berrin Akgün YÜKSEKLİ
Balıkesir Üniversitesi

Prof. Chun Bok LEE
Namseoul University

Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN
Balıkesir Üniversitesi

Prof. Dr. Elif AĞATEKİN
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Prof. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU KARAVELİ
Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Havva HALAÇELİ METLİOĞLU
Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. İncilay YURDAKUL
Uşak Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI
Anadolu Üniversitesi

Prof. Laze TRİPKOV
International Balkan University

Prof. Dr. Melihat TÜZÜN
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Necla COŞKUN
Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Melihat TÜZÜN
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Selahattin YILDIZ
Doğu Üniversitesi

Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN
Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Sema ILGAZ TEMEL
Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Sevim ARSLAN
Nakhchivan State University

Prof. Timothy HILTABIDDLE
The Savannah College of Art and Design

Prof. Dr. Yüksel ŞAHİN
Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Zeliha AKÇAOĞLU
Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Zümrüt ÜNAL
Ege Üniversitesi

Doç. Dr. Alaattin KIRAZCI
Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Ayşe GÜNAY
Bahçeşehir Üniversitesi

Doç. Dr. Berna İLERİ
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Cem KARA
Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Ceyda GÜLER
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru GÜLER
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Doç. Dr. Elif AVCI
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Doç. Dr. Emin TOKSÖZ
Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

Doç. Dr. Esra KAVCI ÖZDEMİR
Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Fatih KURTCU
Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK
Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Firdevs Müjde GÖKBEL
Kastamonu Üniversitesi

Doç. Dr. Fuat AKDENİZLİ
Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Gonca KARAVAR
Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet Ali MÜSTECAPLIOĞLU
Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Neslihan YAŞAR
Dokuz Eylül Üniversitesi



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN



E-ISSN: 2757-587X | Cilt/Volume: 5 | Sayı/Issue: 10 | Ay/Month: Haziran /June | Yıl/Year: 2025

EDİTÖR KURULU / EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. Oğuz YURTTADUR

Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Ruhi KONAK

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Seçkin SEVİM

Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Serdar EGEMEN NADASBAŞ

Atılım Üniversitesi

Doç. Dr. Serkan VURAL

Çankırı Karatekin Üniversitesi

Doç. Dr. Seyhan BOZTEPE

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şeref KOCAMAN

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Özge KALYONCU

İstanbul Topkapı Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Aslı İGİT

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Başak ŞİRAY

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Vedat GÜNTAY

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN



E-ISSN: 2757-587X | Cilt/Volume: 5 | Sayı/Issue: 10 | Ay/Month: Haziran /June | Yıl/Year: 2025

TÜRKÇE DİL EDITÖRÜ / TURKISH LANGUAGE EDITOR

Prof. Dr. Fatih KANA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

İNGİLİZCE DİL EDITÖRLERİ / ENGLISH LANGUAGE EDITORS

Doç. Dr. H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Eda İNAL

KAPAK VE DİZGİ TASARIMI / COVER AND LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Gökhan KELEŞ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

MİZANPAJ EDITÖRÜ / LAYOUT EDITOR

Arş. Gör. Dr. Kaan KAYA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

WEBMASTER

Arş. Gör. Dr. Kaan KAYA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

İNDEKSLER / INDEXES

Asos İndeks

Academic Resource Index - Research Bible



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN



E-ISSN: 2757-587X | Cilt/Volume: 5 | Sayı/Issue: 10 | Ay/Month: Haziran /June | Yıl/Year: 2025

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Araştırma Makalesi / Research Article

Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris Örnekleriyle Akdeniz Liman Kentlerinde Seramik Kültürü ve Kimliği

Ceramic Culture and Identity in Mediterranean Port Cities as Reflected in the Cases of Çanakkale, Faenza, Mallorca, and Vallauris

8-34

Araştırma Makalesi / Research Article

Gelenekten Geleceğe Doğal Bir Buluşma: Şile Bezi Koleksiyonu “35 Mil ve Ötesi”

A Natural Meeting Between Tradition and the Future: Şile Cloth Collection “35 Miles and Beyond”

35-54

Derleme Makalesi / Review Article

Grafik Tasarım Mesleklerinin İtibarı Üzerine; Eğitim, Sektör ve Teknoloji Ekseninde Bir Değerlendirme

An Assessment on the Reputation of Graphic Design Professions in Terms of Education, Industry and Technology

55-69

Derleme Makalesi / Review Article

Resim Sanatında Kutsal Zeytin Ağacının Yaratılış Mitosu

The Mythos About The Creation of Divine Olive Tree in Painting Art

70-88

Araştırma Makalesi / Research Article

Yapay Zekâ ve Sanat: Felsefi Perspektifler ve Eleştiriler

Artificial Intelligence and Art: Philosophical Perspectives and Criticisms

89-98

Araştırma Makalesi / Research Article

Yeniden Yorumlama ve Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği: Eskişehir’de Çeşmibülbül Tekniği Üzerine A/R/Tografik Bir Çağdaş Sanat Entegrasyonu

Reinterpretation and Sustainability of Cultural Heritage: A Contemporary Art Integration on the Cesmibulbul Technique in Eskişehir

99-113



Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris Örnekleriyle Akdeniz Liman Kentlerinde Seramik Kültürü ve Kimliği

Ceramic Culture and Identity in Mediterranean Port Cities as Reflected in the Cases of Çanakkale, Faenza, Mallorca, and Vallauris

Yeliz SAYDAN^{1*}, Ali Temel KÖSELER²

² Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü

MAKALE BİLGİSİ

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 08.05.2025

Kabul Tarihi: 10.06.2025

Anahtar Kelimeler:

Akdeniz, seramik, miras, kimlik, liman kentleri.

ÖZ

Akdeniz Havzası, tarih boyunca kültürel, ticari ve sanatsal etkileşimlerin odak noktası olmuş; bu etkileşimler, bölgedeki liman kentleri aracılığıyla birçok önemli uygarlığın mirasının günümüze taşınmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, seramik üretimi, Akdeniz'in bazı liman kentlerinde, söz konusu kültürel ve sanatsal öğelerin kesişiminde gelişen en önemli ifade biçimlerinden biri olarak öne çıkmıştır. Akdeniz'de ye aralan dört önemli liman kenti Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris gibi kentler hem geleneksel seramik üretiminin hem de modern sanat yaklaşımlarının kesişim noktasında yer alarak, bu sanatın küresel bir dil haline gelmesine zemin hazırlamıştır.

Bu çalışmada, Akdeniz seramikçilik kültürü ve mirasına yer verilmiştir. Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris örnekleri üzerinden, uzun bir dönem boyunca seramik üretiminin önemli bir yer tuttuğu şehirlerin seramikçi kent imajları incelenmiştir. Seramiğin her bir kentte hem estetik bir ifade biçimi hem de sosyal ve kültürel kimlik oluşturma sürecindeki rolüne değerlendirilmiştir. Ayrıca, bu kentlerdeki seramik üretiminde günümüzdeki geleneksel tekniklerle çağdaş yaklaşımlar arasındaki denge ve etkileşimler yerinde yapılan araştırma ve gözlemlerle ele alınmıştır. Son olarak, Akdeniz'in seramik kültürünün, bu dört liman kenti aracılığıyla, bölgesel kimliklerin oluşumunda ve kültürlerarası diyalogun gelişiminde nasıl bir katkı sağladığı tartışılmıştır.

ARTICLE INFO

Research Article

Received: 08.05.2025

Accepted: 10.06.2025

Keywords:

Mediterranean, ceramics, heritage, identity, port cities.

ABSTRACT

The Mediterranean Basin has historically been a central hub of cultural, commercial, and artistic interactions; these interactions have played a decisive role in carrying the legacy of many important civilizations to the present day through the region's port cities. In this context, ceramic production has emerged as one of the most significant forms of expression at the intersection of cultural and artistic elements in certain Mediterranean port cities. Four prominent port cities in the Mediterranean Çanakkale, Faenza, Mallorca, and Vallauris have played a foundational role in transforming ceramics into a global language, standing at the crossroads of both traditional ceramic production and modern artistic approaches.

This study focuses on the culture and heritage of Mediterranean ceramics. Through the examples of Çanakkale, Faenza, Mallorca, and Vallauris, it examines the identities of places where ceramic production has held a significant place over long periods. This article explores the role of ceramics in each of these cities both as an aesthetic form of expression and as a medium in the formation of social and cultural identity. In addition, I evaluate the relationship and interactions between traditional techniques and contemporary approaches in current ceramic production in these cities through field research. Finally, the study discusses how the ceramic culture of the Mediterranean, through these four port cities, contributes to the formation of regional identities and the development of intercultural exchange.

* Sorumlu yazar.

* yelizsaydann@gmail.com

**Bu makale Dokuz Eylül Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda yapılan 10688281 No'lu "Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris Liman Kentlerinin Seramik Kültürüne Etkilerinin Araştırılması" konulu sanatta yeterlik tezinden oluşturulmuştur.

GİRİŞ

Seramik, tarihsel ve kültürel etkileşimlerin somut bir ifadesidir. Toplumların yaşam biçimlerini, estetik tercihlerini ve günlük hayattaki ritüellerini yansıtırken, aynı zamanda farklı bölgeler arasındaki geçmiş ilişkileri de gün yüzüne çıkarır. Bu etkileşimin önemli örneklerinden biri, Akdeniz'in stratejik liman kentlerinde şekillenen seramik kültürüdür. Çanakkale (Türkiye), Faenza (İtalya), Mallorca (İspanya) ve Vallauris (Fransa), bu kültürel ve sanatsal geleneğin şekillendiği önemli örnekler arasında yer almaktadır. Coğrafi konumları ve tarihsel süreçleri, bu kentlerin farklı kültürlerin ve medeniyetlerin izlerini taşımasına olanak tanımış ve seramik üretiminde kendilerine özgü yollarla zengin bir miras oluşturmuşlardır. Bu dört kent, sadece Akdeniz seramiğinin gelişimine katkıda bulunmakla kalmamışlar, aynı zamanda kendi coğrafi ve kültürel kimliklerini bir kent imajı olarak yansıtmışlardır.

Bu çalışma, her bir kentte yapılan araştırma ziyaretleri ile gerçekleştirilen gözlem, deneyim ve izlenimler doğrultusunda, bu kentlerin seramik üretimlerinin ulusal ve uluslararası boyutta bir imza niteliği taşıyan yönlerini derinlemesine incelemektedir. Kentlerin seramik kültürlerine dair izlenen süreçler, yerinde yapılan gözlemler ve bu süreçlerin bireysel deneyimlerle şekillenen değerlendirmeleri üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca, her kentte karşılaşılan farklı seramik üretim teknikleri, geleneksel ve modern sanat arasındaki etkileşimler, sanatçıların eserlerinden alınan izlenimler ve bu unsurların kültürel kimliklerle nasıl örtüştüğü değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, çalışma kentlerin seramik kültürlerinin daha geniş bir çerçevede anlaşılmasına önemli bir katkı sağlarken, bu alandaki gelecekteki araştırmalar için bir temel oluşturmayı amaçlamaktadır.

1. AKDENİZ LİMAN KENTLERİNİN SERAMİK KÜLTÜRÜNE ETKİLERİ

Akdeniz Havzası'nda yer alan liman kentleri tarih boyunca ekonomik büyüme, kültürel alışveriş ve coğrafi açıdan stratejik bir konumda olmuştur. Antik dönemlerde ticaretin gelişmesi ve toplumlar arası ilişkilerin yoğunlaşması, büyük ölçüde denizasıra ulaşım olanaklarının gelişmesine bağlıdır. Bronz Çağı öncesinde insanlar, ilkel deniz araçları olarak sazdan yapılmış sallar ya da şişirilmiş hayvan postları kullanarak su yollarında yolculuk etmişlerdir. MÖ 500'lerde Mısırlıların yelkenli gemiyi geliştirmesi, su taşımacılığı açısından dönüm noktası olmuş ve deniz ulaşımını hem daha hızlı hem de verimli hale getirmiştir. Deniz ticareti, savaşları ve kültürel etkileşimlerin ilk örneklerinin görüldüğü coğrafya ise Akdeniz Havzası'dır; bu nedenle Akdeniz, denizciliğin beşiği olarak görülmüştür (Güler T. , 2006: 1). Bu nedenle Antik Akdeniz Havzası, seramik ticaretinin merkezi olarak kabul edilmiş, bölgede yer alan liman kentleri MÖ1500'lerden beri seramik üretimi ve dağıtımı için önemli noktalar haline gelmiştir. İspanya, İtalya, Yunanistan, Anadolu ve çevresindeki bölgeler başlıca olanlarıdır.

MÖ 1200'lü yıllardan itibaren, Akdeniz ticaretinde Ege uygarlıklarının yerini alan Fenikeliler, ticaret ağlarını önemli ölçüde genişletmişlerdir. Suriye-Lübnan kıyılarından başlayarak Cebelitarık Boğazı'na kadar ulaşan bu ağ, Afrika'nın kuzeybatı kıyılarıyla Fas ve Portekiz'e dek uzanmıştır. Aynı zamanda Anadolu'nun güney sahilleri, Girit, Rodos, Taşoz gibi Ege Adaları, Yunanistan ana karası, Sicilya, Sardinya, Korsika, Balear Adaları, Malta ve İtalya gibi bölgeler de Fenike ticaretinin etkisi altında kalmıştır. Doğu Akdeniz'de Kıbrıs ve Güney Anadolu kıyıları, Batı Akdeniz'de ise İspanya ve Portekiz sahilleri bu geniş ticaret sistemine entegre olmuştur. Böylece Fenikeliler, Akdeniz'in hem doğu hem batı yakasında etkin bir ticaret ağı kurarak çok sayıda koloni ve liman kentiyle ekonomik ilişkilerini sürdürmüşlerdir (Girgin, 2006: 22).

Akdeniz liman kentleri, seramik ticaretinin iki önemli unsuru olan üretim ve dağıtım merkezleri olarak önem teşkil etmektedir. Üretim merkezi olan kentlerde seramik yapımı yoğundur. Bu kentlerdeki seramik atölyeleri farklı tasarımlarla pek çok beğeniye ulaşmakta; üretimleri olan seramikler hem yerel kullanım hem de dış ticaret için üretilmektedir. Çanakkale, Faenza ve Vallauris kentleri buna örnek olarak gösterilen merkezlerdir.

Dağıtım merkezleri, Akdeniz liman kentlerinin çoğunlukla ithalat yaptığı seramik merkezlerine dönüşmüştür. Bu kentler, ticaret yollarının kesişim noktaları haline gelerek, diğer bölgelerle ticaret yapmak isteyen tüccarlar için vazgeçilmez yerler olmuştur. Hatta seramikler bu liman kentlerinden diğer Akdeniz kentlerine ve ötesine

ihraç edilmektedir. Örneğin, Mollarca Adası daha çok bu kapsamda değerlendirilmektedir. Limanlar iç bölgeler ile denizaşırı bölgeler arasında eşya taşıma işlemlerini kolaylaştığı ve ticaretin yoğunlaştığı bölgelerde yer aldıkları için ekonomik büyümeyi de teşvik etmektedirler. Ayrıca ülkelerin dış ticaret hacmini artırarak ekonomik büyümeye katkı sağlamaktadırlar (Coll, 1998: 26). Liman kentleri arasındaki etkileşimler, farklı topluluklar arasında kültürel alışverişin gerçekleşmesine olanak sağlamış ve yeni fikirlerin, malzemelerin ve sanatsal ifadelerin yayılmasına katkıda bulunmuştur. Nitekim liman kentleri tarihleri, mimarileri ve kültürel miraslarıyla turistik çekim merkezleri haline gelmiş ve bu bağlamda yerel ekonomilerini desteklemiştir.

Seramik, Akdeniz toplumlarının sadece tarihsel bağlantılarını ve kültürel etkileşimlerini yansıtan önemli göstergelerden biri olarak kalmamış, farklı bölgeler arasında köprü görevi de görmüştür. Ticari unsurların yanı sıra, teknik ve üslup aktarımı yapan bir sanatçı ve zanaatkar hareketinin oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Bu sayede, farklı medeniyetlerin seramik tarzları ile teknikleri birbirini etkilemiş ve kültürlerarası bir çeşitlilik yaratılmıştır.

1.1. Akdeniz Seramikçi Liman Kenti Örnekleri

Akdeniz Havzası'nın seramikçilik kültürü ve geleneği açısından önemli dört seramikçi kenti üzerine yapılan araştırmada; bu kentlerin, geleneksel el sanatlarından aldıkları isimlerle seramikçiliğin en eski örneklerine ev sahipliği yaptığı görülmüştür. Her bir kent, Doğu-Batı etkileriyle şekillenen formları, renkleri, süsleme teknikleri ve estetik değerleri aracılığıyla günümüze taşınmaktadır. Bu çalışmada, kentlerde yapılan yerinde araştırma ziyaretleri, incelemeler ve değerlendirmeler doğrultusunda, Akdeniz seramik kültürünün zenginliği ve sürekliliği ele alınmış, bu kentlerin seramikçilikteki tarihsel ve güncel rolleri kapsamlı bir analizle ortaya konmuştur. Ayrıca, geleneksel ve modern seramik anlayışları arasındaki etkileşimlerle günümüze taşınma süreçleri incelenmiş ve her bir örnek kendi özel bağlamında detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

1.1.1. Çanakkale

Çanakkale kenti, Antik Çağlardan bu yana seramik üretimiyle bilinen önemli merkezlerden biridir. Farklı üretim teknikleri ve biçimsel yorumlarla gelişen Çanakkale seramikleri, bölgeye özgü hammaddelerin kullanılması sayesinde kendine has bir nitelik kazanmıştır. Yaklaşık 400 yıllık bir geçmişe sahip olan yakın dönem geleneksel Çanakkale seramikleri, sır altı bezemeler ve kabartmalı süslemelerin yoğunluğu ile dikkat çeker. Bazı araştırmacılar, bu seramiklerin estetik açıdan düşük kaliteli sayılabileceğini öne sürse de Akdeniz seramik sanatındaki canlılığı ve süsleme zenginliğini başarılı bir şekilde yansıttığını da belirtmektedirler. Kentin adı ise hem çanak çömlek üretimindeki gelişmelerden hem de bölgedeki kalelerin varlığından türemiştir (Sanay, 1989: 4).

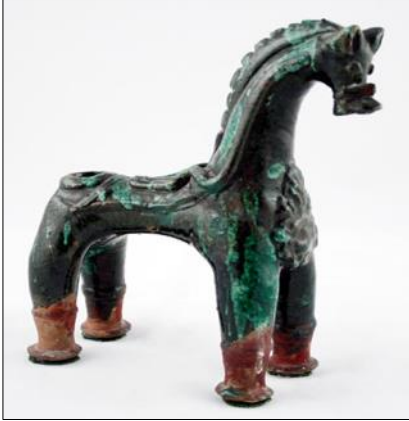
Çanakkale'ye özgü seramik üretiminin en dikkat çekici örnekleri arasında, 18. yüzyıla tarihlenen gemi, ev ve ibrik biçimli objeler ile sade geometrik desenler ve bitkisel motiflerle süslenmiş tabak, çanak ve vazolar yer almaktadır. 18. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan süreçte, bölgedeki çömlek ustaları teknik becerilerini geliştirerek daha estetik ve kaliteli eserler ortaya koymuşlardır. Bu özgün üretimler, dönemin birçok Avrupalı gezgininin ilgisini çekmiş ve Çanakkale seramiklerinin ün kazanmasına katkı sağlamıştır. Kenti cazip kılan bir diğer unsur ise stratejik coğrafi konumudur; gazdan geçen ticaret ve savaş gemileri aracılığıyla bu seramikler, hediyeelik eşya ve el sanatı niteliğiyle geniş bir dolaşıma girmiştir (Saydan, 2024: 24).

Çanakkale seramiklerini benzerlerinden ayıran başlıca özelliklerden biri, insan ve hayvan formlarında üretilmiş figüratif örnekler ile yüzeyde kabartma biçiminde uygulanan dikkat çekici aplike süslemelerdir (Karagül, 2013: 90). Bu seramiklerde sıklıkla şeffaf sırların yanı sıra yeşil, sarı ve kahverengi tonlar kullanılmıştır. Ayrıca mor ve siyah gibi daha nadir renkler de dekoratif amaçla tercih edilmiştir (Batmaz, 2019: 28). Çanakkale seramikleri, kırmızı ve nadiren bej tonlarındaki çamur kullanımıyla üretilmiş olmaları bakımından kendine özgü bir karakter taşımaktadır. Bu seramiklerde genellikle sır altı tekniğiyle uygulanan motifler öne çıkarken, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sır üstü boyama uygulamaları da yaygınlık kazanmıştır (Tekkök, 2018: 26). Geç dönem Çanakkale seramiklerinde, sır yüzeyine uygulanan altın yaldız, siyah, mavi, kırmızı ve beyaz gibi renkler, ilk pişirimin ardından eklenmiş, ardından bu süslemeler düşük sıcaklıkta gerçekleştirilen ikinci bir pişirimle sabitlenmiştir (Tekkök, 2018: 27). Sır üstüne uygulanan boyaların

çoğu, zamanla kalıcılığını yitirmiş ve yüzeyden dökülmeye başlamıştır (Batmaz, 2019: 28). Bu nedenle, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Çanakkale seramiklerinde belirgin biçimsel ve yapısal bozulmalar gözlemlenmektedir. Bu durum, aynı dönemde dünya genelinde hızla yaygınlaşan endüstrileşme sürecinin seramik üretimi üzerindeki olumsuz etkilerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Öney, 1971: 72).



Görsel 1. Bitkisel desenli geleneksel Çanakkale tabağı, Suna ve İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi, Antalya (18. yüzyıl sonu - 19. yüzyıl başı).



Görsel 2. At biçimli geleneksel Çanakkale seramiği, Suna ve İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi, Antalya (19. yüzyıl sonu).

Geleneksel Çanakkale seramikleri günümüzde hâlâ dünyanın önde gelen müzelerinde sergilenmektedir. Özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren hediyelik ve hatıra amaçlı üretilen bu parçalar, uluslararası koleksiyoncuların ilgisini çekmiş, Paris'teki Sèvres Porselen Müzesi, Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi ile Atina'daki Benaki Müzesi gibi saygın kurumların koleksiyonlarına dâhil edilmiştir (Glassie, 1993: 898). Çanakkale seramiklerinin Ege adalarına yayılması, bu eserlerin Yunanistan'daki Atina Benaki Müzesi koleksiyonlarında da yer almasını sağlamıştır. Türkiye'de ise İstanbul Arkeoloji Müzesi, Çanakkale Arkeoloji Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi ve Suna ve İnan Kıraç Vakfı gibi pek çok kamuya açık ya da özel koleksiyonda bu seramik örneklerine rastlamak mümkündür (Arda, 2010: 1).



Görsel 3. Geleneksel Çanakkale seramikleri bölümü, Çinili Köşk, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 4. Londra’da Victoria ve Albert Müzesi’de bir Çanakkale küpü, Londra, İngiltere, (Akbaba, 2024).

2013 yılında Çanakkale’de kent belediyesi tarafından uzun uğraşlar sonucu tarihi bir er hamamı restore ettirilerek, Çanakkale geleneksel seramiklerinin güçlü örneklerinin sergilendiği bir seramik müzesi kurulmuştur. Burada çeşitli koleksiyonlardan seçili parçalar geçici veya kalıcı olarak sergilenmekte ve yöreye özgün seramiklerin tıpkıları üretilerek satışa sunulmaktadır. Meraklılarının ziyaret ederek görebileceği Çanakkale seramikleri, yalnızca belli bir döneme ait bir zevkin ürünü olmayıp etnografik çeşitliliği, kalitesi ve yaratıcılığı ile oldukça dikkat çekmektedir (Saydan, 2024: 42).



Görsel 5. Çanakkale’deki yenilemesi tamamlanmış Tarihi Er Hamamı, günümüz Çanakkale Seramik Müzesi, dış görünüm, Çanakkale (Birinci Yazar Arşivi, 2022).



Görsel 6. Çanakkale Seramik Müzesi, eser sergileme salonu, Çanakkale (Birinci Yazar Arşivi, 2022).

Günümüzde Çanakkale'deki seramik üretimi, özellikle sanayi ölçeğinde Çan ilçesinde faaliyet gösteren Kale Seramik Fabrikaları ile dikkat çekmektedir. Bu kuruluş, hem ulusal hem de uluslararası pazarda önemli bir yer edinmiştir. Aynı bölgede ve çevresindeki köylerde konumlanan büyük ölçekli seramik fabrikaları ise 60 yılı aşkın bir süredir üretimlerini sürdürmekte ve yalnızca ekonomik katkı sağlamakla kalmayıp, bölge için ciddi düzeyde istihdam da yaratmaktadır (Saydan, 2024: 44).

Günümüzde teknolojinin sağladığı imkânlarla birlikte, Çanakkale'deki seramik üretimi yeni kuşak seramikçilerin katkısıyla sürdürülmektedir. Son yıllarda açılan seramik atölyeleri, özgün tasarımlar ve kaliteli üretim anlayışıyla geleneksel Çanakkale seramiklerinin yeniden görünürlük kazanmasına olanak tanımaktadır. Bu alanda faaliyet gösteren seramikçilerin büyük bir bölümü, üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinden mezun olmuş, teknik bilgi ve tasarım becerisiyle donanmış bireylerdir ancak geleneksel biçim ve süslemeleri çağdaş bir yorumla yeniden ele alan üretimlerin yalnızca sınırlı bir kısmı pazara sunulabilmektedir. Bunun temel nedenlerinden biri, bu özgün seramiklerin ulusal ve uluslararası düzeyde yeterince tanıtılmaması ve dolayısıyla turistik bir değer olarak görülmemesidir. Bu bağlamda tanıtım ve pazarlama stratejilerinin güçlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Üretimin sürdürülebilirliğini sağlamak ve nitelikli çıktıları artırmak amacıyla yerel yönetimlerin, sivil toplum kuruluşlarının ve meslek birliklerinin koordineli çalışması gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca, üniversiteler ve sanat okulları tarafından geliştirilecek politikalar, bu üretim biçiminin geleceğine yön verecek kent odaklı stratejilerin belirlenmesinde etkili olacaktır. Zanaatın kuşaktan kuşağa aktarılabilmesi için ise hem usta-çırak ilişkilerinin güçlendirilmesi hem de çağdaş yöntemlerin akademik düzlemde değerlendirilerek gelecek nesillere aktarılması gerekliliği vurgulanmaktadır (Saydan, 2024: 44).



Görsel 7. Çanakkaleli çömlek ustası Muhammet Onat, geleneksel Çanakkale halka testi yorumu, Çanakkale (Onat, 2023).



Görsel 8. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı ünvanına sahip sanatçı, Sinem Kınay, geleneksel Çanakkale örgü sepet yorumu, Çanakkale (Kınay, 2023).

Çanakkale seramiklerinin geleneği, çağdaş ve modern üretimlerde de yer bulmaya devam etmekte, bu sürecin gelişimi yerel seramikçiler ve akademisyenler tarafından sürekli olarak desteklenmekte ve pekiştirilmektedir. Geleneksel seramiklerin daha geniş bir kitleye tanıtılması ve pazarlanması adına yapılan çalışmalar hem geçmişin korunmasını hem de seramiklerin modern dünyadaki yerini sağlamlaştırmayı hedeflemektedir. 2025 mayıs ayında ilki gerçekleştirilecek Uluslararası Çanakkale Seramik Festivali bunun öncü adımlarından biri olmuştur.



Görsel 9. Kepenek Seramik Atölyesi'nde modern çanak çömlek üretimleri, Çanakkale (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

1.1.2. Faenza

Faenza kenti isminin Romalılar tarafından “Faventia” olarak anılmasıyla, bu sözcük İngilizcede “faience” ve Fransızcada “faïence” olmak üzere birçok dilde kullanılmıştır (“Faenza” Sözlük, 2022). Dilimize “fayans” olarak girmiş olan bu sözcük, kente ismini veren üzeri resim ve süslemelerle bezenmiş sırlı seramikleri tanımlamaktadır (Hacızade, 2014: 50). Faenza isminin değişime uğramış hali olan “fayans” kelimesi, mayolika da dâhil olmak üzere her türlü sırlı toprak eşyayı içeren genel ve kolektif bir terimdir. Attard ve Azzopardi (2012: 7) göre, mayolika bir fayans türü olduğu için en doğru şekilde “fayans” olarak adlandırılmıştır.

Faenza seramik sanatının temeli “mayolika” adı verilen bir tekniğe dayanmaktadır. Bu teknik, kökenini İslam seramiğinde kullanılan kalay sırlı örneklerden almakta olup, zamanla Avrupa’ya taşınmış ve özellikle Rönesans döneminde İtalya’da büyük bir gelişim göstermiştir (Sevim, Özüdoğru & Eğin, 1992: 215). Mayolika adının, bu tür seramiklerin ilk olarak taşındığı yerlerden biri olan İspanya’nın batısındaki Mallorca Adası’ndan geldiği düşünülmektedir (Alaybek, 2008: 3). Bir sonraki bölümde ele alınan Mallorca Adası, majolica seramiklerinin Akdeniz’deki yayılımında önemli bir merkez olarak öne çıkmaktadır. Bu seramiklerin hikâyesi, 16. yüzyılda İspanyol kıyılarında “majolica” adıyla bilinen parlak, sırlı ve renkli kapların İtalyan zanaatkârlara satılmasıyla başlamıştır. İtalyan ustalar bu teknikleri İspanyollardan öğrenmiş; ardından

İtalya'nın çeşitli bölgelerinde, özellikle de Faenza'nın da içinde yer aldığı Emilia-Romagna bölgesinde majolica üretimi hızla gelişmiştir (Attard & Azzopardi, 2012: 7). Teknik ve biçimsel açıdan gelişim gösteren bu seramik üretimi, zamanla Sicilya gibi diğer önemli merkezlere de yayılmıştır (Alaybek, 2008: 41).



Görsel 10. “Pavona” tarzında dekore edilmiş geleneksel Faenza tabağı, MIC Faenza Müzesi, Faenza, İtalya (15. yüzyıl sonu).



Görsel 11. 15. yüzyıl sonu - 16. yüzyıl başı, Iulia Bela, Faenza mayolikas, MIC Faenza Müzesi, Faenza, İtalya (Birinci Yazar Arşivi, 2022).

Mayolika tekniğinin ortaya çıkışı, gelişimi ve zamanla gerilemesi, İtalya'nın tarihsel süreçteki siyasi, ekonomik ve kültürel dönüşümleriyle yakından ilişkilidir. 15. yüzyılın başlarında, uzun süren durgunluk döneminin ardından İtalya yeniden bir canlanma sürecine girmiş; bu dönemdeki ekonomik toparlanma, sermaye birikimini beraberinde getirerek plastik sanatların desteklenmesine zemin hazırlamıştır. Çömlekçilik gibi köklü zanaatlar da bu ortamda bilimsel ve sanatsal ilerlemelerle dönüşüm geçirmiştir. Bu süreçte, uluslararası gotik tarzın etkisiyle arkaik mayolika anlayışından ayrıışan ve günümüzde “mayolika” olarak tanımlanan yeni bir üretim biçimi ortaya çıkmıştır (Okçuoğlu & Ilıcalı, 2017: 223).

Faenza seramiği, 19. yüzyılın sonlarında savaşların ve Sanayi Devrimi'nin etkisiyle varlığını sürdürme mücadelesine girmiştir. Yüzyılların birikimi bir anda yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalırken, seramik sanatçıları arasındaki dayanışmayı destekleyen soylu ailelerin girişimleri sayesinde seramik üretimi yeniden işlev kazanmış ve canlanmıştı. Ne var ki 20. yüzyılın başları kültürel ve sanatsal açıdan verimli ve somut atılımların gerçekleştiği bir dönem olmuştur. Bugün, bu küçük kent dünyanın en büyük seramik müzesine sahiptir. Louvre Müzesi resim ve heykel için ne anlama geliyorsa, “Faenza Uluslararası Seramik Müzesi” İtalyanca ismiyle “Museo Internazionale della Ceramiche in Faenza” (MIC Faenza) de seramik için aynı değeri taşımaktadır. Bu nedenle, kenti “Seramiğin Başkenti” olarak adlandırmak yerinde bir ifade olacaktır (Nepoti, 1990: 9).

Ünlü İtalyan fizikçi Evangelista Torricelli'nin doğumunun 300. yılına özel olarak düzenlenen etkinlikler, Faenza kenti için adeta bir yeniden doğuşu simgelemiştir. 1908 yılında kurulan “Faenza Uluslararası Seramik

Müzesi”, antik dönemden çağdaş eserlere kadar geniş bir yelpazede hem ulusal hem de uluslararası alandan önemli bir koleksiyona ev sahipliği yaparak dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu müze, dünya çapında pek çok farklı döneme ait seramik eserleri barındırmasının yanı sıra, Chagall ve Picasso gibi ünlü sanatçılara ait seramik çalışmalarını da sergilemeye başlamıştır. Ayrıca, Rönesans Dönemi’nde üretilen Faenza seramiklerinden oluşan kapsamlı bir koleksiyon da müzenin zengin içeriklerinden biri haline gelmiştir. Bugün, bu müze, her yıl dünyanın dört bir yanından gelen ziyaretçilere kapılarını açmakta ve 1989 yılından bu yana uluslararası düzeyde düzenlenen bir seramik bienali ve pek çok yarışma gerçekleştirmektedir. Türk ressam Abidin Dino, 1986 yılında özel bir davet üzerine Faenza’yı ziyaret etmiş ve burada seramik üzerine çalışmalar yapmıştır. Ayrıca, düzenlenen Palio Yarışması’na onur konuğu olarak katılan Dino, kazanan sanatçıya o yılın birincilik ödülünü bizzat takdim etmiştir. Bu buluşma, Türk-İtalyan ilişkileri için seramik mirası üzerinden kalıcı bir anlam taşımıştır (Dino, 1990).



Görsel 12. MIC Faenza, müzenin dış görünümü, Faenza, İtalya (Birinci Yazar Arşivi, 2022).



Görsel 13. MIC Faenza, müzenin iç görünümü, Faenza, İtalya (Birinci Yazar Arşivi, 2022).



Görsel 14. Marc Chagall, Cupid, MIC Faenza Müzesi, Faenza, İtalya (Chagall, 1952).

1910'lu yıllarda Faenza kenti ekonomik açıdan yeniden bir kriz dönemine girmiş ve bu süreçte seramik üretimiyle bağlantılı pek çok fabrika faaliyetlerini durdurmak zorunda kalmıştır. Sanatın bu tür ekonomik dalgalanmalardan olumsuz etkilenmesini engellemek isteyen kentli aydınlar ve maddi gücü yerinde bireyler, daha önce kurulan müzenin yanı sıra, seramik sanatını ulusal ölçekte yeniden canlandırmak ve bu alanda uzmanlaşacak bireyler yetiştirmek amacıyla bir seramik okulu kurulmasını sağlamışlardır. Dönemin zorlu koşullarına tanıklık etmiş ustalar, eğitimci olarak seçilmiş ve sahip oldukları teknik ve uygulamalı bilgiler yeni kuşaklara aktarılmıştır. Zaman içerisinde daha sistematik ve kurumsal bir yapıya kavuşan bu eğitim kurumu, çalışmalarını "Devlet Seramik Enstitüsü" adıyla sürdürmeye devam etmiştir (Dino, 1990).

Bugün Faenza'daki seramik atölyeleri 20. yüzyılda genç kuşakların bu alanda başvuracakları eğitim ve öğretim merkezlerine dönüşerek seramiğin bir sanat malzemesi olarak kullanılması yönünde kamuoyunu bilgilendirmiştir. Faenza seramiği, modern endüstrinin gereksinimleri doğrultusunda fayans üreten bir sanayi dalı olmaktan çok, Orta Çağ'dan 19. yüzyıla kadar uzanan geleneksel süsleme modellerini yeniden yaşatan bir sanat dalı olarak kendini kabul ettirmiştir. Bugün, Faenza seramikleri UNESCO dünya kültür mirasına girmiştir (History of the Museum, 2022). Günümüzde, şehir merkezinde bulunan birçok küçük "botteghe" (atölye), Faenza'nın seramik üretimini temsil etmektedir. Bu atölyelerde seramikçiler, kendine özgü geleneksel motifleri seçerek el işçiliğine dayanan üretim yapmaktadırlar. Yerel zanaatkarların yüksek seviyedeki teknik uzmanlığı, ince bir zevk ile seramik geleneğini güçlendirmiş ve Faenza'daki birçok sanatçının pazar, endüstri ve endüstriyel tasarım alanıyla önemli ilişkiler kurmasına olanak sağlamıştır. Kenti ve çevresini ziyaret eden turistler, 60'ın üzerinde atölye ve üretim merkezi tarafından üretilen eşsiz örnekleri, Faenza'ya özgü İtalyan seramiklerini koleksiyonlarına katabilmektedirler. Yerel yönetimlerin bu sanatçılara sağladığı destek azımsanmayacak boyuttadır (Saydan, 2024: 69).



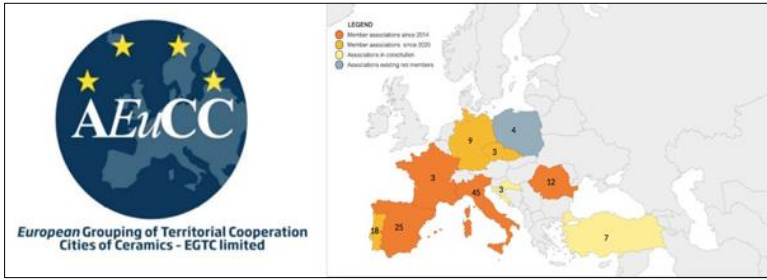
Görsel 15. La Vecchia Faenza Atölyesi'nde üretilmiş geleneksel mayolika seramikleri, Faenza, İtalya (Birinci Yazar Arşivi, 2022).



Görsel 16. Vignoli Atölyesi'nden modern seramikler, Faenza, İtalya (Birinci Yazar Arşivi, 2022).

Tüm bu çabaların sonucunda, Faenza kenti sadece Avrupa'da değil, aynı zamanda dünya genelinde de seramiğin merkezi olarak tanınmaktadır. Kent, yüzyıllar süren köklü bir seramik geleneğine sahip olmasının yanı sıra, bu geleneği günümüze taşıyan hem bireysel hem de kurumsal girişimlerin varlığını sürdürebilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte, ulusal sınırları aşan bağlar ve küresel etkileşimler, giderek artan bir öneme sahip olmuştur. Bu dinamik süreç sayesinde, Faenza'daki seramik geleneği hem geçmişin izlerini taşımayı sürdürmüş hem de modern ve çağdaş sanat yaklaşımlarıyla güçlü bir şekilde harmanlanarak günümüzdeki halini almıştır (Saydan, 2024: 69). Bunu en önemli destekleyici kurumlarından biri "İtalyan Seramik Kentleri Birliği" (Associazione Italiana Città della Ceramica - AiCC)'dir. Bu birlik "Avrupa Seramik Kentleri Birliğine" (Associations of Cities of Ceramics in Europe - AEuCC) bağlıdır (AiCC, Statuto, 2014).

Faenza kenti, seramik alanındaki etkinlikleriyle dikkat çekmekte olup, uluslararası müzesi ve Faenza Belediyesi'nin iş birliğiyle her iki yılda bir düzenlenen "Argillà Italia" festivali aracılığıyla seramik dünyasına öncülük etmekte ve bu alandaki farklı toplulukları bir araya getirmektedir. Bu çabalar doğrultusunda, İtalyan Seramikçi Kentleri Birliği de önemli bir rol oynamaktadır (Saydan, 2024: 74). Ayrıca AiCC (İtalyan Seramik Merkezleri Derneği), seramik geleneğinin korunması, araştırılması ve bu alanda bilgi edinilmesi için tüm kamu ve özel kuruluşlara destek sağlamak amacıyla her yıl mayıs ayının üçüncü haftasında "Buongiorno Ceramica" (Günaydın Seramik) adıyla İtalya genelinde bir etkinlik düzenlemektedir. AiCC, aynı zamanda "İtalya Argilla Seramik Festivali" ve "Avrupa Seramik Rotası" gibi organizasyonlarla da paralel olarak faaliyet göstermektedir (Saydan, 2024: 75).



Görsel 17. Avrupa Bölgesel İş Birliği Seramik Kentleri Grubu (EGTC) logosu ve haritası, Faenza, İspanya (2022).



Görsel 18. İtalyan Seramik Kentleri Birliği'nin (AiCC) kurum logosu ve AiCC'ye kayıtlı İtalyan seramik kentlerinin turistik haritası, Faenza, İtalya (2022).



Görsel 19. Argilla İtalya Festivali'nden sokak satış stantları, Faenza, İtalya (Birinci Yazar Arşivi, 2022)



Görsel 20. Argilla İtalya Festivali'nden uluslararası karma bir sergi açılışı, Faenza, İtalya (Birinci Yazar Arşivi, 2022).

1.1.3. Mallorca

Başlangıçta, Mallorca Adası'ndan gelen sırlı seramikler için kullanılan “mayolika” terimi, zamanla geniş bir anlam kazanmıştır. Geç Orta Çağ İtalyan yazarlarından Dante gibi isimler, bu ürünleri “Maiolica” olarak adlandırmışlardır. Maiolica teriminin, Mallorca Adası ile doğrudan bir bağlantısı olmadığı ve adın, sözde terimin mucidi olarak öne sürülen Maiolo'dan (İtalya'nın Emilia-Romagna bölgesindeki Rimini iline bağlı bir kasaba) türediği iddiası ise temelsiz bulunarak reddedilmiştir (Attard & Azzopardi, 2012: 4). Sevim, Hakan Dönmezer, Hakan Martinez, Sevim ve Çöl'ün (2017: 23) yapmış oldukları araştırmaya göre, seramiklerin Akdeniz'in önemli ticaret merkezlerinden biri olan Mallorca Adası'ndan yayılması nedeniyle, bu ürünler “majolica” (mayolika) adıyla tanınmıştır.

Mallorca'daki seramikçilik, diğer seramikçi kentleri gibi köklü bir geçmişe ve tarihi birikime sahiptir. Adanın çeşitli kültürlerin etkisi altında kalmış olduğu, arkeolojik alanlarda bulunan çok sayıda seramik parçasıyla açıkça ortaya konulmaktadır. Mallorca'daki en eski seramik örneklerinin, MÖ 1400-700 yılları arasına tarihlenen ve Talayotik Kültür'e kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Çömlekçiliğe dair ilk izlerin ise Palma ve Manorca bölgelerinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ayrıca, Mallorca, Karthacalılar'dan Romalılar'a, İslam dönemi ve sömürge dönemine kadar farklı kültürel etkilerin izlerini taşıyan bir çömlekçilik geleneğine sahiptir (Wilson, 2017: 368).

Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü dönemde, Mallorca Adası'nın coğrafi konumu büyük bir stratejik öneme sahipti. 1. yüzyılda Mallorca Krallığı, İspanya'nın bir parçası haline gelmiş ve bu dönemde yapılan seramik üretimi, Katolik Krallık Dönemi'ne kadar devam etmiştir. Roma dönemi seramikleri, ince işçilikle

üretilen çömlek, amfora ve mozaiklerden oluşur ve bu eserler, Roma dönemi yapıları ve günlük yaşam hakkında değerli bilgiler sunmaktadır.

Mallorca'daki seramik üretimi, Orta Çağ ve Rönesans Dönemlerinde zirveye ulaşmıştır. 14. ve 15. yüzyıllarda, Mallorca seramikleri bölgedeki dini ve sivil yapılar için estetik süslemeler olarak kullanılmıştır. Özellikle kiliseler ve şatolar, seramik döşemeler, fırın çini süslemeleri ve seramik levhalarla dekore edilmiştir. Orta Çağ'da Arap İspanya'sının etkisi altında kalan Mallorca, İslam kültüründen önemli izler taşımaktadır. Rönesans Dönemi'nde ise Mallorca seramikleri daha ince işçilikle tanımlanmış ve sırlı seramikler ile fayanslar popüler bir hale gelmiştir.



Görsel 21. 11. yüzyıl ait Çanakkale'nin gemi desenli tabaklarını andıran bir İslam dönemi tabağı, İspanya (1200).



Görsel 22. İtalyan alberellolarını andıran bir Mallorca mayolikası. Palma de Mallorca, İspanya (15. yüzyıl).

Mallorca'nın merkezi Palma'da yapılan araştırmalar sonucunda, adada "çömlek" olarak bilinen "Sa Gerreria" adlı mahallenin, 16. yüzyılda yoğun seramik üretimi yapılan bölgelerden biri olduğu anlaşılmıştır. 1576 yılına ait belgeler, bu mahalledeki dar sokaklarda 20 çömlekçinin faaliyet gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bugün "Passeig de l'Artesania" (Çömlekçiler Pasajı) olarak bilinen alanda, bu geleneksel el sanatını yaşatmaya devam eden üreticiler, yerel yönetimler tarafından desteklenen projeler ve açık atölye ile dükkânlar aracılığıyla seramik üretimini sürdürmektedir (Saydan, 2024: 97).



Görsel 23. Palma, Passeig de l'Artesania'dan bir seramik atölyesinin tabelası, Palma de Mallorca, İspanya (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

Mallorca Adası'ndaki bir diğer önemli seramik merkezi ise Santa Eugenia'dır. Ancak 17. yüzyıldan itibaren bu atölyelerin faaliyetleri, Marratxí Bölgesi'ndeki Pórtol ve Sa Cabaneta bölgelerine kaymıştır. Bu iki bölge, birbirlerine oldukça yakın mesafede bulunmaktadır (Saydan, 2024: 98).

Pórtol, 17. yüzyılın sonlarına kadar uzanan, birkaç "olleries" (Katalanca'da çömlek atölyesi) ile tanınan ve köklü bir çömlekçilik geleneğine sahip bir bölgedir. Ayrıca, bu bölge, kırmızı kil rezervi ile de ünlüdür. Pórtol, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında en parlak dönemlerini yaşamıştır ve o dönemde kasabada yirmiden fazla çömlekçi bulunmaktaydı. Ancak 1960'larda bu sayı Pórtol'da 9'a, Sa Cabaneta'da ise 2'ye düşmüştür. Pórtol'daki özel kırmızı toprak, mutfak seramikleri üretimi için ideal bir malzeme sunduğu için, bölgeyi bu tür seramiklerin üretildiği tek yer haline getirmiştir (Saydan, 2024: 98).

Sa Cabaneta'da yer alan Massier ve diğer seramik merkezlerinde, adanın geleneksel seramiklerine dair pek çok örnek bulunmaktadır. Bu zengin seramik geleneği, adanın "Seramik Diyarı" olarak anılmasını sağlamaktadır. Bugün de Marratxí Bölgesi, Mallorca'nın seramik ürünlerinin sergilendiği önemli bir merkez konumundadır (Saydan, 2024: 98-99).



Görsel 24. Sa Cabaneta'da yer alan, eski bir un öğütme fabrikasından dönüştürülmüş Marratxí Seramik Müzesi, Mallorca, İspanya (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

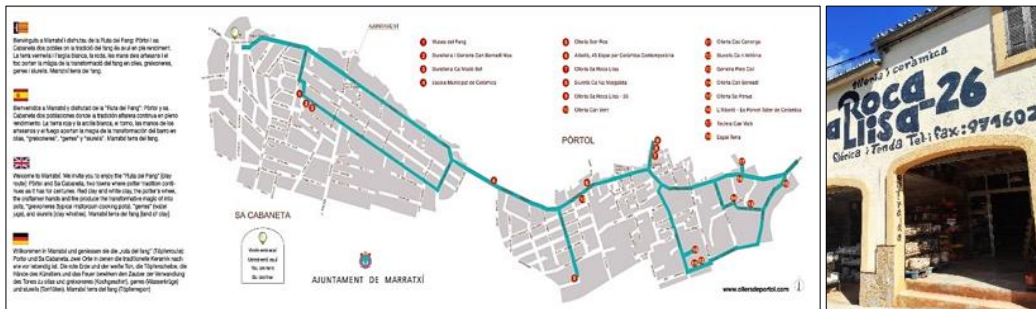


Görsel 25. Marratxí Seramik Müzesi'nde sergilenen modern seramik tabaklar, Mallorca, İspanya (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

1984 yılından beri büyük bir ilgiyle düzenlenen “Fira de Fang” (Çamur Festivali), her yıl mart ayının başında gerçekleştirilmekte ve her yıl yüzbinlerce ziyaretçiyi adaya çekmektedir. Bir hafta süren bu etkinlikte, seramik çömlekler, çanaklar ve çeşitli seramik objeler sergilenmektedir. Festivalin amacı, Mallorca'daki geleneksel seramikçilik mirasını korumak ve bu geleneği daha da geliştirmektir (Ajuntament de Marratxí, 2023). Faenza'daki Argilla İtalya ve Marsilya'daki Argilla Fransa festivalleriyle benzerlik gösteren bu etkinlik, Akdeniz seramikçi kentlerinde uzun yıllardır süregelen festival kültürünün güzel bir örneğidir (Saydan, 2024:100).

Marratxí'de, yerel yönetim desteğiyle kurulan ve seramik alanında kariyer yapmak isteyenlere sertifikalı kurslar sunan “La Escuela Municipal de Cerámica Pilar Sastre” adlı bir seramik okulu bulunmaktadır. Bu okul, bölgedeki seramik üretiminin devamlılığı için önemli bir rol oynamaktadır. Hem geleneklerin yaşatılmasına katkıda bulunmakta hem de araştırma ve geliştirme (Ar-Ge) çalışmalarına katkı sağlamaktadır (Saydan, 2024: 103).

Marratxí'de dikkati çeken bir diğer önemli unsur, seramikçi kentlerinde yaygın olarak görülen seramik kenti haritasıdır. Burada “Ruta del Fang” (Çamur Rotası) adıyla bir broşür şeklinde sunulan harita, bölgedeki seramik atölyelerinin yerlerini net bir şekilde göstermekte ve her biri hakkında bilgi sağlamaktadır. Bu harita, kentin kimliğinde seramikçiliğin ne denli merkezi bir rol oynadığını vurgulamaktadır (Saydan, 2024: 103).



Görsel 26. Marratxí ve Pórtol bölgelerine ait “Ruta del Fang” seramik rotası haritası ve bir çarşı görüntüsü, Mallorca, İspanya (2023).



Görsel 27. Marratxi Belediyesinin hazırladığı “Ruta del Fang” (Çamurun İzinde) projesinin kent imajını yansıtan seramik pano çalışması, Mallorca, İspanya (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 28. Marraxi Can Bernadí Nou Atölyesi’nde üretilmiş seramikler, Mallorca, İspanya (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

Seramikçiliğin önem taşıdığı diğer yerler ise Alaró, Consell, Felanitx, Pollensa ve Manacor'dur. Ayrıca adada ürünlerini kendi atölyelerinde ve başka mağazalarda satışa sunan, kendini seramik yapmaya adanmış birçok çömlekçi yaşamaktadır. Bazı çömlekçilere devlet tarafından usta seramikçi unvanı verilmiştir ki bu unvanı almış kişilerin adanın seramikçilik geçmişine dair bir çizgilerinin, herkes tarafınca kabul görmüş üstün yetenek ve yaratıcılıklarının olması gerekmektedir. Nitekim Mallorca seramikleri geleneksel olarak elle şekillen çömlekçi çarkında üretilmektedir. Renk paleti de oldukça çeşitli olan Mallorca seramikleri, yine el yapımı dekoratif özellikleriyle tanınmaktadır. Mallorca seramikleri, adanın coğrafi konumu ve Akdeniz iklimini yansıtan canlı ve parlak renkleri barındırmaktadır (Saydan, 2024: 101-102).

Mallorca Adası’ndaki seramikler, yalnızca dekoratif bir formda değil, aynı zamanda bölgenin tarihini ve kültürel kimliğini yansıtan önemli bir miras olarak kabul edilmektedir. Bu seramiklerden özellikle dikkat çeken geleneksel örneklerden biri, parlak renklerle süslenmiş seramik düdük figürleri olan “siurell”dir. Bu figürler, geleneksel üretim teknikleriyle üretilip desenleri korunarak gelecek nesillere aktarılmakta ve ayrıca turistik ürün olarak da büyük talep görmektedir (Ajuntament de Marratxí, 2023).

“Siurell”, kaide üzerine yerleştirilmiş küçük hayvan ve insan figürlerinden oluşan, seramikten yapılmış bir düdük oyuncak olup, Mallorca’nın el sanatı geleneğinin önemli bir temsili olarak kabul edilmektedir (Ajuntament de Marratxí, 2023). Bu zanaatın tarihi ve kökenleriyle ilgili yapılan araştırmalar, özellikle Marratxí’deki ziyaretlerde derinlemesine incelenmiştir. Örneğin, “Museu del Fang de Marratxí” (Marratxí Seramik Müzesi) ziyareti sırasında yapılan sözlü araştırmalara göre, bu zanaatın kökenlerinin antik dönemlere kadar uzandığı anlaşılmaktadır. Ancak kökeni ve olası kullanımları konusunda pek çok teori öne sürülmüş olmasına rağmen, bu konuda kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır (Marratxí Seramik Müzesi, 2023).



Görsel 29. Paleontolog Inocencio Sarrión Montaña Koleksiyonu, eski tarihli terra cota figürler, Valensiya Prehistorya Müzesi, Valensiya, İspanya (t.y.).



Görsel 30. Eski tarihli terra cota figürleri andıran “siurell” figürler, Marraxi Can Bernadí Nou Atölyesi, Mallorca, İspanya (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

1.1.4. Vallauris

Vallauris kentinin seramikçilik geleneği, bölgedeki çamur kaynaklarının yüksek pişirme potansiyeli ve mutfak seramiği üretimi için uygunluğu göz önüne alındığında, oldukça köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Ancak rehistorik döneme dair bu alanda herhangi bir çanak çömlek izine rastlanmamıştır. Bu durum, Vallauris’in seramikçilik geleneğinin Hristiyanlık başlangıcına kadar uzandığını ve yaklaşık 2000 yıllık bir geçmişi olduğunu düşündürmektedir (Golfe-Juan, 2023). Kentte, Gallo-Roma dönemine ait killi topraktan yapılmış tuğla ve küp kalıntıları günümüze ulaşmaktadır. Roma Dönemi’nden itibaren Vallauris, çömlekçilikle tanınan bir kasaba olmuştur (Wouters, 2006: 44).

Ancak, 16. yüzyıla kadar kesintisiz devam eden bu seramik geleneği, kenti etkisi altına alan veba salgını nedeniyle büyük bir duraklama yaşamıştır. Bu dönemde kasaba büyük ölçüde harabe haline gelmiş, birçok kişi hayatını kaybetmiş ve bölge ıssız bir hale gelmiştir. Ardından, yakın çevreden gelen 70 aile, birkaç seramikçiyle birlikte yeniden yerleşerek seramik üretimini canlandırma çabalarına girmiştir. Yerel çamur kaynaklarını kullanarak seramik üretimindeki geleneksel yöntemleri yeniden hayata geçirmişlerdir. İletişim

araçlarının sınırlı olmasına rağmen, bu aileler yerel üretim kanallarını geliştirerek, seramikleri katır sırtında Golfe-Juan kıyılarına taşımış ve burada düz dipli teknelere yüklemişlerdir. Bu süreç, Vallauris'in uzun süreli çömlekçilik geleneğinin temelini atmış ve kasabanın seramik üretim merkezi olma yolculuğunun başlangıcını oluşturmuştur (Golfe-Juan, 2023).

19. yüzyılın sonlarına doğru Massier ailesi, Vallauris'teki seramikçilik geleneğinin devamını sağlamış ve önemli bir rol üstlenmiştir. Fransız Devrimi'ne kadar uzanan kökleriyle bu aile, Vallauris seramiğinin gelişiminde belirleyici bir etki yapmıştır. Clément Massier, modern seramiğin kurucusu olarak kabul edilmekte olup, seramikle tanışmasını bir İtalyan ustasına borçludur. Bu usta, ona Massier ailesinin ünlü sırlı toprak kapları gibi çeşitli teknikleri öğretmiştir. Massier şirketi, Clément ve Delphin kardeşler ile kuzenleri Jérôme tarafından uzun yıllar yönetilmiştir. Bu aile, sadece yerel pazarda değil, Almanya ve İngiltere gibi uluslararası pazarlarda da satış yaparak, hatta kraliyet için tedarik sağlamak suretiyle genişlemiştir. Massier seramikleri, metalik pigmentlerle işlenmiş, yanardöner renklerle bezeli benzersiz bir estetik anlayışıyla tanınmaktadır. Clément, Delphin ve Jérôme, seramiklerine renkli emayeler ve metalik pigmentler ekleyerek kendilerine özgü bir üslup yaratmışlardır (Saydan, 2024: 110).



Görsel 31. Vallaurisli bir çömlek ustası, Clement Massier'in atölyesi, 20. yüzyıl, Ulusal Picasso Kaleiçi Müzesi, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



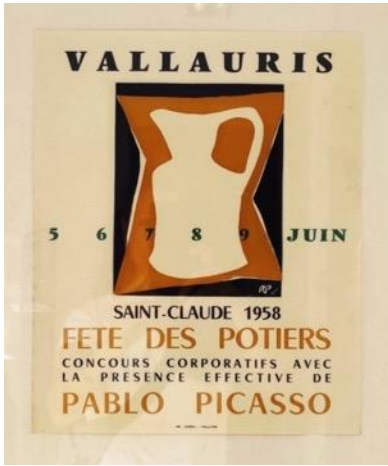
Görsel 32. Jérôme Massier, Vallauris vazosu, Vallauris, Fransa (Massier, 19. yüzyıl).

Vallauris'in seramik sanatına olan esas katkısı, 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. 2. Dünya Savaşı sonrasında, kent yeniden birçok sanatçı ve seramik ustasının ilgisini çekmeye başlamış ve onları buraya yerleşmeye ikna etmiştir. Bu sanatçılardan en önemlisi, 1940'ların sonlarında Vallauris'e taşınarak seramik sanatına olan merakını burada derinleştiren İspanyol ressam Pablo Picasso'dur. Picasso'nun Vallauris'deki seramik çalışmaları, kenti yeniden bir seramik merkezi haline getirmiştir. Onun etkisiyle kentteki seramik atölyeleri ve galeriler hızla gelişip büyümüş, Vallauris seramikleri dünya çapındaki sergi ve müzelerde daha

sık yer almaya başlamıştır. Bu dönemde kent, üretim anlamında yeniden hız kazanmış, Vallaurisli seramik sanatçıları, yaratıcı bakış açıları ve farklı tekniklerle öne çıkmışlardır (Saydan, 2024: 111).



Görsel 33. Vallauris’de Ulusal Picasso Müzesi’den Picasso Koleksiyonu, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 34. Vallauris, Ulusal Picasso Müzesi Koleksiyonu’ndan Picasso’nun hazırladığı bir sergi afişi, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

Vallauris'te, geçmişte olduğu gibi günümüzde de dekoratif çömlekçilik örnekleri sergilenmektedir. Bu örnekler arasında ünlü isimlerin eserlerinin yanı sıra, yemek pişirme amaçlı çömlekler ve çeşitli dekoratif objeler de yer almaktadır. Çağdaş seramik sanatı üretimi hızla devam etmekte olup, Vallauris sokaklarındaki irili ufaklı atölyelerde sanatçılar, kişisel tarzlarını ve bireyselliklerini yansıtan eserler ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, “Vallaurian” tarzından çok, bir çeşitlilikten söz etmek mümkündür. Bazı sanatçılar, kişisel araştırmaları ve deneyimleri sonucunda resimsel etkilere odaklanırken, diğerleri renklerin büyümesine ya da hacimli formların gücüne odaklanmaktadır (Saydan, 2024: 115).



Görsel 35. Vallauris kasabasının seramik atölyeleri ve seramikçilik ile ilgili kent unsurlarını gösteren bir broşür. Vallauris, İspanya (2023).



Görsel 36. Günümüz Vallauris seramiklerinin üretilip satışının yapıldığı bir atölye, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 37. 50 yıllık desenli, sır içi tekniği ile üretilmiş bir tabağın iç dekoru, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 38. Günümüzde sır içi tekniği ile üretilmiş bir tabağın iç dekoru, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

Vallauris dışında seramik sanatçıların da yerleştiği bu kentte, farklı ve çağdaş yaratımlar kent yaşamını önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarına doğru Vallauris, seramiğin uluslararası bir merkezi haline gelmiştir. 1966 yılında Vallauris çömlekçileri, gerçek bir “Dünya Seramik Merkezi” yaratma kararı almış ve Fransa'daki en iyi sanatçılar ve zanaatkarları bir araya getirecek ulusal bir yarışma düzenlenmesini önermişlerdir. Bu fikir, André Malraux ve Pablo Picasso gibi ünlü çağdaş sanatçıların yanı sıra diğer yaratıcı sanatçıların da ilgisini çekmiş ve 1968 yılında bu yarışma uluslararası hale gelmiştir. Böylece “Vallauris

Biennale Internationale de Céramique d'Art" (Uluslararası Seramik Sanat Bienali) ortaya çıkmıştır (Golfe-Juan, 2023).

Araştırma süresince gerçekleştirilen ziyaretlerde, yerel yönetimlerin bu tür faaliyetlere eskisi kadar güçlü bir destek vermediği izlenimi edinilmiştir. Son dönemlerde ise bu etkinliklerin gözle görülür şekilde ivme kaybettiği fark edilmektedir. Bunun en belirgin göstergelerinden biri, 1966'dan bu yana seramik alanındaki çağdaş yaratıcılığı uluslararası düzeyde ödüllendirmeyi amaçlayan "Vallauris Uluslararası Seramik Sanat Bienali"nin yerel yönetimin desteğini çekmesiyle 2016'dan itibaren düzenlenememesidir. Vallaurisli sanatçıların da desteklediği bu etkinlik, kentte çağdaş seramik sanatının gelişimine katkı sağlamakta ve kültür-sanat hayatına canlılık katmaktadır. Bu nedenle, bienale çekilen desteğin geçici olduğu düşünülmektedir.



Görsel 39. Vallauris Seramik Bienali katalog kapağı, Vallauris, İspanya (2016).



Görsel 40. Vallauris'te düzenlenen pek çok seramik bienaline ait katalog ve kitaplar, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

Vallauris'e seramikçi kenti imajını kazandıran en önemli unsurlardan biri de "Vallauris Le Château de Musée" yani Vallauris Kale Müzesi'dir. Bu müze, geçmişte düzenlenen bienallerin de merkezi konumundadır ve bu sayede uluslararası alanda daha da ün kazanmıştır. Seramik alanındaki çağdaş araştırmaların önemli örnekleriyle zenginleşen müze, 16. yüzyılda yeniden inşa edilen Vallauris Kalesi'nde yer almakta olup, nadir Rönesans yapılarından biridir. Müze, Ulusal Picasso Müzesi ve Magnelli Müzesi gibi diğer önemli koleksiyonlara da ev sahipliği yapmaktadır. Böylece müze, 20. yüzyılda modernitenin iki simgesel figürü olan Pablo Picasso ve Alberto Magnelli'nin eserleri etrafında şekillenmektedir (Saydan, 2024: 121).

Müze koleksiyonları, Vallauris'in sanatsal, zanaat ve kültürel mirasını derinlemesine sergileyen önemli bir kaynak oluşturuyor. Bu eserler, şehrin seramik geçmişinin izlerini takip etme fırsatı

sunuyor; geleneksel mutfak üretiminin izlerinden, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki seramik geleneği ve Massier ailesinin 1950'lerdeki sanatsal seramiklerindeki estetik ve teknik yeniliklere kadar geniş bir yelpazede sunulmuştur. Ayrıca, bienal ve yarışmalardan gelen ödüllü tasarımlar, Vallauris seramiğinin dinamik yapısını ve sürekli evrimini gözler önüne seriyor. Bu bağlamda müze, şehrin kültürel zenginliğinin ve çağdaş seramik sanatındaki etkisinin bir yansıması olarak büyük önem taşımaktadır.



Görsel 41. Vallauris Kale Müzesi, dış görünüm, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 42. Günlük kullanıma yönelik mutfak seramikleri, 1930-1940, Vallauris Ulusal Seramik Müzesi, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 43. Uluslararası sergi bölümünde yer alan bir seramik heykel, Vallauris Ulusal Seramik Müzesi Koleksiyonu, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).



Görsel 44. Uluslararası sergi bölümünde yer alan seramik formlar, Vallauris Ulusal Seramik Müzesi Koleksiyonu, Vallauris, Fransa (Birinci Yazar Arşivi, 2023).

SONUÇ

Bu çalışma, Akdeniz liman kentlerinde seramik kültürünün ve kimliğinin nasıl şekillendiğini; kültürel mirasın korunması ve tanıtılmasının, bu kentlerin toplumsal ve ekonomik yapıları üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris örneklerinde seramik, yalnızca bir zanaat değil, aynı zamanda bu kentlerin kimliklerini ve kültürel miraslarını biçimlendiren temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Seramik, her dört kentte de geçmişten günümüze taşınan önemli bir geleneksel sanat dalı olmanın yanı sıra, bu kentlerin ekonomik kalkınmalarına da katkı sağlamış, kültürel kimliklerinin pekişmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Çalışmada ele alınan kentlerin seramik üretiminde yaşadıkları dönüşüm süreci, teknolojik gelişmeler, ekonomik krizler ve kültürel etkileşimlerin nasıl bir araya geldiği ve bu süreçlerin seramiğin estetik değerleriyle ne şekilde harmanlandığı ortaya konmuştur. Bu bağlamda, seramik, sadece bir sanatsal üretim aracı olmanın ötesinde, kentlerin kültürel, sosyal ve turistik kimliklerinin önemli bir parçası haline geldiği görülmüştür.

Çanakkale örneğinde, seramik kültürünün yaşatılması, ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtılması için atılacak adımların, şehrin kültürel ve sanatsal yaşamına katkı sağlayacağı ve bu sayede kentin kültürel turizm potansiyelinin güçleneceği vurgulanmaktadır. Faenza, Mallorca ve Vallauris'te seramik üretiminde sürdürülen festivaller ve uluslararası etkinlikler, bu kentlerin seramik mirasını koruma, yayma konusundaki stratejilerinin başarıyla uygulandığını göstermektedir. Bu etkinlikler, seramiğin kentlerin kimliklerinin bir parçası olarak hem yerel halkla hem de dünya genelindeki sanatseverlerle buluşturulmasını sağlamaktadır.

Bununla birlikte, Çanakkale'nin diğer seramik kentlerine kıyasla daha sınırlı bir tanıtım çabası sergileyebilmiş olması, bu kentlerin seramik kültürlerinin daha geniş bir kitleye ulaşabilmesi için yapması gereken iyileştirmeleri ortaya koymaktadır. Çanakkale'nin seramik üretimi, kültürel mirasının korunması ve gelişen sanatsal değerlerinin desteklenmesi açısından, yerel yönetimler ve akademik kurumlarla iş birliği içerisinde gerçekleştirilecek etkinlik ve organizasyonların önemi vurgulamaktadır. Bu bağlamda, 2025 yılında ilki düzenlenecek olan "Uluslararası Çanakkale Seramik Festivali", kentin seramik mirasını uluslararası platformda tanıtarak, kültürel etkileşimi ve sanatsal iş birliklerini artıracak önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, Türkiye'nin de kısa zaman içerisinde kendi seramik kentlerini kurarak bu birliğe katılımı beklenmektedir.

Akdeniz liman kentlerinin seramik kültürüne katkıları, sadece bu kentlerin içindeki toplulukları değil, aynı zamanda bu kültürlerin birbirleriyle nasıl etkileşime girdiğini de gözler önüne sermektedir. Özellikle seramik

üretimi ve ticareti üzerinden kurulan bağlantılar, bu kentler arasındaki kültürel ve sanatsal etkileşimin tarihsel sürekliliğini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, seramik kültürü, bu kentler arasında bir kimlik paylaşımı ve kolektif bir hafıza yaratmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma, seramik kültürünün bir kent için sadece bir ekonomik faaliyet olmanın ötesinde, kültürel kimliğin şekillendirilmesinde ve toplumlar arası etkileşimin güçlendirilmesinde önemli bir araç olduğunu ortaya koymuştur. Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris gibi kentlerin seramik mirası, bölgesel ve küresel düzeyde daha fazla görünürlük kazanarak, bu kültürel değerlerin sürdürülebilirliğini ve geleceğe taşınmasını sağlayacak potansiyele sahiptir. Bu bağlamda, seramik kentlerinin birbirleriyle iş birliği yaparak ortak projeler geliştirmesi, seramik kültürünün evrensel düzeyde tanınmasını sağlayacak önemli bir adım olacaktır. Gelecekte yapılacak araştırmalar, seramik üretiminin bu kentlerin toplumsal yapıları üzerindeki etkilerini daha derinlemesine inceleyerek, kültürel mirasın korunması ve yayılmasına dair yeni stratejiler geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

EXTENDED SUMMARY

Introduction

This study explores the ceramic heritage through the cases of Çanakkale (Turkey), Faenza (Italy), Mallorca (Spain), and Vallauris (France), which are known to have derived their names from their traditional ceramics, and examines the impact of this heritage on their local ceramic cultures. By analyzing both historical development and contemporary practices, the research reveals how ceramics serve not only as an aesthetic expression but also as a vehicle for transmitting heritage and fostering intercultural dialogue. The study draws on field observations, interviews with artisans, and institutional collaborations to explore the interplay between local traditions and global artistic currents in ceramic production, ultimately highlighting the role of these port cities as living centers of ceramic culture.

Method

In this research, a comprehensive literature review was conducted on the ceramic history of the selected cities, identifying the origins, historical development, and current status of their ceramic practices. Previous studies related to the topic were examined, utilizing both national and international sources such as published articles, books, theses, reports, conference papers, and symposium proceedings. Additionally, field research was carried out in ceramic workshops and with local artisans in each city. Projects, museums, associations, foundations, and educational institutions contributing to ceramic production were identified, and interviews were conducted both in person and online with these entities. As a result, the unique ceramic works of each city were analyzed, the inter-city network of local ceramic culture was mapped, and both the historical evolution and contemporary interpretations of ceramic production were discussed in relation to city identity.

This study does not focus on a specific historical period; rather, it aims to evaluate the present situation by tracing the general historical trajectory of each city. The sequence of the examined ceramic cities is arranged in alphabetical order.

Findings and Results

In this study, it reveals that the Mediterranean port cities such as Çanakkale, Faenza, Mallorca, and Vallauris each possess unique ceramic traditions shaped by their geographic, cultural, and historical contexts. Despite their differences, the Mediterranean Basin demonstrates a shared continuity in ceramic production, sustained through local artisanship, educational institutions, and cultural policies. Furthermore, the interaction between traditional methods and contemporary approaches in these cities reflects the adaptability and resilience of Mediterranean ceramic culture. These findings underscore the role of ceramics not only as a form of artistic heritage but also as a living component of urban identity and intercultural dialogue.

Discussion and Conclusions

In examining the ceramic heritage of the Mediterranean basin, it is essential to consider how cultural interactions are reflected across urban landscapes. The longstanding traditions surrounding four prominent European ceramic cities illustrate a form of living memory—an ongoing transmission of craft practices shaped over centuries and carried into contemporary contexts. These cities, renowned for their artisanal legacy, draw from a shared geography and demonstrate a collective effort to preserve ceramics as an enduring cultural heritage.

Today, several initiatives—many supported by the European Union—seek to revitalize and reconnect these historical networks, positioning ceramics as a bridge between cities and cultures. These efforts promote ceramics not only as a medium of cultural dialogue but also as a potential component of heritage tourism. Turkish ceramic centers, led by Çanakkale, are increasingly becoming part of this broader network, preparing to take their place within the framework of internationally recognized “ceramic cities.” One prominent example is the European Grouping of Territorial Cooperation’s Cities of Ceramics project, which aims to foster collaboration and shared cultural experiences among member cities. Such cooperation is considered crucial for preserving the significance of ceramics, just as it was in earlier historical epochs.

Given that many of these ceramic-producing cities are historically port cities, their identity has long been shaped by movement, exchange, and interconnectedness. From this perspective, promoting these cities as cultural and touristic routes—on local, national, and international levels—contributes to making their heritage more visible and accessible. To ensure the continuity of this legacy, it is vital to support and encourage the involvement of young artists and students in ceramic practices. The development and sustainability of ceramic education and workshops depend on collaboration between local governments, institutions, and artisan communities. In this context, universities, vocational schools, and local cultural organizations play a key role in shaping urban strategies that align with heritage preservation.

The transmission of this artisanal knowledge from master ceramicists to future generations, along with the integration of contemporary techniques by emerging practitioners, should be backed by academic research and institutional support. Furthermore, Türkiye is expected to formally join the growing network established under the AEuCC (European Grouping of Territorial Cooperation – Cities of Ceramics), which currently includes many regions, particularly in Italy. The inclusion of Çanakkale and other Turkish ceramic centers is anticipated to enhance their visibility and contribute meaningfully to the broader dialogue on cultural heritage and international cooperation.

KAYNAKÇA

- AiCC, Statuto. (2014). İtalyan Seramik Kentleri Birliği Tüzüğü - AiCC. Faenza, İtalya: Associazione Italiana Città della Ceramica.
- Ajuntament de Marratxí. (2023, Ekim 10). Fira del Fang 2023. [https://ceramicademarratxi.es/fira-del-fang/adresinden alındı](https://ceramicademarratxi.es/fira-del-fang/adresinden%20alindi).
- Alaybek, G. (2008). Sicilya Bölgesi Rönesans Dönemi Mayolika Dekorlarının İncelenmesi ve Uygulanması (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Arda, E. (2010). Geleneksel Çanakkale Seramiklerinde At Başlı Testiler. Çanakkale.
- Attard, R. & Azzopardi, R. (2012). Mediterranean Maiolica. Schiffer Publishing Ltd.
- Batmaz, Y. (2019). Smyrna Agorası'nda Bulunan Çanakkale Seramiklerinin Araştırılması ve Modern Tekniklerle Yeniden Üretilmesi (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Coll, J. (1998). Mallorca I El Comerc de La Ceramica a la Mediterrania. Fundació “la Caixa”.

- Çevrimiçi. (2022, Ekim 26). “Faenza” Sözlük’de. <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/887556/Çevrimiçi>
- Çevrimiçi. (2022, Ekim 26). “Faenza” Sözlük’de. <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/887556/Çevrimiçi>
- Dino, A. (1990, Temmuz 26). Seramik Sanatının Başkentinde. İtalya’nın Faenza Kentindeki Seramik Bienalinde Türkiye de Yer Alacak. *Kültür – Sanat Gazete Sayfası*. <https://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/22952/001512685006.pdf> adresinden alındı.
- Girgin, G. (2006). Fenikelilerde Akdeniz Ticareti. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Glassie, H. (1993). *Turkish Traditional Art Today*. Indiana University Press.
- Golfe-Juan, O. d. (t.y.). Picasso et Ceramique. <http://www.vallauris-golfe-juan.fr/-Ceramique-.html>
- Hacızade, F. (2014). Seramik Alanında Kullanılan Terim ve Kavramlarda Türkçenin Durumu. *Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 35–39.
- History of the Museum. (2022, Nisan 23). Museo Internazionale Delle Ceramiche. <https://www.micfaenza.org/> adresinden alındı.
- Karagül, M. F. (2013). Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 85–105.
- Marratxí Seramik Müzesi. (2023, Eylül 22). Siurell Yapımı (Y. Saydan, Röportaj Yapan).
- Nepoti, S. (1990). 600 Yıllık Faenza Seramikleri. İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi.
- Okçuoğlu, T. & Ilıcalı, Ö. (2017). İtalyan Mayolika ve İznik Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması (XV.–XVII. Yüzyıllar). *Art Sanat*, 8, 220–249.
- Öney, G. (1971). *Türk Devri Çanakkale Seramikleri*. Ankara: Çanakkale Seramik Fabrikaları.
- Sanay, F. (1989). *Türk Dönemi Çanakkale Seramiklerinin Dünyü ve Bugünü (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Saydan, Y. (2024). Çanakkale, Faenza, Mallorca ve Vallauris Liman Kentlerinin Seramik Kültürüne Etkilerinin Araştırılması (Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Sevim, S., Hakan Dönmezer, S., Hakan Martinez, E., & Çöl, N. (2017). İspanya Talavera Seramikleri ve Kütahya Çinilerinin Karşılaştırılarak Kültürel Yaklaşımla Değerlendirilmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 20–43.
- Sevim, S., Özudoğru, Ş., & Eğin, M. (1992). Kültürel İletişimde Seramiğin Yeri (Mayolika ve Delf Seramikleri Üzerine Araştırma). *Kurgu Dergisi*, 213–235.
- Tekkök, B. (2018). Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 19–35.
- Wilson, T. (2017). *Italian Maiolica and Europe*. London: Ashmolean Museum, Museum Of Art And Archaeology University Of Oxford.
- Wouters, P. (2006). Vallauris of 100 Potters (and 21 Residencies). *Vallauris Ceramics Monthly*, 43–45.

Görsel Kaynakça

- (1200). 11. yüzyıla ait Çanakkale’nin gemi desenli tabaklarını andıran bir İslam dönemi tabağı. [Seramik Tabak]. İspanya. <https://shiplib.org/wp-content/uploads/2020/07/5.1-HMC-II-65.pdf>
- (15. yy). İtalyan alberellolarını andıran bir Mallorca mayolikası. [Seramik Obje]. Mallorca, İspanya. <https://lluiscastaldoblog.wordpress.com/>

- (15. yy). “Pavona” tarzında dekore edilmiş geleneksel Faenza tabağı. [Sırıçı Seramik Tabak]. MIC Faenza Müzesi, İtalya. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rinascimento_247_web.jpg
- (18. yüzyıl sonu – 19. yüzyıl başı). Bitkisel desenli geleneksel Çanakkale tabağı. [Seramik Tabak]. Suna ve İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi, Antalya. http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=230&page=31
- (19. yüzyıl). Massier, J. Vallauris vazosu [Seramik Vazo]. Fransa. https://www.veniceclayartists.com/wp-content/uploads/2013/03/7267189_1_1.jp
- (19. yüzyıl sonu). At biçimli geleneksel Çanakkale seramiği. [Seramik Form]. Suna ve İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi, Antalya. http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=119&page=17
- (1952). Chagall, M. Cupid. [Boyalı ve Sırlı Seramik Tabak]. MIC Faenza Müzesi, İtalya. <https://www.micfaenza.org/en/opera/marc-chagall-cupid/>
- (2016). Vallauris Seramik Bienali katalog kapağı. [Grafik Görsel]. Vallauris, İspanya. www.vallauris-golfe-juan.fr
- (2022). Avrupa Bölgesel İş Birliği Seramik Kentleri Grubu (EGTC) logosu ve haritası. [Grafik Görsel]. İspanya. <https://www.aeucc.eu/>
- (2022). İtalyan Seramik Kentleri Birliği’nin (AiCC) kurum logosu ve AiCC’ye kayıtlı İtalyan seramik kentlerinin turistik haritası. [Grafik Görsel]. Faenza, İtalya. <https://www.buongiornoceramica.it/>
- (2023). Marratxí ve Pórtol bölgelerine ait “Ruta del Fang” seramik rotası haritası ve bir çarşı görüntüsü. [Grafik Görsel]. Mallorca, İspanya. <https://visitmarratxi.es/lloc/pub/#venue-photos>
- (2023). Vallauris kasabasının seramik atölyeleri ve seramikçilik ile ilgili kent unsurlarını gösteren bir broşür. [Grafik Görsel]. İspanya. <https://www.vallaurisgolfejuan-tourisme.fr/picasso-ceramique/la-ceramique/visites-dateliers/>



Gelenekten Geleceğe Doğal Bir Buluşma: Şile Bezi Koleksiyonu “35 Mil ve Ötesi” A Natural Meeting Between Tradition and the Future: Şile Cloth Collection “35 Miles and Beyond”*

Feyza Erol ^{1*}, Kemal Can ², Müge Tuğru Yıldırım ³

¹ Serbest Tekstil Tasarımcı

² Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi / Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

³ MUDO Mağazacılık Anonim Şirketi

MAKALE BİLGİSİ

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 10.05.2025

Kabul Tarihi: 12.06.2025

Anahtar Kelimeler:

Şile Bezi, Kültürel Miras,
Koleksiyon, Sürdürülebilirlik,
Kolektif İş Birliği.

ÖZ

Bu makalede, üniversite-sektör iş birliği kapsamında, ülkemizin kültürel miraslarından biri olan Şile Bezi ile tasarlanan “35 Mil ve Ötesi” isimli kapsül koleksiyonu tanıtılmıştır. Mahreç işareti olarak İstanbul’un ilk coğrafi işaretli tekstil ürünü olan Şile Bezi’nin tarihsel bağlamı içinde günümüzdeki konumunun ele alındığı bu çalışmada; geleneksel kullanım alanlarının yanı sıra ürün çeşitliliğinin artırılması, köklü ve yenilikçi giyim markası olan MUDO markası bünyesinde sosyal sorumluluk misyonuyla, kültürel bir değer olan Şile Bezi’nin gündeme getirilmesi, modern giysi tasarımlarına entegrasyonu ile çevre dostu üretim modellerinin sürdürülebilirliğinin sağlanması amaçlanmıştır. Betimsel araştırma yöntemiyle markanın sürdürülebilir moda ve kültürel mirasa yaklaşımı ortaya konmuş; tasarımcılar, markalar ve **kadın emeği** ile gerçekleştirilen iş birliklerinin sektöre sunduğu katkılar ve Şile Bezi’nin kültürel değerinin gelecek nesillere aktarımında bu koleksiyonun örnek oluşturduğu vurgulanmıştır.

ARTICLE INFO

Research Article

Received: 10.05.2025

Accepted: 12.06.2025

Key Words:

Şile Cloth, Cultural Heritage,
Collection, Sustainability,
Collective Cooperation.

ABSTRACT

As part of a university-industry collaboration, this article introduces the capsule collection titled “35 Miles and Beyond,” designed with Şile Cloth, one of Turkey’s cultural heritages. In this study, which discusses the current status of Şile Cloth recognized as Istanbul’s first geographically indicated textile product within its historical context, the objectives include expanding its traditional areas of use, increasing product variety, and bringing this cultural value to the forefront through the socially responsible mission of MUDO, a well-established and innovative fashion brand. The collection also seeks to ensure the sustainability of eco-friendly production models through the integration of Şile Cloth into modern clothing design.

Engaging with a descriptive research method, this study presents the brand’s approach to sustainable fashion and cultural heritage. The article emphasizes the contributions of collaborations realized through designers, brands, and women’s labor within the sector, and highlights how this collection serves as a model in the transmission of the cultural values of Şile Cloth for future generations.

*Sorumlu yazar

feyzaeol951@hotmail.com

** Bu çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile MUDO Mağazacılık A.Ş.; üniversite-sektör iş birliği protokolü çerçevesinde, Tekstil ve Moda Tasarımı Uygulama ve Araştırma Merkezi (TEMAM) bünyesinde oluşturulan bir ekip yürütücülüğünde, “35 Mil ve Ötesi” başlıklı kapsül koleksiyonun gerçekleştirilmesi sonucunda oluşturulmuştur.

GİRİŞ

Anadolu kültürünün önemli bir parçası olan yöresel tekstiller ve üretim teknikleri, toplumsal yapı, gelenekleri ve sosyo-ekonomik durumu yansıtan kültürel miras unsurlarıdır. Anadolu insanı Neolitik Çağ'dan bu yana, çeşitli malzemeler ile teknikler kullanarak ürettiği tekstil ürünleri ve etnografik eserler aracılığıyla tarihini, toplumsal yapısını ve kültürel birikimini nesilden nesiller aktarmıştır. Eser niteliğindeki bu ürünler, geçmişle gelecek arasında köprü kuran bir toplumsal hafıza niteliği taşımaktadır. Anadolu tekstilleri, dokuma, örgü, işleme, boyama gibi tekniklerle üretilmiş sanat eseri ya da işlevsel birer nesne olarak karşımıza çıkmaktadır (Uzgidim, 2024: 541). Günümüzde küreselleşme, hızlı kentleşme, sanayileşme ve değişen tüketim alışkanlıkları, yöresel tekstil ve üretim biçimlerinin sürdürülebilirliğini tehdit etmektedir. El dokumacılığı, zahmetli, yavaş, düşük üretim hacmi ve maliyetli olması sebebiyle fabrika üretimine kıyasla dezavantaj oluşturmaktadır. Ayrıca, endüstriyel ve doğrusal üretim modeliyle, küresel ticaretin ve tüketim toplumunun sürekli üretim-tüketim döngüsü bu süreci olumsuz etkilemektedir (Yetmen, 2022: 1308). Hızlı modanın yarattığı olumsuz etkilerin görünür hale gelmesi, doğrusal üretimden döngüsel ekonomiye geçişi teşvik etmiş; sürdürülebilirlik ve tasarım anlayışını odak noktası haline getirmiştir. Bu süreçte etik moda ve yavaş moda akımı gibi yaklaşımlar; yerel zanaatlar ve tekstiller, adil ticaret, çok işlevli tasarımlar, çevre dostu malzemeler ve geri dönüşümle değer kazanan ürünleri ön plana çıkarmıştır (Kipöz ve Atalay, 2015: 101). Sanayileşmenin sonucunda artan tüketimin ve ekolojik dengenin bozulmasıyla birlikte gündeme gelen sürdürülebilirlik kavramı, çevresel sorunların yanı sıra çok boyutlu bir olgu olarak ele alınmaya başlanmıştır (Erol 2024:32). Ekonomik, sosyal ve çevresel boyutlarının yanı sıra, kültürel sürdürülebilirlik de, sürdürülebilir kalkınmanın dördüncü temel bileşeni olarak ön plana çıkmaktadır. Kültürel sürdürülebilirlik; yerel kimliğin korunması, kültürel çeşitliliğin sürdürülmesi ve kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması yoluyla sürdürülebilir kalkınma hedeflerine katkı sağlamaktadır (Dessein, 2015: 8). 1990'lı yıllardan bu yana, Avrupa Konseyi, Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) ve Birleşmiş Milletler (BM) gibi uluslararası kuruluşlar, kültürün kalkınmayı destekleyen dördüncü bir unsur olarak önemini savunmakta; kültür ve kültürel mirasın ekonomiye katkısını vurgulamaktadır. Bu paralelde, çevrenin korunmasında somut olmayan kültürel miras kapsamında yer alan topluma özgü değerli bilgi kaynakları, yerel ve geleneksel üretim modellerinin korunarak günümüz koşullarına uyarlanması gerekli kılınmıştır. 2012 yılından itibaren UNESCO ve Birleşmiş Milletler'in öncülüğünde, kültürel mirasın sürdürülebilir kalkınmadaki rolü uluslararası düzeyde tartışılmaya başlanmış; 2015 yılında benimsenen "2030 Sürdürülebilir Kalkınma Gündemi" ile birlikte kültürel mirasın kalkınma süreçlerindeki önemi resmî olarak kabul edilmiştir (Türkoğlu, 2020: 134-140).

Günümüzde tasarımcılar ve markalar, küresel üretim modeline alternatif olarak sürdürülebilirlik ilkeleri doğrultusunda kültürel mirası tasarım ürünlerine ve süreçlerine dahil etmeye yönelik çeşitli çalışmalar ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda, Fletcher'a (2014: 174) göre; yerel elyaf ve zanaat kullanımının yanı sıra kültürel mirasın tasarıma yansıtılmasını teşvik eden projeler, girişimler ve yaklaşımlar kültürel sürdürülebilirliğin desteklenmesine ve görünürlük kazanmasına önemli ölçüde katkı sağlamaktadır. Fletcher, bu projelerin kültür, toplum, çevre ve ekonomi olmak üzere sürdürülebilirliğin dört temel alanını eş zamanlı olarak etkilediğini ve kültürel miras kavramını yeniden gündeme taşıdığını belirtmektedir. Son yıllarda moda ve tekstil tasarımı alanında faaliyet gösteren marka, tasarımcı ve akademik kurumların hazırladığı koleksiyonlarda, Anadolu'ya özgü geleneksel malzeme, teknik ve zanaatların kültürel miras bağlamında tasarımla ilişkilendirilerek yorumlandığı ve ürün haline dönüştürüldüğü gözlemlenmektedir (Bıyıklı vd., 2021: 154). Bu bağlamda, moda ve tekstil tasarımı alanında el sanatlarının özgün tekniklerinin ve motiflerinin çağdaş tasarımlara dahil edilmesi, kültürel kimliğin korunmasına katkı sağlarken yerel ekonominin canlanmasına da olanak tanımaktadır. El sanatları alanında sürdürülebilirliğin sağlanması; kırsal bölgelerde üretime yönelik istihdamın artırılması, eğitim altyapısının güçlendirilmesi, yaratıcı tasarımların geliştirilmesi, geleneksel malzeme ve tekniklerin korunarak yenilikçi biçimlerde kullanılması, ulusal ve uluslararası pazarlara entegre edilmesi için kamu ve özel sektörün iş birliğiyle gerçekleştirilebilecek bütüncül bir stratejik yaklaşıma dayanmaktadır (Er ve Kara, 2019: 760). El sanatlarının korunmasına yönelik bu stratejik yaklaşımların somutlaştırılabileceği dokuma geleneklerinden biri de Şile Bezi'dir. Ancak; Şile Bezi'nin, kültürel miras niteliği taşıyan özgün bir

dokuma geleneği olmasına rağmen, geleneksel kullanım alanlarının daralması ve üretim süreçlerinin modern tekstil endüstrisi karşısında gerilemesi nedeniyle tehdit altındadır. Bu doğrultuda; günümüzde daha çok ev ve plaj giyimiyle özdeşleşen Şile Bezi'nin, çağdaş tasarım anlayışıyla yeniden ele alınarak günlük yaşam pratiği içinde ürün çeşitliliğinin artırılması, kullanım alanlarının genişletilmesi ve sürdürülebilir üretim modelleriyle korunması öncelikli bir gereklilik olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile MUDO Mağazacılık AŞ; üniversite-sektör iş birliği protokolü çerçevesinde, Tekstil ve Moda Tasarımı Uygulama ve Araştırma Merkezi (TEMAM) bünyesinde oluşturulan bir ekip yürütücülüğünde, Şile Belediyesi himayesinde bulunan üretim merkezinde dokunan, Şile Bezi ile özgün ve sayıca sınırlı üretilen giysi ürünler "35 Mil ve Ötesi" başlıklı kapsül koleksiyon ile ortaya konmuştur. Bu koleksiyon aracılığıyla, sosyal sorumluluk kapsamında ekonomik değer yaratmak ve bu topraklara ait çok yönlü kültürel bir değer korunarak yarınlara taşınmasına katkı sağlamak amaçlanırken; geleneksel dokuma sanatının modern giyim anlayışıyla nasıl bütünleştirilebileceği ele alınmıştır. Kadın iş gücünü ve emeğini desteklemek, yerel üretimi canlandırmak, çevre dostu üretim modellerini teşvik etmek ve kültürel mirası koruma yaklaşımları doğrultusunda yeni fikir ve iş modelleri geliştirmek hedeflenmiştir.

Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı kapsamındaki Tasarım Merkezi unvanına sahip olan MUDO Mağazacılık AŞ, yerel üreticiler ve zanaatkarlarla iş birliği yapmak üzere üniversite ile bir araya gelmiştir. Bu iş birliği, döngüsel ekonomi, sürdürülebilir tasarım ve kültürel mirasın korunmasına katkı sağlamayı, aynı zamanda geleneksel tekstil ürünlerinin ekonomik değerini artırarak sektörel dönüşümü desteklemektedir. Coğrafi işaretle tescillenmiş Şile Bezi, bu koleksiyonda kültürel bir tema olarak belirlenmiş; ekonomik bir varlık olarak sürdürülebilirliğinin sağlanması ve gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır. Bu çalışmaya konu olan iş birliği sonucunda geliştirilen kapsül koleksiyonda kullanılan kumaşlar, Şile Belediyesi öncülüğünde ve İstanbul Kalkınma Ajansı'nın desteği ile kurulan kadın iş gücünü ve emeğini ön plana çıkarmayı hedefleyen Şile Bezi Kolektif Tasarım Merkezi'nde Şileli kadınlar tarafından ilgili merkez ve köy atölyelerinde üretilmesi planlanmıştır.

Sürdürülebilirlik bağlamında kültürel değerlerin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayan bu iş birliği projesi, MUDO markası Tasarım Merkezi tarafından yürütülmüş, süreç ve sonuçlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Koleksiyonun satışa sunulan ürünlerinin yanı sıra, bu projenin bulgularının akademik bir makale aracılığıyla kamuoyuna kazandırılmasına karar verilmiştir. Bu bağlamda, çalışma kapsamında öncelikle kültürel miras ve sürdürülebilirlik kavramları ilişkilendirilerek ele alınmış, kadın iş gücü, eğitim ve sektörel düzlemde kolektif iş birliklerinin önemi açıklanmıştır. Koleksiyon süreçlerinde ele alınan ve geliştirilen proje çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Şile Bezi'nin seçilmesindeki etkenler nelerdir? Sosyolojik, kültürel, ekonomik, ekolojik ve sanatsal boyutları, moda ve hazır giyim sektör bağlamında nasıl ele alınabilir?
2. Üniversite-sektör iş birliği kapsamında yapılan bu proje ile MUDO'ya, Şile Belediyesi'ne, Şile Bölgesi'ne ve MSGSÜ Tekstil ve Moda Tasarımı bölümünde verilen eğitime nasıl katkı sağlanmaktadır? İlgili taraflar için bu projenin görünenin ötesinde, daha derinde, özünde yatan başka bir anlamı var mıdır?
3. Mudo markasının yerel üreticiler, zanaatkarlar, kadın kooperatifleri ve tasarımcılarla gerçekleştirdiği iş birliği kapsamında, ülkemizin kültürel miraslarından biri olan Şile Bezi'nin "35 Mil ve Ötesi" kapsül koleksiyonunda kullanılması, yerel tekstil ürünlerinin sürdürülebilirliği, kültürel mirasın korunması, yaygınlaştırılması ve ekonomik değerinin artırılmasında nasıl bir rol oynamaktadır?

Bu çerçevede yürütülen çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz metodu aracılığıyla gerçekleştirilmiş, süreç boyunca proje paydaşlarından elde edilen görüş ve gözlemler ile desteklenmiştir. Şile Bezi'nin bilinen kullanım alanlarının ötesinde, modern giysi tasarımlarına entegrasyonu ve ürün çeşitliliğinin artırılması amacıyla tasarlanan "35 Mil ve Ötesi" başlıklı kapsül koleksiyon; tasarım ve üretim aşamalarıyla kültürel mirasın çağdaş tasarım ilkeleriyle buluşturulmasında izlenen yöntemleri ortaya koyarken; üniversite-

sektör iş birliği temelinde şekillenen sürdürülebilir moda ve etik üretim pratikleri açısından örnek bir uygulamadır. Proje sürecinde, büyük ölçekli bir moda markasının yerel üreticiler ve zanaatkarlarla gerçekleştirdiği kolektif iş birliği ve çalışma kültürü benimsenmiş, kültürel bir değer tasarımı ve tasarımcı aracılığıyla yeniden yorumlanarak yaşatılmasına öncülük edilmiştir. Bu yönüyle çalışma, Şile Bezi ve benzer özelliklere sahip diğer yerel dokuma geleneklerinin sürdürülebilirlik ekseninde ele alınabileceğini gösterdiği için bir referans niteliği taşımaktadır. Bu gibi iş birliklerinin, döngüsel ekonomi, sürdürülebilir tasarım ve kültürel mirasın korunmasına yönelik destekleyici yaklaşımları olduğu, sektörel dönüşümü teşvik ettiği, yerel tekstil ürünlerinin ekonomik değerini artırdığı ve katma değer yaratıldığı gözlenmiştir.

1. LİTERATÜR TARAMASI

Bu bölümde, kültürel mirasın korunmasına yönelik sürdürülebilir yaklaşımlar çerçevesinde 2014 -2024 yılları arasında yayımlanmış akademik çalışmalar incelenmiş; temel eğilimler, bulgular tespit edilmiş ve araştırma alanındaki boşluklar değerlendirilmiştir. Literatür taraması kapsamında, Şile Bezi'nin tarihsel gelişimi ve kültürel önemi, sürdürülebilir kültürel miras ve moda ilişkisi, sosyal sorumluluk projeleri, kadın kooperatifleri ve daha önce gerçekleştirilen kolektif iş birlikleri ele alınmıştır. Araştırma sürecinde daha önce gerçekleştirilen çalışmalar arasında, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı destekli Sosyal Gelişmeyi Destekleme Programı SOGEP projesi kapsamında geliştirilen Şile Belediyesi Kırsal Kadın Kooperatifi modeli, yerel kalkınma ve kadının üretim süreçlerine katılımı açısından önemli bir uygulama olarak değerlendirilmiştir (İstka, 2020). Literatür çalışması doğrultusunda, başta Şile Bezi olmak üzere yerel dokuma kültürlerinin sürdürülebilirliği; kültürel mirasın korunması, kadın kooperatifleri ve kolektif üretim yapıları aracılığıyla yerel kalkınmanın desteklenmesi, yerel üretimlerin modern tasarım süreçlerine entegrasyonu ve coğrafi işaretle tescillenmiş ürünlerin küresel pazarda markalaşma potansiyeli vurgusuna odaklanılmıştır. Kolektif üretim ve çok paydaşlı iş birliği modelleri (üniversite, yerel yönetim, marka ve kooperatif iş birlikleri) geliştirilerek, üretim süreçlerinin sürdürülebilirlik, verimlilik ve sosyal etki açısından izlenebilirliğinin artırılması önerileri değerlendirilmiştir. Tasarım süreçlerine yerel hikâyelerin, sembollerin ve efsanelerin entegre edilmesi; bu unsurların dijital arşivleme, sergi anlatımları ve görsel iletişim araçlarıyla desteklenerek belgelenmesinin önemli olduğu, çeşitli araştırma kaynaklarında vurgulanmaktadır. Geleneksel bilgi birikiminin genç kuşaklara aktarımının sağlanabilmesi için usta-çırak modeli, atölye, staj ve kurs yapıları gibi yeni iş modellerine entegre edilmesinin önemi üzerinde durulmuştur.

2. METODOLOJİ

Bu çalışma, nitel yöntemler, örnek olay analizi ve betimsel analiz teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiş; süreç boyunca proje ortaklarından elde edilen görüş ve gözlemler ile desteklenmiştir. Üniversite-sektör iş birliği kapsamında gerçekleştirilen örnek çalışmada, Şile Bezi kullanılarak tasarlanan “35 Mil ve Ötesi” isimli kapsül giysi koleksiyon süreçleri ve sonuçları sunulmuştur. Koleksiyon aracılığıyla; kültürel mirasın ve zanaat geleneğinin korunması, Şile Bezi'nin tarihsel ve kültürel bağlam içindeki güncel işlevinin tartışılması, bu yerel dokumanın çağdaş giysi tasarımına entegre edilmesi ve çevre dostu üretim modellerinin sürdürülebilirliği, çok boyutlu bir yaklaşımla ele alınmıştır.

3. BULGULAR VE TARTIŞMA

Üniversite-sektör iş birliği ile hazırlanan “35 Mil ve Ötesi” başlıklı kapsül koleksiyonu, geleneksel dokuma kültürünün çağdaş moda ile harmanlandığı başarılı örneklerden biridir. Bu girişim, geleneksel bir dokuma olan Şile Bezi'nin sadece bir kumaş değil; kültürel hafızayı, kadın emeğini ve yerel kalkınmayı taşıyan bir araç olarak, tasarım alanında sürdürülebilirlik anlayışıyla nasıl değerlendirilebileceğine dair bir örnek teşkil etmektedir. Gelecekte, Şile Bezi gibi yerel değerlerin kendi hikâyeleriyle birlikte dünyaya açılması ve yaratıcı endüstrilere entegre edilmesi, hem kültürel çeşitliliğin korunması hem de ekonomik kalkınma açısından önemli bir dinamik olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, ileride yapılacak çalışmaların, sürdürülebilirlik ilkelerine dayalı izlenebilirlik ve belgelendirme araçlarının güçlendirilmesine odaklanması önerilmektedir.

Ayrıca, yerel ve kültürel ürünlerin küresel pazarda rekabet gücünü artırmaya yönelik dijital pazar stratejileri ile sürdürülebilir ve kolektif üretim modeli, dijital aktarım modeli, kurumsal eğitim modeli ve usta-çırak modeli gibi kültürel aktarım modelleri üzerinde de yoğunlaşılması tavsiye edilmektedir. Endüstriyel üretimle rekabet edemeyen Şile Bezi üreticilerinin organizasyonel ve pazarlama alanlarında yaşadığı sorunlara çözüm üretilebilmesi için; (Yetmen, 2022: 1329) Şile Bezi'nin geleneksel yapısının korunarak çağdaş yorumlarla özgün ürünlere dönüştürülmesi, üretimin artırılması, evrensel boyuta taşınması, kültürel süreklilik ve ekonomik sürdürülebilirlik açısından önem arz etmektedir (Bayburtlu, 2017: 458). Bununla birlikte, Şile Bezi dokumacılığının sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla usta-çırak ilişkisine dayalı eğitimlerin yaygınlaştırılması ve geleneksel bilginin sistematik olarak belgelenerek gelecek nesillere aktarılmasının teşvik edilmesi gerekmektedir (Cebeci, 2022: 609). Bu bağlamda, yerel dokuma kültürlerinin korunması ve sürdürülebilirliği yalnızca Şile Bezi ile sınırlı kalmayıp, farklı bölgelerdeki geleneksel ürünlerde de devlet destekli modellerin ve kamuoyunun aktif katılımının önem taşıdığı görülmektedir. Örneğin, İzmir'in Ödemiş İpeklileri ve Tire Beledi dokumaları örneklerinde, coğrafi menşe işaretli kültürel dokumaların sürdürülebilirliğe katkısı ile devlet destekli modelleme (hibe, teşvik, kooperatifleşme, üretim tesisi, eğitim merkezi, pazarlama stratejisi, ihracat desteği ve dijital pazarlama) ihtiyaçları ön plana çıkmaktadır (Yaşar ve Önlü, 2022: 121). Bir diğer örnek olan coğrafi işaret belgeli Bayburt Ehram dokuma kültürünün yeni nesillere aktarımında, projelerin kamusal alanlarda sergilenmesinin kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağladığı; sürdürülebilir tasarım yaklaşımları ve üretim döngüsüyle değer yarattığı, istihdam olanakları sunarak toplumsal fayda oluşturduğu gözlemlenmektedir (Çeçindir vd., 2023: 46). Uluslararası düzeyde ise, Dior'un 2023 Yaz erkek giyim koleksiyonunda yer alan Kutnu kumaşı, yerel dokuma kültürünün küresel ölçekte markalaşma ve ticarileşme sürecine örnek teşkil etmekte; geleneksel kumaşların çağdaş moda içerisinde yeniden anlam kazandığını göstermektedir (Elle, 2022). Bu çerçevede, kültürel aktarımın sürekliliği açısından kolektif üretim yapılarının (kooperatifler, tasarım markaları, çevrimiçi üretici ağları) önemi vurgulanarak; bu yapıların kültürel zanaatların çağdaş üretim ve istihdam alanlarında yeniden konumlandırılmasına katkı sağladığı göz önünde bulundurulmalıdır (Onur, 2020: 258). Sürdürülebilirlik kapsamında, ileri dönüşüm ve kolektif iş birliği uygulamalarının hem marka stratejileri hem de sosyal sorumluluk boyutuyla katkıları değerlendirilmelidir (Bıyıklı vd., 2024: 283). Bir diğer önemli nokta olarak, tekstil ve moda tasarımı eğitimi ile sektör iş birliklerinin yenilikçi fikirlerin endüstriyel uygulamalara dönüştürülmesindeki rolünün öne çıkarılması faydalı olacaktır (Bıyıklı, 2021: 31). Kültürel mirasın moda tasarım sürecine entegrasyonunun estetik ve kimlik temsili açısından önemine ve kültür odaklı koleksiyon modeline odaklanılmalıdır (Paralı, 2023: 144). Yerel kültürel unsurların yeniden tasarlanarak küresel pazara uyarlanabileceği ve bu süreçte ortaya çıkan ürünlerin özgün kültürel obje niteliği taşımasının, kültürel sürdürülebilirlik açısından önemli bir unsur olduğu vurgulanmalıdır (Nas, 2022: 97). Buna ek olarak kültürel mirasın, sürdürülebilir kalkınma hedefleri doğrultusunda ekonomik değer üreten yaratıcı endüstrilere dönüşüm potansiyeli değerlendirilmelidir (Altın, 2022: 169). Son olarak, coğrafi işaretli Şile Bezi'nin kültürel mirasının korunması ve dokuma kültürü ile el sanatlarının canlandırılması amacıyla Şile Belediyesi tarafından üretim ağının tek bir merkezde toplanması ve uluslararası tanıtım hedefiyle Şile Bezi Üretim Tesisi Projesi'nin hayata geçirilmesi yönündeki çalışmaların hızlandırılması, yerel kültürel değerlerin sürdürülebilirliği ve ekonomik kalkınma açısından önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Bu gelişmeler, bahsi geçen kolektif üretim modelleri ve eğitim yaklaşımlarıyla birlikte, Şile Bezi'nin hem kültürel sürekliliğinin sağlanmasına hem de küresel pazarda rekabet gücünün artırılmasına katkıda bulunacaktır (İstka, 2022).

4. KÜLTÜREL MİRAS VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK İLİŞKİSİ

Bir toplumun tarihsel gelişim süreci boyunca oluşturduğu maddi ve manevi değerler, kültür aracılığıyla sonraki nesillere aktarılır. Bu değerler, çevresine olan egemenliğinin ölçüsünü yansıtan ve onu diğer toplumlardan ayıran temel özellikleridir. Miras, bir kuşağın kendisinden sonra gelen nesle bıraktığı değerler veya öğeler olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2025). Kültürel miras kavramı ise bir toplumun ortak geçmişine dair kolektif hafızayı temsil eden; toplumsal dayanışmayı, aidiyet duygusunu ve kültürel kimliğin inşasını destekleyen somut ve somut olmayan (soyut) değerler olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, uluslararası veya ulusal düzeydeki yasa ve yönergelerde kültürel mirasın kapsamı ve korunma gerekliliği sebebiyle çeşitli

kategoriler altında sınıflandırılmaktadır. Bunlar; somut kültürel miras (sanat eserleri, arkeolojik buluntular, anıtlar ve tarihi kent dokuları), sualtı kültürel mirası (batıklar, sualtı kalıntıları ve kentler), somut olmayan kültürel miras (sözlü gelenekler, gösteri sanatları ve ritüeller) ile doğal miras (kültürel boyutu olan doğal sitler, kültürel peyzajlar ve fiziki, biyolojik ve jeolojik formasyonlar) gibi unsurları içermektedir. Bu kültürel öğelerin tarihten aktarılan deneyim ve geleneklerin sürekliliğini sağlayarak toplumsal belleği güçlendirmesi, evrensel değerleriyle bireylere öğrenme, gelişim, yaratıcılık ve farkındalık kazandırması bakımından korunması gerekmektedir (İsmep, 2014: 11). 2003 yılında UNESCO tarafından onaylanan Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde, kültürel mirasın korunmasının yanı sıra toplulukların ve bireylerin bu mirasa saygı göstermesi, ulusal ve uluslararası seviyede hassasiyetin artırılması, karşılıklı değerliliğin, evrensel iş birliği ve yardımlaşmanın teşvik edilmesi amaçlanmıştır. Bu miras, çevre, doğa ve tarihle etkileşim içinde yeniden üretilmekte; topluluklara kimlik ve aidiyet duygusu kazandırarak, kültürel çeşitliliğin ve insan yaratıcılığına duyulan saygının gelişmesine katkı sağlamaktadır (UNESCO, 2003: 2).

Kültürel mirasın korunması geçmişle bağ kurmanın yanı sıra, kültürel çeşitliliğin ve insan yaratıcılığının sürekliliğini sağlamak amacıyla sürdürülebilirlik anlayışıyla ilişkilendirilmektedir. Sürdürülebilirlik terimi; sürekli olma yeteneği, kaynağın tükenmeden devam etmesi veya sürekli olarak zarar görmemesi için bir kaynak sağlama veya kullanım yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Webster, 2025). Sürdürülebilirlik kavramı olarak Birleşmiş Milletler'in 1987 yılında Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu (WCED) tarafından hazırlanan Ortak Geleceğimiz adı verilen Brundtland Raporu'nda, bugünkü neslin ihtiyaçlarını karşılarken, gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneğini tehlikeye atmamak olarak tanımlanmıştır (WCED, 2025). Günümüzde bu kavram, çevresel kaynakların korunmasıyla sınırlı olmayıp; sosyal, ekonomik, ekolojik ve dördüncü kültürel sürdürülebilirlik boyutuyla da karşımıza çıkmaktadır. Bu genişleyen anlayış, Barselona'da yayımlanan ve kültürü sürdürülebilir kalkınmanın dördüncü boyutu olarak tanımlayan Kültür için Gündem 21 (2004) belgesiyle daha da vurgulanmıştır (Culture, 21: 2004). Bu çerçevede, kültürel sürdürülebilirlik, insanlığın tarihsel süreçte ürettiği kültürel bilgi, deneyim ve geleneklerin korunarak, güvenilir biçimde yeni nesillere aktarılması ve bu mirasın gelecek kuşaklar tarafından da yaşatılarak devamlılığının sağlanması sürecidir (Öndoğan ve Mıncı, 2024: 16). Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi (2003), koruma kavramını, somut olmayan kültürel mirasın yaşatılmasını, teminat altına alınmasını, araştırma, belgeleme, geliştirme, okul içi ve dışı eğitim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarma süreçlerini kapsayacak şekilde tanımlamıştır. Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi (2005) ise, kültürel farklılıkların toplumların ortak mirası olduğuna ve sürdürülebilir kalkınmanın bir unsuru olarak korunması gerektiğine dikkat çekmiştir. Bu sözleşmeler, 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki tespit, derleme ve arşiv odaklı kültür koruma yaklaşımlarının değişerek, günümüzde kültürel mirasın yaşatılarak korunması anlayışına evrildiğini göstermektedir. Bu doğrultuda, Somut Olmayan Kültürel Miras Enstitüsü Derneği, kültürel mirasın himayesi, yaşatılması ve gelecek nesillere devredilmesi amacıyla sivil toplumun farkındalığını artırmayı, yerel yönetimler, ulusal ve uluslararası kurumlarla iş birliği yaparak kültürel miras projelerine katılmayı, etkinlikler düzenlemeyi ve etkinlikleri akademik düzeyde desteklemeyi hedeflemektedir (SOKÜM, 2003).

Kültürel değerlerin etkileşimde bulunduğu alanlar arasında sanatsal yapı ve tasarım olgusunun önemli bir yer tutması sebebiyle, her toplum kendi özgün kültürel değerlerini sanat üretimlerine yansıtma eğilimindedir. Bu sebeple, kültürel unsurların güncel sanat ve tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanarak kullanılması, sürdürülebilirlik yaklaşımı içerisinde yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Gelenegin geleceğe aktarımı olarak da kabul edilen bu davranış; geçmiş, güncel ve gelecek arasında dinamik bir kültürel süreklilik sağlamaktadır. Tasarım kuramı içinde kültürel değerlerin işlevlendirilmesi, özgün ve sürdürülebilir ürün tasarımı açısından önem teşkil etmektedir (Nas, 2022: 91). Günümüzde moda ve hazır giyim sektörlerinde de kültürel sürdürülebilirlik, geleneksel bilgi ve değerlerin çağdaş tasarımlara entegre edilerek korunması ve gelecek nesillere aktarılması giderek önem kazanmaya başlamıştır. Bu süreç, yalnızca bireysel çabalarla değil, kurumsal düzeyde sürdürülebilir miras yönetimiyle de desteklenmelidir. Sürdürülebilir miras yönetimi aracılığıyla kültürel değerlerin yaratıcı endüstrilere entegrasyonu, kültürel mirasın sosyal, ekonomik ve

çevresel boyutlarda yaşatılarak sürdürülebilir bir kalkınma modeli oluşturulması hedeflenmelidir (Yıldız, 2022: 173). Bu yöntem, mirasın yerel topluluklarla iş birliği içinde yönetilmesini ve sosyal kalkınmayla entegrasyonunu mümkün kılmaktadır. Türkiye'de kültürel miras yönetimi alanındaki uygulama örneklerinin incelenmesi, bu alanda yeni yaklaşımların geliştirilmesine katkı sağlamaktadır (Kuşçuoğlu ve Taş, 2017: 66). Bu kapsamda, Anadolu'nun kültürel dokumalarından biri olan ve bir proje ile yeniden üretilmeye başlanılan Girit (Ada) dokumalarından, Sedefli Battaniye Dokuma Projesi örneği verilebilir. Bu projede; dokuma tekniğinin öğretilmesi, geleneksel değerlerin korunması, sürdürülebilirliğin sağlanması hedeflenmiştir. Aynı zamanda, bölgede dokumacılığın yaşatılması ve kadın üreticilere istihdam yaratmak için dokumanın kimliği bozulmadan güncel kullanımlar ile sürdürülebilmesi de önem taşımaktadır (Gezicioglu vd., 2022: 15-34). Benzer bir örnek olan Mezitli Dokuma Projesi, kadın eğitimi ve istihdamını hedefleyen, geleneksel dokuma ürünlerinin korunması ve yaşatılmasını amaçlayan bir girişimdir. Proje, kadınların kooperatifleşerek üretim yapmalarını ve bölgesel kalkınmaya katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bölgesel örnekler teknik analizlerle incelenip güncellenerek, geleneksel dokumaların kültürel kimliklerini koruyarak çağdaş tasarım süreçlerine uyarlanması önemi vurgulanmaktadır (Usluca vd., 2017: 34). Geleneksel değerlerin çağdaş tasarım anlayışıyla bütünleştirildiği değerli örneklerden biri olan Türkiye Dokuma Atlası Projesi, kaybolmaya yüz tutmuş zanaatların gelecek kuşaklara aktarılmasını hedefleyen bir girişimdir. Bu projeyle Anadolu'nun tarihî dokuma kültürü belgelenerek, geleneksel el dokumalarının çağdaş tasarımlara dahil edilmesiyle kültürel bir süreklilik yaratmaya öncülük edilmiştir. Projenin başlangıcı olan Türkiye Dokuma Atlası Sergisi'nde, geleneksel kumaşlardan ilham alınarak aslına uygun yöntemlerle yeniden üretilmesi, kültürel değerlerin çağdaş tasarımlara aktarılması ve yerel kalkınmanın desteklenmesi hedeflenmiştir. Sonuç olarak, geleneksel dokumaların çağdaş giysi tasarımlarına entegre edilerek katma değerinin artırılması, bu ürünlerin sergilenmesi ve ticarileştirilmesi, geçmişle günümüz arasında kültürel bir bağ kurarken, aynı zamanda toplumsal fayda üreten bir kültürel ekonomi modeli ortaya koymaktadır. Tekstil ve hazır giyim sektörü başta olmak üzere, sektöre fikir vermek, yerel zanaat, zanaatkar, çevreye duyarlı üretim yöntemleri ve yerel kalkınmaya katkı sağlayarak, Türk dokuma kültürünün dünya çapında tanıtılmasına imkan tanımaktadır (TDA, 2021).

Makale konusu proje kapsamında Şile Bezi'nin seçilmesindeki etkenler nelerdir? Sosyolojik, kültürel, ekonomik, ekolojik ve sanatsal boyutları, moda ve hazır giyim sektör bağlamında nasıl ele alınabilir? Sorularına cevap aranırken; geleneksel Türk dokuma kültürünün önemli bir temsilcisi olan Şile Bezi, sahip olduğu sosyolojik, kültürel, ekonomik ve sanatsal değerler ile yerel tekstil üretiminin sürdürülebilirlik perspektifinde çağdaş tasarımlar ile harmanlanarak günümüze taşınmasının mümkün olduğu gözlenmiş, bu yönleriyle özgün bir konum edinmesinin yanı sıra, kültürel sürdürülebilirlik açısından da anlamlı bir köprü kurabileceği görülmüştür. Geleneksel dokumaların modern giysi tasarımlarına dahil edilmesi, kültürel mirasın yaşatılmasının yanı sıra tasarımda yenilikçiliğe, estetik çeşitliliğe ve katma değer artırılmasına katkı sağlamaktadır. Şile Bezi'ni sürdürülebilir kılmak amacıyla, yerel dokuma sanatının yaşatılmasına destekleyen zanaatkârlar, projeyi bilimsel temelde katkıda bulunan akademisyenler, dokumaların uluslararası tanıtımını üstlenen özel sektör temsilcileri ile kültürel mirasın korunmasına yönelik çalışmalar yürüten kurumların ortak bir platformda buluşması önem taşımaktadır. Ortaklıkların artması sürdürülebilirlik bağlamında bir dönüşüm süreci olarak değerlendirildiğinde, gelecek kuşakların tarihsel kimlikleriyle etkileşim içerisinde olmaları, geçmişle bağ kurma arzusu ve çevre sorunlarına duyulan ilgi, tasarımcı ve markaları da yerel ürünleri koleksiyonlara dâhil etmeye yönlendirmektedir. Bu doğrultuda, Şile Bezi'nin geleneksel kullanım alanlarının ötesine taşınarak hazır giyim endüstrisi içinde yeniden konumlandırılması hedeflenmiş ve süreç, somut bir koleksiyon çalışmasıyla sonuçlanmıştır.

5. KÜLTÜREL BİR DEĞER OLARAK ŞİLE ve ŞİLE BEZİ

Şile ilçesi İstanbul iline bağlı Şile bezi dokuma ve işleme ürünleri ile kültürel kişiliğini oluşturmuş Anadolu yörelerinden biridir. Cumhuriyet'in ilanından sonra, 1923 yılında Türkiye'deki ilk belediyelerden biri Şile'de kurulmuştur. Bu köklü geçmişin simgelerinden biri olan ve koleksiyona da ilham kaynağı olan Şile Deniz Feneri ise, 1859'dan beri 35 mil uzaklıktan görülebilen ışıyla, Şile'yi ve Karadeniz'i aydınlatan, Türkiye'nin en büyük deniz feneridir (Şile, 2025). Şile, Türkmenler, Ahıska Türkleri, Kafkaslar, Boşnaklar ve Çerkezler

gibi farklı etnik kökenlerin oluşturduğu kültür mozağıdır. Kırsal kesimde sürdürülen geleneksel Şile Bezi dokumacılığı, ilçe merkezinde ise bu bezden hazır giyim ürünleri üreten ve satan işletmeler halen faaliyet göstermektedir. Şile’de geleneksel kadın giyimi; siyah şalvar, gömlek, yelek, hırka, robalı uzun giysi (yeldirme), el örgüsü çorap, oyali başörtüsü (bürme/örtme) ve kışın ehram şal kullanılmaktadır. Geleneksel erkek giyimi; keten şalvar ve “ecem” adı verilen yakasız, yarım düğmeli gömlektir. Şile Bezi, ilçenin ekonomik ve kültürel yapısında önemli bir yere sahiptir. Ancak modern üretim yöntemlerinin yaygınlaşması, el dokumacılığını maliyet ve zaman açısından zorlaştırmış; geleneksel üretim yerini otomatik tezgâhlara bırakmıştır. Kadınların nesilden nesile aktardığı bu el sanatında bilgi aktarımı kesintiye uğramış, ustaların sayısı azalmış ve zanaat yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır (Temir, 2010: 281–285).



Görsel 1. Şile Kadınları ve Dokumacılık, Geçmişten Günümüze Şile ve Bezi (Temir, 2010: 61).

Şile Bezi'nin sürdürülebilirliği ve gelecek kuşaklara aktarımı açısından, yazılı kaynak eksikliği nedeniyle bu alandaki arşivleme ve kaynak üretim çalışmalarının artırılması önem taşımaktadır. Şile Bezi'nin kültürel sürekliliğin sağlanabilmesi için eğitime ek olarak yerel ve ulusal müzelerin, koleksiyonların, tarihî-kültürel-etnografik nesnelerin belgelendiği kültür envanterlerinin oluşturulması; üretimi devam edenler için mahreç işareti ile geleneksel ürün tescili alınması ve özgün kültürel değerlerden ilhamla yeni örneklerin geliştirilmesi gerekmektedir. Anadolu dokumaları, dokundukları yörelere göre malzeme, renk ve desen açısından farklılık göstermesi nedeniyle, ulusal ve yerel ölçekte sınıflandırılmakta; yöresel dokumalardan örnekler, yüksek öğretim ve kamu sektörüne ait diğer kurumlar, sosyal yardım kurumları, ortaklıklar, ilgili üretici kuruluşlar Türk Patent Enstitüsü'ne yapılmış olan başvurularıyla coğrafi işaret ve köken adıyla tescillenmektedir (Uğurlu, 2022: 208).



Görsel 2. ve 3. Şile Bezi Dokuma, Şile Belediyesi El Sanatları Mağazası (TDA, 2021:88), Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Resmi Amblemeleri (Mahreç İşareti Amblemi TPK, 2021).

Mahreç işareti, belirgin bir niteliği, ünü veya diğer özellikleriyle belirli bir coğrafi bölge ile özdeşleşen ve hammaddesi, üretim süreci, işlenmesi veya diğer işlemlerinin en az birinin bu bölgede gerçekleştirildiği ürünler için kullanılan, coğrafi işaretle tescillenmiş bir tür olarak belirtilmektedir (TPK, 2025). Şile Bezi, Şile Bezini Yaşatma, Koruma ve Geliştirme Derneği tarafından 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu çerçevesinde, 26 Ağustos 2014 tarihi itibarıyla koruma altına alınmak amacıyla 272 numaralı mahreç/coğrafi işaret tescillenmiştir (TDA, 2021: 88).

5.1. Şile Bezi Dokumacılığının Tarihsel Süreci

Şile Bezi, İstanbul'un Şile ilçesinde üretilen geleneksel bir el dokumasıdır. Kökeni, Osmanlı döneminde bölgede yerleşik düzene geçen Türkmen boyları Manavlar ile Rum topluluklarının dokuma kültürüne dayanmaktadır. 14. yüzyılda keten ipliğiyle yapılan dokuma gelenekleri ile tanınan Manavlar, Şile Bezi'nin gelişiminde önemli rol oynamıştır (TDA, 2021: 88). Şile Bezi 1950 yılına kadar yerel halkın giyim ihtiyaçlarını karşılamak üzere üretilmiştir. 1970'lerin sonlarına doğru keten üretimindeki verimin düşmesi sebebiyle, ülke

genelinde keten liflerinin üretimi azalmış yerini pamuğa bırakmıştır. Şile Bezi dokumacılığına ilişkin yazılı kaynaklar bulunmamakla birlikte, Şile ve çevresindeki köylerde günümüzde bilinen şekliyle bu dokuma ve işleme geleneğinin 150 yılı aşkın süredir sürdürüldüğü bilinmektedir. Şile Bezi üretimi, yüksek maliyetler ve azalan talep nedeniyle atölyeler tarafından giderek daha az tercih edilmektedir. Öte yandan, köylerdeki dokuma atölyelerinin sayısı yaşlılık, ölüm ve teşvik eksikliği gibi nedenlerle azalırken; fabrikasyon üretim girişimleri ise yetersiz yatırımlar nedeniyle başarısız olmuştur (Temir, 2010: 285-287). Günümüzde Şile Bezi dokumacılığı hala eski yöntemlerle devam ettirilmekte ve coğrafi işaret kurallarına uygun bir şekilde üretilmektedir.

5.2. Şile Bezinin Yapısı ve Özellikleri

Şile Bezi, geleneksel yöntemler ile pamuk ipliğinden dokunan, sadece Şile'ye özgü bürümcük bir dokuma bezdir. İlk dönemlerde keten ipliği kullanılarak üretilen Şile Bezi, artan talep doğrultusunda günümüzde pamuk ipliğiyle üretilmeye başlanmıştır. Şile Bölgesi'ne has otantik özellikleri, bu ismin verilmesinde etkili olmuştur. Şile bezinin en önemli özelliklerinden biri kullanılan ipliğinin kalitesidir (T.C.Ş.K., 2016). Özgün Şile Bezi'nin ipliği 20 numara kıvrıcık iplikle yapılmaktadır. Atkı ve çözgüsünde kıvrak adı verilen bükümlü pamuk ipliğinin tercih edilmesi, Şile Bezi'nin hacimli ve bürümcüklü yapısının oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Yıkama sonucunda eni yaklaşık olarak %15 oranında çekmektedir (TPK, 2017). Günümüz Şile Bezi dokumalarında kıvrık iplik, benzerlerinden daha pahalı olduğu için maliyeti düşürmek amacıyla daha az tercih edilmektedir (Temir, 2010: 285-287). Şile Bezi; ekru pamuk ipliği ve bezayağı dokuma örgüsüyle üretilmektedir. Şile Bezi'nin belirgin niteliği, dokuma işleminin tamamlanmasının ardından bezlerin kaymaklama adı verilen bir yöntemle kireç kaymağında bekletilmesi, sonrasında Karadeniz'in düşük tuz oranına sahip suyunda yıkanmasıdır. Bu işlem, tuz ve minerallerin bezin doğal yapısına nüfuz etmesini sağlamaktadır. Ardından, bezler kumlar üzerinde kurutulmaktadır. Ancak günümüzde, kumsalda kurutma geleneği, çevresel atıklar ve kirlilik gibi faktörler nedeniyle giderek daha az uygulanmaktadır. Kumaşların incelik ve kıvraklık gibi farklı özelliklerine bağlı olarak aldıkları isimler, Ham Bez, Kasterli Bez, Bürümcük Bez ve Melez Bez olarak sınıflandırılmaktadır. Şile Bezi, mendil, yağlık, çevre, uçkur, peşkir, sofrta örtüsü, yatak örtüsü gibi çeşitli örtülerin yanı sıra, gömlek, don (şalvar), iç çamaşırı, entari ve başörtüsü gibi giyim ürünlerinde de kullanılmaktadır (TDA, 2021: 88). Şile Bezi dokumaları üzerinde yer alan, yöreye ait karakteristik motifler, bu bezin özgünlüğünü pekiştiren önemli unsurlardan biridir. Kıvrak ve delikli yapısı sayesinde vücudun hava almasını sağlayarak, ferah, nem emici, ekonomik ve sağlıklı bir giysi olma özellikleriyle tercih edilen Şile Bezi giysiler, geleneksel olarak bol ve konforlu modellerde üretilir, bu da kullanıcısına hareket özgürlüğü sunmaktadır (Temir, 2010: 235,237).

Şile Bezi dokunduktan sonra, kullanım amacına göre çeşitli süsleme teknikleri ile işlenmektedir. Giyim ürünlerinde özgün Şile motifleri nakış işleme teknikleriyle, örtü, çay takımı ve perde gibi ev tekstili ürünlerinde nakışın yanı sıra saçak bağlama teknikleri de kullanılabilmektedir. Hesap işi adı verilen nakış işleme tekniğiyle; düz iğne, verev iğne, balıksırtı, kesme, ciğerdeldi, civankaşı, ajur ve hasır iğne gibi farklı işlem basamakları kullanılarak motifler oluşturulmaktadır. Bu işlemler, kasnak kullanılarak Şile Bezi üzerine işlenmekte ve çoğunlukla kanaviçe ile sarma teknikleri tercih edilmektedir. Şile'de bazen değişkenlik göstererek nesilden nesile aktarılan motifler, kendine özgü isimlerle tanınmaktadır. Anneden kıza geçen bu motiflerin yanı sıra, yörenin önemli olaylarından etkilenen motiflerde Şile'nin motif hazinesini zenginleştirmektedir. Atatürk'ün Şile ziyaretine özel olarak tasarlanıp çay örtüsüne işlenen Gazi Sofrası motifi, bu motiflere örnek teşkil etmektedir. Şile Bezi'nin 200'ü geçen ve en yaygın olarak kullanılanlar motifleri arasında; Hapishane Penceresi, Zülûf tarağı, Hanım Yanağı, Kartopu ve Sümbüllü Çatlak bulunmaktadır (MEB, 2012: 25-26).



Görsel 4. Gazi Sofrası, Zülûf Tarağı, Sübüllü Çatlak, Şile Feneri, Şile Kadınları ve Dokumacılık, Geçmişten Günümüze Şile ve Bezi (Temir, 2010: 276,278).

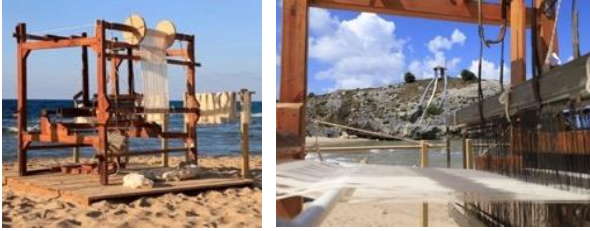
5.3. Şile Bezi Üretimi

Geçmişte geleneksel el tezgahlarında 40–45 cm eninde dar kumaşlar şeklinde üretilen Şile Bezi, günümüzde kullanım alanlarının çeşitlenmesine bağlı olarak 40, 65 ve 80 cm enlerinde, 20 metrelik rulolar halinde dokunmaktadır; ortalama 12 saatlik bir üretim süreci sonunda 20 metre Şile Bezi elde edilebilmektedir. Geçmiş yıllarda Şile’de dokuma işlemi, düzen adı verilen ve kamçı mekanizmasıyla donatılmış geleneksel ahşap el tezgahlarında gerçekleştirilmiştir. Zamanla artan talep, ürün çeşitliliği ve ihtiyaçlar doğrultusunda süreç, önce metal kara tezgahlara, ardından modern teknolojik tezgahlara taşınmıştır. Sanayinin gelişmesi ve otomatik tezgahların kurulmasından sonra fabrikasyon üretimin başlamasıyla, el dokuması Şile Bezi üretiminin büyük bir kısmı yavaş yavaş yerini makinelere bırakmıştır. Günümüzde Şile’de atölyelerde genellikle Bursa yapımı Uşak tipi motorlu otomatik tezgahlar kullanılmaktadır (Temir, 2010: 244,246). Dokuma tezgahı; iskelet yapısı üzerine yerleştirilen çözü levendi, çerçeve, gücü telleri, tefe, tarak, pedal sistemi, kumaş levendi, masura, mekik, tığ, tarak tığı ve gücü tığı gibi temel ve yardımcı bileşenlerden oluşmaktadır (MEB, 2012). Şile Bezi üretim süreci üç temel aşamadan oluşmaktadır: İlk aşama olan ön hazırlık süreci; ipliğin dokumaya uygun hale getirilmesini sağlayan haşılama, çözgü hazırlama ve tahar işlemlerinden oluşmaktadır. Ön hazırlık aşamasında, Şile Bezi dokumasında Ne 20/1 numaralı, ham pamuk iplikler kullanılmakta ve bu iplikler dokuma sürecine uygun hale getirilmek üzere işlenmektedir. 100–1.300 tur/m arası yüksek büküm özelliğiyle kumaşa esneklik ve kırışık bir doku kazandırarak hava geçirgenliğini artırmakta; üretim süreci ise ipliklerin bürüm’lerden ayrılıp çilelere (keleplere) dönüştürülerek suda bekletilmesiyle hazırlanmaktadır. Haşılama işlemi; pamuk ipliklerine dayanıklılık, kayganlık ve kabarıklık kazandırmak amacıyla su, un ve ısı ile hazırlanan çiriş adı verilen karışımın içine önceden ıslatılmış iplik çilelerinin daldırılması, karıştırılarak emdirilmesi ve kurutulması sürecini kapsayarak, hem dokuma verimliliğini artırmakta hem de ipliğe gereken esnekliği sağlamaktadır. Çözgü hazırlık aşamasında; dokuma işlemi için haşılanan iplik topları (çileler) kurutulduktan sonra bobinlere sarılarak çözgü çağlığına dizilmektedir. Geleneksel çıkırıklar veya modern elektrik motorlu makineler yardımıyla bobin, makara ya da masuralara sarılarak çözgü hazırlığına alınmaktadır. Çözgü çağlığına dizilen bu iplikler, belirlenen en ve çözgü iplik sayısına göre çözgü levendine aktarılmaktadır. Bezayağı tekniğiyle çalışan tezgahlarda, iki çerçeve çözgü iplikleri arasında boşluk oluşturarak, atkı ipliği olan mekiğin geçişine olanak tanınması sonucunda dokuma işlemi oluşturulur. Tahar işleminde; çözgü iplikleri çapraz sırasına göre tezgâhtaki gücülerden tek tek elle geçirilerek çerçevelere ayrılmaktadır. İpliklerin tarak taharına uygun şekilde taraktan geçirilmesi işlemine tahar denilmektedir. Daha sonra tezgahta dokunmuş kumaşın sarıldığı ön levende (gebedir) bağlanarak dokuma işlemi için tezgah hazır hâle getirilmektedir (TPK, 2017).



Görsel 5. Geleneksel Şile Bezi’nin haşılama ve çözgü hazırlama işlemi. (İstanbul, Şile, 2024), Geçmişten Günümüze Şile ve Bezi (Temir, 2010: 266).

İkinci aşama, el dokuma veya yarı otomatik dokuma tezgahlarında gerçekleştirilen dokuma aşamasıdır. Dokuma tezgahına geçirilen ipliklerin mevcut ipliklerle düğümlenmesiyle dokumaya hazır hale gelen çözgü iplikleri, tarak, gebedir, gücü, tefe, ayaklık ve kamçı gibi parçaların yardımıyla genellikle düz bezayağı örgü tekniğiyle üretilmektedir. El dokuma tezgahında, Şile Bezi, kamçılı tip tezgahlar kullanılarak, dokumacının pedallarla çerçeveleri hareket ettirip çözgü iplikleri arasında mekik yardımıyla atkı ipliğini geçirerek ve tefe ile sıkıştırarak manuel kontrol gerektiren geleneksel bir süreçle üretilmektedir. Yarı otomatik dokuma tezgahı ile dokuma ise; el dokumasındaki temel işlemleri elektrik motoru desteğiyle mekanikleştirerek üretim sürecini kolaylaştırmaktadır.



Görsel 6. 33. Uluslararası Şile Bezi Kültür ve Sanat Festivali'nden bir kesit (İstanbul, Şile, 2023).

Üçüncü aşama olan kaymaklama, yıkama ve kurutma süreçleri, Şile Bezi'ne özgü son uygulamaları oluşturmaktadır. Kaymaklama işleminde; tezgahtan alınan doğal sarımtırak renkteki Şile Bezi, kireç kaymağı ve çamaşır sodası ile hazırlanan karışımda ağartılıp durulanmaktadır. Yıkama ve kurutma işlemi; Karadeniz'in deniz suyu ve kumsalında geleneksel yöntemlerle yıkanarak kurutulmaktadır. Böylece beze, kendine özgü beyazlık, bükümlü yapı ve kıvraklık gibi ayırt edici nitelikleri kazandırılmaktadır. (TPK, 2017).



Görsel 7. Geleneksel Şile Bezi'nin kireçle beyazlatılması, denizde yıkanıp kumda kurutulması, -1960 yılları Aysin Deniz Kuru Koleksiyonu, Geçmişten Günümüze Şile ve Bezi (Temir, 2010: 270).

6. MUDO VE “35 MİL VE ÖTESİ” PROJESİ, ŞİLE BEZİ KAPSÜL KOLEKSİYONU

MUDO markası için tasarlanan, “35 Mil ve Ötesi” kapsül koleksiyonu; Mudo tasarım merkezi ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi iş birliği protokolü kapsamında, Tekstil ve Moda Tasarımı Uygulama ve Araştırma Merkezi (TEMAM) bünyesinde Prof. Kemal Can ve Dr. Öğr. Üyesi Gözde Bursalıgil Norcross yürütücülüğünde, İstanbul Kalkınma Ajansı'nın desteğiyle kurulan, İstanbul ili, Şile ilçe Belediyesi'ne bağlı üretim merkezinde dokunan mahreç işaretli tekstil ürünü Şile Bezi ile hazırlanmıştır. Şile Bezi'nin kültürel bir tema ve ekonomik bir değer olarak sürdürülebilirliğinin sağlanması, gelecek kuşaklara aktarılabilmesi, doğal ve çevre dostu üretim modellerinin desteklenmesi ve kadın iş gücünün ön plana çıkarılması proje taraflarının amaçladığı ana unsurlar olarak belirlenmiştir. Bu amaç doğrultusunda yürütülen çalışmalar kapsamında, üretim merkezinde üretilen kumaşların bazı yönlerinin tasarlanan ürünlere uygun olmaması nedeniyle istenilen her kumaşa bu projede yer verilememiştir. Ancak kadın emeğiyle şekillenen doğa dostu kıymetli ve özel olan kumaşların geçmişten günümüze ulaşmış önemli bir miras olarak ileride gerçekleştirilecek projelerde kullanılması planlanmaktadır. Şile Bezi, “35 Mil ve Ötesi” koleksiyonunda yer alan giysiler; sürdürülebilir moda anlayışıyla yeniden yorumlanarak günümüz kadınlarının gardırobuna zamansız, hafif ve rahat parçalar kazandırmayı, var olan ürünlerin geliştirilmesiyle ürün gamına yeni tasarımlar eklemeyi amaçlamaktadır.



Görsel 8. MUDO Şile Bezi koleksiyonundan kampanya çekim görselleri (MUDO, 2024).

Koleksiyonun fikir ve tema belirleme, tasarım geliştirme süreçlerinin danışmanları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölüm Başkanı Prof. Kemal Can ve Dr. Öğr. Üyesi Gözde Bursalıgil Norcross'un bu özel koleksiyona ilişkin değerlendirmesinde, "çalışmanın sosyal sorumluluk bilinciyle şekillendiğini ve Şile Bezi'nin kültürel değerinin korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasının amaçlandığını" ifade etmiştir. Danışmanlar; "Şile Bezi'nin yalnızca bir bez olmadığını, ondan üretilen kadın giysilerinin, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda geçmişe ve kültürel mirasa ait değerleri yansıtacak biçimde tasarlandığını vurgulamış; bu kumaşın yalnızca işlevsel bir materyal olarak değil, kültürel bir taşıyıcı olarak ele alınması gerektiğini" belirtmişlerdir. Ayrıca, "gösteriştenden uzak lüks anlayışı ve sadeliği yansıtan, tercih edilme isteği uyandıran; katman, volan ve hacim gibi tasarım unsurlarının ön plana çıktığı, özenle tasarlanmış giysilerin sunulduğunu" dile getirmişlerdir.

Mudo Giyim Genel Müdürü Hakan Kavaklı, markanın tasarım anlayışını şu şekilde açıklamaktadır: "Mudo'nun önceliğinin rahat, kaliteli ve ulaşılabilir ürünler yaratmak olduğunu, markanın tüm dönemlerde doğanın izinden gittiğini ve kültürel mirasımız olan Şile Bezi ile tasarlanan kapsül koleksiyonun, Mudo'nun doğal kumaş tercihinin bir uzantısı olduğunu belirtmiştir. Şile Bezi ile doğadan ilham alarak oluşturulan bu zamansız koleksiyon aracılığıyla, kültürel değerlerimizi gelecek kuşaklara aktarmayı hedeflediklerini" vurgulamıştır.

Proje kapsamında gerçekleştirilen koleksiyon faaliyetleri üç aşamada planlanmış olup; süreç adımları, kavram geliştirme, ürün geliştirme ve ürün doğrulama olmak üzere tüm süreçler başarıyla yürütülmüştür. Kavram geliştirme sürecinde; Şile Bezi'nin doğal yapısı ve özel üretim süreci, proje ekibi tarafından incelenmiştir. Bu süreçte; tasarım kriterleri, tema (konsept) fikirleri, yaratıcı (kreatif) tasarım ve teknik tasarım aşamaları düzenlenmiştir. Yapılan araştırmalar (literatür araştırması, benzer ürün inceleme, tedarikçi araştırması) doğrultusunda, tasarım kriterleri ve tema fikirleri oluşturulmuştur. Yaratıcı tasarım ve teknik tasarım aşamaları ise belirli bir sistematik çerçevesinde kurgulanmıştır. Projenin ilk fikirden somut hale gelene kadar olan bu süreçler; ilham ve fikir geliştirme, problem tanımlama ve hedef kitle belirleme, beyin fırtınası, ilk tasarım ve eskizler, prototip oluşturma, geri bildirim, değerlendirme ve son tasarımın geliştirilmesini kapsamaktadır. Teknik tasarım aşamasında ise; tasarlanan ürünlerin işlevsel ve verimli bir biçimde üretilebilmesi için malzeme seçiminden nihai ürüne kadar olan süreçlerin detaylandırılması sağlanmıştır. Ürün geliştirme sürecinde; renk belirleme, tema belirleme, tema paftası (moodboard) oluşturma, kumaş seçimi, kumaş tedariki gibi temel adımlar planlı bir şekilde yürütülmüştür. Tasarım bütünlüğünün sağlanması, hedef kitle beklentilerinin karşılanması ve estetik-işlevsellik dengesinin korunması esas alınmıştır. Şekillenen proje kapsamında; tasarım merkezi bünyesinde, dokuma tedarik ekibi, yönetim departmanı, tasarım ekibi ve proje yürütücülerinin iş birliğiyle hedef kitle odaklı ihtiyaç analizi yapılmış, model çeşitliliği planlanmıştır. Kavram geliştirme sürecinde belirlenen fikirlerin görsel anlatımını içeren tema paftası hazırlanmıştır. Şile Bezi koleksiyonu renk seçiminde, kumaşın doğal dokusunu ve kültürel özgünlüğünü ön plana çıkarmak amacıyla, ham pamuk ipliğinin karakteristik yapısını yansıtan ekru renk Şile Feneri'ni çağrıştıran siyah-ekru çizgiler ile birleştirilerek çevresel sürdürülebilirlik ilkesine hizmet edilmiştir.



Görsel 9. 2024 İlkbahar/Yaz “35 Mil ve Ötesi” temasına ait pafta örneği (MUDO, 2024).

2024 İlkbahar/Yaz sezonu için oluşturulan “35 Mil ve Ötesi” Şile Bezi Kapsül Koleksiyonunda; Şile’nin geçmişinde çok önemli yer tutan ve isimlerini Şile’den alan iki eski dostun, Şile Feneri ve Şile Bezi’nin birlikteliğinden esinlenilmiştir. Şile Feneri; açık havada fiziksel olarak “35 mil” uzağı gösterir, aydınlatır. Neye baktığını bilenlere rota, söz konusu alan ve Şile hakkında -tarihi, kültürel, sosyolojik, psikolojik, ekonomik/ticari...- çok önemli bilgiler verir, neler olup bittiğini anlatır... Şile Bezi ise, ister açık havada isterse kapalı havada, görsel ve düşünsel olarak “Ötesini” gösterir, aydınlatır. Şileli kadınlarımızın dokuduğu Şile Bezi’ne ve Şile Bezi’nden yapılmış ürünlere yakından bakın, dokunun, hissedin, düşünün... size her bakımdan iyi gelecektir (Can ve Bursalıgil, 2024).

Kumaş seçimi ve tedarik aşamasında, koleksiyonda kullanılan bezler; Şile Belediyesi öncülüğünde, İstanbul Kalkınma Ajansı desteğiyle kurulan Şile Bezi Kolektif Tasarım Merkezi ile Şile Bezi Kırsal Kadın Kooperatifi iş birliğinde, ilgili merkez ve köy atölyelerinde özel olarak dokunmuştur. Hedef tüketiciye yönelik “35 Mil ve Ötesi” temalı Şile Bezi giysi kapsül koleksiyonu için 13 farklı görünüm ve etiket tasarımları oluşturulmuştur.



Görsel 10. ve 11. 2024 İlkbahar/Yaz “35 Mil ve Ötesi” kapsül koleksiyon çizim görselleri ve ürünlerde kullanılan etiket görselleri (MUDO, 2024).

Ürün doğrulama süreci; numune üretimi, numune giysi provası, koleksiyon sunum adımları olmak üzere ürünlerin tasarım kriterlerine ve kullanıcı deneyimine yönelik uygunluğunu doğrulamak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Numune üretiminde, tasarımlara uygun biçimde belirlenen malzeme ve tekniklerle ilk prototip ürünler üretilmiştir. Numune giyim provasında ise, canlı modellere giydirilerek numuneler üzerinde teknik ve estetik değerlendirmeler yapılarak gerekli düzeltmeler uygulanmıştır.



Görsel 12. 2024 İlkbahar/Yaz “35 Mil ve Ötesi” koleksiyon uygulama görselleri (MUDO, 2024).

Koleksiyon sunumunda geliştirilen ürünler, koleksiyon bütünlüğü içinde sunulmuş, çekim kampanyası hazırlanarak Şile'nin doğal güzellikleri eşliğinde dijitalleştirilerek belgelendirilmiştir. Gerekli kriterlerin yerine getirilmesiyle, Mudo kalitesinde doğaya, dünyaya ve bedene saygılı ürün geliştirme projesi başarıyla tamamlanmıştır. Koleksiyon, 2024 Haziran ayında yurtiçi/yurtdışı seçili Mudo Mağazalarında ve mudo.com.tr online satış kanalında yerini almıştır. Tasarım merkezi projesi olarak tasarlanan, üretilen ve satışa sunulan ürünler başarılı satış rakamları ile elde edilen cironun % 0,95 pay sahibi olmuştur.



Görsel 13. Ürünlerin mağaza içi sunumları ve ürün etiket görseli (MUDO, 2024).



Görsel 14. MUDO Şile Bezi koleksiyonu kampanya çekim görselleri (MUDO, 2024).

7. KOLEKTİF İŞBİRLİĞİNİN TARAFLAR AÇISINDAN ÖNEMİ

Kolektif kelimesi, birçok kişi ya da nesnenin bir araya gelmesiyle oluşan yapıları ifade etmekte olup, aynı zamanda müşterek (ortaklaşa) yürütülen eylem ve süreçleri tanımlamak için kullanılmaktadır (TDK, 2025). İş birliği kelimesi ise, gaye ve menfaatleri ortak olan bireylerin oluşturduğu ortak çalışma (teşrikimesai) ile bir görevin birden fazla kişi tarafından yürütülmesi amacıyla kurulan organizasyonel birlikteliği ifade etmektedir (TDK, 2025). Birleşmiş Milletler'in 2016 yılında kabul ettiği 17 Sürdürülebilir Kalkınma Hedefinden biri olan Amaçlar için Ortaklıklar, sürdürülebilir kalkınma için kamu, özel sektör, sivil toplum ve üniversiteler arasında çok paydaşlı iş birliklerinin güçlendirilmesini hedeflemiştir. Bu çerçevede, kurumlar arası iş birlikleri sürdürülebilir çözümler üretmede önem arz etmektedir (BMT, 2016).

Günümüzde yaratıcı sektörler içinde geliştirilen kolektif iş birliği modelleri, çok paydaşlı yapısıyla kapsamlı çözümler sunma potansiyeline sahiptir. Tasarımcılar, üniversiteler, özel sektör markaları ve yerel kadın kooperatifleri arasında kurulan iş birlikleri, özellikle kültürel değeri yüksek tekstil ürünlerinin yeniden yorumlanarak çağdaş tasarım anlayışına entegre edilmesinde etkili olmaktadır. Çok paydaşlı projelerde sorun alanlarının sürdürülebilir çözümlere ulaştırılabilmesi; sürecin başlangıcından itibaren tüm paydaşların birlikte düşünmesi, planlaması ve uygulama süreçlerine dahil edilmesiyle, kolektif çalışma prensipleriyle mümkün kılınabilmektedir. Bu prensipler; birlikte karar alma, ortak hedef oluşturulması, katılımcı yönetim anlayışıyla karar alma süreçlerinin paylaşılması, çalışanların sürece aidiyet duygusuyla katılımını sağlayacak şekilde öneri ve görüşlerinin dikkate alınması, çalışanların teklif ve önerilerine değer verilmesi, örgüt içi etkili iletişimin sağlanması, görev tanımlarının açık ve anlaşılır biçimde belirlenmesi ile görev dağılımının bireylerin nitelik ve yetkinliklerine uygun olarak yapılması gibi unsurları kapsamaktadır (Alaç vd., 2013: 141-146).

Mudo markasının yerel üreticiler, zanaatkarlar, kadın kooperatifleri ve tasarımcılarla gerçekleştirdiği iş birliği kapsamında, ülkemizin kültürel miraslarından biri olan Şile Bezi'nin "35 Mil ve Ötesi" kapsül koleksiyonunda kullanılması, geleneksel tekstil ürünlerinin sürdürülebilirliği, kültürel mirasın korunması, yaygınlaştırılması ve ekonomik değerini artırılmasında nasıl bir rol oynamaktadır? Sorusu cevaplandığında; kolektif iş birliğinin paydaşlar açısından önemi bu çerçevede oluşturulan kapsül koleksiyon, Şile Bezi'nin çağdaş moda anlayışıyla buluşturulması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından, söz konusu iş birliği modelinin başarılı bir örneğini sunmaktadır sonucuna varılmaktadır. Şile Bezi'nin tarihsel kimliğini ve kültürel değeri yeniden gündeme getirilirken; kadın emeğinin görünür kılınması, döngüsel moda yaklaşımı doğrultusunda yerel ve sürdürülebilir üretim modellerinin yaratıcı endüstrilere entegrasyonu, paydaşlar için stratejik bir önem taşımaktadır.



Görsel 15. Şile Bezi Kolektif Tasarım Merkezi Eğitimleri ve Şile Bezi üretimi (ŞBKTM, 2024).

Şile Bezi'nin kültürel bir tema, ekonomik bir varlık olarak devamlılığının sürdürülebilmesi, geleceğe aktarılabilmesi amacıyla; koleksiyonda kullanılan bezlerin tamamında, Şile Bezi üretim merkezinde, ilgili merkezde ve köy atölyelerinde üretilen kumaşların kullanılması hedeflenmiştir. Ancak enleri dar olması sebebiyle aksesuar tasarımları için kullanılması planlanmış, ağırlıklı olarak Şile Bezi üretim merkezinde yarı otomatik tezgahlarda üretilen geniş enli kumaşlar kullanılmıştır. Sayın Prof. Kemal Can'ın katılımıyla, Şile Bezi Kolektif Tasarım Merkezi Seminerlerinde konu kapsamında eğitimler verilmiştir.

Üniversite-sektör iş birliği kapsamında yapılan bu proje ile MUDO'ya, Şile Belediyesi'ne, Şile Bölgesi'ne ve MSGSÜ Tekstil ve Moda Tasarımı bölümünde verilen eğitime nasıl katkı sağlanmaktadır? İlgili taraflar için bu projenin görünenin ötesinde, daha derinde, özünde yatan başka bir anlamı var mıdır? Bu soruya cevaben, kapsül koleksiyon aracılığıyla, tasarımcılar, üniversiteler, markalar ve kadın kooperatifleriyle kurulan iş birliklerinin, paydaşlar açısından taşıdığı önem ve sektöre sunduğu katkılar değerlendirildiğinde, çok boyutlu bir etki yarattığı görülmektedir. Bu etkiler markalar açısından değerlendirildiğinde, sektör kuruluşları ekonomik büyüme ve yatırımlarla paralel olarak teknolojik yeniliklerin odağında konumlanmakta; üniversiteler ise bilgi üretimi, inovasyon ve yaratıcılığın temel kaynakları olarak öne çıkmaktadır. Endüstriyel iş birlikleri ve paydaşların güçlü yönlerinin bir araya getirilerek sinerji oluşturulması, son yıllarda stratejik bir gereklilik olmuştur. Üniversitelerde geliştirilen bilginin, iş birliği projeleri aracılığıyla uygulamalı araştırmaya dönüştürülerek üretim süreçlerine dahil edilmesi, sektörlerin rekabet gücünü artırmaktadır. Yaratıcı fikirlerin proje aşamalarında katma değerli ürünlere dönüştürülmesi, üniversite-sektör iş birlikleri aracılığıyla hızlanmakta, taraflar açısından daha somut ve faydalı çıktılar elde edilmesini sağlamaktadır (Bıyıklı, 2021: 25).

Üniversitelerin Ar-Ge faaliyetleri, sanayiye bilgi ve nitelikli insan kaynağı sağlayan kurumlar olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Yaratıcı endüstriler ve markalarla kurulan iş birlikleri, üretilen bilgi ve tekniklerin uygulamaya geçirilmesine, akademik bilgi kaynaklarının oluşturulmasına, eğitim ve araştırmalara finansal destek sağlanmasına katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, sosyal sorumluluk misyonunun yerine getirilmesi, öğrenci ve akademisyenler için uygulama alanları sunulması, öncelikli sorun alanlarında çalışmalar yapılması, bölgesel kalkınmanın desteklenmesi ve öğrenci/mezunlar için istihdam alanlarının genişletilmesi açısından önem taşımaktadır (Kurt ve Yavuz, 2013: 52). Üniversite-sektör iş birliği kapsamında yürütülen projeler, ülke tekstil ve hazır giyim sektörüne birçok yeni fikir, ürün ve tasarımcı kazandırmaktadır. Bu projeler aracılığıyla, yeni uygulama yöntemleri geliştirilirken, endüstriyel üretim yöntemleri eğitim programlarına dahil edilmekte ve akademik araştırma ile çalışmalara öncülük eden veriler elde edilmektedir (Bıyıklı, 2021: 31).

Yerel yönetimler açısından ele alındığında, kültürel mirasın sürdürülebilmesi için iş birliği içinde yürütülen projelerin belgelenmesi, eğitim programlarıyla gelecek kuşaklara aktarılması, yurt içi ve yurt dışı festivallerde tanıtılması ve satışlarının artırılması, sürdürülebilir üretim modelleriyle desteklenmesi, markalaşarak ekonomik değere dönüşmesi, yerel istihdamı artırması ve kadın emeğini görünür kılınması, bölgenin kültürel turizm potansiyeline katkı sağlaması açısından belirleyici bir rol oynamaktadır (Temir, 2010: 307-308). Kadın emeğinin değerlendirilmesi ve ekonomiye kazandırılması açısından, kadın girişimcilerin ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik olarak hükümet, yerel yönetimler, STK'lar ve özel kuruluşların desteği ile gerekli altyapının oluşturulması önemlidir. Kadın kooperatiflerinin desteklenmesi, bilgilendirilmesi, yerel yönetim iş birliğiyle eğitimler sunulması, bu tür girişimlerin yaygınlaştırılması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması için kamu teşviklerinin artırılması gerekmektedir (Yıldırım, 2020: 168). Bu bağlamda Şile Belediyesi Kolektif Tasarım Merkezi'nde verilen eğitimler ve iş birlikleri aracılığıyla kadın iş gücünün üretim sürecine dahil edilmesi, hem kadın istihdamına destek sağlanmasına hem de geleneksel üretim pratikleriyle çağdaş tasarım anlayışı arasında bir köprü kurulmasına olanak tanımaktadır. Kolektif iş birliği, ekonomik fayda üretmenin yanı sıra, sosyal sorumluluk, kültürel devamlılık ve çevresel sürdürülebilirlik gibi hedeflere ulaşılmasında da işlevsel bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak, tekstil ve hazır giyim sektöründe tasarımcılar, üniversiteler, markalar, kadın kooperatifleri ve yerel yönetimler arasında kurulan kolektif iş birliği pratikleri; kültürel değerlerin korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasına ve sürdürülebilirlik ilkeleriyle uyumlu üretim süreçlerinin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasına imkan tanımaktadır. Ayrıca yerel üretimin, kadın emeğinin desteklenmesine ve geleneksel üretim pratiklerinin yaşatılmasına katkı sağlayan bir model sunmaktadır. Hazırlanan Şile Bezi ve kapsül koleksiyon önerisi örneği ise, bu tür iş birliklerinin somut bir yansıması olarak kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarımına olanak sağlayan bir değer olarak görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, sosyal sorumluluk misyonu doğrultusunda, çok yönlü kültürel bir değer olarak Şile Bezi'nin gündeme getirilmesi, kültürel mirasın ve zanaatın korunarak tanıtılması ayrıca çevre dostu üretim modellerinin sürdürülebilirliği gözetilmiştir. Proje; yaratıcı sektörler, tasarımcılar, üniversiteler ve yerel kadın kooperatifleri arasında kurulan çok paydaşlı kolektif iş birliği modeliyle, kültürel değeri yüksek tekstil ürünlerinin geleneksel kullanım alanlarının ötesinde, çağdaş tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanması ve ürün çeşitliliğinin artırılması aracılığıyla kadın giysilerinin günlük yaşamda çok yönlü olarak sunulması bakımından örnek teşkil etmektedir. Üniversitelerde geliştirilen bilginin yaratıcı fikirlerle katma değerli ürünlere dönüştürülmesi, üniversite-sektör iş birlikleri aracılığıyla sektörlerin rekabet gücünün artırılması, taraflar için somut ve fayda odaklı çıktılar üretmesi bakımından önem taşımaktadır. Akademik bilginin yaratıcı endüstrilere aktarımı, eğitimde uygulamalı öğrenme, yeni araştırma alanlarının gelişimi ve bölgesel kalkınmayı destekleyeceği gözlemlenmektedir. Yerel yönetimler için kültürel miras projeleri, tanıtım, eğitim, istihdam, markalaşma ve turizme katkı açısından önem taşımaktadır. Şile Bezi kapsül koleksiyon önerisiyle, kadın emeğinin değerlendirilmesi ve geleneksel üretimin çağdaş tasarım anlayışla buluşturulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda, Şile Belediyesi Kolektif Tasarım Merkezi örneği, kolektif iş birliğinin somut bir yansıması olarak; kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasına, sosyal, kültürel ve çevresel sürdürülebilirliğe katkı sağladığı görülmektedir. Gelecekte hayata geçirilecek yeni projelerle, Şile Bezi'nin sürdürülebilirliği sağlanmalı ve yerel üretim özendirilerek desteklenmelidir. Bu bağlamda dokuma tezgahlarının çoğaltılması, atölye ve üretim şartlarının iyileştirilmesi ve dokuma yapan kişi sayısının artırılması önemli adımlar olacaktır. Şile Bezi gibi kültürel değerlerin yaratıcı endüstrilere entegrasyonu, kültürel sürdürülebilirlik ve ekonomik kalkınma açısından önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, ilerleyen süreçte dijital pazarlama, kolektif ve çevre dostu üretim yöntemleri, kurumsal eğitim ve bilinçlendirme çalışmaları ile kültürel aktarım modellerine odaklanılması önerilmektedir. Akademik çevrelerin katkısıyla, gelecek nesiller için Şile Bezi konusunda uzmanlaşacak akademisyenlerin yetişmesi adına gerekli ortam ve kurumların oluşturulması önem taşımaktadır. Üniversitelerin ilgili bölümleri, tasarımcılar, öncü modacılar ile yapılacak ortak çalışmalar ve düzenlenecek

yarışmalar aracılığıyla, Şile Bezi'nden yapılan ürünlerin sürdürülebilir yaklaşımlarla yeniden yorumlanması ve üretilmesi mümkün kılınacaktır. Günümüzde ve gelecekte; dijitalleşmenin sunduğu olanaklar aracılığıyla üreticilerin doğrudan tüketiciyle buluşması sağlandığında, ürünlerin kültürel arka planı, hikaye anlatımı ile zenginleştirilerek uluslararası pazarlarda daha güçlü bir konum elde etmeleri sağlanmış olacaktır.

EXTENDED SUMMARY

Introduction

This study was created as a result of the realization of the capsule collection titled “35 Miles and Beyond” consisting of limited edition garments specially designed with Şile Cloth, one of the cultural heritages of our country, woven in the production center affiliated to Şile Municipality, within the scope of the university-industry cooperation protocol between Mimar Sinan Fine Arts University and MUDO Retail JSC, a long-established and innovative clothing brand of Turkey. By taking social responsibility through the collection, it is aimed to bring a multifaceted cultural theme and economic value belonging to these lands to the agenda, to contribute to their protection and transfer to the future; to address how the traditional art of weaving can be integrated with the modern understanding of clothing, to support women's labor and labor, to revitalize local production, to support environmentally friendly production models and to pave the way for new ideas in line with approaches to protecting cultural heritage.

Method

This study was carried out using qualitative methods, case study analysis and descriptive analysis techniques; and was supported by the opinions and observations obtained from the project partners throughout the process. The sample study, which was carried out within the scope of university-industry collaboration, presented the processes and results of the capsule clothing collection named “35 Miles and Beyond” designed with Şile Cloth. Through the collection, the protection of cultural heritage and craftsmanship, the current position of Şile Cloth within its historical and cultural context, its integration into contemporary clothing design and the sustainability of environmentally friendly production models were addressed with a multidimensional approach.

Findings and Results

The capsule collection titled “35 Miles and Beyond” prepared with university-industry collaboration is one of the successful examples of traditional weaving culture blended with contemporary fashion. This initiative is an example of how the traditional weaving Şile Cloth is not just a fabric; it is a tool that carries cultural memory, women's labor and local development, and how it can be evaluated with a sustainability approach in the field of design. In the future, it has been determined that opening up local values such as Şile Cloth to the world with their stories and integrating them into creative industries can be an important dynamic in terms of both preserving cultural diversity and economic development. It is recommended that future studies focus on strengthening traceability and certification tools based on sustainability principles, digital market strategies aimed at increasing the competitiveness of local and cultural products in the global market, sustainable and collective production model, digital transfer model, corporate education model and cultural transfer models such as master-apprentice model.

Discussion and Conclusions

In this study, in line with the social responsibility mission, the multidimensional cultural value of Şile Cloth was brought to the agenda within the scope of university-industry cooperation, the preservation and promotion of cultural heritage and craftsmanship, and the sustainability of environmentally friendly production models were observed. Today, the multi-stakeholder collective cooperation model established between creative sectors, designers, universities and local women's cooperatives is effective in reinterpreting textile products with high cultural value beyond their traditional areas of use with a contemporary design approach and

presenting them in a wider range. In this context, the transformation of knowledge developed at universities into value-added products with creative ideas is gaining momentum through cooperation, increasing the competitiveness of sectors and producing concrete, benefit-oriented outputs for the parties. It is observed that the transfer of academic knowledge to creative industries will support applied learning in education, the development of new research areas and regional development. Cultural heritage projects are important for local governments in terms of promotion, education, employment, branding and contribution to tourism. For future studies; Şile Cloth should be kept alive and local production should be encouraged. In this context, weaving conditions should be improved and the number of looms and craftsmen should be increased. The integration of Şile Cloth into creative industries is important in terms of cultural sustainability and economic development. With the contribution of academic circles, the necessary environment and institutions should be created to train academics who will specialize in Şile Cloth for future generations. Through joint projects to be developed with relevant departments of universities, industry experts and fashion designers and design competitions to be organized, Şile Cloth will be reinterpreted and produced with a contemporary design approach in line with sustainable approaches, beyond being just an authentic cultural element.

KAYNAKÇA

- Alaç, A.E., Buçak, M., Dağlar, M., Doğan, E., (2013). "Kolektif Çalışma Becerisi", Güvenlik Sektöründe Operasyonel Yöneticilik, Nobel Yayınları (pp.137-152)
- Bayburtlu, Ç. (2017). "Şile Bezi'nin Yeniden Yorumlanması ve Özgün Ürünlere Dönüştürülmesinin Önemi", International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), 2017:Vol.3 e-ISSN : 2458-9381 ISSN, s.449-460, 26.04.2025 tarihinde <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1574944578.pdf> adresinden alındı.
- Cebeci, D., T. (2022). "Şile Bezi Dokumacılığının Tarihsel Yolculuğu", International Social Sciences Studies Journal Open Access Refereed E-Journal, Year: 2022 ,Vol: 8, Issue: 95, PP: 599-610, 26 04.2025 tarihinde https://sssjournal.com/files/sssjournal/1191283821_9_95_ID3860_Cebeci_599-610.pdf, adresinden alındı.
- Çeğindir, N., Arga Ş., M., Çileroğlu, B. (2023). "Geçmişten Geleceğe Kültür Bağı: Ehrama Dokunuşlar Sergisi, Yeni Fikir Dergisi", 15(30), 39-48, 12.04.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yenifikirjournal/article/1313731>
- Er, B. ve Kara, S. (2019). "Somut Olmayan Kültürel Miras Kapsamındaki El Sanatları Ürünlerinde Sürdürülebilirlik", Ulakbilge, 42, s.755-763. 12.04.2025 tarihinde <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1574944578.pdf> adresinden alındı.
- Er Bıyıklı, N., Saatçioğlu, K., Yaykiran Sezgin, S. E., Celik, S. (2024). Sürdürülebilirlikte İleri Dönüşüm ve Kolektif İş Birliği Örneği; "Re-Love". Art-E Sanat Dergisi, 17(33), 271-287, 26.04.2025 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/article/1446195#article_cite adresinden alındı.
- Er Bıyıklı, N. (2021). "Tekstil Ve Moda Tasarımı Eğitiminde Sektör İş Birliğiyle Yürütülen Tasarım Projelerinin Taraflar Açısından Önemi". Yıldız Journal of Art and Design, 8(1), 23-32. 26.04.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/64307/850266> adresinden alındı.
- Erol, F., (2024). "Denim Giysi Tasarımında Çevre Dostu Yaklaşımlar Ve Bir Kapsül Koleksiyon Önerisi", s.32, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi.
- Dessein, J., Soini, K., Fairclough, G. ve Horlings, L. (2015). "Culture in, for and as Sustainable Development, Conclusions from the COST Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability", Jyväskylä Üniversitesi, Finlandiya, s.8, 08.05.2025 tarihinde <https://www.culturalsustainability.eu/conclusions.pdf> adresinden alındı.
- Erim Usluca, Ö., Demir, H., & Gezicioğlu, F. Y. (2017). Kültürel Mirasın Yaşatılmasına İlişkin Paylaşımlı Bir Çalışma" Mezitli Dokuma Projesi. *İdil Dergisi*, 6(s 2937).
- Fletcher, K., (2014). "Sustainable Fashion and Textiles Design Journeys" Second Edition, Routledge, Taylor & Francis Group London And New York, s.174-175

- Gezicioğlu, F. Y., Atalayer, G., Yalçın, M. B., Demir, H., Erim, Ö. U., Balota, B., & Vardar, M. (2022). Kültürel Bir Mirasın Canlandırılması Üzerine Deneyisel Atölye Uygulamaları-1-“Sedefli Battaniye İçin Usta Öğretici Eğitimi”. *Görünüm*, (12), 15-34.
- Hoşkara, Ş., Lombardi, A., Doğaner, S. (2021). Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarına Ulaşmada Kültürel Mirasın Korunması ve Yönetiminin Rolü: Disiplinlerarası Bir Yaklaşım, Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 36:4,1963-1975 27.04.2025 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/gazimmfd/issue/64589/800950#article_cite adresinden alındı.
- İSMEP6,(2014).“Kültürel Mirasın Korunması”, İSMEP Rehber Kitaplar Beyaz, Gemi Sosyal Proje Ajansı, s.11
- Saatçioğlu, K., Er Bıyıklı, N., ve Yaykırın Sezgin, S. E. (2021). Tasarımda Sürdürülebilirlik Anlayışı ile Bir Değer Yaratmak: Kültürel Miras Kavramı. *STAR Sanat Ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 138-156. 31.03.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/stardergisi/issue/66545/1011776> adresinden alındı.
- Kipöz, Ş. ve Atalay, D. (2015). Etik modanın temsiliyeti bağlamında vaatleri ve çelişkileri: ‘etik moda’ ne kadar etik sunuluyor?, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 101-115. 31.03.2025 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21847/234894#article_cite adresinden alındı.
- Kurt, Ü.,Yavuz, M.,(2013).“Üniversite Sanayii İşbirliği: Dünyü, Bugünü, Geleceği”, Süleyman Dermirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 17(1), Özel Sayı, 50-57. 04 05.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sdufenbed/issue/20800/222071> adresinden alındı.
- Öksüz Kuşcuoğlu, G.,veTaş,M. (2017). “Sürdürülebilir Kültürel Miras Yönetimi”, *Yalvaç Akademi Dergisi*, 2(1), 58-67. 08.05.2025 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/yalvac/issue/32621/334791#article_cite adresinden alındı.
- MEB, (2012).T.C. Millî Eğitim Bakanlığı El Sanatları Teknolojisi, Şile Bezi Dokuma, Ankara. Ss 2-27).
- Nas, E. (2022). “Ürün Tasarımında Kültürel Sürdürülebilirlik Ve Özgün Değer”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24 (ÖZEL SAYI), 81-99. 26 04.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deusosbil/issue/74302/1190378> 08.05.2025 tarihinde adresinden alındı.
- Onur, A., D. (2020). “Oya Örucülüğünün Nesiller Arası Aktarımının Sağlanmasında Kurumsal Ve Kolektif Tasarım Kültürünün Rolü”, *DergiPark Akademik, Milli Folklor*, Yıl 2020, Cilt: 16 Sayı: s.128, 244 - 259, 26 04.2025 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/58685/847538#article_cite adresinden alındı.
- Öndoğan Z.ve N., Mıncı, D.,2024:İİ, (2024).“Anadolu Motiflerinin Çağdaş Desen Tasarımlarına Yansımaları”, *Iksad Publications*, Ankara / Türkiye tarihinde <https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2024/10/ANADOLU-MOTIFLERININ-CAGDAS-DESEN-TASARIMLARINA-YANSIMALARI.pdf> adresinden alındı.
- Paralı,Y.,A.(2023).“Moda Tasarımında Kültürel Sürdürülebilirlik Ve Kültür Odaklı Tasarım Süreci”, *New Era International Journal Of Interdisciplinary Social Researches*, Vol8(2023) Issue:17, ISSN 2757-5608, s.144, https://www.academia.edu/110566171/Moda_Tasariminda_Kulturel_Surdurulebili_rli_k_Ve_Kultur_Odakli_Tasarim_Sureci_ 26 04.2025 tarihinde alındı.
- Temir, Ş., R., (2010). “Geçmişten Günümüze Şile ve Şile Bezi”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Sanat Eserleri Dizisi:481, Ankara
- Türkoğlu, İ. (2020). “Sürdürülebilir Kalkınmada Kültür Mirasının Yeri Ve Önemi”, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 20, Temmuz 2020, s. 117-143. 01.04.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1164814> adresinden alındı.
- Uğurlu, S., S.,(2022). “Türkiye Dokuma Atlası:Anadolu’nun Miras Kumaşları”, *Cumhurbaşkanlığı Yayınları*, 29. 04.2025 tarihinde <https://www.turkiyedokumaatlası.com/dokuma.php> adresinden alındı.
- Uğurlu, S., S., (2022). “Anadolu Dokumacılığının Günümüzdeki Durumu”, *Türkiye Dokuma Atlası: Anadolu’nun Miras Kumaşları*, 29. 04.2025 tarihinde <https://www.turkiyedokumaatlası.com/dokuma.php> adresinden alındı.
- Uzgıdim, G. (2024). “Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği Kapsamında Tekstil Eserlerde Belgeleme Çalışmalarının Önemi”, *Uluslararası Dorlion Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Vol./Cilt: 2 /

- Issue/Sayı:2 Aralık2024, ss.524-543. 31.03.2025 tarihinde <https://dorlionjournal.com/index.php/pub/article/view/90> adresinden alındı.
- Yaşar, N. ve Önlü, N. (2022). “İzmir’in gelecek kuşaklara mirası Ödemiş ipeklileri ve Tire Belediye dokumalarının son durumu”. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir Özel Sayısı, 111-122. s.121. 26 04.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/71473/1144290> adresinden alındı.
- Yetmen, G. (2022),“Geleneksel Şile Bezi’nin Sürdürülebilir Tasarım Anlayışı İle Yeniden Markalaşması Önerisi”, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Aralık22’ Cilt:15 Sayı:30, ISSN 1308-2698, s.1329, 26 04.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/73845/1176580> adresinden alındı.
- Yıldız Altın, K. (2022). “Bir Kültürel-Yaratıcı Endüstri Modeli Olarak Sümerbank Nazilli Basma Fabrikası”. *Folklor Akademik Dergisi*, 5(1), 169-183. 1087998 26 04.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/folklor/issue/69545/1087998> adresinden alındı.
- Yıldırım, P., D. (2020).: “Kırsal kalkınmada kadın kooperatiflerinin rolü:Ahatlı kadın kooperatifi örneği”, ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s,11, 05.2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/etusbed/issue/56704/773656>
- Çevrimiçi. (2016). BMT, 03.05.2025 tarihinde <https://turkiye.un.org/tr/sdgs/17> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2022, 29 Haziran). ELLE Türkiye. *Gaziantep’in Kutnu Kumaşı, Dior’un İlkbahar-Yaz 2023 Koleksiyonunda*. 08.05.2025 tarihinde <https://www.elle.com.tr/moda/moda-haberleri/gaziantepin-kutnu-kumasi-diorun-ilkbahar-yaz-2023-koleksiyonunda> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2022, Haziran 27). İSTKA, 03.05.2025 tarihinde <https://www.istka.org.tr/haber/sile-bezi-hunerli-ellerde-hayat-buluyor> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2020, Ağustos 28). İSTKA, 09.06.2025 tarihinde <https://www.istka.org.tr/haber/sile-bezi-kirsal-kadin-kooperatifi-projesi-desteklenecek> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2025, Nisan 27). WCED, 27.04.2025 tarihinde <https://sdgs.un.org> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2022, Temmuz 21). Kutnia, 03.05.2025, tarihinde <https://gso.org.tr/tr/haberler/gso-heyetinden-kutnia-ceosu-julide-konukoglu-na-tebrik-ziyareti-1574.html> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2024, Mayıs 08). Culture 21: Kültür İçin Gündem 21 (Agenda 21 for culture) 27.04.2025 tarihinde https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21c_tr.pdf,adresinden alındı.
- Çevrimiçi.(2003).SOKÜM, Somut Olmayan Kültürel Miras Enstitüsü, 03.05.2025 tarihinde <http://www.sokumenstitusu.org.tr/AltMenu/8/Koruma> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2025 Nisan27).Sürdürülebilirlik,<https://www.merriamwebster.com/dictionary/sustainability>
- Çevrimiçi. (2016). T.C.Ş.K 01,05.2025 tarihinde <http://www.sile.gov.tr/sile-bezi> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2025, Haziran 03). TDK Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr>
- Çevrimiçi. (2021).TPK,25.05.2025 tarihinde <https://www.turkpatent.gov.tr/cografi-isaret> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2025, Nisan 29). TDA, 2021:88. <https://www.turkiyedokumaatlası.com/basinda.php>
- Çevrimiçi. (2017).TPK, 26.05.2025.tarihinde <https://ci.turkpatent.gov.tr/Files/GeographicalSigns/272.pdf> alındı.
- Çevrimiçi. (2003, Nisan 17). UNESCO ICH., (2003).“Somut Olmayan Kültürel MİRASın Korunması Sözleşmesi”, s.2, 27.04.2025 tarihinde <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf> adresinden alındı.
- Çevrimiçi. (2023). 03.05.2025, <https://www.hafta.com.tr/sadece-bir-kumas-degil-kulturel-miras-haberi-705019>
- Çevrimiçi. (2025). ŞİLE:10.05.2025 tarihinde <https://sile.bel.tr/tr/sile-rehberi/sile-tarihi-yapilari/> adresinden alındı.



Grafik Tasarım Mesleklerinin İtibarı Üzerine; Eğitim, Sektör ve Teknoloji Ekseninde Bir Değerlendirme

An Assessment on the Reputation of Graphic Design Professions in Terms of Education, Industry and Technology

Murat KARA ^{1*}, Erol ÇİTCİ ²

¹Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

²Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

MAKALE BİLGİSİ

Derleme Makalesi

Geliş Tarihi: 12.05.2025

Kabul Tarihi: 17.06.2025

Anahtar Kelimeler:

Grafik tasarım, mesleki itibar, tasarım teknolojileri, tasarım eğitimi.

ÖZ

Grafik tasarım mesleği, tarihsel gelişiminde sanat ile endüstri arasında köprü kuran bir disiplin iken günümüzde dijitalleşme ile çok boyutlu bir itibar krizi yaşamaktadır. Bu akademik çalışma, grafik tasarımın yaşadığı itibar erozyonunu eğitimden sektöre uzanan çeşitli etkenler ışığında incelemektedir. Eğitim sistemindeki nitelik kaybı ve akademi-sektör arasındaki kopukluk, nicelik artışına rağmen mezunların mesleki yeterliliklerinin düşmesine yol açmıştır. Teknolojik dönüşüm ve yapay zekâ tabanlı tasarım araçlarının yaygınlaşması tasarım süreçlerini demokratikleştirirken mesleği herkesin yapabileceği bir uğraş gibi göstererek uzmanlık değerini azaltmaktadır. Sosyal medya ve popüler kültür, tasarımı hızlı tüketilen bir içerik olarak normalleştirip stratejik derinliğini görünmez kılarken; ‘kendin yap’ kültürü tasarımı profesyonel bir kariyerin yanı sıra kolay gelir kaynağı olarak yansıtmaktadır. Ayrıca mesleki örgütlenme eksikliği nedeniyle standartlar ve etik kurallar zayıflamış, telif hakları ihlalleri ve fikir hırsızlığı tasarımcı emeğinin değersizleşmesine neden olmuştur. Çalışma kapsamında bu problemlerin tarihsel arka planı ve güncel dinamikleri analiz edilmiş; mesleki itibarın iyileştirilebilmesi için kapsamlı eğitim reformları, güçlü meslek örgütleri aracılığıyla mesleki standartların oluşturulması ve teknolojinin insan odaklı bir yaklaşımla benimsenerek tasarımın stratejik değerinin vurgulanması gibi çözüm önerileri sunulmuştur.

ARTICLE INFO

Review Article

Received 12.05.2025

Accepted: 17.06.2025

Keywords:

Graphic design, professional reputation, design technologies, design education.

ABSTRACT

In the age of digitalization, the graphic design profession, which historically served as a bridge between art and industry, is undergoing a multilayered crisis in terms of its reputation. This academic study examines the erosion of graphic design's professional position through various factors including education and the role of the industry. Despite a rise in quantity, the decline of the education system, specifically disconnection between academia and the sector have led to a decrease in terms of abilities of graduates. The widespread adoption of technological transformation and AI-based design tools has democratized the design process, but in doing so, has diminished the value of expertise by portraying the profession as something anyone can do. Social media and popular culture have normalized design as a rapidly consumable product, dissolving its strategic depth, while the “do-it-yourself” culture presents design not only as a professional career but also as an easy source of income.

* Sorumlu yazar.

* muratkara@mehmetakif.edu.tr

GİRİŞ

Grafik tasarım, sanatın yaratıcı derinliği ile endüstrinin işlevsel ihtiyaçlarını buluşturan; giderek çeşitlenen ve kendi içinde farklı uzmanlık alanlarına bölünen bir disiplinler ağına evrilirken, dijital çağın görsel iletişim paradigmasında kritik bir dönüşüm geçirmektedir. Artık grafik tasarım 20. yüzyılın başlarında olduğu gibi yalnızca sanayi üretimin ekseninde, biçim-işlev felsefesi ile tasarım ürünleri ortaya koyan bir meslek olmaktan çıkarak, üretim-tüketim döngüsünün ekonomik dinamiklerini, politik söylemlerin görsel kodlarını ve bireyin kimlik inşasındaki simgesel ihtiyaçlarını aynı potada eriten stratejik bir güce dönüşmüştür. Günümüzde grafik tasarım; teknolojinin sınırsız olanakları ve insan psikolojisinin karmaşık labirentleri arasında köprü kuran, kültür endüstrisinin en etkili manipülasyon araçlarından biri haline gelmiştir. Dijital çağda, grafik tasarım ve buna bağlı disiplinler görsel iletişimin her alanda yaygınlaşmasıyla birlikte stratejik bir önem kazanırken, paradoksal bir biçimde mesleki itibar erozyonuyla karşı karşıya kalmaktadır. Bu çelişkili durum, yalnızca yüzeysel bir algı sorunundan ibaret olmayıp, kökleri eğitim sistemindeki nitelik kaybına, ekonomik modellerin dönüşümüne, teknolojik gelişmelerin mesleği yeniden tanımlamasına ve kültürel değerlerdeki değişimlere uzanan çok boyutlu bir sorunlar yumağını işaret etmektedir. Söz konusu krizin temel nedenlerini anlamak ve çözüm önerileri geliştirebilmek için, öncelikle grafik tasarım mesleğinin geçirdiği tarihsel evrimi ve günümüz ekosistemindeki konumunu değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü tasarımcıların toplumdaki görünürlüğü ve statüsü yalnızca mesleki kimliği değil, aynı zamanda disiplinin karşı karşıya olduğu mevcut sorunları da şekillendirmektedir (Yıldırım ve Akman, 2023: 111).

Profesyonel bir disiplin olarak tarihsel gelişimi 19. yüzyıla kadar dayanan grafik tasarım, Sanayi Devrimi'nin getirdiği dönüşüm ile İngiltere'de 'güzel sanatlar' ve 'ticari sanatlar' arasındaki sınırların belirginleşmesiyle bağımsız bir meslek olarak tanımlanmaya başlamıştır (Meggs ve Purvis, 2012). William Morris ve Arts & Crafts Hareketi, el emeği ile endüstriyel üretim arasındaki gerilimi tasarım üzerinden tartışmaya açarak, modern grafik tasarımın temellerini atmıştır (Meggs, 1992: 2). Ancak asıl dönüm noktası, Bauhaus Okulu (1919-1933) ile yaşanmıştır. Walter Gropius ve Laszlo Moholy-Nagy gibi isimler, tasarımı 'işlevsellik' ve 'estetik' arasında bir sentez yöntemi olarak konumlandırarak, mesleğin modern tanımını şekillendirmiştir (Hollis, 1994: 8). Bu dönemde, grafik tasarım; posterler, kitap kapakları ve reklamlar üzerinden ticari bir araç haline gelirken, Jan Tschichold'un "Yeni Tipografi" anlayışı grafik tasarım yeni bir soluk getirmiştir. Yeni Tipografinin 'yazı' ve 'sayfa düzenlemeleri' konusundaki akılcı/rasyonel tasarım yaklaşımları, bir disiplin olarak, akademik kimlik kazandırma yolunda temeller atılmıştır. 1950'lerdeki İsviçre Stili bu yaklaşımı, tasarımda sıkı sıkıya bağlı olduğu 'grid sistemleri' ile daha da ileriye taşıyan, grafik tasarım disiplinine yeni bir yön veren, tasarım pratiğini sistematik ve bilimsel temellere oturtan önemli bir hareket olarak öne çıkmıştır. Bu akım, rasyonel bir yaklaşımla evrensel bir görsel dil oluşturma hedefiyle, grafik tasarımın profesyonel bir alan olarak kurumsallaşmasında belirleyici rol oynamıştır (Hollis, 2006). Bu dönüşüm süreci, grafik tasarımın salt estetik kaygılarla sınırlı bir uğraş olmaktan çıkıp, işlevsel ve stratejik bir disiplin olarak kabul görmesinin yolunu açmıştır.

21. yüzyıla gelindiğinde dijital devrim, grafik tasarımın doğasını kökten dönüştürerek mesleki kimlik ve itibar kavramlarını yeniden şekillendirmiştir. Grafik tasarım artık yalnızca basılı materyaller veya sinema gibi geleneksel mecralarla sınırlı kalmayıp, dijital deneyimler, etkileşimli arayüzler ve veri görselleştirmeleri gibi pek çok farklı alana yayılmıştır. Bu genişleme, tasarımcıların uzmanlık bilgisinin değerini yeniden değerlendirmeye zorlamakta ve mesleki itibarı doğrudan etkilemektedir. Teknolojinin yaygınlaşması ve demokratikleşmesi, tasarım araçlarını herkesin erişimine açarken, uzmanlık gerektiren becerilerin değerini gölgelemektedir. Özellikle yapay zekâ tabanlı tasarım araçlarının (Midjourney, Adobe Firefly vb.) yaygınlaşması, tasarımcıların yaratıcı karar alma süreçlerini kısmen otomasyona bırakmasına neden olmuş, bu da mesleki özgünlüğü ve yaratıcı kimliği zayıflatmıştır. Aynı zamanda, freelance platformlarının yükselişi, tasarım hizmetlerinin kolayca erişilebilir olmasını sağlarken, bu durum mesleki itibarın yerel ve küresel bağlamlarda aşınmasına yol açmıştır. Dijital çağda tasarımcılar yalnızca görsel estetikten sorumlu değil; veri görselleştirme, marka stratejisi ve kullanıcı deneyimi gibi disiplinlerarası alanlarda da bilgi sahibi olmak

zorundadır. Ancak bu genişleyen rol, uzmanlaşmayı zorlaştırmakta ve mesleki kimliği daha karmaşık bir hale getirmektedir. Kültürel üretim mekanizmalarının hızla değişmesi ve görsel içeriklerin tüketim süresinin kısalması, tasarımcıların uzun vadeli itibarını olumsuz etkileyen diğer kritik unsurlar arasında yer almaktadır. Dahası, dijital ortamda telif hakkı ve fikri mülkiyet sorunlarının artması, özgünlüğü koruma gereksinimini artırmakta, tasarımcıların toplumsal ve ekolojik sorumluluklarını daha görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, 21. yüzyıl tasarımcısından beklenen; görsel okuryazarlık, genel kültür, güncelin takibi, davranış psikolojisi, veri analitiği ve teknoloji yönetimi gibi çoklu yetkinlikleri harmanlayabilme becerisidir. Ancak bu dönüşüm için gerekli olan nitelikli insan gücünün yetiştirilmesi, mevcut eğitim sisteminin yapısı ile sektörün hızla değişen ihtiyaçları arasındaki derin uyumsuzluk nedeniyle çözülmesi gereken kritik bir sorun haline gelmiştir.

1. TASARIM EĞİTİMİNDEKİ DİPLOMA ENFLASYONU VE AKADEMİ-SEKTÖR ARASINDAKİ İLİŞKİ

Tasarım mesleklerinin güncel konumunu anlamak, eğitim dinamikleri ve sektörle olan ilişkilerin değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Türkiye’de son yıllarda grafik tasarım ve ilgili disiplinlerdeki üniversite programlarının niceliksel artışı, bu alanlara dair oluşan toplumsal ve mesleki algıyı dönüştüren bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu niceliksel büyüme, eğitim kalitesi, mezunların mesleki yeterlikleri ve iş bulma kapasiteleri üzerine yoğunlaşan tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Aslına bakılırsa Türkiye’de üniversite açma politikaları uzun zamandır tartışılan bir olgudur. Üniversitelerde eğitim hizmetlerinin kalitesini ve çıktılarını arz ve talep ilişkisi içinde değerlendiren Hüseyin Korkut (1992) öğretimdeki arz imkanları dikkate alınmaksızın, açılacak yeni üniversitelerle artırılabilecek yükseköğretim kontenjanlarının yetersiz ve yeteneksiz öğrencilerle dolması sonucunda, yükseköğretim kalitesinde düşüşler meydana gelmesinin kaçınılmaz olacağını söylemiştir. Benzer bir yaklaşım Balyer ve Hesapçıoğlu’nun (2008) araştırmasında da görülmektedir. İkili, belirli bir planlama dahilinde açılmayan üniversitelerin kalite bakımında salt “üniversite” tabelası asılması olarak algılandığını ve yükseköğretimde nitelik sorunlarına neden olacağını işaret etmektedirler. Mustafa ve Tülay Şeker (2011) de iletişim eğitimindeki en önemli sorunlardan biri olarak iletişim eğitimi veren fakültelerin sayı ve kontenjanlardaki artış olduğunu söylerler. Araştırmacılar yaklaşık yirmi yıl öncesinden Hüseyin Korkut’un uyardığı noktaya vararak iletişim fakültelerine kabul edilen, dolayısıyla mezun olan öğrenci sayısının, sektörün ihtiyacının çok üzerinde olduğunu ve bu durumun da temelde iki soruna yol açtığının tespitinde bulunurlar. Birbiriyle ilintili olarak, kontenjanların artması hem istihdam sorununu daha da artırmış, hem de aslında bu fakültelere giremeyecek düzeydeki öğrencilerin iletişim eğitimi almasına imkân vererek iletişim fakültelerindeki öğrenci kalitesi bakımından ciddi sorunlar yaşamaya başlamasına neden olmuştur (Şeker, M. ve Şeker, T., 2011: 110). İletişim alanında olduğu gibi grafik tasarım ve görsel iletişim tasarımı alanında öğrenci kontenjanları artış eğilimi göstermektedir. YÖK Atlas üzerindeki veriler tarandığında yurtiçindeki devlet ve vakıf üniversitelerin dört yıllık fakültelerinde 2022 yılında 2288, 2023 yılında 2516 ve 2024 yılında ise 2647 öğrencinin grafik tasarım ve görsel iletişim tasarımı bölümlerine yerleştirildiği görülmüştür. Bu sayılara iki yıllık meslek yüksek okullarındaki öğrenci sayıları ve yaygın öğretimdeki öğrenciler de eklendiğinde her yıl binlerce öğrencinin grafik, grafik tasarım ve görsel iletişim tasarımı diplomaları ile istihdam edilmeyi umut ettikleri rahatlıkla kavranabilmektedir.

Anılan öğrenci sayıları mezun öğrencilerin istihdam edilme oranları ile ne kadar uyumlu olduğu bu çalışma çerçevesinde henüz tespit edilememiştir. Ancak İŞKUR (2024/a, 2024/b)’un “Dijital Dönüşüm Kapsamında İşgücü Piyasasının Genel Görünümü” ve “İşgücü Piyasası Araştırması Bilgi ve İletişim Sektörü Sonuçları” raporlarına göre grafik tasarımcı ve grafikerlik mesleği bilgi ve iletişim sektöründe istihdamı artacak meslekler olarak sıralandığı görülmektedir. “İşgücü Piyasası Araştırması Bilgi ve İletişim Sektörü Sonuçları” raporunda grafik tasarımcı mesleğinin yapılmasında istenen beceriler yeterli mesleki ve teknik bilgi becerisi, iş tecrübesi ve bilgisayar kullanma becerileri olduğu ortaya çıkmaktadır. Açık iş pozisyonu bulunan grafik tasarım mesleğinde eleman temininde güçlük çekilmesinde; gerekli mesleki beceriye /niteliğe sahip eleman bulunamaması, arandığı tecrübeye eleman bulunamaması ve yeterli başvurunun yapılmaması neden olarak gösterilmiştir. “İşgücü Piyasası Araştırması Bilgi ve İletişim Sektörü Sonuçları” raporu grafik tasarım mezunları ile sektörün beklentilerinin yeterince uyuşmadığı sonucuna ulaşılabilir. Bu bağlamda, grafik tasarım

disiplininde de mesleki saygınlığa ilişkin tartışmalarda, eğitim kurumlarının sektör dinamikleriyle olan kopukluğu kritik bir sorun olarak öne çıkmaktadır (Chiang, vd., 2019; Kınık vd., 2021). Üniversitelerin kontenjan politikaları mesleki nitelik standartlarını doğrudan etkileyecek düzeyde olup; tasarım disiplinleri gibi doğası gereği yaratıcılık, el becerisi ve teknik bilgi gerektiren alanlarda taban puanların çok düşük olması, yetenek sınavlarının kaldırılması veya sembolik bir forma indirgenmesi, öğrencilerin temel tasarım yeterlilikleri edinmesini engelleyen yapısal kusurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, eğitim-istihdam arasındaki uyumsuzluğu derinleştirmektedir. Eğitim müfredatlarının çağın şartlarına göre güncellenmemeleri ve dar bir çerçevede, klasik manada tasarım eğitimi veriliyor olması da meslek itibarını etkileyen önemli bir faktördür. Tasarım öğrencilerinin eğitim kurumlarında kazandıkları teorik bilgi ve uygulamalı beceriler, sektörün hızla değişen beklentileriyle uyumlu olmamakta; bu da mezunların profesyonel hayatta rekabet gücünü olumsuz etkilemektedir. Özellikle grafik tasarım müfredatları, genellikle alışlagelmış yazılımlara odaklanırken, sektörde yapay zekâ destekli tasarım araçlarına olan talep hızla artmaktadır. Bu uyumsuzluk, yeni mezunların portfolyolarının, güncel teknolojik yetkinlikler açısından yetersiz kalmasına neden olmaktadır.

Akademik kariyer kriterlerinin sektörel deneyimden ziyade teorik yayınlara dayanması, bu kopukluğun kökeninde yer alan önemli bir faktördür. Öğretim elemanları, akademik ilerleme sağlamak için makale, bildiri ve kitap üretimine öncelik vermekte; pratik proje deneyimini ve sektör iş birliklerini mecburen ikincil plana itmektedir. Sonuç olarak, öğrenciler yaygın olarak profesyonel yaşamın gerekliliklerine hazırlanamamakta ve mezuniyet sonrasında işverenler tarafından 'yeniden eğitilmesi gereken' adaylar olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, diploma ile yetkinlik arasındaki ilişkiye dair şüpheleri beslemekte ve tasarım meslek grubu içinde dahi mesleki prestijin aşınmasına yol açmaktadır.

Son yıllarda, Türkiye'de birçok üniversitede Görsel İletişim Tasarımı bölümlerinin açıköğretim fakülteleri altında hızla yaygınlaşması da uygulamalı bir disiplin olan tasarım eğitiminin niteliğini ciddi şekilde zayıflatmıştır. YÖK Atlas'tan alınan verilere göre 2024 yılında Görsel İletişim Tasarımı bölümü 2231 öğrenci; Grafik Sanatlar bölümüne ise 1853 kişi açıköğretim öğrencisi olarak kesin kayıt yaptırmıştır. Bu programlar, binlerce öğrenciyi tek seferde mezun etmeyi hedefleyen geniş kontenjanlarıyla dikkat çekmektedir. Ne var ki, grafik tasarım eğitimi; malzeme bilgisi, atölye çalışmaları, yaratıcı süreçlerin deneyimlenmesi ve gerçek briefler üzerinden proje geliştirme gibi pratik beceriler gerektiren bir alandır. Uzaktan eğitim modelleri ise bu tür uygulamalı deneyimlerin sağlanmasında ciddi eksiklikler yaratmaktadır. Sonuç olarak, açıköğretim fakülteleri diploma enflasyonunu körüklemekle birlikte, alan eğitiminin ihtiyaç duyduğu gerekli eğitim ortamının sağlanamamasına, mezunların sektörün talep ettiği yaratıcı düşünme, teknik yeterlilik ve problem çözme becerilerinden yoksun kalmasına sebep olmakta; bu da yine mesleki itibarı zayıflatmaktadır.

Diplomasız çalışma imkânlarının yaygınlaşması da grafik tasarım mesleğindeki itibar kaybını tetikleyen bir başka önemli unsurdur. Özellikle dijital tasarım, sosyal medya yönetimi ve freelance projelerde, formal eğitim almadan kendini geliştirmeye çalışan bireyler, lisans mezunlarıyla aynı işleri yapabilmekte ve hatta daha düşük ücretlerle sektörde yer bulabilmektedir. YouTube, Udemy ve benzeri çevrim içi eğitim platformları, kısa süreli kurslar ve sertifika programlarıyla bu süreci daha da hızlandırmaktadır. Bu tür programlar, tasarım alanındaki uzmanlık bilgisini kolay erişilebilir hale getirirken, mesleğin geleneksel eğitim sürecine dayanan prestijini zayıflatmakta ve mesleki kimliği daha da bulanıklaştırmaktadır.

Grafik tasarım mesleğinin toplumsal algısı ve ekonomik değeri, mesleki saygınlığı doğrudan etkileyen kritik unsurlar arasındadır. Tasarım meslekleri, yaratıcı zekâ, disiplin ve teknik bilgi gerektirmesine rağmen, toplumsal algıda genellikle 'garanti iş' olarak görülmeyen, daha riskli ve belirsiz meslekler olarak değerlendirilir. Bu durum, ailelerin çocuklarını daha güvenli kariyerlere yönlendirmesine neden olurken, tasarım bölümlerinin düşük puanlarla öğrenci kabul etmesiyle bu algı pekişmektedir. Sonuç olarak, bölümler çoğunlukla 'son çare' olarak tercih edilmekte, bu da mezunların sektörde yeterli donanıma sahip olmadan işgücü piyasasına katılmasına yol açmaktadır. Ayrıca, mezunların başlangıç maaşlarının Türkiye'de Mayıs

2025 itibarıyla ortalama 35.000 TL/ay seviyesinde olması, mesleğin ekonomik cazibesini azaltmakta ve nitelikli adayların farklı alanlara yönelmesine neden olmaktadır (Kariyer.net, 2025). Bu ekonomik baskı, düşük ücret politikalarıyla birleştiğinde mesleki itibarı daha da zayıflatmakta ve sektörde niteliksiz mezunların sayısını artırmaktadır. Tüm bu etkenler, tasarım mesleklerinin toplumsal ve ekonomik değerini aşındırarak sektörün geleceğini riske atmaktadır. Oysa, İŞKUR tarafından gerçekleştirilen “2023 İş Gücü Piyasası Araştırması” sonuçlarına göre, sektörde kayıtlı olarak çalışan grafik tasarımcı sayısının son 8 yılda yaklaşık 3 kat arttığı ortaya çıkmıştır (İŞKUR, 2024/a). 2024 yılı verilerine göre de bu mesleğin gelecekte en fazla aranan meslekler arasında olacağı beklenmektedir (İŞKUR, 2024/b). Bu nedenle, eğitim kurumları, sektör temsilcileri ve politika yapıcıların, mesleki eğitimin kalitesini artıracak adımları hızla atması gerekmektedir.

2. ÖRGÜTLENME EKSİKLİĞİNİN ROLÜ

Grafik tasarım ve ilişkili disiplinlerin mesleki itibar kaybının ardında yatan nedenlerden biri, bu alanlardaki yapısal örgütlenme eksikliğidir. Tasarım, tarihsel olarak disiplinlerarası bir kimlikle var olmuş ve bu durum hem gücünü hem de zayıflığını beslemiştir. Mimarlık, hukuk veya tıp gibi köklü mesleklerin aksine, grafik tasarımda evrensel kabul gören sertifikasyon sistemleri ve ücret standartları gibi unsurların eksikliği, mesleğin profesyonel bir alan olarak tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte, GMK ve ICoD gibi meslek kuruluşları tarafından belirlenen etik kurallar⁴ grafik tasarım mesleğinin profesyonellik ve etik standartlarını sağlamada önemli bir rol oynamaktadır. Ancak, bu etik kuralların yaygın bir şekilde uygulanamaması ve sektörel örgütlenme eksiklikleri, tasarımcıların mesleki kimliklerini güçlendirmelerini engellemekte, aynı zamanda tasarım emeğinin değerinin düşmesine neden olmaktadır. Bu eksiklik, tasarımcıların bireysel çabalarının ötesine geçemeyen dağınık bir sektör yapısına yol açmakta ve bu da müşterilerde ve toplumda herkesin tasarımcı olabileceği algısını pekiştirmektedir.

Tasarım disiplinlerinin örgütlenme eksikliği, öncelikle mesleğin tarihsel gelişimiyle ilişkilidir. Grafik tasarım, mimarlık veya mühendislik gibi alanların aksine, devletler veya uluslararası kurumlar tarafından resmi olarak tanınan bir yapıya dönüşmemiştir. Örneğin, mimarların mesleki faaliyetlerini düzenleyen yasal çerçeveler ve lisanslama sistemleri, grafik tasarım alanı için benzer şekilde gelişmemiştir. Grafik tasarım mesleğinin yasal bir statüye kavuşturulamamış olması demek o alandaki mesleki standartlarının belirlenmesini de zorlaştırmaktadır. Bu durum, grafik tasarımın serbest bir meslek olarak kalmasına ve dolayısıyla standartların kişisel inisiyatiflere bağlı olmasına yol açmaktadır. Günümüzde hâlâ birçok ülkede grafik tasarımcı olmak için resmi bir lisans veya sertifika zorunluluğu bulunmamaktadır. Bu belirsizlik, mesleğe girişi kolaylaştırırken aynı zamanda kalite kontrolünü imkânsız hale getirmekte, sonuçta sektörde amatörlerle profesyonellerin eşdeğerde görülmesine neden olmaktadır.

Örgütlenme eksikliğinin en somut sonuçlarından biri, ücret politikalarına doğrudan yansıdığı görülmektedir. Mimarlık ofisleri veya avukatlık büroları, meslek odaları aracılığıyla asgari ücret tarifeleri belirleyebilirken, grafik tasarım sektöründe bu tür kolektif düzenlemeler nadiren görülür. Serbest çalışan tasarımcılar, müşterilerle bire bir pazarlık yapmak zorunda kalmakta, bu da ücretlerin önemli ölçüde dalgalanmasına yol açmaktadır. Örneğin, bir logo tasarımı için bazı tasarımcılar binlerce dolar talep ederken, yukarıda sözü edilen platformlarda aynı hizmet 20 dolara kadar düşebilmektedir. Bu uçurum, müşterilerde tasarımın değeri konusunda kafa karışıklığı yaratmakta ve sektörün genelinde bir değer aşınmasına neden olmaktadır. Oysa yasal çerçeve ile desteklenmiş güçlü bir meslek örgütü, asgari ücret skalaları oluşturarak hem tasarımcıların emeğini koruyabilir hem de müşterilerin gerçekçi beklentiler geliştirmesini sağlayabileceklerdir. Aynı zamanda, meslek içi rekabetin sağlıklı bir zeminde yürümesi için kurallar koyarak, haksız rekabetin önüne geçebileceklerdir.

Bir diğer kritik eksiklik, etik ilkelerin ve mesleki standartların evrensel olarak benimsenmemesidir. Tıp mesleğinde ‘Hipokrat Yemini’ gibi etik kodlar, mesleğin itibarını korumanın temel taşlarındandır. Grafik

⁴ Bkz. ICoD, Tasarımcılar İçin Mesleki Davranış Kuralları

tasarımda ise ICoD⁵ ve AIGA⁶ (Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü) gibi kuruluşlar etik kurallar yayınlasa da bu kuralların bağlayıcılığı ve yaptırım gücü sınırlıdır. Örneğin, bir tasarımcının müşteri verilerini kötüye kullanması veya telif hakları ihlali yapması durumunda, meslekten menedilme veya lisansının iptali gibi yaptırımlar söz konusu değildir. Bu durum, sektörde güven sorunlarına yol açmakta ve tasarımcıların profesyonel olarak algılanmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca, etik olmayan uygulamaların yaygınlaşması, mesleğin toplumsal saygınlığını zedelemektedir. Oysa güçlü bir meslek örgütü, etik ihlalleri denetleyebilecek bir yapı oluşturabilir ve mesleki onur kurulları aracılığıyla disiplin sağlayabilir.

Eğitim ve sertifikasyon sistemlerindeki tutarsızlık da örgütlenme eksikliğinin bir yansımasıdır. Mimarlık veya mühendislik gibi alanlarda, mesleki yeterlilikler akademik dereceler ve lisans sınavlarıyla belgelenir. Grafik tasarımda ise, bir üniversite diplomasına sahip olanla YouTube videoları izleyerek yazılım öğrenen birinin aynı pazarda rekabet etmesi mümkündür. Bu durum, sektördeki nitelik farklılıklarını görünmez kılmakta ve müşterilerin kalite ölçütünü anlamasını zorlaştırmaktadır. Örneğin, bir müşteri, portföyündeki işlerin ne kadarının özgün tasarım ne kadarının şablon kullanılarak üretildiğini ayırt edemeyebilir ve hatta bu farkın önemini anlayamayabilir de. Oysa güçlü bir meslek örgütü, akredite eğitim programları geliştirerek tasarımcıların belirli bir standartta yetişmesini sağlayabilir ve sertifikasyon sistemleriyle nitelikli profesyonelleri öne çıkarabilir. Ayrıca, sürekli eğitim programlarıyla meslek içi gelişimi destekleyerek tasarımcıların profesyonel becerilerini güncel tutmalarına, sektörel yeniliklere uyum sağlamalarına ve mesleki yeterliliklerini arttırmalarına olanak tanıyabilir.

Örgütlenme eksikliği, tasarımcıların kolektif haklarını savunma konusunda da zayıf kalmalarına neden olmaktadır. Diğer meslek grupları, sendikalar veya meslek odaları aracılığıyla çalışma saatleri, sosyal güvenlik ve fikri mülkiyet hakları gibi konularda mücadele edebilirken, tasarımcılar genellikle bireysel çabalarla sınırlı kalmaktadır. Örneğin, birçok tasarımcı, müşterilerden ödemelerin gecikmesi veya projelerin iptal edilmesi gibi durumlarda hukuki süreçleri yönetmekte zorlanmaktadır. Benzer şekilde, telif hakları ihlalleriyle mücadelede bireysel çabalar yetersiz kalmakta, bu da tasarımcıların emeklerinin korunmasını zorlaştırmaktadır. Mustafa Bayram Mısır'ın da ifadesiyle eser sahipleri için yasalar kadar önem taşıyan bir güvencesi kendileri tarafından oluşturulan hak takibi ortaklıkları, meslek birlikleridir. Çünkü,

eser sahiplerinin ilk güvencesi yasal düzenlemelerdir. Ancak eser sahibinin yalnız başına bu haklarını kullanabilmesi oldukça güçtür. Özellikle mali hakları (esas olarak da temsil, yayma ve çoğaltma haklarını) izlemesi ve hak takibi yapması, hem fikir ve sanat ürünlerinin ulusal ya da uluslararası dolaşımının eser sahibinin izleyemeyeceği kadar hızlı olması, hem de coğrafi imkansızlıklar nedeni ile fikri mülkiyetin tanınmaya başladığı ilk zamanlardan beri oldukça güçtür. Bugün ise, fikir ve sanat eseri sahiplerinin kültür endüstrisinin ve iletişim teknolojilerinin sürekli gelişmesi karşısında haklarının korunması, oldukça karmaşıklaşmıştır. (Mısır, 2002: 18)

Bu bağlamda bir meslek örgütü, toplu sözleşmeler hazırlayarak tasarımcıların haklarını yasal güvence altına alabilir, ücretsiz hukuki destek sağlayabilir ve sektörde evrensel boyutta adil bir çalışma ekosistemi oluşturabilir.

Küreselleşme ve dijital platformların yükselişi, örgütlenme eksikliğinin olumsuz etkilerini daha da derinleştirmiştir. Freelance çalışma modelleri ve sınır ötesi iş birlikleri, tasarımcıların coğrafi sınırları aşmasını sağlarken, aynı zamanda yerel meslek örgütlerinin etkisini azaltmıştır. Örneğin, Hindistan'daki bir tasarımcı ile ABD'deki bir müşteri arasında gerçekleşen bir projede, hangi ülkenin mesleki standartlarının geçerli olacağı belirsizdir.

⁵ Bkz. ICoD, Tasarımcılar İçin Mesleki Davranış Kuralları

⁶ Bkz. AIGA, Design Business +Ethics

Freelance çalışma modeline getirilen bir başka eleştirel yansa bu modelin tasarımcıyı özgürleştirmediğini tam tersine yeni denetim biçimlerinin oluşmasına sebep olduğu yönündedir. Kayın (2019)'a göre esnek çalışma zamanı emek üreten kişiyi işverene daha bağımlı hale getirmektedir. Ancak mesleki itibar meselesi konusunda dikkat çektiği en kritik nokta mesleki anlamda örgütlenmenin engellenerek bireysel pazarlık seviyesine indirgenmesidir (Kayın, 2019: 50). Dolayısıyla da freelance çalışma modeli, düşük ücretli ekonomilerdeki tasarımcıların, yüksek ücretli ülkelerdeki meslektaşlarıyla haksız bir rekabete girmesine yol açmakta ve küresel ölçekte ücretlerin düşmesine katkıda bulunmaktadır. Güçlü bir uluslararası meslek örgütü, bu tür çapraz etkileşimlerde denge sağlayacak küresel standartlar geliştirebilir ve adil rekabet koşullarını destekleyebilir.

Örgütlenme eksikliği, tasarım disiplinlerinin akademik ve entelektüel boyutunun da zayıflamasına neden olmuştur. Mimarlık gibi alanlar, teorik tartışmalar ve akademik yayınlar aracılığıyla sürekli olarak kendini yeniden üretirken, grafik tasarım çoğunlukla pratik becerilere indirgenmiştir. Tasarımın sosyal, politik veya ekolojik boyutları üzerine yapılan tartışmalar, dar bir akademik çevreyle sınırlı kalmakta, sektördeki geniş kitlelere ulaşamamaktadır. Bu kopukluk, tasarımın estetik bir hizmet olarak algılanmasını pekiştirmekte ve mesleğin entelektüel derinliğinin görünmez olmasına yol açmaktadır.

Grafik tasarım mesleğinin statüsünü yükseltmek amacıyla, uluslararası ölçekte önemli girişimler gerçekleştirilmiş ve birçok profesyonel kuruluş faaliyete geçmiştir. Bu kuruluşlar, tasarım disiplinini yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda profesyonel bir sanat dalı, stratejik bir üstünlük ve yaşamsal bir kültürel güç olarak konumlandırmayı hedeflemektedir. American Institute of Graphic Arts (AIGA), International Council of Design (ICO-D), Australian Graphic Design Association (AGDA), Graphic Artists Guild, Society of Graphic Designers of Canada (DGC), Malaysian Graphic Design Association (wREGA) ve Türkiye'de Grafikerler Meslek Kuruluşu (GMK) ile Tüm Grafikerler Dayanışma Derneği (TGDD) gibi kurumlar, bu hedef doğrultusunda çeşitli çalışmalar yürütmektedir. Her biri farklı odaklara sahip olsa da bu örgütlerin temel amacı; tasarımın farklı sektörlerdeki değerini görünür kılmak, mesleki gelişim ve eğitim fırsatları sunmak, yaratıcı üretimleri teşvik etmek ve tartışma platformları oluşturmak, farklı uzmanlık alanlarına yönelik etkinlikler düzenlemek ve bilgiye erişimi kolaylaştırmaktır (Akdenizli, 2017). Bu organizasyonlar, grafik tasarımın tanınırlığını artırmak ve profesyonel standartlarını yükseltmek amacıyla ulusal ve uluslararası ölçekte çalışmalarını sürdürmektedir.

3. TELİF HAKLARI VE FİKİR HIRSIZLIĞI PROBLEMLERİ

Her tasarımcı kendisine ait olan ve özgün bir biçimde üretmiş olduğu eserinin kopyalanmasını, dağıtılmasını, çoğaltılmasını ve başka şekillerde kullanılmasını kontrol edebilme hakkına ihtiyaç duyar. Telif hakkı adı verilen bu kavramın hukuki olarak değişik anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Alanyazın incelendiğinde bu kavramın geniş anlamda, kişilerin fikir ve sanat eserleri üzerindeki haklarını ifade etmek üzere kullanıldığı; dar anlamda ise eser sahibinin eser sahipliğinden doğan haklarının parasal karşılığını ifade etmek üzere kullanıldığı görülmektedir (Kılıçoğlu, 2001; Yüksel, 2001). Özdal (2023) ise telif hakkının, bir eserin yapımında kullanılan malzemelerin bir araya getirilmesi sonucu ortaya çıkan eserin yapımcısına ait olan bir hak olduğunu ifade ederek fikir eserleri arasında yazılı ve görsel eserler, müzik, tiyatro, film gibi yapıtların bulunduğunu söyler. Sanat eserleri arasında ise resim, heykel, fotoğraf, grafik gibi eserleri sayar. Piroğlu (2001) bilgi ve iletişim çağının oluşturduğu yeni koşullara dikkat çekerek telif haklarının artık hem hukuksal kaynağı hem de özgün niteliği nedeniyle evrensel bir hak konumunda olduğunu işaret eder. Bunu da son yıllarda iletişim alanının gelişmesi ve uluslararası düzeyde sanal bir ortamın oluşmuş olması nedeniyle bilim ve sanat eserlerinin sınır tanımayan bir dolaşım gücüne kavuşmuş olmasına bağlar. Dolayısıyla genişleyen iletişim ağı ve imkanları nedeniyle telif hakları hukukun önemi artmış durumdadır.

Telif hakları ihlalleri ve fikir hırsızlıklarının görsel iletişim alanında, özellikle de grafik tasarım disiplininde kolaylıkla yapılabilir olması meslek itibarı açısından kritik bir rol oynamaktadır. Bu alanlar, özünde özgün fikirlerin ve görsel anlatımların üretimine dayansa da dijitalleşmenin yarattığı kontrolsüz erişim ve fikri mülkiyetin korunmasındaki zayıflıklar, tasarımcıların emeklerinin değersizleşmesine yol açmaktadır.

Özellikle internetin sınırsız paylaşım ortamı, tasarımların izinsiz kullanımını normalleştirirken, müşteriler ve toplum nezdinde tasarımın bedelsiz edinilebilir bir meta olduğu algısını pekiştirmektedir. Bu durum, yalnızca bireysel tasarımcıların haklarını ihlal etmekle kalmaz, aynı zamanda mesleğin bütününe korsanlık kültürü ile ilişkilendirilerek prestij kaybına neden olur.

Görsel iletişim tasarımında telif hakları ihlallerinin en yaygın biçimlerinden bir tanesi, tasarımların izinsiz kopyalanması veya uyarlanmasıdır. Örneğin, bir grafik tasarımcının sosyal medyada paylaştığı logo tasarımı, başka bir kullanıcı tarafından küçük değişikliklerle yeniden üretilip ticari amaçla kullanılabilir. Bu tür vakalar, özellikle küçük işletmeler ve bireysel girişimciler arasında sıkça görülür. Müşteriler, tasarımcıya ödeme yapmak yerine, internette buldukları bir tasarımı biraz değiştirerek kullanmayı tercih edebilmekte, bu da tasarımcıların emekleri üzerinde büyük bir haksızlığa yol açmaktadır. Dahası, bu tarz ihlallerin hukuki takibi genellikle karmaşık ve maliyetli olduğu için, çoğu tasarımcı haklarını korumaktan vazgeçmekte, bu da ihlallerin süreklilik kazanmasına neden olmaktadır.

Fikir hırsızlıkları ise daha incelikli bir sorun olarak karşımıza çıkar. Tasarım süreçlerinde müşteriler, tasarımcılardan ‘öneri’ veya ‘konsept’ talep ederken, bu fikirleri ücretsiz elde etmeye çalışabilmektedir. Örneğin, bir müşteri, birden fazla tasarımcıdan işi almak için ön çalışma yapmalarını isteyebilir, ancak yalnızca birini seçerek diğerlerinin emeklerini karşılıksız bırakabilir. Bu uygulama, özellikle logo tasarımı veya marka kimliği gibi projelerde yaygındır ve tasarımcıların yaratıcı süreçlerini sömürmektedir. Freelance platformlarda yarışma formatında açılan işler de benzer bir dinamikle işler: onlarca tasarımcı, yalnızca kazananın ödüllendirildiği projeler için saatlerini harcar, ancak geri kalanın emeği metalaşmadan bile sayılmaz. Bu durum, mesleğin fikir üretme sürecinin değersizleşmesine ve tasarımcıların ücretsiz iş yapmaya razı bireyler olarak algılanmasına yol açar.

Telif hakları konusundaki bir diğer sorun, tasarımcıların kendi eserlerinin sahipliğini kaybetme riskidir. “Fikri mülkiyet rejiminin bir parçası olan telif hakkı, giderek dev şirketler tarafından mülkleştirilmekte, tüm pazarları veya sektörleri ele geçirmek amacıyla kullanılmaktadır (Karlıdağ ve Bulut, 2025: 645). Özellikle küresel şirketlerle çalışan tasarımcılar, sözleşmelerdeki ‘tüm hakların devri’ maddeleri nedeniyle tasarımlar üzerindeki kontrolü kaybedebilmektedir. Örneğin, bir tasarımcı bir şirket için bir afiş tasarladığında, sözleşme şartlarına bağlı olarak bu afişin ileride başka projelerde kullanılmasına veya değiştirilmesine engel olamayabilir. Bu durum, tasarımcının eserinin bağlamından kopararak kullanılmasına neden olabilir. Ayrıca, bazı müşteriler tasarımcıları anonim çalışmaya zorlayarak, eserin yaratıcısının kimliğini gizlemekte ve tasarımcının portföyünde işi sergilemesini engellemektedir. Bu da tasarımcının görünürlüğünü azaltarak mesleki tanınırlığını olumsuz etkiler.

Yapay zekâ teknolojilerinin yükselişi, telif hakları ve fikir haksızlığı konularını daha da karmaşık hale getirmiştir. Yapay zekâ araçları, milyarlarca görselin eğitim verisi olarak kullanılmasıyla tasarımlar üretmekte, ancak bu verilerin kaynağı çoğunlukla belirsizdir. Örneğin, bir yapay zekâ aracı, bir tasarımcının özgün çizimlerini kullanarak benzer bir eser ürettiğinde, bu durum telif hakkı ihlali olarak nitelendirilebilir mi? Bu soru, hukuki boşluklar nedeniyle cevapsız kalmakta ve tasarımcıların AI tarafından kopyalanan eserlerini koruma imkânı sınırlı olmaktadır. Ayrıca, yapay zekanın ürettiği tasarımların özgünlüğü ve insani yaratıcılıkla ilişkisi tartışmalıdır. Bir müşteri, yapay zekâ ile üretilmiş bir tasarımı profesyonel bir iş olarak görmeye başladığında, insan tasarımcıların katma değeri sorgulanmakta ve mesleğin prestiji zarar görmektedir.

Stok görsel ve şablon platformları, yalnızca telif haklarını aşındırmakla kalmamakta, aynı zamanda tasarımın toplumsal ve kültürel değerini de zayıflatmaktadır. Adobe Stock, Shutterstock gibi platformlar, tasarımcıların emeklerini düşük ücretlerle pazara sunarak erişilebilirlik adı altında yaratıcılığın kitlesel bir tüketim nesnesine dönüşmesine zemin hazırlamaktadır. Bir afişte kullanılan stok görselin onlarca farklı projede tekrarlandığını gören müşteri, tasarımı ‘kişiyeye özel’ bir çaba yerine ‘kopyala-yapıştır’ kolaycılığıyla eşdeğer görmektedir. Bu

durum, tasarımcıların özgünlük iddiasını zedelerken, sektördeki profesyonel emeğin değerini de sorgulatmaktadır.

Tüm bunlar, tasarımın bir ‘hizmet’ olarak algılanışını kökten değiştirmektedir. Profesyonel tasarımcı ile amatör arasındaki sınırın silikleşmesi, yalnızca ekonomik bir kayıp değil, aynı zamanda yaratıcı disiplinlerin geleceği için de tehdit oluşturmaktadır. Tasarım, hazır şablonlarla ‘oynanabilen’ bir sürece dönüştükçe, toplumun sanat ve tasarım arasındaki ince çizgiyi unutmaya kaçınılmaz görünmektedir.

Bu sorunların çözümü için öncelikle tasarımcıların hukuki okuryazarlığını artırmak gerekmektedir. Tasarım okullarında telif hakları, lisans anlaşmaları ve sözleşme yönetimi gibi konuların müfredata dahil edilmesi, mezunların haklarını koruma konusunda bilinçlenmesini sağlayabilir. Ayrıca, dijital platformlarda dijital filigran (watermark) kullanımı, eserlerin düşük çözünürlüklü paylaşılması veya blok zincir (blockchain) tabanlı telif kayıt sistemleri (nft) gibi teknolojik çözümlerin yaygınlaşması izinsiz kullanımları azaltabilir.

4. TEKNOLOJİNİN İKİLİ ROLÜ VE YAPAY ZEKANIN ETKİSİ

Grafik tasarım alanındaki büyük dönüşümler, çoğunlukla teknolojik gelişmelerin paralelinde büyük gerçekleşmiştir. Tasarımcılar ise hızla gelişen bu teknolojiler sayesinde daha verimli olsalar da aynı zamanda yaratıcılığın değerinin azalmasına ve işin otomatikleşmesine neden olan bir süreçlerden geçmektedir (Hollis, 2006; Yıldırım ve Akman, 2023). Günümüzde de dijitalleşmenin hızlanması ve yapay zekâ teknolojilerinin yükselişi, grafik tasarım mesleklerinin itibarını derinden sarsan bir paradigma değişimine yol açmıştır. Teknolojinin sunduğu fırsatlar ve yarattığı zorluklar arasında denge kurmak, tasarımcıların profesyonel kimliklerini korumaları açısından önemlidir.

Günümüzde tasarım yapmanın kolay olduğu yönündeki yaygın algı ve herkesin tasarımcı olabileceği inancı, mesleğin değerini aşındıran en önemli faktörlerden biri haline gelmiştir. Bu algının temelinde, dijital araçların tasarım süreçlerini demokratikleştirmesi yatmaktadır. Dijital araçların, özellikle Canva gibi kullanıcı dostu platformların, tasarım sürecini demokratikleştirmesi bu algıyı güçlendirmiştir. Bu tür platformlar, teknik bilgi gerektirmeden sosyal medya grafikleri, broşürler veya logo tasarımları üretmeyi mümkün kılmakta, aynı zamanda tasarımın bir uzmanlık alanı olarak görülmesini zayıflatmaktadır. Sürükle-bırak araçları ve önceden hazırlanmış şablonlar sayesinde, kullanıcılar kısa sürelerde profesyonel görünümlü tasarımlar oluşturabilmektedir. Ancak bu hızlı ve kolay süreç, tasarımın stratejik düşünme ve kültürel bağlam gerektiren yönlerini göz ardı etmektedir.

Benzer şekilde, Fiverr ve Upwork gibi serbest çalışma platformları, düşük bütçeli tasarım hizmetlerini yaygınlaştırarak, tasarım emeğini bir metaya dönüştürmektedir. Bu platformlarda, bir logo tasarımı için 10-20 dolar gibi sembolik ücretler talep eden amatörlerin varlığı (bkz. bionluk.com⁷, tasarlatasarlat.com⁸), müşterilerde tasarımın ucuz ve kolay erişilebilir bir hizmet olduğu izlenimini pekiştirerek profesyonel tasarımcıların emeğini değersizleştirmektedir. Özellikle küçük işletmeler ve bireysel girişimciler, profesyonel bir tasarımcıya yatırım yaptırmakla bu tür düşük ücretli çözümleri tercih etmekte bu da sektördeki ücret standartlarının düşmesine yol açmaktadır.

Bu durum, tasarımın yalnızca güzel görüntüler oluşturmak olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. Oysa profesyonel grafik tasarım, görsel estetiğin ötesinde marka kimliği, kullanıcı deneyimi, hedef kitle analizi ve kültürel kodların çözümlenmesi gibi stratejik süreçleri içerir. Örneğin, bir restoranın menüsünü tasarlamak, yalnızca renkli bir layout oluşturmak değil, tüketici psikolojisi, okunabilirlik ve marka tutarlılığı gibi faktörleri dengelerken aynı zamanda işletmenin operasyonel ihtiyaçlarını da karşılamak anlamına gelir. Ancak

⁷ <https://www.bionluk.com>

⁸ <https://www.tasarlatasarlat.com>

teknolojinin yarattığı ‘herkes tasarımcıdır’ algısı, bu derinlikteki çalışmaların değerini görünmez kılmakta ve müşterilerin tasarımı bir gereksiz maliyet kalemi olarak görmesine neden olmaktadır.

Yapay zekâ ise bu algıyı daha da güçlendiren bir role sahiptir. MidJourney, DALL-E veya Adobe Firefly gibi araçlar, metin girdileriyle saniyeler içinde görsel üreterek, tasarım sürecini adeta bir sihirbazlık deneyimine dönüştürmektedir. Bir kullanıcı modern ve minimalist bir logo talep ettiğinde, yapay zekâ tabanlı uygulamalar onlarca seçenek sunabilmekte, bu da tasarımın çok hızlı ve kolay bir süreç olduğu izlenimini yaratmaktadır. Ancak bu araçlar, çoğunlukla yüzeysel ve bağlamsız tasarımlar üretmektedir. Örneğin, bir logo tasarımında sadece görsel çekiciliği değil, markanın tarihi, değerleri ve sektör analizi gibi stratejik kararlar da rol oynamalıdır. Yapay zekâ (şimdilik) bu tür stratejik düşünme süreçlerini insan kadar etkili bir şekilde yönetememektedir. Buna rağmen, yapay zekanın sunduğu hız ve çeşitlilik, müşterilerde profesyonel bir tasarımcıya ihtiyaç olmadığı yanılsamasını beslemektedir. Oysa pek çok araştırmacıda yapay zekânın tasarımcılara yaratıcı olabilmek için zaman ve alan açacağı ama yaratıcılık konusunda insan faktörünün devre dışı kalamayacağı genel görüşü hakimdir (Akman ve Uçar, 2020; Sönmez, 2024; Şekerli ve Tüker, 2024).

Sosyal medya ve dijital pazarlama alanında tasarımın kolaylaştığı algısı belirginleşmektedir. Instagram gönderileri veya TikTok videoları için hazırlanan şablonlar, kullanıcıların tasarım yapıyormuş gibi hissetmesini sağlamakta, bu da tasarımın bir hobi veya boş zaman etkinliği olarak görülmesine yol açmaktadır. Aynı şekilde, Yapay zekâ tabanlı araçların yaygınlaşması, müşterilerin tasarımcılardan sınırsız revizyon veya anında teslim gibi gerçekçi olmayan beklentilere sahip olmasına neden olmaktadır.

Ancak tüm bu olumsuzluklar, tasarım disiplinlerinin geleceği adına tamamen karamsar bir perspektif sunmamalıdır. Tasarımın demokratikleşmesi, yaratıcı ifade özgürlüğünü artırmış ve marjinal grupların sesini duyurmasına olanak tanımıştır. Örneğin, aktivist hareketler, basit tasarım araçlarıyla güçlü görsel mesajlar üreterek toplumsal dönüşümde rol oynayabilmektedir. Ayrıca, yapay zekâ destekli araçlar, tasarımcıların rutin iş yükünü azaltarak daha kavramsal ve stratejik projelere odaklanmalarını sağlayabilir. Bu, tasarımcıların yaratıcılıklarını daha özgürce ifade etmelerine olanak tanıyabilir. Önemli olan, tasarımın teknik bir süreç olmaktan çıkarak stratejik bir disiplin sıfatıyla yeniden konumlanmasıdır.

Sonuç olarak, teknoloji ve yapay zekâ tasarım disiplinlerini kaçınılmaz bir dönüşüme zorlamaktadır. Tasarımın kolay olduğu algısı ve herkesin tasarımcı olabileceği inancı, mesleğin itibarını zorlayan bir gerçeklik olsa da bu durum aynı zamanda yeni fırsatların kapısını aralamaktadır. Geleceğin tasarımcıları, yapay zekâyı bir rakip değil, iş birlikçi olarak benimseyen, insan odaklı ve stratejik çözümler üretebilen profesyoneller olarak öne çıkacaktır. Tasarım artık yalnızca estetik olanı hazırlamak değil, anlamlı ve sürdürülebilir iletişim köprüleri kurmaktır. Bu köprüleri inşa edebilmek için ise insan duyarlılığı, teknik beceri ve etik duruş bir arada var olmalıdır.

5. SOSYAL MEDYA VE KÜLTÜREL ETKENLERİN ROLÜ

Grafik tasarım ve bağlı tasarım disiplinlerinin mesleki itibar kaybında sosyal medya ve kültürel dinamiklerin oynadığı rol, örgütlenme eksikliği kadar kritik bir öneme sahiptir. Sosyal medya, tasarımın demokratikleşmesi ve küresel erişim imkânı sunarken, aynı zamanda mesleğin değerini aşındıran bir dizi kültürel dönüşümü tetiklemiştir. Bu platformlar, tasarımın hızlı tüketim kültürüne entegre olmasına, derinlemesine düşünülmüş stratejik çalışmalar yerine ‘anlık beğeni’ odaklı içeriklerin öne çıkmasına yol açmıştır. Öte yandan, popüler kültürün tasarımı herkesin yapabileceği bir uğraş olarak yeniden tanımlaması, mesleğin uzmanlık gerektiren yönlerini görünmez kılmaktadır.

Sosyal medyanın en belirgin etkisi, tasarım süreçlerinin ve ürünlerinin ucuzlaştırılmasıdır. Pinterest gibi platformlar, kullanıcıları sürekli olarak tasarım yapmaya teşvik ederken, bu süreci adeta bir oyun haline getirmiştir. Canva veya Crello gibi araçların sunduğu hazır şablonlar, kullanıcıların birkaç tıklamayla

profesyonel görünümlü afişler veya sosyal medya gönderileri oluşturmaya olanak tanımaktadır. Ancak bu şablonlar, tasarımın temel ilkelerini (renk teorisi, tipografi, kompozisyon) görmezden gelerek kullanıcıları hazır çözümlere bağımlı hale getirmektedir. Bu durum, tasarımın bir 'kopyala-yapıştır' etkinliğine indirgenmesine ve yaratıcı sürecin değersizleşmesine neden olmaktadır. Milyonlarca kullanıcı, aynı şablonları kullanarak benzer içerikler ürettiğinde, tasarımın özgünlüğü ve estetik değeri silikleşmekte, bu da müşterilerin profesyonel tasarımcıların çalışmalarını pahalı görmesine yol açmaktadır.

Sosyal medyanın yarattığı hız ve anlık tatmin kültürü, tasarımın stratejik derinliğini de zedelemektedir. Bir markanın kurumsal kimliği veya bir kitap kapağı tasarımı gibi uzun soluklu projeler yerine, platformlar geçici ve hızlı tüketilen içerikleri ödüllendirmektedir. Örneğin, Instagram'da bir gönderinin yalnızca birkaç saniye izlenmesi, tasarımcıları karmaşık kompozisyonlar yerine dikkat çekici ama yüzeysel tasarımlara yönlendirmektedir. Bu durum, tasarımın anlam üretme işlevini zayıflatmakta ve mesleği görsel gürültü üreten bir sektöre dönüştürmektedir. Ayrıca, sosyal medya algoritmalarının 'trend' odaklı çalışması, tasarımcıları özgünlükten uzaklaştırarak popüler olanı taklit etmeye zorlamaktadır. Bir dönem minimalist logoların, başka bir dönem neon renklerin moda olması, tasarımcıların markaların gerçek ihtiyaçlarından çok geçici akımlara uyum sağlamasına neden olmaktadır. Bu da müşterilerde tasarımın trendlere bağımlı bir hizmet olduğu algısını pekiştirmektedir.

Kültürel etkenler ise bu süreci besleyen daha geniş bir zemine işaret eder. Özellikle "gig economy" (serbest çalışma ekonomisi) ve 'hustle culture' (çabalama kültürü) gibi modern kavramlar, tasarımı bir ek gelir kaynağı olarak normalleştirmiştir. YouTube'da "Nasıl Freelance Tasarımcı Olunur?" başlıklı videolar, tasarımın birkaç yazılım dersiyle öğrenilebilecek basit bir beceri olduğunu ima etmektedir. Bu anlatılar, tasarım disiplinlerinin gerektirdiği teorik bilgi birikimini (sanat tarihi, görsel iletişim teorileri, kültürel kodlar) görmezden gelerek mesleği 'teknik işlemler dizisi' olarak sunmaktadır. Örneğin, bir YouTuber'ın "Bir Haftada Photoshop Öğrenin!" sloganı, tasarımın yıllar süren bir deneyim ve eğitim gerektirdiği gerçeğini perdelemektedir. Avcı ve Üstün'ün (2022) "Youtube Tasarım Kanallarının Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım Derslerine Etkisi: Designus Örneği" isimli araştırmada yer alan röportajlarda, görüş bildiren tüm akademisyenlerin benzer soruna işaret ederek, yalnızca sosyal medya üzerinden iyi bir grafik tasarımcı olunamayacağına dikkat çekilmiştir.

Akademisyenler, bu tür kanalların tasarım yapabilme kabiliyetine değil ancak bu işin teknik boyutuna katkı sağladığı hususunda hemfikir olduklarını ifade etmişlerdir. Grafik tasarımın ve bu alanda kullanılan programların Youtube üzerinden öğrenilmesinin teknik açıdan mümkün olabileceği öngörülmektedir. Ancak grafik tasarım ilke ve öğeleri konusunda bilgi sahibi olmadan sadece program bilgisi ile tasarım açısından başarılı bir sonuç elde edilemeyeceği düşünülmektedir. (Avcı ve Üstün, 2022: 62)

Popüler kültürün tasarımcıları 'yaratıcı dehalar' yerine 'içerik üreticileri' olarak konumlandırması da prestij kaybını derinleştirmektedir. Netflix dizilerinde veya sosyal medya fenomenlerinin hikayelerinde, tasarımcı karakterler genellikle 'Starbucks'ta laptop başında çalışan bohem gençler' olarak temsil edilmekte, bu da mesleğin ciddiyetini zedelemektedir. Oysa gerçekte, bir grafik tasarımcı görsel iletişim tasarımı alanında bir uygulayıcı olmakla birlikte marka stratejileri geliştirir, kullanıcı deneyimi araştırmaları yapar veya sosyal sorumluluk projelerinde yer alır. Ancak popüler kültür, bu derinliği görünür kılmak yerine tasarımı 'havalı' bir yaşam tarzı aksesuarına indirgemektedir. Bu temsiller, müşterilerin tasarımcılara işini severek yapan şanslı insanlar gözüyle bakmasına ve emeğin finansal değerini küçümsemesine neden olmaktadır.

Sosyal medyanın yükselişi, aynı zamanda 'influencer' kültürünü de besleyerek tasarımın değer algısını çarpıtmıştır. Emek harcanmadan hızlıca tasarlanmış bir Instagram postu, binlerce beğeni toplayabilirken, aylarca süren bir kurumsal kimlik çalışması sosyal medyada hiçbir iz bırakmayabilir. Bu durum, tasarımın başarı ölçütünü 'beğeni sayısı' gibi niceliksel göstergelere indirgemekte, nitelikli ve sürdürülebilir çalışmaların değerini görünmez kılmaktadır.

Kültürel bağlamda ise DIY (Do It Yourself- Kendin Yap) akımının yükselişi, tasarımın profesyonel bir hizmet olarak algılanmasını zorlaştırmıştır. Ev dekorasyonundan davetiye tasarımına kadar her alanda DIY rehberlerinin yaygınlaşması, insanlara "Neden bir tasarımcıya para vereyim ki?" sorusunu sordurmaktadır. Tapscott ve Williams (2008), Etsy gibi dijital iş birliği platformlarının amatörlerin uzmanların rolünü üstlenmesine olanak tanıdığını vurgular. Ancak bu durum, tasarım gibi disiplinlerde teknik ve teorik derinliğin göz ardı edilmesi riskini de beraberinde getirmektedir. Örneğin, Etsy'de satılan DIY Logo Kitleri veya YouTube'daki 'Kendi Web Siteni Sıfırdan Tasarla' eğitimleri, tasarım süreçlerini adım adım basitleştirerek, uzmanlık gerektiren işleri sıradanlaştırmaktadır. Ancak bu yaklaşım, tasarımın arkasındaki psikolojik (renklerin duygusal etkisi), sosyolojik (kültürel sembollerin okunması) ve teknik (dosya formatları, baskı kalitesi) detayları görmezden gelmektedir. Sonuç olarak, birçok kişi DIY çözümlerle başarısız olup profesyonel yardıma almaya yönelse bile, bu deneyim müşterilerde tasarımın basit bir disiplin olduğu algısını pekiştirmektedir.

Sonuç olarak, sosyal medya ve kültürel etkenler, grafik tasarım ve bağlı disiplinlerin prestij kaybında önemli bir rol oynamaktadır. Tasarımın herkesin yapabileceği bir aktivite olarak algılanması, anlık beğenilere endekslenen içerik üretimi ve popüler kültürün mesleği ucuzlaştıran temsilleri, sektörün profesyonel kimliğini zorlamaktadır. Ancak bu zorluklar, aynı zamanda tasarımcıların kendini yeniden tanımlaması için bir fırsat penceresi de açmaktadır. Tasarım disiplinleri, sosyal medyanın sunduğu küresel erişimi kullanarak mesleğin stratejik ve etik boyutlarını vurgulayabilir, kültürel mirası koruyan projeler geliştirebilir ve toplumsal sorunlara çözüm üreten bir aktör olarak konumlanabilir. Bu dönüşüm, ancak tasarımcıların hızlı tüketim tuzağına düşmeden, yaratıcılıklarını derinlemesine bir kültürel okuryazarlıkla harmanlamasıyla mümkün olacaktır.

SONUÇ

Grafik tasarım ve bağlı disiplinlerin mesleki itibar kaybı, çok katmanlı ve birbiriyle iç içe geçmiş sorunların ortak bir sonucudur. Tarihsel olarak sanat, endüstri ve teknoloji arasında köprü kuran bu disiplin, dijital çağın getirdiği dönüşümler karşısında kimlik ve değer krizine sürüklenmiştir. Eğitim sistemindeki nitelik kaybı, akademi-sektör ilişkisi ve yetenek sınavlarının sembolik hale gelmesi, mezunların mesleki yeterlilikten yoksun bir şekilde işgücü piyasasına katılmasına neden olmuştur. Diploma enflasyonu ve uzaktan eğitim programlarının kontrolsüz yaygınlaşması, tasarımın hızlı kazanç aracına dönüşmesine yol açarken, toplumsal algıda mesleğin prestiji aşınmıştır.

Teknolojinin ikili rolü ise bu krizi derinleştiren bir paradoks yaratmıştır. Bir yandan yapay zekâ ve kullanıcı dostu tasarım araçları, yaratıcı süreçleri demokratikleştirirken; diğer yandan tasarımı herkesin yapabileceği bir uğraş olarak ucuzlaştırmıştır. Yapay zekâ tabanlı araçların ürettiği yüzeysel çözümler, müşterilerde stratejik düşüncenin değerini görünmez kılmakta, tasarımcıları 'operatör' seviyesine indirgemektedir. Sosyal medyanın hız odaklı kültürü ise tasarımı anlık beğenilere endeksleyerek, özgün ve sürdürülebilir çalışmaların önünü kesmektedir.

Örgütlenme eksikliği, bu sorunların kronikleşmesinde kritik bir rol oynamıştır. Evrensel sertifikasyon sistemlerinin yokluğu, etik ilkelerin bağlayıcılıktan uzak oluşu ve ücret politikalarının standartsızlığı, tasarım emeğinin metalaşmasını beslemiştir. Telif hakları ihlalleri ve fikir haksızlıkları ise mesleğin korsanlık kültürü ile ilişkilendirilmesine neden olarak, tasarımcıların emeklerinin görünmez kalmasına yol açmıştır.

Bu karanlık tabloya rağmen, çözüm umudu hâlâ mevcuttur. İlk adım, eğitim sisteminin köklü bir reformdan geçirilmesidir. Yetenek sınavlarının zorunlu kılınması, müfredatın sektör ihtiyaçlarıyla senkronize edilmesi ve akademik kadroların bir kısmının sektör bağlantılı öğretim elemanlarıyla desteklenmesi, nitelikli insan gücünün yetişmesini sağlayabilir. İkinci olarak, mesleki örgütlenmenin güçlendirilmesi elzemdir. Ücret skalalarının belirlenmesi, etik kuralların yaptırımla desteklenmesi ve telif haklarının dijital platformlarda korunması, tasarımcıların kolektif haklarını güvence altına alabilir. Üçüncü olarak, teknolojiyle uyumlu ancak

grafik üretiminde insan odaklı bir perspektif benimsenmelidir. Yapay zekâ araçları, rutin iş yükünü azaltmak için kullanılırken, tasarımın stratejik ve kültürel derinliği ön plana çıkarılmalıdır. Toplumsal bilinç ve müşteri nezdinde, tasarımın ‘estetik bir lüks’ değil, ‘stratejik bir yatırım’ olduğu gerçeği sıklıkla vurgulanmalıdır.

Grafik tasarım, görsel iletişimin kalbinde yer alan bir disiplin olarak, ancak köklü bir felsefi ve kurumsal dönüşümle itibarını iyileştirebilir. Bu dönüşüm, yalnızca tasarımcıların değil, eğitimcilerin, politika yapıcılarının ve toplumun ortak çabasını gerektirir. Tasarımın geleceği, onu salt bir ‘hizmet’ olmaktan çıkarıp ‘kültürel ve ekonomik bir değer’ olarak konumlandırabildiğimizde aydınlanacaktır. Unutulmamalıdır ki, tasarım; insanı, teknolojiyi ve toplumu birleştiren bir köprüdür, bu köprünün sağlamlığı, hepimizin sorumluluğundadır.

EXTENDED SUMMARY

Introduction

Graphic design, historically positioned at the intersection of art and industry, has undergone a profound transformation in the digital age. While its strategic role in visual communication has become increasingly vital, the profession is paradoxically facing a decline in societal prestige. This study explores the multifaceted crisis of professional reputation in the field of graphic design, emphasizing the interplay between educational inadequacies, technological disruptions, and socio-cultural dynamics. The main objective is to analyze how the erosion of academic standards, the rise of AI-based design tools, and the influence of popular culture have collectively contributed to the devaluation of design expertise. By adopting a multidisciplinary perspective, the article aims to reveal the underlying structural and perceptual factors behind the diminishing value of the profession and to propose strategic solutions for restoring its cultural and economic significance.

Method

This study is based on a qualitative research approach, employing document analysis and critical literature review to examine the current state and historical trajectory of graphic design’s professional status. A wide range of academic sources, professional reports, and industry data were analyzed to assess the evolution of graphic design education, sectoral expectations, and technological developments. The study also adopts a theoretical lens that draws on cultural production theories, professionalization frameworks, and digital media critique. No empirical data collection (e.g., surveys or interviews) was conducted; rather, the analysis is conceptual and interpretive, aiming to synthesize existing knowledge and frame the problem within a broader sociotechnical context.

Findings and Results

The study finds that the prestige crisis in graphic design stems from several intertwined factors. First, the quality of design education has declined due to rapid program expansion, diminished admission standards, and a growing gap between academic curricula and industry demands. Second, the widespread use of AI-driven and template-based tools has fostered the perception that design is a skill anyone can master, thereby diluting the value of professional expertise. Third, popular media and social platforms have normalized design as superficial content production, eroding its strategic depth. Additionally, the lack of strong professional organizations has led to non-standardized wages, weak ethical enforcement, and rampant copyright violations. These findings indicate that the profession’s identity is increasingly shaped by market forces rather than disciplinary values.

Discussion and Conclusions

The findings suggest that addressing the crisis in graphic design requires a multipronged approach. First, comprehensive reform in design education is needed, including the reintroduction of aptitude-based admission

criteria and the alignment of curricula with technological and strategic competencies. Second, professional organizations must be strengthened to establish enforceable standards, ethical codes, and fair compensation practices. Third, a human-centered approach to design technologies—particularly artificial intelligence—must be promoted to preserve the profession’s creative and strategic core. The study concludes that graphic design must be repositioned not as an aesthetic luxury but as a vital cultural and economic asset. Reclaiming the profession’s prestige will depend on coordinated action from educators, practitioners, policymakers, and the broader public.

KAYNAKÇA

- AIGA, (2021). Design Business +Ethics. *Richard Grefé, AIGA*. <https://www.aiga.org/sites/default/files/2021-03/Design-Business-and-Ethics.pdf>
- Akdenizli, F. (2017). *Türkiye’de Grafik Tasarımcının Problemleri ve Bir Çözüm Ortağı Olarak Meslek Kuruluşları*. <https://fuatakdenizli.com/turkiyede-grafik-tasarimcinin-problemleri-bir-cozum-ortagi-olarak-meslek-kuruluslari/>
- Akman, M. ve Uçar, T. F. (2020). Bugünün ve geleceğin grafik tasarımı. *Akdeniz Sanat*, 14(25), 9-21.
- Avcı, Y., Üstün, C. (2022). Youtube Tasarım Kanallarının Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım Derslerine Etkisi: Designus Örneği. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 48-64.
- Balyer, A. ve Hesapçioğlu, M. (2008). Sanayileşmiş Bazı Ülkelerle Karşılaştırmalı Olarak Türkiye’de Üniversite Açma Politikaları: Teori ve Uygulama. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 53-78.
- Chiang, W. S., Idris, M. Z. ve Chuen, T. W. (2019). Is graphic design being taken seriously as a profession, *Journal of Arts and Social Sciences*, 3(1), 1-9.
- Hollis, R. (1994). *Graphic design: A concise history*. Thames & Hudson.
- Hollis, R. (2006). *Swiss graphic design: The origins and growth of an international style, 1920-1965*. Laurence King Publishing.
- ICOD (2023). Tasarımcılar İçin Mesleki Davranış Kuralları, *ICoD Sekreterliği*, https://www.theicod.org/storage/app/media/05_Resourcers/03_Code_of_Conduct/Code-Turkish_GMK.pdf
- İŞKUR, (2023). 2023 Yılı İşgücü Piyasası Araştırması Sonuçları, <https://www.iskur.gov.tr/yayinlarimiz/infografiklerle-isgucu-piyasasi-arastirmasi/>
- (2024/a). Dijital Dönüşüm Kapsamında İşgücü Piyasasının Genel Görünümünü Raporu, <https://media.iskur.gov.tr/89277/dijital-do-nu-s-u-m-kapsaminda-i-s-gu-cu-piyasasinin-genel-go-ru-nu-mu-raporu.pdf>
- (2024/b). 2024 Yılı İşgücü Piyasası Araştırması Bilgi ve İletişim Sektörü Sonuçları, <https://media.iskur.gov.tr/104456/bilgi-ve-iletisim-sektoru.pdf>
- Kariyer.net (2025). *Grafiker Pozisyonunun Özel Sektördeki Maaşları*. <https://www.kariyer.net/pozisyonlar/grafiker/maas>
- Karlıdağ, S. ve Bulut, S. (2025). Yaratıcı Endüstrilerde Telif Hakları: Sermayenin Yaratıcılığı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 13 (1), 642- 669
- Kayın, M. (2019). Gayri Maddi Emegın Görünümleri: “Freelance Tasarımcılar”. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, (1), 42-59.
- Kılıçoğlu, A. M. (2001). Telif Hakkı ve Yayın Sözleşmesinden Ayırdedilmesi. *Ankara Barosu Fikri Mülkiyet ve Rekabet Dergisi*, 1(1), 43-50.
- Kınık, M., Güllü, Y. ve Topaklı A. (2021). Grafik Tasarımcı Yeterliliklerine Dair Yönetici görüşleri. *Ulakbilge*, 62 s. 963–975. DOI: 10.7816/ulakbilge-09-62-03

- Korkut, H. (1992). Türkiye’de üniversite açma politikası. *Amme İdaresi Dergisi*, 25(4), 97-115.
- Meggs, P. B. (1992). *A History of Graphic Design* (2nd ed.). Van Nostrand Reinhold.
- Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2012). *Meggs’ History of Graphic Design* (5th ed.). John Wiley & Sons, Inc.
- Mısır, M. B. (2002). Fikri Hakların Korunmasında Meslek Birliklerinin Yeri, *Fikri Mülkiyet ve Rekabet Hukuku Dergisi*, 2 (4), 15-49.
- Özdal, M. A. (2023). Yapay Zekâ ile Oluşturulan Eserlerin Telif Hakkı ve Kişisel Verilerin Korunması. *Hakkâri Review*, 7 (1), 90-110. DOI: 10.31457/hr.1249328
- Piroğlu, Ü. (2001). İletişim Çağında Sanatın ve Telif Haklarının Yeni Konumu, *Fikri Mülkiyet ve Rekabet Hukuku Dergisi*, 1 (2), 121-128.
- Şeker, M. ve Şeker, T. (2011). İletişim eğitiminde temel sorunlar ve açmazlar. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (15), 99-118.
- Sönmez, Ü. (2024). Grafik Tasarım Tarihinde Teknolojik İlerlemeler ve Yapay Zekânın Yaratıcılığa Etkileri. *Yeni Yüzyıl’da İletişim Çalışmaları*, 2(9), 37-43.
- Tapscott, D. ve Williams, A. D. (2008). *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*. Portfolio.
- Türkiye İstatistik Kurumu-TÜİK, (2023). *Dijital dönüşüm kapsamında işgücü piyasasının genel görünümü* [Sunum]. İŞKUR. <https://media.iskur.gov.tr/89163/dijital-donusum-kapsaminda-ismgucu-piyasainin-genel-gorunumu-sunum.pdf>
- Yıldırım, D. ve Akman, M. (2023). Düünden Bugüne Grafik Tasarım Mesleği ve İsimlendirme Sorunsalına Bakış, *MUJAD Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (14), 103-120 DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.17>
- Yüksel, M. (2001). Fikri Mülkiyet Haklarının Tarihsel Temelleri, *Fikri Mülkiyet ve Rekabet Hukuku Dergisi*, 1(2), 89-108.



Resim Sanatında Kutsal Zeytin Ağacının Yaratılış Mitosu The Mythos About The Creation of Divine Olive Tree in Painting Art

Ece YÜCEL ^{1,*}, İhsan DOĞRUSÖZ ²

¹ Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı

² Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

MAKALE BİLGİSİ

Derleme Makale

Geliş Tarihi: 09.04.2025

Kabul Tarihi: 01.06.2025

Anahtar Kelimeler:

Zeytin Ağacı, Mitoloji,
Athena, Resim, Kutsal,
Yaratılış

ÖZ

Mitoloji, yüzyıllar boyunca insanların inançlarında yer almıştır. Mitoslarda yer alan tanrıların ve kahramanların hayatları sanat eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Mitoslarda yaratılış hikayeleri tanrılar arasında yaşanan mücadelelerin sonuçlarına dayanmaktadır. Zeytin ağacına dair bilinen en eski anlatıların kaynağı antik döneme ait mitoslardır. Barış ve erdem tanrıçası Athena ile bağdaştırılan kutsal zeytin ağacının yaratılışı Atina kentine isim vermek üzere karşı karşıya gelen Athena ve Poseidon'un mücadelesinin bir sonucudur. Mitoslar plastik sanatlar içerisinde farklı biçimlerde ele alınmışlardır. Avrupa sanatında Rönesans ve sonrasında antik çağlara dönüşle birlikte mitolojik temalar yeniden sanatın konusu haline gelmiştir. Mitoslar arasında en çok tercih edilen yaratılış hikayelerinden biri de Athena'ya dair kutsal zeytin ağacının yaratılış hikayesidir. Bu çalışmada sosyal bilimlere yönelik araştırma yöntemlerinden, konuya ilişkin literatür taraması ve eser inceleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın amacı, antik çağlardan günümüze önemini koruyan kutsal zeytin ağacının yaratılış hikayesinin Avrupa sanatı içerisinde hangi sanatçıların eserlerine konu olduğunu ve farklı sanatçıların bakış açılarıyla nasıl şekillendiğini incelemektir.

ARTICLE INFO

Review Article

Received: 09.04.2025

Accepted: 01.06.0025

Keywords:

Olive Tree, Mythology,
Athena, Painting, Divine,
Creation

ABSTRACT

Mythology has been part of human belief systems for centuries. The lives of gods and heroes depicted in myths have served as a source of inspiration for works of art. Creation stories in myths are often based on the outcomes of struggles among gods. The earliest known narratives about the olive tree originate from ancient myths. The creation of the sacred olive tree, associated with Athena the goddess of peace and virtue is the result of a contest between Athena and Poseidon, who competed to give their name to the city of Athens. Myths have been represented in various forms within the visual arts. In European art, especially during and after the Renaissance, mythological themes once again became central to artistic expression through a renewed interest in antiquity. Among the most frequently depicted creation myths is the story of the sacred olive tree linked to Athena. In this study, I employ research methods from the social sciences such as literature review and artwork analysis. The aim of the study is to examine how specific artists in the European art have engaged with the creation myth of the sacred olive tree, a narrative that has maintained its significance from antiquity to the present, and how different artists have interpreted this myth through the perspectives of different artists.

* Sorumlu yazar.

*eceyucel@comu.edu.tr

** Bu makale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yapılan "Plastik Sanatlarda Zeytin Ağacı İmgesinin Sanatsal Bir Tema Olarak İncelenmesi" adlı sanatta yeterlik tez araştırmasının bir bölümünden oluşturulmuştur.

GİRİŞ

Mitoloji sözcüğü, “myth” ve “logia” sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Myth, anlatılan hikâye, dile getirilen konu, söz anlamına gelmekte, logia yani logos ise bilim ve akıl anlamına gelmektedir (Tökel, 200: 5). “Mythologia” yani mitoloji sözcüğü Atinalı filozof Platon tarafından, doğaüstü olarak adlandırılan eylemlerin diğer eylemlerden ayrımını yapabilmek için ortaya çıkarılmıştır (Cotterell ve Storm, 2011: 12). Bir dini anlatan efsaneler, anlamını ve kökenini belirtmek için farklı efsanelerin incelenmesi ve efsaneler bilimi anlamını da karşılamaktadır (Mutlu, 1997: 1273). Mitoloji, çok eski zamanlarda yaşamış olan insanların inançlarının bir uzantısı olarak konusunu tanrıların ve kahramanların hayatları ve maceralarından alan hikayelerdir. Aynı zamanda gerçek hayata uymayan bu hikayelerin nasıl doğduğu, geliştiği ve ne anlam ifade ettiği üzerinde düşüncelerin de bir ilmidir (Can, 1970: 1). Tarihin ilk çağlarından bu yana farklı yaşayışlara sahip insanların inançlarında yer alan mitoloji ve birbirlerinden beslenerek zenginleşmiş, günümüze kadar gelmiş mitolojik öyküler, sanat eserlerine ilham kaynağı olmuştur. En önemli işlevlerinden biri insan ve tanrı arasında bağ kurmak olan mitoloji, doğaüstü esinlere ve mitosların ruhuna uygun şekilde işlevini devam ettirmektedir (Campbell, 1992: 9). Eski çağlarda yaşayan insanları ve onların eserlerini anlayabilme isteği, bu insanların yaşayışlarını, inançlarını, sosyal hayatlarını ve beklentilerini de anlama ihtiyacı oluşturmuştur. Eski çağların sanatlarını araştırırken nesnelerin meydana getiriliş amaçlarını araştırmak günlük hayat gereksinimlerini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır çünkü bu dönemde meydana getirilen ve günümüzde sanat eseri olarak adlandırdığımız nesneler, günümüzde olduğu gibi sergilenmek amacıyla değil, hayatın gereksinimlerini karşılamak amacıyla üretilmektedir (Boardman, 2005: 14). Mitoloji sözcüğünü duyduğumuzda aklımıza ilk Yunan ve Roma mitolojileri gelmektedir. Birçoğu eski Yunanlar tarafından meydana getirilen ve onların dinlerinin aslını oluşturan mitler, sanat ve edebiyatla da etkileşim içerisinde (Can, 1970: 2). Tanınan uygarlıkların neredeyse hepsinde mitolojik konular ve mitolojik kahramanlar, sanatta görsel anlatımların temel kaynaklarıdır. Bu kaynaklar aracılığıyla uygarlıkların evreni nasıl tanımladıkları, insanlığın varlığına yaklaşımları, mitolojileri yani dini inançları açıklanabilmektedir (Boynudelik, 2017: 9). Birbirinden farklı yaşayışlara sahip tüm insanlığın hayat hikayelerini, maceralarını ve inançlarını bize tanıtan mitolojik hikayeler, aynı zamanda bizleri insanlığın kutsal değerleriyle de tanıştırmaktadır.

Kutsal sözcüğü, güçlü bir dinsel saygıyı uyandıran ya da uyandırması gereken anlamında kullanılmaktadır (“Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, 2025). Din alanına özgü ve karmaşık anlamalar içeren bir sözcük olmasının yanı sıra kendisine insanlık tarafından yüklenmiş olan özel anlamlarıyla birlikte, mutlak iyi, ahlaka uygun ve mükemmel anlamlarını da taşımaktadır. Kutsal sözcüğünün, Latince, Yunanca, Sami dillerinde ve antik dillerde ahlaka uygun anlamında kullanıldığı görülmektedir. İbranice “qadosh”, Yunanca “ayios” ve Latince “sanctus” sözcükleri de doğru ve mutlak iyi kavramlarına karşılık gelmekte ve bunları tanımlamak için de kutsal kelimesi kullanılmaktadır (Otto, 2014: 35-36). Bütün uygarlıklarda kutsal olan ve kutsala yönelik deneyimler, insan yaşamına dair büyük bir önem taşımaktadır. İnsanların kutsallıkla ilgili düşünceleri ve deneyimleri incelendiğinde kutsallık atfedilen nesnelerin ya da varlıkların olağanüstü özellikler, tanrısal değerler taşıdıkları ve insanların tüm değer yargılarının da temelini oluşturdukları görülmektedir (Gündüz, 2009: 10-13). Kutsallığın arkaik toplumların yaşam biçimleri içerisinde barındırdığı büyük önem doğrultusunda bu toplumların kutsal anlamlar yükledikleri nesneler ile bir arada yaşamak istedikleri görülmektedir (Eliade, 2017:16). Kutsal, hakikat anlamı da taşımakta, güçlü ve bereketli olanı tanımlamak için de kullanılmaktadır bu nedenle bu inanca sahip insanın kutsanmış bir alanda, kutsallık atfettiği nesnelerle birlikte yaşama isteği oldukça normal görülmektedir (Eliade, 2017: 28). Kutsal olan kişi ya da nesnenin, tanrı kavramıyla ilişkisi, tanrı tarafından yaratılmış olduğu inancı doğrultusunda yaratılış kavramının da mitolojik hikayelerin ana konularından biri olduğu görülmektedir.

Yaratılış sözcüğü, yaratılma işi, tanrı tarafından yoktan var edilme işi olarak tanımlanmaktadır (“Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, 2025). Dünya üzerinde var olan tüm inanç sistemlerinde yaratılış konusu mutlaka yer almakta, genellikle dünyanın yaratılışı, ilk insanların yaratılışları ve kökenleri gibi konular çevresinde şekillenmektedir. Bazı inanışlarda yaratılış Tanrı iradesi ile gerçekleşirken bir kozmik yıkım sonrasında

meydana gelirken bazı mitolojik öykülerde tanrılar arasında yaşanan birtakım mücadeleler sonrasında meydana gelmektedir (Taşpınar, 2022: 8). İnsanlar için evrenin yaratılışı her zaman bir merak unsuru olmuştur. Evrenin insanlar tarafından açıklanamayan hikayeleri, kutsal metinlerde ve mitolojik öykülerde karşımıza çıkmaktadır. Arkeolojik kazılar beraberinde ortaya çıkan tabletler, insanlığın yaratılışında birçok tanrı ve nesnenin söz konusu olduğu ve bunu anlatan birçok mitin var olduğunu göstermektedir (Yonar, 2015: 22). Bu mitler, evrenin, tanrılar tarafından yaratılması ve kutsal olarak görülmesi, tanrıların insanları yarattıklarının ve onlara yaşam hakkında verdikleri derslerin sürekli hatırlanması ve kutsanması açısından önemlidir (Eliade, 2017: 103). İnsanların yaşamları, inançları ve kutsallarını açıklayan bu mitler günümüzde önemle incelenmektedir.

Yunan tanrıları ve Yunan mitolojisinin ilk aktarıcısı “İlyada” ve “Odysseia” isimli eserleriyle Homeros’tur. Hesiodos ise Yunan mitolojisinin yani Yunan dininin kutsal kitabı olarak görülen “Theogonia” isimli eseri yazmıştır. Bu eserler aracılığıyla nesilden nesile sözlü olarak aktarılan mitolojik hikayeler yazıya aktarılmış ve günümüze kadar ulaşmıştır. Kısa süre içerisinde sanatlarını geliştiren Yunan sanatçılar da mitosları, resim, heykel ve mimaride farklı biçimlerde ele alarak sanatın dili içerisinde kullanmışlardır. Bunun sonucunda hem sözel hem de görsel eserlerde Yunan mitolojisinin anlatıldığı görülmektedir (Gezgin, 2008: 59).

Zeytin sözcüğünün kökeni, İbranice “zeyt” sözcüğünün Arapça’da “ez-zeyt” sözcüğüne dönüşmesine dayanmaktadır ve kutsal kitaplardan gelmektedir (Atilla, 2003: 17). Akdeniz dünyasında hayatın her alanında karşımıza çıkan zeytin ağacı, ilk kez Kalkolitik Çağ’da Doğu Akdeniz’de yetiştirilmiş, daha sonra tüm Levant’ta, Anadolu’da, Girit ve Kıbrıs’ta da yetiştirilmeye başlanmıştır (Pamir, 2008: 77). Öncelikle dini törenlerde tapınma, kutsama, sunu ve arınma gibi amaçlar doğrultusunda kullanıldığı bilinen zeytin ve zeytin yağı, sonrasında güzellik ve sağlık için kullanılmış, kahramanların ve savaşçıların vücutlarına sürülmüş, yarışmalarda kazananlara ödül olarak sunulmuş, son olarak da yemeklerde kullanılmaya başlanmış, üretimi, ticareti yapılmış ve farklı uygarlıklara yayılmıştır. Dünyada en yaygın biçimde kullanılan ve kutsallık atfedilen simgelerden biri mitolojide “barış ağacı” olarak ifade edilen zeytin ağacıdır ve zeytin ağacının yaratılış mitosu hakkında birçok sanatsal çalışma yapılmıştır. Mitoloji, arkeoloji, sanat tarihi ve felsefe alanlarında çeşitli araştırmacıların, bu konuyu farklı şekillerde ele aldıkları kaynaklar mevcuttur.

Bu makalede, zeytin ağacının yaratılış hikayesi, günlük yaşamdaki yerinin yanında uygarlık tarihinde önemli unsurlardan biri haline gelmesi, mitolojiye, efsanelere, kutsal kitaplara ve sanata konu oluşu ve plastik sanatlarda yaygın olarak kullanımının çeşitli şekillerde ele alınmasının yanı sıra binlerce yıldır bilinen bu yaratılış hikayesinin ve dolayısıyla zeytin ağacına yüklenmiş olan kutsal değer, Avrupa resim sanatında mitoloji konulu resimlere yansması incelenmiştir. Bu araştırma için nitel araştırma yöntemleri kullanılarak alana ilişkin kaynaklar üzerinden literatür taraması ve eser incelemeleri yoluyla elde edilen veriler analiz edilmiş, ulaşılan tüm kaynaklarda kutsal zeytin ağacının yaratılış hikayesi aranmıştır. Bilgilerinden ve araştırmalarından yararlanılan tüm eserlere atıf yapılarak, yazarlarına yer verilmiştir.

1. KUTSAL ZEYTİN AĞACI VE YARATILIŞI

Yunanlar, antik çağda her şeyin bir tanrısı olduğuna inanmaktadır ve bu tanrıların başında, Olympos Dağı’nda yaşayan 12 büyük tanrı yer almaktadır. Baş tanrı Zeus, kardeşi ve aynı zamanda karısı olarak tanınan Hera ve diğer kardeşleri denizler tanrısı Poseidon, güzel sanatların ve güneşin tanrısı Apollon, savaş tanrısı Ares, zekâ ve barışın tanrıçası Athena, güzellik tanrıçası Aphrodite, her türlü maden işlerinin tanrısı demirci Hephaistos, Zeus’un habercisi Hermes, Artemis ve Demeter, bahsedilen 12 büyük tanrıyı meydana getirmektedir (Hansen, 2022: 56-63).



Görsel 1. Giulio Romano, Tanrıların Evi, 1528, Devler Odası tavan freski, Plaza del Te Mantua, İtalya (Romano, 1528).

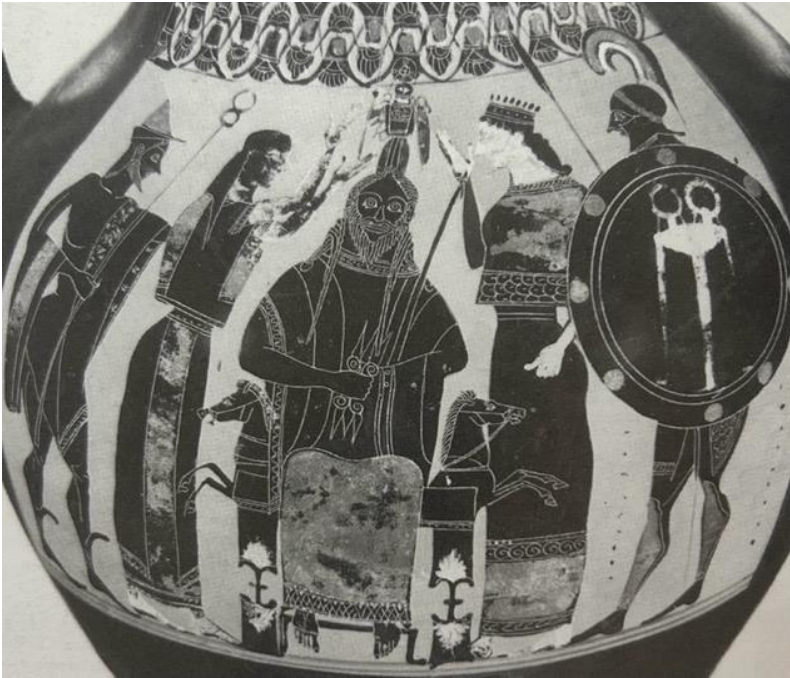
Yunan mitolojisinde zekâ ve barışın tanrıçası olarak karşımıza çıkan Athena, Zeus ve Metis'in kızıdır. Güzel sanatların, el sanatlarının ve edebiyatın koruyucusu, adaletin ve erdemin tanrıçası olarak bilinmektedir (Turani, 2003: 17). Athena'ya hamile olan Metis'ten doğacak bir erkek çocuğun, tanrıların ve insanların kralı olacağını öğrenen Zeus, Metis'i karnında kendi çocuğu olan Athena ile birlikte yutmuştur. Doğum zamanı geldiğinde ise Athena, Zeus'un başından doğmuştur. Bazı kaynaklarda ve betimlemelerde, doğum zamanı geldiğinde Hephaistos'un baltası ile Zeus'un kafasını yararak doğuma yardım ettiği görülmektedir (Carpenter, 2002: 71). Bu nedenle Athena'yı Zeus'un kendi başından doğurduğu söylenmekte ve birçok eserde de bu doğumun ele alındığı görülmektedir.



Görsel 2. Athena'nın Zeus'un başından doğuşunun betimlendiği kalkan iç yüzey şeridi, bronz kabartma, Olympia'dan, M.Ö. 550 civarı, 8.6 cm (Carpenter, 2002: 89).



Görsel 3. Athena'nın Zeus'un başından doğuşunun betimlendiği siyah figürlü Atina amphorası (Boardman, 2005: 104).

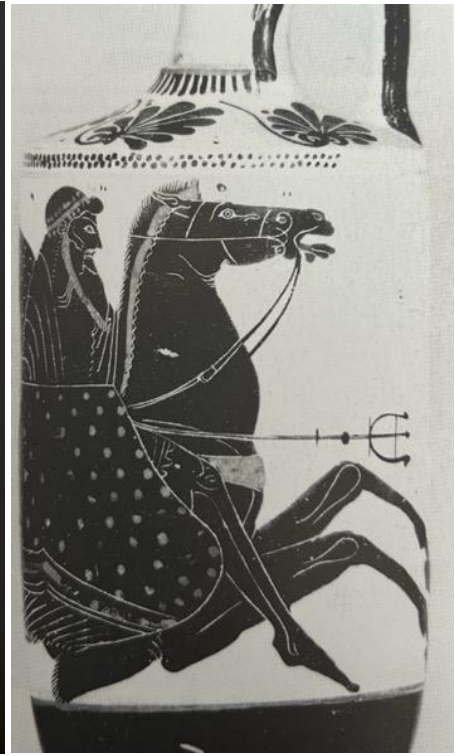


Görsel 4. Athena'nın doğumunun betimlendiği siyah figürlü Attika amphorası, M.Ö. 4540 civarı, 45,5 cm, (Carpenter, 2002: 90).

Athena'nın atribüleri⁶ arasında zeytin, mızrak, miğfer, gorgo başlı aigisi⁷ ve baykuş yer almaktadır. Hiç evlenmediği, erkeklere tarımsal işlerde ve denizcilikte yardım ettiği, kadınlara ise dokumacılık, nakış işleme gibi el sanatlarında yardımcı olduğu bilinmektedir (Kantar, 2013; 27). Athena'nın, kendisine yer verilen eserlerin hemen hepsinde bu atribüleri ile resmedildiği görülmektedir.

⁶ Sanat tarihinde, kişi betimlerinde kullanılan, kişiyi tanımamızı sağlayan simgesel nesneler, giysiler ve aksesuarlardır (Boynudelik, 2017: 212).

⁷ Zeus'un Athena'ya hediye ettiği, üzerinde en bilinen gorgo olan Medusa'nın yüzünün işlemeleri olan yılanlarla çevrili kalkandır (Erhat, 2015: 19).



Görsel 5. Minerva ve Sembolleri, 1780, gravür, Kunts ve Geshichte koleksiyonu, (Boynudelik, 2012: 14).

Görsel 6. Athena Parthenos, M.Ö. 447-432, mermer, 104 cm, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina (Gombrich, 1999: 85).

Görsel 7. Poseidon, M.Ö. 490 civarı, 30,3 cm, beyaz zemin üzerine siyah figürlü Attika vazosu (Carpenter, 2002: 57).

Kutsal zeytin ağacının yaratılış mitosundan Athena ile beraber yer alan bir diğer tanrı, denizler tanrısı Poseidon'dur. Yunan mitolojisinde iç deniz tanrısı olarak tanınan ve genellikle yetişkin ve sakallı bir erkek olarak betimlendiği görülen Poseidon, tridenti⁸ ile betimlenmekte ve mızrağını sapladığı kayalardan sular fişkırtması ile bilinmektedir (Turani, 2003: 113). Kronos ve Rheia'nın oğlu, Zeus ile Hades'in kardeşi olan Poseidon'un atribütlerinden biri de zaman zaman kendisinin de dönüştüğü düşünülen, kutsal hayvanı olan attır (Fink, 2004: 362).

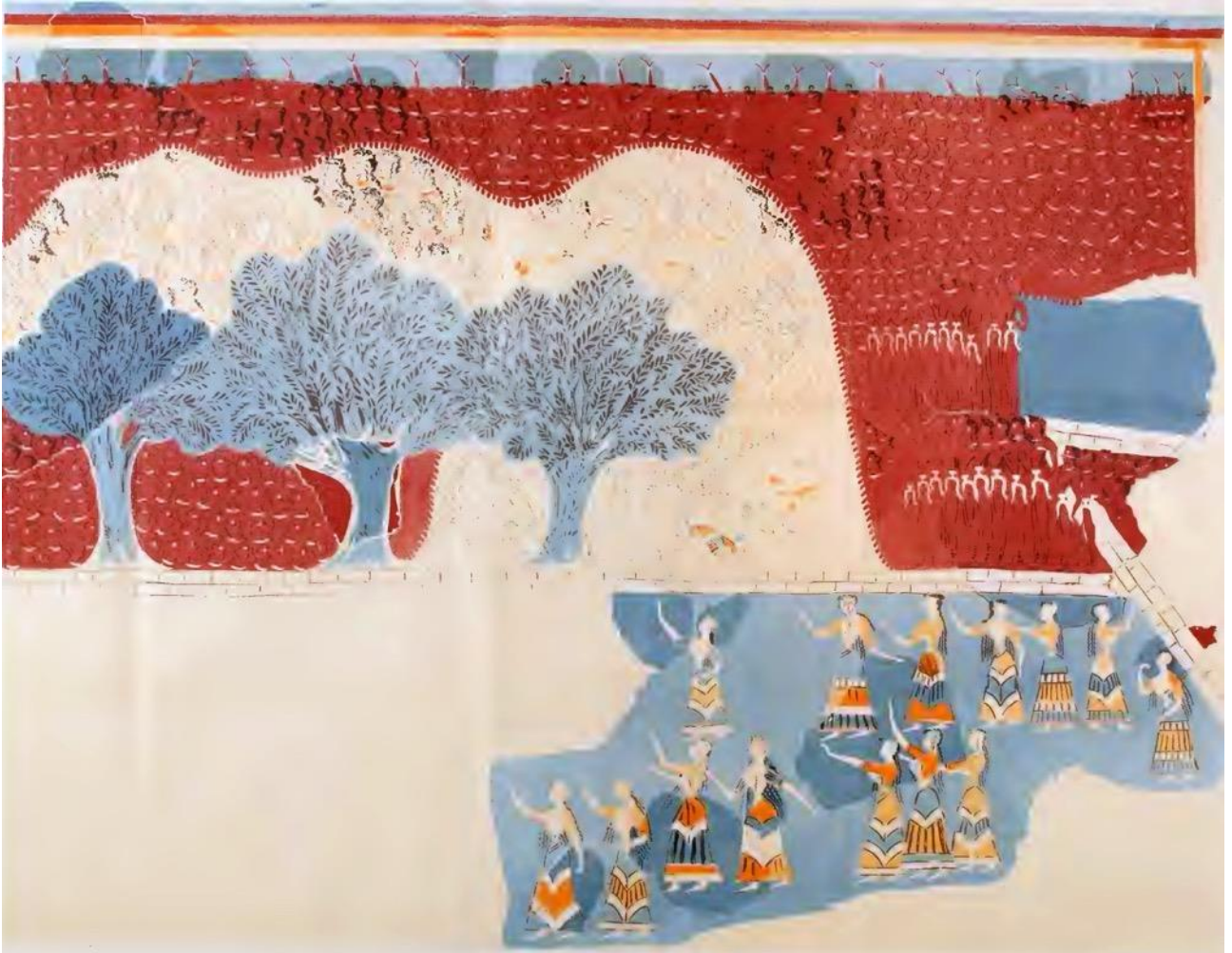
1.1. Mitolojide Zeytin Ağacı

Mitolojide bitkiler, tanrıların insanlara verdiği en değerli armağanlar olarak ele alınmaktadır ve tüm bitkiler insanlığın hizmetindedir. İnsanlara armağan ettikleri bitkilerin tohumlarını nasıl ekip biçeceklerini öğreten tanrılar mitolojik hikayelerde karşımıza çıkmaktadır. Taşıdıkları sembolik anlamlar nedeniyle bitkiler, insanların kendi yaşantılarını gelecek nesillere aktarmada kullandıkları sembolik araçlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Gezgin, 2010: 11-13). Yunan mitolojisi incelendiğinde ağaçların sıkça kutsal kabul edildiği, tanrıların ağaçları insanlığın iyiliği ve hoşgörüsü karşısında bir armağan olarak verdiği görülmektedir (Erhat, 2015: 66). Bitkilere atfedilen değer, hayat ağacı gibi ağaçların içerdiği ölümsüzlük anlamı açıkça ifade edilirken, kutsal ağaçlar ve bitkiler, hayatın, yaratılışın, gençliğin ve ölümsüzlüğün ve kutsal bilgilerin sahibi olarak kabul edilmiştir (Eliade, 2017: 133). İnsanlığın yaşamı ve bitkilerin yetiştirilmesi arasında görülen benzerlikler birtakım mitoslarda egemen konu oluşu, doğum ve ölüm, bitkilerin öldükten ve çürüdükten sonra tekrar büyüüp yetiştirilmeleri ile insanların ölümden sonraki hayat inanışları arasında benzerlikler kurulduğunda, bitkilere verilen kutsal değer artması kaçınılmazdır (Campbell, 1992: 422). Zeytin ağacı,

⁸ Poseidon'un elinde taşıdığı üç dişli mızrağıdır.

kendisine yüklenen pek çok anlam ile en sık karşımıza çıkan bitkilerden biridir. Hem kutsal kitaplarda hem mitolojik hikayelerde yer almaktadır.

Zeytin sözcüğü ilk kez yazılı kaynaklarda M.Ö. 3000’lerde, görsel olarak yine yakın zaman diliminde Girit’te Knossos Sarayı’nın duvar resimlerinde karşımıza çıkmaktadır (Ağırbaş, 2020: 2).



Görsel 8. Zeytin Ağaçları, Knossos Sarayı, M.Ö. 1600-1500, Fresk, Messara Arkeoloji Müzesi, Yunanistan (Anonim, M.Ö. 17.yy).

Zeytin ağacı hakkında bilinen en eski anlatılar, antik dönem efsanelerine dayanmaktadır ve tanrıça Athena ile ilişkilendirilmektedir (Turani, 2003: 17). Zeytin, dünyada her alanda en çok kullanılan sembollerden biridir. Athena’nın insanlığa hediye ettiği zeytin ağacı gibi günümüze kadar gelen öykülerle birlikte, zeytin için barış ağacı ifadesi ilk kez Romalı şair Vergilius’a ait “Aeneis” destanında kullanılmıştır. Destanda kahramanların ve diğer insanların barış istemek için hediye götürülürken başlarını zeytin dallarıyla örtmelerinden şu şekilde bahsedilmektedir (Vergilius, 2019: 229-363);

“Varın gidin diye buyurdu kralın görkemli kalesine!
hepsi ötüp başlarını Pallas’ın⁹ dallarıyla, armağanlar götürecekler,
Teucerler için barış dileyceklerdi kraldan” (Vergilius, 2019: 229).

“Hangi ırktansınız? Nereden soyunuz sopunuz?
hangi yurttan? Barış mı getiriyorsunuz yoksa

⁹ Athena’nın sıfatlarından biridir. Çoğu zaman iki adla, Pallas Athena diye anılmaktadır.

savaş mı buraya? Bunun üzerine Aeneas Ata
yüksek pupanın üzerinden şöyle seslendi
elindeki barışçı zeytin dalının göstererek” (Vergilius, 2019: 261).

“Elinde (zeytin) dalıyla barış dileyip, sonra
pupalarına asker dikmek neden?” (Vergilius, 2019: 324).

“Sözcüler gelmişti Latin kentinden, ellerinde
zeytin dalları, ateşkes ilan etmek için” (Vergilius, 2019: 363).

Yunan mitolojisine göre tanrıça Demeter’in armağanı olan tahıl, tanrı Dionysos’un armağanı olan şarap ve tanrıça Athena’nın armağanı olan zeytin olmadan Yunan yaşamı düşünülememektedir (Freedman, 2008: 73). Zeytin ağacı ve zeytin dalı çok eski zamanlardan beri sembolik anlamlar yüklenerek, barışın, bolluğun, ölümsüzlüğün, yeniden doğuşun ve zaferin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Boynudelik, 2012: 153). Zeytin imgesi barış sembolü olarak, kahramanların ellerinde taşıdıkları zeytin dalları ve başlarındaki zeytin yapraklarından yapılmış taçlarda karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni, Athena’nın ve onun yarattığı kutsal zeytin ağacının akıl, düzen ve barışı temsil etmesidir. Bu kavramların anlatılmak istendiği sanat eserlerinde yer almaktadır.



Görsel 9. Jacques Dumont, Barış, 1789, tüyb, 94x151 cm, Louvre Müzesi, Paris (Dumont, 1789).



Görsel 10. Zeytin yapraklarından oluşan bir taç, M.Ö.4.yy, altın, Selanik Arkeoloji Müzesi (Ünsal, 2008: 23).

Görsel 11. Athena Tetradrahmi (Antik Yunan'da 4 drahmiye eşit gümüş sikke), M.Ö. 475-65, 2,5 cm, Villa Koleksiyonu, The J. Paul Getty Müzesi, California (Anonim, M.Ö. 5. yy).

Refahın, bolluğun sembolü olan, tüm kutsal kitaplarda yer alan zeytin ağacının binlerce yıl yaşadığına inanılarak özel yasalarla korunduğu, ağaçlara zarar vermenin ölüm ile cezalandırıldığı bilinmektedir. Atina'nın güçlü hükümdarlarından Solon, dünyada ilk zeytin ağacını koruma yasasını çıkartmıştır (Ünsal, 2008: 25). Savaşçılar tarafından korunduğuna inanılan zeytin ağaçlarının M.Ö. 480'de Pers işgali sırasında yakılmasının ardından kalan tek bir zeytin ağacının filizlenmesi, yeniden canlanması ve sürgünlerinin tüm Yunanistan'a dikilmiş olduğu inancı doğrultusunda tüm bu ağaçların, Athena'nın yarattığı ilk zeytin ağacından çoğaldığına inanılmaktadır (Eskiyörük, 2016: 231). Bu bilgiler ışığında zeytin ağacının kutsal sayılması ve yeniden doğuşun simgesi olarak bilinmesi, anlam kazanmaktadır.

1.2. Athena ve Poseidon'un Mücadelesi

Mitolojiye göre, Kekrops¹⁰ tarafından kurulmuş olan Atina kentine Athena'nın isminin verilmesi, iki büyük tanrı Athena ve Poseidon arasında geçen bir mücadeleye dayanmaktadır. Yunanistan'ın doğusunda, denize doğru uzanan küçük yarımada Attika adı verilmiştir. Bu yarımada'nın üzerinde yer alan geniş bir ovanın içerisinde bugün Yunanistan'ın başkenti olarak bilinen Atina şehri kurulmuştur (Can, 1970: 50). Atina kentine isim verilen bu mücadeleyi Şefik Can şu şekilde aktarmıştır;

Atina şehrine zekâ tanrıçası Athena'nın isminin verilmesi bir müsabaka neticesinde olmuştur. Şöyle ki Kekrops'un kurduğu bu şehre deniz tanrısı Poseidon kendi isminin verilmesini isterken Athena kendi adının konmasını arzu ediyordu. İkisi de haklı idi. Poseidon medeniyetin, önce Mısır'dan deniz yolu ile Atik kıtasına geldiğini ve bu şehrin, deniz olmasa kurulamayacağını ileri sürüyordu.

Athena ise bu şehri kuranlara, akıl ve zekayı kendisinin verdiğini, bu yüzden bu şehre kendi adının konmasının daha doğru olacağını iddia ediyordu. Sonunda anlaşamadılar; ikisi de kızmıştı. Nerede ise kavga edeceklerdi. Bunun üzerine Zeus işe karıştı, onlara dedi ki; ikinizden hanginiz insanlığa daha elverişli ve daha faydalı bir iş yapabilirse Kekrops'un kurduğu şehre onun adı verilsin. Bu müsabakada bütün tanrılar hazır bulundular. Poseidon elindeki üç dişli yaba ile deniz kenarındaki kayaya hızla vurdu. Oradan azgın bir at çıktı, kişneyerek kaçtı gitti. Sıra Athena'ya gelmişti. O

¹⁰ Topraktan fışkırmış olduğu söylenen Kekrops, Attika bölgesinin ilk kralıdır. Barışçıl, uygar bir kral olarak anılmaktadır (Erhat, 2015: 170).

elindeki yıldızlı mızrağı yavaşça yere dokundurdu, oradan dalları pıtrak gibi olgun meyvelerle dolu gümüş yapraklı güzel bir zeytin ağacı bitti. Bu barış sembolü idi.

İnsan leşleri ile dolu savaş meydanlarında harp arabalarını sürükleyecek olan at hiçbir zaman zeytin ağacı kadar faydalı olamazdı. Gerçekten barış, insanlar için savaştan hayırlı idi. Tanrılar heyecanla Athena'yı alkışladılar, şehre onun ismini verdiler (Can, 1970: 50).

Kutsal zeytin ağacının yaratılış mitosundan asıl çıkarmamız gereken anlam, zeytin ağacının ata tercih edilmesinin, yerleşik hayatın göçebe hayata tercih edilmesi, barış, uygarlık ve refah gibi değerlerin ise savaşa üstün tutulmasıdır (Ünsal, 2008: 22). Zeytin ağacı, bu sebeple bahsedilen bu değerlerin simgesi olarak sanat eserlerinde yer almaktadır.



Görsel 12. Athena ve Poseidon, gemma (süstaşı), oniks kabartma, 4,7 x 3,1 cm, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya, (Anonim, t.y.)

Görsel 13. Amasis Ressamı, Poseidon ve Athena, Siyah figürlü amphora, M.Ö. 540-535, Fransa Ulusal Kütüphanesi Müzesi, (Amasis Ressamı, M.Ö. 6.yy)

Atina kentinin koruyuculuğu için Poseidon ve Athena arasında verilen bu mücadele, Parthenon Tapınağı'nın batı alınlığında betimlenmiştir (Carpenter, 2002: 41).



Görsel 14. Parthenon'un batı alınlığının Basel'deki rekonstrüksiyonu (Boardman, 2005: 147).

2. KUTSAL ZEYTİN AĞACININ YARATILIŞININ MİTOLOJİ KONULU RESİMLERDE ELE ALINIŞI

Sanat yapıtlarının tamamı, yaratıcısı ve izleyicisi arasında ya da sanatsallığını algılayabilecek kişi arasında bir ilişki kurmaktadır (Tolstoy, 2010: 48). Yüzyıllar boyunca sanat incelendiğinde çok farklı içeriklerin sanatın konusu olduğu ve her üslupla birlikte yeni bir içeriğin ortaya çıktığı görülmektedir. Antik Çağ'dan Modern Çağ'a, Orta Çağ'dan Rönesans ve Modernizme uzanan bu yolda çokça üslup değişikliği görülebilmektedir (Wölfflin, 2004: 263-270). Resim sanatının inanç sistemleriyle olan ilişkisi, ilkel toplumlardan günümüze kadar kendini hissettirmektedir. Resim sanatının gelişmesi ve inaçların değişip gelişmesi arasındaki bağlantı, ideolojilerin resim sanatını gerçekleştirmek ve bir takım öğitileri yaymak amacıyla kullanılması, hem eski çağlarda hem de gündelik hayatın resmin konusu olduğu dönemlerde kendini göstermektedir (Tansuğ, 1995: 18-19). Sanatın her dönemde bir takım fikir, inanç ya da duygunun aktarım aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Günümüzde bilinen uygarlıkların tamamında mitolojik kahramanlar ve hikayeler plastik sanatların temel kaynağını oluşturmaktadır. Sanat eserlerinde betimlenmiş olan nesneler, kişiler ya da mitolojik söylencelere dayanan hikayeler, onları anlamamızı sağlayacak atribüler ile birlikte resmedilmişlerdir (Boynudelik, 2022: 13). Her mitolojik hikaye insanlık için sözel bir resim değerindedir. Kahramanlar ve anlatılan olaylar bu hikayeler içerisinde sembolik bir dille resimleştirilerek insanlığa sunulmaktadır ve herkes için anlaşılır hale getirilmektedir (Gezgin, 2008: 7). Uygarlıkların en güçlü dönemlerinde mitolojik hikayeleri kendilerine kaynak edindikleri, sanatsal gelişimlerinde uygarlıklarını biçimlendirici bir güç olarak yine mitolojiyi kullandıkları, toplumun kalıcı olma arzusunda bir gereksinim olarak mitolojinin sanata yansıdığı görülmektedir (Campbell, 1994: 56). Yunan mitolojisine dayanan hikayeci ve betimleyici anlatımların, sadece onların edebi sanatlarını güçlendirmek amacıyla değil, siyasi ve toplumsal yaşamlarıyla ilgili konuları, inançları ve günlük yaşantılarıyla ilgili detayları da anlatmak amacıyla plastik sanatları araç olarak kullandıkları görülmektedir (Boardman, 2005: 265).

Orta Çağ'ın sonlarında görülmeye başlanan ve özellikle Rönesans'ta karşılaşılan, resimlerdeki zengin anlatımların zaman zaman karmaşık hale gelerek anlatımı zorlaştırması ve ayrıntıların kaçırılmasına sebep olması, sanatta sıradan simgelerden kaçınılması ve daha soyut kavramların da vurgulanmasını sağlayan alegorik¹¹ anlatımların kullanılmasının yolunu açmıştır (Boynudelik, 2022: 15). Orta Çağ sanatçıları, mitolojiyi neredeyse hiç dikkat almamışlar, sanat üzerinde kilisenin hakimiyeti söz konusu olduğundan resimlerde çoğunlukla kutsal kitaplardan alınan dinsel konular ve azizlerin öykülerinin alegorik anlatımları yer almıştır (Gombrich, 1999: 481). Tarihte bilinen iki büyük çağ olan Orta Çağ ve Yeni Çağ arasında bir köprü gibi görülen Rönesans, uygarlık tarihinde yepyeni bir başlangıcı ifade etmektedir (Gökberk, 1961: 161). Rönesans düşüncesi, sanatın dirilişini sağlayan, Yunan ve Roma antik dönemlerinin sanatıyla eş değer tutulan, Yeniden Doğu Çağı olarak adlandırılan bir dönemin ürünüdür (Gombrich, 1999: 223). Yunan ve Roma felsefesi yeniden canlanmış, mitolojik hikayeleri resim sanatında tekrar yer bulmaya başlamıştır (Estin ve Laporte, 2005: 240). Antikiteye dönüş ve mitolojik hikayeler tekrar sanatçıların konu seçimlerinde öne çıkmaya başlamıştır (Tansuğ, 1995: 209).

Yunan sanatını, atalarından kendilerine bir miras olarak gören sanatçılar, Rönesans'a ait hümanist düşüncenin de etkisiyle antik döneme tekrar ilgi duymaya başlamış, Yunan örneklerden aldıkları motifleri eserlerinde kullanmaya başlamışlardır (İpşiroğlu, N. ve M., 2017: 88). 18. yılın ortalarında Pompeii ve Herculaneum'da yapılmaya başlanan kazı çalışmaları sonrasında ortaya çıkan eserlerin büyük dikkat çekmesi de Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine olan ilgilin tekrar gündeme gelmesine neden olmuştur (Krausse, 2005: 51).

¹¹ Alegori yaşantılara dair soyut kavramların, simgesel karakterler aracılığıyla resimsel ya da sözel olarak ifade edilmesiyle meydana gelen bir anlatım tarzıdır (Boynudelik, 2017: 212). Tasavvurların kişileştirilerek, doğada olmayan biçimde tasvir edilmesidir (Turani, 2003: 10).

2.1. Mitoloji Konulu Resimlerde Zeytin Ağacının Yaratılış Hikayesi

Rönesans düşünce yapısı beraberinde, insanlığın evreni algılama biçimi ve inançlarıyla ilgili farklı yaklaşımları da getirmiştir. Dinsel konuların dışına çıkılarak, antik döneme ait olan mitolojik hikayeler incelenmeye başlanmış ve yeni anlayışlara göre resmedilmiştir. Avrupa resmi içerisinde Yunan ve Roma mitolojilerine ait konular, özellikle 12 büyük tanrı ve tanrıça hakkında olan ya da onlarla ilişkilendirilebilecek olanlar insan ve doğa ilişkilerini açıklayabilmeleri bakımından da en çok resmedilen hikayelerdir (Boynudelik, 2017: 10-11). Bu hikayeler arasında, Athena ve Poseidon'un Atina şehrine isim verilmesi esnasında girdikleri mücadele ve kutsal zeytin ağacının yaratılması hikayesi de birçok sanatçının ilgi gösterdiği ve resimlerine konu ettiği hikayelerden biri olarak yer almaktadır.

İtalyan ressam ve baskı ustası Antonio Fantuzzi (1510-1550)'nin, "Athena ve Poseidon Arasındaki Yarış" adlı eserinde (Görsel 15), Athena ve Poseidon'un, Atina kenti için mücadelesi konu edilmiştir. Gravürde Athena, elinde kargısı, başında miğferi ile yarattığı zeytin ağacının yanında durmaktadır. Hemen arkasında kanatlı başlığından tanınan Hermes yer almaktadır. Karşısında Poseidon, elinde tridentini tutarak yerden yarattığı ata doğru uzanmaktadır. Diğer tanrı ve tanrıçalar gökyüzünden mücadeleyi seyretmektedir.



Görsel 15. Antonio Fantuzzi, Athena ve Poseidon'un Yarışı, 1540, gravür, 26,2x41 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (Fantuzzi, 1540).

İtalyan ressam Paolo Farinati (1524-1606), "Athena ve Poseidon'un Yarışı" adlı eserinde (Görsel 16), Athena ve Poseidon'un Atina şehrine isim verilmesi üzerine mücadelelerini resmetmiştir. Athena, atribülerinden biri olan miğferini başına geçirmiş, yarattığı zeytin ağacının önünde yer alırken, Poseidon ise yaratmış olduğu atın yanında resmedilmiştir. Bulutların üzerinden Zeus, atribülerinden biri olan kutsal hayvanı kartalıyla birlikte onları seyretmektedir.



Görsel 16. Paolo Farinati, Athena ve Poseidon'un Yarışı, 1671, kağıt üzerine karışık teknik, Louvre Müzesi, Paris (Farinati, 1671).

Fransız ressam Rene Antoine Houasse (1645-1710), “Minerva ve Neptün Arasında Yarış” adlı eserinde (Görsel 17), Roma mitolojisinde Athena’nın karşılığı olan Minerva ve Poseidon’un karşılığı olan Neptün’ün, Atina kenti için mücadelesini resmetmiştir. Athena başında miğferi, Medusa işli göğüslüğü ve elinde gorgo başlı aigisi ile henüz yaratmış olduğu, bereketli dallarıyla göze çarpan zeytin ağacının hemen yanında resmedilmiştir. Poseidon ise elinde tridenti ve başında tacı ile yarattığı, yerdeki kayadan çıkmakta olan atın yanında resmedilmiştir. Yanında kutsal hayvanı kartal ile Zeus ve onun yanında oturan Hera, diğer tanrı ve tanrıçalar, bu mücadeleyi gökyüzünden seyretmektedir.



Görsel 17. Rene Antoine Houasse, Minerva ve Neptün Arasında Yarış, 1696, tüy, 130x184 cm, Versay Sarayı, Fransa (Houasse, 1696).

Fransız Ressam Noel Halle (1711-1781)'in “Athena ve Poseidon Arasındaki Yarış” adlı eserinde (Görsel 18), iki tanrının mücadelesi tasvir edilmiştir. Poseidon, sağ elinde tridentini tutmaktadır. Henüz yarattığı atın yanında resmedilmiştir. Athena ise resmin merkezinde henüz yarattığı zeytin ağacının yanında yer almaktadır. Başında miğferi ile resmedilmiştir.



Görsel 18. Noel Halle, Athena ve Poseidon Arasındaki Yarış, 1748, tüyb, 156x197 cm, Louvre Müzesi, Paris (Halle, 1748).

İtalyan ressam Giovanni Battista Mengardi (1738-1796)'nin “Athena ve Poseidon'un Atina İçin Mücadelesi” adlı eserinde (Görsel 19), iki tanrının mücadelesi tasvir edilmiştir. Elinde tridenti ve başında tacı ile yaşlı bir erkek olarak betimlenen Poseidon'un, yerden kanatlı bir at yarattığı sahne resmedilirken, artibülerinden biri olan miğferi, kargısı ve Medusa işlenmiş göğüslüğü ve hemen ayağının yanında görünen gorgo başlı aigisi ile birlikte betimlenen kırmızı pelerin ve beyaz elbiseli Athena, yerden ulu bir zeytin ağacı yaratmıştır. İki tanrının yanında Atina kentinin temsilcileri oldukları düşünülen kalabalık yer almaktadır. Bu kalabalık arasından bir kadın yaratılan zeytin ağacına sarılırken, Athena'nın önünde yer alan genç de elinde bir zeytin dalı tutarken resmedilmiştir. Kutsal hayvanı kartalı ile birlikte Zeus resmin ortasında yer almakta, bulutların üzerinden olanları seyretmektedir. Hemen yanında tavuskuşları ile birlikte Hera oturmaktadır. Kanatlı başlığı ile dikkat çeken Hermes de mücadeleyi izleyen diğer tanrıların arasında yer almaktadır.



Görşel 19. Giovanni Battista Mengardi, Athena ve Poseidon'un Atina İçin Mücadelesi, 1780, tıyib, 82x52 cm, Palazzo Priuli Manfrin, Venedik (Mengardi, 1780).

Fransız ressam Merry Joseph Blondel (1781-1853)'in , "Athena ve Poseidon Arasındaki Yarış" adlı eserinde (Görşel 20), iki tanrının mücadelesi resmedilmiştir. Athena, kendi yarattığı zeytin fidanının yanında Medusa başlı göğüslüğü ile resmedilirken, Poseidon, elinde tridenti ile yaratmış olduğı atın yanında görölmektedir. Resmin ortasında Zeus ve Hera, bulutların üzerinde tahtlarında oturmuş, olanları seyretmektedir. Resmin sol alt köşesine Atina'da yer alan Akropolis tapınağı yerleştirilmiştir. Kanatlı başlığından tanınan Hermes ve diğler tanrı ve tanrıçalar mücadeleyi seyretmektedir.



Görşel 20. Merry-Joseph Blondel, Athena ve Poseidon Arasındaki Yarış, 1822, tıyib, 347x501 cm, Louvre Müzesi, Paris (Blondel, 1822).

SONUÇ

Mitolojinin en önemli özelliklerinden biri tanrılar, insanlar ve doğa arasında kurduğu bağıdır. İnsanlar her zaman yaratılışın nasıl ve neden olduğunu merak etmiştir. Tüm inanç sistemleri ve mitoslar, yaratılış konusu üzerinde mutlaka bir fikir üretmiştir. Bizlerin mitoloji olarak adlandırdığımız aslında o dönemin insanların dini inançlarıdır dolayısıyla eski uygarlıkların inanç sistemlerini en iyi şekilde mitolojik hikayelerden anlamaktayız. Eski uygarlıkları tanıma merakı bu uygarlıkların içerisinde yaşadıkları çevreyi, günlük hayatlarını, inanç sistemlerini ve sanat eserlerini araştırma gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Onlar için günlük kullanım eşyaları olan fakat bizim için sanat nesnesi özelliği taşıyan bu eşyaların meydana getiriliş amaçları bu uygarlıkların inançlarının anlamlandırılması yolunda bize ışık tutmaktadır. Her şeyin bir tanrısı olduğuna inanılan Antik Yunan'da doğa olayları da tanrıların eylemlerinin bir sonucudur. Baş tanrı Zeus ve onunla birlikte Olympos Dağı'nda yaşayan 12 büyük tanrı ve tanrıça, evrenin, suyun, yerin ve göğün üzerinde hak sahibidir ve her şeyden sorumludur. Tanrıların, hoşgörülerinin bir simgesi olarak insanlara verdikleri armağanlar arasında bitkiler de yer almaktadır. Taşıdıkları sembolik anlamlar nedeniyle bu bitkilerin çoğuna kutsal değer yüklenmektedir. Zeytin ağacı tanrıça Athena'nın insanlığa bir armağanıdır ve yaratılış hikayesi dolayısıyla barışı, refahı, huzuru ve bereketi simgelemektedir. Zeytin ağacını barışın bir sembolü olarak ifade eden ilk yazılı kaynak Vergilius'a ait "Aeneis" destanıdır. Zeytin ağacı tüm kutsal kitaplarda yer almaktadır. Mitolojide en yaygın kullanılan ve en çok anlam yüklenen bitkilerden biri zeytin ağacıdır ve zeytin ağacının yaratılış hikayesi birçok sanatsal çalışmaya konu olmuştur. Kahramanların ellerinde taşıdıkları refahı ve bolluğu simgeleyen zeytin dalları, barışın simgesi olarak insanlığa hediye edilen zeytin dalları, başlarına gücü ve zaferi simgeleyen zeytin dallarından örülmüş taçlar takan kahramanlar ve yöneticiler hem antik dönem sanat eserlerinde hem de alegorik anlatımlarda Rönesans ve sonrası resim ve heykel sanatlarında karşımıza çıkmaktadır. İlk çağlarda tanrıların resim ve heykellerini yapan insanlar bizlere tanrıları tanıtmak için çeşitli semboller kullanırken, Rönesans ve aydınlanma düşüncesiyle birlikte, Antik Yunan ve Roma dönemine ait eserlerin tekrar incelenmeye başlanması bir sonucu olarak mitolojik hikayeler tekrar resmin konusu olmuş, sanatçıların eserlerinde bu semboller sıkça karşımıza çıkmaya başlamış ve alegorik anlatımlarda da kullanılmıştır. Yunan ve Roma mitolojilerine ait konular, sanatçıların resmedilmeye değer gördükleri konuların başında gelmektedir ve bunlar arasında en ilgi çeken konulardan biri de Athena'nın kutsal zeytin ağacını insanlığa hediye etmesidir. Athena ve Poseidon arasında Atina kentine isim vermek üzere gerçekleşen bu mücadele, birçok sanatçının eserinde karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlerin neredeyse hepsinde Athena, atribüleri olan gorgo başlıklı kalkanı, miğferi, Medusa işlemeli göğüslüğü, mızrağı, bazen kutsal hayvanı olan baykuşu ile henüz yaratmış olduğu zeytin ağacının yanında resmedilmiştir. Poseidon ise çoğunlukla sakallı ve yaşlı bir adam olarak, atribülerinden olan üç dişli mızrağı yani tridenti, başında tacı, bazen peleriniyle yerden ya da bir kayadan yaratmakta olduğu at ile birlikte resmedilmiştir. Neredeyse tüm resimlerde 12 büyük tanrının tamamı yer almaktadır. Baş tanrı Zeus ve karısı Hera, mücadeleyi bulutların üzerinden izlerken diğer tanrı ve tanrıçalar, tanınmaları için atribüleri ile birlikte onların yanında resmedilmiştir.

EXTENDED SUMMARY

Introduction

One of the most important features of mythology is the connection between gods, humans and nature. People have always been wondered origin of the creation. The origin of the old narratives about the olive tree is the myths of the ancient period. The creation of the divine olive tree related with Athena the goddess of peace and virtue is the result of the dispute between Athena and Poseidon who faced each other to name after the city of Athens. The aim of the study is to examine which artists' works in European art have been the subject of the creation story of the divine olive tree which maintains its importance from ancient times to the present day and how it has been shaped by the perspectives of different artists.

Method

In this study, literature review and work review were conducted within the subject with using research methods for social sciences.

Findings and Results

In Ancient Greece, 12 great gods and goddesses, Zeus and who live with him on mounth Olympus have the right to rule over the universe, water, earth and sky and are responsible for all natural events which included the spiritual lifes of the humanity. Flora is among the gifts which given by the gods to the humans as a symbol of their grace have sacred values due to their symbolic meanings. The olive tree is a gift from the goddess Athena to the humanity and symbolizes peace, prosperity, serenity and abundance due to its story of creation. Olive tree is one of the most used and meaningful plant in the mythology and its creation story has been the subject of many works of art.

Discussion and Conclusions

Varius attributes were used in paintings and sculptures to introduce gods to humanity in Ancient times. During Renaissance and enlightenment, art works from Ancient Greek and Roman periods inspired to be examined again and myhtological stories became the subject of work of arts. Through the most important subjects that artists consider with worthy of virtually described are subjects from Greek and Roman mythology and one of the most interesting of them is Athena's gift of the divine olive tree to humanity. The dispute between Athena and Poseidon who faced each other to name after the city of Athens can be seen in the works of many artists.

KAYNAKÇA

- Ağırbaş, S. (2020). Barış Sembolü: Zeytin ve Sanat Tarihindeki İzleri. Bykova, O, Alimgerey, Z. (Ed.), *Uluslararası Göbeklitepe Sosyal ve Beşerî Bilimler Kongresi*, (s. 1-18).
- Amasis Ressamı. (M.Ö. 6.yy). *Poseidon ve Athena* [Resim]. Fransa Ulusal Kütüphanesi Müzesi, Paris, Fransa. <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/dionysos-dieu-dathenes>
- Anonim. (M.Ö. 17.yy). *Zeytin Ağaçları* [Fresk]. Messara Arkeoloji Müzesi, Yunanistan. https://messaramuseum.gr/synthesis-api_messara/files/get/DigitalObject_1606_DigitalObject_1605_τοιχογραφία-ελιά__23-07-2023170204__1939__23-07-2023170530__9628.jpg?size=original
- Anonim. (M.Ö. 5.yy). *Athena Tetradrahmi* [sikke]. The J. Paul Getty Müzesi, California, ABD. <https://www.getty.edu/art/collection/object/109KKJ?canvas=0a7a046d-65b3-4933-a6a9-e8e36ecc0ae7>
- Anonim (t.y.). *Athena ve Poseidon* [gemma]. Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya. <https://museoarcheologiconapozi.it/en/gemme-farnese-2/#gallery-9>
- Atilla, A. N. (2003). *Batı Anadolu 'da Zeytinyağı Kültürü*. İzmir: Tarih Zeytin Kitaplığı.
- Blondel, M. J. (1822). *Athena ve Poseidon Arasındaki Yarış* [Yağlı Boya Resim]. Louvre Müzesi, Paris, Fransa. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060550>
- Boardman, J. (2005). *Yunan Sanatı*. Yasemin İlseven (çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Boynudelik, M. ve Boynudelik, Z. İ. (2012). *Zeytin Kitabı; Zeytinden Zeytinyağına*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Boynudelik, Z. İ. (2017). *Bu Resim Ne Anlatıyor? Mitoloji*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Boynudelik, Z. İ. (2022). *Bu Resim Ne Anlatıyor? Alegori*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Campbell, J. (1992). *Batı Mitolojisi*. Kudret Emiroğlu (çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji*. Kudret Emiroğlu (çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Can, Ş. (1970). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Carpenter, T. H. (2002). *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*. Bensen B. M. Ünlüoğlu (çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Cotterell, A. ve Storm R. (2011). *Büyük Dünya Mitoloji Ansiklopedisi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. 3 Mart 2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden erişilmiştir.
- Dumont, J. (1789). *Barış* [Yağlı Boya Resim]. Louvre Müzesi, Paris, Fransa. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066452>
- Eliade, M. (2017). *Kutsal ve Kutsal-Dışı*. Ali Berktaş (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Erhat, A. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eskiyörük, D. (2016). Antik Çağda Zeytin ve Zeytinyağı: Kilikya Bölgesi Örneği. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 33, 228-243. DOI:10.21325/jotags.2016.33
- Estin, C. ve Laporte H. (2005). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. Musa Eran (çev.). Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Fantuzzi, A. (1540). *Athena ve Poseidon'un Yarışı* [Gravür]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336737>
- Farinati, P. (1671). *Athena ve Poseidon'un Yarışı* [Resim]. Louvre Müzesi, Paris, Fransa. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020007221>
- Fink, G. (2004). *Antik Mitolojide Kim Kimdir*. Serpil Erfindik Yalçın (çev.). İzmir: İlya Yayınevi.
- Freedman, P. (2008). *Yemek Damak Tadının Tarihi*. Nurettin Elhüseyni (çev.). İstanbul: Oğlak Güzel Kitaplar.
- Gezgin, D. (2010). *Bitki Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran ve Ömer Erduran (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M. (1961). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gündüz, Ş. (2009). Kutsal Hakkında Konuşmak: Dinsel Söylemde Mitos. *Milel ve Nihal*, 6(1), s. 9-26.
- Halle, N. (1748). *Athena ve Poseidon Arasındaki Yarış* [Yağlı Boya Resim]. Louvre Müzesi, Paris, Fransa. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010056939>
- Hansen, W. (2022). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Houasse, R. A. (1696). *Minerva ve Neptün Arasında Yarış* [Yağlı Boya Resim]. Versay Sarayı, Versay, Fransa. <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/3f4d1eaf-c327-4576-a3dd-ecd71a5d9b28>
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kantar, N. (2013). Basın ilanlarında Yunan mitolojisi öğelerinin kullanımı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Haliç Üniversitesi.

- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Dilek Zaptıoğlu (çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Mengardi, G. B. (1780). *Athena ve Poseidon'un Mücadelesi* [Yağlı Boya Resim]. Palazzo Priuli Manfrin, Venedik, İtalya. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mengardi-Minerva.jpg>
- Mutlu, B. (1997). Mitoloji. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (C2, s. 1273-1276). İstanbul: Yem Yayınları.
- Otto, R. (2014). *Kutsal'a Dair*. Sevil Ghaffari (çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Pamir, H. (2008). Antiokheia ve Yakın Çevresinde Zeytinyağı Üretimi ve Zeytinyağı İşlikleri. Aydınoglu, Ü, Şenol, K. A. (Ed.), *Antikçağ'da Anadolu'da Zeytinyağı ve Şarap Üretimi, Uluslararası Sempozyumu* (s. 75-96).
- Romano, G. (1528). *Tanrıların Evi* [Tavan Freski]. Plaza del Te Mantua, Mantova, İtalya. <https://www.centropalazzote.it/en/chamber-of-the-giants/>
- Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Taşpınar, İ. (2022). Din ve Bilim Açısından Yaratılış. M, Bulgen, E, Doko (Ed.), *Dinlerde Yoktan (Ex-Nihilo) Yaratılış: Yahudilik ve Hristiyanlık Örneği* (s. 8-34), Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Tolstoy, L.N. (2010). *Sanat Nedir*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tökel, D. A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Turani, A. (2003). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ünsal, A. (2008). *Ölmez Ağacın Peşinde*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Vergilius. (2019). *Aeneis*. Türkan Uzel (çev.). İstanbul: Jaguar Kitap.
- Wölfflin, H. (2004). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. Ahmet Cemal (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yonar, G. (2015). *Yaratılış Mitolojileri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.



Yapay Zekâ ve Sanat: Felsefi Perspektifler ve Eleştiriler

Artificial Intelligence and Art: Philosophical Perspectives and Criticisms

Canan SALMAN^{1,*}

¹ T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Kütahya Bilim ve Sanat Merkezi, Felsefe Birimi

MAKALE BİLGİSİ

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 08.05.2025

Kabul Tarihi: 03.06.2025

Anahtar Kelimeler:

Yapay Zekâ, Estetik, Sanat
Felsefesi, Sanat Kuramları

ÖZ

Bu araştırma makalesi, yapay zekânın sanat alanındaki rolünü, köklü klasik estetik kuramlarından çağdaş eleştirel yaklaşımlara uzanan bir perspektifte ele almaktadır. Yapay zekâ sanatının sanatsal niteliği, ontolojik geçerliliği ve yaratıcı süreçteki özgün konumuna dikkat çekilmektedir. Platon perspektifinden bakıldığında bu tür üretimler, ideal gerçeğin değersiz birer taklidi olarak tanımlanırken; Aristoteles perspektifinden bakıldığında biçimsel çeşitliliği kabul etmekle birlikte etik yönelim ve bilinçli bir irade eksikliğinin altı çizilmektedir. Schiller yaklaşımı ile sanatsal yaratımın temelinde yatan özgürlük ve oyun içgüdüğü yapay zekâda bulunmadığından bu alanda yeterli sorunu ortaya çıkmaktadır. Croce açısından bir yaklaşım ile yapay zekânın, sanatın kaynağı olan sezgi ve içsel deneyimden yoksun olması gerekçesi ile bu üretimlerin sanat kategorisine dâhil olup olmadığı tartışması belirmektedir. Modern düşünürlerden Adorno'ya göre, yapay zekâ sanatı özerklik ve hakikat içeriği bağlamında; Heidegger açısından, yapay zekânın nihayetinde teknolojik bir araç olma sınırlarını vurgulama ve Benjamin'e göre ise bu üretimlerin otantik varoluşun ifadesi olan "aura" mahrumiyeti bakımından ele alınmıştır. Sonuç olarak, yapay zekâ sanatı, insan-makine işbirliğine dayalı yepyeni estetik paradigmaların doğuşuna zemin hazırlayan çok boyutlu bir felsefi tartışmayı tetiklemektedir.

ARTICLE INFO

Research Article

Received 08.05.2025

Accepted: 03.06.2025

Keywords:

Artificial Intelligence,
Aesthetics, Philosophy of Art,
Art Theories

ABSTRACT

This research article examines the role of artificial intelligence in the field of art from a broad perspective that spans from established classical aesthetic theories to contemporary critical approaches. It highlights the artistic quality, ontological validity, and unique position of AI in the creative process. While through the lens of Plato's perspective, I perceive such productions as inferior imitations of ideal reality; from Aristotle's viewpoint, this study explores the lack of ethical orientation and conscious despite the formal diversity of AI-generated works. According to Schiller, since artificial intelligence lacks the freedom and play instinct that underlie artistic creation, a question of adequacy arises in this domain. From Croce's standpoint, the debate centers around whether these productions can be classified as art, given AI's lack of intuition and inner experience the core sources of art. Among modern thinkers, Adorno critiques AI art in terms of autonomy and truth content; Heidegger underscores the technological instrumentality of AI; and Benjamin approaches the issue from the perspective of the absence of "aura," the expression of authentic existence. In conclusion, AI art triggers a multidimensional philosophical debate and lays the groundwork for the emergence of entirely new aesthetic paradigms based on human-machine collaboration.

* Sorumlu yazar.
canansalman@gmail.com

GİRİŞ

Yapay zekâ, mühendislik ya da veri bilimi gibi teknik disiplinler sınırını aşarak, sanatın öznel ve duygusal boyutlarına da nüfuz etmektedir. Yapay zekâ ile estetik arasındaki bu etkileşim büyük bir önem taşıyor çünkü sanat, temelde insana özgü bir saha olarak kabul edilir ve barındırdığı derinlik uzun süredir algoritmik yaklaşımlarla basitleştirilemez bir yapı sergilemekte iken birçok insan sanatı, estetiği ve yaratıcılığı insan becerilerinin en üst noktası olarak değerlendirmektedir. Bu sebeple de teknolojik gelişmelerin tekrar oluşturamayacağı, yapay zekanın ilerleyişine karşı duran son savunma hattı olarak görmektedirler (Arielli & Manovich, 2023).

İşte bu noktada sanatın rolü belirginleşiyor. Çünkü bu teknolojik gelişme, sanat felsefesi bağlamında temel bazı soruları yeniden gündeme taşımaktadır: Sanatın kökeni nedir? Sanatçı kimdir? Yaratıcılık yalnızca insana mı özgüdür? Yapay zekânın estetik üretimleri, yalnızca algoritmik çıktılar olarak mı görülmelidir, yoksa bir tür yaratıcı edim olarak mı değerlendirilmelidir?

Bu çalışma, yapay zekâ tarafından üretilen estetik nesnelerin felsefi geçerliliğini sorgulamakta ve yapay zekânın sanat kuramları içindeki yerini tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda, klasik sanat kuramları (Platon, Aristoteles, Schiller, Croce) ile modern eleştirel yaklaşımlar (Adorno, Heidegger, Benjamin) ışığında, yapay zekânın estetik potansiyeli ve yaratıcı özne olma durumu incelenmektedir. Böylece insan-makine iş birliğine dayalı yeni estetik paradigmaların imkânları üzerine bir değerlendirme sunulması amaçlanmaktadır.

Günümüz teknolojik devrimi, sanatın üretim, sunum ve algı biçimlerini köklü bir biçimde değiştirmektedir. Yapay zekâ algoritmaları yalnızca biçim üretmekle kalmamakta, estetik değer yaratma iddiasında da bulunmaktadır. Bu durum, sanatın özü, yaratıcı öznenin kimliği ve estetik deneyimin doğasına dair temel felsefi soruları yeniden gündeme getirmektedir (Zylinska, 2020; Oksanen et al., 2023).

1. KLASİK ESTETİK TEORİLER PERSPEKTİFİNDEN YAPAY ZEKÂ

1.1. Platon: Taklit ve Gerçeklikten Uzaklaşma

Platon'un felsefesi, hakikat ve görünüş arasında keskin bir ayrım yapar. İdealar dünyası, değişmez ve evrensel olan hakikatin yeridir; duysal dünya ise bu idealaların kusurlu, geçici ve çoğu zaman yanıltıcı yansımalarını içerir. Sanat ise, bu duysal dünyanın bir kez daha taklit edilmesi anlamına geldiği için, hakikatten üç kez uzaklaşmış bir üretim olarak değerlendirilir (Platon, 2010: 338-339).

Platon'a göre bir sedir örneği üzerinden ifade edecek olursak;

Tanrı sedirin ideasını yaratır 'asıl varlık'

Marangoz bu ideaya göre fiziksel bir sedir yapar 'ikinci derece gerçeklik'

Ressam ise bu sedirin görsel temsili olan bir resmini yapar 'üçüncü derece gerçeklik, yani sanı/sanıdan doğan taklit' (Hafız, 2015).

Platon, sanat eserini ideal formların taklidi olarak tanımlar. Ona göre sanat, gerçekliğin bir yansıması değil, yalnızca görüngülerin kopyasıdır. "Sanatçı... sahte bir dünya yaratır. Bu dünya gerçeklerin çok uzağındadır... sanatçının kendi kendini kandırdığı bir hayal dünyasıdır" (Kavuran & Dede, 2014: 54).

Yapay zekâ, sanat üretiminde fiziksel gerçeklikten veya doğrudan deneyimden değil, büyük veri kümelerinden (görüntüler, metinler, sesler vb.) türetilmiş içeriklerden beslenir. Bu içerikler zaten insanın daha önce oluşturduğu temsillerdir. Dolayısıyla Yapay Zekâ üretimlerinin Platon'un sistemindeki hiyerarşide nerede konumlandığı ile ilgili; doğadan veya hakikatten 'doğrudan bir sezgiyle değil', ikinci elden gözlemlerden, hatta bazen taklitlerin taklidinden (örneğin başka sanatçıların eserlerinin veri olarak kullanılması) yola çıkarak oluşturulması nedeni ile hakikatten üç değil, belki dört kez uzaklaşmış olarak değerlendirilebileceğini söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda, yapay zekâ tarafından veri temelli olarak üretilen görseller veya metinler, Platoncu estetik açısından yalnızca "gölgenin gölgesidir" ve hakikatten uzaklaştırıcıdır.

Platon'un sanat anlayışında yalnızca ontolojik değil, aynı zamanda epistemolojik ve ahlaki ölçütler de belirleyicidir. Sanat ancak insanı hakikate ve iyiye yönelttiği ölçüde değerlidir. Ancak Platon'a göre sofistlerin ve yanıltıcı imgelerin yarattığı estetik illüzyonlar, aklın yolundan saptırır. Yapay zekânın görsel olarak "etkileyici" ama felsefi ve ahlaki içeriği tartışmalı üretimleri, Platon'un bu yöndeki eleştirilerini doğrudan karşılar niteliktedir. Çünkü yapay zekânın oluşturduğu içerikler sıklıkla; izleyiciyi düşünmeye değil hissetmeye çağıran, görsel haz sunan ama hakikati açığa çıkarmayan ve ahlaki ya da metafizik bir yönlendirme taşımayan üretimler sunar. Dolayısıyla Platon'a göre bu tarz üretimler, "sofistçe" üretimler olarak değerlendirilebilir; görünüşe hitap eden ama düşünsel derinlikten yoksun olan işlerdir. Platon'a göre gerçek yaratma eylemi, Tanrısal bir akıl olan Demiurgos tarafından gerçekleştirilen ilahi üretimdir (Hafız, 2015). İnsan, bu modele benzemeye çalışarak, "iyi" olanı taklit edebilir. Ancak burada niyet, bilgelik ve hakikate yöneliş esastır. Yapay zekanın böyle bir içsel yönelime, etik sezgiye ya da hakikate aşkın bir algıya sahip olmaması, onun sanat üretimini Platoncu anlamda sorunlu kılar.

Platon'a göre sanatçı, "güzeli yaratmak" için değil, "güzele yönelmek" için sanat yapar. Yapay zekâ ise böyle bir yönelime sahip değildir.

Platoncu perspektiften bakıldığında, yapay zekâ ile üretilen sanat eserleri; ontolojik olarak zayıf bir gerçeklik düzeyinde konumlanır, epistemolojik olarak bilgi değil sanı üretir, akli değil duyguyu harekete geçirir, ahlaki olarak da hakikate değil, hazza ve yanılsamaya yönlendirir.

Bu nedenle Platon'un sanat anlayışı bağlamında yapay zekânın üretimleri, gerçek sanat olarak değil; gölgelerin gölgesi, görünüşün yeniden üretimi olarak değerlendirilir. Ancak Platon'un "güzeli taklit etme" idealine sadık kalan ve ilahi modele yönelen sanatçının rolü, insani niyeti zorunlu kıldığı için, yapay zekâ burada araç olabilir, ama asla özne olamaz.

1.2. Aristoteles: Mimesis ve Öğrenme

Aristoteles, sanatın doğayı taklit ettiğini ancak onun için sanat, yalnızca bir taklit değil, aynı zamanda bir yaratma ve öğrenme aracıdır. Sanatçının görevi doğayı birebir kopyalamak değil, onun özünü anlamak ve olabilir olanı temsil etmektir. Poietika'da şöyle der:

...hem taklit etme hem de herkesin taklitlerden hoşlanıyor olması, çocukluktan itibaren insanlarla birlikte gelişen bir özelliktir. (Öteki canlılardan da bu bakımdan ayrılırlar. Çünkü insan taklit etmeye en yatkın canlıdır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir.) Bunun kanıtı ise gerçekte olan biten durumdur: Nitekim iğrenç hayvanların ve cesetlerin kendilerine bakmak acı verdiği halde, onların kusursuz tasvirleri çok hoşumuza gider (Aristoteles, 2012: 17).

Aristoteles'in sanat yapıtlarıyla ilgili olarak sözünü ettiği bu hoşlanma, sıradan, yüzeysel, entelektüel boyuttan yoksun bir hoşlanma değildir. Aristoteles Politika'da sanata özgü hazın yeme, içme hazzı gibi - yarar etkili hazzardan farklı olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre buradaki hoşlanma, önceden eğitilmiş ve kafaca gelişkin bir kişinin karakterinin parçası olan bir beğeniye ilişkindir (Yetişken, 2012: 31).

Aristoteles'e göre sanat; gerçekliği birebir kopyalamaz, yorumlayıp, dönüştürür; eğitimsel ve duygusal bir işlev taşır (katharsis); gerçek dünyaya bağlı kalarak insanı daha iyiye yönlendirir. Yapay zekâ, büyük veri kümelerini işleyerek farklı estetik örüntüler ve biçimler yaratabilir. Yapay zekâ destekli projeler, Aristoteles'in estetik kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, mimesis, katharsis ve öğrenme temelli haz gibi temel kavramlarla doğrudan ilişkilidir. Aristoteles'in mimesis anlayışına göre sanat yalnızca gerçekliğin taklidi değil, aynı zamanda "olabilir olanın" yaratımıdır; algoritmik sistemlerle oluşturulan görseller de doğrudan doğayı taklit etmek yerine, veri üzerinden olasılıklar estetiği yaratır. Bu eserler, izleyicide acıma veya korku yerine derin bir estetik etkilenme ve zihinsel yüzleşme yaratarak katharsis benzeri bir arınma sağlar. Sanatçının üretim sürecine yazılımcılar, mühendisler ve yapay zekâ sistemlerinin dâhil edilmesi, Aristoteles'in *techne* kavramında birleşen zihinsel ve teknik beceri anlayışıyla örtüşür. Milyonlarca görsel verinin yapay zekâ ile

analiz edilerek soyut görsel kompozisyonlara dönüştürüldüğü eser, veri ve estetiğin kesişiminde yer alır. Yapay zekâ ile olan etkileşim, sanatçının kavramsal iradesinin sürece yön verdiği bir hibrit modeldir.

Bu üretim biçimi, Aristoteles estetiği perspektifinden mimesis anlayışıyla kısmen örtüşür: yapay zekâ sanat üretiminde doğadaki gerçekliğin olanaklı versiyonlarını sunabilir. Ancak bu sürecin sezgi, bilinç ve etik niyet içermemesi, Aristoteles'in sanatçıya yüklediği anlamdan uzaklaştırır.

“Sanatçı dünyayı yeniden kurar ve daha iyi bir dünya özlemini yerine getirir” (Kavuran & Dede, 2014: 59). Bu ifade, sanatçının bilinçli bir yaratıcı irade taşıdığına işaret eder. Oysa yapay zekâ bu bilinçten yoksundur ve sanatçının sezgisel/ahlaki yönünü taşıyamaz. Yapay zekâ üretimleri bilgi sunabilir; ancak bireyin etik ve karakter gelişimini destekleme kapasitesi sınırlıdır.

Yapay zekâ tarafından üretilen sanat eserleri, görsel ve işitsel haz yaratabilse de Aristoteles'in “entelektüel hoşlanma” ve *katharsis* kavramlarının gerektirdiği etik ve kavramsal bütünlüğe her zaman ulaşamaz. Aristoteles'e göre sanat, özellikle tragedya yoluyla seyircide acıma (*eleos*) ve korku (*phobos*) duygularını harekete geçirerek bireyin duygusal ve ahlaki bir arınma yaşamasını sağlar (Aristoteles, 2012: 7). Oysa yapay zekâ sistemleri, duygusal etki üretebilir ancak bu duyguların kaynaklandığı ahlaki niyet, karakter dönüşümü veya etik yönlendirme gücüne sahip değildir. Dolayısıyla yapay zekânın sanatsal çıktıları, estetik deneyim sunsa da Aristoteles'in sanat anlayışındaki dönüştürücü işlevi tam anlamıyla gerçekleştiremez.

Yapay zekânın sanat üretimindeki yeri Aristoteles'in sanat anlayışıyla karşılaştırıldığında önemli bir eleştirel bakış açısı oluşmaktadır. Aristoteles'e göre sanat yalnızca yüzeysel bir haz değil, aynı zamanda karakter gelişimini destekleyen, ahlaki eylemlere yönelten ve doğru beğeni alışkanlıkları kazandıran derin bir haz üretir: Sanat, yalnızca haz vermekle kalmaz, karakteri geliştirir ve doğru beğeni alışkanlıkları kazandırır (Aristoteles, 2012: 112).

Ancak günümüzde yapay zekâ üretimleri sıklıkla bu ikinci düzeye ulaşmakta yetersiz kalır. Zira Aristoteles'in vurguladığı gibi, etik ve estetik haz, bilinçli bir yönelim, niyet ve ahlaki çerçeve gerektirir. Yapay zekâ sistemleri ise bu bilinçten yoksundur; dolayısıyla ürettikleri içeriklerde karakter eğitimi sağlayacak bir etik değer taşıma potansiyelleri sınırlıdır. Ballı 'ya göre de yapay zekâ, insanın entelektüel ve yaratıcı düşünce evrenine dâhil edilmeye çalışılsa da bu süreçte özne-insan kavramı tartışmalı hale gelmektedir (2020).

Poietika'da sanat eserlerinin değerlendirilmesinde bütünlük, neden-sonuç ilişkileri ve yapısal unsurların önemi vurgulanmaktadır. Buna karşın yapay zekânın sanat üretimi sürecinde kullandığı algoritmalar belirli veriler üzerinden örüntüler üretse de Aristoteles'in sanat için önem verdiği “neden-sonuç ilişkileri, amaçlılık ve bütünlük” gibi niteliklerden çoğu zaman yoksundur. Bu anlayış çerçevesinde değerlendirildiğinde, yapay zekâ destekli sanat üretimlerinin, genellikle eğlence, rahatlatma gibi yüzeysel tatminler sunduğu, ancak Aristoteles'in öne çıkardığı ahlaki ve entelektüel haz düzeyine ulaşamadığı görülmektedir. Yapay zekâ üretimleri bu felsefi bütünlüğü oluşturmada zayıf kaldığından Aristoteles'in yüksek sanat anlayışıyla bağdaştığını söylemek güçtür.

1.3. Schiller: Oyun İçtepsi ve Özgürlük

Friedrich Schiller'in estetik düşüncesi, geliştirdiği oyun kuramıyla, sanatın insan özgürlüğündeki rolünü felsefi bir düzlemde ele alır. “Schiller'e göre, duyumsal içtepiyle formel içtepi, yalnızca sanat oyununda bir araya gelir. Burada insan güzeli temaşa ederken, ruh ise bir yandan ahlak yasası diğer yandan da fiziki zorunluluk arasında mutlu bir ortam meydana getirebilir” (Turan, 2019: 512). Sanat, bireyin duyusal ve ussal yanlarını dengeleyen özgürleştirici bir deneyimdir ve insanın estetik eğitimi, oyun içtepsiyle gerçekleşir. Yapay zekâ bu içtepiyi deneyimleyemediğinden, ancak sanatçının yönlendirmesiyle bu estetik alanın bir parçası olabilir (Schiller, 1965).

Birbirinden zıt iki temel içtepi olan; duyusal içtepi ve formel içtepi: İlki, insanın doğayla olan ilişkisini, bedensel ve zamansal yönelimini temsil ederken; ikincisi aklın, düzenin ve sürekliliğin ifadesidir. Bu iki içtepinin çatışması, bireyde bir bölünmüşlük ve yabancılaşma yaratır. Schiller bu çatışmanın aşılmasını, üçüncü bir içtepi olan oyun içtepsi aracılığıyla mümkün görür. Oyun içtepsi, insanın hem duyusal hem

biçimsel doğasını bütünleştiren ve onu tam bir varlık haline getiren etkinlik alanıdır. Sanat bu bağlamda, yalnızca duyuşal haz değil, aynı zamanda biçimsel düzen ve özgürlükle bütünleşen bir “oyun”dur. Schiller’in meşhur ifadesiyle: “İnsan ancak oynadığı zaman tam anlamıyla insandır” (Schiller, 1965: 76).

Sanat, Schiller’e göre, bir özgürlük deneyimidir. “Sanat özgürlüğün kızıdır” sözüyle ifade ettiği bu anlayış, sanatın dışsal amaçlardan arındırılmış, salt kendinde bir ereğe sahip olan yapısını yüceltir. Bu bağlamda sanat, insanın hem doğaya bağlılığını hem de akla yönelimini aşarak, saf bir özgürlük alanı yaratır. Estetik deneyim, insanı eğitir; onu parçalanmış halinden bütünlüğe ulaştırır. Onun düşüncesinde güzellik, bu bütünlüğün, yani duyuşal ve biçimsel içgüdülerin uyumunun bir tezahürüdür. Estetik yoluyla eğitilen insan, etik bütünlüğe de yaklaşır.

Yapay zekânın sanat üretimine katılması, bu kuramsal çerçevede hem bir meydan okuma hem de yeni bir olanak olarak değerlendirilebilir. Yapay zekâ, şiir, resim, müzik gibi alanlarda üretim yapabilmekte; hatta estetik normları içselleştirmiş gibi görünen ürünler ortaya koyabilmektedir. Bu durum, yaratıcı sürecin yalnızca insan öznesine ait olup olmadığına ilişkin klasik soruları yeniden gündeme taşır. Ancak yapay zekânın bu üretimi, Schiller’in tanımladığı anlamda bir “oyun içtepesi”nin ürünü müdür? Schiller’e göre oyun, yalnızca dış dünyadan kopuş değil, aynı zamanda içsel özgürlükle bütünleşen bir eylemdir. Oyun oynayan birey, eylemini bir fayda için değil, saf bir estetik haz ve özgürlük duygusuyla gerçekleştirir. Oysa yapay zekânın üretimi, bir içsel özgürlük ya da estetik içtepeyi ifade etmez, algoritmalar ve veri tabanlarının işlevidir. Bu bağlamda, yapay zekâ yalnızca bir oyun nesnesi olabilir; oyun öznesi olarak değil.

Buna rağmen, yapay zekânın insanla iş birliği içinde sanat üretiminde kullanılması, insanın oyun alanını genişletmesi bakımından değerlidir. Sanat üretiminde yapay zekâyı bir araç olarak kullanan insan, kendi yaratıcı sınırlarını genişletmekte; biçimsel estetik imkânlarını zenginleştirmektedir. Burada sanatçının rolü, yalnızca üretici değil, seçici, yönlendirici ve anlamlandırıcı olmaktadır. Onur Bilge Kula’nın ifadesiyle, sanat yapıtı; özgürlüğün biçimsel yasaları içinde ortaya çıkar:

“İnsanın, insanlığının “eksiksiz görüşüne” ulaşması için gerekli koşullar, Schiller’in estetik anlayışı uyarınca; Özgürlük bilinci, Var-oluşu veya yaşamı duyumsama, Özünü hem özdek hem de tin olarak algılama’dır.” (Kula, 2012: 266). Yapay zekâ da insanın özgürce yönlendirdiği biçimsel bir araç olarak bu oyunun parçası olabilir.

Günümüzde yapay zekâ ile yaratılan sanat ürünleri, bazen insan yapımı eserlerden ayırt edilemeyecek düzeyde başarılı bulunmakta; bazıları sanatsal “Turing Testi”nin geçtiğini öne sürmektedir. Ancak burada da Schiller’in düşüncesi rehberlik edebilir: sanatın değeri, yalnızca son üründe değil, o ürünün ortaya çıktığı yaratıcı süreçte yatar. Schiller, bireysel bütünlüğün sanatla yeniden kurulabileceğini savunurken, bu sürecin etik, estetik ve özgürlükle iç içe geçtiğini vurgular. Yapay zekânın üretimi, ancak insanın yönlendirmesiyle bu değerleri taşıyabilir hale gelir.

Sonuç olarak, Schiller’in oyun kuramı bağlamında yapay zekâ destekli sanat üretimi, insan özgürlüğünü temsil eden yaratıcı sürecin dışsal bir uzantısıdır. Yapay zekâ, oyunun bir oyuncusu değilse de oyunun bir sahnesi ya da aracı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, estetik eğitim ve özgürlük idealine katkı sağladığı ölçüde, Schiller’in estetik evrenine dahil edilebilir. Fakat özgürlükle yoğrulmamış, içtepiden doğmayan her üretim gibi, bu da ancak biçimsel bir estetik taşır; içeriksel anlamda özgürlüğün temsili olamaz.

1.4.Croce: Sanat Olarak Sezgi ve İfade

Benedetto Croce’nin estetik anlayışında sanat, “sezgisel bilgi”dir ve bu bilgi türü, yalnızca bireysel bilinçte doğan ve içsel yaşantıyla yoğrulan bir ifade biçimidir. Ona göre sanat, “düşünceye varmamış duygunun ifadesi”dir; sanatçı, bir şeyi düşündüğü için değil, hissettiği için sanat üretir. Croce, estetik bilgiyi “mantıksal olmayan, sezgisel ve bireysel bir bilgi” olarak tanımlar; bu bağlamda, “sanat sezgi ve ifadedir, yani duyuşal ve tinsel olanın doğrudan dışavurumudur” (Taşdelen & Yazıcı, 2018: 136).

Bu çerçevede yapay zekânın sanatsal üretimleri, Croce açısından sanat değildir; çünkü yapay zekâ ne bireysel bir bilinç taşır ne de özgün sezgisel deneyimler yaşayabilir. Yapay zekânın üretimi, ancak algoritmik tekrarlar

ve örüntü tanımlar yoluyla taklide dayanır; oysa Croce'ye göre taklit ya da teknik ustalık sanat değildir: "Sanat, kavramsal değil tinsel bir etkinlik" (Taşdelen & Yazıcı, 2018: 137). Sanat eseri, sanatçının iç dünyasındaki özgün bir sezginin ifadesidir ve ancak bu bireysel ifade, sanatın ontolojik temelini oluşturur. Yapay zekâda ise bu içsel yaşantı ve tin yoktur; bu nedenle Croce estetiği açısından, yapay zekâ ürünleri teknik ya da görsel anlamda etkileyici olsa bile, estetik anlamda "sanat eseri" niteliği taşımaz. Sanatın özünü, "içsel sezgiden kaynaklanan ve ifadenin kendisi olan bilgi" olarak tanımlayan Croce'nin perspektifinden bakıldığında, yapay zekânın sunduğu şey ancak sanatsal görünüşe sahip simülasyonlardan ibarettir.

2. MODERN ESTETİK PERSPEKTİFİNDEN YAPAY ZEKÂ VE TEKNOLOJİ ELEŞTİRİSİ

2.1. Adorno: Sanatta Özerklik ve Endüstrileşme

Adorno'ya göre sanatın özerkliği, onun toplumsal gerçeklikten bütünüyle kopuk olması değil, aksine o gerçeklikten "dolaylı" olarak beslenerek kendi dilini yaratmasıdır. Sanat eseri, araçsallıktan kaçtığı ölçüde anlam kazanır ve "kendinde bir varlık" gibi değerlendirilir. Ancak bu özerklik, onu toplumsal yapıdan koparmaz; aksine, toplumsal eleştiriyi içererek onunla diyalektik bir ilişki kurar (Adorno, 2013).

Yapay zekâ sanatı ise çoğunlukla algoritmalarla belirlenmiş ve önceki veri setlerine dayalı üretim biçimlerine sahiptir (Uzun, Akkuzu, & Kayıcı, 2021). Bu tür üretim, Adorno'nun öngördüğü sanatsal özerklik fikriyle çelişebilir. Çünkü burada üretim süreci büyük ölçüde veri temelli taklit ve varyasyonlardan oluşur; yani sanat eseri kendi başına bir "öz" taşımaktan ziyade, daha önceki sanatsal formların sayısal türevlerine indirgenmiştir. Dolayısıyla yapay zekâ üretimi, Adorno'nun "içeriden anlam taşıyan" sanat fikrine göre heteronomik kalabilir.

Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi, sanatın metalaştırılması ve kitlesel tüketim nesnesi hâline gelmesi üzerine kuruludur. Bu bağlamda sanat, bireysel yaratım olmaktan çıkıp sistemin yeniden üretim aracına dönüşür (Kozlu, 2009).

Yapay zekâ sanatında da benzer bir metalaşma eğilimi dikkat çeker. Örneğin, Sophia'nın ya da AICAN gibi sistemlerin sanat üretimi, özgünlükten çok medya görünürlüğü ve piyasa değeri üzerine kuruludur (Uzun, Akkuzu, & Kayıcı, 2021). Adorno için bu, sanatın yozlaşması ve özgürlüğünü yitirmesi anlamına gelir. Yapay zekâ burada yaratıcı özne değil, verili kodlar doğrultusunda "üretim yapan bir makine"dir. Bu da sanatın düşünsel derinliğini zayıflatır, çünkü "hakikat içeriği" (Wahrheitsgehalt) yalnızca özgür öznenin deneyimiyle var olabilir (Adorno, 2013).

Adorno'nun modern sanatı savunmasının bir diğer sebebi de onun, bireyin yabancılaşmış olduğu toplumdaki çelişkileri dolaylı biçimde yansıtabilmesidir. Ancak yapay zekâ tarafından üretilen sanatta bu çelişkinin bilinçli bir temsili bulunmaz; çünkü sistem, kendiliğinden bir tarihsel ya da toplumsal deneyim taşımamaktadır. Yapay zekâ sanatı, verili stilleri yeni biçimlere dönüştürse bile bu dönüşümde *özneye ait* bir direniş ya da eleştirel yön bulunmayabilir. Kozlu'nun belirttiği gibi, teknolojinin birey üzerindeki baskısı ve insanın nesneleşmesi sanatın temel meselelerinden biridir (Kozlu, 2009). Yapay zekâ bu anlamda hem teknolojinin temsilcisi hem de estetik üretimin bir aracı olarak bu yabancılaşmayı artırabilir.

Adorno'nun perspektifinden bakıldığında, yapay zekâ sanatı:

Sanatın özerkliğini tehdit eden biçimde veri ve taklit temellidir.

Kültür endüstrisinin bir uzantısı olarak tüketim nesnesine indirgenme riski taşır.

Tarihsel deneyimden ve toplumsal çelişkilerden yoksundur, bu nedenle hakikat içeriği taşımayan görsel bir simülasyon olabilir.

Ancak Adorno'nun düşüncesi, sanat üretiminde eleştirel potansiyeli önemser. Yapay zekâ ile yapılan tüm sanatsal denemelerin değersiz olduğu anlamına gelmez. Aksine, yapay zekânın bu sınırlılıklarının farkında olan sanatçılar, bu üretim biçimini Adorno'nun savunduğu eleştirel sanat geleneğine dahil edecek biçimde sadece üretici değil aynı zamanda *eleştirel* araçlar olarak kullanırlarsa: Bu durumda, yapay zekâ yalnızca bir

“alet” değil, eleştirinin konusu hâline gelebilir ki bu da Adorno’nun sanat anlayışına daha yakın bir pozisyon olurdu.

2.2. Heidegger: Sanatta Hakikatin Açılması

Heidegger’e göre sanat, varlığın gizli boyutlarını açığa çıkarır. Refik Anadol’un “Archive Dreaming” (2017) adlı eseri, dijital arşivlerin görsel olarak yeniden düzenlenmesiyle izleyiciye yeni bir dünya görüşü sunar. Heidegger’in sanat görüşüne baktığımızda sanatın, nesnesi “hakikat” olan bir bilgi türü olduğu görülmektedir. Sanat eserin ortaya koyduğu ya da gösterdiği, “hakiki olan”dır. Heidegger sanatın nesnesi olan hakikati “varolanın açığa çıkması” bir başka ifade ile de aslında olduğu şey olarak varolanın örtüsünün kaldırılmasıyla ortaya çıkan şey olarak içeriklendirmektedir (Eren, 2005).

Heidegger’in sanat anlayışı bağlamında yapay zekânın olumlu bir potansiyel taşıyabileceği tek koşul, onun teknolojik üretimden öteye geçerek varlığın hakikatini açığa çıkarma sürecine aracı olabilmesidir. Heidegger, teknolojiyi tamamen reddetmez; aksine, *techne* kökeniyle bağlantılı olarak, teknoloji de bir “açığa çıkarma” tarzı olabilir—ancak bu, yalnızca insanın ona karşı bilinçli ve açımlayıcı bir tavır geliştirmesiyle mümkündür. Bu bakımdan, yapay zekâ, sanatçının bir uzantısı olarak kullanıldığında—yani sanatçının varlıkla olan ilişkisini derinleştirmesine, hakikati farklı biçimlerde açığa çıkarmasına yardımcı olduğunda—Heideggerci anlamda sanat üretimine katkıda bulunabilir. Ancak bu, yapay zekânın tek başına değil, hakikate yönelen insanın yaratıcı kudretiyle bütünleştiğinde geçerlidir; aksi hâlde, yapay zekâ yalnızca var olanı araçsallaştıran bir üretim tekniği olmaktan öteye gidemez.

2.3. Benjamin: Aura'nın Kaybı

İnsanın iç dünyasının ve varlığının somut bir ifadesi olan sanat eseri, belirli bir zaman ve yerde eşsiz bir şekilde var olur. Ancak dijitalleşme, sanatın üretimi, yayılması ve alımlanması süreçlerini sanal bir alana taşıyarak kopyaların çoğalmasına ve özgünlük gibi kavramların zayıflamasına sebep olmaktadır (Kaya, 2024).

Walter Benjamin’in sanat ve teknoloji ilişkisine dair görüşleri, yapay zekâ ile üretilen sanatın değerlendirilmesinde önemli bir referans noktası oluşturur. Benjamin, özellikle sanat eserlerinin “aura”sı üzerine yaptığı vurguyla bilinir. Ona göre, bir sanat eserin benzersizliği ve orijinalitesi, onun bulunduğu yer, tarihi bağlamı ve fiziksel gerçekliğiyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Benjamin’in “Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri” adlı eserinde, dijital çoğaltmanın sanatın “aura”sını ortadan kaldırdığını belirtir (Benjamin, 2015). Bu bağlamda, Benjamin, yeniden üretimle birlikte sanat eserinin özgünlüğünün kaybolduğunu ve bunun da görsel ve kültürel bağlamdaki eşsizlikten yoksun bir üretime yol açtığını ifade eder: “En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği - belirli bir mekândaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir - ve yalnızca budur” (Benjamin, 2015: 13).

Benjamin’in teknolojinin sanata etkisi üzerine görüşü, özellikle “yeni üretim koşullarıyla sanatçının dehasının etkisini yitirdiği” fikri, yapay zekâ temelli sanat eserleri için de tartışılabilir bir nokta sunuyor. Ancak dijitalleşmenin sanatı değiştirme potansiyeli, Benjamin’in öngördüğünün ötesine geçerek yeni üretim şekilleri ve sanatsal kıymetler yaratıyor. Buna rağmen, yapay zekâ ile ortaya çıkan sanat, Benjamin’in “aura”sını yitiren sanat kavramını yeniden düşünmeyi ve değerlendirmeyi gerektiriyor. Benjamin’e göre, teknik olarak çoğaltılabilen sanat eserleri özgünlüklerini ve “aura”larını kaybeder. Yapay zekâ üretimi şiirler veya portreler, biçimsel olarak etkileyici olsalar bile, insana özgü sanatsal amaç ve tecrübeyi yansıtmadıkları için Benjamin’in aura tanımına uymuyorlar.

Yapay zekâ sanatı, bu açıdan daha çetrefilli bir tablo çiziyor. Zira yapay zekâ, salt teknik bir alet olmanın ötesinde, sanatın yaratım sürecine etkin bir şekilde dâhil oluyor. Benjamin’in kuramını aşarak, yapay zekâ, sanatı geleneksel anlamdaki taklit veya yansıtmadan farklı bir konuma taşıyor; derinlemesine bir veri modellemesi ve yaratıcı bir sunum içeren bir üretim biçimi sunuyor. Bu durum, Benjamin’in sözünü ettiği yüzeysel benzerlikten farklılaşarak daha kapsamlı toplumsal ve kültürel anlamlar üretiyor. Yapay zekâ sanatı, dünyanın mekanik bir kopyası olmaktan ziyade veri modellerini ve yaratıcı temsili bünyesinde barındırıyor.

Dolayısıyla yapay zekâ, sanatın bireysel yaratıcılık ve özgünlük nosyonlarını yeniden yapılandırırken, Benjamin'in "aura" kavramını da yepyeni bir boyutta irdelememize yol açıyor.

SONUÇ

Bilimsel gelişmeler tarihsel olarak sürekli yenilik arayışındadır ve 21. yüzyılda yapay zekâ başta olmak üzere birçok alanda çığır açan yenilikler ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler sanat, edebiyat gibi pek çok alanı etkilemektedir. Sanat alanında yapay zekâ, kendi sanatsal ifadesiyle yeni görsel formlar yaratmakta, ortaya çıkan çok katmanlı ve anlamlı eserler bütünsel sanat anlayışını yansıtmaktadır. Yapay zekâ algoritmalarını kullanan sanatçılar da özgün ve yaratıcı eserler üretebilmektedir (Uzuner, 2023).

Yapay zekânın sanattaki rolü, yalnızca teknik bir araç olmanın ötesine geçmiş, estetik ve felsefi bir özne tartışmasına dönüşmüştür. Yapay zekâ ve sanatın bir araya gelmesi, tıpkı sanayi devriminin insan hayatında yarattığı dönüşümler gibi, teknolojinin sanatın görülme, ortaya çıkma ve kıymetlendirilme biçimlerinde temel değişikliklere yol açmaktadır. Bu durum, bilgi çağındaki toplumların yaratıcılık ve kendini ifade etme kavramlarını da kapsamlı bir şekilde etkilemektedir (Gülpınar & Boyraz, 2024).

Platon'dan Benjamin'e uzanan geniş teorik çerçeve, yapay zekânın sınırlı ya da aracılı yaratıcı rolünü değerlendirmemizi mümkün kılmaktadır. Klasik sanat kuramları, yapay zekânın insan sezgisinden, bilinçten ve ahlaki niyetten yoksun oluşunu vurgulayarak bu sistemlerin yaratıcı özne konumuna yerleşemeyeceğini savunurken; modern kuramlar, teknoloji ile sanat arasındaki ilişkiye daha eleştirel ve olgusal düzeyde yaklaşmaktadır.

Yapay zekâ destekli üretim yapan sanatçılar tarafından gerçekleştirilen hibrit üretimler, yapay zekânın insan yönlendirmesiyle birlikte estetik süreçlere dâhil olabileceğini göstermektedir. Bu durum, sanat üretiminde yeni bir ortaklık modelinin oluştuğuna işaret eder.

Yapay zekânın sistemleri, özgünlük, ifade, sezgi ve hakikat taşıma gibi kriterleri tek başına karşılamasa da sanatçının niyeti ve yönlendirmesiyle bu kriterlere yaklaşabilir.

Gelecekte, insan-yapay zekâ iş birliğine dayalı yeni estetik paradigmlar, sanatın yalnızca insan ruhunun değil, insan-makine etkileşiminin de bir yansıması olabileceğini gösterebilir. Bu bağlamda yapay zekâ, yaratıcı özne değilse bile, yaratıcı süreçlerin bir parçası olarak estetik alanda anlamlı ve üretken bir aktöre dönüşmektedir. Bu dönüşüm, yalnızca sanatı değil, estetik algımızı, yaratıcı öznelliği ve kültürel üretim modellerini de dönüştürmektedir.

Oksanen ve arkadaşlarının ifadesine göre; Boden, yaratıcı üretimi kombinasyonel, keşifsel ve dönüştürücü olarak üçe ayırır. Yapay zekâ, ilk iki düzeyde etkili olabilir; ancak estetik paradigmları kökten değiştiren dönüştürücü yaratıcılık düzeyinde hâlen insana bağımlıdır. Ayrıca, yapılan araştırmalar yapay zekanın ürettiği eserlerin, üretici özne olarak bir insan değil de algoritma olduğunun bilinmesi hâlinde daha düşük estetik değerle değerlendirildiğini ortaya koymaktadır (Oksanen et al., 2023).

Yapay zekâ ile sanat üretiminde insan faktörünün varlığı geleneksel yaratıcı özne rolünden çıkarak yönlendiren, seçen ve bağlamlandıran bir konuma evrilmiştir. Yapay zekânın sezgisel ve deneysel yaklaşımlarla beklenmedik veriler üretmesi, yaratıcılığın yalnızca insana özgü bir yetenek olduğu düşüncesini sorgulamakta ve sanat anlayışımızı yeniden kavramlaştırmaya zorlamaktadır. Her ne kadar yapay zekânın ürettiği eserlerin insan çalışmalarını taklit ettiği öne sürülse de insan yaratıcılığının da tarihsel olarak taklitle başladığı göz önüne alındığında, bu yaklaşım yapay zekanın de zamanla özgünlük kazanabileceği fikrine kapı aralar. İnsan, sanatın üretiminden çok, anlamlandırılması, değerlendirilmesi ve yönlendirilmesinde aktif rol alarak bu yeni üretim biçiminin merkezinde yer almaya devam etmektedir. Bu bağlamda, yapay zekânın sanatsal üretime katkısı artarken, insanın sanattaki varlığı biçim değiştirerek ama tamamen kaybolmadan sürmektedir (Ballı, 2020).

Yapay zekânın sanattaki etkisinin artacağı ve sanat algısını değiştirebileceği düşünülmektedir. Ancak sanatın temelinin insan yaratıcılığı ve duygusal derinliği olduğu görüşü yaygındır. Yapay zekâ eserleri estetik açıdan etkileyici olsa da yapay zekânın otonom bir sanatçı olarak kabul edilip bağımsız eserler üretmesi konusunda

şüpheler sürmektedir. Sanat eserinin bilinçli bir özne tarafından üretilmesi gerektiği genel kabul görmektedir. Ancak yapay zekâ modellerinin gelişmesi ve insan benzeri özelliklere sahip olması durumunda, yapay zekânın otonom sanat üretme ihtimali sanatın tanımını ve toplumsal kabulünü değiştirebilecektir (Şen, 2024).

EXTENDED SUMMARY

Introduction

The fact that artificial intelligence transcends the limits of engineering and enters the subjective and emotional field of art has initiated an important discussion for the human-centred understanding of art. The idea that art, aesthetics and creativity are unique to humanity is questioned with the progress of artificial intelligence in this field. This situation raises fundamental questions in the philosophy of art such as the origin of art, the identity of the artist and to whom creativity belongs.

This study explores the philosophical validity of aesthetic objects produced by artificial intelligence within the framework of classical and modern art theories, and opens the place of artificial intelligence in art theories to discussion. The aim is to evaluate the possibilities of new aesthetic paradigms based on human-machine collaboration. With today's technological revolution, the claim of artificial intelligence algorithms to create aesthetic value deepens philosophical questions about the essence of art, the identity of the creative subject and the nature of aesthetic experience.

Method

In this research article, the art of artificial intelligence is investigated from the perspective of traditional and modern art approaches. It was studied through the philosophy of art by conducting a literature review.

Findings and Results

This study addresses the role of artificial intelligence in the field of art in a perspective ranging from well-established classical aesthetic theories to contemporary critical approaches. Attention is drawn to the artistic quality, ontological validity and unique position in the creative process of aesthetic outputs produced by artificial intelligence. From the perspective of Plato, such productions are defined as worthless imitations of ideal reality, while from the perspective of Aristotle, the lack of ethical orientation and conscious will is underlined, although formal diversity is accepted. With the Schiller approach, since the instinct of freedom and play that underlies artistic creation is not present in artificial intelligence, the problem of competence in this field arises. With an approach from Croce's point of view, there is a debate on whether these productions are included in the category of art on the grounds that artificial intelligence lacks intuition and inner experience, which is the source of art. According to Adorno, one of the modern thinkers, the art of artificial intelligence is discussed in terms of autonomy and truth content; for Heidegger, emphasising the limits of artificial intelligence as a technological tool; and for Benjamin, whether these productions are deprived of the 'aura' that is the expression of authentic existence.

Discussion and Conclusions

The introduction of artificial intelligence into art questions the traditional human-centred understanding of art. Artificial intelligence produces new artistic forms and is used as a creative tool by artists. This situation raises fundamental philosophical questions such as the definition of art, the role of the artist and the source of creativity. While classical theories do not see artificial intelligence as a creative subject because it lacks consciousness and intention, modern approaches evaluate the relationship between technology and art from different angles. Human-artificial intelligence co-operation may lead to new aesthetic understandings. Studies show that the value attributed to the works of artificial intelligence decreases with the knowledge that the producer is an algorithm. The role of the human in art is changing, evolving into a position that directs and makes sense. How artificial intelligence will affect art and how it will change the definition of art will become clearer with future developments.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2013). *Aesthetic Theory*. London: Bloomsbury.
- Arielli, E., & Manovich, L. (2023). Yapay Zekâ Estetiği ve İnsan Merkezli Yaratıcılık Miti. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 214-226.
- Aristoteles. (2012). *Poetika*. (N. Kalaycı, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Ballı, Ö. (2020). Yapay Zekâ ve Sanat Uygulamaları Üzerine Güncel Bir Değerlendirme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 277-307.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap.
- Eren, I. (2005). *Sanat ve Bilgi İlişkisi. A. Schopenhauer ve M. Heidegger'in Sanat Görüşleri*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Gülpınar, Ş., & Boyraz, B. (2024). Sanatın Dijital Çağda Yeniden Tanımlanması: Yapay Zekâ Perspektifinden Bir İnceleme. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 1-14.
- Hafız, M. (2015). Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi. *İslamî Araştırmalar Dergisi*, 26(1), 45-52.
- Kavuran, T., & Dede, B. (2014). Platon ve Aristoteles'in Sanat Estetiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları. *Sanat Dergisi*, (23), 47-64.
- Kaya, S. (2024). Yapay Zekâ Çağında Walter Benjamin'i Yeniden Okumak: Dijital Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 13(25), 77-100.
- Kozlu, D. (2009). Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 2(3), 1-14.
- Kula, O. B. (2011). *Estetik ve Edebiyat: Kant, Schiller, Heidegger*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oksanen, A., Cvetkovic, A., Akın, N., Latikka, R., Bergdahl, J., Chen, Y., et al. (2023). Artificial intelligence in fine arts: A systematic review of empirical research. *Computers in Human Behavior: Artificial Humans*, 1(2), 1-11.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schiller, J. F. (1965). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. (Çev. M. Özgü) İstanbul: Milli Eğitim Basım evi.
- Şen, E. U. (2024, Temmuz). Yapay Zekâ Uygulamalarının Sanat Algısı Üzerinde Yarattığı Etki. T.C. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir, Türkiye: T.C. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Taşdelen, D. & Yazıcı, A. (2018). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. (A. İnam, Dü.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Turan, E. Y. (2019). "Schiller: Sanatın Oyunda Özgürlük Olarak Yansıması." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(2), 505-513.
- Uzun, Y., Akkuzu, B., & Kayrıcı, M. (2021). Yapay Zeka'nın Kültür ve Sanatla Olan İlişkisi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (28), 753-757.
- Uzuner, A. (2023). Yapay Zekânın Sanata Yansımaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(112), 1945-1957. doi: 10.7816/idil-12-112-03
- Yetişken, H. (2012). Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi. *Kaygı*, (19), 27-35.
- Zylinska, J. (2020). *Ai Art Machine Visions and Warped Dreams*. London: Open Humanities Press.



Yeniden Yorumlama ve Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği: Eskişehir’de Çeşmibülbül Tekniği Üzerine A/R/Tografik Bir Çağdaş Sanat Entegrasyonu

Reinterpretation and Sustainability of Cultural Heritage: A Contemporary Art Integration on the Cesmibulbul Technique in Eskişehir

Melih Can TOYGU ^{1,*}, F. Deniz KORKMAZ ²

¹Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı

²Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü

MAKALE BİLGİSİ

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 09.05.2025

Kabul Tarihi: 14.06.2025

Anahtar Kelimeler:

Çeşmibülbül, Türk Cam Sanatı, Kültürel Miras, Sürdürülebilirlik, A/r/tografi

ÖZ

Bu araştırma, Türk cam sanatının geleneksel çeşmibülbül tekniğinin çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlanmasını ve kültürel sürdürülebilirliğini incelemeyi amaçlamaktadır. A/r/tografi yöntemiyle sanatçı, araştırmacı ve öğretmen rollerinin kesişiminde ilerleyen çalışma, Eskişehir Odunpazarı'nda 15 yaşındaki cam ustası Egemen Dönertaş ile iş birliği içinde yürütülmüştür. Çeşmibülbülün karakteristik özellikleri, araştırmacının tasarım sürecine yön verirken, ustanın teknik becerileri tersine mentorluk dinamikleriyle analiz edilmiştir. Bulgular, çeşmibülbül gibi tarihî ve sembolik değeri yüksek tekniklerin çağdaş sanat ve tasarım yaklaşımlarıyla bütünleştirilmesinin, geleneksel öğelerin yaşatılmasına yönelik alternatif bir model oluşturduğunu ortaya koymaktadır. A/r/tografik yaklaşım, sanatsal üretim, araştırma ve eğitim pratiklerinin bir arada nasıl işleyebileceğine dair özgün bir çerçeve sunmuştur. Çalışma, geleneksel tekniklerin gelecek kuşaklara aktarımında disiplinlerarası iş birliklerinin önemini vurgulayarak, kültürel mirasın korunmasına katkı sağlamaktadır.

ARTICLE INFO

Research Article

Received: 09.05.2025

Accepted: 14.06.2025

Keywords:

Çeşmibülbül, Turkish Glass Art, Cultural Heritage, Sustainability, A/r/tography

ABSTRACT

This research aims to examine the reinterpretation of the traditional Turkish glass art technique *çeşmibülbül* with a specific focus on contemporary art and its role in cultural sustainability. Using the a/r/tographic method, which operates at the intersection of artist, researcher, and teacher roles, the study is the product of a collaboration with 15-year-old glass master Egemen Dönertaş in Odunpazarı, Eskişehir. The characteristic features of *çeşmibülbül* guided the researcher's design process, while I analyse the master's technical skills through reverse mentorship dynamics. The findings reveal that integrating historically and symbolically rich techniques like *çeşmibülbül* with contemporary art and design approaches can create an alternative model for sustaining traditional elements. The a/r/tographic approach offered a unique framework for understanding how artistic production, research, and educational practices can operate simultaneously. Discussing the importance of interdisciplinary collaboration for transmitting traditional techniques to future generations, this article contributes to the preservation of cultural heritage.

* Sorumlu yazar.

* mecete@gmail.com

GİRİŞ

Sanat ve zanaat arasındaki tarihsel ilişki, çağdaş sanatın geleneksel sanatlara kazandırdığı yeni bakış açılarıyla sürekli olarak yeniden şekillenmektedir (Risatti, 2007). Bu çalışma, bir sanatta yeterlik programı bünyesindeki “Görsel Uygulamalar” dersi kapsamında başlamıştır. Projenin temel amacı, görsel bir uygulama oluşturmak için temanın belirlenmesi, malzeme seçimi ve ürünün ortaya konması süreçlerini deneyimlemektir. Bu doğrultuda, cam malzemesi ve bu malzemede dekoratif bir unsur olarak geleneksel Türk cam sanatına ait çeşmibülbül tekniğinin yeniden yorumlanması ele alınmıştır. Çeşmibülbül, renkli cam çubukların sıcak cam içine yerleştirilip döndürülmesiyle sarmal desenler oluşturan hem sıcak cam şekillendirme hem de bir dekor tekniğidir.

Tasarımcının cam malzemesiyle daha önce pratik bir deneyiminin olmaması, tekniği uygulayabilecek bir usta arayışını zorunlu kılmıştır. Bu arayış, Eskişehir’in tarihi Odunpazarı bölgesinde, fenomenolojik olarak nitelendirilebilecek bir rastlantı sonucu, on beş yaşındaki genç cam ustası Egemen Dönertaş ile tanışılmasıyla sonuçlanmıştır. Egemen Dönertaş, genç yaşına rağmen cam işleme konusunda sekiz yıl gibi dikkate değer bir deneyime sahiptir.

Tasarımcı ve genç usta arasındaki iş birliği, “tersine mentorluk” olarak tanımlanabilecek bir dinamik ortaya çıkarmıştır. Süreçte, cam ustası sadece tasarımları fiziksel forma dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda tasarımcı olan yazar tarafından tasarım ve çizim prensiplerini öğrenmeye teşvik edilmiştir.

Proje sürecinde, çeşmibülbül tekniğiyle ilişkilendirilen ve ustaların camı üflerken ciğerlerinden gelen kanın eserdeki kırmızı benekleri oluşturduğu yönündeki mit de sorgulanmıştır. Bu mitin, zanaatkâr emeğine atfedilen değeri vurgulaması ve kültürel hafızadaki yeri nedeniyle önemli olduğu kabul edilmiştir.

Bu a/r/tografik araştırma, geleneksel bir tekniğin çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlanmasını, kuşaklararası bilgi aktarımını ve bir şehir efsanesinin kültürel boyutlarını bir sanat projesi ekseninde incelemiştir. Süreç, yazarın tekniği öğrenme aşamalarını, karşılaşılan zorlukları ve usta ile kurulan iş birliğinin dönüştürücü etkilerini belgelemiştir. Çalışma metni, bir sanatta yeterlik ders projesinin a/r/tografik yöntemle dönüşüm sürecini, geleneksel çeşmibülbül tekniği ekseninde inceleyerek öğrenen/öğreten dinamikleri merkeze alan, kültürel mirasın gelecekteki olası sürdürücülerinden biri ile temasa geçerek süreci aktarmaya odaklanmıştır. Tersine mentorluk ilişkisiyle şekillenen uygulama çalışması, zanaat bilgisi ile kavramsal sanat/tasarım ilkeleri arasındaki diyalogu belgeleyerek, gelecekte benzer süreçler yaşayabilecek eğitimciler, sanatçılar ve araştırmacılar için rehber niteliği taşıyabilir. Araştırma, sanat eğitiminde disiplinlerarası öğrenmenin imkânlarını somut bir örnek üzerinden tartışmaya açar ve disiplinlerarası bir öğrenme deneyiminin, sanat ve tasarım alanındaki olgu çalışması olarak belgelenmesini içermektedir.

1. LİTERATÜR TARAMASI

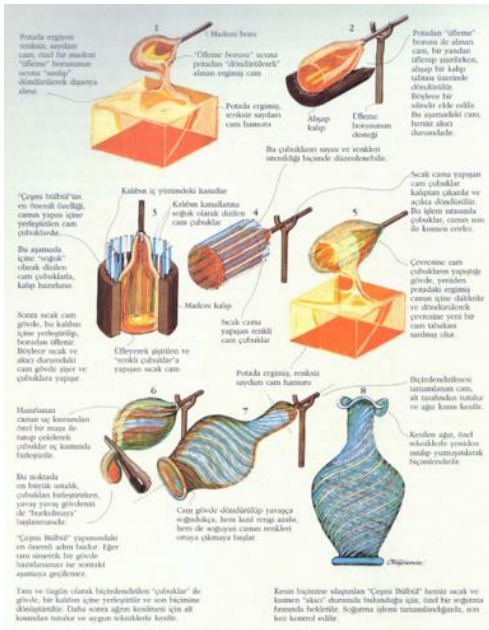
Bu bölümde, projenin teorik ve kültürel zeminini oluşturan temel konular ele alınmaktadır. Çeşmibülbül tekniğinin somut olmayan kültürel miras içindeki yeri, tarihsel kökenleri, çağdaş sanattaki yansımaları ve projenin gerçekleştirildiği Eskişehir Odunpazarı'nın cam sanatı açısından önemi ele alınacaktır.

1.1.Çeşmibülbül Tekniği ve Somut Olmayan Kültürel Miras Bağlamı

Kültürel miras, yalnızca somut eserlerle değil, aynı zamanda nesilden nesile aktarılan bilgi, beceri ve gelenekler gibi somut olmayan unsurları da içerir (Oliveira, Baracho, & Cantoni, 2022). Bu çerçevede, Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan çeşmibülbül tekniği, estetik bir değer taşımasının ötesinde, kültürel hafızanın önemli bir parçasıdır. Kültürel mirasın korunması, sadece tekniğin yaşatılmasını değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bağlamının da anlaşılmasını gerektirir (Oliveira, Baracho, & Cantoni, 2022).

1.2. Çeşmibülbül Tekniği Tarihsel Kökeni ve Kültürel Anlatılar

Camın binlerce yıllık tarihi bulunmaktadır (Renfrew & Bahn, 2016) (Kaynak, 2023) (Taştemür, 2018). Bu tarih içinde çeşmibülbül tekniği, kökenleri 16. yüzyıl Venedik camcılığına dayanan “Filigrana Retortoli” patentine uzanan ve Sultan III. Selim döneminde Beykoz’da özgün bir kimlik kazanan özel bir yere sahiptir (Küçükerman, 2021). Renkli cam çubukların döndürülmesiyle elde edilen bu sarmal desenler ile yapılan eserler, tekniğe görsel bir çekicilik katmış ve 1855 Paris Sergisi (Paris Exposition Universelle)’nde madalyalar ile ödüllendirilmiştir. Paşabahçe tarafından 20. yüzyılda yeniden canlandırılan bu teknik (Küçükerman, 2021), zanaatkâr ustalığının bir simgesi olarak görülür (Onur, 2007). Teknik, aynı zamanda kültürel anlatıları da beslemiştir. Örneğin, eserlerdeki kırmızı beneklerin ustaların ciğerlerinden damlayan kan olduğu miti, bir tiyatro oyununda zanaatkâr emeğinin dramatik boyutunu vurgulamak için kullanılmıştır (Güçbilmez, 2011). Bu tür mitler gerçeği yansıtmasa bile, zanaatın değerini artırmak için üretilebilir.



Görsel 1. Çeşmibülbül yapım aşamaları (Küçükerman, 2021).

1.3. Çağdaş Sanatta Çeşmibülbülün Yaratıcı Potansiyeli

Çeşmibülbül gibi geleneksel teknikler, geçmişte kalmış birer zanaat olmanın ötesinde, çağdaş sanatçılar için de bir ifade aracı sunmaktadır. Bu tür geleneksel pratiklerin çağdaş sanata entegrasyonu, kültürel mirasın sürdürülebilirliği için önemli bir yol olarak kabul edilmektedir (Irwin R. L., Becoming A/r/tography, 2013). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin “Çeşm-i Yorumlar” projesi, bu tekniğin modern yorumlarını sergileyerek geleneksel ile çağdaş arasındaki köprüyü güçlendirmiştir (Ağatekin, 2014). Bu tür girişimler, tekniklerin korunmasının yanı sıra yeniden anlamlandırılmasına da olanak tanır. İtalyan filigran tekniği gibi uluslararası benzerleriyle karşılaştırıldığında, çeşmibülbül kendine özgü nitelikleriyle ayrışır ve bu karşılaştırmalar, tekniğin küresel cam sanatındaki yerini anlamayı sağlar (Renfrew & Bahn, 2016).

1.4. Proje Mekânı Olarak Odunpazarı ve Cam Atölyeleri

Projenin uygulama alanı olan Eskişehir Odunpazarı, UNESCO Dünya Mirası Listesi'ndeki tarihi dokusuyla geleneksel sanatların yaşatılması için doğal bir zemin sunmaktadır (Coşkun, 2021). Bölgenin atmosferi, dar sokakları ve tarihi mimarisi, çeşmibülbül gibi tekniklerin çağdaş yorumlarla yeniden hayat bulması için ilham verici bir bağlam oluşturur. Bölgedeki Çağdaş Cam Sanatları Müzesi ve atölyeler, geleneksel ve modern cam sanatını bir araya getiren merkezlerdir (Eskişehir Büyükşehir Belediyesi, 2023). Hatta Odunpazarı'nın

Kurşunlu Külliyesi'ne doğru yükselen sokaklarının yapısı ile çeşimbülbülün spiral formu arasında metaforik bir bağ kurulabilir, her iki biçim de izleyiciyi bir merkeze doğru yönlendirir.

Odunpazarı, Türkiye'nin ilk Çağdaş Cam Sanatları Müzesi'ne ev sahipliği yapması ve Anadolu Üniversitesi Cam Bölümü'nün kurulmasıyla modern cam sanatının önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir (Varal, 2024) (Anadolu Üniversitesi, Tarih Yok). Bölge, cam atölyeleri, hediyelik eşya üretimi ve turizmle canlı bir ekonomik faaliyete de sahiptir (Coşkun, 2021). Müze, ulusal ve uluslararası düzeyde tanınmaktadır (Eskişehir Büyükşehir Belediyesi, 2023). Ayrıca, Odunpazarı Belediyesi'nin düzenlediği Uluslararası Cam Festivalleri gibi etkinlikler de bölgenin bu alandaki rolünü pekiştirmektedir. Nitekim 2024 yılında düzenlenen 9. Uluslararası Cam Festivali, uluslararası ve yerel ustaları bir araya getirmiştir (Odunpazarı Belediyesi, 2024). Festivalin dikkat çeken katılımcılarından biri de festivalde yer alan en genç cam ustası olan Egemen Dönertaş'tır.

Egemen Dönertaş'ın festivalde yer alması, tesadüfi bir süreçten ziyade, hak edilmiş bir çabanın sonucunda, genç sanatçının kariyerindeki dönüm noktalarından biri olmuştur. Festival katılımı sırasında henüz 15 yaşında olan Dönertaş, devlet sanatçısı olma yolundaki adaylık başvurusuyla paralel bir dönemde, eseriyle Odunpazarı Çağdaş Cam Sanatları Müzesi'nin daimî koleksiyonuna kabul edilerek, hem ulusal cam sanatı sahnesinde kendine yer edinmiş hem de genç nesil sanatçılar için ilham verici bir örnek teşkil etmiştir.

2. SANAT TEMELLİ BİR ARAŞTIRMA YÖNTEMİ: A/R/TOGRAFI

Bu makale, yaratım ve araştırma sürecini belgelemek ve anlamlandırmak için a/r/tografi yönteminin sağladığı çerçeveden faydalanılarak şekillendirilmiştir. Sanat temelli nitel araştırmalar içinde yer alan a/r/tografi; süreç, form ve yaratıcı uygulamaları bütünleştiren özgün bir metodolojidir. İsmi, sanatçı, araştırmacı ve öğretmen kelimelerinin baş harflerinden türetilmiş ve yazma eylemini ifade eden “graphy” ekiyle tamamlanmıştır (Irwin R. L., A/R/Tography: A Metonymic Metissage, 2004). Bu metodoloji, sanat yapma, araştırma ve öğretme-öğrenme gibi üç farklı rolün birbiriyle olan derin ilişkisini ve iç içeliğini vurgulayarak sanat üretiminin mekanik sınırlarını zorlar (Springgay, Irwin, & Kind, 2005). A/r/tografinin çalışmamızdaki vaka analizi için tercih edilmesinin temel nedeni, tam da bu iç içe geçmiş rolleri barındıran yapısıdır. Yöntem, görsel ve yazılı olanın ötesine geçerek sorgulamayı, öznelarasılığı ve sanatçının kendi deneyimini derinlemesine fark etmesini ve aktarmasını teşvik eder (Irwin & Cosson, 2006). Metodolojinin felsefi kökleri, Aristoteles'in bilme (theoria), yapma (praxis) ve yaratma (poesis) olarak tanımladığı üç düşünce biçimine dayanmaktadır (Irwin R. L., A/R/Tography: A Metonymic Metissage, 2004).

A/r/tografi, uygulama sürecinin merkezde olduğu ve anlamın bu süreç sonunda ortaya çıktığı estetik deneyimleri tanımlamaya odaklanan bir araştırma yöntemidir. Geleneksel metodolojik kalıpların dışına çıkarak değişken ve sürekli gelişen bir yapı sunar. Tek bir araştırma bünyesinde farklı metodolojileri birleştirebilme, sanat ile miti, görsel imge ile sözcüğü yan yana getirebilme esnekliği, bu çalışmanın doğasında var olan karmaşıklığı yakalamak için değerli bir olanak sunmaktadır. Bu esneklik, metodolojiler ve disiplinler arasındaki sınırları daha geçirgen hale getirir (Irwin R. L., The Rhizomatic Relations of A/r/tography, 2006) (Irwin, ve diğerleri, 2011). Bu yöntemin, yaşanan öznel yaratım sürecinin geliştirilmesine ve sanatsal ifade biçimlerinin betimlenmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

A/r/tografi yöntemi, sanat pratiği ile kültürel mirasın korunması arasında da etkileşimli bir bağ kurarak, bireylerin sanatsal deneyimlerini ve toplumsal belleği yeniden yorumlamalarına olanak tanır. Süreç, kültürel sürdürülebilirliğin sağlanmasında kritik bir rol oynar. Kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından a/r/tografi, araştırmacıların ve sanatçıların yerel kültürleri ve geleneksel bilgilerle etkileşimde bulunarak, bu mirasların çağdaş sanat uygulamaları içinde yeniden canlandırılmasına katkıda bulunmalarını sağlar.

A/r/tografi, Deleuze ve Guattari'nin (1993) hiyerarşik olmayan, çoklu giriş ve çıkışlara sahip “köksap (rizom)” kavramından ilham alır. Bu kavram, ikili karşıtlıkları reddeder ve pratik ile teori arasındaki geleneksel ilişkiyi

dönüştürür. Araştırmacının sanatçı, araştırmacı ve öğretmen-öğrenen rollerini eş zamanlı olarak benimseyerek bir olguyu sorgulamasını sağlar. Bu yaklaşım, bu vaka analizinin temelini oluşturan katmanlı kimlikleri anlamlandırmak için tercih edilmiştir. Zira araştırmacı; sanatta yeterlik dersi kapsamında bir öğrenciyken (sanatçı/öğrenen), aynı zamanda cam ustası Egemen Dönertaş'a tasarım ve çizim süreçlerinde rehberlik eden bir eğitmen (öğretmen) ve ondan cam işleme tekniklerinin inceliklerini öğrenen bir uygulayıcı (öğrenen) kimliklerini bir arada taşımaktadır. Tüm süreci akademik bir metne dönüştürürken ise araştırmacı kimliği ön plana çıkmaktadır. A/r/tografi, bu haliyle canlı bir soruşturma biçimi sunarak tüm bu deneyimi sanatsal bir anlatıya dönüştürme potansiyeli taşır (Aykut & Kozlu, 2021). Bu süreçte kuramlaştırma ve uygulama, birbirinden ayrılmaz ve sürekli bir oluş halinde var olur (Irwin R. L., *Becoming A/r/tography*, 2013).

A/r/tografi, araştırmacılara kendi konularını ve fikirlerini özgürce yorumlama, kişisel ve sanatsal anlamlar inşa etme alanı açar. Bu nedenle, bir kelimenin, imgenin veya performansın gücünü kullanarak farklı anlamlar yaratmak, bağlantılar kurmak ve algıları derinlemesine incelemek mümkün hale gelir (Irwin, Barney, & Golparian, *Görseli Yaratma*, 2017). Köksap kavramına dayanan yöntem, kişisel sorgulamaları merkeze alır ve araştırmacının hem özne hem de nesne konumunda olmasına olanak tanır (Golparian, 2012). Eylem araştırması ve otoetnografinin dönüştürücü pratiklerini bünyesinde barındırarak sanatçının/araştırmacının kendisini araştırmanın merkezine yerleştirmesine imkân verir (Bickel, 2006). A/r/tografi, elde edilen bilginin kendisinden çok, bu bilginin edinilme sürecine odaklanmayı teşvik eder ve rizomatik bağlantılar kurarak araştırmaya zengin kaynaklar oluşturur (Irwin R. L., *The Rhizomatic Relations of A/r/tography*, 2006) (Irwin, ve diğerleri, 2011). Kesin sonuçlar ortaya koymak yerine, anlamayı derinleştirmeyi ve zenginleştirmeyi hedefler; adeta bir sanat eserinin bıraktığı etki gibi, okuyucuya yorumlanmaya açık bir izlek sunmayı amaçlar (Sinner, Leggo, Irwin, Gouzouasis, & Grauer, 2006).

Kısacası a/r/tografi, sanat ve araştırmayı iç içe geçiren, öznel deneyimleri, sanatsal uygulamaları ve kültürel bağlamı bir arada ele alan, bu çalışmanın çok katmanlı doğasını yansıtmak için uygun bir metodolojik yaklaşım olarak ön görülmüştür. Bu yöntem ışığında, proje süreci aşağıda kronolojik olarak ve yansıtıcı bir dille aktarılacaktır.

18 Eylül 2024: Sanatta Yeterlik programı kapsamında verilen Görsel Uygulamalar dersi, Prof. F. Deniz Korkmaz'ın sanatta sürdürülebilirlik üzerine yaptığı sunumla başlamıştır. Bu sunum, projenin genel çerçevesini oluşturmanın yanı sıra sürdürülebilirlik kavramının sanatsal pratikle ilişkisini anlamak için önemli bir zemin arz etmektedir.

25 Eylül 2024: Sınıf içi sunumlar, farklı disiplinlerden gelen öğrencilerin projelerine dair ilk fikirlerini paylaşımları için uygun bir platform sağlamıştır. Bu sunumlar sırasında gerçekleştirilen beyin fırtınası oturumları, farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına ve projenin şekillenmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Sunumlar esnasında, öğrencilerin ilgi alanları ile üzerinde çalışmak istenen, bu çalışmanın çıkış noktası olan, purushartha ve çeşmibülbül konularına dair bilgiler, sınıf ortamında paylaşılarak bilgi alışverişi sağlanmıştır.

Çeşmibülbül tekniği özetle; sıcak cam şekillendirme tekniği olmasının yanı sıra, renkli cam çubuklarının sıcak cam içine bükülerek yerleştirilmesinden dolayı oluşan biçim nedeniyle bir dekor tekniği olarak da kabul edilmektedir. Bu bağlamda, camın içindeki çizgiler sadece estetik bir görünüm sunmakla kalmayıp, aynı zamanda farklı görsel etkiler yaratmaktadır. İtalyan “filigran”larında olduğu gibi, 20. yüzyıldan sonra yazılı kaynaklarda geçen “cane” terimi, bizim tarihimizde “çeşmibülbül” olarak anılmaktadır. Ancak, söz konusu iki teknik arasındaki temel ortak nokta, çubuklarla gerçekleştirilen şekillendirme ve dekorasyon sürecidir.

Bu teknik, özel bir ustalık ve karmaşık işlemler gerektirmektedir. Renkli cam çubuklar kalıba yerleştirilip sıcak camla kaplanır, ardından döndürülerek şekillendirilir ve soğumaya bırakılır. Çeşmibülbül tekniğiyle gülabdan, sürahi, şişe, tabak gibi çeşitli ürünler üretilmekte ve bu estetik gelenek günümüzde sürdürülmeye devam etmektedir (Onur, 2007).

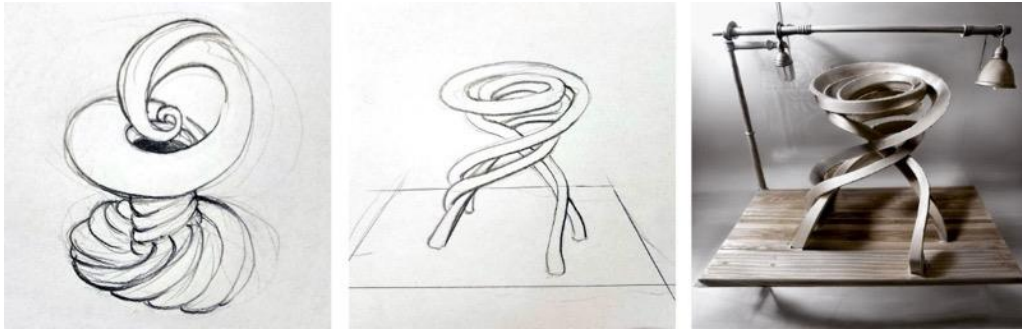
Purushartha; Hindu felsefesinde bireyin yaşam amacını temsil eden dört temel değeri ifade eder: Dharma (ahlaki görev ve erdem), Artha (maddi refah ve başarı), Kama (zevk ve arzular) ve Moksha (ruhsal özgürlük ve kurtuluş). Anılan dört ilke, bireyin hem dünyevi hem de ruhsal yaşamını dengelemek için rehberlik eder (Flood, 1996).

2 Ekim 2024: Bu çalışmanın temelini oluşturan kültürel miras, yerel değerler ve tasarım süreci kavramları, çeşmibülbül tekniği üzerinden somutlaşmıştır. Çeşmibülbülün karakteristik özelliği olan burgulu mavi, beyaz, siyah ve şeffaf camlar, projenin çıkış noktasını oluşturmuştur. Camın sıcaklıkla balı andıran akışkan yapısı ve çeşmibülbülün ismen bülbül gözü olması gibi detaylar tartışmaya açılmıştır. Derste yapılan tartışmalar, projenin yönünü belirlemede ve Eskişehir'deki atölyelerle iletişime geçilmesi kararının alınmasında etkili olmuştur. Dört saatten fazla süren ders, katılımcıların karşılıklı fikir alışverişinden duyduğu memnuniyet sayesinde yorgunluğun önüne geçmiştir.

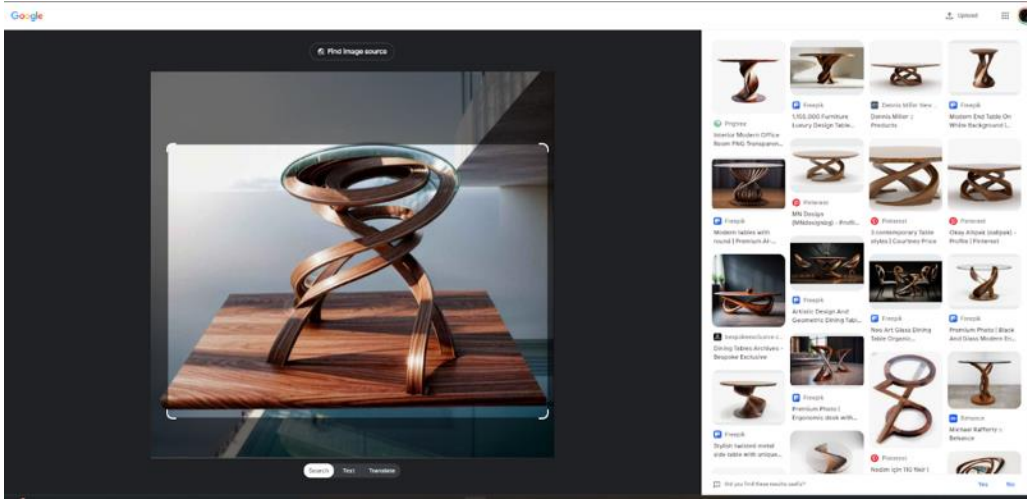
9 Ekim 2024: Araştırmacının, daha önce izlediği bir tiyatro oyununda geçen ve makalede daha önce aktarılan çeşmibülbül miti, zihinde yeniden canlanmış ve projenin temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu aşamada, mitin kültürel ve sembolik anlamlarının araştırılması ile tasarım sürecine nasıl entegre edilebileceği, odak noktası olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, kırmızı beneklerin tasarımda yer alıp alması gerektiği sorusu da tartışma konusu olmuştur.

Serbest Zaman: Mitle ilgili yazılı kaynaklara ulaşmakta zorluk çekilmesine rağmen, cam sanatıyla ilgilenen birçok kişinin bu miti sözlü olarak bildiği gözlemlenmiştir. Söz konusu gözlem, mitin kültürel hafızadaki önemini ve yaygınlığını ortaya koymaktadır. Bu süreçte, camın akışkanlığı ve çeşmibülbüldeki spiral dönüşlerin göğe yükselişini sembolize eden tasarımlar üzerine odaklanılmıştır. Bu dönüşlerin “bülbülün gözü”ndeki yansımaları ve optik etkileri incelenmiştir. Bu düşünceler doğrultusunda, gözü sembolize eden eskizler çizilmiş ve CANVA, DALL_E 3 gibi yapay zekâ araçları kullanılarak dijital renderlar oluşturulmuştur.

Oluşturulan renderlar, benzer formların daha önce üretilip üretilmediğini kontrol etmek amacıyla görsel arama motorlarında (Google Görseller gibi) taranmıştır. Bu süreçte, Paşabahçe eski üretim mühendislerinden Onur Akıcı ile cam üretimi ve şekillendirme teknikleri üzerine görüşülmüş ve tasarımdaki parçaların yaratabileceği zorluklar tartışılmıştır. Ayrıca, oyun yazarı Beliz Güçbilmez ile mit hakkında bilgi almak amacıyla iletişime geçilmiştir.



Görsel 2. Tasarım süreci (Birinci Yazar Arşivi, 2025).



Görsel 3. Görsel araştırma süreci (Birinci Yazar Arşivi, 2025).

16 Ekim 2024: Derste süreç, görsellerle sanatta yeterlik öğrencileriyle paylaşılmıştır.

12 Ekim 2024: Prof. F. Deniz Korkmaz'ın girişimiyle, Eskişehir Odunpazarı'nda bulunan "Cam Cadısı" adlı atölyede Yasemin Dikmen ve Egemen Dönertaş ile tanışılmıştır. Egemen Dönertaş'ın genç yaşına rağmen cam işleme konusundaki 7 yıllık deneyimi, ürettikleri ve tutkusu araştırmacıyı derinden etkilemiştir. Bu buluşmada, tasarımların uygulanabilirliği ve teknik detaylar üzerine verimli bir istişare gerçekleştirilmiştir.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı "Görsel Uygulamalar" dersi kapsamında gerçekleşen bu sanatsal uygulama projesinin üretimine, genç bir cam ustasının iş birliğiyle çalışmaya ters mentorluk¹⁵ denen yeni bir boyut da kazandırılmıştır. Egemen Dönertaş'ın yeteneği ve sanat tasarım alanındaki bir sanatta yeterlik öğrencisinin deneyimi bir araya gelerek, camın akışkan yapısıyla uyumlu, çağdaş bir sanat eseri ortaya çıkartma hedefinde güçler birleştirilmiştir. Bu iş birliği, sadece bir sanat eseri yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda genç yeteneklerin yetişmesi için alternatif bir adım oluşturabilecektir. Sanatın farklı disiplinler arasındaki etkileşimini geliştirmesi hem Eskişehir hem ESOGÜ hem de Odunpazarı Belediyesi'nin sanat, geleneksel el sanatları ve kent kültürünü sürdürme politikalarına katkı sağlayabilecektir.

Bu çalışmayla, farklı yaş ve deneyimdeki insanların bir araya gelerek yaratıcı çalışmalar ortaya koyabileceği ve karşılıklı yeni bilgiler edinebileceği zemini hazırlanmak istenmektedir. İnsan kültürü, kümülatif bir miras sistemidir ve bu, kültürel evrime büyük uyum değeri katar. İnsanlar, diğer bireylerden gözlem ve çıkarım yoluyla kültürel özellikler edinirler (Castro & Toro, 2010).

Odunpazarı'nın sokaklarında yapılan gözlemler, pek çok cam atölyesinin vitrinlerinde çeşmibülbül motifli ürünlerin sergilendiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, projenin yönü açısından doğru bir yolda olduğunu hissettirmekte ve mitin kültürel bağlamda önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

20 Ekim 2024: Egemen ile gerçekleştirilen ilk tanışma, sanat ve tasarım üzerine derinlemesine bir sohbetle başlamış ve bu sohbetler ses kaydına alınmıştır. Bu kayıtlar, projenin belgelenmesi ve analizi açısından önemli bir veri kaynağı oluşturmaktadır. Cam Cadısı atölyesinde ilk uygulama çalışmalarına başlanmış; Egemen Dönertaş ve Yasemin Dikmen, eskizlere sadık kalarak bir prototip üretmeyi başarmışlardır. Ancak, farklı cam

¹⁵ Tersine mentorluk; genç çalışanları mentor olarak yaşlı meslektaşlarıyla eşleştirerek, bilgi paylaşımını ve kuşaklar arası bakış açısını teşvik ederek kuşaklar arası öğrenmeyi ve liderlik gelişimini destekler (Murphy, 2012).

parçalarının soğuma hızlarındaki farklılıklar nedeniyle ilk prototip çatlamış ve bu durum başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Bu olay, başlangıçta tasarımların uygulanabilirliğine dair bir yanılgıya neden olmuştur. Ancak, sonraki denemelerde benzer sorunlarla karşılaşılması, cam işleme tekniklerinin karmaşıklığını ve hassasiyetini bir kez daha gözler önüne sermiştir. Onur Akıcı'nın kademeli soğuma konusundaki açıklamaları, bu sorunun nedeninin anlaşılmasına yardımcı olmuş ve üretim sürecinin gerçekleştirilebileceği umudunu sürdürmüştür.



Görsel 4. Şekillendirme süreci ve çalışma ortamı (Birinci Yazar Arşivi, 2025).

23 Ekim 2024: Derste süreç görsellerle ve dersin yürütücüsü Prof. F. Deniz Korkmaz ve sanatta yeterli öğrencileriyle paylaşılmıştır.

26 Ekim 2024: Eskişehir Odunpazarı 9. Cam Festivali'ne katılım, projenin kültürel bağlamını derinlemesine anlamak adına önemli bir fırsat sunmuştur. Festivalin atmosferi, farklı ülkelerden gelen cam sanatçıların tekniklerini ve sanatsal yaklaşımlarını gözlemleme imkânı sağlamış; bu bağlamda çeşimbülbül tekniği ve ilgili mit üzerine farklı perspektifler edinilmesine de olanak tanımıştır. Festivale katılan sanatçılar arasında Amerika ve Belçika'dan John Moran, Norveç'ten Geir Nustad, Hollanda'dan Debby Eerens ile Türkiye'den M. Güçlü Polat, E. Gamze Araz Eskinazi ve İrem Yılmaz yer almıştır. Sıcak cam atölyesinde gerçekleştirilen çalışmaların yanı sıra, Açık Alev ile Cam Şekillendirme Atölyesi'nde Serbay Doru, Ömür Duruerk, Fatih Duruerk, Kaan Çil, Cem Kılıç, Koray Ulucan, Yasemin Dikmen, Egemen Dönertaş ve Yasin Yüksel de çalışmalarlarıyla yer almıştır. Uygulayıcı Egemen Dönertaş festivale katılan en genç cam ustasıdır.

Cam sanatında, 1200 derecelik sıcaklıkta kırmızı rengin elde edilmesi için zaman zaman metaller ve sentetik pigmentlerin kullanıldığı, ancak bu rengin organik malzemelerle elde edilmesinin mümkün olmadığına dair genel bir kanı hakimdir. Özellikle kan gibi organik malzemelerin camda iz bırakamayacağı net şekilde ifade edilmiştir. Bununla birlikte, İtalyan filigran tekniğinin daha eski bir geçmişe sahip olması, bu konuda daha fazla kaynağa ulaşılabileceğine işaret ederek yeni bir araştırma yönü açmıştır.



Görsel 5. Egemen Dönertaş ve Eskişehir Odunpazarı 9. Cam Festivali (Birinci Yazar Arşivi, 2025).

Festival kapsamında uluslararası sanatçılarla gerçekleştirilen informal sohbetler, çeşmibülbül miti gibi zanaat mitlerinin yalnızca yerel bir anlatı olmadığını, farklı kültürlerde benzer mitolojik unsurların da var olduğunu ortaya koymuştur. Bu durum, projenin kültürel sınırlarını aşarak daha geniş bir perspektif kazanmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca, seramik alanında kırmızı rengin tutturulmasının zorluğuna dair bir öğretiye de değinilmiştir. Bu öğretiye göre, bir seramik ustasının kırmızı rengi tutturabilmek için kendi işleriyle birlikte fırına kapandığı anlatılmaktadır. Tüm bu gözlemler ve edinimler, projenin hem teknik hem de kültürel bağlamını zenginleştirmiştir.

30 Ekim 2024: Derste festival, festivale katılan cam sanatçıları ve çeşmibülbülle ilgili edinilen yeni bilgiler fotoğraflarla Prof. F. Deniz Korkmaz ve diğer sanatta yeterli öğrencileriyle paylaşılmıştır.

2 Kasım 2024: Yeni denemeler, camın fiziksel özelliklerinin ve kontrolünün ne denli zorlu olduğunu bir kez daha ortaya koymuştur. Parçaların farklı soğuma süreleri ve şablon kullanılmadan gerçekleştirilen bükümlerin tutarsızlığı, sürekli bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte, mavi, beyaz ve şeffaf borosilikat malzeme gibi farklı cam türleri denenmiş ve şeffaf çubukların tasarıma daha uygun olduğu tespit edilmiştir.

Söz konusu denemeler, malzeme bilgisi ve deneyiminin zanaat pratiğindeki kritik rolünü anlamaya katkıda bulunmuştur. Başarısızlıklar, üretme motivasyonu üzerinde olumsuz bir etki yaratmasına rağmen, her deneme yeni bir öğrenme fırsatı sunmuştur. Deneyimlerin bir parçası olarak, ateşin başında yapılan denemeler, camın yalnızca el becerisi ile değil, aynı zamanda malzemenin bal formuna geçişi, şekillenmesi ve soğuması ile ilgili büyük bir deneyim gerektirdiğini göstermiştir. Ayrıca, kırılan parçaların ziyan olması durumu da dikkat çekici bir gözlem olarak kaydedilmiştir.

6 Kasım 2024: Derste süreç görsellerle sınıf ortamında paylaşılmıştır.

9 Kasım 2024: Tasarım sürecinde sadeleştirmelerin yapılması ve üretim aşamasını kolaylaştıracak değişiklikler üzerinde Egemen Dönertaş ile çalışma, projenin ilerleyişinde önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. İki cam parçasının üçüncü bir tüple bağlanarak sıcaklıkla birleştirilmesi yerine, epoksi reçine ile yapıştırma yöntemi denenmiş ve beklenenden daha başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Bu durum, geleneksel tekniklerin yanı sıra çağdaş malzemelerin ve yaklaşımların da etkin bir şekilde kullanılabileceğini göstermiştir. Araştırmacı bu durumu, araştırma alanı olan cam atölyesindeki 15 yaşında kendi çözümleme kabiliyetiyle uygulamacıyı gözlemleyerek belgelendirmiştir.



Görsel 6. Süreçte soğutma (kum) havuzu (Birinci Yazar Arşivi, 2025).

Bu aşamada, Egemen Dönertaş'a, kendisinin cam işleme tekniğine benzer ya da farklılık gösteren uluslararası cam sanatçılarının çalışmaları sunulmuş ve bu sanatçıların eserleri üzerine verimli bir tartışma ortamı sağlanmıştır. Bu etkinlikle, Egemen Dönertaş'ın sanatsal bilgi, birikim ve vizyonunun genişletilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, onun bu süreçteki tepki ve düşüncelerinin gözlemlenmesi, araştırmacı açısından da öğretici bir deneyim oluşturmıştır.

13 Kasım 2024: Derste süreç görsellerle ders sorumlusu ve sanatta yeterli sınıfla paylaşılmıştır.

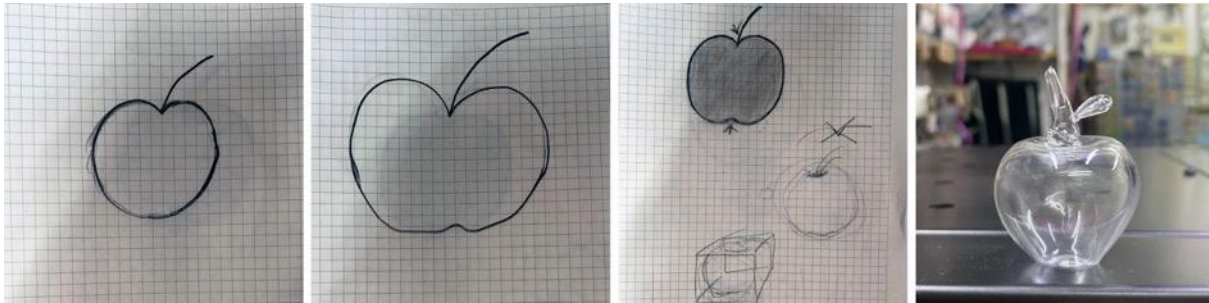
16 Kasım 2024: Başarılı bir prototipin beklenmedik bir kaza sonucu kırılması, proje sürecinde karşılaşılabilecek olumsuzlukların ve beklenmedik durumların somut bir örneğini teşkil etmiştir. Bu olay, çalışma motivasyonunu bir yönden olumsuz etkilemesine karşın, pes etmeyip yeni denemelere devam etme konusunda ayrı bir motivasyon kaynağı oluşturmuştur. Bu olumsuz deneyimin ardından üç farklı prototip daha üretilmiştir.

Bu süreçte, Egemen Dönertaş'ın gelecekteki kariyerine yönelik olarak Güzel Sanatlar Fakültesi yetenek sınavlarına hazırlık amacıyla çizim teknikleri üzerine kapsamlı bir tartışma gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Egemen Dönertaş'ın faydalanabileceği çeşitli kaynaklar, kitaplar ve internet siteleri, önerilmiştir. Ayrıca, cam alanında uzmanlaşmış bir eğitim kurumu olan "Pilchuck Glass School" hakkında ayrıntılı bilgiler paylaşılmıştır. Bu durum, yalnızca bir proje yürütücüsü olmanın ötesinde, yazara genç bir sanatçının gelişimine katkıda bulunma sorumluluğunu hissetme fırsatı sunmuştur.

20 Kasım 2024: Derste süreç ve mock up görsellerle Prof. F. Deniz Korkmaz ve sanatta yeterlik öğrencileriyle paylaşılmıştır.

23 Kasım 2024: Egemen Dönertaş ile gerçekleştirilmiş olan yeni röportaj, projenin farklı bir boyutunu daha ortaya koymuştur. Bu röportaj, Egemen Dönertaş'ın projeye katılımı, deneyimleri, düşünceleri ve öğrenme süreci hakkında önemli bilgiler sunmuştur. Röportajın ses kaydına alınması, bu bilgilerin daha sonra analiz edilmesi ve makaleye entegre edilmesi açısından değerli bir veri kaynağı oluşturmuştur.

Egemen'e çizim derslerinin verilmeye başlanması, yazar ile aralarındaki iletişimin derinleşmesine ve projenin farklı bir yöne evrilmesine katkıda bulunmuştur. İlginç bir şekilde, elma çizmek yerine camdan üfleyerek elma yapmak, Egemen için daha kolay bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Bu dersler, yalnızca çizim tekniklerinin öğretilmesiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanat, tasarım ve zanaat konularında karşılıklı fikir alışverişinde bulunma fırsatı sunmuştur.



Görsel 7. Egemen Dönertaş elma çizim ve cam model örnekleri (Birinci Yazar Arşivi, 2025).

27 Kasım 2024: Derste süreçle ilgili herhangi bir bilgi paylaşımı yapılmamıştır. Diğer sanatta yeterlik öğrencilerinin çalışmaları dikkatle dinlenerek katkı sunulmaya çalışılmıştır. Enstalasyonun detayları ve üretilen göz benzeri cam parçalarının düzenlenmesi üzerine çalışmalar hafta boyunca devam etmiştir. Bu aşamada, projenin somut bir forma kavuştuğu ve kavramsal fikirlerin mekânsal bir deneyime dönüştüğü bir süreç olmuştur. Farklı düzenleme alternatifleri üzerinde durulmuş ve en uygun kompozisyonu bulmak amacıyla çeşitli denemeler gerçekleştirilmiştir.

4 Aralık 2024: Derste bilgi paylaşımı yapılmazken yapılacak enstalasyonla ilgili üretilen göze benzer cam parçasıyla yeni düzenleme ve şekil detayları tasarlanmaya devam edilmiştir.

7 Aralık 2024: Egemen Dönertaş'a verilen çizim ödevlerinin değerlendirilmesi, Onun sanatsal gelişiminin gözlemlenmesi ve kendisine geri bildirimlerde bulunulması açısından önemli bir fırsat sunmuştur. Bu süreçte, çizim tekniklerini geliştirmesine katkı sağlamak amacıyla YouTube kanalları ve online eğitim platformları gibi çeşitli kaynaklar önerilmiştir. Bu durum, projenin sadece bir üretim süreci olmasının ötesine geçerek karşılıklı öğrenme ve bilgi paylaşımı süreci olma özelliğini de desteklemiştir.

11 Aralık 2024: Göz benzeri prototipin zemin ünitesi (cam endüstriyel servis tabağı) üzerinde ve renk alternatifleri konusunda yapılan çalışmalar tamamlanmış, ardından bu çalışmalar ders hocası ve diğer öğrencilerle paylaşılmıştır. Söz konusu paylaşım, projenin farklı bireyler tarafından nasıl algılandığını ve yorumlandığını anlamak açısından değerli bir geri bildirim sağlamıştır. Bu aşama, projenin nihai olarak tamamlanması ve sunuma hazırlanması sürecinde kritik bir adım niteliği taşımıştır.

20 Aralık 2024: Projenin araştırma sürecini derinleştirmek ve çeşimbülbül tekniğinin tarihsel ve kültürel bağlamını daha iyi kavrayabilmek adına, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü Başkanı Profesör Mustafa Ağatekin ile detaylı bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu görüşme, projenin hem akademik hem de zanaat boyutlarını zenginleştirmesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Görüşme sırasında, Profesör Ağatekin'in 2012 yılında proje yürütücüsü olduğu "Çeşm-i Yorumlar" kataloğu detaylı bir şekilde incelenmiş ve kataloğun çeşimbülbül tekniğinin çağdaş yorumlarına ilişkin sunduğu perspektifler üzerine derinlemesine bir sohbet yapılmıştır. Bu katalog, projenin kavramsal çerçevesini genişletmiş ve çeşimbülbülün geleneksel formlarının ötesine geçerek çağdaş sanatsal ifadelerle nasıl dönüştürülebileceği üzerine düşünceler geliştirilmesine olanak sağlamıştır.

Görüşme sırasında Cam Bölümü'nün kuruluş süreci ve bu süreçte emeği geçen önemli isimler hakkında bilgi edinilmiştir. Bu bilgiler, Eskişehir'deki cam sanatının tarihsel gelişimini ve kültürel mirasını anlamak için değerli bir temel oluşturmuştur. Bu bağlamda, Profesör Ağatekin'in paylaştığı anılar ve bilgiler, projenin yerel bağlamla olan ilişkisini daha da güçlendirmiştir. Görüşmenin odak noktalarından biri de çeşimbülbül cam sanatıyla ilgili bir belgesel olmuştur. Belgeselin içeriği ve çeşimbülbül tekniğinin görsel anlatımı üzerine yapılan değerlendirmeler, projenin görsel ve estetik boyutlarına yeni bir derinlik kazandırmıştır.

Tasarım sürecinin başında bahsedilen tiyatro oyununun yazarı Beliz Güçbilmez ile yapılan görüşmede de bu iddiayı (çeşimbülbülün içinde bulunan kırmızı beneklerin ciğerlerden gelen kan damlası olduğu miti) destekleyen bir kaynağa ulaşılamamıştır. Anlatının folklorik bir öge olarak kurgulandığı sonucuna varılmıştır.

Görüşmeden elde edilen çıkarımlar doğrultusunda, enstalasyonun zemin tasarımında izleyicinin merkeze odaklanabilmesi ve şeffaf camın sergileme alanındaki değişikliklerden etkilenmemesi amacıyla mavi renkte bir zemin çalışması (B3 ebadında Adobe Photoshop ile) tamamlanmıştır. Zemin ünitesi, 12 saat boyunca füzyon fırınında ergitilmiş ve bu sürecin ardından kaide niteliğine kavuşmuştur. Grafiksel tasarımın çıktı alınarak kaide ölçülerinde kırılması tasarlanmıştır.



Görsel 8. Görsel uygulama (kırmızı benek) perspektif ve kuş bakışı (Birinci Yazar Arşivi, 2025).

3. TARTIŞMA

Çalışma, Türk Cam Sanatının nadide tekniği çeşimbülbülün çağdaş sanat ve kültürel miras bağlamında yeniden yorumlanmasının önemini ortaya koyma gayretindedir. Geleneksel el sanatlarının sürdürülebilirliği ve yeniden anlamlandırılmasının önemli bir husus olduğu düşünülmektedir. Zira çeşimbülbül ile ilişkili olan, neredeyse iki yüz yıllık bir mitin günümüze kadar anlatılagelmesi hayranlık vericidir. Bu mitin, bilimsel olarak

doğrulanamaması, onun kültürel ve sanatsal değerini azaltmaz; aksine, folklorik anlatılar geleneksel sanatların toplumsal hafızadaki yerini pekiştirir, üstüne konuşma fırsatı yaratırken yeni eserler üretilmesini sağlayabilir.

Araştırma sürecinde çeşimbülbül mitinin bilimsel anlamda ele alınması, bu efsanenin fenni kurallar çerçevesinde mümkün olamayacağını ortaya koymuştur. Ancak, mitin bir pazarlama stratejisi olarak ortaya çıkmış olabileceği hipotezi dikkate değerdir. Eğitim bağlamında, genç cam ustası Egemen Dönertaş ile gerçekleştirilen iş birliği, tersine mentorluk yaklaşımının etkili bir örneğini sunmuştur. Cam ustası Egemen Dönertaş'ın pratik bilgisi ile tasarımcının kavramsal yaklaşımının birleşmesi, disiplinlerarası öğrenmenin somut bir örneğini oluşturmıştır.

Bu süreç, sanatta yeterlik programlarının uygulamalı öğrenme ve bilgi paylaşımı platformu olarak işlev görebileceğine dair önemli bir çıkarım oluşturmıştır.

Geleneksel tekniklerin modern malzemelerle harmanlanması, geleneksel el sanatları ve zanaat dallarının korunması ve yeniden anlam kazanmasını sağlamaktadır. Epoksi reçine, dijital grafik tasarımı gibi çağdaş malzeme ve yöntemlerin kullanımı, geleneksel sanat ürünlerinin çağdaş sanat pratikleriyle entegrasyonuna olanak tanımıştır. Bu, sanatların estetik ve teknik boyutlarının yeniden keşfedilmesi açısından önemli bir katkıdır.

Bu süreçte, sanatta yeterlik programlarında uygulanan eğitim sisteminin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Çeşimbülbül tekniğinin çağdaş uygulamalarda izlerini taşıyıp taşımadığı, kırmızı benek şehir efsanesinin neredeyse 200 yıl boyunca sürdürdüğü şaşkınlık verici boyutu ve sanat ve tasarım süreçleri arasındaki etkileşim, bu çalışmanın temel bulgularındandır. Bu mitin, bilimsel bir dayanağı olmamasına rağmen, kültürel hafızadaki yerinin korunması, somut olmayan mirasın sürdürülebilirliği açısından kritik bir tartışma konusudur. Ayrıca, sanat eğitimcisi profesörlerden sanatta yeterlik öğrencilerine ve genç zanaatkârlara kadar yayılan etkileşim, bu sürecin öğretici bir sistem olarak işlev gördüğünü net bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, geleneksel sanatların çağdaş sanatla entegre olarak nasıl sürdürülebilir hale gelebileceği sorusuna yanıtlar aranmıştır.

SONUÇ

Bu çalışma, geleneksel çeşimbülbül tekniğinin çağdaş sanat pratikleriyle yeniden yorumlanmasının kültürel sürdürülebilirliğe katkılarına ilişkin önemli çıkarımlar sunmaktadır. Sanatçı, araştırmacı ve öğretmen rolleri arasındaki geçişkenliği merkeze alan a/r/tografi yaklaşımı, geleneksel tekniklerin akademik ve pratik alanlardaki dönüşümüne yönelik yeni bir metodolojik model olduğunu uygulamalı bir örnekle ortaya koymuştur. Egemen Dönertaş örneğinde olduğu gibi genç zanaatkârlarla kurulan tersine mentorluk etkileşimleri, kuşaklararası bilgi aktarımının tek yönlü olmadığını kanıtlayarak sanat eğitiminde “yaparak öğrenme” paradigmasının önemini güçlendirmiştir. Sanat eğitimindeki, öğrenme süreçlerinin karşılıklı ve dinamik doğasını vurgulamaktadır.

Çeşimbülbül tekniğine ilişkin mitolojik anlatıların kökenlerini aydınlatmak için yapılan literatür taraması ve uzman görüşmelerine rağmen iddiaları kesin olarak doğrulayacak bulgulara ulaşılamamıştır. Buna rağmen mitin kültürel hafızadaki ısrarlı varlığı, somut olmayan mirasın sürdürülebilirliği bağlamında kritik bir tartışma alanı açmıştır. Zanaatkâr emeğinin değerini sembolize eden bu tür folklorik öğelerin, geleneksel sanatların pazarlanmasında nasıl araçsallaştırılabileceğine dair stratejik ipuçları barındırdığı gözlemlenmiştir.

Çağdaş malzeme ve teknolojilerin geleneksel tekniklerle bütünleşme potansiyeli ise özellikle dikkat çekicidir. Epoksi reçine ve dijital tasarım gibi yenilikçi yaklaşımların uygulandığı bu süreç, zanaatın gelecekteki evrimi için önemli bir yol haritası çizerken, kültürel mirasın korunmasında “orijinallik” ve “adaptasyon” arasındaki gerilimi yeniden düşünmeye davet etmektedir.

Sonuç olarak bu araştırma, akademik programların pratik uygulamalarla buluştuğu disiplinlerarası iş birliklerinin kültürel mirasın korunmasındaki kilit rolünü ortaya koyan değerli bir örnek sunmaktadır.

Eskişehir'in Odunpazarı bölgesinde, tarihi dokuyla bütünleşik atölyeler hem kültürel sürekliliği sağlamakta hem de yerel ekonomiye canlılık kazandırmaktadır. Bu mekânların zanaat üretimine ev sahipliği yapması ve turistik cazibe merkezlerine dönüşmesi, kültürel mirasın ekonomik değere dönüştürülmesi açısından da önemli bir model oluşturmaktadır.

EXTENDED SUMMARY

Introduction

This study explores the reinterpretation of the traditional Çeşmibülbül technique within the context of contemporary art practices, highlighting its significance in Turkish glass art. The primary objective is to investigate the integration of this technique into modern artistic expressions while emphasizing its cultural heritage and sustainability. The research aims to contribute to the existing body of knowledge by examining the intersection of traditional craftsmanship and contemporary artistic methodologies.

Method

The research employs an a/r/tographic methodology, which integrates artistic practice, research, and teaching. Data collection involved qualitative methods, including interviews and practical applications conducted during the "Visual Applications" course within the art and design competency program. The study focuses on the experiences of a young glass artist and the collaborative processes involved in applying traditional techniques, ensuring the reliability and validity of the findings through reflective practices and iterative design processes.

Findings and Results

The study reveals that the Çeşmibülbül technique not only serves as a decorative method but also embodies rich cultural narratives that enhance its artistic value. Key findings include the successful application of contemporary materials, such as epoxy resin, in conjunction with traditional techniques, demonstrating the potential for innovation within the craft. The analysis of intergenerational knowledge transfer highlights the importance of mentorship dynamics, particularly the role of young artists like Egemen Dönertaş in bridging traditional and contemporary practices.

Discussion and Conclusions

The findings underscore the significance of preserving cultural heritage through the reinterpretation of traditional techniques in contemporary art. The study discusses the implications of these results in relation to existing theories on cultural sustainability and artistic practice. Limitations include the challenges of documenting folklore and its impact on artistic production. Future research should explore broader applications of a/r/tography in various artistic disciplines. The conclusions emphasize the necessity of fostering collaborations between educational institutions and local artisans to sustain cultural heritage and encourage the development of young talents in the arts.

KAYNAKÇA

- Ağatekin, M. (2014). Çeşm-i Yorumlar. (Tam Metin Bildiri). (S. Hasdemir, Dü.) *Bir Kültür Simgesi Olarak Çeşmibülbül'ü Geleceğe Taşımak*, s.74-85. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Anadolu Üniversitesi. (t.y.). Program Profili: <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/200/cam-bolumu/program-profilu> adresinden alındı.
- Aykut, A. & Kozlu, D. (2021). *Artoğrafi: Sanat Temelli Araştırmalar İçin Yöntem*. (Tam Metin Bildiri) Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Bickel, B. (2006). Review of the book *A/r/tography: Rendering Self through Arts-Based Living Inquiry*, by R. L. Irwin & A. de Cosson. *Studies in Art Education*, 48(1), s.118-122.

- Birinci Yazar Arşivi. (2025). Araştırmacının kişisel arşivindeki görsellerin bir araya getirilmesi. *Kişisel Arşiv*. Eskişehir.
- Castro, L., & Toro, M. A. (2010). Cultural Transmission and Evolution. In *Encyclopedia of Life Sciences*. Wiley.
- Coşkun, R. (2021). Kentsel kültürel mirasın korunması ve turizmle ilişkisi: Eskişehir Odunpazarı örneği. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Bilecik.
- Creswell, J. W. (2018). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni* (4. Baskı b.). (M. Bütün & B. S. Demir, Çev.) Ankara: Siyasal Yayın Dağıtım.
- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi. (2023). Çağdaş Cam Sanatları Müzesi: https://www.eskisehir.bel.tr/sayfalar.php?sayfalar_id=58 adresinden alındı
- Flood, G. (1996). *An Introduction to Hinduism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Golparian, S. (2012). *Displaced Displacement: An A/R/Tographic Performance of Experiences of Being Unhomed*. Vancouver: University of British Columbia, Kanada.
- Güçbilmez, B. (2011). *Doyçland: Dünyanın Rengi*. (E. İpekli, Hazırlayan) Tiyatro Anadolu, Eskişehir, TR.
- Gümüşsoy, E. (2013). 1830-1914 Arası Eskişehir Lületaş Madeni ile İlgili Bazı Tespitler. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, s. 169-193. doi:10.17494/OGUSBD.13573
- Irwin, R. L. (2004). A/R/Tography: A Metonymic Metissage. R. L. Irwin, & A. Cosson (Dü.) içinde, *A/R/Tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry* (s. 27-38). Vancouver: Pacific Educational Press, Vancouver.
- Irwin, R. L. (2006). The Rhizomatic Relations of A/r/tography. *Studies in Art Education*, 48(1), s. 70-88.
- Irwin, R. L. (2013). Becoming A/r/tography. *Studies in Art Education*, 54(3), s. 198-215.
- Irwin, R. L., Barney, D. T., & Golparian, S. (2017). Görseli Yaratma. S. D. Bedir Erişti (Dü.) içinde, *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek (2. Baskı)* (s. 191-317). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Irwin, R. L. et al. (2011). The City of Richgate: A/r/tographic Cartography as Public Pedagogy. *The International Journal of Art and Design*, s. 61-70.
- Kaynak, S. (2023). *Cam fırınlarının tarihsel gelişimi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Küçükerman, Ö. (2021). *Sanayi devrimi'nin Beykoz'daki ünlü temsilcileri: Beykoz camcıları*. (F. Dalgıç, Dü.) Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları.
- Odunpazarı Belediyesi. (t.y.). Gezi Rehberi - Eskişehir Odunpazarı Belediyesi: <https://www.odunpazari.bel.tr/> adresinden alındı.
- Odunpazarı Belediyesi. (2024). Odunpazarı Belediyesi, Cumhuriyet'in 101. Yılına İki Festival İle Kutluyor! : <https://odunpazari.bel.tr/guncel/haberler/genel-haberler/odunpazari-belediyesi-cumhuriyet-in-101-yilini-iki-festival-ile-kutluyor#:~:text=YILINI%20%C4%B0K%C4%B0%20FEST%20VAL%20%C4%B0LE%20KUTLUYOR!&text=Odunpazar%20Belediyesi%20Cumhuriyetimizin%20ilan%C4%B1n%C4%B1n%20101,hem%20de%20uluslararası%20sanatseverleri%20bulu%C5%9Fturacak.> adresinden alındı.
- Olçay, B. Y. (2021). Ancient glass vessels in Eskişehir Museum. *Anatolian Studies*, 51, s. 147-158.
- Oliveira, M., Santos, R., & Almeida, P. (2022). Folkloric narratives in traditional crafts: Cultural memory and artistic reinterpretation. *Journal of Cultural Heritage Studies*, 15(3), s. 245-260.
- Oliveira, R., Baracho, R., & Cantoni, L. (2022). UNESCO Dünya Mirası Alanları yöneticilerinin turizmde kültürel sürdürülebilirlik kavramları ve unsurları hakkındaki algıları. *Kültürel Miras Yönetimi ve Sürdürülebilir Kalkınma Dergisi*. doi:10.1108/jchmsd-03-2021-0058
- Onur, B. A. (2007). *Osmanlı imparatorluğu cam sanatı ve çeşm-i bülbüller*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- Özdemir, M., & Dudaş, N. (2011). Eskişehir İli'nde Lületaşı İşletmeciliği ve Üretilen Ürünler. *Art-E Sanat Dergisi*, 4(7).
- Renfrew, C., & Bahn, P. (2016). *Archaeology: Theories, Methods and Practice* (7. Baskı b.). Thames & Hudson.
- Risatti, H. (2007). *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*. University of North Carolina Press.
- Sinner, A., Leggo, C., Irwin, R. L., Gouzouasis, P., & Grauer, K. (2006). Arts-Based Educational Research Dissertations: Reviewing the Practices of New Scholars. *Canadian Journal of Education*, 29(4), s. 1223-1270.
- Springgay, S., Irwin, R. L., & Kind, S. W. (2005). A/r/tography as Living Inquiry through Art and Text. *Qualitative Inquiry*, 11(6), s. 897-912.
- Taştemür, E. (2018). Antik Cam Fırınları ve Anadolu Örnekleri. *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* (22), s. 203-229.
- Varal, Ö. (2024). *Ürün Tasarımında Hediyeelik Eşya Olarak Camın Yeri ve Eskişehir'e Yönelik Uygulama Örnekleri*. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.