www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article / Araştırma Makalesi

An Analysis of Erol Akyavaş's Painting "Delenda Est Carthago" in the Context of Visual Semiotics

Görsel Göstergebilim Bağlamında Erol Akyavaş'ın "Delenda Est Carthago" Resminin Çözümlenmesi

Gülnihan Aydın*

Abstract: Semiotics is a scientific tool that goes beyond a mere superficial reading to decipher the connotative layers lying deep within a work of art. In this context, the research aims to examine Erol Akyavaş's 1981 triptych titled "Delenda Est Carthago" (Carthage Must Be Destroyed), which blends the modernist and cubist formal language of the West with the Sufi imagery of the East in Turkish painting, through the method of visual semiotics. In the study, the plastic signs of the work were systematically analyzed across descriptive, narrative, and thematic levels. In the artwork, which was divided into three main units using the segmentation method, a tragic narrative extending from a bright state of existence to a pessimistic decay and annihilation was deciphered as a result of a left-to-right reading. Akyavaş's architectural background and his intuition nourished by his Anatolian identity were employed in this work to question the limits of rationality rather than to construct a rational space. The topological paradoxes created by conscious perspective violations and discordant shadows in the artwork visualize the historical tension between the rational power of the Roman Empire and the ontological destruction of Carthage. While geometric symbols such as the circle, square, and triangle emphasize the contrast between worldly fragility and spiritual continuity, the tragic disruption of the ladder image, a universal archetype of ascension, embodies the targeted absolute destruction. Consequently, this article moves beyond perceiving Erol Akyavaş's art merely as a whole of abstract marks, systematically deciphering the artist's cultural codes and philosophical depth. The study demonstrates that the conscious perspective errors and image fractures in the artwork are not coincidental choices but rather ideological signs symbolizing the collapse of rationality against hegemonic power, thereby addressing the lack of structuralist analysis in the literature regarding Akyavaş's mystical and ontological position in modern Turkish painting.

Keywords: Visual Semiotics, Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago, Segmentation Method, Connotation, Triptych.

Öz: Göstergebilim, salt yüzeysel bir okumanın ötesine geçerek sanat yapıtının derinlerinde yatan yananlamsal katmanları deşifre eden bilimsel bir araçtır. Bu bağlamda araştırma, Türk resim sanatında Batı'nın modernist ve kübist biçim dilini Doğu'nun tasavvufi imgelemleriyle harmanlayan Erol Akyavaş'ın 1981 tarihli "Delenda Est Carthago" (Kartaca Yıkılmalı) adlı triptik eserini görsel göstergebilim yöntemiyle ele almayı hedeflemektedir. Resim, ismini Roma Senatörü Cato'nun meşhur "Ceterum censeo Carthaginem esse delendam" (Ayrıca Kartaca'nın yıkılması gerektiği kanısındayım) ifadesine atıfta bulunarak almasıyla tarihsel ve politik bir yananlam

* Ph.D. Candidate, Anadolu University, Graduate School of Education, Department of Fine Arts Education
Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
ORCID https://orcid.org/0009-0002-9065-8078
gulnihankaynr@gmail.com

Cite as/ Atıf: Aydın, G. (2026). An analysis of Erol Akyavaş's painting "Delenda Est Carthago" in the context of visual semiotics / Görsel göstergebilim bağlamında Erol Akyavaş'ın "Delenda Est Carthago" resminin çözümlenmesi. *Turkish Studies - Language and Literature*, *21*(Ö1), 255-288. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer], Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.95008
Received/Geliş: 18 June/Haziran 2026
Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026
Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026
Checked by plagiarism software

CC BY NC

katmanı taşır. Çalışmada, eserin yoğrumsal göstergeleri betimsel, anlatısal ve izleksel düzeyler üzerinden sistematik bir biçimde incelenmiştir. Roland Barthes'ın kesitleme yöntemiyle üç ana birime ayrılan yapıtta, soldan sağa doğru gerçekleşen okuma neticesinde, aydınlık varoluş halinden karamsar bir çürüme ve yok oluşa uzanan trajik bir anlatı deşifre edilmiştir. Ressam kimliğinden önce mimarlık alanında çalışmalar yapmış Akyavaş'ın mimari altyapısı ve Anadolu kimliğinden beslenen sezgiselliği, bu eserde rasyonel mekânı inşa etmekten ziyade rasyonalitenin sınırlarını sorgulamak için işe koşulmuştur. Yapıttaki bilinçli perspektif ihlalleri ve uyumsuz gölgelerle yaratılan topolojik paradokslar, Roma İmparatorluğu'nun akılcı gücü ile Kartaca'nın ontolojik yıkımı arasındaki tarihsel gerilimi görselleştirir. Daire, kare ve üçgen gibi geometrik semboller dünyevi kırılganlık ile ruhsal süreklilik arasındaki zıtlığı vurgularken, evrensel bir yükseliş arketipi olan merdiven imgesinin trajik bir biçimde sekteye uğratılması hedeflenen mutlak yıkımı somutlaştırır. Sonuç olarak bu makale, Erol Akyavaş'ın sanatını soyut bir lekeler bütünü olarak görmekten öteye taşıyarak, sanatçının kültürel kodlarını ve felsefi derinliğini sistematik bir biçimde deşifre etmektedir. Çalışma, yapıttaki bilinçli perspektif hataları ve imge kırılmalarının rastlantısal birer tercih olmadığını, aksine hegemonik güce karşı rasyonalitenin çöküşünü simgeleyen ideolojik göstergeler olduğunu kanıtlayarak, Akyavaş'ın modern Türk resmindeki mistik ve ontolojik konumuna dair literatürdeki yapısalcı analiz eksikliğini gidermektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Göstergebilim, Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago, Kesitleme Yöntemi, Yananlam, Triptik.

Structured Abstract:

Introduction

Visual semiotics provides a systematic methodology that makes the aesthetic meaning in plastic arts visible in connotative layers rather than through a superficial reading. Erol Akyavaş (1932-1999), one of the most original figures in Turkish painting who blended modern formal language with traditional imagery, brought together the cubist and postmodern formal understanding of the West with the mystical, Sufi, and calligraphic codes of the East in an eclectic aesthetic balance. The artist's monumental and panoramic canvas painting dated 1981, titled Delenda Est Carthago (Carthage Must Be Destroyed), constitutes one of the most characteristic examples of this multi-layered structure. Taking its name from the famous historical expression of Roman Senator Cato, this triptych work creates a symbolic ground where concepts of political power, hegemony, destruction, and existence are questioned beyond being a mere plastic arrangement. When the current literature is examined, it is determined that academic studies on Akyavaş's art are mostly limited to biographical narratives or general Sufi approaches, and studies handling the complex image systems in the artist's triptych compositions with an empirical and structuralist semiotic method are lacking. This study aims to fill this gap in the literature by analyzing the work in line with Roland Barthes's models of semantic production.

Methodology

In this research, the document analysis model, one of the qualitative research methods, was utilized. Roland Barthes's visual semiotic theory and semantic production models were adopted as the analytical methodology. Accordingly, based on Barthes's "segmentation" method, the panoramic triptych work measuring 115x415 cm was divided into 3 analytical sections (sections A, B, and C) displaying a chronological and syntagmatic flow from left to right. The plastic and semantic codes of the work were decoded with a 3-stage model advancing from the denotation level to the connotation level: (1) The "descriptive level" where direct reference is made to the objective world, (2) the "narrative level" where the qualitative transformation of plastic elements and status changes are examined, and (3) the "thematic level" where the deepest, abstract, mythological, and philosophical layers of meaning are uncovered. Furthermore, to clarify the universal symbolism of the work, a comparative iconographic analysis was carried out with the works of William Blake and Giorgio Vasari themed "Jacob's Ladder" from art history literature.

Findings

The descriptive level analysis showed that the horizontal rectangular form of the work provides a panoramic space to the viewer and the ladder image along with the parquet texture on the ground evokes a fictional interior space. It was determined that plastic signs are dominant in the painting compared to iconic signs. According to the findings obtained by Barthes's segmentation method; section A has the lightest tones and warmest colors, representing "vitality and existence" at the semantic level. The centrally located section B contains partially dark tones and a focused warm light, visualizing "chaos and conflict." The final unit, section C, has the darkest ground and a cold/pale color palette, embodying "decay, death, and absolute destruction."

The morphological similarity of the anthropomorphic forms (7 in section B, 2 in section C) and the balanced distribution of blue/gray color tones produce a visual "isotopy" (unity) within the work. However, contrary to this unity, the inconsistencies constructed between volumetric wall masses and amorphous blue shadows deliberately exclude rational perspective and create "topological paradoxes." The thematic level findings revealed that the circle form in the work symbolizes divine infinity and belief in one god, the triangle signifies temporal transmission, and the square represents worldly and material fragility. It was determined that the dark blue tones directing the general atmosphere of the painting produce a historical melancholy and the coldness of destruction, while the ladder image is a universal archetype symbolizing the vertical journey and spiritual ascension between the earth and sky, the material world and the celestial world.

Conclusion

As a result of this research, it was determined that Erol Akyavaş constructed the concepts of time and space in his work Delenda Est Carthago not as mere physical data, but as ontological symbols. In the syntagmatic progression of the painting from left to right, the chromatic degradation of colors and the gradual morphing of forms into amorphous shapes are structured as a silent narrative of the transition from existence to non-existence, and from life to death. The function of spiritual ascension and spiritual transcendence undertaken by the ladder image throughout art history (as seen in the examples of Blake and Vasari) is tragically disrupted on Akyavaş's

canvas. The sudden interruption of the ladder at the upper frame and the anthropomorphic form resting motionlessly in a horizontal position on it is a plastic manifestation of the fact that the historical destruction desired by Cato devastated not only the Carthaginian civilization but also humanity's potential for spiritual ascension. The perspective errors and shadow inconsistencies in the work reflect the ideological tension between Rome's rational and hegemonic power and Carthage's tragic collapse. In conclusion, while this study brings an empirical and methodological innovation to Akyavaş literature, it constitutes a contemporary interdisciplinary model for decoding the traditional codes of modern Turkish painting with contemporary Western analytical methods.

.**Keywords:** Visual Semiotics, Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago, Segmentation Method, Connotation, Triptych.

ملخص منظم:

مقدمة

.توفر السيميائية البصرية منهجية منهجية تجعل المعنى الجمالي في الفنون التشكيلية مرئيًا في طبقات دلالية بدلاً من القراءة السطحية إيرول أكيافاش (1932-1999)، أحد أبرز الشخصيات المبتكرة في الرسم التركي الذي مزج اللغة الشكلية الحديثة مع الصور التقليدية، جمع بين الفهم الشكلي التكعيبي وما بعد الحداثي للغرب والرموز الصوفية والخطية للشرق في توازن جمالي انتقائي. وتشكل اللوحة القماشية الضخمة (يجب تدمير قرطاج)، أحد الأمثلة الأكثر تميزًا على هذا «Delenda Est Carthago» والبانورامية للفنان، التي تعود إلى عام 1981، بعنوان البناء متعدد الطبقات. وقد استمدت هذه اللوحة الثلاثية اسمها من العبارة التاريخية الشهيرة للسيناتور الروماني كاتو، وهي تخلق أرضية رمزية تُطرح فيها تساؤلات حول مفاهيم السلطة السياسية والهيمنة والدمار والوجود، متجاوزةً كونها مجرد ترتيب تشكيلي. وعند دراسة الأدبيات الحالية، يتبين أن الدراسات الأكاديمية حول فن أكيافاش تقتصر في الغالب على السرد السيرة الذاتية أو المقاربات الصوفية العامة، كما تفتقر إلى الدراسات التي تتناول أنظمة الصور المعقدة في تراكيب اللوحات الثلاثية للفنان باستخدام منهج سيميائي تجريبي وبنيوي. تهدف هذه الدراسة إلى سد هذه الفجوة في الأدبيات .من خلال تحليل العمل وفقًا لنماذج الإنتاج الدلالي لرولان بارت

المنهجية

في هذا البحث، تم استخدام نموذج تحليل الوثائق، وهو إحدى طرق البحث النوعي. وتم اعتماد نظرية السيميائية البصرية لرولان بارت ونماذج الإنتاج الدلالي كمنهجية تحليلية. وبناءً على ذلك، واستنادًا إلى طريقة «التجزئة» التي وضعها بارت، تم تقسيم العمل الثلاثي البانورامي الذي يبلغ مقاسه 115 × 415 سم إلى ثلاثة أقسام تحليلية (الأقسام أ، ب، ج) تعرض تدفقًا زمنيًا وترابطيًا من اليسار إلى اليمين. وتم فك رموز العمل التشكيلية والدلالية باستخدام نموذج من ثلاث مراحل يتقدم من مستوى الدلالة المباشرة إلى مستوى الدلالة المجازية: (1) «المستوى الوصفي» الذي يُشار فيه مباشرةً إلى العالم الموضوعي، (2) «المستوى السردي» الذي يتم فيه فحص التحول النوعي للعناصر التشكيلية وتغيرات الحالة، و(3) المستوى الموضوعي» الذي يتم فيه الكشف عن أعمق طبقات المعنى، سواء كانت مجردة أو أسطورية أو فلسفية. علاوة على ذلك، لتوضيح الرمزية» .العالمية للعمل، أُجري تحليل أيقونوغرافي مقارن مع أعمال ويليام بليك وجورجيو فاساري التي تحمل موضوع «سلم يعقوب» من أدبيات تاريخ الفن

النتائج

أظهر تحليل المستوى الوصفي أن الشكل المستطيل الأفقي للعمل يوفر مساحة بانورامية للمشاهد، وأن صورة السلم إلى جانب نسيج الباركيه على الأرض تستحضر فضاءً داخليًا خياليًا. وتبين أن العلامات التشكيلية هي السائدة في اللوحة مقارنةً بالعلامات الأيقونية. ووفقًا للنتائج التي تم التوصل إليها باستخدام طريقة التجزئة التي وضعها بارت، فإن القسم (أ) يحتوي على أفتح الدرجات اللونية وأدفأ الألوان، مما يمثل «الحيوية والوجود» على المستوى الدلالي. أما القسم (ب) الموجود في الوسط فيحتوي على درجات لونية داكنة جزئيًا وضوء دافئ مركّز، مما يجسد «الفوضى .«والصراع». أما الوحدة الأخيرة، القسم ج، فتتميز بأرضية داكنة للغاية ولوحة ألوان باردة/شاحبة، تجسد «الانحلال والموت والدمار المطلق

إن التشابه المورفولوجي للأشكال المجسمة (7 في القسم ب، و2 في القسم ج) والتوزيع المتوازن للدرجات اللونية الزرقاء/الرمادية ينتجان تناظرًا» بصريًا (وحدة) داخل العمل. ومع ذلك، وعلى عكس هذه الوحدة، فإن التناقضات التي تم إنشاؤها بين الكتل الجدارية الحجمية والظلال» الزرقاء غير المتبلورة تستبعد عمدًا المنظور العقلاني وتخلق «مفارقات طوبولوجية». وكشفت النتائج على المستوى الموضوعي أن الشكل الدائري في العمل يرمز إلى اللانهاية الإلهية والإيمان بإله واحد، وأن المثلث يدل على الانتقال الزمني، وأن المربع يمثل الهشاشة الدنيوية والمادية. وتبين أن درجات اللون الأزرق الداكن التي تحدد الأجواء العامة للوحة تولد حزنًا تاريخيًا وبرودة الدمار، في حين أن صورة السلم هي نموذج أصلي عالمي .يرمز إلى الرحلة الرأسية والصعود الروحي بين الأرض والسماء، والعالم المادي والعالم السماوي

الخلاصة

،ليس كبيانات مادية بحتة «Delenda Est Carthago» نتيجةً لهذا البحث، تبيّن أن إيرول أكيافاش بنى مفاهيم الزمان والمكان في عمله بل كرموز وجودية. في التسلسل التركيبي للوحة من اليسار إلى اليمين، يُبنى التدرج اللوني للألوان والتحول التدريجي للأشكال إلى أشكال غير متمايزة كسرد صامت للانتقال من الوجود إلى العدم، ومن الحياة إلى الموت. إن وظيفة الصعود الروحي والتجاوز الروحي التي اضطلعت بها صورة السلم عبر تاريخ الفن (كما يتضح في أمثلة بليك وفاساري) تتعطل بشكل مأساوي على قماش أكيافاش. ويُعد الانقطاع المفاجئ للسلم عند الإطار العلوي والشكل البشري الذي يستقر بلا حراك في وضع أفقي عليه تجسيدًا تشكيليًا لحقيقة أن التدمير التاريخي الذي أراده كاتو لم يدمر الحضارة القرطاجية فحسب، بل دمر أيضًا إمكانات البشرية في الصعود الروحي. وتعكس أخطاء المنظور وتناقضات الظلال في العمل التوتر الأيديولوجي

،بين القوة العقلانية والهيمنية لروما والانهيار المأساوي لقرطاج. في الختام، في حين أن هذه الدراسة تُقدم ابتكارًا تجريبيًّا ومنهجيًّا في أدبيات أكيافاش .فإنها تشكل نموذجًا معاصرًا متعدد التخصصات لفك رموز الرسامات التركية الحديثة باستخدام الأساليب التحليلية الغربية المعاصرة

.طريقة التجزئة، الدلالة، ثلاثية ،«Delenda Est Carthago» ،**الكلمات المفتاحية:** السيميائية البصرية، إيرول أكيافاش.

Résumé Structuré:

Introduction

La sémiotique visuelle offre une méthodologie systématique qui permet de rendre visible la signification esthétique des arts plastiques à travers des niveaux connotatifs plutôt que par une lecture superficielle. Erol Akyavaş (1932-1999), l'une des figures les plus originales de la peinture turque, qui a su mêler un langage formel moderne à une imagerie traditionnelle, a su concilier la conception formelle cubiste et postmoderne de l'Occident avec les codes mystiques, soufis et calligraphiques de l'Orient, dans un équilibre esthétique éclectique. La peinture monumentale et panoramique sur toile de l'artiste, datée de 1981 et intitulée *Delenda Est Carthago* (Carthage doit être détruite), constitue l'un des exemples les plus caractéristiques de cette structure à plusieurs niveaux. Tirant son nom de la célèbre expression historique du sénateur romain Caton, ce triptyque crée un terrain symbolique où les concepts de pouvoir politique, d'hégémonie, de destruction et d'existence sont remis en question, au-delà d'une simple composition plastique. L'examen de la littérature actuelle montre que les études universitaires sur l'art d'Akyavaş se limitent pour l'essentiel à des récits biographiques ou à des approches soufies générales, et qu'il manque des études traitant des systèmes d'images complexes présents dans les compositions en triptyque de l'artiste à l'aide d'une méthode sémiotique empirique et structuraliste. La présente étude vise à combler cette lacune en analysant l'œuvre à la lumière des modèles de production sémantique de Roland Barthes.

Méthodologie

Dans cette recherche, le modèle d'analyse documentaire, l'une des méthodes de recherche qualitative, a été utilisé. La théorie sémiotique visuelle de Roland Barthes et ses modèles de production sémantique ont été adoptés comme méthodologie analytique. En conséquence, sur la base de la méthode de « segmentation » de Barthes, l'œuvre panoramique en triptyque mesurant 115 x 415 cm a été divisée en trois sections analytiques (sections A, B et C) présentant un flux chronologique et syntagmatique de gauche à droite. Les codes plastiques et sémantiques de l'œuvre ont été décodés à l'aide d'un modèle en trois étapes progressant du niveau dénotatif au niveau connotatif : (1) le « niveau descriptif », où l'on fait directement référence au monde objectif ; (2) le « niveau narratif », où l'on examine la transformation qualitative des éléments plastiques et les changements de statut ; et (3) le « niveau thématique », où l'on met au jour les couches de sens les plus profondes, abstraites, mythologiques et philosophiques. De plus, afin de clarifier le symbolisme universel de l'œuvre, une analyse iconographique comparative a été menée avec les œuvres de William Blake et de Giorgio Vasari sur le thème de « l'Échelle de Jacob », issues de la littérature d'histoire de l'art.

Résultats

L'analyse au niveau descriptif a montré que la forme rectangulaire horizontale de l'œuvre offre un espace panoramique au spectateur et que l'image de l'échelle, associée à la texture en parquet du sol, évoque un espace intérieur fictif. Il a été établi que les signes plastiques prédominent dans le tableau par rapport aux signes iconiques. D'après les résultats obtenus grâce à la méthode de segmentation de Barthes, la section A présente les tons les plus clairs et les couleurs les plus chaudes, représentant « la vitalité et l'existence » au niveau sémantique. La section B, située au centre, contient des tons partiellement sombres et une lumière chaude concentrée, visualisant « le chaos et le conflit ». La dernière unité, la section C, présente le fond le plus sombre et une palette de couleurs froides et pâles, incarnant « la décomposition, la mort et la destruction absolue ».

La similitude morphologique des formes anthropomorphiques (7 dans la section B, 2 dans la section C) et la répartition équilibrée des tons bleus et gris produisent une « isotopie » (unité) visuelle au sein de l'œuvre. Cependant, contrairement à cette unité, les incohérences créées entre les masses murales volumétriques et les ombres bleues amorphes excluent délibérément toute perspective rationnelle et génèrent des « paradoxes topologiques ». L'analyse thématique a révélé que la forme circulaire de l'œuvre symbolise l'infini divin et la croyance en un dieu unique, que le triangle signifie la transmission temporelle, et que le carré représente la fragilité du monde et de la matière. Il a été établi que les tons bleu foncé qui déterminent l'atmosphère générale du tableau produisent une mélancolie historique et la froideur de la destruction, tandis que l'image de l'échelle est un

archétype universel symbolisant le voyage vertical et l'ascension spirituelle entre la terre et le ciel, le monde matériel et le monde céleste.

Conclusion

À l'issue de cette recherche, il a été établi qu'Erol Akyavaş a construit les concepts de temps et d'espace dans son œuvre *Delenda Est Carthago* non pas comme de simples données physiques, mais comme des symboles ontologiques. Dans la progression syntagmatique du tableau, de gauche à droite, la dégradation chromatique des couleurs et la transformation progressive des formes en figures amorphes s'articulent en un récit silencieux du passage de l'existence à la non-existence, et de la vie à la mort. La fonction d'ascension spirituelle et de transcendance spirituelle assumée par l'image de l'échelle tout au long de l'histoire de l'art (comme en témoignent les exemples de Blake et de Vasari) est tragiquement bouleversée sur la toile d'Akyavaş. L'interruption soudaine de l'échelle au niveau du cadre supérieur et la forme anthropomorphique reposant immobile en position horizontale sur celle-ci constituent une manifestation plastique du fait que la destruction historique voulue par Caton a dévasté non seulement la civilisation carthaginoise, mais aussi le potentiel d'ascension spirituelle de l'humanité. Les erreurs de perspective et les incohérences d'ombrage dans l'œuvre reflètent la tension idéologique entre le pouvoir rationnel et hégémonique de Rome et l'effondrement tragique de Carthage. En conclusion, si cette étude apporte une innovation empirique et méthodologique à la littérature consacrée à Akyavaş, elle constitue également un modèle interdisciplinaire contemporain permettant de décoder les codes traditionnels de la peinture turque moderne à l'aide de méthodes analytiques occidentales contemporaines.

.**Mots-clés:** Sémiotique visuelle, Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago, méthode de segmentation, connotation, triptyque.

Resumen Estructurado:

Introducción

La semiótica visual ofrece una metodología sistemática que permite vislumbrar el significado estético de las artes plásticas a través de capas connotativas, más allá de una lectura superficial. Erol Akyavaş (1932-1999), una de las figuras más originales de la pintura turca, que fusionó el lenguaje formal moderno con la imaginería tradicional, aunó la concepción formal cubista y posmoderna de Occidente con los códigos místicos, sufíes y caligráficos de Oriente en un equilibrio estético ecléctico. La monumental y panorámica pintura sobre lienzo del artista, fechada en 1981 y titulada *Delenda Est Carthago* (Cartago debe ser destruida), constituye uno de los ejemplos más característicos de esta estructura de múltiples capas. Tomando su nombre de la famosa expresión histórica del senador romano Catón, esta obra tríptica crea un terreno simbólico en el que se cuestionan conceptos como el poder político, la hegemonía, la destrucción y la existencia, más allá de ser una mera composición plástica. Al examinar la bibliografía actual, se constata que los estudios académicos sobre el arte de Akyavaş se limitan en su mayoría a narrativas biográficas o a enfoques sufíes generales, y que faltan estudios que aborden los complejos sistemas de imágenes en las composiciones trípticas del artista con un método semiótico empírico y estructuralista. El presente estudio pretende colmar esta laguna en la bibliografía mediante el análisis de la obra en consonancia con los modelos de producción semántica de Roland Barthes.

Metodología

En esta investigación se utilizó el modelo de análisis documental, uno de los métodos de investigación cualitativa. Se adoptaron como metodología analítica la teoría semiótica visual y los modelos de producción semántica de Roland Barthes. En consecuencia, basándose en el método de «segmentación» de Barthes, la obra tríptica panorámica, de 115 x 415 cm, se dividió en tres secciones analíticas (secciones A, B y C) que presentan un flujo cronológico y sintagmático de izquierda a derecha. Los códigos plásticos y semánticos de la obra se descodificaron mediante un modelo de tres etapas que avanza desde el nivel denotativo hasta el nivel connotativo: (1) el «nivel descriptivo», en el que se hace referencia directa al mundo objetivo; (2) el «nivel narrativo», en el que se examinan la transformación cualitativa de los elementos plásticos y los cambios de estatus; y (3) el «nivel temático», en el que se descubren las capas de significado más profundas, abstractas, mitológicas y filosóficas. Además, para aclarar el simbolismo universal de la obra, se llevó a cabo un análisis iconográfico comparativo con las obras de William Blake y Giorgio Vasari sobre el tema de la «Escalera de Jacob», extraídas de la literatura de historia del arte.

Resultados

El análisis del nivel descriptivo mostró que la forma rectangular horizontal de la obra ofrece un espacio panorámico al espectador y que la imagen de la escalera, junto con la textura de parqué del suelo, evoca un espacio interior ficticio. Se determinó que los signos plásticos son dominantes en el cuadro en comparación con los signos icónicos. Según los resultados obtenidos mediante el método de segmentación de Barthes, la sección A presenta los tonos más claros y los colores más cálidos, lo que representa «vitalidad y existencia» a nivel semántico. La sección B, situada en el centro, contiene tonos parcialmente oscuros y una luz cálida concentrada, lo que visualiza «caos y conflicto». La última unidad, la sección C, presenta el fondo más oscuro y una paleta de colores fríos y pálidos, que encarna «la decadencia, la muerte y la destrucción absoluta».

La similitud morfológica de las formas antropomórficas (7 en la sección B, 2 en la sección C) y la distribución equilibrada de los tonos azules y grises producen una «isotopía» (unidad) visual dentro de la obra. Sin embargo, en contraposición a esta unidad, las inconsistencias creadas entre las masas volumétricas de las paredes y las sombras azules amorfas excluyen deliberadamente la perspectiva racional y generan «paradojas topológicas». Los hallazgos a nivel temático revelaron que la forma circular de la obra simboliza el infinito divino y la creencia en un solo dios, el triángulo significa la transmisión temporal y el cuadrado representa la fragilidad mundana y material. Se determinó que los tonos azul oscuro que marcan la atmósfera general del cuadro producen una melancolía histórica y la frialdad de la destrucción, mientras que la imagen de la escalera es un arquetipo universal que simboliza el viaje vertical y la ascensión espiritual entre la tierra y el cielo, el mundo material y el mundo celestial.

Conclusión

Como resultado de esta investigación, se determinó que Erol Akyavaş construyó los conceptos de tiempo y espacio en su obra *Delenda Est Carthago* no como meros datos físicos, sino como símbolos ontológicos. En la progresión sintagmática del cuadro de izquierda a derecha, la degradación cromática de los colores y la transformación gradual de las formas en figuras amorfas se estructuran como una narrativa silenciosa de la transición de la existencia a la inexistencia, y de la vida a la muerte. La función de ascensión espiritual y trascendencia espiritual que la imagen de la escalera ha desempeñado a lo largo de la historia del arte (como se observa en los ejemplos de Blake y Vasari) se ve trágicamente interrumpida en el lienzo de Akyavaş. La repentina interrupción de la escalera en el borde superior del lienzo y la forma antropomórfica que descansa inmóvil en posición horizontal sobre ella constituyen una manifestación plástica del hecho de que la destrucción histórica deseada por Catón devastó no solo la civilización cartaginesa, sino también el potencial de la humanidad para la ascensión espiritual. Los errores de perspectiva y las inconsistencias en las sombras de la obra reflejan la tensión ideológica entre el poder racional y hegemónico de Roma y el trágico colapso de Cartago. En conclusión, si bien este estudio aporta una innovación empírica y metodológica a la literatura sobre Akyavaş, constituye un modelo interdisciplinar contemporáneo para descifrar los códigos tradicionales de la pintura turca moderna mediante métodos analíticos occidentales contemporáneos.

.**Palabras clave:** Semiótica visual, Erol Akyavaş, Delenda est Carthago, método de segmentación, connotación, tríptico.

结构化摘要：

引言

视觉符号学提供了一种系统的方法论，能够通过隐含层面的解读，而非肤浅的解读，揭示造型艺术中的美学意义。埃罗尔·阿克亚瓦什（Erol Akyavaş，1932-1999）是土耳其绘画界最具原创性的艺术家之一，他将现代形式语言与传统意象相融合，在折衷主义的美学平衡中，将西方立体主义和后现代主义的形式理解与东方的神秘主义、苏菲主义及书法符号融为一体。艺术家1981年创作的题为《Delenda Est Carthago》（迦太基必须被摧毁）的巨幅全景画布作品，正是这种多层结构最具代表性的范例之一。这幅三联画作品的名称源自罗马元老卡托的著名历史名言，它构建了一个象征性场域，在此，政治权力、霸权、毁灭与存在等概念所受到的质疑，已超越了单纯的造型安排。考察现有文献可发现，关于阿克亚瓦什艺术的学术研究大多局限于传记叙述或泛苏菲主义视角，而采用经验主义和结构主义符号学方法

来解析艺术家三联画作品中复杂图像体系的研究则匮乏。本研究旨在通过参照罗兰·巴特（Roland Barthes）的语义生成模型来分析该作品，从而填补这一文献空白。

研究方法

本研究采用了定性研究方法之一的文献分析模型，并将罗兰·巴特（Roland Barthes）的视觉符号学理论及语义生成模型作为分析方法。据此，基于巴特斯的“分段”方法，将这幅尺寸为115×415厘米的全景三联画作品划分为3个分析部分（A、B、C部分），这些部分从左至右呈现出时间顺序和句法流。通过一个从指称层面向内涵层面推进的三阶段模型，对作品的造型与语义代码进行了解码：(1) “描述层面”，直接指涉客观世界；(2) “叙事层面”，考察造型元素的质变及其状态变化；(3) “主题层面”，揭示最深层、最抽象、最具神话与哲学意味的意义层次。此外，为阐明该作品的普遍象征意义，本文参照艺术史文献中以“雅各的天梯”为主题的威廉·布莱克和乔尔乔·瓦萨里作品，进行了图式比较分析。

研究结果

描述性层面的分析表明，作品的水平矩形构图为观者提供了全景式的空间体验，而梯子意象与地面上的镶木地板纹理共同营造出一种虚构的室内空间。研究确定，与图示符号相比，塑性符号在画作中占据主导地位。根据巴特（Barthes）的分段法所得结果：A区色调最浅、色彩最暖，在语义层面代表“生命力与存在”；位于中央的B区包含部分暗色调和一束聚焦的暖光，视觉化呈现了“混沌与冲突”。最后一个单元C区拥有最深的底色和冷色/苍白的色调，体现了“衰败、死亡和绝对毁灭”。

拟人化形态（B区7个，C区2个）的形态相似性，以及蓝灰色调的均衡分布，在作品内部产生了视觉上的“同位性”（统一性）。然而，与这种统一性相悖的是，立体墙面体块与无定形蓝色阴影之间构建的不一致性，刻意排除了理性透视，从而制造出“拓扑悖论”。主题层面的研究发现，作品中的圆形象征着神圣的无限与对唯一神的信仰，三角形代表时间的传承，而正方形则象征世俗与物质的脆弱性。研究确定，主导画作整体氛围的深蓝色调营造出一种历史性的忧郁与毁灭的冷峻，而梯子的意象则是一种普世原型，象征着天地之间、物质世界与天界之间的垂直旅程和精神升华。

结论

通过本研究，可以确定埃罗尔·阿克亚瓦什在其作品《Delenda Est Carthago》中构建的时间与空间概念，并非单纯的物理数据，而是本体论符号。在画作从左至右的句法性推进中，色彩的渐变与形态向无定形状态的逐步转变，构成了从存在到虚无、从生命到死亡的无声叙事。梯子意象在整个艺术史上所承担的精神升华与精神超越的功能（如布莱克和瓦萨里的例子所示），在阿克亚瓦什的画布上遭到了悲剧性的中断。梯子在画框上部突然中断，以及静止横卧其上的拟人化形象，从造型上体现了这样一个事实：卡托所追求的历史性毁灭不仅摧毁了迦太基文明，也摧毁了人类精神升华的潜力。作品中的透视错误和阴影不一致，反映了罗马理性且霸权的力量与迦太基悲剧性崩溃之间的意识形态张力。综上所述，本研究不仅为阿克亚瓦什研究领域带来了实证与方法论上的创新，更构建了一个当代跨学科范式，旨在运用当代西方分析方法解码现代土耳其绘画的传统符号体系。

。**关键词：**视觉符号学、埃罗尔·阿克亚瓦什、Delenda Est Carthago、分段法、隐含意义、三联画。

Структурированное резюме:

Введение

Визуальная семиотика предлагает систематическую методологию, которая позволяет увидеть эстетический смысл в изобразительном искусстве не на уровне поверхностного прочтения, а в коннотативных слоях. Эрол Акяваш (1932–1999), одна из самых оригинальных фигур в турецкой живописи, соединивший современный формальный язык с традиционными образами, объединил кубистское и постмодернистское формальное понимание Запада с мистическими, суфийскими и каллиграфическими кодами Востока в эклектичном эстетическом балансе. Монументальное панорамное

полотно художника 1981 года под названием «Delenda Est Carthago» («Карфаген должен быть разрушен») представляет собой один из наиболее характерных примеров этой многослойной структуры. Это триптих, название которого заимствовано из знаменитого исторического высказывания римского сенатора Катона, создает символическое поле, на котором концепции политической власти, гегемонии, разрушения и существования подвергаются сомнению, выходя за рамки простого пластического композиционного решения. Анализ современной литературы показывает, что академические исследования творчества Акяваша в основном ограничиваются биографическими описаниями или общими суфийскими подходами, а исследований, посвящённых сложным системам образов в триптихах художника и использующих эмпирический и структуралистский семиотический метод, не хватает. Данное исследование направлено на восполнение этого пробела в литературе путём анализа произведения в соответствии с моделями семантического производства Ролана Барта.

Методология

В данном исследовании была использована модель анализа документов, являющаяся одним из методов качественного исследования. В качестве аналитической методологии были приняты теория визуальной семиотики Ролана Барта и его модели семантического производства. Соответственно, на основе метода «сегментации» Барта панорамный триптих размером 115 × 415 см был разделен на три аналитических участка (участки A, B и C), демонстрирующих хронологический и синтагматический поток слева направо. Пластические и семантические коды произведения были декодированы с помощью трехступенчатой модели, продвигающейся от уровня денотации к уровню коннотации: (1) «дескриптивный уровень», на котором происходит непосредственная отсылка к объективному миру; (2) «нарративный уровень», на котором исследуются качественные преобразования пластических элементов и изменения статуса; и (3) «тематический уровень», на котором раскрываются самые глубокие, абстрактные, мифологические и философские слои смысла. Кроме того, для выяснения универсальной символики произведения был проведен сравнительный иконографический анализ с работами Уильяма Блейка и Джорджо Вазари на тему «Лестница Иакова» из литературы по истории искусства.

Результаты

Анализ описательного уровня показал, что горизонтальная прямоугольная форма произведения создает для зрителя панорамное пространство, а образ лестницы вместе с текстурой паркета на полу вызывает в воображении вымышленное внутреннее пространство. Было установлено, что в картине пластические знаки доминируют по сравнению с иконическими. Согласно результатам, полученным с помощью метода сегментации Барта, участок A имеет самые светлые тона и самые тёплые цвета, что на семантическом уровне символизирует «жизненную силу и существование». Расположенный в центре участок B содержит частично тёмные тона и сконцентрированный тёплый свет, визуализируя «хаос и конфликт». Заключительный блок, участок C, имеет самый тёмный фон и холодную/бледную цветовую палитру, олицетворяя «разложение, смерть и абсолютное разрушение».

Морфологическое сходство антропоморфных форм (7 в участке B, 2 в участке C) и сбалансированное распределение сине-серых оттенков создают визуальную «изотопию» (единство) внутри произведения. Однако, вопреки этому единству, несоответствия, созданные между объемными массивами стен и аморфными синими тенями, намеренно исключают рациональную перспективу и создают «топологические парадоксы». Анализ на тематическом уровне показал, что форма круга в произведении символизирует божественную бесконечность и веру в единого бога, треугольник обозначает передачу во времени, а квадрат олицетворяет мирскую и материальную хрупкость. Было установлено, что тёмно-синие тона, задающие общую атмосферу картины, создают историческую меланхолию и холод разрушения, в то время как образ лестницы является универсальным архетипом, символизирующим вертикальное путешествие и духовное вознесение между землёй и небом, материальным миром и небесным миром.

Заключение

В результате данного исследования было установлено, что Эрол Акяваш в своей работе «Delenda Est Carthago» конструировал понятия времени и пространства не как простые физические данные, а как онтологические символы. В синтагматическом развитии картины слева направо хроматическая деградация цветов и постепенное превращение форм в аморфные очертания структурированы как безмолвное повествование о переходе от бытия к небытию и от жизни к смерти. Функция духовного вознесения и

духовного превосходства, которую образ лестницы выполнял на протяжении всей истории искусства (как видно на примерах Блейка и Вазари), на полотне Акяваша трагически нарушена. Внезапное обрывание лестницы у верхнего края картины и антропоморфная фигура, неподвижно лежащая на ней в горизонтальном положении, являются пластическим воплощением того факта, что историческое разрушение, к которому стремился Катон, опустошило не только карфагенскую цивилизацию, но и потенциал человечества к духовному вознесению. Перспективные погрешности и несоответствия в тенях в произведении отражают идеологическое напряжение между рациональной и гегемонистской мощью Рима и трагическим крахом Карфагена. В заключение следует отметить, что данное исследование не только вносит эмпирические и методологические нововведения в литературу по творчеству Акяваша, но и представляет собой современную междисциплинарную модель для расшифровки традиционных кодов современной турецкой живописи с помощью современных западных аналитических методов.

.**Ключевые слова:** визуальная семиотика, Эрол Акяваш, Delenda Est Carthago, метод сегментации, коннотация, триптих.

संरचित सारांश:

परिचय

दृश्य संकेतविज्ञान एक व्यवस्थित कार्यप्रणाली प्रदान करता है जो मूर्तिकला में सौंदर्यात्मक अर्थ को सतही पठन के बजाय संकेतात्मक परतों में दृश्यमान बनाती है। एरोल अक्यवाश (1932-1999), तुर्की चित्रकला के सबसे मौलिक व्यक्तियों में से एक, जिन्होंने आधुनिक औपचारिक भाषा को पारंपरिक चित्रण के साथ मिलाया, ने पश्चिम की क्यूबिस्ट और उत्तर-आधुनिक औपचारिक समझ को पूर्व के रहस्यमय, सूफी और सुलेखन कोडों के साथ एक समन्वित सौंदर्य संतुलन में एकत्रित किया। 1981 की कलाकार की भव्य और व्यापक कैनवास पेंटिंग, जिसका शीर्षक 'डेलेन्डा एस्ट कार्थागो' (कार्थेज को नष्ट किया जाना चाहिए) है, इस बहु-स्तरीय संरचना के सबसे विशिष्ट उदाहरणों में से एक है। रोमन सीनेटर कैटो के प्रसिद्ध ऐतिहासिक वाक्यांश से अपना नाम लेते हुए, यह त्रिपटिक कृति एक प्रतीकात्मक आधार बनाती है जहाँ राजनीतिक शक्ति, प्रभुत्व, विनाश और अस्तित्व की अवधारणाओं को केवल एक प्लास्टिक व्यवस्था से परे सवाल किया जाता है। जब वर्तमान साहित्य की जाँच की जाती है, तो यह निर्धारित होता है कि अक्यावाश की कला पर अकादमिक अध्ययन अधिकतर जीवनीपरक कथाओं या सामान्य सूफी दृष्टिकोणों तक ही सीमित हैं, और कलाकार की त्रिपट रचनाओं में जटिल छवि प्रणालियों को अनुभवजन्य और संरचनावादी संकेतविज्ञान पद्धति से संबोधित करने वाले अध्ययन अनुपस्थित हैं। यह अध्ययन रोलैंड बार्ट्स के अर्थ-उत्पादन के मॉडलों के अनुरूप कृति का विश्लेषण करके साहित्य में इस कमी को भरने का लक्ष्य रखता है।

पद्धति

इस शोध में, गुणात्मक अनुसंधान विधियों में से एक, दस्तावेज़ विश्लेषण मॉडल का उपयोग किया गया। रोलैंड बार्ट्स के दृश्य संकेतवाद सिद्धांत और अर्थ-निर्माण मॉडल को विश्लेषणात्मक पद्धति के रूप में अपनाया गया।

तदनुसार, बार्ट्स की "खंडीकरण" पद्धति के आधार पर, 115x415 सेमी के पैनोरमिक ट्राइप्टीक कार्य को 3 विश्लेषणात्मक खंडों (खंड A, B, और C) में विभाजित किया गया, जो बाएं से दाएं एक कालानुक्रमिक और संकलनात्मक प्रवाह प्रदर्शित करते हैं। कार्य के प्लास्टिक और अर्थगत कोडों को संकेत स्तर से व्यंजना स्तर तक बढ़ने वाले 3-चरणीय मॉडल के साथ डिकोड किया गया: (1) "वर्णनात्मक स्तर" जहाँ वस्तुनिष्ठ दुनिया का सीधा संदर्भ दिया गया है, (2) "कथात्मक स्तर" जहाँ प्लास्टिक तत्वों के गुणात्मक परिवर्तन और स्थिति परिवर्तन की जाँच की जाती है, और (3) "विषयगत स्तर" जहाँ अर्थ की सबसे गहरी, अमूर्त, पौराणिक और दार्शनिक परतें उजागर होती हैं।

इसके अलावा, कृति के सार्वभौमिक प्रतीकवाद को स्पष्ट करने के लिए, कला इतिहास के साहित्य से विलियम ब्लेक और जियोर्जियो वासारी की "जेकब की सीढ़ी" विषय-वस्तु वाली कृतियों के साथ एक तुलनात्मक प्रतिमा-लेखन विश्लेषण किया गया।

निष्कर्ष

वर्णनात्मक स्तर के विश्लेषण से पता चला कि कृति का क्षैतिज आयताकार रूप दर्शक को एक मनोरम स्थान प्रदान करता है और सीढ़ी की छवि के साथ-साथ जमीन पर पार्केट बनावट एक काल्पनिक आंतरिक स्थान को जन्म देती है।

यह निर्धारित किया गया कि प्रतिमात्मक संकेतों की तुलना में चित्रकला में प्लास्टिक संकेत प्रमुख हैं। बार्ट्स की विभाजन विधि से प्राप्त निष्कर्षों के अनुसार; खंड A में सबसे हल्के स्वर और सबसे गर्म रंग हैं, जो अर्थगत स्तर पर "जीवंतता और अस्तित्व" का प्रतिनिधित्व करते हैं। केंद्रीय रूप से स्थित खंड B में आंशिक रूप से गहरे स्वर और एक केंद्रित गर्म प्रकाश है, जो "अराजकता और संघर्ष" का दृश्य प्रस्तुत करता है।

अंतिम इकाई, खंड C, में सबसे गहरा पृष्ठभूमि रंग और ठंडे/फीके रंगों का पैलेट है, जो "क्षय, मृत्यु और पूर्ण विनाश" का प्रतीक है।

मानवाकार रूपों (खंड B में 7, खंड C में 2) की रूपात्मक समानता और नीले/धूसर रंग के टोन का संतुलित वितरण कृति के भीतर एक दृश्य "आइसोटोपी" (एकता) उत्पन्न करता है।

हालांकि, इस एकता के विपरीत, आयतनयुक्त दीवारों के द्रव्यमानों और अस्पष्ट नीली परछाइयों के बीच निर्मित असंगतताएँ जानबूझकर तर्कसंगत परिप्रेक्ष्य को बाहर करती हैं और "टॉपोलॉजिकल विरोधाभास" पैदा करती हैं। विषयगत स्तर की खोजों से पता चला कि कृति में वृत्त का रूप दैवीय अनंतता और एक ईश्वर में विश्वास का प्रतीक है, त्रिकोण क्षणिक संचरण का संकेत देता है, और वर्ग सांसारिक और भौतिक नाजुकता का प्रतिनिधित्व करता है। यह निर्धारित किया गया कि पेंटिंग के सामान्य वातावरण का निर्देशन करने वाले गहरे नीले रंग के टोन एक ऐतिहासिक विषाद और विनाश की ठंडक पैदा करते हैं, जबकि सीढ़ी की छवि एक सार्वभौमिक आदर्श है जो पृथ्वी और आकाश, भौतिक दुनिया और दिव्य दुनिया के बीच ऊर्ध्वाधर यात्रा और आध्यात्मिक आरोहण का प्रतीक है।

निष्कर्ष

इस शोध के परिणामस्वरूप, यह निर्धारित किया गया कि एरोल अक्यावाश ने अपने कार्य 'डेलेंडा एस्ट कार्थागो' में समय और स्थान की अवधारणाओं को केवल भौतिक डेटा के रूप में नहीं, बल्कि अस्तित्वगत प्रतीकों के रूप में निर्मित किया।

चित्रकला में बाएं से दाएं संश्लेषणात्मक प्रगति में, रंगों का वर्णक्रमीय क्षरण और रूपों का धीरे-धीरे अमूर्त आकारों में रूपांतरण, अस्तित्व से अस्तित्वहीनता और जीवन से मृत्यु की ओर संक्रमण के एक मौन वृत्तांत के रूप में संरचित है। कला इतिहास में सीढ़ी के चित्र द्वारा की गई आध्यात्मिक आरोहण और आध्यात्मिक पारलौकिकता की भूमिका (जैसा कि ब्लेक और वासारी के उदाहरणों में देखा गया है) अक्यवाश की कैनवास पर दुखद रूप से बाधित होती है। ऊपरी फ्रेम पर सीढ़ी का अचानक रुकना और उस पर एक क्षैतिज स्थिति में निष्क्रिय रूप से पड़े मानवीय आकार का प्लास्टिक प्रकटीकरण इस तथ्य की एक मूर्त अभिव्यक्ति है कि कैटो द्वारा वांछित ऐतिहासिक विनाश ने न केवल कार्थेज की सभ्यता को बल्कि मानवता की आध्यात्मिक उन्नति की क्षमता को भी तबाह कर दिया। इस कृति में परिप्रेक्ष्य त्रुटियाँ और छाया की असंगतताएँ रोम की तर्कसंगत और प्रभुत्ववादी शक्ति और कार्थेज के दुखद पतन के बीच वैचारिक तनाव को दर्शाती हैं।

निष्कर्षतः, जहाँ यह अध्ययन अक्यवाश साहित्य में एक अनुभवजन्य और पद्धतिगत नवाचार लाता है, वहीं यह समकालीन पश्चिमी विश्लेषणात्मक विधियों के साथ आधुनिक तुर्की चित्रकला के पारंपरिक कोडों को डिकोड करने के लिए एक समकालीन अंतःविषय मॉडल का भी निर्माण करता है।

.**कीवर्ड:** दृश्य संकेत विज्ञान, एरोल अक्यवाश, डेलेन्डा एस्ट कार्टागो, खंडन विधि, संकेतार्थ, त्रिपटिक।

Yapılandırılmış Özet:

Giriş

Görsel göstergebilim, plastik sanatlarda estetik anlamın salt yüzeysel bir okumayla değil, yananlamsal katmanlarda gizli olduğu gerçeğini görünür kılan sistemli bir metodoloji sunar. Türk resim sanatında modern biçim dilini geleneksel imgelemlerle harmanlayan en özgün isimlerden biri olan Erol Akyavaş (1932-1999), Batı'nın kübist ve postmodern biçim anlayışıyla Doğu'nun mistik, tasavvufi ve kaligrafik kodlarını eklektik bir estetik dengede buluşturmuştur. Sanatçının 1981 tarihli Delenda Est Carthago (Kartaca Yıkılmalı) isimli anıtsal ve panoramik tuval resmi, bu çok katmanlı yapının en karakteristik örneklerinden bir tanesini teşkil etmektedir. İsmini Roma Senatörü Cato'nun meşhur tarihsel ifadesinden alan bu triptik yapıt, salt plastik bir düzenleme olmanın ötesinde; politik güç, hegemonya, yıkım ve varoluş kavramlarının sorgulandığı sembolik bir zemin üretmektedir. Mevcut literatür incelendiğinde, Akyavaş'ın sanatına yönelik akademik çalışmaların çoğunlukla biyografik anlatılar veya genel tasavvufi yaklaşımlarla sınırlandığı; sanatçının triptik kurgularındaki karmaşık imge dizgelerini ampirik ve yapısalcı bir göstergebilim metoduyla ele alan çalışmaların sınırlı olduğu söylenebilir. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmak amacıyla yapıtı Roland Barthes'ın anlamsal üretim modelleri

doğrultusunda çözümlemeyi amaçlamakta ve görsel analiz literatürüne bütüncül, ampirik bir katkı sunmayı hedefler.

Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinde sıklıkla kullanılan doküman incelemesi modeli işe koşulmuştur. İlk olarak Erol Akyavaş'ın kısa hayat biyografisine değinilmiş, ardından resim çözümlemesine geçilmiştir. Çözümleme metodolojisi olarak Roland Barthes'ın görsel göstergebilim kuramı ve anlamsal üretim modelleri benimsenmiştir. Bu doğrultuda Barthes'ın "segmentasyon" (kesitleme/bölümleme) yöntemi temel alınarak, 115x415 cm boyutlarındaki panoramik triptik eser, soldan sağa doğru kronolojik ve dizimsel (sentagmatik) bir akış sergileyen 3 analitik kesite (A, B ve C kesitleri) ayrılmıştır. Eserin plastik ve anlamsal kodları; düzanlam düzeyinden yananlam düzeyine doğru ilerleyen 3 aşamalı bir modelle deşifre edilmiştir: (1) Doğrudan nesnel dünyaya gönderimde bulunulan "betimsel düzey", (2) plastik ögelerin niteliksel dönüşümünün ve durum değişikliklerinin incelendiği "anlatısal düzey", (3) anlamın en derin, soyut, mitolojik ve felsefi katmanlarının açığa çıkarıldığı "izleksel düzey". Ayrıca yapıtın evrensel sembolizmini netleştirmek adına, Delenda Es Carthago eseriyle sanat tarihi lieratüründe sembolik benzerlik taşıyan William Blake ve Giorgio Vasari'nin "Yakup'un Merdiveni" temalı yapıtlarıyla karşılaştırmalı bir ikonografik analiz gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Betimsel düzey analizi, yapıtın yatay dikdörtgen formunun izleyiciye panoramik bir uzam sunduğunu ve merdiven imgesi ile zemindeki parke dokusunun kurgusal bir iç mekân hissi uyandırdığını göstermiştir. Resimde yoğrumsal (plastik) göstergelerin görüntüsel göstergelere kıyasla baskın olduğu saptanmıştır. Barthes'ın kesitleme yöntemiyle elde edilen bulgulara göre; A kesiti en açık tonlara ve en sıcak renklere sahip olup anlamsal düzeyde "canlılık ve varoluşu" temsil eder. Merkezi konumdaki B kesiti, kısmen koyu tonlar ve odaklanmış sıcak ışık barındırarak "karmaşa ve çatışmayı" görselleştirir. Son birim olan C kesiti ise en koyu zemine ve soğuk/soluk renk paletine sahip olarak "çürüme, ölüm ve mutlak yıkımı" somutlaştırır.

Yapıttaki antropomorfik formların (B kesitinde 7, C kesitinde 2 adet) morfolojik olarak benzeşmesi ve mavi/gri renk tonlarının dengeli dağılımı, eserde görsel bir "izotopi" (bütünlük) üretmektedir. Ancak bu bütünlüğe zıt olarak, hacimsel duvar kütleleri ile amorf mavi gölgeler arasında kurgulanan uyumsuzluklar rasyonel perspektif kurallarını kasti olarak dışlamakta ve "topolojik paradokslar" meydana getirmektedir. İzleksel düzey bulguları; eserdeki daire formunun ilahi sonsuzluğu ve tek tanrı inancını, üçgenin zamansal aktarımı, karenin ise dünyevi ve maddi kırılganlığı sembolize ettiğini ortaya koymuştur. Resmin genel atmosferine yön veren koyu mavi tonlarının tarihsel bir melankoli ve yıkımın soğukluğunu ürettiği; merdiven imgesinin ise yer ile gök, maddi dünya ile semavi dünya arasındaki dikey yolculuğu ve manevi yükselişi simgeleyen evrensel bir arketip olduğu belirlenmiştir. Ayrıca William Blake ve Giorgio Vasari yapıtlarıyla kurulan ikonografik karşılaştırma, sekteye uğratılan merdiven imgesi üzerinden insanın manevi aşkınlık imkânının trajik biçimde yok edildiğini kanıtlamıştır.**Sonuç**

Bu araştırma sonucunda, Erol Akyavaş'ın Delenda Est Carthago eserinde zaman ve uzam kavramlarını salt fiziksel veriler olarak değil, ontolojik göstergeler olarak kurguladığı saptanmıştır. Resmin soldan sağa doğru dizimsel ilerleyişinde renklerin kromatik aşınmaya uğraması ve formların giderek amorflaşması, varlıktan yokluğa ve yaşamdan ölüme geçişin sessiz bir anlatısı olarak yapılandırılmıştır. Merdiven imgesinin sanat tarihi boyunca (Blake ve Vasari örneklerinde görüldüğü üzere) üstlendiği ilahi yükseliş ve manevi aşkınlık işlevi, Akyavaş'ın tuvalinde trajik bir biçimde sekteye uğratılmıştır. Merdivenin üst çerçevede aniden kesilmesi ve üzerindeki antropomorfik formun hareketsizce, yatay konumda yatması, Cato'nun arzuladığı tarihsel yıkımın sadece Kartaca medeniyetini değil, insanlığın manevi yükseliş imkânını da yerle bir ettiğinin plastik bir tezahürüdür. Yapıttaki perspektif hataları ve gölge uyumsuzlukları, Roma'nın rasyonel ve hegemonik gücü ile Kartaca'nın trajik çöküşü arasındaki ideolojik gerilimi yansıtmaktadır. Ayrıca araştırma, triptiğin plastik birimlerini kesitleme yöntemiyle ampirik bir veri matrisine dönüştürerek Akyavaş literatüründeki biyografik ve tasavvufi okuma hakimiyetini kırmaktadır. William Blake ve Vasari ikonografisiyle kurulan karşılaştırmalı analiz ise eserin geleneksel, modern ve evrensel boyutlarını görünür kılmış; böylece Doğu-Batı sentezinin görsel kodlarını nesnel ve kuramsal bir temele kavuşturmuştur. Sonuç olarak bu çalışma, Akyavaş literatürüne ampirik ve metodolojik bir yenilik kazandırırken, modern Türk resminin geleneksel kodlarının çağdaş Batılı analiz yöntemleriyle deşifre edilmesi hususunda disiplinlerarası güncel bir model teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Göstergebilim, Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago, Kesitleme Yöntemi, Yananlam, Triptik.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

An Analysis of Erol Akyavaş's Painting "Delenda Est Carthago" in the Context of Visual Semiotics

Introduction

The function of the sign is to provide the individual with indirect information about a situation or phenomenon (Erkman, 1987, p. 16). Visual signs establish a structural foundation for the examination of paintings and other branches of art in the plastic arts, the evaluation of symbols, and particularly the reading of connotations. In the literature, connotation is defined as a sign producing secondary meanings that are subjective and vary according to context, beyond its objective, denotative dimension accepted by everyone (Soylu, 2021, p. 26). Rifat (2013, p. 233), on the other hand, evaluates connotation as the meaning of a unit, word, or sign that consists of subjective elements or varies depending on contexts. Barthes (1979, p. 88) argues that from a semantic perspective, connotation is constructed when the sum of a sign at the denotative level (signifier + signified) becomes the signifier of a new and secondary system. Semiotics is precisely the analysis of these connotations; in other words, it is the structural examination of all systems employed in communicative processes, such as words, images, sounds, and symbols (Parsa & Parsa, 2012). Derived in Turkish by taking the word linguistics (dilbilim) as a model, the term semiotics (göstergebilim) is, in its simplest definition, the scientific study of signs (Rifat, 2009, p. 11).

Proceeding from the fact that aesthetic meaning in the plastic arts is not revealed through a purely superficial reading but is concealed within connotative layers, this study presents a visual semiotic analysis of Erol Akyavaş's 1981 canvas painting titled Delenda Est Carthago (Carthage Must Be Destroyed). An examination of the existing literature reveals that academic studies on Akyavaş's art are mostly limited to biographical narratives, calligraphic descriptions, or general Sufi approaches, and that there is a lack of studies addressing the complex image systems in the artist's triptych compositions through an empirical and structuralist semiotic method. Therefore, in accordance with Roland Barthes's segmentation method, this research divides the work into 3 analytic units to examine it at descriptive, narrative, and thematic levels, aiming to fill this gap in the literature by deciphering the mystical transformations in modern Turkish painting through a structuralist model.

Erol Akyavaş: His Life and Artistic Understanding

Erol Akyavaş (1932-1999) is considered one of the most unique figures in Turkish painting art who blended the modern formal language with traditional imagery. He began his art education in 1950 as a guest student in Bedri Rahmi's workshop at the Istanbul State Fine Arts Academy, and later trained under pioneering figures of modernism and cubism in Florence and Paris at the workshops of André Lhote and Fernand Léger. In addition to his painting practice, Akyavaş, who also studied architecture in the United States, continued to pursue the disciplines of architecture and photography professionally throughout his professional life (Diğler & Soylu, 2020, p. 103). Indeed, at the age of just 28, he achieved the success of becoming the first Turkish artist to enter the collection of the New York Museum of Modern Art (MoMA) with his painting titled "The Victory of the Sultans". Akyavaş's artistic

understanding has a multi-layered structure in which cubist compositions and calligraphic elements are intertwined within architectural plans. In these approaches, which are also closely related to Islamic philosophy and Sufism, he depicted the concepts of existence, non-existence, and space in an abstract language through an eclectic artistic approach blended with the postmodern form of the West. In other words, the fact that he portrayed the inner world of an Easterner who has assimilated Western culture, rather than the East constructed by Westerners, proves that the artist addressed the cultural and intellectual tension between the East and the West with an aesthetic balance (Uysal & Ceylan Dadakoğlu, 2025, p. 614). Çelik and Yıldırım (2019, p. 78) express the Sufi symbols that play an important role in the artist's paintings with the following words: Along with symbols from calligraphy such as the letter:

> Vav and Lam-Alif, not only symbols belonging exclusively to Islam—as in the diagrams taken from the books *The Kaaba* and *Symbolic Reflections of Islamic Sufism in Old Turkish Painting*—are included, but also images that have meanings both in Islam and in a universal context, such as the labyrinth, spiral, circle, square, space, and red leaf invoking human blood.

Looking at Akyavaş's understanding of art over the years, it is seen that after going to America in 1954 for architectural education and practicing architecture for a short period, he stripped himself of his architectural career in the 1960s and began to define himself as a painter (Uysal & Ceylan Dadakoğlu, 2025, p. 615). Akyavaş, who painted figurative works related to the female body during the same years, began to abstract his works over time. Following the 1960s, a decade marked by a search for identity, when reaching the 1970s, the art of miniature came to the fore in Akyavaş's works. During those same years, his architectural background manifested itself as symbolic forms in Akyavaş's works (Yetgin, 2013, p. 54). After 1980, focusing on traditional artistic values, he produced works in which he blended miniature and calligraphy with contemporary art (Saydağ Karter, 2024, p. 117)

Overview of Erol Akyavaş's Painting "Delenda Est Carthago" (Carthage Must Be Destroyed)

Erol Akyavaş's work Delenda Est Carthago (Carthage Must Be Destroyed) (Figure 1), completed in 1981, stands out among the artist's mature period works with its monumental and characteristic structure. Applied on canvas with mixed media, the artwork measuring 115x415 cm creates a broad and panoramic space for the viewer in front of it. Constructed in the form of a triptych (three-panel), this study forms an uninterrupted narrative chain on a horizontal plane.

As a reflection of Akyavaş's spatial knowledge in architecture, the artwork possesses an integrated structure of geometric precision alongside abstract images. By deriving its name from Roman Senator Cato's famous phrase "Ceterum censeo Carthaginem esse delendam" (Furthermore, I hold that Carthage must be destroyed), the painting carries a historical and political layer of connotation. Cato's radical discourse demanding the destruction of this Phoenician colony semiotically appends an itinerary of an absolute will to destroy, an inevitable end, and a historical liquidation to the artwork. In this context, the work in question is not merely a plastic arrangement, but also forms a ground where concepts such as politics, destruction, and power are questioned within a historical framework.

This work of Akyavaş has been examined through the visual semiotic analysis method, departing from Roland Barthes's semantic production models, in direction of three basic stages. The first of these stages is the "descriptive level," which refers directly to the objective world and forms the first step of the signification process. The second stage is the "narrative level," in which the functioning mode of the expression is revealed, and the final stage is the "thematic level," where the deepest and therefore the most abstract layers of meaning are uncovered (Doğan Günay & Parsa, 2012, pp. 38-39).

Due to the predominance of abstract elements in the work titled Delenda Est Carthago, plastic signs are dominant rather than iconic signs. In other words, rather than direct representations of objects

in the real world, the artist's subjective and conceptual expressions take place in the painting. This situation renders the reading of the painting by the recipient more complex compared to iconic signs and endows the text with a quality open to interpretation.



Figure 1: Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago (Carthage Must Be Destroyed), 1981, Mixed Media on Canvas, 115x415 Cm/Triptych, Odunpazarı Modern Museum Haldun Dostoğlu collection, Eskişehir.

Descriptive Level

Since the work is painted in a horizontal rectangular format, its width is longer in proportion to its height, and this structure provides the viewer with a panoramic visual presentation arranged on a horizontal plane. A diagonality consisting of the ladder image located on the left side, the lines on the floor, and the sharpness of the geometric forms dominates the overall artwork. The work is painted in a fictional space containing elements that resemble an interior space. The first of the elements supporting this spatial construction is the ladder image on the left side of the painting, which is easily distinguished by the viewer due to its high similarity to its reflection in the objective world. The second element, the floor, supports the interior effect by resembling parquet, which is an artificial, man-made plane. Finally, the presence of a light blue area at the back of the painting, which rationalizes to the viewer that it is a vertical plane and accordingly creates the impression of looking at a wall, completes the internalization of the space. The fact that the ladder is cut off on the surface of the painting as it ascends upward and that some elements on the floor overflow outside the painting supports the judgment that the work has an open composition.

Although the most dominant color used in the painting is blue, gray tones and warm yellow/reddish tones are also included in the palette. Blue tones dominate the general atmosphere of the artwork, being painted in a wide scale of light and dark shades on the floor, wall, and ladder. In addition to this, 1-2 of the geometric shapes on the floor are also depicted in blue tones. The fact that the background consists of shades of a single main color in this context gives the painting a structural integrity. Gray, black, and white tones were used in the depiction of the volumetric and non-volumetric geometric forms located on the floor. The dark-gray and black lines on the light blue plane, along with the light-gray and white lines on the dark floor, create strong light-dark contrasts within the artwork.

Although a concrete light source is not shown in this work by Erol Akyavaş, there is a direction of light leaking into the painting from the lower left corner and causing sharp shadows. In this direction, it was deemed appropriate to perform the semiotic analysis of the artwork by using the method defined by Roland Barthes (1979, p. 58) as segmentation, sectioning, or parsing, which means breaking down a sequence into meaningful parts in order to analyze it (Figure 2). In the following sections, sections A, B, and C of the work are examined in detail with this methodology.

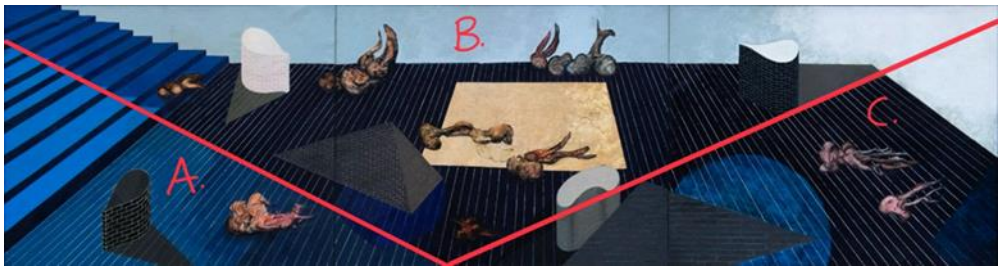


Figure 2: Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago (Carthage Must Be Destroyed), 1981, Mixed Media on Canvas, 115x415 Cm/Triptych, Sectioned State, Odunpazarı Modern Museum Haldun Dostoğlu Collection, Eskişehir.

Section A

In Section A, which constitutes the first unit of the composition, the light-reflecting, bright surface of the ladder image forms the focal point. On the floor, there is a plastic form depicted in warm tones, whose objective reality is left ambiguous, yet resembles a figurative shape. On the left side of this form, a volumetric wall mass is noticed, showing its top surface and its brick-patterned side surface. The shadow of this black-colored and triangularly painted wall, consisting of small and rounded lines, offers a geometric contrast to the viewer. This light-shadow balance that constructs spatial depth also acts as a passage that directs the viewer's gaze toward Section B.

Section B

Occupying the largest area of the work and located in a central position, Section B contains within itself the multi-layered forms that constitute the synthesizing structure. There are 7 of the anthropomorphic forms in this section, which are also present in Section A. These figurative forms were painted in different scales in order to create a sense of depth for the viewer. The one that resembles the human form the most—with 2 legs, 1 head, and 1 arm distinguishable—is leaning against the wall. While this mentioned figurative form increases the dramatic effect of the work, it is the largest-scaled structure among them. There are 2 of these forms side-by-side near the wall, 2 in the middle, 1 on the ladder, and 1 more descending toward the very bottom. Although the anthropomorphic forms do not resemble each other formally, they provide an isotopic integrity due to their color palettes and stances in the composition.

The first of the brick-textured architectural elements in this section is the form consisting of rounded lines, depicted in white tones right in front of the ladder. In contrast to this wall, which has a dark-toned and triangular shadow opposing its light-toned and rounded shape, the situation of the 2nd pyramid-shaped brick-textured wall is different. The fact that this wall has an amorphous blue shadow that remains incomplete as it curves proves that the rational perspective in the artwork is deliberately ignored. These white forms painted on the dark floor create remarkable plastic elements by generating a strong dark-light contrast.

The square form at the focal point of the painting emphasizes the center of the artwork by being painted in warm and light tones on a cold and dark floor. The aforementioned central square form consciously excludes rational perspective. In this way, the aesthetic balance between Akyavaş's architectural knowledge and artistic intuition is presented to the viewer.

Section C

In the final section of the composition, there are 2 anthropomorphic forms, 1 brick-patterned triangular shape, and a dark blue geometric form, part of which can be discerned in the far right corner.

It is observed that the figurative plastic forms here now resemble a more amorphous and octopus-like shape. The white lines on the dark floor highlight the dynamism of the plastic movement.

The brick-patterned wall in this section, unlike those in the other sections, is depicted not as volumetric, but as 2-dimensional and weightless. The shadow of this pyramid-shaped wall is depicted incompatibly in a round and blue form. The structure continues to sustain the topological paradox, as with the other masses in Section B. The vertical wall on the right side of the floor appears light-colored and flat. This situation creates a strong contrast against the darkness of the floor and the overall movement on the surface.

Due to the harmony among the forms used across the sections—in other words, their morphological similarity—a conceptual and visual integrity termed isotopy dominates the painting. At the same time, the colors used in the painting support this integrity by being distributed with equal weight across the artwork, just like the forms. Furthermore, the fact that the sharpness and roundness in the geometric forms, as well as the warm-cold colors and light-dark tones, are painted interwoven brings contrasts to the fore. These contrasts guide the viewer to read the connotative layers accompanied by a dynamic visual depth (Table 1).

Table 1: Table of contrasting and holistic elements.

Structural Categories	Concrete Plastic Equivalents Within the Artwork
Contrasting elements	Sharp geometric forms/round forms, light tones/dark tones, warm colors/cool colors
Holistic elements	Anthropomorphic forms, brick-textured walls, blue and gray colors, geometric forms

Space

The painting is generally constructed on a horizontal space. Anthropomorphic forms lie horizontally on the ground, aligned with this horizontal space. However, in contrast to all this horizontality, vertical and diagonal elements are also present. The white lines on the ground, the steps of the ladder, the pyramid walls, and the stances of the forms in Section B exemplify the aforementioned diagonals. The fact that the heads of the anthropomorphic forms face the left surface of the painting, while their feet are partially turned to the right side, offers the viewer a syntagmatic reading from left to right. While a visible rational perspective is present in the geometric forms and the space of the painting, the disregard for this rule in the figurative forms constructs a hybrid surface where rational and abstract space are interwoven.

Time

The perception of time in the painting is read chronologically between the elements of before, now, and after, which are frequently seen in triptych works. When the painting is examined from left to right on the principle of connecting discontinuities, it is observed that the bright and warm tones of Section A evolve into dark and cool tones as one moves toward Section C. At the same time, the transition of figurative forms from warm tones to cool tones visualizes an abstract narrative that points to a temporal shift from vitality to decay and an ontological annihilation (Table 2).

Table 2: Chromatic and Semantic Transformation Matrix of Sections in Triptych Structure

Sections	Chromatic Properties	Semantic Equivalents
First Section (A)	Structure with the lightest tones and warmest colors.	Denotative level: vitality; connotative level: existence.
Second Section (B)	Partially dark tones, focused light, and pale warm tones.	Denotative level: confusion; connotative level: conflict.
Third Section (C)	Darkest background structure, cold and pale color palette.	Denotative level: decay; connotative level: death and absolute destruction.

Narrative Level

This work of Akyavaş can be perceived at first glance as a static work lacking physical motion. However, from a semiotic point of view, narrativity is shaped not merely in figurative mobility, but also around syntagmatic (syntagmatic) transformation. In the work Delenda Est Carthago, Akyavaş presents the viewer with an abstract narrative on a triptych plane. Although there is no concrete action—in other words, a traditional plot—in the work, the qualitative transformation that the plastic elements undergo from section A to section C constructs the narrative level of the work.

The vitality and state of being depicted by the warm and bright tones starting in section A transform into confusion through the dissolution of forms and dynamic stainings in the composition in section B; and its transition to the stage of decay and extinction under the dominance of dark/monochrome tones in section C documents a structural change of state. Accordingly, the color, light, and formal contrasts of the plastic elements on the triptych surface function as plastic signifiers of the temporal trajectory moving from relative stasis at the narrative level toward dissolution and ultimately destruction. In this context, beyond being a static visual, the work produces an abstract and silent narrative that symbolizes the historical destruction of Carthage.

Thematic Level

The thematic level is evaluated as the most layered and complex stage of semiotic analysis. The main reason for this difficulty is that at this stage, rather than the direct meanings on the surface of the visual, attempts are made to uncover the connotations hidden in the subtext. Accordingly, the title given by the artist to his work constitutes one of the most important cultural signifiers to be analyzed.

Erol Akyavaş giving his painting the title Delenda Est Carthago, meaning "Carthage Must Be Destroyed," explains the focal point of the story constructed in the painting to the viewer. The phrase "Carthage must be destroyed" is the famous words of the Roman statesman Marcus Porcius Cato (234 BC–149 BC). This Latin couplet, which Cato added to the end of every speech, ultimately turned into a historical reality; the razing of Carthage to the ground in the Third Punic War in 146 BC evolved into a plastic metaphor on Akyavaş's canvas.

That dark, sharp shadow that is analyzed at the descriptive level and falls at the center of the painting is an ideological signifier symbolizing the hegemonic power of the Roman Empire descending upon Carthage. The anthropomorphic forms on the ground are symbolic representations of the losses, inanimate or wounded bodies after the destruction. Thus, in this work, Akyavaş transforms a historical phenomenon through plastic elements into a universal narrative of destruction.

It has been identified that many geometric symbols are included in the painting. Looking at the conceptual expansions of these symbols, the circle points to the ultimate wholeness and crucial aspects of life (Jung, 2018, p. 236). At the same time, it is one of the most powerful universal symbols and the most sacred form in Turkish-Islamic art. While formally representing the sun and the moon, at the

abstract level of meaning, it expresses ideas such as boundary, wholeness, and community. The circle is the main element of all geometric shapes; by reproducing itself, it forms many shapes such as squares, rectangles, polygons, lozenges, and stars, and is a symbol of eternity (Öz Çelikbaş, 2018, p. 60). Since the circle also symbolizes monotheism, it is frequently employed in Turkish-Islamic art. In the work, this form, which is the representation of monotheism, eternity, and spiritual expressions, creates a layer of spiritual continuity contrasting with the theme of destruction in the work.

The triangle points to the phallus or "lingam," the symbol of active male energy. The meeting of the sides at the top means the union of female and male reproductive powers (Gibson, 2013, p. 141). The triangular forms in Akyavaş's work establish a temporal transmission mechanism that connects the past, the future, and the present (Öz Çelikbaş, 2018, p. 62).

The square represents the world and matter because it conveys a sense of solidity and stasis. Furthermore, because it has 4 sides, it suggests the cardinal directions, elements, and seasons (Gibson, 2013, p. 9). The depiction of the square at the center of the painting by disregarding the rules of perspective represents the vulnerability of the worldly (the square) in the face of the spiritual (the circle). At the same time, geometric motifs and the circle form symbolize eternity, the unity of God, and the cycle of the universe in Islamic mysticism (Saydağ Karter, 2024, p. 116). In this context, the circle form used as a symbol by Akyavaş represents divine eternity with a central expression in Islamic cosmology (Angay & Çakar, 2024, p. 66).

Beyond the geometric forms in the work, the most powerful chromatic signifier determining the general atmosphere of the painting is blue and its shades. While blue, in its general sense, symbolizes the sky and thus the concepts of peace and freedom, dark blue shades produce negative emotions such as restlessness and pessimism. Akyavaş's predominant use of dark blue shades in his painting represents the general historical melancholy of the painting. Gombrich (2017) mentions that in art history, blue has been used to give a sense of depth to paintings and to add cool tones. In this context, the use of blue in Akyavaş's painting both serves spatial depth and appears before the viewer as the coldness of destruction.

The most striking architectural element in the work is the image of the ladder. This image is a universal archetype symbolizing the vertical journey between earth and sky, the material world and the celestial world. While Eliade (1992, p. 31) mentions that the ladder represents the rupture of plane that makes the transition from one mode of existence to another possible, he conveys how broad a universal representation it is, from the ladder of Ra uniting earth and sky in Ancient Egypt to the ladders that communities in Asia placed in their graves. Sümer (2018, p. 258), on the other hand, supports this universality by stating that the image of the ladder is obliged to fulfill the duty of ascension in myths and religious belief systems.

In the first section (A) of Akyavaş's triptych, the construction of the ladder as a bright threshold symbolizes a spiritual ascension and shows a parallelism with the image of the ladder in the "Jacob's Dream" (28:11-12) section of the Book of Genesis, where angels descend and ascend to the heavens (Kutsal Kitap, n.d.). However, the sudden interruption of this vertical ascension toward the upper parts of the painting and the beginning of the dissolution of the forms in front of it are tragic connotational evidence that that great destruction desired by Cato destroyed not only Carthage, but also humanity's possibility of transcendence.

Table 3: Symbolic Dictionary of Geometric, Chromatic, and Architectural Signifiers Employed in the Work

Signifier	Symbolic and Conceptual Expansions
Circle	Human and nature integrity, ultimate wholeness of life, monotheism, sun, moon, boundary, wholeness, community, eternity
Triangle	Past/future/present, masculinity, union of female and male reproductive powers
Square	Solidity/stasis, world/matter, cardinal directions, elements, seasons
Blue	Sky, peace, freedom (light blue), restlessness, pessimism (dark blue), depth, cool tones
Ladder	Communication between earth and sky, ritual and funeral image, ascension

In art history, the image of the ladder has frequently symbolized the transition between sacred layers and divine ascension. When the works of William Blake and Giorgio Vasari with the theme of "Jacob's Ladder" are examined; it is identified that the sacred narrative intended to be conveyed in the paintings is presented to the viewer through images of light, color, and clouds. In Blake's work (Figure 3), the ladder ascends to the sky in a spiral form, whereas in Vasari's painting (Figure 4), the ladder heads toward the sky with sharper lines. In both works, the ladder enters among the clouds and disappears from view. In Akyavaş's painting, on the other hand, the ladder goes upward in sharp forms as in Vasari; however, because only part 1 is visible, where the ladder actually goes, how high it is, and where it ends are left ambiguous.

The human figures in Blake's and Vasari's paintings are in direct interaction with the ladder and in a vertical motion. An anthropomorphic form in Akyavaş's painting, however, without entering into any interaction with the ladder, merely lies motionlessly in a horizontal position on top of it. This situation, in line with the Delenda Est Carthago (Carthage Must Be Destroyed) theme, confirms that the possibility of ascension for humans and society has been consciously disrupted, and represents the absolute stasis that emerges after destruction as plastic data.



Figure 3: William Blake, Jacob’s Ladder (Yakup’un Merdiveni), 1799-1806, Mixed Media on Paper, 39.8 X 30.6 Cm, Tate Gallery, London.



Figure 4: Giorgio Vasari, Jacob's Dream (Yakup'un Rüyası), 1557, Oil on canvas, 224.6 x 237 cm, The Walters Art Museum, Baltimore.

Conclusion

As a result of this semiotic analysis conducted on Erol Akyavaş's work titled Delenda Est Carthago (Carthage Must Be Destroyed), the deep symbolic expressions in both the plastic and thematic layers of the work have been systematically revealed. Supported by the methodological framework of Doğan Günay and Parsa (2012, p. 40) and based on Roland Barthes's segmentation model, the sectioning analysis proves that the work constructs a dynamic narrative over polarities such as warm-cool, light-dark, and sharp-round. The simultaneous presence of the anthropomorphic forms, the blue color scale, and the geometric shapes that guide the whole painting creates an isotopic integrity within the work. In the analysis, the connotative expansions of the circle symbol, which assumes the representation of the spiritual narrative, the triangle form, which connects the past, future, and present, and the square form, which corresponds to worldly/material phenomena, have been theoretically grounded. These symbolic readings document that alongside the syntagmatic progression between life and death, the themes of destruction, genocide, and ontological collapse are structured in a unique language in Akyavaş's painting. Behind the tragic destruction in question lies the historical manifestation of Ancient Roman Senator Cato's famous desire that "Carthage must be destroyed," illuminating the source of the deep historical melancholy throughout the work.

This research has made the abstract and metaphorical depth in Akyavaş's works visible through the systematic framework offered by visual semiotics. While breaking the triptych into parts with plastic units, the study simultaneously focuses on the connotations of these units and presents an objective data set. One of the most important findings of the research at the theoretical level is the topological paradoxes produced by the conscious perspective errors in the work. Akyavaş's architectural infrastructure, rather than constructing a rational space composition, has been employed to question the boundaries of rationality in order to symbolize the absolute destruction of space. The radical incompatibility constructed between the shadows and the mass forms in the work is a plastic reflection of the historical tension between the hegemonic power of Rome and the ontological fragility of Carthage.

The plastic signifiers examined during the analysis confirm that the concepts of time and space in Akyavaş's work are not mere physical data, but on the contrary, transform into ontological symbols. In the syntagmatic progression realized from section A to section C of the painting, the chromatic degradation of colors and the amorphization of forms is a silent narrative of the transition from existence to non-existence, from life to death. Especially considering the spiritual ascension function that the

image of the ladder has assumed throughout art history, the ladder in Akyavaş's painting suddenly cutting off at the upper frame and extending into an ambiguous non-existence possesses the character of a plastic manifestation of the razing of civilizations built throughout history, conveyed through the example of Carthage.

When the existing literature review on Akyavaş is conducted, it has been identified that in similar studies, the mystical identity or biographical elements of the artist are emphasized. This research sharply diverges from other examples in the literature by tabulating Akyavaş's triptych construction with the sectioning method and transforming it into an empirical data matrix. Furthermore, the comparative iconographic interpretation established with the works of monumental names of art history such as William Blake and Giorgio Vasari exemplifies the work's unique position between the modern, traditional, and universal through Western art history approaches.

In conclusion, while bringing a methodological innovation to the Erol Akyavaş literature, this article opens a comparative space for semiotic research directed toward similar works of the artist in future studies. The study is aimed to constitute a current interdisciplinary model regarding the decoding of the traditional and mystical codes of modern Turkish painting through contemporary Western analysis methods.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Görsel Göstergebilim Bağlamında Erol Akyavaş'ın "Delenda Est Carthago" Resminin Çözümlenmesi

Giriş

Göstergenin işlevi, bireye bir durum ya da olgu hakkında dolaylı yoldan bilgi sunmaktır (Erkman, 1987, s. 16). Görsel göstergeler; plastik sanatlarda resimlerin ve diğer sanat dallarının incelenmesine, sembollerin değerlendirilmesine ve bilhassa yananlamların okunmasına yapısal bir zemin hazırlar. Literatürde yananlam; bir göstergenin herkes tarafından kabul edilen nesnel, düzanlamsal boyutu dışında, öznel ve bağlama göre değişen ikincil anlamlar üretmesi şeklinde tanımlanır (Soylu, 2021, s. 26). Rifat (2013, s. 233) ise yananlamı bir birimin, sözcüğün veya göstergenin öznel ögelerden oluşan ya da bağlamlara göre farklılaşan anlamı olarak değerlendirir. Barthes (1979, s. 88) anlamsal açıdan yananlamın, bir göstergenin düzanlam düzeyindeki toplamının (gösteren + gösterilen), yeni ve ikincil bir dizgenin göstereni haline gelmesiyle inşa edildiğini savunur. Göstergebilim, tam olarak bu yananlamların çözümlenmesi; başka bir deyişle iletişimsel süreçlerde işe koşulan sözcükler, görüntüler, sesler ve semboller gibi tüm dizgelerin yapısal incelemesidir (Parsa & Parsa, 2012). Türkçede dilbilim sözcüğü örnek alınarak türetilen göstergebilim terimi, en yalın tanımıyla göstergelerin bilimsel incelemesidir (Rifat, 2009, s. 11).

Plastik sanatlarda estetik anlamın salt yüzeysel bir okumayla değil, yananlamsal katmanlarda gizli olduğu gerçeğinden hareket eden bu çalışma, Erol Akyavaş'ın 1981 tarihli Delenda Est Carthago (Kartaca Yıkılmalı) isimli tuval resminin görsel göstergebilimsel bir incelemesini sunmaktadır. Mevcut literatür incelendiğinde, Akyavaş'ın sanatına yönelik akademik çalışmaların çoğunlukla biyografik anlatılar, kaligrafik tasvirler ya da genel tasavvufi yaklaşımlarla sınırlandığı; sanatçının triptik kurgularındaki karmaşık imge dizgelerini ampirik ve yapısalcı bir göstergebilim metoduyla ele alan çalışmaların eksik olduğu saptanmıştır. Dolayısıyla bu araştırma, Roland Barthes'ın kesitleme yöntemi doğrultusunda eseri 3 analitik birime ayırarak betimsel, anlatısal ve izleksel düzeylerde incelemekte ve modern Türk resmindeki mistik dönüşümleri yapısalcı bir modelle deşifre ederek literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Erol Akyavaş: Yaşamı ve Sanat Anlayışı

Erol Akyavaş (1932-1999), Türk resim sanatında modern biçim dilini geleneksel imgelemlerle harmanlayan en özgün isimlerden biri olarak kabul edilir. Sanat eğitimine 1950 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi atölyesinde misafir öğrenci olarak başlamış ve daha sonra Floransa'da ve Paris'te André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde modernizmin ve kübizmin öncü isimlerinden eğitim görmüştür. Resim pratiğinin yanı sıra Amerika Birleşik Devletleri'nde mimarlık eğitimi de alan Akyavaş, meslek yaşamı boyunca mimarlık ve fotoğrafçılık disiplinlerini profesyonel olarak sürdürmeye devam etmiştir (Diğler & Soylu, 2020, s. 103). Nitekim henüz 28 yaşında Padişahların Zaferi isimli resmiyle New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) koleksiyonuna giren ilk Türk sanatçı olma başarısına ulaşmıştır.

Akyavaş'ın sanat anlayışı, mimari planlar içerisinde kübist kompozisyonlar ve kaligrafik ögelerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapıya sahiptir. İslam felsefesi ve tasavvuf ile de yakından ilgili olan bu yaklaşımlarında, Batı'nın postmodern biçimiyle harmanlanan eklektik bir sanat anlayışıyla varlık, yokluk ve mekân kavramlarını soyut bir dille betimlemiştir. Başka bir deyişle, Batılının kurguladığı Doğu'yu değil, Batı kültürünü özümsemiş bir doğulunun iç dünyasını resmetmesi, sanatçının Doğu ve Batı arasındaki kültürel ve düşünsel gerilimi estetik bir dengeyle ele aldığını kanıtlar niteliktedir (Uysal & Ceylan Dadakoğlu, 2025, s. 614). Sanatçının resimlerinde önemli bir rol oynayan tasavvuf sembollerini Çelik ve Yıldırım (2019, s. 78) şu sözlerle ifade etmektedir:

> Vav harfi ve lam-elif gibi hat sanatından sembollerin yanı sıra Kâbe ve eski Türk Resminde İslâm Tasavvufunun Sembolik Yansımaları kitaplarından alınmış şemalarda olduğu gibi sadece İslâm Dini'ne ait semboller değil, labirent, spiral, daire, kare, boşluk, insan kanını çağrıştıran kırmızı varak gibi hem İslâm Dini'nde, hem de evrensel bağlamda anlamları olan imgeler de yer alır.

Akyavaş'ın sanat anlayışına yıllar içerisinde bakıldığında, 1954 yılında mimarlık eğitimi için Amerika'ya gittikten ve kısa bir dönem mimarlık yaptıktan sonra, 1960'lı yıllarda mimarlık kariyerinden sıyrılarak kendini ressam olarak tanımlamaya başladığı görülür (Uysal & Ceylan Dadakoğlu, 2025, s. 615). Aynı yıllarda kadın bedeniyle ilgili figüratif resimler yapan Akyavaş, zaman içerisinde eserlerini soyutlamaya başlar. Kimlik arayışının yaşandığı 1960'lı yılların ardından 1970'li yıllara geldiğinde, Akyavaş'ın eserlerinde minyatür sanatı ön plana çıkar. Aynı yıllar içerisinde mimari altyapısı Akyavaş'ın eserlerinde sembolik formlar olarak kendini gösterir (Yetgin, 2013, s. 54). 1980 sonrasında ise geleneksel sanat değerlerine ağırlık vererek eserlerinde minyatür ve hat sanatını çağdaş sanat ile harmanladığı eserler üretir (Saydağ Karter, 2024, s. 117).

Erol Akyavaş "Delenda Est Carthago" (Kartaca Yıkılmalı) Resmine Genel Bakış

Erol Akyavaş'ın 1981 yılında tamamladığı Delenda Est Carthago (Kartaca Yıkılmalı) eseri (Görsel 1), sanatçının olgunluk dönemi çalışmaları arasında anıtsal ve karakteristik yapısıyla öne çıkar. Tuval üzerine karışık teknikle uygulanan eser, 115x415 cm boyutlarında karşısındaki izleyiciye geniş ve panoramik bir uzam yaratır. Triptik (üçlü panel) formunda kurgulanan bu çalışma, kesintisiz anlatı zincirini yatay bir düzlem üzerinde oluşturur.

Eser, Akyavaş'ın mimari alan bilgisinin bir yansıması olarak soyut imgelerle birlikte geometrik kesinlik ile bütünleşik yapıdadır. Resim, ismini Roma Senatörü Cato'nun meşhur "Ceterum censeo Carthaginem esse delendam" (Ayrıca Kartaca'nın yıkılması gerektiği kanısındayım) ifadesine atıfta bulunarak almasıyla tarihsel ve politik bir yananlam katmanı taşır. Cato'nun Fenike kolonisi olan bu topluluğun yıkılmasını talep eden radikal söylemi, göstergebilimsel açıdan yapıta mutlak bir yok etme iradesi, kaçınılmaz bir son ve tarihsel bir tasfiye izleği eklemler. Bu bağlamda söz konusu eser salt plastik bir düzenleme değil, aynı zamanda tarihsel çerçevede politik, yıkım ve iktidar gibi kavramların da sorgulandığı bir zemin oluşturur.

Akyavaş'ın bu yapıtı, Roland Barthes'ın anlamsal üretim modellerinden hareketle görsel göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle ele alınarak üç temel aşama doğrultusundan incelenmiştir. Bu aşamalardan ilki doğrudan nesnel dünyaya gönderimde bulunarak yapılan ve anlamlandırma sürecinin 1. basamağı olan "betimsel düzey"dir. İkinci aşama anlatımın işleyiş biçiminin ortaya konulduğu "anlatısal düzey", son aşama ise anlamın en derin, dolayısıyla en soyut katmanlarının açığa çıkarıldığı "izleksel düzey"dir (Doğan Günay & Parsa, 2012, s. 38-39).

Delenda Est Carthago isimli çalışmada soyut ögelerin ağırlıkta olması sebebiyle, görüntüsel göstergelerden ziyade yoğrumsal göstergeler baskındır. Başka bir deyişle resimde gerçek dünyadaki nesnelerin doğrudan temsillerinden ziyade, sanatçının öznel ve kavramsal anlatımları yer almaktadır. Bu durum, alıcı tarafından resminin okunmasını görüntüsel göstergelere kıyasla daha karmaşık kılmakta ve metni yoruma açık bir niteliğe kavuşturmaktadır.



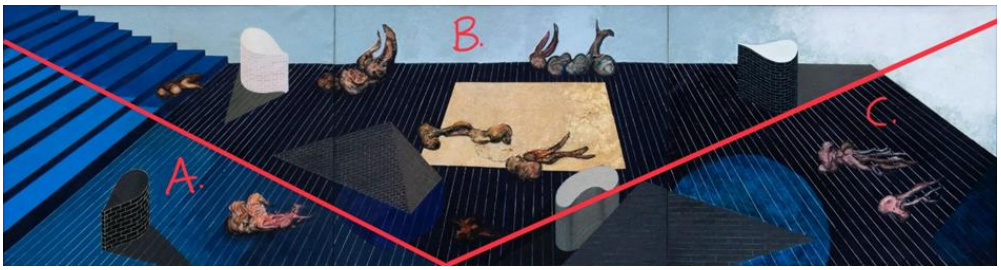
Görsel 1: Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago (Kartaca Yıkılmalı), 1981, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 115x415 Cm/Triptik, Odunpazarı Modern Müze Haldun Dostoğlu koleksiyonu, Eskişehir.

Betimsel Düzey

Çalışma yatay dikdörtgen formunda resmedildiğinden, genişliği yüksekliğine oranla daha uzun biçimdedir ve bu yapı izleyiciye yatay düzleme sıralanmış panoramik bir görsel sunum sağlamaktadır. Sol tarafta yer alan merdiven imgesinden, zemindeki çizgilerden ve geometrik formların keskinliğinden meydana gelen bir diyagonallik resmin geneline hâkimdir. Çalışma, iç mekânı andıran ögelerin bulunduğu kurgusal bir uzamda resmedilmiştir. Bu uzamsal kurguyu destekleyen ögelerden ilki, resmin sol tarafında bulunan ve nesnel dünyadaki yansımasıyla yüksek benzerlik taşıması sebebiyle izleyici tarafından rahatça ayırt edilebilen merdiven imgesidir. İkinci öge olan zemin ise doğallıktan uzak, insan yapımı bir düzlem olan parkeyi andırarak iç mekân etkisini desteklemektedir. Son olarak resmin arka tarafında izleyiciye kendisinin dikey bir düzlem olduğunu rasyonelleştiren ve bu doğrultuda duvara bakıldığı izlenimini uyandıran açık mavi alanın yer alması, mekânın içselleştirilmesini tamamlamaktadır. Merdivenin üste doğru çıktıkça resmin yüzeyinde kesilmesi ve zemindeki bazı ögelerin resmin dışına taşması, çalışmanın açık kompozisyon olduğu yargısını desteklemektedir.

Resimde kullanılan en baskın renk mavi olmakla birlikte gri tonlar ve sıcak sarı/kızıl tonlar da palete dâhil olmaktadır. Mavi tonları zeminde, duvarda ve merdivende, açık ve koyu tonlarda geniş bir skalada resmedilerek eserin genel atmosferine hâkim olmaktadır. Bununla birlikte zeminde yer alan geometrik şekillerin 1-2 tanesi de mavi tonlarında betimlenmiştir. Arka planın bu bağlamda tek bir ana rengin tonlarından oluşması, resme yapısal bir bütünlük kazandırmaktadır. Gri, siyah ve beyaz tonları ise zeminde konumlanan hacimli ve hacimsiz geometrik formların betimlenmesinde kullanılmıştır. Açık mavi düzlemdeki koyu-gri ve siyah hatlar ile koyu zemindeki açık-gri ve beyaz hatlar, yapıt içerisinde güçlü açık-koyu kontrastları oluşturmaktadır.

Erol Akyavaş'ın bu eserinde somut bir ışık kaynağı gösterilmemesine rağmen, sol alt köşeden resmin içine doğru sızan ve keskin gölgelere sebep olan bir ışık yönelimi mevcuttur. Bu doğrultuda, Roland Barthes'ın (1979, s. 58) bölümleme, kesitleme veya segmentasyon olarak tanımladığı, bir dizimi çözümlemek amacıyla anlamlı parçalara ayırma yöntemi kullanılarak eserin göstergebilimsel çözümlemesini yapmak uygun bulunmuştur (Görsel 2). İlerleyen bölümlerde eserin A, B ve C kesitleri bu metodolojiyle detaylıca incelenmiştir.



Görsel 2. Erol Akyavaş, Delenda Est Carthago (Kartaca Yıkılmalı), 1981, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 115x415 Cm/Triptik, Kesitleme Hali, Odunpazarı Modern Müze Haldun Dostoğlu Koleksiyonu, Eskişehir.

A Kesiti

Kompozisyonun ilk birimini oluşturan A kesitinde, merdiven imgesinin ışık yansıyan aydınlık yüzeyi odak noktasını oluşturmaktadır. Zemin üzerinde nesnel gerçekliği muğlak bırakılan ancak figüratif biçimi andıran, sıcak tonlarda betimlenmiş yoğrumsal bir form yer almaktadır. Bu formun sol tarafında ise üst yüzeyi ve tuğla desenli yan yüzeyi görünen hacimsel bir duvar kütlesi fark edilmektedir. Küçük ve yuvarlak hatlardan oluşan siyah renkli ve üçgen biçimde resmedilmiş bu duvarın gölgesi, izleyiciye geometrik bir zıtlık sunar. Uzam derinliğini inşa eden söz konusu ışık-gölge dengesi, aynı zamanda izleyicinin bakışlarını B kesitine doğru yönlendiren bir geçit görevi üstlenmektedir.

B Kesiti

Çalışmanın en geniş alanını kaplayan ve merkezi konumda yer alan B kesiti, sentezleyici yapıyı oluşturan çok katmanlı biçimleri içinde barındırmaktadır. A kesitinde de yer alan antropomorfik formdan bu kesitte 7 tane bulunmaktadır. Bu figüratif formlar, izleyiciye derinlik algısı yaratmak amacıyla farklı ölçeklerle resmedilmiştir. İnsan formuna en çok benzeyen; 2 ayağı, 1 başı ve 1 kolu ayırt edilebilen duvara yaslanmış vaziyettedir. Bahsi geçen bu figüratif form çalışmanın dramatik etkisini artırmakla birlikte, aralarında en büyük ölçekli yapıdır. Duvara yakın 2 tane yan yana, ortada 2 tane, merdivende 1 tane ve en alta doğru inen 1 adet daha bu formlardan bulunmaktadır. Antropomorfik formlar biçimsel açıdan birbirlerine benzemeseler de renk paletleri ve kompozisyondaki duruşları sebebiyle izotopik bir bütünlük sağlamaktadır.

Bu kesitteki tuğla dokulu mimari ögelerden ilki, merdivenin hemen önünde beyaz tonlarda betimlenmiş yuvarlak hatlardan oluşan formdur. Açık tondaki ve yuvarlak biçimine zıt olarak koyu tonda ve üçgen bir gölgeye sahip bu duvarın aksine, piramit biçimli 2. tuğla dokulu duvarın durumu farklıdır. Bu duvarın kıvrılarak yarım kalan amorf mavi bir gölgeye sahip olması, eserdeki rasyonel perspektifin kasti olarak yok sayıldığını kanıtlar. Koyu zemin üzerinde resmedilmiş bu beyaz formlar, güçlü bir koyu-açık kontrastı yaratarak dikkat çekici plastik ögeler oluşturmaktadır.

Resmin odak noktasındaki kare form ise soğuk ve koyu zemin üzerinde sıcak ve açık tonlarda resmedilerek resmin merkezine vurgu yapar. Bahsi geçen merkezi kare form, rasyonel perspektifi bilinçli olarak dışlar. Böylece Akyavaş'ın mimari bilgisi ve sanatçı sezgiselliği arasındaki estetik denge izleyiciye sunulur.

C Kesiti

Kompozisyonun son kesitinde 2 antropomorfik form, 1 tuğla desenli üçgen şekil ve en sağ köşede de bir kısmı seçilebilen koyu mavi geometrik bir form yer almaktadır. Buradaki figüratif yoğrumsal formların artık daha amorf ve ahtapot benzeri bir biçimi andırdığı görülmektedir. Koyu zemin üzerindeki beyaz çizgiler ise plastik hareketliliğin dinamizmini göz önüne sermektedir.

Bu kesitteki tuğla desenli duvar, diğer kesitlerdekilerden farklı olarak kütlesel değil, 2 boyutlu ve hacimsiz resmedilmiştir. Piramit biçimindeki bu duvarın gölgesi, yuvarlak ve mavi bir biçimde uyumsuz betimlenmiştir. Yapı, B kesitindeki diğer kütlelerde olduğu gibi topolojik paradoksu sürdürmeye devam eder. Zeminin sağ tarafındaki dikey duvar açık renkli ve düz görülmektedir. Bu durum, zeminin koyuluğuna ve yüzeydeki genel hareketliliğe karşı güçlü bir zıtlık oluşturur.

Kesitler arasında kullanılan biçimlerin birbirleri ile uyumlu olmasından, başka bir deyişle morfolojik olarak benzeşmesinden dolayı resme, izotopi olarak adlandırılan kavramsal ve görsel bir bütünlük hâkimdir. Aynı zamanda resimde kullanılan renkler de biçimler gibi resme eşit ağırlıkta dağılarak bu bütünlüğü desteklemektedir. Bununla birlikte, geometrik formlardaki keskinlikler ve yuvarlaklıklar, sıcak-soğuk renkler ve açık-koyu tonların iç içe resmedilmiş olması zıtlıkları gündeme getirmektedir. Bu zıtlıklar izleyiciyi, dinamik bir görsel derinlik eşliğinde yananlamsal katmanları okumaya yönlendirir (Tablo 1).

Tablo 1: Kontrast ve bütüncül ögeler tablosu.

Yapısal Kategoriler	**Yapıt İçerisindeki Somut Plastik Karşılıkları**
Kontrast ögeler	Keskin geometrik formlar/yuvarlak formlar, açık tonlar/koyu tonlar, sıcak renkler/soğuk renkler
Bütüncül ögeler	Antropomorfik formlar, tuğla dokulu duvarlar, mavi ve gri renkler, geometrik formlar

Uzam

Resim genel bağlamda yatay bir uzam üzerinde kurgulanmıştır. Antropomorfik formlar bu yatay uzama uyumlu olarak yatay bir biçimde zemin üstünde uzanmaktadır. Ancak bütün bu yataylıklara zıt olarak dikey ve diyagonal unsurlar da mevcuttur. Zemindeki beyaz çizgiler, merdivenin basamakları, piramit duvarlar ve B Kesiti içerisindeki formların duruş biçimleri bahsi geçen diyagonalleri örneklendirmektedir. Antropomorfik formların baş kısımları resmin sol yüzeyine bakarken, ayak kısımlarının kısmen sağ tarafa dönük olması izleyiciye soldan sağa doğru sentagmatik (dizimsel) bir okuma sunar. Resimdeki geometrik formlarda ve mekânda gözle görülür rasyonel bir perspektif bulunurken, figüratif formlarda bu kuralın göz ardı edilmesi, rasyonel ve soyut uzamın iç içe geçtiği melez bir yüzey inşa etmektedir.

Zaman

Resimdeki zaman algısı, triptik çalışmalarda sıklıkla görülen önce, şimdi ve sonra ögeleri arasında kronolojik olarak okunmaktadır. Resim, süreksizliklerin bağlanması ilkesiyle soldan sağa doğru incelendiğinde, A kesitinin aydınlık ve sıcak tonlarının C kesitine doğru ilerledikçe koyu ve soğuk tonlara evrildiği saptanmaktadır. Aynı zamanda figüratif formların sıcak tonlardan soğuk tonlara geçmesi, zamansal bağlamda canlılıktan çürümeye ve ontolojik bir yok oluşa işaret eden soyut bir anlatıyı görselleştirmektedir (Tablo 2).

Tablo 2: Triptik Yapıda Bölümlerin Kromatik ve Anlamsal Dönüşüm Matrisi

Bölümler	Kromatik Özellikler	Anlamsal Karşılıklar
Birinci Kısım (A)	En açık tonlara ve en sıcak renklere sahip yapı.	Düzanlam düzeyinde canlılık; yananlam düzeyinde varoluş.
İkinci Kısım (B)	Kısmen koyu tonlar, odaklanmış ışık ve soluk sıcak tonlar.	Düzanlam düzeyinde karmaşa; yananlam düzeyinde çatışma.
Üçüncü Kısım (C)	En koyu zemin yapısı, soğuk ve soluk renk paleti.	Düzanlam düzeyinde çürüme; yananlam düzeyinde ölüm ve mutlak yıkım.

Anlatısal Düzey

Akyavaş'ın bu yapıtı, ilk bakışta fiziksel devinime sahip olmayan durağan bir çalışma olarak algılanabilir. Ancak göstergebilimsel bakış açısında anlatısallık salt figüratif hareketlilikte değil, sentagmatik (dizimsel) dönüşüm etrafında da şekillenir. Delenda Est Carthago yapıtında Akyavaş, izleyiciye triptik düzlemde soyut bir anlatı sunmaktadır. Yapıtta somut bir aksiyon, başka bir deyişle geleneksel bir olay örgüsü bulunmasa da plastik ögelerin A kesitinden C kesitine doğru geçirdiği niteliksel dönüşüm eserin anlatısal düzeyini inşa eder.

A kesitinde başlayan sıcak ve aydınlık tonların betimlediği canlılık ve var olma halinin, B kesitinde formların çözülmesi ve kompozisyondaki dinamik lekelenmelerle karmaşaya dönüşmesi; C kesitinde ise koyu/monokrom tonların egemenliğinde çürüme ile yok oluş evresine geçmesi yapısal bir durum değişikliğini belgeler. Bu doğrultuda, plastik ögelerin triptik yüzeyindeki renk, ışık ve biçimsel kontrastları, anlatısal düzeydeki görece durağanlıktan çözülmeye ve nihayetinde yıkıma doğru giden zamansal izleğin plastik göstergeleri olarak işlev görür. Bu bağlamda yapıt, durağan bir görsel olmanın ötesinde, Kartaca'nın tarihsel yıkımını simgeleyen soyut ve sessiz bir anlatı üretmektedir.

İzleksel Düzey

İzleksel düzey, göstergebilimsel çözümlemenin en katmanlı ve karmaşık aşaması olarak değerlendirilir. Bu güçlüğün temel sebebi; söz konusu aşamada görselin yüzeyindeki doğrudan anlamlarından ziyade, alt metinde gizlenen yananlamların açığa çıkarılmaya çalışılmasıdır. Bu doğrultuda sanatçının eserine verdiği isim, çözümlenmesi gereken en önemli kültürel göstergelerden birini oluşturur.

Erol Akyavaş'ın resmine Delenda Est Carthago, yani "Kartaca Yıkılmalı" ismini vermesi resimde kurgulanan hikâyenin odak noktasını izleyiciye açıklar. "Kartaca yıkılmalı" sözü, Romalı devlet adamı Marcus Porcius Cato'nun (MÖ 234-MÖ 149) ünlü sözleridir. Cato'nun her konuşmasının sonuna eklediği bu Latince beyit en nihayetinde tarihsel bir gerçeğe dönüşmüş; MÖ 146 yılındaki 3. Pön Savaşı'nda Kartaca'nın yerle bir edilmesi Akyavaş'ın tuvalinde plastik bir metafora evrilmiştir.

Betimsel düzeyde incelemesi gerçekleştirilen ve resmin merkezine düşen o karanlık, keskin gölge, Roma İmparatorluğu'nun Kartaca üstüne çöken hegemonik gücünü sembolize eden ideolojik bir göstergedir. Zeminde yer alan antropomorfik formlar ise yıkıntı sonrası verilen kayıpların, cansız veya yaralı bedenlerin sembolik temsilleridir. Böylece Akyavaş bu yapıtında tarihsel bir olguyu, plastik unsurlar aracılığıyla evrensel bir yıkım anlatısına dönüştürür.

Resimde birçok geometrik sembole yer verildiği saptanmıştır. Bu sembollerin kavramsal açılımlarına bakıldığında daire; hayatın nihai bütünlüğüne ve can alıcı yönlerine işaret eder (Jung, 2018, s. 236). Aynı zamanda Türk-İslam sanatında en güçlü evrensel simgelerden biri ve en kutsal sayılan formdur. Şekilsel olarak güneş ve ayı temsil ederken; soyut anlam düzeyinde sınır, bütünlük ve topluluk gibi fikirleri ifade eder. Daire, tüm geometrik şekillerin ana elemanıdır; kendini çoğaltarak kare,

dikdörtgen, poligon, baklava ve yıldızlar gibi birçok formu oluşturur ve sonsuzluk timsalidir (Öz Çelikbaş, 2018, s. 60). Daire aynı zamanda tek tanrı inancını da sembolize ettiğinden Türk-İslam sanatında sıklıkla işe koşulur. Yapıtta tek tanrı, sonsuzluk ve tinsel ifadelerin temsili olan bu form, eserdeki yıkım izleğine zıt bir ruhsal süreklilik katmanı var eder.

Üçgen; fallusu ya da etkin eril enerji sembolü olan "lingam"ı işaret eder. Kenarların üstte birleşmesi, dişi ve erkek üreme güçlerinin birleşmesi anlamına gelir (Gibson, 2013, s. 141). Akyavaş'ın yapıtındaki üçgen formlar; geçmiş, gelecek ve şimdiyi (Öz Çelikbaş, 2018, s. 62) birleştiren zamansal bir aktarım mekanizması kurmaktadır.

Kare; sağlamlık ve durağanlık hissi verdiği için dünyayı ve maddeyi temsil eder. Ayrıca 4 kenarı olduğu için ana yönleri, elementleri ve mevsimleri anıştırır (Gibson, 2013, s. 9). Resmin merkezindeki karenin perspektif kurallarını yok sayarak resmedilmesi dünyevi olanın (kare), ruhsal olanın (daire) karşısındaki kırılganlığını temsil etmektedir. Aynı zamanda geometrik motifler ve daire formu, İslam mistisizminde sonsuzluğu, Tanrı'nın birliğini ve evrenin döngüsünü simgeler (Saydağ Karter, 2024, s. 116). Bu bağlamda Akyavaş'ın sembol olarak kullanmış olduğu daire formu, İslam kozmolojisinde merkezi bir ifadeyle ilahi sonsuzluğu temsil etmektedir (Angay & Çakar, 2024, s. 66).

Yapıttaki geometrik formların ötesinde, resmin genel atmosferini belirleyen en güçlü kromatik gösterge mavi ve tonlarıdır. Mavi, genel anlamıyla gökyüzünü sembolize ettiğinden huzur ve özgürlük kavramlarını simgelerken; koyu mavi tonları huzursuzluk ve karamsarlık gibi olumsuz duyguları üretir. Akyavaş'ın resminde koyu mavi tonlarını ağırlıkta kullanması, resmin genel tarihsel melankolisini temsil etmektedir. Gombrich (2017), sanat tarihinde mavinin, resimlere derinlik hissi vermek ve soğuk tonlar katmak amacıyla kullanıldığından bahseder. Bu bağlamda Akyavaş'ın resminde mavinin kullanımı, hem mekânsal derinliğe hizmet eder hem de yıkımın soğukluğu olarak izleyici karşısına çıkar.

Eserdeki en dikkat çekici mimari unsur ise merdiven imgesidir. Bu imge yer ile gök, maddi dünya ile semavi dünya arasındaki dikey yolculuğu sembolize eden evrensel bir arketiptir. Eliade (1992, s. 31), merdivenin bir varoluş tarzından başka birine geçişi mümkün kılan düzey kopmasını temsil ettiğinden bahsederken; Antik Mısır'da Ra'nın yer ile göğü birleştiren merdiveninden Asya'daki toplulukların mezarlarına koydukları merdivenlere kadar ne denli geniş bir evrensel temsil olduğunu aktarır. Sümer (2018, s. 258) ise merdiven imgesinin mitoslarda ve dinsel inanç sistemlerinde yükseliş vazifesini yerine getirmekle yükümlü olduğunu dile getirerek bu evrenselliği desteklemektedir.

Akyavaş'ın triptiğinin ilk kesitinde (A) merdivenin aydınlık bir eşik olarak kurgulanması, manevi bir yükselişi sembolize eder ve Yaratılış (Genesis) kitabındaki "Yakup'un Rüyası" (28:11-12) bölümünde bahsedilen meleklerin göklere inip çıktığı merdiven imgesiyle bir paralellik gösterir (Kutsal Kitap, t.y.). Ancak söz konusu bu dikey yükselişin resmin üst kısımlarına doğru aniden kesintiye uğraması ve önündeki formların çözülmeye başlaması, Cato'nun arzuladığı o büyük yıkımın sadece Kartaca'yı değil, insanlığın aşkınlık imkânını da yok ettiğinin trajik bir yananlamsal kanıtıdır.

Tablo 3: Yapıtta İşe Koşulan Geometrik, Kromatik ve Mimari Göstergelerin Sembolik Sözlüğü

Gösterge	Sembolik ve Kavramsal Açılımları
Daire	İnsan ve doğa bütünlüğü, hayatın nihai bütünlüğü, tek tanrı inancı, güneş, ay, sınır, bütünlük, topluluk, sonsuzluk
Üçgen	Geçmiş/gelecek/şimdi, erillik, dişi ve erkek üreme güçlerinin birleşimi
Kare	Sağlamlık/durağanlık, dünya/madde, ana yönler, elementler, mevsimler
Mavi	Gökyüzü, huzur, özgürlük (açık mavi), huzursuzluk, karamsarlık (koyu mavi), derinlik, soğuk tonlar
Merdiven	Yer ve gök arasındaki iletişim, ayin ve cenaze imgesi, yükseliş

Sanat tarihinde merdiven imgesi, sıklıkla kutsal katmanlar arasındaki geçişi ve ilahi yükselişi sembolize etmiştir. William Blake ve Giorgio Vasari'nin "Yakup'un Merdiveni" temalı çalışmaları

incelendiğinde; resimlerde aktarılmak istenen kutsal anlatının ışık, renk ve bulut imgeleriyle izleyiciye sunulduğu saptanmaktadır. Blake'in çalışmasında (Görsel 3) merdiven sarmal bir biçimde göğe yükselirken, Vasari'nin resminde (Görsel 4) merdiven daha keskin hatlarla göğe yönelmektedir. Her iki çalışmada da merdiven bulutların arasına girerek gözden kaybolmaktadır. Akyavaş'ın resminde ise merdiven, Vasari'de olduğu gibi keskin biçimlerde yukarı çıkmakta; ancak sadece 1 kısmının görünmesi sebebiyle merdivenin aslında nereye gittiği, ne denli yüksek olduğu ve nerede son bulduğu muğlak bırakılmaktadır.

Blake ve Vasari'nin resimlerindeki insan figürleri merdiven ile doğrudan etkileşim halinde ve dikey bir devinim içerisindedir. Akyavaş'ın resmindeki bir antropomorfik form ise merdivenle hiçbir etkileşime girmeden, yalnızca üstünde hareketsizce yatay bir konumda durmaktadır. Bu durum, Delenda Est Carthago (Kartaca Yıkılmalı) izleğiyle uyumlu olarak, insanın ve toplumun yükseliş imkânının bilinçli olarak sekteye uğratıldığını doğrulamakta ve yıkım sonrası ortaya çıkan mutlak durağanlığı plastik bir veri olarak temsil etmektedir.



Görsel 3: William Blake, Jacob's Ladder (Yakup'un Merdiveni), 1799-1806, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 39,8 X 30,6 Cm, Tate Galeri, Londra.



Görsel 4: Giorgio Vasari, Jacob's Dream (Yakup'un Rüyası), 1557, Tuval üzerine yağlıboya, 224,6 x 237 cm, The Walters Art Museum, Baltimore.

Sonuç

Erol Akyavaş'ın Delenda Est Carthago (Kartaca Yıkılmalı) isimli yapıtı üzerine gerçekleştirilen bu göstergebilimsel çözümleme neticesinde, eserin hem plastik hem de izleksel katmanlarındaki derin sembolik ifadeler sistemli bir biçimde ortaya konulmuştur. Doğan Günay ve Parsa'nın (2012, s. 40) metodolojik çerçevesiyle desteklenen ve Roland Barthes'ın segmentasyon modeline dayanan kesitleme analizi; yapıtın sıcak-soğuk, açık-koyu ve keskin-yuvarlak gibi kutuplar üzerinden dinamik bir anlatı inşa ettiğini kanıtlamaktadır. Resmin bütününe yön veren antropomorfik formların, mavi renk skalasının ve geometrik şekillerin eş zamanlı varlığı yapıt içerisinde izotopik bir bütünlük oluşturur. Çözümlemede ruhsal anlatının temsilini üstlenen daire sembolünün, geçmiş, gelecek ve şimdiyi birleştiren üçgen formunun ve dünyevi/maddi olgulara karşılık gelen kare formunun yananlamsal açılımları kuramsal olarak temellendirilmiştir. Bu sembolik okumalar, Akyavaş'ın resminde yaşam ile ölüm arasındaki sentagmatik ilerleyişle birlikte yıkım, soykırım ve ontolojik çöküş temalarının özgün bir dille yapılandırıldığını belgeler. Söz konusu trajik yıkımın ardında Antik Roma Senatörü Cato'nun meşhur "Kartaca yıkılmalı" arzusunun tarihsel tezahürü yer almakta ve eser genelindeki derin tarihsel melankolinin kaynağını aydınlatmaktadır.

Bu araştırma, Akyavaş'ın eserlerindeki soyut ve metaforik derinliği, görsel göstergebilimin sunduğu sistematik çerçeve aracılığıyla görünür kılmıştır. Çalışma, triptiği plastik birimlerle parçalara ayırırken eş zamanlı olarak bu birimlerin yananlamlarına odaklanmakta ve nesnel bir veri seti sunmaktadır. Araştırmanın kuramsal düzeydeki en önemli bulgularından biri, yapıttaki bilinçli perspektif hatalarının ürettiği topolojik paradokslardır. Akyavaş'ın mimari altyapısı, rasyonel bir mekân kurgusu inşa etmekten ziyade, mekânın mutlak yıkımını sembolize etmek üzere rasyonalitenin sınırlarını sorgulamak amacıyla işe koşulmuştur. Yapıttaki gölgeler ile kütlesel formlar arasında kurgulanan radikal uyumsuzluk, Roma'nın hegemonik gücü ile Kartaca'nın ontolojik kırılganlığı arasındaki tarihsel gerilimin plastik bir yansımasıdır.

Çözümleme süresince irdelenen plastik göstergeler, Akyavaş'ın yapıtında zaman ve uzam kavramlarının salt birer fiziksel veri olmadığını, aksine ontolojik birer sembole dönüştüğünü doğrulamaktadır. Resmin A kesitinden C kesitine doğru gerçekleşen dizimsel ilerleyişte, renklerin kromatik aşınmaya uğraması ve formların amorflaşması; varlıktan yokluğa, yaşamdan ölüme geçişin sessiz bir anlatısıdır. Özellikle merdiven imgesinin sanat tarihi boyunca üstlendiği ruhsal yükseliş işlevi dikkate alındığında, Akyavaş'ın resmindeki merdivenin üst çerçevede aniden kesilerek muğlak bir yokluğa uzanması; tarih boyunca inşa edilen medeniyetlerin yerle bir olmasının Kartaca örneği üzerinden aktarılan plastik bir tezahürü niteliğindedir.

Akyavaş üzerine mevcut literatür taraması yapıldığında, benzer çalışmalarda sanatçının tasavvufi kimliği veya biyografik ögeleri üzerinde durulduğu saptanmıştır. Bu araştırma, Akyavaş'ın triptik kurgusunu kesitleme yöntemiyle tablolaştırarak ampirik bir veri matrisine dönüştürmesiyle literatürdeki diğer örneklerinden keskin bir biçimde ayrışır. Ayrıca William Blake ve Giorgio Vasari gibi sanat tarihinin anıtsal isimlerinin yapıtlarıyla kurulan karşılaştırmalı ikonografik yorum; eserin modern, geleneksel ve evrensel arasındaki özgün konumunu Batı sanatı tarihi yaklaşımlarıyla örneklendirmektedir.

Sonuç olarak bu makale, Erol Akyavaş literatürüne metodolojik bir yenilik kazandırırken, gelecek araştırmalarda sanatçının benzer yapıtlarına yönelik göstergebilimsel araştırmalar için karşılaştırmalı bir alan açmaktadır. Çalışmanın, modern Türk resminin geleneksel ve mistik kodlarının çağdaş Batılı analiz yöntemleriyle deşifre edilmesi hususunda disiplinlerarası güncel bir model teşkil etmesi hedeflenmektedir.

References

Angay, E. & Çakar, N. (2024). Türk resim sanatında geometrik soyutlamanın temelleri ve Erol Akyavaş'ın eserlerine yansımaları. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13, 57-69.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri.* (3. bs.). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çelik, İ. & Yıldırım, B. (2019). Tasavvuf ve medeniyet perspektifinden resim ve karikatür sanatında Erol Akyavaş ve Hasan Aycın örneği. *Akademiar Dergisi,* (6), 67-92.

Diğler, M. & Soylu, R. (2020). Erol Akyavaş'ın resimlerinde tasavvuf ve İslam kaligrafisi etkileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7*(48), 100-114.

Doğan Günay, V. & Parsa, A. F. (2012). *Görsel göstergebilim imgenin anlamlandırılması.* Es Yayıncılık.

Eliade, M. (1992). *İmgeler ve simgeler.* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Gece Yayınları.

Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş.* (1. bs.). Alan Yayıncılık.

Gibson, C. (2013). *Semboller nasıl okunur? Resimli sembol okuma rehberi* . Yem Yayın.

Gombrich, E. H. (2017). *Sanatın öyküsü.* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.

Jung, C. G. (2018). *İnsan ve sembolleri.* (H. M. İlgün, Çev.). Kabalcı Yayıncılık.

Kutsal Kitap (t.y.). *Yaratılış 28.* Erişim tarihi: 13 Şubat 2026, https://www.kutsalkitap.com/yaratilis-28/

Öz Çelikbaş, E. (2018). Türk sanatında mistik bağlamda geometrik sembolizme genel bakış. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 55-66.

Parsa, S. & Parsa, A. F. (2012). *Göstergebilim çözümlemeleri.* (3. bs.). Ege Üniversitesi Basımevi.

Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: Kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si* . (3. bs.). Say Yayınları.

Saydağ Karter, Ç. (2024). Soyut sanatın mistik boyutu: Wassily Kandinsky ve Erol Akyavaş'ın eserleri üzerine bir inceleme. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11*(40), 100-127.

Soylu, R. (2021). San*at eseri çözümlemeleriyle göstergebilim.* Pegem Akademi.

Sümer, N. (2018). Mitolojik ve dinsel bir yükseliş simgesi olarak merdiven motifi. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 18*(1), 257-269.

Uysal, N. & Ceylan Dadakoğlu, S. (2025). Erol Akyavaş'ın resimlerinde anlam katmanları ve fermanlar serisi örneği. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 11*(6), 613-630.

Yetgin, A. (2013). *Erol Akyavaş'ın gelenekle somutlaşan resimlerinde karşılaştırmalı kompozisyon çözümlemeleri.* (Tez No. 411916) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları

tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.