



ULUSLARARASI
SANAT VE ESTETİK
SEMPOZYUMU

International Symposium
Arts & Aesthetics

Tam Metin Kitabı
Proceedings Book

2026



7. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu Tam Metin Kitabı

ISBN: 978-625-8545-41-8

Editör

Doç. Emine Karakeçili

Kapak Tasarımı

Dr. Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih

24.03.2026

Asos Yayınevi 1.baskı

Adres: Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu Cad. No: 67/2-4/MERKEZ/ELAZIĞ

Telefon: 0532 643 75 23

Mail Adresi: asos@asosyayinlari.com **Web:** www.asosyayinlari.com

Instagram: <https://www.instagram.com/asosyayinevi/>

Facebook: <https://www.facebook.com/asosyayinevi/>

Twitter: <https://twitter.com/Asosyayinevi>

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanları

Prof. Dr. Cengiz Şengül
Prof. Dr. Süleyman Cem Şaktanlı

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Ljubica Jovic Knezevic

Prof. Dr. Melinda Kostelac

Prof. Dr. Damla BULUT

Doç. Dr. Aydın Zor

Doç. Dr. Ülger Bulut Karaca

Dr. Necip ÇETİN

Dr. Öğr. Üyesi Zhanna Aktürk

Dr. Öğr. Tuğrul Gökmen ŞAHİN

Dr. Muhammet Özcan

Dr. Muhammed Fatih Çetintaş

Küratörler

Doç. Emine Karakeçili

Doç. Dr. Aydın Zor

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Anar Kuangalievna Moldasheva - Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov Art Management and Production Department - Almaty, Kazakhstan

Prof. Dr. Anastassiya Golovniya - Belarus State Art University - Minsk/Belarus

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın/Türkiye

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Aydın Ayan - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan- Ordu Üniversitesi- Ordu/Türkiye

Prof. Dr. Elif Sanem Güleç – Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Sedat Maden – Bayburt Üniversitesi – Bayburt/Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan- Ondokuz Mayıs Üniversitesi- Samsun/Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire/Mısır

Prof. Dr. Banu Hatice Gürcüm - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Y. Birol Saygı - Alanya Üniversitesi - Alanya/Antalya

Prof. Dr. Ebru Varol Temiz - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükerbaş - Ege Üniversitesi - İzmir/Türkiye

Prof. Dr. Fadime Suata Alparslan - Cumhuriyet Üniversitesi - Sivas/Türkiye

Prof. Dr. Cengiz Şengül - Akdeniz Üniversitesi - Antalya/Türkiye

Prof. Dr. Cemile Hesenzade - Azerbaijan State Academy of Sciences - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Saraybosna/Bosna Hersek

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Mansur Ceferov – Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Prof. Dr. Nimet Keser - Çukurova Üniversitesi - Adana/Türkiye

Prof. Dr. Natic Aliyev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Meysem Samsun - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova/Macedonia

Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Recai Karahan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir/Türkiye

Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University - Taşkent/Özbekistan

Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Süleyman Cem şaktanlı - Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi - Antalya/Türkiye

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Zeki Tařtan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Prof. Dr. Nurseren Tor- Mersin Üniversitesi- Mersin/Türkiye

Prof. Gülzade Husainova Anuarqzy

Prof. Dr. Ersan Çiftçi - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Serhat Yener- On dokuz Mayıs Üniversitesi- Samsun/Türkiye

Prof. Dr. Fatih Özdemir – Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi- Nevşehir/Türkiye

Prof. Dr. Elif Sanem Güleç – Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Cemal Yurga– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Onur Zahal– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Ali Ayhan– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Engin Gürpınar– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

BİLİM VE SANAT KURULU

Prof. Dr. Ruhi Konak- Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi- Ankara

Prof. Dr. Berkimbayev Kamalbek Meirbekovich - Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak
Üniversitesi- Kazakistan

Dushkin Alexey Mihayloviç– Müdür Sibiryա Geleneksel Uygulamalı Sanatlar Enstitüsü
Omsk - Rusya

Prof. Dr. Amirgazin Kayyrtai Jakupovich - Sibiryա Geleneksel Uygulamalı Sanatlar Enstitüsü
Omsk - Rusya

Prof. Dr. Saule Zholdasbekova - Muhtar Auezov Güney Kazakistan Üniversitesi -
Kazakistan

Prof. Dr. Samuratova Tattigul Kakenovna - Avrasya Ulusal Üniversitesi - Kazakistan

Prof. Dr. Auez Baidibekov - Avrasya Üniversitesi-Kazakistan

Prof. Dr. Nurali Merekebayuli Adamkulov - İ. Zhansugurov adındaki Zhetysu Üniversitesi -
Kazakistan

Prof. Dr. Ziyadxan Aliyev - Azerbaycan Devlet Resim Akademisi - Azerbaycan

Prof. Dr. Kuandık Eralin - Güney Kazakistan Devlet Pedagoji Enstitüsü - Kazakistan

Prof. Dr. Khussainova Gulzada - Kazakistan Ulusal Sanat Üniversitesi – Kazakistan

Prof. Dr. Mustafa Yağbasan– Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Kuttybekova Güljan Tulepbayevna - Zhyzak Devlet Pedagoji Üniversitesi-
Özbekistan

Doç. Dr. Aisulu Koponova - Kırgız Devlet İnşaat, Ulaştırma ve Mimarlık Üniversitesi -
Kırgızistan

Doç. Dr. Karim Mırzae - Tebriz İslam Sanatları Üniversitesi / İRAN

Doç. Dr. Jazire Baizhanova - Kazakistan Teknoloji ve İşletme Üniversitesi – Kazakistan

Doç. Dr. Raushan Amanbekovna Malayeva - Kurmangazy Kazakh National
Conservatory/Almaty/Kazakhstan

Doç. Dr. Ahmet Mutlu Terzioğlu- Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi- Alanya/Antalya

Doç. Dr. Aydın Zor- Akdeniz Üniversitesi - Antalya/Türkiye

Doç. Dr. Aygöl Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Doç. Dr. Ayşe Nur Sır Dünder- Dumlupınar Üniversitesi- Kayseri/Türkiye

Doç. Dr. Aslı Maden – Bayburt Üniversitesi – Bayburt/Türkiye

Doç. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü/Azerbaycan

Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç - International University of Novi Pazaru - Saraybosna/Bosna-
Hersek

Doç. Dr. Binnaz Koca - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Burcu Pehlivan - Beykent Üniversitesi- İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Ceyda Güler - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Çağatay Yücel - Dicle Üniversitesi - Diyarbakır/Türkiye

Doç. Dr. Deniz Demirarslan - Kocaeli Üniversitesi - Kocaeli/Türkiye

Doç. Dr. Ebru Hoşrafoğlu - Gaziantep Üniversitesi- Gaziantep/Türkiye

Doç. Dr. Ekin Su Kuzu - Giresun Üniversitesi- Giresun/Türkiye

Doç. Dr. Elif Aksoy - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Doç. Dr. Eren Lehimler - Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi - Alanya/Antalya

Doç. Dr. Esra Varol - Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Niğde/Türkiye

Doç. Dr. Eylem Güzel - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Dr. Ezgi Tokdil - Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi - Burdur/Türkiye

Doç. Dr. Galina Miskiniene - Vilnius University - Vilnius/Litvanya

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Dr. Kerim Laçınbay - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Doç. Dr. Kübra Dilek Tankız - İnönü Üniversite - Malatya/Türkiye

Doç. Melinda Kostelac - Rijeka University, Rijeka/Croatia

Doç. Dr. Meltem Katıranlı - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Doç. Dr. M. Gökhan Genel - Yalova Üniversitesi - Yalova/Türkiye

Doç. Dr. Mert Ağaoğlu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya/Türkiye

Doç. Dr. Mine Ülkü Öztürk - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya/Türkiye

Doç. Dr. Mehmet Erol - Gaziantep Üniversitesi – Gaziantep/Türkiye

Prof. Dr. Melihat Tüzün - Trakya Üniversitesi - Edirne/Türkiye

Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ/Türkiye

Doç. Dr. Nilgün Keskin Şener - Kocaeli Üniversitesi - Kocaeli/Türkiye

Doç. Dr. Ömer Yılar- Atatürk Üniversitesi - Erzurum/Türkiye

Doç. Dr. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Özge Pınarcık - Düzce Üniversitesi - Düzce/Türkiye

Doç. Dr. Savaş Keskin - Bayburt Üniversitesi - Bayburt/Türkiye

Doç. Dr. Salim Durukoğlu - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Sahure Çınar - Dicle Üniversitesi - Diyarbakır/Türkiye

Doç. Dr. Sena Küçük- Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Doç. Dr. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi -
Ankara/Türkiye

Doç. Dr. Ülger Bulut Karaca - İstanbul Kent Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi -
İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Vefa Savaşkan - Sinop Üniversitesi - Sinop/Türkiye

Doç. Dr. Bülent Polat – İnönü Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Yahya Hiçyılmaz - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Dr. Fatih KARİP- İbrahim Çeçen Üniversitesi- Güzel Sanatlar Eğitimi

Doç. Dr. Emrah Pek- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi- Van/Türkiye

Doç. Dr. Seyaha KALAYCI- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi -Güzel Sanatlar Eğitimi

Doç. Dr. Ferdi Karaönçel– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Vefalı Enser– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Mevlüde Batur – Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Emrah Arğın– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Döndü Tülay Özkul– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Ebru Doğan– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Aydın Karabulut – Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Olcay Korkmaz– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seher Karataş– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Keskin Yılmaz– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Selcan Kalın– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Arif Esen Baykurt – Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ender Can Dönmez– Malatya Turgut Özal Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ – Fırat Üniversitesi – Elâzığ/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuğrul Gökmen Şahin – İnönü Üniversitesi – Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Asiltürk - Beykent Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ceren Yıldırım - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Oya Özkanlı - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sultan Okumuşoğlu- Lefle Avrupa Üniversitesi- Lefkoşa/KKTC

Dr. Öğr. Üyesi Metin Uçar - Kastamonu Üniversitesi - Kastamonu/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Akgün - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Güzel Sanatlar Eğitimi

Dr. Öğr. Üyesi Meher Bayramoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Meltem Yağmur Walece - Ege üniversitesi - İzmir/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Nurullah Arı - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi - Kütahya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Balkanal - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi - Bolu/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Vedat Çelebi - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Serkan Polat - İstanbul Medeniyet Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl üniversitesi - Van/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Şule Erşan-Sinop Üniversitesi-Sinop/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuba Pehlivan - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yalçın Karaca - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur Erdiren - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ/ Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Durdu - Muğla Sıdkı Kocaman Üniversitesi - Muğla/Türkiye

Dr. Berna Çağlar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Dr. Arş. Gör. Yeliz Erdoğan- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Öğr. Gör. Dr. İlkay Canan Okkalı - Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Dr. Limüna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azərbaycan

Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Egypt Helwan Üniversitesi - Kahire/Mısır

Dr. Zhanna Aktürk - Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi - Alanya/Antalya

Dr. Ethem Baymak- Priştine Üniversitesi – Kosova

Dr. Hatice Esedova- Azərbaycan Devlet Kültür ve Güzəl Sanatlar Üniversitesi– Azərbaycan

Dr. Enes Furkan Danacı– İnönü Üniversitesi– Malatya/Türkiye

Natalia Yampolskaia- Sanat Okulu/ Moldava

Gabriele Schaffartzik /Almanya

Mirsade Baljić /Bosna Hersek

İÇİNDEKİLER

CAMDA AKIŞKAN FORM ESTETİĞİ: PİPALUK LAKE'İN ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	15
EĞİTİM KURUMLARINDA GÖRSEL KİMLİK TASARIMI: MERSİN ÜNİVERSİTESİ HEMŞİRELİK FAKÜLTESİ İÇİN LOGO ÖNERİSİ.....	30
ŞAMANİST İNANÇ VE BOZKIR KÜLTÜRLERİNDEN OSMANLI RESİM SANATINA “HAYVAN ÜSLUBU”NUN SÜREKLİLİĞİ.....	40

CAMDA AKIŞKAN FORM ESTETİĞİ: PİPALUK LAKE'İN ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Serap BEDEL ÖZEK²

Öz

Cam, tarihsel olarak hem işlevsel hem de sanatsal bağlamlarda kullanılan; kırılganlığı, şeffaflığı ve ışıkla kurduğu ilişki sayesinde özgün bir estetik dil sunan bir malzemedir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanat pratiğinde bağımsız bir ifade aracı olarak değerlendirilmesi, camın hem fiziksel hem de kavramsal olanaklarını genişletmiştir. Bu bağlamda çağdaş cam sanatı, katı bir madde olarak algılanan camın akışkanlık, hareket ve dönüşüm gibi kavramlarla yeniden yorumlanmasına olanak tanımıştır.

Bu çalışma ise çağdaş cam sanatçısı Pipaluk Lake'in cam eserlerini akışkan form estetiği çerçevesinde ele almayı ve sanatçının üretim pratiğinde belirginleşen akışkanlık–form–malzeme ilişkisini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Lake, camı yüksek sıcaklıkta eriterek malzemenin akışkan karakterini denetimli biçimde yönlendirmekte ve biçimsel oluşumu bu süreç üzerinden kurgulamaktadır. Sonuç odaklı bir yaklaşım yerine sürece önem veren sanatçı, rastlantısal oluşumları da tasarımın bilinçli ve kurucu bileşenleri olarak değerlendirmektedir. Bu doğrultuda cam, akışkan bir sürecin donmuş anı olarak görünürlük kazanmakta ve izleyicide hem görsel hem de duyuşsal düzeyde etkili bir deneyim oluşturmaktadır. Aynı zamanda sanatçı camı yalnızca fiziksel bir madde olarak değil; zaman, hareket ve dönüşümle ilişkili dinamik bir ifade alanı olarak kullanmaktadır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; sanatçının seçilmiş eserleri biçimsel, kavramsal ve teknik açıdan analiz edilmiştir. Sonuç olarak çalışma, Lake'in cam eserlerinin çağdaş cam sanatı içindeki konumunu tartışmakta ve akışkan form estetiğinin güncel sanat bağlamındaki kuramsal ve estetik önemini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cam Sanatı, Cam, Akışkanlık, Form, Malzeme, Akışkan Form Estetiği

The Aesthetics of Fluid Form in Glass: An Examination of Pipaluk Lake's Works

Abstract

Glass is a material that has historically been used in both functional and artistic contexts; its fragility, transparency, and relationship with light offer a unique aesthetic language. Particularly since the second half of the 20th century, its recognition as an independent means of expression in artistic practice has expanded both the physical and conceptual possibilities of glass. In this context, contemporary glass art has allowed glass, perceived as a solid material, to be reinterpreted through concepts such as fluidity, movement, and transformation.

This study aims to examine the glass works of contemporary glass artist Pipaluk Lake within the framework of fluid form aesthetics and to analyse the fluidity–form–material relationship that is evident in the artist's production practice. Lake melts glass at high temperatures, controlling the fluid character of the material and constructing the formal formation through this process. Prioritising the process over a result-oriented approach, the artist considers random formations as conscious and constitutive components of the design. In this sense, glass appears as a frozen moment of a fluid process, creating an effective experience for the viewer on both a visual and sensory level. At the same time, the artist uses glass not only as a physical material but also as a dynamic field of expression related to time, movement, and transformation.

A qualitative research method was adopted in this study; the artist's selected works were analysed in terms of form, concept and technique. Consequently, the study discusses the position of Lake's glass works within contemporary glass art and reveals the theoretical and aesthetic importance of fluid form aesthetics in the context of contemporary art.

Keywords: Glass Art, Glass, Fluidity, Form, Material, Fluid Form Aesthetics

¹ Tam metin yazımı yazar etki oranı: 1.yazar: %100.

²Araş.Gör.Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, scrap.bedel@omu.edu.tr, Orcid:0000-0002-0440-813X

Giriş

Cam, insanlık tarihinin en erken dönemlerinden itibaren yaşam alanlarımıza dâhil olmuş ve milyonlarca yıllık doğal geçmişe sahip bir malzemedir. Çağlar boyunca camın fiziksel, kimyasal ve estetik özellikleri yaratıcılarının ellerinde özgün fikir ve beceriyle birleşerek birer tasarım ve sanat nesnesine dönüşmüştür. Yapısal özellikleri gereği belirli teknik kısıtlamalar barındıran cam, aynı zamanda bu sınırlılıkların ötesine geçebilen güçlü plastik ifade olanakları sunmaktadır. Bu yönüyle kimi zaman denetim gerektiren bir malzeme olarak karşımıza çıkarken, kimi zaman da sunduğu biçimsel potansiyel sayesinde şaşırtıcı ve etkileyici estetik sonuçlar üretmektedir (Ağatekin, 2011). Aynı zamanda hem son derece kırılğan hem de belirli koşullarda yüksek mekanik dirence sahip olması, hem şeffaf bir boşluk algısı üretmesi hem de ışığı bünyesinde tutarak somut bir kütle oluşturması bu çelişkili doğanın göstergeleridir (Yeşilay & Güvenir, 2025). Katı olarak algılanmasına rağmen yüksek sıcaklıklarda akışkan bir karakter kazanması; şeffaflığıyla görünür olanı görünmez kılması ve kırılğanlığıyla kalıcılık fikrini sorgulatması, camı yalnızca teknik bir üretim malzemesi olmaktan çıkararak sanatsal ve kavramsal bir ifade aracına dönüştürmüştür. Bu nedenle özellikle çağdaş sanatta cam, durağan bir nesne olmaktan ziyade hareket, dönüşüm ve zaman kavramlarıyla ilişkilendirilen dinamik bir malzeme olarak ele alınmaktadır.

Tarihsel süreçte cam, uzun süre mimari ve dekoratif uygulamalarda kullanılmış; ancak 20. yüzyılın ortalarından itibaren sanat malzemesi olarak da öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönüşümün en önemli kırılma noktası, 20. yüzyılın ortalarında gelişen Stüdyo Cam Hareketi'dir (Studio Glass Movement). Söz konusu hareketle birlikte cam, endüstriyel üretimin sınırlarından çıkarak sanatçının bireysel ifade alanına taşınmış; zanaat temelli işlevsellikten kavramsal ve biçimsel derinliğe evrilmiştir. Harvey K. Littleton'ın öncülüğünde gelişen bu süreç, camın bağımsız bir sanat disiplini olarak kabul edilmesine zemin hazırlamıştır (Merker, 2008). 1960'lardan itibaren evrensel ölçekte ivme kazanan bu hareketin en belirgin özelliği, cam biçimlendirme ortamının giderek karmaşıklaşan teknik koşullarının denetim altına alınması yönündeki çabalarıdır. Her yeni kuşak, önceki uygulayıcıların teknik bilgi ve deneyim birikimine kademeli katkılar sunmuş; böylece cam teknolojisi ve atölye pratikleri kesintisiz bir gelişim süreci içinde ilerlemiştir. Bu birikimsel ilerleme, camın yalnızca zanaat nesnesi olarak değil, deneysel ve kavramsal üretimlere açık bir sanat malzemesi olarak konumlanmasını mümkün kılmıştır (Cummings, 2011). Bu bağlamda günümüzde cam sanatı; yalnızca teknik ustalıklarla değil, kavramsal derinlik, malzeme bilinci ve estetik yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Bu tarihsel ve kuramsal arka plan içerisinde, son yıllarda çağdaş sanatın önemli bir alanı olarak öne çıkan cam sanatı; yeni üretim teknikleri ve deneysel yaklaşımlar sayesinde sanatçılara farklı ifade olanakları sunmaktadır. Bu evrimin radikal ve yenilikçi temsilcilerinden biri olan Danimarkalı sanatçı Pipaluk Lake, camı biçimlendirilecek pasif bir madde olarak değil, fiziksel yasalarıyla sürece katılan aktif bir "partner" olarak ele almaktadır (Artsper, t.y.). Lake bu yaklaşımıyla, camın akışkan doğasını merkeze alarak malzeme, form ve süreç arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır.

Lake'in sanatsal pratiğinde cam, donmuş bir hareketin izini taşımaktadır ve form, sanki akmaya devam edecekmiş izlenimi uyandırmaktadır. Bu durum izleyicide zaman ve hareket duygusunu tetikleyerek eseri durağan bir nesne olmanın ötesine taşımaktadır. Sanatçı, geleneksel cam üfleme tekniklerinin anlık kontrolüne dayalı yaklaşımı yerine, fırın içerisindeki kontrol edilebilir ve edilemez güçlerin dengesine odaklanmaktadır (Davis Gallery, t.y.). Günlük pencere camı ya da ince cam levhaları metal tellerle birleştirilerek fırına yerleştirmekte; yerçekimi de burada birincil şekillendirici güç olarak devreye girmektedir. Isı altında yumuşayan cam plakalar ise metal ağların üzerinden süzülerek, kendi ağırlığıyla yeni formlar oluşturmaktadır. (Galleries in Paris, 2026). Sanatçının "strateji ve taktik" olarak tanımladığı bu yöntem, malzemenin fırın içerisindeki yolculuğunu hareketin zirve anında durdurarak izleyiciye sunmaktadır. (Artsper, t.y.). Böylece; ısı, metal ve camın fırın içerisindeki karşılaşma anı, formun fiziksel bir kaydına dönüşmektedir.

Lake'in eserlerinde akışkan formlar; su, buz ve organik hareketleri çağrıştırarak dinamik ve sürükleyici bir estetik oluşturmaktadır. İskandinav doğasının karakteristik unsurları —buzun şeffaflığı, rüzgârın kumaş üzerindeki etkisi ve suyun akışkanlığı— camın moleküler yapısıyla birleşmiştir. Üretim sürecinde camın sıvı faza geçmesi ve yerçekimi etkisi altında biçim kazanması özellikle vurgulanmakta; hareket hâlindeki camsı kütleler dalgalı formlara evrilmektedir. Lake, bu dönüşümü belirli bir aşamada

sonlandırarak “yerçekimine meydan okuyan” nitelikte eserler üretmektedir (Galerie Maria Lund, t.y.). Bu bağlamda malzemenin form bulma süreci, eserin içeriğini doğrudan belirleyen temel unsura dönüşmektedir. Lake’in sanatsal pratiği ise, camın soğuk ve katı doğasına karşı geliştirilmiş bir “akışkanlık manifestosu” niteliği taşımaktadır. Pipaluk Lake’in (1962–) yaşam öyküsüne dair bilgiler sınırlıdır. Danimarka doğumlu olan sanatçının çocukluk ve eğitimine ilişkin ayrıntılar büyük ölçüde belgelenmemiştir; öğrenimini Danimarka’da tamamladığı ve günümüzde Kopenhag’da yaşadığı bilinmektedir. Sanatına ilişkin bilgiler ağırlıklı olarak sergi katalogları, galeriler ve kültür yayınlarından derlenmektedir (Page, 2011).

Bu çalışma, çağdaş cam sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Pipaluk Lake’in cam eserlerini akışkan form estetiği bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmada, öncelikle cam eser geleneği ve akışkan form kavramı kuramsal çerçevede incelenecek; ardından sanatçının biyografisi, üretim teknikleri ve malzeme tercihleri değerlendirilecektir. Devamında ise seçilmiş eser serileri biçimsel, kavramsal ve teknik açıdan analiz edilecektir. Böylece camın akışkanlık–form–malzeme ilişkisi üzerinden nasıl yeniden tanımlandığı ve Lake’in çağdaş sanat kuramı içerisindeki konumu kapsamlı biçimde ortaya konulacaktır.

Akışkanlık, Form ve Malzeme İlişkisi

Cam; parlak ve saydam yapısıyla dikkat çeken, ısı uygulandığında yüksek düzeyde akışkanlık kazanan, sıcaklık düştükçe katılaşıp duruşa geçen anorganik bir malzemedir. Moleküler düzeni klasik kristal katılar gibi örgütlü değildir; bu yönüyle sıvı maddelere özgü yapısal özellikler sergilemektedir (Özgümüş, 2013). Bu nedenle cam, sıvıdan katıya geçiş sürecinin izlerini bünyesinde taşıyan bir malzemedir. Pipaluk Lake’in estetiği tam da bu “donmuş sıvı” olma hâline dayanmaktadır. Sanatçının eserleri, malzemenin akışkan evresinden katı hâle geçtiği o kısa geçiş anının adeta fosilleşmiş kaydı niteliğindedir (Chauhan, 2015).

Form kavramı, geleneksel üç boyutlu sanat anlayışında çoğunlukla durağan ve kalıcı bir yapı olarak ele alınmıştır. Ancak modern ve çağdaş sanat, formu hareket ve süreç kavramlarıyla birlikte düşünmeye başlamıştır (Krauss, 1979). Bu bağlamda akışkan form estetiği; sınırları belirsiz, süreklilik hissi taşıyan ve izleyicide hareket duygusu uyandıran biçimsel oluşumları ifade etmektedir. Cam eserde ise akışkan form, doğrudan üretim sürecine bağlıdır. Eritilmiş camın yerçekimi, ısı ve sanatçının müdahalesiyle şekillenmesi, formun tamamlanmış bir sonuçtan ziyade “oluş hâlinde” algılanmasına neden olmaktadır. Böylece cam eser, durağan bir kütle olmaktan çıkarak; zamanın ve hareketin izlerini taşıyan bir süreç nesnesine dönüşmektedir.

Malzeme estetiği ise sanat eserinin yalnızca görsel özelliklerini değil, dokunsal ve duyuşsal boyutlarını da kapsamaktadır (Ingold, 2013). Camın ışığı yansıtma ve kırma özellikleri, eseri bulunduğu mekânla sürekli bir etkileşim içine sokmaktadır. İnorganik bir sentez ürünü olan cam, moleküler düzeyde durağan ve düzenli bir yapıya sahip olmasına rağmen, ışıkla kurduğu etkileşim sayesinde makro ölçekte devinim ve dirimlilik izlenimi üretmektedir. Işığın yüzeyde ve iç katmanlarda kırılması, dağılması ve yansıtılması; camı statik bir kütle olmaktan çıkararak görsel olarak hareket hâlindeymiş gibi algılanmasına neden olmaktadır. Bu yönüyle cam, izleyici algısında ardışık değişimlere ve sürekli farklılaşan görsel etkilere yol açan nadir malzemelerden biridir. Her açıdan değişen ışınlar, forma yüklenen sabit ve alışılmış görünümü aşındırmakta; ışık–gölge değerleri arasındaki dinamik dengeler aracılığıyla biçimi canlı, titreşimli ve hareketli bir görünüme dönüştürmektedir. Böylece optik titreşimler ve yansıma çeşitliliği, cam formunu durağan bir nesne olmaktan uzaklaştırarak algısal düzlemde devingen ve yaşayan bir yapı hâline getirmektedir (Atalayer, 2008). Bu durum ise akışkanlık hissini yalnızca biçimsel düzeyde değil, algısal düzeyde de güçlendirmektedir. Aynı zamanda camın ışığı dağıtma ve yansıtma kapasitesi, sanat eserlerinde özgün bir tasarım dili oluşturmaktadır. Camın fiziksel ve kimyasal yapısı da bu estetik ilişkide belirleyici bir unsurdur. Cam, temel olarak silis, soda, kireç ve çeşitli katkı maddelerinin yüksek sıcaklıkta eritilmesi ve ardından kontrollü biçimde soğutulmasıyla elde edilen bir malzemedir. Bu bileşim ve üretim süreci, camın hem işlevsel performansını hem de estetik niteliklerini doğrudan belirlemektedir. Camcılık tarihsel süreç içerisinde gelişim gösterdikçe farklı üretim teknikleri ortaya çıkmış ve çeşitlenmiştir. Geleneksel yöntemlerden biri olan üfleme tekniği, sanatçıya serbest ve organik

formlar oluşturma imkânı sunarken; kalıplı üretim teknikleri daha standart, ölçülebilir ve kontrollü biçimlerin elde edilmesine olanak tanımaktadır. Ancak çağdaş cam sanatında bu teknikler, malzemenin süreç içindeki davranışını merkeze alan deneysel yaklaşımlarla yeniden yorumlanmaktadır. Pipaluk Lake'in üretim pratiği, tam da bu yeniden yorumlama alanında konumlanmaktadır. Sanatçı, günlük pencere camı ya da ince cam levhaları bakır ve demir tellerle birleştirerek fırına yerleştirmektedir. Yüksek sıcaklıkta cam yumuşayarak akışkan hale geçmekte; metal yapı ise hem taşıyıcı bir iskelet hem de yönlendirici bir sınır unsuru olarak işlev görmektedir. Lake, süreci belirli bir aşamada durdurarak oluşan formu katılaştırmaktadır. Bu yaklaşım, tasarım ile rastlantıyı birlikte kurgulayan "planlanmış rastlantılar" anlayışını yansıtmaktadır. Camın metal ağlar üzerinden süzülmesi, damlaması ve kendi ağırlığıyla biçimlenmesi; yüzeyde rastlantısal lekeler, renk geçişleri ve dokusal çeşitlilik oluşturmaktadır. Ortaya çıkan formlar; su damlası, magma akışı ya da kumaş kıvrımı gibi doğal süreçleri çağrıştıran dalgalı yapılara dönüşmektedir. Bu noktada camın kırılğan şeffaflığı ile metalin sağlam ve mat yapısı arasında güçlü bir karşıtlık kurulmaktadır. Yerçekimi ile yükseliş, hafiflik ile ağırlık, planlı düzen ile rastlantı gibi zıt kavramlar aynı form içerisinde bir araya gelmektedir. Saydam yüzeylerden süzülen ışık, cam eseri mekânla bütünleştirirken; yüzeydeki düzensizlikler malzemenin serbest bırakılmış doğasını görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak Lake'in eserleri, akışkanlık–form–malzeme ilişkisini görsel ve duyuşsal bir deneyime dönüştürmektedir. Camın amorf yapısından kaynaklanan akışkanlık potansiyeli, çağdaş cam sanatı bağlamında yalnızca teknik bir özellik değil; kavramsal bir metafor olarak işlev görmektedir. Sanatçının üretim pratiği, sıradan cam levhaları ve endüstriyel metali bir araya getirerek malzemenin entelektüel ve duyuşsal potansiyelini açığa çıkarmaktadır. Böylece akışkan estetik, çağdaş cam sanatında hem formun hem de malzemenin sınırlarını genişleten yaratıcı bir diyalog alanı oluşturmaktadır.

Pipaluk Lake'in Cam Eserlerinde Akışkan Form Estetiği

1962 yılında Danimarka'da doğan Pipaluk Lake'in sanatsal kimliği, 1988'de Kolding Tasarım Okulu'ndan mezun olmasıyla şekillenmiştir (Page, 2011). Lake'i diğer cam sanatçılarından ayıran en önemli özellik ise yalnızca cam alanında değil; aynı zamanda ahşap, tekstil ve metal işçiliği/mücevher tasarımı gibi farklı disiplinlerde aldığı çok yönlü eğitimidir (Galleries in Paris, 2026). Bu dört disiplin, sanatçının camı ele alış biçimini kökten dönüştürmüştür; camı tekil bir malzeme olmaktan çıkarıp metal, dokuma ve konstrüksiyon mantığıyla birlikte düşünen karma bir üretim pratiğine taşımıştır.



Görsel 1. Pipaluk Lake

<https://artmatter.dk/journal/pipaluks-planlagte-tilfaeldigheder>

Lake'in eserleri genel olarak organik formlar ve doğadan beslenen akışkan yapılarla karakterize edilmektedir. Sanatçı, camın "doğal akışını" mutlak biçimde kontrol etmek yerine, onunla iş birliği yaparak süreç odaklı bir üretim anlayışı geliştirmektedir. Bu yaklaşım, biçimi önceden belirlenmiş sabit bir kalıp olmaktan çıkararak, formun nihai karakterini fırın içindeki ısı, süre ve yerçekimi koşullarının

ortak belirleyiciliğine bırakmaktadır. Lake'in dalga benzeri kıvrımları, eriyen camın yerçekimiyle kurduğu ilişkiyi görünür kılmakta ve izleyicide camın hâlâ hareket hâlinde olduğu izlenimini uyandırmaktadır (Bergson, 1922).

Sanatçının yönteminin ayırt edici yanı da sıradan malzemeleri “yüksek sanat” bağlamında yeniden konumlandırmasıdır. Camın değerli ve gösterişli bir malzeme olarak kodlandığı yaygın algıya karşılık Lake; düz camı, kimi zaman geri dönüştürülmüş pencere camını ve basit metal telleri/metal plakaları bilinçli bir estetik stratejiyle kullanmaktadır. Bu tercih, güzellik-çirkinlik; sofistike-kaba; soylu malzeme-yoksul malzeme gibi ikilikleri aynı düzlemde karşı karşıya getirmektedir. Kırılğan şeffaflık ile mat opaklık, hafiflik hissi ile “malzemenin ontolojik ağırlığı” yan yana var olmakta; tek bir yapıt kimi zaman rüzgârı, kimi zaman kaya kütesini, kimi zaman da dokunsal bir bedenselliği çağrıştırmaktadır (Slash Paris, 2014). Bu çelişkili birliktelikler, Lake'in akışkan form estetiğini yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir gerilim alanına dönüştürmektedir.

Teknik düzlemde Lake, kiln-forming (fırında şekillendirme) tekniğini metalurjik ve tekstil temelli yöntemlerle birleştirerek, atölye pratiğini adeta deneysel bir laboratuvar ortamına dönüştürmektedir. Süreç çoğunlukla endüstriyel pencere camlarının veya evsel cam plakaların seçilmesiyle başlamaktadır. Sanatçı bu gündelik malzemeleri keser, döver, katmanlar hâlinde dizmektedir. Ardından kritik aşama olarak camı metal teller, ağlar veya levhalarla bir araya getirmektedir. Bu birleştirme sürecini “paketleme” olarak adlandırmakta; cam ve metalin dikilmesi, örülmesi ya da tellerle bağlanması yoluyla bütüncül bir yapı oluşturmaktadır. Hazırlanan demetler fırına yerleştirildiğinde sanatçının “strateji” olarak tanımladığı aşama tamamlanmakta, “taktik” evresi başlamaktadır. Fırın tavanından asılan, çelik ağlar ya da özel kalıplar üzerine bırakılan bu yapılar, sıcaklığın artmasıyla birlikte öngörülemeyen biçimsel sonuçlara yönelmektedir (Galleries in Paris, 2026). Sıcaklığın yükselmesiyle cam yumuşamakta ve yerçekimi etkisiyle akışa geçmekte; metal ağlar ise bu akışı sınırlandırarak yönlendirmektedir. Bu bağlamda yerçekimi, Lake'in metodolojisinde adeta “yardımcı bir sanatçı” işlevi üstlenmektedir (Slash Paris, 2014). Camın deliklerden sarkması, teller arasında gerilmesi ve organik dalgalanmalar üretmesi sürecin belirgin görsel çıktılarıdır. Bu süreçte ısı yalnızca camı biçimlendirmekle kalmaz; bakır, pirinç ve demir gibi metallerin oksitlenmesine de neden olmaktadır. Oluşan oksitler cama nüfuz ederek onu içten renklendirmekte ve sanatçı da bu etkileşimi “maddelerin göçü” (migration of matters) olarak tanımlamaktadır (Galerie Maria Lund, t.y.). Lake, renk oluşumunu çoğu zaman malzemenin kendi termokimyasal davranışının bir sonucu olarak kurgulamaktadır. Gerekli gördüğünde ise belirli tonlar için karışıma metalik pigmentler, asitler, tuzlar veya organik bileşikler ekleyerek süreci daha karmaşık bir yapıya dönüştürmektedir. Böylece elde edilen renkler yüzeysel bir boyama etkisi yerine, malzemenin iç katmanlarından gelen derinlikli bir yapı üretmektedir (Davis Gallery, t.y.).

Lake'in pratiği, sanat-zanaat-bilim kesişiminde konumlanan bir düşünce yapısına dayanmaktadır. Sanatçı, malzemelerin yüksek sıcaklık ortamında birbirleriyle kaynaşma ve dönüşme kapasitelerini temel ilgi alanı olarak tanımlamaktadır. Araç ve yöntemleri bilinçli biçimde sadeleştirerek de malzemenin doğal ifade potansiyelini görünür kılmayı amaçlamaktadır (Davis Gallery, t.y.). Bu doğrultuda eserlerin görsel deneyimi aynı zamanda üretim sürecine ilişkin bir sorgulamayı da tetiklemekte; “nasıl üretildi?” sorusu, malzemenin yüzeyinde bıraktığı izler üzerinden okunabilmektedir (Slash Paris, 2014). Pişirim sürecinde fırın kapağını periyodik olarak açarak formun gelişimini gözlemlemesi ve estetik dengeye ulaşıldığını düşündüğü “kritik an”da soğutma aşamasına geçerek hareketi dondurması, sanatçının iradesi ile fizik yasalarının kesiştiği eşik noktayı oluşturmaktadır (MutualArt, 2012). Soğuma sonrasında ise gerekirse kesme, parlatma, çekiçleme gibi müdahalelerle eserin son hâlini vermektedir (Galleries in Paris, 2026).

Bu üretim dili, cam ile metalin yalnızca yan yana kullanıldığı bir birleşimin ötesine geçerek, iki malzemenin aynı fırın sürecinde birlikte dönüştüğü entegre bir yapı oluşturmaktadır. Her iki malzemenin füzyon pişirim tekniği aracılığıyla eşzamanlı olarak işlenmesi, eserin hem yapısal hem de görünümsel niteliklerine yeni boyutlar kazandırmaktadır. Bazı çalışmalarda cam, kaide işlevi görürken; bazılarında metal bu rolü üstlenmektedir. böylece iki materyal de hem yapısal hem kavramsal bütünlüğün taşıyıcısı hâline gelmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının camın saydam ve akışkan doğasıyla metalin sert ve dokunsal özellikleri arasında kurduğu tezat sayesinde izleyiciye hem görsel hem de

duygusal bir deneyim sunmaktadır. Lake'in cam eserlerinde genellikle kumaş hissi veren kıvrımlar yer almaktadır. Çalışmalarında kullandığı metal teller ve plaka camlar çökertme tekniğiyle şekillenerek bir bakıma birbiri için destek görevi görmektedir (Bil, 2022). Bu bağlamda, cam ve metal entegrasyonu geleneksel cam sanatı anlayışına yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Lake'in yerçekimiyle kurduğu gerilimsel ilişki, sanat pratiğinde özel bir yere sahiptir. Sanatçı, bir tarlada gördüğü paraşütçülerin rüzgârla yükselme çabası ile yerçekiminin aşağı çekme kuvveti arasındaki karşıtlıktan etkilenerek erken dönem serilerinden birine yön verdiğini belirtmiştir. Bu deneyim, teller ve metal parçalarıyla camı “geri tutma” fikrinin de kavramsal zeminini kurmaktadır. Bu ikilik ise eserin hem kırılğan hem güçlü görünmesine, hem aşağı doğru akma hem de yukarıda asılı kalma hissini aynı anda üretmesine olanak tanımaktadır. Sanatçının çalışmaları bu nedenle “planlanmış rastlantılar” olarak tanımlanmaktadır. Çünkü fırın kapağı açıldığında karşılaşılabilecek sonucun bütünüyle öngörülememesi, sürecin kurucu bir unsuru olarak değerlendirilmektedir (Minke, 2012).

Kavramsal düzlemde Lake'in cam eserleri, doğa ve madde ilişkisini yoğun çağrışımlar üzerinden kurmaktadır. Buzlu bir dünya, denizaltı derinlikleri, hava ve rüzgâr gibi imgeler; camın eriyip açılması, uzaması ve renklenmesiyle görünürlük kazanmaktadır (Galerie Maria Lund, t.y.). Bu bağlamda cam eserler; hem tanıdık hem yabancı, hem büyüleyici hem ürkütücü bir magma oluşum anını çağrıştırmaktadır (Slash Paris, 2014). Bu çağrışım alanı aynı zamanda çağdaş kuram içindeki Yeni Materyalizm tartışmalarıyla da ilişkilendirilebilir. Çünkü burada malzeme, sanatçının denetiminde pasif bir araç değil; kendi eylemliliğine sahip bir özne gibi davranmaktadır (Galerie Maria Lund, t.y.). Lake'in akışkan form estetiği tam da bu noktada güç kazanmaktadır. Form, “bitmiş” bir sonuçtan ziyade, malzemenin eylemliliğinin dondurulmuş kaydı hâline gelmektedir.

Bu bölümde, sanatçının üretim sürecindeki teknik detayların ve kullanılan malzeme bilgisinin, eserin genel anlatısına olan katkısı ayrıntılı biçimde ele alınmış; cam ve metal arasındaki uyum ile karşıtlık arasındaki dinamik ilişkinin, eserin bütünlüğü açısından belirleyici olduğu vurgulanmıştır. Pipaluk Lake'in eserleri, malzemenin farklı fiziksel davranışlarını keşfeden birkaç ana seri altında toplanmıştır. Bu seriler, sanatçının kariyeri boyunca camın akışkanlığını kimi zaman denetim altına aldığını, kimi zaman ise bilinçli biçimde serbest bıraktığını göstermektedir.

1992-1996 yılları arasındaki Çalışmaları

Pipaluk Lake'in 1992–1996 yılları arasında gerçekleştirdiği cam eserler, sanatçının pratiğinde teknik olgunlaşmanın, strüktürel bilincin ve kamusal ölçek arayışlarının belirginleştiği bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönem çalışmaları aynı zamanda Lake'in cam malzeme ile geliştirdiği akışkan ve yumuşak form estetiğinin erken ve kurucu örneklerini içermektedir. Dolayısıyla bu eserler ilerleyen yıllarda belirginleşecek biçimsel ve kavramsal yönelimlerinin temelini oluşturmaktadır.



Görsel 8. Pipaluk Lake, 1992-1996 Yılları Arasındaki Çalışmaları

http://www.pipaluklake.com/works_1992_1996/doc2.htm

Bu süreçte üretilen cam eserler, fiziksel ölçekte görece sınırlı olmalarına rağmen, mekânsal etki ve yapısal kurgu bakımından mimari bir karakter taşımaktadır. Nitekim Laursen (2004), sanatçının 1992

yılında Fritzsche'nin cam atölyesinde sergilediği cam eserler serisini değerlendirirken, bu çalışmaların “boyut olarak mütevazı olsa da neredeyse mimari nitelik taşıdığını” belirtmiş ve Lake'in anıtsal projeleri ustalıklı gerçekleştirebileceğinin bu seriden itibaren açıkça görüldüğünü ifade etmiştir (Laursen, 2004). Bu tespit, söz konusu üretimlerin yalnızca stüdyo ölçeğinde estetik araştırmalar olmadığı; aynı zamanda camın mimari bağlamda nasıl konumlanabileceğine dair erken bir araştırma niteliği taşıdığına işaret etmektedir. Dolayısıyla söz konusu bu seri, yalnızca erken dönem deneyleri değil; Lake'in camı mimari bir dil olarak düşünmeye başladığı bilinçli bir yönelim evresidir.

Bu döneme ait eserlerde belirgin bir dikey eksen organizasyonu görülmektedir. Cam formlar çoğunlukla yukarı doğru yükselen, üst bölümde genişleyen ve alt bölümde incelenerek zemine bağlanan kompozisyonlar şeklindedir. Özellikle metal destekli çalışmalarda cam ile metal arasındaki ilişki, taşıyıcı sistem mantığını görünür kılmaktadır. Camın kırılabilirliği ile metalin dayanıklılığı arasındaki karşıtlık, biçimsel bir gerilim yaratırken; aynı zamanda yapısal güven duygusunu pekiştirmiştir. Bu yaklaşım, Lake'in ilerleyen yıllarda gerçekleştirdiği kamusal projelerin öncülünü oluşturmaktadır.

1992–1996 dönemi eserlerinde ağırlıklı olarak kiln-forming (fırın-formlama) tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Cam, belirli bir ön kurgu dâhilinde ısıya maruz bırakılarak yerçekimi etkisiyle sarkmaya ve gerilmeye yönlendirilmiştir. Ancak burada dikkat çekici olan, sürecin bütünüyle rastlantısal bırakılmaması; aksine kontrollü bir müdahale alanı yaratılmasıdır. Metal elemanların kompozisyona entegre edilmesi ise yalnızca yapısal destek sağlamakla kalmaz; aynı zamanda camın fiziksel sınırlarını vurgulamaktadır. Böylece eser, malzemenin hem kırılabilir hem de dirençli doğasını eşzamanlı olarak görünür kılmaktadır.

“Drapery” Serisi (2007-2009)

Drapery Serisi, 2007–2009 yılları arasında üretilmiş olup, Pipaluk Lake'in cam malzeme ile geliştirdiği akışkan ve yumuşak form estetiğinin erken fakat olgun örneklerini içermektedir. Bu seri, geleneksel cam tekniklerinin ötesine geçerek camın kumaş ya da perde kıvrımlarını andıran drape etkisi yaratabilecek biçimde nasıl dönüştürülebileceğini göstermesi bakımından sanatçının pratiğinde belirleyici bir aşamayı temsil etmektedir.



Görsel 7. Pipaluk Lake, “Drapery” Serisi, 2007-2009

http://www.pipaluklake.com/Drapery_Series_2007_2009/doc2.htm

Drapery serisinde formlar; kıvrımlı, dalgalı ve zarif çizgilerle tanımlanmaktadır. Cam yüzeyler uzun süre gerilmiş ve bırakılmış bir tekstil yüzeyi izlenimi uyandırmaktadır. Bu etki, izleyicide camın katı değil; yumuşak ve esnek bir yapı olduğu yönünde güçlü bir algı yaratmaktadır. Yüzeylerde ışık ve gölge oyunları belirgindir ve cam hem ışığı yansıtmakta hem de dağıtarak dramatik bir hacim etkisi üretmektedir.

Metal tellerin ya da destek elemanlarının oluşturduğu izler, camın yüzeyindeki akış yönlerini görünür kılmaktadır ve ağırlık–hafiflik, gölge–parlaklık, opaklık–saydamlık gibi karşıtlıklar arasında bir gerilim alanı oluşturmaktadır. Minke'nin belirttiği gibi, eserlerde camın metal üzerine ya da yüksek sıcaklıkta metalin bulunduğu boşluğa drapelenmiş olduğu yönünde bir izlenim ortaya çıkmaktadır (Minke, 2012). Böylece cam, sert ve ağır bir malzeme olmaktan çıkarak bir kumaş gibi katlanmış, sarkmış ve yüzey üzerinde yayılmıştır.

Drapery serisi teknik olarak kiln-forming (fırında şekillendirme) sürecine dayanmaktadır. Camın organik hacmi füzyon tekniğiyle oluşturulmuştur ve fırınlama sürecinde cam ve metal arasında karşılıklı bir etkileşim sağlanmıştır. Bu yöntem, farklı iki malzemenin aynı ısı ortamında eşzamanlı olarak tepki vermesine olanak tanımaktadır. Fırınlama sırasında cam yumuşamakta ve yerçekimi etkisiyle metalin belirlediği hatlar boyunca sarkmaktadır. Bu noktada camın doğal akışkanlığı ile metalin sınır koyucu yapısı arasında kontrollü bir gerilim oluşmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan form, hem planlanmış bir tasarımın ürünü hem de sürecin rastlantısal etkilerine açık bir yapı sergilemektedir.

Kavramsal açıdan değerlendirildiğinde, Drapery serisindeki kumaş referansı bilinçli bir tercihtir. Pipaluk Lake'in hem tekstil tasarımı hem de cam eğitimi almış olması, bu estetik yaklaşımın temelini oluşturmaktadır (Minke, 2012). Camın kumaş gibi davranması, malzemenin ontolojik sınırlarını sorgulayan bir yaklaşımdır. Sert ve kırılğan olarak bilinen bir malzemenin, yumuşak ve esnek bir form diliyle temsil edilmesi, doğa ile yapı arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. Seri, esneklik ile katılık, doğallık ile yapaylık, hafiflik ile ağırlık arasındaki geçişleri görünür kılmıştır. Camın metal üzerine drapelenmesi, bir yandan yerçekiminin fiziksel etkisini ortaya koyarken, diğer yandan malzemenin kendi ifade potansiyelini açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda Drapery serisi, Lake'in akışkan form estetiğinin tekstil metaforu üzerinden okunabileceği bir kavramsal alan yaratmaktadır.

“Carried/ Carried Away” Serisi (2008-2009)

Pipaluk Lake'in Carried (2008) ve Carried Away (2009) başlıklı eserleri, sanatçının cam ve metal arasındaki gerilimi hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde yoğunlaştırdığı çalışmalar arasında yer almaktadır. Bu eserlerde camın hafif, akışkan ve geçirgen doğası; metalin ağır, belirleyici ve yapısal karakteriyle bir araya getirilmiştir. Böylece malzemeler arasında yalnızca teknik bir birliktelik değil, anlam yüklü bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.



Görsel 6. Pipaluk Lake, “Carried, 2008, Carried Away II ve III”, 2009

<https://en.holstebrokonstmuseum.dk/c/artists/pipaluk-lake#article-gallery-2>

http://www.pipaluklake.com/Here_and_Beyond_2010/doc2.htm

Seri genelinde form, sarkıt ve dalga benzeri akışlarla tanımlanmaktadır. Özellikle Carried Away (2009) eserleri, kumaş yığınınını andıran kıvrımları ve aşağı doğru sürüklenen katmanlarıyla dikkat çekmektedir. Cam, yerçekiminin etkisiyle ağır bir perde gibi aşağı inerken, metal unsurlar bu akışı kimi zaman desteklemekte, kimi zaman ise sınırlandırmaktadır. Bu durum, formun hem hareket hâlinde hem de askıda kalmış bir gerilim içinde algılanmasına neden olmaktadır. Camın saydam yapısı, eserin iç ve dış sınırlarını belirsizleştirirken; ışığın yüzeyden süzülmesi katmanlı bir derinlik etkisi oluşturmaktadır. Metal detaylar ise kompozisyona keskinlik ve yapısal bir odak kazandırmaktadır. Bu karşıtlık, izleyicide aynı anda hem hafiflik hem de ağırlık hissi yaratmaktadır. Lake’in eserleri buz kütleleri, su akıntıları ve tekstil dokumalarını çağrıştıran organik motifler taşımaktadır. Dolayısıyla Carried Away’daki dalgalı form, özellikle rüzgârda savrulan bir kumaşı ya da eriyen bir buz kütlelerini anımsatmaktadır. Carried adlı çalışmada ise keskin hatlar ile akıcı yüzeylerin birlikteliği ön plana çıkmaktadır. Camın ince detayları ve metal yüzeylerdeki lekeler, eserin hem organik hem de endüstriyel bir karakter taşımasına yol açmıştır. Renk ve boyut varyasyonları ise izleyicide zaman ve mekân algısını dönüştürmeye yönelik bir etki üretmektedir.

Carried / Carried Away serisi teknik açıdan, kontrollü ısıl uygulama ile bilinçli biçimde açık bırakılmış belirsizlik arasındaki denge üzerine temellendirilmektedir. Camın akış süreci önceden planlanmakta; ancak nihai form, yerçekimi ve malzemenin ısıl davranış özelliklerinin belirlediği bir eşikte sabitlenmektedir. Bu teknik yaklaşım, camın doğal akışkanlığı ile metal bileşenler arasında simbiyotik bir ilişki kurmaktadır. Isı etkisiyle plastisite kazanan ve dalgalanarak deformasyona uğrayan cam karşısında metal, hem taşıyıcı hem de sınırlandırıcı bir işlev üstlenmektedir. Füzyon sürecinde meydana gelen metal oksit lekeleri yüzeyde rastlantısal renk geçişleri ve dokusal farklılıklar oluşturmaktadır. Bu oluşumlar yalnızca görsel çeşitlilik sağlamamakta; aynı zamanda üretim sürecine ilişkin izleri de bünyesinde barındırmaktadır. Pipaluk Lake bu çalışmalarında metal tel ile cam levhalar arasında açık bir diyalog kurarak tekniğini farklı bir aşamaya taşımaktadır. Önceki yıllardaki üretimlerinde metal yapılar ağırlıklı olarak mühendislik temelli bir işlev üstlenirken, bu seride bağımsız bir estetik ve anlamsal değer kazanmaktadır. Metal teller nihai formda camla eşdeğer bir konuma yerleşerek; hem biçimsel yönlendirme sağlamakta hem de her formu tamamlayan özerk bir plastik unsur olarak varlık göstermektedir. Grafik çizgiye ya da iskeletimsi yapılara dönüşebilen teller, camın ifade potansiyelini güçlendirmektedir. Bu bağlamda tel iskelet, yalnızca taşıyıcı bir yapı olmanın ötesine

geçerek hem üretim sürecinin görünür bir bileşeni hem de heykelsi bütünlüğün kurucu ögesi olarak esere entegre edilmektedir (Mazanti, 2010).

Kavramsal açıdan ise Carried ve Carried Away eserleri, akış ve sabitlik arasındaki karşıtlığı merkezine almaktadır. Camın saydamlığı değişim, dönüşüm ve geçiciliği temsil ederken; metal unsurlar kalıcılık ve direnç fikrini sembolize etmektedir. Bu karşıtlık, modern dünyada süreklilik ile dönüşüm arasındaki gerilimin görsel bir metaforu olarak okunabilir. “Carried”, form ve anlam arasındaki sürekli mücadeleyi temsil etmektedir. Camın hafif ve uçucu karakteri, metalin belirleyici varlığıyla dengelenmiştir. Bu ikilik, sanatçının formun yalnızca estetik değil, varoluşsal bir sorgulama alanı olduğunu ortaya koymaktadır. “Carried Away” çalışmaları ise, bir şeyin sürüklenmesi, taşınması ya da kontrolün bir noktada bırakılması anlamlarını çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda eser, hem fiziksel bir akışı hem de duygusal bir devinimi ima etmektedir. Camın aşağı doğru akışı, zamanın geçişini ve maddenin dönüşümünü temsil ederken; metal strüktür bu akışı askıya alarak hareketi dondurmaktadır.

"Framework" Serisi (2008-2011)

Pipaluk Lake’in üretim pratiği yalnızca küçük ölçekli galeri objeleriyle sınırlı değildir. Sanatçı, camın yapısal ve mekânsal olanaklarını büyük ölçekli enstalasyonlar ve mimari bağlamlarda da araştırmıştır (Page, 2011). Bu doğrultuda geliştirilen Framework serisi, Lake’in camı yalnızca akışkan bir kütle olarak değil, aynı zamanda yapısal bir eleman olarak ele aldığını gösteren önemli bir eşiktir.



Görsel 5. Pipaluk Lake, “Framework I, 2008 ve Framework II, 2011”

<https://marialund.com/en/?s=framework>

Yaklaşık 1,5 metre yüksekliğindeki Framework (2008), çelik bir iskelet üzerinden aşağı doğru sarkan geniş cam plakalarından oluşmaktadır (Page, 2011). Bu eserde cam, klasik form kütlesi olmaktan çıkarak, bir bina cephesindeki perdeyi, rüzgârda dalgalanan bir kumaşı ya da mekânı bölerek yönlendiren yarı geçirgen bir yüzeyi andıran bir davranış sergilemektedir. Framework II (2011) ise serinin yapısal bütünlük ve malzeme ilişkisi üzerine daha da derinleştiği bir çalışmadır. Bu eserde cam plakalar, örülmüş ya da kafesimsi bir metal iskelet içerisinde eriyerek dalgalanmaktadır. Aynı zamanda cam, birleşim noktalarından aşağı doğru sarkarak işlenmemiş metal yüzeyler arasında organik kıvrımlar oluşturmaktadır (Galerie Maria Lund, t.y.).

Framework serisinde biçim, organik akış ile geometrik çerçeve arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Metal iskeletler doğrusal, dikey ve çoğu zaman rasyonel bir strüktür düzen sunarken; cam bu sınırlar içinde yumuşayarak dalgalanmakta, sarmakta ve kıvrılmaktadır. Bu karşıtlık, kompozisyonun temel estetik dinamiğini oluşturmaktadır.

Serinin teknik altyapısı, kiln-forming (fırında şekillendirme) ve cam-metal füzyonuna dayalı üretim süreçlerine dayanmaktadır. Cam plakalar, metal iskelet veya kafes sistemleriyle birlikte fırına yerleştirilmiştir. Sıcaklığın artmasıyla birlikte cam erimiş ve yerçekiminin etkisiyle de aşağı yönlü akış göstermiştir. Metal yapı ise bu süreçte hem taşıyıcı hem de yönlendirici bir rol üstlenmiştir.

Framework serisi, camı yalnızca estetik bir malzeme değil, mekânla ilişki kuran bir “yapısal aracı” olarak ele almaktadır. Bu bağlamda seri, Pipaluk Lake’in akışkan form estetiğini mimari ölçüğe taşıdığı ve camın yapısal potansiyelini araştırdığı önemli bir eşik niteliğindedir. Camın saydamlığı, iç ve dış mekân arasında geçirgen bir ara yüzey oluşturmakta; metal çerçeve ise sınır, düzen ve strüktür kavramlarını temsil etmektedir.

“Hanging Object” Serisi (2013)

Pipaluk Lake’in “Hanging” başlığı altında ürettiği çalışmalar, sanatçının akışkan form estetiğini yerçekimi ve askıda kalma gerilimi üzerinden en rafine biçimde ele aldığı eserler arasında yer almaktadır. Bu seride cam, zemine oturan ya da yaslanan bir kütle olmaktan çıkarak havada asılı, hafif ve geçicilik izlenimi taşıyan bir varlık olarak konumlandırılmaktadır. Askı sistemi ve metalik iskelet, yalnızca yapısal bir destek değil; aynı zamanda kavramsal bir çerçeve işlevi görmektedir.



Görsel 4. Pipaluk Lake, “Hanging Object-XII, IX, XIII ve XIV”, 2013

<https://slash-paris.com/en/evenements/pipaluk-lake-hasards-planifies>

Serinin dikkat çekici örneklerinden biri olan “Hanging Object XII” (2013), adeta bir hava akımının yakalanmış ve sabitlenmiş hâlini andırmaktadır. İnce cam şeritler, baloncuğa benzer şişkin formlar hâlinde aşağı doğru sarkmaktadır; ancak tam düşecekmiş gibi görünen bu kütleler, askı sisteminin müdahalesiyle havada tutulmaktadır. Cam yüzeylerdeki iç kıvrımlar, dalgalı geçişler ve yarı saydam katmanlar, formun statik bir nesne olmaktan ziyade dinamik bir karakter taşımasını sağlamaktadır. Açık ve soluk renk paleti, katı ve resmî bir soyutlama etkisinden uzak, hafif ve atmosferik bir algı üretmektedir. Bu biçimsel hafiflik, camın doğasına atfedilen ağırlık algısını tersine çevirmektedir. Metal iskelet genellikle üst bölümde konumlanarak camı taşımaktadır. Bu yerleşim, aşağı yönlü akışı vurgularken aynı zamanda yukarıdan gelen dengeleyici bir kuvvet hissi yaratmaktadır. Böylece eser, yerçekimi ile askıya alma arasında sürekli bir gerilim üretmektedir.

“Hanging” serisinde cam, genellikle kiln-forming süreciyle şekillendirilmektedir. Metal askı sistemleri ise hem taşıyıcı hem de yönlendirici bir rol üstlenmektedir. Cam, yumuşama eşiğine ulaştığı anda yerçekimi devreye girer ve ince şeritler aşağı doğru süzülerek hacimsel genişlemeler oluşturmaktadır. Soğutma işlemi de bu akışın en anlamlı olduğu noktada gerçekleştirilir ve form dondurulur. Yarı şeffaf cam yüzeyler, ışığın iç katmanlarda kırılmasına ve dağılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda ortam ışığı burada belirleyici bir unsurdur. Çünkü ışık, camın içinden geçerken gölge ve yansıma oyunları üretmektedir. Bu optik etki, akışkan formun yalnızca biçimsel değil, görsel olarak da “kıvrımlı” bir algı yaratmasını sağlamaktadır. Metal ile camın birlikte kullanımı, yapısal güvenlik sağlarken estetik bir kontrast da oluşturmaktadır. Metalin sert ve doğrusal karakteri, camın dalgalı ve organik formuyla karşıtlık içerisinde okunmaktadır.

Kavramsal açıdan değerlendirildiğinde ise “Hanging” serisi, akış ve askıya alınma arasındaki paradoksu görünür kılmaktadır. Camın doğası gereği aşağı doğru süzülmesi beklenirken, eser havada tutulmaktadır. Bu durum, zamanın askıya alınması fikrini güçlendirmekte; düşüş gerçekleşmemiş olsa da potansiyel bir hareket olarak varlığını sürdürmektedir.

“Drop” Serisi (2012-2014)

Pipaluk Lake’in Drops serisi, adından da anlaşılacağı üzere camın damlama ve süzülme eylemine odaklanan bir üretim anlayışını merkezine almaktadır. Bu seri, sanatçının 2011 yılında Glasmuseet Ebeltoft’ta gerçekleştirdiği solo sergisinde önemli bir yer tutmuş ve akışkan form estetiğinin en yalın ve doğrudan örneklerinden biri olarak öne çıkmıştır (Page, 2011).



Görsel 3. Pipaluk Lake, “Drop I, 2012, Drop II, 2012 ve Drop VII, 2014”

<https://design-milk.com/planned-accidents-pipaluk-lake/>

Biçimsel olarak Drops serisinde form, “tam düşme anı”nın dondurulmuş hâli olarak kurgulanmaktadır. Cam yüzeyinde oluşan dalgalanmalar ve akış izleri, yerçekiminin etkisini doğrudan görünür kılmaktadır. Şeffaf ya da yarı saydam yüzeyler, ışıkla birlikte hacim ve derinlik algısı üretirken; metal destek elemanları kompozisyona yapısal bir gerilim kazandırmaktadır. Örneğin Drops VII (2014), çelik ve camın birlikteliğiyle oluşturulmuş bir çalışmadır. Eserde cam, bir damla formunda aşağı doğru süzülme halinde tam düşme anında soğutulmuş havada asılı kalmış izlenimi yaratmaktadır (Galerie Maria Lund, t.y.). Bu “askıda kalma” durumu, Lake’in akışkan form estetiğinde sıkça karşılaşılan zamanın askıya alınması fikrini güçlendirmektedir. Yüzeydeki mat–parlak dengesi, yalnızca optik bir tercih değildir; aynı zamanda kimyasal bir sürecin sonucudur. Kalsiyum ya da çeşitli metal tuzlarının eklenmesiyle elde edilen bu dokusal farklılıklar, camın yüzeyinde katmanlı ve derinlikli bir görünüm oluşturmaktadır. Böylece damla formu, yalnızca biçimsel değil, yüzeysel olarak da “akış” izleri taşımaktadır.

Teknik açıdan Drops serisinde cam levhalar ya da parçalar, ısının etkisiyle viskoz bir hale gelir ve yerçekiminin etkisiyle de aşağı çekilir. Metal elemanlar ise bu hareketi hem taşımakta hem de sınırlandırmaktadır. Soğutma işlemi de formun estetik açıdan en anlamlı olduğu eşikte gerçekleştirilmektedir. Böylece fiziksel olarak devam etmesi muhtemel bir düşüş, bilinçli bir müdahaleyle sonlandırılır ve “dondurulmuş hareket” estetiği ortaya çıkmaktadır. Yüzeyde oluşan renk lekeleri ve ton geçişleri, metal oksitlerin ve kimyasal katkıların ısıl süreçte camla etkileşiminin sonucudur. Bu durum, damla formunun yalnızca şekilsel değil, maddesel olarak da süreç odaklı bir anlatı taşımasını sağlamaktadır.

Kavramsal düzlemde ise Drops serisinde “damla” formu, yalnızca biçimsel bir referans değildir. Lake, damla imgesini sürdürülebilirlik ve dönüşüm kavramları bağlamında metaforik bir unsur olarak kullanmaktadır (Page, 2011). Bir damlanın okyanustaki etkisi nasıl görünmez ama belirleyici ise, camın üzerindeki en küçük bir ısı değişimi de tüm formun yapısını dönüştürebilmektedir. Böylece eser, küçük müdahalelerin büyük sonuçlar doğurabileceği fikrini maddesel düzeyde görünür kılmaktadır. Damla formu aynı zamanda geçicilik ve kalıcılık arasındaki gerilimi temsil etmektedir. Doğada anlık ve geçici olan bir damla, Lake’in üretiminde kalıcı bir fiziksel varlığa dönüşmektedir. Bu dönüşüm, sanatçının akışkanlık–zaman–malzeme ilişkisine dair temel yaklaşımını yansıtmaktadır.

“Meltwater” Serisi (2015)

Meltwater serisi, Pipaluk Lake’in cam ile bakır arasındaki etkileşimi en yoğun ve sistematik biçimde araştırdığı üretim grubudur (Galerie Maria Lund, t.y.). Seri başlıklarında yer alan I, VI, IX gibi numaralandırmalar ilk bakışta kataloglama mantığını çağrışırsa da, her bir eser malzemenin ısı süreçte geçirdiği farklı bir “yolculuk” aşamasını temsil etmektedir. Bu seri, akışkanlık estetiğinin doğrudan su metaforu üzerinden somutlaştığı ve camın eriyerek donmuş bir doğa olayını andırdığı çalışmaları içermektedir.



Görsel 2. Pipaluk Lake, “Meltwater I, VI ve IX”, 2015

<https://marialund.com/en/artists/pipaluk-lake/>

Meltwater serisinde cam katmanları genellikle bakır tellerle ya da metal bir iskeletle bir araya getirilmektedir. Fırın sürecinde ise yumuşayarak yerçekimi etkisiyle aşağı yönlü akışa geçmekte ve metal ağların tanımladığı sınırlar içerisinde biçim kazanmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan formlar, erimiş bir buz kütesini, sarkıtları ya da akmakta olan bir şelalenin donmuş anını çağrıştırmaktadır.

Biçimsel olarak seride; belirsiz ve akışkan sınırlar, dikey sarkmalar ve incelen uçlar, katmanlı, yarı saydam yüzeyler, yeşil-mavi ton geçişleri ve camın doğal şeffaflığı öne çıkmaktadır. Camın kenar bölgelerindeki düzensiz, yırtık görünümlü yüzeyler, üretim sürecinin hareketliliğini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda form, tamamlanmış bir kütle değil; donmuş bir akış izlenimi vermektedir.

Teknik olarak da bu serinin üretimi, kiln-forming sürecine dayanmaktadır. Cam plakalar veya parçalar bakır tellerle bağlanarak fırına yerleştirilmektedir. Isı yükseldikçe de cam viskoz hâle gelmekte ve yerçekiminin etkisiyle de metalin belirlediği alanlara doğru süzülmemektedir. Bakırın ısı süreçte oksitlenmesi, cam yüzeyinde ve camın içinde yeşil tonlu izler oluşturmaktadır. Bu oksit izleri, yüzeyde yalnızca renk değil, aynı zamanda organik bir derinlik etkisi yaratmaktadır. Metal ile camın aynı anda fırınlanması da iki malzemenin kompozit bir yapı gibi davranmasını sağlamaktadır.

Meltwater serisi kavramsal açıdan değerlendirildiğinde ise; su metaforu üzerinden geçicilik ve kalıcılık arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Doğada eriyen buz ya da akan su anlıktrancak Lake’in eserlerinde ise bu geçici an kalıcı bir forma dönüşmektedir. Böylece zamanın geçici bir kesiti maddesel bir varlık kazanmaktadır. Bakırın oksitlenmesiyle oluşan yeşil tonlar da doğanın döngüsel süreçlerine işaret ederek; yosun, tortu, mineral birikimi gibi çağrışımlar üretmektedir. Bu durum, camın “temiz ve şeffaf” algısını kırarak yüzeye tarihsel ve katmanlı bir anlam boyutu eklemektedir.

Sonuç

“Camda Akışkan Form Estetiği: Pipaluk Lake’in Eserleri Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmada, Pipaluk Lake’in cam eserleri, akışkan form estetiği bağlamında; teknik, malzeme ve kavramsal boyutlarıyla değerlendirilerek sanatçının çağdaş cam sanatı içindeki özgün konumu ortaya konmuştur. Yapılan inceleme sonucunda Lake’in üretim pratiğinin, camı yalnızca biçimlendirilen bir malzeme olmaktan çıkararak, zamanın ve hareketin donmuş bir anı olarak kurguladığı görülmüştür.

Sanatçının üretim sürecinde belirgin olan temel yaklaşım, nihai formdan çok oluş sürecine odaklanmasıdır. Camın eriyik doğası, yerçekimi ve ısının yönlendirici etkisiyle biçimlenirken; sanatçı bu süreci hem denetler hem de belirli ölçüde serbest bırakmıştır. Bu bağlamda “planlanmış rastlantılar” olarak tanımlanan bu yaklaşım, rastlantısallık ile bilinçli müdahale arasındaki gerilimli fakat üretken ilişkiye işaret etmektedir (Slash Paris, 2014). Bu bağlamda Lake, çalışmalarında camın akışkanlığını, metalin oksidatif yüzeyiyle birleştirerek organik, dalgalı ve yerçekimine meydan okuyan formlar üretmektedir.

Pipaluk Lake’in eserlerinde gözlenen teknik ustalık, malzeme–işçilik–ifade arasındaki simbiyotik bütünlükle dikkat çekmektedir. Günümüzde pek çok görsel sanatçının geleneksel zanaat malzemelerini kullanırken teknik üretimi uzman zanaatkârlara devrettiği düşünüldüğünde, Lake’in hem teknik sürece hâkimiyeti hem de malzeme üzerinde araştırmacı ve yenilikçi yaklaşımı onu ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektedir (Laursen, 2004). Bu teknik hâkimiyet, biçimsel süreklilikle birleşerek sanatçının üretimlerinde yıllar boyunca korunan estetik tutarlılığı mümkün kılmıştır (Schou-Christensen, 2002).

Çalışma kapsamında değerlendirilen örnek eserler, Lake’in camı geleneksel bir zanaat malzemesi olmaktan çıkararak, disiplinlerarası bir üretim alanına dönüştürdüğünü göstermektedir. Sanatçının tekstil, metal ve ahşap alanındaki eğitimi; camı adeta doker, sarar, katlar ve gerer gibi işlemesine olanak tanımaktadır. Bu yaklaşım, cam sanatına yeni bir “biçimsel söylem” kazandırmakta; camın kimyasal yapısı, füzyon pişirim teknikleri ve metal entegrasyonu aracılığıyla malzemenin fiziksel sınırları estetik bir denge içinde zorlanmaktadır.

Lake’in eserlerinde cam, durağan bir nesne değil; akışın, dönüşümün ve zamanın donmuş hâlidir. Bu yönüyle akışkanlık yalnızca biçimsel bir özellik değil, kavramsal bir anlatım aracıdır. Camın saydamlığı, ışıkla kurduğu ilişki ve metalin yüzeyde bıraktığı izler; doğa ile teknoloji, kontrol ile rastlantı, katılık ile akışkanlık arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. Bu durum, sanatçının üretim pratiğini çağdaş sanatın malzeme odaklı ve süreç temelli yönelimleriyle ilişkilendirmektedir. Ayrıca, Lake’in sanatı günümüzün dijitalleşen ve maddesizleşen estetik ortamında, malzemenin ağırlığını, ısısını ve fiziksel gerçekliğini hatırlatan güçlü bir duruş sergilemektedir (Page, 2011). Cam ve metal arasındaki diyalog, hem mimari hem de heykelsi bağlamda malzemenin yeniden düşünülmesini mümkün kılmaktadır. Camın yalnızca işlevsel bir yapı elemanı değil, aynı zamanda geniş bir ifade potansiyeline sahip kavramsal bir araç olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Pipaluk Lake’in cam eserleri, çağdaş cam sanatında akışkan form estetiğini deneysel tekniklerle ifade eden özgün örneklerdir. Sanatçının üretim süreci; teknik ustalık, malzeme bilgisi ve kavramsal derinliğin bütünleştiği bir yapı sergilemektedir. Bu bağlamda Lake’in çalışmaları, camın sanattaki ifade olanaklarını genişleten; malzeme ile anlam arasındaki sınırları esneten ve süreç odaklı üretimi merkeze alan çağdaş bir estetik paradigma sunmaktadır.

Kaynakça

- Artsper. (t.y.). Pipaluk Lake – artist profile. Artsper. <https://www.artsper.com/us/contemporary-artists/denmark/3928/pipaluk-lake?page=1>
- Atalayer, F. (2008). Cam gizeminin kavramsal değerleri. *Anadolu Sanat*, 19, 21–28. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Bergson, H. (1922). *Creative evolution* (A. Mitchell, Trans.). Henry Holt.
- Bil, Ş. (2022). Çağdaş cam sanatında metal malzeme kullanımı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Chauhan, B. S. (2015). Aesthetics appeal on glass. *International Journal of Research*, 2(4). <https://journals.pen2print.org/index.php/ijr/article/download/1788/1682>
- Cummings, K. (2011). Çağdaş cam sanatı: Fırın teknikleri ve uygulamalar (M. Ağatekin, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Davis Gallery. (t.y.). Pipaluk Lake – Glass sculptor [Artist profile]. Davis Gallery. <https://davisgallery.dk/en/product-category/artists/pipaluk-lake-en/>
- Galerie Maria Lund. (t.y.). Pipaluk Lake. Galerie Maria Lund. <https://marialund.com/en/artists/pipaluk-lake/>
- Galleries in Paris. (2026). Pipaluk Lake: Configurations [Sergi sayfası]. Galleries in Paris. <http://www.galleriesinparis.com/exhibitions/pipaluk-lake-configurations/>
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Laursen, B. B. (2004). Presentation speech for a special award from Inga & Ejvind Kold Christensens Fond. Pipaluk Lake. https://www.pipaluklake.com/doc4_6.htm
- Mazanti, L. (2010). Here and beyond. Pipaluk Lake. https://www.pipaluklake.com/doc4_9.htm
- Merker, G. (2008). Stüdyo camcılığı hareketi (E. Küçükbiçmen, Çev.). *Anadolu Sanat*, 19, 89–93. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Minke, S. (2012, 26 Aralık). Pipaluks planlagte tilfældigheder. *Art Matter*. <https://artmatter.dk/journal/pipaluks-planlagte-tilfaeldigheder>
- MutualArt. (2012, 2 Şubat–17 Mart). Pipaluke Lake: Configurations [Sergi sayfası]. MutualArt. <https://www.mutualart.com/Exhibition/Pipaluke-Lake---Configurations/E1D35412F5C5F117>
- Özgümüş, Ü. C. (2013). *Çağlar boyu cam tasarımı*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. ISBN 9786053962144
- Page, A. (2011, 18 Mart). OPENING: Delicate glass drapery in Pipaluk Lake's solo museum show refines (and redefines) slumping. *UrbanGlass*. <https://urbanglass.org/glass/detail/opening-delicate-glass-drapery-in-pipaluk-lakes-solo-museum-show-refines-an>
- Schou-Christensen, J. (2002). Inspired by the ocean. Pipaluk Lake. https://www.pipaluklake.com/doc4_5.htm
- Yeşilay, S., & Güvenir, Ö. (2025). The reflections of archaeological studies on contemporary glass art: Phrygian Valley. *Arts*, 14(2), 40. <https://doi.org/10.3390/arts14020040>

EĞİTİM KURUMLARINDA GÖRSEL KİMLİK TASARIMI: MERSİN ÜNİVERSİTESİ HEMŞİRELİK FAKÜLTESİ İÇİN LOGO ÖNERİSİ

Hacı Mehmet ACAR³

Öz

Kurumsal kimliğin görünür bir bileşeni olarak görsel kimlik; logo, renk paleti, tipografi ve sembolik biçimler aracılığıyla kurumsal algının oluşmasına katkı sağlamaktadır. Sağlık alanında eğitim veren kurumlarda ise görsel kimlik, güven, etik sorumluluk, mesleki yeterlilik ve kamusal güvenilirlik gibi kavramlarla kurduğu ilişki nedeniyle daha belirgin bir önem taşımaktadır. Bu çalışma, eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımını hemşirelik eğitimi odağında ele almakta ve araştırma bulgularına dayalı olarak Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi için geliştirilen bir logo önerisini sunmaktadır. Araştırma, nitel araştırma çerçevesinde yürütülmüştür. Veri toplama sürecinde kurumsal kimlik ve görsel kimlik alanına ilişkin kapsamlı bir literatür taraması yapılmış; ulusal ve uluslararası düzeyde üniversite ve hemşirelik fakültelerine ait logo örnekleri incelenmiş ve sağlık eğitimi ile hemşirelik sembolizmine ilişkin görsel temsil ilkeleri analiz edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş; biçim, renk, tipografi ve sembolik anlatıma ilişkin tekrar eden temalar belirlenmiştir. Bulgular, yükseköğretim kurumlarında çağdaş görsel kimliklerin genel olarak sadelik, okunabilirlik, sembolik soyutlama ve tutarlılık ilkelerine dayandığını göstermektedir. Hemşirelik fakültelerine ait logolarda sağlık, bakım, yaşam ve mesleki sorumluluk temalarının, doğrudan figüratif imgeler yerine daha çok soyut ve kavramsal görsel yapılar aracılığıyla temsil edildiği görülmektedir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi'nin görsel kimliğine yönelik tasarım ölçütleri belirlenmiştir. Bu ölçütler temel alınarak geliştirilen logo önerisi, fakültenin akademik ve mesleki karakterini yansıtan bir görsel yapı sunmaktadır. Tasarımda bakım, bilimsel bilgi, emşirelik değerlerine ilişkin sembolik göndermelere yer verilmiş; aynı zamanda bölgeye özgü kültürel öğelerden yararlanılmıştır. Logo, akademik yayınlar, dijital platformlar ve resmî belgeler gibi farklı kurumsal bağlamlarda kullanılabilir biçimde tasarlanmıştır. Çalışma, araştırma temelli tasarım yaklaşımlarının eğitim kurumlarında görsel kimlik geliştirme süreçleri için sistematik bir çerçeve sunduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kimlik, Kurumsal Kimlik, Grafik Tasarım, Logo Tasarımı, Mersin Üniversitesi, Hemşirelik Fakültesi.

Visual Identity Design in Educational Institutions: A Logo Proposal for Mersin University Faculty of Nursing

Abstract

As a visible component of corporate identity, visual identity contributes to the formation of institutional perception through elements such as logos, color schemes, typography, and symbolic forms. In institutions providing education in the field of health, visual identity gains additional importance due to its association with concepts such as trust, ethical responsibility, professional competence, and public credibility. This study examines visual identity design in educational institutions with a focus on nursing education and presents a logo proposal developed for Mersin University Faculty of Nursing based on research findings. The study is conducted within a qualitative research framework. Data were collected through a comprehensive literature review on corporate and visual identity, an examination of logo examples from national and international universities and nursing faculties, and a corresponding analysis

³ Dr., Mersin Üniversitesi, Rektörlük, mehmetacar@mersin.edu.tr, Orcid: 0000-0001-8426-4051

of visual representation principles related to health education and nursing symbolism. The collected data were analyzed using descriptive content analysis, and recurring themes related to form, color, typography, and symbolic expression were identified. The findings indicate that contemporary visual identities in higher education generally emphasize simplicity, readability, symbolic abstraction, and consistency. In nursing faculty logos, themes related to health, care, life, and professional responsibility are frequently represented through abstract and conceptual visual structures rather than direct figurative imagery. Based on the findings, design criteria were established for the visual identity of Mersin University Faculty of Nursing. In line with these criteria, a logo proposal was developed that reflects the academic and professional character of the faculty. The proposed design incorporates symbolic references to nursing values such as care, scientific knowledge, ethics, and social responsibility, while also drawing on local cultural elements associated with the region. The logo is designed to be adaptable across various institutional contexts, including academic publications, digital platforms, and official documents.

Keywords: Visual Identity, Corporate Identity, Graphic Design, Logo Design, Mersin University, Faculty of Nursing.

Giriş

Eğitim kurumları, bilgi üreten ve aktaran yapılar olmanın yanı sıra toplumsal değerleri temsil eden ve kurumsal kimlikleri aracılığıyla kamusal alanda görünürlük kazanan organizasyonlardır. Bu bağlamda kurumsal kimlik, bir kurumun felsefesini, vizyonunu ve temel değerlerini görsel olarak ifade eden önemli bir iletişim alanı olarak değerlendirilmektedir. Kurumsal kimliğin en somut ve algılanabilir bileşenlerinden biri olan görsel kimlik ise logo, renk, tipografi ve sembolik öğeler aracılığıyla kurumun kimliğini görsel düzeyde temsil etmekte ve hedef kitle ile kurulan iletişimin niteliğini doğrudan etkilemektedir.

Bir kurumun görsel kimlik sistemi, kurumun kimliğini iç ve dış paydaşlara aktarma biçimini ve algısal konumlandırmasını belirlemektedir. Kurumsal kimliğin ayrılmaz bir parçası olan bu sistemler, marka değerinin inşasında üstlendikleri işlev nedeniyle çağdaş iletişim süreçlerinde önemli bir yer tutmaktadır (Pehlivan, 2020, s. 2193). Görsel kimlik tasarımı, özellikle yükseköğretim kurumlarında kurumsal aidiyet duygusunun gelişmesi, akademik güvenin tesis edilmesi ve kurum imajının sürdürülebilirliği açısından önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda üniversiteler ve fakülteler, görsel kimlikleri aracılığıyla akademik yeterliliklerini, kurumsal kültürlerini ve toplumsal sorumluluk anlayışlarını logolarıyla yansıtabilmektedir. Bir kurumun görsel kimliğinin güçlü ve güvenilir olması, kurumun dış çevredeki algısal dayanıklılığını artırmaktadır. Etkili bir görsel kimlik sistemi, bireylerin bilinçdışı algı süreçlerini etkileyerek kurum imajının oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmektedir (Pehlivan, 2020, s. 2201). Bu nedenle eğitim kurumlarına yönelik görsel kimlik tasarımlarının, rastlantısal estetik tercihlerden ziyade, araştırmaya dayalı ve tasarım odaklı bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir.

Logo, kurumsal renk paleti, yazı karakteri ve kurumsal karakter gibi görsel kimlik unsurları, kurumun yapısını ve markanın algısını hedef kitleye doğru bir biçimde aktaracak nitelikte olmalıdır (Karsak, 2004). Sağlık alanında eğitim veren kurumlar söz konusu olduğunda görsel kimliğin önemi daha da belirgin hâle gelmektedir. Hemşirelik eğitimi; bakım, etik sorumluluk, bilimsel bilgi ve toplumsal güven kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Hemşirelik eğitimi sırasında etik değerlerin kazandırılması, öğrencilerin mesleki sorumluluk ve profesyonel davranış geliştirmelerini destekleyerek etik duyarlılık ve bakım kalitesini artırmaktadır. Bu bağlamda hemşirelik eğitimi, bakım, etik sorumluluk ve bilimsel bilgi bağlamında önemli bir mesleki hazırlık sürecidir (Boozaripour vd., 2018). Bu kavramların görsel düzeyde temsil edilmesi hem mesleki kimliğin güçlendirilmesi hem de kurumun kamusal algısının doğru biçimde algılanması açısından temel bir gereklilik oluşturmaktadır. Ancak

Türkiye’de bazı yükseköğretim kurumlarında fakülte düzeyinde özgün ve tanımlı görsel kimliğin az sayıda bulunduğu görülmektedir.

Kurumsal kimlik çoğu zaman, logo uygulamalarının kurumsal evraklara, dijital mecralara ya da fiziksel ortamlara yerleştirilmesi ve kurumsal renklerin kullanılmasıyla sınırlı bir anlayış olarak algılanmaktadır. Ancak bu tür uygulamalar, kurumsal kimliğin yalnızca görsel kimlik boyutuna ilişkin belirli unsurlarını temsil etmektedir. Bu nedenle görsel kimlik çalışmalarının, rastlantısal uygulamalar yerine, planlı ve metodolojik bir süreç içerisinde ele alınması gerekmektedir. Söz konusu süreç, araştırma bulguları doğrultusunda şekillenmeli ve gerekli görülen aşamalarla desteklenmelidir. Kurumun kültürü, felsefesi, iletişim anlayışı, vizyonu ve hedeflediği imaj gibi unsurların birbiriyle ilişkili biçimde analiz edilmesi; bu unsurlardan elde edilen sentezin görsel dile aktarılması, kurumun hem iç hem de dış paydaşlarıyla kurduğu iletişimin etkinliğini artırmaktadır (Satır, 2012, s. 48).

Bu çalışma, Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi’nin henüz kurumsal bir logosunun bulunmamasından hareketle, eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımının önemini ortaya koymayı ve araştırma bulgularına dayalı bir logo önerisi geliştirmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, görsel kimlik tasarımını bir sonuçtan ziyade araştırma sürecinin doğal bir çıktısı olarak ele almakta; grafik tasarımın akademik ve görsel bir iletişim aracı olarak eğitim kurumlarındaki rolünü tartışmaya açmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Kurum kimliği, “bir kuruluşun, işletmenin, organizasyonun kimliğini ifade eder. Bu kimlik, kuruluşta çalışanların davranışları, kuruluşun iletişim biçimleri, felsefesi ve görsel unsurlarından oluşur.” (Korkmaz, 2007, s. 387). Bir başka ifadeyle kurumsal kimlik, bir kurumun benimsediği değerleri, amaçları, kültürel yapıyı ve kurumsal duruşu yansıtan çok boyutlu bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Kurumsal kimlik, kurum felsefesi, davranış biçimleri ve görsel anlatım unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşmakta ve kurumsal imajın temelini oluşturmaktadır. Kayış’a (2025, s. 61) göre “kurumsal kimlik ve imaj yönetimi, işletmelerin sadece dışarıya verdikleri mesajlarla değil, bununla birlikte toplumsal duyarlılıkları ve içsel değerleriyle de şekillenen bir olgudur.”

Görsel kimlik ise kurumsal kimliğin en görünür ve en hızlı algılanan bileşeni olarak değerlendirilmektedir. Logo, amblem, renk paleti, tipografi ve sembolik öğeler aracılığıyla kurumun kimliğini görsel düzeyde temsil eden görsel kimlik, hedef kitle ile kurulan iletişimde belirleyici bir işleve sahiptir. Bu bağlamda görsel kimlik çalışmaları, kurumun güçlü yönlerinin görünür kılınmasını, rekabetçi konumunun desteklenmesini ve farklı kullanım alanlarında hedef kitlenin gereksinimleri ile algılarının doğru biçimde yönlendirilmesini sağlamaktadır (Dündar, 2013). Bu bağlamda değerlendirildiğinde logonun, kurumsal kimliğin simgesel bir özeti niteliğinde olduğunu ve kurumun temel değerlerini tek bir görsel yapı içerisinde ifade etme işlevi taşıdığını söylemek mümkündür.

Eğitim kurumları; bilgi üretme, bilgiyi aktarma ve topluma hizmet etme işlevleriyle önemli bir sosyal sorumluluk üstlenmektedir. Bu çerçevede üniversitelerin eğitim-öğretim faaliyetleri ile toplumsal etki odaklı süreçleri, kurumsal işleyişlerinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Üniversitelerin temel görevi ise bilgiye dayalı düşünen, makul uygulamaları benimseyen ve sosyal sorumluluk bilinci gelişmiş insan kaynağı yetiştirmektir (Ali vd., 2021). Bu nedenle eğitim kurumlarının kurumsal kimlikleri, yalnızca iç paydaşlara yönelik değil, aynı zamanda toplumun geneline dönük bir temsil niteliği taşımaktadır. Üniversiteler ve fakülteler, görsel kimlikleri aracılığıyla akademik ciddiyet, güvenilirlik ve süreklilik gibi kavramları görünür kılmakta ve kurumsal aidiyet duygusunun gelişmesine önemli ölçüde katkı sağlamaktadır.

Literatürde, üniversite kimliğinin güçlendirilmesinde görsel tutarlılığın ve sembolik temsilin önemli bir rol oynadığı vurgulanmaktadır. Görsel kimlik, eğitim kurumlarında kurumsal bütünlüğün sağlanmasında ve kurumsal algının tutarlı bir biçimde oluşturulmasında önemli bir araçtır. Logo, renk,

tipografi ve diğerk görsel kimlik unsurlarının tutarlı kullanımı, kurumun tanınırlığını ve paydaşlar üzerindeki etkisini güçlendirmektedir (Dwitasari vd., 2025; O’Sullivan vd., 2024). Bu nedenle eğitim kurumlarına yönelik görsel kimlik tasarımlarının, rastlantısal değil, kurumsal değerler ve görsel tasarım ilkeleri doğrultusunda planlanması gerekmektedir.

Görsel kimlik bağlamında değerlendirildiğinde, bir üniversitenin logosu ve renk şeması, akılda kalıcı ve tanınabilir bir marka kimliği oluşturmanın temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Bu unsurların, üniversitenin değerlerini ve kurumsal mirasını yansıtacak biçimde tasarlanması ideal bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, görsel kimliğin etkinliğini artıran bir diğerk önemli unsur, üzerinde uzlaşılan tipografik ve tasarım öğelerinin tüm platformlar ve pazarlama kanalları boyunca tutarlı biçimde kullanılmasıdır. Yazı karakterleri ve stil bütünlüğünün sağlanması, kurumsal algının güçlendirilmesine katkı sunmaktadır (O’Sullivan vd., 2024).

Sağlık eğitimi veren kurumlar, doğrudan insan yaşamı, bakım ve etik sorumluluk kavramlarıyla ilişkilidir. Bu durum, sağlık alanında faaliyet gösteren eğitim kurumlarının görsel kimliklerinin, diğerk alanlara kıyasla daha hassas ve anlam yüklü bir yapıya sahip olmasını gerekli kılmaktadır. Hemşirelik eğitiminde etik değerlerin eğitim sürecine entegre edilmesi, öğrencilerin bu değerleri içselleştirmesine yardımcı olmaktadır (Boozaripour vd., 2018).

Hemşirelik mesleğine ilişkin sembolik dil, tarihsel süreç içerisinde farklı görsel göstergeler aracılığıyla şekillenmiştir. Sağlık, yaşam, bakım ve koruma kavramlarını çağrıştıran sembeler, hemşirelik kimliğinin görsel temsilinde sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin, Florence Nightingale’in Kırım Savaşı sırasında yaralılara gece gündüz bakım vermesi nedeniyle “Lambalı Kadın” olarak anılması, hemşirelik mesleğinde lambanın şefkat, fedakârlık ve hizmet sembolü hâline gelmesinin tarihsel kökenini oluşturmaktadır (Üsküdar Üniversitesi, 2023). Bu lamba günümüzde hemşirelik eğitim törenlerinde, mezuniyet etkinliklerinde ve hemşirelik logolarında şefkat, fedakârlık, hizmet ve bilinçli bakım anlamıyla kullanılmaktadır.

Grafik tasarım alanında son yıllarda öne çıkan yaklaşımlardan biri, tasarım sürecinin araştırma temelli olarak ele alınmasıdır. Araştırma-temelli tasarım, tasarımı yalnızca estetik bir sonuç olarak değil, kuramsal ve analitik bir sürecin ürünü olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşımda tasarım, araştırma sürecinin sonunda ortaya çıkan görsel bir öneri niteliği taşımakta; elde edilen bulguların somutlaştırılması işlevini üstlenmektedir. Araştırma-temelli tasarım yaklaşımı, özellikle kurumsal kimlik ve görsel iletişim alanlarında, tasarım kararlarının nesnel verilere ve kuramsal çerçevelere dayandırılmasını mümkün kılmaktadır (Yağcılar, 2025). Eğitim kurumları gibi kamusal sorumluluk taşıyan yapılar için geliştirilen görsel kimlik tasarımlarında, bu yaklaşımın benimsenmesi hem akademik hem de etik açıdan önem taşımaktadır. Bu çalışma da grafik tasarımı, araştırmanın doğal bir çıktısı olarak ele almakta ve geliştirilen logo önerisini kuramsal çerçeveye dayalı bir görsel temsil olarak konumlandırmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımını inceleyen nitel bir araştırma olarak kurgulanmıştır. Araştırmada, grafik tasarımın estetik bir üretim alanı olmasının yanı sıra kuramsal ve analitik bir süreç olduğu yaklaşımından hareketle araştırma temelli tasarım yöntemi benimsenmiştir. Bu bağlamda tasarım, araştırmanın nihai amacı değil; elde edilen bulguların görsel bir öneri aracılığıyla somutlaştırıldığı bir çıktı olarak ele alınmıştır. Araştırma, nitel araştırma desenine dayalı olarak yürütülmüş ve betimsel bir yaklaşım benimsenmiştir. Çalışma kapsamında görsel kimlik, kurumsal temsil ve sağlık eğitimi bağlamında anlam üretimi süreçleri incelenmiştir. Tasarım süreci, sistematik bir araştırma aşamasını takip edecek biçimde yapılandırılmıştır.

Veri Toplama Süreci

Araştırmanın veri toplama sürecinde üç temel kaynak kullanılmıştır. İlk aşamada, kurumsal kimlik, görsel kimlik, eğitim kurumlarında ve logo tasarımı konularına ilişkin ulusal ve uluslararası literatür taraması gerçekleştirilmiştir. İkinci aşamada, farklı üniversitelerin ve hemşirelik fakültelerinin logo örnekleri incelenmiş; bu örnekler biçimsel, tipografik ve sembolik özellikler açısından analiz edilmiştir. Üçüncü aşamada ise hemşirelik mesleğinin tarihsel ve sembolik göstergeleri değerlendirilerek, sağlık ve bakım kavramlarının görsel temsiline ilişkin temel ilkeler belirlenmiştir.

Verilerin Analizi

Elde edilen veriler, nitel içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde, literatürden ve örnek incelemelerinden elde edilen bulgular tematik başlıklar altında sınıflandırılmış; kurumsal kimlik, görsel temsil, sağlık ve hemşirelik değerleri ile ilişkili ortak tasarım kriterleri ortaya konulmuştur. Bu kriterler; renk kullanımı, tipografik tercih, sembolik anlatım ve biçimsel sadelik gibi başlıklar altında ele alınmıştır.

Tasarım Süreci ve Logo Önerisi

Araştırma bulguları doğrultusunda, Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi için görsel kimlik tasarımına yönelik bir logo önerisi geliştirilmiştir. Bu aşamada tasarım, bireysel estetik tercihlere dayalı bir uygulama olarak değil; araştırma sürecinde belirlenen kuramsal ve analitik kriterlere dayalı bir öneri olarak ele alınmıştır. Geliştirilen logo önerisi, kurumsal temsil, mesleki sembolizm ve görsel iletişim etkinliği açısından değerlendirilmiş; eğitim kurumları için görsel kimlik tasarımına yönelik örnek bir model olarak sunulmuştur.

Bulgular

Bu bölümde, literatür taraması, örnek logo incelemeleri ve hemşirelik mesleğinin sembolik dili üzerine yapılan analizler sonucunda elde edilen bulgular sunulmaktadır. Bulgular, eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımına ilişkin genel eğilimler ve Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi için belirlenen tasarım ilkeleri olmak üzere iki ana başlık altında ele alınmıştır.

Eğitim Kurumlarında Görsel Kimlik Tasarımına İlişkin Bulgular

Ulusal ve uluslararası üniversite ve fakülte logoları üzerinde yapılan incelemeler, eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımının belirli ortak ilkeler etrafında şekillendiğini ortaya koymaktadır. İncelenen üniversite ve fakülte logolarının büyük bölümünde, sınırlı renk kullanımı, sade geometrik formlar ve yüksek okunabilirliğe sahip tipografik yapıların tercih edildiği; bu özelliklerin kurumsal sadelik ve zamansızlık ilkeleriyle örtüştüğü belirlenmiştir. Şekil 1 ve Şekil 2'de yer alan üniversite logolarında, sembolik anlatımın doğrudan betimleme yerine sade ve soyut biçimlerle kurgulandığı; bu yaklaşımın kurumsal okunabilirliği artırdığı görülmektedir.



Şekil 1. Ege Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi logoları.



Şekil 2. Harvard Üniversitesi, Oxford Üniversitesi ve Cambridge Üniversitesi logoları.

Renk kullanımına ilişkin bulgular, eğitim kurumlarında genellikle güven, ciddiyet ve süreklilik çağrışımı yapan renklerin ağırlıklı olarak tercih edildiğini göstermektedir. Mavi, lacivert ve turkuaz tonlarının sıklıkla kullanılması, akademik güven ve sağlık kavramlarıyla kurulan ilişkiyi güçlendirmektedir. İster serif, ister sans serif yazı karakteri olsun tipografinin kurumsal ciddiyet ve okunabilirlik açısından öne çıktığı belirlenmiştir.

Sembolik anlatım bakımından, üniversite ve fakülte logolarında doğrudan temsil yerine, kavramsal ve dolaylı göstergelerin tercih edildiği görülmektedir (Şekil 3, Şekil 4). Bu durum, logonun yalnızca tanımlayıcı değil, aynı zamanda anlam üreten bir görsel yapı olarak ele alındığını göstermektedir.



Şekil 3. Anderson Üniversitesi, Johns Hopkins Üniversitesi ve Galen Hemşirelik Koleji logoları.



Şekil 4. Dokuz Eylül Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi ve Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi logoları.

Hemşirelik fakültelerine ait logo örnekleri incelendiğinde (Şekil 3 ve Şekil 4), sağlık, bakım ve yaşam kavramlarının görsel temsilde ortak ve belirleyici temalar olarak öne çıktığı görülmektedir. Anderson Üniversitesi ve Galen Hemşirelik Koleji logolarında Nightingale lambası gibi tarihsel ve mesleki semboller aracılığıyla bakım ve hizmet kavramlarının dolaylı biçimde vurgulandığı; Johns Hopkins Üniversitesi örneğinde ise kurumsal arma ve tipografik ağırlıklı bir yaklaşım benimsenerek akademik güven ve bilimsel otorite algısının öne çıkarıldığı tespit edilmiştir. Türkiye'deki hemşirelik fakültelerine ait logo örneklerinde (Dokuz Eylül, Necmettin Erbakan ve Aydın Adnan Menderes Üniversiteleri) ise insan merkezli soyut formlar, bütünlük ve koruma duygusu yaratan dairesel kompozisyonlar ile yaşamı çağrıştıran sembolik yapılar dikkat çekmektedir. Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, güncel grafik tasarım yaklaşımlarına paralel olarak, hemşirelik kimliğinin

doğrudan betimleyici imgelerden ziyade, sadeleştirilmiş, soyut ve kavramsal bir görsel dil aracılığıyla ifade edildiği; bu yaklaşımın profesyonellik, etik sorumluluk ve güven algısını desteklediği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu bulgular, hemşirelik fakültelerine yönelik görsel kimlik tasarımlarının, mesleğin etik ve bilimsel yönünü yansıtan dengeli ve sade bir görsel dil üzerinden kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi İçin Belirlenen Tasarım İlkeleri

Araştırma bulguları doğrultusunda, Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi için görsel kimlik tasarımına yönelik temel ilkeler belirlenmiştir. Buna göre, logo önerisinin akademik kurumsallığı yansıtan sade ve zamansız bir yapıya sahip olması; sağlık ve bakım kavramlarını dolaylı ve sembolik bir anlatımla ifade etmesi gerekmektedir. Renk kullanımında güven ve dengeyi temsil eden tonların tercih edilmesi, tipografide ise okunabilirlik ve kurumsal ciddiyeti destekleyen yazı karakterlerinin kullanılması öne çıkan bulgular arasında yer almaktadır.

Elde edilen bu bulgular, geliştirilen logo önerisinin rastlantısal bir tasarım ürünü olmadığını; kuramsal ve analitik temellere dayalı bir görsel kimlik önerisi olarak yapılandırıldığını ortaya koymaktadır.

Tasarım Önerisi

Bu bölümde, araştırma sürecinde elde edilen kuramsal ve analitik bulgular doğrultusunda geliştirilen logo önerisi sunulmaktadır. Logo, çalışmanın temel amacı doğrultusunda, Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi'nin kurumsal ve mesleki kimliğini görsel düzeyde temsil edecek bir görsel kimlik önerisi olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda tasarım, bireysel estetik tercihlerden ziyade, araştırma bulgularına dayalı ve kavramsal bir görsel anlatım olarak kurgulanmıştır. Bir başka ifadeyle geliştirilen logo önerisi (Şekil 5), hemşirelik mesleğinin temel değerleri olan bakım, şefkat ve bilimsel yaklaşımı kavramsal bir sembolik yapı aracılığıyla temsil etmektedir.



Şekil 5. Araştırma temelli tasarım yaklaşımıyla geliştirilen Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi logo önerisi.

Logo Önerisinin Kavramsal Temeli

Geliştirilen logo önerisi, hemşirelik mesleğinin temel değerleri olan bakım, şefkat, sorumluluk, bilimsel yaklaşım ve toplumsal güven kavramları üzerine inşa edilmiştir. Bu kavramlar, doğrudan figüratif betimlemeler yerine, kavramsallaştırılmış sembolik bir yapı aracılığıyla ifade edilmiştir.

Logonun merkezinde yer alan mozaik form, Narlıkuyu ve Silifke çevresinde bulunan antik mozaiklerden esinlenmiştir. Bu tercih, Mersin'in köklü tarihine ve kültürel mirasına görsel bir gönderme niteliği taşıırken; aynı zamanda mozaik yapının çok sayıda küçük parçanın bir araya gelerek anlamlı ve güçlü bir bütün oluşturması, hemşirelik mesleğinin ekip çalışmasına, çok disiplinli yapısına vurgu yapmaktadır.

Merkezdeki form, "H" harfi üzerinden Hemşirelik Fakültesi'ni doğrudan çağrıştırırken; yatay ve dikey ekseninde birbirini dengeleyen kurgusu, hemşirelik disiplininin bilimsel bilgi ile uygulamayı bir arada ele alan yapısını vurgulamaktadır. Mozaik parçalarının bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşturması, bireysel bakım uygulamalarının kolektif sağlık hizmetine dönüşmesini simgelemektedir.

Biçimsel ve Sembolik Yapı

Logo önerisinde yalın, dengeli ve merkezî bir biçim dili benimsenmiştir. Kompozisyonun temelini oluşturan geometrik artı formu, hemşirelik mesleğinin sağlık ve bakım odaklı doğasını vurgularken; mozaik dokulu yapı, disiplinler arası bilgi, ekip çalışması ve süreklilik kavramlarını çağrıştırmaktadır. Logodaki mozaik form, Narlıkuyu mozaiklerinde görülen geometrik örgü, tekrar ve süreklilik ilkelerinden ilham alınarak sadeleştirilmiş ve çağdaş bir grafik dile uyarlanmıştır. Antik mozaiklerin küçük taşlardan (tesserae) oluşan yapısı, hemşirelik disiplininin çok katmanlı doğasını simgesel olarak ifade etmektedir. Bu mozaik yaklaşım aynı zamanda Mersin bölgesinin kültürel mirasıyla ilişkilendirilen Narlıkuyu mozaiklerine dolaylı bir görsel referans sunarak, fakülte kimliğini yerel bağlamla bütünleştirmektedir. Sembolik anlatımda doğrudan insan figürü kullanılmaması, logonun farklı kullanım alanlarında zamansız ve evrensel bir görsel kimlik sunmasını desteklemektedir.

Narlıkuyu mozaiklerinden esinlenen bu örgüler, antik dönemde denge, uyum ve süreklilik kavramlarını temsil etmekteydi. Bu kavramlar, günümüz sağlık anlayışında bakım ve iyilik hâli ile örtüşen evrensel değerler olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, merkezdeki form, dört yönde dengeli biçimde genişleyen yapısıyla denge, süreklilik ve kapsayıcılık kavramlarını temsil etmektedir. Formun içindeki akışkan geçişler, sağlık hizmetlerinde sürekliliği, bakım sürecindeki devinimi ve yaşam döngüsünü çağrıştırmaktadır.

Renk ve Tipografik Yaklaşım

Renk kullanımında mavi ve turuncu tonlarının dengeli birlikteliği tercih edilmiştir. Mavi renk, sağlık, güven, bilimsel yaklaşım ve akademik ciddiyet kavramlarını temsil ederken; turuncu tonlar bakım, şefkat ve insan odaklılığı çağrıştırmaktadır. Bu karşıtlık, hemşirelik mesleğinin bilimsel ve insani yönlerinin birlikte ele alındığını görsel düzeyde ifade etmektedir. Öte yandan renkler, Mersin Üniversitesi'nin kurumsal rengine de atıfta bulunmakta; güven, bilim, akademik disiplin ve kurumsal süreklilik değerlerini yansıtmaktadır.

Logoda kullanılan Trojan yazı karakteri, kökenini antik Roma ve klasik sütun yazıtlarından alan bir tipografidir. Bu yazı karakteri; güç, süreklilik, güvenilirlik ve köklü akademik gelenek kavramlarını çağrıştırmaları nedeniyle özellikle üniversiteler, fakülteler ve resmi kurum kimliklerinde tercih edilmektedir. Trojan fontunun serifli ve dengeli yapısı, kurumsal ciddiyeti ve akademik otoriteyi görsel olarak desteklerken; logonun mozaik temelli tarihsel referanslarıyla da uyumlu bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu yönüyle Trojan yazı karakteri, Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi'nin bilimsel mirasa dayanan, saygın ve kurumsal kimliğini tipografik düzlemde güçlendiren bir unsur olarak

konumlandırılmıştır. Ayrıca, dairesel kompozisyonla uyumlu yerleştirilen tipografi, logonun okunabilirliğini ve kurumsal algısını güçlendirmektedir.

Kullanım ve Uygulama Potansiyeli

Önerilen logo, Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi'nin akademik yayınları, dijital platformları, resmî belgeleri ve kurumsal tanıtım materyalleri gibi farklı mecralarda kullanılacak esnekliğe sahiptir. Mozaik tabanlı sembolik yapı, logonun hem büyük ölçekli uygulamalarda hem de küçük boyutlu dijital kullanımlarda ayırt edilebilirliğini korumasını sağlamaktadır.



Şekil 6. Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi için geliştirilen logo önerisinin renkli ve tek renk (siyah-beyaz) uygulama örnekleri.

Logo önerisi, tekil bir görsel tasarım olarak değil; fakültenin uzun vadeli kurumsal kimlik ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir görsel kimlik yaklaşımı olarak değerlendirilmiştir. Bu yönüyle tasarım, eğitim kurumlarında araştırma temelli görsel kimlik oluşturma süreçlerine yönelik uygulanabilir bir model sunmaktadır.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımının kurumsal temsil, akademik algı ve mesleki aidiyet üzerindeki etkisini hem kuramsal hem de uygulamalı bir çerçevede ele almıştır. Literatür taraması ve örnek logo incelemeleri sonucunda elde edilen bulgular, üniversite ve fakülte logolarında sadelik, sembolik anlatım, renk tutarlılığı ve zamansızlık ilkelerinin ön plana çıktığını göstermektedir. Bu bulgular, daha önce yapılan çalışmalarda vurgulanan görsel tutarlılık, sembolik temsil ve kurumsal güven ilişkisini destekler niteliktedir.

Araştırma kapsamında incelenen ulusal ve uluslararası hemşirelik fakültesi logoları, sağlık ve bakım kavramlarının doğrudan betimleyici imgeler yerine, kavramsallaştırılmış ve soyut semboller aracılığıyla ifade edildiğini ortaya koymuştur. Bu durum, güncel grafik tasarım yaklaşımlarının hemşirelik mesleğinin etik, bilimsel ve insani yönlerini daha kurumsal ve evrensel bir görsel dil üzerinden aktarmayı tercih ettiğini göstermektedir. Çalışmada geliştirilen logo önerisi de bu eğilimle uyumlu biçimde, hemşirelik mesleğine özgü değerleri doğrudan figüratif anlatımlardan kaçınarak sembolik bir yapı içerisinde sunmayı amaçlamıştır.

Mersin Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi için geliştirilen logo önerisi, araştırma bulgularına dayalı olarak belirlenen tasarım ilkeleri doğrultusunda şekillendirilmiştir. Mozaik temelli sembolik yapı, hem hemşirelik mesleğinin ekip çalışmasına dayalı yapısını hem de Mersin'in kültürel mirasına yapılan görsel göndermeyi bir arada sunmaktadır. Renk ve tipografik tercihler ise sağlık, güven, akademik ciddiyet ve kurumsal süreklilik kavramlarını destekleyecek biçimde kurgulanmıştır. Bu yönüyle logo önerisi, rastlantısal bir tasarım ürünü değil; araştırma temelli tasarım yaklaşımının somut bir çıktısı olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak bu çalışma, grafik tasarımın yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığını; araştırma, analiz ve kuramsal temellendirme süreçleriyle birlikte ele alındığında akademik bir üretim alanı olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımına yönelik benzer çalışmaların, kurumsal kimliklerin daha tutarlı, anlamlı ve sürdürülebilir biçimde inşa edilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Gelecek çalışmalarda, geliştirilen logo önerisinin kullanıcı algısı, akademik personel ve öğrenciler üzerindeki etkisi nicel yöntemlerle incelenebilir. Ayrıca, fakülte düzeyinde görsel kimlik tasarımının üniversite üst kimliğiyle ilişkisi, farklı disiplinler üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alınabilir. Bu bağlamda çalışma, eğitim kurumlarında görsel kimlik tasarımına yönelik yapılacak akademik araştırmalar için bir referans niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

- Ali, M., Mustapha, I., Osman, S. & Hassan, U. (2021). University social responsibility: A review of conceptual evolution and its thematic analysis. *Journal of Cleaner Production*, (286), <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.124931>.
- Boozaripour, M., Abbaszadeh, A., Shahriari, M. & Borhani, F. (2018). Ethical values in nursing education: A literature review. *European Journal of General Medicine*. 15(3), 1-8 <https://doi.org/10.29333/ejgm/85500>
- Dwitasari, P., Zulaikha, E., Hanoum, S., Alamin, R. Y., & Lee, L. (2025). Internal perspectives on visual identities in higher education: A case study of top-ranked universities in Indonesia. *F1000Research*, 13, 1535. <https://doi.org/10.12688/f1000research.159232.2>
- Dündar, F. N. (2013). Görsel kimliğin kurum imajına etkileri. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 5(2), 91-101.
- Karsak, B. B. (2004). Görsel kimlik göstergeleri açısından “Arçelik” firması web sayfası incelemesi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (1), 99-114.
- Kayış, F. (2025). Kurumsal kimlik ve imaj yönetiminde halkla ilişkilerin rolü: Eleştirel bir değerlendirme. *Aksaray İletişim Dergisi*, 7(1), 51-63. doi:10.47771/aid.1614773
- Korkmaz, A. (2007). Yazılı basında kurum kimliğinin oluşturulması sürecinde kurum kimliği stratejisinin belirlenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (17), 385–391.
- O’Sullivan, H., Polkinghorne, M., Chapleo, C., & Cownie, F. (2024). Contemporary branding strategies for higher education. *Encyclopedia*, 4(3), 1292-1311. <https://doi.org/10.3390/encyclopedia4030085>
- Pehlivan, S. (2020). Devlet kurumlarında görsel kimlik: Türkiye Cumhuriyeti bakanlık logolarında dönüşüm. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(76), 2191-2203. <https://doi.org/10.17755/esosder.729373>
- Satır A. D. (2012). Kurumsal kimlik tasarımı bağlamında web tasarımının dijitalleşme sürecinde kimlik sorunsalı ve sürdürülebilirlik. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication - Tojdac*, 2(2), 46-54.
- Üsküdar Üniversitesi. (2023). Florence Nightingale. <https://uskudar.edu.tr/florence-nightingale>
- Yağcılar, G. (2025). General characteristics of scientific articles published in Turkey on the subject of graphical design: A review study. *Akdeniz Sanat*, 19(35), 131–148. <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.1571139>

ŞAMANİST İNANÇ VE BOZKIR KÜLTÜRLERİNDE OSMANLI RESİM SANATINA “HAYVAN ÜSLUBU”NUN SÜREKLİLİĞİ

Öz

Bu çalışma, Orta Asya ve bozkır coğrafyasında Şamanist inanç sistemi içinde şekillenen hayvan üslubunun, kültürel ve biçimsel süreklilik göstererek Selçuklu ve Osmanlı resim sanatına uzanan izlerini incelemektedir. Göçebe yaşamın doğayla kurduğu yoğun ilişki, hayvan imgesini yalnızca estetik bir süsleme olmaktan çıkarıp kozmolojik düşüncenin, inanç sisteminin ve güç algısının simgesel taşıyıcısı hâline getirmiştir. Şamanist dünya görüşünde hayvanların ruhlar âlemi ile insanlar arasında aracılık eden kutsal varlıklar olarak kabul edilmesi, bu figürlerin ritüel ve görsel kültürde merkezî bir rol üstlenmesine zemin hazırlamıştır. Bozkır toplumlarında güç, hız, cesaret ve koruma gibi kavramlarla ilişkilendirilen hayvan figürleri; dinamik, stilize ve sembolik kompozisyonlarla “hayvan üslubu”nun karakteristik biçim dilini oluşturmuştur. Pazırık kurgan buluntularından Selçuklu taş bezemelerine ve Osmanlı minyatürlerine uzanan örnekler, bu üslubun yalnızca tarihsel bir motif değil, kültürel belleği taşıyan bir anlatım dili olduğunu göstermektedir. Çalışma, hayvan imgesinin sanat ile inanç, gündelik yaşam ile mitolojik tasavvur arasındaki bağı görünür kılan temel bir anahtar olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şaman, Ritüel, Av, Hayvan Figürü, Sembol.

Abstract

This study examines the cultural and formal continuity of the “animal style,” which emerged within the Shamanistic belief system of Central Asian steppe cultures, and traces its reflections into Seljuk and Ottoman painting traditions. The intense interaction between nomadic life and nature transformed the animal image from a mere decorative element into a symbolic carrier of cosmological thought, belief systems, and perceptions of power. In the Shamanistic worldview, animals were regarded as sacred beings mediating between the spirit world and humans, which positioned these figures at the center of both ritual practices and visual culture. In steppe societies, animal figures associated with strength, speed, courage, and protection formed the distinctive visual language of the animal style through dynamic, stylized, and symbolic compositions. Examples ranging from the Pazyryk kurgan findings to Seljuk stone ornamentation and Ottoman miniatures demonstrate that this style was not only a historical motif but also a representational language carrying cultural memory. The study reveals that the animal image serves as a key element that makes visible the strong connection between art and belief, as well as between daily life and mythological imagination.

Keyword: Shaman, Game Animal, Ritual, Symbol

1.Giriş

Orta Asya ve bozkır coğrafyasında gelişen sanat anlayışı, göçebe yaşam biçiminin doğayla kurduğu yoğun ve sürekli etkileşimin görsel bir yansıması olarak şekillenmiştir. Bu bağlamda hayvan imgesi, yalnızca estetik bir süsleme unsuru değil; kozmolojik düşünce, inanç sistemi, toplumsal hiyerarşi ve güç kavramlarının sembolik bir taşıyıcısı olarak sanatın merkezinde yer almıştır. Orta Asya ve bozkır kültürlerinde hayvan imgesinin taşıdığı anlam, Şaman inancı çerçevesinde daha derin ve çok katmanlı bir boyut kazanmaktadır. Şamanizm’de hayvanlar, yalnızca doğanın bir parçası değil; ruhlar âlemi ile insanlar arasında aracılık eden kutsal varlıklar olarak kabul edilmiştir. Şamanın kozmik yolculuğu sırasında farklı âlemler arasında geçiş yapabilmesini sağlayan güç, çoğu zaman bir hayvan ruhu (yardımcı ruh) aracılığıyla mümkün görülmüştür. Bu nedenle hayvan figürleri, ritüellerin hem düşünsel

hem de görsel merkezinde yer almıştır Bozkır kültüründe insan, doğanın hâkimi olmaktan ziyade onunla uyum içinde var olan bir unsur olarak algılandığından, hayvanlar da bu evren tasavvurunda kutsal, koruyucu ve yol gösterici nitelikler kazanmıştır. Avcılık, hayvancılık ve savaş eksenli bir yaşam süren bozkır topluluklarında hayvan figürleri; güç, hız, cesaret, bereket ve koruma gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bu figürler çoğu zaman tekil betimlemelerden ziyade mücadele, kovalamaca veya dönüşüm sahneleri içinde dinamik ve stilize biçimlerde tasvir edilmiştir. Bozkır üslubunun ayırt edici özelliklerinden biri olan “hayvan üslubu”, biçimsel soyutlama, kıvrak hatlar ve ritmik kompozisyon anlayışıyla dikkat çeker. Hayvan bedenleri çoğunlukla parçalanmış, iç içe geçmiş ya da sembolik ayrıntılarla vurgulanmış şekilde sunularak, figürün fiziksel gerçekliğinden çok temsil ettiği anlamla ön plana çıkarılmıştır.

Orta Asya ve bozkır üslubunda hayvan imgesi, sanat ile inanç, gündelik yaşam ile mitolojik tasavvur arasındaki güçlü bağın somut bir ifadesidir. Bu imgeler, erken dönem toplulukların dünyayı algılama biçimlerini, doğayla kurdukları sembolik dili ve kolektif bilinçlerini anlamada temel bir anahtar niteliği taşımaktadır.

2. Hayvan Üslubunun Kökenleri ve Bozkır Kültürüyle İlişkisi

Hayvan Üslubu'nun ortaya çıkışı, Orta Asya bozkırlarında şekillenen göçebe yaşam tarzı ve avcı-savaşçı kimlik ile doğrudan ilişkilidir. Hayvan üslubuyla yakından ilişkilendirilen Şamanizm aynı zamanda bozkır dini olarak bilinmektedir ve insanların hayvanlar ile yakın ilişki içinde olduğuna inanılır. Arkeolojik ve Etnolojik çalışmalar sonucu bilim insanları, Şamanizm'in en az 30.000 yıllık belki daha eski geçmişe dayandığı görüşündedirler (Harner, 2014: 51). Bu üslup, M.Ö. 3. binyıldan itibaren bozkır toplumlarında görülen metal işçiliği, silah süslemeleri ve takı sanatı aracılığıyla gelişmiştir.



Resim 2. İslamiyet Öncesi Av Hayvanı Tasviri, Dinlenen Bir Geyik Şeklinde Altın Plak, MÖ 4000, State Hermitage Museum, Petersburg, Rusya.

Hayvan motiflerinin sanat tarihi içinde geniş yer aldığı bilinmektedir. Avrasya üslubu, bozkır ya da step uygarlıkları, göçer ya da İskit Sanatı gibi farklı isimlerde hayat bulmuştur. Macaristan bozkırlarından Gobi Çölü'ne kadar göçebe uygarlıkların oluşturdukları üsluptur. Bu üslup günümüz Balkanlardan uzak doğu Çin eyaletlerinin yakına kadar uzanan geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. İslam ve Hristiyan dinlerinin yaygınlaşmaya başladığı MÖ 6 ve 7 yy'a kadar hayvan üslubu Buda inanisinde çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Kemik, boynuz, tunç, altın, dokuma, keçi, deri ve ahşap gibi farklı malzemeler üzerine çeşitlense de üslup olarak hayvan motifi kullanılmıştır. Buluntular genellikle hayvan, özellikle de hayvan figürlerinin stilize edilmiş hali olmakla birlikte, hayvan figürünün eyer, zırh, silah, sadak, bıçak, ayna, kumaş ve süs eşyası üzerine kazılarak yapıldığı örnekler de bulunur. En çok görülen hayvan motifleri İslamiyet öncesi hayvan tasvirinde de görüldüğü gibi aslan, geyik, panter, at, kartal, tavşan ya da kanatlı aslan ve kartal-grifon karışımı yaratıklardır (Rona, 1997: 772).

2.1. Hayvan Üslubunda Biçimsel Özellikler ve Stilizasyon

Hayvan Üslubu'nda figürler çoğunlukla hareket hâlinde, mücadele sahneleri içinde veya stilize edilmiş anatomik formlarla betimlenmiştir. Bu biçimsel yaklaşım; doğrudan gözleme değil, simgesel anlatıma dayalı bir estetik anlayışı yansıtır.



Resim.5. Birinci Pazırık Kurganı, Keçeden Yapılmış Eyer Örtüsünde “Kartal Grifonun Dağ Keçisine Saldırışı”, M.Ö. 3 yy, Sibiryaya, Rusya.

Altay Dağları'nda, günümüz Sibiryaya sınırları içerisinde yer alan Pazırık Kurganları, M.Ö. 5–3. yüzyıllara tarihlenen İskit-Saka kültürüne ait zengin arkeolojik materyaller sunmaktadır. Bu kurganlardan birincisinde keşfedilen keçeden yapılmış eyer örtüsünde bulunan kartal figürü, erken Türk-Altay sanatının zoomorfik gelenekleri ile hayvan üslubu (animal style) anlayışını bir araya getiren sembolik bir örnektir. (Resim 2.107). Figür, yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda inanç sistemlerine dair simgesel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir (Hasra, 2006: 2-5).

3. Şamanist Dünya Görüşünde Hayvan–İnsan–Doğa İlişkisi

Şamanizm, özellikle Sibiryaya ve Ural-Altay coğrafyasında yaşayan topluluklarda ortaya çıkan; ruhsal âlemle iletişim kurabildiğine ve hastalıkları iyileştirme gücüne sahip olduğuna inanılan şaman figürünün merkezde yer aldığı, ritüel ve inanç temelli bir yaşam ve düşünce sistemi olarak ele alınmaktadır (Aslan & Yücel, 2025:30). Şamanist kozmolojide hayvanların, insan ile ruhlar dünyası arasında aracı varlıklar olarak konumlandırılması; hayvan figürlerinin sanatsal temsillerde merkezî bir rol üstlenmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda hayvan, yalnızca fiziksel bir varlık değil; koruyucu ruh, ata sembolü ve kozmik gücün taşıyıcısı olarak algılanmıştır. Harner, (1999:113) göre; koruyucu ruh ya da “güç hayvanı” olarak tanımlanan varlığın, bireye yalnızca bedensel dayanıklılık kazandırmadığı; aynı zamanda bulaşıcı hastalıklara karşı direnci artırdığı, zihinsel farkındalığı güçlendirdiği ve kişinin özgüvenini pekiştirdiği ifade edilmektedir. Bunun yanında bu tür bir ruhsal desteğin, kişide dürüstlüğü destekleyen bir etki oluşturarak yanıltıcı davranışları zorlaştırdığı da belirtilmektedir.

İlk insan toplulukları, doğal olaylar karşısındaki çaresizliklerini anlamlandırmak ve varlıklarını sürdürebilmek amacıyla doğayı doğaüstü güçlerle ilişkilendirmiş, bu güçlerle temas kurarak hem çevreyi hem de kendi kaderlerini denetleme arzularına yönelmişlerdir. Maddî yaşamın ötesinde manevî değerlere verilen önem, büyüsel ve tılsımsal uygulamaların gelişmesine zemin hazırlamış; bu süreçte ruhlarla iletişim kurabildiğine inanılan şaman (kam) figürü belirleyici bir rol üstlenmiştir. İnsanın, kendisinden daha güçlü gördüğü boğa, geyik ve kurt gibi hayvanlarla özdeşleşerek onların gücünü sembolik olarak edinme düşüncesi, erken dönem mağara resimlerine yansımış; bu betimlemelerde görülen natüralist yaklaşım, insanın dünyayla bütünleşme ve varoluşunu anlamlandırma çabasının görsel bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir (Bazin,1998:15).



Resim.1. Şaman Dönemi Kemer Plakası. MÖ 5. ila 4. yy.. C: State Hermitage Museum

3.1. Şaman Ritüellerinde Hayvan İmgeleri ve Dönüşüm Anlayışı

İnsanoğlunun kendini keşfetmeye başlamasıyla beraber av hayvanlarına ithafen yapılan resimler adeta görsel şölene dönüşmüştür. Tapınılan hayvanların her biri totem sembolizminde tanrılarına mesaj anlamı taşıırken, ahiret inancına sahip toplumlarda ölüm sonrası ruhların birlikteliğinin devam etmesi ve bereket sembolü gibi anlamlar kazanmıştır. Farklı coğrafyalarda masklar, mağaralarda kullanılan heykeller, totemler ve heykelcikler gibi günlük rutinlerinde rasyonel yansımaları ortaya çıkarmıştır (Doğan, 2025: 31).

Şaman ayinlerinde kullanılan davullar, giysiler ve maskeler üzerindeki hayvan tasvirleri; şamanın ruhsal yolculuğu ve dönüşüm deneyimiyle bağlantılıdır. Hayvan figürleri, şamanın farklı varoluş katmanları arasında geçiş yapabilmesini sağlayan sembolik araçlar olarak değerlendirilir.

Çoruhlu'nun (1995:74)'den aktardığına göre; Şaman dünyayı ruhani boyutta ağaca benzetir göğe yükselirken dünya ağacını vasıta olarak kullanır ve bu ağacın içinde çeşitli türlerde kuşlar bulunurken ağacın tepesinde kartal vardır. Ağaç bazen uzun bir sırtık şeklinde tasavvur edilir, sırtığın tepesinde gök kuşu diye tabir edilen çift başlı kartal ya da kartal bulunurdu. Bu inanışta Kartal figürü Gök tanrının gücü ve kudretini temsil etmekteydi.



Resim 4. Şaman Davulu, 16-18.yy British Museum, Londra, İngiltere.

4. Hayvan Üslubunun Türk Sanatındaki Sürekliliği

Bozkır kültüründe gelişen Hayvan Üslubu'nun izleri; Hun, Göktürk ve Uygur sanatından Selçuklu ve Osmanlı bezeme repertuarına kadar uzanan bir süreklilik göstermektedir. Bu durum, hayvan figürlerinin yalnızca dönemsel değil, kültürel bir miras unsuru olduğunu ortaya koymaktadır. Hayvan Üslubu'nun yalnızca estetik kaygıyla üretilmiş bir süsleme dili olarak değil, bozkır topluluklarının doğaüstü güçlere ilişkin inanç dünyasını yansıtan sembolik bir anlatım biçimi olarak ele alınması gerektiği belirtilmektedir. Bu çerçevede, Hun toplumlarının kökenlerine atfedilen mistik eğilimlerin söz konusu üslubun biçimsel temellerini şekillendirdiği; ortaya çıkan sanat anlayışının ise yerel sınırları aşarak Orta Avrupa'dan Ön Asya'ya uzanan geniş bir coğrafyada etkili olmasına zemin hazırladığı ileri sürülmektedir(Diyarbakirli, 1972: 114).



Resim 6. Göktürk Devrine Ait Astana Mezarlığı'ndan Çıkarılan Bir Kumaş Üzerinde Çin Etkili Ancak Türk İkonografisini Yansıtan "Arslan Avlayan Süvari Figürü".

Anadolu Selçuklu sanatında, hayvan figürleri yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda kültürel ve inançsal bir devamlılığın göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bu figüratif yaklaşımın kökenleri, Avrasya bozkır kültürlerinde ve göçebe toplumların sanatsal geleneğinde aranabilir. Şamanist inanışlardan beslenen "hayvan üslubu", İslamiyet'in kabulüne rağmen Anadolu'daki Selçuklu sanatında yaşamaya devam etmiştir. Özellikle seramik eserlerde bu üslubun izleri belirgin şekilde gözlemlenirken, mimaride de taş üzerine uygulanmış figüratif kompozisyonlar dikkat çekmektedir (Alsan, 2005: 21).



Resim 7. Kubadabad Sarayı Selçuklu Dönemi, Kurt ve At Figürü, 13.yy, Konya, Türkiye.

Osmanlı dönemi Türk resim sanatı, uzun süre boyunca geleneksel İslam sanat anlayışı çerçevesinde şekillenmiş olup, figürlü resimlerin sınırlı olduğu bir sanat geleneğini izlemektedir. Ancak, bu dönemde hayvan figürlerinin, özellikle minyatürlerde, önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu dönemde hayvan figürleri sanatta, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve toplumsal yapısını yansıtan sembolik bir öge olarak da kullanılmaktadır.



Resim 8. Rifi'nin Gûy U Çevgân'ında Sürek Avına Çıkan Atlılar, XVI. yy., Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye.

Bu dönemi anlatan minyatürlerde özellikle saray yaşamını, av sahnelerini ve günlük yaşamı betimleyen resimlerde hayvan figürlerine sıkça rastlanmaktadır (Resim 2.124). Minyatür sanatında hayvan figürleri genellikle stilize edilmiş bir şekilde yer almakta ve anlatılan hikâyeye uygun olarak sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu bağlamda, hayvan figürleri, sadece biyolojik birer varlık olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel değerleri yansıtan semboller olarak işlev görmektedir. Genellikle bu dönemde yapılan minyatürlerde av sahneleri, orduların zaferini simgeleyen görüntüler ve hatta şairlerin eserlerinde yer alan hayvanlar zengin detaylarla işlenmiştir (Diyarbakirli, 1972:174-177).

Göçebe yaşamın içinden çıkan bu üslup İslamiyet öncesinden sonrasına Orta Asya'dan Anadolu Selçuklu dönemine kadar süsleme sanatının ana unsuru olmuş; ancak Anadolu Beylikleri döneminde popülerliğini yitiren hayvan motifleri Osmanlı Dönemi resim sanatında neredeyse yok olmuştur.

Kaynakça

- Alsan, Ş., (2005), *Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya)*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, İstanbul, (Türkiye).
- Aslan, C., & Yücel, A. A. (2025). Şamanizm'den günümüze kalanlar [Remnants of Shamanism to Present Day]. *Current Perspectives in Social Sciences*, 29(1), s. 30.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Söğüt Ofset s.15
- Çoruhlu, Y., (1995), *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, (1. Baskı), Seyran Yayınları, İstanbul.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*, (1. Baskı), Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, İstanbul.
- Doğan, E. (2025), *Dekoratif Süsleme Unsuru Olarak Kullanılan Hayvan Figürleri Üzerine Resimsel Yorumlamalar*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Resim Bölümü, Malatya, Türkiye.

Harner, M. (1999) Şamanın Yolu. İstanbul: Dharma Yayınları. s.113

Hasra, İ. (1996). “Hunlardan Günümüze Türk Sanatında Hayvan Figürü” (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, (Türkiye).

Rona, Z., (1997), “Hayvan Üslubu”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, İstanbul.

Görsel Kaynakça

Resim.1. (<https://arkeofili.com/islamiyet-onesi-turk-sanatinda-hayvan-sembolizmi/>). Erişim Tarihi: 05.01.2026

Resim.2.(<https://arkeofili.com/islamiyet-onesi-turk-sanatinda-hayvan-sembolizmi/>). Erişim Tarihi: 05.01.2026

Resim.3. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_Eu-SLMisc-1103). Erişim Tarihi: 06.01.2026

Resim.4.(https://www.fikir.gen.tr/orta-asya-turk-sanati-genel-bakis-ozet/#google_vignette). Erişim Tarihi: 07.01.2026

Resim.5.(<https://yenidenergenekon.com/404-islamiyet-onesi-turk-sanatinda-hayvan-sembolizmi/>). Erişim Tarihi: 07.01.2026

Resim.6. (<https://x.com/tarihkonya/status/972538064722636800?lang=ar>). Erişim Tarihi: 07.01.2026

Resim.7.(<https://www.zdergisi.istanbul/makale/osmanli-minyaturlerinde-at-tasvirleri-233>). Erişim Tarihi:10.01.2026