9TH MEDITERRANEAN CONGRESS OF AESTHETICS
9. AKDENİZ ESTETİK KONGRESİ
SEPTEMBER 17_20 EYLÜL 2025 ÇANAKKALE_TÜRKİYE

MCAE

bildiri özetleri

—

abstracts

Özet Kitap Editörleri_
Editorial Board
e. Murat Çelik, Özgür Uçar

Grafik Tasarım_
Graphic Design
Harman Şaner Çakmak

Bu kitapçıktaki tüm metinler
CC BY - NC 4.0
ile lisanslanmıştır.

ISBN 978-625-00-3715-7

mca.sanart.org.tr

Eylül_September **2025**

HISTORICITY
TARIHSELLIK
CONTEMPORANEITY
ÇAGDAŞLIK

içindekiler
—
table of contents

Kurullar_**Committees**

Kongre Programı_**Program of the Congress**

Davetli Konuşmacılar_**Keynote Speakers**

The Invisible Break
Thierry de Duve 45

Deep Time and Expansive Ground
Aslıhan Demirtaş 46

Sensing and Making Sense of Political Violence Today: Publicness, Expertise, and Agency
Eray Çaylı 48

Contemporaneity: The Dismantling of Modern Historicity
Jacob Lund 50

Pythagorean Wisdom In Turkish Makams Meşk In The Last Century
Alan Wenham-Prosser 52

Bildiri Özetleri_**Abstracts**

Bu Huzursuzluk Meyvesini Vermeli Artık: Gianni Vattimo'dan Santiago Zabala'ya Gerçek Bir Kriz İçin Zayıf Estetik
Abdullah Başaran 56

Poetik Bir Düşünmenin Okulu Olabilir Mi?
Adnan Esenyel 58

Valuing Art Aesthetically In The Context Of The Fourth Industrial Revolution
Adrian Kvokacka 60

Undoing Abstractions: The Nation At The Limits Of Representation
Ahmet Furkan İnan 61

Bergson'un Sanat Kuramında Estetik Sezgi Ve Sürenin Ontolojik İşlevi
Ahmet Tüzen 63

"Learn Of The Green World:" Ezra Pound, Metamorphosis, A-Historicity And Creation
Alberto Merzari 65

Denis Diderot'nun Estetiğinde Beğeni, Algı Ve Gelenek: 18. Yüzyıl Estetiğinde Bir Sentez Arayışı
Ali Can Tural 67

Where the Present Begins to Appear as Past:Mediating Contemporaneity in a Museum of the Future
Anders Thrue Djurslev 69

Making Art What It Is Not: *Le Sacre Du Printemps*
Argun Abrek Canbolat & Elif Gezgin 71

Kant'ın Yüce Kavramı Işığında Ekolojik Estetik Deneyim
Aslı Şentürk 73

Olafur Eliasson'un *Ice Watch* Eserinde "Şey"in Açıklığı Ve Krizin Bedenlenişi
Aydan Aksakal Çakır 75

Marina Abramovic'in "Rhythm" Performanslarının Kant'ın Sanat, Güzellik, Estetik Ve Etik Anlayışları Üzerinden Değerlendirilmesi
Ayşe Uysal Elmas 77

American Women Travelers And Everyday Aesthetics In The Ottoman Empire
Ayşegül Avcı 79

Ghosts Of History In *The Seven Moons Of Maali Almeida*
Ayşegül Turan 81

Hafızanın Estetiği: Bergson'un Zaman Kuramı Işığında *Aşk Gibi Aydınlık, Ölüm Gibi Karanlık*'ta Tarih Ve Bellek
Bahar Ok 83

Aestheticism As Culture Planning: How Servet-i Fünûn Decadence Forged A Didactic Ethos In Literature
Başak İlhan & Nihal Yetkin Karakoç 85

Embodiment of the Digital Image: Materiality In Digital Art
Başak Kaptan Şiray 87

Edilginlikten Etkenliğe: Sanatın Rolleri Üzerine
Baver Demircan 89

Estetik Bir Devrimin Ayak Sesleri Hangi Mantık Adımlarından Geliyor Olabilir?
Besim Karakadılar 92

Commemoration of Architecture in Postage Stamps of 1950s' Türkiye
Buket Ergun Kocaili 94

Is A Crocean Historical Approach Possible Today?
Burak Sayın 96

Edebiyat Ve Millet İnşası: Mavi Anadoluculuk Örneği
Can Karaböcek 98

Ana Mendieta'nın Silueta Serisine İnsan-Sonrası Perspektiften Eleştirel Bir Okuma
Can Memiş 100

On The Threshold Of Tradition And Modernity: Architecture In Travel Guidebooks On Türkiye
Cem Dedekargınoğlu 103

"Yapay Zekâ Sanatı"nda Bir Kavramsal Kriz Söz Konusu Olabilir Mi? *Üretme, Yaratma ve Türetme* Kavramlarına Estetik Tarihinden Bir Bakış ile Yapay Zekayı Anlamak
Cemre Su Kavalalı 105

Beyond The Artist: Historicising And Reimagining Aesthetic Responsibility
Chrysogonus Okwenna 107

Ethics And Politics Of Form. Peter Eisenman On Architecture As A Hermeneutic Endeavor
Constantinos V. Proimos 109

Eleştirel Bir Beauvoir Okumasında Estetik Varoluşu Yeniden Bulmak
Çiğdem Yazıcı 110

Cultural Spaces for Local Identity in the Early 21st Century in İzmir
Defne Tozkoparan 113

The Representation of Everyday Life on Social Media and Historical Imagination
Dimosthenis Boulios 115

Güncel Ephemeral Sanat-Biyosanat Uygulamaları
Dilara Karakaş 117

Ai-Made Artworks: Philosophical Perspectives On Authenticity, Creativity And Ownership
Eda Keskin 119

Between A Square And An Old Palace: Contemporary Public Space In The Square (2017)
Ekin Pınar 121

Nature Is A Mess: From Sublime Grandeur To Relational Becoming
Emre Koyuncu 123

Fenomenoloji Ve Sanatın İmajları
Emre Şan 125

Bakkha Ayinlerinden Halk Anlatılarına Çağdaş Bir Mit Yaratmak: Marina Abramoviç, Kiki Smith
Erdal Demir 128

Cartographies of Memory: Literary Waterscapes in a Comparative Context
Esen Kara 130

Geleneği Yakmak: Estetik Özgürlük, Beden Ve Yaratıcı Çıkış Olarak *Ema*
Fatma Kaya 132

The Aesthetics Of Analytic Philosophy
Filippo Contesi 135

Aesthetics Of Atrocity: Body Horror As Biopolitical Terror In *Night and Pan's Labyrinth*
Funda Civelekoğlu 137

Baumgarten'da Şiir Ve Bilgi: Duyusal Bilişin Estetik Temsili
Gamze Keskin 139

(Ap-)Eikazō: Odysseas Elytis' Reflection On Painting And The Aesthetic-Historical Role Of Greece
Giulia Cervato 141

Zamansallık Ve Temsil Sorunu: Hartog'un Tarihsellik Rejimi Ve Miraslaştırma Kavramlarına Dair Eleştirel Bir Değerlendirme
Gülçin Ayıtgu Metin 143

Peyzajın Zamansallığını Batı Toroslar'da Okumak: Girdev Yaylası
Gürkan Okumuş 146

Notes For A Non-Aristotelian Aristotelian Aesthetics: Harman's Planets, Yücefer's Celestial Bodies
Hakan Atay 148

Kant Ve Hegel Estetiği: Sanatın Estetik Rejiminde Güzellik Ve Yücelikte Etik Politika
Hakan Daloğlu 150

Antik Yunan'da Doğa *(Phûsis)* Anlayışı Çerçevesinde Tragedya Ve Ölüm
Hakan Güney 153

Manzara Sineması Ve Antroposen
Hasan Cem Çal 155

Heritage, Nostalgia, And Narratives Of Belonging
Dascalu Ileana 157

Duyusal Bütünlüğün Hacimlerinden Görsel Algının Yüzeylerine: Türkiye'deki Barınma Mimarisinin Değişimi Üzerine Estetik Bir Okuma
İlkyaz Samur Avcı & Kemal Reha Kavas 159

Public Art, Historical Representation And The Transformation Of Public Sphere: The Case Of Atatürk Boulevard In Ankara
Işıl Kazaz 161

Dijital Mekanlarda Yürüyüşler
Kadir Kayserilioğlu 163

Artistic Values and Market Dynamics: A Case for the Autonomy of Art
Kerem Eksen 164

The Raft Of Medusa: Horrifying Aesthetics, Navigating In The Seas Of The Romantic And Contemporary Political Nightmares
Konstantinos Moraitis 166

Anti-Diyalektik İmgeler Olarak Alt-Right Mem Estetiği
Koray Kırmızısakal 168

Restaging Digital Archives and the Spatiotemporalities of Digital Culture: On the Work of Natalie Bookchin, Cory Arcangel and Refik Anadol
Lewis Keir Johnson 170

Aestheticizing Heritage: Sensory Engagement And Spiritual Tourism At Arkaim Museum-Reserve
Marina Zagidullina 172

Doğrusal Perspektifi Kırmak: Orta Çağ'dan Modern Sanata Alternatif Hakikat Arayışı
Maya Mandalinci 175

Eleştirel Estetik Tartışmaları
Mehmet Şiray 177

Rönesans Ve Aydınlanma Dönemlerinin Antik Çağ İmgesine Yaklaşımlarındaki Benzersizlikler Ve Bu Benzersizliklerin Öğrettikleri
Mehtap Serim 179

Hareketli Mekanlar, Değişen Anlamlar: Tekerlekli Küçük Evlere (Tiny House On Wheels) Estetik Bir Bakış
Melis Yılmaz 181

Traditional Houses In Cartoons In Mid-Twentieth Century Türkiye
Meltem Çetinel Ak 184

Revisiting General Organology For An Aesthetics Of Empathy
Miki Okubo 186

Estetik Kuramlar Işığında Erken Cumhuriyet'in Görsel Düzeni: *Sergiler*
Mine Bican 188

Siyasal Olanın Kutsal Estetiği: Göbeklitepe Üzerine Bir Düşünüm
Mustafa Arıkan 191

Çuvallayan Moda: Çuvalın Estetik Ve Ekolojik Tarihi
Nazlı Avcılar 193

Deconstruction Sonrası Estetik
Necmi Karkın 195

Postwar Embassy Competitions In Turkey: Platforms For Aesthetic Experimentation And Architectural Visibility On The International Stage
Öncü Özalp 197

The Liberating Role Of Art In Spinoza's Philosophy
Övünç Cengiz 199

Soyut Dışavurumculuk Ve Kültürel Hegemonya:Soğuk Savaş'ın Estetik Stratejileri Üzerine Bir Okuma
Özge Yılmaz 201

Yapay Zekâ Dahi Bir Sanatçı Olabilir Mi?
Özgüç Güven 203

Görünmez Beden, Görünür Sanat: Marina Abramović Ve Bedensel Bilinç
Özlem Derin Sağlam 205

Ai Generated Art And The Specter Of The Technological Sublime
Öznur Karakaş 207

Sergileme Ve Örtme, Siyaset Ve Ekonomi Arasında Müzeleştirme Pratikleri
Pınar Karababa Demircan 209

From Transculture To Transecology: Global Art Exhibitions As Sites For Entangled Narratives Of Global Modernity
Rana Öztürk 211

Not Just A Picture: The Image As Extension Of The Body
Ray Drainville 213

Estetik Düşüncenin Örgütsel Biçimi: Sanart Derneği Üzerinden Süreç Odaklı Bir Okuma
Saadet Kök Ayaz 215

Ölçülemez Olanın Figüratif Politikası: Hypotyposis, Ritmik Çağdaşlık Ve Spekülatif Tarih
Salih Akkanat 217

Defining Realism Historically
Sam Heffron 219

The Turkish House in Transition: Memory, Modernization, and the Aesthetics of Loss
Seçil Özcan Geylani 221

The Memory You Have Called Cannot Be Reached At The Moment
Seda Hayal Tatlı & Baki Burak Acıl 223

Hayali Geçmişler Ve Bugünün Estetiği: Zaman Sorunu Ekseninde Bir Değerlendirme
Selda Salman 225

Harabeler Ve Yankılar: Adorno Ve Benjamin'de Sanat Ve Tarihin Diyalektiği
Selvihan Polat 227

Reconsidering Tolstoy's "Proper Feelings" Of Art Today
Seniye Tilev 229

Polyphony's Genesis, The Quantum Score, And Entangled Musical Aesthetics: How Notation Shapes The Musical Mind
Serena Allegra 231

Çağdaş Seramik Sanatında Plastiklik Ve Erime Üzerine Kavramsal Çözümlemeler
Sibel Kibar 233

Sanal Fırçalar Ve Görünmeyen Tuvaller: Dijital Sanata Bir Ontoloji Önerisi
Şevval Ersan 235

18. YYdan Önce Sanat Eğitimi Nerede?
Tansu Açık 237

Yeni İkonoklazm Çağında Felaket Estetiğine Karşı Umut İmgeleri
Toros Güneş Esgün 238

Decay: The End Of The World And Of Art
Umut Eldem 240

The Ontology And Power Of Images
Valentina Hribar Sorčan 242

The Potential of Archaeological Land Art (A Case Study of Arkaim)
Viktoriia Kotova 243

Giambattista Vico: Estetik Tarihsellik Üzerine
Vildan Doğanay 246

Belleğin Sinema Aracılığıyla Yeniden İnşası:Train Of Shadows Belgeseli Üzerine Nitel Bir Analiz
Zeynep Akın Songur 248

The Digital Troy: From The Early Excavations To Modern Cinema
Zeynep Aktüre 250

düzenleme kurulu
—
organization committee

KONGRE EŞ BAŞKANLARI_
CONGRESS CO-CHAIRS

E. MURAT ÇELİK SANART, ANKARA UNIVERSITY, TÜRKİYE

ÖZGÜR UÇAR ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY, TÜRKİYE

KURUL ÜYELERİ_COMMITTEE MEMBERS

EVREN KARAYEL GÖKKAYA ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY, TÜRKİYE

GÖZDE KIRAL UÇAR ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY, TÜRKİYE

ARGUN ABREK CANBOLAT ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY, TÜRKİYE

EKİN PINAR SANART, ODTÜ, TÜRKİYE

ZEYNEP İREM ÖZATAY ANKARA UNIVERSITY, TÜRKİYE

ESEN ÖZYURT ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY, TÜRKİYE

UYGAR ABACI PENN STATE UNIVERSITY, ABD

KAİTİ DİMİTSANTOU-KREMEZİ ATHENS NATIONAL TECHNICAL UNIVERSITY, GREECE

SİNEM DÜZGÖREN TROYA MUSEUM, TÜRKİYE

DENİZ ERBAŞ TROYA CULTURE ASSOCIATION, ÇANAKKALE BIENAL, TÜRKİYE

JALE N. ERZEN SANART, TÜRKİYE

ÇAĞAMAN ESİRGEMEZ ÇANAKKALE PROVINCIAL CULTURE AND TOURISM DIRECTORATE TÜRKİYE

LISA GIOMBINI ROMA TRE UNIVERSITY, ITALY

PELİN YONCACI ARSLAN SANART, ODTÜ, TÜRKİYE

BEDRİYE KABA IŞIK SANART, TÜRKİYE

ADRIÁN KVOKAČKA UNIVERSITY OF PRESOV, SLOVAKIA

ÖĞRENCİ EKİBİ_STUDENT COMMITTEE

ALİ EMİR FIRINCIOĞULLARI, ALİ TOPÇU, ALİYE FİDAN, ALPER SOYLU, ANIL UZ, ARDA ÇELTİK, BESTE TÜRK, CEYHUN TUFAN, DİLA TEMİZ, FATMANUR ERGÜN, FEYZA ÇINAR, İPEK AKSÖZ, MEHMET CAN ÇELİKKOL, SEMA AKIN, SILA NUR PİŞKİN, YAĞMUR GEZER, YAREN GÖKSU, ZEHRA AĞCAKAYA, ZEHRA ULUTAŞ, ZEYNEPNAZ ÖZTÜRK

GRAFİK TASARIM_GRAPHIC DESIGN

HARMAN ŞANER ÇAKMAK

HARMANSANER@GMAIL.COM

bilim kurulu
—
scientific committee

AHMET CÜNEYT GÜLTEKİN ANKARA ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
ALİ CENGİZKAN ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
ANTJE BOSSELMANN-RUICKBIE JUSTUS-LİEBİG-UNİVERSİTÄT GİESSEN, ALMANYA
AYŞEN SAVAŞ ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
BORA ERDAĞI KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
CEM KAMÖZÜT MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
CEREN KATİPOĞLU ÖZMEN ÇANKAYA ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
CORRY SHORES ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
CUMHUR ASLAN ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
ÇAĞLA KARABAĞ HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
DEMET TAŞDELEN ANADOLU ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
DENİZ ALTAY BAYKAN BİLKENT ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
DEVRİM DİRLİKYAPAN BİLKENT ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
DİDEM ÇATAL ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
EMRE KOYUNCU ANKARA ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
EMRE ŞAN İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
ERTUĞRUL RUFAYİ TURAN ANKARA ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
F. CÂNÂ BİLSEL ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
FETHİ KABA ANADOLU ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
GAMZE KESKİN YURDAKURBAN KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
GÜVEN ARİF SARGIN ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
HAKAN ATAY MERSİN ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
HALİL TURAN ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
HARUN KAYGAN GÜNEY DANİMARKA ÜNİVERSİTESİ, DANİMARKA
HİKMET ÜNLÜ HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
IŞIK EREN EMEKLİ ÖĞRETİM ÜYESİ, TÜRKİYE
JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN ANKARA ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
KARUN ÇEKEM EGE ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
KEMAL REHA KAVAS AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE

LALE ÖZGENEL ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
MEHMET ŞİRAY MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
MERT YAVAŞÇA ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
MURAT CANKARA ANKARA SOSYAL BİLİMLER ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
NURETTİN ARSLAN ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
NAZİLE KALAYCI HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
ONUR TATAR ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
ÖVÜNÇ CENGİZ ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
ÖZGE EJDER MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
PINAR KAYGAN LATVİA SANAT AKADEMİSİ, DANİMARKA
RÜSTEM ASLAN ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
SEDA COŞAR ÇELİK ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
SEYHAN BOZTEPE ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TROYA KÜLTÜR DERNEĞİ, TÜRKİYE
SİBEL OKTAR THOMAS ÖZYEĞİN ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
SUNA GÜVEN ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
TOROS GÜNEŞ ESGÜN HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
UĞUR TÜRKMEN ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE
YALÇIN ARMAĞAN MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ, TÜRKİYE

9TH MEDITERRANEAN CONGRESS OF AESTHETICS
9. AKDENİZ ESTETİK KONGRESİ
SEPTEMBER 17_20 EYLÜL 2025 ÇANAKKALE_TÜRKİYE

kongre programı

—

program of the congress

17 Eylül_September
Çarşamba_Wednesday

09.00 _ 10.00
KAYIT / **REGISTRATION**

10.00_12.30 SALON_A

Açılış Etkinlikleri

Keynote Speech 1
Thierry de Duve

Invisible Break

12.30 _ 14.00
Öğle Yemeği / **Lunch**

14.00_15.00 SALON_A

Keynote Speech 2
Aslıhan Demirtaş

Deep Time and Expansive Ground

15.00 _ 15.30
Çay-Kahve Arası / **Coffee Break**

15.30 _ 17.20

v SALON_A

Kriz, Antroposen Ve Felaket Estetiği

- **TOROS GÜNEŞ ESGÜN_**
  YENİ İKONOKLAZM ÇAĞINDA FELAKET ESTETİĞİNE KARŞI UMUT İMGELERİ

- **ABDULLAH BAŞARAN_**
  BU HUZURSUZLUK MEYVESİNİ VERMELİ ARTIK: GIANNI VATTIMO'DAN SANTIAGO ZABALA'YA GERÇEK BİR KRİZ İÇİN ZAYIF ESTETİK

- **AYDAN AKSAKAL ÇAKIR_**
  OLAFUR ELIASSON'UN ICE WATCH ESERİNDE "ŞEY"İN AÇIKLIĞI VE KRİZİN BEDENLENİŞİ

v SALON_C

Digitalization, Media, And Historical Perception

- **ZEYNEP AKTÜRE_**
  THE DIGITAL TROY: FROM THE EARLY EXCAVATIONS TO MODERN CINEMA

- **BURAK SAYIN_**
  IS A CROCEAN HISTORICAL APPROACH POSSIBLE TODAY?

- **SAM HEFFRON_**
  DEFINING REALISM HISTORICALLY **(Online)**

- **SERENA ALLEGRA_**
  POLYPHONY'S GENESIS, THE QUANTUM SCORE, AND ENTANGLED MUSICAL AESTHETICS. HOW NOTATION SHAPES THE MUSICAL MIND **(Online)**

paralel_ oturumlar

v Nedime Hanım

v Korfmann

Sanat Felsefesinde Temel Kavramlar Ve Yaklaşımlar

- **ADNAN ESENYEL-**
POETİK BİR DÜŞÜNMENİN OKULU OLABİLİR Mİ?

- **AHMET TÜZEN-**
BERGSON'UN SANAT KURAMINDA ESTETİK SEZGİ VE SÜRENİN ONTOLOJİK İŞLEVİ

- **BAHAR OK-**
HAFIZANIN ESTETİĞİ: BERGSON'UN ZAMAN KURAMI IŞIĞINDA AŞK GİBİ AYDINLIK, ÖLÜM GİBİ KARANLIK'TA TARİH VE BELLEK

- **BESİM KARAKADILAR-**
ESTETİK BİR DEVRİMİN AYAK SESLERİ HANGİ MANTIK ADIMLARINDAN GELİYOR OLABİLİR?

- **HASAN CEM ÇAL_**
MANZARA SİNEMASI VE ANTROPOSEN

17.20 _ 17.40
Çay-Kahve Arası / **Coffee Break**

17.40 _ 19.00

v SALON_A

Panel _
Eleştirel Estetik Tartışmaları Ve Fenomenoloji

ZEYNEP TALAY TURNER_
OTURUM BAŞKANI

MEHMET ŞİRAY_
ELEŞTİREL ESTETİK TARTIŞMALARI

EMRE ŞAN_
FENOMENOLOJİ VE SANATIN İMAJLARI

ÇİĞDEM YAZICI_
ELEŞTİREL BİR BEAUVOİR OKUMASINDA ESTETİK VAROLUŞU YENİDEN BULMAK

v SALON_B

Cultural Heritage, Nostalgia, And Narratives Of Belonging

- **MARINA ZAGIDULLINA-**
AESTHETICIZING HERITAGE: SENSORY ENGAGEMENT AND SPIRITUAL TOURISM AT ARKAIM MUSEUM-RESERVE

- **ILEANA DASCALU_**
HERITAGE, NOSTALGIA, AND NARRATIVES OF BELONGING

- **KONSTANTINOS MORAITIS-**
THE RAFT OF MEDUSA: HORRIFYING AESTHETICS, NAVIGATING IN THE SEAS OF THE ROMANTIC AND CONTEMPORARY POLITICAL NIGHTMARES

paralel_ oturumlar

v SALON_C

Image, Media, And Visual Perception

- **DEMOSTHENES BOULIOS_**
  THE REPRESENTATION OF EVERYDAY LIFE ON SOCIAL MEDIA AND HISTORICAL IMAGINATION

- **RAYMOND DRAINVILLE_**
  NOT JUST A PICTURE: THE IMAGE AS EXTENSION OF THE BODY

- **VALENTINA HRIBAR SORČAN_**
  THE ONTOLOGY AND POWER OF IMAGES **(Online)**

v Nedime Hanım

Artistic Styles, Cultural Specificity, And Medium Boundaries

- **ARGUN ABREK CANBOLAT & ELİF GEZGİN_**
  MAKING ART WHAT IT IS NOT: LE SACRE DU PRINTEMPS

- **AYŞEGÜL AVCI_**
  AMERICAN WOMEN TRAVELERS AND EVERYDAY AESTHETICS IN THE OTTOMAN EMPIRE

- **BAŞAK İLHAN_ & NİHAL YETKİ_**
  AESTHETICISM AS CULTURE PLANNING: HOW SERVET-I FÜNÛN DECADENCE FORGED A DIDACTIC ETHOS IN LITERATURE

09.00 _ 10.50

18 Eylül_September
Perşembe_Thursday

SALON_A

Zamansallık, Bellek Ve Tarihsel Temsil

- **GAMZE KESKİN_**
  BAUMGARTEN'DA ŞİİR VE BİLGİ: DUYUSAL BİLİŞİN ESTETİK TEMSİLİ

- **GÜLÇİN AYITGU METİN_**
  ZAMANSALLIK VE TEMSİL SORUNU: HARTOG'UN TARİHSELLİK REJİMİ VE MİRASLAŞTIRMA KAVRAMLARINA DAİR ELEŞTİREL BİR DEĞERLENDİRME

- **SELDA SALMAN_**
  HAYALİ GEÇMİŞLER VE BUGÜNÜN ESTETİĞİ: ZAMAN SORUNU EKSENİNDE BİR DEĞERLENDİRME

- **SELVİHAN POLAT_**
  HARABELER VE YANKILAR: ADORNO VE BENJAMİN'DE SANAT VE TARİHİN DİYALEKTİĞİ

SALON_B

Ecology, Identity, And Art's Spatial Dimensions

- **ESEN KARA_**
  CARTOGRAPHIES OF MEMORY: LITERARY WATERSCAPES IN A COMPARATIVE CONTEXT

- **GIULIA CERVATO_**
  (AP-) EIKAZŌ: ODYSSEAS ELYTIS' REFLECTION ON PAINTING AND THE AESTHETIC-HISTORICAL ROLE OF GREECE

- **MIKI OKUBO_**
  REVISITING GENERAL ORGANOLOGY FOR AN AESTHETICS OF EMPATHY

- **VIKTORIA KOTOVA_**
  THE POTENTIAL OF ARCHAEOLOGICAL LAND ART (A CASE STUDY OF ARKAIM)

paralel_ oturumlar

v SALON_C

Beden, Performans Ve İnsan-Sonrası Estetik

- **ÖZLEM DERİN SAĞLAM_**
GÖRÜNMEZ BEDEN, GÖRÜNÜR SANAT: MARINA ABRAMOVİĆ VE BEDENSEL BİLİNÇ

- **CAN MEMİŞ_**
ANA MENDIETA'NIN SILUETA SERİSİNE İNSAN-SONRASI PERSPEKTİFTEN ELEŞTİREL BİR OKUMA

- **ERDAL DEMİR_**
BAKKHA AYİNLERİNDEN HALK ANLATILALARINA ÇAĞDAŞ BİR MİT YARATMAK: MARINA ABROMOVİÇ, KİKİ SMİTH **(Online)**

v Nedime Hanım

Yapay Zeka, Dijital Sanat Ve Yaratıcılık

- **ÖZGÜÇ GÜVEN_**
YAPAY ZEKÂ DAHİ BİR SANATÇI OLABİLİR Mİ?

- **CEMRE SU KAVALALI_**
YAPAY ZEKA SANATI"NDA BİR KAVRAMSAL KRİZ SÖZ KONUSU OLABİLİR Mİ? ÜRETME, YARATMA VE TÜRETME KAVRAMLARINA ESTETİK TARİHİNDEN BİR BAKIŞ İLE YAPAY ZEKAYI ANLAMAK

- **ŞEVVAL ERSAN_**
SANAL FIRÇALAR VE GÖRÜNMEYEN TUVALLER: DİJİTAL SANATA BİR ONTOLOJİ ÖNERİSİ

10.50_11.20
Çay-Kahve Arası / **Coffee Break**

11.20 _ 12.40

paralel_ oturumlar

∨ SALON_A

Panel _
Remembering And Representing The Past In Spaces Of Türkiye From The Twentieth To The Twenty-First Century

T. ELVAN ALTAN_
CHAIR

IŞIL KAZAZ_
PUBLIC ART, HISTORICAL REPRESENTATION AND THE TRANSFORMATION OF PUBLICSPHERE: THE CASE OF ATATÜRK BOULEVARD IN ANKARA

DEFNE TOZKOPARAN_
CULTURAL SPACES FOR LOCAL IDENTITY IN THE EARLY 21ST CENTURY IN İZMIR

CEM DEDEKARGINOĞLU_
ON THE THRESHOLD OF TRADITION AND MODERNITY: ARCHITECTURE IN TRAVEL GUIDEBOOKS ON TÜRKIYE

∨ SALON_B

Trauma, Violence, And Emotional Representation

- **FUNDA CİVELEKOĞLU_**
AESTHETICS OF ATROCITY: BODY HORROR AS BIOPOLITICAL TERROR IN NIGHT AND PAN'S LABYRINTH

- **AYŞEGÜL TURAN_**
GHOSTS OF HISTORY IN THE SEVEN MOONS OFMAALI ALMEIDA

- **EVAGORIA DAPOLA_**
THE AESTHETICS OF MOURNING: GENDERED RITUAL, SONIC MEMORY AND TENDER RESONANCES IN THE ARCHIVE

v SALON_C

Aesthetic Re-interpretations: From Aristotle To Hegel

- **UMUT ELDEM_**
  DECAY: THE END OF THE WORLD AND OF ART

- **HAKAN ATAY_**
  NOTES FOR A NON-ARISTOTELIAN ARISTOTELIAN AESTHETICS: HARMAN'S PLANETS, YÜCEFER'S CELESTIAL BODIES

v Nedime Hanım

v Korfmann

Görsel Sanatlar, Bellek Ve Algı

- **BORA ERDAĞI_**
  PAUL KLEE VE ŞİVE NEŞE BAYDAR'IN RESMİNDE ÇAĞDAŞLIK İMGESİ OLARAK EŞİK

- **ZEYNEP AKIN SONGUR_**
  BELLEĞİN SİNEMA ARACILIĞIYLA YENİDEN İNŞASI: TRAİN OF SHADOWS BELGESELİ ÜZERİNE NİTEL BİR ANALİZ

- **EBRU KALENDER_**
  SİBERNETİK ESTETİĞİN İKİLEMİ: ALGORİTMİK TAHAKKÜMDEN POST-ORGANİK DÖNÜŞÜME

- **KADİR KAYSERİLİOĞLU_**
  DİJİTAL MEKANLARDA YÜRÜYÜŞLER

12.40 _ 14.00 Öğle Yemeği / **Lunch**

v SALON_A

14.00_15.00

Keynote Speech 3
Jacob Lund

Contemporaneity: The Dismantling Of Modern Historicity

15.00_15.30 Çay-Kahve Arası / **Coffee Break**

15.30 _ 17.20

SALON_A

AI, Technology, And The Redefinition Of Art

- **ÖZNUR KARAKAŞ_**
  AI GENERATED ART AND THE SPECTER OF THE TECHNOLOGICAL SUBLIME

- **ADRIAN KVOKACKA_**
  VALUING ART AESTHETICALLY IN THE CONTEXT OF THE FOURTH INDUSTRIAL REVOLUTION

- **EDA KESKİN_**
  AI-MADE ARTWORKS: PHILOSOPHICAL PERSPECTIVES ON AUTHENTICITY, CREATIVITY AND OWNERSHIP

- **KEREM OZAN BAYRAKTAR_**
  A CYBERNETIC ANALOGY FOR HISTORICIZING COMPUTER ART: THE CASE OF VERA MOLNÁR

SALON_B

Architecture, Public Spaces, And Collective Memory

- **EKİN PINAR_**
  BETWEEN A SQUARE AND AN OLD PALACE: CONTEMPORARY PUBLIC SPACE IN THE SQUARE (2017)

- **CONSTANTINOS V. PROIMOS_**
  ETHICS AND POLITICS OF FORM. PETER EISENMAN ON ARCHITECTURE AS A HERMENEUTIC ENDEAVOR

- **SEDA HAYAL TATLI_ & BAKİ BURAK ACIL_**
  THE MEMORY YOU HAVE CALLED CANNOT BE REACHED AT THE MOMENT

- **ÖNCÜ ÖZALP_**
  POSTWAR EMBASSY COMPETITIONS IN TURKEY: PLATFORMS FOR AESTHETIC EXPERIMENTATION AND ARCHITECTURAL VISIBILITY ON THE INTERNATIONAL STAGE

paralel_ oturumlar

v SALON_C

Gelenek, Modernite Ve Estetik Kimlik

- **MEHTAP SERİM_**
  RÖNESANS VE AYDINLANMA DÖNEMLERİNİN ANTİK ÇAĞ İMGESİNE YAKLAŞIMLARINDAKİ BENZERSİZLİKLER VE BU BENZERSİZLİKLERİN ÖĞRETTİKLERİ

- **FATMA KAYA_**
  GELENEĞI YAKMAK: ESTETİK ÖZGÜRLÜK, BEDEN VE YARATICI ÇIKIŞ OLARAK EMA

v Nedime Hanım v Korfmann

Kant, Hegel Ve Doğa Estetiği

- **HAKAN DALOĞLU_**
  KANT VE HEGEL ESTETİĞİ: SANATIN ESTETİK REJİMİNDE GÜZELLİK VE YÜCELİKTE ETİK POLİTİKA

- **ASLI ŞENTÜRK_**
  KANT'IN YÜCE KAVRAMI IŞIĞINDA EKOLOJİK ESTETİK DENEYİM

- **AYŞE UYSAL ELMAS_**
  MARINA ABRAMOVIC'IN "RHYTHM" PERFORMANSLARININ KANT'IN SANAT, GÜZELLİK, ESTETİK VE ETİK ANLAYIŞLARI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

- **HAKAN GÜNEY_**
  ANTİK YUNAN'DA DOĞA (PHUSİS) ANLAYIŞI ÇERÇEVESİNDE TRAGEDYA VE ÖLÜM

- **VİLDAN DOĞANAY_**
  İAMBATTİSTA VİCO: ESTETİK TARİHSELLİK ÜZERİNE

- **NAZLI AVCILAR_**
  ÇUVALLAYAN MODA: ÇUVALIN ESTETİK VE EKOLOJİK TARİHİ

17.20_17.45 Çay-Kahve Arası / **Coffee Break**

17.45 _ 19.00

v SALON_A

Panel_
Representing Past And Architecture In Mid-Twentieth Century Türkiye

LALE ÖZGENEL_
CHAIR

BUKET ERGUN KOCAİLİ_
COMMEMORATION OF ARCHITECTURE IN POSTAGE STAMPS OF 1950S' TÜRKIYE

MELTEM ÇETİNEL AK_
TRADITIONAL HOUSES IN CARTOONS IN MID-TWENTIETH CENTURY TÜRKIYE

SEÇİL ÖZCAN GEYLANI_
THE TURKISH HOUSE IN TRANSITION: MEMORY, MODERNIZATION, AND THE AESTHETICS OF LOSS

v SALON_B

Nature, Ecology, And Post-Anthropocentric Aesthetics

- **EMRE KOYUNCU_**
NATURE IS A MESS: FROM SUBLIME GRANDEUR TO RELATIONAL BECOMING

- **ALBERTO MERZARI_**
"LEARN OF THE GREEN WORLD:" EZRA POUND, METAMORPHOSIS, A-HISTORICITY AND CREATION

- **RANA ÖZTÜRK_**
FROM TRANSCULTURE TO TRANSECOLOGY: GLOBAL ART EXHIBITIONS AS SITES FOR ENTANGLED NARRATIVES OF GLOBAL MODERNITY

paralel_ oturumlar

v SALON_C

Philosophical Inquiries Into Aesthetics

- **ÖVÜNÇ CENGİZ_**
  THE LIBERATING ROLE OF ART IN SPINOZA'S PHILOSOPHY

- **FILIPPO CONTESI_**
  THE AESTHETICS OF ANALYTIC PHILOSOPHY
  (Online)

- **CHRYSOGONUS OKWENNA_**
  BEYOND THE ARTIST: HISTORICISING AND REIMAGINING AESTHETIC RESPONSIBILITY
  (Online)

v Nedime Hanım

Estetik Düşüncede Tarihsel Dönemeçler

- **MAYA MANDALİNCİ_**
  DOĞRUSAL PERSPEKTİFİ KIRMAK: ORTA ÇAĞ'DAN MODERN SANATA ALTERNATİF HAKİKAT ARAYIŞI

- **ALİ CAN TURAL_**
  DENİS DİDEROT'NUN ESTETİĞİNDE BEĞENİ, ALGI VE GELENEK: 18. YÜZYIL ESTETİĞİNDE BİR SENTEZ ARAYIŞI

- **TANSU AÇIK_**
  18. YY'DAN ÖNCE SANAT EĞİTİMİ NEREDE?

20.00
Kongre yemeği / **Congress Dinner**

Parion Hotel
Menas Salonu / Menas Hall

10.00 _ 11.50

19 Eylül_September
Cuma_Friday

SALON_A

Art, Representation, And Historical Consciousness

- **SENİYE TİLEV_**
  RECONSIDERING TOLSTOY'S "PROPER FEELINGS" OF ART TODAY

- **AHMET FURKAN İNAN_**
  UNDOING ABSTRACTIONS: THE NATION AT THE LIMITS OF REPRESENTATION

- **ANDERS THRUE DJURSLEV_**
  WHERE THE PRESENT BEGINS TO APPEAR AS PAST: MEDIATING CONTEMPORANEITY IN A MUSEUM OF THE FUTURE

SALON_B

Estetik Kurumlar, Sergileme Ve Disiplinlerarası Yaklaşımlar

- **PINAR KARABABA DEMİRCAN_**
  SERGİLEME VE ÖRTME, SİYASET VE EKONOMİ ARASINDA MÜZELEŞTİRME PRATİKLERİ

- **MİNE BİCAN_**
  ESTETİK KURAMLAR IŞIĞINDA ERKEN CUMHURİYET'İN GÖRSEL DÜZENİ: SERGİLER

- **SAADET KÖK AYAZ_**
  ESTETİK DÜŞÜNCENİN ÖRGÜTSEL BİÇİMİ: SANART DERNEĞİ ÜZERİNDEN SÜREÇ ODAKLI BİR OKUMA

paralel_ oturumlar

v SALON_C v Nedime Hanım v Korfmann

Estetik Kuramda Eleştirel Yaklaşımlar Ve Dönüşüm

▪ **SALİH AKKANAT_**
ÖLÇÜLEMEZ OLANIN FİGÜRATİF POLİTİKASI: HYPOTYPOSİS, RİTMİK ÇAĞDAŞLIK VE SPEKÜLETİF TARİHSELLİK

▪ **NECMİ KARKIN_**
DECONSTRUCTION SONRASI ESTETİK **(Online)**

Mekan, Peyzaj Ve Mimari Estetiği

▪ **MELİS YILMAZ_**
HAREKETLİ MEKANLAR, DEĞİŞEN ANLAMLAR: TEKERLEKLİ KÜÇÜK EVLERE (TINY HOUSE ON WHEELS) ESTETİK BİR BAKIŞ

▪ **GÜRKAN OKUMUŞ_ & ÖZGÜR EDİZ_**
PEYZAJIN ZAMANSALLIĞINI BATI TOROSLAR'DA OKUMAK: GİRDEV YAYLASI

▪ **İLKYAZ SAMUR AVCI & KEMAL REHA KAVAS_**
DUYUSAL BÜTÜNLÜĞÜN HACİMLERİNDEN GÖRSEL ALGININ YÜZEYLERİNE: TÜRKİYE'DEKİ BARINMA MİMARİSİNİN DEĞİŞİMİ ÜZERİNE ESTETİK BİR OKUMA

▪ **SEYHAN BOZTEPE_**
ARKEOLOGLAR VE SANATÇILAR AYNI KAZI ALANINDA BİRLİKTE NASIL ÇALIŞIR? TROYA KAZISI SANAT EKİBİ

▪ **MUSTAFA ARIKAN_**
SİYASAL OLANIN KUTSAL ESTETİĞİ: GÖBEKLİTEPE ÜZERİNE BİR DÜŞÜNÜM

12.00 _ 13.30 Öğle Yemeği / **Lunch**

v SALON_A

13.30_14.30

Keynote Speech 4
Eray Çaylı

Sensing And Making Sense Of Political Violence Today: Publicness, Expertise, And Agency

14.30_15.00 Çay-Kahve Arası / **Coffee Break**

15.00 _ 16.20

v SALON_A

Panel_
Rethinking The Potentialities Of Recent Art

ÖZGE EJDER_
CHAIR

KEREM EKSEN_
ARTISTIC VALUES AND MARKET DYNAMICS: A CASE FOR THE AUTONOMY OF ART

BAŞAK KAPTAN ŞİRAY_
EMBODIMENT OF THE DIGITAL IMAGE: MATERIALITY IN DIGITAL ART

LEWIS KEIR JOHNSON_
RESTAGING DIGITAL ARCHIVES AND THE SPATIOTEMPORALITIES OF DIGITAL CULTURE: ON THE WORK OF NATALIE BOOKCHIN, CORY ARCANGEL AND REFIK ANADOL

v SALON_C

Güncel Sanat Pratikleri Ve Materyallerin Estetiği

- **SİBEL KİBAR_**
ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA PLASTİKLİK VE ERİME ÜZERİNE KAVRAMSAL ÇÖZÜMLEMELER

- **DİLARA KARAKAŞ_**
GÜNCEL EPHEMERAL SANAT-BİYOSANAT UYGULAMALARI
(Online)

paralel_ oturumlar

v Nedime Hanım

v Korfmann

Sanat, Politika Ve İdeoloji

- **KORAY KIRMIZISAKAL_**
  ANTİ-DİYALEKTİK İMGELER OLARAK ALT-RIGHT MEM ESTETİĞİ

- **ÖZGE YILMAZ_**
  SOYUT DIŞAVURUMCULUK VE KÜLTÜREL HEGEMONYA: SOĞUK SAVAŞ'IN ESTETİK STRATEJİLERİ ÜZERİNE BİR OKUMA

- **BAVER DEMİRCAN_**
  EDİLGİNLİKTEN ETKENLİĞE: SANATIN ROLLERİ ÜZERİNE

- **CAN KARABÖCEK_**
  EDEBİYAT VE MİLLET İNŞASI: MAVİ ANADOLUCULUK ÖRNEĞİ

16.20 _ 16.50 Çay-Kahve Arası / **Coffee Break**

v SALON_A

16.50_18.00

Keynote Speech 5
Alan Wenham-Prosser

Pythagorean Wisdom In Turkish Makams
Meşk In The Last Century

Discussant: **Cenk Güray**

>> Closing Remarks

>> 20.30 KONSER_CONCERT
EMRE YAVUZ «RAVEL 150»
SALON_VENUE: MAHAL **STUDIO**

20 Eylül September
Cumartesi_Saturday

10.00_18.00

v Troy Museum & Troy Ancient City

Keynote Speech 6
Rüstem Aslan

Homer, Troy, And Aesthetics In Art

(Video Recording)

>> **Rehberli Gezi**
Troya Müzesi Ve Troya Antik Kenti

Guided Tour Of Troy Museum And Troy Ancient City

>

Otobüsler sabah saat 10.00'da Cumhuriyet Meydanı'ndan kalkacaktır. (Kalkış yeri için QR kodu kullanınız)

The buses will depart from Cumhuriyet Square at 10:00 in the morning. (Use the QR Code for exact location)

etkinlikler
events

SERGİ_**EXHIBITION**

Kanatlı Sözler/Bellek
Winged Words / Memory

YER_**PLACE: MAHAL**
18 EYLÜL/10.00'DAN İTİBAREN GEZİLEBİLİR
CAN BE VISITED FROM **SEPTEMBER 18**, FROM 10 AM

KONSER_**CONCERT**

Emre Yavuz

«RAVEL 150»

19 EYLÜL_**SEPTEMBER /** CUMA_**FRIDAY / 20.30**
SALON_VENUE: MAHAL**STUDIO**

SERGİ_**EXHIBITION**

Yüzen Seramikler
Floating Ceramics

YER_**PLACE: TROYA MÜZESİ**

MAHAL
SANAT

davetli konuşmacılar
—
keynote speakers

THIERRY
DE DUVE

ASLIHAN
DEMİRTAŞ

JACOB
LUND

ERAY
ÇAYLI

JALE N.
ERZEN

ALAN
WENHAM-
PROSSER

RÜSTEM
ASLAN

The Invisible Break

Thierry de Duve

Marcel Duchamp's famous and infamous urinal titled *Fountain* (1917) sits on the border between two art worlds, one in which a urinal cannot possibly be art and one in which *this* particular urinal is art. The switch from the first to the second art world is so abrupt and radical that it is akin to a revolution, which, however, has not been recorded as such by art history. My talk addresses a two-tiered issue, at once catering to the theme of our congress, "Historicity and Contemporaneity," and suitable to a society that focuses on the discipline of aesthetics: how to explain aesthetically, not just sociologically or ideologically, the passage from one art world to the other signalled by *Fountain*.

Deep Time and Expansive Ground

Aslıhan Demirtaş
KHORA

We have entered the centenary of the Turkish Republic with fractures in the faultlines of our geography, one which is a moving tectonic plate. Architects of this land often like to use the word tectonics as an art form, but fail to remember or deny that they practice on and under the influence of four tectonic plates: to the north of the Anatolian plate is Eurasia, and to the south are the Arabian and African plates. The African plate moves to the northwest, putting pressure on the Anatolian plate and causing it to move westward. The border of the Anatolian plate with the Eurasian plate forms the North Anatolian Fault Line. In this line, Anatolia moves westward at a rate of 25 mm per year; this westward orientation has created political and cultural faults in the country. Anatolia’s encounter with the Arabian plate is the Eastern Anatolian Fault Line. This encounter has created and is creating ruptures in current and past assumptions of belonging as well. The Eastern Anatolian Fault Line merges with the Dead Sea Fault, a continuation of the East African Fault Line, in the Gulf of İskenderun. The ground movements on the Eastern Anatolian Fault, which is a kind of joint between the Anatolian, African and Arabian plates, took place in the early morning of February 6, 2023 and were known as the Kahramanmaraş earthquakes (or the Turkey-Syria Earthquake) and caused massive destruction in an area of more than 100,000 km2, which today includes 11 provinces built on it. For comparison, this area is larger than the surface area of countries such as Portugal and Hungary. The first earthquake in Pazarcık was the second largest earthquake in Anatolia after the 1668 North Anatolian earthquake and the largest earthquake recorded in the history of the Republic of Turkey. According to historical records, the last time the Pazarcık fault line is thought to have ruptured with an earthquake of this magnitude was in 1513. That’s about 500 years ago. Maraş, one of the cities on this fault line, was

a city of the Dulkadiroğlu Principality in 1513. The first of the earthquakes that shook Antakya was recorded when the city was part of the Seleucid Empire; other earthquakes in its history destroyed it when it was part of the Roman Republic and Byzantine Empire. Istanbul, a city whose fate is one with the North Anatolian Fault, and this fault, which runs through the marble-covered Sea of Marmara, is also thought to rupture in an apocalyptic manner every 250 years, although the debate remains. Constantinople was the capital of the Ottoman Empire at the time of the earthquake that went down in history as the Little Apocalypse in 1509. At the time of the Great Istanbul Earthquake in 1894, the science of seismology had just begun to measure and record earthquakes remotely with instruments.

History is contextual. Without a physical and spatial anchor it floats. Even then, where you place the anchor affects the definition of events. Do rupturing faultlines or victories make history? The movement of the earth takes place on a different time scale compared to the life cycle of human beings and the physical and administrative structures they create, at least in this geography comprised of Anatolia and Eastern Thrace. Neither the lives of empires nor the centuries-old young states have the length and patience to master, transmit and assimilate the history of the earth. For this reason, we are a country which does not know which geography it lives on—the movements of the land have not been incorporated in praxis. The presentation will articulate an alternative to a historicity that floats: the concept of Deep Time and Expansive Ground, borrowed from Nida Tüfekçi's definition of folk songs as a collective work composed by an entire geography throughout a long duration of time as opposed to one composed by an individual composer. They are gathered and they carry a multitude of narratives of joy, hope, sadness and sorrow–residues of time and what remains. Spatial and artistic works which I call Thinking pieces will guide the articulation of the concept namely: Graft (2012), Plinth (2016), Dam Securities (2019), Tumblespace (2011 with Ali Cindoruk) as well as the research which these pieces are anchored on such as Istanbul Landwalls Bostans, Fish Farms in Keban Dam Lake and Goats on Pembelik Dam.

Sensing and Making Sense of Political Violence Today: Publicness, Expertise, and Agency

Eray Çaylı
eray.cayli@uni-hamburg.de

In this lecture, I wish to critically reconsider the role of experts and expertise in documenting and representing political violence through aesthetically charged practices. Two main tendencies characterize the ways in which recent critical thought and practice of relevance have approached this role.

The first tendency is to deprivilege the experts (i.e., visual culture scholars and practitioners)—to problematize the idea that it is their preserve to document and represent political violence through aesthetically charged practices. Here, the intention is to empower publics composed of non-experts (especially the witnesses and victims of violent events) and to foreground their agency in determining exactly how and why violence is political.

The second tendency is to mobilize expertise exclusively as a technical phenomenon—to place experts' methodological and epistemological prowess in the service of pro-victim and pro-survivor politics by making survivors' experiences legible to wider publics.

Rethinking these two tendencies through one another, I wish to raise a series of questions regarding the dualistic understanding of publics versus experts that, I suggest, both tendencies share. I seek to complicate this dualism by arguing that there are significant differences within constituencies spoken of as publics and experts. The point I want to eventually make is that we must work through these differences rather than assume they can

be straightforwardly abolished, or that their technical aspects can readily be separated from their politics.

In making this point, I will draw on a number of instances from my work over the past decade and a half in places where political violence has occurred and is made sense of, and with the communities therein.

Contemporaneity: The Dismantling of Modern Historicity

Jacob Lund

By now it seems uncontroversial to remark that "contemporary art" has substituted "modern art" as descriptor of the art of our times, or what we might call the historical present. In current art discourses, it is, however, still unclear what this substitution of adjectives to qualify the art of the present implies. Why is "modern" no longer adequate to describe the art of our moment? What does the notion of "the contemporary" mean? What is it that it grasps that "modern" does not? How do they differ in their understanding of history and futurity?

Considering the replacement of "modern art" with "contemporary art" we need to historicize the very notion of the contemporary, Lund argues. When we understand contemporary art as an art of the present, an art that is directed toward and somehow gives expression to the present, we need to also question the category of the present itself. The notion of the contemporary, understood critically, refers to a change in our relation to and experience of time itself, a change in the temporal quality of the present. Due to developments in communication technology, the emergence of planetary scale computation, growing awareness of climate crisis and eco-systemic change, processes of decolonization, among other factors, the very constitution of the present is fundamentally changing. The present to which *contemporary* contemporary art refers is one characterized by contemporaneity in the sense that it is constituted by the bringing together of a multitude of different temporalities at different scales, an intensified global or planetary interconnectedness of different times and experiences of time. In terms of historicity, the modern

Western regime of one-dimensional chronological progress therefore may be said to have been replaced by a kind of planetary contemporaneity. A condition of contemporaneity, of intensified temporal cohabitation, which we – at least those of us whose minds have been formed by the logics of (post)modernity – are still only beginning to grasp.

Pythagorean Wisdom In Turkish Makams Meşk In The Last Century

Alan Wenham-Prosser

The presentation is centred on the ancient music transmission system, which began in Europe after Pythagoras started a philosophy school in Croton, Italy.The system was taught to competent people on a one to one oral tradition basis. This system became known as Meşk in Turkey. It did not require books as it was oral only. The presenter became part of Meşk through several renowned Turkish Musicians. Hence the presentation is from personal experience. The core concept within Meşk is for the musician to find an inner stability which arises from enquiry into the true nature of the human soul; the meaning behind the words on the temple at Adelphi which read :- “Know Thyself”

The first focus is the main teacher Tanburi Necdet Yaşar, little known in Turkey during the 1970’s. After meeting him and with his agreement to teach, it took eight years to learn 74 of the most important Makams; through many visits to Istanbul; recording all the lessons and exams.

Next a focus on the Mevlevi neyzen and musicologist Rauf Yekta Bey. His book, a section in the French Lavignac Encyclopaedia; was photocopied, and a dear friend and co-researcher translated it with diagrams etc. into English. This enabled a deep and detailed study of Yekta Bey’s research; who showed how the Pythagoreans experimented with Just Intonation intervals and chose groups within the perfect fourth which suited their purpose.

Next the focus is on the journeys of Pythagoras into India and Egypt. He studied philosophy and music in these places. His discoveries journeyed into Anatolia and Europe; then Eastward again to the Arabic countries of the Greek

Empire. The Divine revelation of Pythagoras shows how he was able to construct a language with music which leads into the deepest levels of the human psyche. The allegorical personality of the Indian Goddess Saraswati depicts this revelation; showing in the Indian way the marriage of knowledge and devotion. Pythagoras put this into the word we now know as “philosophy” which is a marriage of the Greek terms “philos” and “sophos” or love and wisdom.

The structure of this Divine language shows how the naturally occurring sequence of simple ratios creates intervals which accord with human hearing. The way these sequences fit into each other shows the beauty of mathematics. The Pythagoreans developed musical scales using the intervals which give us the best melodic expression.

Middlesex University would not accept Meşk teaching unsupported by other books. This was partly overcome by the presenter through the discovery of the German physiologist Herman Helmholtz, who investigated musical intervals. Those who were part of the 20th Century Meşk from Tanburi Cemil through to Necdet Yaşar are outlined showing the traditional line to which the presenter belongs. The change from Meşk to the European music academy system shows how many Pythagorean notes went missing due to the notation problems of the Ezgi/Arel system.

A USA researcher’s record of the 1970s tanbur neck reveals this. Yet the tanbur neck of Necdet Yaşar shows that through Meşk, operating outside the mainstream music system, retained all the missing notes. A short clip from a lesson on Saba Makam explains how Necdet could not accept the notes played from the theories of the mainstream system.

Rauf Yekta in his book describes the important element of movement and rest, for the full expression of the Makams; and how vital this element is. A taksim by Necdet

in the Nihavent Makam clearly shows this element. A list of the 74 Makams taught by Necdet is shown. Rauf Yekta's 1922 recommendation that Europe adopt the legacy of the Orient in music, is shown. He describes the huge melodic possibility of Turkish music being superior to that of the Europeans. This is followed by the presenter's current similar recommendation for 21st century Turkey.

A summary of all subjects is encapsulated in a original diagrammatic way, to show how the four stages of mastery in Meşk can be achieved by self effort in a use of all the Pythagorean intervals; showing the working of the whole human being to achieve this goal.

Finally the presenter's daughter is introduced through her composition and a taksim as an example of the achievement possible through the Meşk system.

bildiri özetleri
–
abstracts

Bu Huzursuzluk Meyvesini Vermeli Artık: Gianni Vattimo'dan Santiago Zabala'ya Gerçek Bir Kriz İçin Zayıf Estetik

Abdullah Başaran
Hitit Üniversitesi, Türkiye
maaveraa@gmail.com

Gianni Vattimo, fenomenolojik bir yaklaşımdan ziyade Nietzscheci perspektivizm ve Heideggerci post-metafizik düşünceden hareketle kendi hermeneutik estetiğini geliştirir. Buna göre Vattimo'nun "zayıf estetik" anlayışı, (fenomenolojik estetiğin öne sürebileceği gibi) evrensel veya mutlak anlamları reddederek, büyük sanatsal yapıların parçalanmasına ve parçalanmış gerçekliklerin benimsenmesine öncelik verir. Sanat eserini çoklu anlamlara açık bir yorum olayı olarak gören zayıf estetik, uyum, istikrar, birlik gibi geleneksel estetik idealleri bükerek (*Verwindung*) süreksizliği ve kesintiyi vurgular. Sanatçının özgür eylemi, bilinçli bir bükme yoluyla izleyicide şok ve kopuş yaratarak, tek ve kesintisiz bir ufuk arayışının yerini alır. Bu deneyim, izleyiciyi alışkanlıklarından ve önyargılarından kopararak ona rahatsızlık verir ve bu huzursuzluk, postmodern çağda hermeneutik aracılığıyla onaylanması gereken nihilizmin bir sonucudur. Bununla beraber Vattimo, Walter Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" adlı denemesinden güçlü bir şekilde etkilenerek, medyanın yükselişini sanatı demokratikleştiren bir hamle olarak görür. Kitle iletişim araçlarının, azınlıklar ve alt kültürler için önemli olduğunu vurgular ve medyanın sanatı yeniden tanımlamasına izin verdiğini belirtir. Ona göre, yaşamın genelleşmiş estetikleşmesi, postmodern yaşamın çoğulluğunda olumlu bir güçtür ve bu gücü kullanarak sanattaki hakikat ve gerçeklik söylemini "dünyayı değiştirme" amaçlı militan bir programa dönüştürür. Öte yandan Santiago Zabala ise Vattimo'nun bu kavgacı tutumunu sahiplenerek sanatçının ve yorumcunun görevini

“acil durum estetiği” ile genişletir. Zabala, günümüzdeki vahşi kapitalizm çağında sanatın aktif bir yorum ve pratik bir müdahale meselesi olduğunu ileri sürer. Ona göre sanat eserlerinin işlevi, kapitalist dünya düzenindeki gerçek bir krizin yokluğunun aslında krizin kendisi olduğunu ortaya koyar. Sanatın görevi, gerçekliğin temsillerini aşmaktan ziyade, Varlığın unutulmuş ve yok edilmiş varoluşsal çağrısını ortaya çıkarmak ve yorumlamaktır. Zabala, rahatsız edici ve huzur kaçırıcı yapısıyla bu estetiğin sadece kapitalizmin yeniden üretimini değil, aynı zamanda realist felsefelerin metafizik dayatmalarını da bozacağını savunur. Bu bildirinin amacı, Vattimo’nun fenomenolojik olmayan bir hermeneutik estetik teklifinin, (yeni) gerçekçiliğin de bir eleştirisini sunan Zabala tarafından alımlanmasını incelemek; ardından ise soykırımlardan çevre felaketlerine, ekonomik dalgalanmalardan mültecilere değin her güne yeni bir krizle uyanan fakat bir o kadar da gerçek bir krizin yokluğunu çeken çağımızda sanatın ve sanat eserinin oynayabileceği rolü tayin etmek, yeni anlamların ve dünyaların ortaya çıkışındaki etkinliğini örneklerle göstermek olacaktır.

Poetik Bir Düşünmenin Okulu Olabilir Mi?

Adnan Esenyel
Düzce Üniversitesi, Türkiye
adnanesenyel@gmail.com

Standart söyleme göre felsefe Antik Yunan'da, hâkim anlatının *mythos*'tan koparak *logos*'a dönüşmesi neticesinde ortaya çıkmıştır. Böylece evrenle ya da varlıkla kurulan ilişki artık imgeler, benzetmeler ve efsaneler üzerinden değil fakat daha çok kavramlar, akıl ve mantık yoluyla tesis edilmiştir. Felsefe geleneğinin ana akımı olarak görülebilecek filozofları ve bu filozofların kurduğu okullar tam da gerçekliğin kavramlar yoluyla ele geçirilebilecek bir nitelik arz ettiğini savunur. Diğer taraftan özellikle 19. yüzyıldan itibaren kavram ve mantık yoluyla evrensel hakikati keşfetme edimine giderek azalan güven neticesinde felsefe etkinliği bazı önemli düşünürlerin elinde bu sefer *logos*'tan kopartılarak yeniden *mythos*'a döndürülmeye çalışılmıştır. Özellikle Nietzsche ve Heidegger gibi düşünürler felsefenin özünde bilime değil fakat daha çok poetik olana/sanata yakın duran bir disiplin olduğunu iddia etmişlerdir. Düşünme etkinliğinin totalde sadece kavramsal ve mantıksal olana indirgenmesi onların gözünde insanın yaşamla bağını kökten zedeleyerek, insana yaraşır bir varoluşun olanağını kapatır. Her iki düşünüre göre insan en nihayetinde yaşamla ve varlıkla estetik temelli bir ilişki içerisinde bulunduğundan insanın yapması gereken bütün potansiyel güçlerini bu estetik ilişkiye uyarlamaktır. Böylece düşünmenin ve felsefenin estetize edilmesi onlara göre modern insanı nihilizmden koruyacak yegâne alternatiftir. Şimdi bu noktada Nietzsche ve Heideggerci çözümün başarısı büyük oranda *mythos*'a dönüştürülmüş bir söylemin aktarılmasına ve alımlanmasına bağladır. Fakat felsefe bu tarz düşünürlerin elinde adeta bir şiir haline geldiğinde söz konusu ettiğimiz aktarımın da yalnızca tanık olduğumuz bir performansa dönüşme tehlikesi belirir. Zira

eğer temelde insanın dünyasal bağlantısı rasyonel değil de bu düşünürlerin iddia ettiği gibi estetikse, bu bağlantının son derece şahsi imgeler ve duygular aracılığıyla kurulduğu söylenmelidir. Bu ise felsefenin, tarih boyunca düşünce akımları ve okullarıyla süregiden aktarılabilirliğini ve öğretilebilirliğini ciddi anlamda tehlikeye düşürür. Zira nasıl ki bir tablo ile karşılaştığımızda ressam haline gelemiyorsak Hölderlin okuduğumuzda da şair olmamız söz konusu değildir. Bu bakımdan Nietzsche ve Heidegger gibi *mythos*'u yeniden canlandırarak estetiği temele almış ve hatta felsefi problemlere büyük oradan estetik çözümler getirmiş olan düşünürlerin bir okulunu kurmak, onları takip etmek ve onların izinden gitmeye çalışmak imkânsız bir göreve dönüşebilir. Neticede düşünmenin estetize edilmesi ile kavramların yerini belli oranda imgeler ve son derece şahsi tecrübeler alır. Felsefe sanata öykündüğü ölçüde kendisini bir yöntemden de uzaklaştırır ve böylece her tür nesnel kriteri yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalırız. Dolayısıyla Nietzsche ve Heidegger gibi estet düşünürlerin izinden gitmeye çalışmak belli açılardan bir risk barındırmaktadır, zira en nihayetinde her iki düşünür de bizi, onlar gibi olmaya değil fakat kendimiz gibi olmaya davet etmektedir ve fakat burada doğru bir yolda olup olmadığımızı bize söyleyecek hiçbir dışsal referansımız kalmamıştır. Bu çalışmada amacımız bu bakımdan düşünmenin estetize edilmesinin sonuçları ile hesaplaşmak ve bu tarz denemelerin takip edilebilirliğine ilişkin bazı soruları gündeme getirmektir.

Valuing Art Aesthetically In The Context Of The Fourth Industrial Revolution

Adrian Kvokacka
University of Presov, Slovakia
adrian.kvokacka@gmail.com

In the contemporary era, characterized by the persistent ambiguity surrounding the potential of artificial intelligence (AI) to create art, a novel inquiry has emerged for aesthetic scholars: How ought we to appraise artistic creations within the paradigm of the Fourth Industrial Revolution?

The way in which media has entered our everyday lives through augmented reality, mixed reality, AI-generated content, and virtual reality applications is unprecedented not only in terms of scope and pace, but also in terms of consequences, which are characterized by uncertainty in their aesthetic appreciation. From the whole wide spectrum of these phenomena, artifacts, and situations, I want to focus in this paper on the possibilities of outlining aesthetic positions that could frame our aesthetic evaluations of art based on the above-mentioned technological approaches. In addition to utilizing existing positions that seek to establish ontological rules for such artefacts (Mineo, Bridle, Kholeif), or questions such as whether AI-generated art can amplify the perceived value of human creativity (Horton, White and Iyengar), the purpose of this study is to concentrate on the possibilities of aesthetic evaluation of two particular things. Firstly, artistic creativity in the time of technological revolution in the production of art. Secondly, the way we evaluate, or should evaluate aesthetically, artistic productions in the present. It is hypothesized that the mechanisms of aesthetic evaluation of art will be prolonged in two distinct ways. Firstly, the range of aesthetically indicative value moments will be expanded. Secondly, the criteria for evaluation of art in the context of its evaluators (habits, norms, cultural backgrounds, etc.) will be critically re-evaluated.

Undoing Abstractions: The Nation At The Limits Of Representation

Ahmet Furkan İnan
University of Oxford, United Kingdom
ahmet.inan@sjc.ox.ac.uk

This paper returns to the year 1992, when long-simmering desires for transformation within Turkey's art scene – articulated through alternative modes of artistic production and dissemination since at least the late 1970s – began to assert themselves more visibly within the institutional sphere of art. Through close attention to a series of exhibitions – *Memory/Remembrance I* (1991), *10 Artworks 10 Artists: C* (1992), *Serotonin II* (1992), and the Third Istanbul Biennial (1992) – it investigates a paradigmatic shift in the dominant mode of artistic production in Turkey. It foregrounds the often-contradictory agendas of artists, curators, and an emergent art market in shaping this transformation, and contends that these shifts marked the emergence of a new historical consciousness, one that not only challenged the operative assumptions of Turkish modernism but also offered a situated alternative to global narratives of contemporaneity.

While contemporary art is often seen as having a direct relationship with the various "end of history" discourses that gained prominence in the 1990s, alongside the spread of neoliberal globalism, this paper proposes that a fundamentally different genealogy grounded in the historical particularities of art practices in Turkey can be traced. It argues that the transformations of the early 1990s must be understood in light of a deeper tension embedded in the central dilemma of Turkish modernism's hegemonic mode of artistic production. This dilemma, inherited from the intellectual debates of Turkish modernization, was one between "national" and "universal" production in art, and heavily depended on *real abstractions*,[1] that is, operative

[1] Gean Moreno, *In the Mind, But Not from There: Real Abstraction and Contemporary Art* (London and New York: Verso Books, July 2019), 15.

representations of social reality that usurp the represented through processes of reification. It is this abstractionist nature of Turkish modernism that instilled what came to be misread as a condition of "belatedness," which produced a cycle of deferred arrival wherein the future could only ever be apprehended as a horizon of lack.

This temporal structure was persistently challenged by new generations of artists from the late 1970s onward, culminating in the mid-1980s with the emergence of what this paper identifies as a new historical consciousness. Contemporary art became a critical vessel for this new sensibility, enabling a confrontation with the abstractionist regime of representation and its temporal displacements, while containing contradictions inherent to its conditions of emergence. Through an immanent critique, the paper analyzes how the conditions under which this new mode of production achieved discursive and institutional dominance by the early 1990s foresaw its eventual subsumption within neoliberal capitalism.

Although the focal point is 1992, the analysis also draws on earlier exhibitions such as *In Memory of Joseph Beuys* (1986), *A Cross Section of Avant-Garde Turkish Art* (1984–1988), *Serotonin I* (1989), the *ABCD* exhibitions (1989–1993), and the first two editions of the Istanbul Biennial. Combining exhibition analysis with close readings of individual artworks, the paper examines the tensions between artistic positions and curatorial or institutional framings, and in doing so, offers a situated rethinking of the contemporary that challenges dominant global art historical narratives by foregrounding the tensions embedded in non-Western modernities.

Bergson'un Sanat Kuramında Estetik Sezgi Ve Sürenin Ontolojik İşlevi

Ahmet Tüzen
Gümüşhane Üniversitesi, Türkiye
m.ahmettuzen@gmail.com

Bu bildiri, Henri Bergson'un sanat anlayışını, onun sezgiye dayalı bilgi felsefesi ile süre kavramı temelinde şekillenen ontolojisi arasındaki ilişkiyi ele alarak tartışmayı amaçlamaktadır. Bergson, bilginin elde ediliş biçimini iki farklı düzlemde temellendirir: Bunlardan ilki, nesneyi dışarıdan ve durağan bir perspektifle kuşatan, sembollerle işleyen, görece ve kısmi bir bilgi türü iken; ikincisi, nesnenin özüne içeriden nüfuz eden ve onun hareketi içinde onu dolaysızca kavrayan mutlak bilgi türüdür. Bergson, bu ikinci yolu sezginin yolu olarak tanımlar ve gerçekliğin tüm canlılığıyla, akışkanlığıyla ancak bu sezgi aracılığıyla bilinebileceğini savunur. Sanat da tam bu noktada, sezgisel bilginin ve dolayısıyla metafiziğin bir uzantısı olarak öne çıkar. Bu doğrultuda sanatçı, hakikati kavrama hususunda adeta bir filozof gibi davranarak, yüzeydeki görüngülerin ötesinde işleyen yaratıcı gücü kendi iç sezgisiyle yakalar ve onu estetik bir biçimde eserine aktarır.

Bergson'un sanat anlayışı, yalnızca bir estetik haz arayışı olarak görülmez; aksine, bireyi, gerçekliğin sürekli akışına katma ve onu sıradan algı sınırlarının ötesine taşıma imkânı sunan bir faaliyet olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, onun "süre" kavramıyla doğrudan ilişkilendirilen sanat anlayışı, bölünemez bir bilinç akışının ve geri döndürülemez ardışıklığın ifadesi olarak düşünülür. Dolayısıyla sanat, yaşamın kendisini var eden yaratıcı atılımın (élan vital) estetik bir tezahürü haline gelir. Böyle bir perspektifte sanat, insana yalnızca bir duyusal tatmin değil, maddi görünümlerin ötesine

geçerek ruhun bütünlüğünü ve hakikatin birliğini sezgisel olarak deneyimleme imkanı sunar. Bu nedenle sanat, görünen dünyanın ardındaki sürekliliği ve canlı yapıyı kavrayarak insanın kavrayışını genişleten ve hakikate yönelten bir araç olarak ortaya konur.

Bildirinin temel amacı, Bergson'un sanat anlayışını, onun sezgiye dayalı bilgi kuramı, süre ve yaratıcı evrim düşüncesiyle bir bütünlük içerisinde ele almak ve bu bütünlükten hareketle sanatın, bireyi hem özgürleştirici hem de dönüştürücü bir işlev üstlenerek hakikate ulaştıran bir ontolojik etkinlik olarak nasıl konumlandığını açıklamaktır. Bu çerçevede bildiri, Bergson'un sanat düşüncesinin, sezgiye dayalı bilgi tarzı ile nasıl bağ kurduğunu, süre felsefesinin estetik sezgiyle ne şekilde kesiştiğini ve nihayetinde sanatın insanla evrenin ruhu arasında örülmüş perdeleri nasıl kaldırarak hakikatin birliğine ulaşmada aracı rol oynadığını sorgulamayı hedeflemektedir. Böylelikle, Bergson'un estetik düşüncesinin, tüm felsefi sisteminin ayrılmaz bir parçası olarak nasıl konumlandığı ayrıntılı bir biçimde ortaya konulacaktır.

"Learn Of The Green World:" Ezra Pound, Metamorphosis, A-Historicity And Creation

Alberto Merzari
Academy of Fine Arts of Urbino, Italy
alberto.merzari@accademiadiurbino.it

From Ovid to Goethe, metamorphic thinking has offered a persistent—if often marginal—alternative to the dominant Western model of logical-dialectical thought rooted in Platonism. While dialectics privileges the conceptualization of reality as a progression toward an ultimate stability—whether theological or secular—metamorphic thought conceives of reality as continuously (re-)shaping. Karl Löwith has shown in his well-known text on Hegel and Goethe that these two models have different ways of framing time as well, the former embracing linear history as the teleological realization of form, the later drawing on the cyclical temporality of *physis*, where meaning is immanent, recurring, and non-progressive. The aim of this paper is to examine the work of one of the most radical and overlooked heirs of the metamorphic tradition in the last century: Ezra Pound. Through a close reading of selected passages from the *Cantos* (e.g. IV, LXXXI, XC, CXIII, CXVII) and his theoretical writings (e.g. *Vorticism*), I intend to show what idea of creation and artistic gesture such a metamorphic perspective brings in his oeuvre—and how topical it potentially is for our contemporary debate.

Far from the disenchanted atmospheres of post-historicism and the exhausted irony of postmodernity, and equally distant from the messianic ambitions of a renewed modernism, Pound conceives of art—I argue—as an a-historical act of participation in eternal *zoē*, in which forms, voices, and languages from different epochs coexist and metamorphose without hierarchical order into one another. In his own words, poetry must "learn from the green world"

how to harmoniously merge fragments and let them grow into new, unexpected and always provisional entries. From this angle, I propose, Pound's aesthetics can be described as a deeply Mediterranean kind of *gay science* freer even than (German) Nietzsche's from all melancholy and nostalgia for the irretrievable: Pound neither abandons us to chaos nor prescribes univocal escape routes but seeks instead to teach us how to be carried as creative forces by the mystery of metamorphosis.

In this light—as I aim to show—Pound emerges as a potentially key figure for aesthetically thinking the challenge of a post-anthropocentric delocalization of the human in an ecological perspective. His poetics translates the ancient metamorphic tradition into the urgencies of the contemporary world, and asks us to resist the teleological transformation enacted by the technical-industrial world—with its inherent anthropomorphization of forms and environments—through the atelic transformation of poetry and art. Such a transformation, which requires us to definitely "pull down our vanity" (not least, the vanity of thinking ourselves at the summit, or even merely at the end, of history) is only apparently a chaotic exercise. In fact, it is the attempt to safeguard the density and holiness of natural creation; an *inexhaustible* attempt, whose religion is to become the "eyes of God," and whose liturgy is (no more *and no less*) than producing forms as resonances of forms.

Denis Diderot'nun Estetiğinde Beğeni, Algı Ve Gelenek: 18. Yüzyıl Estetiğinde Bir Sentez Arayışı

Ali Can Tural
Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
cantural9@gmail.com

18. yüzyıl estetik düşüncesinin temel problemlerinden biri, beğeninin kaynağının ne olduğu sorusudur. Bu soru esas olarak estetik değerin nesnel mi yoksa öznel mi olduğuna ilişkindir. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransa'da etkili olan Fransız klasisizmi ve onun 18. yüzyıldaki uzantısı olan nesne merkezli estetik, sanatta güzelliğin kaynağını nesnenin kendisinde bulunan evrensel ilkelerden hareketle açıklamaya çalışmıştır. Bu yaklaşım, uyum, oran ve simetri gibi biçimsel özelliklerin tüm sanatlar için geçerli ölçütler oluşturabileceğini öne sürmüştür. Buna karşılık, empirist epistemolojiyi temel alan özne merkezli estetik, beğeniyi duygulara, deneyime ve tarihsel bağlama dayandırarak öznel bir zemine oturtmuştur. Bu yaklaşıma göre sanat, tarihsel ve kültürel koşullar içinde değişen bir deneyim alanıdır; dolayısıyla beğeni de değişkendir ve bağlamsaldır. Böylece 18. yüzyılda estetik kuramlar, tarihsel ve kültürel olanla evrensel olan, öznel olanla nesnel olan arasında çözülmesi güç bir gerilimin içine girmiştir. Bu kuramsal kopukluğu gidermek, dönemin estetik düşünürlerinin başlıca hedeflerinden biri olmuştur.

Bu bildiride, Denis Diderot'nun estetikte söz konusu gerilimi aşma yönündeki çabası incelenmektedir. Diderot, geleneğin ve tarihselliğin şekillendirdiği beğeni alışkanlıklarını, sanat eserlerinin değerlendirilmesinde kullanılabilecek evrensel ilkelerle ilişkilendiren; böylece tarihsel ve kültürel olanla evrensel olanı bir araya getirmeyi amaçlayan bir estetik kuram geliştirmeyi hedefler. Bu amaçla Diderot, estetik değeri, tarihsel olanla

evrensel olanın birbirini dışlamadığı bir zeminde tanımlar. Bu çerçevede, beğeni yargısının temelinde yatan bilişsel süreçleri açıklamaya yönelik bir algı kuramı geliştirir. Diderot'ya göre beğeni, doğrudan duyuma değil, geçmiş deneyimler, kültürel birikim ve gelenekle şekillenen bir algı sürecinin sonucuna dayanır. Beğeniyi "koşullanmış beğeni" ve "aydınlanmış beğeni" olmak üzere ikiye ayırır. "Koşullanmış beğeni", bireyin sorgulamadan sürdürdüğü, geleneksel kalıplarla biçimlenmiş estetik yargıları ifade eder. "Aydınlanmış beğeni" ise, öznenin kendi beğenisinin ardındaki tarihsel ve kültürel koşulları fark ederek bu yargıyı eleştirel olarak değerlendirmesinin sonucudur. Özne kendi beğenisinin tarihselliğini ve bağlamsallığını, geçmişin ve geleneğin beğeni yargıları üzerindeki ağırlığını fark eder. Bu farkındalık yeni olana yönelik önyargılardan kurtulmanın ve estetik deneyimde özgürlüğün imkânıdır.

Bu bildiri, Diderot'nun estetiğinin, estetik değer, estetik deneyim ve beğeni kavramlarını yeniden düşünmek için nasıl bir imkân sunduğunu; gelenek-yenilik, tarihsel olan-biçimsel olan, öznel olan-nesnel olan gibi ikilikleri aşan sentezci yaklaşımının estetik deneyimdeki özgürleştirici yönünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Where the Present Begins to Appear as Past: Mediating Contemporaneity in a Museum of the Future

Anders Thrue Djurslev
anders@enterghost.com

How do art and the neighboring practices of curating and dramaturgy contribute to historicizing the present in a time characterized by contemporaneity; by the coming together of different times, timescales, and experiences of time?[1]

In this paper, I will present my work as the dramaturg and curator on the cross-aesthetic art exhibition and theatre performance *Museum of the Future* on which I wrote my PhD dissertation in 2024.[2] *Museum of the Future* was a collaboration between the black box theatre Sort/Hvid in Copenhagen and the white cube gallery of Kunsthal Aarhus in Aarhus, Denmark, manifested in two versions at each venue during 2022. The project commissioned a wide range of contributors, including visual artists and theatre-makers, authors and scholars, to engage with the title's paradoxical constellation of the museum and the future, while serving as the vehicle of my practice-based research project at Aarhus University on contemporaneity.

[1] Jacob Lund: *The Changing Constitution of the Present.* Sternberg Press, 2022.

[2] Anders Thrue Djurslev: *Where the Present Begins to Appear as Past: Mediating Contemporaneity in a Museum of the Future*. 2024: Aarhus University. (https://ebooks.au.dk/aul/catalog/book/548).

The paper introduces the project by emphasizing its *mediation* of: (1) contemporary art and theatre practices; (2) the institutional frameworks of theatre and gallery; (3) the disciplines of dramaturgy and curating; (4) the media of art exhibition and theatre performance; and, finally, (5) the phantasmatics of the museum and the future. The presentation focuses on the tensions arising between these different *forms of temporalization* through the making of *Museum of the Future*, conditioning and enabling conflictual experiences of and relations to time.

In the presentation, I argue that these tensions must be considered as critically productive in the efforts of historicizing a present characterized by contemporaneity. Repurposing strategies of defamiliarization and haunting as suggested by the curatorial educator and writer Evan Calder Williams, I propose a poetics of *making the present appear as past.*[3] Underway, my argument is informed and challenged by figures such as Juliane Rebentisch, Claire Bishop, Nora Sternfeld, Bridget Crone, and Boris Groys.

Finally, the paper will briefly introduce upcoming projects by my new company Enter Ghost, including a future theatre production in Istanbul, Türkiye.

[3] Evan Calder Williams: “Volcano, Waiting.” WdW Review, June 2016.
(https://www.fkawdw.nl/en/review/sediments/volcano_waiting).

Making Art What It Is Not: *Le Sacre Du Printemps*

Argun Abrek Canbolat & Elif Gezgin
Çanakkale Onsekiz Mart University, Türkiye
aabrekcanbolat@gmail.com

Throughout the history of art, certain works have resisted and transgressed the conventional boundaries of their respective mediums. Instances abound in which music has been dismissed as non-music, painting as non-painting, sculpture as non-sculpture—and likewise, ballet, film, and theatre have at times been regarded as negations of their own forms. These moments, rather than merely constituting aesthetic deviations, can be understood as dialectical oppositions—antitheses that, when examined within their specific historical contexts, serve to interrogate and destabilize entrenched artistic, cultural, and ideological dogmas.

This presentation undertakes a critical analysis of *Le Sacre du Printemps* (*The Rite of Spring*), focusing on Igor Stravinsky's revolutionary compositional techniques and Vaslav Nijinsky's radical choreographic direction in the original 1913 ballet performance by the Ballets Russes. While no complete visual documentation of the premiere survives, contemporary accounts describe an uproarious audience reaction—boos, fights, and walkouts—provoked by the unprecedented dissonance, rhythmic asymmetry, and percussive violence of Stravinsky's score, as well as Nijinsky's angular, jarring, and deliberately anti-classical choreography. The work's departure from the graceful fluidity of traditional ballet and its primal thematic content—ritual sacrifice and pagan mysticism—shocked Parisian audiences, particularly among the bourgeoisie, for whom the performance was both aesthetically jarring and ideologically unsettling.

We contend that *Le Sacre du Printemps* functioned not merely as a rupture within the artistic traditions of its time, but as a generative site of negation—what might be called a form of "anti-art"—that catalysed new possibilities in both music and dance. It marks a pivotal moment in the genealogy of modernist experimentation, exemplifying how aesthetic transgression operates not simply as rejection but as a productive mode of critical inquiry. In destabilizing established norms, *Le Sacre du Printemps* opened new avenues for cultural transformation and artistic innovation.

Kant'ın Yüce Kavramı Işığında Ekolojik Estetik Deneyim

Aslı Şentürk
Türkiye
aslisturk93@gmail.com

Bu bildiri, Immanuel Kant'ın estetik kuramında merkezi bir yere sahip olan "yüce" (das Erhabene) kavramı ile çağdaş ekolojik estetik düşünceleri arasında kuramsal bir köprü kurmayı amaçlamaktadır. Kant, yüce kavramını, insan aklının doğada karşılaştığı ölçüsüz büyüklük, güç ya da kaotik doğa olayları karşısında duyduğu hayranlık ve dehşetin bir bileşkesi olarak tanımlar. Bu estetik deneyim, öznenin duyusal yetersizliğini fark etmesine rağmen, aklın bu sınırsızlığı kavrayabilme yetisi sayesinde, insanın ahlaki özerkliğini ve üstünlüğünü yeniden tescillemesiyle sonuçlanır. Ancak Kant'ın bu özne-merkezli yaklaşımı, doğayı yalnızca insan için anlamlı hale getiren bir araçsallıkla sınırlı görme riskini de beraberinde taşımaktadır. Günümüzün ekolojik kriz bağlamında, insan-doğa ilişkileri bu türden üstünlükçü yaklaşımların ötesinde, karşılıklı kırılganlık ve sorumluluk temelli bir estetik duyarlığı zorunlu kılmaktadır.

İklim değişikliği, biyolojik çeşitliliğin kaybı, çevresel felaketler gibi güncel gerçeklikler, Kant'ın yüce kavramının çağdaş doğa deneyimlerine ne ölçüde uygulanabilir olduğunu sorgulamamıza neden olmaktadır. Eriyen buzullar, mega yangınlar, kuraklık ve deniz seviyesinin yükselmesi gibi doğa olayları, Kantçı anlamda yüceliğe benzer estetik tepkiler uyandırsa da artık bu tepkiler sadece bireysel bir zihinsel yükseliş değil; aynı zamanda küresel bir sorumluluk, kolektif bir kaygı ve etik duyarlığın da ifadesidir. Bu çalışma, bu ikili gerilimi analiz ederek, Kant'ın yüce anlayışının günümüz ekolojik gerçeklikleriyle nasıl yeniden düşünülebileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bildiride, bu teorik tartışmalar sanat pratiği üzerinden somutlaştırılacaktır. Özellikle çevresel sanat alanında önemli işler üreten Olafur Eliasson'un buz blokları yerleştirmeleri, Ana Mendieta'nın doğayla beden arasındaki geçişkenliği vurgulayan performansları ve Nils-Udo'nun doğayla iş birliği içinde gerçekleştirdiği mekâna özgü yerleştirmeleri, Kant'ın estetik kuramı bağlamında yeniden okunacaktır. Bu sanatçılar, doğayı edilgen bir estetik nesne değil; deneyimin aktif bir öznesi olarak ele alarak, Kant'ın ötesine geçen bir ekolojik estetik anlayışı geliştirmektedir.

Sonuç olarak bu bildiri, Kant'ın yüce kavramının tarihsel ve felsefi derinliğini göz ardı etmeden, çağdaş ekolojik estetikle kurabileceği olası ilişkileri sorgulamaktadır. Güzellikten çok yüceliğin, doğayla kurulan estetik ilişkiyi daha geniş ve etik açıdan sorumlu bir bağlama taşıma potansiyeline sahip olup olmadığı temel araştırma sorusudur. Bu çerçevede, yücelik kavramı bir felaket estetiğine mi evrilmektedir, yoksa yeni bir doğa-estetik-etik denklemine mi işaret etmektedir? Bildiri, bu sorular etrafında Kantçı estetik düşüncenin güncel sanat ve felsefe bağlamındaki yeniden yorumlanabilirliğini tartışacaktır.

Olafur Eliasson'un *Ice Watch* Eserinde "Şey"in Açıklığı Ve Krizin Bedenlenişi

Aydan Aksakal Çakır
Türkiye
aydanaksakal@gmail.com

Bu makale, İskandinav sanatçı Olafur Eliasson'un *Ice Watch* adlı yerleştirme eserini, Martin Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* (*SEK*) adlı yapıtının ilk bölümünde geliştirdiği "şey" düşüncesi ve "yeryüzü–dünya" ikiliği çerçevesinde ele almaktadır. Heidegger, söz konusu metinde sanat eserine dair dönüşlü bir düşünce önerir; eserin yalnızca bir temsil ya da araç değil, aynı zamanda bir "şey" olduğunu vurgular. Eserin ne olduğu sorusuna yanıt ararken, şeyliği üzerinden bir çözümleme sunar. Bu doğrultuda çalışmada, Eliasson'un Grönland'dan toplanan buz bloklarını şehir merkezlerine yerleştirerek gerçekleştirdiği buz enstalasyonu, hem şey-olma hem de eser-olma bakımından incelenmiştir. Bu bağlamda asıl soru, doğal (salt) bir şeyin bir sanat eserine nasıl dönüştüğü sorusudur.

Eliasson'un *Ice Watch* adlı eseri, buzulların erimesi gibi günümüzde sıkça duyulan ancak doğrudan deneyimlenemeyen bir olguyu gündelik yaşamın merkezine taşır. Sanatçının amacı, izleyicinin yalnızca entelektüel değil, bedensel düzeyde de buzun erimesine tanıklık etmesini sağlamaktır. Bu deneyim yalnızca görsel değil, dokunma, işitme ve koklama gibi diğer duyular aracılığıyla da gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, buzun şeyliği doğrudan hissedilebilir hale gelir. Bu yönüyle *Ice Watch*, Heidegger'in fenomenolojik yaklaşımıyla da örtüşmektedir. Buz, burada yalnızca bir malzeme değil, anlam taşıyan bir varlık olarak konumlanır. İzleyici, yalnızca gözlemci değil, sanat eserinin anlamını kuran aktif bir katılımcıdır.

Heidegger'in sanat eserine ilişkin döngüsel düşüncesi –sanatçının esere, eserin sanatçıya ve her ikisinin sanata kaynaklık etmesi– bu analizde eserin "şey" yönünden hareketle açımlanır. Eliasson'un kullandığı buz blokları, Heidegger'in "salt şeyler" tanımına uyan örneklerdir. Doğada kendiliğinden var olan, herhangi bir kullanım amacıyla üretilmemiş bu bloklar, sanatın dolayımıyla yeniden konumlandırılır. Bu yönüyle sanatçının yaptığı, doğada dağılmış olan "şey"i, şehir merkezine taşıyarak görünür ve deneyimlenebilir hale getirmektir. Böylece eser, seyircisini A noktasından alıp A'dan başka bir noktaya götürme gücüne sahip bir olguya dönüşür.

Heidegger'in "yeryüzü"nü kendini geri çeken, "dünya"yı ise açığa çıkarıcı ilişkiler ağı olarak tanımlaması, *Ice Watch* eserinin analizine yeni bir katman ekler. Eliasson'un yerleştirmesi, yeryüzünden alınmış buz parçalarını, insan dünyasına dahil ederek hem yeryüzünü görünür kılar hem de insan eliyle oluşan müdahalenin sonuçlarını sergiler. Buzulların şehir merkezinde zamana yayılarak erimesi, yalnızca doğal bir çözülmeyi değil, antroposen olarak adlandırılan çağın sonuçlarını da gösterir. Böylece *Ice Watch* hem yeryüzünün doğal hakikatine hem de insan kaynaklı dönüşümüne işaret eden iki yönlü bir anlatı kurar. Bu çalışma, Eliasson'un eserini Heidegger'in ontolojik sanat anlayışı çerçevesinde çözümleyerek, antroposen bağlamında doğa, insan ve sanat arasındaki ilişkinin nasıl düşünülmesi gerektiğine dair felsefi bir tartışma yürütmeyi amaçlar.

Marina Abramovic'in "Rhythm" Performanslarının Kant'ın Sanat, Güzellik, Estetik Ve Etik Anlayışları Üzerinden Değerlendirilmesi

Ayşe Uysal Elmas
Türkiye
ayseuysal87@hotmail.com

Marina Abramovic, performans sanatının önde gelen vücut sanatçılarından biridir. Abramovic'in performansları geleneksel sanat anlayışının değil, kavramsal sanatın içinde yer almaktadır. Kavramsal sanat, estetik kaygıyı sanattan uzaklaştırıp düşünceyi öne çıkarmakta ve izleyicileri ya da katılımcıları, sergilenen performansın ya da sanat eserinin altında yatan anlamı aramaya teşvik etmektedir. Immanuel Kant'ın güzellik, estetik gibi belirlenimlerle ifade ettiği sanat anlayışına karşın kavramsal sanat, sanattan tüm sınırları kaldırmaktadır. Kavramsal sanatın sınırları olmadığına dair en iyi örneklerden biri Abramovic'in sergilediği *Rhythm* serisidir. Abramovic, *Rhythm 10'*da bıçakla sergilediği performans sırasında elini keser; *Rhythm 5'*te duman solunumu yüzünden, *Rhythm 4'*te de endüstriyel fan yüzünden nefes almakta güçlük çeker; Rhythm 2'de de aldığı ilaçlar yüzünden bilincini kaybeder. *Rhythm 0* performansında ise katılımcılar tarafından şiddet görmesine ve taciz edilmesine rağmen önceden belirlemiş olduğu saate kadar performansına devam eder. *Rhythm* serisi, güzellik kaygısı taşımadığından beğeni yargısına kapalıdır. Bu performanslarda izleyicilerin ya da katılımcıların alması gereken bir mesaj, ulaşması gereken bir sonuç vardır; bir düşünme etkinliği, anlam arayışı vardır. Amaç, performansın kendisi değil, taşıdığı alt metindir. Bunun yanı sıra bu performansların, Abramovic'in veya katılımcıların bilinçli eylemleri sonucunda Abramovic'in zarar görmesiyle sonuçlandığı göz önüne alındığında, Kant'a göre, buradan ahlaki bir sorun da doğmaktadır. Çünkü Kant'ın, insanın amaç olduğu evrensel ahlak anlayışı, herhangi bir durumu göz ardı etmeksizin bütün edimleri kapsamaktadır.

Bu makalede, Marina Abramovic'in *Rhythm* serisine ait performansları, Immanuel Kant'ın sanat ve etik felsefesi bağlamında ele alınarak çözümlenmektedir. Daha çok geleneksel sanat anlayışına yakın olan Kantçı bakış açısıyla değerlendirildiğinde Abramovic'in *Rhythm* performansları sanat olmamakla birlikte Kant'ın her eylemde olması gereken, akla dayanan ahlak anlayışı üzerinden incelendiğinde de bu performanslar ahlaki açıdan sorun teşkil eder gibi görünmektedir. Bir performansı ya da nesneyi "sanat" yapan şeyin ne olduğunun belirli olmadığı kavramsal sanat Kant'ın sanat tanımını dışlarken Kant da güzellik ve beğeni içeren sanat tanımıyla kavramsal sanatı sanat olmaktan uzaklaştırmaktadır. *Rhythm* performansları üzerinden, kavramsal sanata, Kant'ın bakış açısıyla yapılan bu değerlendirme, hem sınırı olmayan çağdaş sanat anlayışını hem de estetik kaygı içeren, belirlenimleri olan geleneksel sanat anlayışını sorgulamamıza olanak sağlamaktadır.

American Women Travelers And Everyday Aesthetics In The Ottoman Empire

Ayşegül Avcı
Yaşar University, Türkiye
aysegul.avci@yasar.edu.tr

While the majority of travelers to the Ottoman Empire from the United States in the first half of the nineteenth-century were men, a small number of women travelers and missionaries also visited the region. These women conveyed their observations of the Ottoman world from a female perspective in letters that were later published as books and widely read both in the United States and across the Atlantic. Unlike their male counterparts, these women had access to the harems of Ottoman pashas and thus provided compelling narratives about both the private domestic sphere and the public spaces of Ottoman cities, offering insights into the cultural and socio-economic structures of the time. Sara Haight Rogers, one of the first American women travelers to publish her observations of Istanbul, and Eliza Cheney Abbott Schneider, who settled in Bursa with her missionary husband and wrote extensively about her experiences there, opened up an important field of study. Their writings offer valuable perspectives on the Ottoman Empire in the early nineteenth-century through the lens of American women. These women did not merely narrate personal experiences; they also described the cities, their inhabitants, and everyday life with aesthetic sensibility, providing rich portrayals of Ottoman society while also reflecting on the evolving identity of American womanhood during a period of nation-making. They further shed light on the otherwise inaccessible world of Ottoman women. Their observations of everyday objects—from the lace on women's veils to the vessels used to serve coffee and dessert—allowed them to interpret domestic hierarchies, such as those between servant and mistress or mother-in-

law and daughter-in-law. Similarly, their depictions of the multicultural diversity in public spaces like streets, parks, and bazaars revealed distinctions across ethnic and social classes. Haight and Schneider's works, published before the 1848 Seneca Falls Convention (widely regarded as the starting point of American first-wave feminism), assert their presence and authority in a male-dominated literary genre. At the same time, the apologetic tone they adopt in their works—aimed at preempting criticism for stepping outside conventional gender norms—reveals their awareness of the boundaries they were transgressing. This study examines Ottoman culture and aesthetic perception through the writings of two American women who lived in Istanbul and Bursa in the early nineteenth-century. It analyzes how their observations not only shaped representations of the "other" but also revealed contradictory messages about their own identities. These narratives, offering an alternative to Eurocentric portrayals of the Ottoman world, serve as important sources for rethinking aesthetic representation within the field of cultural studies.

Ghosts Of History In *The Seven Moons Of Maali Almeida*

Ayşegül Turan
Istanbul Kültür University, Türkiye
a.turan@iku.edu.tr

Shehan Karunatilaka's *The Seven Moons of Maali Almeida* (the recipient of the Booker Prize in 2022) presents the unusual story of the freelance photojournalist Maali who wakes up to find himself dead and with seven days to settle his affairs in the world of the living before his time in "the In Between" comes to an end. Set in 1990, against the backdrop of the Civil War, the narrative juxtaposes the individual and collective stories of the peoples of Sri Lanka as different forms of violence and death have become ordinary occurrences. While Maali strives to connect with his loved ones among the living so as to expose the atrocities to the public through his photographs, he has to navigate the world of the dead and decide his own path in the afterlife. The novel draws from the genres of historical fiction, magical realism and crime narratives in its construction of the plot with second-person narration, thus presenting a rather unique combination of narrative elements. These particular choices about the style and structure of the novel pave the way for a prolific discussion about the possibilities and limitations in representing contested histories such as the Civil War, in which it is impossible to know where and when the death presents itself, as it is the case in the novel. As the ghosts of the past, literally and figuratively, haunt the living, the narrative opens new venues to explore the ethical implications, or lack thereof, for the perpetrator, the victim and the witness within the context of such a turbulent period. In this paper, I will focus on the representation of the Civil War through its impact on the

individuals, dead and alive, through an examination of the narrative and stylistic choices in the novel. In doing so, I will analyze the aesthetics and ethics of representing violence and war in the novel and its possible effects for the complex relationship among witnessing, documenting and fictionalizing history.

Hafızanın Estetiği: Bergson'un Zaman Kuramı Işığında *Aşk Gibi Aydınlık, Ölüm Gibi Karanlık*'ta Tarih Ve Bellek

Bahar Ok
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türkiye
baharokbahar@gmail.com

Geçmişi nasıl hatırladığımız ve bugünü nasıl deneyimlediğimiz arasındaki bağ, yalnızca tarihsel değil; aynı zamanda estetik bir mesele olarak da ele alınmalıdır. Hatırlama edimi, deneyimi olduğu kadar dili, zamanı ve kimliği de yeniden kurar. Bu bağlamda zaman, Henri Bergson'un kuramında olduğu gibi, doğrusal ve ölçülebilir bir çizgisellikten ziyade, bilinçte sürekli akan, iç içe geçmiş ve yaratıcı bir süreç olarak değerlendirilir. Bergson'un "süre" kavramı, zamanın bu içsel akışını anlamada temel işlev görür. Bu kavram, yalnızca zamanın doğasını değil, aynı zamanda bilincin ve hafızanın işleyişini anlamamıza da imkân tanır. Çünkü Bergson'a göre insanın kendi benliğinin derinliklerine inişi, belleğin bu sürekliliği içinde, iç içe geçmiş üç aşama üzerinden gerçekleşir: İlk aşamada birey, maddi dünyadaki tüm algıların farkına varır; ikinci aşamada bu algılarla ilişkili olan ve onların yorumlanmasını sağlayan hatıralar belirir; üçüncü aşamada ise eğilimler ve harekete geçirici alışkanlıklar devreye girer. Bu aşamalar kesintisiz bir akış içerisinde birbirine eklemlenir. Bu durum geçmişimizin şimdiye eklenerek yavaş yavaş büyümesi ve bilincimizi yani hafızamızı oluşturmasıdır. Zira hiçbir an, kendisinden önce gelen andan tamamen bağımsız değildir; her yeni an, öncekinin izlerini taşır. Bilinçteki bu dinamik akış, belleğin yalnızca bir kayıt değil, şimdiki zamanı da kuran yaratıcı bir etkinlik olduğunu gösterir.

Bergson'un süreklilik temelli hafıza anlayışı, özellikle kolektif travmaların edebi anlatımı söz konusu olduğunda önemli imkânlar sunar. Kürt edebiyatının

öncülerinden olan Mehmet Uzun, anlatılarını tarihsel olarak bastırılmış ve unutulmuş bir belleği görünür kılmak amacıyla kaleme almıştır. *Aşk Gibi Aydınlık, Ölüm Gibi Karanlık* adlı romanı ise bu belleğin, bireysel bir aşk anlatısı aracılığıyla nasıl edebi biçime kavuştuğunu örnekler. Romanda aşk, yalnızca duygusal bir tema değil; geçmişle bağ kuran, travmaları taşıyan ve hafızayı diri tutan bir anlatı mekânına dönüşür. Bu bağlamda roman, Kürt halkının sürgün, kayıp ve kimlik silinmesi gibi tarihsel deneyimlerini, sezgisel imgeler ve çok katmanlı anlatım teknikleri aracılığıyla açığa çıkarır. Zamanın doğrusal işlemediği anlatı yapısında, geçmiş yalnızca hatırlanmaz; şimdiyle birlikte yeniden kurulur ve dönüştürülür. Uzun'un anlatı dili, tıpkı Bergson'un zaman kuramında olduğu gibi, geçmişin şimdiki zamana içkinliği üzerinden işler ve belleği parçalanamaz bir süreklilik içinde temsil eder. Roman, Bergsoncu bir bakışla okunduğunda yalnızca hatırlamayı değil; unutuşa karşı estetik bir direnişi ve travmatik geçmişin sezgisel olarak şimdiye katılarak dönüştürülmesini ifade eder.

Bu çalışma, estetik ile tarihsellik arasındaki bağı, Bergson'un hafıza kuramı çerçevesinde değerlendirerek edebi anlatının nasıl bir hatırlama biçimi kurduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Mehmet Uzun'un romanı üzerinden, bireysel bir aşk anlatısının kolektif travmaların sezgisel temsiline nasıl dönüştüğü incelenecektir. Sanatın belleği temsil etme gücü, yalnızca geçmişi yeniden sunmakla kalmaz; bastırılmış olanı sezgi aracılığıyla edebi biçimde görünür kılar. Tartışmalı tarihlerin etik bir biçimde temsili, yalnızca tarih yazımının değil, aynı zamanda çağdaş sanatın ve edebiyatın da sorumluluğuna işaret eder. Unutuşun politikası karşısında edebi anlatı, yalnızca bir hatırlama biçimi değil; aynı zamanda estetik bir direniş alanı olarak öne çıkar. Bu bildiri, belleğin edebi katmanları aracılığıyla bireysel ve kolektif deneyimlerin nasıl dönüştüğünü; geçmişin, sezgisel bir zaman örgüsü içinde şimdiye sızarak nasıl yeniden anlam kazandığını felsefi bir düzlemde tartışmayı amaçlamaktadır.

Aestheticism As Culture Planning: How Servet-i Fünûn Decadence Forged A Didactic Ethos In Literature

Başak İlhan & Nihal Yetkin Karakoç
İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye
basakilhanv@gmail.com

Drawn from a larger study on the translation of aesthetic philosophy, this presentation investigates how the employment of aestheticism in different cultures impacts contemporary literary practices. It focuses on the late 19th-century *Servet-i Fünûn* movement and its European *fin de siècle* counterpart, arguing that the two movements used aesthetic principles for opposing ends. The *Servet-i Fünûn* movement adopted aestheticism as part of a progressive, nation-building culture planning project. This stands in stark contrast to European *fin de siècle* decadence, which emerged as a reactionary movement against Victorian moralism and the mechanization of art.

This study argues that while European Aestheticism was a rebellion against social utility, *Servet-i Fünun* "decadence" was a vehicle for modernization, ultimately forging a persistent "didactic ethos" in Turkish literature—a value system that prizes comprehension over pure aesthetic ambiguity. This drive to influence the audience towards a Western model of progress meant that the concept of "art for art's sake" was inherently compromised, even as the period's writers employed it as a slogan.

The contemporary legacy of this ethos is revealed by analyzing the Turkish translations of Oscar Wilde's *The Critic as Artist* as metatexts (Popovič). This analysis demonstrates how the historical ethos manifests at the textual level. Faced with Wilde›s philosophically dense and culturally specific work, translators consistently employ didactic strategies, such as explanatory footnotes

and clarifications. These choices represent a move away from a foreignizing strategy (Venuti) that would preserve the original's strangeness, and toward a domesticating one that prioritizes reader comprehension. While ensuring comprehension, this approach ultimately contradicts the source text's anti-utilitarian philosophy.

This presentation concludes that these translation choices are not merely stylistic but are symptoms of this historical didactic ethos. This inherited ethos remains a powerful, often invisible, force that governs the modern act of literary creation, presenting a profound cultural challenge to the transmission of a truly "useless" art.

KEYWORDS: aestheticism, decadence, didacticism, culture planning, translation studies

Embodiment of the Digital Image: Materiality In Digital Art

Başak Kaptan Şiray
Turkish German University, Türkiye
basak.siray@tau.edu.tr

Today, digital art—also referred to as computer art, electronic art, internet art, immersive art, or new media art—encompasses a broad and evolving range of creative practices enabled, mediated, or transformed by digital technologies. It is characterized not only using algorithmic processes and computational systems but also by its fundamental capacity to reshape how artworks are produced, experienced, and conceptualized.

This paper explores how digital art reveals the evolving relationship between artistic production and technology. As digital tools continue to shape the creation and experience of images, digital art does more than redefine the boundaries of medium and form; it deepens our understanding of the aesthetic and perceptual potentials of technologically mediated creativity. In this context, digital art both dematerializes and rematerializes the image, creating a new space of interaction between the image and the embodied viewer.

Focusing on the transformation of visual representation into sensory experience, this proceeding draws on Mark Hansen's theory of the "embodied image," which places the human body at the centre of perceptually framing digital data. Challenging disembodied notions of digital transcendence, Hansen emphasizes the body's role in filtering and shaping digital imagery, asserting the indispensability of human perception and embodiment in technologically produced art forms.

Through examples of digital art, the proceeding examines immersive installations, video environments, and light-based works that spatially engage the viewer. It investigates how the immaterial nature of the digital medium obtains materiality through sensory effects on the viewer’s body and how such works transform space and perception in tactile ways. The participatory experiences generated in these interactive and immersive environments challenge static, object-based models of traditional art and invite new forms of spatial and temporal engagement. Accordingly, the paper positions digital art not only as a technological development but also as a conceptual and phenomenological transformation of the artwork itself. It emphasizes that artistic experience in the digital age can be understood through embodiment.

Edilginlikten Etkenliğe: Sanatın Rolleri Üzerine

Baver Demircan
Üsküdar Üniversitesi, Türkiye
baver.demircan@uskudar.edu.tr

Gündelik hayatımızda çeşitli nedenlerle üretilmiş durağan ve hareketli imgelere sürekli olarak maruz kalmaktayız. Bu imgeler karşısında konumumuz pasif bir alıcı olmak üzerinden belirlenirken, eyleme geçme olanaklarımız da siyasal, sosyal, iktisadi, teknolojik vb. yapılar tarafından tanımlanmış ve sınırlandırılmıştır. Pasif alıcılar olarak sanat eserleriyle kurduğumuz ilişki de, benzer bir biçimde yapılar tarafından maruz kalma ilişkisine indirgenmektedir. Öte yandan sanat eserlerinin dünya açma ya da ilişkisel bağlam kurma yönü, siyasal örgütlenmeler tarafından bilinçli sembolizmle araçsallaştırılmaktadır. Bu araçsallaştırmaya sayısız örnek verilebilir. Kendi coğrafyamız üzerinden hareket edecek olursak, Roma İmparatorluğu döneminde İstanbul'un Hristiyan başkenti olarak yeniden sanat yoluyla biçimlendirilmesi, Osmanlı Döneminde İstanbul'un yeni iktidarın kendi belirlenimlerine göre sanatsal olarak yeniden kurulması ya da Cumhuriyet'in başkenti olarak Ankara'nın Cumhuriyet'in yeni değerlerinin ve yurttaşlarının önüne ideal olarak koymak istediği yaşam biçiminin mimari sanatı, heykeller ve edebi eserler yoluyla inşa edilmesi örnek olarak verilebilir. Dolayısıyla sanat bilinçli bir sembolizm yoluyla yeni yapıların kurulmasının kilit taşı olurken, bu yolla sanat eserleri belirli bir anlam dünyasının yapısallaşması için temel bir araca indirgenir. Bambaşka bir ifadeyle, bu durum hermeneutik açıdan ele alındığında, sanat eserinin anlamının, o eseri yaratanın niyetine indirgenmesine tekabül eder.

Goethe birçok eserinde gönderimleri ve ifade etme tarzları bakımından sembolik olanın ayırt edici bir tanımını vermeye çalışır. Maksim ve Refleksiyonlar adlı eserinde sembolik olanı

şu şekilde tanımlar: “Sembolizm görünüşü bir ideye, ideyi de bir imgeye öyle bir şekilde dönüştürür ki, ide imgede sonsuz derecede etkili ve ulaşılmaz kalır ve her dilde ifade edilse bile ifade edilemez olarak kalır” (Goethe, 1982: 470-471). Esasen sembolik olanın tanımlanmasına ve dolayısıyla ayırt edilmesine ilişkin bu çaba, sanatın mahiyetinin ne olduğuna ilişkin tartışma götüren yaklaşımların ortaya çıkmasını ifade eder. Goethe’nin tanımında sembolik olanda bulduğumuz belirsizlik, anlamın sonsuzca genişleme özelliğine işaret ederken, estetik deneyimde kişinin anlam arayışı içerisinde etken rolüne dikkat çeker. Dolayısıyla eserle iletişim kuran kişi pasif bir izleyici değildir. Bu, onun aynı zamanda kendini biçimlendirmesi anlamına da gelir.

İlgili tartışmanın bir uzantısı da mitolojilerdir. Mitolojilerle birlikte yine bir dünyanın açıldığını, insanlar nezdinde ortak duyuş, seziş, algılayış ve düşünüş birliğinin kurulabildiğini görmekteyizdir. Öte yandan mitolojilerin bilinçli üretilen bir sembolizm olup olmadığı sorunu, işin tarihsel yönüyle birlikte düşünürleri oldukça meşgul etmiş bir sorundur. Mitolojilerde kullanılan ve genel olarak onlara birliklerini veren sembolik öğeler sadece bir süs, bir eklenti ya da derin tinsel ilgiler uyandırmayan dışsal hikayeler midir ya da mitolojiler derin bir anlam içeren ve bu anlamı bilinçli bir sembolizm yoluyla veren ve yine onlarla üretilen anlamı açığa çıkarabilmek için sembolik olarak yorumlanması gereken hikayeler midir? Sorunun her iki yönüyle ilişkili olarak ayrıca şu soru da ilgili tartışmanın temel eksenini belirler: Mitolojilerin öyküleştiren ve sembolleştiren bir varlık olarak insanın anlam dünyasını kuran formlardan biri olarak açığa çıkması ne anlama gelmektedir?

Bu çalışmada sanat eserinin hem üretilme hem değerlendirilme süreçlerinin yapılar tarafından bilinçli bir sembolizm ve bu sembolizmin ürettiği mythoslar yoluyla salt araçsallaştırılmasının ve öte yandan sanat eserlerinin maruz

kalınan imgeler yığının oluşturduğu dünyanın bir parçasına indirgenmesinin kırılması ve eleştirisi olarak, Goethe'nin tanımında bulduğumuz anlamın sonsuzca genişleme olanağı dikkate alınarak, sanat yoluyla insanın etken bir eyleyeci ve değerlendirici olarak yeni anlamlar üretebilmesinin olanakları sorgulanacaktır.

Estetik Bir Devrimin Ayak Sesleri Hangi Mantık Adımlarından Geliyor Olabilir?

Besim Karakadılar
Türkiye
bessumi@yahoo.com

Jacques Ranciere, "The aesthetic revolution and its outcomes" [Estetik devrim ve sonuçları] adlı yazısının başında, Schiller'in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine] başlıklı eserinden bir alıntı yapıyor: "İnsan ancak (oyun) oynadığında tamamen insandır." Schiller'e göre bu "güzellik sanatının ve daha da zor olan yaşama sanatının tüm yapısını taşıyabilir". Ranciere'e göre, bu düşünceyi şu şekilde yeniden formüle edebiliriz: Hem yeni bir sanat dünyasının hem de bireyler ve toplum için yeni bir yaşamın vaadini taşıyan belirli bir duyusal deneyim vardır, yani estetik. (*Dissensus: On Politics and Aesthetics*, s. 115.)

Bu bildiride, sözü geçen "duyusal deneyim"in mantığını anlamaya yönelik olarak, "duyumsanabilir olanın paylaşımı" [*partager le sensible*] için ön koşul olan temel bir varsayımdan söz açılacaktır. "Hilbert'in çokluk ilkesi" diyeceğim bu varsayım, David Hilbert'in matematiğin temelleri üzerine soruşturmaları sırasında farkına vardığını düşündüğüm nominalist bir ilkedir. İlke gündelik dilde kısaca şunu söyler: Farklı her tür (olanaklı) nesnenin özellenebildiği bir kurgular evreni vardır. Hilbert'in çokluk ilkesinin mantıkça nasıl dile getirilmesi gerektiği üzerinden, başlıktaki soruya nasıl bir yanıt verilebileceğini göstereceğim.

Orta çağ düşünürlerinin de insanın oyunbaz bir hayvan olduğundan dem vurdukları söylenir. Belki Heraklitus'un "insanın bir çocuğun oyun oynarkenki ciddiyetine ulaştığında neredeyse kendisini gerçekleştirmiş sayılabileceği"

yönündeki düşüncesi de Schiller'in sözüyle ve orta çağ filozoflarının düşüncesiyle benzer bir yer tutuyor. Yirminci yüzyılda, oyun kuramsal kavramsallaştırmaların insanın iktisadi davranışlarıyla ve genel anlamda da karar verme biçimleriyle ilişkilendirilmesi, insanların hangi eylemleri neye göre seçtikleriyle ilgili düşüncelerin kavramsal köklerine inme çabası olarak görülebilir. Estetik rejim, neyi nasıl seçtiğimizi oyunlar aracılığıyla yorumladığımız bir kurgulama etkinliği olarak ele alındığında, şu temel sorunun mantıkça bir önceliği var gibi görünüyor: Kurgulamanın mantıkça çeşitlemeleri nelerdir? Bu soru Hilbert'in çokluk ilkesiyle birlikte düşünüldüğünde, kurgulamanın çeşitlemeleriyle yönelinen kurgular arası karşılaştırmalı bağlamlara ilişkin bir etkinlik olduğunun ve tam da bu yüzden bir çokluk ilkesine ihtiyaç doğurduğunun göstergesidir. Sonuç olarak, kurgulamanın mantıkça çeşitlemelerinin ve kurgular arası karşılaştırmalı bağlamların doğurduğu ihtiyaç temelinde yapılan seçimlerin mantığının, varlık bildiren esnek bir tutarlılık kavramı aracılığıyla – enformasyon anlamında – bilginin mantığını duyuların mantığına yaklaştırdığı görülür.

Commemoration of Architecture in Postage Stamps of 1950s' Türkiye

Buket Ergun Kocaili
Atılım University, Türkiye
buket.ergun@atilim.edu.tr

This study investigates how architecture was commemorated, represented, and aestheticized through the medium of postage stamps in 1950s Türkiye, a period marked by political transformation and increasing visual propaganda. Drawing from the interdisciplinary foundations of architectural historiography, visual culture, and media studies, the study considers postage stamps as more than miniature artworks or philatelic objects; instead, they are approached as state sanctioned media that conveyed layered ideological messages through carefully curated visual content.

Focusing on architectural-themed postage stamps issued during the Democrat Party era (1950–1960), this study argues that these miniature prints functioned as mnemonic devices, reproducing a selective architectural memory in line with the state's agenda. By juxtaposing monumental heritage sites with new modernist constructions, stamps created a visual continuum between the Byzantine–Ottoman past and the Republican–modernist present. This duality served not only to legitimize the state's modernization claims but also to aestheticize tradition by reinterpreting it within a framework of progress and development.

Postage stamps, due to their mass production, circulation, and accessibility, enabled the globalization of Turkish architectural identity by transmitting both traditional and modern images to an international audience. In doing so, they contributed to a visual narrative of

national identity that balanced rootedness in tradition with aspirations toward innovation and global visibility. The architectural content of these stamps reveals a curated selection of symbols that reflected not only the material-built environment but also its transformation into a visual archive of state ideology.

Moreover, the design strategies employed in these stamps—such as perspective, framing, sequencing, and iconographic selection—reflect a conscious aestheticization of tradition. Through repetition and seriality, these stamps constructed a visual grammar that equated architecture with cultural continuity, national pride, and ideological clarity. They became tools of aesthetic mediation, transforming buildings into signs of memory, power, and belonging.

By analyzing these stamps as both object and discourse, the study contributes to the broader discussion of how tradition is mobilized as an aesthetic category in state-controlled visual media. It also expands the understanding of architectural historiography by foregrounding an underexplored archival medium and its implications for cultural memory and identity formation.

Is A Crocean Historical Approach Possible Today?

Burak Sayın
Aydın Adnan Menderes University, Türkiye
burak.sayin@adu.edu.tr

Benedetto Croce's well-known argument that every true history is necessarily contemporary, should be reconsidered today. In his view history, art, and philosophy are interconnected as expressions of the world as a form of knowledge. Especially his conception of philosophy as a methodology called Absolute Historicism - is not merely a theory but also promises an active process of grasping the reality through Mind or the Spirit. The spirit (*lo spirito*) represents reality itself and the collective human mind that grounds the meaning and knowledge constituting the world. For Croce, this framework is an anti-metaphysical program aimed at liberating history from metaphysical remnants. This liberation occurs through the historian's present imagination of the past, directly connected to external reality. Reality becomes the object of knowledge in the form of expression. An expression is a true expression if it is only universally perceptible to humanity. Thus, the interconnection of history and aesthetics is established through perception. History, while aiming to provide objective knowledge about the past (i.e., knowledge based on scientific and universal elements), is grounded in concrete and individual facts initially apprehended by the senses. Though intuition is intrinsically individualistic, Croce conceives it as foundational knowledge. History and aesthetics as distinct forms of spiritual activity, achieve organic unity in comprehending reality.

Today, digitalization drives ontological and existential transformation, rendering all philosophical conceptions open to re-examination. Traditional

historiography faces drastic change as classical methods of accessing chronicles shift to digital platforms, amplified by AI's potential. Yet, a critical challenge emerges: Can history become "totally objective knowledge" via digital data technologies? Crocean historiography's core strength is its humanistic emphasis that allows the historian as a spiritual agent, directly intervening in the creation of historical knowledge. Digitalization risks misinformation and distortion of information, potentially spawning undetectable alternative historiographies. Crucially, humanity's aesthetic relationship with the external world is being reconfigured by digital mediation – a shift that, given intuition's foundational role in Crocean historiography, intensifies controversy over the historian's role as a direct agent who forges chronicles into historical knowledge. Consequently, Croce's philosophical method as historiography seems even more valid today than its time in terms of its essential character of contemporaneity.

Edebiyat Ve Millet İnşası: Mavi Anadoluculuk Örneği

Can Karaböcek
Kırklareli Üniversitesi, Türkiye
cankarabck@gmail.com

17. yüzyıl ortalarında İngiltere'de ortaya çıkan bir ideoloji olarak milliyetçilik, bir siyasal kategori olarak millet fikrine dayanıyordu. Millet ise Benedict Anderson'un deyişi ile tahayyül edilmiş bir cemaatti. Millet kavramının ortaya çıkışı ile kapitalizmin gelişmesi el ele gittiğinden, kapitalistleşme sürecinde ilerleyen her ülkede, milli kimlik gelişip, güçleniyordu. Modernleşmenin bir veçhesi de, bu nedenle millet inşasının güçlenmesi ve yayılmasıydı. Feodal üretim ilişkilerinin siyasal organizasyonu toprak aristokrasisine dayalı bir monarşi iken, modernleşen toplumlarda siyasal organizasyon bambaşka bir temele oturmalıydı. Kapitalist üretim ilişkilerinin ortaya çıkıp, toplumsal hayata nüfuz etmeye başlaması ile beraber, siyasal otoritenin meşruiyetini sağlayacak bir başka kategori ortaya çıkacaktı. O kategori de, millet olacaktı.

Modernleşme gerekliliğinin geç farkına varan Osmanlı İmparatorluğu, mütereddit bir modernleşme sürecine girmişken; sonrasında kurulan Cumhuriyet, bu modernleşme sürecine mütereddıtliği terk ederek devam etmiştir. Yeni kurulan cumhuriyet kendi dayanması gereken kategorinin millet olduğunun farkındaydı ve bir millet inşasında elinin çabuk tutması gerektiğinin de bilmektedir. Bu nedenle bir Türk kimliği icadına başlanır. İnşa edilecek milli kimliğin içeriğinin belirlenmesinde edebiyatın güçlü bir rolü olacaktır. Modernleşmenin olmazsa olmazlarından birisi de bir resmi bir dil birliği geliştirmek ve okuryazar nüfusu arttırmaktır. Okuryazarlık artıkça da millî kimlik yayılacak ve millet yaratılacaktı. Goethe

Alman Milleti'nin, Shakespeare İngiliz milletinin, Dante İtalyan milletinin, Gogol Rus milletinin, Voltaire ve Moliere Fransız milletinin yaratılmasında ne kadar önemli ise bir Türk milletini yaratma görevinin bir kısmı da edebiyatçılara düşüyordu.

Böylesi bir bağlamda şekillenen Mavi Anadoluculuk akımı da toprağa bağlı bir milliyetçilik anlayışını geliştirir. Anadoluculuk akımı içerisinde yer alan, Mavi Anadoluculuk hümanist ve seküler bir millet anlayışını geliştirmeye çalışmıştır. Sebahattin Eyüboğlu, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Azra Erhat gibi isimlerin yer aldığı Mavi Anadoluculuk akımı, yeni kurulan Cumhuriyetin kurucu ideolojisine uygun bir millet tanımı geliştirmeye çalışmışlardı. Bu bildiride Mavi Anadoluculuk akımının edebî ve felsefi temelleri ile siyasal yönelimi ile edebiyat ve siyaset arasındaki ilişkinin bir örneği gösterilmeye çalışılacaktır.

Ana Mendieta'nın Silueta Serisine İnsan-Sonrası Perspektiften Eleştirel Bir Okuma

Can Memiş
Türkiye
canmemis2018@gmail.com

Kübalı sanatçı Ana Mendieta'nın sanat pratiğinde yer alan toprak-beden (earth-body) eserler, eleştirel insan sonrası düşünceden kavramsal olarak beslenir. Antroposentrik (insan-merkezli) anlayışın görsel sanatlardaki egemen tasavvurunun aksine, hem bedenin sabit ve yekpare bir varlık olarak ele alınmaması hem de insan-olmayan varlıklarla ilişkilenmeye açılan görsellik önerisi, Mendieta'nın pratiğini insan-sonrası düşünsel tartışma için verimli bir alana dönüştürür. Sanatçının geliştirdiği yeryüzü beden sanatı, performans ve arazi sanatı geleneklerinden insan-merkezlilik bağlamında eleştirel olarak ayrışır. Performans sanatının izleyiciyle kurduğu ilişkisel estetik, Mendieta'da canlı ve cansız varlıkların ilişkiselliğine dönüşür. İzleyiciyi aktörleştirmek yerine, yeryüzü varlıklarının ve doğanın kalbinde, mekâna ve zamana yayılan bir anlatım sunar.

Posthümanist kuram, doğa/kültür ikiliğini aşarak yalnızca düşünsel değil, aynı zamanda yeni figürasyonları içeren estetik bir dağarcığın oluşmasını gerektirir. Rosi Braidotti'nin işaret ettiği biçimiyle posthümanist paradigma, insan-olmayan varlıkları da içeren çoklu varoluş biçimlerinin görsel anlatım ve temsiliyetini dönüştürmeyi zorunlu kılar. Bu çalışmada; Ana Mendieta'nın 1973-1980 yılları arasında ürettiği Silueta Serisi üzerinden doğa-kültür ayrımı, modern Batı düşüncesindeki beden temsili ve bu eleştirel hattın Karen Barad'ın ifade ettiği anlamda kesikleri (cut) üzerinde bir tartışma yürütmeyi amaçlıyorum. Mendieta'nın pratiği her ne kadar sanat tarihi kanonunda

çoğu zaman dışlanmışsa da feminist metodolojiyi benimsemesi, duyumsayama ve algılamaya dair yeni bir görsellik arayışı, insan-sonrası düşünceyle doğrudan temas kurar.

Ekofeminist düşünür Donna Haraway, antropolog Mary Douglas'a referansla beden imgelerinin dünya görüşümüzü ve politik dilimizi nasıl şekillendirdiğine dikkat çeker. *Siborg Manifestosu'*nda ortaya koyduğu siborg figürü etrafında geliştirdiği beden anlayışı da yalnızca sınırları dönüşen bir beden tasavvuru değil, aynı zamanda yeni bedenselliklerin tartışılmasının da önünü açar. Mendieta'nın anlatılarında yer alan canlı ve cansız varlıklar, çeşitli beden temsil biçimlerini tartıştırmanın yanında; bedenin mekânsal ve maddesel ilişkiselliğini de görünür kılar. Sabit izleyici konumlarında iş üretmeyi reddeden sanatçı; toprağın, suyun, ateşin, bitkilerin, diğer elementlerin fail olduğu bir görselliği sunarak her bir varlığın fail kapasitesinin altını çizer.

Küratör Devon Ma'ya göre Silueta'larda beden, 'ne bütünüyle var ne de bütünüyle yok'tur; beden parçalanarak zaman ve mekâna dağılır. Serinin referansları, Batı sanat tarihinde dışlanan etnik ve kültürel kimliklerden ve ritüelistik öğelerden beslenir. Sanatçının seriye Meksika'da başlamış olması, kendi Latin kökenine dönük özdüşünümsel bir arayışın da parçasıdır. Seri incelendiğinde bedenin hem nesne hem de özne konumunda olduğu görülür; bu çift yönlü konumlanış, nesneyle kurulan ilişkinin eleştirel biçimde yeniden düşünülmesinde önemli bir kırılma noktası oluşturur. Sanatçı, nesneleri ve şeyleri pratiğinin merkezine taşıyarak başkalıklarla bağlar kurar ve kendi bedenini de bu başkalığa doğru açarak bağda ve ilişkide oluşmaya dair kavramsal bir öneride bulunur.

Silueta'larda beden evcilleştirilmiş bir doğaya yerleşmez; kendini doğanın yıkıcılığına açık hale getirir. Çalışma boyunca; kendi bedeniyle doğanın bedeni arasında

geçirgen ilişkiler kuran sanatçı, fragmanlı anlatımı ve insan-olmayanlarla kurduğu evren aracılığıyla eleştirel posthümanist düşünce birikimiyle ilişkilendirilecektir. Çalışmada, Silueta Serisi'ni eleştirel insan-sonrası düşünce ekseninde tartışmayı ve Mendieta'nın görsel, kavramsal ve maddesel düzeylerde nasıl yeni olanakları yarattığını ortaya koymayı hedefliyorum.

On The Threshold Of Tradition And Modernity: Architecture In Travel Guidebooks On Türkiye

Cem Dedekargınoğlu
Bilkent University, Türkiye
dedekarginoglu@bilkent.edu.tr

This paper surveys the potentials of the analytical (re)reading of travel guidebooks published in Türkiye, starting from the late nineteenth century and continued to be produced in diverse scopes until the end of the twentieth century. In this case, the travel guidebooks are taken as the material entities standing at the epistemic threshold of academic literature of architectural history and popular culture literature, which are innately raising awareness of the past. The potentials are questioned from the constructive abilities of those media on how elements of built environment are presented in visual and textual materials to be perceived by audiences, i.e. travellers as readers and spectators, and how certain messages on the essence of those can be delivered by authors, i.e. writers and editors of guidebooks as well as the institutions that order them to be written.

In line with the development of mass tourism, the production of travel guidebooks started in the nineteenth century, developed in the early twentieth century, and accelerated after the Second World War, when distinct parts of the world started to be visited by increasing number of travellers, who often were curious about the primary characteristics of the built environment as well aside from the mere representations. However, it is also important to state that, with the rise of average level of education in developing countries, a rising demand on understanding the complexities of built environment as a part of shared culture become eminent. Thus, the guidebooks were prepared

for multiple audiences, which include the residents as well as travellers. Their contents, and strategies of curation/narrations by authors varied in parallel with the demands or characteristics of audiences upon architecture.

This analysis is elaborated site-specifically from the itineraries provided in guidebooks of twentieth century cities whereby the modern boundaries of Türkiye are the focus in parallel with the changing and tense narratives of “modernity” in architectural and sociocultural contexts. In doing so, it aims to question and scrutinize the multilayered definition of modernity in Türkiye and its relationship through the material expression via architecture, and the ability of making it through its meaning produced in narratives. In this aspect, the seek for a potential revisiting is keen to open two aspects on understanding the multifaceted characteristics of the twentieth-century architectural history in Türkiye: The first is the complexities of guidebooks as a material of architectural history from the content and writing strategies, and the second is the juxtaposition of so-called traditional and modern artefacts in the itineraries. For this purpose, the paper examines the process of information production, particularly the main features, modes of production, and critical selection strategies of travel guidebooks.

In doing so, the aim of the paper is to understand the role and place of “architecture” in guidebooks. Here, guidebooks are analysed as the materials of modern construction of architectural history in Türkiye, presenting the knowledge of the built environment of modern cities to the people traveling by means of modern mass tourism.

"Yapay Zekâ Sanatı"nda Bir Kavramsal Kriz Söz Konusu Olabilir Mi? *Üretme, Yaratma* ve *Türetme* Kavramlarına Estetik Tarihinden Bir Bakış ile Yapay Zekayı Anlamak

Cemre Su Kavalalı
Türkiye
cemresukavalali@gmail.com

Yapay zeka kullanımının giderek yaygınlaşması estetik tarihi perspektifiyle üstesinden gelinebilecek bazı kavramsal sorunlara yol açmaktadır. Bu çalışmada yapay zekanın "sanat üreticisi" olarak kullanıcılara sunulmasının estetik açıdan neden sorunlu bir ifade olduğunu göstereceğim. İlk olarak görseller türetebilen yapay zekaların "sanat üreticisi" olarak sunulmasının, sanatın "üretilebilir" olduğunu ileri sürmesi açısından değerlendireceğim. Zira "üretmek", "yaratmak" ve "türetmek" eylemlerinin her biri *orada olmayan bir şeyi bir şekilde var etmek* anlamını taşıyor olsa da estetik alandaki karşılıkları bundan daha derindir. Bu derinlik, ilgili kavramların farklı bağlamlarda farklı amaçlarla kullanılmasını sağlar. Yapay zekanın "sanat üretme" iddiasını "üretme" ile ortaya koyması ise estetik tarihi boyunca *sanat*, *zanaat* ve *tasarım*ın kazandığı içerikleri göz ardı etmektedir. Kavramsal sorun tam olarak bu ifadenin medya aracılığıyla hayatımıza kolay ve hızlı bir şekilde girmesi ile doğar, literatürde pek çok yayınla devam eder.

Bu bağlamda, sanatın üretilen mi yaratılan mı olduğunun ötesinde, yapay zekanın sanat üretebilirliğini sorgulamaya açacağım. Bu amaçla estetik tarihine başvurarak sanatın tarih boyunca nasıl göründüğünü, bu kavramların ilgili içeriklerini kazandığı belirli tarihsel kırılmaların

üstünde durarak değerlendireceğim. İlk olarak *sanat*ın tarih boyu hep aynı içeriğe sahip olmadığını, *zanaat* ve *tasarım*ın ise aslında çok daha yakın tarihlerde günümüzdeki içeriklerine kavuştuklarını göstereceğim. Bunun için, antik dönemdeki *ars* ve *techne* anlayışının bugünün sanatını ifade etmediğini gösterdikten sonra ortaçağda bu anlayışın nasıl devam ettiğini kısaca aktaracağım. Ardından *güzel sanat*ın doğuşuna odaklanarak *güzel sanat* ile *zanaat*ın ve *yaratma* ile üretmenin nasıl birbirinden ayrıldığını ifade edeceğim. Fotoğraf makinesinin icadı ve Endüstri Devrimi'nden sonra sanat içerisinde yaşanan krizi ele alacağım. Böylelikle yeni sanat akımları ile birlikte sanatın imgelerle olan ilişkisini ortaya koyacak ve *yaratıcılığın* çağdaş sanattaki yerini göstereceğim. Bu noktada *sanat*ın *güzel* olana ulaşmanın ötesinde yeni görme biçimleri sunması yönüne değineceğim.

Estetik tarihindeki bu önemli noktaları belirleyip *sanat*, *zanaat* ve *tasarım* kavramları ile *yaratma*, üretme ve *türetme* eylemlerinin birbirleri ile olan ilişkilerini tespit ettikten sonra yapay zekayı bu bağlamda değerlendireceğim. Yapay zekanın bu alana nasıl dahil olabildiğini göstermek adına derin öğrenme yöntemlerinin çalışma prensiplerini kısaca aktaracağım. Özellikle yapay zekanın algoritmalar kullanmasının üzerinde durarak müşterilerinin beğenmeyeceği herhangi bir ürünü, bir avangart nesneyi sunma olanağının olmadığını göstereceğim. Bu noktada yapay zekanın problem çözme yetisinin, yeni bir görme biçimi oluşturmaktan ziyade, var olan verileri algoritmaların izin verdiği olasılık hesaplarına göre yeniden türetmenin ötesine geçemeyeceğini göstereceğim. Bu aktarımın sonucunda yapay zekanın *sanat üretme* olanağının bulunmadığını, bunların ancak çeşitli *türetim* nesneleri olabileceğini ifade ederek "sanat üretici yapay zeka" ifadesinin, çözümü estetik tarihinde bulunabilecek kavramsal bir hata olduğunu iddia edeceğim.

Beyond The Artist: Historicising And Reimagining Aesthetic Responsibility

Chrysogonus Okwenna
University of British Columbia, Canada
chrysogonusokwenna@gmail.com

In traditional accounts of aesthetic responsibility, primacy is given to artists and creators, and responsibility is treated as a function of their artistic intention, expressive agency, or moral impact. This creator-centric paradigm is evident in influential accounts such as Susan Wolf's, where responsibility is tethered to the expressive self and the meaningful production of aesthetic value. However, this conception presumes a narrow historical ontology of the aesthetic subject – typically autonomous, individualistic, and located at the point of creation. In this paper, I argue that such a view is historically contingent and insufficient for capturing the distributed, relational, and institutional conditions under which aesthetic meaning is generated and sustained today.

Drawing from recent work in aesthetics, art criticism, and philosophy of agency, I develop a theory of Agent-Sensitive Aesthetic Responsibility (ASAR). ASAR shifts the site of responsibility beyond the moment of creation to include appreciators, critics, curators, educators, conservators, funders, and even audiences whose actions significantly shape the reception, circulation, and meaning of artworks. These agents, though not traditionally regarded as responsible in the aesthetic sense, operate within what I call the full ecology of aesthetic life – a network of historically embedded and contemporarily active practices that co-constitute aesthetic experience.

Consequently, in this paper, I examine the historical foundations of the creator-centric model, situating it within Enlightenment-era conceptions of authorship and Romantic ideals of genius. It then traces how modern and contemporary aesthetic practices – such as participatory art, digital remix culture, archival curation, and climate art – complicate the identification of a single responsible agent. In these practices, responsibility becomes diffused, negotiated, and often mediated by institutions, technologies, and collective interpretive acts. To remain adequate to contemporary aesthetic life, any theory of responsibility must therefore account for the evolving roles and relational dynamics that underpin it.

ASAR is also attentive to the temporality of aesthetic acts. It recognises that agents inherit aesthetic traditions and can be responsible not only for present aesthetic choices but for how they engage with, distort, ignore, or revitalise the past. This raises questions of aesthetic historicity: What does it mean to be responsible to aesthetic pasts, to cultural memory, or to forgotten or marginalised traditions? Conversely, ASAR invites reflection on contemporaneity as an aesthetic condition – where digital platforms, artificial intelligence, and global circulation demand new forms of curatorial, appreciative, and distributive accountability.

Ultimately, I argue that aesthetic responsibility must be historicised to be contemporized. ASAR provides a framework for doing so – by acknowledging that responsibility in aesthetic life is neither timeless nor fixed but mediated by evolving modes of agency and shifting cultural infrastructures. In this sense, the paper offers both a critique of the historical narrowing of aesthetic responsibility and a proposal for its renewed articulation in the present.

Ethics And Politics Of Form. Peter Eisenman On Architecture As A Hermeneutic Endeavor

Constantinos V. Proimos
University of Patras, Greece
cvproimos@gmail.com

Peter Eisenman (1932-) is one of the foremost American architects whose work has had an ambivalent reception: some consider it extremely serious whereas others view it as opportunistic. Associated with the so called deconstructivists as these were presented at the exhibition *Deconstructivist Architecture*, curated by Philip Johnson and Mark Wigley at the New York Museum of Modern Art in 1988, Eisenman has defended architecture as a form of writing promoting self consciousness. Architecture, for him seems to be a hermeneutic endeavor aiming at a state of alertness and constant examination of its conventions, especially of those which are customarily taken for granted. Such examination of architectural conventions allows its practitioners to retrieve lost or forgotten meanings of architecture and stabilize or destabilize these conventions, depending on the circumstance. More concretely, Eisenman aims to separate form from function in a series of residences already since the 1960's and convince his residence users to adapt to the standards and aims of his design ethos. After making a retrospective examination of Eisenman's work, I shall consider his critique of architects like Rem Koolhas which helps illuminate his own position and I shall argue that his work concerning form is political in the most extensive notion of the term that relates to ethics. Eisenman's formal stakes are not related to party politics, neither to a dogma or ideology but they are associated with decisions and stances in the world of architecture that question established hierarchies.

Eleştirel Bir Beauvoir Okumasında Estetik Varoluşu Yeniden Bulmak

Çiğdem Yazıcı
Üsküdar Üniversitesi, Türkiye
cigdem.yazici@uskudar.edu.tr

Beauvoir'ın kadınların özgürleşme imkanlarını araştırırken, kadınların sanatla ilişkisinde de doğaya ve yaşama içkin kalarak yeterince aşkınlık ve tarihsellik imkânın belirmemesini eleştirdiğini görürüz. Bu eleştiride kadınların yaptığı sanatsal faaliyetlerin yeterince sanat olmadığını ya da deha sanatı olmadığını var saydığını da görürüz. Yeterince sanat olanla olmayan arasındaki ayrımda belirleyici olan zamanla kurulan ilişkidir. Beauvoir kadınların olgunluktan yaşlılığa doğru ilerlerken sanatla daha fazla ilişkilendiğini, ancak yaratıcı bir üretkenliğe girişmeden aşkın bir zamansallığa açılmadığını iddia eder; sanat daha ziyade burjuva kadının "zamanımı nasıl öldürebilirim" diye giriştiği arayışta bir yer bulur.

> 'Hanımlara yönelik eserler' bu korkunç aylaklığı gizlemek için icat edilmiştir; eller iş işler, yün örer, hareket eder, ama gerçek bir iş değildir burada söz konusu olan.…Nedensizliğiyle var olmanın katıksız sevincini ortaya çıkaran bir oyun da değildir bunlar, zihni meşgul etmedikleri için bir mazeret de sayılmazlar. Pascal'ın betimlemesiyle, saçma bir oyalanmadır bu; kadın hüzün içinde, iğneyle ya da tığla, günlerinin bizzat hiçliğini dokur…İşsiz güçsüz kadın, kendini bu uğraşlara verirken dünya üzerindeki etkisini genişletmeye değil, yalnızca can sıkıntısından kurtulmaya uğraşmaktadır. (De Beauvoir, s. 324-25)

Burada, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde sanatsal olanı diğer zanaat işlerinden ayırırken sanat eserinin hiçbir ilgiye, kullanıma ya da çıkara hizmet

etmemesini öne çıkardığını hatırlayabiliriz. Peki, kadının "nedensizce" uğraştığı sanat faaliyetlerinde neden böyle bir "amaçsızlık" görülmez? Ve neden Beauvoir kadınların bu işlerindeki "nedensizliğiyle var olmayı" hiçliği dokumak olarak görür? Bu sorular, kadın eserlerinde görülen "nedensizliğin," ve "can sıkıntısı" temelli oluşun neden varoluşsal zemindeki hiçlikle ve zamansallıkla ilişkili görülmediğini de sorgulattırır. "Hanım eserleri"ndeki süs özelliği onları sanat için "gereksiz" denilebilecek bir noktaya taşır. Burada Derrida'nın *Resimdeki Hakikat*'inde beliren süs ve sanat ayrımına karşı geliştirdiği tartışmayı da hatırlayabiliriz. Kant'ın aksine, Derrida *Parergon* kavramıyla sanat eserinde saf bir amaçsızlık ya da işlevsizlik ya da süsten yalıtılmışlık aranmasını eleştirir. Burada araçtan, süsten, ya da zanaate yakın işlerden saf olarak ayrıştırılan "sanatsal" eserin bir "çerçeveleme" ile sınırlarının çizilmesi ile ortaya çıkarıldığını görürüz. "Çerçeveleme"yi Heidegger'ci anlamda bir şiddet eylemi olarak görebileceğimiz gibi, Derrida'da "çerçeve"nin yerinin yine de sanatla sanatsal olmayanın arasındaki sınır çizmeye çalışırken tam da ikisinin arasında kaldığını görebiliriz. Zira, çerçeveyi görmek, sanat eserinin sanat olarak görünür kılınması için neyin görünmez bırakıldığını görmeyi sağlar. Dolayısıyla, Beauvoir'ın kadın işlerini incelerken varsaydığı ikilikleri de bir çerçeveleme tarihi sonucu görmek ve eleştirel yolla yeniden okumak mümkündür.

Aslında Beauvoir'ın karşı çıktığı, kadınların yaptığı işin daha çok süse ve zanaate yakın oldukları için "tam sanat eseri" olmamaları değildir. Kadınlar roman yazdığında ya da resim yaptığında da dantel yaparkenki gibi içkinliğe ait zamanı döndürdükleri için tam anlamıyla sanatçı olarak görülmezler. Hatta seyircisi ya da okuyucusu oldukları sanatları, özellikle edebiyatı içkinliklerine çekerler. Oysa edebiyatın anlamı Beauvoir'a göre bireyin ufkunu açıp onu kendisinden öteye geçirmesinde yatar. Tabii ki edebiyatçı kadınlara da rastlarız, ve kadınlar özgünlükten yoksun değillerdir, aksine farklarıyla yazmaya kalksa kadından çok özgün işler de çıkabilir. Ancak Beauvoir

kadınların bu noktada sınırları zorlayacak *deha çılgınlığını* gösteremediğini söyler. “Ya çılgın kadınlar vardır ya da yetenekli kadınlar, ama hiçbirinin yeteneğinde, deha adı verilen o çılgınlık yoktur (428). Deha derken de Dostoyevski, Stendhal ve Tolstoy gibi yazarları örnek verir. Virginia Woolf’u kaynak göstererek Jane Austen, Bronte kardeşler ve George Eliot gibi yazarların tabii ki tüm zorluklara rağmen kendilerini özgürleştirerek çok iyi ve özgün işler çıkardığını söyler, ancak onlar bu noktaya erkeklerden çok daha fazla enerji harcayarak gelmişlerdir. Bu noktada durumun inkârı ya da unutulmasıyla kadınların erkeklerle haksız bir rekabet içerisinde karşılaştırılarak kadınlarda “yaratıcı dehalığın” eksik bulunduğunu da teslim eder.

Yine de kadının sanatla kurduğu ilişkide doğayla kurduğu içkin ilişkiye bir benzerlik bulur; bu sebeple “kadın bir bahçeyi bir kentten, bir doğumu bir devrimden daha hakiki saymak için bu ikircikliği bir bahane olarak kullanır” (346). Peki bu bir bahane değil de direnç olamaz mı? Kadın kente bahçe ile itiraz edemez mi? Bazı ekofeministlerin olumlayabileceği bir pozisyonu Beauvoir tartışmalı bulur. Aslında burada Beauvoir da Kartezyen ikiliğe bir itiraz bulur ve itirazı biraz olsun olumlamaya çalışır: “Kadın yaşamla aşkınlığını karıştırmaya çalışır, böylece kartezyen düşünceye itiraz etmiş olur” (347-48). Bu itirazdan kadının farkıyla düşünmesi ve tüm insanlığa bir düşünce iletmesi neden mümkün olmasın? Fark ile düşünerek ikici sistemlere itiraz edebilen kadın sadece kendine değil tüm insanlığa konuşabilir. Bu itirazın imkanını tam da kadının yaşamla aşkınlığı ya da içkinlikle aşkınlığı birbirine karıştırmasında görebiliriz. Bu karışımda özgürlük de yaratıcılık da, eleştirellik de içkinlik ve aşkınlık ayrımındaki sınırların kalkması ile belirir.

Cultural Spaces for Local Identity in the Early 21st Century in İzmir

Defne Tozkoparan
Middle East Technical University, Türkiye

This study focuses on the production of collective identities, both national and local, and the role of culture and heritage in this process in the production of spaces. The relationship between culture, tradition, and space has evolved around the birth of the new urbanite identity with the emergence of the modern city, especially in the twentieth century. In this frame, the study evaluates the case of cultural spaces in the city of İzmir in Türkiye, focusing on Ahmet Piriştina City Archive and Museum (APİKAM), and Coal Gas Factory Cultural Center. The aim is to analyse the re-functioning of built heritage as cultural spaces, particularly through these two prominent examples.

These projects, realized by the municipal administrations of Ahmet Piriştina and Aziz Kocaoğlu in the early 2000s, involved the adaptive reuse of historical industrial and administrative buildings from the Republican and late Ottoman periods. These examples highlight how architecture serves not merely as a vessel of the past but as an active medium through which historical consciousness is shaped in the present. By preserving the spatial integrity of these structures while transforming their function and meaning, the municipalities sought to foster a sense of urban continuity and civic pride. The re-functioning process carries strong aesthetic dimensions, through architectural preservation, material expression, and curatorial strategy, that reframe the inherited built environment as a lived and visible form of tradition. These cases illustrate how efforts to enhance urban consciousness

and strengthen urbanite identity through İzmir's municipal agendas require more than material preservation; they raise ethical questions about what is remembered or erased, and how aesthetic choices in re-functioned spaces shape public memory and historical representation.

In this context, both APIKAM and the Coal Gas Factory can be seen as cultural interventions that mediate between tradition and modernity. They represent the effort of inviting citizens to engage with their city's layered past not through static monumentality, but through active participation in cultural life. These spaces show how the design and use of heritage buildings shape how people connect with the past in the present, helping redefine local identity through both memory and aesthetics. By focusing on these two cases, this paper contributes to broader conversations about the role of heritage in contemporary urban politics and the aesthetic strategies through which tradition is reconsidered in the cultural spaces of the modern city.

The Representation of Everyday Life on Social Media and Historical Imagination

Dimosthenis Boulios
d.l.boulios@gmail.com

The effect of social media on culture, politics, and the psyche of contemporary subjects has been associated with narcissism, the intensification of desire, anxiety, and anhedonia. Byung-Chul Han in his seminal work on social media and what he calls the informational regime reiterates that those symptoms are closely related with a paradigm shift. Narration is reduced to mere storytelling. On the other hand, some theorists have shifted towards narrativity in order to make sense of the politics of social media and its effects.

Yet the representation of everyday life on social media—either staged or "spontaneous"—generates banal and trivial micro-narratives that fall under neither the category of fact nor that of fiction.

The aim of this paper is to approach these micro-narratives through the lens of aesthetics. Drawing on Jacques Rancière's texts, I argue that these representations have a normative function -not only in a direct ideological or affective way- but also by establishing and demarcating what is real and therefore possible: in other words, they function as a distribution of the sensible. Although Rancière's aesthetic theory is mainly concerned with the way we perceive art, the consubstantiality of politics and aesthetics allows for a broadening of this theoretical schema, and thus it can be of use for an interpretation of the aesthetic function of these representations that will go beyond the confines of the ideology-affect politics binary.

Ranciere defines three regimes of art, or images, to make sense of aesthetics—the ethical, the representational, and the aesthetic regime. For the purpose of this analysis, I will focus on the representational regime and its normative implications. I will provide textual evidence as to why this is a justified interpretive shift by closely examining Rancière's reading of Aristotle's *Poetics* and more specifically by comparing it to the ethical regime, which at first, might seem more suitable for such a theoretical endeavour.

Finally I argue that the normative function of these micro narratives, actually undermines political imagination not only because there is no collective alternative readily available, as postulated by Mark Fisher in *Capitalist Realism*, but also due to the fact that the alternatives that are visible or imaginable are confined within the realm of a "reality" or a historical present that is unable to transcend everyday life and "reality". This reinforces a broader cultural shift: radical historical imagination is diminishing as collective narratives are replaced by multiple, yet trivial and undifferentiated narratives.

Güncel Ephemeral Sanat-Biyosanat Uygulamaları

Dilara Karakaş
Harran Üniversitesi, Türkiye
dlrkrks28@gmail.com

Sanat ile bilim arasında tarihsel bir ayrıma gidilmeden, günümüz disiplinlerarası biçimlerinin özümsenmesiyle birlikte yeni bir mecra oluştuğu varsayımından yola çıkarak sanatçı ve bilim insanını düşünsel, estetik ve kavramsal bağlamda çift taraflı üretimler yapan figürler olarak tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda, bireysel düzeyde kalmadan, sanat/bilim veya sanatçı/bilim insanı arasında gerçekleşen, biyolojik materyaller ve süreçlerin kullanılarak biyoteknolojik destekli estetik ve kavramsal üretimlerin yapıldığı bir mecra oluşmuştur. Böylelikle sanat alanı içerisinde bilimsel düzlem kesişiminde yeni ifade olanakları geliştirilmiştir.

Güncel sanatın doğayla, zamanla ve yaşamla kurduğu yeni estetik ilişki; geçicilik ve biyolojik çeşitlilik bağlamında enstalasyonlar, performanslar ve süreç sanatı gibi çeşitli sanatsal ifade biçimleriyle kendini göstermektedir. Bu uygulamalar sanat yapıtının kalıcılığına, nesneleşmesine ve ticarileşmesine karşı alternatif bir üretim ve tüketim yöntemi olarak gelişmekte, izleyiciyi yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik, ekolojik ve ontolojik sorgulamalara da davet etmektedir. Ephemeral sanatın geçicilik, dönüşüm ve çürüme gibi süreçleri estetik bir dile dönüştürerek, zamanın sanat üzerindeki etkisini görünür kılması ile biyosanatın canlı organizmaları estetik birer araç olarak kullanması “yaşamın geçiciliği” temasıyla kesişmekte ve güncel sanat kuramları ile tartışmaya açmaktadır. Sanat yapıtının canlı ve sürekli evrilen formu doğal olanın sanatsallığını sorgulamaktadır. Süreç sonunda sanatsal üretimin yok oluşu bu tür sanatsal pratiklerin geçiciliğini,

yeniden ve yeniden üretilebilirliğini ve bu diyalektiğin yaşam ve ölüm bağlamında sürekliliğini vurgulamaktadır. Biyosanat, canlı organizmalarla yaşamı estetikleştirirken, ephemeral sanat geçicilik aracılığıyla yok oluşu görünür kılmaktadır.

Biyosanat, biyolojik altyapı üzerine inşa edilen ya da biyoteknolojik yöntemler dahilinde sanatsal mecrada üretimlerin gerçekleştirildiği, çağdaş bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır. Biyosanat ile ilgilenen sanatçılar, canlı ya da yarı- canlı organizmaları sanatsal üretim materyali olarak kullanarak beden, kimlik, doğa, teknoloji alanlarında doğrudan üretimler yapmakta ve kavramlar üzerinden söylemler gerçekleştirmektedir. Biyoteknoloji devriminin bir yansıması olarak görülen biyosanat, canlı organizmaların kullanımı ile fani/ölümlü ve ephemeral bir dil oluşturmaktadır. Böylelikle sanatçı atölyeden çıkarak yeni bir alan olan deneysel tasarımların yapıldığı laboratuvar ortamına geçiş yapmaktadır. Bu disiplinlerarası yapı, hem teorik düzlemde üretimler yapmaya hem de sanat alanına ait katman veya kavramlara yönelik yeni düşünce alanları oluşturmaktadır.

Ai-Made Artworks: Philosophical Perspectives On Authenticity, Creativity And Ownership

Eda Keskin
edakeskin83@gmail.com

This talk investigates the complex relationship between contemporary art and technological innovation, with a particular emphasis on the philosophical implications of AI-generated artworks. Drawing from Theodor W. Adorno's concept of the "aura" and Walter Benjamin's theories on the reproducibility of art, the discussion examines how these frameworks illuminate questions of authenticity and creativity in the digital era. The analysis begins by exploring whether AI-generated art can be considered "art" in the traditional sense, especially when assessed against criteria such as creativity, emotional expression, and originality. Notable case studies—including works produced by AI tools like DALL·E and Midjourney—demonstrate how such creations are gaining recognition and value within the art market, thereby challenging conventional definitions and expectations surrounding art and artists. The talk further contextualizes AI's role in art by referencing foundational thinkers such as Licklider, Turing, Shannon, Wiener, and Simondon. These theorists provide insight into the evolution of human-computer symbiosis, the challenges of communication between human and machine languages, and the co-creative potential of technology. The discussion highlights how AI, as a mediator, introduces new dynamics into the creative process, enabling forms of collaboration that were previously unimaginable. However, it also underscores the interpretive difficulties inherent in AI art: lacking personal biography and subjective meaning, AI-generated works often resist traditional modes of art criticism and interpretation. Additionally, the talk addresses the socio-ethical implications of integrating AI into artistic

practice. Benjamin's notion of the "aura" and its erosion through technological reproduction is revisited in the context of AI, suggesting that algorithmic creativity further transforms the cultural and political significance of art. The discussion also engages with ongoing debates about ownership and authorship, as public perception and legal frameworks struggle to keep pace with technological advances. Ultimately, this investigation contributes to the broader discourse on how AI is reshaping artistic expression, authenticity, and creativity, proposing that the future of art will be increasingly defined by the evolving collaboration between humans and intelligent machines.

Between A Square And An Old Palace: Contemporary Public Space In *The Square* (2017)

Ekin Pınar
Middle East Technical University, Türkiye
ekinp@metu.edu.tr

This paper examines the tensions between historicity and contemporaneity that emerge in museum spaces through an analysis of the film, *The Square* (Ruben Östlund, 2017, Sweden). In his analysis of our relationship to time, Giorgio Agamben states that contemporaneousness is "that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism." In other words, our contemporary moment remains somewhat obscure, which can be partially clarified by understanding the past or the future. Therefore, rather than a break with history, contemporaneity should be seen as a merging of multiple temporalities. Considering this view of contemporaneousness, the paper explores how we can only fully understand the issues faced by the contemporary art museum in *The Square* by examining the history of museum institutions' claims to public space. The film revolves around a museum setting—a fictional museum called X-Royal in Stockholm. Converted from an old palace into a contemporary art museum, X-Royal initially embodies the idealistic idea of the museum as a forum, that is, a public space supposedly open to everyone. Such assumptions about the museum as a public forum trace back to the history of museum institutions, exemplified by the transformation of the Louvre Palace into a museum in 1793 as a symbolic act of overthrowing the monarchy and opening its private spaces to the public. The film begins with a scene that perfectly captures these claims of X-Royal (already hinted at in its name): a crane removes an old royal equestrian statue from its pedestal in front of the museum so that a contemporary artwork, "The Square," which claims to be a genuine public space, can be installed in its place.

However, every subsequent event reveals the emptiness of this symbolic gesture, which alone is insufficient to truly open the museum space to society's margins. Moreover, although the work's true aim centers on creating an idealist public space free from instrumental reasoning and financial motives, the institutional actions of seeking funding, promotion, and publicity suggest opposite concerns. Showing a colonization of public space by spectacle, the film often uses the motif of a square in relation to entertainment and new media technologies, contrasting their implications with the ideals the installation appears to promote. By examining these tensions around the definition and function of public space depicted in the film, the paper highlights how the film questions the supposed and idealized rupture that museum institutions represent: the transformation of art spaces from private collections into publicly accessible venues.

Nature Is A Mess: From Sublime Grandeur To Relational Becoming

Emre Koyuncu
Ankara University, Türkiye
ekoyuncu@gmail.com

This presentation examines the role of aesthetic discourse—particularly the notion of the sublime—in sustaining the conception of nature as infinite, self-contained, and ontologically distinct from the human. Originating in Kant's aesthetics and further elaborated in Romantic art, literature, and philosophy, the sublime experience positions the human subject as a finite observer, confronted by a natural world that is overwhelming in scale, grandeur, and power, yet ultimately external to its own being. From the mountain peak to the stormy sea, Romantic representations of nature not only celebrate its aesthetic intensity but also reify a distance between the subject and the world it beholds. I argue that this aesthetic framing has not merely shaped cultural imaginaries of ecological detachment; it has helped constitute the modern metaphysical distinction between subject and environment.

The conception of nature as inexhaustible rests upon and reinforces the image of an isolated self whose primary relation to nature is either contemplative or managerial. Even contemporary ecological discourse—marked by urgency, responsibility, and calls for planetary repair—often retains this structure of separation. In such narratives, the human is cast as a moral agent tasked with addressing environmental harm from a position of exteriority. My concern is not with rejecting responsibility, but with interrogating the ontological presuppositions that make such a relation conceivable.

Rather than merely advocating a more virtuous or conscientious stance toward nature, I propose that we critically examine the aesthetic and metaphysical frameworks that continue to frame nature as *out there*, and the human as its legitimate albeit negligent caretaker. This argument aligns with a growing body of work—by thinkers such as Donna Haraway, Bruno Latour, Val Plumwood, and Timothy Morton—that calls for a rethinking of human-nature relations in terms of relationality, co-implication, and material dependency. Drawing on these perspectives, I argue for a transformation in aesthetic experience itself—away from inherited ideals of grandeur, autonomy, and distance, and toward a sensibility attuned to entanglement and the dissolution of rigid boundaries between self and the Earth.

Fenomenoloji Ve Sanatın İmajları

Emre Şan
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Türkiye
emrsan@gmail.com

20. yüzyılda ortaya çıkan ve 21. yüzyılın ilk çeyreğine damgasını vuran büyük anlatıların sonu, bildiğimiz dünyanın sonu, aklın sonu, hakikatlerin sonu, ütopyanın sonu, tarihin sonu fikirlerine eklemlenen sanatın sonu söylemi estetik deneyimimizin tam karşısında konumlanıyor. Söylem açısından baktığımızda neredeyse sanatın sonunun sonrasında bulunuyoruz. Sanatın anlamına ve işlevine dair sorulara sadece geçmişin yanıtları karşılık geliyor. Öyleyse gündelik hayatımıza bu kadar nüfuz etmiş olmasına rağmen geçmişteki belirlenimlerinden giderek uzaklaşan sanatı kavramak felsefenin önünde bir meydan okuma gibi durur. Bu çalışma söz konusu meydan okumanın doğurduğu fırsatları ve sorunları fenomenoloji ve imaj teorisi bağlamında ele alacaktır.

20. yüzyılın başında izlenimcilik ve kübizm gibi yeni sanat formlarının geleneksel sanat kavrayışını sarstığı, özellikle resmin biçimsel öğelerinin ve kompozisyonun aşındığı dönem çağdaş felsefenin ana akımlarından biri olacak fenomenolojinin Almanya ve Fransa'da yayılmaya başladığı döneme denk düşer. Manet, Cézanne ve ardından Picasso ile mekânın ressam tarafından kurulumu onun sadece algılanan değil kavranan bir mekân olmasını sağlar. Ressam, resim yapmaya başlamadan önce boş bir tuvalin karşısında değil de hâlihazırda zihnindeki, çevresindeki ve atölyesindeki imajlarla ilişki içindedir. Kaldı ki bu dönem fotoğraf ve sinema gibi teknik kayıt nesnelerinin imajlarının da kamusal alanda görünmeye başladığı yıllara denk düşer. Böylece imajlar arası ilişkiler üzerine düşünce resim sanatını belirleyen ana unsur haline gelir.

Fenomenoloji ve sanat arasındaki ilişkiler öncelikle sanat yapıtının özel bir tanımı çerçevesinde ortaya çıkar. Bu tanım, sanat yapıtının maddi ve duyusal gerçekliği (nesne olma durumu) ve daha derin bir anlam ufkunda, nesnel varoluşunu askıya alacak bir açılımı arasındaki gerilimde kurulur. Özellikle görsel sanatlar söz konusu olduğunda, sanatın öncelikle görünmek ya da duyumsanmak için ortaya çıkması, onu pratik imkânlarıyla beliren günlük yaşamın diğer fenomenlerinden ayırır. Magritte'in İmajların İhaneti tablosunda ortaya koyduğu gibi "bu bir pipo değildir" ("*ceci n'est pas une pipe*") fakat aynı zamanda "bu", "bu tablo" sadece olduğu şey de değildir. Sanat eserinde bilince verilen fenomenler imajlaştırılmış gerçeklik olarak sunulur. Dolayısıyla imaj-nesne hiçbir şekilde algılanan şeyin maddi gerçekliğiyle ve temsil edilen motifle karıştırılamaz. Resim, fotoğraf, sinema alanlarında üretilen imaj-nesneler farklı çalışma biçimleri gözetilerek fenomenolojinin konusu haline gelir.

Şu hâlde, fenomenolojinin imaj sorusu bağlamında iki görevi bulunduğunu öne sürebiliriz: Öncelikle imajın nasıl çalıştığını sorgulamak ve ardından imajları birbirlerinden ayırt edecek kriterleri bulmak. Bunun için estetik çalışmalarda imajın nasıl eksiklik ve fazlalık mantığı içinde kavrandığı gösterilmeli. İmajın belli bir gerçekliği temsil etmesi ve bunu yaparken bir tür soyutlama ile çalışması söz konusu ikiliği görünür kılar. Özellikle metafizik sistemlerde ve onlardan etkilenen estetik kuramlarda imaj bir şeyin soluk kopyası olarak belli bir eksiklik içinde kavranır. İmajı tanımlamak onda olmayan şeyi öne çıkararak başlar. İmaj, gerçekliği hiçbir zaman eksiksiz yansıtamaz. Fotoğraf çerçeve seçimiyle bir kısmı dışarıda bırakır, sinema kurgu yoluyla zamanın doğrudan akışını keser, resim ise gerçeğin doğrudan fiziksel görünümünü dönüştürerek yorumlar. Oysa doksanlı yıllarda imaj teorisyenleri William Mitchell'ın "Resimsel Dönemeç" (*Pictorial Turn*) ya da Gottfried Boehm'in "İkonik Dönemeç"

(*ikonische Wende*) olarak adlandırdıkları yaklaşımlarda imaj artık temsil üzerinden değil yoğunluklarının ve güçlerinin etkisi üzerinden betimlenir. İmajın işleyişinde sıradan nesnelerde bulunmayan bir güç ve fazlalık mevcuttur. İmaj gerçekliğe yeni anlamlar ve duygusal yoğunluk ekler. Bu çalışma, söz konusu ayrımdan yola çıkarak estetik kuramlarda imajın eksiklik ve fazlalık olarak kavranışlarının birbirlerine nasıl eklemlendiğini sorgulayacaktır. Böylece imajda neyin eksik olduğu ve ondaki fazlalık fikri sanatın imajları sorusuna getirilen tarihsel ve çağdaş yaklaşımları karşılaştırma imkânı verecek.

Bakkha Ayinlerinden Halk Anlatılarına Çağdaş Bir Mit Yaratmak: Marina Abramoviç, Kiki Smith

Erdal Demir
Türkiye
demirerdal767@gmail.com

Claria P. Estes'in *Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler'*i eko-feminizmin özgül konumuna dair çağdaş bir masal derlemidir. Estes halk anlatılarından çağdaş gerçekliğe çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Bu çok katmanlı anlatı düşüncesine modernitenin monokrom akılcılığına eleştirel mesafede, romantizmin halk kültürüne eğildiği söylencesel perspektifte, modern öncesi zamanlarla ilişki kurma eğilimindeki çağdaş sanatta da rastlamaktayız. Dionizyak düşün dünyasının tersine uygarlığını sabit cinsiyetli bir üst yapıyla inşa etmiş Apollonik Yunan kültüründe kadın ikincil konumdadır. Güç ve iktidar üzerine kurulu çağdaş Apollonik kültürden günümüze kadının bastırılmasıyla doğanın sömürülmesi eş zamanlı yürümektedir. Bu bağlamda, Apollonik kültürün doğaya ve kadınlara yönelik rasyonel, baskıcı ve sömürücü tutumu, doğanın ve kadınlığın özüne yabancılaşmayı beraberinde getirir. Estes'e göre toplumsal cinsiyet rollerine göre biçimlenmiş bu baskı, modern toplumun doğaya ve kadına yönelik duyarlılığını azaltırken, gezegenin doğal varlıklarının da yok olmasına neden olmuştur. Diğer taraftan yerleşik Apollonik Yunan kültürünün karşı konumunu oluşturan ve tanrı Dionisos'a tapınmak için yapılan, maniadların katıldığı, özgürlük, coşku ve doğayla birleşmenin kutlandığı Bakkha ayinleri ise akışkan doğanın temsiline dönüşmektedir. Marina Abramoviç, insan doğa özdeşliğini doğurganlık, bereket ve tarım kültünü de içeren Doğu Avrupa ritüel ve inanışlarının oyunsal yapısı ve folklorik anlatısı ile ele aldığı video performansı *Balkan Erotik Epik* ile Bakkha ayinlerine dönüşen çağdaş bir mit yaratmıştır. Kullanım mantığı içerisinde, egemen sistem tarafından belirlenen toplumsal cinsiyet

rolleri, ikinci kuşak feminist hareketin karşı söylemini oluşturmaktadır. Önde gelen eko-feminist sanatçılardan Kiki Smith kadın bedenine yönelik kültürel yaklaşımları hem biyolojik hem de toplumsal bir yapı olarak incelediği *Doğum* ve *Lilith* çalışmalarında hâkim, yerleşik, erkek egemen kutsal söylencelerin karşısına feminist tarih anlatısı ile çıkmaktadır. Smith, sanat anlatısında sabit cinsiyetli bedensel kastrasyon üzerine kurulu, verili toplumsal gerçeklik tanımlarının ötesine geçen bir anlam dünyasını açar ve kadın kimliğini buradan kurar. Bu araştırmada çapraz literatür tarama yöntemiyle, mevsimlik köy eğlenceleri, halk anlatı ve söylenceleri bir üst anlatı oluşturacak şekilde Marina Abramoviç ve Kiki Smith'in sanat pratiği dahilinde yeniden ele alınacak olup, bir kök öykü olarak Yunan ve öncesi düşün dünyası çağdaş gerçekliğe metaforik alan açacak şekilde değerlendirilecektir.

Cartographies of Memory: Literary Waterscapes in a Comparative Context

Esen Kara
Yaşar University, Türkiye
esen.kara@yasar.edu.tr

This paper examines the role of water as a narrative and mnemonic device in contemporary Anglophone and Turkish testimonial literatures. Drawing from memory studies and the emerging field of the Blue Humanities, it explores how authors turn to rivers, seas, and other watery landscapes to articulate submerged histories, traumatic pasts, and experiences of displacement. Through a comparative reading of literary texts, I argue that water functions as an unofficial archive, both a medium of remembrance and erasure, through which writers resist dominant historical narratives and challenge anthropocentric and Eurocentric frameworks.

Water in these texts operates on both metaphorical and material levels, offering an aesthetic that can rewrite temporal, spatial, and geopolitical boundaries. Reimagining the silence of the sea as a site of mourning or the flow of rivers as carriers of communal memory, these literary waterscapes destabilize rigid historical chronologies and propose alternative ways of remembering. They create poetic spaces where the past resurfaces not linearly but rhythmically and fluidly often intertwined with ecological consciousness and critiques of capitalist and colonial exploitation.

By focusing on how water mediates the relationships between human and non-human lives, this paper highlights how literature can challenge extractive logics and provide new cartographies of connection, loss, and survival. Texts that emerge from contexts marked by dictatorship, war,

and migration use aquatic imagery not only as a thematic concern but as a structuring principle that shapes the narrative form itself.

The paper proposes a contrapuntal reading that places Turkish and Anglophone texts in dialogue, allowing their shared watery imaginaries to speak to broader concerns in postcolonial ecocriticism and cultural memory. It seeks to show how water, as both trope and terrain, offers new insights into how literature negotiates memory, identity, and the possibility of reimagining collective futures.

Geleneği Yakmak: Estetik Özgürlük, Beden Ve Yaratıcı Çıkış Olarak *Ema*

Fatma Kaya
Dicle Üniversitesi, Türkiye
fatmakaya88@gmail.com

Bu çalışma, estetik değerin kaynağını gelenekte gören yaklaşıma karşı bir tez ortaya koyar. Temel sav, sahici bir estetik deneyimin özünde dönüştürücü olduğu; dolayısıyla geleneği yalnızca bir çıkış noktası olarak tanıyabileceği, fakat onu yeniden üretmekle yetinemeyeceğidir. Estetik deneyim, özne açısından yalnızca haz veren bir duyumsama değil hem zihinsel hem de bedensel düzlemde bir değişim ve özgürleşme anıdır. Bu anlamda geleneğe sadakat, estetik deneyimin dönüştürücü potansiyelini bastıran sabitleyici bir işleve dönüşür. Oysa estetik olan, ancak geleneği aşan, onu bozan ya da dönüştüren bir düzlemde özgürlükle kesişebilir.

Bu kuramsal pozisyon, Friedrich Schiller'in *On the Aesthetic Education of Man* adlı eserinde savunduğu *estetik oyun alanı* ile Nietzsche'nin *The Birth of Tragedy*'de geliştirdiği *yaratıcı yıkım* fikrinden destek alır. Schiller'e göre insan ancak estetik oyun alanında tam anlamıyla özgürdür; burada ne toplumsal normlar ne de ahlaki zorunluluklar geçerlidir. Nietzsche ise estetik deneyimi, yaşamın yeniden kurulmasına imkân tanıyan bir sarsıntı olarak düşünür. Ona göre sanat, temsil değil yıkımdır; düzenin tekrarı değil, yaşamın yeniden icadıdır. Her iki düşünür için de estetik, yalnızca formun değil, varoluşun da yeniden yaratımıdır.

Sunumda, bu kuramsal çerçevenin çağdaş bir örneği olarak Pablo Larraín'in *Ema* (2019) filmini ele alacağım. Filmin baş karakteri Ema ve eşi, evlat edindikleri çocuğu yaşadıkları trajik bir olayın ardından geri vermek zorunda

kalırlar ve bu durum onları, toplumsal normlara bütünüyle aykırı bir gerçekle yüz yüze getirir. Geleneksel annelik, aile yapısı ve kadınlık rolleriyle bağdaşmayan bu durum karşısında Ema'nın çözümü, onun bir sanatçı olarak sahip olduğu estetik yaratım potansiyelinden beslenir. Dans sanatçısı olarak Ema, yaşadığı krize ahlaki ya da toplumsal ölçütlere göre değil, bedensel ve yaratıcı bir sezgiyle yanıt verir. Estetik alandaki açıklığı ve cesareti, onun için yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir çıkış yoludur.

Filmin merkezinde yer alan *reggaeton* dansı da bu bağlamda özel bir anlam taşır. Geleneksel olarak "yüksek sanat" sayılmayan, hatta çoğu zaman marjinalleştirilen bu beden dili, Ema ve arkadaşlarının elinde bir tür estetik başkaldırıya dönüşür. Reggaeton, yalnızca bir dans değil, bastırılmış arzuların, sınıfsal öfkenin ve yaratıcı ifadenin bedensel biçimidir. Ema'nın bedenle kurduğu ilişki, estetik deneyimin nerede başlayıp nerede bittiğine dair geleneksel sınırları yıkar.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Ema'nın çözümünün ne kadar radikal olduğu belirginleşir: Geri verdikleri çocuğun hayatına tekrar girebilmek için, çocuğun yeni ailesiyle duygusal ve bedensel bağlar kurar. Çocuğun üvey babasıyla ilişkiye girer, ondan çocuk sahibi olur; üvey annesini ise kendisine âşık eder. Böylece yalnızca yasal ya da duygusal değil, bedensel bir yeniden bağ kurma alanı inşa eder. Bu çözüm, ahlaki olarak sorgulanabilir olsa da, estetik sezgiyle kurulan yaratıcı bir stratejidir. Ema'nın kendi çıkmazına bulduğu bu özgün yol, onun arzularıyla, bedeniyle ve hareketle kurduğu yaratıcı bağda köklenir. Tüm sorunlu yönlerine rağmen, bu eylem estetik sezgisinin güçlü bir ifadesi olarak okunabilir.

Sonuç olarak *Ema*, estetik deneyimin yalnızca nesnelerle ya da izleyiciyle değil, bireyin kendi varoluşuyla kurduğu yaratıcı ve özgürleştirici ilişki olduğunu gösterir.

Estetik değer, burada geleneğe bağlılıkla değil, onu yakma cesaretiyle ortaya çıkar. Film boyunca tekrar eden yangın sahneleri, yalnızca dış dünyayı değil, yerleşik anlam rejimlerini de ateşe verir. Ema'nın dünyası, ancak kül olmuş geleneklerin ardından yeniden kurulabilir. Onun çözümü ne itaatle ne isyanla sınırlıdır; estetik bir içgörüyle, radikal bir sezgiyle çizilmiş eşsiz bir yaratım alanıdır.

The Aesthetics Of Analytic Philosophy

Filippo Contesi
University of Cagliari, Italy
filippo.contesi@unica.it

The philosophical tradition that is mainstream in much of the world today, viz. analytic philosophy, has traditionally seen language as the key to understanding the world philosophically. Although such an overt emphasis on language has diminished in more recent decades, it is still covertly crucial in establishing what the ideal philosophical contribution looks like and in determining which philosophical voices are most heard in contemporary philosophy. This is in part a consequence of, on the one hand, analytic philosophy being for a long time overwhelmingly practiced in majority Anglophone countries and, on the other, the adoption of English as the lingua franca of much of academia. However, the current predicament has undesirable consequences both on the quality and on the internationalization of contemporary philosophy. In a moment in which academic globalization and migration should be standard, philosophy remains too provincial and unjustifiably burdened with structural barriers for non-native (Anglophone) philosophers. Indeed, philosophy appears to be less diverse with respect to non-native (Anglophone) scholars than many other academic disciplines in the sciences and the humanities alike. Among the possible causes of these problems is, I argue, the substantial role that aesthetic considerations such as the linguistic style of (both oral and written) philosophical presentation and engagement play in signalling the virtues of clarity, precision and rigour that are often associated with the analytic tradition. The current emphasis on linguistic style is not justifiable, in part because it deprives contemporary

philosophy of a wider variety of philosophical perspectives. In particular, it is much harder for non-native (English) speakers to acquire and adapt to the linguistic style(s) that are prized in contemporary philosophy. Such styles are, in fact, overwhelmingly set by native (English) speakers and, being intimately tied to native-(Anglophone) cultural and linguistic competence, are much more difficult to master by non-native than by native (English) speakers. This calls for greater attention to linguistic, and hence cultural diversity, in contemporary philosophy, to avoid prevent the “linguistic turn” in philosophy from turning into a “linguistic rut”.

Aesthetics Of Atrocity: Body Horror As Biopolitical Terror In *Night* and *Pan's Labyrinth*

Funda Civelekoğlu
Ege University, Türkiye
fundacivelekoglu@yahoo.com

In Bilge Karasu's novel *Night* (1985) and Guillermo del Toro's film *Pan's Labyrinth* (2006), the aesthetic of "body horror" functions as a tool for political critique, moving beyond the traditional aspects of the genre to represent the mechanisms of state violence. This paper argues that both Karasu and del Toro deploy the grotesque transformation and dismemberment of the body as a primary strategy to make the abstract mechanisms of power tangible. Specifically, they render the body as a text upon which the rationale of Michel Foucault's "biopolitics" is inscribed, exposing how sovereign power regulates, disciplines, and ultimately renders life expendable. To analyse this process, the paper will also draw on Julia Kristeva's theory of the "abject" to explore the psychoanalytic and philosophical underpinnings of this corporeal terror.

This biopolitical control is embodied in *Night* through the "workers of the night" – anonymous apparatuses of the state – who systematically torture the body, erase its identity, and reduce it to "a bloody mass of flesh" (35). Similarly, in *Pan's Labyrinth*, the fascist Captain Vidal acts as a biopolitical agent, enacting the will of the regime directly and violently upon bodies. In both narratives, the body becomes the site where ideology is physically realized. According to Kristeva, the "abject" is that which threatens the borders of the self and is expelled from the symbolic order (e.g., the corpse, the wound), yet continues to haunt it. The mutilated, disfigured bodies in these works represent this abject produced by power, bringing a repressed terror that destabilizes the social order into the aesthetic realm.

This theoretical framework establishes a multi-layered connection with "Historicity and Contemporaneity." The historicity of the works lies in their grounding in specific political traumas, namely post-1980 coup Turkey and Francoist Spain. As theorists like Cathy Caruth claim, such traumas often resist direct narration and can only emerge through indirect, symbolic, and repetitive forms – in this case, in the form of body horror. The contemporaneity of the narratives, in turn, lies in the enduring relevance of their criticism of biopolitics and the control of the body, along with their poetic use of language to present this standpoint.

In conclusion, this study will demonstrate that *Night* and *Pan's Labyrinth*, by employing body horror, show how the most abstract violence of history and politics is inscribed onto the most concrete space, the human body. This analysis will demonstrate how "aesthetics of trauma" becomes a powerful and unsettling vehicle for confronting repressed historical truths.

Keywords: Body Horror, Biopolitics, Michel Foucault, Julia Kristeva, Historicity, Aesthetics of Trauma, Bilge Karasu, Guillermo del Toro.

Baumgarten'da Şiir Ve Bilgi: Duyusal Bilişin Estetik Temsili

Gamze Keskin
Kırklareli Üniversitesi, Türkiye
keskin.gamze@gmail.com

Bu çalışma, modern estetiğin kurucusu kabul edilen Alexander Gottlieb Baumgarten'ın estetik düşüncesini, estetik yargının bilişsel statüsü ile şiir temelli sanat anlayışı etrafında yeniden ele almaktadır. Baumgarten'ın estetik yaklaşımı, duyusal bilginin sistematik bir biçimde işlenebilir ve değerlendirilebilir olduğunu savunarak, estetiği bir bilme tarzı olarak felsefenin merkezine yerleştirir. Ona göre estetik, yalnızca güzellik üzerine düşünmek değil, duyusal temsillerin mantıksal akıl yürütmeye benzer biçimde düzenlenmesini mümkün kılan *analogon rationis* ilkesi doğrultusunda kurulmuş alternatif bir perspektiftir.

Baumgarten'ın 1735 tarihli *Şiirin Gerekliliği Üzerine Felsefi Meditasyonlar* adlı doktora tezi, şiiri "mükemmel duyusal söylem" olarak tanımlayarak, estetiğin şiir yoluyla duyusal bilginin işleniş biçimlerini kavramsallaştırabileceğini ileri sürer. Bu yaklaşım, estetik yargının sadece bir beğeni meselesi değil, aynı zamanda belli formlarla yapılandırılmış, öğretilebilir bir ifade biçimi olduğunu ortaya koyar. *Aesthetica* (1750–1758) adlı eserinde ise bu yaklaşımı geliştirerek, estetiği duyusal bilişin sistematik mükemmelleştirilmesi olarak tanımlar. Baumgarten'ın estetik kategorileri — estetik zenginlik, büyüklük, hakikat, açıklık, kesinlik, canlılık — özellikle söz sanatları için formüle edilmiştir ve onun sanat anlayışının merkezinde edebi bir teorinin temellendirilmesi çabası olduğu açıktır.

Dolayısıyla Baumgarten'ın estetik kuramı, görsel sanatlara ya da nesnel güzelliğe değil, sözlü temsillerin

—özellikle şiirin— yapısal ve bilişsel potansiyeline dayanır. Estetik yargının temelini oluşturan duyusal temsillerin bellekte canlanması, imgeler aracılığıyla etkili hale gelmesi ve belirli biçimsel ölçütlere göre değerlendirilmesi, onun şiiri yalnızca bir anlatım biçimi değil, epistemolojik bir süreç olarak gördüğünü gösterir.

Bu çalışmada, özellikle *analogon rationis* kavramı aracılığıyla, duyusal yargının rasyonel yargıya benzer yapıda işlerlik kazandığı gösterilmekte; bunun estetik bilginin sistematik niteliğini meşrulaştıran kurucu bir ilke olduğu savunulmaya çalışılacaktır. Baumgarten, estetiği yalnızca felsefî bir poetika değil, aynı zamanda "aşağı bilme yetisinin mantığı" olarak konumlandırarak, duyularla edinilen bilgilerin de felsefi analiz ve kavramsallaştırma süreçlerine dahil edilebileceğini ileri sürer.

Bu çerçevede, çalışma Kant'ın estetiğini arka plana alarak, Baumgarten'ın estetik düşüncesini kendi tarihsel-felsefi bağlamı içinde özgün bir kavramsal bütünlük olarak ele almaktadır. Baumgarten'ın şiir temelli estetik projesi, yalnızca modern estetik teorilerinin değil, aynı zamanda bilgi kuramının duyusal yönüne dair alternatif bir felsefe yapma biçiminin habercisi olarak değerlendirilmektedir. Özetle, Baumgarten'ın estetik kavrayışının temel hatları hem *analogon rationis* kavramı hem de söz sanatları eksenli sanat anlayışı üzerinden, estetiği epistemolojik ve edebi bir form olarak yeniden düşünmek üzere ele alınmaya çalışılacaktır.

(Ap-)Eikazō: Odysseas Elytis' Reflection On Painting And The Aesthetic-Historical Role Of Greece

Giulia Cervato
Università degli Studi di Padova, Italy
giuliacervato1234@gmail.com

My paper seeks to define the aesthetic thought of Greek poet and painter Odysseas Elytis, focusing on the relationship between his reflections on painting and the historicity of Greek identity, both as a source for and an alternative to so-called "Western" aesthetics. Unlike Hölderlin or Heidegger, who see Greece as a lost origin in anticipation of a new beginning, Elytis locates the extraordinariness of the Greek experience in its continuity, manifested in language but, above all, in a poietic-aesthetic dimension. In his notes to *Axion Estì*, Elytis defines Greece's contribution to Europe in strictly aesthetic terms: Greece is a "sensation, alive and ever-present" (αίσθηση, ζωντανή και πάντοτε παρούσα). Europe, he argues, has often appropriated this legacy without developing the necessary "sensory organs" (τα ανάλογα αισθητήρια) to perceive it. Where West seeks to rediscover the classical tradition, for example, in Renaissance or Neo-Classicism, it most clearly betrays it, while Greekness remains vibrant in experiences such as Minoan and Classical art, Byzantine icons, modern works like those of Chatzikyriakos Gikas and Theophilos, and even anti-classical European expressions such as Cézanne's post-impressionism and Picasso's cubism. Elytis calls this unifying "Greek" factor the "divisor K," the initial of *klassikò* and *kathariotitas*, though he does not define it precisely. I propose identifying it with his distinction he outlines between *apeikazō* ("to depict") and *eikazō* ("to picture"). Non-Greek art merely depicts—imitating by translating sensory impressions onto

the canvas, while authentic artists picture, configure, "make visible." This critique of mimetic art echoes Plato, particularly the distinction of the *Sophist* (235d-236d) between mimetic art (*mimetikē technē*), which sinks into the particular, and eikastic art, which approaches the idea. This connection is reinforced by a shared target in both Plato and Elytis: the chiaroscuro dimension of painting. Plato's critique targets *skiagraphia*, which in the fourth century BCE introduced shadow and color blending to create illusory and perspectival effects. Elytis similarly sees Renaissance art—and all European "realism"—as collapsing into the particular through their abstract use of perspective and shadow. Elytis not only inverts the Cassirer–Panofsky model, which viewed perspective's conquest as the aesthetic culmination of humanism and the organizing role of the subject, proposing instead that it marks an abdication of this role; he also shows that "Platonism" is far more alive in Eastern icons and the art of Theophilos—resistant to perspective—than in the Western tradition that presumed to revive it. Most importantly, he reveals the nature of the famous coefficient that saves Greece from its past and sustains it as an aesthetic permanence: the capacity to manage light without compromising with shadow. It is the uniquely Greek ability to "grasp the mystery of the noonday light"—valuing its heuristic and idealizing function, the exaltation of form and geometry it enables, without succumbing to blinding. "Many […] claim that light makes lines disappear, annuls colors, destroys forms"—a fear Westerners face when handling light without the counterbalance of shadow. These sensory organs, ultimately, Europe has long lacked. This is the sensation Greece is tasked to preserve atemporally in its unfolding through time.

Zamansallık Ve Temsil Sorunu: Hartog'un Tarihsellik Rejimi Ve Miraslaştırma Kavramlarına Dair Eleştirel Bir Değerlendirme

Gülçin Ayıtgu Metin
Adıyaman Üniversitesi, Türkiye
gayitgu@gmail.com

Bu bildiri, geçmişin temsiline ilişkin estetik ve politik sorunları François Hartog'un "tarihsellik rejimi" (*régime d'historicité*) ve "miraslaştırma" (*patrimonialisation*) kavramları çerçevesinde tartışmayı amaçlamaktadır. Hartog, içinde bulunduğumuz çağdaş zaman deneyimini "şimdicilik" (présentisme) olarak adlandırır ve bu kavramı, modern sonrası dönemde geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkilerin yeniden kuruluşunu analiz etmeye yönelik düşünsel bir çerçeve olarak ortaya koyar. Bu rejimde geçmiş, ardışık ve tek yönlü bir tarihsel sürecin parçası olmaktan çıkarak, şimdiki zamanın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden anlamlandırılır. Bu dönüşüm yalnızca bireysel zaman algısını değil, tarihsel zamanın toplumsal düzeyde nasıl kurulduğunu da etkiler. Hartog'a göre ortaya çıkan bu zaman deneyimi, geçmiş ile gelecek arasındaki ilişkinin belirsizleştiği ve tarihsel zaman üretiminin kesintiye uğradığı bir kriz durumuna işaret eder. Ancak bu kriz, yalnızca geçmiş ile gelecek arasındaki bağın kopmasıyla değil, geçmişin bugünün ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden yazılması sonucunda aşırı biçimde şimdileştirilip bir fazlalık hâline gelmesiyle de kendini gösterir.

Bu krizin görünümlerinden biri, Hartog'un "miraslaştırma" olarak adlandırdığı süreçte gözlemlenir. Miraslaştırma, geçmişin doğal bir süreklilik içinde aktarılmasından ziyade, şimdiki zamanda kurulan temsiller aracılığıyla yeniden yapılandırılmasını ifade eder. Bu süreç anlatıdan çok deneyime, belgelerden çok hafızaya,

doğrusal olandan çok parçalı ve şimdi merkezli bir zamansallığa dayanır. Söylemsel belirlenimlerin yanı sıra müze yerleşimleri, anıtlar ve geçici sergiler gibi görsel ve mekânsal temsillerde karşılık bulan bu temsil biçimi, mirasın estetikle kurduğu ilişkiyi görünür kılar. Hartog'a göre estetik olan ancak etik ve politik olanla kesiştiğinde anlam kazanır. Bu bağlamda miras, yalnızca neyin temsil edildiğiyle değil, aynı zamanda temsilin nasıl, kim için ve hangi koşullarda gerçekleştiğiyle birlikte ele alınması gereken etik ve politik bir ilişkidir.

Bu bildiride tartışılan estetik sorunlar, geçmişin ne olduğuyla birlikte nasıl görselleştirildiğine, nasıl duyumsanabilir kılındığına ve hangi anlatı ile mekân stratejileri aracılığıyla temsil edildiğine odaklanır. "Geçmiş nasıl gösterilir, nasıl hissedilir, nasıl düzenlenir?" soruları üzerinden, temsilin içeriksel, biçimsel ve algısal boyutları tartışmaya açılır. Başka bir deyişle, estetik olan, temsilin sorumluluğuyla iç içe geçerek, geçmişin görünür kılınışına dair eleştirel bir sorgulamayı mümkün kılar.

Hartog'un kuramsal çerçevesi, tarihsel temsili zamansal düzeyde yeniden düşünmeye olanak tanısa da, belirli sınırlılıklar içerir. Zamansallıkları çoğul biçimde ele almasına karşın, bu çoğulluk büyük ölçüde Antik Yunan yurttaş belleği, Hıristiyanlıktaki mesihçi zaman anlayışı ve Fransız Devrimi gibi egemen anlatılar etrafında yapılandırılır. Bu durum, bastırılmış ya da karşıt tarihsel deneyimlerin kendi içkin zamansallıklarıyla değil, hâkim rejimlerin içindeki yansımalar aracılığıyla değerlendirilmesine yol açar. Benzer bir sınırlılık, Hartog'un mekânsal temsillere yönelik analizlerinde de izlenebilir. Berlin örneğinde ele aldığı "duvarsız müze" ve "müzeye dönüştürülmüş kent" gibi estetik biçimlere dikkat çekse de, bu temsillerin geçmişi hangi duyumsal kodlarla yapılandırdığına ve kamusal alanda nasıl bir tarihsel algı ürettiğine ilişkin çözümlemesini sistematik biçimde derinleştirmez.

Sonuç olarak bu bildiri, Hartog'un yaklaşımını tarihsel temsili zamansal, estetik ve kültürel boyutlarda yeniden düşünmeye imkân tanıyan verimli bir kuramsal zemin olarak değerlendirmekte; ancak bu çerçevenin mikro tarih yazımı, karşı hafızalar ve alternatif miras tartışmalarıyla eleştirel biçimde genişletilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Peyzajın Zamansallığını Batı Toroslar'da Okumak: Girdev Yaylası

Gürkan Okumuş
İstanbul Topkapı Üniversitesi, Türkiye
grknokms@gmail.com

Akdeniz havzası, Anadolu göçer kültürünü ekosistemindeki dolaşım örüntüsünü izleyerek öğrenir. Akdeniz'in göçebe çobanı, Torosların koyun ve keçilerini sağlıklı meralara ulaştırmak için kıyı düzlükleriyle dağlık ekosistem arasında mekik dokur. Mevsimlik dikey hareket, toprağın döngüselliğine göre biçimlenir. Canlıların benzeşen ritmik hareketi coğrafyayla arayüz oluşturur. Elverişli çevresel koşullarıyla Toroslarda yaylacılık (transhümans) hareketi pastoralizmle birlikte varlığını sürdürür. Göçerin 'barınma pratiği' peyzajın 'sürekli inşa' haliyle ilişki kurar. Zamanlarından bağımsız olarak her kültür peyzaj içine yerleşirken kendine barınak yaratır. İnsanın 'eylemler manzarası' peyzajın diğer bileşenleriyle kurduğu ilişkiler ağıyla bütüncül perspektifte anlam kazanır. Peyzaj, pasif ve durağan bir pitoresk arka plan değil, insan ekolojilerini üreten değişken ve hareketli bir kültürel imgedir. Kırsal barınma kültürünün gözlemlenmesine olanak veren hafıza yerleridir. Bu çerçeveden hareketle çalışma, Tim Ingold'un (1993) eylem odaklı fenomenolojik peyzaj yaklaşımı ve göçerin barınma pratiğini bütüncül bağlamda ele alır. Zamansallığın tarihsel dönemler üzerinden değil, parçası olduğu peyzaj ve insan eylemleri bağlamında anlaşılacağını savunur.

Çalışmada, teorik zeminin örnek saha çalışmasıyla aktarıldığı Akdağların (Kragos) zirvesindeki Girdev Yaylası, Pisidia ve Likya uygarlıkları arasında ve Tlos-

Oinoanda sınırında yer alır. Bu alanın antik hafızada otlak, kereste ve tarım amacıyla kullanıldığı bilinir. Oinoanda teritoryumundaki yayla 1775 metre yükseklikte, Batı Torosların uzantısındaki Akdağ, Eren ve Tezekli Dağları arasına gizlenmiştir. Yerleşimin Oinoanda'ya bağlı bir sayfiye köyü olduğu bilinmektedir. Girdev, krater gölü ve zengin biyoçeşitliliğiyle çok katmanlı bir kültürel peyzajdır. Gölün kuzey ve batısında antik taş bloklar ve aslanlı lahit kapağı yer alır. Bugün, yaylada çatma ağıl, çadır ve ardıç-taş strüktüründen oluşan barınaklar bulunur, yaz aylarında çevredeki farklı köylerden pek çok aile hayvancılık ve tarım için buraya gelir. Göçebe çoban topluluklarının yerli bilgi ışığında çağlar boyunca geliştirdikleri yaratıcı ve özgün mekânsal örgütlenme, Girdev Yaylası'nın yaşayan miras değeridir. Göçebe pastoralist mekânsal bilgi, binlerce yıldır biriktirdiği deneyimle sürdürülebilir geçim kaynakları sağlar ve mera ekosistemini korur. Bu geleneksel bilgi, iklim ve çevresel krize karşı mücadele eder, yerleşik yaşam pratiğini sorgular, nesiller arası ekolojik bir referanstır. Göçer, arazi ve coğrafyayı hızla kaynak haline getirerek tüketen, pastoralist bilgiyi tehdit eden ve peyzajın sürekliliğine müdahale etmenin temsili Antroposen çağda, mekâna bağlı değil mekân bağlayıcı insan varlığının çağdaş eleştirisini sunar. Bu bağlamda, oldukça sınırlı sayıdaki göçer pratiğin izlerini kayıt altına almak pastoralist bilginin geleceğe aktarılması için son derece değerlidir.

Notes For A Non-Aristotelian Aristotelian Aesthetics: Harman's Planets, Yücefer's Celestial Bodies

Hakan Atay
Mersin University, Türkiye
hakanatay@mersin.edu.tr

Álvaro de Campos, one of Fernando Pessoa's main heteronyms, claimed to have invented a brand new theory of art in an essay called "Notes for a Non-Aristotelian Aesthetics" in 1924. He was impressed by the creation of some non-Euclidean geometries and thought that he might go ahead and devise a non-Aristotelian aesthetics by replacing the most restrictive Aristotelian concept with an unexpected one. Although the idea of force supplants the classical notion of beauty at the outset, Aristotelian emphasis on sensibility remains intact and turns Campos' project into the outline of an aesthetic theory which seems to be both non-Aristotelian and Aristotelian at the same time. Taking the cue from this remarkable attempt, I would like to discuss the works of two philosophers, Graham Harman (b. 1968) and Hakan Yücefer (b. 1980), who, just like Campos, experiment with the Aristotelian framework, by removing one major Aristotelian constraint, while sticking to, or even aggrandizing some others. American philosopher Graham Harman is well-known to be the founder of Object-Oriented Ontology, which is based on an aesthetically motivated fourfold model. Claiming that aesthetics is the first philosophy, and not metaphysics or ethics, Harman puts forward a renewed concept of object, encompassing every single entity, thereby re-enacting Aristotelian attention to singular, discrete things. However, unlike Aristotle, he does not limit human knowledge to generic information and tries to demonstrate that there are cognitive capabilities which present us with the opportunity for an indirect access to real entities. For Harman, such access is bound

to be aesthetic in nature. On the other hand, Turkish philosopher Hakan Yücefer, an expert on Aristotle and modern French philosophy, in a remarkable essay entitled “Like Celestial Bodies Thrust Out of Orbit: Aristotle, the Supralunary Universe and Art” (2021), takes issue with the bipartite structure of Aristotle’s finite universe and asserts, in a speculative thought experiment, that we perceive art objects just like Aristotle sees supralunary, heavenly bodies. Remembering that the title of one of the most beautiful philosophical essays Harman has written is “Rogue Planets” (2011), where he draws an analogy between the status of real objects and that of planets which are “thrust out of orbits,” we realize that Aristotelian sensibility does not lose any of its zest, and keeps forcing contemporary thinkers to take it into account, even though ways which are non-Aristotelian.

Kant Ve Hegel Estetiği: Sanatın Estetik Rejiminde Güzellik Ve Yücelikte Etik Politika

Hakan Daloğlu
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye
hakanpainter@hotmail.com

Etik, en yüce olanı: Mutluluk, özgürlük ve iyilik kavramlarını niteler. Immanuel Kant'a göre zihnin faaliyetinden doğan özgürlük ve paralelindeki özgür seçim kapasitesi, mutluluk ve iyilikle birlikte insan olmanın özünü karakterize eder. Özgürlük, duyarlı bir varlığın iradesini kullanma gücüdür ve bu nosyon, XIX. yüzyıldan itibaren modern toplumda sanatın algılanması, hissedilmesi ve yorumlanmasına ilişkin- Kant'ın Aydınlanma görüşleriyle örtüşen estetik bir rejimin etik-politik ifadesidir. Ancak özgürlük, Kant'a göre bireyde arzu temelinde değil, belirli kurallar altında kısıtlanması gereken -kısıtlanmadığı ve akılla belirlenmiş bir tutarlılık yasası olmadığı takdirde en korkunç edimdir- etik iradenin belirmesidir. Aklı, istençli-ruhsal eylemlerinin temeline oturtmuş bireyin, özgür olarak yaptığı üretime sanat adını verdiğimize göre; Kant, doğa yasaları ile sanat ve estetik yargılarını yapma alanı / virtus operativa, etik ve ahlakın gerçekleştirilmesine imkân kılabilecek bir uzlaşma olasılığı olarak görmektedir. Çünkü Kant, güzellik ilkesinin anlama yetisi ile imgelemin özgür ilişkisi olduğu sonucunu çıkarmaktadır. Her şeyden önce Kant'ta güzel ve yüce, soylu olandır ve iyilikten ayrı olarak değerlendirildiğinde güzelin; isteğin / vita activa değil, daima anlamaya dair seyretmenin / vita contemplativa nesnesi olduğunu imler. Kant'ın nihai amacı I.Kritik: Doğa dünyası, II. Kritik: Özgürlük-Ahlak-Etik alanı, III. Kritikte reflektif Yargı Gücünü; -yasa koymak bakımından birbirine değmeyen- bu iki alanı temas ettirecektir. Böylelikle Kant'a göre Beğeninin Kritiği / Geschmach olarak nitelediği Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde bu üç kritiğin bir bütünlük arz etmesi gerçekleşmiş olacaktır.

Bildiri, bu kritik bütünlüğün amacını; estetik tecrübenin doğa ve özgürlük bakımından beğeni yargısıyla etik-politik olanın ilintisini bir arada belirlemeye çalışacaktır. Gerçekten de kritik projesinin sistematik birliğini görmek açısından Kant'ın akılcı bir düşünce gelişimi için *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde *Saf Aklın Eleştirisi* ve *Pratik Aklın Eleştirisi* arasındaki bağlantıları, -estetik ve teleolojik yargıları- birleştirdiğini söyleyebiliriz ki bu bakımdan güzel ve yüce kavramları etik ve estetiğin kesişen uğrağıdır. Georg W. Friedrich Hegel'de çalışmalarında Kant'ın ardından güzellik ve yüceliği etik bakımdan değerlendirmiştir. Estetik ve etik yazılarında Moralitat ve Sittlichkeit, ahlakilik anlamındadır ve ilki moralitat; öznel-kişisel vicdanilik olarak ahlakiliktir; ikincisi Sittlichkeit; nesnel ve toplumsal etik hayatı, geleneğe ve kurumlara göre aklî-sorumluluk biçiminde yaşamayı nitelemektedir. Onun *Tarih Felsefesi Üzerine Dersler*'inde "Güzel Bireyliğin Biçimlendirimleri" adlı bölümde sanat kavramının Antik dünyadaki yerini en geniş anlamda irdeleyerek; sanatın, bireyin ahlaksal; toplumunsa genel-etik gelişimde tinsel bir işlevi olduğunu belirlemektedir. Tragedyalarda trajik figürler: Akhilleus, Antigone, Kral Oidipus, Macbeth, Hamlet ve Kral Lear'da olduğu gibi Tanrılık yalnızca birer imajdır ve ahlaksal iradeleri daima ağır basmıştır. Dolayısıyla Aristoteles'in Tragedya Kuramı / Katharsis: Trajik olanın izleyiciye verdiği haz ve acıma, ızdırap ve korku duyguları, Hegel estetiğinin de etik karakterini belirlemektedir. Sonuçta antik tragedyalardan ve modern çağı hazırlayan düşünürlerin tarihsel metinleri üzerinden etik-estetik değerler üreten Kant ve Hegel, estetik hazzın güzelden duyulan bir beğeni olmayıp, Yüce / das Erhabene karşısında duyulan bir etki ve haz olduğunu saptarlar. Çünkü tragedya güzelden daha çok yüceyle ilgilidir ve tam da bu bakımdan Yüce'nin uyandırdığı hazda etik özellikler daha ağır basmaktadır. Bilhassa Hegel'de insanın Tin'e ulaşmasında tragedyanın moral-etik yanının önemi sıklıkla vurgulanır. Özetle bildiride Kant ve Hegel'in -Antik

dünyada olduğu gibi- çalışmalarının temeline insan olma değerini koymakla, kendi modern sanat teorilerinde etik-estetik olanı bir arada düşünerek, sanat eserine bir araç olarak değil; amaç olarak baktıkları tanıtlanmış oldu.

Antik Yunan'da Doğa (*Phûsis*) Anlayışı Çerçevesinde Tragedya Ve Ölüm

Hakan Güney
Türkiye
guneyhakan.g@gmail.com

Bu çalışma Antik Yunan düşüncesinde *phûsis* (doğa) kavramının, ölüm ve tragedya ile ilişkisini felsefî bağlamda incelemeyi amaçlamaktadır. Ölüm, doğaya ait bir olgu olarak; tragedya ise doğaya ait bir olgu olarak ölümün anlamlandırılma çabasına yönelik bir değer alanının açılmasına imkân veren yapısı itibariyle önem teşkil etmektedir. Antik Yunan'da doğa (*phûsis*) anlayışı ise kendisinde bulunmayan ve aşılması gereken bir değer alanının yaratılmasından ziyade değer alanı üzerinden dolayıma sokulması suretiyle anlamlılık boyutuna kavuşabileceği bir nitelik arz eder. Ayrıca Antik Yunan'da *phûsis* yaşamın kendiliğinden açığa çıkışı olarak doğma, büyüme, gelişme ve yok olma sürecini imler. Bu anlamları ile paralel olarak hem bir *energeia* hem de karşıtlıkları ihtiva etmektedir. Bu karşıtlıklar içerisinde en önemli olan kavram çifti ise yaşam ve ölümdür. Karşıtlıkların bir arada düşünülmesi, *phûsis*in bir denge ve düzen durumuna işaret etmekle birlikte gerilimi de açığa çıkarmaktadır. Bu gerilim, *phûsis* olarak doğanın anlaşılmasında olduğu kadar değer alanı olarak somutlaşan tragedyada mevcuttur. Çünkü oluş anlamındaki *phûsis* erişilen hal ya da yapı anlamındaki *phûsis*e giden yol olduğu için *phûsis*in kaçınılmazlığında ateşin yakması, suyun akması gibi bir şeyin doğası ne ise o olur. İnsan da *phûsis* varlığı olarak gerilimin açığa çıktığı yaşam ve ölüm dengesinde ölümlü olması üzerinden karakterize olur. Ölümlü olma bir doğa yasası olarak tragedyada belirgin bir motiftir ve *phûsis*, tragedyanın görünmeyen öznesi olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla tragedya, *phûsis*in insana yazdığı sonu, insanın buna karşı çıkışını ve bu çıkışın sonuçlarını gösterir. Tragedya, insanın bu doğal ve kozmik düzene karşı geldiğinde ne olduğunu – yani doğanın yasasına

karşı gelenin trajedisini – anlatır. Tragedyada kahraman, kendi doğasıyla (*phûsis*), Tanrısal düzenle ya da yazgısıyla çatışma halindedir ve bu bir gerilim yaratır. Bu anlamda kahramanın *phûsis* ile uyumsuzluğunu veya sınırların zorlanmasını trajedi formunda görmemiz, trajedinin *phûsis*in bozulduğu, tersine döndüğü, doğal düzenin krize girdiği anları temsil ettiğini düşünmemize olanak verir. Ancak tragedyanın özü, *phûsis*e aykırı olarak davranmanın sonucunda açığa çıkan kaçınılmaz son ile karakterize olur. Sonuç olarak insanın ölümlü olma bilinci, tragedyanın açığa çıkışına öncel olduğu için ölümü anlamlandırma üzerinden açığa çıkan tinsellik, dolaylı olarak doğayı bir zemin olarak almak durumundadır. Eğer doğaya ait bir olgu olarak ölümlü bir varlık isek ve tinsellik doğa üzerinden anlaşılmaya çalışılıyor ve tragedya da bu noktada açığa çıkıyorsa, doğanın tinselliği vurgusu tragedyayı ölüm üzerinden anlamamıza imkân verir. Antik Yunan tragedyası, doğanın, varlığın, yasaların, sınırların ve dönüşümün sahnelenmesi olarak *phûsis*in sanat üzerinden simgesel bir görünümüdür. Bu doğrultuda bu çalışma boyunca Antik Yunan felsefesi ve tragedya metinleri arasındaki kavramsal bağıntı, *phûsis* ve ölüm üzerinden ilişkisel olarak ele alınacak olup felsefe ve tragedya özelinde sanatın birbirleri üzerindeki düşünsel etkisi analiz edilecektir.

Manzara Sineması Ve Antroposen

Hasan Cem Çal
Kadir Has Üniversitesi, Türkiye
h.ce.cal@gmail.com

Manzara sineması (*landscape cinema*) sinemanın başlangıcından beri var olan, hatta ilksel sinema olduğu söylenebilecek bir sinema. Basit bir tanımla, manzara sineması, yalnızca çeşitli manzaranın kayda alındığı ve birbiriyle ilişkilendirildiği, genel itibarıyla hareketsiz ve görece uzun planlardan oluşan bir filme/film yapım şekline işaret eder. Bu tanıma göre manzara, filmin temel ve yegâne öğesidir ve film kamerası kayda girdiği andan itibaren görünür bir hâl alan zaman-mekân üstünden iş görür. Zaten manzara sinemasının ilksel sinema addedilebilme nedeni de budur, zira film kamerası her şeyden önce bir manzarayı kayda alır. Bu açıdan bakıldığında, manzara sinemasının sinemanın her bir döneminde varlık gösterdiği söylenebilir; ama bir yandan da söylenebilecek şey, manzara sinemasının göründüğü hâliyle dünyayı kayda aldığıdır. Ve görünür dünyanın görünme şeklini, öyleyse duyulma şeklini, diğer bir deyişle estetiğini dışavurduğudur. Örneğin, sinemanın başlangıcında, Lumière kardeşlerin ürettiği manzara sineması örneklerinde (mesela *Swimming in the Sea*), manzara daha ziyade natüralisttir. Sonrasında, Joris Ivens'in *Rain*'i ve benzeri filmlerle birlikte, sembolik bir niteliği haiz olur. Robert Flaherty gibi bir yönetmen, diğer taraftan, manzarayı antropolojik niteliklerle donatır ve insanın yaşayış tarzlarını manzaralar üstünden anlatısallaştırır (*Industrial Britain* ve *The Land*). James Benning ise, son olarak, *Deseret* adlı filmiyle başlayarak, külliyatında manzarayı tarihî/siyasal bir nesne olarak konumlar. Tüm bu örneklerde değişim gösteren, basitçe, manzara sinemasının estetiğidir; ama ayrıca, manzara sineması yalnızca dünyayı görünür kıldığı oranda, dünyanın görünme şeklidir. Dolayısıyla, manzara sineması aracılığıyla dünden bugüne değişen şey, biraz da dünyanın görünüşü ve bu görünüşün

gösterilme şeklidir; yani dünyanın duyumsanışıdır. "Bugünün manzara sineması ne tür bir manzarayı, nasıl bir dünyayı yansıtıyor?" diye sorduğumuzda ise aldığımız cevap, tek kelimeyle "antroposen"dir. İnsan eliyle tahribata uğratılmış, insandan arındırılmış mekânlar, bu filmlerin içeriğini, dolayısıyla günümüz manzara sinemasının estetiğini tanımlar. Bu filmlerdeki manzara, artık doğal bir görüngü değil insan yapımı bir görüngüdür ve manzaranın estetik niteliğindeki köklü bir değişimi yansıtır. Bu bildiride, *Anthropocene: The Human Epoch*, *Manufactured Landscapes* ve benzeri örnekleri üstünden, antroposenik manzara sinemasının estetiği ve bu estetiğin içerimleri irdelenecek.

Heritage, Nostalgia, And Narratives Of Belonging

Dascalu Ileana
University of Bucharest, Romania
ileana.dascalu@filosofie.unibuc.ro

As a mediator between past and present, cultural heritage has often attracted expressions of nostalgia. The need to revisit greatness and beauty, mixed with those of belonging and making sense of the world have been accompanied by volatile emotional expressions: feelings of loss, of an irretrievable distance, of an imposed exile into the banality of the present, complemented by a compensatory aesthetics. As a result, cultural heritage has been used to legitimize symbolic lineages and narratives of national identities promising to recapture some of that past. Inside the cauldron of “restorative nostalgia”, symbols of the “home and homeland” are reconstructed, gaps in the memory are filled, “in an attempt to conquer and spatialize time.” The second kind, “reflective nostalgia”, is apparently more modest in aim: it “cherishes shattered fragments of memory and temporalizes space.” (Boym 2001, 49)

In this presentation I propose to apply Boym’s distinction to the two conceptual categories characterizing cultural heritage in the terminology of UNESCO. I will argue that there is, to a great extent, an affinity between restorative nostalgia and tangible heritage, and, on the other hand, between reflective nostalgia and intangible heritage. There is also a dynamic at play: whereas the first pair of concepts has been associated with large-scale identity construction projects, involving authority and hierarchy in terms of expertise and values, the second seems to be more open to community-validation and subjective experiences. With the introduction of intangible cultural heritage as a new conceptual category in the UNESCO system, the focus has shifted more on the living nature of heritage. Unlike Roman ruins which evoked the nostalgia of British

romantics, intangible heritage is everyone’s heritage or can be made into being so. It has associated practical aims, such as building resilient, self-sustainable communities, as the sense of belonging needs cohesion, equity and well-being. In the end, the question for reflection remains whether intangible heritage, a light and pleasant vehicle for transporting the past into the future, re-signifies nostalgia.

Svetlana Boym.2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books

Duyusal Bütünlüğün Hacimlerinden Görsel Algının Yüzeylerine: Türkiye'deki Barınma Mimarisinin Değişimi Üzerine Estetik Bir Okuma

İlkyaz Samur Avcı & Kemal Reha Kavas
Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
ilkyazsamuravci@akdeniz.edu.tr

Tarih boyunca farklı toplumlarda temel işlevsel ihtiyaçları karşılamak üzere oluşan geleneksel barınma mekânları çevreyle kurulan estetik bir ilişkinin ifadeleridir. Bu mekânlar, kendi yaşam alanını elleriyle inşa eden kullanıcı ve çevre arasındaki iletişimin ve kültürün taşıyıcısı olarak meydana gelir. Endüstri toplumunun dayattığı yaşam ve üretim dinamikleri sonucunda ise insan-çevre bütünlüğü parçalanır; kullanıcı çevreden bağımsız tekil bir varlık olarak çevresini tahakküm altına almayı hedefler. Kent merkezlerinde artan nüfus baskısı ve barınma ihtiyacı ile konutun anonim kullanıcıya yönelik olarak seri üretimi ve standardizasyonu meydana gelir. Gelenekten uzaklaşılan bu mekân üretim sürecinin sonucunda iklim, coğrafya ve kullanıcıya özgü yaşantılar ile bağ kuramayan kimliksiz çevreler oluşmaya başlar. Bu kırılım, geleneksel toplumlara içkin olan çevre-yaşam ilişkisinin mümkün kıldığı bütünlüklü estetik algıda köklü bir dönüşüme yol açar. Nihayetinde, mevcut piyasa ekonomisi ve inşaat sektörü koşullarının etkisi ile estetik, günümüz Türkiye'sinin baskın konut stoğunda ancak yüzeylerin görselliğine indirgenen bir konu haline gelmiştir.

Ülkemizde anonim kullanıcı için üretilen en yoğun konut tipi olarak apartmanlar ele alındığında, bu yapı tipinde hem kent ölçeğinde kütle ve cephe bakımından hem de iç mekân ölçeğinde plan şeması, malzeme ve donatı bakımından yoğun bir standartlaşma görülür. Tek tipleşen malzeme

ve tasarım kodlarının sıklıkla kullanımı doğrultusunda bedenin deneyimini yok sayan, görme odaklı bir anlayışın hâkim olduğu bu süreçte apartman dairelerinin iç mekânları benzeşmeye başlamıştır. Kullanıcı nezdinde bu benzerlik, bilindik olma halinin verdiği güven ile sıklıkla “içi temiz bir daire” olarak ifade edilir. Bahsi geçen “temizlik” ifadesi, piyasadaki malzeme yelpazesinin kısıtlılığının meydana getirdiği dar bir estetik algıyı ifade etmekte; estetiğin kültürle, bağlamla ve bedenle ilişkilenen geniş duyumsama alanının dışında kalmaktadır. Bu beğeni ifadesi, gündelik hayatta toplum nezdinde estetik algının yüzeylerde güzellik ve hijyen düşüncesine indirgendiğini ortaya koyar. Bugünün estetik algısı, hacmin ve duyumsamanın konusu olmaktan çıkarak yüzeylerin iki boyutluluğunda ve görmenin alanında sınırlandırılmıştır.

Barınma yapılarında gelenekten yeni olana giden bu süreci estetik algının dönüşümü üzerinden okumak, toplumda çevre düşüncesinin değişimini ortaya koyar. Geleneksel konut pratiklerinde, bilincinde olunmayan fakat çevre-insan arasında hiyerarşik olmayan bir ilişkiselliğin yansıması olarak içselleştirilen bir çevre estetiğinden söz etmek mümkündür. Buna karşılık, günümüzün barınma anlayışında, çevrenin insanın etkileşimde olmaktan ziyade kullanmayı tercih ettiği dışsal bir varlık olarak konumlandırılması sebebiyle estetik algının varlık bulabileceği bedensel duyumsama alanından söz edilememektedir. Bu anlayış, bir tartışma alanı olarak çevre estetiğinin de zeminini yok eder. Mekânın ve bedenin çevreden yalıtılması; insan ve insan olmayan her şeyin ilişkisini kapsayan bütüncül bir çevre anlayışının önünde durmaktadır. Günümüz barınma yapılarının gelenekten uzaklaşma süreci; estetiğin bedenden göze, üç boyuttan iki boyuta, çok duyulu algıdan hijyen talebine indirgenen dönüşümünü ortaya koyar.

Public Art, Historical Representation And The Transformation Of Public Sphere: The Case Of Atatürk Boulevard In Ankara

Işıl Kazaz

Politics and architecture are intertwined in a complex relationship. The connection between power and architectural practice plays a determining role in how cities are designed and in which actors have a say in the urban space. In Türkiye, local governments have often intervened in urban space as direct representatives of political power; however, at certain times, they have assumed a counter-public character and operated beyond the boundaries defined by the hegemonic sphere—particularly after the 1970s, when central and local governments came to be run by different political parties for the first time in Türkiye's history. Following the proclamation of the Republic, the capital city Ankara was approached as the spatial embodiment of the founding principles of the republican revolution, and public art (mostly monuments) became a significant component of this organization. Throughout the twentieth century, the hegemonic public sphere has been reshaped through struggles initiated by various counter-publics seeking to be part of that very sphere. Visibility and representation within urban space constitute an inseparable part of this struggle and inherently generate a demand for influence over the transformation of space. Therefore, the dynamics between political power and public space are decisive in the mechanisms of decision-making and aesthetic judgment that enables the articulation of public art within the urban fabric. In this context, monuments function not only as aesthetic objects but also as tools of historical representation, often embodying a selective memory shaped by dominant ideologies. The demand for representation cannot be separated from the aesthetics of the city. The artworks placed along Atatürk Boulevard in Ankara since the

1970s reflect the processes in which this relationship has become more clearly articulated. These works also reveal how public art becomes a site of contestation over historical narratives, raising ethical questions about whose history is represented, and how. By the 1990s, with the involvement of civil society organizations such as SANART it became possible to speak of efforts to establish a limited but relatively democratic public sphere capable of exerting influence over public space. This study will examine the relationship between public sphere and public art through a selection of public artworks, with a particular focus on the aesthetics and politics of historical representation.

Dijital Mekanlarda Yürüyüşler

Kadir Kayserilioğlu
İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye
kkayserilioglu@gmail.com

Yürümek her ne kadar her insanın aşina olduğu bireysel bir eylem olarak bilinse de, rotasız ve amaçsız yürüyüşler uzun süredir kültürel alanların bir unsuru olarak kabul edilmektedir. 17. yüzyıl öncesi Batı resimlerinde, kendi bahçelerinde yürüyüşe çıkan soylulara sıkça rastlanır. Bu dönemde bahçeler, peyzaj mimarlığının bir ürünü olarak özel bir anlam kazanmıştır. Bahçeler, kentin denetimli yapısından uzak yürüyüş alanları olarak tasarlanmış, ancak aynı zamanda doğanın tehlikelerinden arındırılmış özel alanlar olarak inşa edilmiştir.

Yürüyüşün kültürel değeri sadece soylulara ait bir ayrıcalık olarak kalmamıştır. Zamanla sanatın ve politikanın bir aracı, değeri ve yöntemi haline gelmiştir. Özellikle kentsel yürüyüşler sanat ve politika alanlarında önemli bir yer edinmiştir. Charles Baudelaire'den Sürrealist avangart sanatçılara ve Sitüasyonist Enternasyonal hareketine kadar yürüyüş eylemi, tekrar tekrar bir sanat ve direniş biçimi olarak yüceltilmiştir. Rebecca Solnit, "kaybolmak" (lost) kelimesinin, orduların dağılması anlamına gelen Norveçce "los" kelimesinden geldiğini söyler. Kaybolmuşluk hâlinin antimilitarist bir duruma yakınlığı düşünüldüğünde, sanatçıların amaçsız yürüyüşleri bir direniş yöntemi olarak benimsemeleri şaşırtıcı değildir.

Peki, post-dijital medya çağında sanal mekânlarda yürümek ne anlama geliyor? Video oyunlarında ve sosyal medyada amaçsızca dolaştığımızda aslında ne yapıyoruz? Artık popüler olmayan bir çevrimiçi oyunun boş haritalarında dolaşırken ya da YouTube'da eski videolar arasında kaybolduğumuzda ne deneyimliyoruz? Bu mekânların arşivsel değeri nedir ve bize ne öğretebilirler? Bu sunum, bu sorulara yanıt vermek üzere tasarlanmıştır.

Artistic Values and Market Dynamics: A Case for the Autonomy of Art

Kerem Eksen
Istanbul Technical University, Türkiye
eksen@itu.edu.tr

This paper, consist of a discussion on the classical idea of the "autonomy of art" and its critique throughout the 20th & 21st centuries. Following a brief overview of the modern (more specifically 18th & 19th century) understanding of art as an independent sphere of practices and institutions with its own set of "intrinsic" aesthetic values, I will make a quick excursion into the history of 20th century art, which is often characterized by a critical and even subversive attitude towards the previously dominant notion of artistic autonomy. Based on Peter Bürger's seminal analysis of the historical avant-garde (most notably Dada), I will underline certain key aspects and long-term effects of this "anti-autonomy" attitude, exemplified by numerous artists and groups, arguably including AI artists.

After this historical introduction, where some of the positive aspects of this critical stance will be emphasized, I will turn my focus to a more detailed analysis of its real and potential shortcomings and risks in the contemporary context. This major part will consist of a re-contextualization of some central ideas that Alasdair C. MacIntyre articulated in his magnum opus *After Virtue*. My initial proposition here will be that MacIntyre's original conception of "practice" may prove very useful in analysing the contemporary "post-avant-garde" art scene, where artistic outputs are often evaluated without any central reference to historically established sets of norms and criteria. I will proceed by first giving a brief account of MacIntyre's notion of practice understood as "a socially established cooperative human activity" with its

own *internal* values and standards. As expected, MacIntyre's examples for practice include arts (as well as sciences, various types of games, politics and so on) and more specifically fine arts (in the classical sense), with their own proper values and standards. My subsequent point will be that a possible consequence of the anti-autonomy stance towards art has been the liquidation of this understanding of art as an established collective *practice* with its own *internal* (i.e. "artistic") values.

Following this, I will proceed to my final argument: Even though, from an anti-autonomy perspective, one may have some good reasons to welcome the erosion of any notion of art as "practice," a crucial aspect of MacIntyre's more general political argument in *After Virtue* hints towards a serious risk haunting the contemporary artworld. A central problem with the market-dominated liberal system, the argument goes, is the constant erosion of various fields of "practice" through the replacement of core internal values with external ones (most often those related to market dynamics). I will argue that this general problem applies to arts in a very specific way, and that the disappearance of autonomy (and the erosion of the internal values that this process causes) may often be facilitating the colonization of the artworld by market forces.

The Raft Of Medusa: Horrifying Aesthetics, Navigating In The Seas Of The Romantic And Contemporary Political Nightmares

Konstantinos Moraitis
National Technical University of Athens, Greece
mor@arsisarc.gr

In 1818, Théodore Géricault presented at the Salon in Paris his painting under the title *The Raft of Medusa*. A scandalous painting in reference to the shipwreck in the Mediterranean of a French navy frigate, the Medusa, wherefrom only ten sailors survived on a raft, having to resort to cannibalism to stay alive. We could insist on the denotational references of the depiction, on the denotational description of the castaways trying to come in contact with a possible rescue vessel–or we could insist on the romantic halo of Géricault's interest in the breakdown of the triumphal classical aesthetics, of the promises of Reason as pronounced by the 18th-century Enlightenment. The hope for a better social and political future was sunk in the traumatic experience of the French 'Empire de Terreur' or the successive, devastating Napoleonic Wars. Political promises continued to be addressed to the populations of the world; nevertheless, the traumatic storms of the military confrontations did not stop tormenting reality and implanting horrifying aesthetics in cultural and political symbolism. Modernism, surely, tried to offer an optimistic vision to culture. Futurism and constructivism offered a positive movement to the future, 'running' together with Umberto Boccioni's *Unique Forms of Continuity in Space* or climbing up towards a promising vision on Vladimir Tatlin's *Tower*. Nevertheless, two successive world wars came, and Guernica destroyed the integrity of the image presented, pronouncing a pictorial scream. It was during the same historic period that Salvador Dalí deformed the human body in his *Premonition of Civil War*, in a painting

that always reminds me of the disarticulated, figuratively 'cannibalized' body members used by Géricault as formal inspiration for his *Raft of Medusa*.

The two World Wars finished, and hopes arose again for a better, peaceful world to come. Alas, the Indochina War took place, as did the Korean War and the Vietnam War as well… We have nearly accepted that *Civilization* is always followed by *its Discontents*, and thus we may nearly accept as normality the contemporary wars and even the possibility of a nuclear confrontation. We nearly accept as normality the hecatombs of the immigrants and refugees drowned in the Mediterranean, trying to reach a better way of life. Again, the Mediterranean Sea, as in Géricault's depiction, again the liquid birthplace of civilizations violently transformed into the burial place of our human integrity. We continue to navigate in the seas of romantic political nightmares, projecting their dark narratives as a central part of our contemporary literature, filmic art, and artistic imagination. Poetry could not stay intact after the Second World War atrocities, Theodor Adorno commented. It does exist, but in many ways, it may result, as art in general, in a desperate expressive response.

An anti-slavery painting?

Géricault's work was unusual in that it depicted anonymous castaways in a style generally reserved for ancient heroes. The figures resemble idealized nude studies, depicted according to the norms of classical beauty. The pyramid of bodies draws the eye upwards to the figure waving a cloth: the fact that he is dark-skinned was significant in the early 19th century when the abolition of slavery was a burning issue.

Anti-Diyalektik İmgeler Olarak Alt-Right Mem Estetiği

Koray Kırmızısakal
Üsküdar Üniversitesi, Türkiye
koraykirmizisakal@gmail.com

Bu sunum, dijital kültürün belirleyici görsel formlarından biri olan memleri; estetik, ideoloji ve tarihsel bilinç ekseninde yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Memler yalnızca mizahi ya da viral içerikler değil, siber uzamda dolaşıma giren, bilince tortu hâlinde yerleşen ve ideolojik işlevler üstlenen imgeler olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda memler, özgün ya da özsel bir içeriğe sahip olmayan; bağlamsızlıkları sayesinde her türlü anlam dizgesine uyarlanabilen boş gösterenlerdir. Bu yapısal boşluk, onları özellikle Alt-Right gibi sağcı hareketlerin propaganda aygıtı hâline getirmiştir.

Sunum, memlerin Walter Benjamin'in "diyalektik imge" kavramının karşıtı olarak işlediğini ileri sürmektedir. Diyalektik imge, temelde Sergei Eisenstein'ın diyalektik kurgu anlayışına benzer şekilde işler. Bu kurgu tekniği, iki ilişkisiz görüntünün birbiri üzerine bindirilerek yeni, üçüncü bir anlam yaratılmasına dayanır. Benjamin için diyalektik imge, geçmişin henüz gerçekleşmemiş vaatlerini şimdiyle ilişkilendirerek, tarihsel sürekliliği kesintiye uğratma ve devrimci bir bilinç yaratma potansiyeline sahiptir. Bir bakıma, Tarih Meleği'nin rolünü üstlenir: geçmişin gerçekleşmemiş, vaat edilmiş düşlerini devrimci bir itkide yoğunlaştırmaya çalışır. Diyalektik imgede geçmiş, şimdinin içerisine ani bir biçimde fışkırır; Benjaminci ifadeyle, geçmiş "kaplan sıçrayışıyla" şimdiye nüfuz ederek onu dönüştürür.

Buna karşılık Alt-Right memleri, diyalektik bir gerilim taşımaz; yalnızca şimdinin tek boyutlu propagandasını

yeniden üretir. İki ilişkisiz bağlamın rastlantısal ve eğreti biçimde birleştirilmesiyle oluşan bu imgeler, tahripkâr ya da ironik bir tavır takınıyor gibi görünseler de, esasen o âna özgü kısa erimli duygusal yatırımlara dayanırlar. Bu yönüyle Alt-Right mem estetiği, Benjamin'in faşizmi "siyasetin estetize edilmesi" olarak tanımladığı durumu günümüz dijital görsel rejimlerine taşır. Estetik biçim, politik içeriğin yerine geçerken; imgeler üzerinden yürütülen ideolojik özdeşleşme, eleştirel mesafeyi imkânsızlaştırır. Böylece memler, Alt-Right örneğinde olduğu gibi, tarihsel bir bilinç üretmek yerine, ırkçı, cinsiyetçi ve beyaz üstünlükçü bir bilinç üretimini hızlandıran anti-diyalektik imgeler hâline gelir.

Bu sunum, Alt-Right'ın estetik stratejilerini Benjaminci kavramlar aracılığıyla analiz ederek, dijital görsellik ile ideolojik yeniden üretim arasındaki ilişkiye eleştirel bir perspektiften yaklaşan teorik bir çalışma olacaktır.

Restaging Digital Archives and the Spatiotemporalities of Digital Culture: On the Work of Natalie Bookchin, Cory Arcangel and Refik Anadol

Lewis Keir Johnson
Bahçeşehir University, Türkiye
lewiskjohnson@gmail.com

This paper will offer a critical exposition of different modes of the restaging of digital archives in recent digital art. In drawing attention to such restagings as more and less provocative of an understanding of the regulated framing of the spaces of the storage of digital images, the paper will consider in what ways the out-of-view character of the stored digital image brings with it, through these restagings, senses of other spaces as such. In so doing, I will be exploring how such senses convoke an experience of temporality along with indicators of the historicity of the forms of digital culture.

Thus, the paper will consider notable cases of the editing of sampled internet sites by artists Natalie Bookchin and Cory Arcangel, in particular where the meanings of the spaces of the restaging of these samples are brought into question: where gallery space evokes spaces of cinematic projection, spaces of gaming, lo-fi web design, or streaming and social media apps, and, sometimes, vice versa. Looking back to Bookchin's powerful *Mass Ornament* (2009), contrasting digital archiving and streaming with cinema, but running into tensions over rights of use, I will suggest a trajectory of her work that re-explores archiving and its terms of access, with the original footage of interviews with the homeless edited into *Long Story Short* (2016) and the more recent use in the evocative installation *Ghost Games* (2021) of footage

related to Covid-19 quarantine, found, made, but also received through public call.

Arcangel's career also suggests a move from the virtuoso editing of stored digital images, with the hacked CGI of the Nintendo Super Mario game cartridge restaged in gallery spaces from around 2002, or the compositing of footage of domestic cats on keyboards into a version of Schoenberg's atonal *Drei Klaveirstücke, op.11* (2011). More recently, Arcangel's *Let's Play Majerus G3* (2024) has streamed footage of the work of recovering files from an out-of-date Apple computer used by deceased German artist Michel Majerus, and reconstructing his use of digital drafting for his studio work, uncovering 'mixed reality' tendencies in early digital art. In so doing, as with Bookchin's work, Arcangel enables a rediscovery of senses of space recorded in particular digital images in relation to an experience of their reframing.

The work for which Refik Anadol has recently become best known, by contrast, appears to spectacularise the digital archives held by notable institutions, whether this be that of the Museum of Modern Art in New York City or the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Türkiye. The dramatic staging of the automated animations of the passage from one archived image to another produces what Anadol claims is a sort of staging of AI 'dreaming' or 'hallucinating' the intertext of these archives. Reviewing some critical terminology associated with Situationism and the criticism of spectacular culture in relation to digital visual culture, I shall be asking, though, whether these notable AI-enabled installations enable us to think about these archives, the terms of their organisation and regulated use, or whether, in insisting on visibility, they obscure the out-of-view character of the stored digital image, tending instead to promote generalised notions of dynamism and mutability in line with the interests of the powerful institutions that accommodate them.

Aestheticizing Heritage: Sensory Engagement And Spiritual Tourism At Arkaim Museum-Reserve

Marina Zagidullina
Chelyabinsk State University, Russia
mvzagidullina@yandex.ru

Acknowledgments: The study was funded by a grant from the Russian Science Foundation (with the Chelyabinsk Region) No 23-18-20098, https://rscf.ru/en/project/23-18-20098/

Introduction

The Chelyabinsk State Historical and Archaeological Museum-Reserve “Arkaim” is a contested heritage site (Rotherham 2019), embodying dual narratives: as a scientifically significant Bronze Age settlement (21st–18th centuries BC) and as a spiritual “place of power” or the “navel of the Earth” (Zdanovich 1999). These interpretations shape distinct tourist practices – from guided historical tours to embodied rituals such as sunrise viewing, meditation, river bathing, and sound immersion. This paper explores how aesthetic and sensory experiences influence contemporary heritage consumption and argues for their integration into museum interpretation strategies.

Methods

We conducted mixed-method field research during the 2023 and 2024 tourist seasons. Surveys (N=443 in 2023; N=483 in 2024) captured visitor motivations and expectations. Observational rhythmanalysis (Lefebvre 2007 [1992]; Edensor 2010) traced spatial-temporal patterns of ritualistic and aesthetic activities. Data were thematically and quantitatively analyzed.

Results

Survey data show that over 71% of visitors are drawn to Arkaim primarily for its spiritual and aesthetic appeal rather than its archaeological value. Many engage in self-directed, non-institutionalized practices – often independent of formal tours. Rhythmanalytic observations reveal a strong connection between the natural environment and the symbolic meanings attributed to the site, indicating that affective and sensory engagement significantly shapes cultural memory enactment.

Discussion & Conclusion

The prevalence of spiritual-aesthetic engagement challenges traditional museum paradigms centered on cognitive transmission of history. We propose that museums integrate sensory elements – such as curated soundscapes, seasonal rituals, and guided sensory walks – into interpretive frameworks. This can enhance emotional connection, broaden accessibility, and revitalize management of contested sites without compromising scholarly integrity. Arkaim exemplifies how pluralistic approaches can be scaled to other heritage sites, supporting inclusive and ethically grounded representations of history (Smith 2006).

Selected Bibliography:

Edensor, T. (2010). *Geographies of rhythm: Nature, place, mobilities and bodies*. Ashgate.

Lefebvre, H. (2007). *Rhythmanalysis: Space, time, and everyday life* (S. Elden & G. Moore, Trans.). Continuum. (Original work published 1992)

Rotherham, I. D. (2019). Issues and approaches in managing visitors to pagan sacred sites. In M. Griffiths & P. Wiltshier (Eds.), *Managing religious tourism* (pp. 92–102). CABI.

Smith, L. (2006). *Uses of heritage* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203602263

Zdanovich, D. G. (1999). Arkaim: drevnost’, modern, postmodern [Arkaim: Antiquity, Modernity, Postmodernity]. In *Arkaim: 1987–1997: bibliogr. ukaz.* (pp. 8–46). Chelyabinsk: Chelyabinskii gosudarstvennyi universitet.

Doğrusal Perspektifi Kırmak: Orta Çağ'dan Modern Sanata Alternatif Hakikat Arayışı

Maya Mandalinci
İstanbul Topkapı Üniversitesi, Türkiye
mayamandalinci@gmail.com

20.yy. başlarında yaşamış önemli bir Rus düşünür ve teolog olan Pavel Florenski, *Tersten Perspektif* adlı eserinde, felsefeyi asırlardır meşgul eden sanat-hakikat ilişkisini Orta Çağ sanatındaki perspektif kullanımı, özellikle de Doğu Ortodoks ikonaları üzerinden inceler. Onun yorumuyla Batı sanatını belirleyen doğrusal perspektif, temelde, hakikatin yönünü görünüşlere çeviren bir araç olarak iş görmektedir. Doğrusal ve tek merkezli perspektif (merkezde birleşen kaçış çizgileri), gerçeğin temsiline dair, imgelerin rejimine riayet eden bir yorum sunar. Bu aslında Platoncu *mimesis* eleştirisinden beri aşina olduğumuz bir sanat tanımıdır: Görünüşlerin cazibesine kapılarak onların peşi sıra ilerlemek, hakikati duyusal olanda aramak ve onu temsil ederek kendine mal etmek. Fakat Orta Çağ Bizans sanatı buna bir istisna oluşturur ve eşyanın verili tabiatına, mekânın ve figürlerin görünüşteki ilişki yapısına uygunsuz düşen ve yer yer "çocuksu" bir saflığı akla getiren çizimler ya da ikonlar üretir: Şekilsiz vücutlar, yamuk duran ayaklar, genişleyen açılar, ufukta birleşmeyen kenar çizgileri, çarpık mimari öğeler ve bütün kenarları aynı anda görülen İncil tasvirleri… Sayısız görsel kuralı ihlal etmekten sakınmayan bu Orta Çağ perspektif tekniği (ki burada perspektifin teknik kurallarının ortaya henüz konmadığı bir zaman dilimine göndermeyle konuştuğumuzu da hesaba katalım) genelde sanatsal anlamda bir beceriksizlik hali, sanatın gelişim safhasındaki erken bir dönem veya dini mesajın önceliği karşısında biçimsel bir ihmal olarak okunur. Florenski ise bu alışıldık tarihsel okumayı tümüyle terse çevirme niyetindedir. Onun iddiası, tersten

perspektif tekniğinin, hakikate yönelik görüntülerden ziyade iz sürmeye odaklanan alternatif bir bakış açısı sunduğudur. Benim bu araştırmadaki amacım, Florenski'nin ters perspektife odaklanan bu *modern* Orta Çağ okumasını meşruluğu bakımından sorgulamak ve onu, benzer şekilde doğrusal perspektifi yıkmaya çalışan ama bunu kutsala yönelmekten ziyade bilinci parçalamak adına yapan modern sanat ile karşıtlığı üzerinden ele almaktır.

Eleştirel Estetik Tartışmaları

Mehmet Şiray
Mimar Sinan Güzel Sanat Üniversitesi, Türkiye.
mehmet.siray@msgsu.edu.tr

Eleştirel estetik tartışmaları heterojen güçleri açığa çıkaran duyusal ve düşünsel düzenlemeler olarak, yapma ve üretme biçimleriyle bunlara karşılık gelen görünürlük formları üzerine düşünmenin zemini olarak belirir. Estetiği salt bir teori olmaktan çıkaran bu yaklaşım, onu bir organizma fikri üzerinden hem kendi tekilliği hem de tarihsel bir yapı içinde açığa çıkarmayı amaçlar. Bu bağlamda, disiplinler arası biçimde ele alınması gereken estetik; felsefe, tarih, sosyoloji, film çalışmaları, mimarlık ve sanat tarihi gibi farklı alanların eleştirel katkılarıyla tartışılmaktadır.

Sanat ve estetik, toplumsal düzenin kurucu sınırlarını ifşa ettikleri ölçüde, bu düzenin doğallığını sorgulayan ve alternatif duyusal-algısal evrenler yaratabilen eylem alanları olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan sanat, ne salt hazza hitap eden ne de doğrudan propaganda aracı olan bir alandır. Onun eleştirel gücü, biçimsel yapısında ve çelişkileri ifşa etme kapasitesinde yatar. Eleştirel estetik çalışmaları, sanat ile politikanın derin bir ilişki içinde olduğunu ve her estetik yargının belirli duyusal deneyimlerin görünür ya da görünmez, duyulabilir ya da duyulamaz kılındığı bir alanı örgütlediğini savunur. Bu açıdan bakıldığında, politika başından itibaren estetik bir sahnelemedir. Estetik pratikler ile siyasal pratikler arasındaki paralelliklere odaklanan eleştirel estetik yaklaşımları, temsil, özne ve anlamın sabitliğini sorgulayan çağdaş felsefi tartışmalarda önemli bir yer tutar. Bu çerçevede sanat yapıtı artık yalnızca bir “temsil” değil, anlamın çoğulluğunu görünür kılan; kimlik, cinsiyet, ırk

ve sınıf gibi yapılarla hesaplaşan bir müdahale alanı olarak düşünülmektedir. Eleştirel estetik, yalnızca kuramsal bir sorgulama değil, aynı zamanda pratik bir müdahale biçimi olarak gelişmektedir. Bu tartışmalar, insan merkezli olmayan estetik anlayışlara yönelerek, estetiği yalnızca insan öznesine ait bir alan olarak değil; insan-dışı aktörlerin, maddeselliğin ve duygulanımların iç içe geçtiği bir etkileşim alanı olarak kavrar. Bu yaklaşım, sadece insanın değil, tüm varlıkların estetik-politik alanın birer öznesi olduğunu öne sürer.

Bu çalışma, eleştirel estetik tartışmalarını çağdaş felsefeye içkin yeni bir düşünme alanı olarak işaret etmeyi ve bu alanın ayırt edici unsurlarını görünür kılmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda, estetik ve politikanın birbirini dönüştürme potansiyelini açığa çıkararak, sanatsal üretimin eleştirel düşünceyle olan bağlarını yeniden düşünmeyi önermektedir. Bu yönüyle eleştirel estetik, yalnızca sanatın değil, düşünmenin biçimini de sorgulayan radikal bir düşünsel imkân olarak belirir.

Rönesans Ve Aydınlanma Dönemlerinin Antik Çağ İmgesine Yaklaşımlarındaki Benzersizlikler Ve Bu Benzersizliklerin Öğrettikleri

Mehtap Serim
Türkiye
mehtapserim@gmail.com

Her tarihsel dönemin Antik çağ tasavvuru farklıdır. Farklı olmakla birlikte o döneme hâkim olan yöntem ve dönemin tarih yazarlarının kavrayış biçimi ile bağlantılıdır. Örneğin Burckhardt'a göre Rönesans çok karmaşık bir olgudur. Onu karmaşık yapan, uzun süreler devamlılık göstermiş Antik imgelerin, kısa süreli üslup kararlarıyla karşılaşmasıdır ve bu kararların arkasında her şeyde ve her yerde Antik çağı yeniden canlandırmayı hedef edinmiş ve başarmış bir topluluğun ideali vardır. Dolayısıyla uzun ömürlü antik imgeleri, kısa sürede bize sunmuş olan Rönesans'ın karmaşıklaştırılmış zamanından geçmişe bakmak zevklidir, anlamak ise zordur.

Öte yandan Aydınlanmanın Antik çağ imgelerini kavrayış biçimine ilişkin zaman modelinin daha az karmaşık olduğunu söyleyebiliriz. Adeta dönemin imgeleri o güne saf bir zaman nesnesi gibi çağırılır. Nesnelerin zamanına ilişkin bu indirgenmiş tavır, böylece bu imgeleri, kat edip geldikleri çağın mitlerinden soyup temizler. Ancak anlamlarından yoksun kalmış nesneler aynı zamanda imge değerlerini de kaybetmiş olur. Aydınlanma yazarları dünyayı Barok'tan kurtarmayı vaat ederken, dönemselleştirmeye ilişkin yön kaybına karşı duracaklarını da ima ediyorlardı. Rönesans'ın sebep olduğu anakronizmaya karşı, sundukları çare ise anlamsızlaşmış nesneleri birbirine bağlayacak yeni mitlerle bir tür meta-tarih yaratmak ve onları bir meta-coğrafyaya yerleştirmek oldu.18.yüzyıl Antik çağ görüntüleri bu yüzden adeta yersiz, zamansız ve öznesizdir. Düzeltilmiş, oranlı ve ideal bir dünyadan biraz da tepeden bakar bize.

İki dönemin yaklaşımı arasındaki farkı saklı tutsak da uzak geçmiş hakkında düşünmek, onun tarihini yazmak hem antikite hem de modernite kavramlarını eş zamanlı olarak inşa etmeyi gerektiriyor. Günün zaman kavrayışı, geçmiş tasavvurundan yalıtılmış bir yerde oluşturulamıyor. Bugün antik çağ ve modernite üzerindeki kavrayışımız hala büyük ölçüde 18.yüzyılın formülasyonuna dayanmakta. Hatta dürüst olmak gerekirse onların gösterdiği empatiden de yoksun. Çünkü onlar antik çağ ve modernite arasındaki farkları sistematik olarak düşünmeye çalışırken, geçmişe ve içinde bulundukları zamana karşı derin bir anlayış geliştirmek zorunda kalmışlardı. Tüm öğrenme ve teknoloji alanlarında geride bıraktıklarını düşündükleri Antik çağın yaratıcı sanatlarını nasıl da yakalayamadıklarını sorguluyorlardı. Bugünün bizleri, farkı dahi göremeyecek kadar uzakta konumlanmaktayız.

Ben bu çalışmada Antik çağın varlığını sürdürmesi gerekliliğini her çalışmasının merkezine koyan Aby Warburg literatürüne dayanarak bugün bu devamlılığın imkanlarını Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinden yararlanarak sorgulamaya çalışacağım.

Hareketli Mekanlar, Değişen Anlamlar: Tekerlekli Küçük Evlere (Tiny House On Wheels) Estetik Bir Bakış

Melis Yılmaz
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
yilmazm17@gmail.com

Bu çalışma, giderek görünürlüğü artan küçük ev "tiny house" yapılarını ve küçük ev hareketini, tarihsel bir perspektifle ele alarak estetik dönüşümüne odaklanır. Küçük ev hareketi, yalnızca ekonomik ya da çevresel bir alternatif olmaktan çıkmış; aynı zamanda sadelik, özgürlük ve sürdürülebilirlik gibi değerleri yücelten bir estetik form haline gelmiştir. Çalışma kapsamında ise, 1989 yapımı *Gülen Adam* filmindeki Yusuf karakterinin yıkılan gecekondusunun ardından inşa ettiği tekerlekli küçük ev ile günümüzdeki küçük ev yapıları arasında hem biçimsel hem de anlatısal bir karşılaştırma yapılmaktadır.

Jay Shafer'ın 1999 tarihinde kurduğu Tumbleweed Tiny House şirketi ve Sarah Susanka'nın 1997 tarihli "The Not So Big House" kitabını küçük ev hareketinin kökenleri olarak kabul eden popüler anlatılara rağmen, mobil küçük konutlar daha uzun ve daha çeşitli bir tarihe sahiptir. Daha öncesinde, 1987'de mobil küçük evler Les Walker tarafından "Tiny, Tiny House" kitabında tanıtılmıştır (Anson, 2014). Hareketin ortaya çıkışında ise; Thoreau ve Emerson'un 19. yüzyıl romantizmine dayanan en aza indirme, gereksiz şeyleri ortadan kaldırma ve küçültme kavramlarından (Anson, 2014; Morrison, 2014) ve 20. yüzyılın minimalist mottosu ''az çoktur'' söyleminden esinlenilmiştir (Ford v.d., 2017). Ancak günümüzün popüler küçük evlerinin aksine; bu yapıların öncüleri olarak görülebilecek karavan parklarındaki küçük konutlarda yaşayan insanlar sıklıkla damgalanıyor, "karavan çöpü" gibi aşağılayıcı terimlerle anılıyorlardı (Shearer v.d., 2019). Küçük evler ise, ayrıcalıklı, çoğunlukla

beyaz, orta sınıf insanların uygun fiyatlı konut arayışına, ekonomik güvensizliğe ve sosyal damga nedeniyle "çekici olmayan karavan parklarında" yaşama isteksizliğine bir tepki olarak ortaya çıkmıştı ve bu öncülerine kıyasla estetik olarak daha arzu edilebilirdi (Anson, 2014); bu nedenle de Facebook ve Instagram gibi sosyal medya kanallarında da sıklıkla yer almaktalar (Shearer v.d., 2019). Bu estetik fark ve bunun arkasındaki motivasyonlar, küçük ev hareketinin sınıf farklılıklara dayanarak kendini fark ettirmeden diğer benzer örneklerden ayırmasını sağlar (Anson 2014). Türkiye'de ise mobil küçük evler ilk olarak 2016 yılında üretilmeye başlanmıştır. 2020'den itibaren özellikle COVID-19 salgını sonrasında taleplerde bir artış gözlemlenmiş; 2023'teki Kahramanmaraş Depremi sonrasında daha güvenli, uygun fiyatlı ve doğayla iç içe konutlara olan ilgi daha da artmıştır (Aydın v.d., 2024; Çakır, 2025).

Mobil küçük evler satan ilk ABD şirketinin temellerinin 1999 yılında atıldığı göz önüne alındığında, Yusuf'un tekerlekli küçük evinin dikkat çekici bir örnek olduğu söylenebilir. Bu çalışma kapsamında, Yusuf'un mobil küçük evi, benzer özelliklerdeki tekerlekli küçük ev (THoW) örnekleri ile, BC Tiny House Collective (2021)'in belirlediği ölçütler üzerinden karşılaştırılacaktır. Karşılaştırılacak örnekler ise günümüzde etkin kullanılan sosyal medya kanallarından Youtube platformunda yer alan ''Living Big in a Tiny House'' isimli kanalda yayınlanan videolardan seçilmiştir. Yusuf'un evi, zorunluluk sonucu yaratıcılıkla üretilmiş bir barınma çözümüdür. Ancak yapının estetik bir amaçla inşa edilmemiş olması, onun anlamını azaltmaz; tersine, bu yapı günümüzde farklı bir estetik bakışla yeniden okunabilir. Bachelard'ın (1994) "poetik mekan" anlayışıyla Yusuf'un evi, geçici ve mütevazı yapısına rağmen aidiyet, mahremiyet ve hayal gücü üreten bir iç dünya sunar. Jacques Rancière'in "duyusal olanın paylaşımı" kavramı ise, geçmişte görünmez olan mekânsal biçimlerin bugün mimari söylem içinde nasıl farklılaşarak

yeniden değerlendirildiğini açıklamak açısından önemlidir. Bu karşılaştırmalı analiz ile, tekerlekli küçük ev (THoW) yapılarının estetikleşmesinin, yalnızca görsel beğeni düzeyinde değil, toplumsal bağlamda da ne tür dönüşümler içerdiği irdelenmektedir.

Traditional Houses In Cartoons In Mid-Twentieth Century Türkiye

Meltem Çetinel Ak
meltemcetinel90@gmail.com

This study investigates how traditional houses are portrayed in cartoons produced between the 1950s and 1980s—a period marked by profound changes in housing production, urban expansion, and everyday life. Rather than idealizing traditional domestic architecture, these visual commentaries often place it in direct contrast with the rising apartment blocks, using irony, critique, or comparison to reflect changing values, aesthetics, and living conditions. Cartoons are selected as the central medium for this inquiry due to their unique ability to convey critique, irony, and social observation in a visually accessible format. Rooted in their cultural and historical context, cartoons serve as reflective tools that articulate public sentiment and collective anxieties about urban transformation and architectural change.

During the 1950s to 1980s, modern apartment blocks and squatter settlements became the dominant forms of housing in urban Türkiye, reflecting broader processes of industrialization, migration, and modernization. However, these developments did not emerge on a blank slate. Before the surge of high-rise blocks and informally built neighbourhoods, traditional houses had defined the urban landscape, embodying local materials, social customs, and spatial practices. The gradual disappearance of these houses—often demolished to make way for dense housing blocks—was not only a physical transformation but also a cultural rupture. Cartoons from the period engage with this rupture, illustrating the tensions between old and new, preservation and progress. In this context, cartoons function as critical documents that visualize the complex

dialogue between tradition and modernity. They provide an alternative lens to examine how traditional houses were remembered, problematized, or rendered obsolete in the public imagination. Through humour and exaggeration, these visual narratives open space for deeper reflections on the changing meanings of house, memory, and identity in a rapidly urbanizing society.

Revisiting General Organology For An Aesthetics Of Empathy

Miki Okubo
Institute of Advanced Media Arts and Sciences, Japan
mk_@iamas.ac.jp

This presentation aims to deconstruct the anthropocentric premise that privileges humans as the sole possessors of technology and to redefine technology as a basis for empathy with nonhuman beings. To this end, I revisit the underexplored significance of *general organology*—a concept rooted in the French tradition of philosophy of technology—through the lens of Emanuele Coccia's philosophy of life, particularly his conception of the "cocoon" as a metaphor for a new understanding of technology. In doing so, I seek to update the aesthetics of empathy by grounding it in a non-anthropocentric conception of technicity.

General organology offers a philosophical framework that understands technology as an extension of biological functions. The concept originates from Georges Canguilhem's interpretation of Henri Bergson's *Creative Evolution*, which he described as a form of general organology. This idea has influenced thinkers such as Gilbert Simondon, who emphasized individuation in living beings; Bernard Stiegler, who examined the co-evolution of mental, technical, and social systems; and Yuk Hui, who has proposed "cosmotechnics" based on second-order cybernetics and German idealism. However, these lines of thought do not form a coherent lineage. Their philosophical potential—especially as a critical framework for contemporary aesthetics—has not yet been fully realized.

This presentation therefore returns to Bergson's vitalist understanding of life and positions technics as

emerging from life itself. By situating Coccia's theory of the "cocoon" within the framework of general organology, I propose a reinterpretation of technicity that transcends human exceptionalism and the anthropological closure characteristic of many philosophies of technology. Such a redefinition opens the possibility of an evolved aesthetics of empathy—one that enables a reconceptualization of life and environment beyond human centrality. In this way, the project aims to redefine technics in order to expand the very theoretical foundation of "empathy" within aesthetics.

The presentation proceeds in three parts. First, it explores Coccia's biological philosophy of technics through the concepts of *immersion* and *cocoon*, as developed in his recent works. Second, it revisits Bergson's philosophy of technology via the concepts of "instinct" and "intelligence" in *Creative Evolution*. Finally, I examine the implications of this redefined technicity through the three interconnected concepts of "organ," "extension," and "empathy," thereby offering a new theoretical foundation for an aesthetics that bridges humans and nonhumans through shared technogenesis.

Estetik Kuramlar Işığında Erken Cumhuriyet'in Görsel Düzeni: *Sergiler*

Mine Bican
Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye
mineb@metu.edu.tr

Bu çalışma, Türkiye'de 1923-1950 yılları arasında gerçekleştirilen sergileme pratiklerini, dönemin ideolojik ve estetik yönelimleri doğrultusunda görsel kültür bağlamında analiz etmeyi amaçlar. İnceleme alanı yalnızca güzel sanatlar sergileri (karma, grup, retrospektif, tematik ve kişisel sergiler) ile sınırlı kalmamakta, aynı zamanda Erken Cumhuriyet döneminden Demokrat Parti'nin iktidarına kadar süregiden dönemde düzenlenen ulusal ve uluslararası fuarları; sanayi, ziraat ve ticaret sergilerini de kapsayarak estetik bir söylem üzerinden yeniden düşünmeyi hedeflemektedir. Sergileme pratikleri bir sunum biçimi olarak değil, aynı zamanda bir ideolojik temsil ve estetik rejim oluşturma alanı olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında, devletin modernleşme ve ulus inşa süreçlerinde görsel kültür araçlarına yüklenen anlam, Jacques Rancière'in "duyusal rejim" (régime du sensible) kavramsallaştırması üzerinden okunabilir. Rancière'e göre estetik, bir şeyin neyin görünür olacağına, neyin temsil edilebileceğine ve kimin bu temsili yapabileceğine ilişkin bir ayrım rejimi yaratır. Bu bağlamda erken Cumhuriyet dönemi sergileri, yalnızca birer estetik üretim mecrası değil; aynı zamanda bu duyusal rejimin aktif taşıyıcılarıdır.

Mustafa Kemal Atatürk ve sonrasında İsmet İnönü dönemlerinde entelektüel kadrolar tarafından şekillendirilen kültür politikaları, Kant'ın "kamusal aklın kullanımı"na dayalı bir estetik kamu alan inşa etmeye yönelmiştir. Sanat

sergileri bu anlamda birer “kamusal eğitim alanı” olarak görülmüş ve estetik duyarlılık üzerinden bir yurttaş tipi inşa edilmek istenmiştir.

Türk Ocağı, Halkevleri ve Sergievi gibi yapılar, yalnızca fiziksel mekânlar değil, aynı zamanda estetik deneyimin ideolojik olarak kurgulandığı alanlardır. Bu mekânlar, izleyicinin sadece sanatla değil, aynı zamanda modernlik fikriyle karşılaşmasını mümkün kılar. Bu noktada Adorno’nun “estetik özerklik” kavramı devreye girer, zira Cumhuriyet sergileri her ne kadar estetik formlar sunsa da bu formlar özerk bir sanat alanı değil, doğrudan kamusal bir ideolojinin taşıyıcısı olarak işlev görür.

Sergileme pratiklerine birer politik ekoloji olarak bakıldığında, her dönemin (Atatürk, İnönü ve Demokrat Parti dönemleri) sergileme mantığı farklı bir estetik-politik rejim önerir. Atatürk döneminde sergileme, devrimlerin görsel temsili olarak işlev görürken; İnönü döneminde daha kurumsallaşmış, öğretici bir forma dönüştüğü görülür. 1950’li yıllarla birlikte ise, sergilemenin daha fazla piyasa odaklı ve modernist estetik kodlarla yeniden biçimlendirildiği bir döneme girilir. Burada hem ulusal hem uluslararası fuarlarda Türkiye’nin sanayi üretimi ve modernleşme kapasitesi görsel olarak sunulur, bu da Guy Debord’un “gösteri toplumu” yaklaşımıyla birlikte değerlendirilebilir.

Sergi tasarımları estetik stratejiler olarak değerlendirildiğinde ise sergilerin bir ölçüde içerikleri değil, sergi tasarımı ve düzenleniş biçimi de başlı başına birer estetik ifade olarak ortaya çıkar.

Hangi anlatıların öne çıkarıldığı, hangi renklerin, grafiklerin, tipografilerin kullanıldığı; bütün bunlar birer anlam üretim sürecidir. Bauhaus etkisiyle birlikte gelişen modernist tasarım dili, özellikle 1940’lardan sonra sergi

düzenlemelerinde etkili olmaya başlamış ve bu da Türkiye'nin estetik modernleşme sürecini şekillendirmiştir.

Sergiler bir estetik kod alanı olarak; tek başına geçmişin belgeleri olmamıştır. Sergiler, dönemin estetik, kültürel ve ideolojik tercihlerinin kristalize olduğu alanlardır. Bu yönüyle hem estetik kuramlar hem de görsel kültür çalışmaları açısından incelenmeleri, sadece sanat tarihine değil; siyaset bilimi, kültürel çalışmalar ve ideoloji kuramlarına da katkı sunacaktır.

Siyasal Olanın Kutsal Estetiği: Göbeklitepe Üzerine Bir Düşünüm

Mustafa Arıkan
Türkiye
marikan2003@gmail.com

Göbeklitepe, yalnızca arkeolojik bir keşif değil, aynı zamanda estetik, kutsal ve siyasal olan arasındaki tarihsel bağları gözler önüne seren kurucu bir sahnedir. M.Ö. 10. binyıla tarihlenen bu mekân, yerleşik hayata geçişten önce, insanların topluluk olarak bir araya gelip kutsala adanmış yapılar inşa ettiklerini göstermektedir. Bu durum, kutsalın toplumun yalnızca bir üstyapı unsuru değil, bizzat kurucu ilkesi olduğunu düşündürmektedir. Üstelik Göbeklitepe'de karşımıza çıkan düzenleme ve semboller, kutsal olanın estetik formlarla ifade edildiğini ve bu ifadenin toplumsal birlikteliği hem mümkün kılan hem de yönlendiren bir işlev gördüğünü ortaya koyar.

Bu bildiride, Göbeklitepe'yi yalnızca bir arkeolojik alan olarak değil, aynı zamanda siyasal olanın estetik ve kutsal aracılığıyla nasıl kurulduğunu gösteren tarihsel bir moment olarak ele alıyorum. Marcel Mauss'un armağan ve kolektif inşa düşüncesinden, Emile Durkheim'ın kutsalın toplumsal işlevine dair görüşlerine; Roger Caillois'nın kutsalın estetik biçimlerle ilişkisine; Marcel Gauchet'nin dinin "çıkışı" kuramına; Jacques Rancière'in estetik rejim anlayışına ve Claude Lefort'un siyasal olanın boş mekânına dair analizlerine uzanan düşünsel bir hat üzerinden, Göbeklitepe'yi bu üçlü ilişkinin (kutsal, estetik, siyasal) kesişme noktası olarak yorumluyorum.

Göbeklitepe'deki dikilitaşların biçimsel düzeni, kabartmaların simgesel dili ve mekânın kamusal niteliği; estetiğin yalnızca duyusal değil, aynı zamanda siyasal bir işleve sahip olduğunu düşündürmektedir. Kutsalın bu erken

estetik tezahürü, yalnızca dini inançları değil, kolektif özdeşliği ve mekânsal düzeni de şekillendirmiştir. Bu bağlamda estetik, yalnızca bir sunum değil, siyasal olanın kurulumuna içkin bir pratik olarak karşımıza çıkar.

Kongrenin "Tarihsellik ve Çağdaşlık" temasına paralel olarak, bu sunumda geçmişin yalnızca birikimsel değil, aynı zamanda kurucu bir deneyim olarak bugüne nasıl seslendiğini göstermek amaçlanmaktadır. Göbeklitepe, sadece tarihin en erken dönemlerine ait bir arkeolojik veri değil, aynı zamanda çağdaş sanat ve siyaset teorileri açısından da yeniden düşünülmeyi hak eden bir epistemolojik imkândır. Bu nedenle, geçmişin estetikle biçimlenen kutsallığına bakarak, bugün de siyasal olanın hangi estetik formlar aracılığıyla kurulduğunu yeniden düşünmek mümkün olabilir.

Çuvallayan Moda: Çuvalın Estetik Ve Ekolojik Tarihi

Nazlı Avcılar
Ankara Üniversitesi, Türkiye
nazliavcilar@gmail.com

Bu çalışma, çuvalı en erken dokuma taşıyıcı form olarak ele almakta, ona hem maddi bir nesne hem de estetik-politik bir biçim olarak yaklaşmaktadır. Çalışma, çuvalın tarihsel izini tarihöncesi toplayıcılardan günümüz sürdürülebilir tasarım pratiklerine kadar sürmektedir. Çuvalın ham ve mütevazı karakteri -kaba, aşındırıcı, saran, içeren- kriz anlarında barındırdığı dönüştürücü potansiyeli gizler. Çuval yalnızca modanın unutulmuş bir öncülü değildir; işlev, birlikte tasarım ve ekolojik dirençlilik temelli bir zihniyetin taşıyıcısıdır.

Bu çalışma, çuvalı tekstil üretiminin geniş tarihsel evrimi içinde konumlandırır. Buhar gücüne dayalı sanayileşme öncesinde, tekstil ürünlerinin büyük kısmı insan emeğine dayalı lükslerdi. Makineleşmeyle birlikte, tekstil ürünleri artık görünürde birer lüks olmaktan çıktı; ne var ki giysiler uzun süre el işçiliğine dayanmayı sürdürdü. Bu dönemde kullanılan işlevsel çuval kumaşları—örneğin 1950'ler civarında Türkiye'de kullanılan sağlam pamuk ya da keten çuvallar—orta 20. yüzyıla dek varlığını sürdürdü; dayanıklılıkları nedeniyle bu çuvallar ev tekstilinde değerlendirildi.

1930'lar Amerikası'na bakıldığında ise un çuvallarının kıyafete dönüştürülmesi pratiği; kıtlık, zorunluluk ve tasarımın nasıl kesiştiğini gösterir. Büyük Buhran döneminde, aileler un çuvallarını yeniden kullanarak giysiler dikti. Üreticiler bu eğilime karşılık vererek çuvalları bilerek elbiseye dönüşebilecek şekilde süslemeye başladı. Böylece işlev ve estetik bilincin iç içe geçtiği

bir tasarım yaklaşımı ortaya çıktı. Bu eğilim, estetik kaygılarla ekonomik zorlukların nasıl birlikte ekolojik-yenilikçi tasarımlara zemin hazırlayabileceğinin örneğidir.

Bu tarihsel kesitler üzerinden çalışma, çuvalın çağdaş sürdürülebilirlik anlayışı için kalıcı dersler sunduğunu öne sürer. “Gerçek ihtiyaçlar kendilerini dayattığında, tasarımın etikle yeniden yüzleşmesi gerekir” önermesi çerçevesinde, çuval; dayanıklılık, yeniden kullanım ve yerel yaratıcılık temelli bir tasarım etiğinin simgesine dönüşür.

Ekolojik bilinç ve maddi kültür merceğinden hareket eden bu çalışma, geçmişin tutumlu giyim pratiklerini günümüzün sürdürülebilir moda tartışmalarına bağlar. Ekolojik kriz anlarında düşük değerli malzemelerin estetik ve etik anlam kazanabileceğini öne sürer. Çuvalın zaman içindeki dönüşümü, gelenek ile yenilik, yerel pratik ile küresel sistemler arasındaki gerilimleri görünür kılar.

Bu öneri, işlev, birlikte tasarım ve ekolojik zorunluluk gibi unsurların nasıl birleşerek modanın geleceği için güçlü bir model oluşturabileceğine dair düşünmeye çağırır.

Deconstruction Sonrası Estetik

Necmi Karkın
İnönü Üniversitesi, Türkiye
necmi.karkin@inonu.edu.tr

Deconstruction (yapıbozum), 1960 sonrası modern ve postmodern düşünce sonucunda oluşan teorilerden biri olarak sanata yansıyan ağırlığı 1970'lerin sonunda kabul görmesiyle önem kazanmıştır. Jacques Derrida'nın Yapıbozum teorisi Postmodernizm ile bağlantılı olarak, 1960'lar ve 1970'lerde sanatın yeniden tanımlanmasından beslenmiştir. Bu süreçten itibaren kuramsal olarak sanat tarihi ve yapıbozum pratiği arasında güçlü bir şekilde etkileşim olmuştur. Yapıbozum ve estetik deneyim arasında kurulan ilişkiye dair sanatçı yorumlarına ulaşmanın mümkün olduğu inancı ortaya çıkmıştır. Yapıbozumun, batı felsefesinde temsil krizi olarak adlandırılan süreçte, okuma ve yorumlama düzleminde yer bulması, sanat yapıtıyla etkileşmesine neden olmuştur.

Buna ek olarak, Jacques Derrida'nın yazılarına hem de görsel sanatlardaki yorumlamalara atıfta bulunarak, disipliner süreç açısından bakıldığında olumlu sonuçlara varıldığı söylenebilir Dahası, bu yorum ve değerlendirmenin birçoğu yapıbozumun estetik düşünceden ayrılamayacağını göstermektedir. Deconstruction, yazı ve plastik sanatlar arasındaki ilişkiyi vurgulamak üzere, yapısalcılığın savlarına karşıt olarak duran bir hareket olarak 1960'larda Derrida tarafından ele alınmış Postmodernizmin kendi içinde Batı metafiziğine karşı üretilen ve aynı zamanda sanatın ve krizin düşünce motifidir.

Estetik olarak düşünüldüğünde modern ve postmodern sanat deneyimi aracılığıyla bize amaç ve anlam duygumuzu yeniden düşünmeyi sağlayan bir alan vardır. Bu çalışma

yapıbozum teorisine yakın görünen sanat örnekleriyle yeniden ortaya çıkabileceğimizi düşünmeye davet etmektedir. Ayrıca, içinde bulunduğumuz çağın sanatının hangi konumda açılımlar sağlayabilme konusunda hatırlatmalar yapılmaktadır. Başta Mimari olmak üzere, yapıbozum teorisinden sonra, sanat/ sanatçı örnekleriyle estetik algı ve yorumları yeniden düşünmeye davet etmektedir. Ayrıca, içinde bulunduğumuz çağın sanatının hangi konumda açılımlar sağlayabilme konusunda hatırlatmalar yapılmaktadır.

Postwar Embassy Competitions In Turkey: Platforms For Aesthetic Experimentation And Architectural Visibility On The International Stage

Öncü Özalp
Middle East Technical University, Türkiye
oncu@metu.edu.tr

Between 1962 and 1968, an unusually concentrated sequence of eleven architectural competitions for embassy spaces was held in Turkey.[1] While primarily organized within a national framework as limited and open calls, these competitions offered meaningful opportunities for architects in Turkey to gain international visibility and to receive possible future collaboration requests abroad. They also served as platforms for aesthetic experimentation. By entering these post-war embassy competitions, alongside comprehensive architectural programs, architects were challenged to engage with the notion of contemporaneity and to search for new aesthetic expressions while working within unfamiliar design cultures and urban environments shaped by complex social and historical transformations which they had no prior professional experience.

By highlighting significant positions of architects and competition organizers on the conceptualization of the aesthetic dimensions of designing spaces for embassy buildings through the lens of post-war competitions, this

[1] During this period, the following embassy competitions were announced in Turkey: New Delhi Embassy Competition (1962), Bonn Embassy Competition (1963), Kâbil Embassy Competition (1963), Nicosia Embassy Competition (1963), Lisbon Embassy Competition (1963), Islamabad Embassy Competition (1964), Brazil Embassy Competition (1966), Warsaw Embassy Competition (1966), Beirut Embassy Competition (1968), Jakarta Embassy Competition (limited, 1968), and Sofia Embassy Competition (limited, 1968).

paper aims to offer a new understanding of how architectural design conceived at the intersection of the discursive dimensions of these professional events by giving emphasis to the moments in which architecture mediates between the international and the national discourses. Building on the author's extensive post-war competition archive, assembled from *sahafs* (second-hand bookstores) during doctoral research, the paper examines how contemporary architectural vocabularies were negotiated, interpreted, and modified within the embassy competition submissions. Through discourse analysis of jury reports and a close examination of the rare book titled *Embassy Buildings* (1983), this research provides a layered view of how the aesthetics of post-war embassy competitions were interpreted by architects and how the submitted designs articulated multiple modes of contemporaneity.

The Liberating Role Of Art In Spinoza's Philosophy

Övünç Cengiz
Çanakkale Onsekiz Mart University, Türkiye
ovunccengiz@gmail.com

This presentation will defend the thesis that art offers a liberating experience, especially when considered from the perspective of naturalistic ontology as expressed in Spinoza's philosophy. According to the naturalistic understanding, everything that is part of nature is determined by natural processes and other natural entities. In this sense, it is not possible to act outside of nature while existing within it. However, this does not necessarily mean that freedom is just an illusion: things are free as long as they can act according to the necessity of their own nature (1d7).[1] While there is no freedom that transcends nature, a form of freedom in the sense of self-determination—that is, realizing one's own nature—is possible. In other words, while categorical (absolute) freedom is not possible for human beings, scalar freedom—that is, liberation or 'becoming freer'—is within human capacity. The more a person acts from the necessity of her own nature and less from the necessity of external bodies—in other words, the more she enhances her power of acting—the more she becomes free. To understand the role of art in this process of liberation requires an understanding

[1] Baruch Spinoza, *Ethics*, in *The Collected Works of Spinoza, Vol. 1*, ed. and trans. Edwin Curley (Princeton University Press, 1985). All references will be to the *Ethics*. The first Arabic numeral indicates the part of the book; "d" refers to a definition, "p" to a proposition, the second Arabic numeral to the number of the proposition, and "c" to the corollary of that proposition.

of two themes in Spinoza's philosophy: 1) the identity of body and mind, and 2) the imagination as a virtue, that is, a power.

According to Spinoza, the body and the mind are two different expressions of one and the same entity (2p7). Therefore, the perfection of the mind can also be understood through the perfection of the body. Accordingly, the more capable a body is of interacting with other bodies (both in the sense of affecting and being affected), the more capable the accompanying mind is of understanding. Thus, experiences that enable a person to interact with more bodies in more diverse ways increase human perfection and therefore freedom (4p38). Artistic experience, too, enhances human perfection—hence has a liberating effect—inasmuch as the artwork, as a body, expands the experiential horizon of the human body (4p45).

Secondly, for Spinoza, imagination—that is, the mind's ability to bring forth various representations without being affected by an external cause—points to the mind's perfection, or virtue (2p17c). Since human liberation depends on the intellectual perfection of the mind (and the causal power of the body), the more the mind can generate representations from its own structure, the more it perfects itself. In other words, imagination is an important faculty that allows the individual to transcend externality (givenness) and shape it according to the necessity of her own nature. As long as it keeps the power of imagination alive and fosters it, artistic experience becomes the affective dimension of freedom and thus a key component of human liberation. In short, only a being capable of producing art can transcend externality—or conversely, only a being that can transcend externality can produce art.

Soyut Dışavurumculuk Ve Kültürel Hegemonya: Soğuk Savaş'ın Estetik Stratejileri Üzerine Bir Okuma

Özge Yılmaz
İstanbul Bilgi Üniversitesi, Türkiye
ozge7y@gmail.com

Bu bildiri, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan sanatının yükselişiyle birlikte şekillenen Soyut Dışavurumculuk akımını, estetik bir dönüşümün ötesinde, politik ve tarihsel bir temsil stratejisi olarak ele alır. Özellikle Soğuk Savaş döneminde, Soyut Dışavurumculuğun Amerikan dış politikası ve kültürel diplomasi kapsamında nasıl işlevselleştirildiği sorgulanır. Sanatın yalnızca bireysel ifade ya da estetik deneyim olarak değil, aynı zamanda bir bellek politikası ve ideolojik aygıt olarak nasıl konumlandırıldığı, dönemin müze stratejileri, sergi politikaları ve kurumsal destek mekanizmaları çerçevesinde incelenir.

Clement Greenberg'ün Kant'ın ereksiz ereklilik ilkesine dayandırdığı biçimsel özerklik anlayışı, Soyut Dışavurumculuğu tarihsel bağlamından soyutlayan bir "salt resim" idealiyle tanımlar. Bu yaklaşım, Amerikan dış politikasının kültürel yayılma stratejileriyle birleşerek estetik özerklik söylemini hegemonik bir anlatının taşıyıcısına dönüştürmüştür. Eva Cockcroft, Serge Guilbaut ve Frances Stonor Saunders gibi sanat tarihçilerinin analizlerinden hareketle, Soyut Dışavurumculuğun yalnızca bir sanat hareketi değil, aynı zamanda Amerikan değerlerinin sembolik bir taşıyıcısı olduğu ileri sürülür. MoMA gibi kurumların uluslararası programları aracılığıyla yürütülen kültürel diplomasi faaliyetleri, sanatın araçsallaştırılmasını perdeleyen ideolojik bir zemin yaratmıştır. Jackson Pollock, Mark Rothko, Ad Reinhardt ve

Helen Frankenthaler gibi sanatçıların eserlerinin, estetik düzlemde taşıdığı soyutluk ve bireysellik vurgusunun tarihsel olarak nasıl bir unutma politikası ile iç içe geçtiği, bu bildirinin temel tartışma noktalarından biridir. Paris merkezli avangardın devreden çıkarılması ve New York'un sanatın yeni başkenti ilan edilmesiyle birlikte modernizmin yönü bilinçli biçimde değiştirilmiş; Avrupa'nın savaş sonrası travmatik belleği, bireysel duygu ve biçimsel saflık üzerinden estetize edilerek görünmez kılınmıştır.

Walter Benjamin'in Tarih Kavramı Üzerine Tezler metninden hareketle, bu dönüşüm tarihsel sürekliliğin kesintiye uğramasından çok, travmatik geçmişin estetize edilerek bastırılması biçiminde okunur. Benjamin'in tarih yazımına dair uyarıları, burada bir sanat tarihi meselesi olarak yeniden yankılanır: Soyut Dışavurumculuk'un biçimsel sessizliği, temsilin etik bir yükümlülüğünden kaçış, hegemonik bir duyumsama rejiminin parçası haline gelir. Bu bağlamda, Jacques Rancière'in "duyumsanabilir olanın paylaşımı" (Le Partage du sensible) kavramı da bu çözümlemeye katkı sunar. Rancière'e göre estetik, yalnızca bir biçim sorunu değil, aynı zamanda neyin görünür, neyin duyumsanabilir/duyulabilir, neyin temsil edilebilir olduğuna dair siyasal bir ayrım rejimidir. Soyut Dışavurumculuk'un formel özerklik söylemi, bu ayrımın içinden geçerek belirli tarihsel travmaları görünmez kılmış, belirli duyumsama biçimlerini meşrulaştırmıştır. Bildiri, bu estetik rejimin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda tarihsel ve siyasal düzlemde konumlandırılması gerektiğini savunur.

Yapay Zekâ Dahi Bir Sanatçı Olabilir Mi?

Özgüç Güven
İstanbul Üniversitesi, Türkiye
ozguc@istanbul.edu.tr

Bu bildiride, sanatsal yaratıcılığın doğasını ve bu yaratıcılığın derin öğrenme temelli geniş dil modellerine (LLM'ler) dayalı yapay zekâ sistemleri aracılığıyla gerçekleştirilebilirliğini tartışmayı amaçlıyorum. Temel tartışma sorum ise şu: *"Yapay zekâ biricik bir sanat eseri üretebilir mi?"* Bu soruyu yanıtlarken "biricik eser" kavramını, yalnızca teknik anlamda özgünlükle sınırlı tutmayıp aynı zamanda yaratıcı özneye içkin bir kavrayışın ürünü bir üretim olarak tanımlıyorum. Dahi sanatçıyı ise böylesi bir çerçevede ürün veren olarak koyuyorum.

Bu doğrultuda önce geniş dil modellerinin teknik ve bilişsel sınırlarını irdeleyeceğim. Geniş dil modelleri, devasa veri kümeleri üzerinde istatistiksel karşılıklara dayalı olarak örüntü tanıma ve metin üretimi gerçekleştirebilen sistemlerdir. Ancak bu sistemler, bağlamsal anlam üretme, yönelimsellik ya da öznel deneyim biçimlendirme gibi insan yaratımının temel bileşenlerinden yoksundur. Özellikle sanatsal yaratımda belirleyici olan içsel yönelim, yaşantı, eldeki birikimle etkileşim ve çevreyle dinamik ilişki kurma gibi fenomenolojik yönler, bu sistemlerin yapabildiklerinin dışındadır.

İkinci olarak, insan üretimi biricik sanat eserlerinin hangi koşullarda ortaya çıktığını ve bu eserleri sıradan estetik ürünlerden ayıran yanların neler olduğunu tartışacağım. Bu bağlamda sanatsal biricikliği; yönelimsellik, kendine özgülük, tarihsel bağlam ve alımlayıcı üzerindeki etkisi üstünden ele alacağım.

Bu kuramsal çerçevenin ardından, derin öğrenme ile üretilmiş müzik ve resim örnekleri sunacağım. Bu örneklerin teknik olarak etkileyici olmalarına karşın biriciklik koşulları taşıyıp taşımadıklarını tartışacağım. Odaklanacağım temel nokta biricik bir eser olmanın önündeki temel engelin bir eylem ortamı içinde anlam oluşturularak değil, eldeki *büyük veriye* dayanılarak üretim yapıldığı olacak. Bu bağlamda *affordance* (eylem olanaklılığı) kavramını merkeze alarak, yapay zekâ modellerinin çevreyle etkileşim kurarak anlam üretme yetisinden yoksun olduklarını ileri süreceğim.

Sonuç olarak, günümüz yapay zekâ modellerinin teknik bir sanat üreticisi olarak görülebileceğini ancak dahi bir sanatçı olmak, eş deyişle biricik ve görkemli eserler yaratmak için gerekli olan yaratıcı bilinç, yönelimsellik ve bağlamsal farkındalıktan yoksun olduklarını savunacağım. Bu nedenle, günümüz yapay zekâ modellerinin, *dahi işi* sanat eserleri üretemeyeceklerini öne süreceğim.

Görünmez Beden, Görünür Sanat: Marina Abramović Ve Bedensel Bilinç

Özlem Derin Sağlam
İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye
ozlemderin22@gmail.com

Fenomenoloji, özellikle Edmund Husserl ve Maurice Merleau-Ponty tarafından bedenin sadece biyolojik bir varlık değil, deneyim ve bilincin ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmasıyla gelişmiştir. Husserl, bilincin her zaman bir nesneye yöneldiğini ifade eden "yönelmişlik" (intentionality) ilkesini öne sürer. Ona göre, bilinç boş değildir; her zaman bir şeyin bilincidir. Bu bağlamda, "fenomenolojik indirgeme" (epoché) yöntemiyle dünya hakkındaki önyargılar paranteze alınarak, fenomenler oldukları gibi incelenir. Yaşantılayan beden (Leib) kavramı, bedenin yalnızca fiziksel bir nesne (Körper) olmadığını, öznel deneyimimizin merkezi olduğunu gösterir. Merleau-Ponty, bu düşünceleri genişleterek bedensel bilinç (corporeal consciousness) kavramını geliştirir. Ona göre beden, dünyayla pasif bir şekilde etkileşime giren bir nesne değil, anlam yaratan bir varoluş biçimidir. "Bedenim ben olduğum yerdedir" diyerek, bedenin dünyayı algılamamızı sağlayan temel unsur olduğunu vurgular. Bedenin şeffaflığı kavramına göre, gündelik hayatta bedenimizi genellikle fark etmeyiz; ancak sanat ve performans gibi olağanüstü durumlar bedeni görünür kılar. Bu fenomenolojik perspektif, Marina Abramović'in performans sanatında açıkça görülür. The Artist is Present performansında sanatçının yalnızca oturup izleyiciyle göz teması kurması, bedensel varoluşun hem sanatçı hem de izleyici için nasıl güçlü bir deneyim sunduğunu gösterir. Rhythm 0 performansında ise, izleyicilerin sanatçının bedenine doğrudan müdahale etmesi, bedenin sınırlarının ve öznelliğinin nasıl ihlal edilebileceğini ortaya koyar. Sonuç olarak, fenomenoloji performans sanatında bedenin

yalnızca bir gösteri nesnesi olmadığını, aynı zamanda bir deneyim alanı ve anlam üreticisi olduğunu vurgular. Abramović'in performansları, Husserl'in "yaşanan beden" kavramını ve Merleau-Ponty'nin "dünya içinde var olma" fikrini sanat yoluyla somutlaştırır.

Ai Generated Art And The Specter Of The Technological Sublime

Öznur Karakaş
Üsküdar University, Türkiye
oznur.karakas@uskudar.edu.tr

This presentation examines contemporary art practices that incorporate artificial intelligence, focusing on the works of artists such as Refik Anadol, Kerem Ozan Bayraktar, Ian Cheng, and Jon Rafman. These artists produce distinct and more contemporary instantiations of what Julian Stallabrass (2007) has termed the *data sublime*—a condition in which the aesthetic and affective dimensions of artistic production are increasingly shaped by advanced technological processes, often at the expense of conventional notions of subjectivity and creativity. In these new instantiations of the data sublime, sometimes dubbed the AI sublime, the artist's creative agency is mediated, if not displaced, by the algorithmic capacities of AI, resulting in works that further blur the boundaries between automation and agency, control and contingency. This human-machine entanglement is often analysed through the lens of posthuman or transhuman tendencies, wherein human agency is assumed to be either distributed or rendered obsolete in the wake of generative AI.

Building on this framework, the presentation interrogates whether AI-generated art signifies a genuine withdrawal of subjectivity—a decentralization of the human auteur—in favour of a new materialist aesthetics that purports to access non-representational entanglements with the non-human. It questions the extent to which AI-generated or AI-mediated art can dismantle anthropocentric epistemologies and foreground the intra-active, co-constitutive dynamics between matter, perception, and meaning.

In doing so, the presentation critically assesses posthumanist interpretations surrounding AI-based artworks, asking whether these practices succeed in challenging the residual anthropocentrism embedded in cultural production, or whether they nonetheless inadvertently re-center the human as creative subject—endlessly recombining the collective debris of historical production—while at the same time further diminishing her as *homo laborans*, whose labour is now not only automated but appropriated through the uncredited ingestion of copyrighted artistic material. Such a contradiction may, in fact, be interpreted in these artworks as a renewed dramatization of the technological sublime, one that signifies our failed attempts at representing the totality of the systems surrounding us through cognitive mapping.

Sergileme Ve Örtme, Siyaset Ve Ekonomi Arasında Müzeleştirme Pratikleri

Pınar Karababa Demircan
İstanbul Topkapı Üniversitesi, Türkiye
pinarkarababa81@gmail.com

Müzeler de dahil sergi mekanizmaların günümüzdeki hedefleri kapalı alanları çoktan aşmış durumda. Terim olarak müzeleştirme ya da daha bilinen ismiyle müzeleşme artık sadece tarihi eserlerin, sanat tarihinde üzerinde uzlaşılmış çalışmaların belli bir tarihselleştirmeyle derlenmesi ve izlemeye açılmasından çok ileri bir noktada. Kentin belli alanlarının dahi dahil olduğu, izleyici ya da deneyimleyici ile yerlilik arasındaki sınırların eridiği büyük ve şehir planlamasını ve belediye hizmetlerini de içine almaya çoktan başlamış büyük bir kategori.

Müzeleştirme üzerine yapılan teorik çalışmaların odak noktası büyük ölçüde tarihe getirilen belli bir yorumun, pek çok tarihsel anlatının ve deneyimin elenmesi ve seçilmesiyle oluşan tekil bir anlatının ister bir binanın sınırlı alanlarında ister kent coğrafyasına yayılmış farklı sergi biçimleri şeklinde tarihin ve/veya sanatın tek temsilcisi veya uzmanı olarak kendini konumlandırması üzerinde durur ve Foucault'nun disiplin mekanizmaları arasında müzenin de yer alması gerektiğini savunur. Sergileme pratiklerinin epistemolojik üstünlüğe dayanan bilgi üretimi bir yandan mekanı da metalaştırır ve serginin siyasetine kaçınılmaz bir ekonomik boyut da ekler.

Müzeleşmenin siyasal ekonomisinin okumaları içinde gündelik hayatın tarihsel veya sanatsal öğelerle, ait olmadığı bir tarih ve deneyim tarafından mimlenmesi ve dönüştürülmesi büyük önem taşısa da örtülü olanın sadece başka tarihler değil aynı zamanda da bir anı, tarih

veya ürün ekonomisini aşan ekonomik boyut olduğunun altını çizmek gerekir. Bu çalışma daha az değinilmiş ekonomik boyuttan hareket ederek sembolik değişimlerin bir ada ekonomisini ve dolayısıyla gündelik hayatını değiştirdiği Yassıada'nın (Plati) "Demokrasi ve Özgürlük Adası'na" dönüşümünü müzeleştirme kavramı ile birlikte ele almaktadır. 2000li yılların ikinci on yılı içerisinde kuvvetlenen bir sembolizmin müzesel bir dönüşüm getirdiği adanın estetik dönüşümü beraberinde ikinci bir yeniden üretimi, ekonominin adayı ve tarihini yeniden üretmesini getirmektedir. Bu anlamda semiyotik dönüşümün, estetiğin yeniden üretilmesinin, siyaset-sergileme ilişkisinin ayrılmaz bir parçası olarak estetiğin ekonomisi de tartışmaya açılmaktadır.

From Transculture To Transecology: Global Art Exhibitions As Sites For Entangled Narratives Of Global Modernity

Rana Öztürk
İstinye University, Türkiye
rana.ozturk@istinye.edu.tr

This paper adopts *transecology* as a critical framework to examine how global contemporary art exhibitions have begun to dismantle the human-centered, colonial legacies of global modernity by proposing reconfigurations of the global entanglements through ecological and posthumanist perspectives. While *transecology* originates in queer, trans and posthumanist ecocritical approaches within the environmental humanities, this paper draws on its broader capacity to disrupt binary logics—such as nature/culture, human/non-human, center/periphery—that underpin the hegemonic narratives of global modernity. It offers a transversal methodology through which curatorial discourse can move beyond anthropocentric, Eurocentric, and linear modernist models, engaging instead with situated knowledges, co-existing temporalities, and ecological entanglements.

The concept offers to be a productive tool for examining the transformation of global art exhibitions as critical transcultural arenas for challenging Euro-American art-historical canons and fostering spatially differentiated global cultural narratives to one that also engages with environmental and ecological interconnections across the world. Peripheral biennials—such as those in Istanbul, Havana, Sharjah, Johannesburg, and Dakar—have been instrumental in integrating previously marginalized art practices into global circulation, enabling a more transnational dialogue in contemporary art. Simultaneously, hegemonic institutions like *documenta* have been reshaped

by these global discourses, responding to calls for postcolonial reflexivity and geographic diversification. While early debates foregrounded geopolitical entanglements and efforts to renegotiate the West's relationship with its "others," recent curatorial practices have expanded to encompass relational ecologies, catalyzed by rising awareness of climate change and environmental crisis.

This shift necessitates a reframing of global exhibitions—from transcultural to transecological—since geopolitical and identity-based frameworks alone are no longer sufficient to account for the ecological, multispecies relationalities emerging within increasingly fluid and interconnected geographies. Contemporary exhibitions increasingly engage with posthumanist themes—emphasizing human-nature and human–non-human relations—to explore alternatives to anthropocentric worldviews. This paper reconsiders the concept of *the contemporary* as both a transcultural and transecological temporality within global modernity. It proposes that *the contemporary* encompasses not only human histories but also the temporalities of land, nature, ecosystems, and non-human agents. By tracing this curatorial shift from *documenta 13* (2012) and the 14th Istanbul Biennial (2015), both curated by Carolyn Christov-Bakargiev, to more recent exhibitions, such as *documenta 15* (2022) and "Foreigners Everywhere" in the 60th Venice Biennale (2025), this study highlights how global curatorial practice contributes to the reimagination of modernity through situated, plural, and planetary lenses.

Not Just A Picture: The Image As Extension Of The Body

Ray Drainville
University of Waterloo, Canada
ray.drainville@uwaterloo.ca

Do we distinguish ourselves from our representations, or do we understand them as extensions of us? The former is understood as a modern, rational perspective, whilst the latter is considered a relic from much older, pre-rational times: if anything, it is a form of magical thinking. I argue that this pre-rational belief continues to this day, and it reveals the rhetorical power of imagery to influence our perception of its subject. The parameters of this extension have changed over time, having modernised into something more informal and arguably more pervasive. For instance, we no longer need a magical ritual to extend the image: we need only assert the connection between the person and the representation. And with ubiquity of technologies to represent people, through photography and Photoshop, any of us may now feel vulnerable through imagery portraying us.

The phenomenon I describe can be most clearly understood by examining artefacts that have been physically damaged to attack their subjects, or that metaphorically damage their subjects through mockery or unflattering portrayals. These have been experienced as harm to the subjects they depict and have provoked strong emotional, social, and even legal responses. Historical examples such as Akkadian *ṣalmu*, figurines used in love spells, and defaced statues of the gods by early Christians reveal that this belief has long underpinned how images are treated. In modern contexts, this dynamic persists through satire, protest art, and viral media, where representations can elicit powerful

reactions precisely because they are seen to affect their subjects. The legal prosecution of caricatures, censorship of politically charged images, and public outrage (and sometimes acclaim) over acts of image destruction all point to a persistent, if often unspoken, understanding of imagery as socially and psychologically consequential. Even in everyday life, the ability to curate and control one’s digital likeness—such as untagging oneself from an unflattering photo on social media—reflects a continued sensitivity to how representations impact both selfhood and social perceptions of the self. Rather than a mere detached depiction of a subject, the image remains a site of deep identification and vulnerability, suggesting that the ancient intuition of image-body continuity remains deeply embedded in contemporary visual culture.

Estetik Düşüncenin Örgütsel Biçimi: Sanart Derneği Üzerinden Süreç Odaklı Bir Okuma

Saadet Kök Ayaz
İstanbul Beykent Üniversitesi, Türkiye
mimsaadet@gmail.com

Bu makale, Türkiye'de çağdaş estetik düşüncenin kavramsal ve örgütsel oluşumunu analiz etmek amacıyla 1990'larda kurulan SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği'ni incelemektedir. Estetik düşüncenin sadece felsefi veya sanatsal düzlemlerde değil, aynı zamanda örgütsel yapılar, ilişkisel ağlar ve çok aktörlü kolektif oluşumlar aracılığıyla da şekillendiği argümanından yola çıkarak, SANART Derneği Manuel DeLanda'nın toplumsal öbekleşme teorisi (assemblage theory) ışığında incelenmektedir.

SANART, estetik düşünce etrafında sanat, mimarlık, tasarım ve felsefe gibi farklı disiplinleri bir araya getiren öncü bir platformdur. Bu özelliği ile sadece disiplinlerarası değil, aynı zamanda disiplinler ötesi, ilişkisel ve süreç odaklı bir estetik anlayışı temsil etmektedir. Makale, bu çok katmanlı yapının nasıl inşa edildiğini, bağlantılı olduğu tarihsel ve entelektüel ilişkilerinden gelişen nasıl bir estetik çerçeve sunduğunu incelemektedir. Bu bağlamda, SANART Derneği Türkiye'de estetik düşüncenin çağdaş oluşumu için nasıl bir kurumsal platform sağlamıştır? Öbekleşme teorisi, estetik düşüncenin kurumsal oluşumunu analiz etmek için nasıl bir analitik çerçeve sunmaktadır? SANART'ın içsel ve dışsal ilişkileri, estetik düşüncenin tarihsel dönüşümleriyle nasıl kesişmektedir? Kurucu aktörlerin (özellikle Jale Erzen) bireysel katkıları, ilişkisel ağların ve estetik temaların oluşumunu nasıl etkilemiştir? soruları ele alınmıştır.

Bu analiz, Manuel DeLanda'nın öbekleşme teorisi temelinde inşa edilen bir çözüm üzerine kurulmuştur.

Metodolojik olarak, SANART derneğine ait yayınlar, sempozyum metinleri, konferans bildirileri, kurumsal belgeler ve gazete makaleleri gibi arşiv materyalleri analiz edilmiş; elde edilen veriler içsel (aktörler, kavramlar, yapılar) ve dışsal (diğer kurumlar, entelektüel etkiler, tarihsel koşullar) bileşenler üzerinden sınıflandırılmıştır. Bu çerçevede, derneğin aktörleri ve kişilerarası ağları, toplumsal öbekleşme teorisinin terminolojisine göre örgütsel düzeyde tanımlanmıştır. Özellikle, Jale Erzen'in ağ kurucusu olarak rolü, SANART'ın entelektüel yönelimini ve tematik çerçevesini şekillendirmede belirleyici olmuştur. Örgütsel bağların düğümleri doğrultusunda makale, dernek tarafından düzenlenen sempozyumlarda ve yayınlarda öne çıkan temaların, dönemin küresel ve yerel estetik tartışmalarıyla nasıl kesiştiğini incelemektedir. Bu bireysel katkıların kolektif yapıların oluşumundaki etkisini değerlendirirken, makale aynı zamanda tematik karşılaşma ve kurumsal dönüşüm kavramları üzerinden ilerlemektedir. Bu karşılaşmalar sayesinde SANART'ın bazen kavramsal ortaklıklar kurduğu, bazen de özgün katkılarıyla öncülük ettiği savunulmaktadır.

Bu çerçeve içinde SANART, Türkiye'deki estetik düşüncenin tarihsel ve çağdaş bağlamını bir araya getiren benzersiz bir platform olarak konumlanmaktadır; estetiği disiplinlerarası ve ilişkisel bir düzleme taşıyan yapısıyla, 21. yüzyılda devam eden teorik dönüşümlerin somut bir örneğini sunmaktadır. Makale, çağdaş estetik teorilerinin sadece teorik düzeyde değil, kurumsal ve kolektif yapılar aracılığıyla da nasıl şekillendiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Ölçülemez Olanın Figüratif Politikası: Hypotyposis, Ritmik Çağdaşlık Ve Spekülatif Tarih

Salih Akkanat
Gümüşhane Üniversitesi, Türkiye
salih.akkanat@gmail.com

Bu bildiri, figüratif ölçüsüzlüğün estetikte açtığı yarıktan siyasete uzanan eşiği yoklamayı hedeflemektedir: Dünyayı yalnızca "göstermekle" yetinmeyen, ortak ölçüyü daima taşıran bir sunum kipinin, kamusal muhakemeyi nasıl harekete geçirdiğini sorgulamayı amaçlar. Bildirinin temel iddiası; estetik sunumun, kavramın gerisinde kalan bir süsleme değil ölçü ile ölçüsüzlüğün gerilimini sahneleyen, henüz adı konmamış bir "biz" için yer açan bir eylem olduğudur.

Bildirinin temelinde, *Üçüncü Eleştiri*'de kavramsız tekilde evrenseli görünür kılan "hipotipozis" kavramı bulunmaktadır. Bilindiği gibi şematik kipte sezgi ile kural arasında bir arayüz kurulmakta; sembolik kipte ise soyut olan, tekil bir imge ya da sahnelemede cisimleşmektedir. Bu bağlamda, güzel, ortak duyunun dilini kurarak paylaşılabilir bir ölçü önerirken; yüce, ölçüyü aşan fazlalığıyla dilin sınırlarını zorlamakta, kararsız bir açıklık üretmektedir. Reflektif yargı, evrenselin hazır olmadığı yerde "örnek" aracılığıyla ortak geçerlilik icat ederken; estetik deneyim böylece, zevklerin mahrem bir toplamı değil, kamusal tartışmayı örgütleyen bir sunum tekniği olarak anlam kazanmaktadır.

Ne var ki çağdaş görünürlük rejimi, gösterilir olanı stoklayan ve işletime sokan bir mantıkla çalışmaktadır; ışığın artışı bazen anlamın yıpranması manasına gelir. Burada "peçe" figürü bir pedagojidir haline gelir: Göstermek için saklamayı bilmek; açıklığın kendisini tüketmemek.

Fakat peçe, mesafeyi kararın ertelenmesine dönüştürdüğü anda siyaseti etkisizleştirir. Bu yüzden aradığımız şey, büyülenmeyi frenleyen ama kararı iptal etmeyen bir mesafedir: Gözün önüne getirme, kararın koşuludur; fakat karar da gösterinin sonu değil, kamusallaşmasının eşiğidir.

Bir bakıma figür, siyasal alanda kaçınılmazdır; fakat kolayca "tipleşme"ye, kimlik olarak donmaya meyleder. Burada önerimiz, figürü tümden reddetmek değil, onu "hiperbolik" bir fazlalıkla açık tutmaktır: İmge kendi sınırını içeriden aşıp tam kapanacağı yerde taşabilir ve böylece, mitik sabitlemeyi bozma ihtimali belirir. Bu taşkınlık, yalnızca estetik bir jest değil, siyasal bir güvenlik valfi gibi işler: Kapanmaya direnen figür, çoğulluğu diri tutmaya hizmet eder.

Bu nedenle siyaset, bedenlerin ve dillerin yönetimi değil; görünürün paylaşımını yeniden ayarlayan, evrensel iddia taşıyan kararların sahnelenişidir. Payı olmayanların görünürlüğe çıkışı, yalnızca temsil edilmekle değil, "örnek"in kamusal etkisiyle gerçekleşir: Tekil bir sahne, genelin dilini kurabilir. O hâlde bir ritim öneriyoruz: Mesafe, büyülenmeyi frenlerken örnek, tekilden evrensele yol açabilir; hiperbolik fazlalık, figürü donmaktan alıkoyarken karar, sahneyi kurumsal biçimlere tercüme edilebilir bir kamusallığa taşıyabilir. Böylelikle ne yönetimselliğin estetize edilmiş konforuna teslim oluruz ne de mit-kurucu imgelerin huzuruna sığınırız.

Sonuçta hipotipozis, yasa ile icadı, mesafe ile kararı birlikte tutan bir politik imlâ olarak yeniden düşünülmelidir. Ölçüyü korurken ölçüsüzlüğün hakkını veren; örneği verili kurallara indirgemeden evrensel iddiayı duyulur kılan; tekilden başlayan ortak geçerlilikleri kalıcı biçimlere çevirmeyi deneyen bir dil… Bu dil, çatışmayı bastırmadan çoğulluğu birbirine bağlayacak ve "biz"i, tekrara düşmeden, yeniden kuracaktır.

Defining Realism Historically

Sam Heffron
University of St Andrews, Scotland, United Kingdom
sh367@st-andrews.ac.uk

People often describe some films as more realistic than others, but what makes them so? One might think it is a matter of how films create a convincing perceptual experience of objects and events akin to how we experience them in reality, but this is mistaken. Throughout discussions of realism in film little philosophical attention has been paid to how the medium might be causally responsible for generating these experiences. Although it is widely acknowledged that films are made according to conventions for establishing certain spatial, temporal and narrative relationships, the idea that realism is a product of conventions has been less well received. Against this scepticism, I argue that understanding realism requires situating cinematic conventions and viewers' judgements of realism within their broader historical context.

This paper will proceed in three sections. The first involves examining a case study where I propose focusing on how the cinematic medium is used to make certain perceptual information of an object salient to a viewer. On this account, our experience of cinematic content is determined by conventions and styles that bring certain kinds of features to our attention, while backgrounding other kinds of features. I use this analysis to establish a causal framework for considering the relationship between a film and the experiences viewers have.

In section two, I discuss why certain types of information are deemed more relevant than others for generating experiences we deem realistic. Following Catharine Abell (2007), I propose understanding realism

in terms of how relevant certain information is to the perceptual appearance of the object depicted. I show how our sense of realism is shaped by both our knowledge of real-world appearances and cinematic conventions that guide expectations. I argue that realist works can be understood as belonging to a historical narrative of realistic representations and judging a film as realistic involves recognising how it responds to pre-existing realist works.

In the third section, I use the findings of the foregoing sections to give an account of how different cinematic styles can be described as realistic and how the term ‘realism’ is used to mark the difference between these styles. I propose understanding the realism of a style in terms of how it is informative about certain aspects of reality which other styles are not. Different film cultures and traditions aim to capture reality in different ways. My proposal articulates this diversity and explains how realism is relative to each of these styles in terms of how they are informative about aspects of reality that were relevant to viewers in different social and historical contexts.

I conclude by arguing that the theory I advance offers a more holistic view of cinematic realism than existing theories by providing a more plausible account of (i) how viewers engage with films and reality, (ii) how the evolving nature of the cinematic medium fits into our conception of realism in film, and (iii) the diverse range of information that counts towards realism based on its relevance within a film’s historical context.

The Turkish House in Transition: Memory, Modernization, and the Aesthetics of Loss

Seçil Özcan Geylani
Başkent University, Türkiye
secil@baskent.edu.tr

The post-war modernization period in Türkiye brought about profound transformations in cultural, social, and spatial dimensions. These shifts are particularly evident in architecture and literature, where traditional concepts of aesthetics were challenged and redefined. Although the historiography of architecture from this period primarily focuses on urbanization, rural-to-urban migration, and modern housing policies, literary texts provide rich, nuanced representations of space that engage with temporality and collective memory. At the heart of this transformation is the tension between the traditional Turkish house and the modern apartment. This contrast reflects not only physical alterations to the built environment but also deeper changes in lifestyles, social values, and aesthetic sensibilities. How do these different media -architecture and literature- represent and negotiate this shift? How is the traditional domestic space reimagined or contested as modern housing become more prevalent? Exploring these questions reveals how space becomes a site where tradition and modernity intersects, producing complex aesthetic and cultural narratives.

The architectural discourse of the time, as seen in Sedad Hakkı Eldem’s typological studies, emphasizes reinterpreting traditional house forms through their physical and functional aspects in modern architecture. In contrast, Carel Bertram’s concept of collective memory highlights how the social and cultural image of the Turkish house transforms into a symbolic construct

over time. Literature serves as an intermediary between these two perspectives, shedding light on the temporal and social dimensions of space and expressing nostalgic and aesthetic responses to the erosion of traditional forms. This dynamic is evident in literary portrayals of traditional houses being replaced by apartment blocks, which are often depicted as an aesthetic and mnemonic reflection of a disappearing way of life. These spatial changes entail not only architectural modifications but also the reconfiguration of daily routines, social relations, and cultural values. Thus, domestic space functions as a site of memory, commemorating what is lost while critically interrogating emerging modes of living.

Within this framework, the interplay between rational and nostalgic depictions of the traditional house merits further examination. The aesthetic articulation of tradition can be understood as a form of resistance to rapid, disruptive modernization processes. Thus, aesthetics operates not only on a formal level, but also as a field of social and cultural contestation where competing narratives about identity and belonging are negotiated. Examining these interwoven themes through the interdisciplinary lenses of architecture and literature reveals the multilayered transformation of mid-20th-century Turkish housing culture as a complex negotiation between continuity and change. This approach challenges traditional architectural histories by highlighting literature’s essential role in shaping spatial meanings and collective memory. Ultimately, this approach enriches our understanding of how tradition and modernity coexist and conflict in the evolving Turkish domestic landscape.

The Memory You Have Called Cannot Be Reached At The Moment

Seda Hayal Tatlı & Baki Burak Acıl
Istanbul Topkapı Unıversıty, Türkiye
sedahayaltatli@topkapi.edu.tr

Memorial are monuments used to remind of specific historical information from a particular perspective; it may also involve commemorating through ceremonies or rituals; and may refer to keepsakes or mementos designed to preserve memories. This study explores the translation of intangible values into tangible forms and investigates optimal modes of expression. Sub-questions, including the lifespan of memorial places and consensus on behavioural norms within memorials, are also addressed.

During the study, examples of monuments that gained attention from the media and triggered public reactions were examined. A literature review covered topics like monuments, collective memory, memory commodification, and the relationship between memory and history. The study encompasses various types of memorials. Selected examples include *Memorial to the Murdered Jews of Europe* (Berlin), emphasizing symbolic commemoration; a monument in Taksim Square, Istanbul, sampling the hierarchy and social positioning around it; and a temporary commemoration -*Memory Room* exhibition to remind recent traumatic losses- in Diyarbakır.

The examined examples share a commonality in terms of the disconnection of individuals interacting with the values they represent. The connection with the past may have been severed or may never have been established. In such cases, the commodified past begins to serve as decoration for someone else. Conflict with those who have a connection with the past or the memorial is thus ignited.

In this context, the disconnection in the relationship between the memorials and the symbolic values they carry needs to be examined in terms of the spirit of time and social norms.

Monuments representing the struggles encompass creative expressions. In the context of social confrontation or social reproduction, monuments aim to hold onto time. Embodying history or events in memorials should also bring social acceptance. Otherwise, 'contextlessness' and a lack of connection will be experienced.

Key words: Memorial, monument, tangible, intangible, memory commodification, commemoration

Hayali Geçmişler Ve Bugünün Estetiği: Zaman Sorunu Ekseninde Bir Değerlendirme

Selda Salman
İstanbul Kültür Üniversitesi, Türkiye
seldasalman@gmail.com

Bu sunumda Benedict Anderson'un *Imagined Communities* (*Hayali Cemaatler*) adlı kitabında sözettiği ulusallaştırılmış anlatıların zamansal referanslar taşımaması üzerinden zaman algısı ve estetik arasındaki ilişkiyi ele alacağım ve zaman referansları olmayan böylesi anlatıların yarattığı politik-ideolojik deformasyonu tartışacağım.

Uluslar, etnik topluluklar ya da benzeri yapılardaki insan toplulukları geçmişlerini "kurtarıcı ata" ya da "peygamber" kültü üzerinden düşünür ve buna ilişkin destanlar ile söylenceler oluşturur. Çoğu zaman tapınaklar, ikonalar, edebi eserler, heykeller, resimler, dokumalar gibi —bugün bir kısmını sanat olarak adlandırdığımız— insan ürünlerinde karşılığını bulan bu anlatılar, zaman ve uzamın kavranış biçimlerini değiştirir. Somut, yaşanmış, tarihsel olaylarmış gibi ele alınan ve sonraki kuşaklara aktarılan anlatılarda —ya da bizatihi tarihsel olaylarda— zamansal-uzamsal referansların kaybolduğunu ve bu nedenle bu söylencelerin bugüne etkilerinin devam edebilme gücüne sahip olduğunu düşünüyorum.

Bu anlatılarda zamana-uzama ilişkin referans noktaları olmadığı gibi coğrafi ve antropolojik özellikler de hesaba katılmaz. Kanımca, bu durum özellikle de antropolojik anlamda zaman ve mekânın kesişim ilişkilerini değerlendirme dışına iterek, hayali bir geçmişten kopuşun önüne geçer. Neden-sonuç ilişkilerini de askıya alan bu inanışlar, anlatılar, tarihselleştirmeler politik anlamda epistemolojik bir deformasyona neden olur. Nitekim bu anlatılar zamanın

ve uzamın tarihsel anlamdaki süreklilik ve kopuşlarının algılanmasını güçleştirir. Antropolojik anlamda hem biyolojik hem kültürel evrimsel süreçleri değerlendirme dışı bırakan bu anlatı ve inanışlar —Anderson'ın da dile getirdiği gibi— insanların toplumsal biraradalığına katkı sağlayabilir; ancak onlara sürekli ihtiyaç duyan toplumsal yapılarda zaman ve uzam ekseninde olgusal düşünebilme bağlamında epistemolojik bir deformasyona neden olması vakıadır. Bu nedenle bu türden "hayali cemaatler"in gelecek oryantasyonunun gerçekleşmesi noktasında zayıf kalabildiğini düşünüyorum. Asla geçemeyen hayali bir geçmişte takılı kalmak ve zamansal-uzamsal referansları olmayan bir zaman girdabı içinde sürüklenmek de kısmen yine bu zaman algısının mahiyetinden kaynaklanıyor kanaatindeyim.

Anderson, bu durumu Hıristiyan Avrupalı topluluklarda, özellikle Orta Çağ'da, kilise resimlerindeki tasvirlerin geçmişin değil o dönemin tarihsel özelliklerini taşımasından hareketle ileri sürmüştü. Bugün ise benzer bir işlevi görsel-işitsel kültür endüstrisinin ürünlerinin devraldığı ve bugünün estetiği ile geçmişin yeniden ve yeniden inşasının bir tarihsellik değil zaman referansı bulanık bir bugünkülük içerdiğini söyleyeceğim. Bu bağlamda Anderson'un çalışmasını yalnızca geçmişe dönük bir değerlendirme olarak değil, bugün devam eden bir sürecin bir parçası olarak ele alacağım.

Harabeler Ve Yankılar: Adorno Ve Benjamin'de Sanat Ve Tarihin Diyalektiği

Selvihan Polat
Iğdır Üniversitesi, Türkiye
polat.selvihan@gmail.com

Bu çalışmada, Eleştirel Teori geleneğinin iki önemli figürü olan Theodor W. Adorno ve Walter Benjamin'in estetik ile tarihsellik arasındaki ilişkiye dair özgün yaklaşımlarını, onların kendi metinlerinde tartıştıkları sanat eserleri ve imgeler üzerinden incelenmektedir. Her iki düşünür de bu konuda etkili ancak birbirinden farklı teoriler geliştirmiş olsa da çalışmaları ortak kaygılar ve zengin bir tartışma sunmaktadır. Adorno ve Benjamin, tarih ve estetik deneyimin doğrusal, bütüncül ve uyumlu değil, parçalanmış, süreksiz ve fragmanter olduğu konusunda hemfikirdir. Her ikisi de sanatın tarihsel koşulları nasıl yansıttığını, bunlarla nasıl etkileşime girdiğini ve eleştirdiğini araştırmaktadır.

Benjamin *Alman Yas Oyununun Kökeni*'nde alegori kavramını merkeze alarak klasik tarih anlayışının doğrusal ve ilerlemeci yapısına karşı, tarihin her an devrimci kırılmalar ve olanak barındırdığını ileri sürmektedir. Ona göre, geçmişin anlamı, şimdinin ihtiyaçları ve deneyimleriyle yeniden oluşturulur; tarih, yalnızca tamamlanmış bir olaylar dizisi değil, her an yeniden harekete geçirilebilen ve yeniden yorumlanabilen bir olasılıklar alanıdır. *Tarih Kavramı Üzerine Tezler*'deki "tarih meleği" (Angelus Novus) imgesi, geçmişin yıkıntılarının ve felaketlerinin bugüne taşındığı ve tarihin bir ilerleme öyküsü değil, felaketlerin birikimi olduğu fikrini estetik bir düzlemde somutlaştırmaktadır.

Adorno'nun kavramsal çerçevesi ise hem sanatın hem de tarih bilincini eleştirel bir şekilde yeniden düşünmeyi

mümkün kılmaktadır. Beethoven'ın geç dönem dörtlüleri, Schönberg'in atonal müziği ve Paul Klee'nin resimleri gibi örnekler üzerinden, sanat yapıtının tarihselliği, biçimsel çözülme, gerilim ve tamamlanmamışlık duygusu aracılığıyla deneyimlenebileceğini savunmaktadır. Adorno'ya göre sanatın önemi, tarihin tortularını ve travmalarını doğrudan temsil etmekte değil, biçimsel parçalanma ve estetik uyumsuzluk yoluyla eleştirel bir mesafe oluşturmakta yatmaktadır. Picasso'nun "Guernica"sı gibi eserler, tarihin travmatik anlarını evrensel bir acı ve direniş diliyle işlemektedir.

Adorno ve Benjamin'in sanat ve tarihsellik ilişkisine dair verdiği örnekler, estetik deneyimin geçmişle kurduğu ilişkinin hiçbir zaman tamamlanmış, bütüncül ya da doğrudan temsilci olmadığını gösterir. Barok dramdan modern müziğe, Klee'nin resimlerinden Picasso'nun "Guernica"sına kadar, sanat yapıtı tarihin parçalı ve eleştirel bir şekilde deneyimlenmesine olanak tanımaktadır. Bu yaklaşım, tarihsellik ve güncellik arasındaki dinamiği estetik deneyimin merkezine yerleştirmektedir.

Sonuç olarak, Adorno ve Benjamin'in fikirleri, sanatın tarihsellikle nasıl bir diyalog içinde olduğunu ve toplumsal gerçekleri yansıtıp şekillendirirken eleştiri ve dönüşüm olasılığını nasıl koruduğuna dair derin bir kavrayış sunmaktadır.

Reconsidering Tolstoy's "Proper Feelings" Of Art Today

Seniye Tilev
Kadir Has University, Türkiye
seniyetilev@gmail.com

In a world full of natural beauty and everyday pleasures, one might ask: why does art matter? What makes it uniquely valuable, and on what grounds are the efforts to produce, preserve, and exhibit it truly justified? These are not only aesthetic questions but also political ones, especially when cultural resources are unequally distributed. In his seminal work *What is Art?*, Leo Tolstoy critiques the elitism of institutionalized art and argues that true art must function as a sincere and accessible communicative act between human beings. For Tolstoy, art and science are the two principal organs of humanity's moral and spiritual development. His ideal of art is almost religious in tone: it is the transmission of "proper feelings" that uplift and unify the human soul. Tolstoy insists that each historical epoch has its own paradigm of such "proper feelings." For his time, these were love, empathy, and solidarity – emotions that he believed true art should "infect" the audience with. Art that fails to evoke or cultivate these feelings, no matter how technically impressive, is considered by Tolstoy to be a fancy play, for a privileged minority.

This paper argues that Tolstoy's vision of art as a social and unifying force is not only historically important but urgently relevant to our contemporary aesthetic and political conditions. In the wake of postwar disillusionment and the rise of postmodernism, much of contemporary art abandoned grand narratives and universal ideals. Yet, as Claire Bishop argues, many forms of participatory and

socially engaged art today attempt to rebuild art's ethical and communal function — not by abandoning aesthetics, -or reducing it to propaganda- but by reimagining spectatorship and relationality.

Additionally, Jacques Rancière's concept of the "distribution of the sensible" helps us understand how aesthetic practices shape what is visible, sayable, and thinkable in the political sphere. In this sense, contemporary grassroots and digital art forms can be seen not only as aesthetic but also as acts of resistance and reconfiguration of collective perception.

Thus, while Tolstoy's aesthetic philosophy emerges from a very different historical context, it provides a provocative lens for rethinking the intersection of art, ethics, and politics today. In a global moment marked by alienation, inequality, and ecological crisis, art that fosters awareness, justice, and shared emotional experience may be one of the few remaining means to nourish the human spirit. Tolstoy, it can be argued, would urge us to reconsider which feelings are worth spreading through art in our time — and justice, both social and ecological, may be among the most vital.

Polyphony's Genesis, The Quantum Score, And Entangled Musical Aesthetics: How Notation Shapes The Musical Mind

Serena Allegra
University of Milan, University of Messina, Italy
serena.allegra@unimi.it

This paper explores how musical notation has transformed our fundamental cognitive engagement with sound, the nature of musical aesthetics, and the way we create and preserve music. The transition from oral traditions to written forms precipitated a cognitive revolution, thereby enabling the externalisation and preservation of thoughts. While there are similarities between this transition in music and verbal writing, there are also key distinctions. In contradistinction to literary texts, musical scores do not offer a complete aesthetic experience through mere reading (Dahlhaus, 1982). Instead, music is an exploratory, multimodal experience that weaves together auditory, sensorimotor, cognitive and affective elements. The creative process is not merely the transcription of an idea; rather, it is a performative act involving play, listening and creation, and the blending of the nature of a work of art with that of a technical artefact.

The advent of notation enabled a significant cognitive shift, paving the way for complex forms such as motets, madrigals and twelve-tone music. As ethnomusicological studies confirm, polyphony did not simply emerge from visualising and superimposing voices on a graphic medium (Busse Berger, 2005). Rather, notation empowered musicians to master intricate musical structures, vastly expanding compositional and performative possibilities. The development of polyphony at the School of Notre Dame provides a valuable case study, enabling us to trace its evolution by comparing existing manuscripts.

As an intermodal medium (Parisi 2019), notation facilitated sensory hybridisation, thereby effecting a radical transformation in creativity. The present study posits that an understanding of polyphony through this particular lens assists in transcending the long-held prejudice, rooted in Cartesian dualism, that frequently relegates Western cultivated music to a purely intellectual realm. This is a realm in which the composition of music is considered to be “high art” and performance is merely a secondary effect.

This techno-aesthetic perspective on musicality also challenges the strict ontological division between written and performed music. The advent of musical notation, far from diminishing performance, furnished a visual depiction of pitches and rhythms. The impact of this phenomenon on visual memory and the visual-mental organisation of compositions was significant, with substantial consequences for cognition itself and participatory sense-making (Schiavio and De Jaegher 2017).

From this perspective, the musical score can be viewed as a site of aesthetic quantic entanglement, connecting diverse temporalities and aesthetics in a non-linear fashion. In the quantum state of the score, a superposition of all possible aesthetic and performative outcomes is posited. The act of performance thus constitutes the collapse of the wave function, whereby the system actualises into a specific, determinate state. The dynamic interplay between the potentiality of the score and its realisation in performance highlights how the music aesthetically fully actualises in that entangled state.

Çağdaş Seramik Sanatında Plastiklik Ve Erime Üzerine Kavramsal Çözümlemeler

Sibel Kibar
Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
skibar@kastamonu.edu.tr

Seramik, tarih boyunca hem kırılganlığı hem de dirençli doğasıyla dikkat çeken bir malzeme olmuştur. Başlangıçta yalnızca fonksiyonelliği gözeterek biçimlendirilen seramik objeler, bugün sanatçılar tarafından malzemenin fiziksel sınırlarının esnetildiği ve dönüştürüldüğü özgün ifade biçimlerine evrilmiştir. Bu süreçte sanatçılar, ortaya koydukları eserlerde kimi zaman malzemenin sahip olduğu, güç, dinamizm, hareket ritim ve plastiklik gibi kavramları temsil eden atıflarda bulunmuşlardır. Kil için temel bir özellik olarak kabul edilen plastiklik, bu araştırmada yalnızca fiziksel şekillendirilebilirlik bağlamında değil, aynı zamanda estetik ve felsefi bir problematik olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda araştırmada akma, erime, çökme, bükülme ve sünme gibi çeşitli deformasyon biçimleri hem teknik yönleriyle açıklanmakta hem de çağdaş sanat pratiği içerisindeki görsel ve kavramsal izdüşümleri üzerinden tartışılmaktadır. Böylece plastikliğin görünür kıldığı deformasyon, salt bir “bozulma” olmaktan çıkarak, form ve anlam üretiminin yaratıcı bir bileşeni olarak değerlendirilmektedir. Seramiğin plastik yapıdan katı forma geçiş süreci, sanatçılara hem kontrollü hem de rastlantısal müdahaleler için eşsiz olanaklar sunar. Yüksek ısıda maddenin davranışındaki değişimler, biçimin kalıcılığına ve estetik normlara yönelik eleştirel bir sorgulamayı beraberinde getirir. Bu noktada yüzeyde ve formda ortaya çıkan çözülmeler, yalnızca fiziksel bir süreç değil, aynı zamanda nesnenin işlevine ve sanatçının müdahalesine dönük düşünsel bir yorum olarak anlam kazanır.

Özellikle yüksek sıcaklık altında gözlemlenen erime olgusu, seramiğin hem fiziksel sınırlarını hem de estetik

potansiyelini açığa çıkarır. Teknik anlamda erime, çoğunlukla sırın camsılaşmasıyla ilişkilendirilse de bu süreç yalnızca yüzeyde değil, aynı zamanda malzemenin yapısal bütünlüğünde de ortaya çıkan sünme, süneklik, esneme, akma ve ezilme gibi deformasyon biçimleriyle birlikte düşünülebilir. Bu çalışma, seramik sanatında "erime" olgusunu yalnızca teknik bir süreç değil, aynı zamanda estetik ve felsefi bir problematik olarak ele alır. Bu bildiri, seramikte erimeye ilişkin tekniklerin tarihsel kökenlerinden yola çıkarak, çağdaş sanat pratiğinde bu tekniklerin nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını incelemektedir. Erime, sırların camlaşmasıyla biçim üzerinde akışkanlık, çözülme, çökme, taşma gibi etkiler yaratırken; aynı zamanda maddenin sabitliğine, biçimin bütünlüğüne ve nesneye atfedilen işlevsel anlamlara karşı bir müdahale olarak da okunabilir. Bu yönüyle erime hem zamanla hem de yerçekimiyle etkileşime giren, maddesel bir çözülüş pratiğidir. Geleneksel olarak, sırın düzgün, parlak ve yüzeyi bütünlüklü şekilde kaplaması beklenirken, çağdaş seramik sanatında bu beklentiler yerini "taşma", "akma", "çökme", "kabuklanma" gibi kontrollü deformasyonlara bırakmıştır. Bu çalışmada Takuro Kuwata'nın sır hatalarını estetik avantaja dönüştürdüğü taşkın formlar, Christina Schou'nun, Zoe Preece'nin ve Koji Shiraya'nın damlayan organik sırları ve Eva Hild'in devinimsel soyut kompozisyonları, Livia Marin'in eriyen porselen kap formları, Sylvain Thirouin'un eriyen tabakları bu yaklaşımların çarpıcı örnekleri olarak incelenmiştir.

Bu bağlamda, *"Taş"* adlı kişisel çalışmam, kolaylıkla eriyen organik madde (örneğin insan elleri ve parmakları) ile neredeyse hiç erimeyen maddelerden biri olan pırlanta arasında kurulan karşıtlık üzerinden bu tartışmaya katkı sunar. Eserde pırlanta, çözülmezliği ve zamansal sabitliği simgelerken; insan eli, eriyerek kaybolmaya yazgılı olan canlı bedeni temsil eder. Böylece "erime", yalnızca maddeye değil, öznelliğe, zamanla kurulan ilişkiye ve kalıcılık fikrine dair bir soru işareti hâline gelir.

Sanal Fırçalar Ve Görünmeyen Tuvaller: Dijital Sanata Bir Ontoloji Önerisi

Şevval Ersan
Türkiye
sevvalersan@hotmail.com

Dijital sanat, yeni bir sanat türü olarak karşımızda tüm gerçekliği ile durmaktadır. Aslında tarihi daha eski olsa da adından sıkça söz ettirmesi son otuz-otuz beş yıla dayanmaktadır. Dijital sanatın kurama bağlı olmadan gelişen ve dönüşen özgür kimliği, diğer sanat eserlerinden farklı olduğunu açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Teknolojinin etkisi ile geleneksel anlamda tuval ve boya kullanılarak yapılan resimler, yerini dijital ekran ve ekran fırçalarına bırakmıştır. Tabii ki dijital sanat sadece bu söylenen hali ile sınırlı kalmamıştır. Teknoloji günden güne ilerlediğinden, dijital sanat ve eserleri sürekli gelişim göstermiş ve göstermeye devam etmektedir. Bu durdurulamaz ilerleyiş, biz felsefecilerin bir ontoloji önerisi sunmasını gerekli kılmıştır. Herhangi bir sanat kuramı oluşturulurken sanat felsefesinden ilham alınması konuyu daha derinlemesine inceleme isteği uyandırmıştır. Literatürde dijital sanata ontoloji tayin etme girişimleri olsa da kültürü, sanatı ve teknolojiyi bütüncül bir şekilde ele alan bir yaklaşım oluşturulamamıştır. Çalışma dijital sanat eserleri için bir ontoloji oluşturmak üzere yola çıkarken; alt problemleri olan sanat-toplum ilişkisine, sanat eserinin biricikliğine, fiziksel gerçeklik sorununa ve etkileşimli sanat eserlerinin varlığına ilişkin bütüncül bir bakış açısı geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu tebliğde büyük ölçüde Chalmers düşüncesinden faydalanılacaktır. Onun dijitale bakışı, geleneksele kıymet veren yaklaşımların ters istikametinde yer almaktadır. Bir ekran ve eserin estetik alımlayıcısı olduğu müddetçe dijital sanat eserlerinin varlığına bir zemin kurgulanabilir

haldedir. Bu bakış açısıyla yola çıkmak bir yer tayin etmede elverişli görülmüştür. Zıt istikamette yer alan yaklaşımlara gelince karşımıza çoğunlukla Baudrillard'ın görüşleri çıkmaktadır. Baudrillard, sanat eserlerinin içinin boşaltıldığını iddia ettiği bir zeminden hareket etmektedir. Ona göre sanal, asıl olan gerçekliğin yerini almaya başlamıştır ve bu önüne geçilmesi gereken bir sorun açığa çıkartmaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi bu durumun sorun teşkil ettiği düşünülmemektedir. Bu düşünce şekli karşıt olması bakımından ele alınacaktır. Bahsedilen yönleri sağlam bir zemine oturtmak adına, geleneksel sanat ontoloji yaklaşımlarından John Dewey'in estetik deneyim ontolojisine; yeni ontoloji temelli yaklaşımlardan ise Graham Harman'ın nesne yönelimli ontolojisine değinilecektir. Bu yaklaşımların akla ve mantığa yatkın yönleri belirlenerek dijital sanatın varlığına ilişkin bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır.

18. YYdan Önce Sanat Eğitimi Nerede?

Tansu Açık
Türkiye
tansuster@gmail.com

Bu sorunun yanıtı bir dizi tarihsel olguya eğilmeyi gerektirir, hızlı bir kurumsal eğitimin tarihsel soykütüğünü çıkarırken, eksenimizi eski Yunanın eğitim ideali, Latinlerin *artes liberales* dedikleri yapılandırılmış, basamaklı eğitim tasarı oluşturacak.

İlk önce dilsel veriler : 18.yüzyıldan önce sanat ya da güzel sanatlar adlandırması yoktu, tıpkı edebiyat genel adının bulunmayışı gibi, bu olgunun ne demeye geldiğini irdelemek, tarih sırasıyla Platon'dan beri bilinen *artes liberales* (AL diyelim buna) ama asıl Hıristiyanların geç antikçağda kurumsallaştırmasıyla AL'ın kökleşmesi öyküsünü, bunun üniversite devrimiyle gözden düşmesi, ama hümanistlerin eliyle başka türlü canlandırılması, aynı zamanda değiştirilmesi bunun üniversiteye insan bilimleri olarak geri dönmesi, İtalyan hümanistlerinin kitlesel sanat alımlamasına katkıları, akademilerin kuruluşu evrelerini gözden geçirmeyi gerektirecektir.

Yeni İkonoklazm Çağında Felaket Estetiğine Karşı Umut İmgeleri

Toros Güneş Esgün
Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
gunesgun@gmail.com

Geçtiğimiz yüzyılın ortasında dünya tininin kalıcı felaket olduğunu dile getiren ve ütopyayı tasvir etmemeyi salık veren Adorno'nun imgesiz materyalizmine karşı Bloch, umut imgelerinin (*Wunschbilder*) ve ütopyayı tasvir etmenin dönüştürücü gücünü savunmuştu. Aradan geçen zamanda her ne kadar Adorno'nun felakete dair öngörüleri gerçekleşmiş olsa da Bloch'un "umut imgeleri" kavramsallaştırmasına bugün geri dönmek, yine onun deyimiyle "hayal katli" (*Phantasiemord*) yüzünden umut imgelerinin soyunun tükendiği, "yeni ikonoklazm" çağı olarak adlandırabileceğimiz günümüzde geleceğe yönelen yeni bir politik estetiği düşünmek için farklı bir ufuk sunabilir. Çoklu felaketlerin ardından ekranlarda her gün hızla akıp zihnimize kazınan imgeler; yanmış ormanların, depremle veya savaşla yıkılmış kentlerin, ölmüş hayvanların, kamplarda toplanan insanların, yoksul çocukların görüntüleri dünyayı algılama biçimimizi dönüştürür, ütopyaya yönelik arzumuzu ve imgelem gücümüzü köreltir. Rancière'in kavramıyla günümüzün yeni "estetik rejimi", doğa güzelliğine ve sanat eserlerine dair estetik hazzımızı olduğu gibi, kendimizi sergileme formlarını ve başkalarını algılama biçimimizi yabancılaştırır. Geçmişin umut imgelerinin politik gücü yerini felaket estetiğinin hissettirdiği yılgınlık ve kayıtsızlık duygularına bıraktığında geriye kendilik imgelerinin soğuk bireyciliği ile pozitiflik kültürünün imgelerinin hazları kalır. Bu bildirideki amacımız da günümüzün her yere sirayet eden felaket estetiğine karşı 21. yüzyılın yeni umut imgeleri sunup sunmadığı sorusunu yanıtlamaktır. İlkin Bloch'un "umut imgesi" kavramsallaştırmasından yola çıkarak geçmiş

yüzyılın politik estetiğinin lokomotifi olan umut imgelerinin bugün nasıl gözden düştüğünü ve çağımızın ikonoklazmını betimleyecek, ardından günümüzün felaket estetiğine karşı umut imgelerinin sanat eserlerinde ve gündelik yaşamda yeni bir politik estetiği var etme koşullarını belirleyeceğiz. Bloch'un "gündüz düşleri" (*Tagträume*) ve sanat arasında kurduğu ilişkiden hareketle çağımızın gündüz düşlerini irdeleyeceğimiz bildiri kuramsal düzeyde Adorno'nun tasvir yasağı ile Bloch'un tasvir edilmiş ütopyaya dair görüşlerini karşı karşıya getirdikten sonra, güncel örneklerle umut imgelerinin dönüşümünü gösterecek ve sonuç olarak gelecekteki bir politik estetik için geçmişten alınabilecek ilhamlara işaret edecek.

Decay: The End Of The World And Of Art

Umut Eldem
Doğuş University, Türkiye
umut.eldem@gmail.com

In this presentation Hegel's thesis on the end of art will be interpreted via the musical aesthetics of the famous post-rock band *Godspeed You! Black Emperor*. The thesis of the "end of art" can be found in Hegel's Lectures on Aesthetics. The thesis has garnered immense attention and controversy and is still being discussed both by Hegel scholars and by thinkers and researchers from various fields. Even though Hegel never uses the term "the end of art" the most precise statement of the thesis is as follows:

> [...] art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of
> the past [ein Vergangenes]. Thereby it has lost for us genuine truth and
> life, and has rather been transferred into our ideas instead of maintaining
> its earlier necessity in reality and occupying its higher place.[1]

This passage suggests that art has been on a journey through history and that it has reached its destination. However, this does not mean that art won't exist anymore, nor that it has become unimportant. In fact, Hegel will state that the scientific knowledge of art has become more requisite than in ancient times.[2]

[1] G.W.F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, tr. T.M. Knox, Clarendon Press: Oxford (1975), 11.

[2] G.W.F. Hegel, Lectures on the Philosophy of Art: The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures. Ed. & Tr. Robert F. Brown, Clarendon Press: Oxford (2014), 186.

Godspeed You! Black Emperor's latest album was released last year, and it was entitled as: *"No Title as of 13 February 2024 28,340 Dead"*. With this title the band calls attention to the death-toll which is the result of the massacre perpetrated by Israel since the 7th of October 2023 and that is still going on. The band attached this message to the album announcement: *"No Title*= What gestures make sense while tiny bodies fall? What context? What broken melody? And then a tally and a date to mark a point on the line, the negative process, the growing pile".

In this album the band continues its aesthetics of decay. The sound of Godspeed You! Black Emperor is consistent throughout their discography: long ambient sequences, drone and industrial sounds, announcements and weird interviews are interlaced with distorted guitars, string instruments, drums, base and sometimes brass. The band acts as a harbinger at the end of the world, touching upon themes of decadence, post-apocalypse, end of capitalism, exploitation, war, hope and hopelessness.

Since their music is entirely instrumental it is difficult to present a definitive interpretation of this aesthetic, however, song titles provide a helpful directive in making sense of their multi-layered compositions. Some song titles from their latest album are as follows: "Babys in a Thundercloud", "Raindrops Cast in Lead", "Pale Spectator Takes Photographs" and "Grey Rubble-Green Shoot".

The band calls attention to both the powerlessness of art in the face of extreme and systematic violence, as well as our urgent and inevitable need for it. My presentation will attempt to make sense of this dual aspect of art in contemporary times via an interpretation of Hegel's thesis on the end of art.

The Ontology And Power Of Images

Valentina Hribar Sorčan
University of Ljubljana, Slovenia
valentina.hribar-sorcan@guest.arnes.si

I would like to address the relationship between history and contemporaneity in aesthetics through the example of the ontology of images. By presenting the arguments of iconoclasm and idolatry (David Freedberg), I will examine whether these can still help us understand the essence of images today. How do we respond to them? Do we consider a figure, an image of a person, to be identical to the original? Can we slip into idolatry and worship in this context? Can we respond emotionally and physically to an image of a young woman or man on Instagram in a similar way as in Renaissance men were supposed to have done it in front of Titian's *Urbino Venus*? Does a painting canvas have the same, lesser, or greater power than a photograph (artistic or not)? Can historical perspectives on images help us understand the modern, global culture of images?

My concern will go further to the power of images, our longing for them, or hostility and contempt, and consequently, if it concerns artistic images, what this tells us about the power of art itself? My research will conclude with the question whether we fetishize images: can we fall in love with the depicted object or a photograph, feel physical and emotional attachment to it? In this context, I will try to answer whether we perhaps care even more about the virtual images of living beings than about their live originals.

The Potential of Archaeological Land Art (A Case Study of Arkaim)

Viktoriia Kotova
Chelyabinsk State University, Russia
vika.kotova.2001@gmail.com

In this study, we focus on interpreting art objects within the Arkaim museum-reserve. Located in southern Chelyabinsk Oblast, Russia, Arkaim is an archaeological and cultural site with significant tourism potential. Its landscape consists of steppe zones with hills locally referred to as “mountains” — such as Mountain of Love and Shaman’s Mountain. These elevated areas hold special meaning for esoteric interpretations of the place. Spiritual practitioners conduct rituals for tourist groups atop these hills, share myths and legends, and teach how to make wishes properly. Similarly, the art objects located within Arkaim are imbued with symbolic meaning.

The goal of the research is to identify factors influencing the perception of new art objects within a cultural-historical landscape. Our hypothesis states that the closer the visual language of an art object aligns with established cultural and symbolic perceptions of visitors, the higher its aesthetic and communicative effectiveness.

The methodology included field observations of visitor behaviour near art objects from May to September 2024. Photographic documentation of tourist interaction was also conducted. During expeditions, interviews were carried out with visitors regarding their perception of the objects, and responses were recorded. A comparative analysis was performed between well-known art objects in Arkaim and new works being installed as part of the newly launched land-art park in 2024. The theoretical foundation draws

upon vernacular practice (B. Rudkovsky), Arkaim as a media phenomenon (M.V. Zagidullina, S.I. Simakova), and the land-art movement (R. Smithson, A. Sonfist).

We examine this issue through successful examples of Arkaim's art objects. Two notable sculptures by Boris Kacherovsky — *Awakening of Russia* (marble, 2001) and *Arkaim Sunrise* (marble, 1999) — have become focal points of ritual activity. Visitors leave messages at their bases (sometimes burning written notes), touch or embrace parts of them, and perform symbolic acts. Another example is the art object "Contemplator", located at the foot of Shaman's Mountain. It represents a human figure seated on a tall chair. The figure is made from metal wire, while the chair-shaped pedestal is constructed from wood — materials that resonate with the principles of land art.

Since 2024, work has been underway to create a land-art park on the territory of Arkaim, including installations like "Fire Blossom" (ceramic, 2024) and "Man Hovering Along the Ribbon of Time" (wood, 2024). However, many visitors remain unaware of these additions or react negatively due to misunderstanding the imagery, execution, or novelty of the objects.

We believe that the clearer and more direct the artist's expression of the sculpture's concept, the higher its tourism potential and chance of acquiring a vernacular name. Recognizable imagery, visual parallels, and associative series allow art to connect more closely with tourists unfamiliar with history, archaeology, or the art world.

Our findings suggest that the aesthetics of interaction outweigh the author's self-expression. An art object becomes

meaningful when it allows the viewer to participate in the creation of meaning. Land art, as a dialogue with the landscape, must consider not only the physical environment but also the cultural context; otherwise, the object remains alien within the location. Vernacular culture enables an art object to become familiar and comprehensible quickly. Touristic effectiveness depends on an object’s ability to be recognized, connected to the place, and having an emotional load.

Therefore, for the successful development of the land-art park in Arkaim, it is crucial to consider existing cultural codes, use forms that allow multiple interpretations, and engage visitors in the process of meaning-making through QR codes, guides, and interactive elements. Such formats will ensure year-round access to the land-art park and increase tourist interest in the site.

Giambattista Vico: Estetik Tarihsellik Üzerine

Vildan Doğanay
Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
vildandoganay@hacettepe.edu.tr

Bu çalışma, 18. Yüzyıl İtalyan filozof Giambattista Vico'nun (1668-1744) kendisine kadarki felsefe geleneğinden farklı genel tarih anlayışı çizgisi dışında "Yeni Bilim" eserinde ortaya koyduğu estetik tarihsellik anlayışını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Vico, farklı bir felsefi geleneğin ilk temsilcilerinden biridir. Vico için insanın kendi doğasını şekillendirmesinde asıl yer, doğrudan fiziksel dünyayla olan ilişkisi değil; kendini bilecek ve kendi dünyasını yaratacak imgeler yaratma kapasitesiyle oluşturduğu tamamıyla yaratım sürecinin ürünü olan çevredir. Bu çevre insan aklının değerli ve tehlikeli bir kazanımı olan estetik tarihselliğin doğduğu yerdir. Vico, ilk insanların hayal gücüne girmeyi hedeflemektedir. Vico'nun *Yeni Bilim* eseri bu çabanın ürünüdür. Vico'ya göre ilk pagan ve barbar insanlar doğalarının zorunlu bir gerekliliğinden dolayı şiirsel, estetik karakterler yaratırlar. İnsanlığın çocukluğunu yaşayan bu ilk insanlar anlaşılabilir kavramlar oluşturmaktan çok uzak olduklarından şiirsel özellikler bu insanlarda doğal bir süreç ve ihtiyaç olarak karşımıza çıkar. Bu şiirsel özellikler mitlere karşılık gelir. Vico'ya göre şiirlerdeki tarihsel bilgiler, tarihin şiirden önce geldiğini göstermektedir. Tarih gerçekliğin basit bir ifadesi iken, şiir gerçekliğin taklididir. Bu yüzden ilk tarih de şiirsel bir karakterdedir. Vico, ilk milletlerin başlangıçlarının şiirsellikte yattığını düşünen, bunun da estetik tarihsellik olduğunu söyleyen önemli bir isimdir. Çalışmanın temel sorusu, Vico'nun estetik tarih anlayışının, genel tarih anlayışı üzerindeki etkilerini açığa çıkartıp, modern tarihçilik bakımından nasıl yorumlandığını ortaya koymaktır. Çalışma, *Yeni Bilim* eserinden alıntılarla desteklenen nitel bir

yaklaşım benimsemektedir. Veriler, metin analizi yoluyla derinlemesine incelenmiş, Vico'nun estetik tarih görüşünü nasıl ortaya koyduğunu açıklamaktadır. Bulgular, Vico'nun tarihsel olayları anlamak ve açıklamak için estetik ve şiirden faydalanarak dönemini eleştiren; insanın doğasını, insanlığın ilkel, medenileşmemiş kökenleriyle tanımlamakla başlatarak devamında aydınlanmış nedensellikle tanımlayan Kartezyen yöntemleri de tarih anlayışında kullanarak bilimsel yöntemler geliştiren modern bir bakış açısı sunmuş olduğunu göstermektedir. Bu durum, bireylerin kendi büyüme ve gelişme şartları içerisinde anlama teşebbüsüne neden olan bireysel tarih ve estetik formların incelenmesini sağlayan bir araştırmaya yol açmıştır. Sonuç olarak, Vico'nun genel tarih anlayışı dışında modern yöntemlerle estetik tarih anlayışı, tarih yazımındaki etkileri, tarihe verdiği önem ve bunun felsefesinde taşıdığı anlam vurgulanmaktadır. Bu çalışma, Vico'nun tarih bilimi ve insan bilimlerindeki kalıcı etkisini aydınlatmayı hedeflemektedir.

Belleğin Sinema Aracılığıyla Yeniden İnşası: Train Of Shadows Belgeseli Üzerine Nitel Bir Analiz

Zeynep Akın Songur
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye
seynepsongur@gmail.com

Bireylerin ve toplumların var olma arzularının tamamlanması açısından önemli bir rol oynayan bellek, zamanla sadece bir şeylerin kayıt altına alınması değil aynı zamanda nasıl hatırlanması gerektiğiyle de ilişkilendirilmekte ve biyolojik temelinin yanı sıra toplumsal, kültürel ve sanatsal olarak da bir incelenme alanı oluşturmaktadır. Bununla birlikte zamanın ileriye dönük imkanları tahmin edilebiliyorken sanat aracılığıyla geçmişin bilinmezliğini anlamak ve onunla bütünleşmek için temsillerin önemli bir işlev üstlendiği bilinmektedir. Bu doğrultuda geniş kitleleri etkileyen bir sanat dalı olarak sinema özelinde belleğin işleyişine bakıldığında, belleğin sinematografik ve mizansen unsurlar aracılığıyla yeniden inşa edildiği ve estetik bir anlatı alanına dönüştüğü varsayılarak sinema ile bellek arasındaki ilişkinin özellikle deneysel ve belgesel tür olmak üzere film çalışmalarının temel bir araştırma alanını oluşturduğu söylenebilmektedir. Söz konusu savı incelemek üzere bu çalışmada öncelikle bellek ve sinema arasındaki ilişki teorik bir çerçevede incelenerek Gilles Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramları tartışılmakta ve sinemanın belleği yansıtma yöntemleri üzerinde durulmaktadır. İkinci adımda ise çalışmanın kuramsal paradigmasının pekiştirilmesi için José Luis Guerin'in *Train of Shadows* (Gölgelerin Treni, 1997) adlı belgeseli, nitel bir analizle incelenmekte ve belleğin sinemada yalnızca temsil edilen değil aynı zamanda sinemanın tarihsel izleri kullanarak temsiller aracılığıyla yeniden inşa edilebilir bir olguya dönüştüğü

ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Elde edilen bulgular arasında Train of Shadows belgeselinin görsel yapısının klasik anlatı yapısının sınırlarını zorlaması dikkat çeken bir unsur olmaktadır. Bununla birlikte filmde kullanılan çekim açıları, ses ve zamanın döngüsel işleyişi gibi teknik unsurlar anlatımsal boyutta non-lineer bir zaman kurgusu yaratmakta ve böylece de belleğin sadece geçmişi hatırlatan bir olgu olmadığını göstermektedir. Öte yandan belgeselde siyah-beyaz görüntülerin yarattığı otantik atmosferin, renkli ve senkronize sesli sahnelerle tezat oluşturacak biçimde karşılaştırılması, anlatının bütünlüğünü zedeleyerek filmin yapıbozumuna uğramasına neden olmaktadır. Sessiz sinema dönemi ile günümüz modern sinema arasında yaratılan bu karşıtlıkla geçmişin geçiciliğini vurgulayan Guerin, sinemanın anıları hem koruyan hem de dönüştüren bir araç olarak da rolünü ön plana çıkartmaktadır. Böylelikle Train of Shadows belgeseli, sinema tarihine ait izlerin sadece geçmişe ait kalıntılar olmadığını; aksine, sinematik anlatım aracılığıyla yeniden anlam kazanabilen, yaşayan etkili unsurlar olabileceğine bir örnek oluşturmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, sinemanın bir bellek aracı olarak geçmiş ile şimdi arasında bir köprü kurabildiğini ve temsiller aracılığıyla da hem kolektif hem de bireysel belleklerin yeniden inşasında etkin bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

The Digital Troy: From The Early Excavations To Modern Cinema

Zeynep Aktüre
Izmir Institute of Technology, Türkiye
zakture@gmail.com

In 1998, Hisarlık Hill in northwest Anatolia was inscribed on the UNESCO World Heritage List as the "Archaeological Site of Troy", based on its uninterrupted settlement sequence of successive civilisations that occupied the area for over 4,000 years, which had immense significance in the understanding of the development of European civilisation at a critical early stage, and profoundly influenced significant literary works such as Homer's *Illiad* and Virgil's *Aeneid*, and the arts in general, over more than two millennia. Those literary works, on their part, have profoundly influenced the interpretation of the material evidence offered by the hill for centuries, by inspiring a quest for the "Homeric Troy".

Yet, the material evidence offered by the settlement sequence has been so fragmentary by nature that its excavators have had to fill in the huge gaps in their identifications of that prioritised layer by **numbers**, long before and after the invention of digital technologies. The site's identifier, Heinrich Schliemann, exhibited over **4,000** high-quality ceramic items from Hisarlık in London in 1877-1881 to promote his discoveries as turning the Homeric legend into reality, albeit misidentifying a much earlier layer (Troy II) as that in the Homeric epics, according to his successor in the 1890s, Wilhelm Dörpfeld. Dörpfeld invented a style-historical method of carefully recording **details and dimensions** of architectural remains and matching them with a stylistic categorization of artifacts to add forty sublevels to Schliemann's nine and

identify Troy VI as the one in the epics. His successor in 1958, Carl William Blegen, fitted Dörpfeld's layers into a more commonly accepted **chronology** of the Mediterranean to propose Dörpfeld's Troy Via as the one in the Homeric epics; and his successor in 1988, Manfred "Osman" Korfmann, **digitally modelled** late Troy VI in the *Troia VR* project of 2001 as a **27-hectare** Anatolian palatial metropolis of some **10,000 inhabitants**.

This model was harshly criticized by some experts of not having archaeological evidence for at least 95% of the modelled buildings, which approximates its reliability to that of the digitally constructed citadel in Wolfgang Petersen's feature film *Troy* (2004) around which the fight between Achilles and Hector takes place on barren land. Inspired by the dramatic difference between the settlement images in these two virtual (re)constructions, the concluding discussion is on the part played by creativity and aesthetics in the dissemination of the four different "Homeric Troy"s by Hisarlık's past excavators, fuelled by and fuelling the still mythical status of Troy, and the gaps in the archaeological record that blur the line between archaeological interpretations starting from Schliemann's and cinematic productions involving digital reconstructions such as in Petersen's *Troy*.

9TH MEDITERRANEAN CONGRESS OF AESTHETICS
9. AKDENİZ ESTETİK KONGRESİ
SEPTEMBER 17_20 EYLÜL 2025 ÇANAKKALE_TÜRKİYE

DÜZENLEYENLER_**ORGANIZERS**

DESTEKLEYENLER_**SUPPORTERS**

KONGREYE VERDİĞİ CÖMERT DESTEK İÇİN ALAN WENHAM-PROSSER'A TEŞEKKÜRLERİMİZİ SUNUYORUZ

WE WANT TO EXPRESS OUR SINCERE GRATITUDE TO ALAN WENHAM-PROSSER FOR HIS GENEROUS SUPPORT TO THE CONGRESS