

The background features a dark blue field with various geometric elements. On the left, a large, thick, brown circular arc is partially visible. The upper right quadrant is filled with a cluster of smaller shapes: white squares, orange squares, white circles, and orange circles, some overlapping. A white circle is positioned centrally within this cluster. The overall aesthetic is modern and minimalist.

GRAFİK ALANINDA GELİŞMELER

EDİTÖR
PROF. DR. KADER SÜRMEĐİ

Grafik Alanında Gelişmeler

Editör

Prof. Dr. Kader Sürmeli

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Prof. Dr. Kader Sürmeli

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Aralık, 2024

Yayımcı Sertifika No
45813

Matbaa Sertifika No
47381

ISBN
978-625-6643-29-6

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres:Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B,
06480, Mamak, Ankara, Türkiye.
Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuskita.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



PLATANUS PUBLISHING®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1.....	5
Anadolu Halı ve Kilim Motiflerinin Görsel İletişim Sembolleri (Piktogram ve Emojiler) Bağlamında Kıyaslamalı Analizi	
Engin Uğur & Burçin Tuncay	
BÖLÜM 2.....	29
Grafik Tasarım Bağlamında Ekslibris	
Muhammet İnceağaç	
BÖLÜM 3.....	39
El Lissitzky'nin Tasarım Anlayışı	
Kader Sürmeli	
BÖLÜM 4.....	57
Use of Ornitological Illustrations in Artificial Intelligence Tools from an Epistemological Perspective: Transformed Images	
Aylin Güngör	



BÖLÜM 1

Anadolu Halı ve Kilim Motiflerinin Görsel İletişim Sembolleri (Piktogram ve Emojiler) Bağlamında Kıyaslamalı Analizi

Engin Uğur¹ & Burçin Tuncay²

¹ Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü ,
ORCID: 0000-0001-7831-5449

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Beykent Üniversitesi-Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü Grafik Tasarımı
Programı, ORCID: 0000-0002-9495-0570

GİRİŞ

Türk halı sanatı, Türklerin 1071 yılında Anadolu'yu fethetmesiyle birlikte, gelişimini Anadolu'da sürdürmüştür: Anadolu-Türk halı sanatının temeli Orta Asya Türk halı sanatına dayanır: Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya geldiklerinde halı geleneğini de beraberlerinde getirmişlerdir (Aytaç, 2016: 228). 1271-72 yıllarında Anadolu'dan geçtiği bilinen Marko Polo'nun söylediğine göre, "Dünyanın en güzel halıları Anadolu'da dokunmaktaydı" (Aslanapa ve Durul, 1972: 3). Yine, XIV. yy. başlarında Anadolu'yu gezen, İbn Batuta verdiği bilgilerde, Lâdik'te çok güzel halıların yanı sıra, çok dayanıklı ve kaliteli pamuklu kumaşların bulunduğunu nakletmektedir (Parmaksızoğlu, 1971: 47).

Selçuklu Döneminde özellikle mimari ve el sanatlarında büyük eserler ortaya konulmuştur. Özellikle halı ve kilim dokumacılığı büyük gelişmeler göstermiştir. Günümüze ulaşan eserler çok az olsa da yazılı kaynaklardan öğrendiklerimize göre hem dokuma tekniği olarak hem de süsleme özellikleri açısından çok güzel eserler ortaya konulmuştur (Deniz, 2005: 84). Selçuklu Dönemi halı ve kilimleri estetik açıdan taşıdığı değer kadar izleyiciye verdiği mesajlar açısından da çok zengin özellikler taşımaktadır. Süslemelerde yer alan motif ve figürler hayatın içinden damıtılarak hazırlanmış görsel algı enstrümanları olarak hâlâ değerini koruyarak bizlere ilham vermektedir. Emeği geçenlerin, duygu dünyalarını yansıtan bu süslemelerin estetik değeri kadar ortak anlamlar taşıyan sadeleştirilmiş stilize sembol yapıları ile günümüzün görsel iletişim disiplini bağlamında da büyük bir değere sahiptir.

Global hâle gelen dünyamızda farklı dillerden dolayı ortaya çıkan iletişim problemlerini aşmak ve hızlı mesajlar oluşturmak için geliştirilen piktogram ve emoji günümüzün en yaygın görsel iletişim dilini meydana getirmiştir. Anadolu halı ve kilim motifleri de binyıllık geçmişten günümüze kadar değişime uğramayan biçimleri ve taşıdıkları ortak anlamlarla görsel iletişim dilinin başarılı örnekleri olarak özel bir yere sahiptir.

Diğer kültürel miraslarımızda olduğu gibi Anadolu halı ve kilim süslemeleri ile ilgili akademik ve teknik analizlerin çok yönlü yapılması gerekmektedir. Bunun için farklı disiplinlerin devreye sokulması büyük önem taşımaktadır. Sadece sanat tarihi, geleneksel el sanatları ve plastik sanatlarla sınırlı tutulmayarak iletişim, tasarım ve farklı uzmanlık alanları açısından da analizlerinin yapılması çok geniş bir perspektiften kayıt altına alınmasına katkı sağlayacaktır. Bu disiplinlerden birisi de görsel iletişim tasarımıdır.

1. Görsel İletişim ve Görsel İletişim Tasarımı

Görsel iletişim, mağara duvarlarına çizilen görsellerle başlamıştır. Dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan mekânların yüzeylerine veya çeşitli materyallere çizilen görseller aracılığıyla duygu ve düşünceler görsel mesajlara dönüştürülmüştür. Yazının uygarlık tarihindeki tartışmasız yeri kadar görsel iletişimin de büyük bir yeri ve önemi vardır. Özellikle matbaanın icadından sonra yaygınlık kazanan yayıncılık hayatında görsel iletişim; yazılı iletişimin tamamlayıcısı, bilgi ve mesaj aktarımının pratik unsuru hâline gelmiştir. Dijital teknolojilerin hayatımıza getirdiği en önemli kazanımlardan biriside iletişim faaliyetinin çok kolay ve zengin içeriklerle yapılmasını sağlamış olmasıdır. Binlerce sayfalık doküman ve görseller saniyeler içinde dünyanın en uzak noktasına aktarılabilen ve büyük kitlelerin kullanımına sunulabilmektedir. Bu hızlı ve kapsamlı iletişim imkânları insanların artık boğulacağı kadar içeriğe maruz bırakmıştır. Bu da özellikle yazılı iletişime olan ilgiyi azaltarak, görsel iletişimin etkinliğini arttırmıştır. Görsel iletişim, eğitimden endüstriyel hayata kadar her alanda popüler hâle gelmiştir. Görsel iletişim, hızlı yaşam temposunda uzun süreli mesaj aktarımına vakti olmayan modern insana saniyeler içinde zahmete girmeden algılayacağı mesajlar sunmaktadır. Her geçen gün görsel iletişimin kapsamı ve kullandığı materyaller hayatın her alanını çepeçevre kapsayarak genişlemektedir.

Geleneksel el sanatlarının önemli bir boyutunu oluşturan Anadolu halı ve kilim motifleri de görsel iletişim tasarımının birer tasarım elemanı olarak telif hakkı gerektirmeyen anonim yapısı ile farklı tasarım çalışmalarında yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Görsel iletişim tasarımcısı tarafından büyük oranda görsel beklentilerle kullanılan bu süslemeler aslında mesaj (anlamsal) olarak da büyük bir hazineyi içinde barındırmaktadır. Her görsel iletişim tasarımcısı tasarım bilgi ve becerisi kadar yaşadığı coğrafyanın kültür ve sanat kodlarını asgari düzeyde biliyor olması gerekmektedir.

Anadolu halı-kilim motifleri sadece estetik değeri olan içi boş biçimler değildir. Her motif aslında simgesel anlamlar içeren birer görsel iletişim sembolüdür. Görsel iletişim tasarımcısı kullandığı motifin estetik değeri kadar taşıdığı simgesel boyutunu da dikkate alması çok yönlü bir çalışmanın ortaya konulması açısından gereklidir.



<https://124.im/DCFmn> (2022) <https://124.im/04XW> (2022) <https://124.im/6gjO42H> (2022) <https://124.im/tllwdU> (2022)

Şekil 1 Görsel İletişim Tasarım Örnekleri

1. 1. Görsel İletişim Disiplininde Simge, Sembol ve Motif Kavramları

Simge, kendisi olmayı soyutlamalar ve toplumun o soyutlamaların üzerinde uzlaşmasıyla anlam kazanan iletişim aracıdır. Semboller soyutluğu gereği doğrudan bilgi vermezler. Genellikle "şeyler" dünyasıyla değil, "düşünceler" dünyasıyla ilgilidir. Simge insanın anlam dünyasının bir parçasıdır (Cassirer, 1997: 38). Anlatma, düşünce ve duyguların aynı zamanda anlatıcının zihninin dışına taşınmasıdır. Bu dışlaştırma, anlatının simgeleştirilmesiyle mümkündür (Güngör, 2022: 93). Bourdieu'nun deyişiyle (2014: 193) semboller "tasarlanmış toplumsal dünyanın tüm gerçekliğini oluşturan temsilleri" durumundadır.

Sembol, duyular yoluyla anlatılamayan bir ifadeyi bildiren somut obje, belirti, simge şeklinde nitelendirilmesidir.

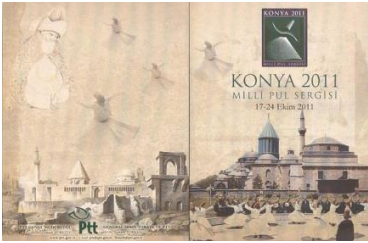
Bilgegil'e göre (1980: 164); herkes tarafından kabul edilmiş itibarî bir mekânın maddede sabitlemiş şekli olarak da ifade edilmektedir. Semboller kendileri dışında bir şeye işaret eden" (Uluç, 2009: 50. Akt. Demirel, 2012: 917) şekiller olarak adlandırılabilir. Semboller, bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Bunlar arasında resimler, amblemler, piktogramlar vb. sayılabilir (Erzincan vd., 2021: 127). Semboller simgelerin somutlaştırılmış görsel iletişim elemanlarıdır. Örneğin; Konya'nın en önemli simgesi Mevlâna'dır. Mevlâna'ya ait olduğu kabul edilen resmi, turkuaz kubbeli Mevlâna türbesi ve semah yapan Mevlevilerin resim ve çizimleri, Konya şehrini tanıtan birer görsel iletişim sembolleridir. Aynı şekilde Pamukkale, Denizli şehrinin simgelerindedir. Pamukkale traverten resim ve çizimleri Denizli ilimizi tanımlayan bir görsel iletişim sembolüne dönüşmüş olur. Mesleki semboller, ya da sınırlı (lokal) olarak belirli toplulukların kendi aralarında kullandıkları görsel semboller vardır. Başka insanlar tarafından herhangi bir anlam ifade etmezler. Hamburger sembolü şu an tüm dünyada bilinirliği

en yüksek görsel iletişim sembollerinden birisidir. Bu sembol özelde fastfood yemekleri ve genelde ABD’ni tanıtan çok baskın bir semboldür. İnsanlar hayatlarında hangi sembole iç içe olurlarsa, bilinirlik düzeyi de o oranda yüksektir.

Türk halı ve düz dokuma sanatında “Motif”, Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre “Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına bir birlik olan öğelerden her biridir”. Nesnelerin taklit edilmesiyle oluşan somut şekiller veya dünya görüşünün, duyguların veya düşüncelerin yansıtılmasıyla beliren soyut şekiller, Türk halı ve düz dokuma sanatında motiflerin, desenlerin ve kompozisyonların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Oyman, 2019: 9).

Günümüzde genelde resimsel olarak kullanılan bu motifler bütün evrene ait sembollerle kaynaşıp ortak semboller haline gelmiştir (Dikmen, 2022: 183).

Anadolu halı ve kilim motifleri, stilize yapıları ile günümüzün dijital teknolojileri ile hazırlanmış grafiksel sembollerle büyük benzerlik göstermektedir. Özellikle motiflerin sade yapıları kurumsal kimlik çalışmalarının temel unsuru olan logo tasarımları ile örtüşmektedir.



<https://124.im/8kx> (2023)



<https://124.im/yJL91p> (2023)

Şekil 2 Şehirleri Sembolize Eden Tasarım Örnekleri

1.2. Görsel İletişim Tasarımı Açısından Piktogram Nedir ve Piktogram Tasarımı

Piktogramlar; nesnelere, eylemlere veya bir olguyu temsil etmek için oluşturulmuş grafiksel simgelerdir. Bilgiyi, veriyi veya mesajı ifade eden basitleştirilmiş grafiksel görsellerdir. Piktogramların en önemli işlevi yazılı iletişimdeki lisans problemini ortadan kaldırmak ve yazılı iletişime çok daha hızlı mesaj aktarım imkânı sağlamaktır. Piktogramların günümüzde yaygın kullanılır olma nedenlerinden biri de okuma yazma bilmeyen kişilerinde piktogramları anlamlandırabilmesidir. Piktogramlar; insanları dili, dini ve ırkı ne olursa olsun hayatlarına

1.3. Görsel İletişim Tasarımı Açısından Emoji Nedir ve Emoji Tasarımı

İlk olarak ‘yüz işaretleri’ amacıyla tasarlanan emojipler 1999’dan bu yana sosyal iletişim ağlarında çok yoğun bir şekilde kullanılan görsel işaretlerdir. Emoji sözcüğü Japonca kökenlidir, ‘resim yazı’ veya ‘resim işareti’ anlamına gelmektedir. Görsel iletişim tasarımına göre emoji, piktografin karşılığıdır (Sakallı ve Bahadıroğlu, 2018: 138). Kelimelerin sözlükte birer karşılığı olmasına rağmen, emojiplerin algıya ve yoruma göre şekillenebilen detaylı görsel grafikler olduğu ve bu nedenle kişiden kişiye farklı şekillerde anlamlandırılabilmesine dikkat çeken Miller ve diğerleri (2016: 259) emojiyi; görsel karakterler ya da metin bazlı iletişimde popüler olan piktograflar olarak tanımlamıştır (Özdemir vd., 2019: 428). Emoji kavramı, bugün sosyal medyanın kendine özgü bir dil oluşturmasında büyük bir öneme sahiptir. Emojiler kendi içerisinde alt kategorilere de ayrılmaktadır.

Emoji tasarımı ile emoji kullanıcıları arasında çok az etkileşim olmasından dolayı yanlış yorumlamalar yaşanabilmektedir. Bir emojiğin iletişim kurmak için ne kadar çok anlamı varsa, o oranda yanlış değerlendirilme durumu ortaya çıkmaktadır. Emojilerin ortaya çıkışındaki ilk amaç, yazılı iletişimde meydana gelen yanlış anlamaların üstesinden gelmektir. Emoji, kullanıcıların duyguları iletmelerine ve bir metnin anlamını anlamalarına yardımcı olabilir, ancak emoji kullanımı iletişimin yorumlanmasında belirsizlikler de beraberinde getirerek verimsizliğe neden olabilir (Uğur ve Özsoy, 2020: 175).



<https://124.im/21IMn> (2023)

Şekil 5 Çok Kullanılan Emojiler

1.4. Anadolu Halı ve Kilim Motiflerinin Görsel İletişim Sembolleri Bağlamında Tanımlanması ve Değerlendirilmesi

Görsel iletişim, yazılı iletişimi destekleyen veya sadece görsellerle, yazılı iletişime gereksinim olmadan hızlı ve kolay mesaj aktarımını amaçlayan bir iletişim türüdür. Görsel iletişimde önemli olan kullanılan görsellerin izleyici tarafından görülür görülmez hızla algılanabilir olmasıdır. Bir görselin algılanabilmesi Gestalt algı ilkeleri çerçevesinde izleyicinin geçmiş deneyimlerine bağlıdır. Hayatında hiç portakal görmemiş bir insanın portakal görselini gördüğünde algı süreçleri sonucunda istenen noktaya ulaşması beklenemez. Algı performansı; hafızada oluşan biçimi ile görselin benzerlik düzeyine göre değişim gösterir. Belirgin değişiklikler ve deformasyonlar algılamayı zorlaştırır. Büyük değişiklikler sonucunda ortaya çıkan yeni yapı farklı bir algı değerlendirmesine tabii olur. Görselin büyüklüğü, rengi, şekil-zemin (fon) değerleri, konumu ve kompozisyonu da görselin kendisi kadar algı düzeyini etkileyen tasarım kriterleridir. Motifler, halı ve kilim dokumasında yalın formlarla tek başına kullanılmazlar. Bir motif yan yana çok sayıda tekrarlı ve diğer motiflerle birlikte çok yoğun bir görsel yapının içinde yer alır. Bu durum motifin algılanmasını büyük oranda etkiler. Motiflerin genel kullanım amacı diğer süsleme unsurları ile birlikte bir bütünü meydana getirmektir. Görsel iletişimde önemli olan hem tekil hem de bütün yapıyı ayrı ayrı algılayabilmektir. Aynı motif bir halı üzerinde çok belirgin bir şekilde kolaylıkla algılanabilirken bir başka üründe hiç dikkat çekmeyebilir ya da algılanması çok zor olabilir.

Uzakdoğu halı, kilim ve benzeri dokumaların süslemeleri analiz edildiğinde; ağırlıklı olarak bitki, hayvan ve doğa unsurlarının minyatür tarzı veya gerçek formlarında kullanıldığı görülmektedir. Buna karşın Selçuklu halı ve kilim motiflerinde bitki, hayvan eşya ve tabiat unsurlarının stilize edilerek sadeleştirilmiş formlarda kullanıldığı görülmektedir. Sade ve basit yapılardan meydana gelen motiflerin geniş bir coğrafyada standart biçimlerde ve aynı mesaj içeriğinde kullanılması ortak bir semboller diline dönüşmesini sağlamıştır. Motiflerde yer alan stilize edilmiş basit sembollerin; algılanması, hafızada kalıcılığı ve her türlü dokuma üründe hızla tatbik edilmesi açısından çok başarılı olmuştur. Bu sade ve yalın yapılar bilişim çağı dediğimiz günümüzün de en temel görsel iletişim uygulamalarının konusunu oluşturmaktadır. Dijital teknolojilerin bir sonucu olan görsel aşırılık ve çeşitlilik, zorunlu olarak özellikle kurumsal yapıların her türlü görsel iletişim unsurunu daha hızlı ve kolay algılanabilen sade ve basit yapılara dönüşüme zorlamaktadır. Kurumsal kimlik çalışmalarından başlayarak, reklam, ambalaj-etiket ve her türlü görsel iletişim çalışmalarında daha hızlı ve kolay algılanabilen sade ve basit yapılar tercih edilmektedir.

1.5. Anadolu Halı ve Kilim Motif Türleri

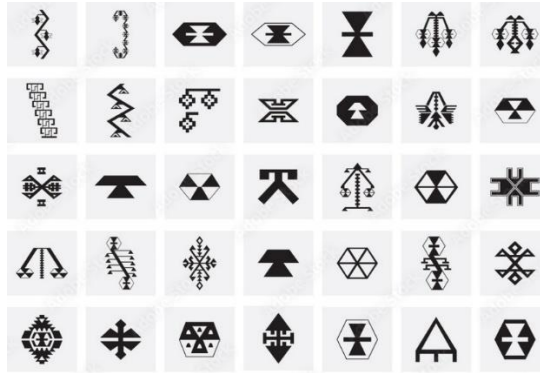
1. Bitki Motifleri: Ağaçlar, yapraklar, gül, lale, karanfil, palmet, çiçekler ve çeşitli bitki öğeleridir. Anadolu halı ve kilimlerinde en yaygın kullanılan bir diğer bitki motifi de “hayat ağacı”dır. Hayat ağacı motifi çok zengin varyasyona da sahip bir motif türüdür.

2. Hayvan Motifleri: Aslan, fil, kurt, kartal, şahin, turna, yılan, akrep, boğa, at, geyik, koyun ve keçi Selçuklu Döneminde sıkça kullanılan hayvan motifleridir.

3. Doğa Motifleri: Ay, yıldız ve güneş motifleridir.

4. Araç Gereç Eşya Motifleri: Sandık, tarak, küpe, nazarlık, bukağı, damga im.

5. İnsan Uzuvarı ve Figürü Motifleri: Göz, saç bağı ve elibeline motifi halı süslemelerinde en çok kullanılan motiflerdir. Farklı varyasyonları geliştirilmiş motiflerdendir.



<https://124.im/QDCr> (2022)

Şekil 6 Halı ve Kilim Motiflerinden Örnekler



<https://www.tarihte.net/turk-hali-ve-kilim-motifleri-ve-anlamlari/> (2023)

Şekil 7 Zengin Motif Çeşitliliğine Sahip Selçuklu Dönemi Halısı

1.6. Anadolu Halı ve Kilim Motiflerin Taşıdıkları Anlamlar (Mesaj)

1. Sevgi, evlilik (saç bağı, küpe motifi)
2. Bereket (elibeline, hayat ağacı motifi)
3. Bir arada olmak (çengel, bukağı motifi)
4. Üreme ve çoğalma (elibeline motifi)
5. Cesaret, kahramanlık (koçboynuzu, kartal motifi)
6. Ölüm (sandık motifi)
7. Korkudan korunma (kurtağzı, yılan motifi)
8. Muska, uğur ve nazar (pıtrak, el-parmak-tarak, göz motifi)
9. Ölümsüzlük (suyolu, hayat ağacı motifi)
10. Yaşamdan zevk alma (yıldız, kuş, çiçek motifi)
11. Üzüntü, hastalık, tasa, korku (akrep, baykuş motifi)

2. Anadolu Halı ve Kilim Motiflerinin ve Emoji ve Piktoramlarla Görsel İletişim Tasarımı Kavramları Çerçevesinde Kıyaslamalı Analizi

Kamuya açık iletişim gereksinimlerinin bir sonucu olarak doğan “piktogramlar” ve mobil telefonlar için geliştirilen ve günümüzde sosyal platformlardan başlayarak bir iletişim alfabesine dönüşen “emojiler” bugün tüm dünyanın bildiği evrensel bir iletişim diline dönüşmüştür. Selçuklu motifleri günümüzün modern teknolojileri yardımı ile stilize edilmiş görsel iletişim sembolleri ile kıyaslandığında yaklaşık bin yıllık geçmişi ile modern görsel iletişim dilinin atası olarak kabul edilebilir. Özellikle Selçuklu Dönemi kadınları, doğadan başlayarak hayatının içinde yer alan somut ve soyut nesnelere stilize ederek birer görsel iletişim dilini meydana getiren sembolere dönüştürmeyi başarmışlardır. Selçuklu Dönemi halı ve kilim motiflerinden en bilinenlerinden rastgele seçilen motif örneği, benzerlik gösteren piktogram ve emojilerle görsel iletişim tasarım kavramları çerçevesinde kıyaslamalı olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca düz manzume şeklinde yapılan değerlendirmelerin paralelinde çok başarılıdan çok başarısız kadar beş ölçütlü tablo biçiminde analitik bir değerlendirmeye tabi tutularak objektif bir kıyaslama ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Değerlendirme puanları:

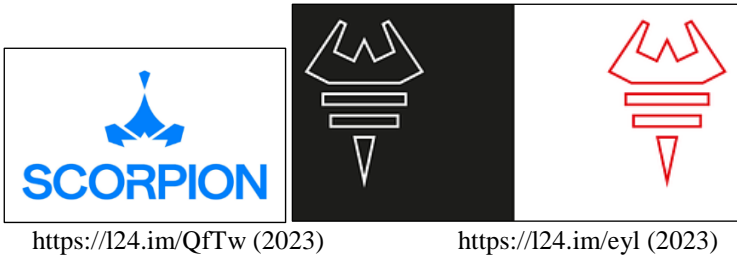
Çok başarılı	(5)
Başarılı	(4)
Orta	(3)
Başarısız	(2)
Çok başarısız	(1)

2.1. Akrep Motifi



Şekil 8 Akrep Emojisi, Akrep Piktogramı, Akrep Motifi ve Akrep Motifli Halı

Emojiler, yüz ifadeleri hariç ağırlıklı olarak dijital teknolojiler yardımıyla çizilmiş iki boyutlu çizimlerinden meydana gelmektedir. Akrep emojisi de gerçek formun detaylarına ve rengine bağlı kalınarak tasarlanmış bir görüntüye sahiptir. Akrep piktogramı siyah-beyaz olarak daha detaylı ve gerçekçi bir tasarıma sahiptir. Akrep motifi ise üst ve alt tarafı simetrik (su yüzeyinde yansıması şeklinde) olarak düz çizgilerden meydana gelen geometrik bir forma sahip. Genelde halı ve kilim motifleri yatay, düşey ve diyagonal çizgilerin birleşimlerinden meydana gelmektedir. Akrep motifinde çok kurmay bir stilizasyon becerisi göze çarpmaktadır. Aşağıda geometrik forma sahip stilize logo tasarımlarının akrep motifine olan benzerlikleri göze çarpmaktadır.



Şekil 9 Geometrik Akrep Sembollü Logo Örnekleri

Tür	EMOJİ	PİKTOGRAM	MOTİF
Değerlendirme Kriterleri			
Bişim (Form) uyumu (benzerlik)	4	5	1
Görsel algı	5	5	1
Özgünlük	1	2	3
Yalnlık (Sadelik)	1	2	3

Tablo 1 Akrep Emojisi, Piktogramı ve Motifinin Değerlendirilmesi

2.2. Elibelinde Motifi



<https://124.im/n0FmbZ> (2023) <https://124.im/WEvfUPd> (2023) <https://124.im/LjZadmr> (2023)

Şekil 10 Elibelinde Emoji, Elibelinde Piktogram, Elibelinde Motifi



<https://124.im/41scU> (2022)

<https://124.im/DIE9cpg> (2023)

Şekil 11 Elibelinde Motif Türleri ve Halı Üzerinde Elibelinde Motifi

Elibelinde emoji si sarı ve siyah renklerle sınırlı gerçek insan formunda bir tasarım yapısına sahiptir. Elibelinde bayan piktogramında, etekli elibelinde bayan tasviri görsel algı açısından çok net hatlara sahip. Bayan olduğunun ifadesinde etek dışında saçları uzun formda olması görsel algı açısından daha doğru bir uygulama olabilirdi.

Elibelinde motifi halı ve kilimi dokuyan kadının kendini en güzel biçimde tasvir ettiği bir misyonu olması açısından özel bir yere sahiptir. Günümüzde de sanatın çok farklı alanlarında ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir. Birbirine benzeyen farklı formları ile özellikle günümüzün başarılı piktogram örneklerine ilham kaynağı olacak tasarım yapısına sahiptir. Aşağıda Batman ilimizin Valilik logosunda yer alan insan figürleri ile elibelinde motifi arasındaki benzerlikler göze çarpmaktadır.



<https://seeklogo.com/vector-logo/487504/t-c-batman-valiligi> (2024)

Şekil 12 Geometrik İnsan Sembollerinden Tasarlanmış Logo Örneği

Tür	EMOJİ	PIKTOGRAM	MOTİF
Değerlendirme Kriterleri			
Biçim (Form) uyumu (benzerlik)	4	5	1
Görsel algı	5	5	1
Özgünlük	1	2	3
Yalınlık (Sadelik)	1	3	4

Tablo 2 Elibelinde Emojisi, Piktogramı ve Motifinin Değerlendirilmesi

2.3. Göz Motifi



Şekil 13 Göz Emojisi, Göz Piktogramı, Göz Motifi Türleri

Göz emojisi genel hatları ile gerçek göz formuna sahip. Göz piktogramı, gözle birlikte belirgin biçimde kirpiklerinde yer aldığı bir forma sahip. Göz motifi, eşkenar dörtgen içinde göz bebeği olarak yine eşkenar dörtgenden meydana gelmektedir. Çapraz çizgilerden meydana gelmiş geometrik yapıya sahip stilize bir semboldür. Aşağıda belirgin stilizasyonlara tabii tutularak tasarlanmış gözle ilgili logo örnekleri görülmektedir.



<https://124.im/xvqoN8i> (2022) <https://124.im/fDm9JbN> (2022)

Şekil 14 Göz Sembollü Firma Logo Örnekleri

Tür	EMOJİ	PIKTOGRAM	MOTİF
Değerlendirme Kriterleri			
B biçim (Form) uyumu (benzerlik)	4	5	1
Görsel algı	5	5	1
Özgünlük	1	2	3
Yalınlık (Sadelik)	4	4	4

Tablo 3 Göz Emojisi, Piktogramı ve Motifinin Değerlendirilmesi

2.4. Hayat Ağacı Motifi



<https://emojiterra.com/deciduous-tree/> (2023) <https://124.im/p75g> (2023)
<https://124.im/yIRI> (2023)

Şekil 15 Ağaç Emojileri, Ağaç Piktogramları



<https://124.im/wnxaC1h> (2023)

<https://124.im/DIE9cpg> (2023)

Şekil 16 Hayat Ağacı Motif Türleri ve Halı Üzerinde Hayat Ağacı

Ağaç emoji si genel olarak yaprak kısmı yuvarlak ağaç ve çam ağacı olarak iki grupta tasarlanmış. Yaprak kısımları yeşil ve gövdesi kahverengi olarak gerçek renkler tercih edilmiş. Ağaç piktogramında da yuvarlak ve çam ağacı olarak iki ana türde tasarlanmış. Türk kültüründe önemli bir yeri olan “hayat ağacı motifi” İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrasında da yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Türk mitolojisinde yaşam, ölüm ve evrenin simgesidir (Kurt Kırtay, 2023: 131). Hayat ağacı “selvi ağacı”nın formundan esinlenerek geliştirilmiş bir motif olduğu için günümüzün ağaç emoji leri ve piktogram sembolleriyle ciddi farklılıklar arz etmektedir. Düz çizgisel gövdeye “V” şeklinde eklemlenmiş dallar ve dalların ucunda meyveleri olan bir yapıya sahiptir. İnce zarif yapısı ile günümüzde de estetik açıdan başarılı bir sembol örneği olarak kabul edilmektedir.

Tür	EMOJİ	PİKTOGRAM	MOTİF
Değerlendirme Kriterleri			
B biçim (Form) uyumu (benzerlik)	4	5	1
Görsel algı	5	5	1
Özgünlük	1	2	3
Yalınlık (Sadelik)	2	3	3

Tablo 4 Ağaç Emojisi, Piktogramı ve Hayat Ağacı Motifinin Değerlendirilmesi

2.5. Koç Başı Motifi



<https://emojigraph.org/tr/sign-of-the-horns/> (2022) <https://124.im/Q8wuE> (2022)
<https://124.im/46sLr> (2022)

Şekil 17 Koç Başı İşareti Emojileri, Koç Başı Piktogramı, Koç Başı Motifi

Koç başı emoji si el işaretleri ile ifade edilmiş bir tasarıma sahip. Koç başı piktogramı, baş ve boynuz kısımları tek parçalı olarak gerçek formunda bir tasarım yapısına sahip. Koç başı motifi, aynı piktogramın geometrik biçime dönüştürülmüş bir versiyonu olarak göze çarpmaktadır. Görsel tasarım açısından başarılı bir stil çalışması örneği olmaktadır. Aşağıda Koç Holding logosu, yuvarlak hatlarla stilize edilmiş koç başı örneğidir.



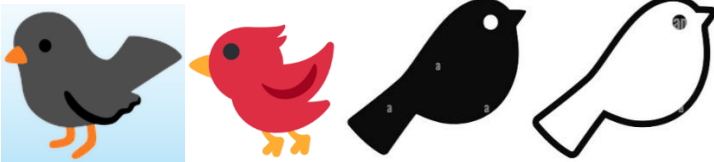
<https://124.im/bitmY> (2023)

Şekil 18 Koç Başı Sembollü Logo Örneği

Tür	EMOJİ	PİKTOGRAM	MOTİF
Değerlendirme Kriterleri			
Bişim (Form) uyumu (benzerlik)	4	5	4
Görsel algı	1	3	3
Özgünlük	1	2	3
Yalınlık (Sadelik)	1	4	4

Tablo 5 Koç Başı Emojisi, Piktogramı ve Motifinin Değerlendirilmesi

2.6. Kuş Motifi



<https://emojigraph.org/tr/bird/> (2022) <https://124.im/qiyZc5> (2022)

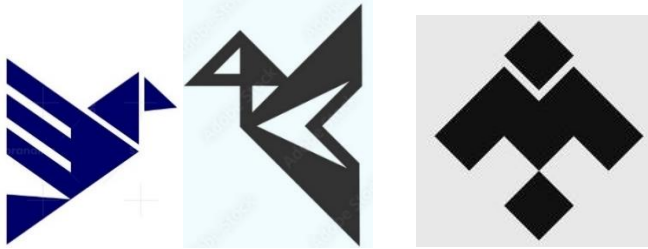
Şekil 19 Kuş Emojileri, Kuş Piktogramları



<https://124.im/I4Ms9R2> (2022)

Şekil 20 Kuş Motifi Türleri

Kuş emoji; güvercin, kanarya türü evcil kuşlarından esinlenmiş renkli ve iki boyutlu olarak tasarlanmış. Piktogramlar, genellikle güvercin ve kanarya türü kuşlardan esinlenmiş tek boyutlu ve içi dolu veya çizgisel tasarımlardan meydana gelmektedir. Selçuklu halı ve kilimlerinde çok çeşitli kuş türünün motifi geliştirilmiştir. Anadolu halı kilim motiflerinde tek tip bir kuş motifi yoktur. Kartal motifi; güç ve kudreti, baykuş ve karga motifi; kötülüğü, güvercin ve bülbül motifi; sevgi ve şansı temsil eden kuş motifleridir. Tamamen düz geometrik çizgilere sahip motifler kuş formunu başarılı bir şekilde tasvir etmektedir. Günümüzde de farklı ürünlerin süslemesinde yaygın olarak kullanılan motif türlerindedir. Aşağıda dijital teknolojilerle tasarlanmış geometrik yapıya sahip sembol ve logo örnekleri kuş motifleri ile büyük benzerlikler taşıdığı görülmektedir.



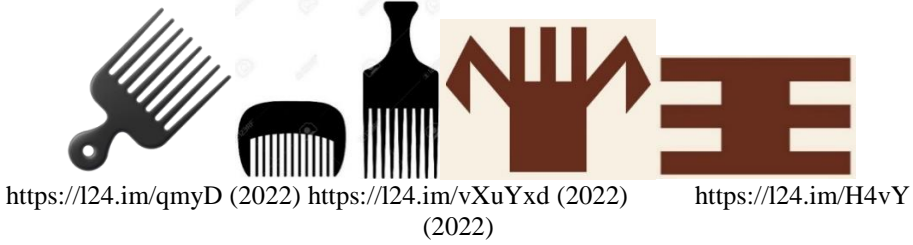
<https://124.im/iW8> (2022) <https://124.im/wkxj> (2022) <https://124.im/SHky> (2022)

Şekil 21 Geometrik Kuş Sembolü Örnekleri

Tür	EMOJİ	PİKTOGRAM	MOTİF
Değerlendirme Kriterleri			
B biçim (Form) uyumu (benzerlik)	5	4	3
Görsel algı	5	4	3
Özgünlük	1	2	5
Yalınlık (Sadelik)	1	3	5

Tablo 6 Kuş Emojisi, Piktogramı ve Motifinin Değerlendirilmesi

2.7. Tarak Motifi



Şekil 22 Tarak Emojisi, Tarak Piktogramları, Tarak Motifi Türleri

Tür	EMOJİ	PİKTOGRAM	MOTİF
Değerlendirme Kriterleri			
B biçim (Form) uyumu (benzerlik)	5	5	3
Görsel algı	5	5	2
Özgünlük	1	1	4
Yalınlık (Sadelik)	1	1	3

Tablo 7 Tarak Emojisi, Piktogramı ve Motifinin Değerlendirilmesi

Tarak emojisi ve piktogramları gerçek tarak formunda tasarlanmışlardır. Tasarım özgünlüğü açısından bir değere sahip değildir. Birinci tarak motifi, üç unsurdan meydana gelmektedir. Kare gövde ile tarak dişlerinin birleşim hizasından aşağıya doğru sarkmış kanat yapısından meydana gelmektedir. Diğer tarak motifi, çift taraflı tarak formundan esinlenmiş tasarıma sahip. Sırt sırta vermiş

kalın çizgili “E” harfine benzeyen yapısı günümüzde firma logolarında sık karşılaşılan iki baş harfin birlikte kullanımını çağrıştırmaktadır. Özgün biçime sahip stilize yapıları ile günümüzün yalın amblem, logo ve farklı sembol tasarımlarına ilham kaynağı olmaktadır.

SONUÇ

Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada egemenlik kurmuştur. Selçuklu Döneminde hüküm sürdüğü geniş coğrafyada, bilimde, mimaride, edebiyatta, sanat alanında ve el sanatların çok farklı kollarında o döneme has zengin eserler ve çalışmalar ortaya konulmuştur. Göçer hayattan yerleşik hayata geçiş, Gök tanrı inancından İslam inancına geçiş, Hint, Arap ve İran kültürleri ile olan yakınlaşmalar zengin bir dönemin yaşanmasındaki temel altyapı unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orta Asya'dan getirilen halı, kilim ve kumaş dokumacılık sanatı, yerleşik hayatta çok daha yaygın bir üretim yapısına dönüşmüştür. Anadolu'nun birçok yerinde kişisel ihtiyaç ürünü olarak üretilmekten çıkarak ticari bir boyuta dönüşmüştür. Halı ve kilime olan talebin artması kalitesinin de artmasına neden olmuştur. İpliği, boyar maddeleri ve süsleme elemanlarında çok belirgin gelişmeler olmuştur. Tarihi açıdan günümüze ulaşan örnek sayısı çok sınırlı olmasına karşın bugünkü halı ve kilim dokuma kültürünün gelişme dönemi olarak kabul edilmektedir.

Anadolu halı ve kilimleri incelendiğinde, en belirgin özelliği süslemeleri olmaktadır. Mesajlar içeren ve ortak anlamlara sahip motifler, günümüze kadar etkinliğini sürdürmeyi başarmış, ender kültürel unsurlardandır. Tabiatın, hayatın içindeki somut unsurların, ruh ve inanç dünyasının bir dışı vurumu olan bu motifler bin yıldır hem süsleme hem de duygu ve düşüncelerin ifade aracı olmuşlardır.

Anadolu halı ve kilim motifleri incelendiğinde izleyenlerin anlayabildiği ortak bir görsel dil karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde kamuya açık alanlar için geliştirilen piktogramlar ve sonrasında mobil telefonlar için geliştirilen emojiler, dünya coğrafyasının tamamında kolayca algılanabilen evrensel görsel iletişim dili hâline gelmiştir. Anadolu süslemelerindeki motiflerin standart biçimleri, ortak anlamları stilize edilmiş yalın yapıları ile piktogramlar veya emojiler kadar olmasa da insanların kolayca algılayabildikleri birer görsel iletişim dili misyonunu ortaya koymuşlardır. Ve bu misyonu günümüze kadar sürdürmeyi başarmışlardır.

Anadolu halı ve kilim motifleri sahip oldukları estetik ve yalın formlarından dolayı günümüzde endüstriyel halı, kilim üretiminin dışında çok farklı ürünlerin desenlendirilmesinde de kullanılmaktadır. Fakat günümüzde bu motiflerin kültürel ve farklı açılardan bilinirlik düzeyleri çok düşüktür. Bin yıllık geçmişe sahip ve günümüzün dijital teknolojileri ile tasarlanmış stilize tasarımların ilk örnekleri olarak fazlası ile bilinirliğe sahip olmayı hak etmektedir. Motiflerin önce topluma ve özellikle gençlerimize ve ardından da uluslararası boyutta tanıtılması yönünde çabalar ve uygulamaların ortaya konulması önemli bir sorumluluğumuzdur. Tanıtımı yaptığımız oranda bilinirlik düzeyi de artacaktır.

KAYNAKÇA

- Aslanapa O., Durul, Y. (1972). *Selçuklu Halıları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aytaç, A. (2016). Selçukludan Günümüze Konya’da Halıcılık Örneğinde Bir Selçuklu Halısında Renk Analizi. *Uluslararası Selçuklu Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 5, 227-238.
- Bilgegil M. K. (1980). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Bourdieu, P. (2014). Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar. *Cogito*, No: 76, 192-203.
- Cassirer, E. (1997). *İnsan Üstüne Bir Deneme*. Çeviren: Necla Arat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cooper, R. (2010). *Wayfinding For Healthcare*. Yyy. AHA Press.
- Demirel, Ş. (2012). Sembol, Sembolik Dil ve Bu Bağlamda Mesnevî’nin İlk 18 Beytindeki Sembolik Unsurlar. *Turkish Studies*. Volume 7/3, 915-947.
- Deniz, B. (2005). Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları. *Sanat Tarihi Dergisi*. Cilt: 14, Sayı: 1, 79-103.
- Dikmen, Ü. (2022). Kazakistan ve Anadolu’da Yaygın Olarak Kullanılan Motiflerden Yıldız, Kuş, Koç Boynuzu, Göz, Baldak, Bereket, Gül, Boynuz Motiflerinin Tasarım Açısından Benzerlikleri. *Uluslararası Türk Dünyası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 3, Sayı: 2, Aralık, 183-203.
- Erzincan, A., Yıldız, N., Erken, E., Parlak, D., Akbak, S., Evren, B., Ebeoğlu, S., Arslan, M., Mercin, L. (2021). Anadolu Kilim Motiflerinin Sofra Seramiklerine Yansıması. *Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*. Cilt: 7, Sayı: 1, 127-162.
- Güngör, S. (2022). Siyasette Simgelerin Yeri ve İşlevi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 10, Sayı: 32, 91-118.
- Kurt Kırtay, K. (2023). Türk Kültüründe Hayat Ağacı (Selvi Motifi), Bir Motif Olarak Çini ve Seramiklerde Kullanımı. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. Cilt: 8, Sayı: 2, 129-143.
- Miller, H., Thebault-Spieker J., Chang S., Johnson, I., Terveen, L., Hecht, B. (2016). Blissfully Happy or Ready to Fight: Varying Interpretations of Emoji. *10th International Conference on Web and Social Media (ICWSM)*.
- Oyman N. R. (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. *Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*. No: 14, 4-22.
- Özdemir, G., Gökdağ, R., Neslihanoğlu, S. (2019). Sosyal Medyada Emoji Kullanımı ve Anlamlandırılması, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Örneği. *Selçuk İletişim*. Cilt: 12, Sayı: 1, 425-443.
- Parmaksızoğlu, İ. (1971). (Çev.) *İbn Batuta Seyahatnâmesi’nden Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

- Sakallı, C., Bahadıroğlu, D. (2018). Dijital İletişim: Yeni Bir Dile Doğru. *Turkish Studies*. Sayı 13/6, 29-146.
- Uğur, E., Özsoy, S. A. (2020). Emojilerin İletişim Kavramları ve Etkinliđi Açışından Değerlendirilmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Yıl: 8, Sayı: 110, Kasım, 173-185.
- Uludađ Eraslan, R. (2020). Sanat Tarihindeki Eserler ile Piktogramlar Arasındaki Etkileşim ve Benzerlikler. *The Journal of Social Science*. Yıl: 4, Cilt: 4, Sayı: 7, 121-133.



BÖLÜM 2

Grafik Tasarım Bağlamında Ekslibris

Muhammet İnceağaç¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, 1 Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı ASD
ORCID: 0000-0001-6175-367X

Giriş

Grafik tasarımı teknolojik gelişmelerle birlikte sanata farklı bir bakış açısı kazandıran bir disiplin alanıdır. Aynı zamanda grafik tasarım, sanat ve tasarımı da bünyesinde barındırmaktadır. Sanat ve tasarım alanlarının temelinde iletişim kurma çabası vardır. Günümüzde grafik tasarım disiplininin amacı, iletişim görevini üstlenmektir.

En yalın tanımıyla grafik tasarımın bir mesaj verme sanatı olduğunu belirten Ertan ve Sansarcı (2016), bu mesajın iletimi için kullanılan malzemelerin farklılık gösterebildiğini, bazen yalnızca tipografi kullanılarak, bazen de bir fotoğraf karesi ya da illüstrasyon ile söz konusu mesajı hedef kitleye iletilebildiğini ifade etmektedir. Ayrıca bu noktada, kullanılacak olan malzemelerin ise konu, verilmesi hedeflenen mesajın türü, hedef kitlesi ve uygulanacak olan konsepte göre farklılıklar gösterdiğini eklemektedir.

Grafik tasarım ürünleri çalışma alanlarına göre geniş bir yelpaze sunmaktadır. Dolayısıyla pek çok çalışma alanına sahiptir. Ekslibris, tasarım bağlamında bu çalışma alanlarından biridir ve grafik tasarım alanında dikkat çekici bir yere sahiptir.

Bünyesinde pek çok kültürel ve tarihsel değer taşıyan ekslibrisler, 500 yıldan bu yana sanatsal kaygılarla yapılmakta ve meraklıları tarafından toplanmaktadır. Ekslibris, insanı farklı düşüncelere yönelten özgün bir çalışma alanıdır. Genellikle kitapların boyutuna bağlı kalınarak hazırlanıp, değişik baskı teknikleri ile üretilmektedir (Pektaş, 2014a, s.55).

Grafik tasarım dijital ve basılı olmak üzere pek çok kolu olan bir disiplindir. Ekslibris, tasarım anlamında, sanat kaygısı taşımasıyla grafik tasarımın diğer alanlarından ayrılmaktadır. Baskıresim ve dijital tasarım olarak yapılmaktadır.

Ekslibris

Çalışmanın bu başlığı altında, ekslibrisin türlerine ve çeşitlerine geçmeden önce tanımına yer vermek doğru olacaktır. Bu doğrultuda Pektaş (1996)'a göre ekslibris, kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları, üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı, küçük boyutlu özgün grafik çalışmalarıdır ve kitabın kartviziti ya da tapusudur.

Meyer-Noirel (1989), ekslibrisin ülkelerin dillerine göre farklı anlamlara geldiğini, bazı ülkelerde Latince ifadeyi birleştirerek 'exlibris' olarak birleşik yazıldığını, bazı dillerde ise 'ex libris' olarak yazıldığını ve İngilizcede bu terimin 'Bookplate' olarak kullanıldığını ifade eder. Bununla birlikte Latince teriminin

'exlibris' olarak yaygın bir şekilde kullanılır olduğunu belirtir. Aynı şekilde Pektaş (2019) da ekslibrisin terimsel kullanım ifadelerinin 'Ekslibris/Exlibris (Bookplate)' olarak ifade etmektedir. Ayrıca Pektaş, ekslibrisin sözcük olarak "...nın kitabı", "...nın kitaplığına ait" veya "...nın kütüphanesinden" (Pektaş, 1996), "...nın kitaplığından veya "...nın kütüphanesine ait" (Pektaş, 2014a; Pektaş, 2014b) anlamlarına geldiğini ifade etmektedir.

Ekslibrisi Bezerra (2006), 'genellikle kitabın iç yüzünde bulunan ve kitabın sahibi tarafından yaptırılan isimlere, baş harflere, süslemelere, armalara, monogramlara veya illüstrasyonlara eşlik eden küçük damgalar' olarak tanımlamaktadır (Aktaran: Oliveira ve Cavalcante, 2022). Benzer şekilde Pektaş (2014b) da ekslibrisi, kitap sahibini tanıtan ve onu yücelten bir sanat dalı olarak tanımlar ve kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları, üzerinde isimlerinin ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu baskiresimler olarak ifade eder. Laratte ve Gökçearslan (2019) ise geleneksel ekslibris baskılarında temel olarak; çukur baskı, yüksek baskı, düz-şablon ve elektronik baskılar kullanıldığını belirtir.

Aşağıda Görsel 1'de geleneksel yöntemle yapılmış bir ekslibris çalışması görülmektedir.



Görsel 1. *Hasip PEKTAŞ*, X3, (100x100), 1994

Kaynak: Pektaş, 2014a, s.82.

Görsel 1'de görülen ekslibris tasarımında belirtilen X3 ifadesinin açılımının Pektaş (2014a, s.81)'a göre 'Linolyum baskı' olduğu ifade edilmektedir.

Ekslibris, kişiyi simgeleyen, onun adına atfen yapılmış görsel tasarım ürünleri olarak kısaca tanımlanabilir. Grafik tasarım açısından ele alındığında ise ekslibrislerin; fotografik, illüstrasyon, tipografik vb. gibi çeşitli tasarım türleri vardır.

Bu tasarımlarla ilgili örneklere dijital ekslibris tasarımları başlığı altında yer verilmiştir.

Dijital Ekslibris Tasarımları

Dijitalleşme her dönemde farklı yönler evrilmektedir. Teknoloji sürekli bir gelişim ve dönüşüm içerisinde. Söz konusu olan süreklilik ve dönüşüm beraberinde değişimi de getirmektedir. Dolayısıyla dijital tasarımlarda devamlılık arz eden bu değişime uyum sağladığı görülmektedir.

Çeşitli baskı teknikleriyle yapılan ekslibris, kişisel bir mühür türüdür. Günümüzde estetik kaygılarla sanatsal ürünler olarak üretilmektedir. Ekslibris tasarımının üzerinde kendisine yapılan kişinin ad ve soyadı ile ‘ekslibris’ kelimesinin yazma mecburiyeti vardır (Kınay Gör, 2021).

Günümüz tasarım anlayışı doğrultusunda ekslibris tasarımlarında değişiklikler meydana gelmiştir. Pektaş (2014a)’a göre, ‘bilgisayar ile yapılan ekslibrisler için uzun zamandır teknik simge olarak CAD kullanılmaktaydı. Bu simge, 2002 yılında Danimarka’da yapılan XXIX. FISAE kongresinde alınan bir kararla CGD (Computer Generated Design) ve CRD (Computer Reproduced Design) olarak iki gruba ayrılmıştır. CGD’nin bilgisayarı/bilgisayar programını bir tasarım aracı olarak kullanıp yeni bir yapıt ortaya koymakla elde edilen ekslibrislerde, CRD’nin ise elle yapılan orijinal bir çalışmanın taranarak, gerektiğinde yazı gibi çok küçük eklemeler yapılarak oluşturulan ve çıktısı alınan ekslibrislerde kullanılmasına karar verilmiştir. Ekslibris üzerindeki renkleri doğru gösterecek, kaliteli kağıtlara çıktı alınmasında, etrafında ise en az 3-4 cm beyaz boşluk bırakılmasında yarar vardır. Çıktılarda boyanın kağıda iyi işlemesi nedeniyle mürekkepli kartuş kullanan (inkjet) yazıcılar kullanılmasında yarar vardır. Ayrıca şöhler, canson gibi mat, emici kağıt kullanılması tavsiye edilir’ (s.75).

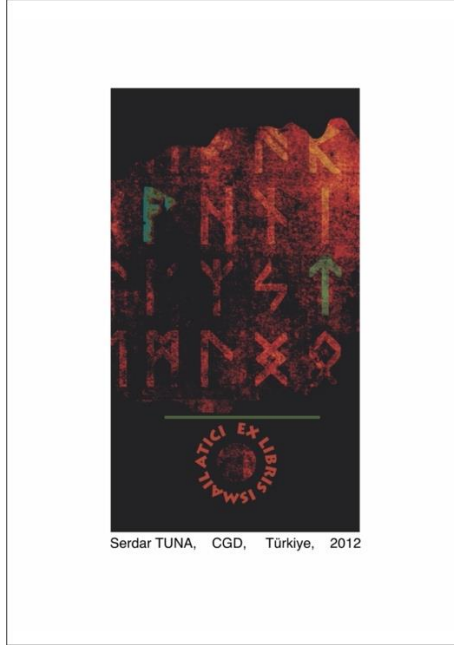
Birbirinden farklı tasarımlara sahip ekslibris çalışmalarlarıyla karşılaşmak mümkündür. Ekslibris tasarımlarına örnek teşkil etmesi açısından farklı tasarım türlerine ait birkaç ekslibris tasarımına yer verilmiştir. Bu doğrultuda Görsel 2, Görsel 3, Görsel 4 ve Görsel 5’te dijital ortamda tasarlanmış ekslibris çalışmaları görülmektedir.



Görsel 2. *Hasip PEKTAŞ*, CGD, (110x80), 2004

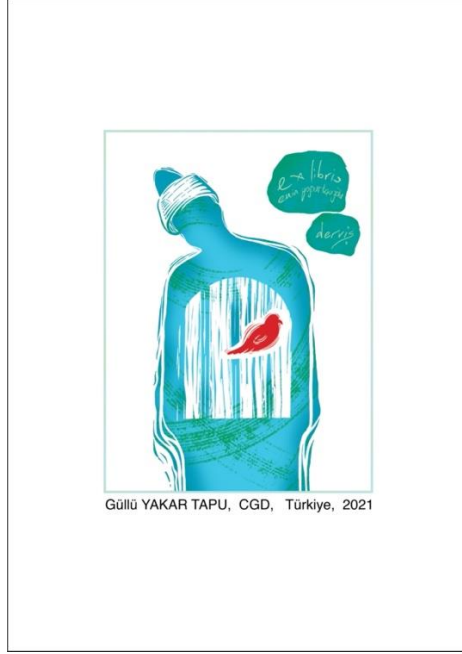
Kaynak: Pektaş, 2014a, s.136.

Görsel 2’de görülen ekslibris tasarımında, grafiksel olarak figüre ait bir desen çizimi dikkat çekmektedir. Figürün arka planının dikdörtgen bir alanla sınırlandırıldığı görülmektedir. Ekslibris tasarımındaki kompozisyonun, arka plandaki alanın dışına taşırılarak oluşturulduğu görülmektedir.



Görsel 3. *Serdar TUNA*, CGD, 2012

Görsel 3'te görülen ekslibris tasarımında, sembol ve simgelerle tipografik unsurların oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Kompozisyonun dikey olarak dikdörtgen bir şekilde tasarlandığı görülmektedir. Ayrıca tasarımın 'Libruse VIII International Exlibris Competition' özel ödülü almış bir çalışma olduğu bilinmektedir.



Görsel 4. *Güllü YAKAR TAPU, CGD, 2021*

Görsel 4'te görülen ekslibris tasarımında, insan ve kuş figürü dikkat çekmektedir. Kompozisyonun dikey olarak dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tasarlandığı görülmektedir. Ayrıca tasarımın 'Derviş Yunus Emre Uluslararası Ekslibris Yarışması' 2.'lik ödülü almış bir çalışma olduğu bilinmektedir.



Görsel 5. Köksal BİLİRDÖNMEZ, CGD+CRD, 2007

Görsel 5'te görülen ekslibris tasarımında, mimari bir yapı dikkat çekmektedir. Kompozisyonun yatay olarak dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tasarlandığı görülmektedir.

Sonuç

Literatür incelendiğinde ekslibrisin ilk çıkış teknikleri baskı türleri olarak görülmektedir. Günümüzde ise teknolojinin gelişmesi, bilgisayarlaşma ve buna bağlı olarak tasarım programlarının gelişmesiyle birlikte, tasarımcıların dijital ortamda yaptıkları ekslibris tasarımları baskı türleriyle yapılan ekslibris tasarımlarının yerini almıştır. Geleneksel tasarım anlayışını yaşatmak adına baskı türleriyle yapılan ekslibris tasarımları da mevcuttur. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte çoğunlukla dijital ortamda yapılmış ekslibris tasarımlarına geçildiği görülmektedir.

Pektaş (2014a) ekslibris sanatçılarının, çalışmalarını çoğaltmak için metal gravür, ağaç baskı, linolyum baskı, taş baskı gibi geleneksel baskı teknikleri yanında serigrafî, ofset, fotoğraf ve bilgisayar tasarımı gibi modern baskı tekniklerini de kullandığını belirtmektedir.

Gerek geleneksel yöntemle yapılmış olsun gerekse dijital ortamda tasarlanmış olsun farklı ekslibris tekniklerini çoğaltmak mümkündür. Her bir tekniğin sanatsal ve tasarımsal ifadesi kendine özgüdür. Ancak elbette ki bazı ortak özellikleri taşımak şartıyla.

Daha önceki bölümlerde ekslibris tasarımlarının, sanatsal kaygı taşıyan tasarım ürünleri olduğundan bahsetmiştik. Söz konusu olan sanatsal kaygı, beraberinde tasarımlardaki estetik beklentisini de getirmektedir. Dolayısıyla ekslibris tasarımları ister geleneksel yöntemlerle yapılsın ister dijital yöntem ve tekniklerle

yapılsın, her hâlükârda tasarımların, ekslibrise ait genel özelliklerin dışında ayrıca özgün, yaratıcı ve estetik özelliklere de sahip olması beklenmektedir.

Bu bağlamda Keş (2016), estetik niteliği ve özgünlüğü yakalamak için neler yapılabileceğini şu şekilde belirtmektedir:

- ‘Daha çok üretim ile tekniğe hakimiyet güçlendirilebilir.
- Ekslibris alanında usta sanatçılardan eleştiri alınmalı ve onların yürüttüğü çalıştaylara katılım sağlanmalıdır.
- Kolaycılığa kaçmadan, çok farklı baskı tekniklerinde üretim yapılmalıdır. Bilgisayarın sağladığı kolaylıklardan yararlanılmalı ama yalnızca CGD tekniğinde üretim yapılmamalıdır.
- İçerik oluştururken ve konu seçiminde yeteri özen gösterilmelidir.
- Geleneksel yöntemle ekslibris üreten sanatçıların en çok zorlandığı tasarım problemi olan yazı ve yazının kullanımı ile ilgili sorunun çözümünde ise dünya çapında ekslibris sanatçılarının işleri incelenmeli ve onların bakış açısını edinmek için zaman zaman zaman zaman kritiklerine başvurulmalıdır’ (s.121).

Sonuç olarak ekslibris, tasarımcıların, özgün ve yaratıcı düşüncelerine dayanan, estetik ve sanatsal kaygı taşıyan, bir kişinin ismine atfen yapılmış olan, kişinin özelliklerini yansıtan ya da güzel bir tasarımla özdeşleştirilen, yöntem, teknik ya da ebat sınırlaması olmaksızın yapılan tasarım ürünleri olarak tanımlanabilir. Ekslibris, eskiden kitapların içlerine yapılan özel koleksiyon çalışmaları olsa da günümüzde, sanatsal bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca oldukça hızlı değişimlerin yaşandığı dijital dünyada, aynı zamanda bir dijital künye niteliği taşıması açısından da önemlidir. Günümüz teknolojisi doğrultusunda, e-kitapların yaygınlaşması, dijital arşivlerin çoğalması, NFT ve metaverse dünyası vb. gibi pek çok dijital platformda kişiyi tanıtan sanatsal veya tasarımsal çalışmaya olan ihtiyaç, her geçen gün artmaktadır. Dolayısıyla sanat ve tasarım eğitimi alan tüm öğrencilerin, ekslibris tasarımı konusunda bilinçlendirilmesi, ekslibrisin öneminin kavratılması, bu konuda gerekli eğitimlere ve etkinliklere katılımlarının sağlanması, güncel tasarım anlayışına ayak uydurmak ve gelişmeleri takip etmek açısından bir gereklilik olarak karşımıza çıkmakta ve önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Bezerra, J. A. (2006). Ex-Líbris: a marca de propriedade do livro. Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, p.129-136. (Aktaran: Oliveira, H. S. D. & Cavalcante, L. E., 2022). Ex-libris: an integrative review. RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação, 20. p.1-15. <https://doi.org/10.20396/rdbci.v20i00.8670945>
- Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2016). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- Keş, Y. (2016). Ekslibrislerde Biçim, İçerik ve Estetik. *EX-LIBRIST Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 3(5), s.112-121.
- Kınay Gör, T. (2021). *Baskı Sanatı Terminolojisi Teknikler Malzemeler Terimler*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler - Nobel Akademik Yayıncılık.
- Laratte, E. Ü. ve Gökçearslan, A. (2019). Deneysel Ekslibris ve Yeni Yaklaşımlar, *EX-LIBRIST - Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 6(10), s.188-195.
- Oliveira, H. S. D. & Cavalcante, L. E., (2022). Ex-libris: an integrative review. *RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 20. p.1-15. <https://doi.org/10.20396/rdbci.v20i00.8670945>
- Pektaş, H. (1996). *EX LIBRIS*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pektaş, H. (2014a). *Ekslibris*. Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul: İED İstanbul Ekslibris Derneği.
- Pektaş, H. (2014b). Türkiye’de Ekslibris, *EX-LIBRIST - Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 1(1), s.1-9.
- Pektaş, H. (2019). Görsel İletişim Tasarımı Olarak Ekslibris ve Dijital Dönüşümü, *Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi-Etkileşim*, 4, s.34-42.
- Meyer-Noirel, G. (1989). *L'ex-libris. Histoire Art Techniques*. Paris: Published by Picard.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: Pektaş, H. (2014a). *Ekslibris*. Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul: İED İstanbul Ekslibris Derneği.
- Görsel 2: Pektaş, H. (2014a). *Ekslibris*. Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul: İED İstanbul Ekslibris Derneği.
- Görsel 3: Eser sahibinden izin alınarak yayında kullanılmıştır.
- Görsel 4: Eser sahibinden izin alınarak yayında kullanılmıştır.
- Görsel 5: Eser sahibinden izin alınarak yayında kullanılmıştır.



BÖLÜM 3

El Lissitzky'nin Tasarım Anlayışı

Kader Sürmeli¹

¹ Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, ORCID: 0000-0001-5175-4847

Giriş:

Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin ardından, Çar'ın devrilmesinden, Rusya'nın iç savaşa sürüklenmesi ve Sovyetler Birliği'nin kurulmasına kadar geçen sürede, Rusya'da yaratıcı sanat alanında kısa süren parlak bir dönem yaşanmıştır. Bu dönemdeki Rus sanatı, 20. yüzyılın grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde, uluslararası boyutlarda etkili olmuştur (Bektaş, 1992:56).

1913 yılında, kendilerini “Süprematistler” olarak adlandıran bir grup mimar, mühendis ve ressam, Moskova’da bu bağlamda biraraya gelmiştir. Bu grupta başı çeken dört kişi vardı ve bunlar; Kazimir Maleviç, Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner ve Naum Gabo’dur. Başlangıçta endüstri öncesi çağın karakteristik ifade biçimi olarak görülen taval resmine karşı basit bir başkaldırı sergileyen bu grup, gerçeklik karşıtlığında birleşiyordu. Yeni araç, boya yerine çelik, yeni yöntem ise düz zemin üzerine kompozisyon yerine uzayda inşa olmalıydı. Ulaşılmak istenen biçim ahenkli ya da güzel olmak zorunda değildi, daha çok hareketli ve yarı-işlevsel olmalıydı. Bir başka ifadeyle sanat eseri, verimli bir makinenin anlamlı niteliklerine sahip olmalıydı. Corbusier’nin meşhur söylemine göre; eğer bir ev, içinde yaşanan bir makine olsaydı, süprematist sanat eseri de birlikte yaşanacak bir makine olarak tanımlanabilirdi. Bu estetiğin sınırlamaları kısa zamanda belirginleşmiş ve grubun dağılmasına yol açmıştır. Ancak öncesinde, birkaç yıl boyunca bu estetiğin oluşum tartışmaları, ideolojik saldırganlık ve inşa sürecinin yaşanması gerekiyordu. Bunlar, devrim ile sonuçlanan yıllardı. Rusya’da politik devrim zaferle sonuçlandıktan sonra, süprematistler gibi ilerici sanatçılar için birincil problem, devrimi akademik ve eğitimsel alanlara doğru genişletmekti (Read, 2020:263-264).

Rus ressam Kazimir Maleviç, 1912 yılında soyut ve stereometrik nitelikte bir resim anlayışına varır. Bu anlayışın özelliği, O’nun resmi bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu, bir anlamda konstrüktif bir resim tarzıdır ve bir bakıma Maleviç’in bu noktaya Kübizmden gelmiş olduğunu da gösterir. Ancak Maleviç’in getirdiği bu resim anlayışı, O’na göre ne konstrüktivizm ne de kübizmdir. Resmin dışında bulunan her şey, resmin dışına sürülmelidir. Bu anlayış, resmi, yalnız resmin olduğu bir “sıfır noktası”na götürmek ister. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanır. Maleviç’in ortaya koyduğu bu eylem, çevresinde genç sanatçıların toplanmasıyla, “süprematizm” adını verdiği, giderek kendine özgü bir sanat anlayışına dönüşür (Tunalı, 1989:182).

Maleviç, nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü “Sıfır-Biçim”de görmüştür. Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde

kare biçimine sığındığını ifade eden Maleviç'e göre; sıfır-biçim yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. İnsanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Maleviç, "Süprematizm", "Nesnesiz Dünya" çağı diyor. Bu çağda insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı. Süprematizm çağı, yaratıcılık çağı olacaktı. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, "hiçlik" içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat bu erime yok olma demek değildi. "Hiçlik" nesnelere boyunduruğundan kurtulmaydı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü (İpşioğlu, İpşiroğlu, 2017:60).

Maleviç'e göre süprematizm, tarihteki kırılmayı simgeleyen sanatın geleceğinin doğuşudur. Süprematizm, nesnelere dünyasını terk ederek geometriye dönük "süprema"ya ulaşmaya çalışır. Maleviç, yeni sanatın geçmişle tüm bağlarını koparıp hiçten başlaması gerektiğini savunmaktadır. O dönemlerde, gelenekleri yıkmak endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta öne çıkar. Maleviç'e göre, nesnelere dünyası insanın kendi çıkarları için tasarlamış olduğu bir dünyadır. Oysa süprematizme göre sanat, nesnelere ve çıkarlardan bağımsız, özerk olmalıdır. Bu nedenle yeni oluşan sanatın doğayla ve nesnelere bir ilişkisi olmaz. O tarihe kadar doğal formların yorumlanması olarak algılanmış olan sanat, artık nesnelere dünyasının üzerine çikmalıdır.

Kazimir Maleviç, birçok uluslararası avangart stili denedikten sonra, kendi geliştirdiği iki boyutlu, renkli, sayıca çizgisel ifadelerle ağır basan formların, hareketsiz, beyaz, tarafsız bir zemin üzerine serpiştirilmesinden oluşan, "Süprematizm" adını verdiği bu soyut resim kurgusuna göre; resim düzleminde kareler ve dikdörtgenlerle dinamik düzenlemeler yapıyor, bunlar hem katıksız bir ifadeyi hem de sonsuz ve kozmik bir mekanda dalgalanan dünyevi ve manevi formları şekillendiriyorlardı. Renk skalası çok geniş, içinde eğriler, köşegenler tekil elemanlar, hatta bazen edebi ifadelerin de yer aldığı bu metod, resme oldukça esnek bir yaratım sistemi getiriyordu (Tümertekin, 1998).

Maleviç 1915 Aralık ayında Petrograd (St. Petersburg)'daki Nadezdha Dobychina Galerisinde, 9 sanatçı 0.10 Son Fütürist Sergisi'nde 39 eser ve bir manifesto sunmuştur. Bu 39 eserden en dikkat çekici olanı, galerinin kesişen iki duvarına asılmış olan, beyaz fon üzerinde siyah kare bulunan, tuval üzerine yağlıboya, kare bir eser olan "Siyah Kare"dir (Şekil 1). Bu eser, alışlagelen bir imge barındırmadığı için boş olarak düşünülmüşse de gerçekte boş değildir, nesnesizlik hissiyatıyla yani nesnenin yokluğuyla doludur.



Şekil 1. 0.10 Son Fütürist Sergisi. 1915.

“Siyah Kare” (Şekil 2), sadece nesnelerin biçimsellikten kurtulup, hiçliğe ulaşmasından doğmamış; hiçbir şey ile her şeyin, saf duyular ile sanatçının sezgilerinin bütünleşmesinden doğmuş ve sezgisel bilinçle yaratılmıştır. Bu bilinci besleyen, insanın algısının ötesindeki soyut evrene uzaysal gerçekliğin yansıtıldığı kozmik bilinçtir (Bulut, Kaya, 2019:168).

Sanatta o zamana kadar kabul görmüş tüm resimsel yöntemlerden tamamen uzaklaşan süprematizm, Maleviç tarafından "duyguların açığa çıktığı, sanatın "olduğu gibi" ortaya çıktığı bir son ve başlangıç" olarak nitelendirilmiştir (Drutt, 2003:17).

Süprematizm, Rus avangart sanatçılar arasında hızla yayılmıştır. Bu sanatçıların en önemlilerinden biri El Lissitzky olmuştur.



Şekil 2. Kazimir Maleviç. “Siyah Kare”. 1915.

1920’lerin başlarında ise, devrimle gelen yeni sosyal düzende asillere, kiliseye ya da burjuvaya yer yoktur. Yeni yaratılacak sanatın faydası, en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Sanat, yaratıcı emek olarak değerlendirilmektedir. Hatta bir sanat eserinin değerini doğru saptamak amacıyla ilgili bakanlığın yayınladığı; eserdeki emek/saat ölçülerek daha çok emek/saate daha fazla değer biçen bir tarife de bulunmaktadır. 1921 yılına gelindiğinde ise Sovyet Rusya’da genel olarak iki farklı eğilim vardır. Birincisi, yönetimle aynı görüşe sahip olan ve o yıl Kasım ayı içinde 25 sanatçı tarafından güzel sanatlar alanındaki etkinliklerine son verdiklerini açıklayan, bundan sonra topluma yararlı buldukları endüstri ve tasarım konularında çalışmayı tercih eden görüştür. Diğeri ise, Lissitzky ve konstrüktivistlerin oluşturduğu eğilimdir (Anikst, 1990).

“Konstrüktivistler”, işlev, form, yapı ve malzemenin ilişkisine dair sorunlar ortaya koydular ve bunları çözdüler. Temel kavramları “işlevsellik” ve formla amacın çakışması olarak ifade edilen “uyumluluk” olmuştur. Konstrüktivizmin; “gereksiz, amaçsız hiçbir şey olmayacak” kuralı, her türlü dekoratif unsuru ve stilizasyonu kullanım dışı bırakıyordu. Konstrüktivizm, mimarlık ve tasarımda yeni bir yaratıcı yöntem olarak ortaya çıktı. Mimarlık, tiyatro, tekstil, seramik, tipografi ve grafik tasarım alanlarının tümünde üretilen işleri kapsayan global bir terim olarak 20. yüzyıl sanatı tarihi içinde yerini almıştır. Konstrüktivizm, Rus

avangardı içinde iki merkezi eğilimle beslenmiştir. Bunlardan biri; resim düzleminde uzaya açılan, boyadan gerçek malzemelere geçerek üç boyutlu yapılar yaratan sanatçıların deneylerinden türemiştir. Sanatsal avangardın konstrüktivizmi besleyen diğer cephesi ise, üçüncü boyuttan ziyade düzlem üzerindeki sanatsal deneylerle ilgilenmekteydi. Bu eğilimin kökleri, analitik ve sentetik kübizm, kübo-fütürizm ve süprematizm gibi akımlara dayanmaktaydı. Süprematizm, konstrüktivizmin henüz ortaya çıkma aşamasında, bir tarz olarak kabul görmüştü ve kurucusu Maleviç'in özgün hedeflerinden ve felsefesinden çoğu zaman bağımsız kalarak varlığı sürdürmüştü. Görsel bir dil olarak süprematizmin tanımlama berraklığı ve ürünlerindeki belirgin güç adeta bulaşıcıydı. Devrimden sonraki sanat bütünüyle süprematistti. Kırmızı ve siyah kareler, daireler, üçgenler, kitap kapaklarında, seramik eşyalarda vs. boy göstermiştir. Konstrüktivizmin ilkeleri, süprematizmin diliyle ne kadar derin ve organik bağlarla bütünleşirse, sonucun estetik kalitesi de o kadar yüksek oluyordu. Bunun en belirgin örneği, El Lissitzky'nin çalışmalarıdır. Süprematizmle diğer konstrüktivistlerden daha fazla ilgiliydi ve konstrüktivizmin temel ilkelerini diğer tüm süprematistlerden daha fazla paylaşıyordu. Belki de yalnızca bu nedenle, 1920'lerin en büyük grafik tasarımcısı olarak kalmayı başardı (Anikst, 1990).

El Lissitzky'nin Sanat ve Tasarım Anlayışı:

1917 Rus Devrimi'ni izleyen kaotik yıllarda Maleviç, yeni Sovyet kültürünün yaratılmasını desteklemiş ve süprematist eserlerin toplum genelinde yaygınlaştırılmasının, maneviyatın olmadığı yeni bir çağın başlamasına yardımcı olacağına inanmıştır. Komünist ideolojinin ve Sovyet toplumunun adanmış materyalizmi göz önüne alındığında, devrimi takip eden yıllarda avangart sanatçılara yeni kültürü şekillendirmeye yardımcı olmak için önemli fırsatlar verilmiştir. Lissitzky de dahil olmak üzere birçok sanatçı, Rus Devrimi'ni yeni bir ruhsal varoluş biçimine giden yolda ilk aşama olarak görme konusunda Maleviç'i takip etmiştir (Cramer, Grant, 2019).

Rus avangart, süprematist ve konstrüktivist sanatçı ve tasarımcı El Lissitzky, 23 Kasım 1890'da Pochinok'da doğmuştur. Çocukluğunun bir kısmı Vitebsk'de geçmiş, bir kısmında da büyükannesi ve büyükbabasıyla Smolensk'te yaşamıştır. El Lissitzky, erken yaşlarından itibaren sanata ilgi duymuş, ancak St. Petersburg Akademisi Resim Bölümü'ne Çarlık Rusyasının ırkçı yönetimi nedeniyle kabul edilmemiştir. 19 yaşında, birçok çağdaşı gibi eğitimini sürdürmek için Almanya'ya gitmiş, orada Darmstadt Teknik Yüksekokulu'nda mimar- mühendis olmak üzere aldığı eğitim, I. Dünya Savaşı nedeniyle yarıda kalmıştır. Bu esnada Lissitzky, Almanya, İtalya ve Fransa'da sanatsal ve mimari yönden ilgisini çeken yapıtları ziyaret etmiş, halk sanatı ve Japon baskıları ile ilgilenmiştir. Lissitzky,

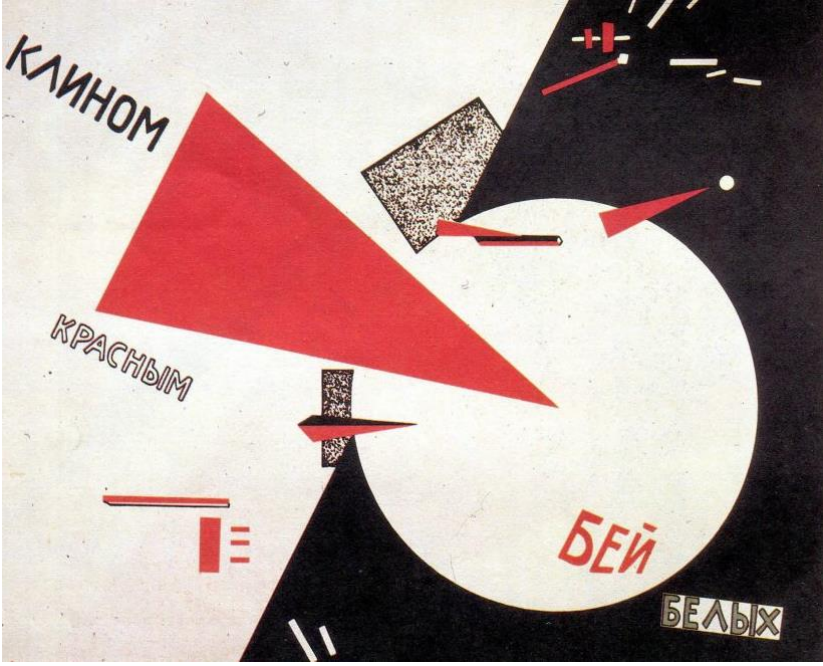
savaştan dolayı bir süre sonra ülkesine dönerek, 1917 devrimi ile devrilen Çarlık rejiminin ırkçı baskısından kurtulan Riga Politeknik Enstitüsü'ne kaydolmuş ve 1918 yılında mimar-mühendis olarak diplomasını almıştır. Yahudi etnik kültürü konusundaki ilgi ve araştırmaları olan Lissitzky, Yahudi basımevleriyle çalışmış ve onlar için illüstrasyonlar, kitap kapağı tasarımları ve amblemler yapmıştır. Devrim sonrasında çeşitli Sovyet sanat komitelerinde yer almış ve 1918 yılının Mayıs ayında Moskova Kızıl Meydan'da taşınacak olan ilk bayrağı tasarlamıştır.

1919 yılında Lissitzky, Rus-Fransız sanatçı Mark Chagall tarafından kendisinin müdürlüğünü yürüttüğü Vitebsk'teki sanat okulunun kadrosuna katılmaya davet edilmiştir. Grafik ve mimarlık atölyelerinin başına geçen Lissitzky, o sırada okulda öğretmenlik yapan Kazimir Maleviç ile tanışmış ve Maleviç'in öncüsü olduğu süprematizmden oldukça etkilenmiştir. Sonraki altı yıl boyunca çalışmalarını bu noktadan başlatarak kendi soyut sanatını oluşturmuş ve yapıtlarını "Proun" diye adlandırmıştır. Prounlar kendi aralarında farklılıklar göstermekle birlikte, kabaca iki veya üç boyutlu birçok farklı geometrik cismin bükülmez bir yüzey üzerinde, alışlagelmiş ve beklenen mekânsal ilişkilerin tersine kurulmuş, yerçekimi kurallarının bu sonsuz Proun dünyası içinde ihmal edildiği düzenlemelerdir. Üstüste ve içiçe geçen formlardan, dengenin bozulduğu, mekânın deforme olduğu ve resim düzleminde potansiyel bir hareket hissedilir. Kullanılan kontrast formlar, ölçek ve doku bu dinamik gerilimi artırır. Prounlar resmin gerisindeki sonsuzluktan çok, resim yüzeyinden dışarıya doğru fırlayan bir mekân yaratırlar. Lissitzky Prounları şöyle açıklamaktadır: "Proun, resimlenmiş ve onları yapan sanatçıların cesetleriyle gübrelenmiş toprak üzerinde oluşur. Sanatçı, yeniden değerlendirilen malzemenin ekonomik inşasıyla şekillenen resminde, artık resimsel tasvirten öte, bizi içine çeken bir mekân, etrafında dolaşılabilen, altından ve üstünden bakılabilen bir yapı oluşturacaktır. Artık o, bir kopyacı olmaktan çıkıp, nesnelerin yeni dünyasının kurucusudur. Prounların sonuçları sadece dar bir uzman çevre tarafından değerlendirilip, anlaşılacak bilimsel örnekler doğurmaz, yaşayan, göreceli cisimler ortaya koyar." (Tümertekin, 1998).



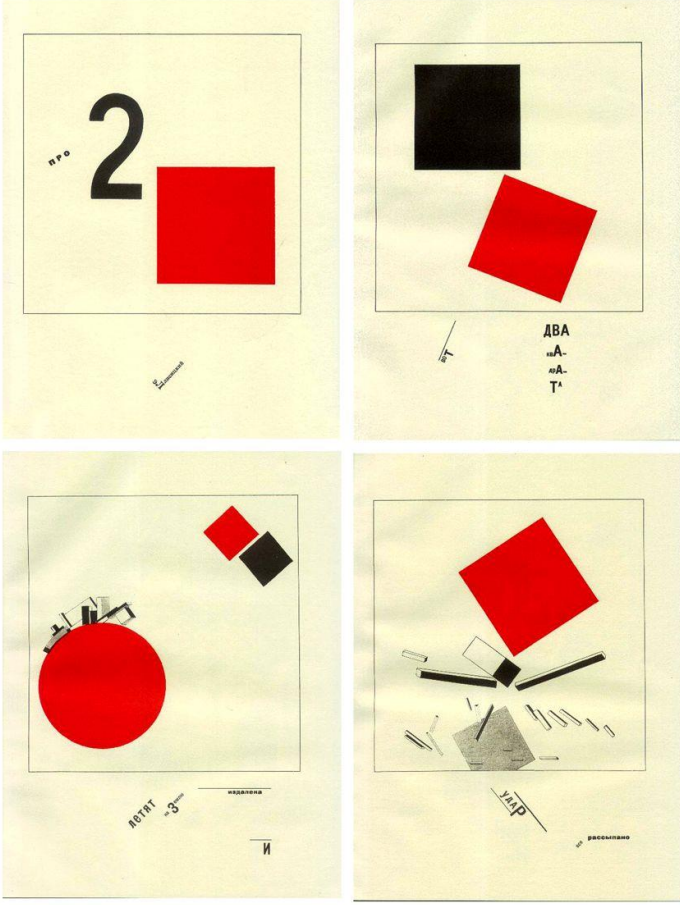
Şekil 3. El Lissitzky. Proun 19D. 1920-1921.

Proun 19D adını verdiği yapıtında Lissitzky, yüzen formlarından bazılarını, üç boyutlu olduklarını belirtmek için aksonometrik perspektifte resmetmiştir (Şekil 3). Resmin sağ kenarından dışarı doğru çıkıntı yapan ince kahverengi dikdörtgenin üstte parlak bir tarafı ve solda daha da parlak bir ucu geriye doğru çekilmiştir. Eserin ortasında, biri kahverengi, diğeri mavi ve bej olmak üzere iki dikdörtgen daha aynı açıda yüzer şekilde aksonometrik perspektifte resmedilmiştir. Bu üç form, kompozisyonda onları çevreleyen çeşitli düz boyalı düzlemlerin üzerinde ve içinden geçerek belirsiz ama yine de uzayda oldukça tutarlı bir nesne hissi yaratır. Proun 19D'nin sol üst tarafı çok daha karmaşıktır ve sağdaki formlarla aynı uzayda bulunan nesnelere tasvir olarak okunamaz, hatta birçok durumda hiç okunamaz. Örneğin, siyah dikdörtgenlerin birkaçı üç boyutlu geometrik formların kenarlarını çağırıştırır, ancak tutarlı bir şekilde çizilmemiştir, bu nedenle onları incelediğinizde düz şekillere veya tamamen farklı nesnelere dönüşürler. Hangi düzlemler geri çekiliyor? Hangileri düz? Bunu söylemek imkansızdır. Rasyonel olarak tanımlanmış bu uzay eksikliği, süprematistlerin pratik, gerçek dünya uygulamaları yerine belirsiz, dünya dışı uzaysal yapılara olan tercihinin bir başka örneğidir (Cramer, Grant, 2019).



Şekil 4. El Lissitzky. “Kızıl Kama ile Beyazları Vurun”. 1919.

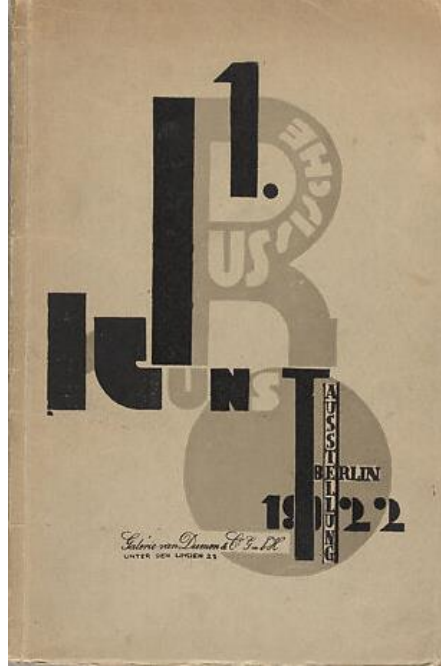
1919’da El Lissitzky’nin, Bolşevik Kızıl Ordu’nun anti-komünist Beyaz Ruslar’ı yenme çabalarını desteklemek amacıyla tasarladığı “Kızıl Kama ile Beyazları Vurun” afişi, kırmızı, beyaz ve siyah temel geometrik şekillerin kullanıldığı güçlü bir dinamik kompozisyona sahiptir (Şekil 4). Kırmızı üçgenin çapraz yö-rüngesiyle hizalanan kelimelerle birlikte, okuma eylemi tasarımın genel hareke-tini takip etmektedir. Kırmızı üçgen, beyaz daireyi bir balona batan iğne gibi de-lerek, onu çevreleyen karanlıktan dolaylı olarak kurtarmaktadır. Daha küçük bir üçgen ve daire, sağ üstte aynı temayı tekrarlar ve tasarım boyunca küçük kırmızı dikkörtgenler, küçük dağılan beyaz dikkörtgenlere hakimdir ve Kızıl Ordu’nun Beyaz Ruslar üzerindeki zaferini sembolize etmektedir.



Şekil 5. El Lissitzky. “Von 2 Quadraten” Sayfa Tasarımları. 1922.

Modern grafik tasarımının en önemli eserlerinden biri olmasının yanında, aynı zamanda bu afişte süprematist görsel dilin, maddi dünya hakkında belirli fikirleri ve bilgileri iletme için kullanıldığı görülmektedir. Bu, akımın amaçlarına ihanet gibi görünse de Maleviç, süprematizmin biçimlerinin bu şekilde kullanımını desteklemiştir.

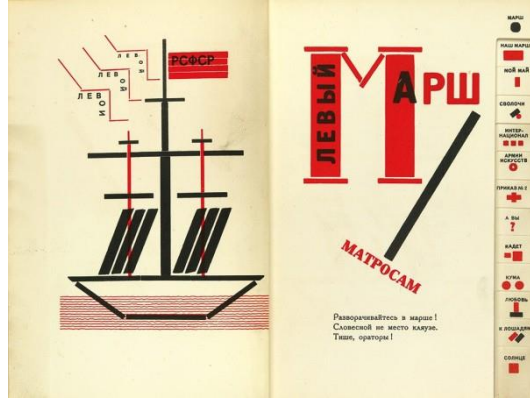
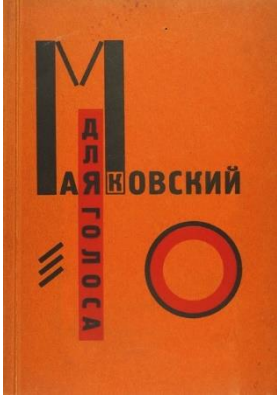
Prounu yaratıcılığın yeni formu, geleneksel sanatın inkâr biçimi, yeni formlara ulaşmada bir durak noktası olarak açıklayan Lissitzky, Moskova’da sonra gittiği Berlin’de tipografi çalışmalarına yoğunluk vermiştir. 1922’de tasarladığı “Von 2 Quadraten” (2 Kareden) adlı kitapta Lissitzky tipografisinin tipik örnekleri görülmektedir (Şekil 5). Serbest düzenlenerek yerleştirilmiş kelimelerin yer aldığı sayfa tasarımlarında ilk harflerini öne çıkarıp vurgulamıştır. Tek bir harf bazen aynı harfle başlayan iki ayrı kelime için de kullanılmaktadır.



Şekil 6. El Lissitzky. Sergi Kataloğu. 1922.

El Lissitzky 1922’de, Berlin’de yer alan Van Diemen Galerisi’nde düzenlenen, Maleviç, Rozanova, Stepanova, Popova, Rodchenko, Lissitzky, Tatlin ve Gabo da dahil olmak üzere çoğu avangart olan yaklaşık 700 sanat eserinin yer aldığı, Rus avangart sanatını Batı Avrupa’ya tanıtan dönüm noktası niteliğindeki serginin kataloğunu tasarlamıştır (Şekil 6).

1923 yılında tasarladığı Vladimir Mayakovski’nin 13 şiirinden oluşan “Dlia Golosa” (Ses İçin) adlı şiir kitabı, tipografinin başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir (Şekil 7-8). El Lissitzky’nin grafik ve kitap tasarımındaki yenilikleri, 61 sayfalık bu kitapta görülmektedir. El Lissitzky, nokta ve çizgi elemanlarını kullanarak, beyaz zemin üzerinde kırmızı ve siyah renk tercih ettiği bu tasarımında, şiirleri bir fihrist düzeni içinde sunmuştur.



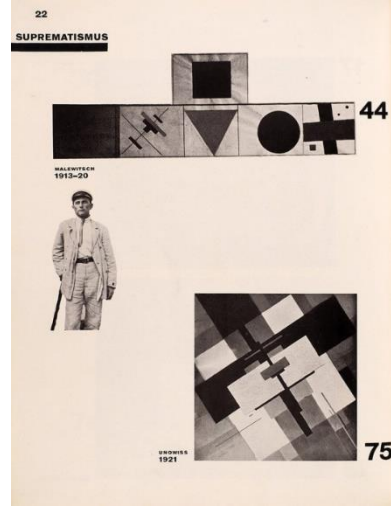
Şekil 7-8. El Lissitzky. “Dlia Golosa” Kapak ve Sayfa Tasarımı. 1923.

El Lissitzky, bir grafik tasarımcı olarak, kitabı dekorasyon amacıyla tasarlamaktan çok, kitapta yer alan elemanları görsel olarak programlayarak, kitabı adeta inşa etmiştir. Dlia Golosa’da sadece tipografik elemanlarla bir düzenleme yapmıştır. Bu yapıttaki önemli noktalar, elemanların görsel ilişkileri ve aralarındaki zıtlıklar, biçimlerin sayfanın negatif alanıyla olan ilişkileri ve baskı olanaklarının doğru değerlendirilerek kullanılmış olmasıdır. Çoğu tasarımında olduğu gibi, bu yapıtında da kullandığı imajların ikili anlamı vardır. Soyut görsel kompozisyon oluşturmalarının yanında iletişimsel işleve de cevap vermektedirler. Batılı tasarımcılar bir kelimesini bile anlamadıkları bu düzenlemeleri ustaca hazırlanmış soyut kompozisyonlar olarak görmüşler, Lissitzky’nin hocası Maleviç’ten öğrendiği yalın biçimleri, görsel iletişim sembollerine çevirdiğini algılayamamışlardır. Dlia Golosa gibi yapıtlarıyla El Lissitzky, tipografik tasarıma yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yapmış ve 20. yüzyıl grafik tasarımının gelişiminde köklü etkiler yaratmıştır (Bektaş, 1992:60-61).



Şekil 9-10. El Lissitzky. “Veshch” Sanat Dergisi. 1922.

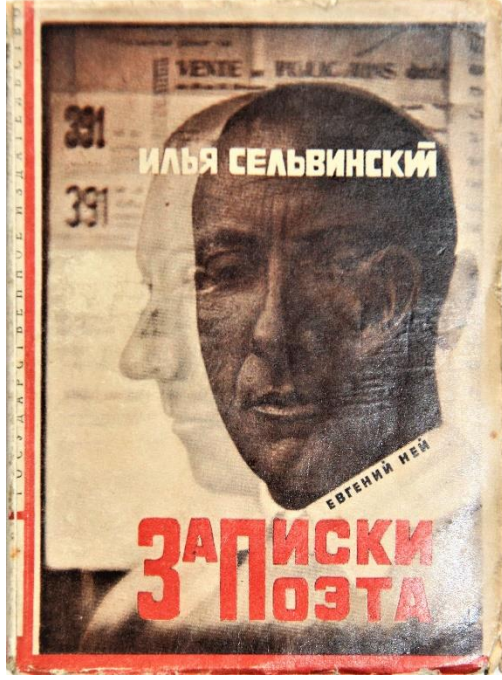
“Veshch” (Nesne), 1922’de Berlin’de El Lissitzky ve Ilya Ehrenburg’un editörlüğünde Rusça, Fransızca ve Almanca olmak üzere üç dilde yayımlanan çağdaş sanat (resim, mimari, sinema, edebiyat, müzik, tiyatro) üzerine uluslararası bir dergidir (Şekil 9-10). El Lissitzky ve Ehrenburg için sanat, yeni nesnelere yaratmak anlamına geliyordu. Editörler, bu düşüncelerin ışığında dergiye “Veshch (nesne)” adını vermişlerdir. Farklı ülkelerden ve sanat türlerinden avangart temsilcileri bir araya getirme fikrini, “Sanat artık uluslararası” sloganıyla ortaya koymuşlardır. Lissitzky’nin yenilikçi tasarım anlayışı, derginin avangart içeriğine uygundur. 3 sayı yayınlanmıştır.



Şekil 11-12. El Lissitzky. “Kunstism 1914-1924” Kapak ve Sayfa Tasarımı. 1925.

1925’te, Hans Arp’ın yazdığı, tasarımlarını el Lissitzky’nin yaptığı “Kunstism 1914-1924” (Sanatın İzmleri 1914-1924) isimli kitap, 20. yüzyılın ilk çeyreğinin sanatının 16 “izm”ini sunan, sanatta avangart eğilimlerin bir tür ansiklopedisi niteliğindedir (Şekil11-12). Lissitzky'nin bu kitap için tasarladığı format, bilgiyi organize etmek için görsel bir planın yaratılmasına yönelik önemli bir adım olmuştur. Kapak sayfasında kullanılan üç sütunlu yatay ızgara yapısı ve metin için kullanılan üç sütunlu dikey ızgara yapısı ile kırk sekiz sayfadan oluşan sayfa tasarımını mimari bir çerçeve içerisinde ele almıştır. Tasarımda asimetrik denge, zıtlık ve boşluk gibi tasarım öğelerini ve ilkelerini ustaca kullanan Lissitzky, büyük, kalın sans-serif rakamları tercih ederek, onların da kompozisyonun öğeleri haline gelmesini sağlamıştır. Sans-serif tipografi ve cesurca ele alınan bu kurallar, modernist estetiğin ilk ifadesi olarak görülmektedir (Meggs, Purvis, 2012:302-304).

1928 yılında tasarladığı “Zapiski Poeta” (Bir Şairin Notları) adlı kitabın kapağında olduğu gibi, montaj ve fotomontaj tekniklerine başvurmuş, afişlerde, sayfa ve kapak düzenlemelerinde, baskı kompozisyonları ve fotografik görüntüleri, kurgu malzemesi olarak kullanmıştır (Şekil 13).



Şekil 13. El Lissitzky. “Zapeta Poeta” Kitap Kapağı Tasarımı. 1928.

El Lissitzky, kitap kapak tasarımlarını dinamik bir diyagonal eksende, öğelerin asimetrik dengelenmesiyle oluşturmuştur (Meggs, Purvis, 2012:302). 1925 yılında, Gutenberg’in matbaa sisteminin artık geçmişte kaldığını, fotomekanik yöntemin, metal hurufatın yerini alıp, tıpkı radyonun telgrafın yerini alması gibi, tasarım için yeni ufuklar açacağı kehanetinde bulunarak, ne denli ileri görüşlü bir sanatçı olduğunu göstermiştir (Bektaş, 1992:59-60).

Sonuç:

Rus avangart sanatçı El Lissitzky, 20. yüzyılın başlarında süprematist ve konstrüktivist felsefe ışığında tasarıma getirdiği yenilikçi yaklaşımla, sanat ve tasarım tarihinde önemli bir yere sahiptir. Sanatçı, grafik tasarımcı, tipograf, fotoğrafçı ve mimar olan El Lissitzky, süprematizmin ardındaki fikirlerin geliştirilmesinde ve konstrüktivizmin gelişiminde oldukça etkili olmuştur.

O dönemde eğitim düzeyinin ve okuma-yazma oranının düşüklüğü, Lissitzky'de; tasarımlarında yazının yanı sıra görsellerin kullanımı ve yazı ve temel tasarım öğelerinin illüstratif bir etkide sunularak mesajın iletilmesi fikrini ortaya çıkarmıştır. Sanatın toplumun faydasına kullanılması görüşünden hareketle; görsel iletişim yoluyla eğitimsiz kitlelere ulaşarak, toplumsal ve politik değişimi hızlandırabileceğine inanmıştır. Diyagonal eksenlerin, asimetrisinin, beyaz boşluğun ve kalın sans-serif yazı tipinin kullanımına öncülük etmiştir.

El Lissitzky'nin 1920'lerde ve 1930'larda geliştirdiği üslup özellikleri ve üretim teknikleriyle ilgili deneysel çalışmaları, grafik tasarımcılara ilham olmuştur ve olmaya da devam etmektedir.

Kaynakça:

- Anikst, M. 1990. Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Sovyetlerde Devrim Sonrası Üretim Sanatı (2). Ocak. Sayı:27. İstanbul: Detay. Erişim Tarihi: 02.12.2024. <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447097340337794701.pdf>
- Bulut, Ü., Kaya, E. 2019. Malevich'in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri. Erişim Tarihi: 22.11.2024. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1497007>
- Cramer, C., Grant, K. 2019. "Suprematism, Part II: El Lissitzky,". Erişim Tarihi: 21.11.2024. <https://smarthistory.org/suprematism-part-ii-el-lissitzky/>
- Drutt, M. 2003. Kasimir Malevich: Suprematism. New York: Guggenheim Museum Publications.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu M. 2017. Santta Devrim. İstanbul: Hayalperet Yayınları.
- Meggs, P. B., Purvis, A. W. 2012. Meggs History of Graphic Design. John Wiley & Sons, Inc: ABD.
- Read, H. 2020. Modern Sanatın Felsefesi. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Tunalı, İ. 1989. Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tümertekin, Z. 1998. Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar. Aralık. Sayı:14. İstanbul: Mataş. Erişim Tarihi: 13.10.2014. <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447095673333076244.pdf>



Use of Ornitological Illustrations in Artificial Intelligence Tools from an Epistemological Perspective: Transformed Images

Aylin G ng r¹

¹ Assoc. Prof., Balıkesir University Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Arts,
Orcid:0000-0001-8204-2092

1. INTRODUCTION

Ornithology, which conducts research on the behaviors and ecology of birds based on their biology, has an important place in monitoring the life journey of birds and identifying bird species. In this context, ornithologist illustrators who have illustrated birds in identifying bird species from the past to the present and documenting their behaviors have actually ensured that these studies are based on science. Thus, as a branch of science related to the study of birds, ornithological illustrations fall within the scope of scientific illustrations. For example; “During the eighteenth century, illustrators aimed to examine and classify all natural forms around the world” (Wigan, 2012, p. 181). Birds, one of the creatures included in these classifications, have been illustrated with many artistic techniques from engraving to lithography. Today, ornithologist illustrators can draw using various digital media and tools, from tablets to computers, from mobile phones to mobile applications, with the developments in graphic design technologies. “As a result of the transformation of the environments used in daily life from analog to digital, media emerges as new media” (Yengin, 2014, p. 5). Therefore, in recent years, artificial intelligence has been added to these new media, and revolutionary changes have occurred in both the creation and animation of ornithological illustrations. Artificial intelligence technologies, through big data analysis and deep learning capabilities, create new opportunities in the creation and processing of visual content on bird illustrations, leading to significant epistemological changes in how scientific knowledge is produced and shared. This situation is so advanced that “an artificial intelligence for the protection and monitoring of bird species was developed and a study was conducted on it through collaborations between the Cornell Lab of Ornithology and the Cornell Institute for Computational Sustainability. Thanks to this research, variables of many bird species can be analyzed on a continental scale” (Leonard, 2023). It can be said that ornithological illustrations, which undoubtedly provide not only visual representations of birds but also data on ecological relationships and behaviors, have become a dynamic art form with the application of artificial intelligence tools today. Therefore, ornithological illustrations produced with artificial intelligence allow researchers and scientists to address birds in a more comprehensive way, with previously unobservable details. Artificial intelligence tools, which provide new visual approaches, also necessitate some questions about the nature of information and its depiction. Although they have positive aspects from a scientific perspective, it has been observed that they also have some negative aspects in terms of the sustainability of artistic qualities and artists. Because the concern that these technologies may

replace human labor in time can also increase the concerns of artists. In addition, scientific illustrations, which are formed by the synthesis of art and science, must always reflect truth and objective information. These new generation illustrations produced with artificial intelligence can sometimes go beyond art and show more than a new form of scientific data. Through this transformation, they can contribute to scientists creating a deeper, more comprehensive and sufficient view of the ecosystems of bird species. Based on all this information, in this book section; the relationship between bird ornithology illustrations and artificial intelligence tools in the production of scientific and artistic knowledge will be examined and the effect of transformed visuals that develop in this context will be explained. Thus, the relationship between the use of artificial intelligence tools in scientific ornithological illustrations will be questioned through episteme.

2. SCIENTIFIC ILLUSTRATIONS FROM AN EPISTEMOLOGICAL PERSPECTIVE: ORNITOLOGICAL ILLUSTRATIONS

Scientific illustrations, which are a way of transforming complex data into visuals, include many fields with their informative and documenting aspects. The journey of scientific illustrations, which extends from biology to botany, agriculture to zoology, and medicine to medical illustration, affects almost the entire scientific world. In this respect, scientific illustrations reveal their distinctive aspect by both carrying an aesthetic value and increasing the comprehensibility of scientific information and reaching humanity with the most accurate information. In fact, “unlike painting, illustration is quite effective on people” (Sezer, 2020, p. 3). Illustrations, which are divided into various types, have provided humanity with a visual data source and information transfer from the past to the present. Just as in “epistemology, a theoretical field of study developed on the concept of knowledge, [these illustrations] sometimes enable knowledge to be addressed from a philosophical and conceptual perspective” (Baç, 2011, p. 27). However, in this research, epistemology will be explained through scientific illustrations. When scientific illustrations are evaluated epistemologically, both in terms of knowledge and art, it will be attempted to question how images and data will emerge.

Indeed, from an epistemological perspective, scientific illustration offers both a visual analysis and a conceptual framework in the knowledge production process. Any subject addressed can become more understandable through visual representation. Scientific illustrations, which are particularly explanatory in bringing abstract concepts to a concrete form, allow the target audience to understand the subject better. For example; ornithological illustrations have epistemological value both in terms of reflecting the visual aesthetic diversity of

birds and in terms of reflecting information about many bird species. Again, when we look at the history of ornithological illustration, we see that this data information was mostly documented by men. In this context, Elizabeth Gould, who was one of the important female illustrators in the past, actually drew bird illustrations using the lithographic technique, but her husband took advantage of this situation and presented these drawings as if he had drawn them himself. Roger Lederer, an ornithologist and author of the book *Bird Art*, also said that Elizabeth's "birds are on the verge of scientific drawings" (Quoted by Wetzell, 2021). As can be seen in Image 1, although it is not known where the two birds are looking, the target audience is informed in the illustration that they are paying attention to a certain direction. The feathers of the birds, which are more colorful and lively than a photograph, show the quality of Gould's illustrations very well. When you look at these illustrations, it is also clear that Gould is a very good observer. In addition, when the epistemological information from this illustration is interpreted, the birds are drawn in pairs and the information that they are expressed as one female and one male is conveyed to the audience. In this context, it can be said that Elizabeth Gould tried to reflect the genders of the birds in her illustrations. It is known that some illustrators have also drawn on taxidermy in the past, and they have also reflected the dynamic structure of science on a dead animal filling by visualizing the morphological features of living things through these drawings.



Image 1: Elizabeth Gould's ornithological illustrations.

Questioning ornithological illustrations within the framework of scientific illustrations and epistemology is also a very important visual data in creating

awareness about the essence of science. Thus, scientific illustrations in the epistemological context offer the opportunity to go beyond the visible and to understand the internal relations of nature and humans instinctively. In fact, “despite the rich research on visual representations in science education, the emphasis of such research has focused less on conceptual understanding and the use of visual representations as epistemic objects while using visual representations” (Evagorou, Erduran, & Mantyla, 2015, p. 1). Therefore, ornithological illustrations, which provide detailed information about the morphological characteristics of birds, have allowed epistemic and conceptual interpretations to remain somewhat behind by reflecting only the knowledge of subjects such as bird anatomy, wing structure, feather colors, and feminization. “Finally, bird art has always fulfilled one or more of three functions: symbolic, purely decorative, and didactic or educational” (Hunt, 2006, p. 77). Of course, this situation has also changed from past to present according to illustrators and possibilities. For example, in his research in his book “The Naturalist in La Plata” (1892), W. H. Hudson made significant contributions to the development of natural history science by expressing his observations of living creatures in an artistic language, while James Audubon observed birds in nature in his book “The Birds of America” (1827) and illustrated their behaviors and natural environments along with their realistic drawings. As a result of all this information, illustrators have ensured that epistemological information about the role and behavior of a species within the ecosystem it lives in has survived to the present day through their ornithological illustrations about birds. In addition to the historical and traditional ornithological illustrations of the past, the possibilities offered by today’s digital world allow completely different doors to be opened in terms of illustrations. In this context, the place of ornithological illustrations in the technological world in terms of scientific illustrations should be questioned a little.

3. THE JOURNEY OF DIGITAL ILLUSTRATION: TRANSFORMED IMAGES

Digital illustration, which emerged with the combination of technology and art, is a radical transformation of artistic expression forms not only limited to traditional methods but also on computer screens. In addition, “digital illustration, based on digital and new media technology, is an art that combines human rational thought and artistic inspiration with digital methods” (Yongqing, 2019, p. 1). The first digital art experiences that started in the 1960s can now be transformed into a completely different form with many media and techniques, from augmented reality applications to holograms, from tablets to animations.

Especially today, the widespread use of artificial intelligence tools and applications has led to discussions about whether the illustrations were drawn by a real person or by artificial intelligence. In fact, these drawings first result in a prompt being entered into these tools and then an algorithmic digital image being given to the user in line with this data. Therefore, a traditional illustration made by human hands and labor is replaced by transformed images created on computers with some coding. Although this situation makes the profession seem easier for an illustrator, for those who do not know how to draw, “AI image generators can make it easier for users to create digital drawings by simply writing a text description and allowing the technology to produce images based on the given text description” (Herliyani et al., 2024, p. 2). In fact, this situation also “causes the unique work in traditional art to be printed infinitely in digital production and the first copy always remains the same” (Vargün, 2023, p. 52). In this context, digital illustrations make it possible to reinterpret and transform images. This transformation both expands the emotional and aesthetic dimensions of visual arts and enables them to be encountered again by transforming on a different platform. In this way, the transformed visuals created with artificial intelligence tools offer a new visual experience to the target audience using structural changes, layers and effects. For example; The Hüma exhibition in Image 2 was prepared by Aylin Güngör and the illustrations were drawn in the digital environment with the Adobe Illustrator program, and the animations were performed using Haiper AI Video Generator (Image 3). In the exhibition created with ornithological scientific illustrations, 15 birds in the Bird Paradise National Park in Balıkesir province were illustrated. In the exhibition method, the illustrations were first shown to the audience as two-dimensional 50x70 cm posters (Image 4). QR code and name tags were hung next to each poster, and the target audience could watch the animated versions of the scientific illustrations created with artificial intelligence (Image 5).

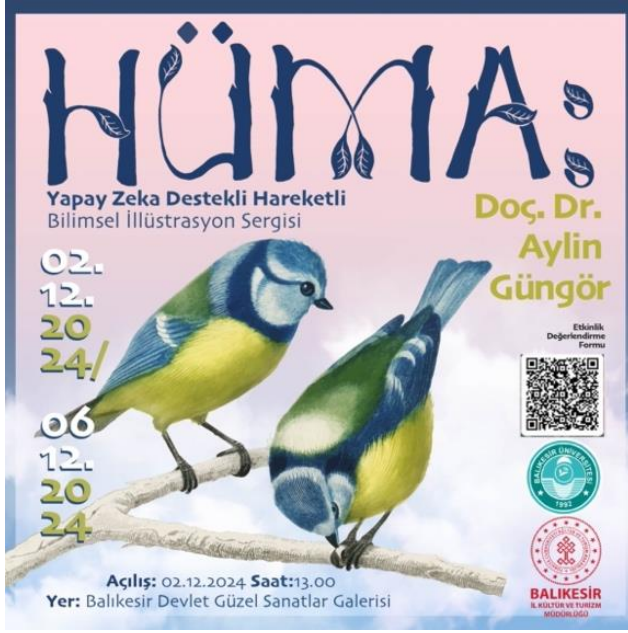


Image 2: Aylin Güngör, Hüma Artificial Intelligence Supported Scientific Illustration Exhibition, 2024



Image 3: Aylin Güngör, examples of scientific illustrations in the Hüma exhibition, 2024.



Image 4: Hüma scientific illustration exhibition and quare code applications, 2024.



Image 5: Visitors to the exhibition are informed about the Hüma scientific illustration exhibition and the quare code applications and artificial intelligence section, 2024.

The journey of digital illustration that started with computers has now reached artificial intelligence tools and reached transformed visuals from traditional forms. It is also a fact that these transformed visuals, whether they are the illustrations' own drawings or animated versions, make the lives of artists, illustrators, designers and people easier. However, especially in the field of art

and design, in order to reduce similarities and prevent plagiarism, instead of creating a visual directly from artificial intelligence, first drawing it ourselves and supporting these drawings with artificial intelligence will contribute to the emergence of more original works. In line with this information, discussions about artificial intelligence tools replacing human labor are unnecessary. Because transformed visuals created by artificial intelligence always ensure that works of a certain style and a certain digitality emerge. In this case, it reveals the fact that people will search for or need a visual or illustration that is real and based on human labor. The underlying truth behind the demand for transformed visuals despite this information is social media environments. Because social media platforms enable digital artworks to reach large audiences and offer new opportunities for artists. As a result, it is a fact that the boundaries of digitality are pushed by transforming visuals created by artificial intelligence, offering an aesthetically, technically and emotionally rich experience.

4. CONCLUSION

“The more visual art tries to hide, the more it reveals: Art “speaks” about something while remaining silent about something else” (Leppert, 2009, p. 24). As Richard Leppert stated in his quote above, art must express a meaning, a subtext, while scientific illustrations must always reflect reality and scientific knowledge. Whether ornithological illustrations or medical illustrations, scientific illustrations contain epistemic structures that contain information for the target audience. Therefore, this study examines how ornithological illustrations are used within artificial intelligence tools from an epistemological perspective and the transformation of this use on visual arts. Therefore, this widespread state of artificial intelligence technologies has not only included new expressions in the definition of art, but also brought with it new possibilities and questions offered by transformed visuals instead of traditional illustrations. In this respect, it is important not to see transformed images created with artificial intelligence tools as images that do not directly comply with ethical rules, but also to see them as “a starting point for discussions about the artistic practices of creative AI practitioners and the kind of society they want to create using AI tools” (Flick, and Worrall, 2016, p. 13).

Undoubtedly, AI-supported illustrations provide important information for ornithologists and artists. For example, deep learning algorithms can analyze the morphological characteristics of different bird species and create more accurate and transformed images accordingly. In this context, such an application makes an impressive contribution both to the scientific community and to artistic

approaches. Thus, today, it is possible to create a new design product by collaborating with artificial intelligence (Şen, 2022, p. 1331).

On the other hand, images produced with the use of artificial intelligence have led to discussions on the originality and creativity of art. In this context, while some artists and critics argue that works produced by artificial intelligence cannot be considered real works of art, others emphasize how this new form has transformed the understanding and practice of digital illustration. Transformed illustrations produced with AI tools can be integrated into the creative processes of artists and can be seen as a complementary tool for their talents. This will allow illustration production to gain a multifaceted structure and gain more popularity for the discipline. As a result, from an epistemological perspective, the use of ornithological illustrations in artificial intelligence tools goes beyond being a mere technical achievement; it also deepens the interaction between science and art and redefines visual arts. The possibilities offered by artificial intelligence allow us to explore the complexity and beauty of nature more deeply, thus transforming traditional perceptions on ornithological illustrations. In the future, it is foreseen that this transformation process will deepen with more research and examination, and new art forms and scientific narrative methods will emerge.

Teşekkür/Thanks

*Söz konusu çalışma, **BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ Bilimsel Araştırma Projeleri birimi** tarafından 2023/209 proje numaralı "Kültürel Mirastan Doğanın Korunmasına: İllüstrasyonlar Bağlamında Manyas Kuş Cenneti Milli Parkının Görselleştirilmesi" konusu ile ilgili olup, ilgili birimce desteklenmiştir. ("This work is supported by the **Scientific Research Project Fund of BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ** under the project number 2023/209")*

REFERENCES

- Baç, M. (2011). *Epistemoloji*. (Ed. Demet Taşdelen), Eskişehir: Açık öğretim Fakültesi Yayını.
- Evagorou, M., Erduran, S., ve Mantyla, T. (2015). The role of visual representations in scientific practices: from conceptual understanding and knowledge generation to “seeing” how science Works, *International Journal of STEM Education*, 2(11), p.1-13.
- Flick, C. and Worrall, K. (2016). The Ethics of Creative AI, 12.11.2024 tarihinde https://liedra.net/misc/Flick_Worrall-Ethics_of_Creative_AI.pdf adresinden ulaşılmıştır.
- Herlayani, E., Agustini, K., Sudatha, I. G. W., Dantes, R. G., Suharta, I. G. P., and Suartama, I. K. (2024). AI Image Generator in Digital Illustration Creation: A Literature Review, *International Journal of Artificial Intelligence Research*, 8(1.1). p. 1-9.
- Hunt, V. (2006). *Art Informing Science Education: The Potential Contributions of Ornithological Illustration to Ecology Education*, Louisiana State University, Doctoral Dissertations.
- Leonard, P. (2023). AI analyzes bird sightings to help conserve species, Erişim adresi: 22.11.2024 tarihinde <https://news.cornell.edu/stories/2023/10/ai-analyzes-bird-sightings-help-protect-species> adresinden ulaşılmıştır.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sezer, N. (2020). *Simetrik İllüstrasyon*. İstanbul: Gelişim Üniversitesi Yayınları.
- Şen, E. (2022). İllüstrasyon Alanında Yapay Zekâ Uygulamaları, *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(3), p. 1320-1332.
- Wetzel, C. (2021). Meet Elizabeth Gould, the Gifted Artist Behind Her Husband’s Famous Bird Books, 10.11.2024 tarihinde <https://www.audubon.org/news/meet-elizabeth-gould-gifted-artist-behind-her-husbands-famous-bird-books> adresinden ulaşılmıştır.
- Wigan, M. (2018). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Yengin, D. (2014). *Yeni Medya ve Dokunmatik Toplum*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Yongqing, L. (2019). On Computer Illustration Design, *Journal of Physics: Conf. Series*, p. 1-5.

