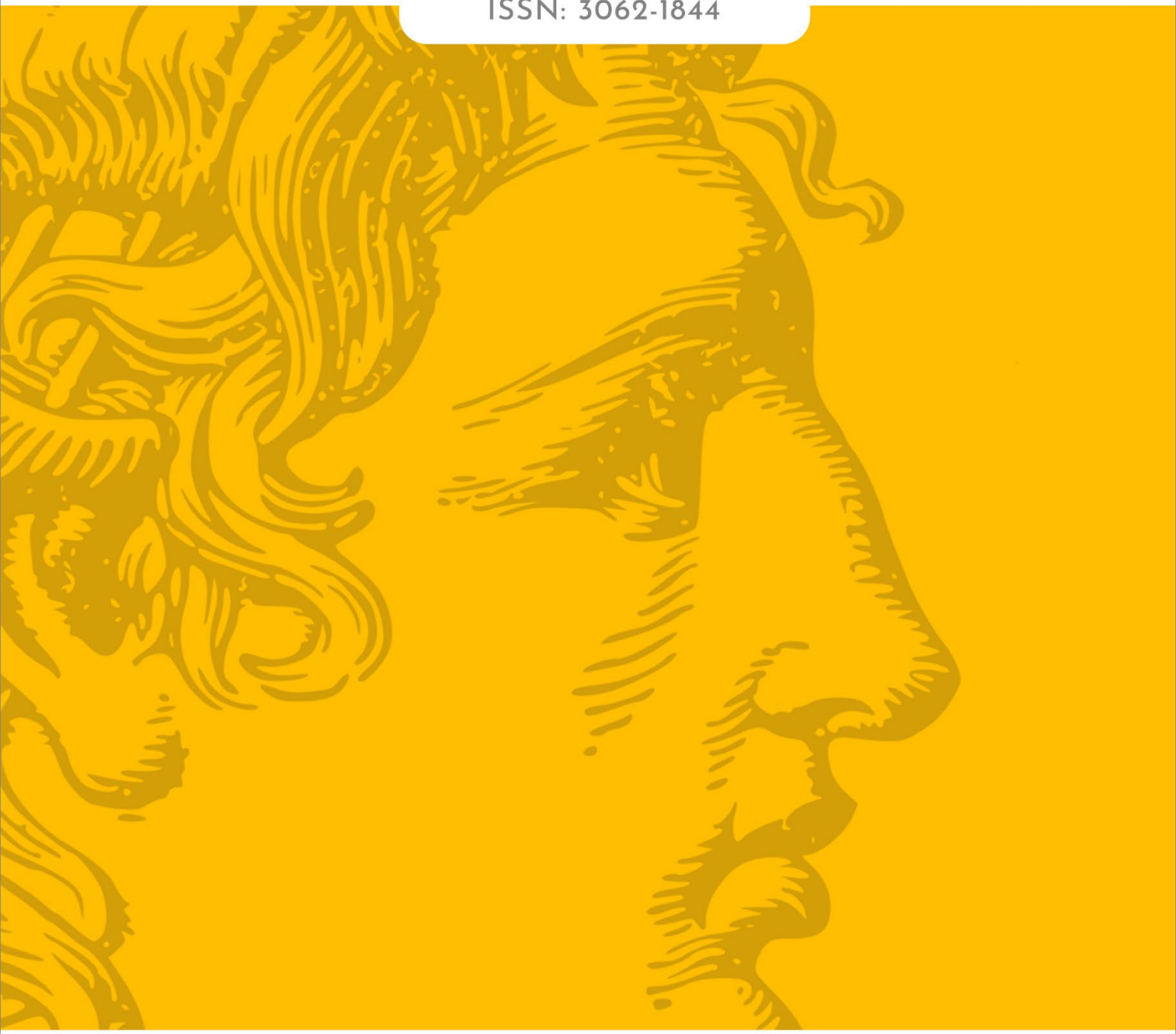
MADE BY ARTIST JOURNAL

EDUCATION - ART - DESIGN

ISSN: 3062-1844



MADE BY ARTIST

VOLUME 1 • ISSUE 1 • 2025

PINELO art gallery

MADE BY ARTIST JOURNAL

Cilt: 1 Sayı 1, Ocak 2025

ISSN: 3062-1844

Yayımcı / Publisher
Doç. Orhun Türker - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

İmtiyaz Sahibi / Publisher
Cem Aggelos Üstüner - Pinelo Art Gallery

Editörler / Editors
Doç. Orhun Türker - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Özge Gürsoy Atar – İstanbul Beykent Üniversitesi

Yayın Kurulu / Editorial Board
Prof. Dr. Oğuz Makal – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Nodar Amashukeli – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Tinatin Kldiashvili – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Doç. Dr. Aytül Papila - İstanbul Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Duygu Atalay Onur – İstanbul Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Özge Gürsoy Atar – İstanbul Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Nihat Dursun – İstanbul Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Ulaş Işıklar – İstanbul Beykent Üniversitesi
Arş. Gör. Işıl Esen - İstanbul Beykent Üniversitesi

Genel Yayın Yönetmeni ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Lead Editor
Doç. Dr. Özge Gürsoy Atar – İstanbul Beykent Üniversitesi

Yayın Koordinatörü / Publications Coordinator
Doç. Orhun TÜRKER (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi (TÜRKİYE)

Web Sorumlusu
Doç. Orhun TÜRKER (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi (TÜRKİYE)

Düzelti/Revision
Arş. Gör. Işıl Esen - İstanbul Beykent Üniversitesi

Yazışma Adresi / Address
Halaskargazi Cad. Alyanak Apt, D:16/4, 34433 Şişli/İstanbul

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Adem Genç – İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ergüder – Erzurum Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Aydın Uğurlu – İstanbul Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Prof. Dr. Bengisu Bayrak – İstanbul Beykoz Üniversitesi
Prof. Dr. Burak Buyan – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin – İstanbul Topkapı Üniversitesi
Prof. Dr. Cafer Arslan – Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Cevat Demir – İstanbul Topkapı Üniversitesi
Prof. Dr. Didem Atiş Özhekim – Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Dilek Alpan – İstanbul İstinye Üniversitesi
Prof. Dr. Ebru Ural – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Emre Becer – İstanbul Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Engin Alpat – Adana Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Esin Sarıoğlu – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Fikri Salman – İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Gaganidze Nino
Prof. Dr. Güler Ertan – İstanbul Arel Üniversitesi
Prof. Dr. Günay Atalayer – İstanbul Aydın Ünivesitesi
Prof. Dr. Halis Biçer – İstanbul Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Hüsamettin Koçan – İstanbul Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Iashvili Gia – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Dr. Iashvili Nana – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Dr. İsmail Kaya – İstanbul Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Kuteteladze Nana – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Dr. Kvirikadze Ketevan – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Dr. Mine Biret Tavman – İstanbul Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Murat Ferman – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Genç – Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Nesrin Önlü – İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Makal – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kamburoğlu – İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Özlem Büyükavruman – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Dr. Perihan Paksoy – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Piralishvili Lela – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Dr. Sefa Çeliksap – İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Ganiz – İstanbul Arel Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız – İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Sema Ilgaz Temel – İstanbul Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Sevim Arslan – İstanbul Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Shavgulidze Tamar – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Dr. Sibel Arık – İstanbul Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Şebnem R. Temir – İstanbul Haliç Üniversitesi
Prof. Dr. Veysel Günay – İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki Alpan – İstanbul İstinye Üniversitesi
Prof. Ahmet Özol – İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Ahmet Süreyya Koçtürk – İstanbul Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Aslamazishvili Barbare – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Bechvaia Jumber – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Kvrivishvili Nino – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Mgaloblishvili Nino – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Timchenko Oleg – Tiflis Devlet Sanat Akademisi

Prof. Tsitlidze Megi – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Prof. Turmanidze Archil – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Doç. Dr. Senem Uğurlu – Mimar Sinan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bahar Türk - İstanbul Beykent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biket - İstanbul Beykent Üniversitesi
Karaia Lana – Museum Director
Davetli Jordania Giorgi – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Davetli Öğretim Üyesi Doç. Dr. Manuela Maia – Instituto Superior de Educação e Ciências Lisboa
Davetli Öğretim Üyesi Silagadze Davit – Tiflis Devlet Sanat Akademisi
Davetli Öğretim Üyesi Skhirtladze Salome – Tiflis Devlet Sanat Akademisi

DİZİNLENME BİLGİLERİ

“Made By Artist Journal (MBAJ) yılda iki kez yayınlanan hakemli, akademik uluslararası bir dergidir. Dergimizde yayınlanan yazıların bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir. Yayın dili Türkçe olmakla beraber diğer dillerde de yazılar yayımlanmaktadır. Yayımlanan yazıların bütün yayın hakları Made By Artist Journal (MBAJ)’e ait olup, yayıncının izni olmadan kısmen veya tamamen basılamaz, çoğaltılamaz ve elektronik ortama taşınamaz. Yazıların yayınlanıp yayınlanmamasından yayın kurulu sorumludur.

INDEXING INFORMATION

“Made By Artist Journal (MBAJ) is a peer-reviewed, academic international journal published twice a year. The scientific and legal responsibility of the articles published in our journal belongs to the authors. Although the language of publication is Turkish, articles in other languages are also published. All publication rights of the published articles belong to Made By Artist Journal (MBAJ) and cannot be partially or completely printed, reproduced or transferred to electronic media without the permission of the publisher. The editorial board is responsible for whether the articles are published or not.

Hakem Kurulu

Made By Artist Journal (MBAJ), en az iki hakemin görev aldığı çift taraflı kör hakemlik sistemi kullanmaktadır. Hakem isimleri gizli tutulmakta ve yayımlanmamaktadır.

Referee Board

Made By Artist Journal (MBAJ) uses doubleblind review fulfilled by at least two reviewers. Referee names are kept strictly confidential.

Telif Hakları

Dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakları yazarlara aittir ve çalışmaları Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) kapsamında lisanslanmıştır.

Copyrights

Authors own the copyright to their work published in the journal and their work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

İçindekiler / Contents

i/vi	Jenerik/Generic

Makaleler / Articles

1-29	Aysun Erzincan, Nurcan Yıldız, Demet Hancı **Researching And Examining Traditional Blue-White Iznik Tile Patterns And Application Of Their Contemporary Interpretations In Industrial Table Ceramics**
30-37	Berkay Turgut **Art And Healing: From Ancient Spaces To Modern Therapeutic Design**
38-44	Gvantsa Potskhishvili, Nutsa Papiashvili, Nana Kuprashvili **The Role Of Documentation And Digitalization In Wall Painting Conservation: Addressing Fallen Or Detached Paintings**
45-52	Baia Sikharulidze **The Effects Of New Technologies On Culture**
53-61	Orhun Türker **Human Touch vs. Machine Precision: Navigating AI In Graphic Design**

MADE BY ARTIST JOURNAL

MADE BY ARTIST JOURNAL (MBAJ)
VOLUME / CİLT 1 • **ISSUE** / SAYI 1 • **YEAR** / YIL 2025

GELENEKSEL MAVİ-BEYAZ İZNİK ÇİNİ DESENLERİNİN ARAŞTIRILIP İNCELENEREK ENDÜSTRİYEL SOFRA SERAMİKLERİNDE ÇAĞDAŞ YORUMLARININ UYGULANMASI

Aysun ERZİNCAN[1*], Nurcan YILDIZ[2], Demet HANCI[3]

[1]Keramika, 0000-0002-7406-4344
[2]Keramika, 0000-0003-3777-052X
[3]Keramika, 0000-0002-0572-4855

**Sorumlu yazar: tasarim@keramika.com.tr*

ÖZET

Geleneksel mavi-beyaz çinilerin İznik'te üretimi 14. yy.'da başlamış olup 16.yy'da altın çağını yaşamıştır. Dönemin çini ustaları, bu konuda önemli eserler üreterek bir taraftan içinde bulundukları çağı yansıtırken diğer taraftan dönemin kültürel kodlarını üretmiş oldukları eserlerle günümüze taşımıştır. Mavi-beyaz çiniler gerek desenleri ve dekorlarıyla gerekse formlarıyla ve üretim teknikleri ile seramik sanatına damgasını vurmuştur. Osmanlı döneminde günlük kullanımlarda özellikle de sofra eşyası olarak kullanılan mavi-beyaz dekorlu çiniler, daha sonra çeşitli renklerin üretime dahil olması ile karakteristik olarak çok renkli ve farklı bir tarza bürünmüştür.

Bu makalede, seramik sanatına damgasını vuran mavi-beyaz çinilerde kullanılan desen, form ve üretim yöntemleri incelenmiş olup, çağdaş yorumları araştırılmıştır. Araştırma kapsamında mavi-beyaz üretimlerin günümüzdeki durumu incelenerek çözüm önerileri getirilmiştir. Diğer taraftan seramik sanatı ve endüstriyel sofra seramiklerinin günümüzde üretimi hızla artmaktadır. Günümüz sofra seramiklerinin üretimlerinde mavi-beyaz çini desenlerinin çağdaş yorumlarını üretmek, bir taraftan geleneksel desenlerimizi, dolayısıyla kültürel kimliğimizi yaşatma çabasına katkıda bulunurken, diğer taraftan bu araştırma kapsamında getirilen öneri ile endüstriyel sofra seramiklerinde yeni çağdaş tasarımların ortaya koymasına katkı sağlanacaktır.

Ayrıca bu araştırmada mavi-beyaz çinilerden çıkışlı yapılan yeni çağdaş tasarımlar ve üretim süreçleri görsellerle desteklenerek anlatılacaktır. Bu araştırmanın, geleneksel desenlerin çağdaş yorumlarının nasıl tasarlanarak üretileceği konusunda tasarımcılara ve bu konuda eğitim alan öğrencilere ve kaynak olması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İznik, Çini, Mavi- Beyaz, Seramik, Endüstriyel Seramik.

Gönderim Tarihi: 19 Kasım 2024 • **Kabul Tarihi:** 10 Ocak 2025

Alıntılama: Erzincan, A., Yıldız, N. ve Hancı D. (2025). Geleneksel Mavi-Beyaz İznik Çini Desenlerinin Araştırılıp İncelenerek Endüstriyel Sofra Seramiklerinde Çağdaş Yorumlarının Uygulanması, *Made By Artist Journal*, 1(1), s. 1-29.

MADE BY ARTIST JOURNAL

MADE BY ARTIST JOURNAL (MBAJ)
VOLUME / CİLT 1 • **ISSUE** / SAYI • **YEAR** / YIL 2025

RESEARCHING AND EXAMINING TRADITIONAL BLUE-WHITE IZNIK TILE PATTERNS AND APPLICATION OF THEIR CONTEMPORARY INTERPRETATIONS IN INDUSTRIAL TABLE CERAMICS

Aysun ERZİNCAN[1*], Nurcan YILDIZ[2], Demet HANCI[3]

[1]Keramika, 0000-0002-7406-4344
[2]Keramika, 0000-0003-3777-052X
[3]Keramika, 0000-0002-0572-4855

**Corresponding author: tasarim@keramika.com.tr*

ABSTRACT

The production of traditional blue-white tiles in Iznik began in the 14th century and experienced its golden age in the 16th century. The tile masters of the period produced important works in this regard, while reflecting the era they were in on the one hand, and carrying the cultural codes of the period to the present day with the works they produced. Blue-white tiles left their mark on ceramic art with their patterns and decorations, as well as their forms and production techniques. Blue-white decorated tiles, which were used in daily use, especially as tableware during the Ottoman period, later took on a characteristically multi-colored and different style with the inclusion of various colors in production.

In this article, the patterns, forms and production methods used in blue-white tiles, which left their mark on ceramic art, were examined and their contemporary interpretations were investigated. Within the scope of the research, the current situation of blue-white productions was examined and solution suggestions were presented. On the other hand, the production of ceramic art and industrial table ceramics is rapidly increasing today. Producing contemporary interpretations of blue-white tile patterns in today's table ceramics will contribute to the effort to keep our traditional patterns, and therefore our cultural identity, alive, while on the other hand, the proposal brought within the scope of this research will contribute to the emergence of new contemporary designs in industrial table ceramics. In addition, new contemporary designs and production processes based on blue-white tiles will be explained in this research, supported by visuals. It is hoped that this research will be a resource for designers and students receiving training on how to design and produce contemporary interpretations of traditional patterns.

Keywords: Iznik, Tile, Blue-White, Ceramic, Industrial Ceramic.

GİRİŞ

ÇİNİNİN TARİHÇESİ

Çini, Osmanlıca kökenli sözcük olup, "Çin İşi", "Çine Ait" anlamına gelmektedir. Çini pek çok kaynakta sırlı kap olarak tanımlanmakta olup Osmanlıda kilden yapılmış olan her ürün çini adı altında toplanmıştır. Çininin, tarihsel gelişimi dikkate alındığında doğu toplumlarında uygulama yöntemlerine göre çeşitli tanımlara sahip olduğu görülmüştür. 18. yy. a kadar mimari alanda kullanılmakta olan çini, Kaşi ve Evani isimleri ile de anılmıştır. Çini tabaklar kâşi adıyla bilinirken, vazo ve diğer dekoratif ürünler Evani olarak bilinmektedir. Bu iki kelimenin de kökeni Osmanlıcadan gelmektedir. Kâşi, İran'da bulunan Keşan şehrine özel çini ve fayans anlamı taşımaktadır. Farsça kökenli Evani ise kap kacak anlamında kullanılmaktadır. Çini çamurundan oluşan farklı şekillere sahip olan karoların bisküvi pişirimi olarak adlandırılan ilk pişirimleri yapıldıktan sonra desen ve dekorlarının sır altına uygulanarak şeffaf sırla sırlanması sonucunda pişirim işleminin gerçekleştirilmesi ile (900-1000 C) çini oluşturulmaktadır. Çeşitli bölge ve devirlere göre teknik değişiklikler gösteren çinilerin ilk örnekleri, tuğla üzerine renkli sır uygulamaları ile eski Mısır ve Mezopotamya bölgelerinde ortaya çıkmıştır. İslamiyet öncesi Uygurlar tarafından kullanılan sırlı karolar tekniğinin Türk sanatının köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Orta Asya'da Turfan, Aşkar ve Hoço bölgelerinde yapılan araştırmalar neticesinde ortaya çıkan örneklerden, Türklerin 8. yy'den itibaren çini sanatında iyi derecede tecrübeye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde Çin'in sınırında kalan Doğu Türkistan bölgesinde yer alan Kaşgar şehrine oranla pişmiş toprakla ortaya çıkartılan duvar kaplamalarına Kâşi, adı verilmiştir. Uygurlar, Karahanlılar ve Gazneliler ise pişmiş topraktan yapılan çinileri kitabe ve bina-yapı malzemelerinde kullanmıştır. Çini sanatı, İslamiyet öncesinde Türk toplulukları arasında Göktürkler ve Kırgızlarda görülmüştür (Doğanay, 2010). Anadolu'da çini sanatı İslamiyet sonrası sürekli gelişim göstererek iç ve dış mimari süslemelerinde kullanmış ve dönemin çinileri ile mimari yapılar daha da görkemli hale gelmiştir (Şekil 1). Anadolu Selçuklu döneminde çini, cami ve medreselerde süsleme elemanı olarak yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Çininin süsleme elemanı olarak kullanıldığı en önemli eserlerden birisi de Karatay medresesidir. Karatay medresesi içerisindeki kubbede yer alan çiniler dönemin en önemli süsleme elemanlarına sahiptir. Merkez kubbede dört sıradan oluşan papatyayı andıran yıldızlar bulunmaktadır. Yıldızların arası geçmeli kıvrım motifleri ile doldurulmuştur. Kubbe kasnağı ve tepedeki göz üzerinde kufi yazı ile ayetler yer almıştır. Beşli üçgenlerin ortalarına kufi hatlarla Muhammed diğerlerine ise Ebubekir, Ali, Ömer ve Osman adları işlenmiştir. Bu yapılan bezemeler ile dört halifenin isimlerinin kullanılması Sunni İslam anlayışının kabul edildiği anlamına gelmektedir (Odabaşı, 2016). Selçuklu dönemi çinilerinin önemli örneklerinin yer aldığı bir diğer eserde Sahip Ata Camii' dir. Sahip Ata Camii taç kapısı üzerinde bulunan çinileri dönemin önemle süslemeleri arasında yer almıştır. Camii girişi sağlayan bu taç kapı üzerinde yer alan yazı şeridi, geometrik düzenlemeli şeritler ve düğümlü silmelerden meydana gelen dikdörtgen çerçevelerden oluşmuş taç kapının iki yanı simetrik olarak tasarlanmıştır. Kapının yan kısımlarında yer alan sırlı tuğla panolar, alt kısımda iri silmelerden oluşmuş düğümlü mazgal tencereler ve onun da altında sebil pencereleri yer almaktadır. Batı yönde bulunan minarenin alt kısmında bulunan kaide konumunda yer almış tuğla kitlenin ön yüzeyine bulunan firuze renkli sırlı tuğlada Ebubekir ismi doğu kısmında ise Ali ismi kufi yazı olarak yerini almıştır (Çobanoğlu, 2016).

Sırçalı Medrese, Konya şehrinin Dış Kale surları içerisinde yer almaktadır. Medrese adını içerisinde kullanılmış olan pek çok çiniden almaktadır. Orta Anadolu'da çiniye sırça adı verilmektedir. Muhammed bin Muhammed bin Osman el-benna'el-Tusi adlı usta tarafından hazırlanan yapının mimarı ve çini ustası da yine bahsi geçen Muhammed bin Muhammed bin Osman el-benna'el-Tusi'dir. Medresenin eyvanında yer alan mihrap, İznik çinilerden oluşan mozaik süslemeleriyle ünlüdür (Kâhya, 2015) (Şekil 1,2).



Şekil 1. Eyvan Görseli, (Konya Sırçalı Medrese, 2020).



Şekil 2. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (Topkapı Sarayı, 2021).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin 14. yy'da dağılmasıyla, çini sanatı Osmanlı Devleti ile yeni bir çağa adım atmıştır. Selçuklu dönemindeki çini sanatı aynı zamanda Beylikler döneminde de varlığını sürdürmüş olup Anadolu Selçuklu mimarisinde kullanılmış olan sırlı tuğla çini ve mozaik gibi tek renkli ve yaldızlı çinilerden oluşan süsleme ve çeşitli kompozisyonlardan oluşan eserleri devam etmiştir. Beylikler ve Osmanlı dönemi sırlı minare örneklerinde renk sayısındaki artış dikkat çekmektedir. Beylikler döneminde sırlı çinileri ile dikkatleri üzerine çeken en önemli eserlerden biri Beyşehir Eşrefoğlu Camii'dir. Eşrefoğlu Beyliğinin merkezi olan Beyşehir de 700 yıllık geçmişe sahip olan bu eser içerisinde İslam dünyasının en güzel çini ve ahşap eserlerini barındırmaktadır (Çobanlı ve Öney, 2007). Selçuklu ve Beylikler döneminden sonra ortaya çıkan erken Osmanlı dönemi çini sanatının en büyük örneklerinden birisi Bursa Yeşil Camii'dir. Bursa Yeşil Camii Türk sanatı tarihinde büyük önem taşıyan eserler

arasındadır. Hem mimari hem de çini süslemeleriyle döneme damgasını vurmuştur (Xodjoyeva, 2019). Osmanlıların başlangıcından itibaren çini sanatında çeşitli teknikler kullanılarak zenginlik gösterilmiş ve ilerleme kaydedilmiştir. Osmanlı Döneminin ilk önemli üretim merkezi İznik'tir. İznik, mavi-beyaz çinilerinin üretimleri ile seramik sanatında dünyaya damgasını vurmuştur. 16. yy.'ın ikinci yarısından sonra Osmanlı dönemi çini sanatı bütün teknikleri bırakarak sadece sır altı tekniği ile üretimler vermiştir. Çini sanatında sır altı tekniği; çini bünyeden oluşturulmuş deri sertliğindeki çini karoların önce astarlanıp, daha sonra istenilen desenin bu karoların üzerine kömür tozu yardımıyla aktarılarak desenlerin özel çini fırçaları yardımıyla sıcaklığa dayanıklı (900-1000 C) çini boyalarla dekorlanması ile üretilir. Dekorlanmış karolar; önceden hazırlanmış şeffaf sıra daldırma usulü ile sırlandıktan sonra kurutulup fırınlanma işlemi gerçekleştirilmektedir. Pişirim işleminden sonra ince bir sır tabakası altındaki desenlerin renkleri parlak bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Osmanlı imparatorluğunun gerilemesiyle birlikte sarayın vazgeçilmez çini merkezi olan İznik çinileri etkisini yitirmiş, daha sonra üretimini tamamen durdurmuştur. 17. yy. sonlarında önemini yitiren İznik çinisi yerini 18. yy. da Kütahya çinisine bırakmıştır (Yardımcı ve İrdelp, 2013).

İznik Çinilerinin Tarihçesi

Çini sanatında özel bir konuma sahip olan İznik şehrinin eski adı Nikaia, antik çağda kullanılan adı ise Askania Limne olarak bilinmektedir. İznik, günümüzde Bursa şehrine ait olan 25 kilometrelik İznik Gölü'nün kenarında dağlarla çevrilmiş olan bir alanda yer almaktadır. M.Ö. 6. yy. dayanan bir geçmişe sahip olduğu bilinen İznik bölgesi Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerine ait olan anıtları ve yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkartılan İznik çini fırınlarının buluntularıyla tanınmaktadır. İznik bölgesi önemli bir çini ve seramik üretim merkezidir. Özellikle mavi-beyaz üretimleri ile döneminde çok popüler olmuş ve halen de bu popülerliğini korumaktadır. İznik, 1071 Malazgirt Zaferinden sonra Anadolu'nun ilk Türk başkenti olmuştur. I. Haçlı Seferinden sonra şehrin egemenliği 1204-1261 yılları arasında Haçlılara geçmiştir. 1331 yılında Orhan Gazi tarafından fethedilen İznik, erken Osmanlı Döneminde bir kültür merkezi haline gelmiştir. 16. yy.'da çini ve seramik sanatıyla ön plana çıkarak sanat şehri olmuştur.

Anadolu'da yaşanan kültür çeşitliliğinin yanında Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da kullanılan İslam seramiği geleneklerinin erken dönemlerinin İznik üretiminde etkili olduğu görülmektedir. İznik'i çini ve seramik başkenti yapan asıl büyük gelişme 15.yy. ortalarında teknolojinin gelişimiyle kendini göstermiş olup, 17.yy. sonuna kadar ilerleme devam etmiştir. İznik'in çini üretim merkezi olarak ön plana çıkmasının ardında çeşitli nedenler bulunmaktadır. Bu nedenlerin ilk sırasında İznik'in o dönemde başkent olan İstanbul'a yakın olması, İstanbul'u Anadolu'ya ve İpek yoluna bağlayan ticaret yolunun üzerinde bulunması gelmektedir. İstanbul şehrine olan yakınlığı nedeniyle nakliyenin daha kolay olması ve yapılan harcamanın asgari düzeylerde olduğu bilinmektedir. Çininin pişirimi esnasında kullanılan odunlar, üretim yapan atölyeler tarafından İznik ve çevresinde bulunan bol ağaçlı ormanlardan kaynak sağlanmış ve bu konuda da bölgenin avantajları ortaya çıkmıştır. Seramik üretimi için gerekli malzemeler civardaki verimli toprak alanlardan elde edilmiştir. 15. ve 17. yy. da Osmanlı İmparatorluğu geniş bir coğrafyaya yayılarak pek çok külliye ve binalarda süsleme elemanı olarak İznik çinisini kullanmıştır. Bu yapılarda kullanılan İznik çinileri bölgeye çini üretiminde bir imge

kazandırmıştır. Özellikle Kanuni döneminde Mimar Sinan tarafından tasarlanan ve inşa edilen yapılarda İznik çinisi tercih edilmiş ve bununla birlikte doruk noktasına ulaşmıştır (Tosunoğlu Demir, 2023) (Şekil 3).



Şekil 3. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (Topkapı Sarayı, 2021).

İznik kenti Osmanlı egemenliğinde 17. yy.'a kadar en parlak dönemlerini yaşamıştır. Bu dönemde Osmanlı'nın şehre getirmiş olduğu bilim adamları ve yapı ustaları ile gelişmiş ve günümüze kadar pek çok eseri ortaya çıkartıp ulaşmasına katkıda bulunmuştur. 17.yy.'da şehirde ortaya çıkan salgın hastalıkların başlamasıyla birlikte çinicilik ve seramikçilik gerilemeye başlamış olup, şehir zayıflayarak önemini kaybetmiştir. İznik çinisi üretim tekniği ve desenleri ile dünyanın ünlü pek çok önemli yapısında yerini almış ve dünyaya adını duyurmuştur. İznik çinileri üretimlerinin en başında çoğunlukla Osmanlı İmparatorluğuna ait sarayların bulunduğu İstanbul'da kullanılmış ve bundan sonra ihraç edilmesinin arkasından bölgeler arasında bir sanat akımı yaratılmasına neden olmuştur. Çini tasarımlarının kalitesi ve güzelliği İznik çinisinin dünyanın en popüler sanat eserlerinden biri haline gelmesini sağlamıştır. Günümüzde İznik çinisine ait olan pek çok güzel örnek dünyanın önde gelen birçok müzesinde yerini almıştır (Kırlı Özer ve Cahantimur, 2022) (Şekil 4).



Şekil 4. Tekrarlanan desenli çini pano, (Victoria ve Albert Müzesi, Yaklaşık 1580, 2024).

İznik Çinisinin Kullanım Alanları

İznik çinisinde kullanılan sır altı tekniğinde bisküvi pişirimi olarak ta adlandırılan ilk pişirim aşamasını tamamlamış olan formlar üzerine desenler uygulanarak şeffaf sırlarla sırlanıp ikinci kez pişirimi yapılarak üretim tamamlanmıştır. Osmanlı dönemine ait sır altı İznik seramiklerinin birçoğunun üzerinde Milet işi, mavi-beyaz ve Haliç işi gibi bezemeler bulunmakta olup Karamemi, Baba Nakkaş, Şam işi ve Rodos işi olmak üzere pek çok üslup kullanılmıştır (Khodjoeva, 2020). Osmanlı döneminde kullanılan İznik çinileri köşkler, camiler, mescitler, türbeler, sandukalar, imaret ve medreseler, hamamlar, kütüphaneler, çeşmeler gibi dini ve sivil yapılarda yerini almıştır. Mimari yapıların süslenmesinin yanı sıra Topkapı Sarayı'nda günlük kullanım için İznik çinisi tabak, çanak ve kaseler kullanılmıştır (Tosunoğlu Demir, 2023). Günlük yaşamda da seramik kap kacaklarda yer bulmuş, bu da İznik çinisinin sadece estetik değil, fonksiyonel bir değer taşıdığını göstermektedir.

İznik çinilerinin kullanıldığı çeşitli yapı ve süs eşyalarının yer aldığı bazı örnekler; Çinili Köşk, Süleymaniye Cami ve Konya Sırçalı Medrese bulunmaktadır.

1472 yılında Sarayburnu'nda bulunan korulukta Topkapı Sarayı'nı çevreleyen surların içerisinde yer alan Çinili Köşk iç ve dış alanlarını kaplayan çiniler nedeniyle "Kasr-ı Kâşi" ve "Sırça Saray" isimleriyle bilinmektedir. Yapının mimarı tam olarak bilinmese de devrin mimar başı Atik Sinan tarafından yapıldığı düşünülmektedir. II. Mehmet tarafından yapılan çinili köşk IV. Murat zamanında birtakım değişiklere uğramıştır. Bu değişiklikler esnasında köşe odalardan birisinde ayna taşından bir tavus kuşu kabartması ile çeşme yapılmış ve çeşmenin iki tarafına kitabe uygulanmıştır. Köşkün dış yapısı incelendiğinde giriş kısmında bulunan eyvanın çinilerden oluşan mozaiklerle kaplı olduğu görülmektedir. Köşkte yer alan çiniler sır altı tekniği ile yapılmış olup, geometrik dekorlu Selçuklu motiflerinin kullanıldığı görülmektedir. Lacivert, firuze ve patlıcan morunun kullanıldığı çinilerde altın yaldız bezemeler bulunmaktadır. Çiniler üzerinde kullanılan altın yaldız bezemeler zamanla dökülmüş olup, bunun nedeni ise sır üstü uygulama yapılmış olmasıdır. Selçuklu izleri taşıyan Çinili Köşk Osmanlı sivil mimarisinin İstanbul'daki tek örneğidir (Kâhya, 2015) (Şekil 5).



Şekil 5. Caner Cangül Arşivinden, (Çinili Köşk Girişi, 2008).

Süleymaniye Camisinde yer alanda İznik çinileri mihrap çevresindeki duvarda yerini almıştır. Mermer mihrap, bütün gösterişiyle böylelikle daha da etkili olmuştur. 1550-1557 yıllarında

yapılan çiniler 1552 yılında İznik'ten ısmarlanmıştır. 16. yy.'ın ikinci yarısında İznik çinisinin karakteristik özelliğini ortaya çıkartan sır altı kabank kırmızısı ile ilk örnek çini olarak kullanılmıştır. Süleymaniye Camisinde yer alan İznik çinileri genel bir süsleme bütünlüğü oluşturmaktadır. Yuvarlak madalyonlar içerisindeki yazıların benzerleri, Hasan Çelebi'nin eseri olan kalem işlerinde de görülmüştür. Kullanılan cam süslemelerde çinilerle bütünlük sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Camide yer alan süslemelerin tamamında üslup birliği kurulmuş olup, özellikle çinilerden yola çıkılarak bütünlük sağlanılmaya çalışılmıştır (Yetkin, 1988) (Şekil 6).



Şekil 6. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (Süleymaniye Cami, 2021).

Victoria ve Albert Müzesi'de yer alan 1545-1550 yılları arasında yapılmış olan "Tas" İznik seramiklerinin turkuaz ile buluşmuş olduğu muhteşem örneklerden biridir. Bu renk ile objelere canlılık getirilerek yapılan yenilikler dikkat çekmiştir. Baba Nakkaş tekniği olarak bilinen bu kompozisyonlarda kalitenin doruk noktasına ulaştığı görülmektedir. Baba Nakkaş dönemine ait son kompozisyon olan Haliç İşi, Tuğrakeş ve Sarmal Spiral gibi desenler İznik çinilerini süsleyen motifler arasında yerini almıştır. Baba nakkaş Fatih Sultan Mehmet döneminde yaşamış olup Osmanlı sanatına tezhip, cilt, ahşap, çini, kalem işleri ve maden gibi pek çok alanında örnekler vermiş dönemin önemli sanatçılarından biridir (URL 1) (Şekil 7).



Şekil 7. Tas Örneği, (Victoria ve Albert Müzesi, 1545-1550).

XV ve XVII. yy. Mavi-Beyaz İznik Çinilerinde Kullanılan Desenler

XV ve XVII yüzyıllar arasında İznik'te üretilen mavi-beyaz çinilerdeki motifler, bitkisel motifler, hayvansal motifler, yazı ve geometrik motifler önde gelen bezemelerdir.

Bitkisel motifler, Türk çini sanatında en çok kullanılan motiflerden biridir. Bitkisel motiflerde ön plana çıkanların en başında çiçek motifleri gelmektedir. Çini ve seramik yüzeyler üzerine uygulanan çiçekler bazı eserlerde gerçek görüntülerinde bazı eserlerde de stilize edilmiş soyut ve girift olacak biçimde betimlenmiştir. Natüralist biçimlerde hazırlanan çiçek ve yaprak desenleri ile birlikte ağaç ve bahar dalları gibi motifler 16. yy. Osmanlı dönemi İznik çini ve seramiklerinde görülmektedir. Çini ve seramiklerde kullanılan stilize edilmiş bazı çiçek çeşitlerinin kökeni farklı kültürlere ait olmasından dolayı orijinallerinin tanınmasında zorluk çekilmektedir. Bu desenlere örnek olarak hatayi bezemelerinde görülen şakayık çiçeği gösterilmektedir. Stilize edilmiş şekillerdeki bu desenlerden üsluplaştırılmış şakayık, hatayi çiçeği ve nar çiçeği gibi motiflerin yanında gonca, rozet, üç yapraklı yonca ve kılıç şekilli yapraklar yer almaktadır. Hatayi grubu olarak adlandırılan diğer çiçeklerden palmet ve lotusta stilize edilmiş çiçek desenleridir (Khodjoeva, 2020) (Şekil 8).



Şekil 8. Osmanlı 17.Yüzyıl İznik Çiçek Motifli Seramik Tabak, (2024).

Asma yaprağı ve üzüm salkımı motifleri, sanatın her döneminde kullanılan eski bir geçmişe sahiptir. Özellikle Helenistik ve Roma dönemine ait eserlerde asma yaprağı ve dalları mimari yapıları süsleyen en önemli motifler arasında yerini almıştır. İslam sanatında, ilk yüzyıllarda itibaren farklı sanat dönemlerinde ortaya çıkartılan eserlerde en fazla kullanılan motiflerden biri olmuştur. Osmanlı dönemin de kullanılan sama yaprağı ve üzüm salkımı motifleri seramik ve çini panolarda rastlanmaktadır. 16. yy. ilk yarısına ait olan mavi-beyaz İznik seramik tabaklarına üzüm salkımı ve asma yaprakları en çok tercih edilen motifler arasındadır. Osmanlı dönemine ait çini sanatında ise asma yaprağı ve üzüm salkımlarına 16. yy.'ın ortalarında rastlanmaktadır (Şekil 9). İstanbul'da bulunan Takkeci İbrahim Ağa Camii'n de bulunan büyük bir panoda asma yaprakları ve bahar dallarının birbirine paralel kıvrımlar tarafından tasvir edildiği örnekler bulunmaktadır. Serviden oluşan ana motiflerin yer aldığı çini panolarda zeminde, ağaca sarılı olacak biçimde onu çevreleyen asma dalları ile doldurulmuş olarak tasarlanmıştır. Klasik Osmanlı mimarisinin en önemli eserlerinden biri olan Eyüp Sultan Türbesindeki Hünkâr Yeni Cami Kasrındaki çiniler ise 17. yy.'da bu motiflerden oluşan eserlere ev sahipliği yapmaktadır (URL 2).



Şekil 9. Osmanlı 16. yy. Başı "Mavi-Beyaz", (İznik Tabak, 1530).

Rumi motifi, Türk süsleme sanatında oldukça fazla kullanılan, figürler üzerinde değişiklikler yapılarak üsluplaştırılmış yaprak motiflerinden oluşan süsleme elemanıdır. Rumi sözcük anlamı itibari ile "Anadolu'ya ait" anlamına gelmektedir. Rumi motifi, Türk süsleme sanatının en önemli elemanlarından biri olma özelliği taşımaktadır. Kökeninin bitkisel mi hayvansal kökenli mi olduğu tartışma konusu olmuştur. Teknik açıdan uygulaması zor olsa da bir o kadar estetik ve dikkat çekici bir motiftir. Bu motif yapı itibariyle yuvarlak bir gövdeden yola çıkılarak uca doğru estetik bir biçimde daralması ile incecik bir uçtan oluşan görüntüye sahiptir. Sarmal dallar üzerinde belirli aralıkların yer aldığı rumi desenler bazı tasarımlarda gövdeden yana doğru kanat biçiminde uzanarak veya kısalarak tasvir edilirken, kendine özgü biçimlere bürünmektedir. Oluşturmuş olduğu biçimler doğrultusunda yalın, sarılma, hürde, dendanlı, tezyini, sencide ve kanatlı olmak üzere çeşitli rumi motifleri ortaya çıkmaktadır (Karaca, 2022). Bazı araştırmacılar Rumi'yi üslup olarak kabul etmiş olup, bazı araştırmacılar ise desen tekniklerinde kullanılan bir motif olarak kabul etmişlerdir. Rumi motifinin, penç, yaprak ve bulut gibi diğer motiflerle birlikte kullanılmış olması, bu motife temel öğe sıfatı kazandırmış olup, ayrıca süsleme sanatları incelendiğinde her bir dalın tek başına da kullanıldığı görülmektedir. Motifin bu özelliklerinden dolayı kompozisyon düzenleri arasında Rumi deseninin ayrı bir önemi bulunmaktadır. Diğer motif grupları ile birlikte kullanılabilen Rumi deseni Hatayi motifi ile aynı sap üzerinde kullanılamaz. Rumi motifinin ayrı bir hat üzerine yerleştirilmesi mecburidir. Motifin bu özelliği ile de ayrı üslubu olduğu görülmektedir (Yavuz, 2008) (Şekil 10).



Şekil 10. Osmanlı 16.Yüzyıl İznik Seramik, (“Rumi” Tabak, 2024).

Çiçek motifleri, süsleme sanatlarında natüralist olarak çizilerek veya stilize edilerek üsluplaştırılmış desenlerdir. 16. yy. süsleme sanatlarına seramik, çini, tezhip ve diğer sanat alanlarına çiçeklerin stilize edilerek kullanılmış olduğu görülmektedir. Çini sanatında kullanılan çiçek motifleri yapısal olarak çizim şekillerine göre üstten, yandan ve profilden olmak üzere üç farklı başlık altında toplanmıştır. Üstten görünüş ile oluşturulan çiçek motifiyle penç, yandan görünüş ile oluşturulan çiçek motifiyle hatayi, profilden görünüş ile oluşturulan çiçek motifleriyle de gül, lale, karanfil örnekleri desenleri oluşturulmaktadır. Çiçek motifleri üsluplaştırılmış olmalarına rağmen orijinal görüntülerinden bir şey kaybetmemelerinden dolayı hazırlanan kompozisyonlar içerisinde kolaylıkla tanınmaktadırlar (Tosunoğlu, 2023) (Şekil 11).



Şekil 11. Osmanlı Dönemi 16. Yüzyıl Çiçek Motifli İznik Seramik Tabak, (2024).

Yaprak motifleri, Selçuklu döneminde geometrik motiflerin sıkça kullanılmasından dolayı gelişim gösterememiş olup, Osmanlı döneminde önemini arttırmış ve 16. yy.’da altın çağını yaşamıştır. Yaprak motifleri, hatayi üslubuna uygun olarak penç, gonca gül ve hatayi motifleri ile birlikte kullanılarak kompozisyonlar içinde önemli bir motif haline gelmiştir. Osmanlı dönemi çini ve seramiklerinde yer alan yaprak motifleri farklı şekillerde betimlenerek çizilişlerinde göre sınıflara ayrılmışlardır. Bu sınıflandırmalarda, sade ce küçük boyda, iri dişli, parçalı ve dilimli, ortadan katla kıvrımlı yapraklar olmak üzere stilize edilerek çizilen motif çeşitleridir. Yaprak motifiyle birlikte kullanılan ve sap çıkması olarak da adlandırılan motifler bulunmaktadır. Bu motifler, uzun sapları örtmek, kesişme noktalarını kapatmak ve boşlukları

doldurmak için tasarlanmışladır. Küçük boy yaprak ve yaprağın kendisine bağlı olan gonca gül veya yarım pençlerden meydana gelerek iç içe yerleştirilmiş budakları simgelemektedir (Tosunoğlu, 2023) (Şekil 12).



Şekil 12. İznik 'Şam Tarzı' Seramik Tabak Yaprak Motifi Örneği, (1549).

Hatayi, kelime kökeni itibariyle Hatay, Hata, Huten ve Hıtay isimleri Çin ülkesi anlamına gelmektedir. Motif temelini buradan aldığı için Hataya ait Hataylı anlamında "Hatayi" olarak kullanılmaya başlanmıştır. Orta Asya ve Çin etkileri taşıyan ve stilize edilerek kullanılan hatayi motifinin hangi çiçeğe ait olduğu anlaşılamamaktadır. Tarihin pek çok döneminde kullanılan bu motif zamanla stilize edilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Türk süsleme sanatının her alanında kullanılan ana motiflerden biri olan hatayi, dikine kesilmiş çiçeklerin tam stilize edilmesiyle oluşturulmuştur. Marul çiçeği, nar çiçeği, şakayık, iri yaprakları olan goncalar bu motife verilecek başlıca örnekledir. Hatayi motifi, 16. yy.'da Türk süsleme sanatı karakterine özgü biçimlerine ulaşarak birçok süsleme sanatına oranla çini ve seramik sanatında farklı renk ve motif çeşitliliğine ulaşmıştır. Hatayi motifi, Türk çini sanatına Anadolu Selçukluları zamanında girmiş olup, gonca, rozet veya merkezsek hatayi olarak da bilinen pençlerin dış kısımlarının açık kobalt renklerle boyanması ile oluşturulmuştur. Mavi-beyaz İznik çinilerinde kobalt ile oluşturulan bu motifler ve dallar kullanılarak, alan doldurma ve motif boyama işleminin yanı sıra bu renkler ile tahrir çekme ve kontur uygulama işlemleri ile çinilerde oldukça sık kullanılmıştır (Karaca, 2021) (Şekil 13).



Şekil 13. 16. yy. Osmanlı İznik Sultan III.Murad Han Dönemi (Hatayi Örneği, (1574–1595)).

Spiral Sarma Dallar, Haliç işi olarak da adlandırılan beyaz zeminli seramik yüzeyler üzerine mavi spiral formlarda ince dallara küçük çiçek desenlerinden oluşan motiflerdir. Bu motifin

farklı sanat dallarındaki uygulamaları “helezon tuğrakeş” olarak da adlandırılmaktadır. Spiral sarma dallar İznik seramiklerinde Helezoni tuğrakeş üslubunda yapılmış olan İtalya’ya ihraç edilen ilk seramik örnekler olma özelliği taşımaktadır. Bu motifin yer aldığı seramikler, simetrik helezon olarak bilinen düzenli aralıklardan oluşan stilize yapraklar, kıvrımlı filiz ve gerçekçi yapraklar ve net simetri ile oluşturulan dallardan oluşan çiçek ve kuş desenlerinden oluşmaktadır. Spiral sarma dallar daha önce belirgin mavi tonlarından oluşurken daha sonra çeşitli renklerle bezenmiştir. İznik seramiklerindeki spiral sarma dallarla ince filizlerle iç içe sarmalanmış kıvrımlardan oluşmakta olup, stilize minik yaprak ve çiçeklerin düzenli birlerde sıralanması ile ortaya çıkmıştır (Ilıcalı, 2013) (Şekil 14).



Şekil 14. Spiral Sarmal Dallı Seramik Tabak, (Beautiful Peace from Islamic Museum, 2024).

Hayvan figürleri, insanların tarıma elverişli olmayan topraklarda göçebe hayat sürdükleri ve hayvancılığa yöneldikleri dönemlerde yaşamlarında önemli bir yer işgal eden hayvanların figürlere dönmesiyle birlikte mu motifler sanatlarında yerlerini almıştır. O dönemlerde kullanılan hayvan figürleri güç, kudret, bereket, şans, uğur, iyilik ve kötülük imgeleri olarak kullanılmıştır. Türk süsleme sanatının en önemli alanlarından biri olan Çini Sanatında da kullanılan hayvan figürleri, bulunduğu dönemdeki inanç ve yaşam biçimine göre ortaya çıkmış ve süsleme aracı olarak yüzeylerde yerini almıştır. Türkler çevrelerinde görmüş oldukları stilize ederek orijinal görüntülerinde uzaklaştırarak motif haline getirmişlerdir. Ortaya çıkan bu motifler tek bir hayvanın ya da tek bir çiçeğin stilizasyonu olarak soyut bir biçimde resmedilmiştir. Motifler gerçekçi bir bakış açısıyla doğadan alınmış olsalar da yapılan üsluplaştırma ile ana hatlarını koruyarak detaydan kaçınmış ve sanatçının kendi beğenisine göre uygulanmışlardır. Çini süsleme sanatında kullanılan hayvan figürlerinin doğayı olduğu gibi değil yorumlanarak çizilmesi Türk çini sanatında bir gelenek haline gelmiştir (Ocakoğlu, 2018). Osmanlı Dönemi çini sanatında kullanılan hayvan figürleri genellikle mimari kaplamalar yerine evani adı verilen günlük kullanım eşyaları üzerinde kullanılmıştır. Topkapı sarayında, sünnet odasına yer alan İznik çinilerinde başarılı hayvan motiflerinin kullanılmış olduğu eserler bulunmaktadır. Bu eserlerde yer alan hayvan motifleri, tavus kuşu, maymun, fil, ejderha, yılan, kuş ve balıklardır. İlerleyen dönemlerde hayvan motiflerinin yer aldığı örneklere pek rastlanılmamaktadır (Pamuk ve Oyman, 2016) (Şekil 15).



Şekil 15. 15. yy. Yılan Figürlü İznik Çinisi, (1530-1540).

Tavus Kuşu Motifi, farklı kültür ve inanç sistemlerinde, güzellik, asalet, ihtişam ve kibrin sembolü olarak kullanılmıştır. Ayrıca yeniden doğmanın, ölümsüzlüğün, sonsuz hayatın ve cennetin simgesi olarak da ilişkilendirilmektedir. İslam dünyasında cennet kuşu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çini ve seramik sanatında kullanılan tavus kuşu desenleri Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yasak meyveden dolayı cennetten kovulmalarını tasvir etmektedir (Karaca, 2020). Anadolu Selçuklu döneminde, edebi hayat ve ölümsüzlükle bağdaştırılmaktadır. Osmanlı döneminde ise seramik yüzeylerde kullanılan tavus kuşu motifi sembolik anlamlarını yitirmiş ve sadece kompozisyonların bir parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır. İznik seramik ve çinilerinde kullanılan tavus kuşu motifinin en erken örneği Louvre Müzesinde sergilenmektedir. Bu örnek sır altı tekniği ile natüralist bir yaklaşımla Şam işi üslubunda hazırlanmıştır. Şam işinin karakteristik renklerinin kullanıldığı tavus kuşu motifi, tüyleri, boynu ve kuyruk detayları ile resmedilmiştir. Selçuklu döneminde kullanılan stilize edilmiş halinin aksine gerçeğe yakın olarak çizildiği görülmektedir (Çoraklı, 2012) (Şekil 16).



Şekil 16. İznik Çinisi Tavus Kuşu Tabak Örneği, (Louvre Museum, 1540-1555).

Ejderha motifi, seramik ve çini eserlerde en çok karşımıza çıkan ejderha motifi, çeşitli biçimlerde tasvir edilmiştir. Kelime anlamı olarak, hayali, dev yılan, korkunç hayvan, masal veya mitolojik yaratık olan ejderhaların, birçok hayvanın gücünü ve özelliklerini bir arada barındırdığı düşünülmektedir. Ejderha figürünün birçok sembolik anlamı bulunmaktadır. Türk kozmolojisinde bulunan ejderhalar yer ve gök ejderleri olarak tanımlanmaktadır. Yerin altında

bulunan ejderler bahar döneminde ortaya çıkıp pul ve boynuzdan oluşarak gökyüzüne çıkmaktadır. Böylelikle yağmurun yağmasına sebep olarak bereket ve refaha ulaşılmasına katkıda bulunduklarına inanılır (Ocakoğlu, 2018). Ejderha motifi seramik dekor öğesi olarak çini karo ve tabak yüzey tasarımlarında kullanılmıştır. Yüzey tasarımlarında görülen ejderha motiflerinin genel özellikleri, simetrik ve karşı karşıya, düğüm biçimli, yüz yüze bakar şekilde çift şekilli veya çift başlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ejderhalar betimlenirken ağzı açık, çatal şeklinde sivri dişli, dik kulaklı ve badem gözlü olarak tasvir edilmiştir. Ejderha motifleri çini ve seramiklerde kullanılan diğer motiflerle beraber pek çok eserde kullanılarak çeşitli kompozisyonlarda yerlerini almışlardır (Savaş, 2021) (Şekil 17).



Şekil 17. Ejderha Motifli Rumi Desenli Camii Kandili, (British Museum, 1549).

Simurg (Anka Kuşu) motifleri, Türk süsleme sanatında sembolik anlamda yaygın olarak kullanılan önemli bir yere sahip olan bir figür olma özelliği taşımaktadır. İslamiyetten sonra çok fazla kullanılan ve ön plana çıkan Simurg kuşu, farklı isimlerle çeşitli kültürlerde karşımıza çıkmıştır. Zümrüdü Anka veya Anka Kuşu genel olarak İran kaynaklarında bulunan Simurg ile aynı varsayılmış olup, Hint mitolojisinde bulunan Garuda kuşu ile de benzerliği olduğu söylenmiştir. Türklerde önemli bir sembol olan Kartal, Tuğrul gibi yırtıcı kuşlarla ilişkisi olduğu da düşünülmektedir. Pek çok sanat eserinde kullanılan efsanevi kuş figürü çoğu yerde kanatlı ya da kanatsız bir aslanın gövdesinde ya da kartalın pençe ve başına sahip bir biçimde betimlenmiştir (Çoruhlu, 2014). Mitolojik motif olarak kullanılan Simurg Osmanlı Saz üslubunda çini bezemelerinde kullanılmıştır. Osmanlı dönemine ait olan çini ve seramiklerde geometrik ve bitkisel motiflerin yanında figürlü desenlerden faydalanılmış olup, dini yapılar hariç diğer süslemelerde kullanılmıştır (Khodjoeva, 2020) (Şekil 18).



Şekil 18. İznik Seramik Tabak Anka Kuşu, (Ecouen, musée national de la Renaissance, 1600).

Balık motifi, insanlık tarihi boyunca çeşitli sanat dallarında çeşitli biçimlerde kullanılan bir dene haline gelmiştir. Sanat eserlerinde bolluğu, bereketi ve verimliliği ifade eden balık figürü, süsleme sanatında kullanılmasının en büyük nedeni olmuştur. Süsleme sanatının en önemli alanlarından biri olan çini ve seramik sanatının göze çarpan en önemli motiflerinden biri hayvan figürleridir. Hayvan figürleri bitkisel motifler ile birlikte desteklenerek çini ve seramik yüzeyleri süsleyen kompozisyonlar oluşturmaktadır. Balık motiflerinin kullanılması çini ve seramik eserlerde ayrı bir tarz oluşturmuştur. Balık figürü genel olarak kalyonlarla, deniz dalgaları ve bulutlarla beraber kullanılmıştır. Bu figürün kullanıldığı çini ve seramiklerde mavi, kobalt, turkuaz, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Çini ve seramik yüzeylerde kullanılan balık figürleri çeşitli desenlere sahip renkli ve hareketli olarak betimlenmiştir. Deniz dalgaları ile beraber resmedilen balık figürleri diğer süsleme elemanlarına oranla daha büyük boyutta tasvir edilmekte olup balık üzerine vurgulama yapılmış ve daha gösterişli bir motif haline getirilmiştir (Dilay, 2011) (Şekil 19).



Şekil 19. İznik Seramiği Balık Figürlü Tabak Görseli, (1600).

Kuş motifleri, Osmanlı döneminde hazırlanan çini ve seramik eserlerde natüralist biçimlerde tasvir edilmiştir. Hem mimari hem de günlük kullanılan eşyalarda yerini alan bu motiflerde kartal, sülün, tavus kuşu ve avcı kuşlar özellikle hayat ağacı motifleriyle birlikte kullanılarak bir kompozisyon oluşturmuşlardır. Hazırlanan nu tasvirler saraylarda kullanılarak çini ve seramik süslemeleri bakımından zenginliği vurgulamaktadır (Alsan ve Sezaver, 2020) (Şekil 20).



Şekil 20. Osmanlı 17.Yüzyıl İznik Seramik "Kuşlu" Tabak, (2024).

Bulut motifi, stilize edilerek farklı sanat dallarında ortaya çıkan üsluplarla birleştirilmiş bir motif olarak ortaya çıkmıştır. Bulut, geçmişi ejderha bezemeleri ile bağlantılı bir motiftir. Çin ve Türk mitolojisinde kuvvet, korumacılık, su ve bereket gibi unsurları temsil eden ejderha motifi bu iki kültürü ortak paydada buluşturmaktadır. Efsanevi bir yaratık olarak bilinen ejderhaların ilkbaharda yeraltından gökyüzüne kadar eriştiği ve bulutlar arasında gezindiği rivayet edilmektedir. Bulut motifinin iki temel çizim biçimi mevcuttur. Bunlardan ilki gökyüzünde bulutları ifade etmek için kullanılan yığma olarak tanımlanan bulutlardır. İkinci tasvir ise motiflerin yanında kullanılan, boş alanları doldurmak amacı ile kullanılan, iki farklı motifi bağlayabilmek amacıyla kullanılan dolantı motiflerdir. Bu iki motif çeşidinde ayırma dolantı, ortabağ, tepelik, hürde ve serbest dolantı bulutları gibi çeşitli motifleri bulunmaktadır. Osmanlı dönemi İznik çini sanatında bulut motifleri pek çok eserde tercih edilmiştir. İlerleyen dönemlerde tasarımcılar kendi tarzlarını oluşturarak bulut motiflerini günümüze kadar taşımışlardır (Çoruh ve Atalan, 2023) (Şekil 21).



Şekil 21. 15. yy. İznik Çinisi Bulut Motifli Sürahi Örneği, (Victoria and Albert Museum, 1585).

Geometrik motifler, en güzel örnekleri ile Selçuklu döneminde görülmüştür. Osmanlı döneminde bitkisel motiflerin ön plana çıkması ile birlikte geometrik motifler daha az kullanılmaya başlanmıştır. 16. yy. çini ve seramik eserlerde çok fazla olmasa da Selçuklu dönemine ait geometrik desenler kullanılmaya devam edilmiştir. Osmanlı dönemine ait çini ve

seramiklerde çoğunlukla geometrik desen olarak adlandırılan zencerek olarak adlandırılan ince bordürler kullanılmıştır. Zencerekler (geçmeler) çini deseni içerisinde kullanılan ince bordürlerdir. Farklı çizgilerin kırılarak ya da kıvrılarak birbirleri içerisnden geçmesi ile zincir görüntüsü oluşturulur. Zencereklerle yapılan tasarımlar özen ve ustalık istemektedir. Alanların bölünme işleminin yapılabilmesi için ince hesapların yapılması gerekmektedir (Bakır, 1993) (Şekil 22).



Şekil 22. 16. yy. Baba Nakkaş Mavi-Lacivert-Siyah İznik Çini Tabağı, (2024).

Yazı, yüzyıllar boyunca insanların ilgisini çeken bir beceri olma özelliği taşımaktadır. Yazının belge niteliği taşınasının yanı sıra bir sanat dalı olarak gelişim göstermesi ve bir soyut resim niteliği taşıyarak kullanılması İslam sanatıyla birlikte eşsiz eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Zamanla gelişim göstererek çeşitli yazı türlerinin de kullanılmasıyla zenginleşen hat sanatı, Anadolu Selçuklu dönemine ait mimari yapılarda çini kaplamalar üzerinde yerini almıştır. Bu dönemde ortaya çıkan kufi yazılardan oluşan örneklerin yanı sıra sülüs ve nesih yazılarına da yer verildiği görülmektedir. Osmanlı dönemi çini sanatında kullanılan yazı, süsleme elemanı olarak epey önem kazanmıştır. Bu döneme ait örnekler belge niteliğinde olan kitabe ve dini metinlerde yer almakta olup dekoratif amaçlı mihrap kuşaklarında da karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu dönemindeki kufi yazılar Osmanlı döneminde yerini nesih ve sülüs yazılara bırakmış olup, kufi yazılar yok denecek kadar az tercih edilmeye başlanmıştır (Bakır, Turan, 1993) (Şekil 23).



Şekil 23. İznik Seramiği Lamba, (Victoria ve Albert Müzesi, 1648).

Mavi-Beyaz İznik Çini Desenlerinin Seramik Sofra Endüstrisinde Çağdaş Yorumları

İznik çinileri, Türk el sanatlarında önemli bir yeri olan seramiğin en gözde ve köklü örneklerine sahiptir. 15. yy. itibariyle Osmanlı döneminde gelişim gösteren bu sanat dalı, mavi-beyaz renkleri ile oluşturulan desenleriyle dikkat çekmektedir. Geleneksel İznik çinisi, özellikle estetik ve fonksiyonellik açısında önemli bir yere sahiptir. Günümüzde, bu sanatın modern tasarım anlayışıyla birleşmesi seramik sofra eşyası endüstrisinde yeni yorumların ve uygulamaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. İznik çinilerinin öne çıkan özellikleri canlı renkler ve karmaşık desenlerdir. Mavi-beyaz desenler genel olarak çiçek, yaprak, geometrik ve doğadan esinlenerek hazırlanan stilize edilmiş motiflerden oluşmaktadır. Bu desenler, hem görsel açıdan estetik görünüm sunmakta hem de kültürel mirasımızı yansıtmaktadır. Geleneksel İznik çinileri, Osmanlı Dönemi'nin zarafetini ve sanatsal anlayışını günümüze yansıtmaktadır. Son yıllarda ortaya çıkan ve İznik çini desenlerinin günümüz yansıması olarak sunulan çini desenleri, çağdaş tasarımcılar ve sanatçılar tarafından yenilikçi bir şekilde yorumlanmaktadır. Bu süreç hem geleneksel estetiği korumak hem de modern yaşamın dinamiklerine uyum sağlayabilmek adına önem taşımaktadır. Geleneksel İznik çini desenlerinin karmaşıklığına karşılık olarak günümüzde bazı tasarımcılar bu desenleri minimalist bir yaklaşım içerisine girerek tekrar ele almaktadır. Sade ve yalın çizgiler kullanılarak geçmişin izleri modern görünümlere dönüştürülmektedir. Bu tarz tasarımlar özellikle çağdaş sofra setlerinde tercih edilmektedir. Çağdaş tasarım anlayışıyla birlikte çevre dostu ve sürdürülebilir malzemelerinde kullanımı artmıştır. Geleneksel İznik çinisinin üretiminde kullanılan yöntemler, yenilikçi malzemelerle birleşerek hem estetik hem de sağlık açısından güvenli ürünler ortaya çıkartmaktadır. Mavi-beyaz İznik desenleri, sadece Türk kültüründe değil, aynı zamanda uluslararası bir etkileşimi de ortaya koymaktadır. Farklı kültürlerdeki tasarımcılar, İznik desenlerini kendi estetik anlayışlarıyla bir araya getirerek farklı koleksiyonlar oluşturmakta ve bu sayede global pazarda yeni fırsatlar yaratmaktadır. Mavi-beyaz İznik çini desenleri, geleneksel sanatın çağdaş yorumlarla buluştuğu önemli bir noktada yer almaktadır. Seramik sofra endüstrisindeki bu dönüşüm hem geçmişe saygı niteliği taşımakta hem de modern yaşamın ihtiyaçlarını karşılamaktadır.



Şekil 24. Dolce Gabbana Mavi-Beyaz Porselen Dekor Tasarımı Örneği, (2024).

Dolce Gabbana tarafından hazırlanan modern çizgilerle geleneksel motifleri bir araya getiren yemek takımında 15. yy. İtalyan mayolikalarının ve Osmanlı dönemi İznik çinilerinin izlerini barındıran yemek takımında Akdeniz mavisinin (Blu Mediterraneo) desenlerine yer verilmiştir. Bu tasarım İtalya'da narin porselenden üretilmiş olup markanın cesur çizgisi ve estetik

anlayışıyla geçmişin izleri bir araya getirilmiştir. Mayolikalarda Persian Palmet (İran palmeti) olarak bilinen İznik çini sanatının vazgeçilmez unsurlarından biri olan palmet motifleri modern çizgilerle birlikte bu tasarım da yerini almıştır. Mavi-beyaz renklerin hâkim olduğu bu tabak tasarımında floral motifler sade ve dikkat çekici bir biçimde kullanılmıştır. Desenin kıvrık yapısı barok dönemini andırsa da genel olarak incelendiğinde İznik dönemi çinilerinde ve Mayolikalarda yer alan stilize edilmiş bitki motiflerini andırmaktadır (Şekil 24).



Şekil 25. Karaca x İst Collection Harem Pasta Tabağı, (2024).

Karaca X İst New Collection Harem serisinde yer alan desen tasarımı estetik açıdan zengin bir görüntü sergilemektedir. Desende yer alan mavi ve beyaz tonların hâkim olduğu detaylar İznik çinilerinin zerafetini gözler önüne sermektedir. Merkezde yer alan motif, simetrik bir şekilde stilize edilmiş çiçek motifi etrafında ince çizgilerle desteklenmiş geometrik figürlerle çevrelenmiştir. Desen içerisinde kullanılan kıvrımlı yapraklar, Osmanlı Dönemi İznik çinilerinin göz alıcı desenlerine gönderme yapmaktadır. Hazırlanmış olan bu tasarımla hem geleneksel hem de modern çizgiler harmanlanarak zarif bir görüntü ortaya çıkartılmıştır. Desen tasarımı üzerinde bulunan ince detaylar özenle işlenmiş her bir ayrıntı düşünülerek çağdaş bir yorum katılmak istenmiştir. Harem serisi, hem kültürel mirasın yansıması hem de geleneksel Türk sanatında yer alan desenlerin modernize edilmiş hali olarak ön plana çıkmaktadır (Şekil 25).



Şekil 26. Bonna, Lotus Gourmet Düz Tabak, (2024).

Bonna Lotus serisi İznik çini stiline oldukça uygun bir biçimde tasarlanmıştır. Mavi-beyaz renklerin kullanıldığı desenler birbirini tekrar eden bir düzende hem simetrik hem de estetik bir

dokuya sahip olup, İznik tarzını yansıtmaktadır. Sonsuzluk hissini tekrar eden motiflerle veren bu tasarım İznik çinilerinin önemli bir motifi olan Lotus ile geçmişe gönderme yaparak günümüz modern yaklaşımı tüketiciye yansıtmaktadır. Renk paleti ile geleneksel İznik çinilerinin özelliklerini taşımakta ve İznik çinilerinin modern yorumlaması olarak görülmektedir (Şekil 26).

Mavi-Beyaz İznik Çini Desenlerinin Seramik Sanatında Çağdaş Yorumları

İki döneme ayrılan mavi-beyaz akımı, Dünya'yı yüzyıllar boyunca etkisi altına tutmuştur. Bu dönemlerden ilki Anadolu'da ortaya çıkıp büyüyen, diğeri ise Çin'de doğup büyüyen dönemdir. Çin porselenleri Osmanlı Dönemi çinilerine göre erken tarihli olmalarından dolayı, Osmanlı mavi-beyaz döneminin gelişmesinde katkıda bulunmuş olup her iki dönemin etkileri günümüze kadar ulaşmıştır. 16. yy. Osmanlı dönemi mavi-beyaz çini ve seramikleri Çin'in etkisi altında görülse de ilerleyen zamanlarda desenlerde gelişmeler ve özgün tasarımlar ortaya çıkmıştır. Geleneksel sanatlar, ülkelerin kendi kültürlerine bağlı olarak, çağdaş sanatlarda ortaya çıkan eserlerine ilham kaynağı olmaktadır. Mavi-beyaz akımı hem ülkemizde hem de dünyadaki pek çok sanatçıya desen ve renk açısından ilham kaynağı olmuş ve tasarımcılara da yeni ürünlerin geliştirilmesi açısından geniş bir yelpaze sunmuştur. Günümüz sanat eserleri incelendiğinde, mavi-beyaz dönemin etkileri çağdaş sanatlarda heykel ve yerleştirmeler üzerinde, çeşitli yöntemlerle uygulandığı görülmektedir. Bu uygulamalar bası eserlerde serigrafi yöntemiyle bazı eserlerde de fırça ile uygulama olarak sır altı, sır içi ve sır üstü dekorlama teknikleriyle yapılmıştır. Mavi-beyaz eserler gelenekseli temsil eden klasik ve günümüz eserlerinde yer almakta olan çağdaş çizgiler taşımaktadır. Çağdaş eserleri ortaya çıkartan sanatçılar kendilerini tarihsel, eleştirel, politik, sosyolojik ve kültürel açıdan ifade etmek için mavi-beyaz akımı kullanmaktadırlar (Danabaş, 2023).

Hiçbir dönemde etkisini kaybetmeyen bir moda haline gelmiş mavi-beyaz İznik Çinileri 15. yy'da üretilen ilk örneklerden bugüne kadar geçen süre içerisinde, Doğu'dan Batı'ya kadar geleneksel üretim tekniklerinden, sanayideki endüstriyel üretimlere, soyluların seçkin yaşantılarından halk tarafından kullanılan ürünlere kadar daima popülerliğini korumuş klasik ve çağdaş bir sanat akımı olmayı başarmıştır. Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan bu seramikler sahip olduğu güçlü etki, teknik açıdan üstünlüğü, geçmişe ait olan ve mavinin kişiler üzerinde bırakmış olduğu etki ile pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Çağdaş sanatlarda dünyada ün yapmış olan Çinli sanatçı Ai Weiwei Çin porselenlerini ve mavi-beyazı hem tarihle hem de günümüzdeki anlamlı olayları malzeme olarak ele almış ve geleneksel formlarla dili eserlerinde kullanmaya özen göstermiştir. Sanatçı 2016 yılında Türkiye'ye yapmış olduğu bir ziyarette İslam Eserleri Müzesinde yer alan Çin porseleni ile Osmanlı zanaatinin buluşması sonucunda ortaya çıkan eseri görmüştür. Daha sonrasında bu eserden almış olduğu ilhamla ortaya çıkartmış olduğu sergide Odysseia adlı mavi-beyaz porselen tabakları İstanbul Sakıp Sabancı müzesinde sergilenmiştir (Şekil 27).



Şekil 27: Ai Wei Wei, İstanbul Sakıp Sabancı Müzesi, (2018).

ABD'nin en baştan çıkarıcı sanatçılarından biri olan Charles Kraff, konular ve kültürler ile ilgili zor ve huzursuz temalar hazırlamakta olup, eserlerinde yer vermiş olduğu kan dondurucu konuları mavi-beyazın zarif diliyle eserlerine yansıtmaktan çekinmemektedir. Kraff doksanların başından bu yana Afet Tabakları (Disasterwares) olarak adlandırdığı serilerinde mavi-beyaz geleneği kullanmış ve doğal ve sosyopolitik felaketleri restoran tabaklarına resmetmiştir (Şekil 28).



Şekil 28. Charles Krafft, Mavi-Beyaz, Hapishane Serisi, (2018).

Howard Kottler, Sofra eşyaları üzerine çıkartmalarla yapmış olduğu Amerikan siyasetini tiye alan seramik sanatında geleneksel kuralları bozmuş bir sanatçıdır. Kottler'in eserlerinde yapmış olduğu uygulama sadece hazır çıkartma dekorları farklı şekillerde değiştirerek tabak yüzeylerine uygulamaktır. Kottler'in kullanmış olduğu indirekt transfer yöntemini seramik sanayisinde ilk kez İngilizlere ait olan firma Johnson Matthey 1954-55 yıllarında kullanmıştır (Şekil 29). Transfer baskı tekniğinin bulunması ile birlikte sanayide kullanılmaya başlanılmış ve bu tekniğin İngiltere'de icat edildiği düşünülmektedir. Bu teknik sayesinde gösterişli mavi-beyaz Çin porselenleri ve çini desenleri hızlı bir biçimde taklit edilmeye başlanılmıştır (Ağatekin, 2018).



Şekil 29. Howard Kottler, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, (Porselen Tabak Baba Gibi Oğul, 1969).

MAVİ-BEYAZ İZNİK ÇİNİ DESENLERİNDEN YOLA ÇIKILARAK UYGULANAN KERAMİKA SOFRA SERAMİKLERİ DEKOR TASARIM VE UYGULAMALARI

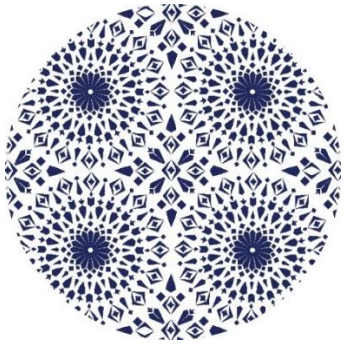
Uygulama Örneği 1



Şekil 30. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Sofra seramiği sektörüne uyarlanan dekor tasarımı uygulama örneği 1'de yer alan desenler, İznik çinilerinin modernize edilerek yeniden tasarlanan bu yorumunda geometrik ögelere çağdaş yorumlar katılarak ele alınmıştır. Yıldız motiflerinin simetrik bir biçimde desenin merkezinden başlaması düzenli bir yıldız dizilimini ortaya çıkartmıştır. Merkezden dışa doğru mükemmel bir simetri ile hazırlanan bu tasarım İznik çinilerinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Desenin dış kısmındaki uzun ince dikdörtgenler iç kısımdaki yıldızlarla bütünlük sağlamış ve İznik çinilerinin ritmik yapısını günümüze taşımıştır. Bu desen tasarımında klasik İznik çinileri, geometrik motifler mavi-beyaz kombinasyonla bir araya getirilerek geleneksel çizgileri modern bir bakış açısı ile yeniden yorumlanmıştır (Şekil 30).

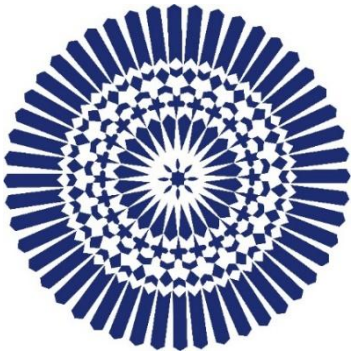
Uygulama Örneği 2



Şekil 31. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Uygulama örneği 2'de yer alan sofra seramiği desen tasarımında bulunan geometrik desenler İznik çinilerinin karakteristik özelliklerini zengin bir kompozisyonla yansıtmaktadır. Klasik İznik çinilerinde sıkça kullanılan beyaz zemin üzerine mavi renk kombinasyonu modernize edilmiş olan bu desen tasarımında da kullanılarak desenin geometrik yapısı belirgin bir biçimde ortaya çıkartılmıştır. Desende yer alan geometrik şekiller İznik çinilerinde kullanılan bitkisel motiflerin stilize edilmiş çağdaş yorumlarıyla zenginleştirilmiştir. Parlak bir beyaz sır yüzeyine uygulanan bu desende mavi renk belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Bu desen tasarımı modern bir geometrik yapıya sahip olmasına rağmen İznik çinilerinin geleneksel özelliklerini ortaya koymaktadır (Şekil 31).

Uygulama Örneği 3



Şekil 32. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Uygulama örneği 3'te yer alan sofra seramiği yüzey tasarımı klasik İznik çinilerindeki geometrik motiflerin modernize edilmiş çağdaş yorumlaması olarak tanımlanabilir. İznik çinilerinin vazgeçilmez bir özelliği olan mavi-beyaz renkler desenin tüm ayrıntılarını ön plana çıkarmaktadır. Desende kullanılan geometrik biçimlere çevrilmiş bitkisel motif yorumlamaları tasarıma ayrı bir sadelik ve şıklık katmaktadır. Modern bir yapıya sahip olan bu tasarımın dikkat çekici özelliği minimalist yapıya sahip geometrik temalardır. Geleneksel motiflerin yorumlanması ile ortaya çıkan bu özgün ve estetik tasarım hem geçmişe saygıyı hem de çağdaş yorumlarla geleneksel el sanatlarını günümüze taşımayı amaçlamıştır (Şekil 32).

Uygulama Örneği 4



Şekil 33. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Sofra seramiği sektörüne uyarlanan dekor tasarımı uygulama örneği 4'te hazırlanan desende farklı boyut ve şekillere sahip çiçek ve yaprak motifleri kullanılmıştır. İznik çinilerinde sık sık karşımıza çıkan doğadan esinlenilerek stilize edilen bu motifler dönemin izlerini taşımaktadır. Merkezden dışa doğru belirgin bir simetriğe sahip olmadan dağılan çiçek motifleri görsel açıdan bir denge sağlamaktadır. Dalgalı hatlar ve yumuşak geçişlere sahip olan bu tasarım hareketli bir görünüme sahiptir. Desen içerisindeki pozitif ve negatif alanların uyumlu dağılımı görsel dengeyi ön plana çıkarmaktadır. Bu uygulama İznik çinilerinde sıklıkla kullanılan bir teknik olma özelliği taşımaktadır. Klasik İznik çinilerinde bulunan bitki motifleri bu yüzey tasarımında modern bir bakış açısıyla yorumlanmıştır (Şekil 33).

Uygulama Örneği 5



Şekil 34. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Sofra seramiği desen tasarımı olarak hazırlanan uygulama örneği 5'te yer alan çalışmada İznik çinilerinde sıklıkla kullanılan geometrik motifler yer almaktadır. Bu geometrik motifler günümüz çizgilerine uygun olarak yorumlanmış ve çağdaş bir görünüm kazanmıştır. Orta merkezde belirgin bir biçimde yer alan geometrik şekil ve çevresinde bu şekli tamamlamakta olan geometrik motifler ürüne şıklık ve denge kazandırmıştır. Desenin dış kısmında yer alan dalgalı hatlar fırça etkileri ile birleşerek geometrik motiflerle bütünlük oluşturmuştur. Uygulanan bu tekrarlamalarla ritmik bir yapı ortaya çıkartılmıştır. Tabak üzerinde pozitif ve negatif alanların uyumlu dağılımları görsel bir denge sağlayarak İznik çinilerinde sıklıkla kullanılan ritmik yapıyı günümüze taşımıştır (Şekil 34).

Uygulama Örneği 6



Şekil 35. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Uygulama örneği 6'da yer alan desen tasarımında İznik çinilerinde kullanılan bitkisel motiflerin modern yorumu dikkat çekmektedir. Farklı boyut ve şekillerde stilize edilmiş bitkisel motifler desen tasarımı üzerinde simetrik bir etki yaratarak İznik çinilerinin karakteristik özelliklerini ortaya çıkartmıştır. Hazırlanan desen tasarımı dalgalı hatlar ve yumuşak geçişlerle hareketli bir görünüm kazanmıştır. Desen içerisindeki dolu ve boş alanlar motiflerin modern bir yapıya bürünmesini ve çağdaş bir tasarım olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır (Şekil 35).

Uygulama Örneği 7



Şekil 36. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Hazırlanmış olan bu desenin genelinde farklı boyut ve şekillere sahip olan stilize bitki motifleri uygulama örneği 7'nin diğer desen tasarımlarıyla arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Desenin merkezinden dışa doğru genişleyen simetrik yapısı modern çizgilerin geleneksel görüntüsünü ortaya koymakta ve karakteristik bir yapıya bürünmesini sağlamaktadır. Desenin genelinde uygulanmış olan ince işçilik İznik çinilerine özgü ritmik yapıya gönderme yapmaktadır. Bu yapı ile birlikte çinilerde sık kullanılan kompozisyon tekniği bu desen tasarımında da vurgulanmıştır (Şekil 36).

Uygulama Örneği 8



Şekil 37. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, (2024).

Uygulama örneği 8'de hazırlanan geometrik desenler İznik çinilerinin soyut ve tekrarlayan motiflerine dayanmaktadır. Özellikle desenin simetrik yapısı, köşeli şekilleri ve boş-dolu ilişkisi İznik çinilerinin karakteristik özelliklerinin modernize edilmiş çağdaş yorumlaması olarak hazırlanmıştır. Beyaz zemin üzerine mavinin tonlarıyla oluşturulan bu desen ince hatlarla oluşturulmuş bitkisel ve geometrik desenlerin harmanlanmasıyla ortaya çıkartılmıştır. Modern bir geometrik yapıya sahip olan bu tasarım İznik çinisinin geleneksel özelliklerini ortaya çıkartmaktadır. Hem klasik hem de modern bir yapıya sahip olan bu desen İznik çini sanatının zengin motif çeşitliliği ile özgün bir tasarım ortaya çıkmasını sağlamıştır (Şekil 37).

SONUÇ

Geleneksel mavi-beyaz çinilerin İznik'teki üretimi, Türk seramik sanatının en önemli örneklerinden birini oluşturur. Bu makalede, İznik çinisi ve onun tarihsel gelişimi, teknikleri, desenleri ve günümüzdeki uygulamaları detaylı bir şekilde ele alınmıştır. İznik çini, Osmanlı döneminde özellikle 14. ve 16. yüzyıllar arasında önemli bir sanat dalı olarak öne çıkmış, mimari süslemelerden günlük kullanıma kadar geniş bir yelpazede yer almıştır. İznik, özellikle mavi-beyaz çinileriyle tanınmış, 16. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde, geleneksel üretim yöntemleri ile birlikte çeşitli desenler ve renkler kullanılmaya başlanmıştır. İznik çinilerinin üretim teknikleri, sır altı tekniği üzerinden ilerlemektedir; bu teknikte desenler, pişirimden sonra şeffaf bir sırla kaplanarak vurgulanmaktadır. İznik çinilerinde kullanılan desenler arasında tavus kuşu, asma yaprağı, hatayi, yazı, rumi ve çiçek motifleri bulunmaktadır. Bu motifler hem estetik hem de sembolik anlamlar taşımaktadır. Örneğin, tavus kuşu motifi cennet bahçesini simgelerken, hatayi motifleri doğanın güzelliklerini yansıtır. Günümüzde, İznik çinileri hem geleneksel tasarım unsurlarını koruyarak hem de çağdaş yorumlarla yeniden hayat bulmaktadır. Modern tasarımcılar, mavi-beyaz çini desenlerini güncel tasarım anlayışlarıyla harmanlayarak, bu kültürel mirası yaşatma çabasını sürdürmektedir. Araştırma, çağdaş tasarımların nasıl geliştirilebileceği konusunda önemli öneriler ve görsel örnekler sunmaktadır.

İznik çini sanatı, yalnızca geçmişte değil, günümüzde de önemli bir kültürel miras olarak varlığını sürdürmektedir. Bu makalenin, İznik çinileri ve mavi-beyaz desenlerin güncel yorumları üzerinde çalışan tasarımcılara ve öğrencilerine ilham vermesi hedeflenmektedir. Geleneksel sanatın modern tasarım dünyasında nasıl yer bulacağını ve nasıl evrileceğini anlamak, gelecek nesiller için büyük bir önem taşımaktadır. Bu çalışma, hem geçmişe ışık tutan

hem de geleceğe dair yol haritası çizen bir kaynak niteliğindedir. İznik çinisinin sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda kültürel kimliğimizi yansıtan bir miras olduğunun altı çizilmektedir.

KAYNAKÇA

Ağatekin, Elif. (2018). Çağdaş Seramik Sanatında Mavi Beyaz Tabaklar, *İdil Dergisi*, 7(48), 920 DOI: 10.7816 /idil-07-48-03, 921-922.

Alsan, Şenay ve Ayşe Sezaver. (2020). Türk Mimari Süslemesinde Natüralist Kuşlar, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 22(8), 161.

Bakır, Turan, Sitare. (1993). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Müzesi Koleksiyonu* [Yayımlanmamış Sanat Tarihi Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Çobanlı, Zehra, Öney, Gönül. (2007). *Anadolu da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, T.C. Kültür ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2007 (Ankara), 469.

Çobanoğlu, Ayşe. (2016). *Konya Sahip Ata Camii Taçkapısı Üzerine Yeni Bir Tespit,* Tüba-Ked 12-25.

Çoraklı, Başak. (2012). Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi,* (*6*), 7-14.

Çoruh, Ebru ve Dilara, Nur, Atalan. (2023). Art Deco Sanat Akımı ile "Bulut" ve "Çintemani" Motiflerinin Yeni Tasarımlarda Kullanımı, *Sanat ve Tasarım Dergisi,* (32), e-ISSN 2149 – 6595, 129-130

Çoruhlu, Yaşar. (2014). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I*, Proto-Türk Devrinden, MS 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme, Ötüken Yayınları, Yayın Nu: 1400 Kültür Serisi: 818 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika Numarası: 16267 978-605-155-805-9 (Tk) ISBN: 978-605-155-806-6, 3. Basım, 21.

Danabaş, Nalan. (2023). Çin ve Osmanlı Mavi-Beyaz Dönemin, Çağdaş Seramik Sanatına Yansımaları, *International Journal of Interdisciplinary and Inter cultural Art*, 8(17), November-December / Winter, 42-44.

Dilay, Seda. (2011). Sanatsal ve Kültürel Açıdan Balık Motifleri, *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, 4(1), ISSN 1308-0040, E-ISSN 2146-0132, 56.

Doğanay, Aziz. (2010). *Türk Çini Sanatı, İslam Sanatları Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2084, ISBN 978-975-06-0767-7, 1. Baskı, 172.

Ilıcalı, Ömer, Cenker. (2013). *XV-XVII. Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

İznik Çini ve Seramikleri (2024, 18 Ekim). http://www.iznikciniveseramikleri.com/tr/4-evre/, 18.10.2024

Kâhya, Elif. (2015). *Kültür Turizminde Çini Sanatının Yeri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Karaca, Nursel. (2020). Bazı Çini Desenlerine Atfedilen Simgesel Yorumlar, *Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(21), 12.

Karaca, Nursel. (2021). Türk Çini Sanatında 'Hatayi' ve 'Şakayık' Motifi Örneğinde Çizim Özellikleri, *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi,* DOI: 10.26466/opus.943325, ISSN:2528-9527 E-ISSN: 2528-9535, 18(43), 7085-7086.

Karaca, Nursel. (2022). Türk Çini Sanatında Uygulanan Renk, Motif, Desen ve Kompozisyon Özelliklerinin Sultan I. Ahmed Türbesi Duvar Çinileri Örneğinde İncelenmesi, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi,* ISSN: 2587-2621, 6(1), 215.

Khodjoeva, Surayyo. (2020). *XIV.-XV. Yüzyıl Osmanlı ve Timurlu Çinilerinin Karşılaştırılması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi.

Kırlı Özer, Gözde ve Arzu Cahantimur. (2022). *Helenistik Çağdan Günümüze İznik'in (Nikaia) Tarihi ve Yerleşimsel Gelişimi*, Bursa Atlası, Yayın No:34, ISBN: 978-605-9443-61-6, 1. Basım, 60-63.

Koç, G. (2024, 20 Ekim). *Çini Motifleri.* https://www.academia.edu/41558861/%C3%87%C4%B0N%C4%B0_MOT%C4%B0FLER%C4%B0

Ocakoğlu, Nuran. (2018). Türk Çini ve Seramiklerinde Kullanılan Hayvan Figürleri ve Giysi Tasarımına Yansıtılması*, Kalemisi Dergisi,* DOI: 10.7816, 6(13), 415.

Odabaşı, Zehra. (2016). *Karatay Medresesi'nin Biçimlendirilmesi ve Mimari Anlam Boyutu,* USAD, (5): 253-270 ISSN: 2548-0154, 253-270.

Pamuk, Ayşe ve N. Rengin, Oyman. (2016). Türk Çini Sanatında Kullanılan Hayvansal Figürlerin Seramik Yüzeyler Üzerinde Üç Boyutlu Uygulanması, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* Mayıs/Haziran'16, 9(17), ISSN 1308-2698, 4-5.

Savaş, Fulya. (2021). Anadolu Seramik Sanatında Mitolojik Kaynaklı Ejderha Figürünün Kullanımı ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi,* 7(2), 96.

Tosunoğlu Demir, Eda. (2023). *16. Yüzyıl İznik Çini Sanatında Yemek ve Servis Kaplarının İncelenmesi*, Iksad Publications House, ISBN: 978-625-367-486-1, Ankara, 13-47.

Xodjoyeva, Surayyo. (2019). *Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe Çinileri*, BUÜ Sanat Tarihi Y. Lisans Öğrencisi, Şehrengiz.

Yardımcı, İ. ve İrdelp, V. İ. (2013). Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Tekniği ve Uygulamaları, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 6(2), 139-152.

Yavuz, Şeyda. (2008). *Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi* [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Yetkin, Şerare. (1988). *Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni, Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, [Ankara]: Vakıflar Genel Müdürlüğü: Türkiye Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, 1988 (İstanbul), 479-498.

İnternet Kaynakçası

URL 1. https://acikerisim.sakarya.edu.tr/handle/20.500.12619/96888, 2020

Şekil Kaynakçası

Şekil 1. https://i.sozcu.com.tr/wp-content/uploads/2020/07/13/cini1depo.jpg, 13.07.2020

Şekil 2. Keramika Tasarım Merkezi Arşivi, 11.12.2021

Şekil 3. Keramika Tasarım Merkezi Arşivi, 11.12.2021

Şekil 4. https://collections.vam.ac.uk/item/O90733/tile-panel-unknown/ 17.10.2024

Şekil 5. Caner Cangül Arşivinden, https://www.canercangul.com/4955/cinili-kosk-girisi/, 21.03.2008

Şekil 6. Keramika Tasarım Merkezi Arşivi, 11.12.2021

Şekil 7. https://collections.vam.ac.uk/item/O86668/bowl-unknown/, 18.10.2024

Şekil 8. https://www.arthill.com.tr/urun/4805638/osmanli-17-yuzyil-iznik-seramik-tabak-17-yuzyil-osmanli-iznik-beyaz-hamurlu, 27.10.2024

Şekil 9. https://www.arthill.com.tr/urun/5119166/osmanli-16-yuzyil-basi-mavi-beyaz-iznik-tabak-c-1530-16-yuzyil-basi-osmanli, 20.10.2024

Şekil 10. https://www.arthill.com.tr/urun/4244713/osmanli-16-yuzyil-iznik-seramik-rumi-tabak-16-yuzyil-sonu-osmanli-iznik-avr, 21.10.2024

Şekil 11. https://www.arthill.com.tr/urun/4244715/osmanli-16-yuzyil-iznik-seramik-tabak-16-yuzyil-osmanli-iznik-buyuk-boy-bey, 22.10.2024

Şekil 12. https://www.kentantiques.com/portfolio/iznik-damascus-style-pottery-dish/, 22.10.2024

Şekil 13. https://www.arthill.com.tr/urun/7375192/osmanli-16-yuzyil-iznik-mavi-beyaz-tabak-16-yuzyil-osmanli-iznik-sultan-iii, 21.10.2024

Şekil 14. https://mia.org.qa/en/about-us/collection/, 22.10.2024

Şekil 15. http://www.iznikclassics.com/en/content/history-iznik-around-the-world-s74, 22.10.2024

Şekil 16. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010318683, 19.10.2024

Şekil 17. http://www.iznikciniveseramikleri.com/tr/bolum1-baba-nakkas-donemi-ve-etkileri-1480-1535/, 25.10.2024

Şekil 18. https://www.photo.rmn.fr/archive/04-501813-2C6NU00JGLAF.html, 25.10.2024

Şekil 19. https://4.bp.blogspot.com/rEbCUSdhuzU/T0awMq3FxCI/AAAAAAAAWX8/DSajrTN9lew/s1600/ciniresimleri8.jpg, 25.10.2024

Şekil 20. https://www.arthill.com.tr/urun/6164909/osmanli-17-yuzyil-iznik-seramik-kuslu-tabak-17-yuzyil-osmanli-iznik-merkezi#, 26.10.2024

Şekil 21. https://collections.vam.ac.uk/item/O85913/jug-unknown/, 22.10.2024

Şekil 22. https://hatira.com/en/products/i%CC%87znik-tile-plate-16th-century-original-replica-father-nakkas-blue-navy-blue-black-motif-30-5-cm, 27.10.2024

Şekil 23. https://collections.vam.ac.uk/item/O205273/lamp-unknown/, 21.10.2024

Şekil 24. https://www.beymen.com/tr/p_dolcegabbana-mavi-beyaz-porselen-tabak_1213445, 31.10.2024

Şekil 25. https://www.karaca.com/urun/karaca-x-ist-new-collection-harem-servis-tabagi-27-cm, 15.11.2024

Şekil 26. https://bonna.com.tr/urunler/ltsgrm19dz/, 15.11.2024

Şekil 27. https://mimarizm.com/haberler/gundem/ai-weiwei-dunyadaki-en-kapsamli-sergisi-ile-istanbul-da_128618, 27.10.2024

Şekil 28. https://st-artgallery.nl/en/art/charles-krafft-penitentiary-plate-series-hmp-wormwood-scrubs/, 27.10.2024

Şekil 29. https://www.amoca.org/blogs/howard-kottler/, 27.10.2024

Şekil 30. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

Şekil 31. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

Şekil 32. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

Şekil 33. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

Şekil 34. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

Şekil 35. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

Şekil 36. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

Şekil 37. Keramika Tasarım Merkezi Arşivinden, 2024, 15.11.2024

MADE BY ARTIST SYMPOSIUM

13. Made By Artist
Uluslararası Sanatın Geleceği ve Tasarım Sempozyumu

Sanat ve Şifa: Antik Mekânlardan Modern Terapötik Tasarıma

Berkay Turgut

Wrocław Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Wrocław, Polonya

Doktora Mimarlık ve Şehir Planlama

ORCID: 0009-0002-0082-1784

Sorumlu yazar: berkay.turgut@pwr.edu.pl

ÖZET

Sanat, mimarlık ve şifa arasındaki ilişki tarih boyunca sürekli gelişim göstermiş; antik kutsal mekânlardan günümüz terapötik çevrelerine kadar uzanan önemli bir araştırma ve tasarım alanı hâline gelmiştir. Bu çalışma, mimarlığın ve doğanın farklı tarihsel dönemlerde şifa süreçlerine nasıl katkıda bulunduğunu ve bu yaklaşımların çağdaş sağlık mimarlığında nasıl yeniden yorumlandığını incelemektedir. Antik şifa merkezleri; Mısır tapınakları, Mezopotamya kutsal alanları, Yunan Asklepionları ve Roma hamamları gibi örnekler aracılığıyla fiziksel, ruhsal ve sosyal iyileşme süreçlerini bütüncül bir yaklaşımla bir araya getirmiştir. Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde ise manastır bahçeleri, revirler ve hastaneler; simetrinin, doğal ışığın, mekânsal düzenin ve tefekkürün fiziksel ve duygusal iyilik hâli üzerindeki terapötik etkisini vurgulamıştır.

Günümüzde biyofilik tasarım yaklaşımı, bu tarihsel sürekliliği sürdürerek terapötik mekânlara doğal sistemler, bitkilendirme, gün ışığı, su öğeleri ve duyusal deneyimler entegre etmektedir. Maggie's Centres, Khoo Teck Puat Hastanesi ve Eden Project gibi çağdaş örnekler, doğa ile bütünleşen mimari yaklaşımların bireylerin psikolojik ve fizyolojik sağlığı üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu göstermektedir. Çevresel psikoloji, nöroestetik araştırmalar ve kanıta dayalı sağlık tasarımı çalışmaları doğrultusunda bu makale, terapötik mimarlığın yalnızca işlevsel bir sağlık altyapısı olarak değil, aynı zamanda stresi azaltabilen ve bütüncül iyileşmeyi destekleyebilen deneyimsel bir çevre olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Çalışma, geleceğin sağlık yapılarında doğa, duyusal tasarım ve insan odaklı mekânsal yaklaşımların bütünleşik biçimde ele alınmasının uzun vadeli iyilik hâli, duygusal konfor ve dayanıklılık açısından önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şifa Mimarisi, Terapötik Mekânlar, Biyofilik Tasarım, Nöromimarlık, Duyusal Tasarım, Sağlık Yapıları Tasarımı

MADE BY ARTIST SYMPOSIUM

XIII. Made By Artist
International Future of Art and Design Symposium

Art and Healing: From Ancient Spaces to Modern Therapeutic Design

Berkay Turgut

Wrocław University of Science and Technology, Faculty of Architecture, Wrocław, Poland

PhD in Architecture and Urban Planning

ORCID: 0009-0002-0082-1784

Corresponding author: berkay.turgut@pwr.edu.pl

ABSTRACT

The relationship between art, architecture, and healing has evolved continuously throughout history, extending from ancient sacred environments to contemporary therapeutic spaces. This study investigates how architecture and nature contributed to healing practices across different historical periods and how these principles continue to influence modern healthcare design. Ancient healing environments such as Egyptian temples, Mesopotamian sanctuaries, Greek Asklepions, and Roman bath complexes integrated physical, spiritual, and social dimensions of healing through carefully organized spatial systems (Gesler, 1992). During the Medieval and Renaissance periods, monastic gardens, infirmaries, and hospitals reinforced the therapeutic role of symmetry, natural light, spatial order, and contemplation in promoting physical and emotional well-being (Gesler, 1992).

In contemporary architecture, biophilic design extends this historical continuity by integrating natural systems, vegetation, daylight, water elements, and sensory experiences into therapeutic environments (Kellert et al., 2008). Case studies including Maggie's Centres, Khoo Teck Puat Hospital, and the Eden Project demonstrate how nature-integrated architecture contributes positively to psychological and physiological health (Tekin & Gutierrez, 2023). Supported by environmental psychology, neuroaesthetic research, and evidence-based healthcare design, this paper argues that therapeutic architecture should be understood as an experiential environment capable of reducing stress and supporting holistic recovery (Nanda et al., 2009). The study concludes that future healthcare environments should integrate nature, sensory design, and human-centred spatial approaches in order to promote resilience, emotional comfort, and long-term well-being.

Keywords: Healing architecture, therapeutic spaces, biophilic design, neuroarchitecture, sensory design, healthcare design

ART AND HEALING: FROM ANCIENT SPACES TO MODERN THERAPEUTIC DESIGN

INTRODUCTION

Architecture has always shaped human experience beyond its purely functional role. Throughout history, societies recognized that built environments influence emotional states, behaviour, spirituality, and physical health (Gesler, 1992). Spaces associated with healing were therefore designed not only to accommodate medical practices but also to create psychological comfort, sensory engagement, and spiritual balance. Ancient civilizations incorporated water, gardens, ritual, light, and symbolic architecture into healing environments long before the emergence of modern healthcare institutions (Ulrich et al., 1991).

Contemporary scientific research increasingly validates many of these historical intuitions. Studies in environmental psychology and evidence-based healthcare design demonstrate that built environments significantly affect stress levels, emotional recovery, cognitive performance, and patient outcomes (Kaplan, 1995). Ulrich (1984) demonstrated that surgical patients with views of natural landscapes recovered more quickly and required fewer pain medications than patients whose rooms faced brick walls. Kaplan's Attention Restoration Theory similarly argues that natural environments restore mental fatigue and improve cognitive functioning (Kaplan, 1995). More recent studies in neuroaesthetics suggest that aesthetically stimulating environments positively influence emotional regulation and reduce stress within healthcare settings (Nanda et al., 2009).

At the same time, modern healthcare architecture increasingly acknowledges that hospitals and therapeutic environments should support not only physical treatment but also emotional resilience and psychological well-being (Tekin & Gutierrez, 2023). This shift has encouraged the development of biophilic and human-centred design approaches that reconnect individuals with nature through architecture (Kellert et al., 2008).

This paper examines the continuity of healing architecture from antiquity to the present. It first investigates ancient healing spaces in Egypt, Mesopotamia, Greece, and Rome before examining Medieval and Renaissance healthcare environments. It then explores contemporary therapeutic architecture through case studies such as Maggie's Centres, Khoo Teck Puat Hospital, and the Eden Project. Finally, the paper discusses theoretical frameworks including environmental psychology, phenomenology, neuroaesthetics, and neuroarchitecture in order to demonstrate how architecture continues to influence human well-being through sensory and spatial experience (Higuera-Trujillo et al., 2021).

2. HISTORICAL SURVEY OF HEALING SPACES

2.1. Ancient Egypt and Mesopotamia

In the earliest civilizations, healing practices were closely associated with sacred architecture, ritual, and environmental symbolism. Ancient Egyptian healing temples dedicated to Imhotep, later deified as a god of medicine and wisdom, functioned as environments where spiritual and physical healing were integrated (Gesler, 1992). These temple complexes frequently included sacred pools, ceremonial chambers, incubation spaces, and areas for herbal medicine preparation. Healing was understood not merely as the treatment of bodily illness but as a holistic process involving spiritual purification, emotional balance, and harmony between the human body and cosmic order (Higuera-Trujillo et al., 2021).

Similarly, Mesopotamian civilizations developed temple-based healing sanctuaries connected to deities associated with medicine and protection. Priests and healers employed rituals, incantations, herbal remedies, and sensory elements such as incense, water, and controlled atmospheres to establish

therapeutic environments (Gesler, 1992). Medical cuneiform texts suggest that architecture, symbolism, and environmental control played essential roles in healing practices, reflecting an early understanding of the relationship between space and well-being (Higuera-Trujillo et al., 2021).

In both Egyptian and Mesopotamian contexts, architecture functioned as more than physical infrastructure. Therapeutic environments were carefully designed to create emotional reassurance, symbolic protection, and sensory harmony. These early healing spaces established a historical foundation for later therapeutic architecture by recognizing that built environments could significantly influence psychological and spiritual conditions (Gesler, 1992).

2.2. Greek Asklepions and Roman Baths

The Greeks institutionalized healing through Asklepions, sanctuaries dedicated to Asclepius, the god of medicine (UNESCO World Heritage Centre, n.d.). These therapeutic complexes represented some of the earliest organized healthcare environments in architectural history. The Sanctuary of Asclepius at Epidaurus integrated temples, theatres, dormitories, baths, gardens, and treatment spaces within a unified landscape (UNESCO World Heritage Centre, n.d.). Patients participated in rituals such as incubation, during which dreams were interpreted by priests and physicians as part of healing practices (Gesler, 1992).

The architectural organization of Asklepions emphasized landscape integration, movement, balance, and sensory calmness. Natural surroundings, fresh air, water, and social interaction were considered essential therapeutic components (Ulrich et al., 1991). The inclusion of theatres and communal areas reflected the belief that emotional and cultural experiences contributed to physical well-being (Gesler, 1992).

Roman bath complexes expanded these therapeutic ideas into large-scale urban public architecture. Thermae and balnea functioned as social and healing environments combining bathing, exercise, relaxation, and social interaction (Gesler, 1992). Bath complexes often included libraries, gardens, massage rooms, hot and cold pools, and exercise courtyards. Water, acoustics, spatial sequence, and communal interaction collectively contributed to holistic well-being (Ulrich et al., 1991).

Roman baths demonstrated that architecture could simultaneously support public health, social cohesion, and emotional comfort. Their sophisticated integration of environmental conditions and sensory experience influenced later healthcare and recreational architecture throughout Europe (Gesler, 1992).

2.3. Medieval and Renaissance Healing Architecture

During the Medieval period, monasteries became important centres of healing and care. Monastic infirmaries were commonly connected to cloisters, gardens, and chapels, emphasizing silence, contemplation, and spiritual recovery (Gesler, 1992). The St. Gall Plan illustrates how medieval healthcare environments integrated herb gardens, treatment rooms, kitchens, and spaces for prayer into coherent therapeutic systems (Higuera-Trujillo et al., 2021).

Gardens became especially significant therapeutic elements during this period. Medicinal plants were cultivated for physical treatment while enclosed gardens also provided psychological calmness and opportunities for reflection (Ulrich et al., 1991). Nature was increasingly understood as both spiritually symbolic and physically restorative (Kaplan, 1995).

During the Renaissance, healthcare architecture reflected broader humanist ideals emphasizing symmetry, geometry, proportion, and visual harmony (Gesler, 1992). Hospitals were organized around courtyards and open circulation systems that improved daylight access, ventilation, and hygiene. Architects and patrons believed that beauty and spatial order positively affected emotional and spiritual well-being (Higuera-Trujillo et al., 2021).

Decorative elements such as frescoes, sculptures, and landscaped courtyards contributed to creating environments intended to comfort and reassure patients. Renaissance healthcare environments therefore reinforced the historical idea that architecture and aesthetics could actively contribute to healing processes (Gesler, 1992).

3. CONTEMPORARY BIOPHILIC DESIGN AND THERAPEUTIC ARCHITECTURE

3.1. Biophilic Design and Evidence-Based Healthcare

Contemporary therapeutic architecture increasingly integrates biophilic design principles that reconnect individuals with nature through built environments (Kellert et al., 2008). Biophilic design is based on the understanding that human beings possess an inherent psychological affinity for natural systems (Kellert et al., 2008). In healthcare settings, this approach incorporates daylight, vegetation, water features, natural ventilation, sensory materials, and environmental diversity into spatial design (Tekin & Gutierrez, 2023).

Research strongly supports the therapeutic effects of nature-based environments. Ulrich et al. (1991) demonstrated that exposure to natural settings accelerates stress recovery and reduces physiological indicators of anxiety. Kaplan (1995) further argued that natural environments restore cognitive attention and mental clarity. Neuroaesthetic research additionally suggests that aesthetically stimulating environments positively influence emotional states and reduce stress within healthcare contexts (Nanda et al., 2009).

As a result, healthcare architecture increasingly emphasizes emotionally supportive and patient-centred environments rather than purely clinical spaces (Tekin & Gutierrez, 2023).

3.2. Maggie's Centres

Maggie's Centres in the United Kingdom represent one of the most influential examples of contemporary healing architecture. Founded by Maggie Keswick Jencks in 1996, these centres provide emotional and psychological support for cancer patients and their families (Tekin & Gutierrez, 2023).

Unlike conventional hospitals, Maggie's Centres intentionally reject institutional aesthetics. Each centre is designed by internationally recognized architects such as Frank Gehry, Zaha Hadid, and Foster + Partners. The buildings emphasize domestic atmospheres, natural light, gardens, warm materials, fireplaces, and communal kitchens (Nanda et al., 2009).

Research indicates that users experience reduced anxiety, emotional reassurance, and increased feelings of comfort within these environments (Tekin & Gutierrez, 2023). Tekin and Gutierrez (2023) identify Maggie's Centres as paradigmatic examples of human-centred therapeutic design due to their integration of biophilic principles and emotionally supportive spatial organization.

The success of Maggie's Centres demonstrates how architecture can actively contribute to emotional resilience and psychological recovery by creating humane and sensory-rich therapeutic environments (Nanda et al., 2009).

3.3. Khoo Teck Puat Hospital

Khoo Teck Puat Hospital in Singapore represents one of the most comprehensive examples of biophilic healthcare design within a dense urban environment (International Living Future Institute, n.d.). Completed in 2010, the hospital integrates vegetation, rooftop gardens, water systems, natural ventilation, and biodiversity throughout the complex (International Living Future Institute, n.d.).

The building organizes patient wards around a large central courtyard functioning as a "garden

hospital." Vegetation extends vertically across façades, terraces, and interior spaces, while naturally ventilated corridors and water features create continuous sensory connections with nature (Tekin & Gutierrez, 2023).

Post-occupancy evaluations revealed significantly higher levels of patient satisfaction, emotional comfort, and perceived well-being compared to conventional healthcare facilities (International Living Future Institute, n.d.). The project demonstrates how biophilic design strategies can improve both environmental sustainability and therapeutic quality within contemporary hospitals (Tekin & Gutierrez, 2023).

Khoo Teck Puat Hospital illustrates the growing recognition that healthcare architecture should support emotional and psychological well-being alongside medical treatment (International Living Future Institute, n.d.).

3.4. Eden Project

Although not designed as a medical facility, the Eden Project in Cornwall represents an important example of therapeutic environmental architecture (Eden Project, n.d.). Designed by Grimshaw Architects and opened in 2001, the project consists of large geodesic biomes containing immersive ecological environments (Eden Project, n.d.).

Visitors experience vegetation, humidity, daylight, spatial enclosure, and environmental diversity through multisensory interaction (University of Oxford, 2026). The project emphasizes reconnection with nature while simultaneously producing calming and restorative psychological effects (Kaplan, 1995).

Recent collaborations between the University of Oxford and the Eden Project further investigate how interaction with natural environments affects mental health and emotional well-being (University of Oxford, 2026). The Eden Project therefore demonstrates how architecture can function as a therapeutic landscape capable of supporting psychological restoration through environmental immersion (Kaplan, 1995).

4. THEORETICAL FRAMEWORK

Healing architecture can be understood through several interconnected theoretical perspectives. Environmental psychology explains how spatial conditions influence emotional states, stress levels, and cognitive restoration (Kaplan, 1995). Ulrich's Stress Reduction Theory and Kaplan's Attention Restoration Theory both emphasize the therapeutic importance of natural environments (Ulrich et al., 1991).

Phenomenological theories of architecture further suggest that healing environments operate through multisensory and emotional experience. Pallasmaa argues that architecture should engage all human senses rather than privileging visual perception alone (Higuera-Trujillo et al., 2021). Norberg-Schulz similarly emphasizes the emotional and existential significance of place and atmosphere (Higuera-Trujillo et al., 2021).

Recent developments in neuroarchitecture attempt to quantify neurological responses to architectural environments through physiological and cognitive measurements. Sternberg and Wilson (2006) argue that architecture and neuroscience together can explain how spatial qualities influence emotional and physiological conditions. Collectively, these theoretical frameworks reinforce the idea that architecture significantly shapes psychological and physiological well-being (Nanda et al., 2009).

5. DISCUSSION AND IMPLICATIONS FOR FUTURE DESIGN

Historical and contemporary healing environments reveal remarkable continuity in their therapeutic principles. Across different periods, healing spaces consistently integrated nature, sensory richness, spatial harmony, social interaction, and emotional reassurance (Gesler, 1992). Ancient temples, monastic gardens, Renaissance hospitals, and contemporary biophilic environments all demonstrate the enduring relationship between architecture and healing (Ulrich et al., 1991).

Contemporary healthcare environments should therefore prioritize human-centred design strategies that support emotional comfort in addition to medical functionality (Tekin & Gutierrez, 2023). Natural light, vegetation, water elements, multisensory materials, and flexible social spaces can significantly improve psychological well-being and recovery experiences (Kaplan, 1995).

Future healthcare architecture will likely continue integrating research from neuroscience, environmental psychology, sustainability studies, and architecture (Sternberg & Wilson, 2006). Evidence-based and biophilic approaches increasingly suggest that therapeutic environments should actively participate in healing processes through environmental and sensory experience (Nanda et al., 2009). The growing recognition of mental health, emotional resilience, and environmental sustainability further reinforces the importance of therapeutic and human-centred design approaches in future healthcare environments (Tekin & Gutierrez, 2023).

6. CONCLUSION

The relationship between architecture and healing has persisted throughout history, evolving from sacred ancient environments to contemporary therapeutic architecture (Gesler, 1992). Across civilizations and historical periods, healing spaces consistently integrated nature, sensory experience, social interaction, and spatial harmony to support human well-being (Ulrich et al., 1991).

Contemporary research in environmental psychology, evidence-based healthcare design, neuroaesthetics, and neuroarchitecture validates many historical healing principles by demonstrating that built environments directly influence emotional states, stress levels, and recovery processes (Kaplan, 1995). Therapeutic architecture therefore extends beyond functional healthcare infrastructure and becomes an active participant in healing itself (Nanda et al., 2009).

Future healthcare environments should continue integrating natural systems, sensory richness, and emotionally supportive spatial strategies in order to promote holistic well-being, resilience, and long-term human health (Tekin & Gutierrez, 2023).

REFERENCES

Eden Project. (n.d.). *Architecture*. https://www.edenproject.com/mission/architecture

Gesler, W. M. (1992). Therapeutic landscapes: Medical issues in light of the new cultural geography. *Social Science & Medicine, 34*(7), 735–746. https://doi.org/10.1016/0277-9536(92)90360-3

Higuera-Trujillo, J. L., Llinares, C., & Macagno, E. (2021). The cognitive-emotional design and study of architectural space: A scoping review of neuroarchitecture and its precursor approaches. *Sensors, 21*(6), 2193. https://doi.org/10.3390/s21062193

International Living Future Institute. (n.d.). *Khoo Teck Puat Hospital – Living Building Challenge Case Study*. https://living-future.org/case-studies/award-winner-khoo-teck-puat-hospital/

Kaplan, S. (1995). The restorative benefits of nature: Toward an integrative framework. *Journal of Environmental Psychology, 15*(3), 169–182. https://doi.org/10.1016/0272-4944(95)90001-2

Kellert, S. R., Heerwagen, J., & Mador, M. (2008). *Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life*. Wiley.

Nanda, U., Pati, D., & McCurry, K. (2009). Neuroesthetics and healthcare design. *HERD: Health Environments Research & Design Journal, 2*(1), 61–76. https://doi.org/10.1177/193758670900200210

Sternberg, E. M., & Wilson, M. A. (2006). Neuroscience and architecture: Seeking common ground. *Cell, 127*(2), 239–242. https://doi.org/10.1016/j.cell.2006.10.012

Tekin, B. H., & Gutierrez, R. U. (2023). Human-centred health-care environments: A new framework for biophilic design. *Frontiers in Medical Technology, 5*, 1219897. https://doi.org/10.3389/fmedt.2023.1219897

Ulrich, R. S. (1984). View through a window may influence recovery from surgery. *Science, 224*(4647), 420–421. https://doi.org/10.1126/science.6143402

Ulrich, R. S., Simons, R. F., Losito, B. D., Fiorito, E., Miles, M. A., & Zelson, M. (1991). Stress recovery during exposure to natural and urban environments. *Journal of Environmental Psychology, 11*(3), 201–230. https://doi.org/10.1016/S0272-4944(05)80184-7

UNESCO World Heritage Centre. (n.d.). *Sanctuary of Asclepius at Epidaurus*. https://whc.unesco.org/en/list/491/

University of Oxford. (2026, March 10). *University of Oxford and the Eden Project to research how nature can promote mental health*. https://www.ox.ac.uk/giving/stories/oxford-and-eden-project-to-research-how-nature-can-promote-mental-health

MADE BY ARTIST JOURNAL

MADE BY ARTIST JOURNAL (MBAJ)
VOLUME / CİLT 1 • **ISSUE** / SAYI 1 • **YEAR** / YIL 2025

THE ROLE OF DOCUMENTATION AND DIGITALIZATION IN WALL PAINTING CONSERVATION: ADDRESSING FALLEN OR DETACHED PAINTINGS

Gvantsa POTSKHISHVILI[1*], Nutsa PAPIASHVILI[2], Nana KUPRASHVILI[3]

[1]Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art, Faculty of Restoration, Art History and Theory, ORCID: 0000-0002-8669-1062
[2]Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art, Faculty of Restoration, Art History and Theory, ORCID: 0000-0002-8669-1062
[3] Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art, Faculty of Restoration, Art History and Theory, ORCHID: 0000-0002-2682-5399

**Corresponding author: gvantsa.potskhishvili@art.edu.ge*

ABSTRACT

Documentation of wall paintings is essential for studying, inspecting, and monitoring monuments in conservation. This non-invasive approach is increasingly valuable for preserving cultural heritage. Technological advancements in digitization offer innovative solutions for systematically documenting movable and immovable heritage sites of significant historical importance.

This study focuses on wall paintings at risk of falling off or those that have already been detached. In these cases, combining established design techniques with modern digital technologies is crucial for preventing further damage and developing effective conservation strategies.

Methods such as 2D and 3D photography, digital modeling, and advanced imaging techniques play key roles in documentation. When damage is extensive, these tools are vital for capturing the artwork's original state and preserving its significance.

Recent disasters from armed conflicts and natural disasters underscore the need for innovative documentation techniques. Often, these digital methods are the only means to safeguard a monument's history, ensuring that the stories within these wall paintings endure for future generations.

Keywords: Digitalization of Cultural Heritage, Non-Invasive Investigations, Documentation Of Phenomena Of Wall Paintings, Detached And/Or Fallen Wall Paintings.

Gönderim Tarihi: 17 Kasım 2024 • **Kabul Tarihi:** 8 Ocak 2025

Alıntılama: Potskhishvili, G., Papiashvili, N. and Kuprashvili N. (2025). The Role Of Documentation And Digitalization in Wall Painting Conservation: Addressing Fallen Or Detached Paintings. *Made By Artist Journal,* 1(1), s. 37-44.

INDRODUCTION

The text was prepared with the support of the Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia. Three-year, fundamental research project (FR- 22- 2778), “Research into the problems related to the preservation of fallen and/or detached wall paintings and determination of the preservation methodology”.

In contemporary Georgian conservation practice and academic fields, as well as throughout the world, the integration of modern technologies and documentation methods into the research process of works of art and cultural heritage monuments is quite relevant and important. This topic is especially noteworthy in the direction of wall painting preservation.

The list of cultural heritage monuments of Georgia widely presents outstanding monuments of wall paintings from both the early (9th century) and the late period (19th century), which are mainly found in churches, although they are also common in secular buildings of the 19th-20th centuries. Therefore, in the process of studying the history of a monument and during its rehabilitation, it is necessary to consider not only the original materials and technology of the monument but also the results of historical or previous restoration interventions and alterations, which are often irreversible and constitute an integral part of the painting today. It is precisely the assessment of the above-mentioned characteristics and phenomena, the determination of the current state of the monument, its causes of damage and deterioration, and environmental conditions, that is the prerequisite for developing the correct conservation methodology. In the process of studying each monument, specialists need to include various research methods, which are being improved along with the development of technologies and allow researchers to obtain the most comprehensive information possible with minimal physical impact on the monument.

To discuss the current issues of the modern conservation and restoration school of wall painting in Georgia, it is important to briefly review the experience of the restoration school of the previous century, where we would like to focus special attention on one of the methods of restoration intervention, namely when the wall painting is detached from the original support – a wall (Mora et al., 1984; Bianca, 2022). It should be noted that the formation of the wall painting restoration school in Georgia began in the 20th century (approximately 1920-1930’s), when, among various restoration interventions, in extreme cases, the method of detaching wall paintings was also used (Bakuradze, 1974). The main reason for removing paintings was their protection and survival, and from the very beginning, this intervention was considered an extreme form of restoration intervention, although the risks of the intervention and its negative consequences were less emphasized. There are many well-known examples of wall painting detachment/falling off in Georgia, including such prominent monuments as David Gareji (Buchukuri, 2000), Bertubani (Gagoshidze, 2013), Gelati Monastery, Zemo Krikhi (Potskhishvili et al., 2022-2023), etc. There is also a second reason, when, due to the poor condition of the wall painting, fragments of the painting naturally fell off. It is necessary to note clear differences between these events:

The term "detached wall painting" refers to fragments of wall paintings that have been deliberately separated from their original context, which may include the exterior and interior parts of the buildings.

The term “fallen wall paintings” refers to paintings that have incurred damage and have detached from their original context due to natural catastrophes, anthropogenic factors, or architectural conditions (Skhirtladze and Buchukuri, 2004; Collalucci, 2011).

As a result of both above-mentioned prerequisites, we obtain individual fragments of paintings removed from their original context, in an unstable state, and numerous obstacles arise in the direction of their future care, placement, and exhibition. Moreover, the number and scale of the fragments may include both small fragments (5-50 cm) and entire scenes of paintings removed from the interior of the church, the scale of which may reach several tens of meters. A clear example of such a case is the removed wall painting of the village of Likhauri (Guria, 15th - 16th centuries), 80% of which has been detached and is now presented in fragments (Figure 1). It includes a fragment of painting measuring tens of square meters, which is currently preserved in the laboratory of the Faculty of Restoration, Art History and Theory of the Tbilisi State Academy of Arts. However, there are many cases when most of such samples have not been properly studied to date, complete documentation is not found on them, and they are not properly maintained, moreover, in many cases, they are permanently damaged, or the process of deterioration is activated, and they are placed in inappropriate environmental conditions.



Figure 1. Fragment of the detached wall painting from the church of Likhauri (Guria), 2022. Tbilisi State Academy of Art. (© Gvantsa Potskhishvili)

It should be noted that in the literature related to detached wall paintings, the focus is more on the removal process, the methodology, and the materials used in this process. And less is written about the transportation of the painting, its long-term conservation, or its presentation in the exhibition space. This is noted by the Danish author Isabelle Brajer (Brajer, 2002), who mainly

draws on Danish experience, although she cites several international examples and sources that will be of great help to the researcher interested in this direction. Briar also notes that there are many examples of removed wall paintings, in which documentation is insufficient or completely absent. Which, in turn, creates several other problems. The author named cases when fragments of paintings were exhibited in the wrong order. In addition, insufficient documentation/identification makes a sample worthless and, in some cases, even useless for research.

The detachment of wall paintings is practically no longer used in the modern field of conservation, as it is too aggressive and invasive (Lobell and Sorrentino, 2014), although the experience of the last century remains largely ignored in the Georgian conservation field. It seems that the results of the intervention have not yet been properly assessed and analyzed, as there is still no general information, a guide or a manual in Georgian language, on how to carry out initial emergency and long-term conservation measures on examples of fallen wall paintings that are discovered in the future (Figure 2). Also, what methodology should be used to remove, transport, transfer to new support, and exhibit wall paintings in cases where it is objectively impossible to preserve the wall paintings in their authentic context. Therefore, it is of utmost importance to initiate appropriate research in this direction, to complete documentation and inventory of existing fragments, which will lay the foundation for developing an appropriate methodology and long-term conservation plan for such examples.



Figure 2. Fallen fragments of the wall paintings in the Church of the Archangel in Tsvirmi, Mestia, Upper Svaneti, 2020. (©Gvantsa Potskhishvili)

THE IMPORTANCE AND ROLE OF DOCUMENTATION IN THE CONSERVATION PROCESS OF WALL PAINTINGS

About the given issue, the role of documentation and the modern digital world is of paramount

importance. High-quality documentation of such examples is the primary and most important stage of the process. Many years of experience have shown that documentation is of special and decisive importance in the field of conservation-restoration. Its production and compilation are considered an unconditional part of the code of "professional ethics" and are mandatory for all specialists (Bomin et al., 2014).

It can be said that recordings and documentation are the research methods, during which specialists carry out the initial identification and study of all the features of the monument. Accordingly, the documentation must be carried out and/or wall painting conservation specialists are involved in this process. The conservation process is an interdisciplinary field, where the expertise of specialists from different fields and their cooperation to obtain the desired result are important. However, it is fundamental that a wall painting conservation specialist directly participates in the process of research and the use of modern documentation methods, because it is precisely the process of compiling documentation and close observation that reveals the characteristics and peculiarities of the monument (Cather, 2006; Cather, 2010).

The importance of documentation has been emphasized since the 1950s. The Venice Charter emphasizes the importance of documentation: “Article 16: In all works of preservation, restoration or excavation, there should always be precise documentation in the form of analytical and critical reports, illustrated with drawings and photographs. Every stage of the work of clearing, consolidation, rearrangement and integration, as well as technical and formal features identified during the course of the work, should be included. This record should be placed in the archives of a public institution and made available to research workers. It is recommended that the report should be published” (ICOMOS, 1964).

The documentation process should run parallel to the work on the monument, from the beginning of the project to its completion, and should cover all stages of the work carried out. Documentation can be considered a language of communication between specialists, which simplifies relations, cooperation and collaboration with both colleagues and stakeholders.

It is important to define the purpose of documentation in the practice of wall painting conservation, as it is essential for investigating techniques and conditions, setting conservation priorities, planning interventions, monitoring long-term changes, facilitating communication with stakeholders, and creating archives for future reference.

The purpose of the documentation is to describe and demonstrate the condition of the cultural monument and its historical significance. To provide a visual and textual description of the monument at the beginning and after its completion. The purpose and methods of intervention on the monument should be described and justified. The intervention methodology and the date of the project should also be presented. In addition to the fact that the documentation should include research notes and types of intervention, it should also include recommendations for future care. This process involves systematic organization, sorting, and correcting information, easy access to existing data and its use during research, treatment and monitoring (Fiorillo et al., 2020).

It is important to define criteria for selection methods to ensure successful documentation, which may include but are not limited to methods that are safe for both conservators and paintings, precise, affordable, user-friendly, portable, and lightweight. Non-invasive techniques

that do not require sampling are the most suitable based on these criteria.

Within the framework of the above-mentioned ongoing research project ("Research on the problems related to the preservation of fallen and/or removed wall paintings and definition of the preservation methodology", Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia, project: FR- 22- 2778), it is planned to document wall paintings detached from their original context, using non-invasive research methods (macro and micro imaging using incident and raking light, collection of inventory data, description of the condition and determination of needs). This work is necessary to start working on a database of detached and/or fallen wall paintings.

A brief description of methods includes:

- Regular imaging: Capturing images under visible incident and raking light to document surface details.
- Micro-imaging: Using a portable microscope to examine the paintings with high magnification. This method allows for detailed observation under incident, raking, and UV light (Figure 3).
- Graphical documentation: Mapping the types and distribution of the most significant deterioration phenomena.
- Visual (illustrated) glossary: Creating a glossary of defined terms for conditions, described and illustrated to ensure precision and consistency when referring to specific phenomena.
- As part of the research, a database will be created to document and organize the collected examples of detached wall painting fragments.



Figure 3. Process of examination of the paintings with high magnification using a portable microscope. (© Heritage Conservation Laboratory)

It was useful to obtain responses from colleagues from all around the world regarding these topics. The questionnaire developed as part of the research project was distributed to over 200 wall painting conservation specialists and art historians, including Georgian and foreign professionals, via direct outreach and social media, yielding 41 responses (16 from Georgia and 25 from abroad). It explored documentation methods during the detachment process and the availability of digital records. Most specialists reported using a combination of methods, such as written reports, photography, graphic documentation, and occasionally video recordings, though many noted that the documentation was done rather briefly.

PAST EXPERIENCE OF THE GEORGIAN CONSERVATION AND RESTORATION SCHOOL IN DOCUMENTING WALL PAINTINGS

It is noteworthy that the archive of the Georgian Restoration School is not enriched with restoration reports reflecting the work, which may include the purpose of the intervention, methodology, stages, and materials used. In most cases, this is a short report. Generally, the most informative are archival photographs, which are used to determine the condition of the wall painting and the chronology of the interventions and to identify the alleged interventions that are visible on the illustrations, although the scarcity of textual material is a major problem.

It is important to note that in describing the removal of wall paintings and subsequent works in Georgia, the authors of the articles inconsistently and incompletely convey the details of the removal of the paintings and the subsequent works. We also believe that the problem remains in the justification of the extreme necessity of removing the wall paintings, which, as a rule, is conveyed in one sentence and an affirmative form and does not consider either alternative methods or the negative aspects of removing the paintings. Moreover, all such cases are assessed by the restorers carrying out the works as successful interventions.

We would like to highlight a few examples where the need for documentation and the problems resulting from its scarcity are very clearly visible. One of the most striking examples of this is the wall painting of the Likhauri village church (15-16th centuries), the largest part of which has been removed from the wall, although there are no archival photographs or textural material and/or documentation depicting the process and methodology of the painting. As a result, the joining of fragments separated into small (2-15 cm.) pieces to make it possible to restore the image/scene is a very long and laborious task (Marsella and Garzia, 2018).

It is also important to focus on examples that have been damaged by natural disasters, such as earthquakes, or prolonged neglect and are currently stored in inappropriate and unsafe conditions, leading to their further damage and even loss.

CONCLUSIONS

We would like to draw attention to the importance of documentation and knowledge/mastery of modern technologies by wall painting professionals. They need to have access to basic tools and equipment, such as a camera, a handheld microscope, a computer, etc. It is necessary to

overcome the stigma that producing written and visual documentation is the responsibility of representatives of other fields, is difficult, and that a conservator cannot do it. It is necessary to create basic guidelines on the use of various documentation techniques and retrain personnel working in this field. In conservation professional circles, the scarcity of the use of modern technologies and the problems of correctly compiling documentation are still clear. In addition, in this direction, there is still no appropriate standard and a requirement for high-quality documentation from commissioning organizations. This process is especially important in terms of raising public awareness and disseminating information.

REFERENCES

Bakuradze, C. (1974). From the practice of an artist-restorer. Monument Friend, 36, 58.

Bianca, M. (2022). Wall paintings transfer: A short history, and the experience as applied to ancient Egyptian paintings. British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan, (26), 1–37.

Bomin, S., Zongren, Y., & Cather, S. (2014). Vast and dispersed: Developing portable facilities for non-invasive analysis and recording of heritage sites in China. Studies in Conservation, 59 (S1), 141–144.

Brajer, I. E. (2002). The transfer of wall paintings based on Danish experience. Archetype.

Buchukuri, M. (2000). Restoration of the Gareja frescoes: Results and perspectives. International Symposium: Monastic Life in the Desert. Gareja and the Christian East, Proceedings of the International Symposium. Tbilisi University.

Cather, S. (2006). Trans-technological methodology: Setting performance criteria for conserving wall paintings. In R. Mazzeo (Ed.), Far East Asian Mural Paintings: Diagnosis, Conservation and Restoration (pp. 89–95).

Cather, S. (2010). Choices and judgment: The professional conservator at the interface. In N. Agnew (Ed.), Conservation of Ancient Sites on the Silk Road (pp. 22–32). Getty Conservation Institute.

Collalucci, G. (2011). Restoration of war-damaged works of art: Two essential examples. Ancient Art Today, Tbilisi.

Fiorillo, F., Fiorentino, S., Montanari, M., Monaco, C. R., Del Bianco, A., & Vandini, M. (2020). Learning from the past, intervening in the present: The role of conservation science in the challenging restoration of the wall painting Marriage at Cana by Luca Longhi (Ravenna, Italy). Heritage Science, 8(1), 1–13.

Figure 1. Fragment of the detached wall painting from the church of Likhauri (Guria), 2022. Tbilisi State Academy of Art. (© Gvantsa Potskhishvili)

Figure 2. Fallen fragments of the wall paintings in the Church of the Archangel in Tsvirmi, Mestia, Upper Svaneti, 2020. (©Gvantsa Potskhishvili)

Figure 3. Process of examination of the paintings with high magnification using a portable microscope. (© Heritage Conservation Laboratory)

Gagoshidze, D. (2013). Arrangement of two fragments of the 13th-century wall painting of the Bertubani Monastery, Queen Tamar and Lasha-George, preserved in the Georgian National Museum, as an exhibition exhibit. International Conference of Restorers, Tbilisi.

Gagoshidze, D. (2013). Organization of three fragments of the St. Sebastian fresco brought

from the Monastery of the Cross in Jerusalem as a museum exhibit. International Conference of Restorers, Tbilisi.

ICOMOS. (1964). International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites. Venice, Italy.

Skhirtladze, A., & Buchukuri, M. (2004). Fragments of painting from the Kemerti Church. Georgian Antiquities, 6, 9.

Lobell, J. A., & Sorrentino, P. (2014). Saving the villa of the mysteries. Archaeology, 67 (2), 24–31.

Marsella, S., & Garzia, F. 3D imaging to improve damage restorations: The case of the Papal Basilica and Sacred Convent of Saint Francis in Assisi, Italy.

Mora, P., Mora, L., & Philippot, P. (1984). Conservation of wall paintings.

Potskhishvili, G., Papiashvili, N., Meliva, T., & Kuprashvili, N. (2022–2023). Problems related to the protection of fallen and/or removed monumental painting samples. Scientific Peer-Reviewed Journal Academia, 222–234.

MADE BY ARTIST JOURNAL

MADE BY ARTIST JOURNAL (MBAJ)
VOLUME / CİLT 1 • **ISSUE** / SAYI 1 • **YEAR** / YIL 2025

THE EFFECTS OF NEW TECHNOLOGIES ON CULTURE

Baia SIKHARULIDZE[1*]

[1]Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

**Corresponding author: sikharuli@gmail.com*

ABSTRACT

The new technologies have given rise to new forms of culture and changed attitudes towards reality and identity. Typography, woven into the urban fabric, together with architecture, presents us with the appearance of a modern city and describes the state of culture represented in this city. Typographic patterns on the streets, sometimes strictly structured, sometimes chaotically combined, tell us about the values and inclinations of subcultures in different layers. Typography as a visual narrative of the modern globalist city of Tbilisi is of paramount importance, reflecting socio-political, economic, legal, aesthetic, ethical, and cross-cultural contexts. The power of typography lies in the ability to imprint; this is the “stamp.” Because it needs to become "familiar," or identical, the evolution of a sign's visual form must be replicated everywhere in the same manner, imprinted. Comparative analysis methods reveal differences between the specific cultural patterns of different groups. Culture lies in the middle of these two extremes, researching stable elements of culture. Every cultural dimension has two opposing sides, each with unique characteristics, as demonstrated by the psychology and perception points of view in cultural research. For signs and typography, both graphical and in-depth analysis techniques are applied.

Keywords: Urban Typography, Culture, Alphabet, Imprint.

Gönderim Tarihi: 1 Kasım 2024 • **Kabul Tarihi:** 13 Ocak 2025

Cite: Sikharulidze, B. (2025). The Effects Of New Technologies On Culture*, Made By Artist Journal*, 1(1). s. 45-52.

INTRODUCTION

The relevance of the topic stems from the study of the processes taking place in this field, which is the most important direction of cultural creativity, modern design, within the framework of modern aestheticism. Examining Georgian typography and writing's present and future in light of emerging global issues. How Georgians' sociopolitical, economic, and artistic predicament represented in typography.

How do modern Georgian typography and writing reflect emerging global issues? The capital's urban typography, it turns out, reflects the socio-political, economic, and aesthetic dilemma of the nation. It is feasible to sketch the general features of a new local cultural regime based on introspection. The features of local culture are under a lot of pressure from new technologies in today's globalized world. A "superstructure" imposed on culture by foreign aesthetics, which impose their own standards. We have two processes in Tbilisi's urban typographic landscape: an internal process that comes from the organic growth of local writing and an external, global process that comes from fonts made based on the identity and motifs of Latin, Arabic, or other scripts. There are two major trends in the nation: fonts made locally and fonts inspired by the Arabic or Latin designs of foreign cultural representatives.

THE PROBLEM OF GEORGIAN TYPOGRAPHY TODAY

The existence and development of writing has always depended on new technologies. Moreover, the development of writing is unthinkable without technological innovations. At least, Gutenberg's printing press testifies to this fact. New technology based on a strong economy. First, this is "branding," where the company's logo needs to be displayed using the same typeface and design in every nation. In this situation, the brand's framework must use to accommodate the local writing and font. In such a case, the local writing and font placed in the framework provided by the brand. The graphic features in the framework affect the local alphabet and change its appearance and shape. On the one hand, local typography tries to keep up with global brands; on the other hand, designers and typographers cannot adapt the local version to foreign brands, which harms local writing, which represented in a degraded way in urban space.

Representatives of different cultures perceive a specific Western font differently. The design of the same font may be modern to a Georgian, but outdated to a European. When crossing cultures, the perception of images is different. Therefore, it is important to know how we perceive our own graphics so that we can understand the representation of our culture.

It is true that the Georgian alphabet and script, like the Western one, written from left to right and therefore all visual communication strongly influenced by this direction. In Georgian, as in Western culture, in general, any visual information red from left to right. However, the Georgian mythological scheme realized in a circle, roundness, and arc, while the Western one is realized in an angle and a square. Is it possible to find a middle ground between these two extremes? The Australian School and Theo van Leuven try to identify the unifying principles of the fundamental oppositions of the curve and the angular, the square and the circle. The circle and the curve denote the organic, i.e., mystical world. The square and the angular denote the

inorganic, the technological, and the rational, which, unlike the mystical, you can grasp, "understand." The organic world is not our creation. Therefore, it is an element of mystery. Curved shapes are characteristic of people who think in terms of organic growth, which is more natural than artificial. In the realm of art, this is known as "biomorphic abstractionism". These are the “technological” and “natural” poles, and their values differ. The square, a symbol of power and progress, denotes technology either positively or negatively—that which oppresses us, “imprisons” us (e.g., a prison).

If the pressure continues and local designers and typographers fail to overcome conceptual challenges and find a visual “salvation,” the Georgian script will face obstacles. Namely, it will no longer resemble itself, lose its connection with its own characteristics, and become alienated.

A global brand such as H&M, which represented in the urban space of the Georgian capital, does not have an exact correspondence between the Georgian and Latin versions (Photo 1.). In the case of H&M, the typographer translated the ampersand (&) into Georgian, thus making the brand “domestic.” For instance, Indian typographers have similar reservations about Devanagari. They believe that Devanagari is not a secondary design of the Latin script. It is a more complex script than Latin. Simplifying it to match Latin, of course, makes identification difficult.

A targeted survey conducted on the visual nature of brand signs in urban spaces revealed that adolescents (15-17 years old) and students believe that the “Zara” font is rather aggressive (Photo 2). Artists, teachers of the Academy of Arts, also believe that the “Zara” lettering is not friendly. The reason for this may be the additional strokes that accompany the lettering. Only two of the surveyed artists believe that the “Zara” typography is artistic, which is a completely different characteristic. A font can be both aggressive and artistic at the same time.

One of the main issues today is the compatibility of Georgian and Western alphabets and the linguistic, typographical, and ethical problems of their joint use.

Unlike the bilingual Georgian and English signs on other streets of Tbilisi, a large part of the signs and inscriptions of urban artisans contain Russian (Cyrillic) inscriptions. The reason for this is the older generation of artisans, among whom there are many of Armenian or Russian origin. This is the only segment in Tbilisi that uses Cyrillic in urban space. Artisans’ hands create signs and inscriptions that stand out for their vibrant graphic lines. However, these samples undoubtedly represent a colorful, characteristic niche of the urban life of the capital.

At the same time, we must take into account that the "transformed" identities created by Soviet scientists towards the alphabet and writing still have an impact today and continue to influence various foreign and Georgian contemporary scientific circles.

Modern Georgian typography has emerged as a living connection between the alphabet and our capital's current visual environment. This research led to the creation of a visual narrative of the city that reflected Georgian culture. From this, we can point out the perspectives of the modern Georgian alphabet and writing. We must comprehend the fundamentals of Georgian typography in order to comprehend the problem more fully.

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ALPHABET AND TYPOGRAPHY

The ideas on the origin of the alphabet from antiquity to the present day constitute a bibliographical chain, including the Georgian alphabet. As assumed, writing and the alphabet played an important role in the formation of the Georgian nation and its culture, and due to the scarcity of early epigraphic monuments and historical references, a sequential analysis of the creation of writing and its formation into a unified culture is difficult. The question of whether a cultural discourse on the Georgian alphabet and writing is feasible or not is also up for debate, given the archaeological evidence that discovered recently.

In her 2022 book, "The History of the Alphabet," University of California researcher Joanna Drucker notes, "the spread of the alphabet over time and geography makes it one of the most important inventions of humanity. However, when confronted with the forces of normalization and colonization, it turns destructive. Education is power, and oppression, as well as liberalization. The alphabet is a way of organizing information and knowledge within a framework of standards that becomes so organic that the problem of its acceptance disappears. Nevertheless, the alphabet's durability and flexibility are easily noticeable features of its identity.

In the modern era, when writing has moved into the space of technology (external machines) (computer fonts), the fact is that the alphabet, which is also a technology of writing, has acquired a new dimension, and the technique of writing itself has become possible only through an external technological process. This form of communication with the alphabet and the technology of recording made it obvious that there was a need to study new forms of visual signification. Calligraphy (which had been elevated to the height of graphic art) replaced by computer fonts, which also became the field of activity of artists and designers.

As Darker observes, in the context of current developments, where the decolonization of knowledge is a familiar theme, the alphabet no longer considered a neutral technology. More clearly, the alphabet is a complex system of culture, the control of which is partly instrumental, partly accidental, and sometimes purposefully exercised with positive or negative effects. Any regime of literacy grants or takes away power. Nevertheless, the right to the alphabet will endure as long as cultures are engaged in memory and communication — because what is precious, unique, and universal preserved by the existence of the alphabet. The alphabet as an artefact has coexisted with many global systems over a long historical period. The letter-sign as a "seal"(stamp).

The development of the visual form of the sign, which must be repeated everywhere in the same way, is imprinted, because it must become "familiar," identical. The identity of the letter-sign determined by typography. It creates a set of "stamps," a frame in a once-established form, which does not change when imprinted on different media, be it paper, wood, or digital media— where today we have a sea of digital "stamps" placed. Digital media has increased the space where "imprints" are placed, making the volume "boundless."

What is a "stamp," an "imprint" in its essence? The mirrored, "inverted" form, which is characteristic of graphic art, and organic for such graphic fields as engraving, etching, lithography, and others, implies the mirrored execution of the imprinted image on the material; the "printing" form, created and "stored," becomes representable, repeatable. The "printing,"

like a mother, can endlessly give birth to a new version of its “child,” an inverted copy, an image, or an artistic composition, which is its mirror analogue. That is, the idea stored on the “matrix” “awakens,” is born only because of consumption, “awakening.” Specifically, a mirror-like, inverted version of the creator's composition is engraved on the selected material (wood, linoleum, or zinc), covered with typographic (printing) ink, placed in an easel, covered with paper or cardboard, and held under the easel's press, "imprinting" this "inverted version" onto the sheet.

The fields of classical graphics (rightfully) bear the typographic principle. Because the "creation of letters and characters," typography, traditionally includes graphics, graphic design, and graphic art in its essence. Moreover, it is an integral branch of graphics.

The graphic artist creates a “typeface,” a “font,” which is directly the construction of a letter-sign, the artistic appearance of letter. While the typographer “arranges” the letter-signs in relation to each other, creating a single order, where the developed rule is repeated in the forms of letters and between them, turning into a law of general expression (for example, the thickness of the font lines is 1.3 mm), which creates a common style. The artist-designer-typographer is that sectoral bond of graphics in which the letter-sign passes before its “birth,” before its “birth” on the easel or in digital space. Putting each letter-sign within visual boundaries, frames is equivalent to turning it into a seal, and we very often encounter or “encounter” the set of seals in everyday life and “read” them, perceiving them mainly as verbal information. In many cases, we have a reduced ability to perceive typographic patterns graphically, to understand visual information. The reason for this reduction in ability is the education system, which reorganized from a verbal to a visual representation system. In order to train the “reduced” ability to perceive visual information, students of the Tbilisi State Academy of Arts’ Graphic Arts Department given an exercise: to alienate themselves from the meanings of letters and symbols and their verbal meanings, which can only be achieved by analyzing numerous examples and artistic searches.

The “seal” stores information, the encoded content, in the material and form in which it was created. As soon as the seal print used for its intended purpose, that is, as soon as imprinted, the visual information is revealed, the purpose of the seal is fulfilled, but its decoding, what content the image carries, is almost impossible without prior preparation. The “captured” code that the seal stores revealed only to the entrusted, the initiated, who can read it, receive it.

In today’s profane world, at first glance, the number of "initiates" corresponds to the mass, but in reality, this is not the case. The new task for the initiate is to read and "collect" the codes scattered in the sea of information, i.e., to process and clean the verbal-visual flood of information, to separate the code from the unnecessary mass, and to "leave it." Thus, the sunken or scattered codes are "retrieved" from the bottom of the information ocean.

Therefore, the power of the coded "seal" is distributed over large spaces, while at the same time the "candidate" is on the path of "initiation." To increase its power, he can imprint the code within himself, figuratively speaking, only by swimming in the waters of the information ocean.

The “seal” placed in a homogeneous and “colorless” mass, multiplied and distributed in the digital sea. It is simultaneously simple and difficult to understand because it is built on “algorithms” (an algorithmic game?).

The digital seal does not have any distinctive form or character. It is as uniform as the masses of people for whom it is intended. The digital seal is available to anyone who can access digital machines. Nevertheless, it cannot be decoded by just verbal reading. It is a kind of paradox; the simplest is the most difficult—picking out a sea of decoded seals is like walking a mythological path.

In the old days, we had a rare device that operated through a mechanical process—a printing press. Today, at the Tbilisi Academy of Arts, the printing presses in the graphic direction perform the same task in principle, although we do not have the seals cast in the form of letters and symbols, which also had to be placed in a mirror image in the press to obtain a “correct” image. The letter seal is associated with the signet, a visual icon, a modern "image," one of the original purposes of which was to mark the owner's product, equivalent to a laconic and minimalist signature, with the message "I created this (I create this)," where it would gain "recognition" (earthenware, coin, etc.).

Let me give you an example of branding again: gaining recognition for a brand remains a relevant and primary task today. Therefore, in today's "branding," which serves to gain a niche of distinction and uniqueness, an irreplaceable role is played by a seal, in the form of a logo, and a set of letter seals, which are specially made for the brand name. Graphic designers and typography art masters create letter seals. The goal of their creativity is to identify the graphically and typographically developed brand name among many thousands of other companies, where the form is revealed along with the content. Simply put, create a different style and appearance based on the mission and concept of a given brand. For example, a new technology company presents with a different typography than a construction, clothing, or other industry company.

Handwriting and the use of paper led us from monumental “Asomtavruli” to “Mkhedruli” script. Fact approved by performing a simple graphic exercise. Since the typography freely allowed in Georgian urban space excludes handwriting and is closer to carving (using new technologies and materials), urban script, to some extent, “returns” to the principles of monumentalism. As a universal script existing through the open air, it displays itself through monumental execution.

It is an interesting question whether this great turn towards modern "monumentalism" will teach or make possible the semantic overloading of Georgian alphabetic signs, which have long served the service of verbal representation, i.e., liberation from the yoke of the signifier. At the same time, the interdependence (interaction) of Georgian urban typography with Latin typography is in the spotlight and is an object of study. The “tandem” of the two alphabetic systems is today comprehensive, i.e., it is found at every step.

THE FUTURE OF THE GEORGIAN ALPHABET AND TYPOGRAPHY

If we accept that typography is a reflection of culture in a broad sense, it can help us understand where we are and where we are going. The popularity of a certain typeface style is a cultural nostalgia, often accompanied by economic recession. Visual perception is the result of communication. That is the cultural perception of type. Type is a resource that graphic designers use, just as architects use glass, stone, steel, and other materials.

Today, in the age of increasing visual representation, the verbal era is a two-thousand-year-old "tradition." As left behind, and this is precisely what is being discussed. A visual sign also carries connotation, just like a word written in letters and symbols. The new generation of the country, teenagers, receives information mainly not verbally, but visually, and there is no alternative to this path (or influence). It must be said that the advent of the visual era has not yet been reflected in Georgian schools or in universities, including the Tbilisi State Academy of Arts, which has a completely new and key function in the Georgian cultural space transformed in the visual era.

The Georgian alphabet has proven to be a means of Georgian identity and expression that has withstood the test of time. Despite difficulties and some effort, it has found its niche in the digital world. Today, the Georgian alphabet has a mainly verbal purpose. And only because of Western influences we do have visual analogues. In other words, today the Georgian alphabet not fully endowed with a visualization tool (connotative function).

If the verbal era is being replaced by the visual era, and many already agree on this, even numerous opponents who fear that education is in serious danger (“probability” or „what-about-ism“), then we should all think about expanding the purpose of the Georgian script and the functions it can carry. Is there a danger of a decrease in the use of the Georgian alphabet? How much and in what language does a young Georgian citizen read? Are the problems of non-verbal education felt? Questions arise that declare the future of Georgian verbal culture and give rise to concern. According to Georgian scientist Lela Piralishvili, the alphabet is a graphic description of linguistic vibration. The Georgian alphabet is a visible form of the inner voice; this “youself” speaks. When we “recognize” it (read it) with its revived code, we “recognize” and understand our native, and then the entire world. That is, the world in which the will to exist expresses itself is described, expressed for us in Georgian letters-signs. Of course, any other alphabet is also the building blocks of the world.

CONCLUSION

The Georgian alphabet is the instrument, the matrix, that creates, gives flesh to the world we construct. It is the mold through which form—three-dimensionality, the prerequisite for the execution of form and force. What awaits the Georgian alphabet in the era of artificial intelligence? Who will create the modern Georgian font(s), a designer, a typographer, or AI? Rethinking the purpose of the Georgian alphabet as the most powerful key to identity—i.e., the question of whether the Georgian alphabet today is such a powerful tool of visualization that it can join and support the global visual era that is already established in the world, which is not fully realized in the country.

The state of Georgian typography directly reflects Georgia's socio-political problems and the country's place on the regional and world map. Here, the country's attempt to keep up with global processes is clearly visible, despite the fact that it also wants to preserve its own uniqueness. The two extremes, following global trends and conservative approaches, cannot lead us to the horizon of the future if we do not move towards new perspectives of creative search. Accumulated knowledge is the main factor that new technologies and the present have brought. The only problem is that accumulated knowledge equally shares with us the false or true, or superficial or unnecessary knowledge that humanity has accumulated abundantly over

the centuries. Every effort should be focused on gathering and analyzing the necessary historical and contemporary knowledge.



Figure 1. "H&M" Tbilisi



Figure 2. "Zara" Tbilsi

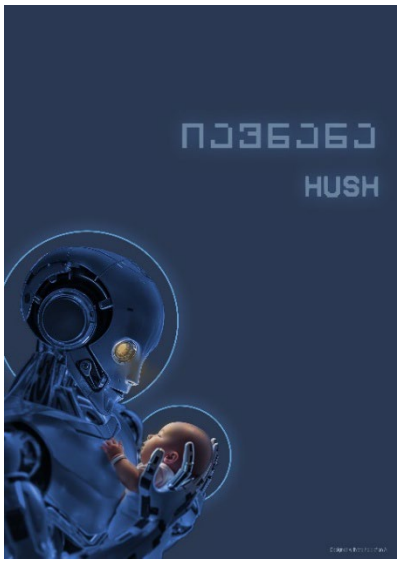


Figure 3. "Hush" author: Ana Lalishvili



Figure 4. "Welcome to the brave new world" by Baia Sikharulidze

REFERENCES

Alan Kirby, "Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture" DOI:10.5860/choice.48-2154

David Dieringer "The Alphabet: A Key to the History of Mankind " 1948 https://doi.org/10.1017/S0003598X00020123

Joanna Drucker "The history of Alphabet" 2022 University of Chicago Press; (Perlego) https://doi.org/10.1086/729087

Lela Piralishvili "Georgian Identity or This Boy Plays Well" 2003

Sarang Kulkarni, "Issues with Devanagari Display Type" White Crow Designs. sarang@whitecrow.in

Theo Van Leeuwen "Introducing social semiotics" Routledge, London and New York 2005 https://doi.org/10.1177/02673231070220030713

Theo Van Leeuwen "Reading images" 1996, 2006 (second edition) https://doi.org/10.4324/9781003099857

Stephen Coles "Type trends as an expression of culture by printing" (Culturally related design, 2015, 19/Aug) Print Magazine https://www.jstor.org/stable/29737714

MADE BY ARTIST JOURNAL

MADE BY ARTIST JOURNAL (MBAJ)
VOLUME / CİLT 1 • **ISSUE** / SAYI 1 • **YEAR** / YIL 2025

HUMAN TOUCH VS. MACHINE PRECISION: NAVIGATING AI IN GRAPHIC DESIGN

Orhun Türker[1*]

[1]Bolu Abant İzzet Baysal University, Assoc. Prof., 0000-0001-5106-570X

**Corresponding author: turkerorhun@gmail.com*

ABSTRACT

Graphic design is continuously evolving under the influence of technological innovations, with artificial intelligence (AI) playing a pivotal role in this transformation. This article explores the impact of AI on graphic design processes and examines the intricate relationship between these two disciplines. AI-powered tools accelerate design workflows, saving time, automating repetitive tasks, and offering personalized design solutions. Platforms like Canva, DALL·E, and MidJourney not only provide designers with enhanced creative capabilities but also introduce user-friendly functionality.

However, the rise of AI has also sparked new debates concerning the transformation of designers' roles, originality, and ethical considerations. The collaboration between human creativity and AI emerges as a critical issue that must be approached with balance in the future of design. This article emphasizes the limitations of AI, particularly its lack of emotional depth and contextual understanding, while highlighting the irreplaceable value of human touch in the creative process. It underscores how designers can work efficiently with AI as a collaborative partner.

In conclusion, while AI holds tremendous potential to influence graphic design, it is imperative for designers to perceive it as a tool that enhances rather than replaces creative processes. The importance of education and professional adaptation in effectively integrating AI into the field is also evaluated. This article provides a comprehensive perspective on the relationship between graphic design and AI, offering a foundation for future research in this domain.

Keywords: Artificial intelligence, Graphic Design, Design, LLM, Education.

Gönderim Tarihi: 5 Kasım 2024 • **Kabul Tarihi:** 5 Ocak 2025

Cite: Türker, O. (2025). Human Touch vs. Machine Precision: Navigating AI in Graphic Design. *Made By Artist Journal*, 1(1), s.53-61.

INTRODUCTION

The study of typography and its evolution holds significant relevance as it reflects broader cultural, sociopolitical, and aesthetic dynamics. Georgian typography and writing, deeply rooted in the nation's historical and artistic heritage, are undergoing transformations shaped by global issues and technological advancements. This exploration is particularly crucial in the context of modern aestheticism, where design and typography serve as a medium for cultural expression and identity.

Georgian typography is uniquely positioned at the intersection of local traditions and global influences. In the capital city of Tbilisi, the urban typographic landscape offers insights into the sociopolitical, economic, and aesthetic challenges faced by the nation. On one hand, typography originating from the organic growth of local writing reflects the internal cultural and artistic ethos. On the other hand, global influences introduce typographic elements inspired by Latin, Arabic, and other scripts, leading to the coexistence of distinct visual narratives.

The dual processes influencing Georgian typography—internal and external—highlight the complex interplay between local cultural identity and the pressures of globalization. The internal process, grounded in the natural evolution of Georgian script and its typographic traditions, represents a continuation of cultural heritage. Conversely, the external process introduces fonts and styles shaped by foreign aesthetics, often derived from globalized design trends. This juxtaposition reveals a "superstructure" of foreign standards that overlays and interacts with local aesthetics, creating a hybrid typographic identity.

The impact of these dynamics extends beyond aesthetics, encapsulating the broader sociopolitical and economic dilemmas faced by the nation. The design of fonts and typographic styles in Tbilisi, for instance, reflects the tensions between preserving local identity and adapting to global cultural trends. The pressure to conform to globalized aesthetics challenges the integrity of local cultural expressions, yet it also offers opportunities for innovation and dialogue.

The trends observed in Georgian typography can be categorized into two major directions. The first encompasses fonts developed locally, rooted in the unique identity, motifs, and historical legacy of Georgian script. These designs emphasize the preservation of cultural authenticity and the organic growth of typographic traditions. The second direction involves fonts inspired by external influences, particularly those derived from Latin and Arabic scripts. These designs reflect the integration of foreign cultural aesthetics, often driven by economic and technological forces.

In today's globalized world, the introduction of new technologies further amplifies these dynamics, placing additional pressure on local cultural features. Georgian typography faces the challenge of balancing the preservation of its cultural heritage with the adoption of global standards. This tension underscores the need for introspection and the development of a new local cultural regime that can navigate these competing forces effectively.

In conclusion, modern Georgian typography and writing serve as a lens through which to examine the nation's sociopolitical, economic, and artistic predicaments. The urban typographic landscape of Tbilisi embodies the broader cultural dilemmas faced by the nation, highlighting the ongoing negotiation between local traditions and global influences. By understanding these

processes, it becomes possible to identify strategies for preserving cultural authenticity while embracing the opportunities presented by globalization and technological innovation.

Transformation of Graphic Design

Graphic design, one of humanity's oldest forms of communication, has evolved dramatically over centuries, constantly reshaped by technological advancements. Its primary aim has always been to convey messages through visual and aesthetic elements, and each new wave of innovation has brought fresh tools and techniques to enhance this purpose. The shift from traditional hand-drawn designs to sophisticated digital design software marked a pivotal moment in the discipline's history. This transition not only expanded the creative possibilities of graphic design but also democratized it, transforming it into a more accessible and diverse field, especially in the digital age.

The digital revolution of the late 20th century was a catalyst for change in graphic design. The introduction of tools such as Adobe Photoshop and Illustrator redefined the creative process, enabling designers to execute complex tasks with greater precision and efficiency. These tools also allowed designers to experiment with new forms of visual expression, pushing the boundaries of what was traditionally possible. However, the emergence of artificial intelligence (AI) technologies in recent years has further accelerated this transformation, automating many aspects of design workflows and optimizing creative processes.

The integration of AI into graphic design has brought about a dual-edged impact, presenting both opportunities and challenges. On the one hand, AI-powered tools significantly enhance the speed and efficiency of design workflows. Tasks that once required hours of manual effort—such as resizing images, generating multiple file formats, or applying intricate visual effects—can now be accomplished in a matter of seconds. This newfound efficiency enables designers to allocate more time to ideation and innovation, elevating the overall quality of their work. Tools like Canva, DALL·E, and MidJourney illustrate the transformative potential of AI, allowing users to create compelling visuals with minimal effort.

On the other hand, the rise of AI has sparked debates about its implications for the role of designers and the creative process itself. Some experts argue that the growing reliance on automation tools could diminish designers' control over their creativity. By delegating key tasks to AI, there is a risk that the distinct personal touch and originality inherent in human-created designs may be lost. This concern is particularly pronounced in industries that prioritize authenticity and emotional resonance, such as branding and storytelling.

Moreover, the increasing prevalence of AI in graphic design has introduced significant ethical challenges. Issues surrounding originality, copyright ownership, and intellectual property rights are becoming more complex. For instance, if an AI tool generates a design based on pre-existing data, determining who owns the final product—the AI developer, the user, or the data provider—remains an unresolved question. These ambiguities not only complicate the legal landscape but also pose risks to the professional identity of designers, as they navigate the shifting boundaries of creative authorship.

AI's inability to fully comprehend emotional and cultural contexts further underscores the importance of human creativity in graphic design. While AI can replicate patterns and aesthetics with remarkable accuracy, it often fails to capture the nuances of human experience that make designs meaningful. For example, a logo or advertisement designed solely by AI might excel in technical execution but lack the cultural sensitivity or emotional depth required to resonate with its intended audience. This limitation reinforces the irreplaceable value of human insight in the design process.

Despite these challenges, AI's potential to complement human creativity is undeniable. As a collaborative tool, AI empowers designers to explore new creative territories, leveraging its computational capabilities to achieve outcomes that might otherwise be unattainable. For example, AI can analyze vast datasets to identify trends and preferences, enabling designers to make more informed decisions. This synergy between human intuition and AI's analytical power has the potential to redefine the creative process, fostering innovation across the industry.

The primary objective of this article is to examine the impact of AI on graphic design comprehensively. It seeks to analyze the applications of AI-powered tools, exploring their advantages and limitations while addressing the ethical and professional challenges they present. Additionally, the study investigates how collaboration between human creativity and AI can be optimized to benefit both designers and the industry as a whole. Through an extensive review of the literature, case studies, and an analysis of technological tools, this article aims to provide a broad perspective on the relationship between graphic design and AI.

As the field continues to evolve, understanding the interplay between AI and human creativity will be critical. By fostering a balanced approach that integrates AI into creative workflows without compromising the essence of human originality, the graphic design industry can harness the full potential of this transformative technology. This article serves as a foundation for future research and innovation, offering insights into how AI can be both a tool and a partner in shaping the future of graphic design.

Artificial Intelligence and Its Role in Graphic Design

Artificial intelligence (AI) has emerged as a transformative force in graphic design, playing a critical role in reshaping creative workflows and expanding the boundaries of what is achievable in the field. One of the most prominent contributions of AI lies in its ability to analyze data and understand user preferences, which enhances the personalization of design processes. Advanced algorithms can identify patterns in user behavior and design choices, enabling them to generate tailored recommendations. For example, AI-powered platforms can suggest optimal color palettes, typography, and layout structures based on a specific target audience or project requirement. This ability to customize designs is particularly advantageous in areas such as digital marketing and user experience (UX) design, where aligning visual elements with audience preferences is essential for achieving engagement and conversion goals.

Beyond personalization, AI excels at automating repetitive and time-consuming tasks, significantly streamlining the design process. Tasks such as resizing images, adjusting color schemes, and generating multiple file formats are traditionally labor-intensive and prone to errors when performed manually. AI-powered tools like Adobe Sensei, integrated into Adobe

Creative Cloud applications, offer seamless automation of these tasks. For instance, Adobe Sensei can analyze and enhance image quality, remove backgrounds, and even suggest design adjustments based on project goals. By reducing the burden of routine tasks, these tools enable designers to allocate more time and energy to creative problem-solving and innovation.

AI's impact extends beyond productivity gains to include new possibilities for creative exploration. Tools such as Canva, DALL·E, and MidJourney empower designers and non-designers alike to create complex and visually appealing content with minimal effort. Canva, with its intuitive interface and AI-driven features, democratizes design by enabling users without formal training to produce professional-quality visuals. DALL·E and MidJourney, leveraging text-to-image technology, allow users to generate unique and imaginative visuals from textual prompts, opening up new avenues for artistic experimentation. These advancements not only broaden access to design but also challenge traditional notions of creativity by redefining the role of the designer in the creative process.

However, the rise of AI in graphic design is not without its challenges. As AI tools take on more responsibilities within the design process, questions about creative control and originality become increasingly pertinent. Critics argue that over-reliance on AI could diminish the role of human intuition and artistic judgment, potentially homogenizing creative outputs. For example, while AI-generated designs can be technically precise, they often lack the emotional depth and cultural sensitivity that human designers bring to their work. This limitation raises concerns about the authenticity and meaningfulness of AI-driven creative outputs, particularly in contexts where cultural and emotional resonance is paramount.

Moreover, the integration of AI into graphic design raises important ethical considerations. Issues such as copyright and ownership of AI-generated content remain unresolved. For instance, if an AI tool creates a design based on input data, determining the rightful owner of the design—whether it is the user, the designer, or the AI developer—can be legally and ethically ambiguous. This lack of clarity poses significant challenges for intellectual property laws and has implications for how designers protect their creative rights in an AI-driven landscape.

Despite these challenges, AI's potential to augment and complement human creativity remains a defining feature of its role in graphic design. By acting as a collaborative partner, AI enables designers to explore creative possibilities that might otherwise be unattainable due to time or resource constraints. As these technologies continue to evolve, they are likely to play an increasingly integral role in shaping the future of graphic design, fostering a dynamic interplay between human ingenuity and computational efficiency.

The Future of AI and Graphic Design

The interplay between artificial intelligence (AI) and graphic design marks a transformative era, profoundly influencing creative processes and redefining the role of designers. AI-powered tools have revolutionized design workflows, making creative solutions more accessible to broader audiences and enabling faster, more efficient production of high-quality visuals. These advancements provide significant benefits, especially in democratizing design, allowing individuals with limited technical skills to produce professional-grade outputs. However, the

future trajectory of AI and its collaboration with human creativity remains a central topic in both academic and professional discourse.

One of the most intriguing prospects in this evolution is the possibility of fully autonomous AI-generated designs, where creative processes are executed without direct human input. Technologies like text-to-image transformation tools demonstrate AI's remarkable ability to produce innovative and complex visual content. These systems, capable of interpreting textual prompts to generate unique imagery, highlight the advanced capabilities of AI in creative fields. Despite this, AI-generated designs often lack the emotional depth and cultural resonance that human creativity inherently provides. While AI excels in identifying visual patterns and adhering to composition rules, it struggles to grasp the contextual and emotional nuances that imbue designs with meaning and relatability. This limitation underscores the enduring importance of human input in the creative process.

The ongoing development of AI technology continues to enhance its potential for creating autonomous designs. Advanced machine learning models, such as Generative Adversarial Networks (GANs) and Transformers, enable AI to take on more substantial roles in creative processes, allowing for greater sophistication and originality in design outputs. Yet, this advancement also brings forth critical questions about preserving the artistic and humanistic dimensions of design. As AI takes on a more prominent role, there is a growing need to ensure that the uniquely human aspects of creativity—such as emotional expression, cultural sensitivity, and personal vision—are not overshadowed or diminished.

In response to these challenges, the future of graphic design is likely to see the rise of hybrid tools that seamlessly integrate human creativity with AI's computational power. These tools aim to complement, rather than replace, the designer's role, enabling a collaborative dynamic where AI supports the creative process by handling repetitive tasks, providing data-driven insights, and suggesting innovative ideas. For example, platforms like Adobe Sensei are designed to optimize workflows by automating routine tasks while ensuring that designers retain full creative control over their projects. This balance of automation and artistic autonomy allows designers to focus on the more nuanced and imaginative aspects of their work, pushing the boundaries of innovation.

This collaborative approach redefines the limits of creative interaction between humans and machines. By leveraging AI-generated insights, designers can expand their creative possibilities while maintaining their unique artistic identity. Such tools not only enhance efficiency but also provide designers with new ways to explore complex, personalized, and cutting-edge projects. The integration of AI into design processes is therefore not a replacement of human creativity but a powerful extension of it, enabling a symbiotic relationship where both human ingenuity and AI's computational strengths are fully realized.

As AI technology continues to evolve, its role in graphic design will undoubtedly expand. However, the future success of this interplay depends on preserving the essential human elements of design while embracing the transformative potential of AI. This balance will not only define the trajectory of the field but also set the stage for a new era of innovation in creative practices.

Transformative Impact on Design Education

The influence of artificial intelligence (AI) extends well beyond professional practice, reshaping the landscape of design education and necessitating a comprehensive restructuring of traditional curricula. Historically, design education has focused on foundational skills such as hand-drawing, typography, color theory, and aesthetic principles. While these remain integral to the discipline, the integration of AI-based tools and methodologies is now imperative to prepare students for the rapidly evolving demands of the industry.

Incorporating AI into design education involves more than merely teaching students how to operate AI-powered tools. Educational institutions must adopt a holistic approach, demonstrating how these technologies can be effectively integrated into the creative process. By doing so, students can move beyond technical proficiency to understand the strategic application of AI in design. This includes using AI to analyze data, identify user needs, and generate insights that inform design decisions. Such skills are critical for leveraging AI not just as a functional tool, but as a collaborative partner in innovation.

Integrating AI into curricula equips students with a dual focus: technical expertise and strategic thinking. On the technical side, students gain the ability to navigate advanced AI-powered platforms, customize algorithms, and experiment with generative design systems. On the strategic side, they learn to use AI-driven insights to enhance their creative vision and solve design challenges effectively. For example, students might use AI to analyze user preferences and trends, enabling them to create highly targeted and personalized designs.

This dual focus ensures that future designers are not only adept in visual aesthetics but also capable of utilizing technology to amplify their creative potential. The result is a new generation of professionals who are both artists and technologists, capable of bridging the gap between traditional design practices and cutting-edge innovations. Moreover, the integration of AI in education prepares students to navigate ethical considerations, such as data privacy and the implications of AI-generated content, fostering a nuanced understanding of their responsibilities as designers in a technology-driven world.

By embracing the transformative potential of AI, design education can empower students to become forward-thinking professionals, equipped to lead industry into a future where creativity and technology are inextricably linked. This reimagining of curricula is not just a response to the current trends but a proactive step toward shaping the next era of design.

Ethical and Professional Challenges

The increasing reliance on artificial intelligence (AI) in graphic design brings to the forefront critical ethical and legal issues, particularly those related to originality and copyright. As AI-generated designs become more prevalent, determining ownership and intellectual property rights for these creations poses significant challenges. Who holds the rights to a design produced by an AI tool—the user, the developer of the AI, or the owner of the data used to train the system? This ambiguity creates legal grey areas that complicate the protection of creative works and could undermine the professional standing of designers. Additionally, this

uncertainty influences public trust in AI-generated content, as questions about authenticity and accountability remain unresolved.

AI's limitations in replicating human creativity further exacerbate these concerns. While AI excels in generating designs based on predefined parameters or datasets, it lacks the emotional depth and cultural sensitivity that human designers bring to their work. Design is not merely a technical process; it is deeply rooted in emotional expression and cultural understanding. For example, a campaign design intended to evoke specific cultural sentiments or address social issues requires more than algorithmic precision. AI's inability to interpret or incorporate these nuanced contexts can result in creations that feel superficial or disconnected from their intended purpose.

Moreover, the absence of human intuition and empathy in AI-generated designs can limit their capacity to communicate profound meaning or build emotional connections with audiences. These shortcomings highlight the irreplaceable value of human intervention in the design process, particularly for projects that demand a deep understanding of cultural and emotional dynamics.

As the use of AI in graphic design continues to expand, addressing these ethical and legal challenges is critical. Developing clear frameworks for copyright and intellectual property rights is essential to ensure that the contributions of human designers are appropriately recognized and protected. Furthermore, establishing ethical guidelines for the responsible use of AI in design can help mitigate concerns about authenticity and accountability, fostering greater trust in AI-assisted creative processes. While AI offers unparalleled efficiency and innovative potential, its limitations emphasize the continued necessity of human oversight and creativity. Balancing the capabilities of AI with the irreplaceable qualities of human design will be key to navigating the ethical and legal complexities of this evolving landscape.

CONCLUTIONS

The integration of artificial intelligence (AI) into graphic design represents a profound transformation in the field, offering both opportunities and challenges. AI-powered tools have revolutionized the creative process by enhancing efficiency, automating repetitive tasks, and enabling the creation of innovative designs. Platforms such as Canva, DALL·E, and Adobe Sensei demonstrate how AI can democratize design, making professional-grade tools accessible to a broader audience. At the same time, AI's ability to analyze data and personalize design solutions has introduced new dimensions of precision and functionality, fundamentally altering traditional workflows.

However, this transformation is not without its complexities. The growing reliance on AI raises significant concerns regarding originality, copyright, and the ethical implications of AI-generated content. Questions about intellectual property rights and the ownership of AI-created designs remain unresolved, posing challenges for the legal frameworks that protect creative works. Additionally, AI's inability to replicate the emotional depth, cultural sensitivity, and nuanced understanding that human designers bring to their work underscores its limitations as a creative partner.

The rise of AI in graphic design also challenges the traditional role of designers. While automation tools offer unparalleled efficiency, there is a risk that over-reliance on AI could diminish human creativity and agency. Yet, the potential for collaboration between human designers and AI suggests a promising path forward. By leveraging AI's computational power and insights, designers can expand their creative possibilities while maintaining their unique artistic vision.

Education and professional adaptation are critical in preparing designers to navigate this evolving landscape. Incorporating AI-based tools and methodologies into design curricula can equip future designers with the technical expertise and strategic thinking required to balance innovation with ethical considerations. Furthermore, the development of clear ethical guidelines and intellectual property frameworks is essential to fostering trust and accountability in AI-assisted creative processes.

In conclusion, AI is not a replacement for human creativity but a powerful tool that complements and enhances it. The future of graphic design lies in the seamless integration of AI into creative workflows, preserving the irreplaceable value of human intuition and originality. By fostering a balanced approach, the industry can harness the transformative potential of AI while safeguarding the integrity and cultural depth of the design profession. This evolving synergy between human creativity and machine intelligence holds the promise of redefining the boundaries of innovation in graphic design.

REFERENCES

Adobe Systems. (1990). *Adobe Photoshop: User manual*. Adobe Inc.

Boden, M. A. (2016). *Artificial intelligence: A very short introduction*. Oxford University Press.

Bringhurst, R. (2012). *The elements of typographic style*. Hartley & Marks Publishers.

Burgess, J. (2021). Democratizing design: How AI tools are reshaping the creative landscape. *Design Studies Journal*, 42(3), 34–48.

Canva. (2023). Canva features and AI tools. Retrieved from https://www.canva.com

Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). CAN: Creative Adversarial Networks, generating "art" by learning about styles and deviating from style norms. *arXiv preprint arXiv:1706.07068*.

Eskilson, S. J. (2019). *Graphic design: A new history*. Yale University Press.

Floridi, L. (2020). *The ethics of artificial intelligence: Principles, challenges, and opportunities*. Springer.

Frascara, J. (2004). *Communication design: Principles, methods, and practice*. Allworth Press.

Ghosh, D. (2019). The impact of CAD tools on industrial design. *Design Studies Journal*, 40(3), 45–57.

Goodfellow, I., Bengio, Y., & Courville, A. (2016). *Deep learning*. MIT Press.

Gunkel, D. J. (2018). *The machine question: Critical perspectives on AI, robots, and ethics*. MIT Press.

Heller, S., & Ballance, G. (2020). *Graphic design history*. Pearson.

Holzinger, A., Malle, B., Saranti, A., & Pfeifer, B. (2019). Machine learning and AI for healthcare: Big data for small decisions. *Springer Lecture Notes in Artificial Intelligence*, 11959, 130–150.

Jobs, S. (1984). Introduction of Macintosh. [Keynote speech]. Apple Inc.

Kane, J. (2013). *A type primer*. Pearson Education.

Lupton, E., & Phillips, J. C. (2015). *Graphic design: The new basics*. Princeton Architectural Press.

Manovich, L. (2018). AI aesthetics. *AI & Society*, 33(4), 595–605.

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design*. Wiley.

MidJourney. (2023). About MidJourney: AI-generated art. Retrieved from https://www.midjourney.com

Nilsson, N. J. (2014). *Principles of artificial intelligence*. Morgan Kaufmann.

Norman, D. A. (2013). *The design of everyday things*. Basic Books.

Ramesh, A., Pavlov, M., Goh, G., Gray, S., & Misra, V. (2021). Zero-shot text-to-image generation. *arXiv preprint arXiv:2102.12092*.

Russell, S. J., & Norvig, P. (2021). *Artificial intelligence: A modern approach* (4th ed.). Pearson.

Shneiderman, B. (2022). *Human-centered AI*. Oxford University Press.

Tailor Brands. (2022). Logo maker: AI-powered design. Retrieved from https://www.tailorbrands.com