



**ANADOLU KILİM MOTİFLERİNİN
ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDAKİ
ETKİSİ VE MEDYA ARAÇLARI
İLE YENİDEN YORUMU**

Arzu KANTEMİR
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA
Temmuz, 2025
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANADOLU KİLİM MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK
SANATINDAKİ ETKİSİ VE MEDYA ARAÇLARI İLE
YENİDEN YORUMU

Hazırlayan
Arzu KANTEMİR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

AFYONKARAHİSAR 2025

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Anadolu Kilim Motiflerinin Çağdaş Türk Sanatındaki Etkisi ve Medya Araçları İle Yeniden Yorumu**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

04/07/2025

İmza

Arzu KANTEMİR

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Arzu KANTEMİR
	Numarası	2200658503
	Anabilim Dalı	Sanat ve Tasarım
	Programı	Sanat ve Tasarım
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Anadolu Kilim Motiflerinin Çağdaş Türk Sanatındaki Etkisi ve Medya Araçları İle Yeniden Yorumu
Tez Savunma Sınav Tarihi		04.07.2025
Tez Savunma Sınav Saati		14.00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

ANADOLU KİLİM MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDAKİ ETKİSİ VE MEDYA ARAÇLARI İLE YENİDEN YORUMU

Arzu KANTEMİR

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Temmuz, 2025

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

Geleneksel Anadolu kilim motifleri, toplumsal belleğin, kimliğin ve kültürel anlatımın önemli bir yansıtıcısı olmuştur. Ancak çağımızda gelişen teknolojiler ve küreselleşmenin etkisiyle görsel kültürdeki yerini zamanla kaybetmeye başlamıştır. Bu durum, kültürel sürekliliğin kesintiye uğramasına ve geleneksel simgelerin çağdaş sanat pratiklerinden dışlanmasına neden olmuştur. Söz konusu problem, yalnızca motiflerin estetik değerini değil, aynı zamanda taşıdıkları sembolik ve tarihsel anlamların da kaybolmasına yol açmaktadır. Bu tez çalışmasının amacı, Anadolu kilim motiflerinin kültürel ve simgesel değerini koruyarak, bu motiflerin çağdaş Türk sanatındaki temsillerini incelemek ve sayısal medya araçları ile nasıl yorumlanabileceğini ortaya koymaktır. Bu çalışmada geleneksel kilim sanatı ve hem Türkiye’de hem de dünyada çalışmalarında geleneksel sanatı kullanan sanatçıların eserleri amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenmiş, tarihsel süreci, sembolik ve kültürel değerler bağlamında ele alınarak, analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda veri toplama yöntemleri, Feldman Yöntemi, Panofsky Yöntemi ve Kültürel Analiz Yöntemleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Türk sanatı, kilim, motif, dijital sanat.

ABSTRACT

ANATOLIAN KIL MOTIFS IN CONTEMPORARY TURKISH ART IMPACT AND REINTERPRETATION WITH MEDIA TOOLS

Arzu KANTEMİR

**AFYONKOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

July, 2025

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

Traditional Anatolian kilim motifs have been a significant site of collective memory, identity, and cultural expression. However, in our age, technology and globalization have begun to lose their place in visual culture. This has led to the disruption of cultural continuity and the exclusion of traditional symbols from contemporary artistic practices. This problem leads not only to the loss of the motifs' aesthetic value but also to the loss of their symbolic and everyday meanings. The aim of this thesis is to collect representations of Anatolian kilim motifs in contemporary Turkish art, while preserving their cultural and symbolic value, and to reveal how they can be interpreted through digital media. This successful traditional kilim art and the products of traditional artists from both Türkiye and the world are being identified and analyzed through purposeful intervals, addressing the formation of symbolic and cultural values. Data collection methods used include the Feldman Method, the Panofsky Method, and Cultural Analysis Methods.

Keywords: Anatolia, Turkish art, rug, motif, digital art.

ÖNSÖZ

Anadolu'nun kadim kültür mirası olan kilim motiflerinin çağdaş Türk sanatındaki etkilerini ve bu etkilerin sayısal medya araçlarıyla yeniden nasıl yorumlandığını araştırma amacı taşımaktadır. Geleneksel ile çağdaş arasında kurulan bu görsel ve düşünsel köprü, kültürel süreklilik ile sanatsal dönüşümün izini sürmeyi hedeflemektedir.

Bu tez çalışması, süreci itibarıyla akademik rehberliğini ve desteğini esirgemeyen, bilgi ve birikimiyle çalışmama kılavuzluk eden Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA'ya en içten teşekkürlerimi sunarım. Sabırlı yaklaşımı, eleştirel katkıları ve yapıcı yönlendirmeleri sayesinde tez çalışmam daha nitelikli bir hâle gelmiştir. Ayrıca tez jüri üyeleri olarak değerli zamanlarını ayırarak çalışmamı değerlendiren, yorum ve katkılarıyla araştırmama akademik derinlik kazandıran Prof. Dr. Selda MANT MENAY'a ve tez konumla ilgi ders aşamasından itibaren görüş ve desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Ülkü KÜÇÜKKURT'a teşekkür ederim. Bu süreçte manevi desteğiyle yanımda olan aileme ve akademik gelişimime katkı sunan tüm hocalarıma gönülden minnettarım.

Arzu KANTEMİR
2025, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ANADOLU KİLİM MOTİFLERİ VE ÖZELLİKLERİ

1. ANADOLU KİLİM MOTİFLERİNİN TARİHÇESİ	5
2. KİLİM MOTİFLERİNİN SEMBOLİK VE ESTETİK ÇÖZÜMLENMESİ	9
3. ANADOLU KİLİM MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDAKİ YERİ VE SANAT ÇALIŞMALARINDA KULLANAN SANATÇILAR	30
3.1. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU (1911-1975).....	39
3.2. CEMAL TOY (1969 -)	43
3.3. ORHAN ZAFER (1971 -)	44
3.4. MUSTAFA ASLIER (1925 - 2015).....	45
3.5. SABRİ BERKEL (1907 - 1933).....	48
3.6. HAMİT GÖRELE (1896 - 1980)	49
3.7. KARL TALİP KARA (1978 -).....	51
3.8. IŞIK ÇUHACIOĞLU (1967-....)	52
3.9. İHSAN ÇAKICI (1944 - ...)	53
3.10. BURCU ÖNCEL (1983-...)	54
3.11. ELİF URAS (1972 -)	55
3.12. GÜLAY SEMERCİOĞLU (1968 -).....	55
3.13. FAİĞ AHMED (1982.....).....	57
3.14. BELKIS BALPINAR (1941 -)	59

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA DİJİTAL ETKİLEŞİM

1. DİJİTAL SANATIN GELİŞİMİ VE KAPSAMI	60
1.1. DİJİTAL SANATIN SINIFLANDIRMASI.....	75
1.2. GELENEKSEL MOTİFLERİ DİJİTAL MEDYA ARAÇLARI İLE ÇALIŞAN SANATÇILAR	77
1.2.1. Seçkin Piri (1977 -)	79
1.2.2. Miguel Chevalier (1959-....)	80
1.2.3. Orkhan Memmedov (1978-....)	81
1.2.4. Nurullah Kızılkaya (1996 -)	83
1.2.5. Jordan Nassar (1985 -)	83

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU TÜRK KİLİM MOTİFLERİNİN SAYISAL MEDYA ARAÇLARI İLE YORUMU

1. TASARIMDA KULLANILAN SAYISAL MEDYA PROGRAMLARI.....	85
1.1. TASARIM AŞAMALARI	87
1.2. KİŞİSEL ÇALIŞMALAR	89
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	96
KAYNAKÇA.....	103
EKLER	110



RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1. Mersin'nin Mut İlçesi "Eli belinde" Motifi. CorelDRAW çizimi	12
Resim 2. Hotamış (Konya) "Saç Bağı" motifi. CorelDRAW çizimi	12
Resim 3. Çorum "Kilim Bukağı" motifi. CorelDRAW çizimi	13
Resim 4. Haymana (Ankara) "Sandıklı" motifi. CorelDRAW çizimi	14
Resim 5. Konya "Bereket" motifi. CorelDRAW çizimi	14
Resim 6. "Koçboynuzu" motifi. CorelDRAW çizimi.....	15
Resim 7. Obruk (Konya) "Küpe" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	16
Resim 8. Kars "Küpe" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	16
Resim 9. Malatya "Kuş" kilim motifi CorelDRAW çizimi	17
Resim 10. Tokat "Yıldız" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	18
Resim 11. Niğde "İm" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	19
Resim 12. Afyon "İm" kilim motifi CorelDRAW çizimi	19
Resim 13. "Hayat Ağacı" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	20
Resim 14. Akşehir (Konya) "Su Yolu" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	21
Resim 15. Aydın "Su Yolu" kilim motif CorelDRAW çizimi.....	21
Resim 16. Konya "Su Yolu" kilim motifi CorelDRAW çizimi	21
Resim 17. Yahyalı Kayseri "Pıtrak" kilim motifi CorelDRAW çizimi	22
Resim 18. Şarkışla Sivas "Çengel" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	23
Resim 19. Elazığ "Çengel" sumak motifi CorelDRAW çizimi	23
Resim 20. Elazığ "Nazarlık" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	24
Resim 21. Kayseri "Göz" cicim motifi. CorelDRAW çizimi	24
Resim 22. Kars "Yılan" kilim motif CorelDRAW çizimi.....	25
Resim 23. Aydın Çine "Ejderha" Kilim Motifi CorelDRAW çizimi.....	26
Resim 24. Adana "Akrep" kilim motifi CorelDRAW Çizimi.....	27
Resim 25. Çankırı "Kurt Ayağı" kilim motifi CorelDRAW çizimi.....	28
Resim 26. Elazığ "El" kilim motifi CorelDRAW çizimi	29
Resim 27. Sivrihisar Eskişehir "Haç" kilim motifi CorelDRAW çizimi	29
Resim 28. "El" kilim motifi CorelDRAW çizimi	29
Resim 29. "El" kilim motifi CorelDRAW çizimi	29
Resim 30. Gunta Stölzl, "Slit Tapestry Red/Green" 1927–1928.	32
Resim 31. Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesi	38
Resim 32. "Seleser Kilimi", Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesi.....	39
Resim 33. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Nakış" (Kilim), kâğıt üzerine guaj boya, 28 x 21 cm, 1956.	40
Resim 34. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kilimli Soyut" (detay), duralit üzerine karışık teknik 184x124 cm, İmzalı, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu,1966.....	43
Resim 35. Cemal Toy, Tuval Üzeri Karışık Teknik Ebat: 60 x 60 cm.	44
Resim 36. Orhan Zafer, "Elbelinde" tüab. 25x35, 2014.	45
Resim 37. Mustafa Aslıer, "Güreşçiler", linol, oyma basma, 22x32cm, 1956,.....	47
Resim 38. Sabri Berkel, "Yoğurtçu II" tüyb, 162 x 130 cm, 1954.....	49
Resim 39. Hamit Görele, "Hayat Ağacı", Tüyb.....	50
Resim 40. Karl Talip Kara, "Ayasofya", Pamuk Tuval Üzerine Yağlı Boya, 3 x 96 x 157 cm	51
Resim 41. Işık Çuhacıoğlu, "Tek Yaprak Semboller ve Motifler" 50x35 cm, tuval üzeri yağlı boya, 2023.	52
Resim 42. İhsan Çakıcı, karışık teknik.....	54
Resim 43. Burcu Öncel, Tual üzerine yağlı boya. 50x55cm	54

Resim 44. Elif Uras, “ <i>Çifte Niş</i> ”, enstalasyon, 2023.....	55
Resim 45. Gülay Semercioğlu, 2019.	56
Resim 46. Faig Ahmed, “ <i>Gautama</i> ”, el yapımı yün halı, 2017.	58
Resim 47. Belkıs Balpınar, “ <i>Umut</i> ”, kilim dokuma 265 × 207 cm, 1990.	59
Resim 48. İlk Dijital Görüntü, Araştırmacı Russell Kirsch'in Bebek Oğlu 1957	62
Resim 49. Charles Csurı, “ <i>Hummingbird</i> ” isimli ilk animasyon çalışması, 1967.	67
Resim 50. Ben F. Laposky, “ <i>Oscillon 19</i> ”, 1952.	68
Resim 51. Ben Laposky, “ <i>Oscillon 1206</i> ”, 1960.	69
Resim 52. Refik Anadol, “ <i>Inner Portrait</i> ” dijital sanat projesi. 2024.....	74
Resim 53. Mehmet Ünal “ <i>Moment</i> ”	75
Resim 54. Dijital Sanatın Genel Kategorizasyonu.....	76
Resim 55. GAN algoritmasıyla sentezlenen dijital batık desenlerinden oluşan kompozisyon.	78
Resim 56. Seçkin Pirim, “ <i>Yol-3</i> ”, biristol üzeri metalik boya karışık teknik, 158 x 82,6 x 5,1 cm	80
Resim 57. Miguel Chevalier, “ <i>Digital Arabesques</i> ” başlıklı interaktif yerleştirme.....	81
Resim 58. Orhan Mammadov, “ <i>Orient Dalgaları</i> ”, 2022,.....	82
Resim 59. Nurullah Kızılkaya, "Anadolu'dan Günümüze Halı-Kilim Motifleri" adlı dijital proje	83
Resim 60. Jordan Nassar, “ <i>Shade of the Cypress</i> ”, pamuk üzerine pamuktan el işlemesi, 130 x 245 x 3 inç. New York, 2023..	84
Resim 61. Ekran görüntüsü, CorelDRAW. 2023.....	87
Resim 62. Ekran görüntüsü, CorelDRAW, 2023.....	88
Resim 63. Ekran görüntüsü, Rebelle, 2023.....	88
Resim 64. Ekran görüntüsü, Rebelle, 2023.....	89
Resim 65. Arzu Kantemir, “ <i>Seleser 12</i> ” Dijital Resim 40 x 80 cm, 2024.....	89
Resim 66. Arzu Kantemir, “ <i>Su Yolu 1</i> ” 60 x120 cm, 2024.....	91
Resim 67. Arzu Kantemir, “ <i>Gizli</i> ” 2023 Dijital Resim 60 x120 cm, 2024.....	92
Resim 68. Arzu Kantemir, “ <i>Seleser 1</i> ” Dijital resi. m. 60 x120 cm, 2025.....	93
Resim 69. Arzu Kantemir, “ <i>Erkeç</i> ” 60 x120 cm, 2025.....	94
Resim 70. Arzu Kantemir, “ <i>Su Yolu 7</i> ” Dijital resim 40 x 80 cm, 2023.....	95

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

MEGEP: Mesleki Eğitim Ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Proje

NFT: Non-Fungible Token

TDK: Türk Dil Kurumu

n.d: Tarih yok

vb: Ve benzeri

vd: Ve devamı

akt: Aktarma

&: ve



GİRİŞ

“Anadolu Kilim Motiflerinin Çağdaş Türk Sanatındaki Etkisi ve Sayısal Medya Araçları İle Yeniden Yorumu” başlıklı tez çalışması, Anadolu kilim motiflerinin kültürel ve sanatsal bağlamdaki taşıyıcı rolünü, çağdaş Türk sanatındaki etkileri ve sayısal medya araçlarıyla yeniden yorumlama biçimleri üzerinde ele almaktadır. Konu, geleneksel motiflerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda kimlik, hafıza ve kültürel aktarım bağlamında ne tür anlamlar taşıdığı sorusu etrafında şekillenmektedir. Özellikle çağdaş sanatın, geleneksel formları dijital teknolojilerle hem sanatsal pratikler hem de kültürel süreklilik açısından ele alan çalışma bu bağlamda önemli bir araştırma alanı olarak dikkat çekmektedir.

Sanat, insanlık tarihinde kültürel, teknolojik ve sosyal olguların bir anlatım şekli olarak görülmektedir. İnsanoğlu, içinde bulunduğumuz çağ kadar hiçbir tarihte teknoloji ile bu denli iç içe olmamıştır. Teknolojinin gelişmesi el sanatlarını olumsuz etkilemektedir. Bu durumu en aza indirmek, geleneksel sanatları yaşatmak bağlamında 1950’lerden günümüze kadar birçok sanatçı geleneksel sanatı sanat çalışmalarında kullanmış ve ulusal bir tarz oluşturma çabası içine girmiştir.

Anadolu kilim motiflerinin dijital sanatta yorumlanması, bu motiflerin hem orijinalliğini korumak hem de çağdaş bir yorum getirmek açısından çok önemlidir. Aynı zamanda farklı bir konseptte yorumlamak folklorik unsurların yaşatılmasını ve gelecek kuşaklara ulaşmasını da kolaylaştıracaktır. Geleneksel değerler ve teknoloji arasında bir bağ kurmak, teknolojik gelişmelerden dolayı ötelenmiş geleneksel değerlerin gene teknoloji sayesinde farklı bir ifade kazanarak, daha görünür olmasını sağlayacaktır.

Yapılan araştırmada bir takım sınırlılıklar ve muhtemel problemler oluşmuştur. Kilimin tarihi hakkında kesin yargıya ulaşılamamıştır. Anadolu, coğrafyası geniş bir yayılım ve kültürel mozağin farklılık gösterdiği bir bölgedir. Bu tezde yalnızca örneklem ile seçilen kilim motiflerine odaklanılmış, tüm Anadolu coğrafyasındaki motifleri kapsamamıştır. Anlamsal olarak yöresel farklılıklar gösterdiğinden dolayı bazı motiflerde anlam karmaşası yaşanmıştır. Bu nedenle kültürel açıdan bütünsel bir araştırma yapılamamıştır. Anadolu kilim motiflerinin kökenine dair literatürde zaman zaman farklı ve tartışmalı bilgilere rastlanmaktadır. Bu durum, motiflerin çok katmanlı tarihsel yapısından ve kültürlerarası etkileşiminden kaynaklanmaktadır. Anadolu kilim motifleri ile dijital sanattaki sanatsal temsilleri üzerine yapılmış akademik çalışmalar yetersiz

sayıdadır. Bu tez kapsamında, mevcut kaynaklar karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmiş; ancak motiflerin tarihsel kökenleri ve anlamları konusunda ortaya çıkan çelişkili bilgiler, çalışmanın sınırlılığı olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda tez, araştırma süreçlerinde çeşitli yorumları bir araya getiren analitik bir bakış açısı benimsemektedir.

Bu tez çalışması, nitel araştırma yöntemlerinin yanında uygulamalı sanata dayanan araştırma ilkeleri kapsamında incelenmiştir. Anadolu kilim motiflerinin evrimsel ve kültürel açıdan literatür taraması yapılmış, motiflerin dijital sanat ile nasıl tekrar yorumlanabileceği eylemsel bir aşamada gösterilmiştir. İncelenen eserlerin seçilme yönteminde amaçlı örnekleme başvurulmuştur. Eser çözümlemelerinde Feldman Yöntemi, Panofsky Yöntemi ve Kültürel Analiz Yöntemleri kullanılmıştır

Bu tez çalışması üç ayrı bölümde ele alınarak incelenmektedir. Birinci bölümde Anadolu kilimi ve motiflerinin tarihsel gelişimi, sembolik ve estetik görünüşleri üzerinde inceleme yapılmaktadır. Kilimlerin gündelik yaşamdaki kullanım alanları göçebe hayatın içindeki önemi vurgulanmaktadır. Kilim dokumalarında yer alan “koçboynuzu”, “bereket”, “eli belinde”, “akrep”, “nazar”, “su yolu” gibi temel motifler; atfedildikleri anlamlar, koruyucu güçler ve fonksiyonel özellikleriyle ele alınmaktadır. Bu bağlamda kilim desenleri birer anlatı imgesi olarak incelenerek, görsel sembolizmin halk sanatındaki yeri öne çıkarılmaktadır. Çalışmalarında geleneksel kilim motiflerini kullanan sanatçılar amaçlı örneklem yöntemi ile seçilerek eserleri üzerinde eser çözümlemesi yapılarak ele alınmaktadır. Sanatçıların geleneksel motifleri hangi teknikle esrelerinde kullandıkları açıklanmaktadır. Ayrıca birinci bölümde geleneksel kilim kültürünü yaşatmak adına açılan yerel ve özel müzelerden bahsedilmektedir.

Arts and Crafts Hareketi’nin sanat ile zanaat arasındaki sınıfsal ayrımı reddeden ve Bauhaus’un geleneksel karşı tutumu ve her ikisinin de el sanatlarını gündelik yaşamla bütünleştirme çabası irdelenmektedir. 20. yüzyılın başlarından itibaren Batı sanatında el işçiliği, zanaat kültürü ve geleneksel motiflere yönelik ilgi artmış; özellikle Bauhaus Okulu ile Arts and Crafts Hareketi, el sanatlarını modern sanat ve tasarım ile bütünleştiren yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu etkiler, Türkiye’de de karşılık bulmuş; birçok sanatçıda sanat üretimi, geleneksel sanatlar, özellikle dokuma sanatlarını ve yerel motifleri yeniden değerlendiren bir yönelim kazanmıştır. Bilhassa Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk’in, geleneksel sanatları çağdaş bir perspektifle sanata dâhil etme ve bu yolla evrensel bir boyut kazandırma çabaları dikkat çekmektedir. Bilhassa, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun

geleneksel motifleri modern plastik bir dille harmanlayarak resim ve kolaj gibi farklı alanlarda ifade etmesi vurgulanmaktadır.

Tezin ikinci bölümü, dijital sanatın kapsamı, tarihsel gelişimi, sınıflandırılması ve geleneksel motiflerin medya aracılığıyla yeniden yorumlanma biçimlerine odaklanmaktadır. Kapsamı ve sınıflandırılması üzerinde durularak, uygulandığı esnasında kullanılan teknik ve malzemeler vurgulanmaktadır. Dijital sanat ve geleneksel sanatın hibrit olarak kullanılması ile oluşturulan yeni sanat anlayışı hakkında inceleme yapılmıştır. Geleneksel formları dijital teknik ve araçlarla çalışan sanatçıların eserleri analiz edilmiştir.

Charles Babbage, 1834 yılında geliştirdiği Analitik Motor ile bilgisayar düşüncesinin altyapısını kurarak, programlanabilir bir makine fikrini ilk kez ortaya koymuştur. Bu teorik model, modern bilgisayarların işlem birimi, bellek ve giriş-çıkış sistemleri gibi temel bileşenlerini içermektedir. 1946'da tasarlanan ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Computer) ise tarihteki ilk elektronik ve dijital bilgisayar olarak, yüksek veri işleme kapasitesi ile bilgisayar dönemini fiilî olarak başlatmıştır. Babbage'in kuramsal katkıları ile ENIAC'ın pratik uygulamaları, bilgisayar teknolojisinin gelişiminde bir dönüm noktası olmuştur. Dijital sanatın şekillenmesinde sanatsal, tarihsel, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra politik olaylarda etkili olmuştur. Özellikle Soğuk Savaş dönemindeki uluslararası politik gelişmeler, bilimsel çalışmalara ivme kazandırmış; bu süreçte dijital teknolojilerde yaşanan ilerlemeler, dijital sanatın oluşumuna zemin hazırlamıştır. 1950'lerden başlayarak, bilgisayarlar silah sanayisinde kurgusal ya da sayısal simülasyonları test etmek için kullanılmaktadır. Bu simülasyonlar aracılığıyla matematiksel modeller kullanılarak bir bombanın vereceği etkiler hesaplanmıştır. Zamanla balistik laboratuvarlardaki teknik hataların görsele dönüştürülmesi ile bilgisayar sanatını temelleri atılmıştır. Russell Kirsch, ABD'nin ilk programlanabilir bilgisayarı olan SEAC'ı (Standards Eastern Automatic Computer) meslektaşları ile bilgisayara görüntü tanıma özelliği vermek için döner tamburlu bir tarayıcı ve özel programları tasarlamışlardır. İlk olarak taranan Kirsch'in üç aylık oğlu Walden'nın baş omuz planını gösteren bir görseldir. Fiziksellikten uzaklaşılması 20. yüzyıl ortalarında kavramsal sanat ve pop art akımlarıyla başlayarak, Andy Warhol'un tüketime temellenen üretimi ve Duchamp'ın dadaist görüşleri, çağımız dijital sanatının ilk basamağı olmaktadır. Dijital sanatın ve animasyonun öncüsü Charles Csuri, 1964'te dijital sanattaki ilk tasarımlarını yapmaya başlayarak, 1967'de bir sinek kuşunun

hareketlerini yansıttığı “Hummingbird” adlı animasyonu ödül almıştır. “Hummingbird”e’ dair verdiği ifadesinde gelecekte bilgisayarların bağımsız düşünebilme yeterliliğine sahip olacaklarını dile getirmektedir. 2000’li yıllarda hızlı bir şekilde bütün veriler ve bilgiler dijitale evrilmeye başlamaktadır. Sanat eserleri teknolojiye adapte olarak varlığını metaverse ve NFT’lerle sürdürerek özgün yapı oluşturmaktadır. Refik Anadol’un mekâna özgü heykel ve resimlerinde, gerçek ses ve görüntüleri soyut ve somut formlara dönüşmektedir. Yeni Medya Sanatçısı ve Besteci Mehmet Ünal “Moment” isimli çalışması ile tekrarsız ve hareket içinde olan benzersiz bir interaktif eser oluşturmaktadır. Dijital Sanat, sunumsal sanallık, kontrollü rasgele erişim ve etkileşim olarak üç başlıktan oluşmaktadır. Seçkin Piri, Nurullah Kızılkaya, Miguel Chevalier, Orkhan Mammadov, Jordan Nassar, Refik Anadol ve Manfred Mohr gibi sanatçılar geleneksel sanatı, dijital sanatla harmanlayarak kilim, halı ve ebru gibi kültürel değerleri çağdaş bir sanatsal yapıya dönüştürmektedir.

Tezin üçüncü bölümünde, dijital tasarımda kullanılan sayısal medya programları ve bu programların teknik olanakları açıklanmaktadır. Ayrıca bu bölüm tezin uygulama aşamasını oluşturmaktadır. Bu bölümde, Anadolu Türk kilim motiflerinin dijital teknolojiler aracılığıyla tekrardan yorumlanması amaçlanmış ve bu çerçevede yürütülen tasarım süreci ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Geleneksel motiflerin, çağdaş ifade araçları olan sayısal medya teknolojileriyle nasıl dönüştürülebileceğine dair özgün araştırma yapılmış, sonrasında “Tasarım Aşamaları” başlığı altında, geleneksel kilim motiflerin, dijital ortamda düzenlenmesi ve özgün bir şekilde yorumlanması aktarılmaktadır. Bu aşamada motifin biçimsel bütünlüğü korunarak çağdaş ve dijital bir estetik çerçevesinde yeni bir sanat eseri oluşturulmakta ve süreç boyunca geliştirilen tüm aşamalar belge niteliğinde sunulmaktadır. Bu bağlamda üçüncü bölüm, yalnızca teorik bir çözümleme değil, uygulamalı bir sanat pratiği olarak da değerlendirilmektedir. Araştırmacının kişisel uygulama süreci bağlamında, Anadolu kilim motiflerini sayısal medya araçları ile eserler “online bir sergi” dahilinde izleyicilere sunulmaktadır. Bu çalışmalar dâhilinde dijital platformda izleyicilere sunulmuş; böylece geleneksel değerlerin çağdaş platformlarda görünürlük kazanmasına katkıda bulunulmuştur. Araştırma kapsamında üretilmiş olan çalışmaların tamamı, tezin “Ekler” bölümünde yer almaktadır. Çalışmanın bütüncül yapısı içerisinde bu bölüm, geleneksel kültürel motiflerin dijital çağda nasıl yeniden üretilebileceğine dair somut ve özgün bir örnekleme alanı sunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ANADOLU KİLİM MOTİFLERİ VE ÖZELLİKLERİ

1. ANADOLU KİLİM MOTİFLERİNİN TARİHÇESİ

MÖ 16. yy'da görüldüğü kabul edilen kilim, sanatsal ve teknik açıdan Orta Asya Türk sanatı olarak 13. yy'da Selçuklu Türkleri aracılığıyla Anadolu'ya gelmiştir. Türk boylarının yaşam tarzları kilim motiflerindeki niteliklere yansımıştır (Doğan, 2018). Sümer ve Akad dönemlerine ait çivi yazılı belgelerde, tekstil işçileri için kullanılan “kaşiru” terimi ile karşılaşılmaktadır. Bu terim, halı veya kilim dokuyan kişi ifadesinde de kullanılmıştır (Bottéro, 2001). Bazı belgelerde ise “mardatu” adlı dokumaların zemine serilen, kilim benzeri ürünler olduğu düşünülmektedir (Barber, 1991). Arkeolojik bulgular, dokuma kültürünün M.Ö. 5. yüzyıla dayandığını göstermektedir. Altay Bölgesinde bulunan Pazırık Kurganları'nda Pazırık Halısı bu kapsamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bununla birlikte düğümlü halı türüne dâhil olsa da Pazırık Halısı, teknik özellikleri ve simgesel değerleri açısından kilim kültürü ile doğrudan bağlantılıdır (Moshkova, 1984). Pazırık'tan sonrada düğümlü halı ve kilim örnekleri Doğu Türkistan'ın Lou-lan bölgesinde bulunmuş olup, bu örnekler Milattan Sonra 4. yüzyıla denk gelmektedir (Barber, E. J. 1991). Bu durum Orta Asya'daki dokumacılığın köklü tarihe sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Çin'in Hotan bölgesinde ise 4. ya da 5. yüzyıla tarihlenen slit-weave (yarıklı dokuma) tekniği ile yapılmış kilim benzeri düz dokumalar görülmektedir (Stein, 1907). Bu bulgular, İpek Yolu güzergâhında kültürel etkileşimin, dokuma teknikleri sayesinde yaygınlaştığının bir göstergesidir.

Kök-Türk, Kagnılı ve Uygur Kağanlıkları zamanında bilhassa Koço bölgesi, halı ve kilim dokumacılığının önemli bir merkezi durumuna gelmiştir. Arkeolojik bulgulardan halı ve kilim kalıntılarının büyük bir kısmı, Uygur harfleriyle yazılmış Eski Türkçe metinler bulunan ev ve han kalıntılarına rastlanması, bu üretimin toplumsal bir katman ifade ettiğini göstermektedir (Bellinger, 1975).

Asya'nın bozkırlarında boy ve aşiret şeklinde yaşayan Türk toplulukları, göçebe hayatın özelliklerini Anadolu'da devam ettirmişlerdir. Göçebe Türk topluluklarının geçim kaynağı hayvancılığa dayanmaktadır. Hayvansal ürünler beslenme ihtiyaçlarının dışında, yünlü dokumalar için kullanılmıştır. Zamanla bu dokumalarda ihtiyacın ötesinde, estetik

bir düşünce gelişmeye başlamıştır. Kilim, halı ve giysilerde kullanılan motifler boy ve oymağı sembolize ederek toplumsal kimlik kazanmıştır. Bu sembol dağarcığı, göç yolları üzerindeki coğrafyalardan ve kültürlerden etkilenerek daha da genişlemiştir (Ölçer, 1988: 11).

Anadolu'daki arkeolojik çalışmalarda düz dokumaların Neolitik çağa kadar dayandığı görülmektedir. Ancak düz dokumaların ortaya çıkışı hakkında kesin bir tarih bilinmemektedir. Anadolu'da Oğuzlar ve Türkmenlerden önce yaygı ve örtü dokumalar görülmektedir. Türkmen Yörükler, kilim, seccade, yaygı, heybe, yastık gibi düz dokumaların soyut ve sembolik motiflerini geliştirmişlerdir. XIII. yüzyılda Kaşgarlı Mahmut'un "kiviz-kiwiz" adını verdiği bu düz dokumalar zamanla "kilim" olarak nitelenmiştir (Aytaç, 2020). Kilim, iki iplik düzenine tabi olarak yapılan, ters düz ilişkisi olmayan, gevşek bir dokumadır. Zemin örtüsü, duvar kilimi, yük çulu, perde, yastık şeklinde kullanılmaktadır. Türkçe bir kelime olan kilim, Farsça'ya ve Rusça'ya Türkçe'den geçmiştir (Deniz, 1993: 303). Araştırmacılar, kilim motiflerinin mitolojilerden geldiğini akabinde diğer uygarlıkların da etkileri sayesinde geliştiğini ve günümüze kadar geldiği tezini çürütmüştür. Bu motiflerin yalnızca kilime özgü motiflerden meydana geldiği fikrinde anlaşılmıştır. Oysaki bu motifler farklı alanlarda da sınırlama olmaksızın kullanılmaktadır. Seramikler, freskler, frizler, alçak kabartmalar, kumaşlar, düğümlü halılar, mozaiklerde aynen görülmektedir. Bu araştırmacıların düşünceleri bizi bu motiflere manevî değer atfedip geniş bir zaman dilimine yayılmış olduğunu kabullenmeye itmektedir (Diler, vd. 2018: 62).

1071 Malazgirt Savaşından sonra Anadolu'ya yerleşen Türklerin geleneklerini ve kültürlerini Asya'dan getirmiş oldukları yönde bir düşünce hâkim olmuştur. Bu tür bir fikri inatla dayatmaya çalışanlarda Anadolu'da Türklerin öncesinde hiçbir medeniyetin var olmadığını ve bütün Anadolu kültürünü Asya'dan göç edenler oluşturmuş gibi kabullendirme düşüncesi bulunmaktadır. Oysa sonradan kurulan medeniyetler kendilerinden önceki medeniyetlerin geride bıraktığı kültürel izleri gözlemlemiş ve kutsal mekânları restore ederek kullanmıştır. Türkler kendilerine ait el sanatlarını geçmişteki medeniyetlerin sanatları ile birleştirerek Anadolu'ya özgü olağanüstü bir sanat meydana getirmişlerdir (Erbek, 2002: 8). Selçuklu döneminde (11.–13. yy), Anadolu'daki dokuma kültürü mimarî ve dini mekânlarda kullanılmıştır. Cami, medrese ve saray yapılarında kilim ve halılar dekoratif unsur olarak görülmektedir. Bu dönemde Konya, Kayseri, Aksaray gibi şehirler önemli dokuma merkezleri hâline gelmiştir (Yetkin, 1972).

Selçuklular ile birlikte Orta Asya'dan gelen dokuma teknikleri, Anadolu'da var olan motiflerle kaynaşarak yeni bir üslup oluşturmuştur. Osmanlı zamanında saraylarda ve köylerde kilimler, çoğunlukla geometrik ve bitkisel motifli olarak görülmektedir (Yeşil, 2024: 1).

Erzurum'da, dokumaların atkısını sıkıştırma amacı ile kullanılan kemikten tarak (kirkit) bulunmuştur. Göçebeliğin ilk Mezopotamya'da ortaya çıktığı düşüncesi hâkimdir. Oradan da Anadolu'ya ve Orta Asya'ya doğru yönelim gösterdiği düşünülmektedir. Muhtemelen bu olasılıkla göçebe toplulukların Mezopotamya dokumalarındaki motifleri kabullenme olasılıkları yüksektir. Irak'ta Dicle nehri yakınlarında bulunan Ninova'da MÖ 5250'lere dayanan seramiğin üzerinde, iki kadının bir dokumayı tasvir ettiği görülmüştür. Mezopotamya'nın doğusunda bulunan Elam'ın başkenti Susa'da, MÖ 4000'lerde seramikler kilim motifleri ile süslenmiştir. Sümer ve Akkad (Mezopotamya) devirlerinde İştâr hayvancılık ve çit tanrıçasıdır. Zamanımızda kimi Anadolu halkı dokuma tezgâhına ıştâr demektedir. Kutsal ve bereketin simgesi olarak kabul edilen, Kapadokya'daki kiliselerin duvar resimlerinde bulunan nar kimi kilimlerde de kullanılmıştır. MÖ 4000'lerde kullanıldığı düşünülen çok sayıda iğ ve kirman, Mersin Yumuktepe'de bulunmuştur (Diler, vd. 2018: 39-40).

Kirkitli dokumaların üzerindeki motiflerin bir kısmı Orta Asya'dan getirilmiş bir kısmı da Anadolu'da var olan kültürlerin etkisi ile geliştirilmiştir. Öngen'e göre de Orta Asya'dan göç eden Türkler, gelenek ve görenekleri ile şekillenen dokuma kültürünü, XI. 16. yy'da Anadolu'da var olan dokuma sanatıyla harmanlayıp farklı bir biçimde motif, renk, malzeme kullanarak oluşturdukları varyasyon ile bu sanatın gelişimini sağlamışlardır (Öngen, 2016: 61). Anadolu, yüzyıllarca, bazıları yok olan, bazıları zamanımıza kadar ulaşabilen medeniyetlere yuva olmuştur. Bu farklı medeniyetlerin oluşturduğu kültürel zenginlik sayesinde bir bireşim meydana gelmiştir. Bu durum el sanatlarında kendini çok fazla göstermiştir

Türk kültüründe göçebe hayatın önemli bir unsuru olan kilim, ölüm, aşk, korku, umut gibi duyguları içinde barındırmakla birlikte, kültürün bir yansıması niteliğindedir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde yerleşik hayata geçen Türklerin göçebe geleneklerinin kültürel yansımaları, özellikle halı ve kilim gibi el sanatlarında etkisini sürdürmüş, kilim Anadolu kültürünün de kayıtlı bir belgesi olmuştur. "Kilim dokuma sanatı" Türkler Anadolu'ya geldiklerinde ipek, kumaş, keçe, çadır, halı, kilim gibi zengin dokumacılık ürünlerini de beraberlerinde getirmişler ve bu geleneği Anadolu'da da

yaşatmışlardır. Kilim, konar-göçer hayatın olduğu kadar yerleşik hayata geçildikten sonra da Türk kültürünün önemli bir parçası olmuştur. Kilim, biçim bağlamında geniş bir yelpazeye sahiptir. Anadolu kilimi, kişisel üslupların ve göçebe kültürünün harmanlanmasıyla oluşmuş, farklı yerel topluluklardaki estetik çeşitlilikle biçimlenmiştir. Mükemmel bir düzenleme ve renk duygusuna sahip olan ve genellikle kadınlar tarafından meydana getirilen Anadolu kilimleri, yoğun imge yeteneğiyle, mütevazı, halis ve elzem biçimlere sahiptir. Adına kilim dedikleri bu göçebe kültürünün kullanışlı ürünleri, yaşadıkları çadırlarda soğuktan ve nemden korunmalarını sağlamıştır (Oyman, 2019: 5) Kilim ve halılar somut kültürel mirasımızın değerli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu halı ve kilimlerin üzerlerinde bulunan motifler, toplumumuzun kadim zamanlardaki manevi unsurlarını ve değer sistemlerini ideal olarak ortaya koymaktadır. Halı ve kilimler ayrı ayrı sanatsal nitelikte olup, üzerlerinde bulunan motifler taşıdıkları mana açısından tarihten günümüze değerli izler taşımaktadır (Balcı, 2012: 38).

Kilim, yalnızca tek düze kompozisyonu meydana getiren birbirinin üzerine yerleştirilmiş düzenlerin kaynaşmasından ve dokuma özelliğinden meydana gelmemiştir. Bu özellikleri ve inançları bakımından da derin sembolik anlamlar içermektedir. Hatta kilimlerin, başlangıçta, dokunmadan evvel ve dokunduktan sonra bir takım ritüellerle kutsandığı da bilinmektedir. Kilimler, yalnızca kullanım alanları ve dokuma teknikleri açısından değil, varlığıyla da zamanın daha ötesini ifade eden Türk düz dokuma yaygılarından biridir. Bu anlamda kilimler bir objeden daha çok sembol durumundadır (Sağ, 2012: 117). Kilim, dokumalarında motifler önemli bir elemandır. Bu motifler süreç içerisinde nesilden nesile değişerek bugünkü şeklini almıştır. Motifler, farklı şekillerde birleşerek kompozisyon ve desenleri meydana getirmiştir. İnsanlar, çevresinde gördükleri canlı cansız varlıkları somuttan soyuta çevirip bunları kilim dokuma tekniklerinde kullanmışlardır. Genel olarak motiflerde benzerlikler olsa da, yöresel isimlendirme ve şekillendirmelerde farklılıklar görülmektedir. Kimi zaman yöreler, kendilerine özgü birkaç motif kullanarak, bu motiflerle bağdaştırılmışlardır.

Kilim ve kadının benzer özelliği her ikisinin de dişil olmasıdır. Kilimde kullanılan materyal ve renklendiriciler bütünüyle doğal bir tasarımın aksetmesidir. Dokuyucu, bu doğal düzeni oluştururken içinde bulunduğu kültürün siyasi, hukuksal, dini ve sufi niteliklerinin yanında özgün duygularını da yansıtmaktadır. Vatan toprağında geçmiş ve gelecekteki yaşanmışlıkların imgesini üzerinde taşıyan kilim, bu gibi benzer tarafları ile tamamen bir sembol durumundadır (Sağ, 2012: 120). Motifler, dokundukları yöreye göre

süre gelen zaman içerisinde biçimlenerek aidiyet kazanmıştır. Anadolu halkı farklı ortamda ve zamanda bulunmasına rağmen motiflerin anlamları her zaman çeşitliliğini ve özelliğini kaybetmemiştir. Motiflerin anlamlarına dair yapılan araştırmalara göre anlamlarının hemen hemen aynı olduğu saptanmıştır. Çoğunlukla kadınların dokuduğu kilim motifleri doğum, bereket, mutluluk ve evlenmeyi simgelerken kötü gözlerden ve nazardan da korunmak içinde kullanılmıştır (Balkan, 2019: 343).

2. KİLİM MOTİFLERİNİN SEMBOLİK VE ESTETİK ÇÖZÜMLENMESİ

Türk kilimlerinin yaygın kullanımı, düğümlü halı dışındaki diğer tüm yaygılara genellikle “kilim” denilmesine neden olmuştur. Oysa kilim, düğümlü halı dokuma yaygılarının bir türü olarak (Acar, 1975: 8), aslında dokuma tekniği ile üretilen ve düğümsüz olarak yapılan bir yaygı türünü ifade etmektedir. Kilim, cicim (cecim), zili (sili) ve sumak olarak dört farklı şekilde bulunmaktadır. Düz dokumaların görünümlerinde ve dokuma tekniklerinde değişiklikler vardır. En yaygın olarak kullanılan atkı yüzü kilim, ters ve yüz olarak ayırt edilemeyen ve her motifin ayrı bir atkı ile dokunduğu atkı bezemeli bir dokumadır (Soysaldı, 2009'dan akt. Akpınarlı ve Üner, 2019: 135).

Kilim, kültürel ve mitolojik değerlerin görsel olarak ifade edilmiş şekli olup motiflerin sembolleri insan dilini anımsatmaktadır. Bu yüzden de kilim her hangi bir şekilde kullanılan eşyadan ziyade yoğun anlamlar taşımaktadır. Kilim, konuşma dilinin sembolik olarak kâğıda yansıyan kelime öbeklerinden çok daha derin anlamsal çağrışımları oluşturmaktadır. Bir takım dilbilgisi kuralları ile kısıtlanan dil; vücut, el ve yüz hareketleri, ses tonu ile de birleşerek sosyal bir sembol oluşturmak zorundadır. Tıpkı dilbilgisi gibi, Anadolu kilimleri de dokuma şekilleri ile kendini anlatma çabasına girmiş ve zamanın ötesine geçmiştir. Kâğıda yazılan sözcükler kısıtlıdır, ancak kilim dokuyanlar sınırları aşarak anlatım dillerini genişletmişlerdir. Bu sayede motifler, süreç içinde renk ve üslupta üst düzeye çıkarak anlatım biçimlerini geliştirmiştir (Gülgönen, vd. 2006: 12). *‘Doğurganlık, bereket ve korunma, kilim sembolizmi içerisinde ifade edilen üç büyük temadır. İnsan topluluklarının hayati önem taşıyan kaygıları şöyle ifade edilir: Kadının doğurganlığı sayesinde devamlılığı sağlamak; bol hasadın teminatı olan, toprağın bereketi sayesinde beslenmek; olağanüstü güçlerin korumasına sığınarak kaderin cilveleri, hastalıklar, doğal afetler gibi onların kırılğan dengelerini tehdit eden ve onları aşan felaketlere karşı korunmak’* (Diler, 2018: 57).

Kilim motifleri, maddi ve manevi olarak geçmişin kültürel yaşanmışlıklarını yerel adetlerini içinde barındırmıştır. Bu yansımalar süreç içinde resim ve motife dönüşmüştür. Bu durumun görsel statüye ulaşması ise insanın gelişimi ile olmuş ve zenginleşmiştir. Bu motiflerin kalıcılıklarını sağlamak için daha çok geometrik asal formlar olan kare, üçgen, daire ve dikdörtgen gibi şekiller esas alınarak şekillendirilmiştir. Anadolu kilimlerinde, felsefi değerler oldukça belirgin bir şekilde görülmektedir. Yörük ve Türkmen kadınlarının, Anadolu Selçuklularından itibaren dokudukları halı ve kilimler, fonksiyonellikleri ve görsel özellikleriyle Batı'nın dikkatini çekmiştir. Anadolu kilimlerinde, bezekli kenarsuyu ile çevrilen dokumanın orta kısmı daha belirgin hale getirilmiştir. Bu kısım, dokuyan kişi tarafından kutsal ve dokunulmaz olarak görülmüştür. Hiçbir renk ve motif birbirine alakasız değildir. Geleneksel örneklerin bazılarının bileşimleri, simetrik düzenlenmemiş olup olağandışıdır (Uğurlu, 2018: 8). Kilim, ilham verici, yoğun ve anlam yüklü bir soyut sanatın yansıması olup, kolektif düşünceler, yaşantıların ve duyguların dışavurumları olarak düşünülmelidir (Oyman, 2019: 1). Anadolu dokumalarındaki motifler simgesel ifade ve anlamsal kapsam olarak birbirleri ile ahenkli bir şekilde bütünleşerek doğrusal bir yapı sergilemektedir.

Düz dokumalardaki desenlerin isimlendirilmesi dokuyan kişinin görüşüne göre değişerek şekillenmektedir. Dokuyucu geleneklerinden, dini görüşünden, hikâyelerden, masallardan, onu çevreleyen ve etkileyen biçimleri kilime yansıtmıştır. Motifler genellikle realist ve simgesel ifadelerde kullanılmıştır. Bu durum kilimi dokuyanın duygu durumuna bağlı olarak kilime aksedilmiş ve anlam kazanmıştır. Kimi zamanda aynı motiflerin farklı yörelerde değişik adlandırıldığı olmuştur. Bu da aynı motifin kişiden kişiye farklı algılandığı veya kavrandığı gerçeğini kanıtlamaktadır (Ürer, 1999: 651). Türk kilimlerindeki her motif özgün bir yapıya sahiptir. Net biçimlerine rağmen aralarında karmaşıklık ve bilinçli bir düzenleme vardır. Kompozisyonda rastlantısal form ya da renk yoktur; daha çok yuvarlak çizgiler yerine düz çizgilerle görsel denge, huzur ve estetik içinde bir bütünlük sağlanmıştır. Bu yaklaşım, kilimlerin bilinçli bir tasarım anlayışıyla oluşturulduğunu göstermektedir (Eyüboğlu, 1986: 232).

Anadolu kilim motiflerinin genellikle sert ve keskin bir duruşu vardır. Kilim motifleri doğanın birebir taklidi değildir. Motifler ilk bakışta net olmasına rağmen karmaşık bir sistem barındırmaktadır. Şekiller belirli bir hatta ve düzende olup birden fazla tarz ve renk içermektedir. Şekil ve renkte azami seviyede malzeme kullanılmıştır.

Örneğin Türk kilim motiflerinde yuvarlak çizgiler çok fazla bulunmamaktadır. Sadece düz çizgilerle sakin, dingin, göze hoş görünen şekillerden oluşmuştur.

Anadolu, kilimlerindeki geometrik motifler simetrik bir bağlamda düşünülerek analiz edilmiştir. Genel olarak kilim motifleri soyutlanarak oluşturulmuş fakat bu durum Anadolu kilim motiflerinde çok daha belirginleşmiştir. Anadolu kilim motiflerine doğrusal ve sembolik bir anlatım hâkim olmuştur. Türk kilim dokumalarında en sık kullanılan motiflerden biri eli belinde motifi dişiliği, doğurma yetisini ve anneliği simgelediği gibi bununla birlikte, talih, mutluluk, neşe, bereket ve uğuru da simgelemektedir. İnsanlığın varoluşundan bu güne kadar "ana" kavramı, yaşamın ilk çekirdeğinin şekillendiği ve gelişim gösterdiği noktayı anlatmaktadır. Bu açıdan su ve toprak, analık vasfı ile benzeşmektedir. Bu düşünce canlıların su ve topraktan meydana geldiği hipotezine paralellik göstermektedir. Anadolu kültürüne göre ölüm ve yaşam bütünleşik bir durumdur.

Eli belinde motifi, daha çok diğer motiflerle kompozisyon oluşturularak kullanılmıştır. Bu motif, kilimlerde çoğunlukla yumuşak ve pastel tonlarda betimlenmiştir. Türk kilimlerinde eli belinde motifi, kadının değerini ifade ederek, kadınların bağımsızlığına ve gücüne göndermede bulunmaktadır. Aynı zamanda eli belinde motifi Türk kilimlerinde sıkça kullanılan simgesel motiflerdendir. Eli belinde motifi Türk kilim motifleri arasında diğer motiflere kıyasla daha önemli bir motiftir (Aygün, 2023).

Eli belinde motifi, hamile bir kadının sırtını rahatlatmak için ayakta duruş pozisyonunu sembolize eden bir motif olarak ifade edilmektedir. Diler (2018: 66), ziyaret ettiği göçebe obalarının büyük bir kısmında ve konakladığı köylerin çoğunda, kilimlerde yer alan simgeler arasında, bereket ve korunma gibi insanların zihinlerini meşgul eden üç ana temadan biri olan bu önemli doğurganlık sembolünün sıkça karşılına çıktığını belirtmektedir. Anadolu kilim motiflerinde çoğunlukla eli belinde (Resim 1), ve koçboynuzu motifi bereket motifleriyle bir arada kullanılmakta olup, evlilik ve çoğalmaya dair kadın erkek ilişkilerini ifade etmektedir. Anadolu zanaatçıları için vazgeçilmez bir sembol olan bu motifler kilim, çorap, işleme, eldiven, metal işçiliği, tahta, soğuk demir, taş ve pişmiş toprak işlerinde kullanılmıştır (Yanar, 2021). Birlikte kullanılan eli belinde ve koçboynuzu motifleri kadın ve erkeği temsil eder. Ortadaki göz aileyi olumsuzluklardan korumaktadır (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 6).

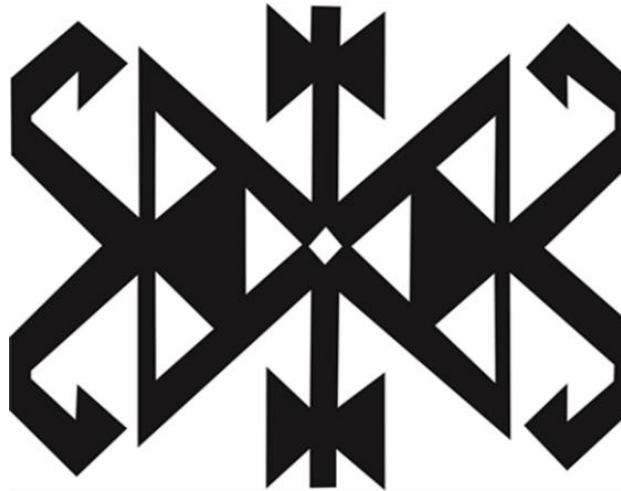
Resim 1. Mersin'in Mut ilçesine ait “Eli Belinde” motifi. CorelDRAW çizimi.



Kaynak: Erbek, 2002.

Anadolu kadınlarının saç şekillendirme yöntemleri toplumdaki statülerini gösteren gizli bir anlatım şekli olmuştur. Kadın toplumda her anlamda kendini sözel olarak ifade etmekte zorlanmıştır. Bundan dolayı toplum önünde sembolik bir dil tercih etmiştir. Evlenmek isteyen kızlar saçlarını zülüflü kesmişlerdir. Yeni evlenmiş olanlar ise saçlarını çift belik yapıp renkli iplerle bağlamışlardır (Erbek, 2002: 66). Saçbağı motifi (Resim 2), evlilik isteğinin ifadesi olarak kullanılmıştır. Bu motif, Anadolu’da kültürel yelpazenin genişliğini ifade eden en iyi örneklerdendir. Anadolu kadını kendini anlatmak için saç bağı motifini kilim dokumalarında kullanmıştır. Halk bilimi araştırmacıları dokumalarda altmış dokuz adet saç bağı motifinin uygulandığını söylemişlerdir (Karadağ ve Eldener, 2011: 41).

Resim 2. Hotamış (Konya), “Saç Bağı” motifi. CorelDRAW çizimi.



Kaynak: Erbek, 2002.

Bukağı, atların otlaktan başka bir yere gitmemeleri için hareketlerini kısıtlayan yaklaşık 60 cm ölçülerinde iki halkadan oluşan zincirdir. Bu araç atların sürüden ayrılmayarak bir arada kalmalarını sağlamaktadır. Bukağı motifi (Resim 3), bu anlatım şekli ile doğum ve çoğalma motifleri arasında araştırılmıştır. bukağı motifi kadın-erkek birliğini, aileyi, ailenin sürekliliğini, sevenlerin birleşme isteğini sembolize etmektedir. Motif eşkenar iki üçgenin bir bağ ile birleşmesinden oluşmaktadır. Bu halkalar aynı zamanda nikâh yüzüğünü de çağrıştırmaktadır. Yüzük, bukağı gibi çiftleri birleştiren kutsi bir anlam üstlenmektedir. Anadolu halkı atları bir arada tutan bukağı aracını ayrılmamanın simgesi olarak motifleşmiştir (Erbek, 2002: 76). Farklı bölümlerde ve başka kültürlerde pek görülmeyen bu motif, bir sapın bağlandığı iki zıt uçlu oktan meydana gelmiştir.

Resim 3. Çorum Kilim ‘‘Bukağı’’ motifi. CorelDRAW çizimi

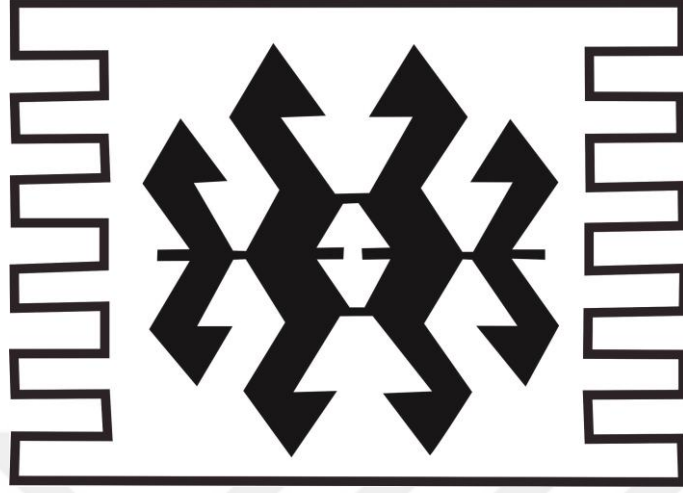


Kaynak: Erbek, 2002.

Sandıklı motifi (Resim 4), kilim dokumalarında bebek umudunu ve evlilik arzusunu sembolize etmiştir. Doğan kız çocukları için dünyaya gelmesiyle birlikte ileride kuracağı yuvaya el işleri yapıp, sandıkta biriktirilir. Çeyiz sandığına işleme, peşkir, dantel, oya benzeri işlemlerin yanında, kilim ve cicim gibi düz dokumalarda konulmaktadır. Sandıklı motifi, Anadolu kadını için doğumu ve neslin devamını temsil eden simgesel bir unsur olarak geçmişten günümüze kullanılmaya devam etmiştir (Karadağ ve Eldener, 2011: 44). Sandıklı motifinin anlamı kültürlere göre farklılıklar göstermektedir. Kimi kültürlerde doğum, çoğalma, hayat anlamını taşıırken, kimilerinde ise hayatın sonunun görsel bir ifade şeklidir. Hem doğum hem ölüm sandıklı motifiyle simgeleştirilmiştir. Bu motif kare olarak birim tekrarı şeklinde kullanılmaktadır. Kare şekli itibari ile doğuyu, batıyı, kuzeyi, güneyi, yeryüzünü, gökyüzünü yani kâinatı sembolize etmektedir. Sandıklı motifi cicim, kilim, zili gibi dokumalarda evlilik umudunun göstergesi olarak kullanılmıştır. Bu motif kilimlerde kız ya da yakınları tarafından aynı umutla dokunmaktadır. Anadolu'da evlilikle ilgili bütün çalışmalar temel olarak bereketi ve çoğalmayı sembolize etmiştir. Ana tanrıça Kibele'nin ağacı sedirdir. O

yüzden çeyiz sandığı sedir ağacından yapılmakta olup, neslin sürekliliğini simgelemektedir (Erbek, 2002: 80).

Resim 4. Haymana (Ankara/ “Sandıklı” motifi. CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Resim 5. Konya “Bereket” motifi. CorelDRAW çizimi



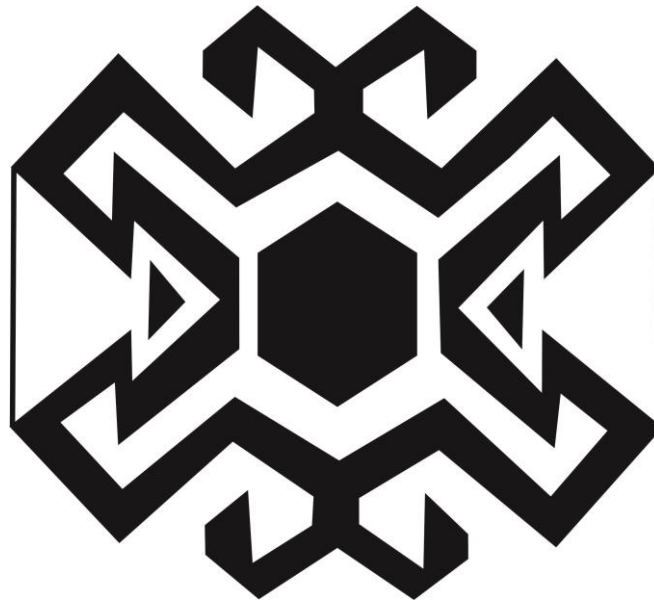
Kaynak: Erbek, 2002.

Bereket motifi (Resim 5), buğday, arpa başağı, haşhaş kozası, incir, üzüm, karpuz, kavun, nar, dut bitkileri ile ejder, yılan, boğa, geyik, koç, kelebek, balık ve uğur böceği gibi hayvanlardan meydana gelen şekillerden oluşan bereket motifleri, Anadolu kilimlerinde çoğunlukla koçboynuzu ve eli belinde motifleri ile aynı kompozisyonda kullanılmakta ve evlilik, üreme gibi kadın-erkek ilişkilerini kapsamaktadır. Dokumalarda uğur ve bereket simgelerinin uygulanma nedeni ebedi mutluluk arzusunu tasvir etmesidir. Hayattaki her şeyin uğurlu ve bereketli olması için kullanılmaktadır. İlaç yapılan bitkiler uğurlu ve bereketli görülmüştür. Bu özellikteki bitkilerin özünde kuvveti barındırdığı

düşünülür ve bu durum kuvvet ve şansla bağdaştırılmıştır (Erbek, 2002: 46). “*Genellikle koçboynuzu ve Eli Belinde motifleri ile bir arada yorumlanmaktadır. Evlilik, çiftleşme, üreme gibi kadın ve erkek ilişkilerine dair anlamlar da içermektedir. Halk bilimcilere göre 199 adet bereket motifi, dokumalarda kullanılmaktadır*” (Karadağ ve Eldener, 2011: 39).

Koçboynuzu motifi (Resim 6), Anadolu’da ana tanrıçadan sonra kullanılarak, erkekliği, yiğitliği, bereketi ve kuvveti sembolize etmiştir. Koçboynuzu en eski çağlardan itibaren erkek gücü ile bağdaştırılmıştır. Ana tanrıça kültlerinde kadının doğurganlığı abartıldığı gibi erkeğin doğurganlığı da abartılmıştır. Anadolu’daki erkeklik ve doğurganlık kavramlarının dünyadaki diğer kültürler ile karşılaştırılması üremedeki erkek etkisinin kabul edildiğinin göstergesi olmuştur. Koçboynuzu motifinin geleneksel dokumalarda kullanılması dokuma kültürü kadar eskiye tarihlenmiştir. Boynuz şeklini kapsayan motifler "koçbaşı", "koç deseni", "gözlü koç" ve "boynuzlu desen" gibi farklı şekillerde isimlendirilmiştir. Koçboynuzu motifi, koçboynuzunun helezonik ve hilal şeklinin, önden, yandan ve üstten farklı bir üslupta dokumalarda ifade bulmuş biçiminden oluşmaktadır (Erbek, 2002: 30). Bu motif koçboynuzu, nadiren de olsa koçbaşı adlandırılmaktadır. Motifin ayırt edici gücü sayesinde, erkeksi kuvveti, cesareti ve bereketi sembolize ettiğini ifade edebiliriz (Diler, 2018: 66). Koçboynuzu motifi, çalışkanlık, güç ve erkekliği temsil etmiştir. Dokuyanın mutlu olduğuna dair bir gösterge olmuştur (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 6)

Resim 6. “Koçboynuzu” motifi. CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

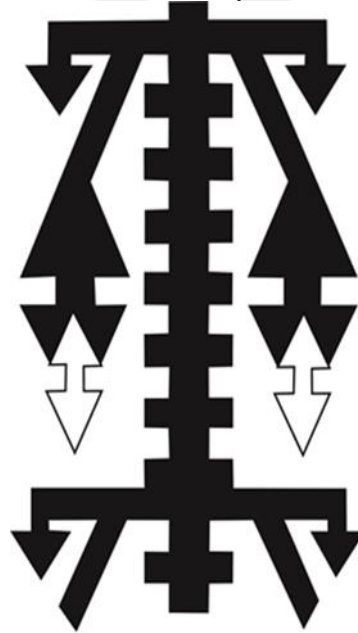
Küpenin Anadolu dışı kültüründe belirleyici bir yeri vardır. Latin Etimolojisinde "Küçük Ağız" şeklinde yorumlanmaktadır. Cinselliğe dair simgesel anlatımda kadının cinsel organını sembolize ettiği gözlenmiştir. Bu yorumla küpenin, Çatalhöyük'te başlayan sembolizmi günümüze kadar değerini koruyarak gelmiştir (Erbek, 2002: 70). Bütün kültürlerde doğum ve çoğalmanın süslenme ile bağlantılı olduğu görülmüştür. Arkeolojik buluntularda bilhassa Neolitik Geç Hitit dönemine ait birçok av aletleri, küpe, yüzük, kolye benzeri süs eşyaları bir arada bulunmuştur. Anadolu kültüründe erkeklerin de küpe taktığı görülmektedir. 14.yy'da şeyh veya müritler, mesleklerinin doruk noktasında olan tüccarlar (Ahiler) bu durumun kanıtı olarak sağ kulaklarına küpe takmışlardır (Erbek, 2002: 70). Anadolu kadını, için küpe önemli bir kültürel obje niteliğinde olduğundan, ergen genç kız ve annesini simgelemiştir. Doğum ve çoğalmaya ait motiflerin kapsamına dâhil edilen sallanan küpe motifi (Resim 7-8), kilim dokumalarında daha yalın bir halde uygulanmıştır. Saç bağı, motifinde olduğu gibi Küpe motifi de evlilik arzusunun göstergesi olmuştur. Halk bilimcilere göre dokumalarda 53 tane Küpe motifi kullanılmıştır (Karadağ ve Eldener, 2011: 42).

Resim 7. Obruk (Konya) “Küpe” kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Resim 8. Kars “Küpe” kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Kuş motifi, Anadolu'da birçok kavramı ifade eden motiflerdendir. Anadolu'da kuş motifinin özel ve ayrıcalıklı bir yeri olmuştur. Bu motif diğer motiflere göre daha geniş bir yelpazeye sahiptir. Güvercin, bülbül, kumru uğurlu karga ve baykuş benzeri kuşlarda uğursuz olarak kabul edilmiştir. Kuş motifi (Resim 9), bazı durumlarda ölümü

simgelemiştir, ölen kişinin ruhunu ifade ettiği gibi sevgi, sevinç ve mutluluğun da simgesi olmuştur. Kuş tanrısal olup gök tanrılarının hâkimiyetindedir. Kuş kadın ile bağdaştırılmıştır. Kuş kudret, kuvvet, özlem ve haber beklentisinin sembolü olarak görülmüştür. Çok tanrılı dinlerde atmaca, ağaçkakan, kartal, horoz, yılan, kertenkele, bukalemun gibi hayvanlar ateşi bu âleme getiren, dünyayı yaratan, insanları kurtaran, ya da yaratılıştaki görevli olan canlılar olarak görülmüş ve kutsal sayılmıştır. Kartal ayrıca gökyüzünü simgeleyen ve gelecekte haber getiren bir kuş olarak kabul edilmiştir. Dünya ile ruhani âlem arasında aracı olan ruhları diğer âleme götüren hayvan olarak görülmüştür (Erbek, 2002: 190). ‘‘Kuş, kilim motiflerine ayak izleri ve kanatlarıyla, bazen de olduğu gibi, stilize edilerek ya da figüratif haliyle girmiştir’’(Diler, 2018: 134).

Kuş motiflerinin farklı anlamları bulunmaktadır. Doğan, şahin ve kartal kuvveti sembolize etmektedir. Kuş motifleri bununla birlikte uzun ömrün de sembolü olmuştur (Karadağ ve Eldener, 2011: 59). Karga ve baykuş kadersel kötülükleri, bülbül ve güvercin ise uğuru simgelemiştir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2012: 6).

Resim 9. Malatya ‘‘Kuş’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi

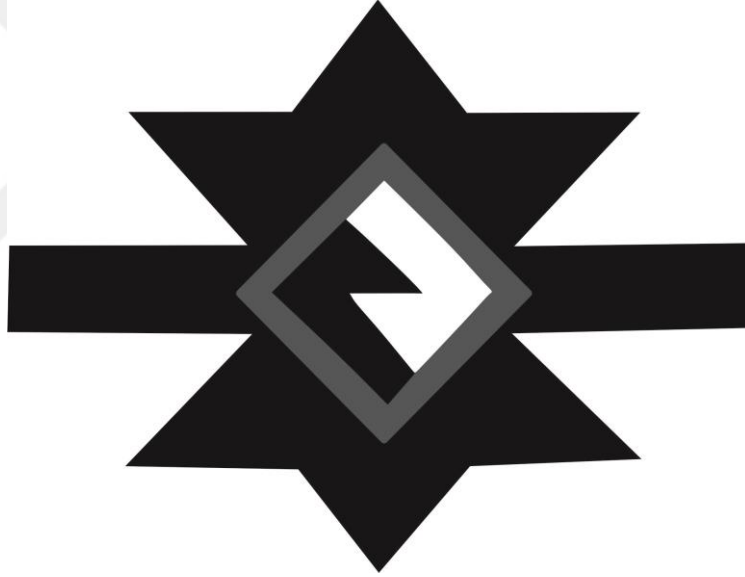


Kaynak: Erbek, 2002.

Halk inançlarında yıldız, ay ve güneş önemli bir yer kaplamaktadır. Bu inançların kaynağı, göksel varlıkların birer tanrı ya da tanrıça olarak tinsel anlam kazandığı çağlara temellenmektedir (Erbek, 2002: 86). Anadolu insanı, insanlar ve yıldızlar içinde kadersel bir ilişki olduğuna inanmıştır. Bu ilişki, İslam öncesi ve sonrası Anadolu inançlarında ve yakın çevresindeki halklarda görülmüştür. İnsan kaderinin yıldızların hareketleriyle ilişkili olduğuna ve yıldız falıyla hayatın neler getireceğinin tahmin edilebileceğine inanılmıştır. Günümüzde Anadolu kültüründe yıldızlarla ilişki konusunda birçok görüş olduğu görülmektedir. Bu bağlamda gökten yıldız kayarsa bir insanın öldüğü yargısına

varılmıştır. Yıldızın düşmesi ölümle, parlaması olumlu sonuçlarla bağdaştırılmıştır. Herkesin bir yıldızının olduğu, yıldızı uyumlu olanların ilişkilerinde daha az sorun oluşacağı düşüncesi hâkimdir. Uyumlu olmayanların "yıldızları barışmadı" ifadesi yerleşmiştir. İç içe konumlanmış iki üçgenden meydana gelen yıldız motifi kare ve Haç motifi ile semantik bir bağ oluşturarak kâinatı, dört dünya ve dört gök yönünün simgesel ifadesidir. Ayrıyeten beş kenarlı yıldız, beş rakamının üstün niteliğini işaret etmektedir (Erbek, 2002: 86). Yıldız motifi kilimlerde iki farklı şekilde görülmektedir. Bunlar altı kenarlı ve ya başka bir söylem ile Davut Yıldızı ve sekiz kenarlı Selçuklu yıldızı ifadesindedir. İlki sistemli bir altıgen şeklinde, biri düşey düzlemde aşağı ilerleyen kadını, diğeri ise dikey düzlemde yukarı ilerleyerek erkeği sembolize eden üçgenlerden oluşmaktadır. Büyük olasılıkla bunların birlikte oluşturduğu kompozisyon, üreme özelliğini simgelemiştir (Diler, 2018: 142) (Resim 10).

Resim 10. Tokat ‘‘Yıldız’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Geçmişten günümüze kadar Türkler devlet, boy, oymak, oba, aile gibi köklerini imler ile anlatmışlardır. İm motifleri (Resim 11-12), toplulukların varlığının sembolü olarak, mezar taşlarından dokumalara kadar birçok yerde kullanılmıştır. Bu sayede soy ve ailenin adının yaşatılması ve değerli eşyalarının korunması sağlanmıştır. Anadolu kültüründe ailelerin imini taşıyan semboller el sanatları ürünlerinde görülmektedir. Günümüzdeki hayvan damgalama yöntemi bu geleneğin bir devamıdır (Erbek, 2002: 180).

Resim 11. Niğde ‘‘İm’’ Kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Resim 12. Afyon ‘‘İm’’ Kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

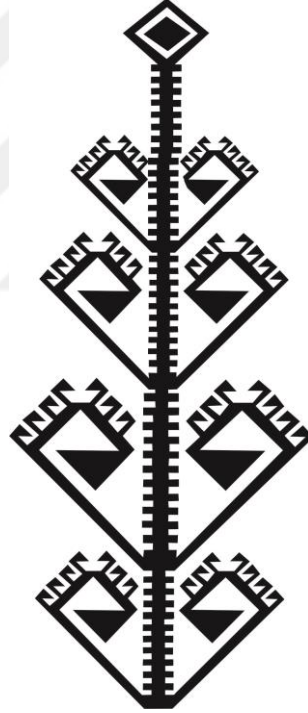
Türkler tarih boyunca ağaca hayran kalmış ve saygı duymuşlardır. Bilhassa yaşlı, iri gövdeli ve uzun ağaçların önünden geçen insanlar, ağaçlara saygılarını göstermek amacıyla diz çökmüş ya da ona hediye vermişlerdir. Günümüzde dahi Anadolu’da 'kutsal ağaç kültü' devam etmektedir (Balcı, 2012: 43). Hayat ağacı motifi, evrimleşen ve ilerleyen evrenin simgesel ifadesidir. Bu motif, evreni oluşturan üç elementi birleştirir: toprağın derinliklerine işleyen kökleri ile yer altını, gökyüzüne yükselen üst dalları ile cenneti ve sonsuzluğu, alt dalları ve gövdesi ile yeryüzünü temsil etmektedir. Anadolu kadınları, hayata dair beklentilerini bu motife yansıtmışlardır (Karadağ ve Eldener, 2011: 57).

Hayat ağacı, ebedi yaşamın simgesi olarak kabul edilmiştir. Bu ağacın meyvesinin yenmesi yasaktır. İnsanlar hayat ağacını betimleyerek ölüm sonrasında hayata tekrar gelmeyi arzu etmiştir. Bu simge tek tanrılı dinlerde çok fazla görülmektedir. Motifin kullanıldığı kilimler çoğunlukla duvara ters asılmaktadır. Bu durumun nedeni cennette olan ağaç köklerinin gücün sahibi olması ve ilerisinde dünyaya geçiş yapacağının düşünülmesidir (Hull & Luczyc-Wyhowska, 1993: 72). Hayat ağacı motifi tek gövdeden çıkan her dalında çeşitli türlerin var olduğu kâinatı ifade etmektedir. Hayatın bir döngü ile süregeldiğini anlatmaktadır. Hayat ağacı motifinin kökeni Orta Asya’ya kadar dayanmaktadır. Türkler hayat ağacına kendi kültürlerinde yer vermişlerdir. Üzerine atfedildiği anlamlarla dünden bu güne Anadolu’da çeşitli halkların sanatlarında somut anlatımda önemli bir yer tutmuştur. Hayat ağacı motifi Orta Asya kültüründen Anadolu Selçuklu sanatındaki taş bezemelerde ve Osmanlı Dönemi’nde de işleme, baskı, halı, kilim, keçe, kumaş gibi ev eşyası ve giysilerde kullanılmıştır (Üçer, 2007’den akt. Yaşa, 2022: 12). Hayat ağacı motifi, (Resim 13) anlamsal olarak toplumdan topluma değişiklik göstermiştir. Nitekim bu ağacın öncelikli niteliği hayat kaynağı ve sonsuza kadar canlı

kalmayı sembolize etmesidir. Başka bir niteliği de Yaratıcı'yı simgelemesidir. Ağaçlar yaratanın dünya üzerinde yansıdığı en anlamlı canlıdır. İnsanlar, hayat ağacına ilahi nitelik atfetmişlerdir (Oyman, 2019: 14). Hayat ağacı motifi, kilim dokumalarında hâkim kavram şeklinde kullanılan en geniş kapsamlı temel referanslardan biridir, Çoğu bölgede kilimde, dokuyanın kişisel yorumlama şekli ve teknik zorlukların kapsamı dâhilinde çizilmiş, özgün bir hayat ağacı motifine denk gelmektedir.

Temeli gökyüzünde gövdesi ve dalları toprağa gömülü olan kâinatın Tanrı eliyle yaratıldığını belirlemektedir. Ezoterik Yahudi inancına göre düşünülürse Hayat Ağacı tanrısallığın tezahür etmesinin, şöyle ki dünyada insanlığı bilgilendirmesidir. Tuba olarak adlandırılan bu ters ağaç kilim ve halı dokumalarında olduğu gibi, Osmanlı mimarisinde de bilhassa cami ve çeşmelerde kullanılmıştır (Diler, 2018: 184).

Resim 13. “Hayat Ağacı” kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

“Su olmadan hayat olmaz, bu nedenle sıklıkla bordür tasarımlarına dâhil edilen ve hayatı temsil eden çok önemli bir motiftir” (Hull & Luczyc-Wyhowska, 1993: 68). Su hayatı simgelediğinden dolayı Anadolu kilim dokumalarında motif olarak kullanılmıştır. Farklı kaynaklarda 42 adet benzer özellikte su yolu motifi olduğu görülmüştür. Hayatın daimiliğini ve bereketini sembolize etmektedir (Karadağ ve Eldener, 2011: 47).

Resim 14. Akşehir Konya “Su Yolu” kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Resim 15. Aydın “Su Yolu” kilim motif CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Resim 16. Konya “Su Yolu” kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Pıtrak, tarlalarda insan ve hayvanların üzerine yapışan bir dikendir. Bu motif Anadolu el sanatlarında görülen pıtrak bitkisinin stilize edilmiş şeklini ifade etmektedir. Pıtrak dikenlerinin kötü gözden koruduğuna inanan Anadolu halkı, onu nazardan

korunmak amacıyla kullanmıştır. Aynı zamanda bereketli olması için ekmek üzerine örtülen cicim dokumalarına, un ve erzak çuvallarına işlemişlerdir. Ağaçlardaki bolluğu anlatmak için kullanılan "pıtrak gibi" deyimini buradan gelmiştir (Erbek, 2002: 108). Pıtrak motifinin kökeni, büyük olasılıkla bitki yaşamı için vazgeçilmez olan güneşi simgeleyen ideogramik bir sembole dayanmaktadır. Ancak zamanla bu anlam unutulmuş; motif, kırsal yaşamla iç içe geçmiş dokuma kültüründe sıkça karşılaşılan pıtrak bitkisiyle ilişkilendirilerek yorumlanmaya başlanmıştır. Eğirme öncesinde yünleri temizleme aşamasında dikenli yapısıyla yünlere, giysilere ve hayvan tüylerine yapışan pıtrak, dokumacılar tarafından yakından bilinen bir bitkidir. Halk arasında "pıtrak gibi" ifadesinin "çok ve yaygın" anlamında kullanılması, bu motifin bereketle özdeşleştirildiğini gösteren sözlü kültür örneklerinden biridir. Bu nedenle pıtrak motifi, doğrudan bitkinin fiziksel özelliklerinden esinlenerek; başak ya da nar gibi, verimlilik ve bereketin simgesine dönüşmüştür. Geleneksel dokuma sanatında doğadan kaynaklanan bu tür semboller, hem kültürel belleğin sürekliliğini hem de insan-doğa ilişkisini anlamlandıran bir ifade biçimi sunmuştur (Diler, 2018: 100).

Anadolu el sanatlarındaki Pıtrak motifi (Resim 17), pıtrak dikeninin yalınlaştırılmış halidir. Pıtrakt dikenlerinin kötülüklerden koruduğu düşünülmektedir. Pıtrak motifini çocuk beşiğinin üzerini kapatmak için kullanılan cicim, heybe, çuval ve at örtüsünde görülmektedir. Anadolu kadını tarafından bereket umudu olarak görülen bu motif kilimlerde sıkça kullanılmıştır. Halk bilim araştırmacıları pıtrak motifinin kullanılan 64 çeşidini belirlemiştir (Karadağ ve Eldener, 2011: 48).

Resim 17. Yahyalı Kayseri ‘‘Pıtrak’’ Kilim Motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Anadolu dokumalarında çok fazla görülen çengel motifi korunma amaçlı kullanılmıştır. Kadınsı ve erkeksi durumlar arasında bağ olarak görüldüğü gibi kem gözden korunmayı da temsil etmektedir. Dağ-vadi, rüzgâr-su, kadın-erkek, gibi birbirinin terzi olan kavramları, merkez noktaları simgelemektedir. Bereket ve evlilik ile de ilgi olmaktadır (Erbek, 2002: 138) (Resim 18-19). ‘*Her ne kadar halk arasında dilden dile dolaşan isimlerin, motiflerin anlamını ve kökenini açıklamaktan uzak olduğunu görmüş olsak da, bazı dokumacı kadınlar bu motifin kesilmiş hayvanları parçalanmak üzere asıldıkları s şeklindeki kıvrımlı demirlerden geldiğini söylerler. Bu kadınlar mütiflemin çevrelerindeki nesnelere benzerliğine dayanarak, başkalarına bu şekli de edebilmek için onlara bildik fakat sıklıkla asıl anlamlarından uzak isim verirler*’ (Diler, 2018: 194).

Resim 18. Şarkışla (Sivas) ‘‘Çengel’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Resim 19. Elazığ ‘‘Çengel’’ sumak motifi CorelDRAW çizimi

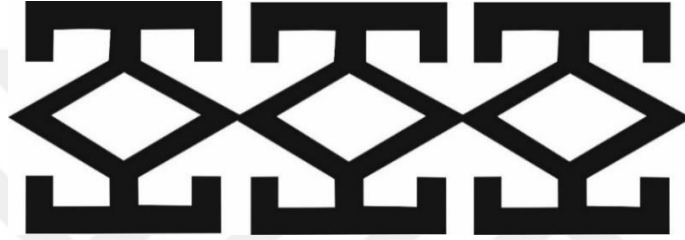


Kaynak: Erbek, 2002.

Nazar, bir takım özellikleri olan insanlarda bulunduğu düşünülen; bilhassa korumasız, savunmasız ya da gösterişli kişilere, canlı cansız varlıklara, mala mülke karşı yıkım ve kayba neden olan delici ve yok edici bir güç olarak ifade edilmektedir. Çekememezlik ve hasetlik gibi ruh durumlarının meydana getirdiği ezici bir gücün, gözlerden bakışlarla kurbanına negatif bir etkiye neden olduğuna inanılmıştır. Bu etkiden korunmak ancak göze göze karşılık vererek mümkün olacağı kabul edilmiştir. Renk ve şekil olarak göze benzeyen objelerden nazardan korunmak için faydalanılmıştır. Nazar olgusu insanlık tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Nazar inancı Anadolu'da hala yaşatılan geleneksel bir inançtır. Nazar değmesi gibi akıl ve mantıkla tanımlanmayacak durumların var olduğuna inanılmasına üç temel faktör etken olmuştur. Bunlar kadim zamanlardan günümüze kadar ulaşan inançlar, tek tanrılı dinlerle birlikte görülmeye başlayan, içinde Eski Çağ inançlarının izlerinin bulunduğu inançlar ve Anadolu'ya sonradan gelen halkların ve yerli halkların kültürlerinin birleşmesi ile oluşan özgün inançlardır. Son etken

Anadolu'da benimsenerek farklı bir değer üstlenmiştir. Bunun en önemli nedeni tarihsel bağlamda Anadolu inançlarıdır. Nazar değmemesi için nazarlık ve muska bulundurma geleneği sık görülmektedir. Anadolu'daki geleneksel dokumalarda nazara dair motifler oldukça fazla görülmektedir. Bunlar korunma ile alakalı motiflerdir. Geometrik bir şekle sahip olan muska (Resim 20) eşkenar üçgenle simgelenmiştir (Erbek, 2002: 122-123-124). *‘Başkalarıyla iletişim kurmayı sağlayan, çoğu inançta şans ya da kötülüğe neden olduğu düşünülen, bedenin dışı açılan organı olan göz aslında insanı simgeler. İnsan gözü iyi niyetli bakışlar taşıyabileceği gibi, zaman zaman kötü niyetlerin aktarıldığı bir araç da olabilir’*(Diler, 2018: 150).

Resim 20. Elazığ “Nazarlık” kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Anadolu batıl inancında, bir bakış öldürebilir, yaralayabilir ve talihsizlik getirebilir. İnsan gözü kötü bakışın kaynağı olduğundan, göz önemlidir. Nazar, kötü bakışın etkisini zararsız hale getirir ve insanları buna karşı korur. Mavi boncuklar bu amaç için en yaygın tılsımlardır, ancak gümüş, altın ve diğer metaller, yabancı hardal, sarımsak, kaplumbağa ve diğer kabuklar gibi diğer nesneler de koruyucudur. Muska, genellikle üçgen kutularda taşınan ve ayrıca koruma için büyü ve tanrısal güç taşıdığı kabul edilen metinsel bir tılsımdır. Kötü bakışın gücünden hala korkulduğu için, kilimlerde bulunan motiflerin çoğu buna karşı koruma sağlar ve totemik desenleri göz önüne alındığında, bazı antik kilimler özellikle bu amaç için dokunmuş olabilir (Hull & Luczyc-Wyhowska, 1993: 70).

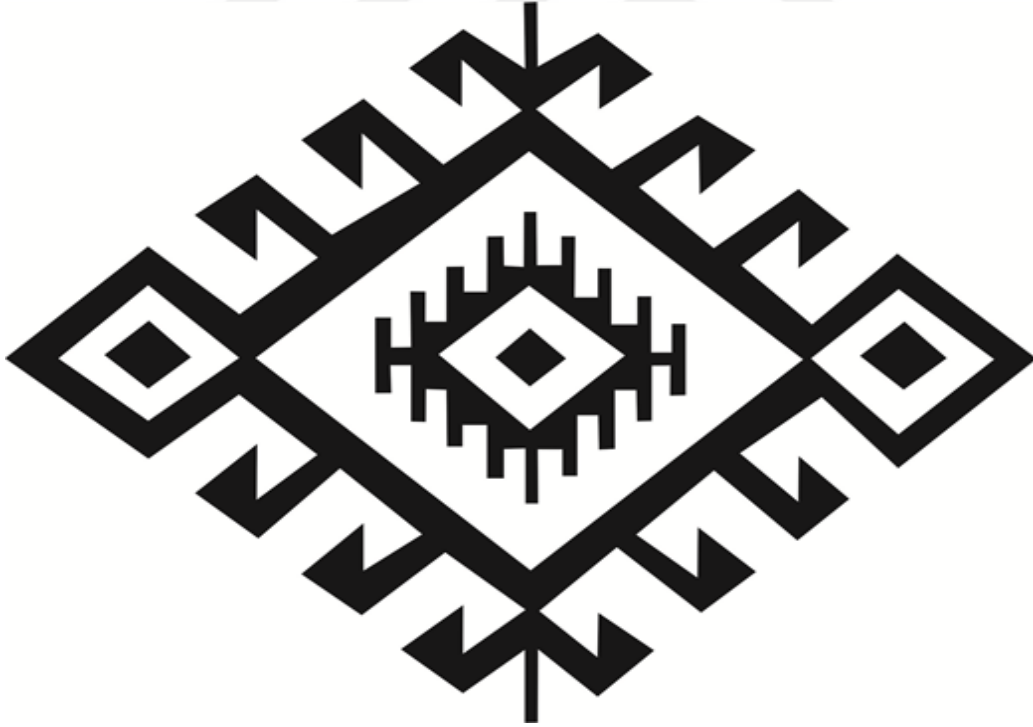
Resim 21. Kayseri “Göz” icim motifi. CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Anadolu'nun geleneksel motiflerinden yılan motifi bulut, ejderha ve zikzak (meander), motifleri ile sentezlenerek kullanılmıştır (Resim 22). Anadolu'da yılan, antikiteden itibaren kutsal bir varlık olarak kabul edilerek saygıya değer bulunmuştur. Bazıları uğursuzken bazıları da uğurlu görülmüştür. Örnek olarak Angora yılanı evcilleştirilmiş ve evin koruyucusu olarak kabul edilmiştir. Diğer yılan türlerinden ise korkulmuştur. Tıpta sembol olan çift başlı yılan, zehir ve panzehir dengesinin simgesi durumundadır. Anadolu kültüründe yılan hazine koruyucusu olduğu düşünüldüğü için hazine avcıları yılanların görüldüğü mekânlarda kazı yapmışlardır. Yılanın dönemsel olarak vücudundan attığı deriye "yılan gömleği" denilmekte ve gizli uygulamalarda ve ölen yılanın gözü de çıkartılıp tılsım olarak kullanılmaktadır. Öte yandan Anadolu inanç yapılarında yılanlara vefa ve kin atfedilmiştir. Ölenlerin ruhlarının intikam almak amacıyla yılan bedeninde geri döndüğüne inanılmıştır; bu nedenle bazı yılanlar öldürülmüştür. Âdem ve Havva hikâyesinde ise yılanın insanı günaha tahrik ettiği anlatılmaktadır (Erbek, 2002: 142-144).

Resim 22. Kars ‘‘Yılan’’ kilim motif CorelDRAW izimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Ejderha motifinin (Resim 23) çift anlamı vardır. Su dünyası ile doğurganlığı ifade ederken, bir başka anlamı ile hazine muhafızı olarak koruyucu tarafını anlatmaktadır. Ejderhanın daha çok denizden gelen bir canavar olduğu düşünülmektedir. Asya kültürlerinde gökyüzü ve suyun sahibi olarak görülmüştür. Bereket getiren yağmur aynı

zamanda yıkıcı bir fırtınaya sebep olmaktadır. Birtakım mitlere göre dayanıklı ve kokutucu bir muhafız görevini üstlenmiştir. Görsel tasvirlerde insan için bir ortak olarak, koruyucu bir nitelik atfedilmiştir (Diler, 2018: 124). Aslan ayaklarına benzeyen ejderha, kuyruklu yılanı andıran ve kanatları olan efsanevi figürdür. Ejderha, su ve havanın hâkimidir. Anka ve ejderha'nın uçmasının, verimli bahar yağmurlarını sunduğu kabul edilir. Devasa bir yılan olduğu düşünülen ejderha, Hayat Ağacı ve hazinelerin bekçisidir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı. 2006: 8).

Resim 23. Aydın Çine ‘‘Ejderha’’ Kilim Motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Akrep motifi, Anadolu kilim motiflerinden korunma amacı ile kullanılan motiflerdendir (Resim 24). Anadolu'da yılda dört mevsimin olması hayvan ve bitki habitatında geniş bir yelpaze oluşturmuştur. Bu yelpazenin önemli parçası olan akrep nemli, çorak ve ya dağlık olan neredeyse her çevrede bulunabilir cinsten bir hayvandır. Anadolu halkı bu hayvandan korunma gereği duymuştur. Akrep motifi simgesel olarak şeytanı işaret etmektedir. Bir mite göre Akrep, kendisinin ne şeytan ne ruh olduğunu, ona dokunanın ölümle karşılaşacağını söylemiştir. Başka varlıklarda bereketin sembolü olan doğurganlığın onun nezrinde ölümü simgelediğini ifade etmiştir. Her daim ona temas edenlere ölümü zerk etmeye müsait zehri ile her daim saldırmaya hazırlıklı olması, kötü düşüncenin ve sebepsiz çatışmanın maddesel simgesi olmuştur (Erbek, 2002: 154). ‘‘Örümcekgillerden eklembacaklı akrep, yeryüzündeki en eski hayvanlardan biridir ama en sevileni değildir; ölümcül sokmaları, kurak bölge insanların korkulu rüyası olmuştur. Avını zehiriyle felç edip canlı canlı yutar. Dişi akrep doğum yaptıktan sonra gücünü toplamak için eşini yer bitirir. Bununla birlikte akrep kilim motifleri repertuvarında yararlı olarak algılanıyorsa bu, aynı kurt gibi, koruyucu bir simge olmasından kaynaklanıyor. Bu zararlı hayvan betimlenerek, uğursuz kudreti sahiplenilir ve bu sayede nazarı uzaklaştıran bir tılsıma sahip olunur’’(Diler, 2018: 176).

Resim 24. Adana ‘‘Akrep’’ kilim motifi CorelDRAW izimi



Kaynak: Erbek, 2002.

‘‘Kurtlara ve diğ er vah   hayvanlara karşı koruyucu bir motif. Göçebe insanlar sığır ve koyun yetiştiricileri oldukları için vah    hayvanlar önemli ve sürekli bir tehditti’’ (Hull & Luczyc-Wyhowska,1993: 70). Kurtaya           motifi ve kurt ayak izinin stilizasyonu ile oluşturulmuştur (Resim 25). Güvende olma, iyi niyetin sembolü olarak aynı zamanda kurdun karanlıkta görme özelliğinden dolayı g  ne   i ve        i simgelemektedir. Kurt kadim zamanlardan itibaren hem Anadolu hem de Asya Türklerine göre farklı değeri bulunmaktadır. Kutlu, uğurlu olan kurt için tören ve    enlikler yapılarak adak adanmıştır. Anadolu kilimlerinde kurtaya        , kurt izi ve canavar aya   i desenleri bilinçli olarak kullanılmaktadır. Bu motiflerde çoğunlukla sade bir sembolik anlatım vardır. Seccade kilimlerinde parmak, tarak, canavar aya   i motifleri mihrap bölümünün etrafını saran bordürlerde rastlanmaktadır. Zemin ve bordürle arasındaki boşluğa dokunarak zemin arasında renk ayrımları ile estetik görüntü oluşturmaktadır (Erbek, 2002: 115). *‘‘Kurta         ya da kurt izi diye bilinen ve kilimlerde sık rastlanan bu motifle korku sa  an bu hayvanı betimlemekteki amaç, onun kurnazlığını, cesaretini, vah   i dünyanın zor koşullarında yaşamını sürdürme yetene    nı kendine mal ederek, temsil etti   i tehlikeden kurtulmaktır’’* (Diler, 2018: 116).

Resim 25. Çankırı ‘‘Kurt Ayağı’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

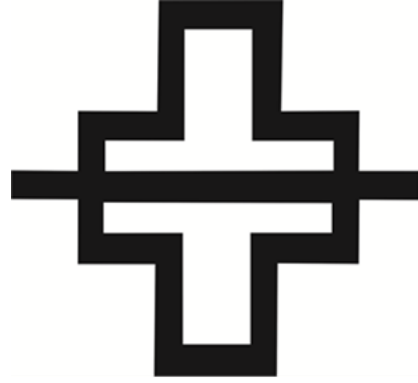
Anadolu el sanatlarında haç motifi (Resim 26), daire ve kare şekilleriyle semantik bir bağ ile bütünleşik olarak kullanılmıştır. Daire ve karenin ortak bir merkeze sahip olmaları özgün bir etkinin sonucudur. Haç motifinin dört kenarının dikey olarak birleşmesi ile üçgen bir şekil oluşmaktadır. Labirenti andıran ve birbiri ile ilişik görünümde olan haç motifi (Resim 27), evrensel bir anlatının simgesini oluşturmuştur. haç motifi dikey ve yatay durumda birbirini kesen çizgilerden meydana gelmektedir. Dört yönü gösteren haç motifi bu bağlamda, kötü bakışları dörde ayırarak dört bir köşeye ilettiği düşünülmüştür. Anadolu'da çok fazla görülmektedir. Kötü göz, kötü niyetli kişilerin gözünden çıkan görünmez bir sinyaldir. Bu sinyalin masum insanları, güzel kadınları ve yakışıklı erkekleri, değerli eşyaları kötü yönde etkilediğine inanılmış ve haç motifinin bu etkilerden koruduğu düşünülmüştür (Erbek, 2002: 134). ‘‘Her biri farklı anlamlar taşıyan çok sayıda haç mevcuttur, fakat kilimlerde birbiriyle çakışan iki kollu Yunan haçına benzeyen çeşidini görürüz. Hemen hemen ziyaret ettiğimiz tüm dokuma merkezlerinde görülen bu simge, en çok doğrulanan yoruma göre, kem gözü dörde bölerek koruma sağlar’’ (Diler, 2018: 166). Hristiyanlıktan daha öncesinde görülen haç motifi, kuvveti azalttığından dolayı kötü bakışların etkisinden korumaktadır (Hull & Luczyc-Wyhowska, 1993: 72).

Resim 26. Elazığ ‘‘El’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

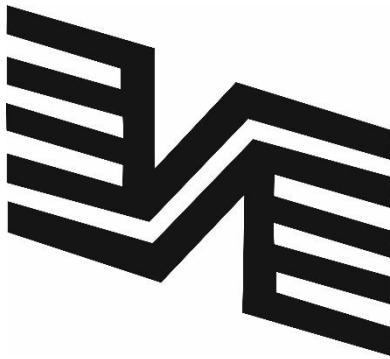
Resim 27. Sivrihisar (Eskişehir) ‘‘Haç’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

El motifi, Türk halı ve kilimlerinde bilhassa seccadelerde kullanılmıştır. Ruhani olarak kabul edilen El motifi çoğunlukla dokumalarda çift olarak görülmektedir. Allah’a dua etmeyi ifade ederken; seccadelerde kimi zaman ellerin konulduğu yere kimi zamanda mihrap köşesine yerleştirilmiştir. Ruhani durumuyla kutsal beşliyi simgelerken, şans getireceği düşüncesi ile koruyucu bir tılsım (muska) olduğu kabul edilmiştir. (Aldoğan,1987: 30). ‘‘Beş çizgiden ya da beş noktadan oluşan motifler elin parmaklarını temsil eder. Sonradan İslam’da devam eden eski Anadolu inançlarına göre, el kem gözü uzaklaştırma yetisine sahiptir. Yani aynı göz gibi koruyucu bir motiftir’’ (Diler, 2018: 158).

Resim 28. ‘‘El’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Resim 29. ‘‘El’’ kilim motifi CorelDRAW çizimi



Kaynak: Erbek, 2002.

Anadolu’da İslamiyet öncesinde de kullanılan El motifinin kem gözden koruyucu özelliği olduğuna inanılmıştır. El motifi, (Resim 28-29) kilimlerde sadece dekoratif bir unsur olmanın dışında simgesel özelliğinden dolayı bilinçli olarak uygulanmıştır. Bu uygulamanın amacı Allah inancı, Hz. Peygamber ve Ehli Beyt sevgisidir. Bunun dışında El motifi bereketle bağdaştırılan, şifacı, kutsi ilk örneklerinden olan Orta Asya’daki

adıylay Umay Ana'dır. İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra Fatıma olarak değışime uğramış ve O'nun vasıtası ile şans, bolluk, bereket ve kem gözlere karşı koruyucu bir muska amacıyla kullanılmıştır. Eller hükmetme gücünü, kudreti temsil ettiğı gibi insanı hayvandan ayıran en önemli uzuvdur (Oyman, 2019: 16).

3. ANADOLU KİLİM MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDAKİ YERİ VE SANAT ÇALIŞMALARINDA KULLANAN SANATÇILAR

Geleneksel el sanatları, tarihsel ve kültürel birikimi yansıtan önemli görsel anlatım biçimlerindenidir. Bu sanat formları arasında yer alan kilim dokumacılığı, motifsel açıdan zengin bir ifade alanı sunmaktadır. Bu bölümde, geleneksel kilim motiflerinin diğer sanat formlarına, özellikle resim sanatına olan olası etkileri incelenmektedir. Araştırma, modern resim hareketleri ve sonrasını kapsayan Türk resim sanatıyla sınırlandırılmış; bu çerçevede, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen sanatçılar ve eserleri ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, Batı sanatı ile Türk resim sanatı arasındaki etkileşim, konunun kapsamının sınırlı da olsa genişletilmesini gerekli kılmış; bu doğrultuda Batı sanatından da önemli görülen bazı akımlara, sanatçılara ve eserlerine yer verilmiştir. Böylelikle, geleneksel motiflerin çağdaş sanatla kurduğu ilişki disiplinlerarası bir yaklaşımla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Batı sanatında geleneksel sanatların diğer sanat formlarına doğrudan etkileri, 19. yüzyıl sonu itibarıyla İngiltere'de doğan Arts and Crafts Hareketi'ne kadar uzanmaktadır. William Morris'in öncülüğünde şekillenen bu hareket; Sanayi Devrimi'ni takiben ortaya çıkan endüstriyel üretim modeline karşı olarak, el işçiliğini, geleneksel zanaatları ve estetik bütünlüğü yüceltmıştır. Arts and Crafts Hareketi'nde sanatın gündelik yaşama entegre edilmesi savunulmuş, sanat ile zanaat arasındaki hiyerarşik ayırım reddedilmiştir. Bu yaklaşım, dekoratif sanatların ve geleneksel motiflerin modern tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanmasına zemin hazırlamıştır.

Öte yandan, sanat ile zanaat arasında yeniden bir bağ kurulması; el işçiliğini ve geleneksel desenleri sanatsal üretimin merkezine taşımıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, geleneksel kilim motiflerinin modern sanatla ilişkisini incelerken, Arts and Crafts Hareketi'nin öne sürdüğü ilke ve yaklaşımların önemli bir referans noktası sunduğı söylenebilir. Zira el işçiliğini ve yerel zanaat kültürünü estetik bir değer olarak yücelten bu hareket, yalnızca Batı tasarım anlayışını dönüştürmekle kalmamış; aynı zamanda geleneksel motiflerin çağdaş sanat bağlamında nasıl yeniden üretilebileceğine dair fikirlerinde öncülüğünü yapmıştır.

Arts and Crafts Hareketi yalnızca bir sanat akımı değil, bununla birlikte bir kültürel tutum sıfatıyla da değerlendirilmektedir. Bu kültürel tutum, geleneksel desenlerin ve halk sanatlarının özgün estetik değerlerinin modern tasarım anlayışlarıyla buluşturulmasını mümkün kılmış; dolayısıyla daha sonra ortaya çıkan birçok sanat akımı ve sanatçı için ilham kaynağı olmuştur.

Bu çerçevede, kilim motiflerinin resim sanatına etkisi değerlendirilirken, Arts and Crafts Hareketi'nin sanat-zanaat bütünlüğüne dayalı yaklaşımı, hem tarihsel arka plan hem de düşünsel benzerlikler açısından anlamlı bir zemin sunmaktadır. Öte yandan, geleneksel kilim motifleri; sembolik anlamları, ritmik desen yapıları ve kültürel hafızayla kurdukları bağ aracılığıyla yalnızca bir zanaat ürünü değil, aynı zamanda toplumsal belleğin anlatı imgeleri olarak da değerlendirilmektedir. Tıpkı Arts and Crafts Hareketi'nde desenin yalnızca bir süsleme ögesi değil, taşıyıcı, anlatıcı ve kültürel bir değer olarak görülmesine yönelik anlayışta olduğu gibi; geleneksel motiflerin Türk resminde yeniden üretimi de bu düşünsel zeminle güçlü paralellikler kurmaktadır. Bu bağlamda, Arts and Crafts Hareketi'nin sanat ile zanaat arasında kurduğu bütünlükçü anlayışın, geleneksel motiflerin modern sanat yapıtlarında yeniden üretilmesi için anlamlı bir temel oluşturduğunu söylenebilir.

Arts and Crafts Hareketi yalnızca Batı'da değil, geleneksel sanatın modernleşme sürecinde olan toplumlar için de önemli bir düşünsel ilham kaynağı olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle, çağdaş Türk sanatında geleneksel kilim motiflerinin yeniden yorumlanışında kuramsal bir yaklaşım modeli sunduğu söylenebilir. Hem modern sanatın hem de tasarımın gelişiminde köklü bir dönüşüm yaratmış bir oluşum ve geleneksel sanatlara yaklaşımıyla Arts and Crafts'ın izlerini taşıması bakımından Bauhaus Okulu'da bu çalışmanın kapsamı açısından önemli bir konumda yer almaktadır.

Bauhaus'un geleneksel sanatlara, özellikle de el sanatlarına ve motif temelli desen anlayışına yaklaşımı, kilim motiflerinin modern resme olası etkilerinin incelenmesinde ikinci bir duraktır. 20. yüzyılın başlarında Almanya'da kurulan Bauhaus Okulu, sanat, zanaat ve tasarımı bütünleştiren devrimci bir anlayışı temsil etmiştir. Bauhaus'un temel felsefesi, sanatı gündelik yaşamla bütünleştirmek ve el işçiliğini sanatsal üretimin bir parçası hâline getirmektir. Bu yönüyle Bauhaus, Arts and Crafts Hareketi'nin etkilerini taşımanın yanı sıra, geleneksel el sanatlarına duyduğu saygı ve işlevselliğe dayalı estetik anlayışıyla öne çıkmıştır. Paul Klee ve Gunta Stölzl gibi Bauhaus bünyesindeki sanatçılar, geleneksel desenlerden ilham alarak çağdaş kompozisyonlar üretmiş; özellikle desen, form ve renk ilişkilerini ele alırken, geleneksel kültürlerin zengin motif

dünyasından esinlenmişler ve geometrik sadelik ve soyutlama yoluyla bu motifleri modern sanata entegre etmişlerdir.

Gunta Stölzl, Bauhaus'un dokuma atölyesinin başındaki kadın sanatçı olarak geleneksel dokuma sanatının modern sanattaki dönüşümünün simgesi olması bakımından hem sanat hem de tasarım tarihinde çok özel bir yere sahiptir. Gunta Stölzl'ün başında bulunduğu Bauhaus'un "dokuma atölyesi" (Weaving Workshop), geleneksel el sanatlarının modern tasarım ilkeleriyle yeniden yorumlandığı bir merkez olarak tanımlamak yerinde bir görüştür. Çünkü bu atölyede Gunta Stölzl geleneksel dokuma teknikleri ile modernist tasarım anlayışını sentezleyerek, zanaat ile sanatı bütünleştiren öncü çalışmalara imza atmıştır. Hatta sanatçının özellikle geometrik desenler, ritmik yüzey düzenlemeleri ve yalın renk kompozisyonları ile ürettiği tekstil tasarımları, Anadolu ve Ortadoğu dokumalarındaki motif anlayışı ile biçimsel benzerlikler taşıması bağlamında yorumlanabilir.

Stölzl'ün tasarımları, yalnızca birer dekoratif nesne değil, aynı zamanda geleneksel desenlerin soyut biçimlere dönüşerek çağdaş sanat alanına taşınmasının güçlü örnekleri olduğundan Bauhaus'un el sanatlarına olan yaklaşımını en açık şekilde ortaya koymuş; geleneksel motiflerin çağdaş estetik anlayışla yeniden üretimine olanak tanımıştır. Örneğin, sanatçının *Slit Tapestry Red/Green* (1927-1928) adlı çalışmasında, yatay ve dikey çizgilerin ritmik uyumu ve sınırlı fakat güçlü renk paleti, hem Bauhaus'un sade tasarım dilini hem de geleneksel dokumalarda sıkça karşılaşılan kompozisyon mantığını yansıtmaktadır. Bu eserlerde görülen "parçalı düzlem yapısı" ve "renk alanlarının dengesi", kilimlerdeki motifsel düzenlemelere biçimsel olarak oldukça yakın olduğu görülmektedir (Resim 30).

Resim 30. Gunta Stölzl, '*Slit Tapestry Red/Green*', 1927–1928.



Kaynak: Bauhaus Kooperation, 2025.

Bauhaus'un Türk sanatına etkileri ise özellikle 1930'lardan itibaren Türkiye'ye gelen Alman hocalar ve eğitim reformlarıyla somutlaşmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile her alanda modernleşme hamleleri gerçekleşmiş, kültürel kalkınmayı ön planda tutan genç Cumhuriyet, sanatı ulusal kültürün bir yansıması olarak kabul etmiştir. Bu bağlamda, sanatın gelişimini teşvik etmek ve sanatçıyı desteklemek amacıyla hukuki düzenlemeler, finansal yardımlar, eğitim olanakları ve ödüllendirme gibi pek çok politika hayata geçirilmiştir. Burada konumuz açısından iki kültür politikası önem kazanmaktadır. Bunlardan ilki eğitim reformları konumuz açısından özellikle sanat alanındaki uygulamaları, diğeri ise ulusal sanat politikalarıdır. Eğitim politikaları kapsamında, sanat okullarında yurtdışından uzmanların Eğitim alanında Amerikalı John Dewey (1924), Resim-İş Eğitimi alanında Alman Prof. Frey ve Prof. Stiehler (1926), Resim Bölümü'ne Leopold Levy (1937) vb.) görevlendirilmesi özellikle sanat alanındaki çağdaşlaşma atılımlarına ivme kazandırması bakımından dikkate değerdir. O dönemde, Nazilerden kaçan veya sürgüne gönderilen birçok Alman sanatçı ve akademisyen, Türkiye'de akademik kurumlarda görev almış; modern sanat anlayışını, işlevsel tasarımı ve Bauhaus'un disiplinlerarası yaklaşımını genç Türk sanatçılarla buluşturmuştur. Bir diğer önemli gelişme ise 1955 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun açılmasıdır (okul 1957'de eğitime başlamıştır).

Okulun kuruluşunda Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden Prof Dr. Adolf Schneck'in danışman olarak görevlendirilmesi ve Alman öğretim üyelerinin müfredatın oluşturulması ve uygulanmasında önemli rol oynaması, okulun Bauhaus eğitim yaklaşımlarıyla güçlü bağlar kurmasına yol açmıştır. Özellikle konumuz bağlamında, Bauhaus okuluna benzer bir konumda okulda bir halı atölyesinin bulunması ve bu atölyenin Bauhaus'un disiplinlerarası yaklaşımına benzer şekilde, Türk sanat eğitiminde geleneksel zanaat ve modern sanat yaklaşımlarının bir araya getirilmesine öncülük ettiği söylenebilir.

Öte yandan Bauhaus'un etkisi, Türk sanatında özellikle geometrik soyutlama, sadelik ve el sanatlarına duyulan ilgiyle kendini göstermiştir. Nurullah Berk, Sabri Berkel, Nejad Melih Devrim ve Adnan Çoker gibi sanatçılar, geleneksel Türk motiflerini modern kompozisyonlarla birleştirerek harmanlamışlardır. Bu bağlamda, kilim motiflerinin modern resim sanatındaki yeniden üretimi, yalnızca biçimsel bir etkileşim değil; aynı zamanda kültürel bir dönüşümün ve sürekliliğin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Şöyle ki, kültürel köklere ve imgelere yönelen sanatçılar, geleneksel

motiflerle dilsel ve düşünsel bağlar kurarak eserlerinde yerelden evrensele uzanan bir açılım sağlamakta; böylelikle sanatın hem biçimsel hem de ifadesel derinliğini artırmaktadırlar. Kilim motiflerinin zengin renk, form, desen ve anlatım gücünün, çağdaş tasarım ve sanat pratiklerinde yeni bir estetik zenginlik alanı sunduğu söylenebilir. Bu çerçevede, geleneksel Anadolu kilim motiflerinin, form ve kompozisyon düzeyinde Bauhaus estetiğiyle örtüştüğü söylenebilir. Özellikle kilimlerdeki ritmik tekrar, modüler desen anlayışı ve sembolik renk kullanımı, soyut resim anlayışlarında karşılık bulmaktadır.

Özellikle Türk resminde 20. yüzyılın ortalarından itibaren gözlemlenen geleneksel motiflere yönelimle birlikte, kilim motiflerinin soyut sanat anlayışı ve desen temelli yaklaşımlar içinde yeniden üretildiği görülmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Erol Akyavaş gibi sanatçılar, geleneksel kültürel unsurları çağdaş bir yorumla eserlerine taşıyarak hem ulusal kültüre vurgu yapmış hem de evrensel sanat diliyle ilişki kurmuşlardır.

Bu yönelimlerde yukarıda ifade edildiği gibi genç Cumhuriyetin ulusal sanat politikaları da etken olarak saptanabilir. Örneğin, 1937-1944 yılları arasında, Anadolu kültürünü keşfetmek ve ulusal bir sanat oluşturmak amacıyla 58 ressam, Türkiye'nin 63 iline ulaştırılmış ve bu süreçte 675 tuvalden meydana gelen bir koleksiyon ortaya çıkmıştır (Tansuğ, 2012). Öte yandan Fikret Adil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Şekip Tunç ve Hilmi Ziya Ülken gibi aydınlar, Türk sanatında halk sanatlarına dönülmesi gerektiğini savunmuş, bu görüşler ulusal sanat anlayışının temellerini atmış ve 1940'larda "Yeniler Grubu" ve "Onlar Grubu" gibi topluluklarda geleneksel halk kültürüne yönelme düşüncesini etkilemiştir. Bu yıllarda sanatta ulusallık ve evrenselik sorunları sanatçılar ve aydınlar tarafından ateşli tartışmalarla sürdürülmüştür.

Örneğin, Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel sanatların çağdaş anlamda yeniden değerlendirilmesini savunarak evrensellik ve kültürel geçmişi birleştirmeyi hedeflerken, İsmail Tunalı ise, sanat alanında yöresellik ve ulusallık kavramlarını ayırarak, ulusallığın bir ulusun beğeni ve kavrayışını yansıttığını belirtmiştir. Bu bağlamda biçimsel tekrarlar yöresel niteliklerdir. Tüm bu yönelim, yalnızca bir nostalji arayışının ötesinde; yerel estetik unsurların çağdaş sanat bağlamında yeniden değerlendirilmesini ifade etmektedir. Bu yönüyle, gerek Arts and Crafts Hareketi'nin gerekse Bauhaus Okulu'nun geleneksel zanaatı sanat bağlamına taşıyan

yaklaşımı, Türk resim sanatındaki benzer eğilimlerle örtüşmektedir. Kilim motiflerinin çağdaş resim sanatında kullanılma biçimleri, hem kültürel mirasın korunması ve bu mirasın ulusal sanat alanına taşınması hem de yeni estetik yaklaşımların inşası açısından önemli bir araştırma alanı sunmaktadır.

Çağdaş sanatçılarda, geleneksel motiflerin taşıdığı kültürel ve sembolik anlamları, insanlık durumuna ilişkin arketiplerle ve çağdaş temalarla birleştirerek yeni sosyal ve kültürel mesajlar üretmektedir. Sanatçı, bu sembolik motifleri yalnızca biçimsel bir unsur olarak kullanmakla kalmamakta; aynı zamanda onları kendi çağının olay ve olgularıyla ilişkilendirerek kültürel bir anlatı aracı hâline getirmektedir. Nitekim salt biçimci bir sanat anlayışı bağlamında dahi, kilim motiflerindeki geometrik formların modern sanatın soyutlama eğilimleriyle örtüştüğü görülmektedir. Dahası, kilim motifleri Anadolu kültürünü ve tarihini yansıttığından, bu motiflerin çağdaş bir sanat nesnesi içinde yeniden ortaya çıkmaları, doğrudan ya da dolaylı olarak algılayıcı ile eser arasındaki kültürel bağa işaret etmektedir.

Geleneksel motifleri modern tekniklerle harmanlayan, bir başka deyişle geleneksel motifleri çağdaş sanat formlarıyla birleştiren sanatçılar, bu motiflerin estetik ve sembolik derinliğini çağdaş ve yaratıcı bir ifade biçimine dönüştürerek eserlerine yansıtmaktadır. Batı sanatında da birçok sanatçının üretiminde geleneksel motiflerin etkilerine rastlanmakta; bu etkiler, doğrudan bir alıntının ötesinde biçimsel ya da tematik bir ilham olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin, modern sanatın önemli temsilcilerinden Paul Klee'nin eserlerinde sıkça geometrik şekiller ve zengin bir renk paleti kullanılmıştır. Klee'nin bazı çalışmaları, özellikle geleneksel kilimlerdeki desen ve renk anlayışıyla dikkat çekici benzerlikler taşımaktadır. Bu bağlamda, düz renkler ve basit şekillerle oluşturulmuş bir kompozisyon olan *Senecio* (1922) adlı eseri, geleneksel motiflerin biçimsel etkisini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Geleneksel yapının modern sanatla bütünleştirilmeye ihtiyaç duyulmasının amacı; kavramsal alana yönelmek için Natüralizmden kopmak ve soyut anlatım biçimiyle görüşlerini dile getirme vasıtasıyla özümseyerek, kimlik kazanmaktır (Şen, 2023: 874). Çağdaş ve gelenekselin dizeimli bir üslup ile kullanılması sanatçının var olduğu toplumla, yaşadığı devrin sanat görüşlerini uyumlu bir şekilde birleştirme kabiliyetine bağlıdır. Sanatçının kültürel yetilerini eserlerinde, çağdaş sanatın elemanlarıyla uyumlu olarak ifade edebilmesi, kültürel değerlerin hem korunmasına hem de yayılımına yardımcı

olmaktadır. Batı sanatı normlarında evrensel bir görünüm kazanarak, "Çağdaş Türk Sanatı" olarak kabul görmesine imkân sağlayacaktır (Yağcı, 2023: 257).

Türk resminde geleneksel eğilimler 1930'lu yıllarda etkisini göstermeye başlamıştır. Bu yöndeki ressamalar geleneksel kilim, halı ya da kıyafetleri kendi tarzlarıyla resmetmişlerdir. İlk olarak Türk halı ve kilim motiflerini resimlerinde Osman Hamdi, Şevket Dağ, Hikmet Onat gibi gerçekçi ve empresyonist ressamalar iç-mekân (interiör) formu olarak kullanmışlardır. Daha sonrasında 'd Grubu' ressamlarından Cemal Tollu ve Cevat Dereli'nin konstrüktif soyutlamalarında kilim motifleri görülmüştür (Kılıç, 2013: 333). D Grubu'nun, Batı resim sanatına odaklanmasıyla başlayan süreç; temelini geleneksel unsurlardan alan bir sanatsal keşif içine girmiştir. Bu bağlamda 'd Grubu' sanatçıları tarafından folklorik öğeler, Batı sanat akımları ile harmanlanarak özgün bir oluşuma zemin hazırlamıştır. Sanatçıların çalışmalarında geleneksel Türk sanatlarından olan halı, kilim, hat, minyatür ve eski sembollerle çakışan görsel ve duysal etkiler bulunmaktadır. Nurullah Berk bu dönem için bir yazısında: *"Lhote'da, özellikle Léger'de öğrendiklerim beni o kadar etkilemiş, kökten değiştirmişti ki, daha önceki çalışmalarımın yıllarımı boşa harcamaktan başka sonuç vermediklerini anlamıştım. İstanbul'a döndüğümde bir kaç arkadaş "D Grubu"nu kurmuştuk. Bu grup Türkiye'ye Batı çağdaş akımlarını getiriyor, o yıla kadar sürmüş olan Empresyonizm tekniğine son veriyordu. Çalışırken Lhote'un, Léger'nin ve atölyesine gitmediğim halde yapıtlarını sevdiğim Gromaire'in izinde gidiyor, geleceğimin kişiliğini sağlam bir temele oturtma çabasını yürütüyordum"* (Berk, 1971: 43) söyleminde bulunmuştur.

Türk resim sanatı çağdaş ve geleneksel yöntemlerin çeşitli bileşenlerini içinde taşımaktadır. Geleneksel motifleri, hat sanatı ve Orta Asya kökenli inanç ve değer sistemi, çağdaş ve soyut sanatla bütünleşerek Türk resim sanatının zenginleşmesini sağlamıştır (Akbaş, 2024). Çağımızda genellikle olağanüstü ve alışılmışın dışında sanat eserleri yaratma çabası içinde olan sanatçılar her çeşit yöntemi, materyali, motifi uygulama hürriyetine sahip durumdadır. Şimdi sanatçı, sanatını alışla gelmiş kuşaktan kuşağa transfer etme çabası içinde olmayan, kişisel olarak süregelenliğin dışında tasarlamaktadır. 1960'larda Batı'da görsel sanatlarda sosyal hareketlerin sonucunda modern sanatlarda özgürlükçü yaklaşım görsel iletişimin ve tasarımın belirginleşmesi ile alışılmış sanatçı tasviri silinmeye başlamıştır. Teknoloji ve teknik ilerleme, sanatçılara yaratım sürecinde yeni fırsatlar tanımaktadır. Çağdaş resim sanatında reformcu olmak için sadece tekniği kullanmanın doğru olmadığı anlaşılmaktadır. Resim üzerinde farklı materyalleri, kültür

belleğimizde var olan geleneksel sanatlardan bir yazmayı resmin içinde kullanmak veya kilim motifini farklı materyallerle tuval üzerine bir düzen içerisinde uygulamanın teknik olarak fonksiyonellikle moderniteye yardımcı olduğu görülmektedir. Teknolojik çağda, medyaya karşı etkisini yitiren geleneksel resim gibi, geleneksel sanatlar da kültürel değerler açısından geçmiş ifade ve önemini kaybetmeye başlamıştır. Lakin çağdaş Türk resim sanatının geçmişinde, çağdaşlaşmaya dair bakış açısı, üslup ve duygu durumun yansıması olan kültürel değerleri evrensel ölçüye kavuşturma hedefinde sabittir (Aytekin, 2011: 25). Türk resim sanatının alt yapısının şekillenmesinde günümüze kadar gelen geleneksel bakış açısı, Türk resim tarihi bakımından temel bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel unsurlar resim sanatına kimi zaman betimleyici, kimi zamanda sembolik ve soyut bir yorumla yansımıştır (Ünder, 2003). 1950’lerde geleneksel motiflerden ilham alan sanatçılar soyutsal temalı eserlerinin çoğunda iyi sonuç almışlardır. Bu sanatçıların genel özelliği gelenekseli ve modern harmanlayabilmeleridir. Türk ressamlarının amacı geçmişin renkli çağlarından zamanımıza gelen semboller ve imlere çağdaş ve estetik anlatımlar katmaktır. Sanatçıların bazıları eserlerinde geleneksel dokusal ve biçimsel olarak kullanma taraftarı iken, bazıları da bu durumun Türk resmini yapaylığa ve çıkmaza sokacağı düşüncesinde olmuşlardır. Türk sanatçıları batı sanat anlayışına göre yöresel motiflerini sentezleyerek özgün olma çabası içine girmişlerdir. Batılı sanatçılar gibi aynı anlayışın üzerinde ilerlemektense folklorik, geleneksel ve bireysel olanın yanında kamusal sanatçılar ortaya çıkmıştır (Akengin, vd 2017: 5).

20. yüzyıldan itibaren plastik sanatlarda yaşanan değişim, sanatçıların yorum tekniklerini baştan tanımlamasına imkân sunmuş; bu açıdan da tekstil ürünleri, geleneksel amaçlarından uzaklaştırılarak sanat söyleminin bir uzantısı durumuna getirilmiştir. Bu malzemeler, sadece zanaat işi değil; aynı zamanda toplumsal hafızanın aktarıcıları ve metaforik imgelerin üreticileri olarak da yorumlanmaya başlanmıştır. Bilhassa Anadolu’nun zengin dokuma mirası, çağdaş sanat üretimleri için güçlü bir kaynak teşkil etmiş, kilim ve halılar işlevsel nesneler olmaktan çıkarılarak kavramsal sanatın bir bileşeni olarak değerlendirilmiştir. Halı ve kilim gibi dokuma ürünleri, özellikle Türk sanatında yerleştirme, kolaj ve dokuma resim gibi çeşitli tekniklerle yeniden ele alınarak mekânsal ve estetik bağlamda yeniden anlamlandırılmıştır. Belkıs Balpınar’ın “art-kilim” yaklaşımı, geleneksel motiflerin dışına çıkarak kozmik ve bilimsel temsilleri kilim formunda işlerken; Fırat Neziroğlu gibi sanatçılar ise geleneksel teknikleri çağdaş bir plastik anlayışla birleştirerek dokuma ve boşluk arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Bu

bağlamda değerlendirildiğinde, Anadolu kilim motiflerinin çağdaş Türk sanatındaki temsili, yalnızca biçimsel bir referans olmanın ötesinde; kültürel, tarihsel ve toplumsal belleğe dair bir yeniden okuma pratiği olarak öne çıkar. Dijital unsurların işlev kazanmasıyla birlikte, motiflerin sayısal platformlarda tekrar üretilmesi ve izleyiciyle etkileşimli bir bağ kurması, gelenekselin çağdaşlaşma sürecine etkide bulunmaktadır. Dolayısıyla, geleneksel Anadolu dokuma kültürünün, çağdaş sanat üretiminde hem maddi hem de kavramsal düzeyde yeniden işlenmesi, geçmişle kurulan çok katmanlı bir sanat ilişkisinin örneğini sunmaktadır (Can, 2023: 240–257).

Geleneksel kilim kültürünü yaşatmak adına Sivrihisar Belediyesinin destekleri ile yörede 2020 tarihinde Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesi açılmıştır. Bu müze Türkiye’nin ilk ve tek kilim müzesidir (Resim 31). Tezgâhların olduğu müzede simgesel olarak kilim dokuması yapılmaktadır.

Resim 31. Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesi



Kaynak: Kantemir, 2023

Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesi’ndeki nadide kilimlerden olan *Seleser* kilimi, Osmanlı Döneminde bir Türkmen gelinin askerdeki eşine özlemini ve üzüntüsünü kilim dokuyarak ifade etmiştir. Askerdeki eşinin Doğu Anadolu’daki Ermeni isyanındaki savaşta şehit olduğu haberinin gelmesiyle dokuduğu kilimi dereye atar ve sel götürür. Kilimi bulanlar ise bu kadının hikâyesini duydukları için kilime *Seleser* adını vermişlerdir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2010). *Seleser* kilimi kimi kaynaklara göre Afyon’un Bayat İlçesine kimilerine ise Eskişehir’in Sivrihisar ilçesine aittir. Bu konuda net bir bilgi yoktur (Resim 32).

Resim 32. Seleser Kilimi, Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesi



Kaynak: Kantemir, 2023

Bayburtlu sanatçı ve akademisyen Hüsamettin Koçan, doğduğu köyde çağdaş sanat ile geleneksel sanatı bir araya getirmek için Baksı Müzesi'ni kurmuştur. Bu proje sosyokültürel belleğin yeniden yaşatılması açısından önemlidir. Müze bünyesinde Anadolu'nun unutulmaya başlamış Taşınır Kültür Varlıkları arasında olan halı ve kilim kültürü yaşatılmaya çalışılmaktadır. Bu amaçla yöresel el sanatları ve dokuma kültürü çağdaş bir boyutta sergilenmektedir. Bu bağlamda Baksı Müzesi, çağdaş ve gelenekseli bir arada sunan kültürel bir yelpaze mekânı olarak katkı sağlamaktadır.

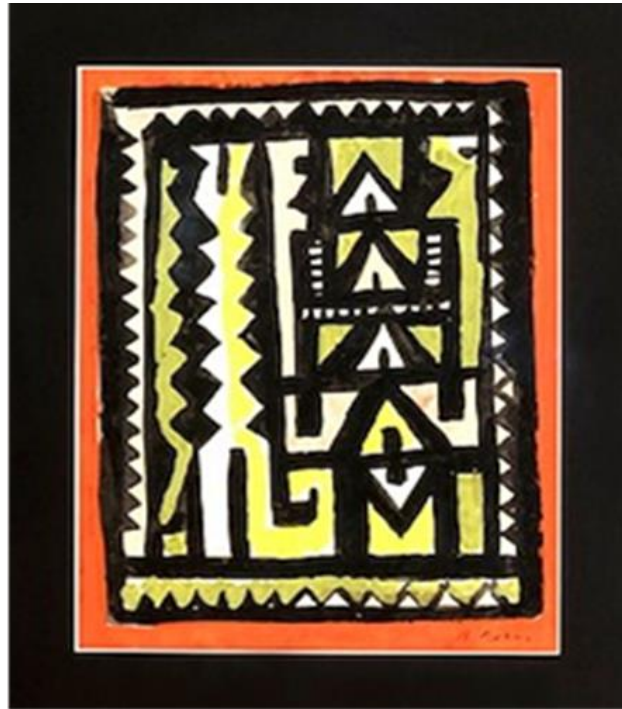
3.1. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU (1911-1975)

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975), Türk resim ve edebiyat dünyasının en önemli isimlerinden biri olup çok yönlü sanatçı kimliğiyle tanınmaktadır. 1931–1932 yılları arasında Fransa'da bulunmuş; bu süreçte Batı sanat ortamıyla doğrudan temas kurmuştur. 1932 yılında Paris'te, bir ay süreyle André Lhote'un atölyesinde çalışma imkânı bulmuş ve bu dönemde Batı tarzı figüratif resimler üretmiştir. 1933 yılında Türkiye'ye döndükten sonra Anadolu insanı ve halk sanatlarıyla doğrudan bağ kurmaya başlayan Eyüboğlu'nun sanat anlayışında önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. 1937 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fransız ressam Léopold Lévy'nin asistanı olarak akademik kariyerine başlayan Eyüboğlu, 1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin “Yurt Gezileri” programı kapsamında Edirne'ye gitmiş; bu gezi sırasında Anadolu kültürü, geleneksel yaşam biçimleri ve yerel sanat unsurlarından etkilenmiştir. Özellikle Yurt Gezileri'ne katılması sanatçının halk sanatıyla olan bağını kuvvetlendirmiş ve sanat anlayışını Anadolu'ya Yöneliş ve Halk Sanatlarıyla Bütünleşmesi bağlamında tamamen dönüştürmüştür.

Sanatçı 1940'lı yıllarda farklı bir arayışa girmiş ve geleneksel unsurları resim sanatında kullanarak özgün eserler ortaya koymaya çalışmıştır. Eyüboğlu, Anadolu'nun geleneksel sanatlarından olan kilim, heybe ve yazma motiflerinin çağdaş resim sanatındaki soyutlamacı yaklaşımlarındaki benzerliğini fark ederek o yönde araştırmalar yapmıştır (Kılıç, 2013: 333). Anadolu kilim motiflerini, nakışları ve diğer halk sanatlarında yer alan motifleri Batı'nın teknikleriyle birleştirerek modern bir yorumla resimlerine taşımış, böylece Türk resminde Batı modernizmini yerel bir anlayışla sentezleyen ilk sanatçılardan biri olmuştur. Kompozisyonlarında tıpkı kilim motiflerinde olduğu gibi geometrik düzenlemeler, ritmik tekrarlar, sıcak ve canlı renkler kullanmış; gerek resimlerinde gerekse şiirlerinde halk dili, doğa sevgisi ve Anadolu'ya dair imgelerle zenginleştirilmiş bir anlatım tarzı geliştirmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu; halk sanatını, resim sanatının en üstün kaynaklarından biri olarak savunan ve belleği, düşünsel birikimi ve sanatı ile hayatı boyunca geleneksel unsurlar ile çağdaş resim anlayışı arasında bir köprü kurmuştur. Bu yönüyle, 1950'li yılların Türkiye'sinde egemen olan milliyetçi sanat söylemi içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Dönemin diğer sanatçıları gibi, Eyüboğlu da millî bir eser ortaya koyma idealini yeni Türk resmi anlayışıyla savunmuş ve bu vizyonu topluma mal edip ilerletmeye yoğunlaşmıştır (Giray, 2023).

Resim 33. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “*Nakış*” (Kilim), Kâğıt üzerine guaj boya, 28×21 cm, 1956.



Kaynak: Artium Modern. 2025.

Resimlerinde halk folkloruna ait ögelere sıkça yer veren Eyüboğlu; kilim motiflerini, yöresel nakışları ve hat yazısını bir araya getirerek özgün bir görsel dil oluşturmuştur. Resimde 33'te yer alan çalışması, kâğıt üzerine yaptığı kilim temalı eserlerinden biridir. Eyüboğlu'nun kullandığı kilim motifleri, yüzeysel bir öykünmeden ziyade derinlikli bir yorum ve form arayışı içerir. Motifler, görsel olarak belirgin olsa da kompozisyon içinde ince ve dengeli bir sistemle düzenlenmiştir. Kullanılan ögeler mümkün olduğunca sade, renkli fakat net olmaktan uzaktır; figürler farklıdır ve yerleşimleri doğaçlamaya dayanır. Şekil ve renk uygulamalarında ise malzeme olanakları en üst düzeyde kullanılmıştır. Nitekim geleneksel Türk kilim motiflerinde yuvarlak hatlara rastlanmazken, Eyüboğlu'nun eserlerinde bu geleneğin sınırlarını özgürce zorladığı görülmektedir. Bununla birlikte, Anadolu'nun kültürel mirasını sahiplenen ve bu mirası çağdaş resim diliyle özgünleştiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, Bauhaus'un sanat ve zanaat birlikteliğini Türk kültürüne özgü bir içerikle sentezleyerek, hem ulusal hem de evrensel düzlemde etkili bir sanat anlayışı geliştirmiş olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Eyüboğlu'nun eserlerinde kilim motifleri, yalnız kültürel bir miras ögesi değil; aynı zamanda renk, ritim ve biçim açısından soyut sanatın bir parçası olarak konumlandırılır. Özellikle kilim desenlerinden esinlenen geometrik formlar, motif tekrarları ve sembolik ögeler, sanatçının resimlerinde hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde yer bulur. Eyüboğlu'nun Anadolu'ya duyduğu hayranlık, resimlerine motifsel zenginlik ve yapısal ritim olarak yansımıştır. Eyüboğlu'nun bu yaklaşımı, yazmalar, kilimler ve halk bezemeleri gibi el emeği ürünlerine olan ilgisinde somutlaşır. Eyüboğlu, bu ögeleri doğrudan resimlerine taşıyarak sanat ile zanaat arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve onları birleştirici bir üslupla yeniden üretir.

Eyüboğlu'nun eserlerinde, etkilendiği Anadolu halkının el emeği olan çoraplar, nakışlar, yazmalar, heybeler izleyeni adeta Anadolu turuna çıkartırken, aynı zamandan Henri Matisse ve Raoul Dufy'nin eserlerinin bambaşka bir ifadesinin aksetmiş halidir. Halk sanatının özgünlüğünü bozmadan, bu unsurları birleştirerek kendine has bir karakter oluşturmuş ve Türk halı, kilim, çini, yazma, az da olsa minyatür, seramik, mozaik onun temel şekil, renk ve çizim sahasını meydana getirmiştir. Eyüboğlu hem batı hem de geleneksel ögeleri resminde başarılı bir şekilde kullanmıştır (Berk ve Turani, 1981'den akt. Başbuğ, 2019: 204).

Eyüboğlu'nun çalışmalarında dikkat çeken bir diğer özellik de geleneksel motiflerin biçimsel estetikle bir araya getirilmesidir. Motifler sadece süsleme unsurları

değil; kompozisyonun ritmini, derinliğini ve kültürel zeminini oluşturan yapı taşlarıdır. Bu bağlamda Eyüboğlu'nun resimleri sadece geleneksel ile çağdaş arasında bir köprü kurmakla kalmaz, bunun beraberinde motifin bir temsil şekli olarak nasıl evrilebileceğini de ortaya koyar. Bu yönüyle Eyüboğlu'nun sanatı yalnızca görsel bir üretim olarak değil, kültürel bir ifade aracı olarak görmesidir.

Örneğin “Halay” adlı eserinde sanatçı, adını aldığı halk dansının ritmik yapısını resimsel olarak yeniden üretir. Eserde figürler ritmik bir döngü içinde el ele tutuşurken resmedilmiştir. Yatay olarak kurgulanan kompozisyonda ve figürler kilim şeritleri gibi yan yana dizilmiştir. Bu yatay yapı, geleneksel halı ve kilimlerin desen düzenine doğrudan bir gönderme niteliğindedir. Eserin renk paletinde ise Anadolu folklorunu çağrıştıran canlı, sıcak tonlar ön plandadır. Bu renkler sadece estetik değil aynı zamanda anlam yüklenmektedirler. Bu renklerin halkın dinamizmini ve kolektif ruhunu yansıttığı yorumu yapılabilir. Sanatçının fırça darbelerinin dokusal etkisinin kilim yüzeyine benzer bir dokunsallık yarattığı da gözlemlenmektedir.

Eserin dikkat çeken bir diğer yönü de arka planda ve figürlerin giysilerinde yer alan geometrik desenlerdir. Bu desenler Anadolu'nun geleneksel motiflerine göndermeler yapmaktadır. Bu bağlamda yorumlandığında, Eyüboğlu'nun geleneksel sanat yapılarında var olan motifleri olduğu gibi, birebir aktarmaktan ziyade, onları soyutlayarak çağdaş biçimlere dönüştüğü söylenebilir. Bu yöntemle geleneksel motiflerin modern formlara dönüştürülerek estetik ve düşünsel bir değer kazandırılması, bir başka deyişle yerel el sanatlarının modern sanat bağlamına taşınması çabası, hem Arts and Crafts yaklaşımı hem de Bauhaus sanat anlayışı ile büyük paralellik gösterdiği şeklinde yorumlanabilir. Eserlerinde hem görsel belleğe hem de kültürel mirasa saygıyla çok yönlü bir anlatım dili ortaya koyan Eyüboğlu, “Halay” adlı çalışmasında görüldüğü üzere, yerel olanı evrenselleştirme çabasıyla, geleneksel kültür katmanlarına ait unsurları geleneksel motiflerle (örneğin halk danslarının ritmi ve geleneksel kilim desenlerinin görsel dili) çalışmalarında bir araya getirmiş ve sentezlemiştir. Bu bağlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri, geleneksel kilim motiflerinin çağdaş resimdeki dönüşümünü ve bu dönüşümün kültürel anlamını örnekleyen yapıtlara örnektir.

Resim 34. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kilimli Soyut (detay). Duralit üzerine karışık teknik, 184×124 cm, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu, 1966.



Kaynak: Antikalar, 2025.

Sanatçı Resim 34'teki eserinde Türk kilim motiflerinden olan iki su yolu motifini siyah duralit üzerinde kullanmıştır. Dikey pozisyonda olan motifte, saflık ve doygunluğu ifade etmek için yeşil renkteki su yolu motifi kırmızı kontrast renkle çerçevelenerek daha da vurgulanmak istenmiştir. Motifin tam ortada olması güvensizlik duygusunu düşündürmektedir. Yine başka bir toprak tonlarındaki su yolu motifi diğer motifi yatay olarak kesmiştir. Buda mevcut güvensizliğin maddesel varlık üzerine olduğunu göstermiştir. Dikey pozisyonundaki motifin uzantısı olan sökülmüş püsküllerin, yatay motifin altından adeta fişkirarak kendini çıkması, bu durumdan kurtulma mücadelesini anlatmaktadır.

3.2. CEMAL TOY (1969 -)

Cemal Toy, eserlerinde insanlığın macerasında unutulmuş ya da unutulmaya başlamış kültürlerin simgelerini yansıtan Toy, çalışmalarına Küçük Ayasofya'daki atölyesinde sürdürmektedir. Eserlerinde kaybolmaya meyletmiş geleneksel değerleri simgesel olarak yansıtmıştır. İstanbul'a ait kültürel imgeleri eserlerinde modern ve geleneksel bir tarzda aktarmıştır. Tablolarında kültürün tarihsel izlerini, kilim ve halı parçalarını karışık teknikte özgün bir düzenleme yaparak anlatmıştır (Tatlıcı, 2019: 180). Ressam Toy bir söyleminde çalışma üslubundan bahsederken; “*Küçük Ayasofya'yı, Sultanahmet'i, Osmanlı'daki yalıları, hem Matrakçı Nasuh'un üslubuyla hem de Paul*

Klee veya Matisse'in yaklaşımıyla iç içe geçmiş motifler ve kompozisyonla yepyeni bir sanat sentezi olarak karşımıza çıkarıyorum''(Hürriyet, 2021) diyerek geçmişin ve çağdaşın bireşiminden faydalandığını söylemiştir.

Resim 35. Cemal Toy, Isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 60 × 60 cm. (Tarihsiz)



Kaynak: Gala Müzayede, 2025.

Türk sanatında sembolizm hâkimdir. Sanat her zaman kültürel koşullar ve bulunduğu medeniyet ile etkileşimli bir şekilde var olmalıdır. Günümüzde sanatçıların yer edinebilmesi bu olguyu kabul etmelerine bağlıdır. Bu çerçeveden bakıldığında Cemal Toy'un resimleri Türk kültürünün zengin teması baz alınarak, geçmiş ile günceli ilişkilendirmemizi sağlamaktadır. İstanbul'un merkezine konumlanan sanatçı eserlerinde o anı ve geçmişi farklı bir pencereden sunmaktadır (Gönüleri, 2019). Sanatçı Resim 35'teki çalışmasında kolaj tekniği ile gerçek kilim parçalarını kullanmıştır. Renkler uyum içinde olmakla birlikte çok azda olsa kontrast kırılmalarla dikkat kilim parçalarına çekilmiştir. Genel renk açısından ölümü çağrıştırmaktadır. Merkezdeki açık renk oluşumu destekler niteliktedir. İstanbul şehrinin tarihsel öğelerini sembolik olarak çizgisel bir şekilde ifade etmiş ve Anadolu Türk kültürüne ait olan kilim parçalarını kullanmıştır.

3.3. ORHAN ZAFER (1971 -)

Orhan Zafer, eserlerinde çoğunlukla kadın çalışmıştır. Resim 36'daki eserinde Türk kilimlerinde dişiliğin, anneliğin ve doğurganlığın simgesi durumunda olan eli

belinde motifini kullanmıştır. Soyut olan bereket, mutluluk ve neşe gibi kavramlar eli belinde motifi ile vücut bulmuştur. Bu motif Anadolu Türk kilim kültüründe “ana kız,” “gelin kız” veya “çocuklu kız” olarak isimlendirilmektedir. Kontrast renkler denge oluşturmuştur. Merkezden sol üste köşeye doğru konumlanmış olan Türk kilimlerindeki ejder motifi, gizli şeylerin ve hazinelerin bekçisi, cennetin koruyucusudur. Bu motifin kadını simgeleyen eli belinde motiflerinin merkezinde olması kadını koruma ve güven verme duygusu uyandırmıştır. Sanatçı yok olmaya yüz tutmuş Alaca Büyük Camili kilim motiflerini inceleyip tekrar çizmiştir. Motifler tekrar dokunmuş ve bu sayede kalıcılığı sağlamıştır (Sönmez, 2021).

Resim 36. Orhan Zafer, “*Elibeline*”, 25 × 35 cm, 2014.



Kaynak: Tatlıcı, 2019.

3.4. MUSTAFA ASLIER (1925 - 2015)

Mustafa Aslier, çalışmalarını ağırlıklı olarak özgün baskı teknikleriyle gerçekleştirmiştir. Sanatsal üretiminin erken dönemlerinde Batı sanat anlayışı doğrultusunda çalışmalar yapmış; ancak ilerleyen süreçte Anadolu kültürüne özgü sembolleşmiş imgeleri şematik bir yaklaşımla ve özgün bir anlatım diliyle eserlerine yansıtmıştır (Eyüboğlu, vd. 1982). Anadolu kültürüne yönelen Aslier, geleneksel Anadolu motiflerini çağdaş grafik anlatım olanaklarıyla birleştirerek özgün bir sanatsal dil geliştirmiştir. Sanatçının yapıtlarında doğa, insan, Anadolu köy yaşamı, köy halkının gündelik yaşam pratikleri, tarımsal emek, doğa-insan ilişkisi ve folklorik unsurlar temel temalar olarak öne çıkmaktadır. Eserlerinde, stilize edilmiş figürlerin ön planda olduğu,

çizgisel ancak çok katmanlı bir anlatımın dokusal zenginlikle bütünleştiği dinamik kompozisyon anlayışı dikkat çekmektedir.

Sanatçı, bir söyleşisinde 1970-1980 yılları arasındaki on yıllık süreçte sanatının kurgusal yapısında halk sanatına özgü düzenleme ilkelerinden yararlanmaya çalıştığını ifade etmiştir. Özellikle halı ve kilim gibi geleneksel dokuma sanatlarında gözlemlenen kesin, yalın ve simgesel düzenlemeleri, kendi figüratif anlatım biçimiyle uyumlu bulduğunu belirtmektedir (Aslıer, 2025). Bu yaklaşım, sanatçının yerel ve kültürel öğeleri çağdaş sanat diline entegre etme çabasını yansıtmaktadır.

Aslıer'e göre, Türkiye'de resim sanatı uzun süre Batı'dan gelen sanat akımlarına dayalı olarak gelişmiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte sanat ve bilim dünyasına bilinçli bir yönelim gerçekleşmiş; bu yönelim neticesinde oluşan altmış yıllık birikim, günümüzde eleştirel bir değerlendirme yapma olanağı sunmaktadır. Sanatçıya göre, mevcut değerlerin tekrarı, sanatçının kendi öz benliğinden uzaklaşmasına neden olmakta; bu nedenle yeni ve özgün olanı bulmak için, geçmişin birikiminden beslenerek yaratıcı arayışlara yönelmek gerekmektedir. Aslıer, halk sanatlarını sanatçı için en yakın ilham kaynaklarından biri olarak görmektedir. Ancak bu yaklaşım, sanatçıyı pasif bir biçimde geçmişten "su taşıyan" bir figür olarak konumlandırmaz. Aksine, sanatçıyı eski kaynaklardan güç alarak yeni anlam dünyaları yaratan yaratıcı bir özne olarak tanımlar. Bu bağlamda, Aslıer'e göre sanatta "ulusallık" ulaşılması gereken bir amaç değil, sanatçının kendi kültürel ve tarihsel bağlamından beslenerek ortaya koyduğu üretimin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmelidir (Mustafa Aslıer Arşivi, çevrimiçi içerik, 2025).

Sanatçının eserlerinde düşünler, halk dansları, geleneksel kıyafetler, bazen doğrudan, bazen de sembolik bir biçimde yer almakta; figürlerin duruşları ve jestleri, motifsel bir biçimde varlık kazanmaktadır. Bu geometrik motif anlayışı, hem modern resmin diliyle hem de kilim motiflerinin sembolik ve biçimsel diliyle bir sentez oluşturmaktadır. Çünkü Aslıer'in resimleri, yalnızca Anadolu'nun görsel bir betimlemesi değil, Anadolu'nun kültürel ve geleneksel öğelerinin, çağdaş sanatın diliyle özgün bir anlatı biçiminde yorumlanmasıdır. Sanatçının eserlerinde motiflerde olduğu gibi, geometrik bir düzene hâkim sembolik bir dil bulunmakta; aynı zamanda yöresel motiflerin izlerini taşıyan kompozisyonlar, ritmik bir düzeni yansıtmaktadır. Örneğin bu ritmik yapı kimi zaman halk oyunlarının görsel bir "hareket" hissini hatırlatır. Ayrıca figürlerin güçlü duruşları eserlerine dinamik bir enerji katmaktadır.

Resim 37. Mustafa Aslier, "*Güreşçiler*", linol, oyma basma, 22x32cm, 1956,



Kaynak: Aslier, 1995.

Sanatçının "*Güreşçiler*" (Resim 37) eserindeki formların düzenlenmesindeki konumları esere bir derinlik hissi vermiştir. Eser baskın olarak figüratif olduğu gibi tonal ve çizgisel tasarımda keskin ve sert bir tasvir söz konusudur. Ön plandaki formların gövde ve bacaklarındaki beyaz tonun yoğunluğu vurguyu artırmıştır. Güreşçilerin pantolonlarındaki motifler geleneksel kilim motifleri ile paralellik içindedir. Bu simgesel ifade güreşçilerin ayaklarında da bulunmaktadır. Karşılıklı konumlandırılan güreşçilerin yüzleri geleneksel motiflerin siyah üzerine beyaz kontur tonları ile ifade edilmiştir (Tatlıcı, 2019: 154). Kompozisyonda üçlü plan kurgusu görülmektedir. Siyah bir bant üzerinde güreşen iki güreşçi resmin 3/2'sini kaplamaktadır. Resmin sağ üst tarafında biri ayakta diğeri ise sandalyede oturur şekilde, sol üstte ise ellerinde davul ve zurna olan iki adam figürü bulunmaktadır. Üstte orta bölümde ise izleyiciler tasvir edilmiştir. Figürlerin yerleştirme planları derinlik etkisi uyandırmıştır. Çoğunlukta figüratif olan esere Mustafa Aslier'in üslupsal özelliği olan lekesel ve çizgisel, sert ve köşeli yapı hâkim olmuştur. Güreşçi olan figürlerin vücutlarındaki beyaz renk dikkatleri burada toplamıştır. Güreşçilerin pantolonlarında sembolik olarak yöresel motiflere işaret edilmiştir. Zemindeki bantta da sembolik olan yöresel motiflerden faydalanılmıştır. Eserde siyah ve beyaz tonu ağırlıkla olmasına karşın gri rengi de dikkat çekmektedir (Şahin, 2019: 63-84). "*Güreşçiler*" resimdeki, ince çizgiler hem gri rengini vermek hem doku oluşturmak için uygulanmıştır. Güreşçilerin ve soldaki çalgıcıların vücut şekilleri, ortada bir devinim olduğunu göstermektedir. Resmin sağ tarafında yer alan pencere, izleyicilerin zeminden

yüksek olduklarını ifade etmektedir. Genel olarak eserdeki düzenlemede figürlerin ve lekelerin belirli bir plan ve denge içinde olduğu görülmektedir.

3.5. SABRİ BERKEL (1907 - 1933)

Üsküp doğumlu olan Berkel, Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun Hazırlık Bölümü'nü tamamladıktan sonra, 1929-1935 tarihleri içinde Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almış ve Felice Carena'nın atölyesinde fresk ve gravür çalışmaları yapmıştır. 1935'te yurda dönen sanatçı 1939'da Leopold Lévy'nin isteği doğrultusunda Akademi'de gravür atölyesi asistanı olmuş, 1947'de ise Milli Eğitim Bakanlığı aracılığıyla Paris'e gönderilerek J.G. Daragnes ve André Lhote ile çalışmıştır (İstanbul Sanat Evi, 2025).

Sabri Berkel, Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden biri olup, özellikle soyut sanatın Türkiye'deki gelişimine katkılarıyla tanınmaktadır. Berkel, Türk sanatını rasyonel ve ideografik aşamaya getiren sanatçılardandır. Sanatçı, sanat ve zanaatın bütünleşik bir yapıya sahip olduğunu iddia etmiş, usta bir sanatçı olmak için zanaatkârlıkta da becerikli olmanın gerekliliğini savunmuştur. Berkel, düzenleme yaparken temadan çok temeline ve yapısal elemanlarına yoğunlaşmıştır (Bunulday, 2023).

Berkel, 1950'lerden sonra, soyut ve geometrik formlara yönelmiş ve Anadolu ve İslam sanatının etkilerini eserlerinde yansıtmıştır. Sanatında geleneksel Türk sanatının formlarını modern ve soyut bir dilde harmanlayan Berkel, hem kültürel mirası hem de modern sanatın soyut ifade biçimlerini birleştirerek, geleneksel ile modern arasında evrensel bir sanat dili yaratmıştır.

Sanatçının olgunluk dönemine denk gelen *Yoğurtçu II* isimli eserinde günlük yaşamdaki olağan durumlar geometrik ifadeler kullanılarak anlatılmıştır. Kilim motifini bu öğeler ile uyumlu bir şekilde kombine etmiştir. Çoğunlukla pembe ve mavi tonlarının rengin baskın olarak yer aldığı, eserin sağ alt köşesinde kilim motiflerinden olan baklava dilimi motifi kullanılmıştır. Yüzey üzerinde kilim motifleri geometrik figürler ile asimetrik düzlemde görülmektedir. Merkezde sıcak sarı renginin hâkim olduğu çalışmada, soğuk renklerden mavi ve yeşil dengeli bir bütünlük oluşturmuştur. Soyutlanmış bir şekildeki yoğurtçu figürü merkezde yerini almış ama çalışmada hiyerarşi görülmemektedir. Her figür kendi anlamsal değerleri bağlamında önem oluşturmaktadır.

Resimde genel anlamda karmaşı hâkimken merkezdeki yeşil grit düzeni vurgulamaktadır (Resim 38).

Sabri Berkel geleneksel sanatları modern bir yorumla sergilemiştir. Berkel'in eserleri incelendiğinde, geleneksel Türk sanatından aldığı ilham genellikle halk sanatlarına, özellikle kilim ve halı motiflerine, Anadolu ve İslam sanatının geometrik ve sembolik öğelerine dayandığı görülmektedir. Bu geleneksel motifleri modern resim diline entegre etme süreci, hem biçimsel hem de içeriksel olarak soyutlamayı ön plana çıkarmıştır. Berkel'in sanatındaki soyuta giden dil, onun geleneksel Türk sanatlarından yola çıkarak biçimi modernize etme çabası olarak değerlendirilebilir. Sanatçının eserlerinde sıkça kullanılan ritmik düzen ve simetrik kompozisyonlar, geleneksel Türk motiflerinin soyut bir şekilde yeniden yapılandırılması olarak da görülebilir.

Resim 38. Sabri Berkel, “Yoğurtçu II”, tüyb, 162x130 cm, 1954.



Kaynak: Mercan, 2023.

3.6. HAMİT GÖRELE (1896 - 1980)

Hamit Görele, 1955'ten 1980'e kadar geçen süreçte sanatsal olarak kendini bir değişimin içine sokmuştur. Usta sanatçı resimlerinde parçalı konturlu kısımları tekil olandan çoğula çoğuldan tekile akılcı ve faklı bir düzenleme ile eşsiz bir yol çizmiştir. Görele biçim ve içerik arasındaki bağı yeni baştan betimlemiş, abstre durumundaki düzenlemeleri geometrik doğrusal şekillere dönüştürmüştür. Görele ayırt edici yöntemi ile formları farklılaştırarak çizgi ve rengin özgün üslupla anlatımını gerçekleştirmiştir. O

süreçteki eserlerinde kalın çizgiler ve renk değerlerinde yoğunluk gözlenmiştir (Antikalar.com, 2025).

Resim 39. Hamit Görele, ‘*Hayat Ağacı*’, tüyb.



Kaynak: Yağcı, 2023.

Hayat Ağacı motifi Resim 39’daki örneğinde, geleneksel formun kullanılma amacı, sanatçının bireysel hafızasına dair izleri yansıtmasının yanı sıra, daha evrensel anlamlara ve ortak kültürel belleğe göndermede bulunmaktadır. Söz konusu motif, Anadolu kültürel mirasının bir yansıması olarak çağdaş bir estetik yaklaşımla yeniden yorumlanmakta; böylece geleneksel ile modern arasında görsel bir köprü kurulmaktadır. Yaşamdan doğrudan beslenen bu tema, dönüşen unsurlar kadar, zaman içerisinde özünü koruyan unsurları da görünür kılar. Bu bağlamda, eserde günümüz toplumunun metalaşma, tektipleşme, özgünlükten uzaklaşma ve kültürel kimliğin silikleşmesi gibi sorunlara eleştirel bir yaklaşım sergilenmekte; motif aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif kimlik tartışmaya açılmaktadır (Aytekin, 2011: 29). Hamit Görele, Resim 39’daki eserinde Anadolu kilim motiflerinden faydalanmıştır. Mavi renginin baskın olduğu lekesel bir anlatım söz konusudur. Soğuk sıcak dengesi resmin sağ tarafına turuncu rengi ile sağlanmıştır. Resimdeki ana figürde bereket ve bolluğu simgeleyen eli belinde motifi ile hayatı simgeleyen Hayat Ağacı motifi iç içe görülmektedir. Soyut olan eli belinde motifinde kısmen somutlaştırma hâkimdir.

3.7. KARL TALİP KARA (1978 -.....)

Kara, bir röportajında; “*Geleneksel sanatların hayatta kalması için çağdaşlaşması lazım. Ebru, hat, tezhip, çini bunlar mükemmel sanatlar. Ama bir Batılıya da hitap etmek için bir kültür karmaşası yapmak lazım. Tarzların birbirine karışması lazım. Geleneksel sanatlarda katı olmamak gerekiyor. Bir şey evrimleşmiyorsa insanlık tarihinde yok olmaya mahkûmdur. Bizim dünyayla yarışacak kadar birçok sanat dalımız var. Benim çalışmalarım geçmişten bana kalan sanat mirasını alarak, bugün yeniyle birleştirmektir. Bunun mümkün olduğunu göstermeye çalışıyorum ve bundan dolayı çok mutlu oluyorum*” söyleminde bulunmuştur (Anadolu Ajansı, 2024).

Resim 40. Karl Talip Kara, “Ayasofya”, pamuk tuval üzerine yağlı boya, 3x96x157cm



Kaynak: UX Müzayede, 2025.

Sanatçı yağlı boya çalışmalarında farklı tarzıyla eşsiz bir sunum sergilemiştir. Geleneksel kilim motiflerinin görsel sanatlarda kullanımı disiplinlerarası çalışmaların çağdaş bir sentezine örnek olmuştur. Modern bir tarzda tasarlanan kilim motifli resimler ortamlarda etkili görünüm oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerindeki kilim motifleri itinalı fırça hareketleri ile tek tek dokunmuşçasına orijinal bir düzen oluşmuştur. Eserlerdeki motifler izleyende duygusal bir tepki uyandırmıştır. Eserlerde kullanılan yoğun renk tonları ve figürler çarpıcı simgesel ifadelerle kompozisyonlara görsel bir boyut kazandırmıştır. Sanatçı sıra dışı yeteneği ve özgün tarzıyla izleyiciyi şaşırtarak hayran bırakmıştır (Torun ve Nas, 2023: 349). Sanatçı Resim 40'daki eserinde Ayasofya Camisinin silüetini mavi kumaş deseni ile kaplanmış ve arka fondada toprak tonlarının ağırlıkta olduğu kilim motifi kullanmıştır. Kilimi sadece motif olarak değil titiz bir

Çalışma ile doku olarak da vermeye çalışmıştır. Ayasofya, Türk ini sanatına ait olan iek motifleri bezenmiştir.

3.8. IşIK ÇUHACIOĞLU (1967-....)

Işık uhacıoğlu'nun yurt dışında 10 ülkede çalışmaları bulunmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışı olmak üzere dört müzede eserlerine yer verilmiştir. Sanatçı aynı zamanda şiir ve ykdde yazmaktadır. Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi'nin ilk eğitim seti olan "Senden nce Anadolu" ocuk kitabının çizimlerini yapmıştır. Kendi geliştirdiği, Sarkıt adını verdiği kabartılı tekniğiyle eserlerini ortaya koymaktadır (Sessiz Müzayede, 2025). Bu teknikte Çuhacıoğlu tuale spatula ile yoğun bir şekilde yağlı boya uygulamaktadır.

Resim 41. Işık uhacıoğlu, “*Tek Yaprak Semboller ve Motifler*” 50x35 cm, tuval üzeri yağlı boya, 2023.



Kaynak: Galeri Soyut, 2024.

Işık uhacıoğlu'nun 2023 tarihli bu eseri, geleneksel Anadolu kültürüne ait sembollerin ağdaş sanat görüşüyle tekrardan kurguladığı özgün bir çalışmadır. Sanatçının geliştirdiği "Sarkıt" tekniğiyle üretilmiş olan bu çalışma, zeminde oluşturulan kabartmalı dokularla motifleri hem görsel hem de dokunsal düzlemde ne çıkarmaktadır (Resim 41).

Kompozisyondaki eli belinde motifinin güçlü bir görsellik ve dokuya dayalı yoğunlukla betimlenmiş olması, sanatçının kadın kimliğine, kültürel hafızadaki konumuna yüklediği anlamın bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Dikey düzlemde yükselen Hayat Ağacı motifi ise, varoluş sürecini ve doğa ile oluşturulan kutsal bağı simgelemektedir. Yükselen bu motif, sadece görsel olarak değil, anlamsal olarak da izleyiciyi yukarıya yani zamansal ve spiritüel bir boyuta götüren bir ifade ögesi olarak görülmektedir. Hayat Ağacı'nın dalları, doğayla kenetlenen bir yaşam görüşünün ve kültürel sürekliliğin simgesi olmuştur. Ayrıca eserde hayvan ve kuş figürleri de öne çıkmaktadır.

Sarkıt yöntemi ile gerçekleştirilen dokusal yoğunluk, yüzeye sadece fiziksel değil, metaforik bir katman kazandırmıştır. Her bir motif, tarihsel kökleri olan kültürel yapı taşları gibi çalışmaktadır. Bu bağlamda eser, sadece görsel bir tasarım düzeni değil; toplumsal benliğin ve sanatsal yorumun iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatımdır. Çuhacıoğlu'nun geleneksel ile çağdaşı, geçmiş ile şimdiki, zanaat ile sanatı bütünleştiren özgün bir üslubun yansımasıdır.

3.9. İHSAN ÇAKICI (1944 -...)

İhsan Çakıcı, çoğunlukla eserlerinde Resim 42'de görüldüğü gibi Anadolu medeniyetlerinden faydalansa da bununla birlikte Anadolu kilim motifleri ve şekillerinden esinlenmiştir. Eserlerinin bazı kısımlarında üçgen şekiller, bazı kısımlarında ise soyutlama yapmıştır. Üçgenlerin içine kilimlerde kullanılan kuş figürlerini soyutlayarak kullanmıştır. Yeni eserlerinde kilim motiflerinin ilk çağdaki nitelik bileşimini ortaya koymuştur (Güneş, vd. 2021: 74).

Çakıcı, Anadolu'nun kitabeleri ve formlarından esinlenirken, kilim ve motiflerinin geometrik soyut oluşumlarını da eserlerinde kullanmıştır. Sadeleştirilmiş resimlerde kilime dair üçgen şekiller bulunmaktadır. Sanatçı, Anadolu'ya özgü motifleri yetkin olarak çağdaş bir konseptle anlatmıştır. Eski medeniyetlerin eserlerinden esinlenerek düzenlediği çalışmalarda lirik-soyut ve geometrik tasarım ile geniş bir ifade biçimi yer almaktadır. Değişik malzemeler kullanarak meydana getirdiği eserlerinde itinalı bir çalışma ve anlayış içinde olduğu görülmektedir. Sanatçı, eski medeniyetlere ait kültür varlıklarını yeni bir ifade verirken, Anadolu'nun kültürel varlığını resimsel bir ifade kullanarak, çağdaş olarak anlattığı görülmektedir.

Resim 42. İhsan Çakıcı, Karışık Teknik.



Kaynak: Güneş ve Ayrancıoğlu, 2021.

3.10. BURCU ÖNCEL (1983-...)

Burcu Öncel, Resim 43'te sembolik olan kilim motiflerine üslup kazandırıp yağlı boya ile tuale aktarmıştır. Bu şekilde özgün bir düzenleme yapılarak geleneksel ve çağdaşlığın bireşimi sağlanmış, izleyici üzerinde geleneksel bir duygu uyandırılmıştır. Geleneksel motiflerin, şekil ve renklerin sanatsal bir bağlamda düzenlenip birleştirilmesi ile meydana getirilen motifler, eserlerde kendine özgü bir duruş sergilemektedir. Resim 43'te kadın figürü kilim motifleri ile bütünleşmiş ve kadının ruh halinin bir yansıması olarak merkezde konumlanmıştır. Eserlerde ustalıkla kullanılan bu motifler çalışmalara hareket kazandırarak, geçmişin öykü hissedilmektedir. Geleneksel motiflerin çağımız sanat eserlerinde yerini alması, geleneksel izlerinin tekrardan ifade bulduğunun bir kanıtıdır (Torun ve Nas, 2023: 350).

Resim 43. Burcu Öncel, Tual üzerine yağlı boya, 50x55cm



Kaynak: Torun ve Nas, 2023.

3.11. ELİF URAS (1972 -)

Çift Niş adlı 2023 tarihli enstalasyonunda Elif Uras, kadim dönemlerdeki motifleri çağımız sanat anlayışı ile birleştirmiştir. Zemin ve tavandaki mozaiklerde bulunan eli belinde figürü, Anadolu halı ve kilimlerinde genellikle bereket ve kadın vücudu ile bağdaştırılan bir sembolüdür. Uras, bu motifi seramikte pikselleşmiş bir görünümde kullanmış; bu sayede geleneksel form dijital sanatla yeni bir düzen kazanmıştır. Kenar bezemelerinde ise Kütahya çinilerindeki klasik motifleri, insan formunu andıran geometrik formlara dönüştürmüştür. Tavandan yayılan ışık demetleri, Osmanlı dönemi mimarisinden izler taşımaktadır. Nişteki başsız ve oturan Ay Tanrıçası formunu ise Çatalhöyük'teki kadın heykellerinden esinlenmiştir. Uras, bu çalışmasıyla tarihsel ve kültürel sembolleri modern bakış açısıyla tekrardan değerlendirirken, izleyiciye hem geçmiş hem de çağımız estetiğine ilişkin yeni bir yaklaşım sunmuştur (Pera Müzesi, 2024) (Resim 44).

Resim 44. Elif Uras, “*Çift Niş*”, enstalasyon, 2023.



Kaynak: Hafta Gazetesi, 2023.

3.12. GÜLAY SEMERCİOĞLU (1968 -)

Gülay Semercioğlu'nun “Bir Hatıradan Daha Fazlası” isimli sergisi, sanatçının elektrik telleriyle şekillendirdiği dokuma yöntemini odak noktası yaparak Anadolu halı

ve kilim geleneğini çağdaş ifade ile kurguladığı çalışmalarını izleyici ile buluşturmuştur. Sergideki çalışmalarda, Anadolu Selçuklu motifleri, geometrik formlar ve geleneksel semboller, öznel hafızayla kültürel hafıza arasında görsel bir bağ kurarak tekrardan düzenlenmiştir. Sanatçı, çocukluk yıllarından imgeler içeren motifleri, tel gibi sıra dışı materyallerle dokuyarak hem geleneksel bir işçiliğe dikkat çekmiş hem de çağdaş sanatın yorum imkânlarını kullanmıştır. Bu dokumalarda bulunan simgeler, onun yorumuyla birer “anı dokuması” olarak değer kazanmış; her çalışma, sanatçının o süreçteki ruh halini yansıtmıştır. Sergide bilhassa İznik çinileri, Selçuklu desenleri ve geleneksel halı motifleri, ışığın etkisi ile değişen görsel hareket hissi vererek tekrardan varlık kazanmıştır. Renkli, gümüş ve bakır tellerle işlenen bu yüzeyler, şekil ve anlam bağlamında eski ile yeniyi birleştirmiştir. Semercioğlu’nun bu sergiye dâhil ettiği motifler Anadolu’da gerçekleştirdiği araştırmalarında yerel halkla olan etkileşimlerinden meydana gelmiştir. Sanatçı, çalışmalarını yöresel ve kültürel değerleri dar bir çerçevede ele almamaktadır. Bu motiflerin, farklı bölgelerde kolektif olarak paylaşılan bir hafızanın parçası olduğu düşünülmektedir. Bu yaklaşım, sergiyi kişisel bir yorum katmaktadır (Çayırılı, 2022) (Resim 45).

Resim 45. Gülay Semercioğlu, 2019.



Kaynak: Çayırılı, 2022.

Çalışmaları ağırlıklı olarak kavramsal yorumlar içeren Semercioğlu'nun *Çizgideki Işık* koleksiyonundaki, resimlerde formlar; küçük bir düzenlemeden hareketle ortaya konan sade oluşumlardan, yaprak, dağ ve denizlere uzanan geniş, coğrafi ve doğal biçimlenişlere varıncaya dek çeşitlenmektedir. Sanatçı bu yapım aşamasını şu sözlerle ifade etmektedir. Sanatçının bu serideki üretim sürecinde, akışkan ve eğrisel formlar ile yumuşatılmış hatlar ön plana çıkmaktadır. Bu biçimsel tercih, günümüz mimarisindeki biyomorfik akımlarla güçlü bir ilişki kurmaktadır. Kullanılan malzemenin doğasına aykırı biçimde organik ve yumuşak formlar geliştirme çabası; eserlerde metalik etki ve soğuk yüzeylerle birleşerek geleneksel ile modern, el işi ile endüstriyeli, dişil ile eril temsilleri karşı karşıya getirmektedir. Bu karşıtlıklar arasındaki gerilimi ise sanatçı, izleyici için görsel düzeyde belirgin ifade katmayı amaçlamaktadır. Sanatçı *Erotik Çizgi* adlı serisindeyse beden, cinsiyet ve mahremiyet gibi kavramların kendi kişisel tarihindeki anlamlarını analiz ederken; betimler renk, şekil, doku ve ışık aracılığıyla eserlerine yansıtmakta ve kendine özgü iç dünya çözümlemesi gerçekleştirmektedir. Sanatçı, yaşam öyküsünden beslenen simgeleri azami yorumla seyirciye ifade ederken; aynı zamanda geçmişe ait eğreti beden algısı gerçeğiyle buluşmaktadır (Özüarts, 2020).

3.13. FAİĞ AHMED (1982.....)

Azerbaycanlı çağdaş sanatçı Faig Ahmed, geleneksel doğu halılarının görsel ifade biçimini bozarak çağdaş, heykelsi sanat çalışmalarına dönüştürmesiyle öne çıkmaktadır. Sanatçı, kültürel mirasın sembolik elemanlarını tekrardan düzenlerken, klasik motiflerin dijital çağda yeniden çözümlenebileceğini ifade etmektedir. Ahmed'in "Secret Garden" adlı eseri, Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk kez sergilenmiş ve Memphis Brooks Sanat Müzesi tarafından koleksiyona eklenerek sanatçının çalışmalarının Amerika'nın Güneyi'nde bir müze koleksiyonuna dâhil edilen ilk örnek olma şansını kazanmıştır. Ahmed'in sanatsal üretim yaklaşımı, zaman ve mekân arasında kültürel etkileşim içinde olan sanatsal temele dayanmaktadır. Sanatçı çalışmalarında, geleneksel motifleri yeniden düzenleyerek dijital tasarımla izleyicinin görsel beklentisini yıkarak ve yeni algısal seviye yaratmıştır. Bu dijital deformasyonlar; çözülme, pikselleşme, erime ya da dalgalanma biçimlerinde kurgulanır ve geleneksel tezgâhlarda ustalar tarafından el ile dokunmakta, bazı bölümler mineral katkılı boyalarla renklendirilip bireysel müdahale ile dijital estetik arasında bir köprü kurmaktadır. Bu tarz çalışmalar, geleneksel desenleri yüceltmekle kalmaz; bununla birlikte tekstil, resim ve heykel disiplinleri arasında bağ kurmaktadır. Ahmed "Secret Garden" çalışması ile klasik

İran halı motiflerinden "Charbagh" şemasını kaynak olarak ele almaktadır. Bu geometrik düzen, tarihsel bağlamda cennet bahçesinin somut bir temsilidir ve Kuran, Tevrat ve İncil gibi dini kaynaklarda bulunan imgelemine bir atıfta bulunmaktadır. Böylelikle, sanatçının şekilsel ve soyut tarzı sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmayarak kültürel hafızayı günümüz izleyicisiyle buluşturmaktadır. 2007’de Azerbaycan’ın Venedik Bienali’ndeki ilk ulusal ortamında ülkesini temsil etmiş, 2013 yılında Londra’daki Victoria & Albert Müzesi’nin Art Jameel koordinasyonu ile düzenlediği Jameel Prize ödülüne aday gösterilmiştir. Eserleri Los Angeles County Sanat Müzesi, Victoria Ulusal Galerisi (Avustralya), MOCAK (Polonya), Seattle Sanat Müzesi ve İstanbul Modern gibi prestijli kurumların koleksiyonlarında yer bulmuştur. Ahmed’in sanatı, gelenekseli çağdaşla harmanladığı, kültürel sınırların yeniden değerlendirildiği bir üretim anlayışının saygın örneklerinden biridir (Memphis Brooks Sanat Müzesi, 2025).

Faig Ahmed’in Carpet serisi, geleneksel Azerbaycan halı dokuma teknikleri ile çağdaş soyut sanat anlayışı arasında kurulan özgün bir etkileşimi yansıtmaktadır. Sanatçı, kimi çalışmalarında geleneksel geometrik motifleri kullanırken, kimilerinde ise doğal ve akışkan formlara dönüştürerek şekilsel engel tanımamaktadır. Özellikle “Conversation” isimli eserinde, soyutlama Ahmed için yalnızca şekilsel değil, estetik bir ifade biçimidir. Eleştirmenler bu işleri sıklıkla bozulmuş halı olarak tanımlasa da, Ahmed’in çalışmaları yapısal olarak bütünlüklü soyut sanat eserleridir. Ahmed’in pratiği, soyutlamayı yalnızca Batı merkezli sanat anlatımıyla sınırlı kalmayan, kültürel ve bireysel bir estetik strateji olarak tekrardan ifade etmektedir. Sanatçı çalışmaları ile geleneksel görsel şifreleri çözerek çağdaş sanata özgün bir dil kazandırmıştır (Hoffman, 2016: 12-13) (Resim 46).

Resim 46. Faig Ahmed, *Gautama* 2017. El yapımı yün halı.



Kaynak: Ahmed, 2025.

3.14. BELKIS BALPINAR (1941 -)

Belkıs Balpınar, geleneksel Anadolu kilim motiflerini ve dokuma tekniğini, çağdaş sanatın ifade yöntemleri ile kullanarak deneysel ve sanatsal çalışma tarzı geliştirmiştir. Balpınar, kilim dokuma geleneğini, mekânsallık, zamansallık ve çok boyutluluk bağlamında tekrardan düzenleyerek, özgün sanatsal dil ortaya koymuştur. Dokuma tekniğinde kalıplaşmış şekillerin ötesine geçerek, parçalı, kesintili ve boşluklu yüzeyler oluşturan Balpınar, bilhassa dokunmamış iplikler yardımıyla yapıtlarını iki boyutlu düzlemde üç boyutlu forma ve kavramsal olarak dördüncü boyuta taşımıştır. Balpınar'ın sanatsal yaklaşımında temel bir unsur olan “Dokuma” (Un-weaving) tekniği, negatif boşlukları hareket katarak, izleyicide algısal bir dönüşüm oluşturmaya çalışmıştır. Bu sayede sanatçı, alışla gelmiş halı ve kilim estetiğini bozan ve dönüştüren kavramsal bir yöntem geliştirmiştir. Renk, ritim, sembol ve yüzeysel düzlem üzerinden oluşturduğu bu sanatsal bağlam, hem geleneksel el sanatlarına hem de çağdaş sanat kuramına yorumsal bir katkıda bulunmaktadır. Bu kapsamlı düşüncenin önemli bir örneği, sanatçının 1986'dan 2024 yılına kadar süren çalışmaları 6 Mart – 27 Nisan 2025 sürecinde Anna Laudel İstanbul'da düzenlenen Zamanla Dokunanlar isimli arşivsel sergide görülmektedir. Bu sergi, Balpınar'ın deneysel çalışmalarının elit örneklerini bir araya getirirken, sanatçının dokuma sanatına şekilsel ve kavramsal seviyede getirdiği yenilikleri izleyiciye sunmuştur (Habertürk, 2025) (Resim 47).

Resim 47. Belkıs Balpınar, *Umut* 1990 Kilim dokuma 265 × 207 cm



Kaynak: Balpınar, 2025.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA DİJİTAL ETKİLEŞİM

1. DİJİTAL SANATIN GELİŞİMİ VE KAPSAMI

Dijital sanat; teknolojinin faydalandığı, bilgisayar ekipmanları ya da teknolojik donanımlar gibi nesnel donatılardan grafik editörleri, web siteleri ve programlama dilleri gibi yazılımsal birimlere kadar geniş bir mesafede oluşan işlere verilen genel bir addır. Kimi zamanda “bilgisayar sanatı” olarak da adlandırılmaktadır. Ancak, dijital sanatın yalnızca bu araçlarla da sınırlı olmadığı, animasyonlar, VR/AR (sanal gerçeklik/artırılmış gerçeklik) gibi daha geniş alanlarda da kullanıldığı söylenebilir. Dijital sanat, gelişen teknolojik ilerlemelerle paralel şekillenen çağdaş bir sanat alanıdır.

“Teknoloji” kelimesi etimolojik olarak iki ayrı sözcükten türetilmiştir ve kökeni Antik Yunan’a dayanmaktadır. El işi ya da zanaat anlamında olan “techne” aynı zamanda pratik beceri, bilgi, marifet ve sanat gibi anlamları da içerir. Bu yönüyle hem zihinsel hem de fiziksel ustalığı kapsayan çok katmanlı bir nosyonu tasvir etmektedir. “Logos” ise akılcı bir çerçeveye oturtma, mantığa vurma, vb. kavramlarına gelmektedir (Ural, 2015: 137). Dolayısıyla “teknoloji” terimi, ustalığın ve bilgi üretiminin akılla birleştiği bir düşünce biçimini temsil etmektedir.

Teknolojinin ilerlemesi ile bilgisayar modern savaşın kompleks yapısını düzenlemek için geliştirilmiştir. 19. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin başında, Charles Babbage’nin 1834 yılında tasarladığı Analitik Motor, bugünkü bilgisayarların altyapısını oluşturmuştur. Analitik Motor; günümüz bilgisayarlarının neredeyse tüm temel özelliklerini önceden barındıran, otomatik hesaplamalar yapabilen, elle çalışan ve tamamen mekanik bir makinedir (Bromley, 1982: 196). Analitik Motor’un ardından, 1946 yılında Pennsylvania Üniversitesi Moore School of Electrical Engineering biriminde geliştirilen ENIAC (Elektronik Sayısal Hesaplayıcı), yüksek işlem hızına sahip ilk genel amaçlı bilgisayarlardan biridir ve balistik yörünge hesaplamalarında kullanılmıştır. ENIAC, Amerikalı bilim insanları John Mauchly ve J. Presper Eckert tarafından tasarlanmıştır. Colossus (1943) ise İngiltere tarafından, Nazilerin şifrelerini çözmek (kriptografi) amacıyla geliştirilmiştir (McCallum, 2024).

Savaş sonrası dönemde, özellikle 1950’lerden itibaren, bilgisayarlar atom bombası ve diğer nükleer silahların etkilerini “kurgusal” ya da “sayısal simülasyonlar” yoluyla test etmek için kullanılmıştır. Örneğin, Los Alamos Ulusal Laboratuvarı ve

Lawrence Livermore Ulusal Laboratuvarı, nükleer silah simülasyonları için yüksek kapasiteli bilgisayarlar kullanmıştır. Bu simülasyonlar, gerçek patlamalar yerine matematiksel modellerle bomba etkilerinin hesaplanmasını sağlamıştır.

Bu yıllarda, RAND Corporation ve ABD Ordusu'na bağlı Balistik Araştırma Laboratuvarları bu tür projelerde öne çıkan kurumlardandır. Bilgisayarın yaygınlaşmasında; şirketler, ordu ve üniversiteler arasındaki iş birliği belirleyici olmuştur. Balistik laboratuvarlardaki teknik aksaklıkların görselleştirilmesi süreci ise zamanla “bilgisayar sanatı” olarak anılmaya başlanmıştır.

RAND gibi kurumların sanatsal içerikler üretmesi tesadüf değildir; bu kuruluşlar, bilgisayar teknolojileri üzerine kapsamlı araştırmalar yürütecek maddi imkânlara sahipti ve teknolojinin şekillendirdiği yeni rekabet ortamlarında öncü olmayı hedefliyordu. Bilgisayar teknolojisi, yalnızca askerî ya da kurumsal araştırmalarda değil; sanat ve kültür alanlarında da derin bir yer edinebildiği için varlığını sürdürebilmiştir (Caplan, 2020).

Dijital (sayısal) görüntünün bilinen ilk örneklerinden biri Bartlane Sistemi'dir. 1920'lerde bu sistemle dijital görüntüler ilk olarak, gazete endüstrisi için New York'tan Londra'ya deniz altından kablolarla gönderilmesi ile başlamıştır. Harry G. Bartholomew ve Maynard D. McFarlane tarafından geliştirilen bu sistem, özellikle siyah-beyaz dijital görüntü iletiminin öncülerinden biri olarak kabul edilir. Görüntüler, belirli tonlara karşılık gelen sayılarla temsil edilen çizgi matrislerine dönüştürülerek telgraf kabloları üzerinden iletilmiş, gönderilen veriler özel makineler yardımıyla yeniden görüntüye çevrilmiştir.

1929'dan itibaren Bartlane Sisteminde beş ayrı parlaklık seviyesinde yapılan kodlama işlemi zamanla on beş seviyeye çıkarılmıştır. 1964 yılında, Jet Propulsion Laboratuvarları'nda kameradan kaynaklanan bozulmalar bilgisayar teknikleri kullanılarak düzeltilmiştir. 1970'li yıllarda bilgisayarların yaygınlaşmasıyla birlikte görüntü işlemeye yönelik ekipmanlara erişim kolaylaşmış ve dijital görüntüler eş zamanlı olarak işlenebilir hâle gelmiştir.

Ulusal Standartlar Bürosu'nda (National Bureau of Standards – NBS) çalışan Russell Kirsch, “Bilgisayarlar resimlere bakabilseydi ne olurdu?” sorusunu sorarak bilgi teknolojisinde bir devrimin önünü açtı. ABD'nin ilk programlanabilir bilgisayarı olan SEAC'ı (Standards Eastern Automatic Computer) geliştiren Kirsch ve meslektaşları, bilgisayara görüntü tanıma yetisi kazandırmak amacıyla döner tamburlu bir tarayıcı ve

özel yazılımlar geliştirmişlerdir. Taranan ilk görüntü, Kirsch'in üç aylık oğlu Walden'ın baş omuz planını gösteren bir fotoğraf olmuştur (NIST, 2022) (Resim 48).

Resim 48. İlk Dijital Görüntü, Araştırmacı Russell Kirsch'in Bebek Oğlu, 1957,



Kaynak: NIST, 2024.

Dijital sanatın kökenlerinde, geleneksel sanat normlarını sorgulayan ve sanatın tanımını dönüştürmeye çalışan Dada, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi akımların etkileri görülmektedir. Nesne ve kavramın kesiştiği geleneksel sanat anlayışının aksine, bu akımlar biçimsel normların çeşitliliğinden yararlanarak kavram üretimine odaklanmış ve izleyiciyi sürece aktif biçimde dâhil etmişlerdir. Bu nitelikler, dijital sanatın temel yapı taşlarından biri olan algoritmalarla yani yazılım ve bilgisayar temelli sistematik işlemlerle kesişmektedir. Bu bağlamda, dijital algoritmik sanatın öncülerinden olan Manfred Mohr, Vera Molnar, Charles Csurik ve 1960'larda matematiksel işlevleri kullanarak sayısal çizimler üreten Frieder Nake, bu alanda çalışan ilk sanatçılar arasında yer almıştır (Paul, 2021: 311).

Günümüzde sanatta bilgisayardan faydalanılması, sanatın dijitalleşmesinin ulaştığı son noktayı temsil etmektedir. Bilgisayar müzik sahasında uzun zamandır yer almasına rağmen, görsel sanatlarda yaygın ve yaratıcı biçimde kullanılmaya başlanması daha geç dönemde gerçekleşmiştir. Dijital Medya Sanatı, kimilerince 15. yüzyılda resimde yağlı boyanın uygulanması ile kimilerince ise 19. yüzyılda fotoğrafın devreye girmesiyle başlamıştır. Bununla birlikte o yıllarda Dijital Medya Sanat kavramı daha kullanılmamaktadır. Terimden ilk olarak, 20. yüzyılın son döneminde 21. yüzyılın ilk

döneminde popülerleşen yeni dijital platformların işlevini ifade etmek için faydalanılmıştır (Hodge, 2018: 200).

Dijital sanat kavramı, 1980'lerin başında bir bilgisayar mühendisi olan Harold Cohen tarafından kullanılmıştır. Aynı zamanda dijital sanatçı olan Cohen, AARON isimli bir boyama programı geliştirmiştir. Bu program aracılığıyla kâğıt üzerine çizimler üretmiş; AARON, yapay zekâ temelli yaratıcı sistemlerin öncülerinden biri olmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte programın yetenekleri de artmış ve AARON zamanla daha karmaşık üretimler gerçekleştirebilir hâle gelmiştir (Tate, 2025). Günümüzde ise dijital görüntü işleme; sinyal işleyicilerin, yapay zekânın, özel donanım ve işlemcilerin teknolojik açıdan gelişmesiyle son derece yaygınlaşmıştır (Duman, 2019: 525-526).

Teknolojinin dijital alandaki gelişimi, günlük yaşamda köklü değişikliklere yol açmıştır. Çevresel yaşam alanları, evler, dijitalleşmenin etkisiyle yeniden düzenlenmiş ve geçmiştekinden farklı bir biçimde yeniden yapılandırılmıştır. Gelişen teknoloji ile birlikte bilgisayarlarında gelişmesi ve grafik yazılım programlarının çeşitlenerek sanatsal içeriğe uygun hale getirilmesi, sanatın sunum şeklinde de değişiklikler meydana getirmiştir.

Yazılım sanatı, piksel sanatı, internet sanatı, dijital sanat, sanal gerçeklik uygulamaları ve dijital sergileme pratikleri günümüzde sanat dünyasında kabul gören çağdaş ifade biçimleri arasında yer almaktadır. Dijital sanat, farklı disiplinlerin oluşturduğu konsept olarak, teknoloji, sanat ve tasarımın bileşeni olmuştur. *‘Dijital sanat artık, söz konusu sanatı yaratmak için bir bilgisayarın kullanıldığı herhangi bir sanat tezahürü için kapsamlı bir terim haline geldi. Tanıma göre, sanat eseri dijital biçimde üretilmelidir ve bu da elektronik olarak bir dizi bir ve sıfır olarak tanımlanabilir ’*(Lieser, 2009: 11).

Dolayısıyla, Antik Yunan’da techne kavramı çerçevesinde bütüncül bir şekilde ele alınan teknoloji ve sanat, günümüzde teorik düzeyde birbirinden ayrılmaktadır. Fakat bu ayrışma teorik bir ayrışmadır. Sanat, hiçbir dönem teknolojiden bağımsız bir şekilde ilerlememiş; aksine tarih boyunca teknolojiyle paralel bir gelişim göstermiştir. Adnan Turani’ye (1990: 555) göre de, *“Bugün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin toplumsal çerçeveyi, dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının, artistik çalışmasına da bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır* (Turani, 1990: 555).

Dijital sanatın gelişiminde sanatsal, tarihsel, bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin yanı sıra politik olayların da belirleyici etkisi vardır. Özellikle Soğuk Savaş dönemi gibi küresel politik gerilimler, teknolojik rekabeti ve bilimsel araştırmaları hızlandırmış; bu süreç dijital teknolojilerin gelişimini ve dolayısıyla dijital sanatın ortaya çıkışını tetiklemiştir. Bununla birlikte internetin yaygınlaşması ve iletişimin demokratikleşmesi, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış ve yeni ifade biçimlerinin doğmasına olanak tanımıştır. Sansür, gözetim ve ifade özgürlüğü gibi politik meseleler de dijital sanatın içeriksel ve biçimsel çeşitliliği üzerinde önemli rol oynamıştır.

Marcel Duchamp ve László Moholy-Nagy, günümüz dijital sanatının yapı taşlarını oluşturan etkileşim ve sanallık kavramları üzerine çalışmalarıyla öncü kabul edilmektedir. 1920’de Duchamp ve Man Ray, kullanıcıların eşmerkezli dönen cam plakalarla etkileşime girdiği bir görsel efekt makinesi olan “Döner Cam Plakalar”ı tanıtmışlardır. 1933’te ise Moholy-Nagy, yansıtılan silüetlerle “hafif heykeller” oluşturan bir cihaz olan “Hareketli Kinetik Heykel”i geliştirmiştir (Encarnação, 2007). Bu erken dönem çalışmalar, dijital sanatın bugün kullandığı interaktif ve maddi olmayan yapılar için bir zemin hazırlamıştır.

Bu tarihsel, politik ve teknolojik arka plana ek olarak, dijital sanatın kavramsal temelleri de 20. yüzyılın başlarında deneysel sanatçılar tarafından atılmıştır. “Marcel Duchamp ve László Moholy-Nagy, günümüz dijital sanatının yapı taşlarını oluşturan etkileşim ve sanallık kavramları üzerine çalışmalarıyla öncü kabul edilmektedir. 1920’de Duchamp ve Man Ray, kullanıcıların eşmerkezli dönen cam plakalarla etkileşime girdiği bir görsel efekt makinesi olan “Döner Cam Plakalar”ı tanıtmışlardır. 1933’te ise Moholy-Nagy, yansıtılan silüetlerle hafif heykeller oluşturan bir cihaz olan “Hareketli Kinetik Heykel”i geliştirmiştir (Encarnação, 2007). Bu erken dönem çalışmalar, dijital sanatın bugün kullandığı interaktif ve maddi olmayan yapılar için bir zemin hazırlamıştır.

Christiane Paul ise 1945 sonrasını teknolojik ve kuramsal açıdan atılım yılları olarak kabul etmiştir. 1948’e denk gelen yıllarda Norbert Wiener, dijital hesaplama, radar ve sibernetik teknolojiyi kavramsallaştırmıştır. Wiener ilk internet olan ARPANET’in (1969) öncesinde, daha 1940’larda dijital hesaplama çerçevesinde insan ve makine arasındaki uyum problemini göz önüne koymuş ve dönütün iletişim sistemindeki önemini göstermek için "sibernetik" terimini bulmuştur. Ek olarak Wiener, In Cybernetics: or, Control and Communication in the Animal and the Machine (1948) adlı kitabında sıradan bir organizma veya sistemdeki önemini üç temel kavram ile

açıklamıştır. Bu kavramların dışında hayatın ve sistemin gerisindeki rehberin mesajların içindeki talimatlarında bulunduğunu iddia etmiştir (Paul, 2021: 310).

Teknoloji ve sanat ilişkisi dijital materyallerinden ibaret değildir. Antik Yunan’da sanat, “Techne” kavramıyla bir üretme sürecini ve ustalığı ifade ediyordu. ‘Techne’, sadece estetik bir değer değil, aynı zamanda pratik bilgi ve zanaat anlamına geliyordu. Bu bağlamda, tarih boyunca teknolojinin gelişimine paralel olarak evrilmiş olan sanat, gelişme ve güncel olma çabasıyla tam olarak teknoloji eylemidir. İlk başlarda resim ve heykel gibi geleneksel sanat dalları öne çıkarken, zamanla fotoğraf, film, dijital sanat ve son olarak yapay zekâ destekli üretimler gibi yenilikçi alanlar da sanatsal ifadenin bir parçası haline gelmiştir. Dijital çalışmalar, fotoğraf düzenlemeleri ve iki ya da üç boyutlu tasarımlar, en son teknolojinin ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Vargün, 2023: 50-51). Günümüzde ise yapay zekâ ve gelişen teknolojiler aracılığı ile üretilen sanat eserlerinin, sanal ortamlarda giderek daha fazla yer bulması beklenmektedir.

Dahası yapay zekâ ile yapılan sanat eserleri, özellikle yaratıcı süreçte algoritmaları ve makineleri sanatın bir malzemesi ve hatta ortamı haline getirmektedir. Bundan sonra sanat, sadece sanatçının doğrudan müdahalesiyle değil, algoritmaların, verilerin ve makinelerin katkısıyla şekillenmektedir. Fiziksel dünyanın ötesinde, sanal dünyalarda eserlerle etkileşimle sanat artık, sadece bir görsel ya da duyuşal deneyim olmaktan çıkarak, izleyiciye tamamen etkileşimli, dinamik bir deneyime dönüşmektedir. Bu süreçte Kilim motifleri örneğinde olduğu gibi geleneksel kültür öğelerinin dijital ortamda algoritmalarla taşınması ve yeniden üretimi çok değerli bir konudur. Çünkü bu, hem geçmişini hem de günümüzü harmanlayan bir sanat anlayışının doğmasına olanak tanıyacaktır. Geleneksel sanat anlayışından tamamen farklı bir yaratım süreci ortaya çıktığı, VR (sanal gerçeklik) ve AR (artırılmış gerçeklik) gibi alanlarda sanatsal deneyimlerin çok daha farklı bir boyuta taşınacağı yeni üretim süreçlerinde geleneksel kültür öğelerinin algoritmalarla taşınması ve yeniden üretim süreçlerinde yer alması bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Sanayi Devrimi sonrası akıl yürütme bağlamındaki varyasyon; sanatın her alanına aksetmiş ve süreçle bir iletişim kaynağı olarak tercih edilmiştir. Teknolojinin ilerlemesiyle dijital malzemelerin sanat üzerinde etkili olması, yeni düşünce ve yaratım süreçlerine katkı sağlamıştır. Sanat, yeni düşünceler, malzemeler ve tekniklerle genişleyen yelpazesi sayesinde özgürlüğüne kavuşmuştur (Çelenk, ve Kurak Açıcı, 2022: 75).

Sanat birçok yorumcu için zamanın ruhunu aktaran bir araç olarak görülmüştür. Geçmişten günümüze sanat; teknolojik gelişmelerin, kültürel metamorfoz ve toplumsal evrimin sonuçları ile ortak bir yenilenme içinde olmuştur. Günümüzde ise dijital çağ, sanatı alışılmışın dışına çıkartarak sanatçılara eşsiz bir yorum serbestliği ve eserlerini zaman kaybetmeden aktarma imkânı sunmuştur. Sanatçılar, geleneksel malzemelerin ilerisine geçen teknolojik araçlarla ve yeni dilin getirdikleri ile buluşmuşlardır. 3D modelleme, Dijital çizim ve animasyon gibi teknikler, sanata hem çağdaş bir yorum şekli getirirken, hem de eserlerin tabiatını kökten değiştirmiştir (Özer, 2023: 2).

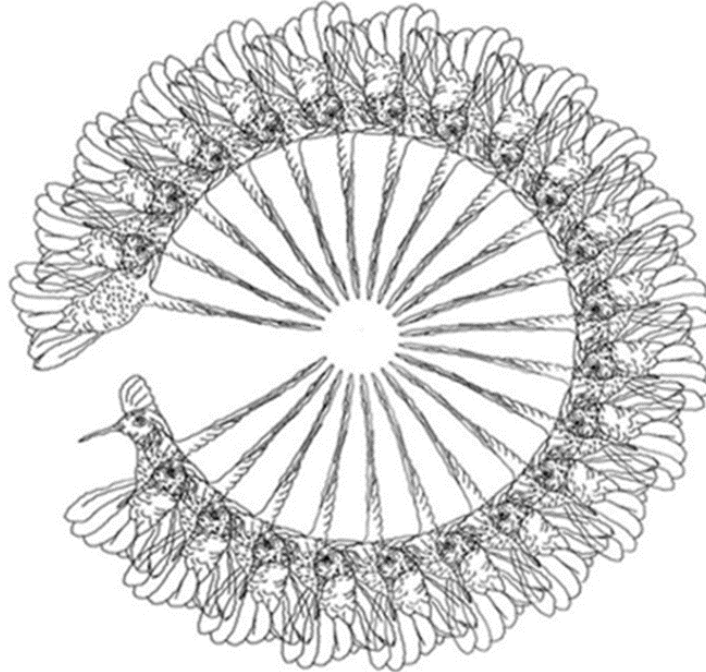
Fütüristlerin, dünyanın değişen diline ayak uyduran hareketli görüntüleri gibi 20. yüzyılın yeni gelişmeleri de dijital sanat algısını ortaya çıkarmıştır. Fütüristlerin etkisinin belirgin bir yansıması olan sonraki süreçlerde, bilgisayar ortamında yeniden biçimlendirilen fotoğraflık görüntüler, atomik parçalara ayrılarak ya da bu parçalar sanal ortamda üst üste bindirilerek yeniden şekillendirilmiş, aynı zamanda manipüle edilerek yeniden yorumlanmış ve sanatçılara farklı çalışma alanları sunmuştur (Tokdil, 2018, s. 167).

Sanatın maddesizleşme eğilimi, 20. yüzyıl ortalarında kavramsal sanat ve pop art akımlarıyla başlamış; fikir ve algoritmanın, maddesel sanat materyallere ket vuracağı yeni bir görüş doğmuştur. Andy Warhol'un tüketime dayanan üretimi ve Duchamp'ın dadaist yöntemleri, çağımız dijital sanatının başlangıç noktasını oluşturmuştur. Günümüzde dijital sanatın kod temelli özelliği, bu tarihsel altyapı ile dolaysız bir bağlantı içinde olmuştur. Dijital teknolojilerin sanata dâhil olmasıyla yeni anlatım yolları ortaya çıkmış; baskı, resim, fotoğraf, video ve heykel gibi geleneksel sanat çeşitleri değişime maruz kalmıştır. Yazılım sanatı, piksel estetiği, dijital sergilemeler ve sanal gerçeklik gibi yeni ortamlar, sanatın ifade ortamını önemli derecede genişletmiştir. Algoritmik sanatın ilklerinden Hiroshi Kawano, estetik kurama bağlı bir şekilde bilgisayarı bir sanat aracı durumuna sokmuş ve Markov zincirleri sayesinde varsayım dayanan görsel biçimin oluşturmuştur. Bu anlayış, çağımızda geleneksel motiflerin dijital platformlarda kod tabanlı ve parametrik tekniklerle tekrardan düzenlenmesine kaynak yaratmaktadır. Aynı biçimde, Piet Mondrian'ın 0 ve 1'den oluşan kodlama sistemine temellenen ızgara sistemli yapılar çağımızdaki dijital motif okuma yöntemlerinin tarihsel temelini güçlendirmektedir. Çağdaş sanatçılar, içinde bulunduğumuz süreçte hali hazırda somut kültürel değerleri dijital tekniklerle manipüle edip, yeni ifade yolları oluşturmaktadır. Cory Arcangel'ın Super Mario Clouds çalışması bu tarzın etkileyici temsillerindendir.

Burada yazılım müdahalesiyle oyun dünyasının öyküsü yeniden şekillendirilmiştir. (Kaprol, 2016).

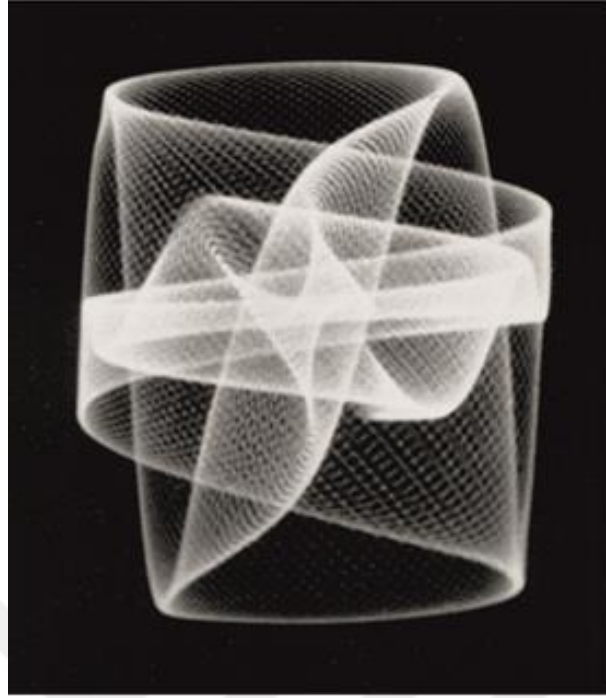
Amerikalı sanatçı Charles Csuri, dijital sanatın ve animasyonun öncüsü olarak kabul edilmektedir. Crusi, bir sanatçı, bilgisayar uzmanı olarak, araştırmaları ve sanatsal vizyonu, bilgisayar animasyonları, oyunlar ve 3D baskılar için yeni sanatsal araçlar tasarlayan yazılımlarda bu sahadaki öncülerden olmuştur. Csuri, dijital sanattaki ilk tasarımlarını 1964'te üretmeye başlamıştır. 1967'de bir sinek kuşunun hareketlerini yansıttığı animasyon çizimi olan "Hummingbird" adlı çalışmasıyla "Fourth International Experimental Film Competition" da ödül almıştır. Yaklaşık olarak 25 hareket dizisi içeren 30.000'den fazla görüntüden meydana gelen "Hummingbird" (Sinek Kuşu) filmi dijital animasyonun ilk örneklerindendir. Film bilgisayarın bağımsız bir akla sahip olarak, sinek kuşu çizebilme becerisi ile başlamıştır. Sabit bir hızla gösterimi başlayan ve sonunda görünmeyen bir güç tarafından yapıyıyormuşçasına çıplak elle çizilemeyecek kadar karmaşık ve soyut bir hale gelmiştir. Sanatçı "Hummingbird" filmine ilişkin yaptığı açıklamada gelecekte bilgisayarların bağımsız bir şekilde düşünme kabiliyetinin olacağını ileri sürmüştür (Koca, 2022: 13). Sanatçı, "Hummingbird" filmiyle ilgili yorumlarında doğrudan "sanal gerçeklik" kavramını kullanmamış olsa da, açıklamaları bilgisayarların gelecekte bağımsız bir şekilde düşünebileceğini, yani bir tür yapay zekâ kapasitesine ulaşabileceğini öngördüğünü göstermektedir.

Resim 49. Charles Csuri, "Hummingbird" isimli ilk animasyon çalışması.



Kaynak: Csuri, 1967.

Resim 50. Ben F. Laposky, “Oscillon 19” 1952.



Kaynak: Laposky, 1953.

Dijital sanatın ilk isimlerinde görülen Amerikalı matematikçi ve sanatçı Ben Laposky, 1950'li yılların başında dalga formlarından sayısal görüntüler tasarlamıştır. Kübizm ve Fütürizm'den esinlenmiş, kendi çalışmalarında Op Art'ın etkilerini de yansıtmıştır (Meram, 2013). Amerikalı çizer, grafik sanatçısı ve matematikçi Benjamin (Ben) F. Laposky, 1950'lerde sinüs dalgası jeneratörlerini ve katot ışın osiloskopundan faydalanarak "Elektriksel Kompozisyonlar" adı altında abstrak eserler oluşturmuştur. Osiloskopun ekranında olan ve Lissajous şekillerini kapsayan elektriksel hareketleri sabit bir görsel olarak yakalayıp kaydetmiştir. Laposky'nin 1952'de Scripta Mathematica'da basılan çalışmaları dijital sanatın ilk örneklerinden olduğu kabul edilmiştir. Laposky'nin 1953'te Iowa, Cherokee'de Sanford Müzesi'nde "Oscillons" (Resim 50) adı altında elli çalışması sergilendi. Bu sergi kataloğu “Electronic Abstractions” (Elektronik Soyutlamalar) manşetle yayınlanmış ve Laposky, dijital sanatın bilhassa analog vektör alanındaki çalışmaları ilk başlatan olarak kabul edilmiştir. Laposky, sonrasında motorlu dönen filtrelerin hızlarında farklılıklar oluşturarak renkli çalışmalar (Resim 51) elde etmiştir (Norman, 2024). ‘*Laposky, 'Oscillon'larında bir bilgisayar kullanmasa da, bir CRT monitördeki görüntüleri programlamak ve kontrol etmek için algoritmik sinyaller kullanması bilgisayar sanatının önemli bir öncüsüydü*’ (Shanken, 2001: 78). Laposky, doğal şekillerden oluşan tasarımlar, fiziksel etkilerden meydana gelen eğriler ve çeşitli

dalga şekilleri (sinüs dalgaları, kare dalgalar ve Lissajous figürleri) benzeri matematiksel sistemlere dayanan dijital sanat çalışmaları ortaya koymuştur (Dalakov, 2024).

Resim 51. Ben Laposky ‘Oscillon 1206’’ 1960.



Kaynak: Laposky, 1953.

1950’li yıllarda bu alanda çalışma yapan bir diğer sanatçı da Herbert W. Frankedir. Franke’nin elektronik soyutlamaları, Ben Laposky’nin çalışmalarıyla paralellik göstermektedir. Çalışmalarını üretmek için osiloskop ve kamera kullanmıştır. İlk algoritmik olarak oluşturulan grafikler, Stuttgart ve New York’taki galerilerde sergilenmiştir. 1958 yılında Belçika’da ki Dünya Fuarı’nda mimar Le Corbusier’in tasarladığı heykel mekânında ses enstalasyonu oluşturmuş ve çalışmasına “Elektronikgür” adını vermiştir (SIGGRAPH, 2025). 1960’lı yıllarda bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler, sanatsal üretim süreçlerini etkilemeye başlamıştır. Yazılı metinlerin ötesine geçilerek, çizgiler ve geometrik şekillerle bilgisayarda resim yapımı mümkün hâle gelmiştir. Bu dönemde, 1968 yılında bilgisayar faresinin icadı da etkileşimli sistemlerin gelişmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Teknolojik ve sanatsal inovasyonların kesişiminde yer alan Bell Laboratuvarları, bilgisayar destekli sanatsal üretimlere ev sahipliği yapmıştır. Bu bağlamda, Kenneth C. Knowlton ve Leon Harmon’un 1966 yılında gerçekleştirdiği “Study in Perception I” adlı çalışma, bilgisayarla oluşturulmuş ilk figüratif eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Matematiksel ve elektronik sembollerle üretilen bu çalışma, hem sanat hem de teknoloji dünyasında ilgiyle karşılanmış ve uluslararası sergilerde yer bulmuştur. Bell Laboratuvarları’nda ayrıca Knowlton

tarafından geliştirilen BEFLIX programı, bilgisayar destekli animasyon üretiminin öncüsü olmuştur (Vargün, 2023: 52). 1980'li yıllarda IBM'in kişisel bilgisayarı ve Microsoft'un MS-DOS işletim sistemini piyasaya sürmesi, dijital teknolojilerin yaygınlaşmasını sağlamış; Adobe Systems'in 1982'de kurulması ve Paintbrush gibi yazılımların gelişmesi, dijital görüntü üretiminde önemli ilerlemelere yol açmıştır. 1984'te tanıtılan Macintosh bilgisayarı ise grafik arayüzüyle masaüstü yayıncılıkta çığır açmış ve dijital sanatın yaygınlaşmasında belirleyici olmuştur (Bülte, Selçuk, 2019: 105).

Teknolojinin ilerlemesiyle dijital sanat yeni formlar ve bakış açıları kazanmış; sanatçılar bilgisayar teknolojisiyle etkileşim içinde kendilerini sürekli yenilemiştir. İnternetin yaygınlaşmasıyla dijital sanat küresel bir dinamik kazanmış ve 1990'lardan itibaren etkinliği artarak 2000'li yıllarda geniş kitlelere ulaşmıştır.

2000'li yıllarda hız kazanan dijitalleşme ile bütün bilgi ve veriler dijitale dönüşmeye başlamıştır. Dijital nesnelerin sağladığı olanaklar sanatın dijitalleşmesini sağlayarak kendi başına dijital bir otonom oluşturmuştur. Bu dönüşüme geleneksel sanat dahi kayıtsız kalamamış, mevcudiyetini koruyabilmek için gelişime dâhil olmak zorunda kalmıştır. Dijital sanat tüm sanat dallarının düşünce ve duyguyu ifade etmek için teknolojiyi kullanması demektir. Sanatçının kullandığı geleneksel materyallerin dijitale dönüşmesi ile iletişim kurması ve bunlara bilgisayar programları, ışık, ses, yapay zekâ, hareket, internet, arayüzlerle birlikte makine öğrenmesi de dâhil olmaktadır. Fakat sanat, ruhsal ve tinsel bir etkileşim içerdiği için, dijitalleşme sayesinde geniş bir etki alanı oluşturmasına ve derin, keskin bir ifade gücüne sahip olmasına rağmen, kalıcılığı sınırlı kalmaktadır. Bu duruma rağmen post-dijital çağda sanat eseri teknolojiye ayak uydurmayı başarıp, devamlılığını metaverse ve NFT'lerle sağlayarak kendine özgü ve ekonomik bir zemin oluşturmuştur (Vargün, 2023: 50).

Dijital sanat, genel çerçevede, oluşturulmasında bilgisayarın dâhil olduğu soyut nesnelerin oluşturulması ile meydana gelen sanat şekline denmektedir (Paul, 2003: 21) demiştir. Dijital teknolojilerin gelişimi, dijital sanat algısını da beraberinde getirmiştir. Bilgisayar aracılığıyla geliştirilen ve fiziksel bir varlık taşımayan eserler, dijital sanat olarak anlandırılmaktadır. Dijital sanat, eserin üretim ve sergilenme süreçlerine, geleneksel sanat anlayışıyla kıyaslandığında, tamamen farklı bir perspektif katmıştır. Bu sanat formunun en temel özelliği; dijital içeriğin geliştirilebilir, kopyalanabilir, genişletilebilir ve yeniden kullanılabilir nitelikte olmasıdır. Dijital teknolojilerde yaşanan

yenilikler sayesinde, günümüz sanatçıları eserlerine farklı yorumlar katmakta ve sanatsal ifade biçimlerinde yeni bakış açıları geliştirmektedirler.

Dijital sanat, bilgisayar ortamını, kodlanmış bilgi içeriği ve sanatsal çalışmalar için kullanmaktadır. Sanatçılar sayısal olarak kodlanmış bilgi içeriklerini farklı şeyler tasarlamak için tasarıma uygun olacak şekilde değiştirmektedir. Sanatçı dijital tasarımlar yaparken sanal gerçeklik, multimedya, dijital müzik ve ses kullanmaktadır. Dijital tasarımda bilgisayar, tasarımın çiziminden sergilenme sürecine kadar tüm aşamalarda kullanılmaktadır (Dirican, 2021). Dijital kültür yaşamının içinde büyük ölçüde devrim olarak ortaya çıkmıştır. Yapay zekâdan, teknolojik evlere ve akıllı şehirlerden dijitallik her alana yayılım göstermiştir. Günlük hayatın alışlagelmiş her alanını etkisi altına almıştır (Karaarslan ve Gençoğlu, 2021: 122).

Lev Manovich, 1990'lı yılların sonlarında dijital sanatın teorik bağlamına yön veren temel taşlarından biridir. "The Language of New Media" isimli çalışmasında, dijital medyanın beş ana niteliğini (sayısallaştırma, modülerlik, otomasyon, değiştirilebilirlik ve kültürel kodlama) ileri sürerek, dijital sanat uygulamalarının kültürel ve kurgusal aşamalarını belirtmiştir. Manovich'e göre, dijital sanat yalnızca teknik bir evrimi değil, buna paralel olarak görsel kültürdeki düşünce sisteminin dönüşümünü somutlaştırmaktadır. Bu açıdan dijital teknolojilerle oluşturulan sanat eserleri, kitleyle etkileşim şekillerinde devrimsel değişim doğurmuştur. Bilhassa görsel ifadenin sinematografik ifade, algoritmik yapı ve veri ile bağlantılı olarak tekrar açıklanması, sayısal çağın sanatsal yaklaşımını biçimlendiren önemli bir aşamadır (Manovich, 2001).

Teknolojik gelişmeler, sanatçılara yeni ifade olanakları sunmuş; bilgisayar donanımı ve yazılımının sanata entegrasyonu, estetik ve teknik açıdan yeni biçimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönüşüm, klasik sanat disiplinlerinin yerini, teknolojiyle şekillenen ve disiplinlerarası etkileşimlere dayanan özgün sanat yaklaşımlarına bırakmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca, geleneksel sanat motifleri de dijital ortamın sunduğu alternatif üretim yöntemleri aracılığıyla yeniden yorumlanmaktadır. Bilgisayar donanımının ve yazılımının geleneksel sanatla yollarının birleşmesiyle oluşan dijital sanatın estetik ve teknik çizgisi mevcut sanat yöntemlerinden doğmuştur. Teknolojik ilerlemelerin beraberinde aralıksız revize olan sanat disiplinlerarası yeni sistemler keşfetmeye girişmiş, çağdaş sanat hareketleri klasik sanat disiplinlerine seçenek oluşturmuştur. Sanatçının kazandığı teknolojik imkânlar zamanla geleneksel sanatın eşiğini geçmiştir. (Sağlamtimur, 2010: 216). Dijital Sanat, dijital

teknolojinin ucuzlaması ve kolay ulaşılabilir duruma gelmesi farklı sanatçı tarafından sanat faaliyetlerinde kullanılmaya başlamıştır (Hodge, 2018: 201-202).

Dijital sanat, esnek bir yapıya sahiptir. Dijital sanat, sanatı, teknolojiyi ve bilimi bir araya getirmiştir. Bu nedenle dijital sanatın temelleri matematik ve bilgisayara dayanmaktadır. Bu durum Leonardo da Vinci'nin mucit, Michelangelo'nun mühendis ve Galileo Galilei'nin sanatçı olduğu Rönesans'ı anımsatmaktadır. Bu yeni bileşimler çeşitli imkânlar oluşturup ve şaşırtıcı yaratım olanakları vermiştir (Lieser, 2010: 12).

Dijital Sanat, zamanla gelişen, devimsel ya da eş zamanlı, iştirakçi, edimsel, değişken, parçalardan oluşan ve kişiselleştirilebilen yapıya sahip olmaktadır. Dijital olarak var olmuş bu sanat şu anda bütünsel olmaktan oldukça uzaktır. Ögleki etkileşimli teknolojiler ya da ağ bağlantılıları üzerinden nitelenen, herhangi bir fiziksel belirti bulunmayan İnternet ya da Yazılım sanatı gibi unsurlar da bu kapsama girmektedir. Bunların yanında, mobil cihazlar veya Küresel Konumlandırma Sistemi (GPS) gibi coğrafi merkezli teknolojiler sayesinde uygulanan, Artırılmış Gerçeklik (AR) ya da Sanal Gerçeklik (VR) ortamlarında oluşturulabilen medya sanatları da çeşitli biçimlerde şekillenmiştir (Paul, 2021: 308-309). Sanat söz konusu olduğunda, yapının oluşum şeklinin önemi yoktur. Yalnızca konusu ya da sanatsal açıdan etkileyici bir tarz oluşturan bulgu önceliklidir. Engelleri aşmak sanatın niteliklerinden ve görevlerinden olmuştur. Bu sınıflandırma sanatçılar tarafından değil sanat tarihçileri tarafından yapılmıştır. Yalnızca hibrit oluşumlar çok farklıdır ki bir kitapta anlatmak mümkündür. Bunu daha daraltmak gerekirse bilgisayarın ya da internetin olası gücü ile başka hiçbir yöntemle ulaşılamayacak bir oluşumla neticeleniyorsa bu dijital sanat olarak ifade edilmektedir (Lieser, 2010: 12).

Öte yandan dijital Sanatın sanatsal niteliğine dair birçok olumlu ya da olumsuz görüşler bulunmaktadır. Wolf Lieser, (2009: 13) “Digital Art” kitabında sanatın özünü, üretim yönteminden çok ifade biçimi ile ilişkilendirilmektedir. Ona göre, sanatın doğasında yer alan özürlük anlayışı her türlü sınırlamayı reddetmektedir. Bu bağlamda, bilgisayar ve internet gibi dijital sanat alanında değerlendirilebilir. Hatta medyatik görüntü özelliklerinin bilinçli kullanıldığı çalışmalar da dijital sanat olarak kabul görmektedir. Başka bir ifade ile sanat sanatın nasıl üretildiğinden çok ne anlattığıdır (s.13). Başka bir deyişle; sanatı sanat yapan şey nasıl anlattığından daha çok ne anlattığıdır.

Sanatçı için materyal, sanatını gerçekleştirdiği bir vasıtaadır. Yani sanatçı şekilsel olarak özgün bir tavır alırken, malzemede ise o zaman zarfında geçerli olanı kullanır (Alagöz vd. 2018'den akt. Kızılaslan, ve Kozlu İsmailoğlu, D. 2021: 111). *“Eskiden sanatçılar boya, fırça, pigment, mermer gibi malzemelerle sanat yaparken, medya sanatında boya, mermer gibi malzemelerin yerini “veri” almaktadır. Bu durum teknolojinin araçsallaşarak kod ve veriyi işlemek için sanatçıya materyal haline geldiğini göstermektedir”* (Çelenk, vd. 2022: 77). Sanatçı eserini icra ederken güncel olan malzemeyi kullanarak o anıda yansıtmış olmaktadır. Günümüzün dijital teknoloji çağı olması güncel sanatın bu yönde evrilmesine zemin hazırlamış, bu da dijital sanatın oluşmasında kaçınılmaz bir sonuç olmuştur

Bu yaklaşıma karşı çıkan görüşlerde bulunmaktadır. Örneğin hattat ustası Savaş Çevik, bir röportajında; *“Dijital olarak üretilen sanat eserinin maddi değeri de klasik anlamda üretilen sanat eserine göre çok daha farklı, ucuz ve güncel olacaktır. Klasik sanat eserlerinin değerleri hiçbir zaman kaybolmayacak, ileriki zamanlarda değeri daha da artacaktır. Bu dünyanın geleceği için kaçınılmaz bir teknolojik sonuç. Klasik yöntemlerle oluşturulan sanat eserlerinin yerini hiçbir zaman tutamayacaktır. Klasik yöntemle oluşturulan sanat eserinin oluşum sürecinde geliştirilme sürecinde dijitalin kullanılması uygundur. Sanatçıya kazandırmaktadır”* (Çeper, 2022: 6) söyleminde bulunmuştur.

Dijital tasarım sanatçısı Refik Anadol'un çalışmaları, alışılmışın dışında iletişim teknolojisinin geldiği bu aşamada insanlığa belirttiği engel ve ihtimalleri araştırmaktadır. Sanatçı makinelerin günlük hayata hâkim olarak mekân ve zaman kavramını nasıl temelden değişime uğrattığını incelemektedir. Anadol, dijital teknolojinin devingen, hareketli ve geniş mekân algısını oluşturmak için güncel ve sanatsal normların nasıl mümkün hale geldiğini sorgulamaktadır. Sanatçı "Post-dijital mimari" ihtimallerini sunarak seyircileri iç ve dış mimari unsurların fonksiyonlarını tekrar anlatarak seçeneklerini genişletmeye çağırılmaktadır. Sanat, bilim ve teknolojinin çakıştığı konumda duran Anadol'un mekâna yönelik heykel ve resimleri, gerçek ses ve görüntüleri ilgi çekici soyut ve somut formlara dönüşmektedir. Sanatçı eserlerinde, çıplak gözle görülmeyen şeyleri görünür duruma getirerek, sınır tanımayan ve yaşayan mekânları seyircilerin hayatlarına alternatif bir üslup oluşturacak şekilde ortaya koymaktadır (Anadol, 2024).

Resim 52. Refik Anadol, ‘Inner Portrait’ dijital sanat projesi, İsviçre, 2024.



Kaynak: Çelik, 2024

Anadolu’un çalışmalarında ortak bir bellek, ortak bir hayal ve ortak bir us hedeflenerek bilgilere fonksiyonel bir yapı kazandırılmıştır. Bu suretle meydana getirilen veri dili yardımı ile Anadol, makine zihnini aktaran şairane bir metafor oluşturmuştur (Resim 52). Mimariyi medya sanatı ile bütünleştirerek sıra dışı dijital sanat gerçekleştirmiştir. Bu işlemler esnasında matematiksel yöntem kullanmıştır. Çok yönlü görseller, işitsel ve hareketler taşımaktadır. Bu açıdan mimari iç ve dış cephe niteliklerini dijital tasarımlarına katarak mevcut mimariyi yeniden tasarlamıştır. Sözle ifade edilemeyecek sanatsal görüşleri dijital sanatla ustalıkla oluşturmuştur. (Çelenk, vd. 2022: 78-81). “Günümüz medya sanatçılarından Refik Anadol da, uzay sanatı üzerine NASA işbirliği ile kullanmış olduğu dijital verileri görsel ve duysal aktarımlarla yeni bir deneyim ortaya koymaktadır. Üretimleri mekânlara özgü ve yenilikçi yaklaşımları oluşturmaktadır. Bu nedenle hem tasarım düşüncesini inşa etme şekli hem de gerçek verileri gerçekdışı bir deneyim sunmasıyla dijital üretim açısından önemli bir sanatçı olmaktadır”(Çelenk vd. 2024: 78).

Yeni Medya Sanatçısı ve Besteci Mehmet Ünal Sompö Sigorta’nın 20. yılı ve yeni binasının açılışına ‘Moment’ isimli dijital sanat eserini hazırlamıştır (Resim 53). Moment, hiç bir şekilde tekrar etmeden bir oluşum ve hareket içinde olan emsalsiz bir interaktif eserdir. IoT ART (Sanatların İnterneti) örneği olan enstalasyon, Sompö Sigorta’nın Beykoz’daki yeni binasında sürekli sergilenecektir. Mehmet Ünal, Moment’ta analog ve dijital verileri birlikte kullanarak doğa algımızı primitifden ayrıştırılmış bir ifade ile sunmuştur. Mehmet Ünal, röportajında “Moment ile rafine teknolojilerin ilkel yaşamla olan benzerlikleri üzerinden aslında onun bir yansıması olarak gelişmesine odaklandım.

Tasarım sürecinde Sampo Sigorta'nın güncel teknolojiler konusunda yenilikçi bakış açısının da büyük etkisi oldu. Her saniyesi biricik olan Moment, artık Sampo Sigorta'nın yeni akıllı binasında sürekli devinimine ve anlık olarak ortamdan aldığı verileri kullanarak kendini yeniden ve sonsuz bir şekilde yaratmaya devam edecek” söylemde bulunmuştur (Dıgital Report, 2022).

Resim 53. Mehmet Ünal, ‘*Moment*’, 2022.



Kaynak: Anadol, 2022.

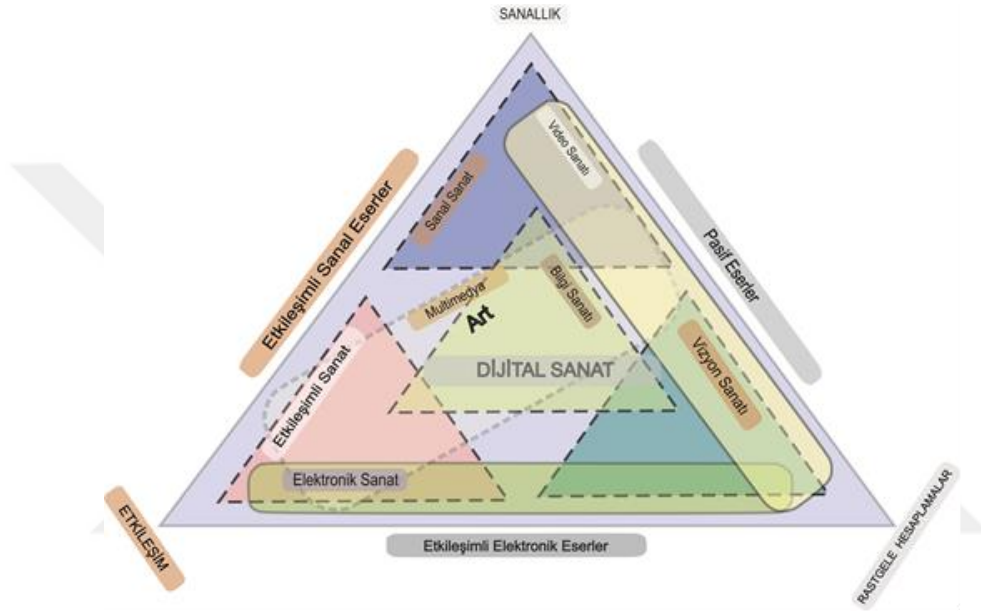
1.1. DİJİTAL SANATIN SINIFLANDIRMASI

Dijital Sanat, kontrollü rasgele erişim, sunumsal sanallık ve etkileşimli olmak üzere üç ana kavramdan meydana gelmektedir. ‘*Rastgele Erişim; (sahte) deterministik olmayan talimat tabanlı algoritmalar, görünüşte sonsuz kombinasyonlarda yeniden karıştırılabilen medya öğelerine anında erişim olasılığını açar. Etkileşim; izleyici, sanat eserinin kendisini etkileme ve değiştirmede aktif bir rol üstlenebilir. Sanallık; fiziksel nesne, sanal veya kavramsal bir nesneye taşınır. Kavramın kendisi sanallaştırılması yoluyla algılanabilir hale gelir. Etkileşim; izleyici, sanat eserinin kendisini etkileme ve değiştirmede aktif bir rol üstlenebilir*’ (Marcos, vd. 2009: 6).

Dijital Sanat, araç olarak dijital sanat, bilgisayar destekli dijital sanat, bilgisayar üretilmi dijital sanat ve ortam olarak dijital sanat olmak üzere dört grupta toplanmaktadır. Dijital sanat Resim 54’te görüldüğü gibi bilgisayar destekli bütün tasarımları bünyesinde bulundurmaktadır. Araç olarak dijital sanatta, sanatçı tasarım programları kullanmaktadır. Bilgisayar destekli dijital sanat, bilgisayarın araç olarak yoğun bir şekilde kullanıldığı sanatsal özelliği çok fazla olmayan eserlerin olduğu sanattır. Bilgisayar

üretimli dijital sanat, sanat eserinin sadece sanatçı tarafından progranmış bilgisayar ile eserin sonucunun gelişigüzel ortaya konmasıdır. Ortam olarak dijital sanat ise sanat eserinin dijital ortamda sergilenmesi ve ortaya konmasıdır. Sanatçı çalışmaların oluşturulma ve sergileme esnasında dijital teknolojilerinin olanaklarından mümkün olduğu kadar faydalanmaktadır. Örnelemek gerekirse video, animasyon, internet sanatı dijital yerleştirme, sanal gerçeklik sanatı ve yazılım sanatı bu kategoriye girmektedir (Koca, 2022: 16).

Resim 54. Dijital Sanatın Genel Kategorizasyonu



Kaynak: Marcos, Pedro Sérgio Branco, Zagalo, 2009.

İki boyutlu (2B) ve üç boyutlu (3B) dijital sanat, dijital fotoğraf manipölasyonu, vektörel sanat ve glitch (aksaklık) evrensel sanat, üretim yöntemine göre kategorize edilmiştir. Üç boyutlu dijital sanat, dijital heykel, mimari çözüm ve animasyon gibi konuları içerirken, iki boyutlu dijital sanat, dijital çizim, illüstrasyon ve grafiksel anlatım türlerini içerir. Dijital fotoğraf manipölasyonu, fotoğrafın hem kuramsal hem de estetik açıdan tekrardan uygulanmasını temel olarak içermektedir. Glitch sistemi, yazılım ve donanım hatalarının estetik bir aranjmana dönüştürülerek ortaya çıkarılması, vektörel sanat, bölümlerden bağımsız ve sürekli verilerle kurulum grafik tasarımları içerir (Menkman, 2011) (Resim 54).

Animasyon, video sanatı, interaktif sanat, sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve yapay zekâ destekli sanat gibi çeşitli teknolojik ve tıbbi kategoriler öne çıkıyor. (Rush, 2003) Hareket ve video sanatı, hareketli görüntüler aracılığıyla anlatısal disiplinlerdir ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çağdaş sanatın önemli bir parçası

olmuştur. İnteraktif sanat, izleyicinin doğrudan müdahalesine açık yapılar oluştururken, gerçeklik dünyasında ve artırılmış gerçeklik (AR) becerileri, izleyiciyi fiziksel ve dijital ortamlardan deneyim odaklı yapılar sunmaktadır. Yapay zekâ destekli sanat, geliştiriciler aracılığıyla yaratıcı içerik üreten yeni bir sanatsal dil oluşturulmuştur (McCormack, 2019).

Web tabanlı sanat (Net Art), dijital kurulum ve NFT (Non-Fungible Token) sanatı gibi uygulamalar, sunum biçimine göre dikkat çekiyor. Net Art, internet üzerinden erişilebilir ve doğrudan çevrimiçi etkileşime bağlı olduğu için izleyiciyle farklı bir iletişim biçimi kurar. Yeşil (2004) Dijital teknolojiler, fiziksel ortamlarda mekansal deneyimler yaratırken kullanılır. Bununla birlikte, dijital ürünlerin sahiplik statüleri ve benzersizlikleri, NFT sanatı yoluyla sanat camiasında yeni bir yaklaşım yaratmıştır.

Deneysel dijital sanat ve sosyal/dijital aktivist sanat gibi çalışmalar amaç ve içeriğe göre öne çıkıyor. Sosyal ve dijital aktivist sanat, sorgulayıcı sanat yaratımlarına odaklanıyor; Dijital sanat, teknolojik yöntemlerle alışılmış çerçevesini genişleterek yeni estetik ve kuramsal tedaviler iyileştirmeyi genelleştirirken, sosyal politikaları vurgulama amacıyla olan sosyal sanat yaratımlarına odaklanır. Dijital sanatın çağdaş sanatta sadece teknik olarak değil, aynı zamanda kültürel, estetik ve eleştirel bir anlatımın tasarımı olarak önemli bir yere sahip olduğunu gösteren ve farklı uçaklardan oluşan bir düzendir (Paul, 2015; Rush, 2005; Greene, 2004).

1.2. GELENEKSEL MOTİFLERİ DİJİTAL MEDYA ARAÇLARI İLE ÇALIŞAN SANATÇILAR

Geleneksel motiflerin çağdaş sanat tekniklerinde tekrardan yorumlanması, birçok sanatçının kültürel benlik, aidiyet, toplumsal cinsiyet ve hafıza gibi temalar üzerinde biçimlenen çalışmalarında dikkat çekici bir şekilde öne çıkmaktadır. Shirin Neshat, İran kültürüne özgü geleneksel desenleri ve simgesel öğeleri; fotoğraf ve video sanatında politik ve kişisel anlatılarla harmanlayarak çağdaş anlatın ile tekrardan yorumlamaktadır. Nil Yalter, Doğu ve Batı kültürel motiflerini feminist sanat anlayışı çerçevesinde ele almakta; kadın bedeni, göç ve kimlik temaları üzerinden bu motifleri kültürel bir direnişe dönüştürmektedir. Kiki Smith, etnik motifleri, mitolojik söylemleri ve doğaya ait formları çağdaş sanat yorum ile birleştirerek kadim ve güncel olan arasında görsel bir bağ kurmaktadır. Kutluğ Ataman ise Anadolu kültürüne ait halk hikâyelerini, motifleri ve kimlik bileşenlerini video ve yerleştirme sanatının ifade biçimiyle yorumlayarak yerel

olanı evrensel bir perspektifle oluşturmaktadır. Bu sanatçıların çalışmaları, geleneksel motiflerin sadece şekilsel değil; aynı zamanda kavramsal bir değişime uğradığını göstermesi açısından dijital çağda motiflerin tekrardan üretimi ve yorumlanmasına olanak sunmaktadır.

Sivas Olgunlaşma Enstitüsü, geleneksel kültürel unsurları belgelemek ve çağdaş sanatla bağlantı kurmak amacıyla “İplikten İlmige Sivas Kilimi” projesini yürütmektedir. Sivas merkez ve 16 ilçedeki geleneksel köy kilim motiflerinin düzenli bir şekilde taranmış, dijital veri ortamına aktarılmış ve vektörel çizim teknikleri kullanılarak yeniden üretilmiştir. Sivas ilinin yüzölçümüne temel alınarak bir harita, bakım verileri ile bölümlerin dağılım bölgeleri arasında kalan kısımlar oluşturulmuştur. Proje, geleneksel motiflerin yalnızca kayıt altına alınmasıyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bu motiflerin modern tasarımın ifade şekli ile yeniden düzenlenmesi amaçlanmaktadır. Bu proje için seçilen motifler, mum batık tekniğiyle tekstil üzerine uygulanmıştır. Projeden elde edilen geleneksel motifler, kıyafet, fular ve yastık kılıfı gibi giysilere ve eşyalara uyarlanmıştır. (İhlas Haber Ajansı, 2024).

Resim 55. GAN Algoritmasıyla Sentezlenen Dijital Batık Desenlerinden Oluşan Kompozisyon.



Kaynak: Kecivi, 2020.

Endonezya’ya özgü geleneksel batik motiflerini Generative Adversarial Networks (GAN) kullanarak dijital platformda tekrar üretmeyi amaçlamaktadır. BatikGAN, farklı GAN görsellerin birleşimlerinden faydalanılarak, kültürel sembollerin hem şekilsel hem de soyut aşamada yeniden biçimlendirmektedir (CGDAJR, 2025) (Resim 57).

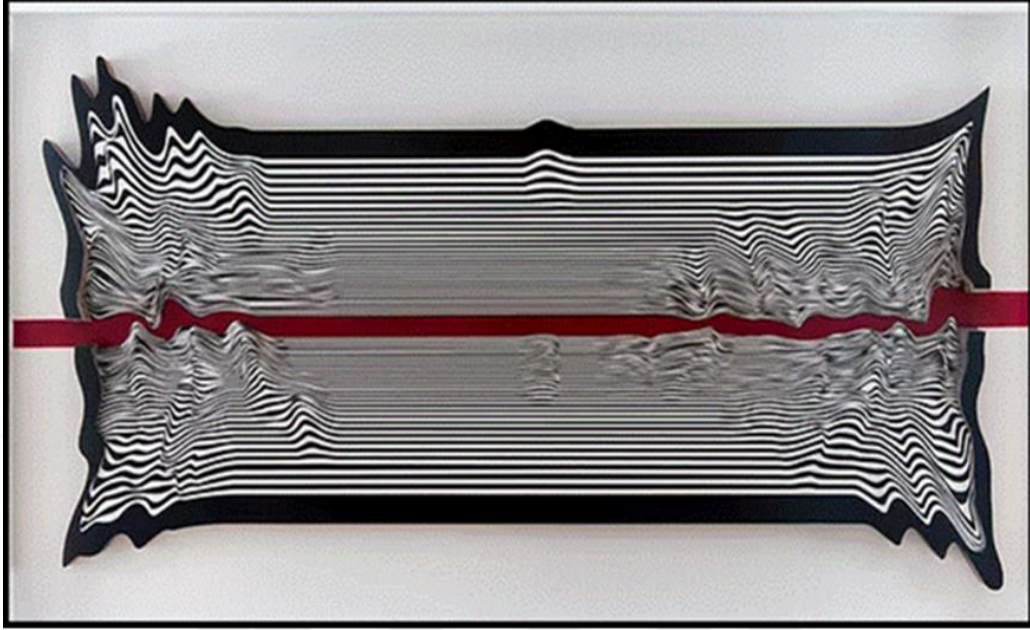
Türkiye’de yeni medya alanında çalışan ve eser oluşturan sanatçılar ilk eserlerini 2000’lerde veren genç bir kuşak dünyada 60’larda avantgarde sanatçıların çalışmaları, teknolojiyi anlamaya çalışan ve eleştiren sergilerle başlamışlardır. 80’lerden bu yana bilgisayar teknolojisi ile eş zamanlı yaygınlaşıp, sanatsal ifade şekli olarak gelişen dijital sanat 2000’leri izleyen dönemlerden, hemen hemen 20-30 yıllık bir gecikme ile Türkiye’nin gündemine dâhil olmuştur. (Ertan, 2015: 152). Batı kültüründe dijital sanat daha oturmuş durumda olmasına rağmen Türkiye’de henüz yeni bir sanattır. Buna karşın son günlerde daha fazla ilgi görmektedir. Özcan Onur dijital sanatı Türkiye’de sanat çevresi ile tanıştıran ilk kişi olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimi tamamladıktan sonra Paris’te bilgisayar ortamında grafik programlarını geliştiren bir ekip ile çalışan Onur, o zaman diliminde tasarladığı eserlerini 1986 yılında “Elektropentur” isimli sergisi ile paylaşmıştır (Odeabank, 2023). Türkiye’de dijital sanatla daha çok grafik ve fotoğraf alanından olan sanatçıların uğraştığı görülmektedir. Bunun yanında, resim, müzik, sinema ve heykel benzeri bölümlerde çalışmalar yapan sanatçıların dijital sanat eserleri de bulunmaktadır. Dijital sanat yapan sanatçıların zamanla çoğalmasına rağmen sergileme mekânı ve seyirciye ulaşma konusunda, geleneksel sanatlarda olduğu gibi uygun şartlara sahip değildir (Atan, vd. 2015: 7).

1.2.1. Seçkin Piri (1977 -)

Dijital teknolojinin imkânları ile sanatsal üretimlerini gerçekleştiren Seçkin Pirim çağdaş eserlerinin çizimlerini dijital programlarda yapmıştır. Pirim, tasarım çizimlerini gerçekleştirirken hızlı, hata olasılığının düşük, her aşamada değişiklik fırsatı tanıyan, lazer kullanımında hatasız kesim imkânı veren ve süreci doğru kullanma bağlamında da teknolojiyi sanatında kullanmaktadır. Bu teknik sayesinde sanatta başarılı olduğunu ifade eden Seçkin Pirim’in ilk çalışmalarında doğa ve kültür bileşimini aktarırken, Markus Graf ise Pirim’in sanatındaki zamansal ilerleme ve varyasyonu şu sözlerle ifade etmiş; “*Seçkin Pirim eserlerinde, Kübizm, Fütürizm, Minimalizm ve çağımızın üç boyutlu bilgisayar grafikleri ile ürün tasarımlarından çeşitli yöntemler alarak kendi dilini oluşturmanın bir yolunu bulmuştur. Bu nedenle işleri hem tanıdık hem de yabancı görünür. Bilinen sanat ve tasarım tarihi temeli üzerinden yeni estetikleri tartışmaktadır. Bu sayede sanatçı, klasik reproduksiyonu veya postmodern eklektizmi aşan yeni üretim biçimleri geliştirmek için heykel sanatına yeni bir yol önermektedir*” (Artful Living, 2021). Ebru sanatı ve Suminagaşi sanatının izlerine rastlanan yapıtlarında yalın bir estetik ve devinim ile farklı disiplinlerden aldığı verileri dijital ortama yansıtarak tasarımlar yapmaktadır. Tasarım

aşamasının uygulama safhasında yazılım programlarını uzman teknik elemanlara yaptırarak, kendi deyimiyle “Sanat” ve “Zanaat”ı birbirinden ayırmıştır (Resim 56).

Resim 56. Seçkin Pirim, ‘Yol-3’, biristol üzeri metalik boya karışık teknik, 158 x 82,6 x 5,1 cm.



Kaynak: İsmailoğlu ve Kızılaslan, 2021.

1.2.2. Miguel Chevalier (1959-....)

Chevalier, 2014 yılında Birleşik Arap Emirlikleri'nin Sharjah şehrinde düzenlenen İslam Sanatları Festivali kapsamında sergilediği “Dijital Arabeskler 2014” adlı yerleştirmesinde, İslam sanatına özgü geleneksel motifleri dijital medya yardımıyla yeniden düzenlemiştir. Al Majaz Su Cephesi'nde yaklaşık 1100 m²'lik zemine yayılan bu çalışma, altı adet video projektör ve kızılötesi kameralar kullanmış, izleyici ile etkileşim içinde olan bir enstalasyon olarak düzenlemiştir. Çalışmada, zellige, arabesk ve maşrabiye gibi İslam sanatının niteliksel süsleme biçemlerinden beslenen motifler bularak, dijital ortamda süregiden yenilenme içinde, doğadaki devingen sürekliliği andıran bir izlenim uyandırmıştır. Chevalier, bu görsel devingenliği vermek için matematiksel algoritmalar vasıtasıyla, geleneksel İslam sanatındaki simetri, tekrar ve sonsuzluk algısını dijital ortamda yeniden düzenlemiştir. Sanatçının kamusal mekânda uyguladığı ilk büyük boyutlu dijital düzenleme olan bu çalışma, dijital sanatın geleneksel sergi mekânları dışındaki kullanımını da ortaya koymaktadır. Bununla birlikte kültürel geçmişin dijital alanda fark edilebilir hâle getirilebileceğini ve izleyiciyle direkt etkileşim oluşturulabileceğini gösteren önemli bir örnektir (Archello, 2025) (Resim 57).

Resim 57. Miguel Chevalier, “Digital Arabesques” başlıklı interaktif yerleştirme.



Kaynak: Architectural Digest, 2024

1.2.3. Orkhan Memmedov (1978-....)

Orkhan Mammadov, dijital teknolojiler ile geleneksel miras arasında yeni ve özgün bir bağ kuran çağdaş Azerbaycanlı yeni medya sanatçılarından. Sanatsal yaklaşımının temelini meydana getiren, halıcılık kültürünün önemli bir hareket noktasında yer almaktadır. Mammadov, folklorik motifleri, Orta Doğu süsleme eğilimi ve geçmişten gelen halı motiflerini yalnızca estetik bir biçim arayışıyla değil; bunun yanı sıra kültürel aidiyet ve ortak bir hafızanın dijital süreçteki temsil imkânlarını araştıran bir yönelim ile tekrardan yorumlamıştır. Sanatçı, geleneksel halı desenlerinin sembolik yapısını ve yinelenen düzeni sebebiyle yapay zekâ algoritmalarıyla organik bir bütünlük içinde yeniden yapılandırılabileceğini ileri sürmektedir. Bu fikirden yola çıkarak dijital teknolojileri ve yapay zekâ tabanlı araçları kullanarak motifleri sadece görsel değil, ilaveten anlam katmanlarıyla tekrardan yapılandırmaktadır. Bu tutumunun en etkileyici örneklerinden biri olan The Revival of Aesthetics (Estetiğin Canlanması) dizisinde, halı dokuma kültürüne ait motifler, yapay zekâ destekli veri analiz sistemleri yardımıyla biçimlendirilerek çağdaş bir görsel ifade şekline dönüştürmektedir. Mammadov, bu noktada motifi sadece dokunsal bir süsleme elemanı olarak değil, bilakis veri bloklarının içindeki yapısal yinelenmenin görsel karşılığı olarak ele almaktadır. Bu sayede halı motifleri ve veri ağları dijital kültürle ilişkilendirilerek yeni bir anlamsal boyut kazanmaktadır. Sanatçının bu üretim aşaması, salt görsel anlatının üstüne çıkarak; kültürel belleği gösteren ve devamlılığını amaçlayan araştırma hedefli bir yaklaşım taşımaktadır. Mammadov, geleneksel desenleri özenle kayıt altına alarak bu bilgileri

blokzincir teknolojisi aracılığıyla NFT formatında dijital arşivlere kaydetmekte, bu sayede geleneksel estetik değerlere yeni bir süreklilik katmaktadır. Orkhan Mammadov'un görsel üslubu sadece Azerbaycan ve ya Orta Doğu kültürleriyle sınırlı değildir. Sanatçı, değişik bölgelerden etkilenecek üretim yelpazesini devamlı genişletmektedir. Miami Art Basel 2021'de sergilenen Waves of Orient adlı enstalasyonu, halı motiflerinin kıvrımlı düzenini doğal biçimlerle birleştiren bir model olarak göze çarpmaktadır. Bu çalışma, sanatçının kültürel miras ile doğa arasında duygusal ve görsel bir etkileşim arzusunda olduğunu göstermektedir. Çoğunlukla, Orkhan Mammadov'un çalışmaları, geleneksel halıcılığı sadece bir estetik miras olarak görmeyip; algoritma, veri, kültür ve hafıza çevresinde biçimlenen modern bir yorum alanı olarak ele almaktadır. Onun bakış açısı sayesinde halı motifleri, tarihsel durağan sembol kimliğinden sıyrılarak, sayısal çağın yeni ve hareketli görsel ifadelerine dönüşmektedir (Sharma, 2022) (Resim 58).

Resim 58. Orhan Mammadov, “*Orient Dalgaları*”, 2022.

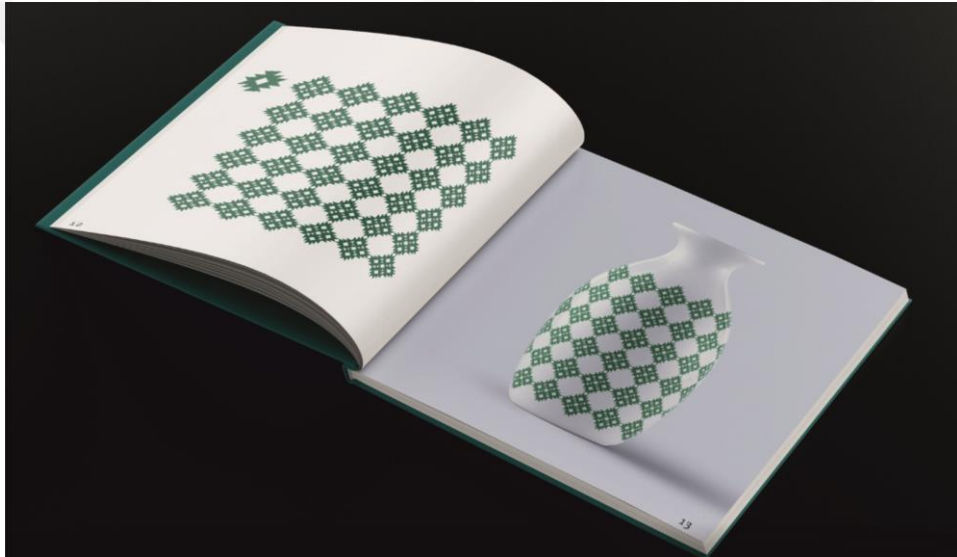


Kaynak: Sharma, 2022.

1.2.4. Nurullah Kızılkaya (1996 -)

Nurullah Kızılkaya'nın “Anadolu’dan Günümüze Halı Kilim Motifleri” isimli çalışması, Anadolu'nun zengin halı ve kilim motiflerini dijital platformda tekrardan işleyerek çağımız tasarım camiasıyla ilişkilendirmeyi amaçlamaktadır. Bu proje, kaybolma eşiğinde olan geleneksel motifleri dijitalleştirerek modern ürün tasarımlarında kullanılabilir duruma getirmeyi amaçlamaktadır. Behance platformunda yayınlanan bu çalışma, Anadolu'nun motiflerini yeniden kullanılabilecek şekle sokabilmek niyetiyle tasarlanmıştır (Behance, 2025). Resim 59’da geleneksel bir motif hem grafik düzlemde hem de dijital olarak modellenmiş bir vazo formu üzerinde sunulmuştur.

Resim 59. Nurullah Kızılkaya, "Anadolu’dan Günümüze Halı-Kilim Motifleri" adlı dijital proje.



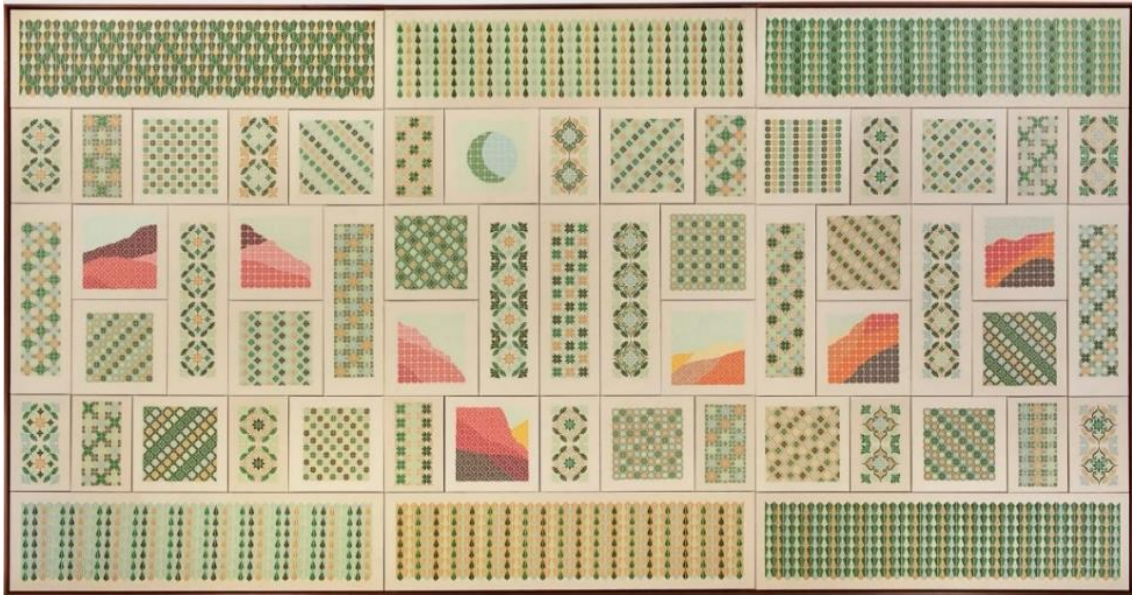
Kaynak: Behance, 2025.

1.2.5. Jordan Nassar (1985 -)

Nassar, geleneksel Filistin yöresel işlemesi olan Tatreez sanatını yalnızca fiziksel bir zanaat biçimi olarak değil, çağdaş sanatın araçlarıyla tekrardan yorumlayan bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Üretim sürecinde dijital teknolojiler; desenlerin kurgulanması, motiflerin dönüşümü ve kompozisyonun inşasında önemli bir yer tutmaktadır. Nassar, geleneksel Tatreez desenlerini dijital ortama aktararak burada detaylı biçimde incelemekte, ardından çağdaş bir anlatıya uygun yeni düzenlemelere yönelmektedir. Bu aşamada dijital çizim programları, renk düzenleme araçları ve görsel düzenleme yöntemleri uygulayarak özgün ve soyut kompozisyonlar geliştirmektedir. Öncelikle dağ manzaralarını kullanıldığı çalışmalarda bu süreç açık şekilde gözlenmektedir. Batı Şeria’daki zanaatkâr kadınlarla birlikte yürütülen projelerde, öncelikle dijital platformda

düzenlenen tasarımlar daha sonrasında geleneksel dokuma yöntemleri somut çalışmalara dönüştürülmektedir. Bu teknik, dijital tasarım aşaması ile el işçiliği arasında orijinal bir etkileşim ortamı yaratmaktadır. Nassar'ın Selvi Gölgesi (Cypress, 2023) isimli eseri, bu üretim tekniği açısından ayırt edici örneklerindendir. Sanatçının bu tekniği, geleneksel motiflerin çağdaş bağlamda tekrardan değerlendirilmesine şans tanırken, kültürel hafızanın yeniden görsel olarak yansıtılmasını da savunmaktadır. Bundan dolayı, Nassar'ın çalışmaları, dijital araçlarla biçimlenen; aynı zamanda zanaatkârlığın disiplinlerarası bir sanat anlayışını vurgulamaktadır (Grand, 2024) (Resim 60).

Resim 60. Jordan Nassar, ‘‘Shade of the Cypress’’, pamuk üzerine pamuktan el işlemesi, 130 x 245 x 3 inç, New York, 2023.



Kaynak: Grand, 2024.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU TÜRK KİLİM MOTİFLERİNİN SAYISAL MEDYA ARAÇLARI İLE YORUMU

1. TASARIMDA KULLANILAN SAYISAL MEDYA PROGRAMLARI

Dijital sanat yazılımlarının yaygın olarak kullanılan farklı çeşitleri vardır. Adobe Photoshop, dijital sanat çalışmalarının üretimi için geliştirilmiş bir yazılım programıdır. Fotoğraf düzenleme, kolaj hazırlama gibi çok sayıda işlevi destekleyen raster tabanlı bir programdır (Adobe 2024). Rebelle adlı tasarım programı ise, teknik kısıtlamalardan bağımsız ve son derece yaratıcı bir şekilde, özellikle suluboya resimlerinin yapımında kullanılmaktadır. Rebelle, yağlı boya, akrilik, suluboya ve diğer kuru ve ıslak malzeme içeren bir hiper boyama yazılımıdır. Boya pigmentleri, renk karıştırma, yağ kalınlığı, suluboya difüzyonu ve Nano Pixel teknolojisi ile gerçekçi çalışmalar yapılabilir. Ayrıca, Rebelle arayüzünün parçası olan üfleme aleti desteği, pigmentler, impasto tekniği ve diğer birçok araç, gerçekçi eserlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Creative Bloq, 2023). Rebelle, bu tarzda tasarım programları arasında öne çıkan bir örnektir.

Adobe Illustrator, vektör tabanlı tasarımlar üretmek için kullanılan nitelikli bir yazılım programıdır. Boyutlandırılabilir sistemi sayesinde grafik, logo, desen ve tipografi gibi çalışmalarda kullanılmaktadır (Adobe, 2024). Adobe InDesign ise, sayfa sayısı fazla olan veya basılı yayınlar oluşturmak amacıyla kullanılan bir dijital tasarım programıdır. Kitap, dergi, katalog, portfolyo ve sergi kitapçığı gibi çalışmalar için ideal bir yazılımdır. Sanatçılar, dijital çalışmalarını kavramsal metinlerle birleştirmek veya dijital sergi kataloğu düzenlemek için InDesign'ı tercih etmektedirler. Tipografi, ızgara sistemleri, sayfa numaralandırma ve baskıya uygun çıktı alma özellikleri sayesinde yayın tasarımında teknolojik olanaklar sağlamaktadır (Adobe, 2024).

Corel Corporation tarafından 1989'da kullanıcıların karşısına çıkan CorelDRAW, bir grafik tasarım programıdır. CorelDRAW, farklı platformlarda kullanılabilir. Kullanım alanları çok geniş olup, kişisel yayıncılıktan dijital baskıya, matbaacılıktan, tekstil, tabelacılık, açık hava reklamcılığı ve tanıtım firmalarına kadar pek çok sektörde kullanılmaktadır. Özellikle büyük boyutlu tasarımlarda yüksek kaliteli çıktı sağlamaktadır. (CorelDraw, 2022). Affinity Designer ise, vektörel ve raster (piksel tabanlı) grafik düzenlemelerini bir arada sunan bir yazılımdır. Adobe Illustrator'a alternatif olarak Serif Labs tarafından geliştirilmiştir (Serif Labs, 2024).

ZBrush, doğal bir dijital heykel tasarımı için geliştirilmiş bir yazılımdır. Yıllık karakter tasarımı, karakter modelleme ve seramik objelerin dijital üretim süreçlerinde kullanılmaktadır (Pixologic, 2022).

Autodesk 3ds Max, mimari mekân tasarımı, mekanik modelleme, animasyon ve sahne düzenlemesi gibi alanlarda yaygın olarak tercih edilen bir yazılımdır. Özellikle girift sahne ortamlarında, kamera ve ışık kontrolü yönünden gelişmiş ve detaylı özellikler sunmaktadır (Autodesk, 2024). Blender, ücretsiz bir üç boyutlu tasarım programıdır. Modelleme, render alma, animasyon, dijital heykel, video düzenleme ve oyun içeriği tasarımı dâhil olmak üzere çok amaçla kullanılmaktadır. Sanatsal uygulamalarda çok yönlü bir iş birliği ortamı sunmaktadır (Blender Foundation, 2023).

Adobe After Effects, Adobe Systems tarafından geliştirilen, hareketli grafikler ve görsel efektler oluşturmak amacıyla kullanılan profesyonel bir dijital post-produksiyon yazılımıdır. Hem 2B hem de 3B platformlarda animasyon, tipografi, infografik videolar ve görsel anlatılar üretmek için yaygın olarak tercih edilmektedir. Kullanıcılar, bu yazılım aracılığıyla animasyonlu metinler, simgesel grafikler ve efektlerle zenginleştirilmiş görsel içerikler oluşturabilmektedir. Film, dizi ve tanıtım videolarının kurgu ve efekt aşamalarında aktif biçimde kullanılan After Effects, lisanslı yapısı sayesinde resmi ve kalıcı erişim imkanı sunmaktadır (Vikipedi, 2025).

Cinema 4D, özellikle hareketli grafik tasarımı ve üç boyutlu tipografi oluşturma alanında etkili bir programdır. Sahne animasyonu ve simülasyon sistemleriyle entegre edilebilen, geliştirilebilen Cinema 4D, reklamcılık yayıncılık sektörlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır (Maxon, 2024).

Unity ve Unreal Engine, dijital etkileşimli sanat uygulamalarında yaygın olarak kullanılan oyun motorlarıdır. Sanatçılar tarafından sanal gerçeklik (VR) kurulumları ve paylaşımına açık mekânsal örneklerin depolamasında kullanılmaktadır (Unity Technologies, 2023; Epic Games, 2023).

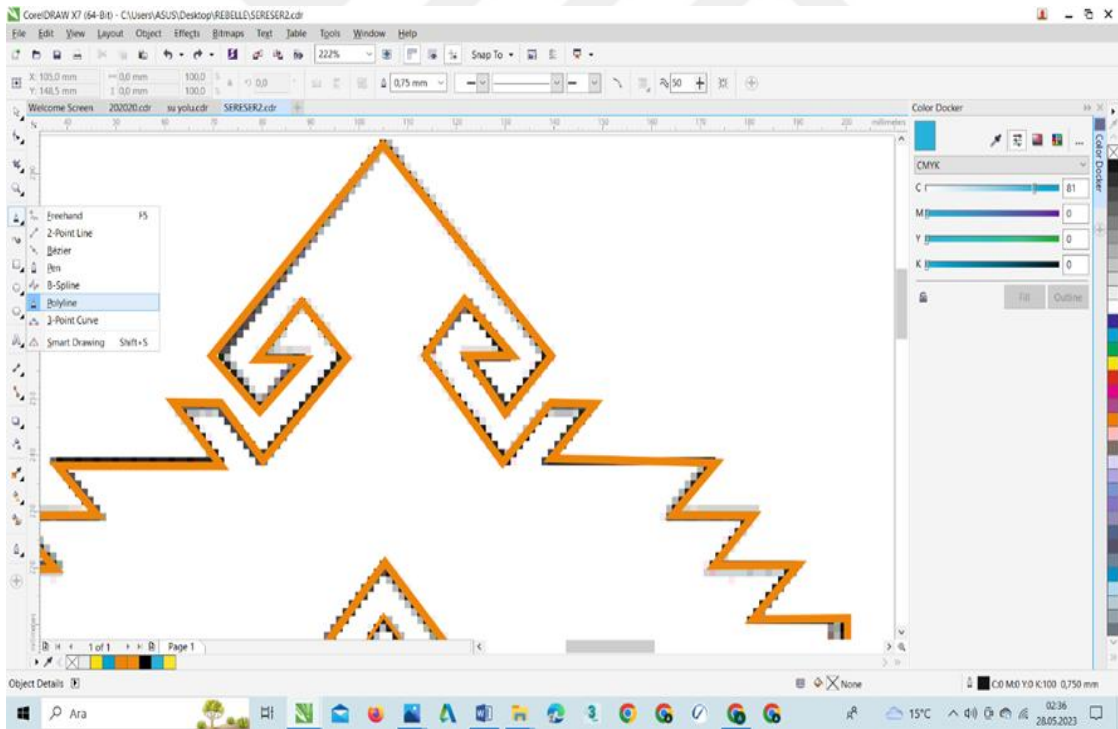
RunwayML, kullanıcıların metin tabanlı açıklamalarla görsel, video ve ses içerikleri üretebileceği, yapay zeka modelleri sunan bir platformdur. Kullanıcıların herhangi bir kodlama bilgisine ihtiyaç duymadan yapay zekâ desteğinden yararlanmalarını sağlayan bir platformdur. Sanatsal uygulamaları arasında metinden görsele dönüştürme ve yapay destekli (AI) montaj olanakları sunmaktadır (Pist, 2024).

1.1. TASARIM AŞAMALARI

Geleneksel Anadolu kilim motiflerinin dijital ortama aktarımı ve çağdaş bir estetik anlayışla yeniden yorumlanması amacıyla hibrit bir dijital üretim yöntemi benimsenmiştir. Tasarım süreci iki temel aşamadan oluşmaktadır. CorelDRAW ile vektörel çizim aşaması ve Rebelle ile de biçimsel bütünleştirme ve sanatsal işleme aşaması gerçekleştirilmektedir. Her bir aşama farklı bir dijital platformda yürütülmüş, süreç boyunca geleneksel motif ile çağdaş sanatın ifade araçları bir arada değerlendirilmiştir.

Birinci aşamada, motif CorelDRAW kullanılarak vektörel olarak çizilmiştir. Bu amaçla, tasarıma uygun olan çizim araçlarından biri seçilmiş; özellikle “Bezier” ve “Polyline” araçları kullanılarak konturlar net bir şekilde oluşturulmuştur. Motifin özgün formunu korumak amacıyla herhangi bir stilizasyon veya deformasyon yapılmamış; özgün çizgi ritimleri olduğu gibi yansıtılmıştır (Resim 61).

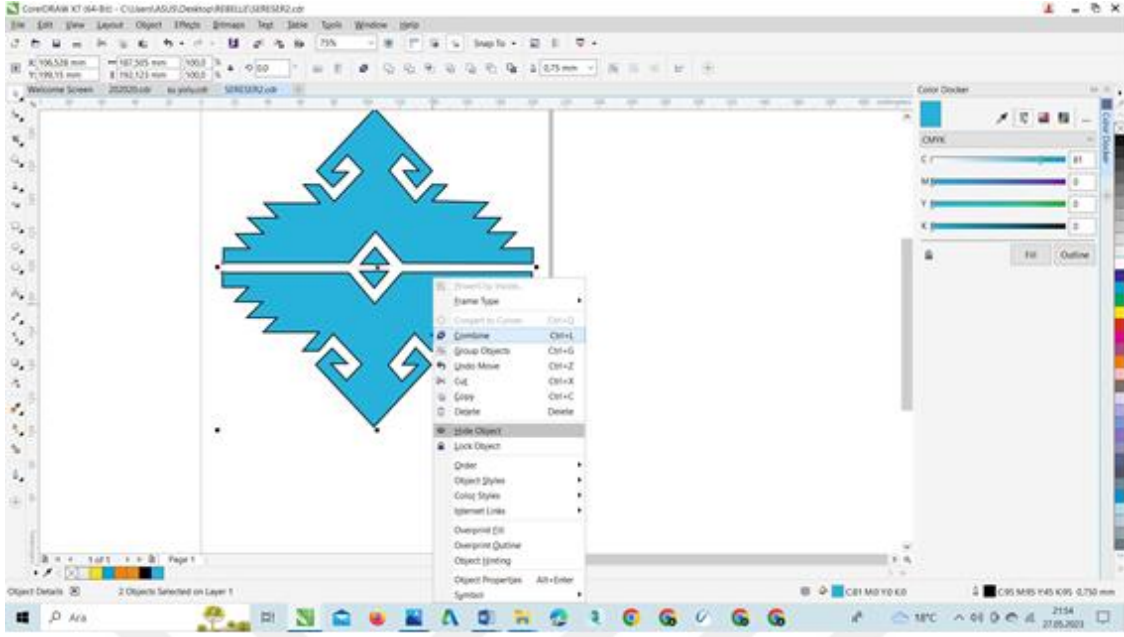
Resim 61. Ekran Görüntüsü. CorelDRAW. 2023



Kaynak: Kantemir, 2025

GIF formatında kaydedilen motif, resimsel tasarımı tamamlamak amacıyla Rebelle 7 programına aktarılmıştır. Bu işlem için öncelikle uygun bir çalışma zemini seçilmiş ve ölçü ayarları yapılmıştır (Resim 62).

Resim 62. Ekran Görüntüsü. CorelDRAW. 2023



Kaynak: Kantemir, 2025

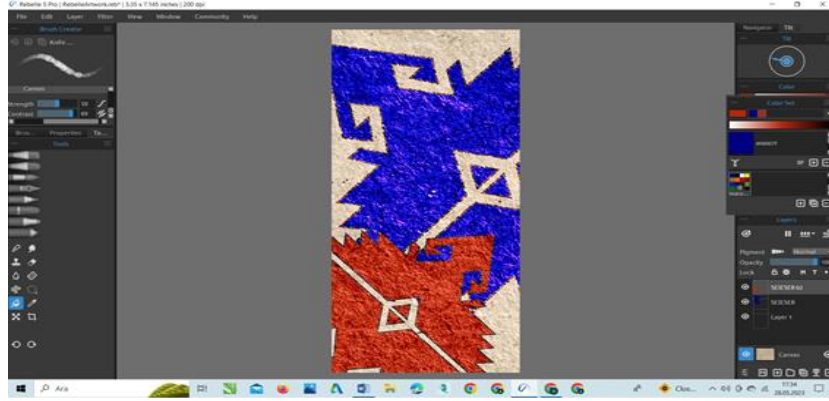
İkinci aşamada CorelDRAW'ın CMYK renk alanında düzenlenen motifler GIF formatında Rebelle'ye aktırılan motiflere ifade ve derinlik kazandırılmıştır. Üretim süreci, vektörel çizim disiplini ile dijital resim pratiğini bir araya getiren bütüncül bir yaklaşımla yürütülmüştür. ‘‘Combine’’ araç çubuğu kullanılarak çizilen motifler birleştirilmiş tek bir motif haline getirilmiştir (Resim 63-64).

Resim 63. Ekran Görüntüsü, Rebelle



Kaynak: Kantemir, 2023

Resim 64. Ekran Görüntüsü, Rebelle

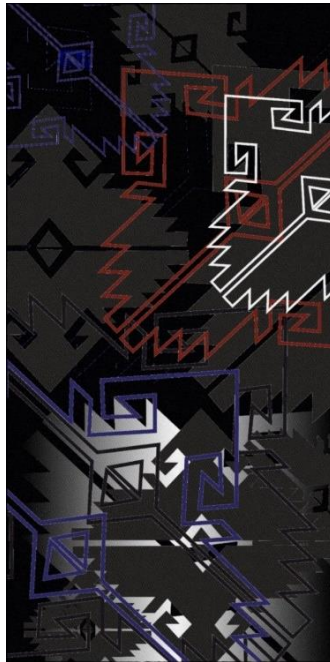


Kaynak: Kantemir, 2023

1.2. KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

“*Seleser 12*” çalışmasında, çalışmanın bazı noktalarında tabakalar halinde konumlanan unsurlar hem geleneksel dokuma duygusunu hem de modern, dijital bir dinamizmi yansıtmaktadır. Mavi, beyaz ve kırmızı çizgisel motifler diyagonal ve yatay bir yönde ilerleyerek hareketli bir düzen oluşturmaktadır. Özellikle kırmızı çizgilerin merkezde toplanması, görsel bir harmoni yaratmaktadır. Siyah ve gri tonların yoğunlaştığı bölgelerde bazı motifler yüzeyden fırlamış izlenimi verirken, diğerleri gölgede kalarak arka planda hissedilmektedir. Bu karşıtlık dijital bir rölyef etkisi doğurmaktadır. Eserin sol alt kısmında, ışığın diyagonal şekilde yansımaları ve arka plandaki mavi çizgilerin yarı transparan formu, uzamsal bölüme oluşturmaktadır.

Resim 65. ‘Arzu Kantemir, “*Seleser 12*”, dijital resim, 40 x 80 cm, 2024.



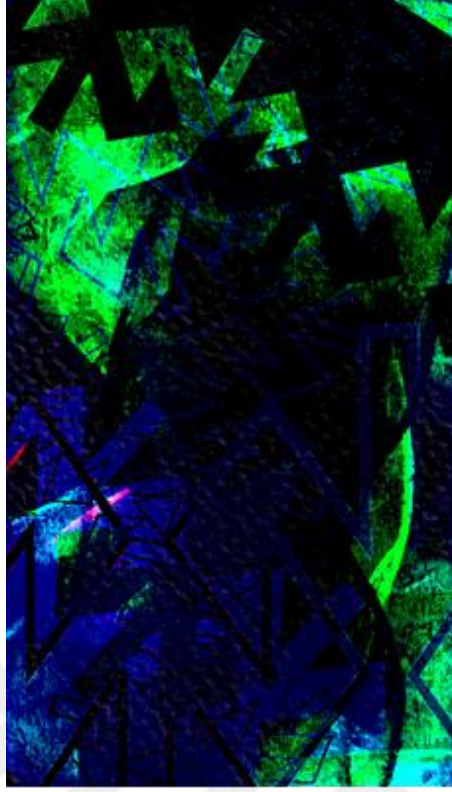
Kaynak: Kantemir, 2024.

Tek yönlü Rembrandt aydınlatması ile ışığın sol alt köşeden diagonal olarak gelmesi, motiflerin sağ tarafının aydınlanmasını sağlamaktadır. Sağ üstteki beyaz motif tamamen ışık alırken, sol alt kısımdaki motifler gölgede kalmakta, bu durum klasik Rembrandt kompozisyonlarında görülen "yarı aydınlık – yarı gölge" dengesini soyut bir biçimde yansıtmaktadır. Rembrandt tekniği, bu çalışmada ışığın dramatik kullanımıyla motifsel soyutlamaya taşınmıştır. Seleser motifi, hayatın seyri, alın yazısı ve koruyucu dualar anlamına gelmektedir. Bu çalışmada motifin yön değiştirmesi ve dağınık formu, geleneksel ifadenin çağdaş yaşamdaki kırılğanlığını simgelemektedir. Mavi ve kırmızı renklerin farklı yönlerde dağılması, kültürel kimliğin bölünmüş algılanışı veya bireysel yol arayışı şeklinde yorumlanabilir. Çalışmada, geçmişin görsel hafızasına ve çağdaş estetik beklentilerine eşzamanlı olarak cevap verilmesi amaçlanmıştır (Resim 65).

“*Su Yolu I*” adlı çalışmada, üst üste yerleştirilmiş kilim motifleri yoğun ve katmanlı yapıya dönüştürülmüştür. Çalışmada yeşil, mavi ve siyah renkler kompozisyona hâkimdir. Arka planda taş veya metal dokusunu andıran bir yüzey yer alırken, ön planda farklı boyutlardaki kilim motifleri çizgisel düzenlemeler ve biçimsel akışlarla öne çıkmaktadır. Siyah zemin üzerindeki neon yeşil ve kobalt mavisi gibi renk geçişleri, çalışmaya dinamik bir hareket kazandırmaktadır. Yüzeydeki katmanlı yapı, saydamlık ve ışık etkilerini artırarak derinlik hissi yaratmaktadır. Çizgisel ritim, keskin diyagonaller, katmanlı yapı ve karşıt renk kullanımı, kompozisyonda biçimsel olarak öne çıkan unsurlardır. Bu yapı, geleneksel su yolu motifinin normal ve yumuşak görünümüne karşıt estetik bir görünüm sunmaktadır. Renk geçişleri ile ışık-gölge kullanımının birleşimi, yüzeyin algılanan derinliğini güçlendirmektedir. Kompozisyonda simetrik bir düzen yerine, dijital sistemlerle kurgulanan dinamik bir ritim hâkimdir (Resim 65).

“*Su Yolu I*” motifi, Anadolu kilim düzenlemesinde bereket, akış, süreklilik ve yön bulma gibi anlam yoğunluklarına sahiptir. Kompozisyonda yer alan görsel yapıdaki yön kayması, bir yandan kalıcılık, diğer yandan ise devamsızlık gibi niteliklerle ilişkilendirilmekte; bu durum, bilgi akışı ve kişisel belirsizlik gibi dijital çağın temalarıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda çalışmada, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de geleneksel ve çağdaş bir yorum sunulması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda çalışmayla, doğa ve yaşamla ilişkilendirilmiş olan su yolu motifi, dijital kültürde estetik bir anlatım biçiminde yorumlanması istenmektedir.

Resim 66. Arzu Kantemir, “*Su Yolu 1*”, 60 x120 cm, 2024.



Kaynak: Kantemir, 2024.

"Gizli" adlı çalışmada, geleneksel kilim motiflerinden biri olan bereket motifi dijital olarak yorumlanmıştır. Çalışmada elektrik mavisi, kırmızı, siyah ve mor renkler sıklıkla kullanılmaktadır. Motifin geleneksel yapısı korunurken, üst üste gelen katmanlar ve farklı şeffaflık dereceleriyle çok boyutlu bir yapı oluşturulmuştur (Resim 67).

Çalışmanın biçimsel yapısı, kırıklı dönüşler, yönsel tekrarlar ve düz çizgiler üzerine kurulmuştur. Tokat yöresinin en önemli motiflerinden biri olan bereket motifi, asimetrik bir dizilim içinde kullanılmış ve geleneksel motifin ritmik düzeni dijital olarak yeniden düzenlenmiştir. Görsel olarak baskın bir performans amaçlanan çalışmada, özellikle mavinin yoğun bir şekilde kullanılması ve mavi-kırmızı-siyah-mor renk kontrastları, izleyiciye hem hareket hem de anlam derinliği hissini uyandırmasına özen gösterilmiştir. Çalışmadaki katmanlı yapı ile saydamlığın ve yansımanın artırılması amaçlanmaktadır.

Bereket motifi genellikle doğurganlık, üretkenlik, doğanın yeniden canlanması ve yaşamın sürdürülebilirliğinin devamı gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Özellikle geometrik bir sistem içinde çift katlı çizgiler, kesişen hatlar veya ters simetriler olarak görülür. Çalışmada Bereket motifi, özgün formu temel alınarak dijital ortamda yeniden yorumlanmıştır.

Çalışmada, ikonografik açıdan bereket motifinin bereketle özdeşleşmiş anlamı korunurken; ikonolojik bağlamda bu yeniden yapılandırmanın, geleneksel kültürün dijital çağda nasıl yeniden işlevlendirilebileceğine dair görsel bir sorgulama amaçlamaktadır. Motif, artık sadece sembolik bir form değil; aynı zamanda çağdaş bireyin kökenle bağ kurma ihtiyacına görsel bir yanıt olarak da değerlendirilebilir.

Resim 67. Arzu Kantemir, "Gizli", dijital resim, 60 x120 cm, 2023.



Kaynak: Kantemir, 2024.

“Seleser 1” adlı çalışma, adını Seleser adlı kilimden almıştır. Geleneksel Anadolu kilim dokuma geleneğinden alınan eli belinde motifi, biçimsel bütünlüğü korunarak ve manipülasyona uğratılmadan, çeşitli kesitler ve yönelimler üzerinden yeniden düzenlenmiştir. Kompozisyon; keskin geometrik çizgilerle tanımlanmış, çok katmanlı bir yapı ve ritmik yoğunluk içermektedir. Renk gamı; siyah, koyu gri ve pas kırmızısı gibi karanlık zemin renklerinden meydana gelmekte olup, motifler ise açık sarı, krem ve kahverengi konturlarla vurgulanmıştır. Arka plan ile ön plan arasında kurulan renk ve çizgi kontrastı ile yüzeyde hem optik bir hareket hem de sembolik bir etki yaratılması hedeflenmiştir (Resim 68).

Motiflerin sıkışık bir düzende yerleştirilmiş olması, görsel yoğunluğu artırmakla birlikte, bastırılmışlık ve içsel gerilim duygusu vermektedir. Çizgi, renk ve katmanlar üzerinden bir "yığılma" estetiği uygulanmış; bu durum yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda duygusal bir yoğunluğa da ortam hazırlamıştır. Seleser motifi, biçimsel olarak

bozulmadan konumlandırılmış, ancak kompozisyon içinde farklı yönelimlerle çoklu biçimde kullanılarak sembolik bir karmaşa duygusu, başka bir deyişle dolaşık yazgılar imgesi yaratılmak istenmiştir.

Çalışmada yalnızca bir motifin biçimsel sunumu değil, aynı zamanda bir tür dijital ağıt mekânı inşa edilmiştir. Motifin yönsüz, tekrar eden ve iç içe geçmiş yapısı; Anadolu'nun kolektif travmalarına, özellikle savaşların ve kayıpların toplumsal bellekte bıraktığı izlere göndermede bulunmaktadır. Kompozisyonda hâkim olan koyu tonlar görsel alanın neredeyse tamamına yayılmış bir yas atmosferi kurarken, yitip gitmeyen, silinmeyen bir belleğin, kültürel sürekliliğin ve sessiz direnişin temsiline dönüşmektedir.

Resim 68. Arzu Kantemir, “*Seleser I*” Dijital resim. 60 x120 cm.



Kaynak: Kantemir, 2025.

“Erkeç” isimli çalışmada, geleneksel kilim motiflerinden koçboynuzu motifi, bu dijital çalışmada yeniden ele alınmıştır. Siyah, beyaz ve gri değerler üzerine düzenlenen zemin, yarı saydam bir yapıya dönüşerek, esere derinlik ve yönsüz bir hareket vermiştir. Motifin çizgisel olarak turuncu, beyaz, kırmızı ve açık mavi gibi renklerle, kullanılması, sayısal çokluk ve duygusal gerilimleri oluşturmuştur (Resim 69).

Türk kilimlerinde koçboynuzu motifi genellikle güç, kudret, erkeklik ve korunma kavramlarını temsil etmektedir. Bu çalışma, motifin biçimsel özüne sadık kalırken, tekrarlayan bir döngü ve çoğul bir varoluş hali yaratmıştır. Motifler sabit değil; devinim halindedir. Bu durum, motifin sadece bir sembol değil, kültürel bellekte sürekli yeniden üretilen bir iz olduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte, çizgisel formların bir araya

gelmesiyle zamanın okunamaz hale gelmesi, motifin tanınması ile yabancılaşması arasında bir bağ oluşturmuştur. Bu, hem geleneksel ile bağlantı duygusu hem de şimdiyle hesaplaşma duygusunu uyandırmaktadır. Görsel olarak kullanılan motifin bütünü değil, bir parçasıdır. Seçilen parça, yalnızca form değil, aynı zamanda, miktarın ve anlamın bir parçasıdır. Bu açıdan, eserin tamamı değil, onun seçilmiş bir kısmı öne çıkmaktadır.

Koçboynuzu motifi, Orta Asya'dan Anadolu'ya yayılan geniş bir kültürel coğrafyada savaşçılığın, bereketin, hayvancılığın ve erkekliğin simgesi durumundadır. Bu çalışma, çizgisel, geometrik ve katlanabilir bir dijital estetik içinde bu simgenin varlığını sürdürmektedir. Bu ikonolojik durum, motifin yalnızca araç değil, aynı zamanda bir kimlik taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Dijital estetiğin şeffaflığı, parçalanma ve yönsüzlük, motifin yeniden yorumlana bilirliliği ve modern kırılğanlığını yansıtmaktadır. Bu, motif gerçekte sona ermiş bir geçmişe ait değil, tersine bir kültürel kodun devamlılığı özelliğindedir.

Bu çalışmada geleneksel motifin estetik potansiyeli çağdaş anlatılarla birleşerek, hem geleneksel formlara bağlılığı hem de dijital sanat diline olan hâkimiyeti ortaya konmaya çalışılmıştır. Eser, ornamantal bir tekrarın ötesine geçerek, çok katmanlı bir anlamsal çağrışım alanı sunabilmektedir.

Resim 69. Arzu Kantemir. “*Erkeç*” 60 x120 cm.



Kaynak: Kantemir, 2025

Anadolu kilim motiflerinde önemli bir yeri olan Su Yolu motifi, çalışmada çok yönlü ve dinamik bir yapıda yeniden yorumlanmıştır. Kompozisyonun genelinde hâkim olan turuncu, sarı ve sıcak tonlar, motifin yaşam, değişim ve süreklilik kavramlarını çağrıştırırken, siyah ve lacivert çizgiler bu dağılımı engelleyip, kırmıştır. Motif klasik şekildeki sürekliliğini koruyarak, üst üste bindirilmiş ve yarı saydamlaştırılmış geometrik alanlar birkaç kez kullanılmıştır. Bu tekrarlar, görsel hareketin ritmik olduğunu ve motifin modern dilde yeni bağlamalara girdiğini göstermektedir (Resim 70).

Geleneksel olarak su yolu motifi sürekliliği, hayatı ve temizliği temsil etmektedir. Hayatın parçalanması, akması ve dönüşleri, yol yönünün aralıklı olarak keskin dönüşleriyle metaforik olarak temsil edilmektedir. Renklerin katmanları arasında sıcaklık derecesine göre dağılması zamansal bir derinlik duygusu vermektedir.

Tarih boyunca suyun kutsallığı, yaşam kaynağı olarak önemi ve doğayla bağlantılı olması nedeniyle su yolu motifi önem kazanmıştır. Bu motifin dijital sanata aktarımı, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel bir hafızanın güncellenmesi anlamına gelmektedir. Motif ile parça arasındaki bağ artık sadece kültürel değil, aynı zamanda modern dijital deneyimlerin sunduğu dağılımlar, yoğunluk ve çoklu bakış açısı sunmaktadır.

Resim 70. Arzu Kantemir, “Su Yolu 7” Dijital resim 40 x 80 cm.



Kaynak: Kantemir, 2023.

TARTIşMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

“Anadolu Kilim Motiflerinin çağdaş Türk Sanatındaki Etkisi ve Sayısal Medya Araçları İle Yeniden Yorumu” başlıklı tez çalışmasında Anadolu kilim motiflerinin tarihsel gelişimi, sembolik ve estetik çözümlemeleri ile çağdaş Türk sanatındaki yeri ve dijital etkileşim bağlamında yeniden yorumlanma biçimleri ele alınmıştır. Üç bölümde incelenen bu çalışmada, dijital sanatın etkileyici ifade olanakları aracılığıyla kültürel mirasın yansıtılması amaçlanmıştır.

Konar göçer yaşam biçiminin etkisiyle Türk kültüründe önemli bir yer edinen kilim, geleneksel dokuma sanatının somut bir yansımasıdır ve uzun süre göçebe toplulukların gündelik yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Ancak günümüzde yerleşik hayata geçiş ve sanayi toplumuyla birlikte fabrikasyon ürünlerin yaygınlaşması sonucu geleneksel üretim biçimlerinin önemini yitirmesi, kuşaktan kuşağa aktarılan dokuma kültürünün sürdürülebilirliğini yitirme tehlikesi yaratmıştır. Geleneksel değerlerin saf hâlleriyle korunabilmesi büyük ölçüde, ilgili toplumların dış etkilere ve kültürel etkileşimlerden mümkün olduğunca az etkilenmesinden daha çok kültürel belleklerin güncel kılınarak ve toplumsal hafızada canlı tutulmasıyla mümkündür. Günümüzde kilim kültürünü yaşatmak ve korumak amacıyla bazı yerel yönetimler, müzeler açmakta, kurslar ve etkinlikler düzenlemektedir.

Kilim motifleri yalnızca bireysel duygu ve ruh hâlinin yansıması değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin, kolektif hafızanın ve varoluş mücadelesinin göstergeleridir. Bu nedenle, kilimler hem estetik hem de sosyo-kültürel birer belge niteliği taşımakta, toplumsal yapı ve değerler hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Doğu kültürlerinde iletişim biçimleri, Batı toplumlarına kıyasla daha dolaylı ve kapalı bir yapıya sahiptir. Bu durum, bireylerin ve toplumun kendini ifade etme biçimlerinden biri olan geleneksel sanatlara da yansımış ve zamanla bir sanat anlayışının kolektif bir biçimde oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu bağlamda tezin ilk bölümünde, Anadolu’nun zengin kilim geleneği tarihçesiyle incelenmiş, motiflerin kökenleri, tarihsel süreçteki değişimleri ve farklı yörelerdeki biçimsel çeşitlilikleri ortaya konmuştur. Anadolu kilim motiflerinin yörelere göre biçimsel farklılıklar gösterdiği, ancak bu çeşitliliğin altında ortak bir sembolik sistemin varlığı saptanmıştır. Aynı motiflerin farklı bölgelerde benzer anlamlarla kullanılması, Anadolu kültürünün ortak bir sanatsal ve simgesel anlam örgüsünün

varlığını kanıtlamaktadır. Motifler üzerinde yapılan çözümlemeler, kilim motiflerinin yalnızca biçimsel öğeler olmadığını, kolektif hafızayı, toplumsal deneyimleri aktaran güçlü simgesel yapılar olduğunu göstermektedir. Ayrıca birinci bölümün üçüncü ara başlığında Anadolu kilim motiflerinin çağdaş Türk sanatındaki yeri, özellikle resim sanatına olası etkileri ele alınmış, özellikle Türk resminde 20. yüzyılın ortalarından itibaren geleneksel motiflere yönelimle birlikte, kilim motiflerinin soyut sanat anlayışı ve desen temelli yaklaşımlar içinde modern sanat formlarına aktarıldığı gözlemlenmiştir. Amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen sanatçılar (Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Toy, Orhan Zafer vb.) ve eserleri incelenmiş, bu sanatçıların, geleneksel kültürel unsurları modern bir yorumla eserlerine taşıyarak hem ulusal kültüre vurgu yaptıkları hem de bu unsurları evrensel sanat diliyle ilişkilendirdikleri tespit edilmiştir. Geleneksel motifleri modern teknik ve sanat formlarıyla birleştiren çağdaş Türk resminin öncü sanatçıları, kilim motiflerinin estetik ve sembolik derinliğini yaratıcı ve yenilikçi ifade biçimlerine dönüştürerek eserlerine yansıtmışlardır. Kilim motifleri, sanatçılar tarafından imgesel unsurlar ve biçimsel sınırları aşarak, tarihsel ve kültürel birer aktarım yolu olarak ele alınmıştır. Geleneksel değerleri sanat çalışmalarında buluşturan bu sanatçılar, halk kültürünü çağdaş sanatsal düzlemde aktararak, motifin çağdaş sanat içindeki dönüşümünü görünür kılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, dijital sanatın tarihsel gelişimi, kapsamı, sınıflandırılması ve üretim biçimleri ele alınmıştır. Bilgisayar teknolojilerinin savaş endüstrisinden kültür-sanat alanına doğru evrilmesi, sanatın araçsal, kavramsal ve deneyimsel boyutlarını köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu dönüşüm süreci, hem sanat üretimini hem de sanatın alımlanma biçimlerini etkileyerek geleneksel sanatsal pratiklerin yerini disiplinlerarası, etkileşimli ve çok katmanlı üretilere bırakmasına neden olmuştur. Tasarım sürecinde kullanılan dijital materyaller, veri tabanlı sistemler ve dijital tasarım programları, sanatçının yaratım sürecindeki rolünü yeniden biçimlendirirken; çoklu üretim, boyutlandırmada esneklik ve yeniden yapılandırma olanakları sunmaktadır. Öte yandan geleneksel motiflerin dijital sanatta kullanılması, kültürel belleğin canlı kalmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Sanatsal bağlamda geniş bir sunum alanı oluştururken, aynı zamanda yeni biçimsel yorumların üretilmesine de zemin hazırlamaktadır.

Dijital sanatın kökeninde Dada, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi avangart hareketlerin etkileri tespit edilmiştir. Günümüzde geliştirilen algoritmik sanat, yapay zekâ

destekli yaratımlar ve interaktif enstalasyonlar ise dijital sanatın güncel formunu şekillendirmektedir.

Çalışmada, amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen, hem Türkiye’den hem de uluslararası sanat çevrelerinden sanatçıların dijital medya araçlarıyla ürettikleri eserler incelenerek, sanatçıların eserlerinde çağdaş sanat formlarıyla geleneksel motiflerin kurduğu ilişkiler tartışılmıştır. Konu kapsamında incelenen Seçkin Piri, Orkhan Memmedov, Miguel Chevalier, Nurullah Kızılkaya, Jordan Nassar gibi üretim süreçlerinde dijital medyumlar kullanan sanatçıların geleneksel formlara yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal ve eleştirel katmanlar ekledikleri ve kültürel hafızayı güncelleyerek yeni anlatılar ürettikleri gözlemlenmektedir. Bu sanatçılar, geleneksel kültürel öğeleri çağdaş dijital araçlarla yeniden yorumlayarak, geçmiş ile geleceği buluşturan melez üretim biçimleri geliştirmiştir. Bu bağlamda çalışmada, dijital teknolojilerin, günümüzde sanat üretim süreçlerine önemli katkılarda bulunduğu ve sanatçılara yeni ifade biçimleri sunduğu örneklendirilmiştir. Teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte, sanatçılar bilgisayar programlarını üretim süreçlerinde kullanmaya başlamış ve bu durum, sanatta yeni ifade olanaklarının kapısını aralamıştır. Dijital sanatın, teknolojinin sürekli gelişmesiyle etkisini artırarak, varlığını yeni sanat formlarıyla sürdüreceği gözlenmektedir. Gelecekte dijital sanatın, sanal gerçeklikten artırılmış gerçekliğe, yapay zekâdan blok zinciri tabanlı NFT'lere kadar pek çok farklı mecrada daha da derinleşeceği ve sanatın tanımını yeniden şekillendireceği öngörülebilir.

Tez çalışmasında, kilim motifleri üzerinden örneklenen geleneksel sanatın, dijital teknolojilerle birleşerek yeni melez bir yapıya dönüştüğü gözlemlenmektedir. Özellikle kilim motiflerin algoritmalarla işlenerek dijital ortama taşınması, kültürel sürekliliğin görsel sanat yoluyla yeniden inşasına katkı sunmaktadır. Örneğin Refik Anadol’un yapay zekâ destekli çalışmaları, sanatın yalnızca bir obje olmadığını; an içerisindeki varyasyonlarıyla izleyiciyle etkileşim kurabilen, canlı bir görsel-işitsel şölene dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Anadol, mimari, veri setleri ve yapay zekâyı bir arada kullanarak tasarladığı veri heykellerine görsel ve işitsel bir duygu katmıştır. Benzer biçimde, Mehmet Ünal da etkileşimli yazılımlar ve dijital ses tasarımı aracılığıyla izleyiciyle bağ kuran çalışmalar üretmiştir.

Üçüncü bölümde, Anadolu Türk kilim motiflerinin sayısal medya araçlarıyla yorumlanmasına ve kişisel çalışmalara odaklanılmıştır. Dijital sanat yazılımlarının yaygın olarak kullanılan farklı çeşitleri incelenmiş ve bu tasarım programlarının

özellikleri ve tasarım sürecindeki etkileri kısaca değerlendirilmiştir. CorelDRAW ve Rebelle gibi dijital tasarım programları kullanılarak gerçekleştirilen kişisel uygulamalarda, geleneksel motiflerin sanatsal kimliği korunurken, dijital medyumlarla sentezlenen özgün çalışmalar üretilmiştir. Uygulamalarda, CorelDRAW ve Rebelle gibi yazılımlar aracılığıyla gerçekleştirilen tasarım süreci, disiplinlerarası bir yöntemle şekillendirilmiş, geleneksel motiflerin dijital ortamda biçimsel ve anlam katmanlarıyla yeniden yapılandırılmasına odaklanılmıştır. Kilim motiflerinin biçimsel bütünlüğünü bozmadan; stil, renk ve soyutlama gibi yöntemlerle yeni boyutlar kazandırmak ve dijital teknolojinin sunduğu imkânlarla geleneksel motiflerin kişisel yorumlarla sentezlenerek yorumlanması uygulama çalışmalarının temel hedeflerini oluşturmaktadır. Bu bağlamda gerçekleştirilen kişisel uygulamalar, Anadolu kilim motiflerinin dijital sanat anlayışıyla yeniden ele alınmasına dair somut örnekler oluşturarak, kuramsal çerçevenin görsel ifadelerle dönüşmesine katkılar sağlayacaktır. Öte yandan, tasarım aşamalarında kavramsal yaklaşımın belirlenmesi, motiflerin modern bağlamda yeniden yapılandırılması ve yeni bir ifade dili oluşturulması, bu bölümün öne çıkan diğer katkıları olarak saptanabilir. Dijital üretimin sunduğu çoğaltılabilirlik, şeffaflık ve çoklu bakış açısı gibi olanakların, geleneksel motiflere dinamik ve çağdaş bir boyut kazandırdığı ifade edilebilir.

Araştırmanın temel varsayımı, dijital sanatın kültürel bellek ile çağdaş estetik arasında bir köprü kurabileceği yönündedir. Bu doğrultuda yürütülen uygulama temelli üretim sürecinde, motiflerin vektörel çizim yoluyla dijital ortama aktarılması ve ardından sanatsal boyama teknikleriyle yeniden işlenmesiyle, geleneksel ile çağdaş arasında kurulan etkileşim görünür kılınmış; bu süreçte özellikle ışık-gölge dengesi, katmanlı yapı, saydamlık ve renk kontrastları gibi görsel unsurlar, dijital estetiğin sunduğu ifade olanakları aracılığıyla yeniden yorumlanmıştır.

Seleser, bereket, su yolu ve koçboynuzu gibi motiflerin dijital ortamda kavramsal bir yaklaşımla ele alınması, bu sembollerin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve toplumsal katmanlarla ilişkili birer anlam taşıyıcısı olduğunu ortaya yaya yönelik uygulama süreçlerini içermektedir. Özellikle geleneksel motiflerin dijital çağın estetik gereksinimlerine nasıl adapte edilebileceğini göstermeye yönelik olarak eserlerdeki yapısal yoğunluğa, katmanlı kurguya ve ritmik düzenlemelere önen verilmiştir.

Çalışmada, dijital sanat uygulamaları, yalnızca yeni görsel anlatım biçimleri değil; aynı zamanda kilim motifleri üzerinden geçmişin kültürel kodlarının çağdaş bağlamda yeniden üretimine zemin hazırlayan sanatsal stratejiler olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar, geleneksel motiflerin yeniden işlenmesinde önemli bir potansiyel taşımakta; bu üretim süreci, kültürel sürekliliğin güncel estetik anlayışla birleşmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde dijital sanat, geleneksel ile çağdaş olan arasında yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda çok katmanlı bir anlam inşası ve kültürel yorum alanı sunmaktadır.

Çalışmadan elde edilen en önemli bulgulardan biri, Anadolu kilim motiflerinin güncel sanat bağlamında, özellikle dijital sanat içinde değerlendirilmeye ve uyarlanmaya açık zengin bir anlam potansiyeline sahip olduğudur. Dijital medya araçları aracılığıyla, durağan bir formel yapıda olan kilim motifleri, derinlik, dinamizm ve izleyiciyle etkileşim kuran yeni bir yapıda yorumlanabilmektedir. Anadolu kilim motiflerinin dijital sanatta kullanılması, hem sanatçılar açısından geniş bir yaratıcı kaynak sunmakta hem de kültürel değerlerin erişilebilirliğini ve görünürlüğünü artırmaktadır. Öte yandan, dijital tasarımlar, somut olarak erişimi mümkün olmayan kültürel değerlerin dijital alanlarda daha kolay yayılmasına olanaklar sağlayarak, Anadolu kilim motiflerinin uluslararası platformlarda görünürlük kazanmasına katkıda bulunacaktır.

Çalışmasında ulaşılan temel bulgulardan diğeri, Anadolu kilimlerinin sadece korunması gereken kültürel miras değil; aynı zamanda yeni ifade biçimleriyle geliştirebilecek, yaşayan bir kültürel araçlar olduğu yönündedir. Dijital ortam, yapay zekâ, glitch sanatı, pikselleştirme ve stil transferi gibi dijital teknikler, bu motiflerin çağdaş sanat anlayışıyla buluşturulmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda tez, hem akademik araştırmalara hem de türetgen sanatsal çalışmalara katkı sağlayacak nitelikte referans kaynağı olarak değerlendirilebilir.

Geleneksel motiflerin dijital ortamda yeniden yorumlanması, kültürel belleğin çağdaş sanat bağlamında güncellenmesini ve görünür olmasını sağlayabilmektedir. Dijital üretim teknikleri, geleneksel motiflerin biçimsel bütünlüğünü koruyarak yeniden işlenmesine olanak tanımış; böylece kültürel değerlerin dijital çağın estetik diliyle bütünleşmesi mümkün olmuştur. Dijital sanatın sunduğu teknik ve estetik özgürlük, sanatçının ifade alanını genişletmiş, katmanlı, deneysel ve çok boyutlu işler üretmesini imkân vermiştir. Geleneksel motifin sanat çalışmalarda uygulanışı, yalnızca görsel değil,

kimlik, aidiyet ve sosyal hafıza gibi kavramsal çerçevelerde de ifade bulmasını sağlamıştır. Uygulamalarda elde edilen bulgular, dijital yöntemlerin geleneksel ifade biçimlerini çağdaş sanatsal anlatımla bütünleştirme bağlamında güçlü bir ifade aracı olduğunu ortaya koymuştur. Bu araştırma, kültürel mirasın dijital platformlarda yaşatılması, uyarlanması ve paylaşılması açısından, çağdaş sanat uygulamalarında disiplinlerarası bir katkı sunmaktadır.

Bu tez çalışmasında ulaşılan bulgular, dijital sanatın kültürel öğelerin yeniden üretimi ve anlamsal ifadelerinin güncellenmesinde önemli bir yöntem olduğunu savunan mevcut literatürle kesişmektedir. Özellikle dijital ortamın sunduğu teknik olanaklar sayesinde, geleneksel motiflerin biçimsel bütünlüğü korunarak çağdaş üsluplarla yeniden kurgulanabileceği yönündeki bulgu, dijital sanatın estetik süreklilik ve kültürel ifade imkânları sunduğunu kabul eden akademik çalışmalarla paralellik göstermektedir.

Literatürde dijital sanat, sadece teknolojik bir uygulama yöntemi değil, aynı zamanda kültürel hafıza, kimlik ve aidiyet gibi temalarla bağlantılı bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir. Tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmalar da bu görüşü desteklemekte; geleneksel motiflerin sadece yüzeysel bir görsel eleman olarak değil, dijital yöntemler ile zenginleştirilmiş yorumlar ve yeni anlamsal çerçeveler üretebilen dinamik yapılar olarak ortaya koymaktadır.

Tezde eser çözümlemesi amacıyla kullanılan Panofsky'nin ikonolojik yöntemi ile Feldman'ın sanat eleştirisi yöntemi, incelenen eserlerin derinlemesine anlamlarının ortaya konmasına olanak tanımış; aynı zamanda motiflerin dijital sanat bağlamında geçirdiği dönüşümün kavramsal düzeyde değerlendirilmesine imkân sağlamıştır. Bu yöntemler kullanılarak yapılan yapıt analizleri, geleneksel motiflerin çağdaş görsel kültürdeki üretim süreçlerine nasıl entegre edildiğini kapsamlı bir biçimde göstermektedir. Sanatçı perspektifinden bakıldığında ise bu yöntemler, üretim sürecine eleştirel ve sorgulayıcı bir yaklaşım kazandırarak, biçimsel tercihler ile kavramsal temeller arasında uyumlu bir ilişki kurulmasına katkı sağlamaktadır.

Bu tez çalışması, geleneksel Anadolu kilim motiflerinin dijital sanat ortamında yeniden değerlendirilmesi yoluyla literatüre hem kuramsal hem de pratik düzeyde katkı sunmayı hedeflemektedir. Kuramsal çerçevede, kilim motiflerinin yalnızca estetik ya da biçimsel unsurlar olarak değil; aynı zamanda kimlik, kültürel bellek ve kültürel süreklilik gibi kavramlarla ilişkili olarak yeniden üretilebileceği ortaya konulmuştur. Uygulama

boyutunda ise, dijital sanat platformları aracılığıyla geleneksel motiflerin çağdaş sanat formlarına dijital medyumlar üzerinden nasıl yansıtıldığı olan etkileri sanatçı ve eserleriyle somutlaştırılmış, ayrıca bu motiflerin stilize edilmeden, teknik olarak doğrudan üretilebileceğini gösteren uygulanabilir bir tasarım süreci geliştirilmiştir. Bu yönüyle çalışma, kültürel mirasın çağdaş sanatla sentezlenmesine yönelik disiplinlerarası araştırmalara kuramsal bir zemin ve uygulamalı bir model sunacaktır.



KAYNAKÇA

- Acar, B. (1975). *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar*, Apa Ofset, İstanbul
- Adobe. (2024). Photoshop / Illustrator / After Effects. <https://www.adobe.com> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- Ahmed, F. (2025). *Sanatçı portfolyo sitesi*. <https://faigahmed.com/> (Erişim tarihi: 27.06.2025)
- Akpınarlı, H. F. ve Üner, İ. (2019). Geleneksel tekstillerin özellikleri ve çeşitleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (34), 133–145.
- Akbaş, A. (2024). *Sanat Sosyolojisi Bağlamında Son Dönem Türk Resim Sanatı, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 23.
- Akengin, G. ve Arslan, A. (2017). Türk resim sanatı ve gelenek. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3(3), 5.
- Anadolu Ajansı. (2024). *Ressam ve tasarımcı Karl Talip Kara ile söyleşi gerçekleştirildi*. <https://egitimbilimleri.bartın.edu.tr/haberler/ressam-ve-tasarimci-karl-talip-kara-ile-soylesi-gerceklestirildi.html> (Erişim tarihi: 22.09.2024)
- Anadol, R. (2022). *Artificial Realities: Coral Dreams* [Video ve dijital medya yerleştirmesi]. <https://www.youtube.com/watch?v=Ao88q1SYQN4> (Erişim tarihi: 27.06.2025)
- Antikalar. (2025). *Bedri Rahmi Eyüboğlu. Geleneksel motif detaylı kilim parçası*. <http://www.antikalar.com/bedri-rahmi-eyuboglu> (Erişim tarihi: 27.06.2025)
- Archello. (2025). *Digital Arabesques 2014, Miguel Chevalier*. <https://archello.com/project/digital-arabesques-2014-miguel-chevalier> (Erişim tarihi: 03.06.2025)
- Architectural Digest. (2024). *Digital Arabesques: Miguel Chevalier's installation turns Islamic architecture into digital poetry*. <https://www.architecturaldigest.com/story/digital-arabesques-miguel-chevalier> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)
- Artium Modern. (2025). *Bedri Rahmi Eyüboğlu – Eser Görseli*. <https://www.artiummodern.com/urun/2326695/bedri-rahmi-eyuboglu> Erişim tarihi: 04.06.2023)
- Aslier, D. (2025). *Aslier ile söyleşi*. <https://www.mustafaaslier.net/kopyasi-oez-gecmis-zamanlamasi> (Erişim tarihi: 28.04.2025)
- Aslier, M. (1995). *Mustafa Aslier: Sanat Kitabı* (İngilizce çeviri: Nazan Erkmén). Bilim Sanat Galerisi.
- Aslier, M. (1995). Mustafa Aslier'in Yüksek Baskı Resimleri Üzerine Bir Analiz. *Ulakbilge*, 181.
- Aslier, M. (n.d.). *Mustafa Aslier Arşivi: Öz geçmiş zamanlaması*. <https://en.mustafaaslier.net/kopyasi-oez-gecmis-zamanlamasi> (Erişim tarihi: 28.06.2025)
- Anadol, R. (2024). *Refik Anadol – Artist Profile*. <https://refikanadol.com/refik-anadol/> (Erişim tarihi: 30.12.2024)
- Antikalar.com. (2025). *Değişken bir müstakil: Hamit Görele*. <https://www.antikalar.com/hamit-gorele> (Erişim tarihi: 07.02.2025)
- Autodesk. (2024). *3ds Max Overview*. <https://www.autodesk.com/products/3ds-max> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- Aygün, T. (2023). *Türk halı ve kilim motifleri ve anlamları: 6 farklı motif*. <https://www.tarihte.net/turk-hali-ve-kilim-motifleri-ve-anlamlari/> (Erişim tarihi: 24.2023)
- Aytaç, A. (2020). *Kilim. Konya Ansiklopedisi*. <https://www.konyapedia.com/makale/1894/kilim> (Erişim tarihi: 25.04.2025)

- Aytekin, C. A. (2011). Geleneksel Türk El Sanatlarının Çağdaş Resim Tasarımına Etkisi: Hayat Ağacı Kilim Motifli Bir Güncel Sanat Uygulaması Örneği, *Ariş Dergisi*.
- Atan, A., Uçan, B., Bilse, Ç.(2015). Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, (26), 7.
- Balcı, N. (2012). Türk halı sanatında mitolojik kaynaklı bazı motifler. *Ariş Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 43. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/661354> (Erişim tarihi: 15.04.2025)
- Barber, E. J. W. (1991). *Prehistoric textiles: The development of cloth in the Neolithic and Bronze Ages*. Princeton University Press.
- Balkanal, Z. (2019). Türk kültürünün değer yargılarını yansıtan kilim motiflerine tasarım açısından alternatif bir yaklaşım: Kaat'ı sanatında uygulamaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (35), 343–359.
- Balpınar, B. (2025). *Hope* [Dokuma eser]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/belkis-balpınar-hope> (Erişim tarihi: 27.06.2025)
- Bauhaus Kooperation. (2025). *Slit tapestry red green* [Çevrimiçi içerik]. <https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/weaving/slit-tapestry-red-green> (Erişim tarihi: 24.07.2025)
- Başbuğ, Z. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki eserinde bulunan Türk kültürü imgeleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 204. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/636234> (Erişim tarihi:22.03.2024)
- Behance, (2025). *Anadolu Günümüze Halı Kilim Motifleri*. Erişim adresi: https://www.behance.net/gallery/92973971/Anadoludan-Guenuemueze-Hal-Kilim-Motifleri?locale=en_US&utm_source (Erişim tarihi: 06.06.2025)
- Bellinger, L. (1975). *Catalogue of Oriental Rugs in the Collection of the Museum of Fine Arts*. Boston: Museum of Fine Arts.
- Blender Foundation. (2023). *Blender Features*. <https://www.blender.org> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*, 43. Yayın: Ankara Sanat Yayınları
- Bromley, A. G. (1982). Charles Babbage's Analytical Engine, 1838. *Annals of the History of Computing*, 4(3), 196. https://www.academia.edu/32076183/Charles_Babbages_Analytical_Engine_1838? Erişim tarihi:25.07.2025)
- Bottéro, J. (2001). *Mesopotamia: Writing, Reasoning, and the Gods* (Z. Bahrani & M. Van De Mieroop, Trans.). University of Chicago Press.
- Bunulday, S. (2023). *Bir Sanatçı ve Zanaatçı Olarak Sabri Fettah Berkel*. Erişim adresi: <http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel> (Erişim Tarihi: 01.07.2023)
- Bülte Selçuk, E. (2019). *Dijital teknolojilerin özgün baskı resim sanatına etkileri ve yeni arayışlar* (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Can, R. (2023). 21. Yüzyıl Çağdaş Türk Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Halı ve Kilim. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (31), 240–257.
- CGDAJR. (2025). BatikGAN: Üretken rekabetçi ağları kullanarak benzersiz batik desenlerinin sentezlenmesi ve üretilmesi. *Medium*. <https://medium.com/@kecivi0/batikgan-synthesizing-and-generating-unique-batik-patterns-using-generative-adversarial-networks-920fe2514c44> (Erişim tarihi: 28.06.2025)
- Caplan, L (2020). *Max Bense & Gustav Metzger: Generative art*. Erişim adresi: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/max-bense-gustav-metzger-generative-art-1202674265/> (Erişim tarihi:17.09.2024)

- CorelDRAW, (2022). *Wikipedia*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/CorelDRAW> (Erişim tarihi 04.11.2022).
- CREATIVE BLOQ, (2023). *Art And Design Inspiration* <https://www.ashampoo.com/tr-tr/rebelle-6> (Erişim Tarihi: 27.05.2023)
- Csuri, C. (1967). *Hummingbird* [Dijital çizim]. Charles Csuri Resmi Web Sitesi. <https://www.charlescsuri.com/historic/hummingbird> (Erişim tarihi: 27.06.2025)
- Çayırılı, K. (2022, Mayıs 20). Gülay Semercioğlu: Halı ve kilimleri kadınların gizli günlükleri gibi görüyorum. *Gazete Oksijen*. <https://gazeteoksijen.com/sanat/gulay-semercioğlu-halı-ve-kilimleri-kadınların-gizli-gunlukleri-gibi-goruyorum> -165268 (Erişim Tarihi: 20.05.2025)
- Çelik, F. (2024). Refik Anadol ile Yolculuğun Sanatsal Portresi: "Inner Portrait" *Oggusto*. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/sanatci-sohbetleri-refik-anadol>(Erişim tarihi: 30.12.2024)
- Çelenk, A. ve Kurak, Açıcı, F. (2022). Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Refik Anadol ve Makine Hatıraları. *Akademik Sanat*. (17), 77.
- Çeper, A. (2022). Sanat Dijitalin Neresinde Kalıyor? *Litros Sanat Türkiye'nin Dijital Kültür Sanat Gazetesi*. <https://esenler.bel.tr/wp-content/uploads/2022/01/litrossanat-24-dergilik.pdf> Erişim tarihi 12.03.2024).
- Dalakov, G. (2024). Ben Laposky – Computer art pioneer. *Computer Timeline*. <http://www.computer-timeline.com/timeline/ben-laposky/> (Erişim tarihi: 10.10.2024)
- Diler, A. (2018). *Kilimin sembolleri: Unutulmuş bir dilden kesitler*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Dimili, B. (2023). *A'dan Z'ye dijital sanat sözlüğü*. *Oggusto*. <https://www.oggusto.com/sanat/adan-zye-dijital-sanat-sozlugu> (Erişim tarihi: 09.02.2025)
- Dirican, E. (2021). *Dijital Bilim ve Sanat Dijital Gelecek Dijital Dönüşüm*. <https://play.google.com/books/reader?id=MDJEEAAAQBAJ&pg=GBS.PA62&hl=tr> (Erişim tarihi: 08.06.2023)
- Duman, B. (2019). Görüntü işleme tekniklerinin eklemeli imalatla kullanımı. *4th International Congress On 3D Printing (Additive Manufacturing) Technologies And Digital Industry*, 525–526. <https://www.researchgate.net/publication/334233773> (Erişim tarihi: 04.06.2023).
- Doğan, H. (2018). Türklerden dünyaya yayılan halı ve kilimler her motifte ayrı bir hikâye barındırıyor. *Tarım Ve Orman Dergisi*.
- Escape Motions. (2024). *Rebelle*. <https://www.escapemotions.com/products/rebelle/> (Erişim tarihi: 01.05.2025)
- Epic Games. (2023). *Unreal Engine*. <https://www.unrealengine.com> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze anadolu motifleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Encarnaçao, M. (Ed) *Digital Art: When Artistic and Cultural Muse Merges with Computer Technology*. <https://www.researchgate.net/publication/3210584> (Erişim tarihi: 25.06.2023)
- Ertan, E. 2015. *Dijital Sonrası Tarihçe: Türkiye'de Yeni Medya Sanatı*. Dijital Sonrası Tarihçeler = Histories of The Post Digital, Akbank Sanat Yayınları, 152.
- Eyüboğlu, B. R., Ashier, M., Naci, E., Güvemli, Z. ve Koşan, S. (1982). *Çağdaş Türk resminden örnekler*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Eyüboğlu, B. R. (1986), *Resme Başlarken*, Bilgi Yayınevi, İstanbul. 232.
- Gala Müzayede. (2025). *Cemal Toy – Karma teknik eser*. <https://www.galamuzayede.com/cemal-toy17279.html> (Erişim tarihi: 27.06.2025)

- Galeri Soyut, (2024). *Işık Çuhacıoğlu, Tek Yaprak, Semboller ve Motifler*. <https://www.galerisoyut.com.tr/sergi/isik-cuhacioglu> (Erişim tarihi: 14.07.2025)
- Giray, K. (2023). *Bedri Rahmi Eyüboğlu Ve Yeni Türk Resmi Yaratma. Ülküsü*. <http://www.antikalar.com/bedri-rahmi-eyuboglu> (Erişim tarihi: 20.06.2023)
- Grand, R. A. (2024). Jordan Nassar: *THERE. The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2024/12/artseen/jordan-nassar-there> (Erişim tarihi: 06.06.2025)
- Greene, R. (2004). *Internet art*. London: Thames & Hudson.
- Gönüleri, K. (2019). Cemal Toy'un yeni Resim Sergisi "Yitik Zaman" *İstanbul Sanat Magazin*. <https://sanat-magazin.com/kemalgonuleri/cemal-toyun-yeni-resim-sergisi-yitik-zaman/> (Erişim tarihi: 21.06.2023)
- Gülgönen, A., Gülgönen, B., Edgü, A., Özen, Ş ve Powell, J. (2006). *18. ve 19. yüzyıl Anadolu kilimleri: Brigitte ve Ayan Gülgönen koleksiyonu*. 12.
- Güneş, N. Altan, Ayrancıoğlu, G. (2021). İhsan Çakıcı'nın Resimlerinde Anadolu Kültürünün Göstergelerarası Çözümlemesi. *Pearson Journal Of Social Sciences & Humanities*. (6), 74.
- Hafta Gazetesi. (2023). *Pera Müzesi'nin tozları geleceğe nasıl aktarıldı?* <https://www.hafta.com.tr/pera-muzesinin-tozlari-gelecege-nasil-aktarildi-haberi-720490> (Erişim tarihi: 20.05.2025)
- Hodge, S. (2018). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Hoffman, K. S. (2016). *An ecstatic collapse: A re-thinking of Faig Ahmed's carpet series* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Texas Üniversitesi.
- Hull, A. & Luczyc-Wyhowska, J.(1993).*The Complete Guide. Singapur Canada by Raincoast Books*.
- Hürriyet. (2021). *Ressam Cemal Toy sanat yaşamını ve eserlerini anlattı*. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/ressam-cemal-toy-sanat-yasamini-ve-eserlerini-anlatti-41750341> (Erişim tarihi: 20.06.2023)
- İhlas Haber Ajansı, (2024). *Sivas'ın kilim motifleri haritaya işlendi*. Erişim adresi: <https://www.ihb.com.tr/sivas-haberleri/sivasin-kilim-motifleri-haritaya-islendi-154512729>
- İstanbul Sanat Evi, (2025). *Sabri Berkel Hayatı ve Eserler*. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/berkel-sabri/sabri-berkel-biyografi/> (Erişim tarihi: 28.04.2025).
- Kantemir, A. (2023). Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesi detaylı görünüm – Sivrihisar Müzesi [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Kantemir, A. (2024). Seleser kilimi, Sivrihisar Müzesi [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Kaprol, T. (2016). "Geçmişten Günümüze Yeni Medya ve Türkiye'deki Yansımaları". <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gecmisten-gunumuze-yeni-medya-ve-turkiyedeki-yansimalari-i-6667> (Erişim tarihi: 08.06.2023).
- Karadağ, ve Eldener, T. (2011). *Yeni Dokunan Dekoratif Kilimler*. Anadolu Üniversitesi. Halk Bilim Araştırma Merkezi Yayınları.
- Karaarslan, Ö ve Gençoğlu, A. Y. (2021). Nazife Şişman düşüncesinde dijitallik ve din. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 120–132.
- Kecivi. (2025). *BatikGAN: Synthesizing and generating unique batik patterns using generative adversarial networks*. Medium. <https://medium.com/@kecivi0/batikgan-synthesizing-and-generating-unique-batik-patterns-using-generative-adversarial-networks-920fe2514c44> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (1), 333.

- Kırkayalı, İ. B. (2024). <https://www.egetelgraf.com/sivasin-geleneksel-kilim-motifleri-sanata-donusuyor> (Erişim tarihi: 05.06.2025)
- Kızılaslan, N. ve Kozlu İsmailoğlu, D. (2021). Teknolojinin ve Dijitalleşmenin Geleneksel Türk Sanatlarına Yansımaları. *Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(1), 111.
- Koca, N. (2022). Dijital Görüntüleme İşleme Yöntemleri, T.C. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir Yayını. 16. Eskişehir
- Laposky, B. (1953). *Oscillons: Electronic Abstractions*. Semantics Scholar. <https://www.semanticscholar.org/paper/Oscillons%3A-Electronic-Abstractions-Laposky/cae961d8500b3645235dc25703c4213baa67c090> (Erişim tarihi: 22.01.2024)
- Lieser, W. (2009). *Digital art*. Berlin: Tandem Verlag GmbH.
- Lieser, W. (2010). *The world of digital art*. Potsdam: h.f.ullmann Yayınevi.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Memphis Brooks Sanat Müzesi. (2025). *Faig Ahmed: Secret garden*. <https://www.brooksmuseum.org/exhibitions/faig-ahmed-secret-garden> (Erişim tarihi: 03.06.2025)
- Marcos, A. F. Pedro Sérgio Branco, P. S. Zagalo, N. T. (2009). The Creation Process in Digital Art. *Handbook of Multimedia for Digital Entertainment and Arts*, 5
- Maxon. (2024). Cinema 4D. <https://www.maxon.net/en/cinema-4d> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- McCallum, S. (2024). İngiltere, 2. Dünya Savaşı'nın kazanılmasına yardımcı olan şifre kırıcı bilgisayarın daha önce paylaşılmamış fotoğraflarını yayımladı. BBC Türkçe. <https://www.bbc.com/turkce/articles/cn090kxpgvvo> (Erişim tarihi: 28.07.2025)
- Meram, S. (2013). *Dijital sanat tarihi* [Prezi sunumu]. <https://prezi.com/xjuauttnmuoz/dijital-sanat-tarihi/> (Erişim tarihi: 30.01.2025)
- Moshkova, V. A. (1984). *The Art of Central Asian Carpets*. Leningrad: Aurora Art Publishers.
- NIST (Ulusal Standartlar ve Teknoloji Enstitüsü). (2024). *The first digital image*. <https://www.nist.gov/mathematics-statistics/first-digital-image> (Erişim tarihi: 20.01.2025)
- Norman, J. M. (2024). Elektronik sanatın ilk öncüsü Ben F. Laposky. *History of Information*. <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3260> (Erişim tarihi: 20.02.2024)
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. *Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 1(1), 1. <https://aris.gov.tr/tam-metin-pdf/873/tur...>
- Odeabank. (2023). *Dijital sanatın yükselişi*. <https://www.odeabank.com.tr/hakkimizda/oblog/dijital-sanatin-yukselisi> (Erişim tarihi: 29.06.2023)
- Öngen, A. G. (2016). *Akdeniz Sanat Dergisi*, (17), 61.
- Ölçer, N. (1988). *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi: Kilimler*, Eren Yayıncılık, İstanbul, 11
- Özer, A. (2023). *Dijital Sanatın Eleştirisi Üzerine Bir Tartışma*. Sanatta Disiplinlerarası Yaklaşımlar. 2. Yayın Evi: Özgür Yayınları.
- Özyeğin Üniversitesi. (2020). Gülay Semercioğlu – Sanatçı profili. <https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/artist/gulay-semercioğlu> (Erişim tarihi: 04.06.2025)
- Paul, C. (2021). *Dijital sanatta şimdi: Maddi 'olmayanın' tarihi* (Çev. Ö. Ballı). *Sanat ve İnsan Dergisi*, 308-309.
- Paul, C. (2003). *Digital art*. Thames & Hudson, London.
- Paul, C. (2015). *Digital art* (3rd ed.). London: Thames & Hudson.

- Pera Müzesi. (2024). *Motiflerin hatırlattıkları*. <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/motiflerin-hatirlattiklari/1608> (Erişim tarihi: 07.06.2024)
- Pixologic. (2022). *ZBrush Features*. <https://www.maxon.net/zbrush> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- Rush, M. (2005). *New media in art* (2nd ed.). Thames & Hudson, London.
- Runway. (2024). *RunwayML*. <https://runwayml.com> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- Sağ, M. (2012). Bir sembol olarak kilim. *Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, (117). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/661194> (Erişim tarihi: 15.04.2024)
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010), “Dijital Sanat”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (3), 216.
- Serif Labs. (2024). *Affinity Designer*. <https://affinity.serif.com/designer/> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- Sessiz Müzayede. (2025). *as'ART Resim Müzayedesini* [Işık Çuhacıoğlu]. <https://www.sessizmuzayede.com/urun/5042492/isik-cuhacioglu-kagit-uzeri-suluboya-17x24-cm-cerceveli#artist> (Erişim tarihi: 14.07.2025)
- Sönmez, G. (2021). *Ressam Orhan Zafer Sanatı Üzerine*. <https://zorbatv.com/sanat/gorsel-sanatlar/gulseren-sonmez-ressam-orhan-zafer-sanati-uzerine> (Erişim Tarihi: 24.05.2024)
- Shanken, E. A. (2001). *Art and electronic media*. Phaidon Press.
- Sharma, M. (2022). *Digital tapestries: The vibrant AI-powered rug-work of Orkhan Mammadov*. <https://example.com/digital-tapestries-mammadov> (Erişim tarihi: 03.06.2025)
- SIGGRAPH, (2025). *Herbert W. Franke*. SIGGRAPH History Archive. <https://history.siggraph.org/person/herbert-w-franke/> (Erişim tarihi: 27.07.2025)
- Stein, M. A. (1907). *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan*. Clarendon Press.
- Şahin, S. (2019). *Mustafa Aslier'in Yüksek Baskı Resimleri Üzerine Bir Analiz*. *Ulakbilge*, 7 (32), 63-84
- Şen, E. (2023). Zamanın ötesinde geleneksellik ve çağdaşlık üzerine. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 874.
- Tatlıcı, M. (2019). *Türk ressamların eserlerinde görülen geleneksel halı ve kilim tasvirleri* (1882 sonrası dönem) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Tate. (2025). *Digital art*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/digital-art> (Erişim tarihi: 12.02.2025)
- Tokdil, E. (2018). Yeni medya, temel bileşenleri ve sanatın değişen estetik dili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (47), 175–190. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1961608> (Erişim: 31.03.2024)
- Torun, S. ve Nas, E. (2023). Tasarımda gelenekselin sürdürülebilirliğine bir örnek: Kilim motifleri ile çağdaş tasarımlar. *Ulakbilge*. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1690735699.pdf> (Erişim tarihi: 24.02.2024)
- T.C. Millî Eğitim Bakanlığı. (2012). *El sanatları teknolojisi kilim dokuma-1*. Ankara.
- Turani, A. (1990). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (2024). TDK dijital sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 13.10.2024)
- Uğurlu, S. S. (2018). Anadolu kilimlerinde sanatsal değerler. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi*, 1(1), 8.
- Ural, M. N. (2015). Antik Yunan'da “teknik”: Teknoloji felsefesi tarihine genel bir bakış. *Mavi Atlas*. (24), 13.

- Unity Technologies. (2023). Unity. <https://unity.com> (Erişim tarihi: 20.06.2025)
- UX Müzayede. (2025). *Karl Talip Kara - Eser görseli*. <https://www.uxmuzayede.com/urun/4978631/karl> (Erişim tarihi: 27.06.2023)
- Ünder, B. (2003). *Türk resim sanatında geleneksel biçim yaklaşımları* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Ürer, H. (1999). *Emirdağ (Afyon) yöresi düz dokuma yaygı geleneği ve bindallı motifli kilimler*. Cilt 10. T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara.
- Vargün, Ö. (2023). Teknoloji ve sanatın dönüşümü: Dijital sanat. *Journal of Arts*, (6), 50. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2943945> (Erişim tarihi: 01.06.2023)
- Vikipedi. (2025). *Adobe After Effects*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Adobe_After_Effects (Erişim tarihi: 27.06.2025)
- Yağcı, U.(2023). Anadolu Motiflerinin Çağdaş Türk Sanatına Yansımaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (64) 257.
- Yanar, A. (2021). Anadolu Motifleri
- Yaşa, B. (2022). Hayat ağacı. *Anadolu Tıbbı Dergisi*, 1, 12. <https://www.scribd.com/presentation/502407329/Anadolu-Motifleri-3> (Erişim tarihi: 02.07.2023)
- Yeşil, Y. E. (2024). *Anadolu kilimlerinin tarihçesi ve özellikleri*. https://www.academia.edu/122485222/Anadolu_Kilimlerinin_Tarih%C3%A7esi_ve_%C3%96zellikleri (Erişim tarihi: 31.03.2023)
- Yetkin, S. K. (1972). *Selçuklu sanatı*. Milli Eğitim Basımevi.

EKLER

	<u>Sayfa</u>
Ek 1: Pikselden Motife Sergi Manifestosu	111
Ek 2: Pikselden Motife Online Sergi Afişı	112
Ek 3: Pikselden Motife Online Sergi Ekran Görüntüsü	113
Ek 4: Pikselden Motife Online Sergi Ekran Görüntüsü	113
Ek 5: Su Yolu 41 2025 Dijital Tasarım	114
Ek 6: Gölge 2023 Dijital Tasarım	115
Ek 7: Lal 2023 Dijital Tasarım	116
Ek 8: İz 2024 Dijital Tasarı	117
Ek 9: Seleser 1 2024 Dijital Tasarım	118
Ek 10: Seleser 3 2024 Dijital Tasarım	119
Ek 11: Seleser 4 3025 Dijital Tasarım	120
Ek 12: Seleser 6 2025 Dijital Tasarım	121
Ek 13: Seleser 7 2025 Dijital Tasarım	122
Ek 14: İsimsiz 3 2023 Dijital Tasarım	123
Ek 15: İsimsiz 4 Dijital Tasarım	124

Ek 1: Pikselden Motife Sergi Manifestosu

Bu sergi, yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarılan Anadolu kilim motiflerinin, dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar aracılığıyla modernize edilmesini konu edinmektedir. Geleneksel el sanatlarının taşıdığı kültürel miras, “Motiften Piksele” başlığı altında dijital bir dönüşüm sürecine tabi tutularak, görsel hafızanın çağdaş bir temsiline dönüştürülmüştür.

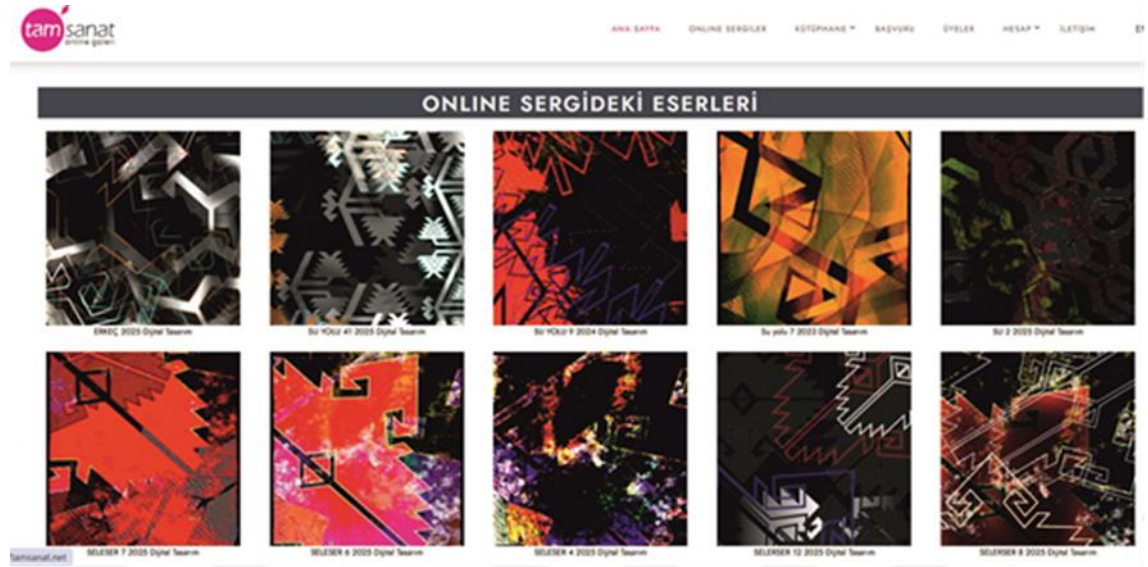
Sergide yer alan çalışmalarda, motifler yalnızca estetik birer biçim olarak ele alınmamakta; aynı zamanda tarihsel, mekânsal ve kimliksel anlam katmanlarını da içeren simgesel yapılar olarak değerlendirilmektedir. Her bir motif, geleneksel dokuma yüzeyinden dijital ekranlara aktarılırken, yalnızca görsel formunu değil, kültürel anlamları da beraberinde taşımaktadır. Bu bağlamda sergi, yalnızca biçimsel bir aktarım değil; kültürel belleğin dijital ortamda yeniden inşası olarak okunmalıdır.

Çalışmalar, motiflerin değiştirilmeden, özgün form ve sembolik yapısına sadık kalınarak dijital ortamda yeniden yorumlanması ilkesine dayanmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel ile dijital olan arasında bir köprü kurarken; geçmişin desenlerini bugünün görsel diliyle ifade etmeye olanak tanımaktadır. Sonuç olarak, zamana, mekâna ve kimliğe ait olan desenler; pikselin diliyle yeniden hayat bulmakta ve kültürel süreklilik içinde çağdaş bir anlatıya dönüşmektedir.

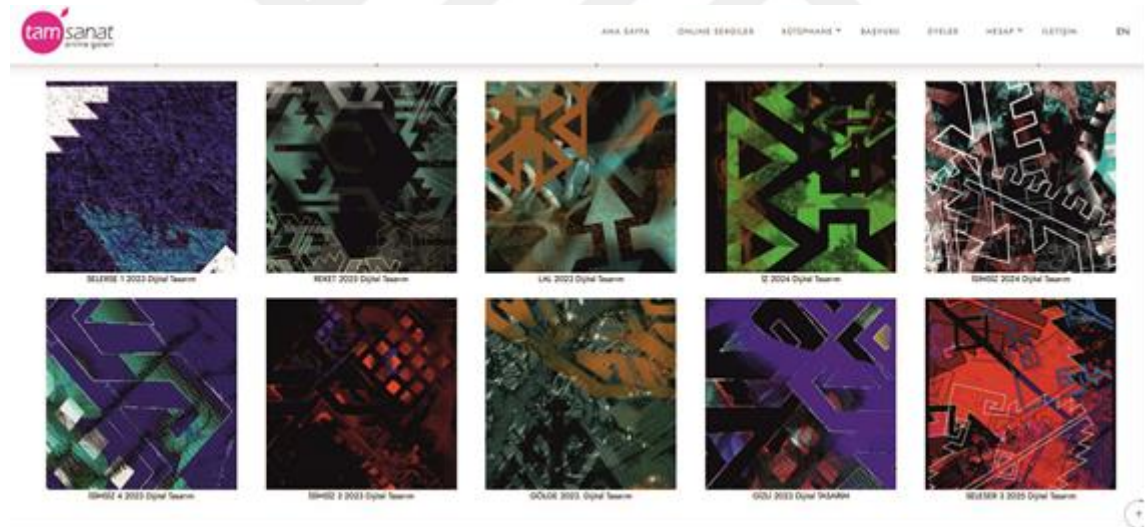
Ek 2: Pikselden Motife Online Sergi Afişi



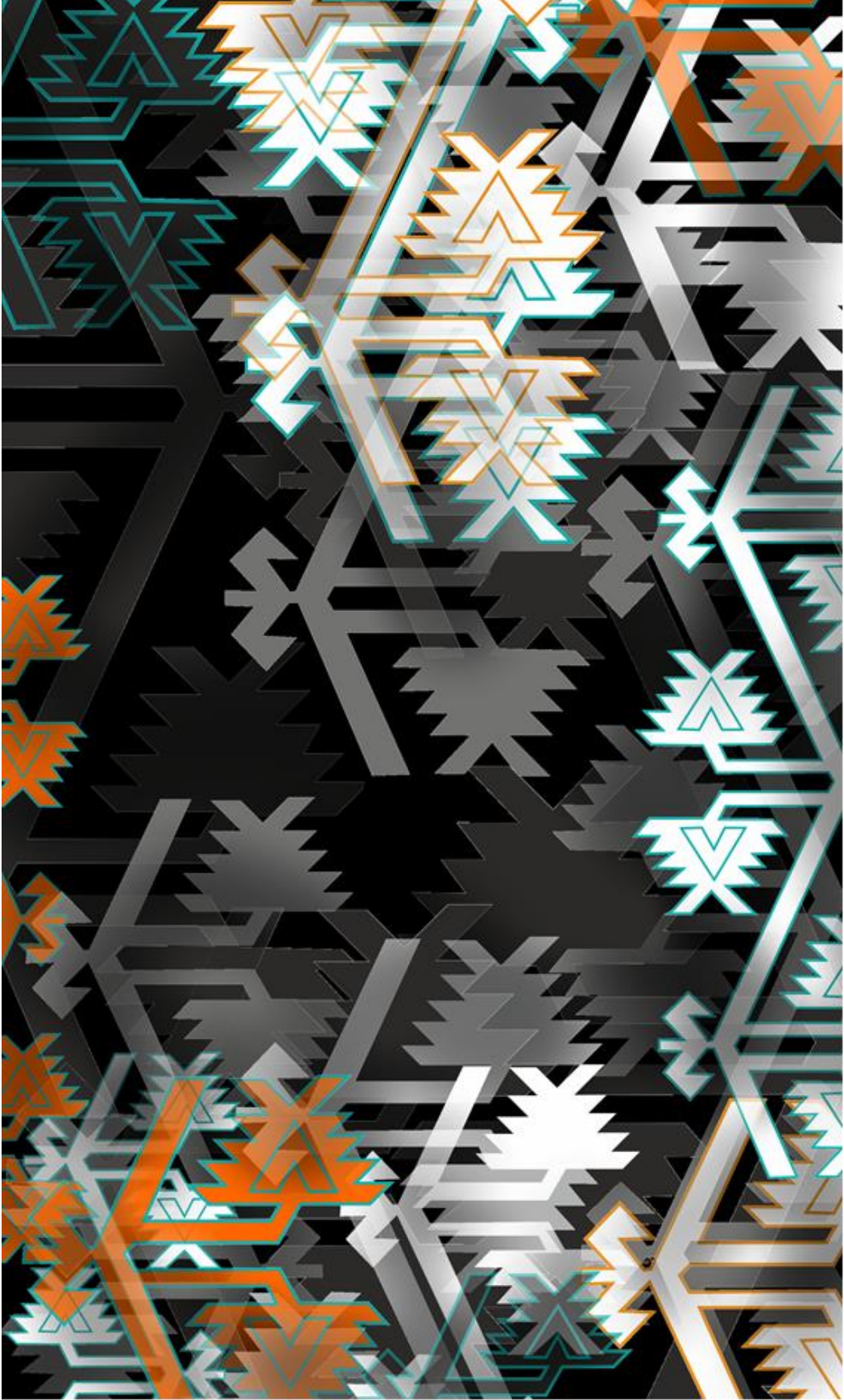
Ek 3: Pikselden Motife Online Sergi Ekran Görüntüsü



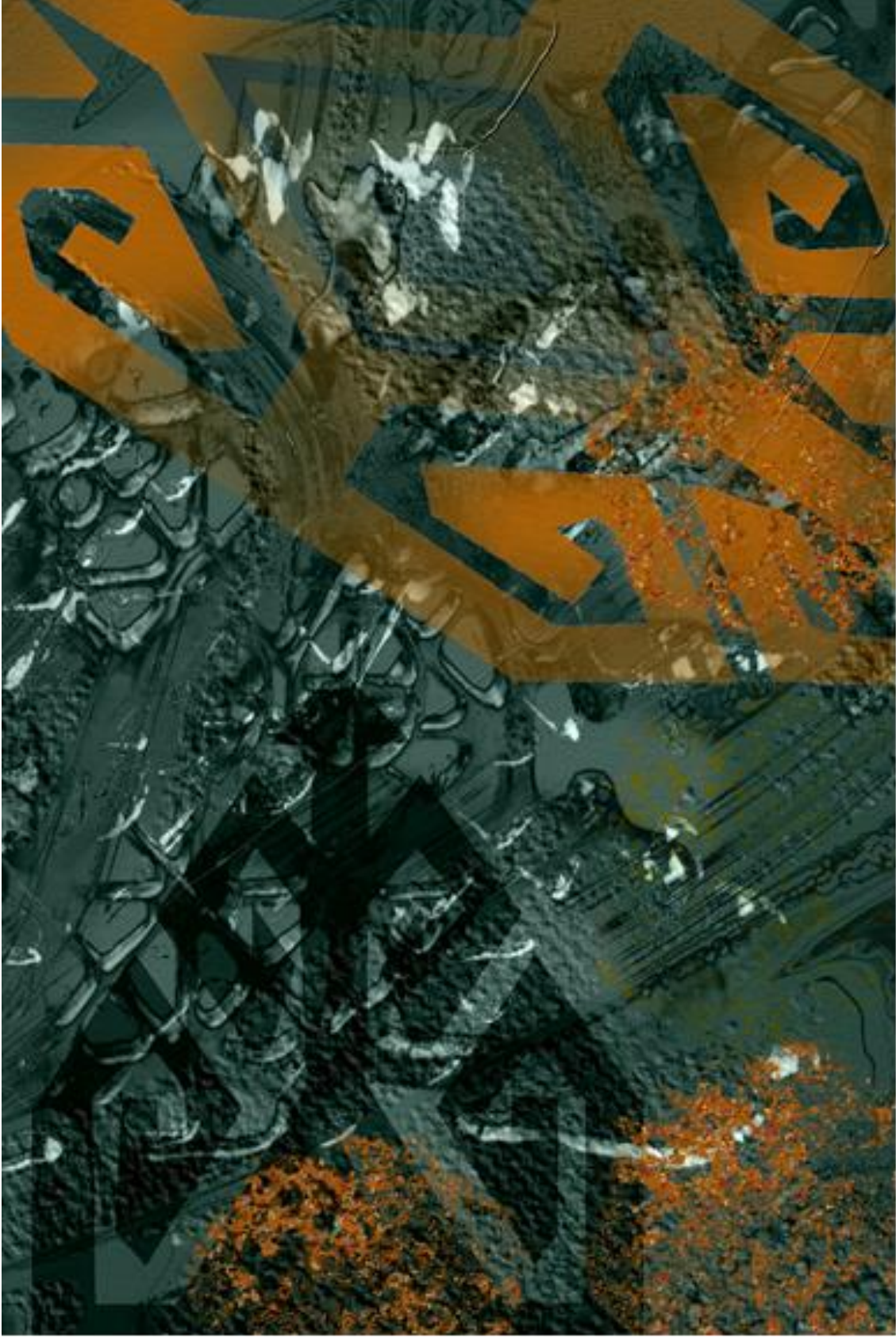
Ek 4: Pikselden Motife Online Sergi Ekran Görüntüsü



Ek 5: Su Yolu 41 2025 Dijital Tasarım



Ek 6: Gölge 2023 Dijital Tasarım



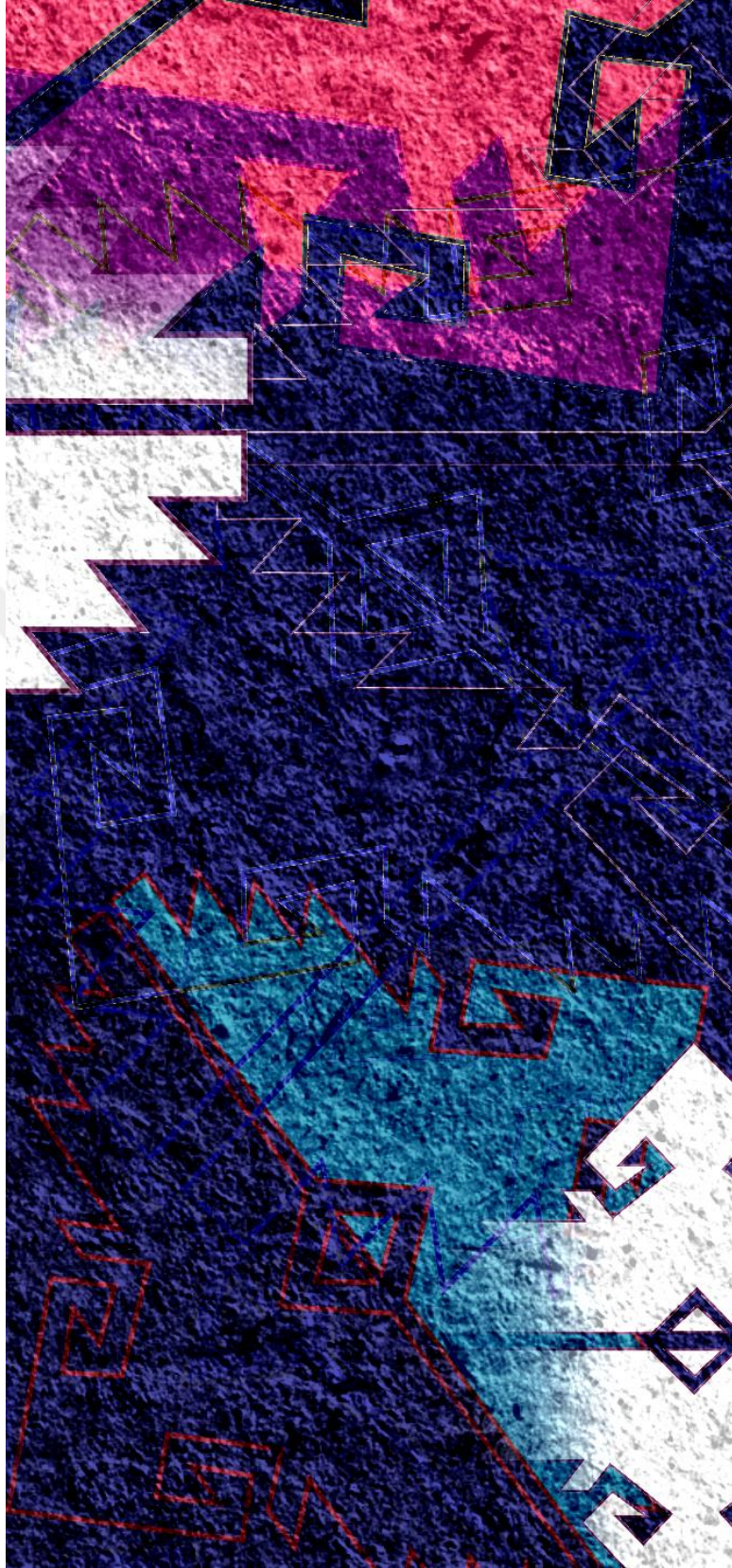
Ek 7: Lal 2023 Dijital Tasarım



Ek 8: İz 2024 Dijital Tasarı



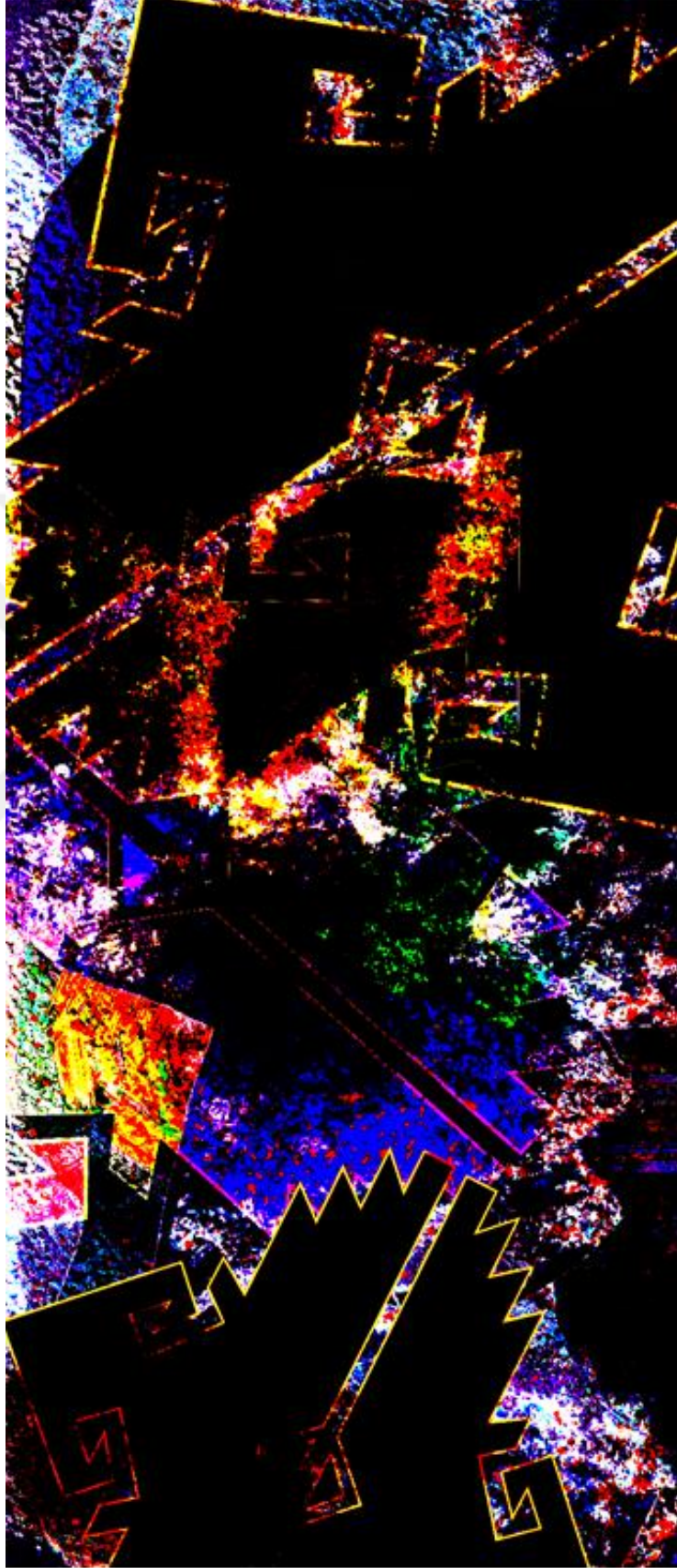
Ek 9: Seleser 1 2024 Dijital Tasarım



Ek 10: Seleser 3 2024 Dijital Tasarım



Ek 11: Seleser 4 3025 Dijital Tasarım



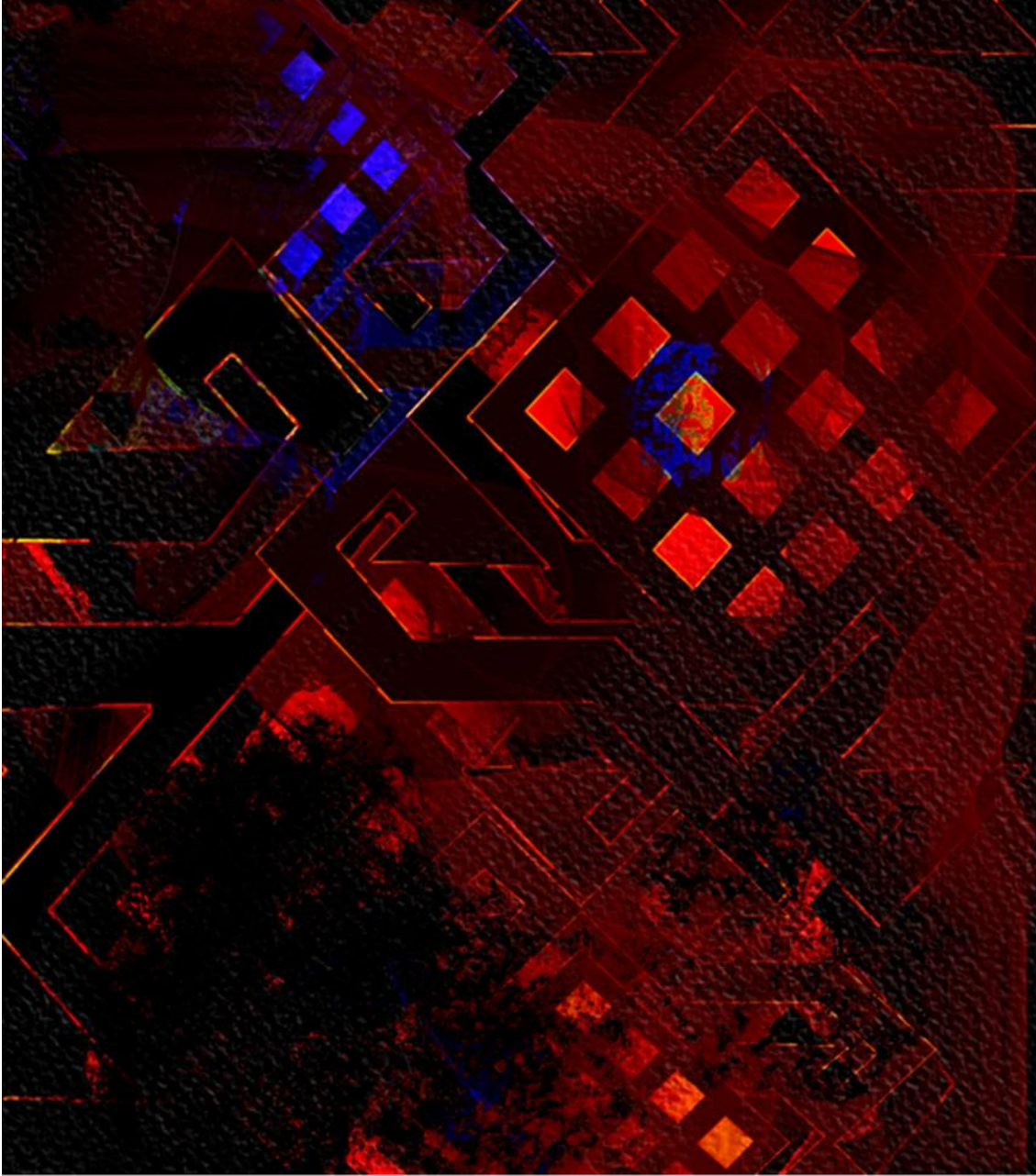
Ek 12: Seleser 6 2025 Dijital Tasarım



Ek 13: Seleser 7 2025 Dijital Tasarım



Ek 14: İsimsiz 3 2023 Dijital Tasarım



Ek 15: İsimsiz 4 Dijital Tasarım

