GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

Aralık 2024

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

DOÇ. DR. MAHPEYKER YÖNSEL

SERÜVEN YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2024

ISBN • 978-625-5955-39-5

© copyright
Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.
The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing
Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
Telefon / Phone: 05437675765
web: www.seruvenyayinevi.com
e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume
Sertifika / Certificate No: 47083

GÜZEL SANATLAR

Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler

ARALIK 2024

EDİTÖRLER

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

DOÇ. DR. MAHPEYKER YÖNSEL

İÇİNDEKİLER

NEŞET GÜNAL'IN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESİMLERİ ÜZERİNDEN TOPRAK İMGESİ

Berfin ÖZEROĞLU ***1***

Doç. Dr. Yurdagül KILIÇ GÜNDÜZ ***1***

TÜRKMEN MİLLİ ŞAİRİ MAHTUMKULU FERAĞI'NIN PORTRELERİ VE HEYKELLERİNİN YARATIM SÜRECİ

Abdurrahman DEVECİ ***19***

ÇORUM İSKİLİP GELENEKSEL SÜSLEMELİ ÇEYİZ SANDIKLARI

Doğan KOŞAN ***47***

GELENEKSEL EL SANATLARINDA KULLANILAN RUMİ MOTİFİNİN SERAMİK VE ÇİNİ SANATINA YANSIMALARI

Elif KIRKKESELİ ***65***

Fatime SAVAŞ CAN ***65***

SERİGRAFİ BASKI YÖNTEMİ İLE LENTİKÜLER BASKI UYGULAMASI

Sibel TİMUR, ... ***77***

JENERİK TASARIMININ KISA TARİHÇESİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK DİZİLERİNİN JENERİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Kamer İncedursun ***97***

RENKLERİN İZDÜŞÜMÜ: ALİYE BERGER'İN GÜNEŞİN DOĞUŞU ADLI ESERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Kısmet OLGUN ***117***

Yurdagül KILIÇ GÜNDÜZ ***117***

TİPOGRAFİK AFİŞ TASARIMLARINDAKİ BOYUT ETKİSİNİN GRAFİK TASARIM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Melike ATILKAN ***131***

SESSİZLİĞİN DİLİ: GÖRSEL SANATLARDA BOŞLUK VE ANLAM

Neslihan Dilşad DİNÇ..... ***145***

GÜNCEL SANATTA PERDE OLGUSU

Sadık Arslan..... ***163***

İSTEM TABANLI VEKTÖREL GÖRÜNTÜ ÜRETİMİNDE GÖRSEL BİRLİK

Sare Şeyma DURAN ***179***

KÜLTÜREL MİRAS ÖĞELERİNİN DİJİTAL BELLEĞE AKTARIMI: SANAL MÜZELER

Sinan ÇAKMAK..... ***189***

GELENEKSEL ÇİN VE BATI RESİM SANATININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ: ESTETİK TUTUMLAR VE UYGULAMA FARKLILIKLARI

Zeynep Abacı ***205***

GÜNÜMÜZ CAM İŞLEME SANATINDA VİTRAY

Akif BAYRAK..... ***219***

LEVHA GELİŞİMİ, ÇEŞİTLERİ VE UYGULANAN TEKNİKLER

Burcu Toğrul ***241***

Elif Kırkkeseli..... ***241***

KEÇE İĞNELEME TEKNİĞİ İLE TABLO YAPIMI

Akif BAYRAK..... ***257***

Melahat TELERİ ***257***

OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ SANATI VE KULLANILAN TEKNİKLER
Burcu Toğrul ***283***
Fatime Savaş Can ***283***

NFT VE MODA ENDÜSTRİSİ
Fatma GÜRSOY ***297***
Aslıhan YILDIRIM ***297***

BÖLÜM 1

NEŞET GÜNAL'IN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESİMLERİ ÜZERİNDEN TOPRAK İMGESİ

Berfin ÖZEROĞLU[1]

Doç. Dr. Yurdagül KILIÇ GÜNDÜZ[2]

1 Yüksek Lisans Öğrencisi

2Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi 0000-0002-1597-4348

Giriş

"İmge" terimi, resim sanatında somut varlıkların görsel tasvirleriyle sınırlı kalmayıp, soyut veya sembolik anlamların da içerisine giren bir kavramdır. Resimdeki imge, ressamın duygularını, düşüncelerini ve kavramlarını izleyiciyle paylaşma biçimidir. İmge, sanat eserinde derinlik kazandırabilir, duygusal bir atmosfer oluşturabilir veya belirli bir temayı temsil edebilir. Araştırma kapsamında ele alınan Neşet Günal'ın resimlerinde ise özellikle tarla imgesi, bir dizi imgeleme ve sembolizme ev sahipliği yapmaktadır. Günal, resimlerinde sadece fiziksel olarak toprakları değil, aynı zamanda toprağın maddesel durumunu ve toplumsal bağlamdaki rolünü de ifade etmeye çalışır. Bu bağlamda, tarla imgesi sadece savunmasızlığın bir sembolü olmasından ziyade, toplumsal gerçekçi bir perspektifle karşımıza çıkar. Toplumsal gerçekçi resim, sanatçıların eserlerinde toplumsal konuları, çatışmaları, eşitsizlikleri veya günlük yaşamın zorluklarını ele aldığı bir yaklaşımı ifade eder. Neşet Günal'ın resimlerinde bu gerçekçi yaklaşım, sadece bireysel bir anlatıyı değil, aynı zamanda toplumun genel dinamiklerini de içerir. Özellikle tarla imgesi üzerinden yapılan bu anlatı, toplumun geleceğini ve onun içindeki değerleri sorgular. Günal'ın resimlerindeki tarla imgesi, toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla izleyicilere sunulan birer araç olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal gerçekçi resim, sanatı sadece estetik bir deneyimden öte, toplumsal bir araç olarak gören bir anlayışı yansıtarak, sanatın toplumun dönemindeki sorunları ele almasını hedefler. Sanatçı, toplumunun çeşitli katmanlarından esinlenerek, resimlerinde bu katmanlara dokunur ve toplumsal meseleleri sorgular. Bu, sadece bireysel bir ifade değil, aynı zamanda toplumun genel bir anlatısıdır. Neşet Günal gibi sanatçılar, kendi kültürlerinden beslenerek, resimlerinde genellikle toprak imgesini kullanarak toplumsal gerçekçilik anlayışını pekiştirirler. Toprak, toplumun en savunmasız kesimini temsil eder ve bu imge aracılığıyla sanatçılar, toplumunun içsel çalkantılarına, adaletsizliklerine ve zorluklarına duyarlı bir gözle bakarlar. Böylece, sanatçının toplumun kültüründen etkilenmesi, sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluk anlayışını da beraberinde getirir.

Toplumsal Gerçekçilik ve Türkiye'deki İzdüşümü

18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, Batı'da toplumsal gerçekçiliğin etkileri hızla görülmeye başlamıştır. Döneme damgasını vuran yenilikler, sosyal yaşamdaki kültürel ekonomik, toplumsal değişimler süreci daha da hızlandırmıştır. Bu noktada, İngiltere'de meydana gelen Endüstri devrimi ve ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, bunun yanı sıra fabrikalaşmayla beraber işçi sınıfının üretme ve yaşam standartları güçleşmiş, burjuvazinin varlığı yükselmiş, işçinin ve köylünün toplumdaki yeri daha belirgin hale gelmiştir (Çelik, 2009: 83).

Toplum tarafından şekillenen bu yaşam normları sanatı da doğrudan et-

kilemiştir. Sanatçılar, olumsuz yaşam koşulları, ekonomik zorluklar, sosyal eşitsizlik, işçilerin maruz kaldığı olumsuz çalışma koşulları gibi toplumsal meseleleri ele alarak, izleyicilere daha derinlemesine bir anlam deneyimi sunmuşlardır. Toplumsal olaylara yönelik sanatsal yaklaşım daha çok "sosyalist gerçekçilik" anlayışı ile şekillenmiştir. Çiçek (2010: 11)'e göre; toplumsal gerçekçilik, 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler sonucunda edebiyatta ve sanatta ortaya çıkmış, Gustave Courbert'in öncülüğünde de resim sanatına yansımıştır. Gerçekçilik akımının etkisi altında, sanatçılar eserlerinde günlük yaşamdan ilham alarak, insanların gerçek yaşantılarına ve olaylarına doğrudan odaklanmışlardır. Ancak toplumsal gerçekçi sanatçılar, sadece olayları yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda konularına politik görüşlerini, özgün yorumlarını ve eleştirilerini de katmışlardır. Bu yaklaşım, izleyicilere doğrudan insan deneyimlerini aktarmaktan daha fazlasını sunmuştur. Sanatçılar, ele aldıkları konuları sadece bireysel hikayeler olarak değil, aynı zamanda geniş bir politik ve toplumsal bağlam içinde ele almışlardır. Bu yaklaşım, sanat eserlerinin yalnızca bireyin iç dünyasına değil, aynı zamanda toplumun içinde bulunduğu koşullara ve sorunlara da dokunmasını sağlamıştır. Bu dönemde, emekçi ve işçi sınıfının üretim süreçleri içindeki rolünü vurgulayan resimler, sosyalist gerçekçilik anlayışında sıkça işlenen temalardan biri olmuştur.

Bu yakınlaşma ve etkileşim, Türkiye'de Yeniler Grubu'nun kurulmasıyla daha bütüncül bir yapı kazanmıştır. Yeniler Grubu, toplumda yaşanan olumsuz koşulları önceki sanat akımlarından farklı olarak ele almıştır. Bu dönemde sanat, sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda toplumsal sorunları anlama ve ifade etme aracı olarak da önem kazanmıştır.

Sanatçılar, resimlerinde idealize edilmiş sahneler yerine, gerçek yaşamın zorluklarını ve güzelliklerini yansıtmaya çalışırlar. Türkiye'deki izdüşümüne gelindiğinde, toplumsal gerçekçilik, Türk resim sanatında 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu ile birlikte kendini göstermiştir (Türe, 2002: 32) ve etkileri özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren gelişmeye ve çoğalmaya başlamıştır. Örneğin, İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Şevket Dağ, Nuri İyem, Mübin Orhon, Neşet Günal gibi ressamlar, Türkiye'deki toplumsal gerçekçilik akımının önde gelen temsilcilerindendir ve eserlerinde toplumsal konulara duyarlılık göstererek, köylü yaşamı, işçi sınıfının durumu, göç gibi konuları ele almışlardır. Toplumsal gerçekçilik, Türkiye'deki sanatçılar arasında politik ve toplumsal konulara dikkat çekme aracı olarak kullanılmıştır. Bu sanatçılar, kendi dönemlerindeki toplumsal sorunları resimleri aracılığıyla ifade etmişlerdir. Resimlerinde kırsal yaşam, köylülerin günlük hayatı, tarım işçilerinin zorlukları gibi konuları işlemişlerdir.

1937 yılında devlet desteği ile gerçekleşen yurt gezileri 1944 yılına kadar sanatçıların toplumla daha yakın bir ilişki kurmalarına olanak sağlamıştır. Bu geziler, Anadolu insanının yaşam tarzını, kültürünü ve toplumsal dinamiklerini tanımalarına zemin hazırlamıştır. Sanatçılar, bu süreçte yerel kültürlerden

ve toplumsal sorunlardan etkilenmiş, bu etkileşim sanat eserlerine yansımıştır. Nitekim Neşet Günal'ın eserleri, toplumun gündelik yaşantısını tüm çıplaklığı ile yansıtmış, yaşanan olumsuz koşulları eleştirel bir bakış açısıyla ve topluma yönelik bir anlayışla işlenmiştir.

Toplumsal gerçekçi sanat anlayışında, yaşanan dönemin ekonomik, sosyolojik ve toplumsal koşulları sanat dünyasını da etkisi altına almıştır. Ardından patlak veren İkinci Dünya Savaşı, dünyada olduğu kadar ülkemizde de sıkıntılara sebep olmuş, ekonomik krizler ve dolayısıyla toplum üzerindeki olumsuz etkileri, yoksul kesimin karşılaştığı çetin yaşam koşulları, Yeniler grubundaki sanatçıları bu konulara itmiştir. Yaklaşık on yıl sonra grup dağılmıştır. Buna rağmen, bireysel olarak toplumsal konuların eserlere yansıması sonraki dönemlerde de sürmüştür. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan ekonomik buhranlar ve buna bağlı yaşanan göç dalgası, toplumsal gerçekçi sanatçıların konuları arasında önemli bir yer edinmiştir. Sanatçılar, bu dönemde göç, işsizlik ve ekonomik zorluklar gibi toplumsal sorunları ele alarak eserlerinde bu konulara odaklanmaya devam etmişlerdir. Böylece, toplumsal gerçekçilik akımının etkisi altında sanat, sadece bireyin iç dünyasını değil, aynı zamanda toplumun genel dinamiklerini ve yaşadığı zorlukları yansıtmıştır.

Toplumsal Gerçekçi Bir Sanatçı: Neşet Günal

1923 yılında Nevşehir'e bağlı eski adı Kızılcin ya da Kızılin olarak bilinen Özyayla Köyü'nde dünyaya gelen Neşet Günal, ilköğrenimini Şereflikoçhisar'da, orta öğrenimini ise Nevşehir'de tamamlar. Bu yıllarda, aile geçimine yardımcı olmak amacıyla sanatçı fotoğraftan büyüterek portre resimler yapar. Rıza Günal ve Ayşe Dağarslan'ın çocuğu olarak doğan Günal, Türk resim sanatında önemli bir figürdür. Eşi Ulucay (Olcay) Hanım ile evliliğinden Zeynep ve Sevi adında iki kız çocuğu sahibidir.

Sanatçının eğitim hayatı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlamıştır. Nevşehir Belediyesi'nin bursu ile 1939 yılında, sınavlarına girerek Devlet Güzel Sanatlar Akademi'sini kazanır (Eczacıbaşı, 1997; Giray, 1998b; Özsezgin, 2010). Bu süreçte önemli ressamların atölyelerinde çalışmıştır, bunlar arasında Leopold Levy, Sabri Berkel ve Nurullah Berk, bulunmaktadır. Sanatçı, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, akademideki ilk hocaları olan Sabri Berkel ve Nurullah Berk'ten desen eğitimi alır. Ancak sanatçı, İstanbul'a ve okulun ortamına uyum sağlamakta güçlük çeker. Leopold Levy bu aşamada, Günal'a okula alışması için yardımcı olur (Giray, 1998b; Özsezgin, 2010). Akademi yıllarında tanıştığı sanatçılar, onun sanat anlayışını etkilemiştir, özellikle Nuri İyem, Avni Arbaş ve Mümtaz Yener gibi isimlerden ilham almıştır. Günal, Türk resminde yeni bir tarz oluşturmak amacıyla toplumsal sorunları yansıtan ulusal bir sanat anlayışını benimseyen sanatçılarla birlikte Yeniler Grubu'nu kurmuştur. Bu grup, genellikle gündelik yaşamı işleyerek toplumcu gerçekçi bir anlayışla 1940'ta Akademi Salonları'nda gerçekleşen 1. Talebe Sergisi'nin ardından 1941

yılındaki ilk Liman Sergisi ile kurulmuştur. Eğitimine devam etmek amacıyla 1948 yılında Paris'e giden Günal, burada André Lhote ve ardından Fernand Leger'nin atölyelerinde eğitim almıştır. Leger'nin atölyesine devam ettiği yıllarda şöyle bir anısı olmuştur: Bir gün, Leger'nin daha sonradan eşi olan Madamme Nadia ve bazı eleştirmenlerle birlikte Günal'ın işlerinin Leger gibi olup olmadığı konusunda bir tartışma yaşanır. Sonunda Leger: ''Hayır, Leger taklidi değil... Güçlü bir deseni var. Bizim plastik konsepsiyonumuzla yeni oluşumlar ortaya çıkıyor" demiştir (Pehlivanoğlu, 2021: 21).

Cumhuriyet'in ilanıyla beraber sanatçılar, dernekler cemiyetler ve gruplar kurarak yaşadıkları coğrafyanın sanat ortamına birlikte yenilikler katmayı ve toplumda sanat bilincinin oluşmasını gaye edinmişlerdir. Sanatçılar bunu amaçlarken de bireysel üsluplarını muhafaza etme çabasıyla sanatın doğasına uygun bir anlayış gütmüşlerdir. Gel gelelim 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Neşet Günal gibi bazı sanatçılar gruplardan bağımsız kendi çabası ile sanat faaliyetlerini sürdürmüş ve Türk sanat tarihinde varlığını korumuştur (Özsezgin, 2010). Sanatçı yıllar sonra Türkiye'ye dönüşünde Akademi'ye atanmış ve uzun yıllar burada çalışarak 1970 yılında profesör unvanını almıştır. Yaşadığı coğrafyanın toplumsal koşullarına kayıtsız kalamayan sanatçı, toplumun köylü kesiminin toprakla özdeşleşmesine tanık olmuş ve bu çetin yaşam şartlarını eserlerine konu etmiştir. Neşet Günal, bu duygularını şu sözlerle ifade etmiştir: "Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu "duyarlık" çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Bu noktada, içimden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim" (Tansuğ, 1976: 147).

Sanatçı, Türkiye'de ve yurtdışında birçok karma sergiye katılmış, başarılı çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Sanat hayatı boyunca Anadolu insanının toprakla bütünleşen yaşam biçimini, yöresel olguları ve toplumsal gerçekleri deseni ve figüratif tarzıyla yansıtmıştır. Kültürel yaşantı ve mücadeleleri kuvvetli bir anlatımla resmeden Günal, 2002 yılında İstanbul'da hayatını kaybetmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Neşet Günal Resimlerinde Tarla İmgesi

Günal'ın sanatıyla ilgili yapılan araştırmalarda, sanat araştırmacıları ve sanat tarihçileri, sanatçının eserlerinde yer alan konuların işlenişindeki lirik figüratif ustalık ve güçlü deseni konusunda genel bir uzlaşıya varmışlardır. Günal'ın desenlerindeki kusursuzluk arayışı, figüre olan bağlılığı ve stilizasyon yeteneği özellikle vurgulanmıştır. Günal'ın desenlerindeki incelik ve detay, konulara duygu yükleyerek izleyiciyle etkileşim kurma yeteneğini gösterir. Bu özellikleri, Neşet Günal'ın sanatının öne çıkan ve tanınan unsurları arasında yer almaktadır. Neşet Günal, sanatına katıldığı yıllarda soyut resmin etkisi al-

tında olan bir dönemde, deseni sonsuz bir öncelik olarak benimseyerek kendine özgü bir yol izlemiştir. Bu dönemde soyut yaklaşımlardan uzak durarak, kendi bakış açısıyla kendi insanını ve gerçeklerini resmetmiştir. Günal, resmin mühendisliğinin ötesinde yatanın, varlığından daha sonra keşfedeceği sezgisel imgeleme yetisi olduğunu düşünmüştür.

Günal'ın eserlerinde figürler her zaman ön planda olmuş, insan ilişkileri resminin dilini belirleyen belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle toprakla bütünleşen el ve ayak figürleri, insanın doğayla uyumunu simgeler. Günal'ın eserlerinde bu iki dokunun arasındaki farkın silinmesi, insanın toprakla bütünleştiğini anlatır. Eller ve ayaklar, insanın vazgeçilmez nesneleri olarak öne çıkar ve bu figürler, emeğin sembolüdür. Parmaklar aracılığıyla vücudun çevresiyle ilişkisini düzenleyen temel öğe olarak karşımıza çıkarlar.

Günal'ın eserleri, insanın doğayla, toprakla, emekle olan derin bağını ifade ederken, aynı zamanda evrensel bir anlam taşır. Resimlerinde yaşam tarzına dış mekânın belirleyici bir etkisi olduğu gözlemlenir. Sanatçı, gündelik hayatta yaygın olarak kullanılan birçok nesnenin resimlerinde yer almadığına vurgu yapar. Günal, kompozisyonlarına yeni nesneler ekleyerek, daha sonraki eserlerinde aksesuar listesini genişletmiş veya değiştirmiştir. Sanatçının resimlerinde sıkça kullanılan olağan formların dışında kalan herhangi bir nesne ortaya çıktığında, bu, ilerleyen dönemde tekrar gündeme gelecek bir haberci niteliği taşımıştır. Günal'ın eserlerinde sıkı bir dokuyla birbirine bağlanan yapılar arasında, bu tür ipuçlarını bulmak mümkündür. Bu şekilde, sanatçının eserleri zaman içinde gelişen ve değişen bir anlam katmanına sahip olmuştur. Resimlerindeki bu dönüşümler, sanatçının yaşam tarzını, duygusal durumunu veya sanatsal anlayışını yansıtan önemli izler olarak değerlendirilebilir.

Neşet Günal, toplumsal gerçekçi bir üslupla Anadolu halkının gündelik yaşantısını figür ağırlıklı resimlerle yorumlarken adeta bir Rönesans dönemi özeniyle sergilemiştir. Günal'ın eserlerinde görülen bu titizlik, sadece konunun detaylı bir şekilde incelenmesi değil, aynı zamanda resmin teknik yönleriyle de ilgilenmesini içerir. Rönesans dönemi sanatçıları, detaylara verilen önem, perspektif kullanımı, anatomik doğruluk ve kompozisyonun dengesi gibi unsurlara özel bir titizlikle yaklaşmışlardır. Günal'ın eserlerinde de benzer bir özen görülmekte; figürler, mekanlar ve objeler arasındaki ilişkiler titiz bir düzen içinde ele alınmıştır. Anadolu'nun kültürünü ve yaşam tarzını resmetmedeki bu titizlik, Günal'ın eserlerini sadece bir belgeleme aracı olmaktan öte, sanatsal bir ifade ve anlam katmanıyla donatmasını sağlamıştır.

Günal'ın figüratif anlatımı ve toprak rengi tonları, eserlerine derin bir duygusallık ve gerçekçilik katarak izleyiciye güçlü bir etki bırakır. El ve ayaklardaki yapı bozumu, insanın toprakla iç içe geçmiş, organik bir bütünlük içinde olduğunu simgelerken aynı zamanda yerel kültürün güçlü temsili olarak da öne çıkar.

Günal'ın eserlerinde toprak, sadece bir fiziksel mekân değil, aynı zamanda kültürel ve duygusal bir sembol olarak işlev görür. Toprak, genellikle kahverengi tonları ve doğal renklerle betimlenir. Bu renk seçimi, toprağın doğal ve organik özelliklerini vurgular. Sanatçının toprakla kurduğu ilişki, yaşamını sürdüren insanlarla özdeşleşir. Figürler genellikle çıplak ayaklı ve toprağa batmış ayaklarla resmedilir, bu da insanın doğayla doğrudan temasını yansıtır. Sanatçının toprak adamlarını sıkça resmetmesi, köy yaşamının zorluklarına ve toprakla bütünleşen insanların yaşam mücadelesine odaklanmasından kaynaklanır. İnsan figürleri, genellikle iri eller ve ayaklarla betimlenir, bu da emeğin, mücadele ve dayanıklılığın sembolüdür.

Sanatın toplumsal gerçeklikle ilişkisi, sanatçının çevresindeki sosyal, kültürel ve politik olaylara olan duyarlılığını, eleştirisini veya yorumunu içerir. Toplumsal gerçekçilik, sanat eserlerinin üretilme sürecine ve içeriklerine şekil veren bir etken olarak ön plana çıkar. Sanatçılar, toplumsal gerçekçilikle etkileşime girerek, çeşitli konuları işleyerek veya eleştirerek toplumu düşündürmeyi, duygusal bir tepki uyandırmayı veya farkındalık yaratmayı amaçlarlar. Neşet Günal'ın resimleri de toplumsal gerçeklikle derin bir ilişki içerisindedir. Sanatçı, kökenlerini ve yaşadığı coğrafyayı ön planda tutarak Anadolu'nun toprakla özdeşleşen kültürünü resimlerine yansıtmıştır. Bu, aynı zamanda doğduğu toplumun geçmişten günümüze kadar olan sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerini izleyen bir sanatçının perspektifini yansıtır.

Toprak adamları ve toprakla bütünleşen figürler, Günal'ın toplumsal gerçekçilikle bağını temsil eder. Eserlerinde çoğu zaman kırsal kesimin zor yaşam şartlarını, köylülerin mücadelesini ve Anadolu'nun doğayla iç içe geçmiş yaşam tarzını işler. Bu, sanatçının toplumsal gerçekçilikle yakın bir bağ kurma arzusunun bir yansımasıdır. Sanatın, toplumsal gerçekçiliği anlamada ve yorumlamada güçlü bir araç olduğu düşünüldüğünde, Günal'ın resimleriyle toprak imgesi üzerinden anlattığı hikayeler, izleyicinin toplumsal meselelere odaklanmasını, bu konular üzerinde düşünmesini ve duygusal bir bağ kurmasını sağlar. Bu, sanatın toplumsal gerçeklikle etkileşimde bulunarak izleyicilerde düşündürme ve etkileme gücünü gösteren bir örnektir.

Neşet Günal'ın resimlerindeki toprak imgesi, sanatçının kendi kültürüne, toprakla özdeşleşen Anadolu yaşamına ve insanın doğayla olan derin bağına olan duyarlılığını yansıtan zengin bir tema olarak öne çıkar. Günal'ın resimlerindeki detaycılık, izleyiciye derinlemesine bir keşif ve anlam deneyimi sunarak, Anadolu insanının günlük hayatına odaklanan toplumcu gerçekçi bakış açısını güçlendirmiştir.

Toprak adamları, Anadolu'nun kuru ve çorak topraklarında yaşayan insanların hikayelerini anlatır. Günal'ın resimlerinde toprak imgesi, sadece fiziksel bir ortamı değil, aynı zamanda insanın kültürel kimliği ve kökleriyle olan bağını da temsil eder. Sanatçı, toprakla olan bu derin bağı resimsel bir dille

ifade ederken, aynı zamanda toplumsal meselelere, geçmişle yüzleşmeye ve insanın doğayla uyum içinde var olma çabalarına odaklanır. Günal'ın eserleri, toprak imgesini kullanarak Anadolu'nun yaşam tarzını, doğayla iç içe geçmiş kültürünü ve insanın toprakla olan köklü bağını anlatan birer anlatıdır. Sanatçının resimleri, toprak imgesini güçlü bir sembolizmle işleyerek izleyiciye, insanın doğayla olan bu kaçınılmaz ve derin bağına odaklanma fırsatı sunar.



Görsel 1. Neşet Günal, Tarla Dönüşü, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 145 x 245 cm.

Sanatçının 'Tarla Dönüşü' adlı eserine bakıldığında, önde kucağında bebeğiyle erkekleri ardında bırakan ve önden giden bir kadın figürün emekleri yüzünden okunmaktadır. Resimde betimlenen sahnede, kadının günü bitirmiş olması ve hızlı adımlarla evine dönmekte olması, Günal'ın toplumsal gerçekçilik anlayışını ve kırsal yaşamın günlük mücadelesini yansıtmaktadır. İşte bu detaylar, resmin toprak temasını vurgulayarak kadının toprakla iç içe geçmiş yaşamını anlatmaktadır. Kadının duruşu, başının ve boynunun pozisyonu, hızlı adımlarıyla yaşamın zorluklarına karşı verilen mücadeleyi temsil eder. Tarlada geçen bir günün ardından, kadın hala enerjik ve sorumluluklarını yerine getirmek üzere aceleci bir şekilde hareket etmektedir. Bu duruş, kadının güçlü ve kararlı bir karaktere sahip olduğunu gösterir. Kadının giyimi, Anadolu kadınının geleneksel yaşam tarzına uygun olarak tasarlanmıştır. Rahat ve boldur, çünkü kadın hem tarlada çalışmakta hem de ev işlerini yerine getirmektedir. İnançları gereği bedenini gizlemeye imkân verecek kadar geleneksel kıyafetleri tercih eder. Bu, kültürel değerlere saygının bir ifadesidir. Kadının kucağında çocuğuyla, tarlada çalışıyor olması çok yönlü rollerini ve güçlü sahiplenici yanını vurgular. Hem annelik görevini yerine getirirken hem de tarımsal işlerde aktif rol alması, kadının yaşamdaki çok yönlülüğünü ve toplumsal rollerini temsil eder.

Figürlerin ayaklarındaki benzerlik, cinsiyet ayrımının iş yaşamında öne

çıkmadığı, her iki cinsin de eşit sorumlulukları paylaştığı bir toplumsal gerçeği yansıtmaktadır. Bu, toplumsal cinsiyet eşitliği ve dayanışmanın önemini vurgular. Kadının hızlı adımları ve doğru duruşu, Anadolu kadınının günlük yaşam mücadelesini, güçlü duruşunu ve sorumluluklarını yerine getirme azmini vurgular.



Görsel 2. Neşet Günal, 1979, Başakçı Kadın III (kesit), 97x165, Tuval üzerine yağlıboya

Günal'ın "Başakçı Kadın" adlı tablosu, sanatçının toprak, doğa ve Anadolu kültürüne olan bağlılığını gösteren önemli bir eseridir. Bu tabloda, Günal'ın figüratif üslubu ve toprak imgesi, Anadolu'nun kırsal yaşamını ve kadının toprakla kurduğu organik bağı anlatan güçlü bir temsil sunar (Görsel 2). "Başakçı Kadın" tablosunda dikkat çeken unsurlardan biri, kadın figürünün toprakla bütünleşmiş duruşudur. Kadının büyük ve kuvvetli elleri, toprağı sıkıca kavrayarak, hasat mevsimindeki çalışmalarını simgeler. Toprak rengi tonları, tablonun genelinde kullanılarak, kadının eteğinden eline kadar uzanan bir çizgi oluşturur ve bu, kadının toprakla olan derin bağını vurgulamaktadır. Figürün giyimi ve duruşu, Günal'ın toprakla iç içe geçmiş bir yaşamı tasvir etme amacına hizmet etmektedir. Kadının başındaki örtü, Anadolu kültüründeki geleneksel giyim unsurlarını yansıtırken, ayaklarındaki çıplaklık ise doğayla olan doğrudan temasını temsil etmekte ve tablonun arka planında görülen başaklar, hasat zamanını ve bereketi simgelemektedir.

Başakçı kadın, topraktan elde edilen bu bereketle dolu başakları kucaklamış gibi durur. Bu, doğanın döngüsü içinde insanın yerini ve toprakla olan etkileşimini güçlü bir şekilde ifade etmekte. Renk paleti, genellikle kahveren-

gi tonlarından oluşurken, sarı başaklar ve kadının kıyafetindeki turuncu detaylar, tabloya sıcak bir atmosfer katmaktadır. Renklerin kullanımı, toprakla uyum içinde bir bütünlük oluşturarak, doğanın ve insanın birbirine olan uyumunu resmeder. Günal'ın "Başakçı Kadın" tablosu, toprak imgesini ve Anadolu kültürünü figüratif bir anlatımla birleştirerek, sanatçının yaşadığı coğrafyanın ve kültürün önemli unsurlarını içselleştirdiğini gösterir. Bu eser, toprakla beslenen, doğayla uyum içinde yaşayan Anadolu insanının gücünü ve yaşam sevincini yansıtan etkileyici bir tablodur.

Neşet Günal, eserlerinde toprağa büyük bir önem atfeder ve toprak imgesini sıkça kullanırken tek başına figür kullandığı nadir eseri vardır, genellikle bir öykü anlatma niteliği taşırken "Toprak Adam" tablosu toprak temasına direkt odaklanan eserlerinden biridir (Görsel 3).

Toprağın, bereket, doğurganlık, yaşamın kaynağında önemli bir sembolse tek figürle kullanımıyla Günal'ın eserinde toprakla bütünleşmiş kendi yaşam mücadelelerini yansıtan bir karakteri temsil ettiğini de anlarız. Eserin detaylarına göre, "Toprak Adam" tablosunda figürlerin duruşu, el ve ayak detayları, renk paleti unsurları toprakla olan bağlantıyı vurgulayabilir. Figürlerin doğrudan toprakla teması ya da ayaklarının toprağa gömülü durumları, Günal'ın toprakla insan arasındaki organik bağı nasıl yorumladığını gösterebilir.

Neşet Günal'ın eserlerinde mağara evleri, kadınlar, bebekler ve işçi adamların yanı sıra toprak unsuru, sanatçının özgün ve güçlü bir anlatım tarzını ortaya koyar. Yoksulluğun dramını anlatan bu eserler, genellikle merkezi figür olarak büyük el ve ayakların toprakla bütünleştiren erkek figürleriyle yaşadıkları coğrafyanın zorlu şartlarına olan direnişlerine dikkat çeker.



Görsel 3. Neşet Günal, 1974, Toprak Adamı, 96x185 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Figürlerin giyimleri ve vücutlarındaki ayrıntılar, yoksulluğun ve çaresizliğin izlerini taşır. Liğme liğme olan elbiseler, açıkta bıraktığı kasları ve parçalanmış ayakkabılardan fırlayan abartılmış ayaklar, Anadolu'nun sert topraklarında yaşam mücadelesi veren insanların güçlü karakterini yansıtır. Sanatçının genellikle "toprak adamları" temasını seçmesi, eserlerinde duygusal bir derinlik yaratmasına olanak tanır. Günal, yoksulluk ve yaşam mücadelesi gibi evrensel temaları işlerken duygu sömürüsünden kaçınır ve bu zorlu konuları ele alırken son derece hassas bir sınırda yürür. Sarı yanık topraklarla özdeşleşen sarı-yanık ten tonları, Anadolu'nun sıcak ve zorlu iklimine atıfta

bulunur, bu da sanatçının figürleriyle coğrafi ve kültürel bağlam arasında güçlü bir ilişki kurmasına olanak tanır. Günal'ın eserleri, görsel anlatım gücüyle izleyiciye duygu yüklü bir deneyim sunar. Toprak adamları ve diğer figürler, Anadolu'nun zorlu yaşam koşullarını anlamamıza ve bu yaşamın dayanıklılığına hayran kalmamıza neden olur. Neşet Günal'ın Toprak Adamlar serisi, Orta Anadolu köylülerinin zorlu yaşam şartlarını içeren dokunaklı ve gerçekçi bir duyarlılığı yansıtarak dikkat çeker. Sanatçı, geçmişe duyduğu ilgi ve toprak emekçilerinin dünyasına olan duyarlılığı, kendi özgün anlatım tarzıyla tuvallerine yansıtmıştır. Günal'ın resimleri, toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimsel bir dille resmederken, onların zorlu mücadelelerini izleyiciye aktarır. Sanatçının geldiği toplumsal ve doğal ortam, onun duyarlılığını ve sanatsal ifadesini belirleyen temel unsurlardan biridir. Günal, kendi toplumunun ve coğrafyasının izlerini taşıyarak resimlerinde güçlü bir toplumsal gerçekçilik anlayışını benimser.

Toprak Adamlar serisi, bu anlayışın bir ürünü olarak ortaya çıkar ve Orta Anadolu'nun köylü yaşamını, emekçilerin çabalarını, yaşadıkları zorlukları ve duygusal deneyimlerini detaylı bir şekilde işler. Gerçekçi yaklaşımı, izleyiciyi resmedilen sahnelerin içine çeker ve toprak adamlarının yaşamına dair derin bir anlayış sunar. Tuvallerindeki renk paleti ve kompozisyon, izleyicilere duygusal bir etki bırakırken, aynı zamanda toplumsal gerçekçilik anlayışının önemli bir örneğini temsil eder. Bu eserinde sanatçının kendine yakın bulduğu kırsal kesimin dertlerini, çilelerini ve özlemlerini biçimsel bir dille resmettiği eserlerdir. Sanatçı, kendi toplumunun içinden gelen duyarlı bir coşkuyla, çok iyi tanıdığı insanların dünyasını yansıtarak resimlerine hayat vermiştir. Bu eserler, Günal'ın özgün bakış açısı ve toplumuna duyduğu derin bağlılıkla şekillenmiştir.

Toprak adamlarının öz sorunlarını biçimsele dönüştürebilme yeteneği, Günal'ın resimlerine insanî bir nitelik kazandırır. Sanatçı, resimlerinde sadece bir konuyu değil, aynı zamanda bu konunun içindeki duygusal derinlikleri, yaşamın çeşitli yönlerini ve toplumsal dinamikleri ifade eder. Toprak adamları, sanatçının bakış açısıyla birlikte izleyicilere kendi gerçeklikleriyle yüzleşme fırsatı sunar. Sanatçının yerel ve geleneksel temaları, kendi toplumunun değerlerine bağlılık ve duyarlılıkla birleştirerek çağdaş bir anlatım ortaya koyması, onun çağdaşlık anlayışının özgün bir göstergesidir. Bu yaklaşım, Günal'ın resimlerinin sadece bireysel değil, aynı zamanda evrensel bir anlam taşımasını sağlar.



Görsel 4. Neşet Günal, 1991-92, Sorun-Sorum V, 148x190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Neşet Günal'ın "Sorun-Sorum" adlı eseri, sanatçının toprak imgesini öne çıkaran ve derinlemesine bir inceleme için zengin malzeme sunan etkileyici bir tablodur. Bu resim, toprak ile insan arasındaki bağın güçlü bir sembolizmi ile öne çıkar (Görsel 4). Öncelikle, tablonun temel unsurlarından biri olan renk paleti dikkat çekicidir. Genel tonların toprak renkleri, kahverengi ve tonlarından oluştuğu görülür. Günal, resminde bu renkleri kullanarak toprağın yaşamsal, besleyici ve kökleri derinlere uzanan bir sembol olduğunu vurgular. Toprak, tablonun ana temasını oluşturan bir öğe olarak, insan figürleriyle birleşir ve ortak bir yaşamın temsilcisi olarak işlev görür. İnsan figürleri, tabloda belirgin bir şekilde yer alır ve toprağa gömülü gibi betimlenir. Bu, diğer resimlerinde olduğu gibi insanın doğayla olan organik ilişkisinin, toprağın içinde bir nevi eriyip bütünleştiğini simgeler.

Figürlerin yüz ifadelerindeki sorunlu ve düşünceli haller, toprağın aynı zamanda insanın iç dünyasını yansıttığı bir zemin olduğunu gösterir. Belki de "Sorun-Sorum" adı bu içsel zorlukları ve insanın toprakla etkileşimini ifade eder. Parçalanmış ayakkabılar, yırtık giysiler ve zorlu bir yaşamın izleri figürlerin üzerinde belirgindir. Bu detaylar, toprak adamlarının yaşamlarının

zorluğunu ve çilelerini vurgular. Aynı zamanda, bu aşınmışlık ve yıpranmışlık, insanın toprakla olan bağının ne kadar köklü ve gerçek olduğunu gösterir. "Sorun-Sorum" tablosu, toprak imgesini kullanarak insanın doğayla olan ilişkisini ve bu ilişkinin içsel boyutlarını işler. Bu resim, toprağın sadece bir fiziksel mekân değil, aynı zamanda insanın duygusal, zihinsel ve ruhsal varlığıyla bütünleştiği bir sembol olduğunu gösterir.



Görsel 5. "Toprağa Öykü J. F. Millet' ye Saygı", tuval üzerine yağlıboya, 121x211 cm, 1981, Sami Şekeroğlu Kol.

Bu kapsamlı açıklama, Neşet Günal'ın 1981 tarihli eserinin, 19. yüzyılın ortalarında yaşamış olan Fransız realist ressam J.F. Millet'nin "The Gleaners" (Başak Toplayanlar) tablosuna göndermeler içerdiğini göstermektedir (Görsel 5). İki eser arasındaki benzerlik, köy yaşantısını, köylüleri ve tarım emekçilerini konu alması, özellikle de kadın figürlerin toprağa eğilerek çalışmasını içermektedir. Öncelikle, Neşet Günal'ın eserinin, Millet'nin tablosuna bir saygı duruşu niteliğinde olduğunu belirtmek önemlidir.

Zaman ve mekân farklılıklarına rağmen, her iki ressamın da kırsal yaşamın zorluklarına ve emeğine vurgu yaptığı görülmektedir. Eser, tarım emekçilerinin toprakla olan sıkı bağını ve zorlu çalışma şartlarını vurgulamak amacıyla tasarlanmış gibi gözükmektedir. Eserdeki kadın figürlerin toprağa eğilerek çalışmaları, onların doğayla iç içe, toprakla bütünleşmiş bir yaşam sürdüklerini anlatan güçlü bir sembolizmi taşımaktadır. Millet, yapıldığı dönemde oldukça fazla eleştiri alan bu çalışmasında, hasat sonrası tarlada kalan mısırları toplayan üç kadına yer vermiştir. Çalışan sınıfı, emekçi köy kadınını, çok zor bir işi yaparken, eğilmiş bir vaziyette resmetmiştir. Resimde, sıradan kırsal kesim insanını yüceltmesi, dönemin koşullarında ve sanat çevresinde tepkileri beraberinde getirmiştir (Harris ve Zucker, Erişim Tarihi: 31.03.2019).

Kadınların yüz ifadelerinin karanlık olması, izleyiciyi doğrudan yüzlerine odaklanmaktan ziyade, beden dillerine ve yaptıkları işe yönlendirerek bu eserin daha çok bir anlatım olduğunu gösterir. Sağ tarafta duran kadının dimdik duruşu ve ufka bakışı, birçok yorucu işe rağmen kırsal kesim insanının içsel gücünü ve dayanıklılığını simgeliyor olabilir. Arka planda çıplak dağların olması, toprakla mücadelenin sadece fiziksel değil, aynı zamanda doğayla ve çevresel koşullarla da bir mücadele olduğunu vurgulayabilir. Ayrıca, eserin minimalist bir kompozisyon kullanarak kadınları ve çalışma eylemini öne çıkardığı ve arka planda başka nesnelere pek yer vermediği belirtiliyor.

Bu, ressamın odak noktasını izleyiciyi direkt olarak çalışma sahnesine çekmek olarak yorumlanabilir. Bu eser Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçilik ve kırsal yaşam temalarını işlediği bir örnek olarak görülebilir. Millet'nin eserine yapılan göndermelerle, geçmişten gelen resim geleneğine saygı gösterirken, kişisel dokunuşunu da eklemiştir.



Görsel 6. "Başakçılar", tuval üzerine yağlıboya, 145x204 cm, 1961, İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Üç kadın figürünün farklı işlerle meşgul olduğu bu sahnedeki eserde, Neşet Günal'ın kahve ve toprak renklerini kullanarak yarattığı buğulu atmosfer, umutsuzluk ve zor koşulları vurgulamaktadır (Görsel 6). Arka planda tek tük serpiştirilmiş bodur ve yapraksız ağaçlar, verimsiz kıraç toprağın bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Günal'ın kullandığı renk tonları, genellikle kahve ve toprak renkleriyle sınırlıdır. Bu renk paleti, resmin atmosferine doğal bir doku ve yerellik katarken, aynı zamanda bu zorlu çalışma koşullarının ve

çevresel zorlukların izlerini yansıtmaktadır. Arka plandaki bodur ve yapraksız ağaçlar, çıplaklık ve verimsizlik simgesi olarak algılanabilir. Bu elemanlar, toprağın bu coğrafyadaki durumuyla ilgili izlenimler sunarak, kıraç toprağın tarım için uygun olmadığını ve çevresel zorlukların mücadele edilen bir gerçeklik olduğunu gösterir. Özellikle buğulu görüntü, resmin umutsuzluk ve zorluklarla dolu bir atmosfer içinde olduğunu vurgular. Kadınların farklı işlerle uğraşıyor olmaları, kırsal yaşamın zorlu koşullarında çeşitli görevlerin üstesinden gelme çabasını yansıtır. Bu sahne, Günal'ın toprakla bütünleşmiş kırsal yaşamı anlatma biçiminin bir örneği olarak görülebilir.

Resimde farklı yaşlardan ve farklı kuşaklardan kadın figürlerinin betimlenmesi, Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçilik anlayışını ve kırsal yaşamın evrenselliğini vurgulayan bir yaklaşımını yansıtmaktadır. Bu detaylar, çalışmanın yaşam döngüsüne ve toplumsal dayanışmaya dair derin anlamlar içerdiğini gösterir. Orta planda eğilmiş kadın figürü, yüzü görünmemesine rağmen yaptığı işe tamamen odaklanmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu figür, dünyadan kopmuşçasına, doğayla ve toprakla bütünleşerek, emeğin içsel bir değeri ve anlamı olduğunu vurgular. Yüzünün görünmemesi, herhangi bir bireyin yerine konulabilir olmasıyla evrenselliği temsil eder. Sağ tarafta duran yaşlı kadın figürü, diğerlerinden farklı bir duruş sergiler.

Küreğine dayanmış, uzaklara dalmış bakışları, yaşlılık ve deneyim dolu bir hayatın yansımalarını taşır. Giyim tarzı ve başını örtme biçimiyle geleneksel değerlere bağlılığını simgeler. Bu figür, kırsal yaşamın zorluklarına karşı gösterilen direnci temsil eder ve kendi yaşam tecrübelerini genç kuşaklara aktarmanın önemini vurgular. Sağ tarafta duran kadının yanında, elinde ekmeğiyle duran küçük çocuk figürü, gelecek kuşakları temsil eder. Bu detay, kırsal yaşamın bir döngü olduğunu ve emekle geçen hayatın kuşaktan kuşağa aktarıldığını gösterir. Küçük çocuğun ilgi beklercesine duruşu, emeğin karşılığında elde edilen ürünlerin ve toplumsal dayanışmanın önemini vurgular.

Sonuç olarak, Neşet Günal'ın eserlerinde halk bilimsel unsurlardan yararlanarak, ulusal değerleri işleyip, gerçekte yöresel nitelikte eserler üretmesi, sanatçının köklü kültürel bağlarına olan derin bağlılığını yansıtmaktadır. Sanatçı, yakın çevresindeki sanatçılardan etkilenmiş olabilir, ancak kendine özgü üslubuyla farkını ortaya koymuştur. İri eller, öfkeli duyguları değil, yaşamdan edinilmiş deneyimleri ve insanın içsel gücünü ifade etmektedir. Bu detaylar, sadece bireysel bir öfkenin değil, aynı zamanda toplumsal zorluklara karşı gösterilen dayanıklılığın bir simgesidir.

Geleneksel toplum yapısında erkeğe verilen önceliğe rağmen, Günal'ın eserlerinde kadın figürleri önemli bir rol oynamaktadır. Kadınlar, iri elleri ve çıplak ayaklarıyla resmedilirken, aynı zamanda çocuklarıyla, tarlada çalışırken güçlü bir şekilde betimlenmiştir. Bu, kadının sadece aile içinde değil, aynı zamanda toplumun temel direği olduğunu gösterir. Toprak imgesi, Günal'ın

eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Kadın, erkek, çocuk ve hayvan figürleriyle birlikte toprak, ailenin ve toplumun dayanışmasını simgeler. Toprak, aidiyet duygusunu güçlendiren bir unsur olarak işlenir ve Anadolu insanının yaşamını sürdürdüğü temel element olarak ön plana çıkar. Günal'ın eserlerindeki toprak düz damlı ve kerpiç duvarlı olarak betimlenen evler, Anadolu kültürünün izlerini taşıyan geleneksel bir yapıdır. Ayrıca, sanatçının tutumluluğu estetik bir kural olarak benimsemesi, çizgi ve renk kullanımıyla eserlerinde bu geleneksel tavır net bir şekilde görülmektedir.

Kaynakça

Pehlivanoğlu, B. (2001). *Neşet Günal, Retrospektif*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çelik, S. (2009). Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çiçek, V. (2010). 19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Giray, K. (1998b). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Harris, B. ve Zucker, S. (2015). Jean-François Millet, The Gleaners. (Video) https://smarthistory.org/millet-the-gleaners. (Erişim Tarihi: 23.10.2024).

Özsezgin, K. (2010). *Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar*. İstanbul: Tunca Sanat.

Tansuğ, S. (1976) *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*. Gelişim Yayınları.

Türe, A. (2002). 1940'tan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. YayımlanmamışYüksel Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

http://www.antikalar.com/neset-gunal (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

https://www.youtube.com/watch?v=d9JdmqBGSLY&t=100s (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

https://www.youtube.com/watch?v=Mmc7WaVvD6s&t=211s&pp=ygUNbmXFn-2V0IGfDvG5hbA%3D%3D (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

Görsel Kaynaklar (İnternet kaynaklarından sonra ayrı bir başlık altında eklenmelidir).

Görsel 1, https://saglamart.com/neset-gunal (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

Görsel 2, https://www.facebook.com/355169001794684/posts/533532620624987/ (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

Görsel 3, https://tr.pinterest.com/pin/777082110695013867/ (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

Görsel 4, https://tr.pinterest.com/pin/405394403943864093/ (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

Görsel 5, https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/ (Erişim Tarihi 06 Aralık 2024)

Görsel 6, Aksu, 2020, Neşet Günal'ın Toplumsal Gerçekçi Resimleri Üzerinden Emekçi Kadın Figürleri, Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı, Kastamonu. (Tezinden Görsel Aynen Alıntı Yapılmıştır) (Erişim Tarihi 08 Aralık 2024)

BÖLÜM 2

TÜRKMEN MİLLİ ŞAİRİ MAHTUMKULU FERAĞI'NIN PORTRELERİ VE HEYKELLERİNİN YARATIM SÜRECİ

Abdurrahman DEVECİ[1]

1 Doç. Dr. Trakya Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi, Türkmensahra- İran Türkmeni (Abdolrahman Dieji) rahmandeveci@gmail.com, ORCİD: 0000-0003-4167-8259

Giriş

Mahtumkulu Ferağı (1733-1813), Türkmenlerin en büyük klasik milli şairidir. Ancak o, Türkmenler arasında yalnızca bir şair olarak değil, aynı zamanda milli bir sembol olarak görülmektedir. Türkmen ozanlarının (bağşıların) dediği gibi:

"Bu Türkmenin goşa-goşa tarı bar Bir Mağtımgulı biri goşa tar

(Bu Türkmen'in çift-çift tarı var Biri Mahtumkulu biri iki telli tar)

Yani "Tamdıra" veya Farsça değimiyle "Dutar" denilen Türkmen'in iki telli sazı kadar Mahtumkulu da Türkmen'i temsil etmektedir. Mahtumkulu denince sadece bir büyük klasik şair kastedilmemekte, bir milleti temsil eden büyük bir sembol söz konusudur. O, Türkmenistan'da ve çevresinde yaşayan Türkmensahra Türkmenleri ve Afganistan Türkmenlerin için geçmişte ve bugünde yaşayan en büyük sembolik şahsiyettir. Öyle ki Türkmenler arasında her kes ona bir zaviyeden bakar, biri büyük arif ve din adamı, biri büyük milli düşünür, biri büyük şair olarak…, Profesör Bertles'e göre " Cam-e Cemşid" dir (Gürgenli, 2011:3) o camdan dünyanın her köşesini görebilirsin.

Türkmenistan'ın bağımsızlığa kavuşması Mahtumkulu'nun derecesini bir ülkenin milli şairi olarak daha da yükseltti. Mahtumkulu'nun mezarı İran'ın Türkmensahra bölgesinde yer almaktadır. Bugün Mahtumkulu törenleri sadece Mahtumkulu'nun Türkmensahra-İran'da bulunan Aktokay obasındaki mezarının başındaki düzenlenen programlarla kalmıyor. Mayıs ayının son 10 günü bütün Türkmensahra'da Mahtumkulu törenleri yapılmaktadır. Bugün Mahtumkulu'nun heykeli Türkmenistan'ın türlü şehirlerinde olduğu gibi Türkmensahra-İrandaki şehir meydanlarında da yapılmakta, şairin resimleri yapılıp afişleri asılmaktadır. Yani ister Türkmenistan'da İster Mahtumkulu'nun doğduğu ve vefat ettiği ve mezarının bulunduğu Türkmensahra-İran'da Mahtumkulu günleri bir milli bayrama dönüşmüştür.

Türkmenistan Cumhuriyeti 1924'te kurulalı beri Mahtumkulu'nun, Türkmenlerin büyük milli şahsiyeti olarak hem heykelleri hem resimleri çok sayıda yapılmıştır. İran'ın Türkmen şehirlerinde de Mahtumkulu'nun küçük taşınabilir büstleri ve tuvalleri taklit edilerek gönüllü olarak bazı sanatçılar tarafından yapılmıştır. Ancak son zamanlarda özelikle de Türkmensahra'da Matumkulu'nun büyük boyutta resimlerinin ve heykellerinin yapılmasına, özellikle de bu heykellerin şehir meydanlarında dikilmesine büyük ilgi duyulmuştur. Türkmenistan'da yapılan eserleri örnek alan bu heykeller ve resimler, az farklılıkla belli bir figürü ve tipi yansıtmaktadır. Acaba bu heykellerin ve resimlerin asıl kaynağı nedir? Acaba Mahtumkulu'dan yaşadığı dönemden bir fotoğraf veya resim kalmış mı veya bunlar sonradan sanatçıların hayal gücüyle ortaya çıkmış mıdır? İşte bu makalenin asıl konusunu oluşturan da budur. Makale

bu konuyu araştırmakta ve Türkmenistan'da ve Türkmensahra-İran'da yapılan

Mahtumkulu resim ve heykellerini değerlendirmeyi, analiz etmeyi ve karşılaştırmayı amaç etmektedir.

Bu araştırmada Mahtumkulu hakkında İran'da, Türkmenistan'da ve Türkiye'de yazılan tarihi ve edebi kaynaklar taranmıştır. Ancak Mahtumkulu'nun portreleri ve heykelleri konusunda yeterince dergi ve kitap kaynaklar bulunmaması da bir gerçektir. Bu yüzden de araştırmacı sanat konusunda Türkmenistan ve Türkmensahra- İran'daki bazı itibarlı internet sitelerinden sınırlı bir şekilde yararlanmıştır. Bu alanda derli toplu bilgiye erişimin internet ortamında bile oldukça zor olduğu göz önüne alınırsa, bu makale, Mahtumkulu'nun Türkmen resim ve heykel sanatındaki yerini bir bütün olarak ele alan ilk çalışma niteliğinde olabilir.

1. Mahtumkulu'nun Kendi Yaşadığı Dönemden Görsel Bir Eser Kalmış Mıdır?

Genelde sanatçı bir figür üzerine çalışmak istediğinde canlı veya cansız bir model kullanır. Eskiden böyle olmuş, bugünde de böyle devam etmektedir. Bugün de birçoğu sanatçı önce konunun fotoğrafını çekip sonra eser yaratmaya başlarlar. Sanatçı, hayali bir karakter yaratmak istediğinde de gerçekçi bir çalışma ortaya çıkarmak için, bir model kullanmayı tercih eder. Birçok batılı ressamın insan figürüne gelince, hatta eşlerini ve sevgililerini model olarak kullandıkları bilinmektedir. Örneğin,

"Jean Auguste Dominique Ingres" Osmanlı yurduna hiç seyahat etmediği halde, duyduklarına ve arkadaşları tarafından Osmanlı yurdundan gelen mektuplara dayanarak, Türk hamamı ve içindeki kadınları betimlemiştir (Kodman ve Özkartal, 2010: 127). Ancak kullandığı modeller kendi çevresindeki kadınlar olduğu için çalışmasına Batılı kadın figür özelikleri hâkimdir.

Elbette yüzünü hiç görmediği gerçek bir şahsiyetin portresini, heykelini, büstünü yapmak sanatçı için daha da zordur. O sanatçı artık o şahsiyet hakkındaki okuduklarına, duyduklarına ve hatta onun görüşlerine ve düşüncelerine dayanarak kendi hayal gücünün kuvvesiyle yeni bir figür yaratmalıdır. Bu karakter sadece konunun dış görünüşünü değil aynı zamanda onun iç dünyasını, psikolojik halini ve düşüncülerini de dışa aktarmalıdır. İşte Mahtumkulu Ferağı'ya gelince onun figürünü ortaya çıkaran sanatçı veya sanatçılar böyle bir süreci geçirmişlerdir.

Mahtumkulu'nun kendisinden yaşadığı dönemde hiçbir resim ve portre kalmamıştır. Genel olarak İslam âlimleri arasında resim ve heykel sanatına da hoş bakılmamıştır. Ancak Sovyetler döneminin ilk edebiyat araştırmacılarından olan Mäti Kösäýew ve Aman Kekilow'un hazırladığı "Mahtumkulu hakkında halk rivayetleri" adlı eserde, şair hakkında halk arasında dolaşan söylentiler toplanmıştır. Onların arasında Mahtumkulu'yu yakından gören bir

kişinin diğerlerine anlattıkları da yer almaktadır. Gızılarbat, Stalin adındakı köyde yaşayan, Türkmenlerin Gerkez boyundan, 1957. Yılında 58 yaşında olan Baba Nejebalı oglu, Mahtmkulu'yu yakından gören kişiyle görüşen Amandurdı adlı adamın anlattığını şu şekilde aktarılmıştır:

"Bendesen" Köyünde yaşayan Amandurdy adlı bir kişi, "Mahtumkulu'yu göreni ben gördüm" derdi. Amandurdı genç yaştayken Mahtumkulu'yu gören o yaşlı adam 90 yaşındaymış. Amandurdı'ya şunları söylemiş:

"Bahar aylarında Övezberdi Şeyh adlı akrabam, Hasar Dağı'na taşınmak istedi. Ben taşınmak için ona yardım ettim. Mezitli denilen bir pınarın yakınına gidip yerleştik. Övezberdi Şeyh o dönemde yaşlı bir adam olduğu için Garrıgala köyüne "Ölmeden önce arkadaşımın oğlu Magtym'canı göreyim" diye haber gönderdi (Her halde o yıllarda Mahtumkulu Garrgala'da yaşıyor olabilir veya misafirliğe gelmiştir. Ondan sonra Garrıgala'dan bir genç adam geldi, Övezberdi şeyh onu hürmetle karşıladı, bir hayvan kurban kesti. Ben daha sonra gelen kişinin Mahtumkulu olduğunu öğrendim. Ortadan biraz uzun boylu, ince ve kemikli, koyun gözlü, geniş kulaklı, ince dudaklı, elmacık kemiği olan, at yüzlü (Sivri yüzlü), sivri burunlu, kalın sakallı bir adamdı… (Kösäýew ve Kekilov, 1959: 39)

Mahtumkulu'nun yüz özellikleri hakkında, gören adamın anlattığını ikinci kişiden duyarak yazılan ilk ve belki de tek bilgi bundan ibarettir. Ancak bu bilgi bile sanatçıların onun portresini yapmasına büyük yardımı olmuştur.

2. Mahtumkulu'nun Bugünkü Klişeleşen Portresi ve Heykelinin Oluşum Süreci

Mahtumkulu'nun bugünkü bildiğimiz figürü 1947'de sanatçı Ayhan Hacıyev tarafından yapılmıştır.

Ayhan Hacıyev 1924 yılında Türkmenistan'da Gözel Bagır köyünde doğmuş. Ayhan, bir süre Aşgabat'ta eğitim aldıktan sonra 1944 yılında, çok sevdiği sanatçı Vasili İvanoviç Surikov'un adını taşıyan Moskova Sanat Enstitüsü'nde sanat eğitimine ve çalışmalarına devam etmiştir. 1947. yıl sanatçının hayatında bir dönüm noktası olmuştur: O yıl Aşkabat'ta ilk kez Mahtumkulu'nun portresini yapmak için bir yarış düzenlenir. Ayhan, bu yarışa katılmaya karar veriyor, şair hakkında çok araştırıyor, onun gezdiği ve yaşadığı yerleri dolaşıyor. Şair hakkında yazılan rivayetleri okuyor. Duayen yazarlar Berdi Kerbabaev, Beki Seytakov ve Mäti Kösayev de şairin imajı konusunda sanatçıya birçok tavsiyede bulunuyorlar. Ayhan Hacıyev, en iyi eseri ortaya çıkarıp bu yarışın kazananı olup tarihe geçiyor (Resim 1).

Portre, Türkmenistan Devlet Güzel Sanatlar Müzesi'ne teslim ediliyor. Ekim 1948'de deprem nedeniyle sanat müzesi hasar görüyor, portrenin çerçevesi de bozuluyor, ancak içindeki resim zarar görmüyor (Teplýakow, Aýhan Hajyev - Magtymguly imajyny ýaratan usta).

Mahtumkulu portresi, daha önce söz ettiğimiz rivayete uygun olarak, alnı geniş ve az çıkıntılı, sakalı gür, elmacıkları dışarıya vurmuş, yüzü biraz sivri yapılmıştır. Kıyafete gelince, üzerinde Türkmen'in geleneksel elbiseleri bulunmaktadır. Başı, Kuzu Telpekli (Kuzu derisinden yapılan yaklaşık mahruti şekilli şapka, ancak üstü uçlu değil), üzerinde uzun cübbe, onun içinde Türkmenlerin kırmızı don dediği kıyafet. Ressam Ayhan Hacıyev'in 1947'de yarattığı figür o zamandan beri kitap, gazete ve dergi sayfalarında, pullarda, rozetlerde ve hatta halı motiflerinde yaygın şekilde kullanılmıştır.

Aşgabat'taki Mahtumkulu Parkındaki 1970'te yapılan heykel de aslında Ayhan Hacıyev'in yaptığı portreden esinlenmiştir (Resim 2). O heykel de bir sanat yarışmasının sonucunda ortaya çıkıyor. Heykel, Aşgabat Mimarlar Birliği'nin düzenlediği bir yarışma sonucunda bir grup sanatçı çalışması olarak sunuluyor. Eser, değişik etniklerden olan Vladimir Vysoti, Viktor Kutumov ve Minskli heykeltıraş Viktor Popov'un hazırladığı proje esasında inşa ediliyor. Anıtın yapımına Ermeni taş ustaları S. Grigoryan ve G. Oganesyan katkıda bulunuyorlar (Teplýakow, Magtymgulynyn ýadigarligi Türkmen sungatynyň naýbaşy).

54 sene boyunca Aşgabat'ın ünlü bir simgesine dönüşen bu eser, Türkmenistan'ın anıtsal başyapıtlarından biri sayılır. Sanatçılar, şairin yaşadığı yurdunun doğasının güzelliğini anımsatan bir eser yaratmayı başarmışlardır. Alt taşların birinde şairin adı yazılıdır. Heykelin başı gökte olsa da bakışı önündeki havuza doğrudur. Sanki düşüncelere dalmış ve Mahtumkulu'nun düşüncelerden ve endişelerden dolu iç dünyasını dışarı aktarmıştır. Elinde divan şiiri de aynı zamanda şairi temsil etmektedir. Heykelin üzerinde yapıldığı alt kısım kaya taşlarına benzetilmiştir. Sanki Mahtumkulu sevdiği Sonıdağın tepesine çıkıp yükseklikten yere bakarak şiirini mırıldamaktadır.



Resim 1. *Aýhan Hajyýew ve Mahtumkulu Portresi, Türkmenıstanyň Medenıýet Ministrligi Sitesi (https://medeniyet.gov.tm/tk/art-world/23.)*

Ey söydüğim Sonıdağı (Ey sevdiğim Sonıdağı)

Dağdanlıdır bilin senin (Dağdanlıdır belin senin) (MKD, 2004: 231)

Türkmenistan'ın çağdaş ünlü şairi Kerim Gurbannepesow, Mahtumkulu'yu vasf edip yazdığı bir şiirde, bu heykele bakıp Mahtumkulu'nun kendisini de bir dağa benzetmiştir. Sanki dağ üzerinde bir dağ duruyor gibi.

Şeydip dağ üstünde dağ bol da otur (Böyle dağ üstünde dağ olarak otur)

Kümüş suwa bakıp daňıňı atır (Gümüş suya bakıp tanını attır)

Geçse de üstüňden müň-müňläp asır (Geçse de üstünden bin-binler asır)

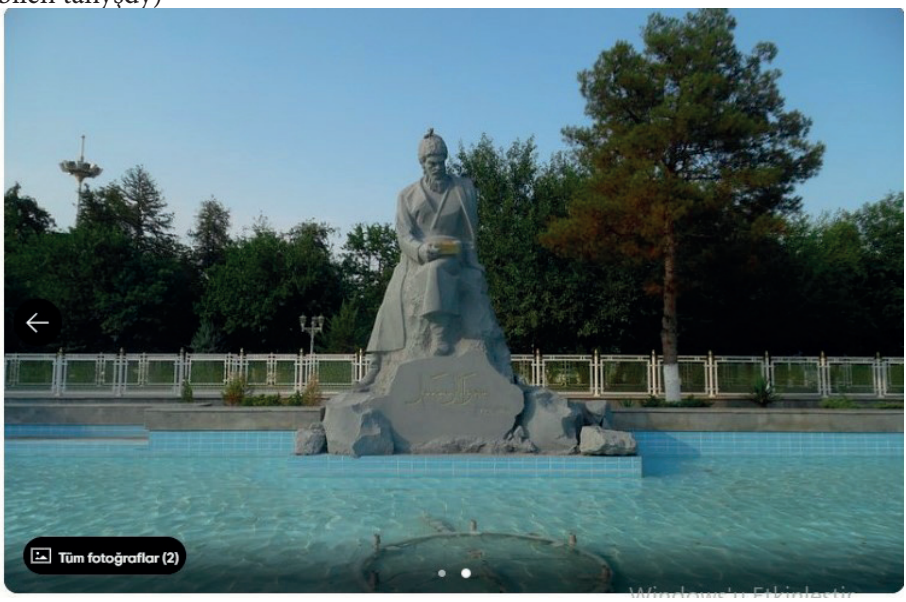
Alarsıň alkışdan payıň yağşısın (Alırsın alkıştan en iyi payı) (Mämmedow,1985: 3)

Heykelin temel örneği Ayhan Hacıyev'in 1947'de yaptığı portredir. Onun gibi şairin bakışları yere doğru ve düşünceli gözükür. Resimde dağ arkada durur, ancak burada dağ şairin ayağı altındadır. Kıyafeti Türkmen geleneksel kıyafeti, başındaki şapka da Kuzu Telpeği'dir.

3. Mahtumkulunun 60 Metrelik Heykelinin Yapımı

Türkmenistan 2024 yılı Mayıs ayında Mahtumkulu Ferağı'nın 300. Yıldönümü törenini hazırlık görmek amacıyla Aşgabat'ta iki yıl öncesinden Mahtumkulu Kültür Parkını yapmaya başladı. 41 Hektarlık bir Alana sahip olan bu kültür parkın ortasında, Mahtumkulu'nun dünyadaki en büyük heykelinin

yapımı da başladı ve şimdi bu heykel hazir duruma gelmiştir; 60 metre yüksekliğinde yapılan bu heykel, 25 metre temele sahip olup toplam 85 metrelik bir eser olarak görünmektedir (Resim 3). Heykel, başkentin güney kesiminde, Sağlık Yolu yakınındaki doğal bir yamaç üzerine yerleştirildi (Turkmenportal, Türkmenistanyn prezidenti beyikligi 60 metr bolan magtymgulynyn heykeli bilen tanyşdy)



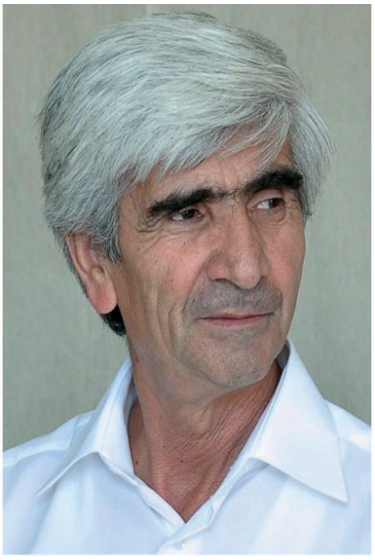
***Resim2**. Mahtumkulu Heykeli, Aşgabat'taki Mahtumkulu Parkı, 1970.*



***Resim 3** Mahtumkulunun 60 Metrelik Heykeli, Saragt Babayev'in Çalışması, Aşgabat, 2022 (https://tdh.gov.tm)*

Arçabil Bülvarı üzerine yapılan Mahtumkulu kültür parkında ayrıca pınarlar, dinlenme ve hatta barınma yerleri ve otoparklar yapılmıştır. Mahtumkulu'nun burunuzdan yapılan bu heykeli Türkmenistan'ın usta heykeltıraşı Saragt Babaev'in çalışmasıdır. Kitabını eline alan Mahtumklu dik durup öne bakmaktadır.

1.1. Saragt Babayev Kimdir?



Resim 4.Saraǧt Babayev

Saragt Babayev bugünkü Türkmenistan heykeltıraşlık sanatının en başarılı ve önde gelen ismi diyebiliriz. Babayev, Türkmenistan'ın bağımsızlığından sonra Mahtumkulu heykellerinin birçoğunu yeni özellikler katarak yeniden yapan sanatçıdır. Hatta Türkmenistanla kültürel ilişkide bulunan ülkelerde dikilen Mahtumkulu heykelleri ve büstleri onun hazırladığı eserlerdir.

Saraǧt Babayev Sarahs ilçesinin Yarıgökçe köyünde bir çiftçi ailesinde dünyaya geldi. Çocukluktan heykel yapmaya meraklı olmuş ve " taşların da dil var" diyen sözü ağızdan ağıza dolaşmıştır. 1970-1974-nji ýyllarda Annesinin ısrarlarıyla 22 yaşında (Bkz. Babayev, 2008) Türkmenistan Devlet Sanat Akademisi'ne bağlı Türkmen Devlet Özel Sanat Okulu'nun heykel bölümünü kazanıp Bayram Atdaev'in atölyesinde eğitim almaya başladı. 1974 ve 1980'lerde Moskova V.I. Surikov Sanat Enstitüsü heykel bölümünde Fyodor Baburi'nin atölyesinde çalıştı. 1976 yılından bu yana ulusal ve uluslararası yaratıcı sergilere katılmaktadır (Baýlyýewa, Saragt Babaýew).

4. Mahtumkulu Heykelleri Diğer Ülkelerde



***Resim5**. Mahtumkulu Heykelinin Açılış Töreni, Yozgat- Türkiye, 2010 (Fotoğraf: Araştırmacı) Mahtumkulu Heykeli, Türkmistanla kültürel ilişkilerde bulunan birçok ülkede de yapılmıştır. O ülkelerde her sene Mahtumkulu yıldönümü günlerinde, Türkmenistan elçiliği tafından sınırlı bir şekilde, Mahtumkulu törenleri yapılır ve elverdiği kadar Mahtumkulu heykeli dikilir. Bu heykelleri çoğu zaman Türkmen sanatçıların kendileri hazırlarken bazen de ev sahipliği yapan ülkenin sanatçıları yaparlar.*

Rusyada ilk kez 2008'de Stavropol eyaletinin Blagodarnensk ilçesinde Mahtumkulu heykeli dikildi. Bu heykeli Türkmenistan'ın ünlü heykeltraşı Saragt Babayev ve Mimar S. Sarkisov birlikte hazırladılar (Gaýypgulyýew,

“Magtymguly Pyragynyň heýkelleri –dostlugyň nyşany).





Resim 7 **.** *Mahtumklu Heykeli Açılışı, Aşgabat Parkı, Özbekistan, 2017 (*https://газета.uz*)*

2009. yılın 15 Maysında Rusyanın Astrahan eyaletinde de Mahtumkulu

heykeli dikildi. Astrahan Devlet Üniversitesinin önünde dikilen bu heykel de Türkmen sanatçı Saragt Babayev'in işidir. 2010. yıl Türkiye'nin Yozgat şehrinde, Yozgat Belediyesi'nin, Türkmenistan Ankara Büyükelçiliği ile birlikte düzenlediği bir tören ile (boyuca) Mahtumkuu Ferağı'nın büstünün açılışı yapıldı (Resim 5).

2012. yıl, Ankara'nın Dikmen Vadisinde yaptırılan, Türkmenistan Parkında Mahtukulunun dik duran ve yaklaşık beş metre yüksekliğinde olan heykelinin (Resim 6) açılış töreni yapıldı. Törene iki ülkenin resmi makamları, öğrencileri ve diğer vatandaşlar katıldılar. Heykel ise Türkmen heykeltıraş Saragt Babayev'in çalışması olmak üzere, duruş, malzeme ve kullanılan altın renkli şeritleriyle Aşgabat'taki heykelleri hatırlatmaktadır.

2017. yılın Mayıs ayında Özbekistan'ın baş kenti olan Taşkent'te Türkmen ve Özbek resmilerinin katılımıyla Mahtumkulu Rölyefinin (Resim 7) açılış töreni yapıldı. Rölyef Harezmli genç heykeltıraş Jasvand Annazarov'un çalışmasıdır (Gaýypgulyýew, "Magtymguly Pyragynyň heýkelleri –dostlugyň nyşany).

2021. yılın 18 Mayıs'ında Ukrayna'nın Kiev kentinde, Prorizna ve Pushkinska caddelerinin köşesindeki parkında Mahtumkulu'nun büstü bir tören ile açıldı. Buna benzeri Mahtumkulu büstlerinin ve heykellerinin birer birer sayamayacağımız diğer ülkelerde de yapılmıştır.

5. Mahtumkulu'nun Türkmen Halılarındaki Yeri

Mahtumkulu'nun ilk portresini 1947. Yılda Türkmen ressam Ayhan Hajıyev'in yaptığını yazmıştık. 1970. Yıl Aşgabat parkında dikilen Mahtumkulu'nun ilk heykeli de o portre esasında yapıldı. Bu yönde üçüncü adım Türkmen'in halı sanatında yapılmıştır. Genel Türkmen kültürünü üç eleman temsil etmektedir. 1. Türkmen Atı. 2. Türkmen İki Telli Sazı (Dutar veya Tamdıra), 3. Türkmen Halısı. Bu yüzden de Türkmen halısında Mahtumkulu'nun portresinin çalışılması Türkmen kültür ve sanat için önemli bir husus sayılmaktadır. Mahtumkulu portresi ne zaman ve kimin tarafından halı üzerine çalışıldı. Bu bilgileri "Meretgylyç Ýagmyrow" Türkmenistan'ın resmi internet sitelerinin birinde yazdığı açıklamaya dayanarak özetle aktarıyoruz:

" 1983. Yılda Türkmenistan Ressamlar Birliği üyesi "Oğulbayram KulIyeva" Mahtumkulu portresini Türkmen halısı üzerine çalışmıştır. Oğulbayram, Serdar şehrinde çok çocuklu bir ailede doğmuş olup, o dönemin öğrencileri arasında açılan sergilerde resimleri ve halıları sergiliyordu. Oğulbayram, 1983 yılında hayalindeki Mahtumkulu tasarımızı halı üzerinde gerçekleştirmek için dönemin Türkmenistan Ressamlar Birliği'ne başvurdu ve teklifi olumlu karşılandı. Sanatçı Juma Rejebov 1 metre 40 cm yüksekliğinde ve 90 cm genişliğinde bir halının taslağını yaptı. Oğulbayram'a, halıda şairin imajını vermek için 38 kadar iplik çeşidi seçmesi gerektiğini söyledi.



Oğulbayram en iyi iplikleri seçmiş, şairin imajını nakışlar arasına yerleştirmek istemişti. MahtumkulFerağı'nın kıyafetlerine özel önem verdi. Uzun yıllara dayanan ***Resim 8.*** *Halı üzerinde Mahtumkulu Portresi, Oğulbayram Kulıyeva, Aşgabat, 1983 (https:// turkmenistan.gov.tm)*

tecrübesini ve yeteneğini kullanarak büyük şairin elbisesinin doğru bir taslağını çizebildi.

Altı ay süren titiz çalışmanın ardından yeni halı tamamlandı (Resim 8). Türkmen halkının kadim halı sanatında eşi benzeri olmayan bir durumdu bu. Ogulbayram, Mahtumkulu Ferağı'nın portresini Türkmenistan ressamlarının sergi salonuna getirdi. Eser her kesin dikkatini kendine çekti. Şairin, 1947 yılında klasik bir portresini yaratan Türkmenistan halk sanatçısı Ayhan Hajıyev de sergiyi ziyarete gelmişti ve halıyı beğendi ve sanatçısını içtenlikle tebrik etti. O zamandan bu yana neredeyse kırk yıl geçti. Şimdi

halı portresi Ogulbayram Kulıyeva'nın evinde saklanıyor" (Meretgylyç, "Magtymguly'nyň Haly Portresi).



Türk veya Türkmen halısı İslam'dan önce geometrik motiflere önem verdiği kadar at, insan ve geyik gibi figüratif motiflere de değer vermişti (Bkz. Aslananapa, 1999: 2-3). Ancak İslam'dan sonra dini inançlardan dolayı giderek geometrik motiflere kaymış, canlı unsurlarda soyutlaşmış bir şekilde halıda yerini alabilmiştir. Bu yüzden de Mahtumkulu'nun figürünün gerçekçi bir tarzda halı üzerinde çalışılması ayrı bir önem ve özellik taştır. Bunu yeniçağda çok az sayıda en önemli figürler için uygulandığını görmekteyiz ve Türkmen halı sanatı geometrik ve soyut yolunu ana özelliği olarak devam ettirmektedir. Türkmen geometrik halı motifleri bu halının alt kısmında (Marı Göli Motifi) ve bordürlerinde de çeşit çeşit türde görülmektedir. Sanatçı renk çeşitlerini başarılı bir şekilde kullanmış, figürün ağız, burun, kaş, göz gibi özelliklerini incelik ve dikkatle iplerle dokumuştur. Burada Mahtumkulu, Arap alfabesiyle "Daň atmazdan burun" adlı şiirini yazmakla meşguldür. Halı sanatı ve Mahtumkulu ile ilgili söz edilmeden geçilmemesi gereken ikinci bir eser de bulunmaktadır. Bu defa Mahtumkulu portresi değil Mahtumkulu'nun "Türkmen'in" adındaki en ünlü şiiri halı üzerinde çalışılmıştır (Resim 9). Bu halı aslında Mahtumkulu'nun içinde bulunduğumuz 300. Yüzyıl dönümü için hazırlanmış ve bu yıl Türkmenistan Kültür Bakanlığı ve Türkmenistan Ulusal Sendikalar Merkezi'nin, Türkmenistan Devlet Kültür Merkezi Devlet Müzesi'nde, ortaklaşa yapan "Mahtumkulu'nun şiirinde Türkmen topraklarının güzelliği" başlıklı

bir konferansta katılımcılar için sergilenmiştir (Glazunowa, "Magtymguly Pyraga bagyşlanan sungat eserleri).



Halı bordüründe genelde Türkmen halı motiflerini temsil eden Marı Göli (Motifi) işlenmişti. Halının zemini beyaz bir sayfa gibi tutulup, üzerinde şiir işlenmiş ve tam bir tezhipli kitap sayfasına benzetilmiştir.

6. Mahtumkulu'nun Diyarı Türkmensahra-İran'da Resim ve Heykelinin Yapım Süreci



Resim 11. *Mahtumkulu Heykeli, İnçe Burun İlçesi, Türkmensahra-İran, 2015.*

Türkmensahra-İran'daki Mahtumkulu portreleri Türkmenistan'daki çalışmalardan esinlenmiştir. Türkmenistan'ın bağımsızlığa kavuşmasından önce de yerli sanatçıların emeği olan, Mahtumluku'nun posterleri ve küçük büstleri Türkmenlerin evlerinde yerini almaktaydı. Türkmenistan'ın bağımsızlığa kavuşması ve Mahtumkulu'nun bir ülkenin milli şairi olarak bilinmesi, Mahtumkulu'nun önemini İran devlet adamları arasında da artırmıştır. Doğal olarak Türkmensahralı halkın arasında onun şiirlerine, resimleri ve portreleri ve büstlerine de ilgi artmıştır. Türkmensahra'da yapılan ilk büstler ve portreler hemen hemen Türkmenistan'da yapılanların kopyasıdır, diyebiliriz. Ancak 1998'de İran'da reformcuların iktidara gelmesi sonucunda halkın belediye başkanlarını

kendilerinin seçmesi, Türkmen şehirlerde Türkmen belediye başkanlarının iş başına gelmesi ve onların şehir meydanlarında Mahtumkulu'nun heykellerini yaptırması, bazen önceki klişe olan heykellere kıyasen farklı eserlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Genel olarak her yerde olduğu gibi Mahtumkulu'nun imajı Türkmen geleneksel kıyafeti , kuzu telpeği ve uzun gür sakalı ile verilmektedir. Ancak Mahtumkulu'nun ağır başlı ve hareketsiz duruşunda değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bunun bariz örneğini Bender Türkmen Şehrinde 2014'te yapılan heykel veya grubudur (Resim 10). Mahtumkulu ellerini göğe tutup zikir (münacat anlamında) (Golestan-e Ma, Bender Türkmen Şehrinde Rags-e Hançer Heykellerinin Yapılması) eder durumdadır. Çevresinde ise halka kurmuş kırmızı donlu (kaftanlı) ve ak "Buhar Telpek"li adamlar geleneksel ayini yerine getirmektedirler. Bu ayine Türkmensahra Türkmenleri arasında Zikir (münacat) denir. Tasavvuftaki sema ayininde olduğu gibi meclistekiler bir rehberin dışında dönerler. Heyecanla kalın gırtlak sesleri çıkarırlar. Bu heyecan Mahtumkulu'nun göğe bakışına, ellerini yükseltişine, halkadakilerin el ve ayaklarının hareketlerine yansıtılmıştır. İran'da bu ayin "Rags-e Hançer" (Hançer Dansı) da denir. Çünkü en sonunda ayine katılanlar hep birlikte ellerini birleştirip bir hançeri göğe yükseltirler. Ayinin hareket ritmi çok yavaş ve ağır yapılır. Türkmenler arasında bu ayinin aslında şaman kültüründen kaldığı ve Türkmenlerin Müslüman olduktan sonra İslami bir boyut kazandığına inanılır (Ak,1997:134) Ancak bu törene katılanlar geleneksel Türkmen kıyafetini giydikleri için halen şamanı akıllara getirmektedirler. Bu ayin son zamanlarda Türkmenistan'da ritmik harekete sahip olarak "Küştdepdi" adlı Türkmen folklorik oyununa da dönüşmüş ancak Türkmensahra-İran'da eski orijinal halini korumaktadır.

Türkmensahra'nın "İnçe Burun" ilçesinde yapılan heykel de bir diğer açıdan ilgi çekicidir. Burada sert duruşlu bir Mahtumkulu heykeli görülmektedir (Resim 11). Hatta bir şairden fazla, sanki bir savaşçı lider ciddi bakışlarını ileriye dikmiş durumdadır. Heykelin metalden yapılması vücuttaki geçişlerin sert ve tizliğine, ve biraz yapmaca görünmesine sebep olmuştur. Burada Mahtumkulu'nun boyunu bildiğimizden biraz kısa ve sol omuzu daha geniş gözükmekte olup bir orantı sorunu hissini vermektedir. Ancak bu heykelin açılış törenindeki bir sahnesi daha da ilgi çekmektedir. Genelde din adamları resim ve özellikle heykel sanatına karşı fazla hassasiyet göstermektedirler. Ancak buradaki açılış törenind

e bir Türkmen din adamının öncülük etmesi (Resim 12), olumlu bir nokta ve aydın bir görüşün işaretidir. Bir diğer taraftan da Mahtukulu'nun Türkmenler arasındaki büyük bir makama sahip olduğunu hatta kutsal boyut kazandığını ve kimsenin onun portrelerine, heykellerine bile tepki göstermediğinin bir işaretidir.

Ancak Türkmensahra Türkmenleri'nin en büyük merkezi şehri olan

Kümmet Gabus'ta durum farklıdır.

7.Türkmensahra'nın En Büyük Şehri Kümmet Gabus'ta Mahtumkulu Heykelinin Dikilmesinin Sıkıntılı Süreci



Resim 12. *İnçe Burun İlçesi, Mahtumkulu Heykelinin Açılış Töreni, Türkmensahra-İran, 2015.*

Eski adı Cürcan olan Kümmet Gabus şehri (Farsça: Gonbad-e Kavus) en azından Selçuklu devrinden beri Türkmenlerin yeleştiği bir yer olarak bilinmektedir (bkz. Goli, 1987: 55). Türkmensahra bölgesi de aslında 20. Yüzyılın başlarına kadar Türkmenistan ile bir yurdu oluşturmaktaydı (bkz. Deveci, 20029: 51-60). Bir sürü tarihi olaylar sonucunda Türkmen toprağı Ruslar ve İranlıların anlaşmasıyla iki parçaya ayrılmıştır. Türkmensahra adını taşıyan Güneydeki Türkmenler İran devleti karşısında zaman zaman özgürlük mücadelesi vermişlerdir. Öbür taraftan da İran hâkimiyeti 20. Yüzyılın başlarından başlayarak şimdiye kadar, (iki rejimde de) Kerkükte olduğu gibi Türkmensahra'nın demografik yapısını değiştirmeye çalışmıştır. Son defa İran İslam Devrimi başında 1980'de Türkmensahra Türkmenleri ayaklanıp Türkmensahra'yı otonom bölge ilan ettiler. Ama kanlı bir savaş sonucunda İran rejimi bu hareketi de bastırdı (bkz. Kanun-e Siyasi ve Ferhengi-e Halke-e Torkman, İngilz Casuslarının Türkmensahra Olayları Hakkındaki Gizli Raporları)

Ondan sonra Türkmensahra'nın demografik yapısının değişim hareketi daha da şiddet ve hız kazandı. Kümmet Gabus Türkmenlerin hem merkezi hem de en büyük şehri olduğu için, devlete karşı mücadelenin de merkezine dönüşmüştür. O hareket bastırıldıktan sonra, İran İslam Cumhuriyeti, çok sayıda göçmenleri, özellikle de Sistan eyaletinden getirip, Türkmensahra'da özellikle de Kümmet Gabus Şehri ve çevresinde Türkmenlerden gasp edip aldıkları yerlerde yerleştirmiştir. Hiçbir zaman hassas idari görevleri Türkmen-

lere bırakmayıp, tam tersine hassasiyeti olan ve baskı yapabilecek göçmenlere bırakmıştır. Şimdi o çatışmadan 44 sene geçmesine rağmen hiçbir zaman Türkmenlerden bölgede vali atanmamıştır. Hatta Kümmet şehrinde Türkmenlerden bir kaymakam bile atanmamıştır. Tabii ki Türkmenlerin Sünni-Hanefi mezhepli olması da mezhepçilik yapan İran Şii rejiminin Tükmenlere karşı olumsuz eylemlerinde etkili olmuştur. Rejimin Kümmet şehri üzerindeki hassasiyeti diğer Türkmen şehirlerine göre daha fazladır. Diğer küçük şehirlerde en azından son zamanlarda Türkmen kaymakam atandığı görülmüştür. Ancak merkezi şehrimiz olan Kümmet'in ikinci Kerkük'e dönüştürülmesini vurgulamak gerekir. İran İslam devriminden önce be şehrin 90%'ı Türkmenlerden oluşuyorsa, bugün Türkmenler ve dışarıdan göçürüp getirilenler, nüfus sayısı açısından neredeyse yarı yarıya düşmüştür. Öyle ki Seçimlerde de Türkmenler ve gayri Türkmenler arasında sıcak ve sıkıntılı rekabetler meydana gelmektedir. Belediye başkanlığı ve millet vekilliği bazen Türkmenlere bazen de gayri Türkmenlerin eline geçer. Hükümet bu şehrin Türkmen kimliğini silmek ve onu etniklerin karışık şehrine dönüştürmek için çok çabalar harcamakta ve büyük bütçeler ayırmaktadır. Türkmen kültürünü canlandırabilecek projeler karşısında da büyük engeller yaratmaktadır. Bu yüzden de Türkmenler hatta belediye başkanlığını ve belediye meclisini ele geçirdikleri zaman bile yıllar boyu Mahtumkulu'nun heykelini şehir meydanlarında yaptıramadılar. Hatta Türkmen milletvekillerin gücü bile buna yetmedi. Ancak diğer Türkmen şehirlerinde Mahtumkulu heykelleri çok miktarda yapıldığı için, toplumda ve sanal alemde Kümmetteki engellemelere karşı çok eleştiriler yapıldı. Sonuçta Kasım 2020'de Kümmet şehrinin merkezinden uzakta, şehrin sakin ve az geçişli kuzey girişinin göbeğinde Mahtumkulu heykelinin yapılmasına izin verildi. Yani dünyaca yüksek dereceye sahip olan ve Türk dünyasının gururu olan bir şairin heykelinin kendi diyarında ve doğduğu köye en yakın olan şehirde, yapılmasına yıllarca izin verilmedi. Sonunda da şehrin en metruk yerlerinden birinde yapılmasına müsaide edildi (Resim 13).



Resim 14. Mahtumkulu Heykeli, Yakın Açıdan, Töreni, Kümmet Gabus, 2020



Göbeğn adına da Mahtumkulu Meydanı adı verildi. Turkmensnews internet sitesinin yazdığına göre heykel Yusuf İmdadi adlı bir heykeltıraşın eliyle, 4 metre yükseklikte ve betondan yapılmıştır. (Turkmennews, Ünlü Türmen şairi Mahtumkulu Ferağı'nın heykeli Kümmet Gabus'da dikildi/ مجسمه مخدومقلی فراغی" شاعر نامی ترکمن در گنبدکاووس نصب شد *) Bu heykel de genel tip*

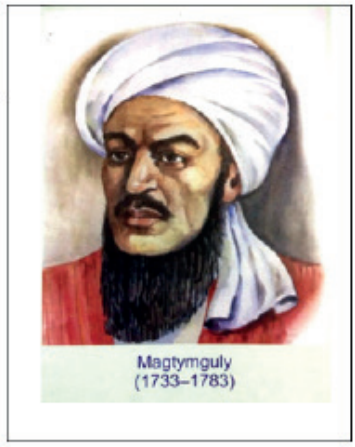
olarak Türkmenistan'ın başkenti Aşgabat'ta 1947. yıl yapılan heykeli örnek almıştır. Onun gibi heykel, dağı andıran taşlar üzerinde yapılmıştır. Ancak Aşgabat'taki örnek başını eğip aşağıya bakıyorsa, burada şair başını dik tutup tam karşıya bakmaktadır. Bağımsızlıktan sonra Aşgabat'ta yapılan Mahtumkulu heykellerinin altın renk şeridini burada da görmek mümkündür. Sanatçı yumuşak geçişler ve doğal kıyafet kıvrımlarıyla esere canlılık verebilmiştir. Ancak Mahtumkulu'nun yüzü bildiğimiz örneklere göre daha geniş tutulmuş özellikle de çene ve çene altında kısmında hafif incelik ve sivrilik uygulanmamıştır (Resim 14).

8. Telpekli Mahtumkulu mu? Yoksa Sarıklı Mahtumkulu?



Resim 15. *Türkmen Milli Kıyafetli Kuzu Telpekli Mahtumkulu*

Resim16. *Sarıklı Mahtumkulu Resminden Örnek*



Resim 17*. Mahtumkulu'nun Sarıklı Heykeli, Aşgabat, 2016.*

1947'de Mahtumkulu'nun ilk portresi Hacıyev tarfından yapıldığından beri halkın zihninde o portre bütün özellikleriyle Mahtumkulu olarak kayda geçmiştir; yani Türkmen milli kıyafetli ve kuzu telpekli Mahtumkulu (Resim 15). Heykellerde, büstlerde, kitap kapaklarında, tuvallerde, afişlerde hep aynı imge yer almıştır. Tabii ki böyle bir tasvir sanatçının araştırmaları ve edebiyat âlimleriyle danışmaları sonucunda ortaya çıkmıştı. Burada Mahtumkulu'nun Türkmenlerin muhayyilesindeki yerini biraz açıklamakta faydalı olabilir. Mahtumkulu, Türkmen halkının zihninde çok yönlü bir şairdir. Bununla ilgili Mevlana'nın bir manzumesini hatırlatmakta da yarar var. Mevlana'nın hikâyesinde karanlık bir odada herkes görmeden bir filin vücuduna dokunuyor ve



onu kendi görüşüyle bir şeye benzetiyor. Mahtumkuluyu'da bazıları arif ve sofi, bazıları milli-siyasi görüşlü bir düşünür, bazıları hümanist bir şair olarak vb. görmektedir. Hatta Marksistler bile onun insani ve sosyal şiirlerini öne çıkarıp,

arifane-âşıkane şiirlerini mecazi aşk sözleri olarak yorumlamışlardır. Aslında Mahtumkulu bütün bu özellikleri bir arada toplayabilen bir bilge şairdir, şiir divanının asıl önemi de buradadır. Yani Türkmenler için şiir diliyle çok yönlü bir hayat kitabı yazmıştır. Bu hayat kitabında her kes istediği konuyu bulabilir. Bu yüzden de Mahtumkulu'yu Türkmen'i bütün varlığıyla temsil eden milli bir sembol olarak görülmektedir. Hatta Mahtumkulu portresi için seçilen kıyafet de onun bir milli karakter olduğunu simgelemektedir. Ancak son zamanlarda bağımsız Türkmenistan Cumhuriyetinde onun Türkmen halkının yarım asırdan fazla beyninde oturan kuzu telpeği yerine sarık kullanılmaya başlanmıştır (Resim 5, 16 -17). Sarık Mahtumkulu'nun milli tipten fazla dini şahsiyet imajını güçlendirmektedir.

Acaba bu değişimin sebebi nedir? Mahtumkulu'nun Buhara ve Hive'de okuduğu dini medreselerinden mezun olması mıdır? Acaba Sovyetler döneminde Marksist düşünceden çekinerek sarık kullanmamışlar da şimdi dinin serbest olduğu için onun portresine dini bir imaj katılmakta mıdır?

Bu iki sorunun cevaplarını şu şekilde vermek mümkündür; Mahtumkulu'nun eğitim aldığı 18. yüz yılda zaten modern okullar bulunmamıştır, ancak buna rağmen onlar sadece dini eğitim almamış ve ders müfredatları bugünkü dini medreselere göre daha kapsamlı ve çeşitli olmuştur, onlar dini eğitimin yanında matematik, felsefe, astronomluk vd. gibi bilimleri de öğrenmişlerdir. O medreselerden mezun olan herkesin sarık kullanmadığı da bir gerçektir. İsteyen sarık isteyen deri telpek kullanmıştır. Hatta birçoğu tevazu yüzünden kendilerine (Ahun: Hoca) bile dedirtmemiş, onun yerine molla kelimesini kullanmıştır ki, Türkmenler arasında din ve bilim öğrencisi anlamına gelmektedir. Mahtumkulu'nun hiçbir şiirinde Kendini Ahun (Din hocası) olarak tanıttığı görülmemektedir. Sadece, Mahtumkulu adı ve Ferağı tahallüsü görülmektedir.

Hatta Mahtumkulu hakkındaki rivayetlerde de ondan Molla Mahtumkulu olarak söz edilir:

Türkmenler arasında 18. Yüzyılda Kemine (1770-1840) adlı komik şiirleriyle ün kazanan bir şair de yaşamıştır (Kemine, 1991: IV). Rivayete göre o bir mecliste gençler için hep aşk şiirleri okur. Sonunda yaşlılardan biri "gençler için Mahtumklu gibi öğütlü şiirlerin yok mudur?" diye sorar. Onun cevabında Kemine şöyle der:

"Yaşulular (büyükler), tavsiyeleriniz için teşekkür ederim. Eğer becerebilseydim, birçok öğütlü şiir yazmak isterdim, Ama üstadımız Molla Mahtumkulu, Türkmenlerin söz bostanının başaklarının hepsini toplayıp bize bir şey bırakmamıştır. Eğer öğütlü şiirlerinde, Molla Mahtumkulu gibi harika fikirleri dile getiremeyecekseniz, böyle şiirleri yazmaktan, yazmamak daha iyidir diye düşünüyorum. (Soltanow, Magtymguly Pyragy hakynda rowaýatlar).

Türkmensahra'da, İran İslam devriminden önce molla olanlar (din öğren-

cileri) veya kendilerine molla hitap ettirenler, başlarına "molla telpek" koyarlardı. Kuzu derisinden yapılmış, üstü ve altı yuvarlak, üstten aşağıya doğru daralan bir çeşit telpek (Resim 18).

İran'da İslam Cumhuriyetinin hâkim olmasıyla Türkmensahra-İran'da hatta mollalar da sarık kullanmaya başlamışlardır. Bu sürece Türkmensahra-İranlı olan bu kalemin kendisi de, şahsen tanıklık etmiştir. Demek ki eskilerde sarık kullanmak veya Türkmen'in kendi deri telpeğini kullanmakta bir zorunluluk olmamış ve şahsın kendi tercihine bırakılmıştır.



Şimdi farz edelim ki, Sovyetler Birliği'ndeki Türkmenistan sanatçıları dönemin siyasetine ayak uydurup, sarık kullanmak yerine Türkmen şahsiyetlere Türkmen telpekler giydirmişler. Ancak o dönemin sanat eserlerine baktığımızda bu farzın gerçekle uymadığını görüyoruz. İlk olarak Mahtumkulu hakkında Sovyetler döneminde yapılan filmlerde sarıklı olanlar ve olmayanları yan yana gösterildiğini görüyoruz. (Örneğin Türkmen Sinemasının Duayeni Alty Garlyýew'ın Mahtumkulu adlı filmi) ikinci olarak o dönemde Mahtumkulu'nun

babası Devlet Muhammet Azadi'nin resimleri hep sarıklı yapılmıştır, ancak onun yanında Mahtumkulu gözüküyorsa kuzu telpekli görünür (Resim 19)

Devlet Muhammet Azadi'nin şiirleri çoğunlukla dini ve arifane konulardan oluşup kendinden dini bir imaj bırakmış ve sarıklı resimleri de halk tarafından dini karakterine uygun görülmüştür (Resim 13:20). Ancak Mahtumkulu, Türkmenler arasında farklı bir makama sahiptir. O Türkmen'in büyük milli şairi olarak bilinmekte ve Türkmen hayatını bütün zaviyeleriyle dini, siyasi, sosyal, kahramanlık vb. yönüyle temsil etmekte olup milli konulu ve Türkmen bolylarını birliğe çağıran ünlü şiirleri Türkmenler tarafından büyük ilgi görmüştür.

Türkmenler bir yere bağlasa bili (Türkmenler bir yere bağlasa beli)

Gurudar gulzamı deryayı nili (Kurutur Kızıl Denizi ve Nil Nehrini)

Teke, Yomut, Göklen, Yazır, Alili (Teke, Yomut, Göklen, Yazırlı, Alili)

Bir devlete gulluk etsek bäşimiz (Beşimiz bir devlete kulluk etseydik)(Sözüm Sana Pırağı, 2014: 18)

Böyle bir milli şahsiyete zaten Türkmen'i temsil eden Türkmen telpeği yakışır. O imge yaklaşık 75 senedir ki bütün dünya Türkmenlerinin zihninde oturmuş, Türkmenler ona alışmış ve bu araştırmacının görüşünden aynı imajın devam etmesi büyük Türkmen Şairi Mahtumkulu Ferağı için daha uygun görülmektedir.



***Resim 19**. Devlet Muhammet Azadi Mahtumkulu'nun Babası, Sağda Mahtumkulu*



Resim 20. *Devlet Muhammet Azadi Portresi, Sovyetler Birliği Devri*

8. Sonuç

Türkmenlerin büyük klasik şairi Mahtumkulu Ferağı, bugün Türkmenler arasında sadece bir şair olarak tanınmaz, o Türkmenlerin büyük milli simgesine çevrilmiştir. Türkmenistan'ın bağımsızlığa kavuşması Mahtumkulu'nun derecesini bir ülkenin milli şairi olarak daha da yükseltmiştir.

Türkmenistan Cumhuriyetinin 1924'te kurulduğundan beri Mahtumkulu'nun, Türkmenlerin büyük milli şahsiyeti olarak hem heykelleri hem resimleri çok sayıda yapılmıştır. Türkmensahra İran'da da onlardan esinlenerek, Mahtumkulu'nun küçük taşınabilir büstleri ve tuvalleri gönüllü olarak bazı sanatçılar tarafından çalışılmıştır. Ancak son zamanlarda Türkmensahra'daki şehirlerde Matumkulu'nun büyük boyutta resimlerinin ve heykellerinin yapılmasına, özellikle de bu heykellerin şehir meydanlarında dikilmesine büyük ilgi duyulmuştur. Türkmenistan'da yapılan eserleri örnek alan bu heykeller ve resimler, az farklılıkla aynı figürü ve tipi yansıtmaktadırlar.

Mahtumku'nun yaşadığı dönemden kendisinden hiçbir resim ve portre kalmamıştır. Genel olarak İslam âlimleri arasında resim ve heykel sanatına da hoş bakılmamıştır. Ancak Sovyetler döneminin ilk edebiyat araştırmacılarından olan Mäti Kösäýew ve Aman Kekilov'un hazırladıkları "Mahtumkulu hakkında halk rivayetleri" adlı eserde şair hakkında halk arasında yayılan söylentiler toplanıp bir kitap şeklinde basılmıştır. Onların arasında Mahtumkulu'yu yakından gören bir kişinin diğerlerine Mahtumkulu'nun görünüşü hakkında anlattıkları da yer almaktadır. Ona göre Ortadan biraz uzun boylu, ince ve kemikli, koyun gözlü, geniş kulaklı, ince dudaklı, elmacık kemiği belirgin, at yüzlü (Sivri yüzlü), sivri burunlu, gür sakallı bir adamdı…

Mahtumkulu'nun bugünkü bildiğimiz figürünü 1947'de sanatçı Ayhan

Hacıyev yaratmıştır. Ayhan şair hakkında çok araştırmış, onun gezdiği ve yaşadığı yerleri dolaşmış, şair hakkında yazılan rivayetleri okumuştur. Usta yazarlar Berdi Kerbabaev, Beki Seytakov ve Mati Kosayev de şairin imajı konusunda sanatçıya birçok tavsiyede bulunmuştur. Aşgabattaki Mahtumkulu Parkındaki 1970'te yapılan Mahtumkulu heykeli de aslında Ayhan Hacıyev'in yaptığı portreden esinlenmiştir.

Mahtumkulu'nun doğduğu; yaşadığı ve vefat ettiği yer olan Türkmensahra-İran'daki Mahtumkulu portreleri Türkmenistandaki çalışmaları örnek almıştır. Türkmenistan'ın bağımsızlığa kavuşmasından önce de Mahtumluku'nun posterleri ve küçük büstleri yerli sanatçıların emeği sonucunda, Türkmenlerin evlerinde yerini almıştır. Ancak Türkmenistan'ın bağımsızlığa kavuşması ve Mahtumkulu'nun bir ülkenin milli şairi olarak bilinmesi, şairin önemini İran devlet adamları arasında da artırmıştır. Sonuçta Türkmensahralı halkın arasında onun şiirleri, resimleri ve portreleri ve büstlerine de ilgi artmıştır. Türkmensahra'da yapılan ilk büstler ve portreler hemen hemen Türkmenistan'da yapılanların kopyasıdır diyebiliriz. Ancak 1998'de İran'da reformcuların iktidara gelmesi sonucunda halkın belediye başkanlarını kendilerinin seçmesi, Türkmen şehirlerde Türkmen belediye başkanların iş başına gelmesi ve onların şehir meydanlarında Mahtumkulu'nun heykellerini yaptırması, bazen önceki klişe olan heykellere kıyasen farklı eserlerin de ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Son zamanlarda bağımsız Türkmenistan Cumhuriyetinde Türkmen halkının yarım asırdan fazla beyninde oturan kuzu telpekli Mahtumkulu imajı yerine, yeni başı sarıklı portreler ve heykeller yapılmaya başlamıştır. Ancak sarık, Mahtumkulu'nun milli karakterinden fazla, dini şahsiyetini ön plana çıkarmaktadır.

Mahtumkulu Türkmen'in büyük milli şairi olarak Türkmen hayatını bütün zaviyeleriyle, dini, siyasi, sosyal, kahramanlık vd. yönleriyle temsil etmekte olup en ünlü ve halk tarafından sevilen eserlerini milli konulu ve Türkmenleri birliğe çağıran şiirleri oluşturmaktadır. Böyle bir milli şahsiyete zaten Türkmen temsil eden Türkmen telpeği yakışır. O imaj yaklaşık 75 senedir ki bütün dünya Türkmenlerinin zihninde oturmuş, Türkmenler o imaja alışmış ve aynı tipin devam edilmesi bu araştırmacı açısından daha uygun görülmektedir.

Kaynakça

Ak, Mansur (1997). Zikr-E Hancer. *Şiir Dergisi*, 21 (1997), ss. 134- 137.

Aslananapa, Oktay (1999). Türk Sanat. 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Babayev, Saragt (2008). Türkmenistan'da Heykeltıraşlık: Türkmen HeykeltIraşlık Sanatı, Aşgabat: Türkmen Devlet Neşriyatı, Türkçe çevrisi: Şahin, Sağlık ve Selcan G. (2012). MTAD, c. 8.

Baýlyýewa, Altın (2022). Saragt Babaýew. Türkmenistanyň Medeniýet Ministrligi, (06. 04. 2024 tarihinde https://medeniyet.gov.tm/tk/art-world/157 adresinden ulaşıldı)

Deveci, Abdurrahman (2009). "İran Türkmenleri: Türkmensahra", *Ortadoğu Analiz Dergisi*, ss. 51-60 (https://www.orsam.org.tr/d_hbanaliz/6abdurrahman.pdf.)

Gaýypgulyýew, Döwran (2023). "Magtymguly Pyragynyň heýkelleri – dostlugyň nyşany. Türkmenistan Habarlar Portaly, (20. 04. 2024 tarihinde https://turkmenistaninfo.gov.tm/news/2403 adresinden ulaşıldı)

Golestan-E Ma (2014). Bender Türkmen Şehri Meydanında Rags-e Hançer Heykelleri./ نمکرتردنب یلقمونخم نادیم رد رجنخ صقر اه همسجم بصن (10.04.2024 tarihinde https://www.golestanema.com/news/بصن-نمکرت-مسجم-اه-صقر-رجنخ-رد-مدیم-نخمونقلی-بدنترکرن-نمک-عس adresinden ulaşıldı)

Goli, Eminollah (1987). Seyri Der Tarih-e Siyasi Ectemei-e Torkmanha. Tahran: Neşr-e Elm.

Gürgenli, Akmyrat (2011). Milli Şahyrymyz Magtymguly Hakynda; Ömri, Döredijilig, Bibliografiyasy. (10. 04. 2024 tarihinde http://turkmensahra.org/pdf/Magtymguly%20barada%20makala.doc.pdf adresinden ulaşıldı)

Kanun-E Siyasi Ve Ferhengi-E Halke-E Torkman (2020). İngilz Casuslarının Türkmensahra Olayları Hakkındaki Gizli Raporları adresinden ulaşıldı) / ارحص نمکرت ثداوح هراب رد ایناتیرب ناسوساج یرس تاشرازگ, (05. 04. 2024 tarihinde https://www.kanunturkmen.com/wp-content/uploads/2020/03/دبنگ-گنج-رد-ایناتیرب-ناسوساج-شرازگ.pdf adresinden ulaşıldı)

Kemine (1991). Kemine- Goşgular. Aşgabat: Turan Neşriýaty.

Kodaman, Leyla ve Özkartal, Mehmet. (2010). Picasso'nun "Türk Hamamı" Adlı Yapıtında J. D. Ingres'den Öykünme *(*Pastiş*)* İzleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi.* Yıl 2010, 1 (5), 121 – 137.

Kösäýew, Mäti ve Kekilow, Aman (1959). Magtymguly Hakynda Halk Rowaýatlary. Aşgabat: Tssr Ylymlar Akademıýasy, Magtymguly Adyndaky

Edebıýat Instıtuty, Türkmenıstan Döwlet Neşırýaty.

Magtımgulının Kamıl Diwanı –"MKD" (2004). Yayına Hazırlayanlar: Murad Durdı Gazi ve Mahmud Atagözli, Meşhed: Gülneşir yay.

Meretgylyç, Yağmyrow (2021). Magtymguly'nyň Haly Portresi. (05. 04. 2024 tarihinde https://turkmenistan.gov.tm/tk/habar/59235/magtymgulyn-yn-haly-portreti adresinden ulaşıldı)

Mämmedow, A. (1985). Magtymguly Diýip Adym Tutsalar. Aşgabat: Magaryf.

Soltanow, Enwer (2024). Magtymguly Pyragy hakynda rowaýatlar. (10.03.2024 tarihinde https://ahal.info/tm/news/magtymguly-pyragy-hakynda-rowayatlar adresinden ulaşıldı)

Sözüm Sana Pyragy (2014). Türkmen we beýleki ýurtlaryň şahyrlarynyň... Aşgabat: Türkmen Döwlet Neşriyat Gulluğı.

Tamara Glazunowa (2024). Magtymguly Pyraga bagyşlanan sungat eserleri. https://turkmenistan.gov.tm/tk/habar/79474/magtymguly-pyraga-bagyslanan-sungat-eserleri adresinden ulaşıldı), son erişim tarihi: 10.04.2024 tarihinde.

Teplýakow, Roman (2021). Ayhan Hajyev, Magtymguly imajyny ýaratan usta. (10. 03. 2024 tarihinde https://turkmenistan.gov.tm/tk/habar/55696/ayhan-hajyyew-magtymgulynyn-sekilini-doreden-ussat adresinden ulaşıldı)

Teplýakow, Roman (2022). Magtymgulynyn ýadigarligi Türkmen sungatynyň naýbaşy. 11. 03. 2024 tarihinde https://turkmenistan.gov .tm /tk/habar/63349/magtymgulynyn-yadigarligi-turkmen-art-naybasy-eseri adresinden ulaşıldı)

Turkmennews (2020). Ünlü Türmen şairi Mahtumkulu Ferağı'nın heykeli Kümmet Gabus'da dikildi/ رد نمکرت یمان رعاش "یغارف یلقمودخم مهسجم دش بصن سووادبنگ. (05. 04. 2024 tarihinde https://turkmensnews.com/ بصن-سووادبنگ-رد-نمکرت-یمان-رعاش-مهسجم adresinden ulaşıldı)

Turkmenportal (2022). Türkmenistanyn prezidenti beyikligi 60 metr bolan magtymgulynyn heykeli bilen tanyşdy. (06. 04. 2024 tarihinde https://turkmenportal.com/tm/blog/46657/turkmenistanyn-prezidenti-beyikligi-60-metr-bolan-magtymgulynyn-heykeli-bilen-tanyshdy adresinden ulaşıldı)

BÖLÜM 3

ÇORUM İSKİLİP GELENEKSEL SÜSLEMELİ ÇEYİZ SANDIKLARI

Doğan KOŞAN[1]

1 Dr. Doğan KOŞAN, Hitit Üniversitesi, İskilip Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, ORCID: 0000-0002-1506-7246 dogankosan@hotmail.com

GİRİŞ

Türk geleneğinde aile kurma işlemine verilen isim, yani evlenme erkek veya kızın baba ocağında ayrılarak ayrı bir ev (aile) meydana getirdiğini düzendir (Donuk, 1980-81). Evlenen kız için baba malından düşen paya çeyiz denilmektedir. Eski Türklerde çeyiz, geline babası tarafından hazırlanması zorunluluktu. Evlenecek erkek baba ocağının hissesini alır, kız ise "yumuş" adlı bir çeyiz getirirdi. Bu çeyiz, aile arasında verilen hediyelerden, armağanlardan oluşmaktaydı (Gökalp, 1976: 296). Çeyizin amacı yeni evlenecek aileye bir destektir. Türk kültüründe kız çocuklarına evlilik yaşına gelene kadar çeyiz biriktirmek gelenektir. Çeyiz; gelinin ev ve mutfak eşyası, işlemeli ve dantel örtüleri, havluları, hamam eşyaları, takı ve giysileridir. Eşyalar evlenene kadar sandık içinde saklanmakta ve gelinin yeni evine de sandıkta taşınmaktadır. Çeyizin damat evine götürülmesi belirli bir törenle yapılmaktadır. Götürülen sandık ve içerisindeki çeyiz gelinin ve damadın komşu ve akrabaları tarafından açılarak sergilenmektedir.

Sandık, çeşitli eşyaları koymak, saklamak, korumak, taşımak için tasarlanmış genellikle dikdörtgen formlu, üsten kapaklı ağaçtan yapılmış büyük kutulara denilmektedir. Sandık kelimesi Arapçadaki ṣandūḳ sözcüğünden Türkçeye girmiştir (Tekinalp ve Karaarslan, 2024). Dîvânü Lûgat-it-Türk'te çeyiz sandığı "kiz" sözcüğü ile kullanılmıştır. Sözcük gizlemek, saklamak anlamına gelen "kiz" kökünden, "kizlemek" fiilinden türemiştir. Çünkü bir şeyin gizlenecek ve saklanacak yer, sandık olmuştur (Ögel, 1978, 283-285). Göçebe Türk kültüründe sandık eşyaları toplamak, taşımak, saklamak gibi işlevleri karşılamıştır. Orta Asya'da çadırın içerisinde çeşitli amaçlarla iş sandıkları kullanılmıştır. Çadır girişinin tam karşısınada «tör» denilen bölüm, genel olarak «yük» denilen sandıklar, hurçlar, bohçalar ve heybelerin dizildiği bir yerdir (Küçükerman, 1985: 62, 74).

Türk kültüründe ailenin ekonomik durumuna, yöreye göre çeyiz eşyaları farklılıklar göstermektedir. Komşu ve akrabaya karşı gösteriş ve şatafatın hoş karşılanmadığı Osmanlı döneminde çeyiz sandığı ile

ilgili sınırlamalar ve düzenlemeler de getirilmiştir. 19. yüzyılda Osmanlı mahkemesinin aldığı kararla gelinin maddi durumuna göre çeyiz eşyaları ve sandık sayısının ne olacağını belirtmiştir. Buna göre; zengin aileler üç, orta derece üstü aileleri iki, orta derece ve altı aileler bir sandık getirecektir. Çeyiz eşyaları her bir kademe için aynı olsa da değerleri ve sayısı farklı olmuştur (Çiğdem, 2007).

Çeyiz sandıkları çoğu zaman anne, büyükanne, hala, teyze gibi büyükler tarafından evlenecek kıza armağan edilirdi. Bu yüzden mevcut sandıkların büyük çoğunluğu nesiller boyu büyüklerden küçüklere miras kalarak günümüze ulaşmıştır. Ailenin hünerli yaşlı hanımları bu sandığı, kurulacak yuvasında kullanacağı eşya ile donatırdı. Bu sandıkların zemininde ve kapaklarının köşelerinde içerisine güzel koku vermek için küçük torbalar içinde lavanta çiçekleri, misk sabunları konulacak yerler vardır (Toros, 2016: 36-37).

Sandığın malzemesi, üzerindeki süslemeler gelinin varlığını ifade etmesi açısından çok önemlidir. Sandıkların içerisindeki çeyizin önemi kadar sandığın kendisinin de el işçiliği ve süsleme özellikleriyle büyüktür. Evlilik törenlerinin en değer verilen eşyalarından birisi olduğu açıktır. Türk toplumunda çeyiz sandığı etrafında birçok uygulama, gelenek, görenek ve inanç oluşmuştur (İçel, 2017, 173).

Sandıkların yapım ve süsleme teknikleri döneme ve bölgelere göre farklılık göstermektedir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi sandıkları kündekari, oyma ve kakma teknikleri ile yapılmıştır. Osmanlı sandıkları; ceviz ağacı oymalı ve boyalı Rodos işi, Maraş işi ve Antep işi, ahşap üzeri boyalı Edirne İşi, kakma tekniğinde Şam İşi, İstanbul İşi, demir kuşaklı ve demir (teneke) yüzeyi boyayalı Kastamonu, Kapadokya ve Kayseri işi, metal boyama ve gemi tasvirli Batı Anadolu işi çeyiz sandıkları çok bilinen sandıklardır (Christopoulou, Gmińska-Nowak & Ważny, 2022; Kademoğlu, 1999, 15-27; Karaçağ, 2011; Yalçın Usal, 2010: 162). Bu sandıklardan metal kaplı ve boyalı olanları 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın ortalarına kadar, ceviz ağacı oymalı olanlar 20. yüzyılın ortalarından itibaren

günümüze kadar Anadolu'nun her yerinde büyük bir beğeniyle yaygın şekilde kullanılmıştır.

Eski Türkler geleneğinde değerli eşya, kıyafet, dokuma ürünlerini ve çeyizler bohça içerisine sarılırdı. Bohçalar da evlerde gömme dolap olan yüklük içerisine konulurdu. Sandığın Anadolu'da ve Türk kültüründe yaygın kullanımı, Batılı yaşam biçiminin etkilerini gösterdiği dönem başlamıştır. Sandık zamanla kolayca benimsenmiş hatta gömme dolap geleneğine rağmen, zengin evlerinde sandık odaları yapılmıştır (Yalçın Usal, 2010: 157). Çeyiz sandığının gösterişli süslemeleri batılılaşma döneminde Avrupa yaşam tarzının yaygınlaştığı 19. yüzyıl başlarından itibaren görülmektedir (Küçükerman, 1998). Süslemelerde dönemin akımlarına paralel üslup ve konular seçilmiştir. Selvi, hayat ağacı gibi sembolik ağaçlar; lale, gül, papatya, menekşe, karanfil, gelincik, fulya, sümbül, kasımpatı (gelin kirpiği) gibi çiçekler; Galata Kulesi, Beyazıt Kulesi, Rumeli Hisarı gibi tanınmış abideler; tavus kuşu, papağan gibi nadide egzotik kuşlar, gemiler, yelkenli kotralar, tuğralar, Osmanlı armaları ile ayyıldız, bayrak ve hilal gibi milli konular seçilmiştir. Süslemelerde ağırlıklı olarak sandığın ön yüzünün kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca sandık kapağının içi; çiçekler, meyveler, gemiler gibi sevilen konularla resimlenmiştir (Kademoğlu, 1999, 15-27).

Geleneksel İskilip'te evlerde günlük ihtiyaçlar için birden fazla sandık kullanılmıştır. Bunların en büyüğü zemin katta üstü kapalı avlu içerisinde bulunan herkil adı verilen tahıl sandığıdır. Üst katta çardak ve oda içerisinde çeşitli eşyaların konulduğu iş sandıkları, okul ve asker sandıkları da vardır. Bu sandıklar içerisinde en süslü ve gösterişli olanı çeyiz (gelin) sandıklarıdır. Çeyiz sandıkları ev içerisinde çoğunlukla yüklük dolabı içerisine konulmuştur. Sandık üzerine yatak, yorgan vb. büyük boyutlu eşyalar dizilmiştir (Şekil 1).



Şekil 1. İskilip geleneksel evlerinde oda içerisindeki çeyiz sandıkları

Litaratürde çeyiz sandıklarla ilgili çalışmaların sayısı azdır. Genellikle araştırmalar halk bilimciler tarafından sandıklardan çok düğün geleneği üzerinedir. Çeyiz sandıkları dönemin üslup özelliklerini ve sanat anlayışını yansıtan önemli kaynaklar olarak sanat tarihi araştırmaları için önemli konudur. Estetik ve tarihi değerlerinin yanında sandıkların üzerindeki işaretler, semboller ve onların kozmik anlamları ilgi çekici diğer yönleridir.

Bu çalışmada İskilip şehir merkezinde bulunan yirmi beş çeyiz sandığı çalışma kapsamına alınmıştır. Bu sandıklardan yirmisi Mehmet Pulaş'a ait "İskilip Nostarji Pazarı" isimli antika dükkanında (Katalog 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25), ikisi Bünyamin Korukmaz'a ait, "Kollega Antika" isimli dükkanda (Katalog 8, 9), üçü ise Müzeyyen Alpsar'a ait özel koleksiyonunda (Katalog 15, 16, 21) yer almaktadır. Çalışmada sandıkların malzeme, teknik ve süsleme özellikleri değerlendirilmiştir. Süslemelerde kullanılan motif ve kompozisyonların sembolik anlamları üzerine tespitlere yapılmıştır. Ayrıca Anadolu'da farklı coğrafyadaki çeyiz sandığı örnekleri ile karşılaştırılmıştır.

İskilip Çeyiz Sanıkları Yapım Özellikleri

İskilip'te çalışma konusu sandıkların tamamı çam ağacı (kökner, sarıçam, kızılçam vb) kullanılarak yapılmıştır. Kalın ağaç gövdelerinden elde edilmiştir. Sandığın kapak dâhil her bir kanadı çoğunlukla yekparedir. Dışı teneke kaplı olan bazı örnekler kilitli olduğundan içerisi incelenememiştir. Sandıkların her bir ahşap kanadı

2-3 santimetre kalınlığında, köşelerden kırlangıç kuyruğu geçme ve çivi ile çakma yöntemi ile sabitlenmiştir. Kırlangıç kuyruğu geçmeler sandığın sünme ya da eğilmesini engellemektedir. İnce demir kelepçeler, demir ve pirinç çiviler ile bağlantı yerleri güçlendirilmiştir (Şekil 2). Aynı zamanda bu çiviler ve kelepçeler estetik amaçlı kullanılmıştır.

Sandıkların ölçüleri birbirine yakındır. 90 santimetre uzunluk, 45 santimetre genişlik, elli santimetre derinlik ölçüleri ortalama olarak alınabilir. Sandıkların gövdesi yatık dikdörtgen şekilde yapılmıştır. Kapakları kimi zaman düz kimi zaman daha çok eşya koyulması için bombeli yapılmıştır. Sandıklar dışarıdan ahşap çıtalar ve demir kuşaklarla sabitlenerek sağlamlaştırılmıştır. Alttan dört, altı ve sekiz arasında değişen düz yatay tahta ayaklar üzerine oturmaktadır. Katalog 16'da aslan ayağı şeklinde oyulmuş ince işçilikli olan örnek de vardır. Sandıkları taşımak için iki yanda metal kulplar bulunmaktadır. Bu kulpların da eğri kesilmiş metallerle özenle yapılmıştır. İki örnek (Katalog 15, 16) hariç sandıkların ön yüzünde tek kilit sistemi bulunmaktadır. Katalog 1 ve 10 nolu sandıklarda ayrıca iki asma kilit sistemi vardır. Bazı sandıklardan zilli kilitler yapılmıştır. Anahtar her çevrildiğinde içerisindeki zile dokunur bir nevi alarm sistemi gibi ses çıkarır. Bu tarz kilitlerin çoğu sandıklardan sökülerek antika meraklılarına satılmıştır.



Şekil 2. Kurtboğazı geçme (Katalog 9)



Şekil 3. Sandığın içi ve mücevher gözü (Katalog 17)

Sandıkların içerisi tek gözlü, boyasız ve cilalıdır. Sadece mücevher koymak için küçük bir bölme kutu yerleştirilmiştir (Şekil 3). Katalog 10'da diğerlerinden farklı olarak iç yüzüne kağıt kaplama yapılmıştır. Sandıkların dış yüzeyindeki ahşap kısımlar nemden, böcekten korunması ve daha sağlam ve uzun ömürlü olmasını sağlamak amacıyla üzerine boya sürülmüş, deri ve metalle kaplanmıştır. Benzer metal kaplamaları 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında ahşap minarelerin dış yüzeyinde de sıklıkla kullanılmıştır. Sandıkların dış yüzeyi metal kaplı olanlar hariç neredeyse tamamı yeşil renge boyanmıştır. Yeşil rengin seçilmesinin sandıkların üzerindeki süslemelerde tercih edilen konularla birlikte düşünüldüğünde sembolik anlamları olduğu açıktır. Yeşil renk, İslam dinini sembolize eder. Kabir ve sanduka örtüleri yeşildir. Ayrıca yeşil renk muradın sembolüdür. Çiftlerin muradına kavuşmasını simgeler. Benzer şekilde Anadolu'nun farklı yerlerinde sandıkların dış yüzünün yeşil renge boyanması yaygın şekilde tercih edilmiştir (Yuğuran, 2009).

İskilip'te çalışılan sandıklardan sadece bir örnekte üzerinde tarih yazılıdır. Katalog 1'deki sandığın ön yüzünde deri üzerine siyah boya ile hicri "sene 1322" (miladi 1906) tarihi işlenmiştir. Katalog 15, 16 ve 21 numaralı örnekler sahiplerinin ifadesiyle 1850'li yıllarda temin edilmiş ve büyüklerinden kendilerine kalmıştır (Ahmet Alpsar, kişisel görüşme, 02.03.2022). Diğer sandıkların yapım tarihleri bilinmiyor olsa da süsleme detayları yaklaşık olarak fikir verebilir. Örneğin, Katalog 18'deki teneke içerisine boyanmış manzara resminde ay ve beş kollu yıldızlı bayrak tasviri ülkemizde 19. yüzyılın sonlarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Katalog 25 numaralı sandığın ön yüzündeki ahşap oyma tekniği ile yapılan güneş tasvirinin benzerleri 20. yüzyıl başında İskilip evlerinde sıklıkla görülmektedir. Sandıkların teneke kaplama ile süslenmesi 1800'lü yıllarda başlayıp yüzyıl sonuna kadar uygulanmıştır. Sadece ön yüzünün tenekeden kesilmiş desenlerle süslenmiş örnekler 1850'lerden itibaren uygulanmış, 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. 1950'lerden itibaren boyalı, metal kaplamalı sandıkların yerini, ceviz ağacından oyma sandıklar almış, günümüzde halen kullanılmaktadır. Çalışma konusu sandıkların

yapım tarihi eski olduğu için yapan usta ve gelenek hakkında bilgiler kısıtlıdır.

İskilip Çeyiz Sandıkları Süsleme Özellikleri

İskilip'teki çeyiz sandıklarının genellikle ön yüzü ve kapağı süslenmiştir. En çok kullanılan malzeme teneke ve kabaralı çividir (Katalog 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15). Deri ve kumaş kaplama ve üzeri boyama, çıta işi, ahşap oymalı, ahşap üzeri boyalı örnekler de vardır (Katalog 1, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25). Sandıkları sabitlemek için kullanılan metal kenetlerin, çivilerin aynı zamanda süsleme amacı taşıması işlevselliği, tekniği ve estetiği buluşturan ustalıktır.

Metal (ince demir sac, teneke, demir levha) kaplama ile süslü sandıklarda üç tip kullanılmıştır. Birinci tip: Metal, levha olarak kabaralı çivi başları ile sandığın ön yüzünü süsler. Levhaların hazır şekilde satın alınıp sandığın yüzeyine sonradan monte edilmiş olmalıdır. Levha yüzeyi canlı ve parlak renklerle boyalı, geometrik şekiller arasında manzara resimleri, vazodan çıkan çiçekler, kuş figürleri, gemi ve kale resimleri, ay yıldız ve bitkisel kompozisyonlar resmedilmiştir (Katalog 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22). Oldukça geniş bir konu ve renk çeşidi varsa da, çiçek buketleri ile kuş figürlerinin ön planda olduğu manzara resimleri en çok tekrar edilen konulardır. Bu levhalar sandığın ön yüzüne ortadaki daha büyük olmak üzere üç parça şeklinde yerleştirilmiştir. Ön yüzün tamamını kaplar. Teneke üzerine boyalı süslemelerin kökeninin Edirne işi olduğu ile ilgili görüşler vardır (Yalçın Usal, 2020). Fakat bu örnekler Anadolu'nun her yerinde kullanıldığı için kökeni konusunda yeterli bilgiler yoktur. İkinci tip: Dış yüzeyi tamamen metal kaplamalı sandıklardır. Kapak dahil tüm dış yüzü metal (teneke) kaplıdır. Metalin üzerine baskı tekniği ile bitkisel ve geometrik süslemeler yapılmıştır (Katalog 16, 17, 21, 22). Baskı tekniği ile sürekli tekrarla sonsuza gider şekilde uygulanmıştır. Üçüncü tip: Teneke (ince demir levha, sac) ile yapılan süslemeler, ince sacdan kesilerek şekillendirilmiş, kabaralı çivi başları ile süslenmiştir. Sadece çivi başları ile oluşturulmuş şekiller de vardır.

Teneke ile yapılan tasvirler sandığın sadece ön yüzüne uygulanmıştır. En çok kullanılan süsleme tekniğidir. Bazı sandıklarda ikinci tipteki metal levhaların kesilerek üçüncü tipte kullanıldığı görülmektedir (Katalog 3, 7, 12). Tasvir edilen konular; baklava dilimi, kare, dikdörtgen, gibi geometrik şekiller; kapı, kemer ya da mihrap içerisinde hayat ağacı, selvi ağacı tasviri, perde tasviri, ok ucu tasvirleri vb. şekildedir. Bu tasvirler içerisinde en sık tekrar edilen konu selvi ve hayat ağacı tasvirleridir. Benzerlerinin Antalya, Safranbolu, Kastamonu, Erzurum, Tokat, Çorum örnekleriyle birlikte Anadolu'nun her yerinde büyük bir beğeniyle kullanıldığı görülmektedir (Çavuşoğlu, 2013: 70; Günay, 1998: 240; Özkan, 2012: 54, 57; Tekinalp ve Karaarslan, 2024; Yılmaz, 2002: 74).

Ahşap oyma süslemeler sadece bir örnekte sandığın ön yüzündedir (Katalog 25). Ortada altı kollu yıldız, iki kenarda güneş tasviri sivri uçlu metal kalemle oyma yöntemi ile yapılmıştır. Güneş tasviri 20. yüzyıl başlarında özellikle İskilip cami ve evlerinde kapı ve dolap kapaklarında benzer biçimde kullanılmıştır. Ahşap oyma süslemeler 20. yüzyılın yarısından itibaren sandıklarda çam yerine ceviz kullanılmaya başlanması ile daha çok tercih edilmiştir.

Sandıklardan iki örnekte ön yüzüne ahşap üzeri boyama yapılmıştır (Katalog 23,24). Katalog 23 örneğinde turkuaz zemin üzerine, mavi, sarı ve pembe mat renk ile güllerle boyanmıştır. Katalog 24 örneğinde ise teneke süslemelerden esinlenilerek yeşil zemin üzerine siyah boya ile kapı içerisinde selvi ağacı tasvir edilmiştir. 17. yüzyılda Edirne'de yapılmaya başlayan bu süsleme yöntemi 19. yüzyılda artık tüm Anadolu'ya yayılmıştır (Yalçın Usal, 2010).

Sandıkların iç yüzü süslemesiz ve cilalıdır. Sadece katalog 9'daki örnekte ince yivlerle baklava deseni oluşturulmuştur. Bu desenlerin de İskilip ev ve dükkanların kapı, pencere ve dolaplarında sıklıkla benzerleri kullanılmıştır. Buradan yola çıkarak sandıkların bir kısmının İskilip'te üretildiği söylenebilir.

Çeyiz sandıkların süslemesinde seçilen konular, kullanılan motifler sembolik anlamlar taşımaktadır. En çok kullanılan tasvir selvi ve

hayat ağacıdır. Doğurganlığı, sağlıklı ve sonsuz yaşamı simgeler. Gül, papatya, lale ve karanfil tasvirleri sağlıklı bir ömrü sembolize eder. Güneş tasviri yaşamı ve aydınlığı simgeler (Katalog 2, 6, 8, 9, 11, 13, 16, 21, 25). Ayna ve göz şekillerin kullanımı nazara karşı alınan önlemdir (Katalog 15, 16, 18, 20). Gemi tasvirleri evlenen çift için güzel bir yaşama yolculuğu simgeleyen anlamlar taşımaktadır (Beydiz, 2014, Tekinalp ve Karaarslan, 2024). Sandıklardaki tasvir edilen konuların geniş bir coğrafyada beğenilerek kullanılması taşıdıkları sembolik anlamların toplum tarafından benimsenmiş olmasıyla alakalıdır.

SONUÇ

İskilip'te çeyiz sandıkları eski evlerde, içerisindeki eşyalar, bohçalar, elbiseler, dokumalar, mücevherler ile oda ve yüklük içerisinde saklanmaktaydı (Şekil 1). Evlerde çeyiz sandığı ile birlikte günlük işler ve ihtiyaçlar için birden fazla sandık bulunmaktadır. Bunların içerisinde en süslü olanları çeyiz (gelin) sandıklarıdır. Çeyiz sandıkları çam ağacından genellikle her bir kanadı yekpare olarak, yatık dikdörtgen planlı, geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Sandıkların bazılarının dört köşeden ayaklar üzerine, bazıları ise ayaksız doğrudan zemine oturmaktadır. İçerisi tek gözlü, boyasız ve cilalıdır. Dış yüzü ise oldukça gösterişlidir.

Sandıklar kabaralı, ahşap oyma ve boyamalı, teneke ve deri kaplamalı malzeme ve tekniklerle süslenmiştir. Süslemeler çeşitlilik arz etse de en çok teneke kaplama sandıklara rağbet görmüştür. Mimari süslemelerle sandık süslemeleri arasındaki benzerliklerin dönemin üslup özelliklerine paralel olarak yapıldığı söylenebilir. Sandıklardaki ahşap üzerine baklava ve güneş biçimindeki oymaların benzerlerinin İskilip'teki camilerde, dükkânlarda ve evlerde; kapı, dolap, tavan süslemelerinde görülmesi bu düşünceyi destekler. Sandıkların süslenmesi batılı süsleme üsluplarının ülkemizde hâkim olduğu 19. yüzyıl başları ile başlamıştır. Sandığın göç ve taşınma eşyası olarak kullanılması beğenilerin kısa sürede geniş bir alana yayılmasını sağlamıştır. Zamanla bu semboller yaygın beğeni kazanarak geniş bir

coğrafyada bilinçli bir kalıplaşmaya dönüşmüştür. Sandık üzerindeki süslemelerde seçilen konular, kullanılan renkler, şekiller, desenler sembolik anlamlar taşır. En sık kullanılan tema kapı içerisinde selvi ve hayat ağacı tasviridir. Burada kapı evlilikle birlikte yeni bir yaşama açılan yeri, içerisindeki hayat ağacı ve selvi ağacı ise uzun yaşamı simgeler. Gemi tasvirleri hem bu dünyada hem de öbür dünyada güzel bir yaşama yolculuğu simgeler. Çiçek tasvirleri ise cenneti simgeler. Sandıkların süslenmesinde evlenen için mutlu ve uzun bir yaşamı, nazara ve kötülüğe karşı korumayı sembolize eden konular seçilmiştir. Kadın için, evlilik evi terk edip yeni bir hayata başlamayı gerektirmiş olabilir. Bu nedenle sandık süslemelerini yapan sanatçılar genellikle çeyiz sandıklarını sembolik anlamları olan çiçek ve ağaç resimleriyle, gemi tasvirleriyle süsleyerek yolculuğu, romantizmi, macerayı, yeni başlangıçları temsil etmek için araç olarak kullanmışlardır.

Çeyiz sandıkları estetik, etnografik, tarihi değerleri ile somut kültürel mirasımızın önemli parçalarındandır. Aynı zamanda unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş gelenek-görenek, adet, inanç, ritüel, bilgi ve beceriler gibi soyut mirasın önemli kaynaklarındandır. Türk kültürü için genç kıza anneden kalan çeyiz sandıkları büyük anlam taşımaktadır. Sandıkların içerisinde değer verilen ve yıllarca biriktirilen çeyiz eşyalarının yanında yaşam boyunca gizli tutulan özel eşyalar da saklanırdı. Altın, gümüş gibi değerli eşyalar, mektup, şiir gibi özel anılar, iki kişinin dahi bilmediği sırlar sandık içerisinde gizli tutulurdu. Bu yüzden sandıklar halk kültürünün tarihi ve kültürel hazinesini oluşturur. İçerisinde gizlediği eşyaların değeri kadar sandıkların kendileri de özenli ve süslüdür. Malzeme, teknik ve süslemeleri ile dönemin uslubunu, sanat anlayışını yansıtmaları bakımından sanat tarihi araştırmaları kapsamında girmekle birlikte, adet ve geleneklerimizle ilişkileri bakımından halk bilimi araştırmaları için de birinci derece kaynaktır. Günümüzde bu sandıklar eski evlerde, hurdacılarda, antikacılarda, etnografik müzelerde bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Beydiz, M. G. (2014). Gemi tasvirli çeyiz sandığı kapakları. Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi, 2(3). 11-22. https://doi.org/10.7816/kalemisi-02-03-02

Christopoulou A, Gmińska-Nowak B, Ważny T. (2022). The history of dowry chests cap-tured in wood: Dendrochronological research on chests from the palace of thegrand master of the Knights of Rhodes, Greece. AUNC. Monument Studies and Conservation Science. (52). 305–329. DOI: 10.12775/AUNC_ZiK.2021.009.

Çavuşoğlu, Ç. (2013). Diyarbakır yöresi geleneksel çeyiz sandıkları üzerine bir deneme. El Sanatları Araştırma Yöntemleri, İzmir. https://www.academia.edu/6794178/Diyarbak%C4%B1r_%C3%87eyiz_Sand%C4%B1klar%C4%B1 (Erişim Tarihi: 10.12.2024)

Çiğdem, R. (2007). 20. Yüzyıl başlarında yüz görümlüğü ve çeyiz. Kültür Tarihimizde Çeyiz, (Ed. Gürsoy Naskali, E. ve Koç, A.), s. 52-62, İstanbul: Picus Yayınları.

Donuk, A. (1980-81). Çeşitli topluluklarda ve eski Türklerde aile. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, Sayı 33, s. 147-168. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutarih/issue/9605/119918 (Erişim Tarihi: 01.12.2024)

Günay, R. (1998). Türk ev geleneği ve Safranbolu evleri. İstanbul: Yem Yayınevi, s. 240

Gökalp, Z. (1976). Türk medeni tarihi (Haz: İsmail Aka, Kazım Yaşar Kopraman), İstanbul: Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları, s. 296

İçel, H. (2017). Türk folkloründe sandık. Konya: Kömen Yayınları

Kaynak kişisi 1. Ahmet Alpsar (d. 1950). Kişisel Görüşme, 02.03.2022, İskilip/Çorum

Kademoğlu, O. (1999). Çeyiz sandığı, İstanbul: Duran Ofset Matbaa.

Karaçağ, A. (2011). Bir halk sanatı örneği: 1879-80 (1297 H.) tarihli Edirnekâri ahşap sandık. *Milli Folklor*, Yıl 23 (89), 248-256.

Küçükerman, Ö. (1985). Kendi mekânının arayışı içinde Türk evi. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Küçükerman, Ö. (1998). Mobilya kavramında yaşanan değişimler ve "Sanayi-i Nefisi Mektebi" Osmanlı İmparatorluğunda Mobilya II. Tombak Dergisi, (23), 3–10

Ögel, B. (1978). Türk kültür tarihine giriş. Cilt 3, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Özkan, D. (2012). Antalya-Gazipaşa çeyiz sandığı geleneği, El Sanatları Araştırma Yöntemleri I, Ege Üniversitesi, İzmir.

Tekinalp, P. ve Karaaslan, M. (2024). Halk kültüründe resimli sandıklar" Milli Folklor, 18, (144), 111-125. doi:10.58242/millifolklor.1329080.

Toros, T. (2016). Sandığın içine sığmış hayatın başlangıcı ve sonu. http://earsiv.sehir.edu.tr (Erişim Tarihi: 01.12.2024)

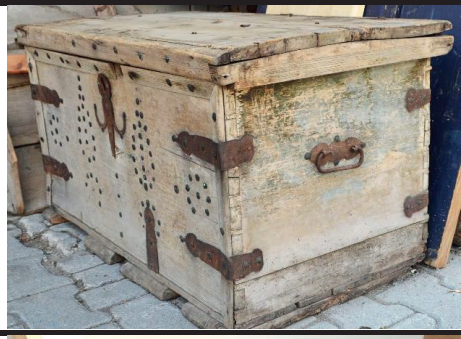
Yalçın Usal, S. S. (2010). Türklerde çeyiz sandığının kullanımı ve geleneksel süslemeleri. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 1(1), 157-167. https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/27565/290029 (Erişim Tarihi: 02.12.2024)

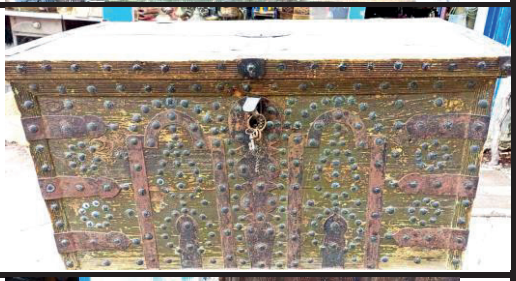
Yılmaz D. (2001). Türkiye'de geleneksel ahşap işçiliği ve çağdaş ahşap yontu Sanatı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul

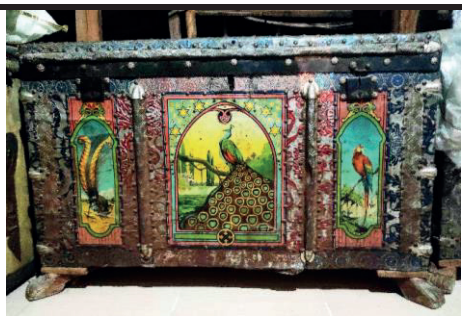
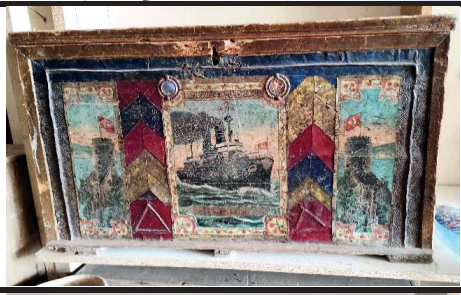
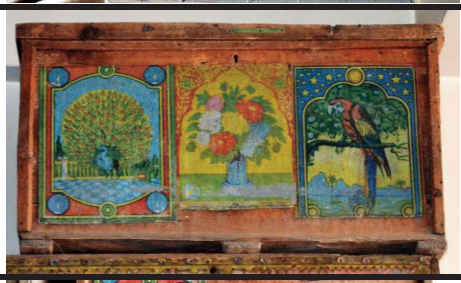
Yuğuran, M. (Ağustos 2009) Kapadokya sandıkları, *Peribacası Kapadokya Kültür ve Tanıtım Dergisi,* http://www.cappadociaexplorer.com/detay.php?id=219&cid=69 (Erişim Tarihi: 02.12.2024)

EK. İskilip Çeyiz Sandıkları Kataloğu

No	Fotoğraf	Ayrıntılı Tanım
1		Sandık çam ağacından ayaksız, tek gözlü yapılmıştır. Gövde dikdörtgen kapak ise bombelidir. Her bir kanadı yekpare ağaçtır. Dıştan deri ile kaplanmış, üzeri ağaç ve metal şeritlerle süslenmiştir. Siyah boya ile ön yüzde ortada Davut yıldızı, yanlarda baklava dilimleri işlenmiştir. Baklava dilimlerinden oluşan sonsuz kompozisyon sandığın yan ve arka yüzünde de vardır. Ayrıca büyüklü küçüklü kabaralı çivi başları sandığa estetiği kazandırmıştır. Sandığın ön yüzünde yapıldığı tarihi gösteren "sene 1322" (miladi 1906) yazılıdır.
2		Çam ağacından gövde ve kapağı ile birlikte dikdörtgen biçimde tek gözlü olarak yapılmıştır. Geçme ve çivileme tekniği ile inşa edilmiştir. Her bir kanadı yekparedir. Sandık zemine köşelerden basit yatay tahta ayaklar üzerine oturmaktadır. Dış yüzü yeşil renk boyalıdır. İçerisi ise boyasız cilalıdır. Sandığın ön yüzü kesilerek şekillendirilmiş tenekeler ile kaplanarak süslenmiş, kabaralı çivilerle zenginleştirilmiştir. Süslemelerde kemerli kapı (mihrap?), selvi ağacı, ay yıldız, güneş, baklava tasvirleri işlenmiştir.
3		Çam ağacından dikdörtgen şekilde tek gözlü olarak yapılmış, sekiz parça yatay tahta ayak üzerine oturmaktadır. Geçme ve çivileme tekniği ile inşa edilmiştir. Sandığın dış yüzü yeşil renk boyalıdır. İçerisi cilalı ve boyasızdır. Ön yüzü köşelerden çıtalarla çevrilidir. Kabaralı çivilerle birlikte mavi renk teneke kaplanmıştır. Süslemelerde kemerli kapı, hayat ağacı tasvirleri kullanılmıştır. Köşe birleşimleri ok ucu formunda metal tenekelerle kelepçelenmiştir.
4		Sandık çam ağacından yapılmış dikdörtgen formludur. Geçme ve çivileme tekniği ile inşa edilmiştir. Gövdenin her parçası ve kapak tek parça masiftir. Sekiz adet yatay tahta ayak üzerine oturmaktadır. Yeşil renk ile boyanmış dış yüzeyinde boyaların büyük bölümü kaybolmuştur. Süslü ön yüzü köşelerden çıtalarla sabitlenmiştir. Yanlardan ok ucu formunda metal kelepçeler ile tutturulmuştur. Kemer, selvi, hayat ağacı biçiminde kesilmiş tenekeler kabaralı çivilerle tutturularak süslenmiştir.
5		Çam ağacının özünden dikdörtgen şekilde çivileme tekniği ile yapılmıştır. Yatay düz tahta ayaklar üzerine oturmaktadır. Dış yüzeyi yeşil renge boyanmıştır. İçi ise tek gözlü ve boyasız cilalıdır. Sandığın ön yüzü köşelerden birleşimleri kapatmak için ince yivli çıtalarla çevrelenmiştir. Çerçevenin içerisi metal tenekeden (sac) kesilmiş kapı, hayat ağacı ile süslenmiştir. Ayrıca kabaralı çiviler ile zenginleştirilmiştir.

6		Sandık çam ağacından yatık dikdörtgen şekilde geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Sekiz parça düz yatay ayaklar üzerine oturmaktadır. Sandığın dış yüzeyi yeşil renge boyanmıştır. İçi ise tek gözlü boyasız ve cilalıdır. Sandığın ön yüzü köşelerden demir kelepçeler ile sabitlenmiştir. Ön yüzünün ortasında yine tenekeden kabaralı çivilerle sitilize edilmiş hayat ağacı, şeklinde süslenmiştir. Ayrıca kabaralı çivi başları ile ön yüzü güneş ve selvi tasvirleri oluşturulmuştur.
7		Sandık çam ağcından yatık dikdörtgen biçimde çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Sade düz tahta ayaklar üzerine oturur. Ön yüzünü köşelerden çıtalarla çevreler. Ön yüzü tenekeden kesilmiş, kabaralı çivilerle sabitlenmiş kapı, baklava, lale, hayat ağacı tasvirleri ile süslenmiştir. Köşelerden ok ucu biçimli demir kelepçeler ile sabitlenmiştir.
8		Sandık, çam ağacından dikdörtgen şekilde geçme ve çakma yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Tek gözlü sandığın içi ve dışı boyasız cilasızdır. Her parçası kabaralı çiviler ile ince demir kuşaklarla sabitlenmiştir. Üst kapak hafif bombelidir. Ortada teneke ile içerisinde baklava dilimi olan güneş tasviri işlenmiştir.
9		Sandık, çam ağacının özünden dikdörtgen biçimli olarak geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Sekiz düz tahta ayak üzerine oturmaktadır. Kapak hafif bombelidir. Dış yüzü yeşil renge boyanmıştır. Sandığın içi tek gözlü boyasız ve cilalıdır. Kapağın içi çok ince yivli baklava dilimlerinden oluşan oymalarla süslenmiştir. Köşelerden şekilli teneke kelepçeler ile sabitlenmiş sandığın ön yüzü kabaralı çivi başları ile selvi tasviri süslenmiştir.
10		Çam ağacından dikdörtgen planda çakma yöntemi ayaksız olarak yapılmıştır. Sandık dışı deri ile içerisi ise kağıt ile kaplıdır. Kenarları demir (teneke, sac) kuşaklar ile ince yivli ve eğri kesim şeklinde süslenerek sabitlenmiştir. Ön yüzü ve kapak büyük kabaralı çivilerle sabitlenmiş çıtalarla süslenmiştir.

11		Sandık çam ağacının özünden yapılmış dikdörtgen planlı ve ayaksızdır. İçi cilalı ve boyasızdır. Dışı ise yeşil renk boyanmıştır. Ön yüzü köşelerden ahşap çıtalarla çevrilidir. Kabaralı güneş formunda çivi başları ve şekilli tenekeler ile süslenmiştir.
12		Sandık, çam ağacından dikdörtgen biçimde çakma ve geçme yöntemi ile yapılmıştır. Dıştan yeşil renge boyanmıştır. Fakat boyalar büyük oranda mevcut değildir. İçerisi ise boyasız ve cilalıdır. Her bir kanadı yekpare tek parçadır. Ön yüzü çıtalarla çevrili, kabaralı çivi başları ile sabit hayat ağacı, kapı içerisinde selvi ağacı ile kenarlarda ok ucu formunda teneke ile kaplanmıştır.
13		Sandık çam ağacının özünden yatık dikdörtgen biçimde yapılmıştır. Ayakları yoktur. Dışı yeşil renge boyanmış, içi ise boyasız ve cilalıdır. Sandığın ön yüzü daha öncekilere benzer şekilde kabaralı çivi başları ve teneke kaplama ile kapı, selvi ağacı, hayat ağacı ve güneş tasvirleriyle süslenmiştir.
14		Sandık çam ağacından yatık dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemiyle yapılmıştır. Üç önde üç arkada altı ayak üzerine oturmaktadır. İçten ve dıştan boyasızdır. İçten cilalanmıştır. Ön yüzü ince yivli çıtalarla çerçevelidir. Ayrıca bu çıtaları tenekeden yapılmış zikzak motifi dolanmaktadır. Kabaralı çivi başları ile sabitlenmiş tenekeden kesilmiş kapı ve hayat ağacı tasvirleri işlenmiştir.
15		Sandık çam ağacından dikdörtgen planda ayaksız olarak yapılmıştır. Kapak dışa bombelidir. Sandığın yanları teneke ile kaplanmıştır. Kapak ve ön yüzü deri kaplanmış, çıta ve teneke kuşaklarla sabitlenmiştir. Ayrıca ön yüzünün ortasında kabaralı çivilerle sabitlenmiş tenekeden ince işçilikli perde şeklinde süslenmiştir. Perde şeklinin üstünde yine tenekeden yapılmış göz şekilleri nazara karşı bir korumadır.

16		Sandık çam ağacından dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. İçerisi boyasız ve cilalıdır. Dört köşeden ince işçilikle oyulmuş aslan ayakları üzerine oturmaktadır. Dış yüzü tamamen teneke ile kaplanmıştır. Teneke kaplama baskı yöntemi ile kabartılmış çiçek, dal ve yaprak motiflerinin sonsuza giden tekrarla süslenmiştir. Sandığın ön yüzü kuş ve manzara resimleri ile canlı ve parlak renk ile boyalı teneke panolar ile kaplanmıştır. Resimli panoları kabartmalı teneke borular hareketlendirmiştir. Sandığın ön yüzü irili ufaklı kabaralı çivilerle süslenmiştir. Bunların içerisinde güneş tasviri olanlar ince işçiliklidir.
17		Sandık çam ağacından yatık dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Üç önde üç arkada altı ayak üzerine oturmaktadır. İç yüzü boyasız cilalıdır. Dıştan yeşil renk boyanmıştır. Sandığın ön yüzü köşelerden çıtalarla çevrelenmiştir. Üç adet teneke ile kaplanmıştır. Her biri canlı renklerin kullanıldığı vazo içerisinde çiçek buketleri, kuşlar ile süslenmiştir.
18		Sandık çam ağacından yatık dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Üç önde üç arkada altı ayak üzerine oturmaktadır. İç yüzü boyasız cilalıdır. Dıştan yeşil renk ile boyalıdır. Ön yüzünü köşelerden çıtalar çerçeveler. Bu çerçevenin içerisi üç parça resimli teneke kaplıdır. Ortada Barbaros Hayreddin Paşa gemisi üzerinde de adı yazılıdır. Yanlarda Anadolu Hisarı resmedilmiştir. Ayrıca ay yıldız Türk bayrakları işlenmiştir. Ön yüzünde iki adet yuvarlak metal çerçeveli ayna yer almaktdır.
19		Sandık çam ağacından yatık dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Üç tahta ayak üzerine oturmaktadır. İç ve dış yüzü boyasız cilalıdır. Sandığın ön yüzü köşelerden çıtalarla çevrelenmiştir. Üç adet teneke ile kaplanmıştır. Teneke levhalar canlı renklerin kullanıldığı vazo içerisinde çiçek buketleri, papağan ve tavus kuşu bulunan manzara resimleri ile boyanmıştır.
20		Sandık çam ağacından yatık dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Üç tahta ayak üzerine oturmaktadır. İç yüzü boyasız cilalıdır. Sandığın dışı yeşil renk boyanmıştır. Ön yüzü ise sonradan yeşil üzerine sarı renk boyalıdır. Sandığın ön yüzündeki teneke kaplamaların önceden başka sandıktan sökülüp kesilerek burada kullanıldığı anlaşılmaktadır. Köşelerde zikzak motifi ile çevrelenen ön yüzü ortada vazodan çıkan çiçeklerle birlikte iki yanında sekiz kollu yıldızla süslenmiştir. Ayrıca yıldızların içerisine yuvarlak bir ayna yerleştirilmiştir.

21		Sandık çam ağacından dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. İçerisi boyasız ve cilalıdır. Sandık sekiz ayak üzerine oturmaktadır. Sandığın dış yüzü tamamen teneke ile kaplanmıştır. Teneke kaplama baskı yöntemi ile kabartılmış çiçek, dal ve yaprak motiflerinin sonsuza giden tekrarla süslenmiştir. Sandığın ön ve yan yüzü kuş ve manzara ve çiçek resimleri ile canlı ve parlak renk ile boyanmış tenekeler panolar ile kaplanmıştır. Ayrıca irili ufaklı kabaralı çivi başları ile süslenmiştir. Sandık kapağının ön yüzündeki güneş şeklindeki kabaralar ince işçiliklidir.
22		Sandık çam ağacından dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. İçerisi boyasız ve cilalıdır. Sandığın dış yüzü tamamen teneke ile kaplanmıştır. Teneke kaplama baskı yöntemi ile kabartılmış çiçek, dal ve yaprak motiflerinin sonsuza giden tekrarla süslenmiştir. Sandığın ön yüzünün ortasında altı kollu yıldız kabartması vardır. Teneke kaplama kabaralı çivi başları ile süslenmiştir.
23		Sandık çam ağacından dikdörtgen planda geçme ve çivileme yöntemi ile yapılmıştır. İçerisi boyasız ve cilalıdır. Dış yüzü yeşil renk boyalıdır. Ön yüzü köşelerden çerçeve içerisine alınmıştır. Ön yüzü ise sarı ve mavi zemin üzerine boya ile gül tasvirleri işlenmiştir. Ortada daire içerisinde bir adet, yanlarda ise mavi zemin üzerine üçer adet gül işlenmiştir.
24		Sandık çam ağacından dikdörtgen planlı olarak çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Üçayak üzerine oturmaktadır. İçerisi tek gözlü boyasız ve cilalıdır. Dıştan yeşil renk boyalıdır. Ön yüzü çıtalarla köşelerden çevrelenir. Ön yüzünde ahşap üzerine siyah boyayla stilize edilerek kapı, selvi, hayat ağacı gibi temalar işlenmiştir.
25		Sandık çam ağacından dikdörtgen planlı olarak çivileme yöntemi ile yapılmıştır. Üçayak üzerine oturmaktadır. İçten ve dıştan boyasız ve cilasızdır. Ön yüzünde ahşap oyularak iki adet büyük güneş tasviri işlenmiştir. Benzerleri İskilip cami ve evlerinde ahşap süslemelerde sıklıkla kullanılmıştır.

BÖLÜM 4

GELENEKSEL EL SANATLARINDA KULLANILAN RUMİ MOTİFİNİN SERAMİK VE ÇİNİ SANATINA YANSIMALARI

[1]Elif KIRKKESELİ

[2]Fatime SAVAŞ CAN

1 Öğr. Gör., Iğdır Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, orcid: 0009-0005-6049-7535

2 Öğr. Gör., Iğdır Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, orcid: 0000-0002-4317-3310

Geleneksel el sanatları, bir toplumun kültürünün ve kimliğinin yansımasıdır, aynı zamanda o toplumun kültürel mirasının izlerini taşır. Türk geleneksel el sanatları, yüzyıllar boyunca büyük bir çeşitlilik içinde, toplumların duygularını ve sanatsal zevklerini ifade etme aracı olmuştur. Bu sanatlar, kültürümüzün derinliklerini ve estetik anlayışını en etkili şekilde aktarabilen önemli birer belgedir. El sanatları, resim, heykel, cam, seramik gibi plastik sanatların dışında kalan, genellikle geleneksel yöntemler ve tekniklerle üretilen ve bir toplumun kültürel mirasını yansıtan eserlerdir. (Yılmaz, 2019).

Geleneksel el sanatları, büyük bir emek ve ustalıkla üretilen kültürel hazinelerdir. Fakat teknolojinin gelişmesiyle birlikte bu sanatlar önemini yitirmiş ve geleneksel üretim yöntemleri daha az tercih edilmeye başlanmıştır. Bugün, Türk-İslam kültür mirasının önemli parçalarından olan el sanatlarını rastlamak, ancak tarihi yapılar, müzeler veya bu sanatları yaşatmaya çalışan birkaç geleneksel atölyede mümkün olmaktadır. Bununla birlikte, el sanatlarına ait motiflerin, günümüzün modern sanatlarında ya aynen ya da yeni bir biçime dönüştürülerek dekoratif amaçlarla kullanıldığını görmek de mümkündür.

Osmanlı el sanatlarında yer alan motifler, doğadaki canlı ve cansız öğelerin stilize edilmesi veya sembolize edilmesiyle oluşan örnekler sunar. Bu motifler, yalnızca görsel bir estetik sunmakla kalmaz, aynı zamanda derin kültürel ve dini anlamlar taşır. Günümüzde başka alanlarda, bu geleneksel motifler süsleme ve dekoratif amaçlarla modern tasarımlara entegre edilerek, geçmişin zengin estetik birikimini günümüze taşır. Böylece geleneksel el sanatlarının motifleri, modern tasarım anlayışında yeni bir ifade biçimi bulur ve geçmiş ile günümüz arasındaki köprüyü daha da güçlendirir (Yılmaz, 2019).

TÜRK EL SANATLARINDA YAYGIN KULLANILAN BİTKİSEL MOTİFLERİN TANIMLANMASI

Motif tanımı

Motifler sembolik şekildir. Sembol ise, bir düşünceyi ifade etmek için kullanılan bir işarettir. Sembolik şekilse anlatılmak istenen fikrin şeklen ifadesidir. Bu anlayışa göre herhangi bir doğa şeklini belirtmek amacıyla yapılan temsili şekillere sembolik motif adı verilmektedir (Özşener, 2009).

Geleneksel Türk el sanatları

Hüsn-i hat: "Güzel yazı. Güzel sanatların "Güzel yazı"nın kurallı, özellikli ve sanatlı Arap alfabeli yazının en güzel şekilde yazılması. Başlı başına sanat dalı. Ruhani hendese. Sanatkarına "Hattat" denilmiştir" (Özşener, 2009).

Kaat'ı: "Oyma. Herhangi bir şekil ya da yazının kağıt, deriden oyularak çıkartılmasıyla meydana getirilen bir süsleme sanatıdır. Oyulup çıkarılarak başka yere yapıştırılan kısma "Erkek oyma", oyulan kısma ise "dişi oyma" denilir" (Balkanal, 2019).

Kalem işi: "Yapıların genellikle iç yüzeylerinin bezenmesinde kullanılan bir süsleme türü. Boya, taş, ahşap yüzeyler üzerine fırça ile boyanan renkli nakışlar."

Minyatür: "Yazmalarda kullanılan kırmızı madde; suluboya ile yapılan küçük, renkli resimler. Nakış resim. İtalyanca "Minyatura"dan gelmedir. Eskiden buna "Hurde-nakış" (küçük şekil-resim) denilir. Kâğıt ve defterleri süsler" (Balkanal, 2019).

Seramik: "Hammaddesi kil ve seramik elde, kalıpta veya tornada biçimlendirilmiş, fırınlanmış her tür eşyanın genel adı."

Tezhip: "Lügat manasına göre "altınlama" demektir. Eskilerin hüsnü-hat sanatı dedikleri güzel yazı niteliğindeki yazıların etrafı ve el yazması kitapların (Kur'an'lar, murakkalar, Kıta'lar, divanlar) başlık sahifeleri ve diğer yerlerine çeşitli desen ve motiflerle yapılan süslemelere tezhip, bu sanatın ustalarına da müzehheb denir. Arapçada altınlama manasına gelen tezhip sözü yalnız altın yaldızla işlenen işleri ifade etmez; boyalarla yapılan ince kitap tezyinatına da denir. Sırf altınla yapılan benzer işlere halkâri denilir ki altın yaldızla süslenmiş manasına gelir. Genel olarak güzel ve stilize kompozisyonlara "nakış" bunu yapanlara da "nakkaş" derler ki, bunların sadece tek ve çeşitli renklerle terkibini yapanlar demektir. Fakat bu sanatın mensuplarına nakkaş denmez, müzehhib olarak isim alırlar" (Yavuz, 2008).

Ebru: VIII. yüzyıldan itibaren Çin'de "liuşa-şien", XII. yüzyıldan îtibâren Japonya'da "suminagaşi ve benigaşi" isimlerini almıştır. Türkistan'da ortaya çıkan bu sanat Çağatay Türkçesi'yle "ebre" adını almış ve Türkistan'dan en geç XVI. yüzyılın başlarında İpekyolu'nu takiben İran'a geçişinde "ebrî" olarak isimlendirilmiştir. Osmanlı ülkesinde de ebrî kelimesi geçerli olmuş fakat telaffuz zorluğundan son yüzyılda Türkçe 'de "ebru" ismini almıştır (Derman, 1999)

Çini: Klasik Sanatlar içerisinde önemli bir yere sahip olan çini; Osmanlı Türkçesinde "sırlı kap" anlamına gelmektedir.

Türk Süsleme Sanatında Kullanılan Motifler

Bulutlar: Uzak Doğu kökenli olduğu için bu motife Çin bulutu da denir.

Bordürler: "Süslememizin en zengin bölümünü teşkil ederler. Hemen hemen her tür desenin değişik boyutlarda uygulandığı, dekore edilmiş dar ve uzun satıhlardır. Yerine göre pervaz, ulama, kenar suyu gibi isimler alırlar."

Çintamani Motifi: "Yan yana uzanan iki dalgalı çizgiden ve yine ikisi altta biri üstte olmak üzere üç yuvarlak benekten meydana gelen bir motiftir. Çinliler'de ve Japonlar 'da "Tama" tabir edilen ve Buda'nın timsali sayılan bir remizdir. Bu motifin Türk bezeme sanatındaki anlamı, daha çok Türk topluluklarının yüzyıllar boyu güçlü hayvanlara karşı duyduğu hayranlığa dayan-

maktadır. İki yatay çizginin kaplan postu, şimşek, bulut, ejder gibi değişik yorumları olduğu gibi, üç noktasında kurs, pars beneği, ay, top, kutsal inci gibi çeşitli yorumları bulunmaktadır" (Köse ve Şahin, 2022).

Geçmeler: "Özellikle Anadolu Selçukluları tarafından her sahada bolca kullanılmıştır. Yuvarlak bir noktanın etrafında çarkıfelek gibi yer alan çizgilerle desen meydana getirilir. Daima bir alttan, bir üstten olmak üzere kesintisiz devam eden şeritler halindedir. Tezhip sanatında genellikle yazıdan süslemeye geçişlerde ara pervazı (bordürü) olarak kullanılırlar" "(Köse ve Şahin, 2022).

Geometrik Motifler: "Türk süslemesinde olduğu kadar bütün İslam ülkelerinin bezeme sanatlarında da büyük yeri vardır. Üçgen, kare, daire, dikdörtgen gibi geometrik formların birleşmesinden meydana gelirler. Başlangıç ve bitiş noktalarının belli olmaması nedeniyle İslam felsefesinin etkisi altında yetiştiği kabul edilir."

Hataîler (Hatayî): "Çin ve Orta Asya etkisinde, çoğu kez kökenleri belli olmayacak şekilde stilize edilmiş çiçek motifleridir. Doğu Asya kökenli süsleme motifleri grubu. Stilize edilmiş şakayık, nar, iri yapraklar ile bunların gonca ve sapları başlıca öğeleridir. Münhaniler: Özellikle Selçuklu dönemi el yazması kitap süslemelerinde görülen bir motiftir."

Köşelikler: "Üçgen formlarda oluşup, köşe boşluklarını süsler 7 Lotus: nilüfer çiçeğinin sadeleştirilmiş şeklidir."

Münhani: "Eğri, çizilmiş anlamındadır. 11. ve 15. yüzyıllarda yazma eserlerin hemen her bölümünde kullanılmıştır. Bazen bordür şeklinde ya da müstakil olarak çizilmiştir. Rumîlerden farklı bir çizim özelliğine sahiptirler. Kompozisyonların hazırlanışında bir hat üzerinde değil, birbirine bitişik olarak çizilir ve açıktan koyuya doğru kademeli bir şekilde boyanır" (Köse ve Şahin, 2022).

Natüralist Çiçekler: Bu süsleme üslûbuna "Şukufeler" de denilir. XVIII. yy.'dan itibaren Batı sanatının tesiri altında gelişmiş bir tarzdır. Tamamen natürmort anlayışı ile çizilip, boyanırlar.

Palmet: ilkçağ sanatından beri kullanılan bir bezeme motifi. Dilimli simetrik yaprak şeklinde olup, adını Yunanca palma = el sözcüğünden alır (Demirci, 2012).

Panolar: "Süsleme desenlerinin simetrik veya asimetrik tarzda oluşturduğu, bütünleşmiş bir kompozisyon görünümü taşıyan, yerine göre koltuk, köselik vs. gibi çeşitli isimler alan, belirli formlar içinde dekore edilmiş tezyini parçalardır."

Rumî: "Türk ve İslam sanatında Batı kökenli süsleme motifi. Yarım palmetlerden türediği ya da hayvansal kökenli olduğu araştırıcılarca tartışılan rumî, Batı illerinde arabesk olarak adlandırılır. Orta Asya'dan gelen ve Anado-

lu Selçukluları tarafından geliştirilen bu motif genellikle kuş beden ve kanatlarından stilize edilerek üslûplaştırılmıştır" (Demirci, 2012).

Rozetler: Dairesel formlar, tamamlayıcı bir unsur olarak kompozisyonlarda kullanılır. Şemse: Süslemede kullanılan oval, dairesel biçimde dilimli ya da düz motifler.

Tığ: Tezhipte desenin bitiminde, ciltte şemse ve köşebent kenarlarında kullanılan yardımcı süsleme motifi (Demirci, 2012).

Yarı Stilize Çiçek Motifleri: "XVI. yy. ilk yarısından başlayarak Osmanlı 8 süsleme sanatlarının sonuna kadar kullanılan bezeme motiflerimizdendir. Bazı hallerde yarı stilize olarak da çizilseler de kökenleri daima belli olacak tarzdadır."

Zencerek: Birbiri içinden geçen çark sistemini anımsatan bu desenler, ikili üçlü, dörtlü (Yavuz, 2008).

RUMİ MOTİFİ

"Rumi motifi başlangıcından günümüze kadar, taş, çini, ahşap, kumaş ve kitap sanatları gibi, bütün süsleme alanlarının vazgeçilmez bir öğesi olmuş, özellikle Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilerek, bu dönemden itibaren bolca kullanılmaları nedeniyle de Anadolu anlamına gelen "Rumi" deyimini almıştır. Bu motife aynı amaçla, "Selçuki" adı da verilmektedir." Gelibolulu Mustafa Ali, 16. yy 'da kaleme aldığı "Meva'idü'n-Nefais Fi-Kava'idi'lMeclis" adlı eserinde, nakkaş adı ile bilinen sanatkârları, "Karakalem, Rumi, hatai (yani pergel resmi) çizen ressamlar" olarak tanımlıyor. "Buna göre, motife bu adın oldukça geç dönemlerden itibaren verildiği anlaşılmaktadır. Türk süsleme sanatının başlıca bir türünü teşkil eden Rumi motif, iri bir virgül veya kıvrık dal formuna benzetilebilir. Bazen iki parça hâlinde çatallaşır, minik toplar şeklinde ekler alır, boyu uzayıp kısalabilir" (Akkaya, 2007).

"Rumî motifin kaynağı konusunda henüz tam bir netlik konusu değildir. Bazı sanat tarihi araştırmacıları, rumî'nin bitki kökenli bir motif olduğunu ileri sürerken, bir kısmı ise rumî motifin hayvan kökenli olduğu görüşünü savunurlar. Arseven'e göre rumî "Türklerin Orta Asya'da en eski zamanlardan beri süslemede kullandıkları hayvan şekillerinin süs mahiyette üslûplaştırılmasından husule gelmiştir." (Arseven, 1994)

"Süsleme de (tezhip) stilize edilmiş yaprakları andıran ve umumiyetle zıt kıvrımlı iki parçacıktan, bazen tek parçadan ibaret olan motiflerle bir göbeğe bağlı olarak spiral kıvrımlar halinde yapılan süsleme ve süslemedeki motiflerden her biri" (Akkaya, 2007).

RUMİ MOTİFİNİN TEZYİNATTA YERİ VE ÇEŞİTLER

"Rumiler formlarına göre; "Düz Rumi" ve "Kanatlı Rumi" diye ana motif olarak ikiye ayrılmaktadır. Düz rumiler basit formlardır, kanatlı rumiler ise

düz rumilerin geliştirilmesiyle oluşmuştur. Bu motifler kendi içlerinde detaylanarak farklı çizimlerle farklı isimler almaktadır." (Bakır, 1999).

"Rumiler formlarına göre;"

1- "Düz Rumi" (Resim 1)

2- "Simetrik Düz Rumi" (Resim 2)

3- "Kanatlı Rumi" (Resim 3)

4- "Çift Kanatlı Rumi" (Resim 4)

5- "Üç Kanatlı Rumi" (Resim 5)

6- "Simetrik Kanatlı Rumi" (Resim 6)

7- "Dilimli Rumi" (Resim 7)

8- "Sarılma Rumi" (Resim 8)

9- "Sencide Rumi" (Resim9)

10- "Bezemeli Rumi" (Resim10)

11- "Hurdelenmiş Rumi" (Resim 11)

Kullanılış amaçlarına göre;

1- "Ayırma Rumi" (Resim 11)

2- "Tepelik Rumî" (Resim12)

3- "Orta bağ Rumî" (Resim 13) olarak farklı şekillere ayrılır.



Resim-1Düz rumi
Resim-3 kanatlı rumi

E. Kırkkeseli



E. Kırkkeseli



Resim-2 simetrik düz rumi

E. Kırkkeseli







Resim 4- çift kanatlı rumi
Resim 5- dilimli rumi

E. Kırkkeseli
E.Kırkkeseli

Resim 4- üç kanatlı rumi

E. Kırkkeseli







Resim 6-Sarılma rumi

E. Kırkkeseli

Resim 7-sencide rumi

E. Kırkkeseli

Resim 8- Bezemeli Rum

E. Kırkkeseli



Resim 9- hurdelenmiş rumî

E. Kırkkeseli



Resim 10- ayırma rumî

E. Kırkkeseli



Resim 11-tepelik rumî

E. Kırkkeseli



Resim 12- orta bağ rumî E. Kırkkeseli

SERAMİK ve ÇİNİ SANATINDA RUMİ MOTİFİ

"Göçebe-avcı kültürün etkisinin göz ardı edilemeyeceği rumî motiflerin sistematiğinde bir esneklik ve hareket vardır. Bu durum, sanatkârın hayal gücüne bağlı olarak motifin her türlü kompozisyonda, taş, çini, metal, ahşap gibi sert ve kaba malzemeler veya deri, kâğıt, ipek gibi yumuşak malzemeler üzerinde uygulanabilmesine imkân vermektedir. Ayrıca bu motifler ister negatif ister detaylı ve renkli formlarda olsun, kendi kural ve kaideleri içerisinde tatbik edilebilen bir yapıya sahiptir. Tasarlandığı dönemin üslubuna göre anatomik yapılarında bazı farklılıklar görülse de sistematiği değişmeyen rumilerin 15. yüzyılda kullanımı, Selçuklular, Beylikler ve Osmanlı klâsik döneminde kullanılan rumî motiflerden oldukça farklıdır. Anadolu Türk tezyinî sanatında rumî motifler 13. yüzyıl başından 16. yüzyıl sonuna kadar geçen süreçte biçimlerindeki çeşitliliğin yanı sıra yapısındaki değişiklikler ile de dikkat çekmektedir." (Semih İrteş,2021)

Rumi motifi, günümüz sanat anlayışında, çağdaş malzemeler ve modern ifade biçimleriyle geçmiş ile geleceği birleştirerek eserler üreten birçok seramik sanatçısına ilham kaynağı olmuştur. Bu motif, geçmişin estetik değerlerini bugünün sanat dünyasına taşırken, sanatçılara farklı yaratıcı perspektifler sunmaktadır. Günümüzde çağdaş seramik sanatının gelişiminde önemli roller üstlenen seramik sanatçıları, eserlerinde geleneksel rumî motifini kullanarak seramik sanatına farklı biçim anlayışları yansıtmışlar, geleneksel ve çağdaşı birleştirerek çalışmalarını oluşturmuşlardır (Kotan, 2012).

Birçok sanat dallarında kullanılan rumî motifi seramik ve çini sanatında da aslını bozmadan birçok kompozisyonda ve eserde yer almıştır. Seramik sanatında kullanılan motifler genellikle kabartma şeklinde hayat bulur (Düz, 2019).

"Günümüzde, rumî motifi, geleneksel sanatın ötesine geçerek modern sanat eserlerinde de yer bulmaktadır. Geleneksel çini ve seramik sanatına olan ilgi, günümüzde artarken, rumî motifinin modern yorumu, çağdaş sanatçılar tarafından farklı yöntem ve tekniklerle yeniden keşfedilmektedir. Seramik ve çini sanatlarında rumî motifi hem görsel estetik hem de sembolik anlam derinliği açısından önemli bir yere sahiptir. Bu motif, İslam sanatında soyut bir şekilde ifade edilen ruhsal anlamları, doğanın ve evrenin işleyişini simgeler. Çini, seramik, cam, duvar sanatları ve dijital sanatlar gibi farklı alanlarda rumî motiflerinin modern formları üretilmektedir. Bu hem geleneksel sanatın sürekliliğini sağlamakta hem de yeni nesillerin bu motifin derin anlamlarını keşfetmelerine olanak tanımaktadır" (Düz, 2019).



Şekil 1. Çini rumî motifli tabak (İnci A. Birol)



Şekil 2. rumî motifli çini köşebent (İnci A. Birol)



Şekil 3. *Rumî motifli karo çini çalışması (İnci A. Birol)*



Şekil 4. *Rumî motifli karo çini çalışması (İnci A. Birol)*



Şekil 5. *Kubadabad Sarayı siren tasvirli çini (Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi) (RÜÇHAN ARIK)*



Şekil 6. *Kubadabad Sarayı siren tasvirli çini (RÜÇHAN ARIK)*



Kubad Abad, Büyü k Saray'ın duvar çinileri. (RÜÇHAN ARIK)



(Fatime Savaş Can)

KAYNAKÇA

Akkaya, D. (2007). *İstanbul Topkapı Sarayında bulunan kaftan kumaşlarındaki motif, desen ve kompozisyon özellikleri* (Master's thesis, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).

Balkanal, Z. (2019). Türk Kültürünün Değer Yargılarını Yansıtan Kilim Motiflerine Tasarım Açısından Alternatif Bir Yaklaşım; Kaat'ı Sanatında Uygulamaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (35), 341-352.

Demirci, B. (2012). *Bursa Emir Sultan Camii haziresinde yer alan mezar taşlarının kitabelerinin incelenmesi* (Master's thesis, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).

Düz, Ö. (2019). *Konya Karatay Medresesi süslemelerinin desen ve tasarım özellikleri* (Master's thesis, Sakarya Universitesi (Turkey).

Semih İrteş, Muhteşem Karahisari Kur'an-ı Kerîm'i Koltuk Tezhipleri-I (İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Yayınları, 2021), 27.

Kotan, Ç. (2012). *Süleyman Saim Tekcanın eserleri üzerinden sanat yaşamı* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Köse, F., & Şahin, C. (2022). Çintamani Motifinin 21. Yüzyıl Tezhip Eserlerinde Kullanımı. *Digital international journal of Architecture Art Heritage*, *1*(2), 131-156.

M. Uğur Derman, "Osmanlıların Renk Cünbüşü: Ebrûculuk", Osmanlı Kültür ve Sanat, (Ed. Güler Eren), Yeni Türkiye Yay, Ankara 1999, XI, 189.

Özşener, F. (2009). Edebi motif: Bir tanım ve değerlendirme. *Yedi*, (2), 61-66.

Yavuz Şeyda, Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi Yüksek Lisan, S Tezi, Ankara 2008, S 4

Yılmaz, H. T. (2019). *Halk kültürü ürünleri bağlamında Bafra ilçesi kent imgeleri* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

BÖLÜM 5

SERİGRAFİ BASKI YÖNTEMİ İLE LENTİKÜLER BASKI UYGULAMASI

Sibel TİMUR [1,2]

1 Arş. Gör. Dr. Sibel Timur, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, stimur@aku.edu.tr, Afyonkarahisar/Türkiye, ORCID: 0000-0002-0067-3489

2 [2] Bu kitap bölümü, Süleyman Demirel Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen 3853-D1-14 nolu "Grafik Tasarımda Üç Boyut Algısı (Üç Boyutlu Yöntem Uygulamaları)" (2016) adlı sanatta yeterlik tez çalışmasından hareketle hazırlanmıştır. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Danışmanı: Prof. Yusuf Keş

GİRİŞ

Sanat, farklı boyutları ve algı biçimlerini bir araya getirerek izleyiciyi etkilemeyi hedefler. Üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu (2D) resim düzlemi üzerinde betimlenmesi ile yanılsama yaratılması resim sanatını ifade eder. "…iki boyutlu sanat biçimlerinden hangisi tercih edilirse edilsin, sanatçılar eserleriyle kendi fiziksel gerçekliklerinin yanı sıra, ikinci bir yanılsama dünyası da yaratmaktadır" (Gürocak, 2024, s.45). Buna karşılık, heykel üç boyutlu (3D) bir sanat ürünüdür. Bu bağlamda, 3D lentiküler teknolojisi, resim ve tasarım alanında yeni bir ifade biçimi sunarak üç boyutlu çalışma olanakları yaratmaktadır. Lentiküler resimlerin temel özelliği, farklı görüntülerin bir araya gelerek yeni bir görsel deneyim sunmasıdır. Tarihsel olarak, ilk yapay üç boyutlu görüntüleme deneyimleri 1600'lü yıllarda Giovanni Battista della Porta tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonra, 1962 yılında Fransız ressam Gois-Clair, üçgen kesimli ahşap şeritler kullanarak görüş açısına bağlı bir resim yapmış ve bu yöntem lentiküler teknolojisinin öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Günümüzde dijital teknolojilerin sanat içinde geniş bir yer bulması, geleneksel ile dijital arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirme gerekliliğini doğurmuştur. Özellikle Pop sanat akımı ile sanatın içine giren serigrafi baskı tekniği hem geleneksel hem de deneysel yaklaşımlara açık olması sayesinde sanatsal ve endüstriyel alanlarda yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Bu çalışma ile, geleneksel özellikteki serigrafi baskı (ipek baskı) dijital bir uygulama olan lentiküler (lens) baskı ile düşünüldüğünde, ortaya çıkan çalışma geleneksel olan ile dijital olanın teknik olarak çözümlenmiş halidir.

Bu bağlamda, lentiküler baskı tekniği, fiziksel ve algısal olarak üç boyut algısını yaratma, hareket ve mekân ilişkisini malzeme ve baskı teknikleri ile ifade etme açısından önemli bir potansiyel sunmaktadır. Çalışmada, Frig Vadisi'nin önemli yerleşimlerinden biri olan Avdalaz Kalesi'nin tanıtımı hedeflenmiş ve lentiküler teknolojinin sunduğu olanaklarla mekânın görsel ve algısal özellikleri vurgulanmıştır. Lentiküler baskının tarihine bakıldığında, manuel veya dijital olmak üzere farklı şekillerde incelenmesi gerekir. Her bir yöntem sanat eserine farklı bir zenginlik katmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, CNC teknolojisi kullanılarak pleksi üzerine oyulmuş mercekler yardımıyla lentiküler lensler oluşturulmuş ve arka yüzeyine serigrafi baskı uygulanmıştır. Bilgisayar programları ile tasarlanan iki farklı çizim, pleksi yüzey üzerine uygulanmış ve hem manuel hem de dijital yöntemler bir arada kullanılarak sanat ve teknolojinin buluştuğu bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Bu yöntem, geleneksel ve dijital tekniklerin bir arada kullanımı ile yeni bir sanatsal ifade biçiminin olanaklarını ortaya koymaktadır.

LENTİKÜLER BASKI

İnsanlık tarihi boyunca, çevresindeki dünyayı anlama ve ifade etme ça-

bası, sanat ve bilim alanlarında önemli gelişmelere yol açmıştır. Görsel algıyı derinleştirme çabaları, sanatın ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte daha karmaşık ve etkileyici yöntemlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda lentiküler baskı hem tarihi hem de teknik açıdan dikkate değer bir gelişim sürecine sahiptir.

MÖ 280 yılında Öklid, derinlik algısını matematiksel olarak tanımlayarak perspektifin temelini atmıştır. Bu anlayış, Rönesans dönemi sanatçıları tarafından çalışmalarına perspektif eklenmesiyle görsel sanatlarda devrim yaratmıştır. İlk yapay üç boyutlu görüntüleme deneyimleri ise 1600 civarında Giovanni Battista della Porta'nın üç boyutlu çizimleriyle ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar, görsel algı ve derinlik yanılsamasının temellerini atarak lentiküler teknolojisinin gelişimine zemin hazırlamıştır. 1903 yılında Frederic Eugene Ives, ilk "gözlüksüz" otostereoskopik üç boyutlu görüntüleme teknolojisi olan *paralaks stereogramı*nın patentini almıştır. Paralaks, bir cismin iki farklı bakış açısından algılanan konum değişikliğini ifade eder ve bu ilke, stereoskopik görüntüleme sistemlerinin temelini oluşturur. Paralaks bariyeri olarak bilinen bu yöntem, opak ve şeffaf dikey çizgilerden oluşan bir ızgara kullanarak her gözün yalnızca kendisi için tasarlanmış görüntü parçalarını görmesini sağlar. Bu teknoloji, üç boyutlu algının temel mekanizmasını açıklamakla kalmamış, aynı zamanda modern lentiküler teknolojisinin gelişimine öncülük etmiştir.

1962 yılında Fransız ressam Gois-Clair, tual ve dikey çıtalar kullanarak çok boyutlu bir görsel etki elde edilebileceğini keşfetmiştir. Bu keşif, lentiküler teknolojisinin sanatla birleştiği önemli bir dönüm noktası olmuştur. 19. yüzyılın sonlarından itibaren stereografik görüntüleme popülerlik kazanmış ve Sör Charles Wheatstone ile Sör David Brewster gibi mucitler, stereoskopik görüntüleme araçlarını geliştirerek bu teknolojiyi daha erişilebilir hale getirmiştir. Özellikle Oliver Wendell Holmes, konveks lensler ekleyerek stereoskop cihazını geliştirmiş ve bu cihaz, üç boyutlu algıyı güçlendiren bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Modern lentiküler teknolojisi, bu erken dönem çalışmaların bir sonucu olarak lentiküler lenslerin üretilmesiyle 20. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Lentiküler baskının ticari alandaki ilk etkileyici örneklerinden biri, 1940 yılında Cracker Jack tarafından yapılan 3D lentiküler atıştırma kutusudur (Görsel 1). Bu ürün hem reklam hem de estetik açıdan dönemin en dikkat çekici materyalleri arasında yer almıştır. Lentiküler baskının tarihsel gelişimi, sanat, teknoloji ve bilim arasındaki iş birliğinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu süreç, görsel algıyı manipüle ederek izleyiciye yeni deneyimler sunma potansiyelini ortaya koymuş ve lentiküler teknolojinin farklı alanlarda kullanımını teşvik etmiştir. Günümüzde bu teknoloji hem sanatsal hem de ticari uygulamalarda geniş bir yelpazede kullanılmaktadır. Lentiküler baskının günümüzde dijital teknolojilerle birleşerek daha karmaşık ve etkileyici görsel etkiler yaratabildiğini belirtmek önemlidir. Lentiküler baskının animasyon, reklamcılık ve sa-

natta yaygınlaşması, bu teknolojinin sürekli gelişen bir alan olduğunu göstermektedir.



Görsel 1. *Cracker Jack 3D Kraker Kutusu, 1940. Kaynak: http://4.bp.blogspot.com/_OlbumzEGob4/RjZjyNR7AmI/AAAAAAAAAX4/HPiA8i2quCM/s1600-h/Crackerjack2.jpg (Erişim Tarihi: 26.11.2015)*

3D Lenticular Baskı Türleri:

Lenticular baskıda grafikler üzerinde derinlik, hareket veya her ikisini birlikte sağlamak için beş veya daha fazla görseli kolaylıkla bir işe dönüştürmek mümkündür (Kınık, 2015, s.228). Bu baskının temelde dört tane etki tipi bulunmaktadır:

1. 3D Lenticular Depth Efekt: 3D lenticular baskıda kullanılan Depth Efekti düz bir plastik yüzey üzerinde derinlik etkisinin elde edilmesidir. Bu teknoloji ile oluşturulan görseller, gözlüğe ihtiyaç duyulmadan da üç boyutlu görülebildiği için reklam veya ürünün etkisini arttırmaktadır. Bu baskı türü iç ve dış mekânlarda bakış mesafesi yakın olan yerlerde uygulanmaktadır. Yaygın olarak kullanıldığı alanlar ışıklı-ışıksız posterler, raket panolar, vitrinler, reklam panoları, sinema afişleri, fuar standları ve otobüs duraklarıdır (http://3dadworks.com).

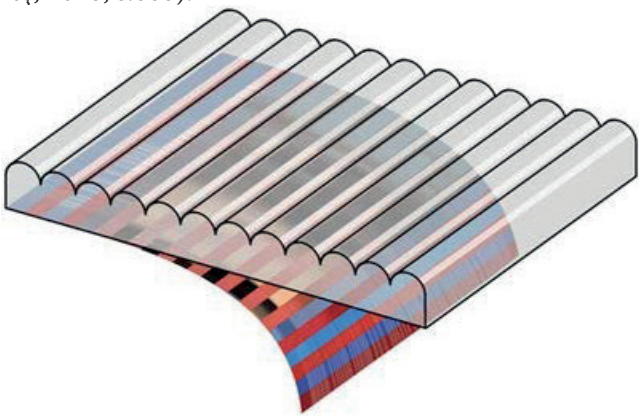
2. 3D Lenticular Flip Efekt: Aynı poster üzerinde iki ya da daha fazla resim kullanılarak açı değiştikçe farklı resimlerin görünmesidir (http://www.lenticular.com.tr). Böylece bir resimden başka bir resme hızlı bir şekilde geçilmiş olur. Etki ve kalite bakımından 2 farklı imaj kullanılması izleyicinin önce sonra ayrımını daha net yapılabilmesini, görüntüler arası kargaşa yaşanmamasını sağlar. Bundan dolayı özellikle otobüs durakları ve billboardlarda öncelikli tercih

edilen efekttir. Flip Efekt'te asıl amaç bütün resmin değişmesinden ziyade mesaj içerecek şekilde imajın belirli bir bölgesinde hareket etkisi elde edilmesidir.

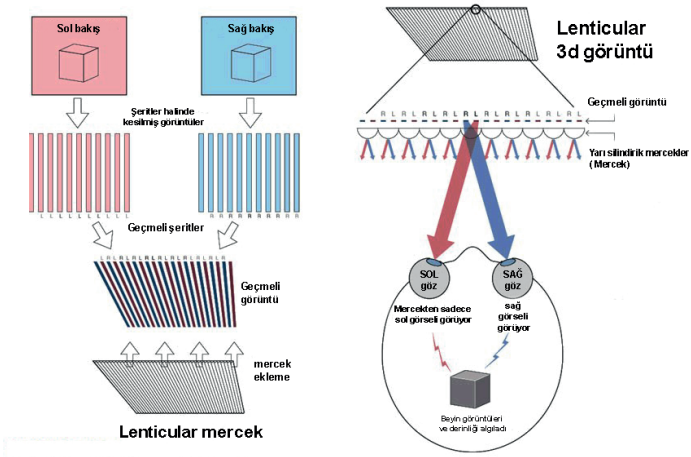
3. 3D Lenticular Zoom Efekt: Bir objenin öne ve ileri hareket etmesiyle elde edilir. Arka plan aynı tutularak sadece önemli olan obje üzerinde yalınlaştırma işlem yapılmaktadır. Genellikle etkiyi arttırmak için soğuk renkler üzerinde sıcak renkler kullanılmaktadır. Efektin tam olarak algılanabilmesi için imajın kenar çizgilerinin keskin çizgiler yerine daha bulanık seçilmesi gerekir. Böylece geçişlerdeki keskinlik gözü rahatsız etmemiş olur (http://3dadworks.com).

4. 3D Animasyon Efekt: Birkaç resmin ard arda film karesi şeklinde gelerek birbirini tamamlaması dolayısıyla elde edilen hareketli görüntüdür. Hareketin elde edilmesi esasına dayanan bu türde, birbirini takip eden görüntüler 5 resimden 25 resime kadar değişkenlik gösterebilir. İç mekânlarda ya da yakın mesafe bakış boşluğu olan mekânlarda etki daha da artırılabilir.

3D Lenticular baskı, bir işin görünürlüğünü ve akılda kalıcılığını arttırması sebebiyle daha fazla müşteri çekmenin çekici yollarından birisidir. Bu baskı teknolojisi ile müşteri potansiyelini arttırmak, işin popülerliğine katkı sağlamak ve ürün/hizmet hakkında olumlu bir algı oluşturmak mümkündür (Timur ve Keş, 2016, s.668).



Görsel 2. *Lenticular Lens Görüntü Birleştirme. Kaynak: http://www.imagiam.com/wpcontent/uploads/2013/11/plastic.jpg (Erişim Tarihi: 27.11.2015)*



Görsel 3. *Lenticular Algı Prensibi. Kaynak: http://neilnathanson.com/3d02/pics/lenticular-illustration.jpg (Erişim Tarihi: 27.11.2015)*

Lenticular baskı, tasarımcıların yaratıcılıklarını farklı boyutlara taşıyarak derinlik, değişim ve hareket konusunda birbirinden farklı ürünler oluşturması sebebiyle tasarım alanında çok önemli bir yenilik olarak görülmektedir. Modern teknoloji ile lenticular ürünlerin daha fazla dikkat çekici ve ürünün farkındalığını arttırıcı özellikte olması kullanım alanlarını bir hayli arttırmıştır.

SERİGRAFİ BASKI

Serigrafi ya da ipek baskı, başlangıçta ofis belgelerinin çoğaltılmasında ve tekstil üzerine baskılarda kullanılan bir yöntemken, Pop Sanatı akımı ile sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Geleneksel baskı teknikleri arasında en güncel teknik olarak kabul edilen serigrafi hem endüstride hem de sanatsal üretimlerde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Türkiye'de bu teknikle ilk kez 1950'lerde tanışılmış, ancak sanatçıların serigrafiye olan ilgisi 1980'li yıllara kadar yaygınlaşmamıştır. Günümüzde ise ülkemizde serigrafi ile çalışan sanatçıların sayısı oldukça sınırlıdır ve bu sanatçılar çoğunlukla geleneksel anlamda serigrafi tekniklerini kullanmaktadır (Bilginer, 2014, s.13).

Serigrafi yöntemi, boya teknolojisindeki gelişmeler ve farklı yüzeylere uygulanabilirliği sayesinde sanatçılara geniş bir deneysellik alanı sunmaktadır. Boya ve malzeme çeşitliliği, serigrafi tekniğinin farklı bağlamlarda kullanılabilmesini mümkün kılmaktadır. Ahşap, metal, cam, tekstil ve pleksi gibi yüzeylere baskı yapma imkânı, bu tekniği hem estetik hem de işlevsel açıdan değerli kılmaktadır. Özellikle lentiküler teknolojisi ile birleştiğinde, serigrafi tekniği daha karmaşık ve etkileyici görsel etkiler yaratma potansiyeli sunmaktadır.

Lentiküler teknolojisi, bir yüzeyde üç boyutlu algı, hareket ve derinlik etkisi yaratmayı hedefler. Bu teknoloji, serigrafi ile bir araya geldiğinde hem

manuel hem dijital yöntemlerin bir arada kullanılabileceği hibrit bir üretim süreci sağlar. Serigrafi, lentiküler baskının arka yüzeyine uygulanarak görsel tasarımın bir parçası haline gelir. Bu yöntem, sanatçıların renk, doku ve derinlik algısını manipüle etmesine olanak tanır.

Serigrafinin lentiküler teknolojiye uygunluğu, bu iki yöntemin birbirini tamamlayan özelliklerinden kaynaklanır. Lentiküler baskı, hassas hizalama ve ince detayların baskısını gerektirirken, serigrafi yöntemi bu tür detaylı çalışmalara uygun bir teknik altyapı sunar. Ayrıca, serigrafinin geniş yüzeylere uygulanabilirliği, lentiküler baskıların ölçeklendirilmesine olanak tanır. Ancak, serigrafi ile lentiküler baskı arasındaki en temel fark, serigrafinin daha çok manuel ve boya temelli bir süreç olmasıdır. Lentiküler baskı ise dijital tasarım ve hassas hesaplamalar gerektiren bir teknolojidir.

Bu bağlamda, serigrafi yöntemi ile lentiküler teknolojisinin birleşimi, geleneksel ile dijitalin bir araya geldiği yenilikçi bir üretim süreci sunmaktadır. Sanat ve endüstri arasındaki bu köprü hem estetik hem de teknik açıdan yeni olanaklar yaratmakta ve bu alanlarda çalışan sanatçılar için ilham verici bir zemin oluşturmaktadır. Serigrafinin tarihsel bağlamda anlaşılması ve bu bağlamda lentiküler teknolojisiyle ilişkilendirilmesi, gelecekte bu iki yöntemin daha özgün ve yaratıcı şekillerde kullanılabilmesinin anahtarını sunmaktadır.

PLEKSİ YÜZEY ÜZERİNE SERİGRAFİ UYGULAMA

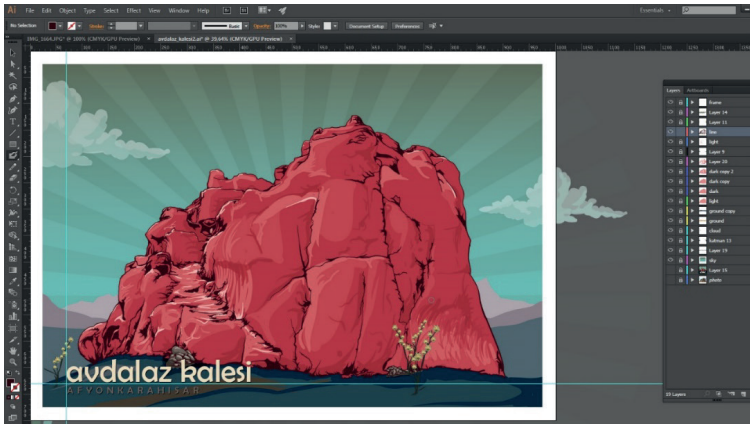
Uygulama çalışması için öncelikle bilgisayar ortamında 3D Lenticular Flip Efekt (iki farklı görüntü) esasına uygun olarak illüstrasyonlar, açı ve büyüklük farklılıkları, renk ya da mekân tasarımı bakımından baskı sonrası iki ayrı çalışma olduğu ayırt edilecek şekilde planlanmalıdır. Planlamada görsel açıdan dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta; görsel algı esasları, görsel tasarım elemanları ve ilkeleri ile oluşturulan her iki mekân illüstrasyonlarının, çizim ve renklendirme aşamasında, pleksi mercek arkasına aktarıldığında algılanmasını sağlayacak şekilde yorumlanmış olmasıdır. İllüstrasyon çalışmaları yapılırken öncelikli amaç seçilen mekanları soğuk, durağan kayalıklar olmaktan çıkarıp, birer tasarım mekâna dönüştürmek, yorumlayarak canlı ve hareketli bir havaya büründürmek, bunu yaparken mekânın karakteristik özelliklerini olabildiğince korumaktır.

Bunun için yeterli sayıda turizm afişi ve turistik mekânın illüstrasyon yorumlamaları incelenmiş dikkat çekici hale getirmek için gerekli unsur göz önünde bulundurularak kurgulanmıştır. Lens üzerine serigrafi ve dijital baskı örneklerine ait birer çalışma, yapım aşamaları ve sonuçlarıyla birlikte verilmiştir. Devamında diğer serigrafi ve dijital baskı uygulama örnekleri sıralanmıştır.

Planlanan uygulama çalışmasının belirlenen hedeflere ulaşması için belli başlı hazırlık ve ön çalışmaların yapılması gereklidir. Buna göre ilk olarak pleksi yüzey oyularak elde edilen lentiküler lens üzerine serigrafi baskı yön-

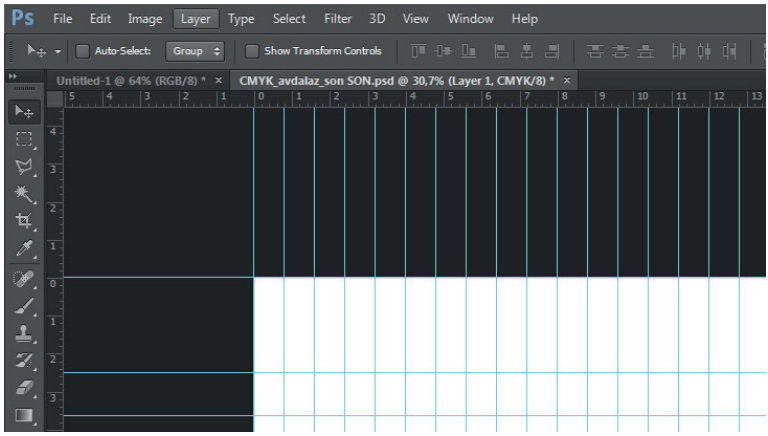
temi için çizimi yapılmak üzere Frig vadisi yerleşimlerinden birisi olan Avdalaz Kalesi seçilmiştir. *Avdalaz Kalesi,* Afyonkarahisar-Eskişehir karayolu üzeri 32. Km'si, Ayazini kasabasının 2 km kuzeybatısındadır. Burası tüf kayalıklara oyularak yapılmış çok katlı ve çok odalı bir kaya kütlesidir. Bizans döneminde yapılıp yerleşim yeri olarak kullanılmıştır (Bingöl, 2006, s.43). Bölgenin planlanan vektörel çizime uygun olacak şekilde farklı açılardan fotoğraflanmasının ardından iki görüntü belirlenmiştir.

Baskı yüzeyi olarak kullanılacak pleksi malzeme belirlenen mercek ölçüsüne göre (0.8 mm) özel bıçaklarla CNC tezgâhta oydurularak hazırlanmıştır. Yüzey düzeltme ve parlatma işlemi katman katman tekrarlanarak gerçekleştirilerek pleksi yüzeyin görüntüyü net bir şekilde ön tarafa aktarması sağlanmaya çalışılmıştır. Vektörel çizim için belirlenen iki fotoğraf İllüstratör programında ölçüleri belirlenerek CMYK renk moduna getirilip ışık ve gölge renkleri seçilerek ayrı ayrı katmanlar halinde çizimi tamamlanır (Görsel 4). Fotoğraftaki tüm alanların katmanlar halinde çizilip boyanmasının ardından vektörel çizim (Export) "tiff" formatıyla CMYK renk modunda kaydedilerek Photoshop programına aktarılır.



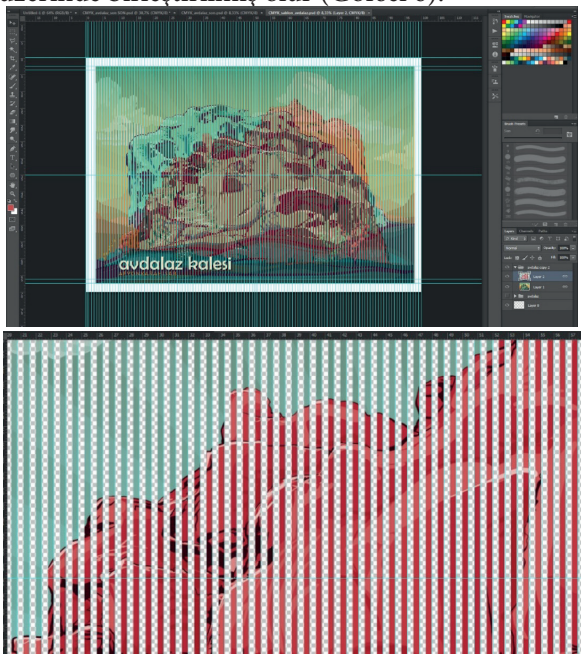
Görsel 4. *Tamamlanmış Çizim.*

Photoshop programına aktarılan çizimin CMYK renk modu kontrol edilerek, aynı çizim aşamalarından geçirilip tamamlanan ikinci açının çizimi yeni bir katman açılarak aynı sayfaya getirilir. Hazırlanan pleksi mercek üzerinde görüntü alınması için çalışmalar tek katman haline getirilirken, şablon sayfa üzerinde 0.4 mm aralıklarla rehber çizgiler oluşturulur (Görsel 5).



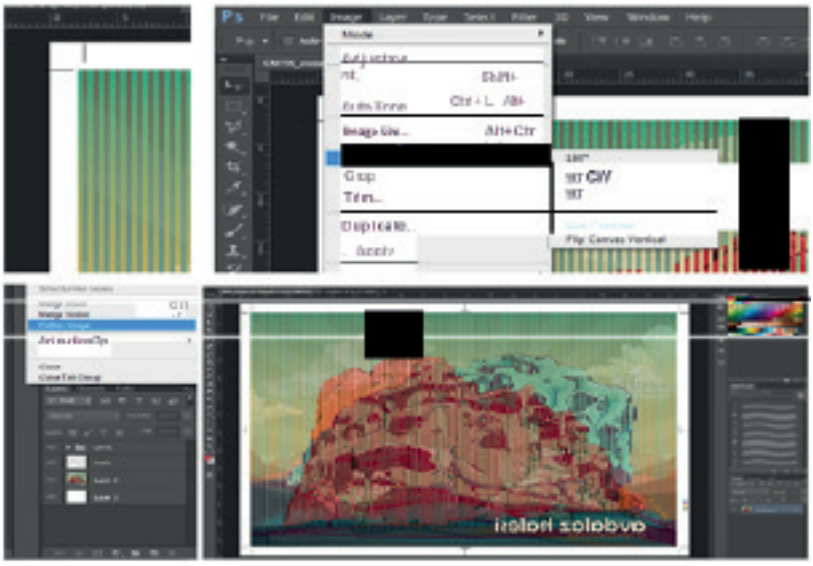
Görsel 5. *Hücreleme Şablon Çizimi*

Oluşturulan 0.4 mm lik alanlar birer atlayarak seçili hale getirilip, bir üst katmanda seçili alanlar silinerek alt katman aktif hale getirildiğinde her iki çalışma sayfa üzerinde birleştirilmiş olur (Görsel 6).



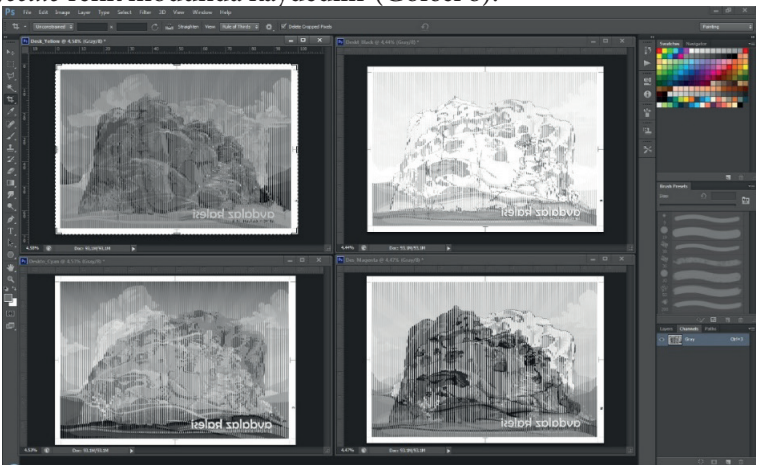
Görsel 6. *Hücreleme İşleminin Tamamlanması*

Hücrelenerek tek katmanda birleştirilen çizimlere kros çizgileri eklenerek film çıkışları esnasında karışıklık yaşanmaması için baskı alanının dışındaki yan bölümlere her rengin harf ya da isimleri yazılır. Baskı yüzeyi olarak pleksi malzemenin arkası kullanılacağından renk ayrımından önce yatay yönde 180 derece çevrilerek tüm katmanlar birleştirilir (Görsel 7).



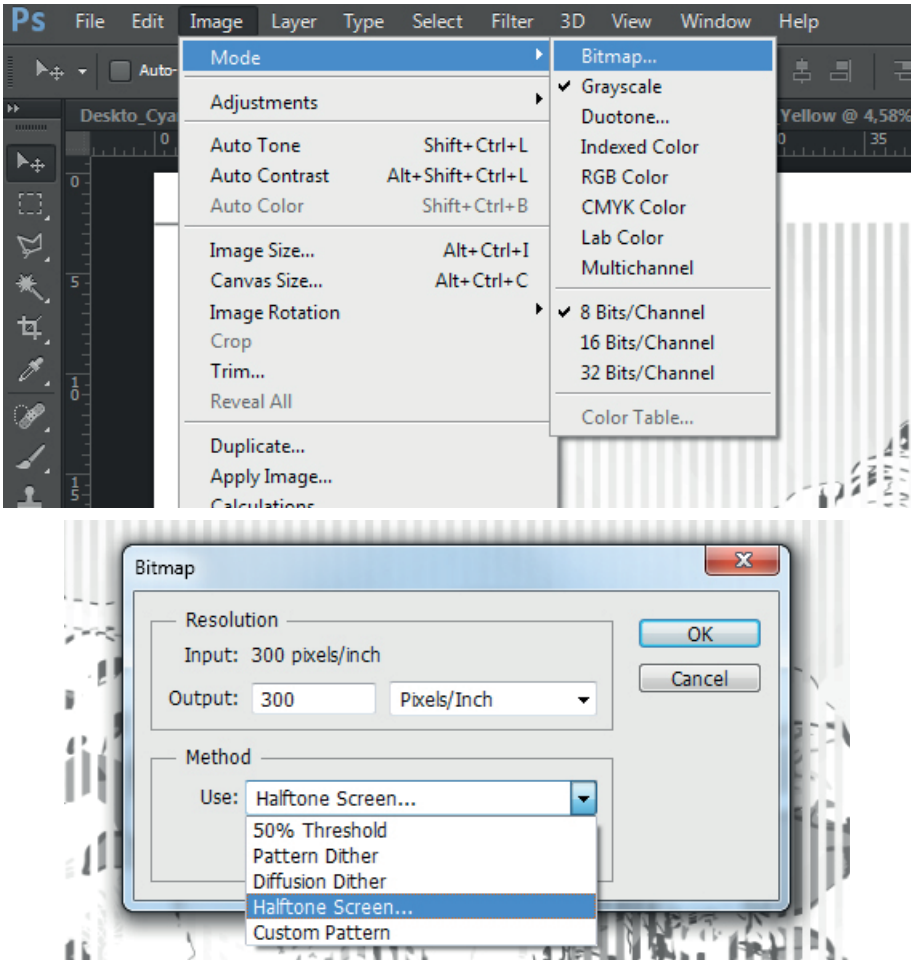
Görsel 7. *Krosların Çizimi ve Sayfa Yön Ayarlama*

Renk ayrımı aşamasında *channels* (kanallar) menüsü *split channels* seçeneğiyle, bütün renk kanalları ayrı ayrı sayfalar halinde açılarak *tiff* formatında ve *grayscale* renk modunda kaydedilir (Görsel 8).



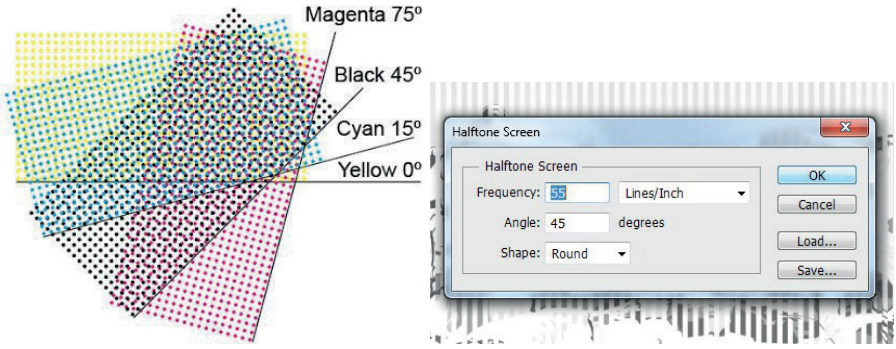
Görsel 8. *Renk Ayrımı Katmanları*

Tiff formatı ve grayscale renk moduyla kaydedilen sayfalar Photoshop programında açılarak image/mode/ bitmap seçilir. Menüde yer alan *output* değeri 300 pixels/inch, *method*u ise *halftone screen* seçilerek ayarlanır (Görsel 9).



Görsel 9. *Tram Ayarları*

Son aşama tram sıklığı ve açı değerinin belirlenmesidir. Tram değerleri her renk için farklılık gösterir. Yellow 0°, Cyan 15°, Black 45°, Magenta 75°lik bir açı ile 8 (genel olarak) verilir. Yakından bakıldığında dokuların belli açılarda olduğu görülebilir (Görsel 10).

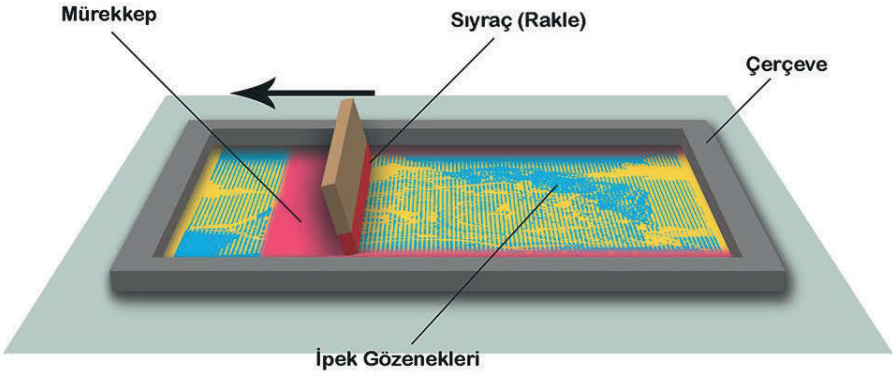


Görsel 10. *Tram değer ve Açıları*

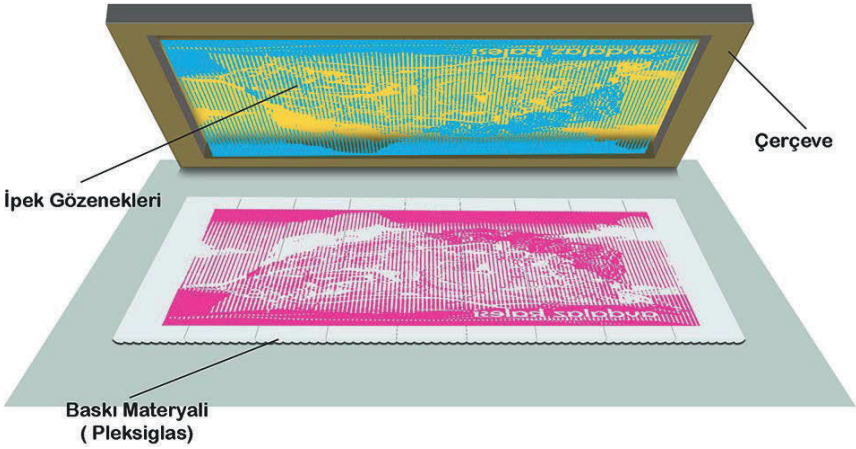
Pleksinin arka yüzeyine baskı yapılarak ön tarafından düz görüntü elde edileceği için tersten alınan film çıkışları, ipek üzerine tersten pozlanıp baskı ters uygulanarak ön yüzeyde düz görüntü elde edilmiş olur (Görsel 11, Görsel 12, Görsel 12).



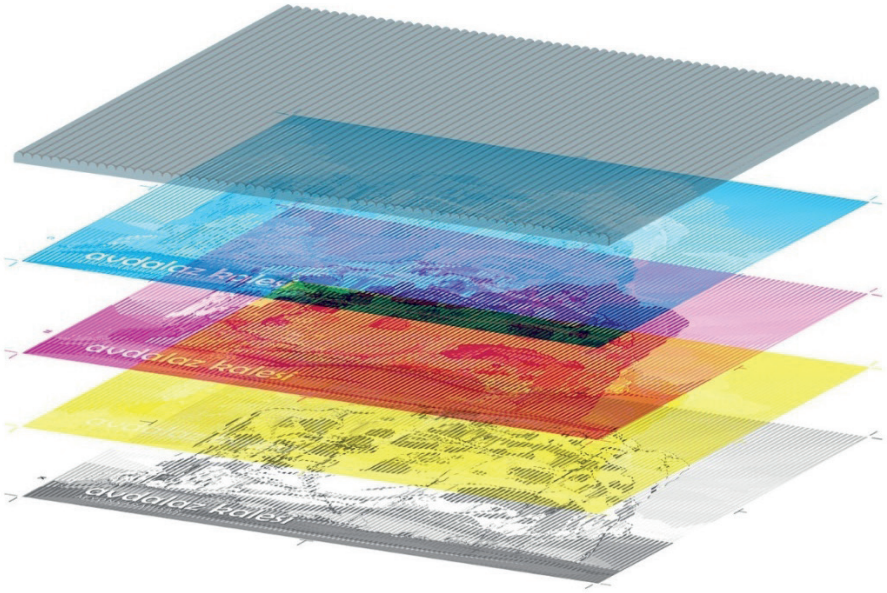
Görsel 11. *CMYK Renk Ayrımı Ters Açı*



Görsel 12. *Yüzey Üzerine Serigrafi Baskı Aşaması*



Görsel 13. *Serigrafi Baskı Sonrası*



Görsel 14. *Avdalaz Kalesi CMYK Pleksi Arkası Uygulama*



Görsel 15. *Avdalaz Kalesi İllüstrasyon, 2015*

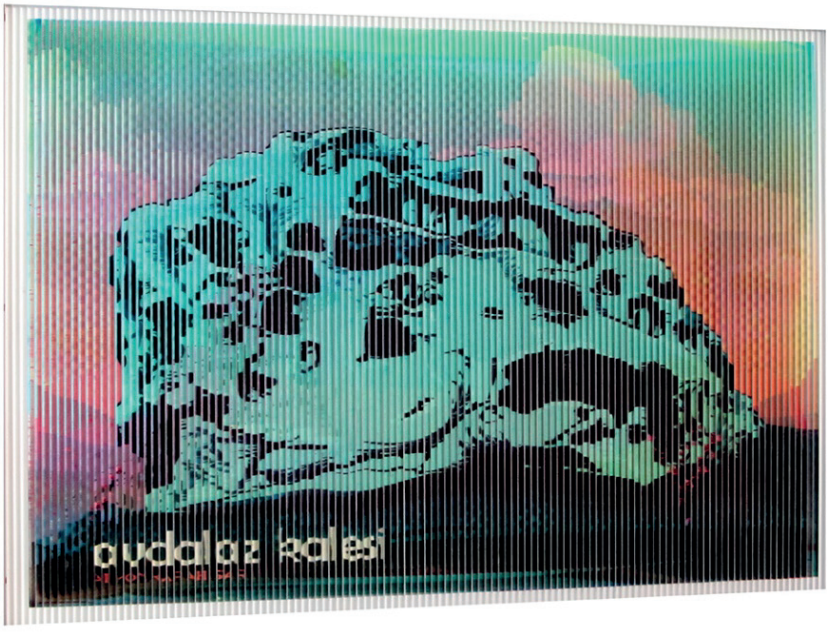


Görsel 16. *Avdalaz Kalesi İllüstrasyon, 2015*

Optik bir yanılsama yaratma esasına dayalı bir teknik olan lentiküler baskı, izleyicinin bakış açısına göre görüntülerin değişmesini, hareket etmesini veya üç boyutlu bir derinlik algısı oluşturmasını sağlar. Bu tür bir baskı için özel olarak üretilmiş lentiküler lensler kullanılır. Bu çalışmada pleksi malzeme, lentiküler lens görevi görerek benzer bir optik etki yaratmaktadır. Avdalaz Kalesi'nin farklı perspektifleri ve çizim aşamasında görüntünün algılanmasını sağlayacak şekilde belirlenen renk seçimleri, lentiküler baskı tekniğinin uygulama mantığıyla uyumlu olarak iki farklı görüntünün birleştirilmesiyle oluşturulmuştur (Görsel 17, Görsel 18).



Görsel 17. *Avdalaz Kalesi, Serigrafi Baskı, 2015*



Görsel 18. *Avdalaz Kalesi, Serigrafi Baskı, 2015*

Tamamlanan uygulama çalışmalarında görüldüğü şekilde, 3D Lenticular Flip Efekt tekniğine göre algısal hareket ve fiziksel derinliğin aynı anda elde

edilmesi ve serigrafinin, özellikle farklı yüzeylere uygulanabilmesi konusunda esnek bir teknik olması sebebiyle, pleksi gibi düz ve sert yüzeylere de kolayca uygulanması hem algısal hem fiziksel bir sonuç elde edilmesini sağlamıştır. Öte yandan pleksi yüzey için üretilen mürekkep yoğunluğu yüksek, opak serisi kullanılarak, canlı ve parlak renkler ile net bir görüntü elde edilmiştir. Sonuç olarak serigrafi yöntemiyle baskısı yapılan iki farklı görüntü, pleksi lensin optik etkisiyle birleştirilmiş ve lentiküler bir sonuç elde edilmiştir.

SONUÇ

Bir sanat ve tasarım ürününün doğru yorumlanması, ancak doğru algılanması ile mümkündür. Algı, bireyin geçmiş deneyimleriyle bugünü anlamlandırmasını sağlayan önemli bir zihinsel süreçtir. Bu sürecin gerçekleşmesi, duyu organları yoluyla çevrenin algılanması sonucunda ortaya çıkar. Sanat ve tasarım alanlarında, izleyici ile eser arasında kurulan bu algı temelli iletişim bağı, belirli bilgi ve ihtiyaçlar üzerinden değerlendirilmelidir.

Modern sanat anlayışında, üç boyutlu uygulama arayışları, yeni teknik ve malzemelerin sanat alanlarına entegre edilmesi, geleneksel ile teknolojik olanın birbiriyle ilişkilendirilmesi açısından büyük önem taşır. Lentiküler baskı, sanat ve tasarım alanlarında üçüncü boyut arayışlarına hem bir tasarım hem de baskı yöntemi olarak katkı sağlamakta; teknoloji ile geleneksel yöntemler arasında modern bir köprü görevi görmektedir.

Görüntünün açısı ve sanat eserinin görüntülenme şekli, lentiküler baskı ile oluşturulan eserlerde, her ne kadar geleneksel aşamalardan geçse de teknolojinin katkısını gerektirir. Lentiküler baskı, sanatsal baskı alanında yeni bir plastik vizyon oluşturma ve teknolojik zenginlik katma olanağı sunar. Geleneksel baskı anlayışının yeni tekniklerle ilişkilendirilmesi, sanat eserinin değerini artırmanın yanı sıra, yeni teknik arayışlara da zemin hazırlar.

Sanat ve tasarım eserlerinin, hedef kitleyle buluştuğunda kolay algılanabilir, orijinal, estetik ve dikkat çekici niteliklere sahip olması, başarıya ulaşması açısından kritik bir rol oynar. Bu süreçte, sanat ve tasarım ürünü ile izleyici arasındaki ilişkiyi belirleyen genel kurallar ve estetik prensipler bulunmaktadır. Lentiküler baskı ve serigrafi yöntemlerinin birleşimi hem fiziksel hem de algısal üç boyutluluk ve hareket ilişkisi ile yüzeyde etkileyici bir derinlik ve dinamizm yaratmıştır.

Avdalaz Kalesi gibi doğal ve tarihi bir yerin farklı perspektiflerden algılanması, lentiküler baskı ve serigrafi teknikleriyle ele alınarak hem görsel algı süreçleri hem de sanat ve teknoloji arasında bir köprü oluşturması bakımından dikkat çekicidir. Elde edilen optik yanılsama, izleyiciyi görselin içine çekerek etkileşimli bir deneyim sunmaktadır. Öte yandan, lentiküler baskı ve serigrafi tekniklerinin pleksi lens gibi malzemelerle yaratıcı bir şekilde birleştirilmesi, bu alanın potansiyelini gözler önüne sermektedir.

Bu çalışma hem algısal hem de fiziksel olarak üç boyut algısının elde edilip edilemeyeceğini araştırırken, algıda illüzyon yaratacak bir ortam oluşturmayı hedeflemiştir. Bilgisayar tasarımından üretim tekniğine, sergileneceği alanın planlanmasına kadar bu düşünceyle hareket edilmesi, başarılı bir sonuca ulaşmada kritik bir rol oynamıştır.

Sonuç olarak, günümüz sanat ve tasarım ortamında malzemenin olanakları ve deneysel teknik çözümlemelerle izleyici deneyiminin planlanması, üç boyutlu algılama ve etkileme sürecine yönelik önemli bir katkı sunmaktadır. Lentiküler baskı ve serigrafi tekniklerinin yaratıcı entegrasyonu, sanat ve teknolojinin bir araya gelerek yeni bir estetik deneyim oluşturabileceğinin güçlü bir kanıtıdır.

.

KAYNAKÇA

Bilginer, O. (2014). Serigrafinin Tarihçesi ve Türkiye'de Serigrafi Sanatı. Sanat Yazıları, Sayı:31, 13-28.

Bingöl, Z. (2006). Frig Vadisi, 1. Baskı, İstanbul: Erguvan Yayınevi.

Gürocak, T. (2024). Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi, Akademik Sanat, Sayı:22, 42-63.

Hekal, S. M. (2023). The Impact of Using Lenticular Printing On the Art Print, Art and Architecture Journal, Volume 4, Issue 2, P 40-51.

Johnson, B. R. & G. A. Jacobsen. (2005). Advances in lenticular lens arrays for visual display, Current Developments in Lens Design and Optical Engineering VI, Proceedings of SPIE, 5874, 5874-06, San Diego.

Kınık, M. (2015). Grafik Tasarım Tarih & Teknoloji. 2. Baskı, Ankara: Gazi Kitabevi.

Timur, S. ve Keş,Y. (2016). "Grafik Tasarımda Üç Boyut Algısı". İdil 5.22: 655-676.

http://3dadworks.com/#section-threed-lenticular-baski-turleri (Erişim tarihi:15.12.2014)

http://www.lenticular.com.tr (Erişim tarihi:15.12.2014)

BÖLÜM 6

JENERİK TASARIMININ KISA TARİHÇESİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK DİZİLERİNİN JENERİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME[1]

Kamer İncedursun[2]

1 Bu çalışma *"Geçmişten günümüze jenerik tasarımındaki gelişmeler" isimli Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir. Danışman: Prof. Bülent Vardar. Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı. İstanbul.*

2 İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü. ORCID: 0000-0001-7083-2206.

A BRIEF HISTORY OF TITLE CREDITS DESIGN AND AN EVALUATION ON THE CREDITS OF CONTEMPORARY TURKISH TV SERIES[1]

Film Jeneriğinin Tarihsel Gelişimi

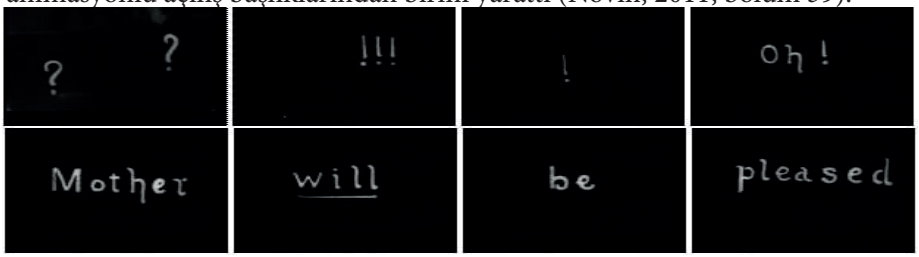
Film jeneriklerinin tarihi, sinemanın tarihi kadar eskidir ve geçmişten günümüze kadarki süreçte önemli değişimler geçirmiştir. Her şeyden önce bütün jenerik tasarımları sıkı sıkıya bağlı olduğu filmin dünyasını imler. Bu anlamda filmin ayrılmaz bir parçasıdır fakat anlatı stili olarak filmin kendisinden özerk bir konumu vardır. Jenerik tasarımları başlangıcından itibaren sinemanın gelişimine paralel bir gelişim göstermiş ve grafik sanatının imkanlarından yararlanarak onları sinematik hale getirmiştir. 1950'lilerde Saul Bass'ın devrimsel nitelikteki jenerik tasarımlarının devreye girmesiyle birlikte film jeneriklerinin tasarımlarında belirgin bir niteliksel sıçrama gerçekleşmiştir. Saul Bass başlık sekansı tasarımını gerçek anlamda bir sanatsal ifade aracına dönüştüren ilk kişi olarak kabul edilmektedir. Saul Bass'ın jenerik tasarımına yönelik geliştirdiği perspektif, film jeneriklerini salt enformasyon alanı olmaktan çıkarmıştır. Böylece jenerik tasarımları filmin içeriği ile ilgili simge, sahne, ayrıntı vb. ip uçlarına yer veren; yani estetik seyir zevkini ve seyirci beklentisini arttıran ve merak duygusunu kamçılayan bir stratejiye dönüşmüştür.

Film jeneriklerinin temel gayesi filmin adını göstermektir. Ayrıca filmde görev almış olan yönetmen, yapımcı, oyuncular ve teknisyenler hakkında da bilgiler paylaşır. Ancak en önemlisi bir filmin jenerik sekansının seyircileri filmi izlemeye hazırlamasıdır. Guity Novin'e (2011, bölüm 39) göre jeneriklerin tarihi vodvil tiyatrolarına kadar uzanır ve jenerik kullanımı muhtemelen ilk olarak 1650'lerde Hollandalı bilim adamı Christiaan Huygens tarafından icat edilen Büyülü Fener (Magic lantern) veya ilk projektör tarafından üretilmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda büyülü fenerler oldukça yaygın bir halk eğlencesiydi. Büyülü fener, elle renklendirilmiş slaytları tam boyutlu bir ekrana yansıtıyordu. Joseph Boggs Beale (1841-1926), Amerika'nın tanınmış ilk büyülü fener sanatçısıydı. 1850'lerde genç bir adamken Philadelphia kilise salonlarında birkaç "Noel" etkinliğinde büyülü fener gösterisine katıldı. Daha sonra, yayıncısının büyük edebiyat eserlerini ekrandan halka ulaştırma çabasının bir parçası olarak 250 tane resimli öykü, şarkı, tarih dersi ve ritüelden oluşan geniş bir repertuar oluşturdu. Genellikle animasyonlu olan slaytlar, alışılmadık bir şekilde günümüzün jenerik yazılarının öncülleri olan kartlara yazılmış bir anlatıma sahipti. 1905 yılına doğru *Büyük Tren Soygunu* (1903, yön. Edwin S. Porter) gibi gerilim filmlerinin gösterildiği 'Nikelodeon' sinemalarının ortaya çıkmasıyla birlikte, büyülü fener hızla ortadan kalktı ve sessiz film çağı başladı. Sessiz film döneminde yazılar başlık kartlarında sunuluyordu. Bunlar üzerinde çeşitli baskı ve yazılar bulunan ve daha sonra fotoğraflanarak film şeridine dahil edilen kartlardı. Kelimeler ve yazılar sessiz dönemin filmlerinde muaz-

1

zam bir rol oynamıştır. Film jenerikleri ilk sessiz filmlerde, bağlam sağlayan harf kartlarıyla (Intertitle) birlikte ortaya çıktı. Önde gelen film stüdyoları, kaligrafi sanatçılarını işe almanın yanı sıra, başlık ve yazı kartlarının üretiminde çalışacak olan dizgicileri de istihdam etmeye başladı. Bu kartlar, izleyicilerin gördüklerini takip edebilmeleri için anlatı sürekliliği yaratmak üzere senarist ve yönetmenle iş birliği yapan yazı sanatçısının sorumluluğundaydı. Humorous Phases of Funny Faces (1906) filminin yönetmeni J. Stuart Blackton ilk animasyonlu açılış başlıklarından birini yarattı (Novin, 2011, bölüm 39).



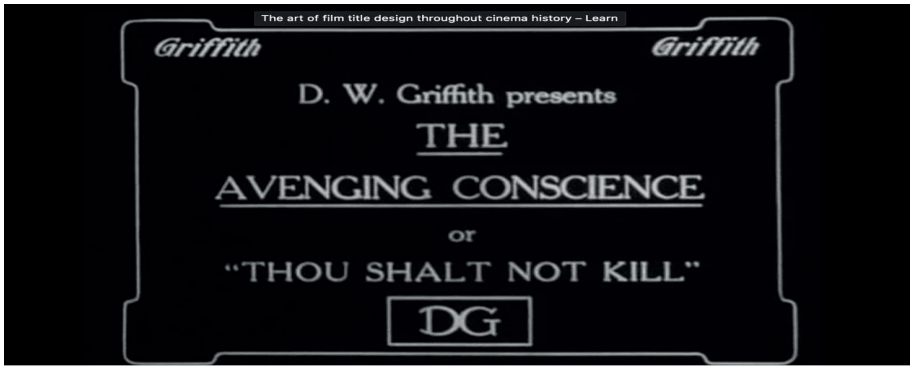
Şekil 1. How It Feels to Be Run Over (1900, Yön. Cecil M. Hepworth & J. Stuart Blackton) Kaynak: www.youtube.com

Bir yıl kadar sonra öncü İngiliz film yönetmeni Robert W. Paul tarafından çekilen Scrooge, or Marley's Ghost (1901) isimli Charles Dickens uyarlamasında daha gelişmiş bir ara-yazı kartı kullanılmıştır.

Ancak Deborah Alison'a göre ilk film jeneriği 1897 yılında yine Thomas Edison tarafından filme alınan *Pillow Fight* (Yastık Savaşı) isimli filmde kullanılmıştır. Filmin başında gösterilen ve sekiz saniye boyunca görünen başlık kartı ilk film jenerik kartı olarak kabul edilmektedir (Toprak, 2019).

Görmüş olduğumuz üzere sinemanın icadından çok kısa bir süre sonra jenerikler -başlık kartları düzeyinde de olsa- filmlere eşlik etmeye başlamıştır. Buna paralel olarak da jenerik kartlarının hem işlevselliği artmış hem de estetik yaklaşımların yoğunlaştığı bir mecra olmuştur. Amerikan sinema endüstrisinin (Hollywood) belkemiği olan stüdyoların itici gücüyle ayrı bir icraat alanı haline getirilen jenerik mecrası filmlerinin rekabetinde stratejik bir araç haline gelmiştir. Yine aynı dönemde jenerik kartları şablonları standartlaşmıştır. Jenerik kartlarının standart şablonu üzerinden çeşitli estetik denemeler de gerçekleşmiştir. Bu denemeler çerçevesinde genellikle jenerik kartlarını izleyici açısından daha ilgi çekici hale getirmek adına geçmişteki ya da çağdaş dönemdeki sanat akımlarından faydalanılmıştır.

The Avenging Conscience (İntikamcı Vicdan 1914, yön. D. W. Griffith) filminin açılış jeneriğinde görülen bu yazı kartı dönemin tipik jenerik başlık kartı özelliklerini barındırmaktadır. İnce yazı karakterleri ile çizgi şeklindeki çerçevenin içerisinde filmle ilgili tüm temel bilgiler yer alır (Gross, 2024).



Şekil 2. Majestic Motion Picture Company, Avenging Conscience (İntikamcı Vicdan, 1916, yön. D.W. Griffith) Kaynak: www.youtube.com

Ancak 1920'li yıllara gelindiğinde jenerik başlık kartlarının biçimlerinde belirgin değişimler olduğu fark edilmektedir. Buster Keaton'ın *Our Hospitality* (Konukseverliğimiz, 1923, Yön. Buster Keaton) isimli filminde kullandığı jenerik kartında 1890-1910 yılları arasında etkili olan Art-Nouveau akımının etkileri görülür. Eğri, dolambaçlı ve köşelerinden bükülen bir çerçevenin içinde süslü bir yazı fontu kullanılmıştır.



Şekil 3. Joseph M. Schenck Productions, Our Hospitality (Konukseverliğimiz,1923, yön. Buster Keaton). Kaynak: www.youtube.com

Novin'e (2011, bölüm 39) göre ise 1930-1950 arasındaki dönem jenerik tasarımı adına fazlasıyla konservatif ve yaratıcılıktan yoksun çalışmalardan oluşuyordu. Stüdyo patronları halkın ortalama zevkine hitap etmeye çalışırken cesur tasarımlar sunmaktan ya da deneysellikten çekiniyorlardı. Techni-Color icat edildiğinde dahi bu banal eğilim hala geçerliliğini devam ettirmekteydi. Bu dönemin kayda değer önemli jenerik tasarımları arasında *After the Thin Man* (1936, yön. W. S. Van Dyke), *Fantasia* (1940, yön. Joe Grant & Dick Huemer) ve *Duel in the Sun* (Kanlı Aşk, 1946, yön. King Vidor) filmlerinin jenerikleri bulunmaktadır.

Saul Bass ve Jenerik Sanatının Doğuşu

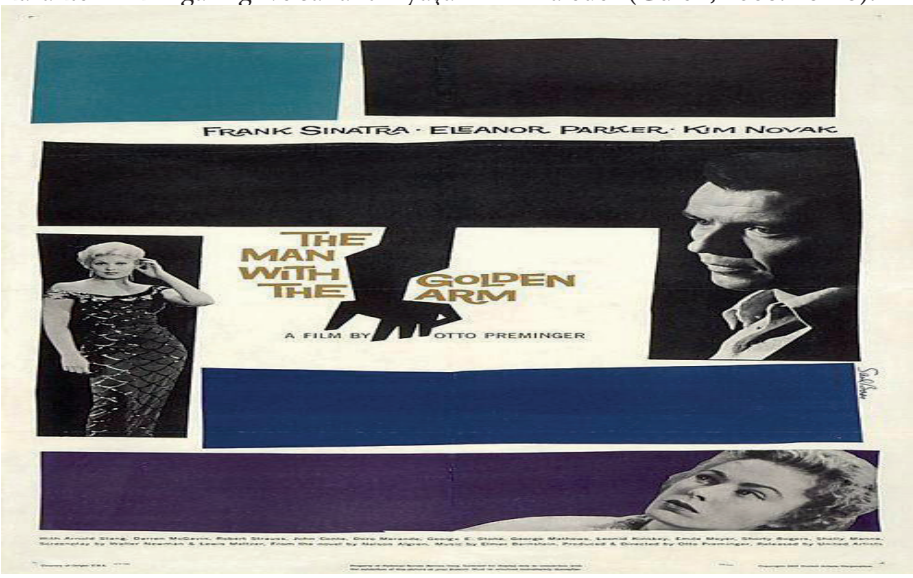
İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nin ekonomik olarak hızla kalkınmasıyla birlikte tüketim mallarına olan talepler ciddi anlamda artış göstermiştir. Reklam endüstrisinin doğuşuna paralel olarak bu dönemin tasarımcıları tüketicilere yönelik yaptıkları tasarımlarla hem ürünlerin pazarlamasını yapıyor hem de değişen Amerikan yaşam tarzını pekiştiriyordu (Gülen, 2006: 15-18). Yine Gülen'e (2006: 15-18) göre; 50'li yıllardaki bu sürecin gerisinde Bauhaus ekolü prensiplerini yazmış olan Laszlo Nagy'nin eserinin İngilizceye çevrilmesi ve birçok Amerikalı tasarımcı tarafından okunmuş olması yatmaktadır. Çünkü Nagy'nin popülaritesi onu ilerleyen dönemde Chicago Tasarım Enstitüsü'nün başına geçirecek ve o da buradan birçok önemli tasarımcının yetişmesine vesile olacaktır. Hatta teknoloji ile tasarımın olabildiğince iç içe geçmesi gerektiğini savunan Laszlo Nagy, son teknolojilerin kendini gösterdiği film yapımı alanına da yönelmiştir. Çünkü ona göre resim, fotoğraf, film ve televizyon teknik olarak farklı altyapılarda olsa da özünde aynı görsel sorunları paylaşmaktadır.

Bu konuda bir diğer Bauhaus ekolü temsilcisi olan ve bir dönem Nagy ile birlikte de çalışan Macar asıllı tasarımcı Gyorgy Kepes de Amerika'ya göç ederek birçok bölgede tasarım ve Bauhaus ekolü üzerine dersler vermiştir. Saul Bass da bu ekolden gelmiş olan Kepes'den Brooklyn Collage'da ders almış ve Nagy'nin tasarım üzerine yazılarını okumuştu. Saul Bass kendisiyle yapılan röportajlarda yukarıdaki her iki isimden de büyük oranda etkilendiğini belirtmiştir (Gülen, 2006: 16-18).

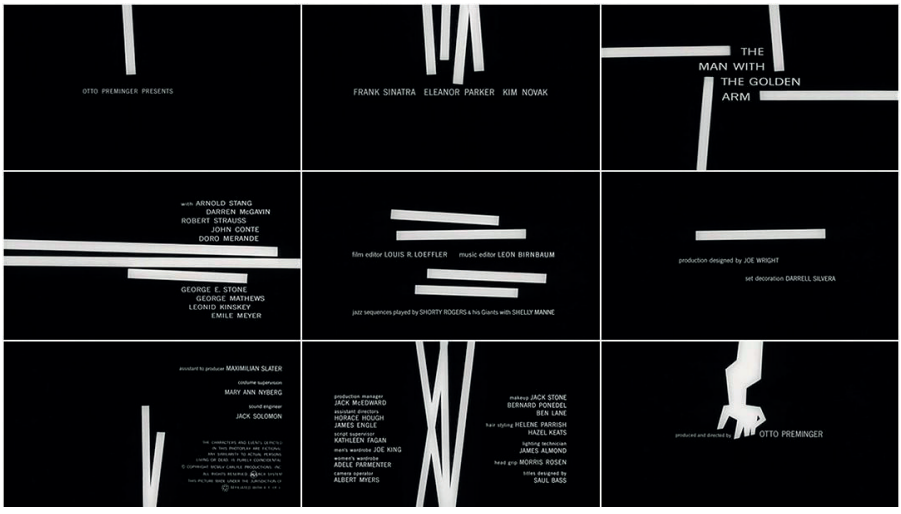
Saul Bass'ın jenerik tasarımına ilk ve en önemli katkısı; jenerik mecrasını salt filmlerin ve yönetmenlerin adının gösterildiği alan olmaktan çıkartıp; filmin tonunun, ruh halinin ve görsel karakterinin yansıtıldığı bir alana dönüştürmesi olmuştur. Saul Bass "Bir Jeneriğin/başlığın neler yapabileceğiyle ilgili ilk düşüncelerim, bir ruh hali ve filmin öyküsünün altında yatan temel çekirdeği belirlemek, hikâyeyi mecazi bir şekilde ifade etmekti. Jeneriği izleyiciyi koşullandırmanın bir yolu olarak gördüm, böylece film gerçekten başladığında izleyiciler zaten onunla duygusal bir rezonansa sahip olacaklardı" demektedir (Yu, 2008: 15-16).

Saul Bass ilk film jeneriğini *Carmen Jones* (1954, yön. Otto Preminger) adlı filmin açılış kısmında animasyon tekniği ile siyah fon üzerinde yanan bir gülün tasviri şeklinde tasarlamış ve bu tekniği sonraki projelerde de uygulamaya devam etmiştir (Yu, 2008: 15-16). *Carmen Jones* (1954, yön. Otto Preminger) filminin sade ve sembolik anlatımlı jeneriğiyle birlikte bir dönüm noktası yaşanmış ve Saul Bass bir sonraki projesi olan *The Man With The Golden Arm* (Altın Kollu Adam, 1955, yön. Otto Preminger) isimli filmin jenerik tasarımı konusunda daha özgüvenli hareket etmiştir. Filmde, Frank Sinatra uyuşturucu bağımlısı olan Frankie Machine karakterini canlandırmaktadır. Frankie film

boyunca eroin bağımlılığı ile korkulu rüyası olan hapishaneye geri dönmemek adına kendiyle mücadele etmekte ve iyi ile kötü arasında sendelemektedir. Saul Bass filmin posterinde hikâyenin itici gücü olan eroin bağımlılığını vurgulamak adına karakterin eroin enjekte ettiği kolunu oldukça büyük bir şekilde (filmin hikayesinde ve karakterin hayatında eroinin kapladığı alana gönderme yapacak şekilde) sembolize ederek ve kol formunu da asimetrik hale getirerek karakterin kırılganlığı ve sallantılı yaşamını ima eder (Gülen, 2006: 16-18).



Şekil 4. The Man With The Golden Arm (Altın Kollu Adam -1955, yön. Otto Preminger) kaynak: www.imdb.com



Şekil 5. The Man With The Golden Arm (Altın Kollu Adam -1955, yön. Otto Preminger) kaynak: www.artofthetitle.com

The Man With The Golden Arm (Altın Kollu Adam-1955, yön. Otto Preminger) filminin jenerik sekansı yaklaşık üç dakika kadar sürmektedir. Jenerik boyunca siyah fon üzerine dikdörtgen uzun çubukların ekranın üst kısmında diyagonal bir şekilde girmekte ve oyuncuların isimleri fonda çalan caz müziğin ritimleriyle tam uyumlu olacak şekilde ekrana gelmektedir. Daha sonra ise eroin bağımlısı karakterimizi sembolize edilen asimetrik kol görüntüsü ekranı ortadan ikiye bölerek sahneye girmektedir. Kare kare pozlanarak klasik çizgi film mantığında üretilen bu öncü çalışma aynı zamanda asimetrik kol görüntüsünün tasviri ile de Dışavurumcu Alman Sineması'nın estetik tarzını ilham almaktadır (Gül, 2016: 2; Inceer, 2007: 11).

Bir diğer önemli ilk dönem tasarımı olan *Anatomy of a Murder* (Bir Cinayetin Anatomisi, 1959, yön. Otto Preminger) filminin jenerik tasarımında yine grafik tasarım öğelerinin ağırlıklı olduğu bir anlayış söz konusudur. Bass, bu jenerik tasarımında filmin ana mantığına da uygun düşecek biçimde parçalara ayrılmış bir bedenin silueti üzerine başlık yazıları gelecek şekilde yerleştirme yapmıştır. Emily King'e göre bu yaklaşım tarzı soyut dışavurumcu ressam Henri Matisse'in *Icarus* isimli eserini anıştırmakla birlikte kübist ressam Picasso'nun *Guernica* adlı ünlü yapıtında yerde yatan askeri de hatırlatmaktadır (akt., 2012: 65-66).

Sayısal Teknolojinin Jenerik Tasarımına Etkileri ve Çağdaş Tasarımlar

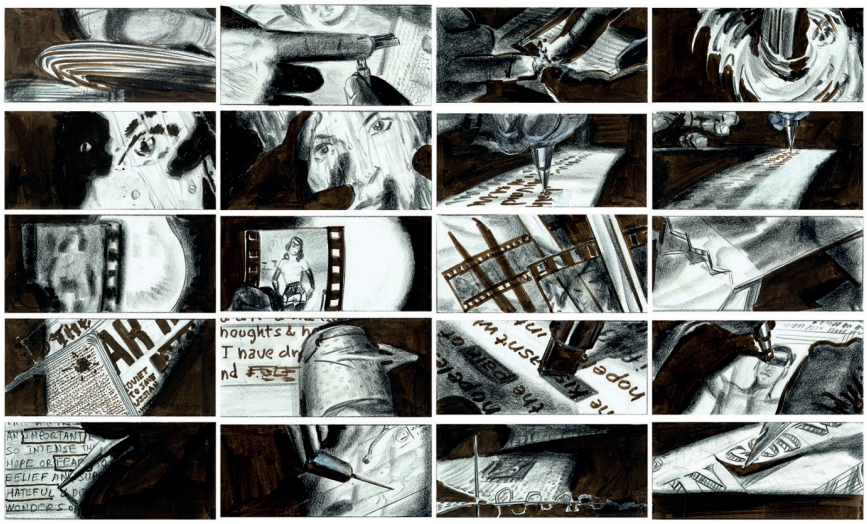
Yeni bilgisayar teknolojilerinin jenerik tasarım alanına sağladığı en önemli imkanlardan birisi imge ve uzam yanılmasına bir bakış açısı yerleştirmek ve tipografi yazılarına boyut kazandırarak onları fiziksel olarak yapılamayacak şekilde (sayısal teknoloji aracılığıyla bilgisayar ortamında) hareket ettirmek olmuştur (Yu, 2008: 19). 1980'li yıllarda Macintosh'un ortaya çıkmasıyla birlikte bilgisayar merkezli sayısal teknoloji ve yazılımlarda atılımlar gerçekleşmiştir. Sayısal teknolojilerdeki bu büyük gelişmeler görsel tasarım alanında faaliyet gösteren tasarımcıların da oldukça işine yaramış ve onların yaratıcı denemelerde bulunmalarına büyük imkân sağlamıştır. Böylelikle o dönemin en iyi jenerik sekansı tasarımlarına sahip olan ve bugün de hala sinema tarihinin kült yapımları arasında olan *E.T.* (1982, yön. Steven Spielberg), *Max Dugan Returns* (Max Dugan Geri Dönüyor, 1983, yön. Herbert Ross) ve *The War of The Roses* (Güllerin Savaşı, 1989, yön. Deni DeVito) gibi filmler ortaya çıkmıştır.

1990'lı yılların başında kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ile birlikte büyük bir teknik devrim daha yaşandı. Curran'a göre "Masaüstü video ve animasyon tasarımı programlarından önce jenerik ve başlık kartı tasarımcılarının büyük çoğunluğu hala storyboard ve çeşitli canlandırma yöntemleri ile çalışıyordu. Nihai ürünler, üzerinde herhangi bir değişiklik veya yaratıcı keşif imkanının çok az olduğu ve sadece optik-evlerde veya bilgisayarlı efekt şirketlerinde bulunan teknoloji ile üretiliyordu" (Akt. Yu, 2008: 19-20).

1990'lı yılların başlarında *Adobe After Effects* (1993) programının ve yardımcı eklentilerinin piyasaya sürülmesiyle birlikte jenerik tasarımı alanında bilgisayar teknolojisine dayanan üç boyutlu animasyon ve tipografinin payı gözle görülür şekilde artmaya başladı. Bilgisayar işlemcileri ve yeni yazılımların devreye girmesi ve ayrıca teknolojik maliyetin daha az olmasından dolayı tasarımcılar arzu ettikleri deneysel jenerik tasarımları için zemin bulabildiler (Aslı, 2017: 21-23; Yu, 2008: 16). 1990'lı yıllarda hızlanan teknolojik buluşlarla kızışan rekabet ortamında Kyle Cooper'ın *Se7en* (Yedi, 1995, yön. David Fincher) filmi için yarattığı ünlü jenerik tasarımı bu mecranın ikinci kez yeniden doğuşunu haber veriyordu. Semlyen'e göre "Cooper'ın hazırladığı jenerik harika başlık dizilerinden biriydi. Stilize edilmiş karelerden ve karmakarışık grafiklerden oluşan bu jenerik tasarımı, daha film çekilmemişken ve elde hazır görüntüler yokken, senaryo okunarak karar verilmiş ve katilin; cinayetlerini, cinayet planlarını tuttuğu günlüğünü hazırlamasını canlandıran bir film jeneriği oluşturulmuştu" (akt. Akdoğan, 2018: 34).



Şekil 6. Se7en (Yedi, 1995, yön. David Fincher) kaynak: https://www.artofthetitle.com/title/se7en/



Şekil 7. Jenerik storyboard çalışması, Se7en (Yedi, 1995, yön. David Fincher) kaynak: https://www.artofthetitle.com/title/se7en/

Türk Sinemasında Jenerik

Türk sinemasında jenerik tasarımı Birleşik Devletler 'de olduğu gibi gelişkin bir mecra haline gelememiştir. Türkiye'de sinema filmlerinin ve ona bağlı gelişen sektörün daha çok hikayeciliğe ağırlık verdiği görülmektedir. Yeşilçam sinemasının altın dönemini yaşadığı ve yılda 300 adete yakın filmin üretildiği 1970'li yıllarda dahi filmlerin çok büyük bir kısmının jenerik sekanslarında hareketli grafik, Animasyon vb. çalışmalara yer verilmediği, genellikle klasik yazı tipleri kullanılarak jeneriklerin oluşturulduğu görülmektedir. Birkaç istisna dışında 2000'li yıllara kadar Türk sineması hikayeci film yapımlarında göstermiş olduğu gelişmeyi filmlerdeki jenerik tasarım mecrasında gösteremiştir. Ancak buna rağmen yine de dikkate değer bazı çalışmalar bulunmaktadır. Türk Sineması dünyadaki gelişmiş sinemaların etkisinde emekle dönemini yaşarken aynı zamanda ister istemez biçim ve içerik anlamında doğrudan ya da dolaylı etkileşimlere de girmiştir. Örneğin Muhsin Ertuğrul'un 1940 yılında çekmiş olduğu Şehvet Kurbanı isimli filminin açılış jeneriğinde bu etki görülmektedir.

Türk sinemasında bir üretim modelini ve dönemi ifade eden Yeşilçam filmlerinin yabancı sinemaların etkisi altında oluşan melez karakteri gibi Türk film afişleri de önceleri Alman, Fransız daha sonraları da Hollywood, İtalya, Meksika, Hindistan ve Mısır film afişlerinin etkisi altındadır. Sinemanın ilk zamanlarında jeneriklerde yurtdışına bakış, sinema afişi ve jeneriklerde yabancı örneklere öykünme, Art-Deco gibi sanat ve tasarım akımlarından etkilenme göze çarpar (Noyan, 2008: 44).

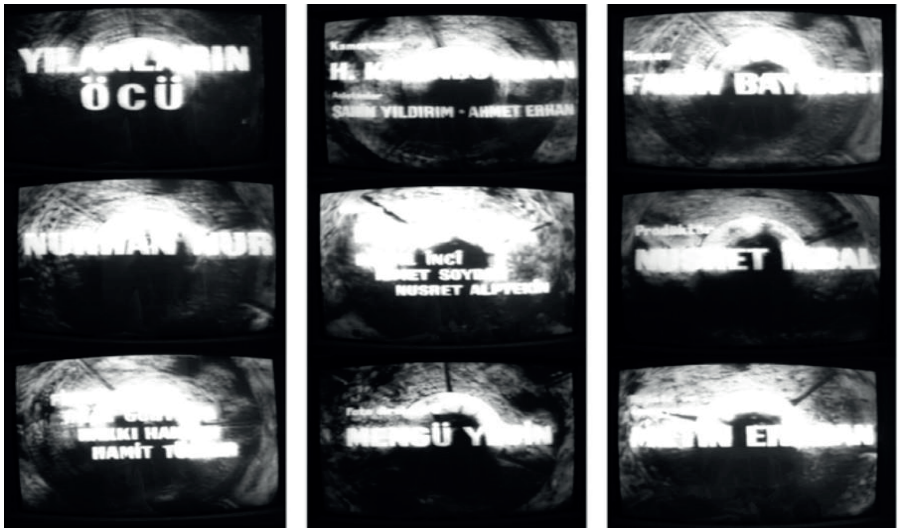


Şekil 8. Açılış jeneriği, Şehvet Kurbanı (1940, yön. Muhsin Ertuğrul) kaynak: www.youtube.com

Noyan'a göre (2008: 45) Muhsin Ertuğrul'un çektiği *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Kahveci Güzeli* (1941) filmlerinin jeneriklerinde 1920'li ve 30'lu yıllarda çekilen Hollywood filmlerinde sık sık kullanılan *Art-Deco* yazı stilini çağrıştıran illüstrasyon ve grafik denemeleri vardır. Filmde rol alan önemli karakterlerin isimleri serifsiz harflerler belirtilirken, ara yazılar el yazısı benzeri bir font ile belirtilerek hiyerarşik bir skala yaratılmıştır. Ayrıca üçüncü bir font ise yardımcı oyuncuları vurgulamak için kullanılmıştır. Jenerikte fonda yer alan illüstrasyon ile öndeki enformasyon arasında harmoni mevcuttur. Bu bütünsellik filmin ara yazılarında da görülür.

İlerleyen yıllarda ise anlatım stili olarak daha ileri çalışmalar da denenmiştir. Bu anlamda Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi dönemin Auteur sayılabilecek yönetmenlerin yaptıkları filmlerde bu denemelerde bulundukları görülmektedir.

Yılanların Öcü (1962, yön. Metin Erksan) filminin jenerik kısmında durmadan dönen ve ne olduğu tam olarak anlaşılamayan buğday öğütme değirmeni teknesine benzer görüntü üzerine filmin ismi ile başrol oyuncuları, yardımcı oyuncular ve teknik ekibin isimleri aktarılır. Arka planda durmadan dönen nesne ile müzik seyircide gerilim duygusu oluşturur.



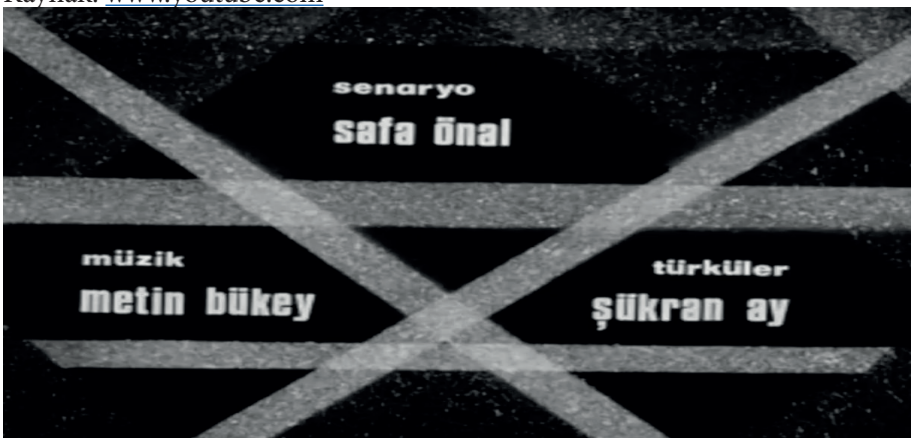
Şekil 9. Açılış jeneriği, Yılanların Öcü (1962, yön. Metin Erksan) kaynak: www.youtube.com

Gurbet Kuşları (1964, yön. Halit Refiğ) filmi açılış jeneriğinde, Halit Refiğ filmin negatif görüntülerinden derlediği sabit fotoğraf görüntülerini kullanarak hem dikkat çekici bir görsel yaratmış hem de hikâyenin gizemini korumayı başarmıştır.

Tasarımsal çabaların görüldüğü bir diğer film jeneriği ise *Vesikalı Yârim* (1968, yön. Lütfi Ömer Akad) isimli filminde bulunmaktadır. Evli bir küçük esnaf olan Halil'in bir gün arkadaşlarıyla beraber gittiği pavyonda tanıştığı konsomatris Sabiha'ya âşık olmasıyla ortaya çıkan farklı dünyaların çatışması konusunu ele alan filmin jeneriğinde içerik ile uyumlu bir tasarım söz konusudur. Jenerik içerisinde siyah yazı kartonları üzerine yazılmış beyaz yazı ile birlikte grafiksel soyut şekiller işlenmiştir. Fondaki duygusal müzik eşliğinde ilerleyen jenerik, hikâyenin içerisindeki gerilim unsurlarını ve hüzünlü temayı grafik öğeleriyle sembolize ederek oluşturur. Aynı zamanda karakterleri canlandıran aktör ve aktrislerin isimleri etraflarında bulunan geometrik şekiller karakterlerin kişiliklerine dair ipuçları verir. Türkan Şoray'ın canlandırdığı karakterin çocuksu ve eğlenceli doğası isminin etrafındaki yuvarlak şekiller ile verilirken, İzzet Günay'ın canlandırdığı Halil karakterinin doğası ise keskin ve sert geometrik şekiller aracılığıyla ifade edilmiştir. Aynı zamanda filmin jeneriğinde Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) isimli filminde kullandığı bazı grafiksel tasarımlarla da benzerlik söz konusudur.



Şekil 10 Açılış jeneriği, Vesikalı Yârim (1968, yön. Lütfi Ömer AKAD). Kaynak: www.youtube.com



Şekil 11. Açılış jeneriği, Vesikalı Yârim (1968, yön. Lütfi Ömer AKAD) kaynak: www.youtube.com

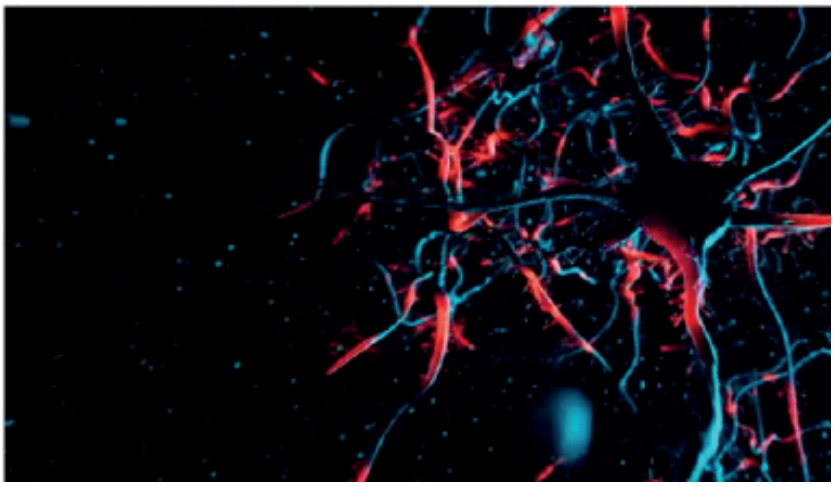
2000'li yıllara girilmesiyle birlikte Türk dizi ve film sektöründe üretim açısından gözle görülür bir canlanma yaşanmış ve bu canlanma ivmelenerek yapım tasarımı konusunda daha iddialı projelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Buna paralel olarak bilgisayar ve yazılım teknolojilerinin ilerlemesi ve tasarımcılar açısından programların ulaşılabilir hale gelmesi sonucunda Türkiye'de grafik tasarımcılarının sayısının ve niteliklerinin belirgin biçimde arttığı görülmüştür.

Özellikle son yıllarda internet üzerinden yayın yapmaya başlayan Netflix, BluTV, Gain, Exxen gibi ücretli platformların sayısı arttıkça bu platformlara üretilen dizi ve film içeriklerinin de izleyicide beğeni oluşturması ve rekabetçi olması bakımından en ince ayrıntısına kadar tasarlandığı görülmektedir. Özellikle global yayın şirketi Netflix'in dolaşıma soktuğu içeriklerin yapım kalitesi

açısından getirdiği yüksek rekabet gücü, Ulusal tabanlı olarak kurulan BluTV ve Gain vb. gibi yayın platformlarını bu konuda daha detaylı çalışmalar yapmaya itmiştir. Bunun sonucu olarak dizi ve film yapımlarına yapılan yatırım artmış ve böylelikle yerelde üretilen içeriklerin kalitesinde de gözle görülür bir yükseliş meydana gelmiştir. Bu durum aynı zamanda şimdiye kadar ihmal edilmiş olan jenerik mecrasındaki çalışmaları da hızlandırmıştır.

Ay Yapım tarafından 2018 yılında *Puhu TV* için üretilen; yönetmenliğini Onur Saylak'ın senaristliğini ise Hakan Günday'ın yaptığı *Şahsiyet* dizisinin jeneriği de en az dizinin hikayesi kadar dikkat çekmiştir. Filmin konusu şöyledir: Emekli bir adliye memuru olan Agah Beyoğlu (Haluk Bilginer), İstanbul'un en hareketli ve en kalabalık semti olan Beyoğlu'nda yalnız ve mütevazi bir hayat sürmektedir. Eşi yıllar önce vefat etmiş olan Agah beyin kızı yurt dışında okumaktadır. Agah Bey'e Alzheimer başlangıcı teşhisi konulması ile hayatı altüst olur.

Filmin jenerik sekansı üç boyutlu animasyon ve hareketli grafik teknikleri ile görsel efektlerin gerçek görüntülerle kombine bir şekilde kullanılması sonucu oluşturulmuştur. Jenerik sekansı birbirine bağlı beyindeki sinir ağlarının animasyonu ile başlar. Daha sonrasında bir insan bedenini sembolize eden animasyon ile birçok atomik noktacığın bir araya gelerek bir insan bedeni ve beynini oluşturduğu ve bu atomik noktacıkların vücudun her yeri ile elektriksel iletişim kuran nöronları temsil ettiği üç boyutlu animasyon görüntüsüyle devam eder. Hemen ardından üzerinde alfabe harfleri olan mekanik bir cihazın içinden "hatırla" yazısının çıktığını ve sonrasında kırmız ve mavi polis ışıklarının sokaklarda yansıdığı sahneleri görürüz. Daha sonra tekrar ilk sekanstaki animasyona geri döneriz ve ardından makro olarak çekilmiş gibi görünen ancak bilgisayarda üretilmiş olan bir silah animasyonunu görürüz. Ardından tekrardan insan beyni animasyonuna kesme yapan jenerik sekansında en son karede bir beyin imgesinden dışarı doğru çıkmış uzantılarla jenerik son bulur. Yapımda yer alan yaratıcı isimler ve teknik ekip isimleri jenerik hikayesi boyunca siyah fon üzerine beyaz yazı ile verilir. Jenerik boyunca anlatılan şey Alzheimer hastalığı ile unutulan önemli olaylar ve geçmişin izleri imgesidir. Silah ile verilmek istenen mesaj ise cinayet ya da cinayetler ile ilgili olabilecek şeylerdir.



Şekil 12. Açılış Jeneriği, Şahsiyet (2018, yön. Onur SAYLAK) kaynak: Şahsiyet dizisi



Şekil 13. Açılış Jeneriği, Şahsiyet (2018, yön. Onur SAYLAK) kaynak: www.youtube.com



Şekil 14. Açılış Jeneriği, Şahsiyet (2018, yön. Onur SAYLAK) kaynak: www.youtube.com

Bir diğer önemli özgün jenerik tasarımı ise Blu TV tarafından yayınlanan *Alef* (2020, yön. Emin Alper) dizisi için üretilmiştir. Polisiye bir hikayesi olan bu dizide Cinayet Büro Amiri olan Settar ve ortağı Komiser Kemal, İstanbul Boğazı'nda ortaya çıkan bir ceset sonrasında kendilerini İstanbul'un karanlık, ruhani ve mistik dünyasının çatışması içinde bulurlar. İki ortak, seri cinayet işleyen katilin peşine düşerken aralarına üniversitede öğretim görevlisi olan Yaşar da katılır. Cinayet silsilesini çözmeye çalışırken geçmişten gelen hayaletler de bu üç kişiyi rahat bırakmaz.



Şekil 15. Açılış Jeneriği, Alef (2020, yön. Emin Alper). Kaynak: www.blutv.com



Şekil 16. Açılış Jeneriği, Alef (2020, yön. Emin Alper). Kaynak: www.youtube.com

Jenerik açılış karesinde yukarından süzülerek düşmekte olan bir Ortodoks kilisesi hacının bir el tarafından yakalandığı görülür. Ardından boş ve tekinsiz sokaklarda ilerleyen bir araba ve sonrasında ellerinde fenerle karanlıkta birilerini arayan iki kişi görülür. Ardından cinayet mahalli ve labirentlere benzeyen mekanlar birbirini takip eder. Bir adet sofi semah dönerken jenerik gittikçe mistikleşir. En sonunda İstanbul boğazının uzaktan çekimiyle karanlık ve tekinsiz şekilde jenerik sona erer. Böylelikle farklı kültürlerin, farklı dinlerin ve cemaatlerin bir arada yaşadığı İstanbul'un derinliklerine yapılan yolculuğun başroldeki polis memurları için mistik sırlarla dolu tehlikeli bir kaos haline geleceği hissettirilir.

Sonuç

Bu çalışma çerçevesinde başlangıçta yalnızca filmin ismi ile yapımcı şirketlerin isimlerini kapsayan ve tek bir işlevi olan jenerik kartlarının zamanla grafiksel öğeleri de içine alarak görsel bir anlatı mecrasına dönüşmesi ele alınmıştır. Sinema ve grafik sanatının kesişme noktasında yer alan jenerik tasarımı sinemasal anlatı içerisine önemli bir yer edinmiştir.

Ülkemiz sineması 100 yıldan fazla bir geçmişe sahiptir ve Dünya sinemasına birçok önemli eser kazandırmıştır. Ancak ülkemiz sinemasının gerçek potansiyelini bütünsel olarak göz önüne aldığımızda henüz arzu edilen noktada olmaktan uzakt. Sinemayı yalnızca hikâye anlatımı ve görüntü dizini olarak görmektense birçok sanat tayfının bir araya geldiği bütünleşik bir sanat dalı olarak görmek daha doğru olacaktır. Türk sinemasında jenerik tasarımı ancak bu perspektiften bakıldığında gelişmeye ve küresel ölçekte rekabet edebilir seviyeye erişecektir. *Şahsiyet* (Puhu TV-2018, yön. Onur Saylak), *Saygı* (Blu TV- 2020, yön. Ali Taner Baltacı), *Alef* (Blu TV 2020, yön. Emin Alper)

gibi Türk dizilerinde kullanılan jenerikler uluslararası yarışmalarda finalistlik yapmıştır ve bu bir tesadüf değildir. Kapsamlı bir yapım tasarımı anlayışının sonucudur. Bu anlayışın genel bir standart haline geldiği takdirde Türk dizi ve film üreticilerinin geçmişten gelen birikime yaslanarak Türk sinemasını dünya ölçeğinde daha ileri noktalara taşıması kaçınılmazdır.

Kaynakça

Akdoğan, O. (2018). *Film jenerik tasarımının teknolojiyle birlikte tarihsel gelişimi ve bir jenerik uygulaması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.

Gül, C. C. (2016). *Sinema jeneriklerinin göstergebilimsel analizleri ve Türk sineması jenerikleri için uygulama önerileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Gross, R. *The graphic art of film title design throughout cinema history*,

(Erişim Tarihi: 26.10.2024), https://www.canva.com/learn/film-titles/

Inceer, M. (2007). *An analysis of the opening credit sequence in film*, Yayımlanmamış Lisans Tezi. University of Pennsylvania College of Arts and Sciences.

May, J. (October 4, 2010). *The art of film title design throughout cinema history*.

(Erişim Tarihi: 05.10.2024). https://www.smashingmagazine.com/2010/10/the-art-of-the-film-title-throughout-cinema-history/

Novin, Guity. (2011) *A History of Film Title Sequence*. Chapter 39,

(Erişim Tarihi: 09.11.2024). https://guity-novin.blogspot.com/2011/06/chapter-39-brief-history-of-title.html

Noyan, N. E. (2008). *Sinema ve grafik tasarımın ara kesitinde türk sineması jenerikleri tarihi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Öz, H. (2006). *Sinema jeneriklerinde görsel tasarım açısından grafik öğelerin kullanımı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Toprak, O. (2019). *James Bond film jeneriklerinin incelenmesi ve örnek bir jenerik uygulaması*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.

TUĞAN, A. P. (2012). *Bir görsel iletişim alanı olarak film jenerikleri ve grafik tasarımcı Saul Bass'in yaklaşımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.

Yu, L. (2008). *Typography in film title sequence design*. Yayımlanmamış Lisans Tezi. Iowa State University. Iowa.

Saylak, O. (2018) *Şahsiyet*. İstanbul. Ay Yapım.

Alper, E. (2020) *Alef*. İstanbul. May Prodüksiyon.

Ertuğrul, M. (1940) *Şehvet Kurbanı.* Türkiye. İpek Film.

Akad, L. Ö. (1968) *Vesikalı Yârim.* İstanbul. Şeref Film.

Erksan, M. (1962) *Yılanların Öcü.* Türkiye. Nusret İkbal.

Fincher, D. (1995). *Se7en.* USA. New Line Cinema.

Preminger, O. (1955) *The Man With The Golden Arm*. USA. Carlyle Yapımları.

Keaton, B. (1923). *Our Hospitality*. USA. Joseph M. Schenck Productions

Griffith, D. W. (1916). *The Avenging Conscience*. USA. Majestic Motion Picture Company

Hepworth, C. M. (1900). *How It Feels to Be Run Over*. USA. Hepworth Manufacturing Company.

BÖLÜM 7

RENKLERİN İZDÜŞÜMÜ: ALİYE BERGER'İN GÜNEŞİN DOĞUŞU ADLI ESERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Kısmet OLGUN[1]

Yurdagül KILIÇ GÜNDÜZ[2]

1 Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, kismetolgunn@gmail.com

2 Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi ABD, yurdagul84@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1597-4348

Giriş

Türk resminin çağdaşlaşma sürecine bakıldığında, kadının sanat içinde bir imge olmaktan öteye gidemediği dönem geride kalmıştır. 1914 yılından itibaren İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte kadın sanatçıların da eğitim almaya başladığı bir döneme girilmiştir. Mihri Müşvik'in de önderliğinde kız sanat eğitimi okulu olarak karşımıza çıkan mektepte günümüz sanatına yön veren kadın sanatçıların sanatsal ifade biçimleri o döneme damgasını vurmuştur. Nitekim öncü Türk kadın sanatçılardan biri olan Aliye Berger, 1903 yılında Büyükada'da dünyaya gelmiş, soylu ve sanata büyük önem veren bir ailede yetişmiştir. Çağdaş Türk sanatının önemli kadın figürlerinden olan Berger, sanat yaşamı boyunca gerek plastik anlamda gerekse özgün baskı alanında sayısız eser üretmiştir. Bu araştırma, Berger'in peyzaj eseri olan "Güneş'in Doğuşu" adlı çalışmayı, Ferdinand de Saussure'ün göstergebilim kuramıyla çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu eserin gösterenleri ve gösterilenleri Türk sanatının öncülerinden kabul edilen Aliye Berger'in sanatsal gelişim süreci bağlamında büyük bir önem taşımaktadır. Bu çalışmada, özgün baskı sanatının tarihsel sürecine ve Türk resmindeki yerine değinilmiş olup, araştırmanın yöntemi olan göstergebilimden ve Ferdinand de Saussure'ün göstergebilim kuramından bahsedilmiştir. Ardından araştırma konusu olan sanatçı Aliye Berger'in yaşamı ve sanat dünyası hakkında bilgi verilmiş ve güneşin doğuşu adlı eseri göstergebilim yöntemiyle çözümlenmiştir. Eserdeki bulgular Saussure'ün gösteren ve gösterilen ışığında değerlendirilmiştir.

1. **Özgün Baskı Sanatı ve Gravür Sanatının Türk Resim Sanatına Yansımaları**

Özgün baskı resim, grafik sanatlarının bir dalı olup, farklı baskı yöntemlerini bünyesinde barındıran bir sanat biçimidir. Tarihsel açıdan incelendiğinde, kökenlerinin insanın ilk yaratıcı faaliyetlerini sergilediği mağara duvarı resimlerine dayandığı görülmektedir. M.Ö. 3000 civarında yazının bulunması ve ardından M.S. 105'te Çin'de kâğıdın keşfiyle, baskı işi yeni bir boyut kazanmıştır. Bu yenilikler, baskı sanatlarının temelini atarak, sanatçılara eserlerini çoğaltma ve daha geniş bir kitleye ulaştırma fırsatı sunmuştur (Yalçın, 2012: 11).

Başlangıçta, baskı teknikleri genellikle kiliselerin hizmetinde çalışan zanaatkârlar ve kuyumcular tarafından uygulanmakta iken bu sanatçılar, kazıma aracı olarak "büren" adı verilen aleti kullanarak bakır levhalar üzerinde çizgiler işleyip, "kuru kazıma" yöntemini kullanmışlardır. 1400'lü yıllardan sonra, "asitle yedirme" tekniği özellikle zırh ve kılıç süslemelerinde kullanılmaya başlanmıştır. Ancak, bu tekniğin diğerlerinden sonra geliştirilmiş olduğu düşünülmektedir. Bu yeniliklerin ardından, kitap süslemeleri, harita çizimleri, tarot kartları gibi farklı sanat alanlarında eserlerin basımı artmış ve bu süreçte pek çok yetenekli sanatçı kendini gösterme fırsatı bulmuştur (Bacaksız, 2009: 11).

Albrecht Dürer (1471–1528), çukur baskı/ gravür-intaglio tekniklerini

dinamik, akıcı ve anlam yüklü çizgilerle işleyerek bu sanatı olağanüstü bir seviyeye taşımıştır. Bu yönüyle, baskı resim sanatının en önemli temsilcisi ve öncüsü olmuştur. Alman sanatçı, yaptığı ağaç ve bakır baskılarla geniş bir etki yaratmış ve çağdaş sanatçılar üzerinde derin izler bırakmıştır (Yalçın, 2012: 14).

Türk sanatı ise düşünsel ve toplumsal değişim sürecinde özgün baskıyla ilk kez 1700'lü yıllarda karşılaşmış, ancak uzun süre gelenekçi bir yapıdan öteye gidememiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, yurt dışında eğitim almış sanatçılarımızın katkılarıyla özgün baskı resim sanatı gerçek kimliğini kazanmıştır. Bununla birlikte, Türk sanatı içinde yer edinmeye çalışan özgün baskı resim sanatı, geçmişten miras kalan bazı değerleri üzerinde taşıyarak günümüze kadar varlığını korumuştur.

Cumhuriyet'in ilanından sonra yaygınlaşan baskı resim sanatını incelerken, onun geçmiş kültürlerle bağını ve diğer sanat dallarıyla etkileşimini göz ardı etmemek gerekir. Çünkü günümüzde hala üretim yapan baskı resim sanatçılarınızın eserlerinde, Türk toplumunun tarihsel özünün izleri bulunmaktadır (Aykaç, 1999: 58). Cumhuriyet dönemi ile özgün baskı resim sanatının gelişmeye başlaması, Osmanlı'dan günümüze kadar gelen askeri ve eğitim alanındaki yenilikçi adımlar ve sanat eğitimi ile şekillenmiş, özellikle Osman Hamdi Bey'in girişimleri ve yabancı eğitmenlerin katkıları bu sürecin temellerini atmıştır.

Bilindiği üzere, bu dönemde ülkede özellikle askeriyede yenilik ve çağdaşlaşma girişimleri ön plandadır. Bu girişimler, askeri okulların açılmasına vesile olmuştur. Böylelikle, bu okullarda resim dersleri de verilmeye başlanmıştır. Ayrıca, Osman Hamdi Bey'in 1882 yılında kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim ve diğer bölümlere ek olarak "Hakkaklık[1]" adıyla bir gravür bölümü açılması planlanmış, ancak eğitmen bulunamadığı için bu gerçekleşememiştir. Ardından, 1892 yılında ise Fransa ve Almanya'dan gravür ustaları getirilmiş ve bölüm, Fransa'dan gelen Arthur Napier'in katkılarıyla açılmıştır (Aykaç, 1999: 78).

2. **Ferdinand de Sauussure'ün Göstergebilim Kuramı**

Göstergebilim, göstergelerin bilimidir ve ilk tanımını dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure yapmıştır. Saussure'e göre, gösterge, bir kavram (gösterilen) ile bir işitim imgesini (gösteren) birleştirir; işitim imgesi, ses yapısını, kavram ise anlamı ifade eder. XX. yüzyılın başlarında, Saussure ve Amerikalı dilbilimci Charles Sanders Peirce, çağdaş göstergebilimin temellerini atmıştır. Saussure, "Genel Dilbilim Dersleri" adlı eserinde, göstergebilimi (semiology)

1 Arapça hakk (ك ح) "bir şeyi diğerine sürtmek, kaşımak, kazımak" kökünden türetilen terim "taş, maden, fildişi, ahşap gibi çeşitli sert maddeler üzerine oyma ve kazıma yapma sanatı" anlamını taşımaktaysa da bugün hakkâklık denilince akla yalnız taş ve maden kazımacılığı (özellikle mühür) gelmektedir. Hakkâklık en itibarlı dönemlerini Akkadlar başta olmak üzere Mezopotamya medeniyetlerinde, Mısırlılar'da, Romalılar'da, Selçuklular'da ve Osmanlılar'da gelişen mühür sanatlarında yaşamıştır.

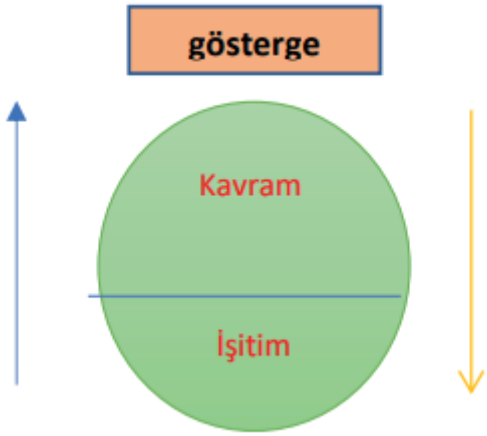
toplumsal hayattaki göstergelerin durumunu inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlamıştır (Gündüz, 2019: 8).

Roland Barthes'e göre, Saussure, "gösterilen" kavramını zihinsel bir öz olarak tanımlamış ve bunu "kavram" terimiyle ifade etmiştir. Saussure'e göre zihnimizde bulunan soyut bir düşünce "gösterilen" olarak adlandırılırken, bu düşüncenin duyularımız aracılığıyla algılanabilen somut ifadesi "gösteren" olarak tanımlanır. (Batu, 2011: 37). Örneğin, kâğıt üzerinde yer alan semboller ya da havada duyulan sesler "gösteren" olarak adlandırılır. "Gösterilen" ise, bu sembolleri gördüğümüzde ya da sesleri duyduğumuzda, zihnimizde oluşan ve onların anlamını ifade eden kavramdır (Vardar, 1988'den Akt. Gedikli, 2023: 8).

Saussure'e göre dilsel göstergede "gösteren" ile "gösterilen" arasındaki ilişki, toplumsal bir uzlaşmaya dayanır. Her dilde, gösterilenlere karşılık gelen belirli bir gösteren bulunur ve bu uzlaşma, dilin yapısını ve şifresini oluşturur. Bu noktada, dilin şifresini anlamak öğrenme sürecini gerektirir. Saussure'ün gösterge tanımında vurguladığı bir diğer önemli nokta, bir göstergenin tek başına ele alındığında anlamının oldukça değişken olabilmesidir. Bir göstergenin (örneğin bir sözcüğün) kesin bir anlam ve değer kazanabilmesi ancak bir bağlam içinde mümkündür. Göstergeler, asıl anlamlarını ve değerlerini içinde bulundukları dizge (bağlam) içerisinde kazanır (Batu, 2011: 38).

Göstergebilim, dilbilimden sinemaya, reklam afişlerinden edebi metinlere kadar geniş bir kullanım alanına sahiptir ve günümüzde plastik sanatlara da önemli katkılar sağlamaktadır. Görsel sanatlarda, özellikle grafik tasarım alanında etkili olan göstergebilim, aynı zamanda resim çözümleme yöntemlerinde de giderek daha fazla kullanılmaktadır. Göstergebilimsel yöntemler, somut resimlerin analizinde olduğu kadar, soyut resimlerin yorumlanmasında da kolaylık sunmaktadır (Gündüz, 2019: 10).

Göstergebilim, bireyin duyusal algılarının gelişmesine paralel olarak, anlam arayışı, eleştirel düşünme, analitik değerlendirme, yorumlama, kendi betimlemesini oluşturma, sorgulama yeteneği ve sentez yapma gibi bilişsel becerilerin gelişiminde etkili bir araçtır. Bu becerilerin plastik sanatlar alanında uygulamalı olarak hayata geçirilmesi sürecinde göstergebilim önemli bir rol oynamaktadır. (Enginoğlu ve Kılıç, 2017: 495).



Saussure'nin Gösterge Şeması

Sanat eserleri, "gösteren" ve "gösterilen" unsurları bir arada barındıran görsel göstergelerdir. Bir sanat yapıtının temel bileşenleri, kullanılan boyalar, malzemeler, dokular ve müzikteki işitsel imgeler gibi maddi ve duyusal öğeler, "gösteren" kategorisine girer ve eserin ilk anlamını oluşturur. Öte yandan, eserin özü, boya kullanımına yüklenen anlam, malzemenin izleyicide uyandırdığı duygular ya da bir sesin hissettirdiği içsel etkiler ise "gösterilen" olarak adlandırılır ve çağrışımsal bir nitelik taşır. Sanat eserlerinin ontolojik yapısını analiz ederken, görünen dışsal bir sembolün, onun içsel ve soyut karşılığıyla nasıl ilişkilendiğini anlamak mümkündür. Göstergeler analiz edilirken, bu ikili yapıların taşıdığı anlam ve bu anlamların nasıl bir bütünlük oluşturduğu büyük önem taşır (Batu, 2011'den Akt. Gündüz, 2019: 17).

3. **Aliye Berger'in Yaşamı ve Sanat Dünyası**

Osmanlı Devleti'nin son döneminde önemli bir diplomat ve entelektüel bir figür olan Mehmet Şakir Paşa'nın kızı olarak, 1903 yılında İstanbul Büyükada'da dünyaya gelen Aliye Berger, Fahrünnisa Zeyd, Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkçısı) ve Hale Asıf'ın kardeşi ve Füreya Koral'ın ise teyzesidir.

Berger, ablası Fahrünnisa gibi, babasının katkılarıyla açılan Büyükada'daki ilkokulu bitirdikten sonra 1912 yılında Notre Dame de Sion Fransız Okulu'nda eğitim görmeye başlamıştır. Bu okulda Fransızca öğrenmeye başlayan Berger, anılarında okul günlerinden bahsederken her gün İsa'nın kanlı bedenini görmek zorunda kaldığını, yemeklerden önce ve sonra edilen dualardan sıkıldığını belirtmiştir. Bu sıkıcı atmosferin yerine Büyükada'daki evlerinin bahçesinde çiçek kokuları içinde olmayı hayal ettiğini dile getirmiştir. 1914 yılında meydana gelen Birinci Dünya Savaşı'nın ardından eğitime ara verilmesi vesilesiyle okula gidemeyen Berger bu durumdan çok hoşnut olmuştur (Noyan, 2002'den Akt. Koç, 2019:59).

Sanatçı bir ailede yetişen Aliye Berger, yaşamı boyunca sanatla iç içe olmuştur. Büyükada'daki köşkte geçirdiği yıllarda, ağabeyi Cevat Şakir'in yaptığı çıplak kadın resimlerinin tavan arasında gizlendiğini görmüş ve henüz dört yaşında bir çocukken bu resimler, ona hayal gücünü besleyen bambaşka bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Sanatçı, on yedi on sekiz yaşlarındayken boyayla tanışmış ve ilk resmini, ablası Fahrünnisa Zeyd'in bundan hoşlanmayacağını bilmesine rağmen onun resim malzemeleriyle yapma cesareti göstermiştir (Noyan, 2002).

Fransız Büyükelçiliği tarafından düzenlenen lise bitirme sınavına girerek diploma alan Aliye Berger, on yedi yaşına geldiğinde ortaöğretimden mezun olmuştur. Henüz çok erken yaşta Dostoyevski, Strindberg, ve Voltaire, gibi önemli yazarların eserlerini okumaya başlamış; okudukça notlar alarak yazma eylemine olan ilgisini geliştirmiştir. Yazı yazmak, onun için yalnızca bir ifade biçimi değil aynı zamanda kişiliğini ortaya koyan, kelimelerin cesaret verici gücüyle şekillenen bir tutku haline gelmiştir. Kendisini var eden temel unsurlardan birinin yazı yazmak olduğuna inanmıştır. Öte yandan, çizgi, form ve renge de ilgi duyan Berger, tüpten çıkan boyanın, daha önce hiç karşılaşmadığı bir ifade aracı olması nedeniyle ona hem cazip hem de ürkütücü gelmiştir. (Koç, 2019: 59).

Aliye Berger, 1924 yılında Macaristan'daki halk ayaklanmasına katılmış, ancak bu ayaklanmanın kanlı bir şekilde bastırılmasının ardından Türkiye'ye sığınmıştır. Türkiye'de, yaşamını müzik dersleri vererek sürdüren ünlü keman virtüözü ve pedagog Carl Berger Boronai ile tanışmıştır. Carl Berger Boronai, aynı zamanda Abdülmecid Efendi'nin saray hocalığını yapmış saygın bir müzik öğretmenidir. Berger, Mehmet Şakir Paşa Köşkü'ne, Aliye Berger'in yeğeni Füreya'ya müzik dersleri vermek amacıyla gelmiş ve bu vesileyle Aliye ile tanışmıştır. O dönemde Aliye'nin tüm kardeşleri evlenmiş, yalnızca kendisi annesiyle birlikte yaşamaya devam etmiştir. Carl Berger'den müzik dersleri almaya başlayan Aliye, bu süreçte onunla derin ve uzun yıllar sürecek bir aşk ilişkisi kurmuştur (Noyan, 2002: 9).

3.1. *1947-1950 Arası Londra Günleri*

Aliye Berger ve Carl Berger, yirmi üç yıllık bir birlikteliğin ardından 1947 yılında evlenmiştir. Carl Berger ile tanışmak, Aliye'nin hayatına derin bir anlam katmış ve sanata olan bakış açısını zenginleştirmiştir. Ancak bu evlilik, Carl Berger'in kalp krizi nedeniyle hayatını kaybetmesi üzerine yalnızca altı ay sürmüş; kısa ama mutlulukla dolu bir dönem olarak hatırlanmıştır (Koç, 2019: 60).

Eşinin ölümünün ardından derin bir yas yaşayan Aliye Berger, ablası Fahrünnisa'nın daveti üzerine Londra'ya gitmiştir. Fahrünnisa, Carl'ın resmini yapmasını önerirken siyah beyaz çalışmayı denemesini tavsiye etmiştir. Aliye, burada John Buckland Wright'ın gravür atölyesine kaydolmuş ve iki yıl boyun-

ca gravür sanatıyla ilgilenmiştir. Önceleri heykel yapmayı deneyen ve çizimlerinde sürekli Carl'ı betimleyen Aliye, gravür çalışmalarında başarılı olmuş ve metal plakalarla çalışmak, onun yasını sanatsal bir üretkenliğe dönüştürmesine yardımcı olmuştur. Yaşadığı bu sancılı dönemde sanatçı, Amerika'da yaşayan yeğeni Şirin Devrim'e bir mektup yazmış ve ürettikçe yaşama yeniden bağlandığını dile getirmiştir (Koç, 2019: 61). Aliye Berger, üç yıl boyunca gravür sanatında çalışmış ve bu alandaki teknikleri öğrenmiştir. Gravürü neden tercih ettiğini 19 Eylül 1954 tarihli Vatan Gazetesi'nde Tunç Yalman ile yaptığı röportajda şu sözlerle açıklamıştır:

"Çünkü ıstırabım çok büyüktü. Dünyayı renkli olarak göremiyordum. İkinci bir sebep daha vardı. Bunu izah etmek güç: gravürde bakır üzerine çalışıyordum ve bakırın ışığın altındaki parıltısı beni çekiyor, yaratmak istediğim şekillere hayat veriyordu. Aslında sadece benim hayalimde mevcut olan şekiller, o parıltıda bir serap gibi beliriyor ve ben bakırın üzerinde çalıştıkça o serap hakikat oluyordu. Hayatta büyük bir felakete uğramıştım, şekiller bakırı nasıl kaplıyorsa, sanatım da benim hayatımı aynı şekilde dolduruyordu adeta. Bakır levhayla, boşalan ve doldurmaya çalıştığım hayatımın ahengi aynıydı."

1947-1950 yılları arasında Londra'da ilk gravür çalışmalarını üreten Aliye Berger, İstanbul'a duyduğu özlem nedeniyle 1950 yılında Türkiye'ye dönmüştür (Noyan, 2002: 14).

3.2. *1950'ler Türkiye'sinde Gravür Sanatı*

Gravür, kökeni antik çağlara dayanan ve zaman içinde evrilerek önemli bir sanat dalı haline gelen eski bir baskı tekniğidir. 15. yüzyılın başlarından itibaren özellikle Avrupa'da yaygınlaşan gravür, sanatçılara görsel ifadelerini çoğaltma ve yeni teknikler geliştirme imkânı tanımıştır. 15. yüzyıl Osmanlı döneminde, o topraklarda ilk gravür baskıları gezginler ve sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu dönemde, gravür teknikleri, görsel bir kayıt oluşturma, belgeleme ve tanıtım amacıyla kullanılmıştır. Sanatçılar ve gezginler, gözlemlerini resim yoluyla aktarmak için gravür yöntemlerinden yararlanmışlardır (Can, 2008: 28).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte 1936 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünün yeniden yapılandırılmasıyla Türkiye'de gravür sanatçılarının yetişmesi hız bulmuştur. Resim bölümünün başına Paris'ten gelen Fransız sanatçı Léopold Lévy getirilmiş ve kendisine gravür ile litografi atölyelerini kurma görevi verilmiştir. Bu yıllarda başlayan yenilikler, gravür sanatının resim sanatı içinde farklı bir ifade biçimi olarak kabul edilmesine yönelik önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur. 1930 kuşağı olarak bilinen Ferruh Başağa, Neşet Günal, Nejad Melih Devrim Mazhar Olgun ve Nuri İyem, gibi isimler, bu dönemin gravür sanatının önde gelen isimleri arasında yer almıştır. Ne yazık ki Akademi'deki atölyede 1948 yılında çıkan yangın, baskı atölyelerinin ve teknik materyallerin zarar görmesi nedeniyle bu genç sanat dalının geli-

şimini sekteye uğratmıştır (Noyan, 2002: 15). Buna rağmen, gravür sanatçıları çalışmalarını sürdürmüş ve bu alanda faaliyet gösteren sanatçıların sayısında artış yaşandığı gözlemlenmiştir (Koç, 2019: 62).

1932-1933 yıllarında Ankara'daki Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde yüksek baskı tekniği eğitim programına dahil edilmiştir. 1962 yılında Mustafa Aslıer'in yönetiminde bir gravür atölyesi kurulmuştur. Bu atölyede, okul öğrencilerinin yanı sıra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak ve Aliye Berger gibi dışarıdan gelen sanatçılar da çalışmalar yapmıştır. 1982 sonrasında ise İzmir'de Ege Üniversitesi, Ankara'da Hacettepe Üniversitesi ve Eskişehir'de Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda açılan atölyelerle gravür sanatı Türkiye'de daha geniş bir alanda yaygınlık kazanmıştır (Noyan, 2002: 16). Böylece Türk resim sanatında ortaya çıkan yenilikler döneme büyük katkı sağlamıştır (Koç, 2019: 63).

Aliye Berger, Londra'da gravür eğitimi aldığı dönemde İstanbul'a duyduğu özlemle 1950'de, yanında yaklaşık 150 gravürle Türkiye'ye dönmüştür. Ancak İstanbul'da malzeme ve imkân eksikliği nedeniyle gravür çalışmalarını sürdürmekte zorlanmış ve bu nedenle gravürü bırakmayı bile düşünmüştür. Ahmet Emin Yalman, Vatan Gazetesi'ndeki makine parçalarını birleştirerek onun için bir baskı makinesi yaptırmıştır. Bu sayede çalışmalarına devam eden Berger, 1951 yılında İstanbul Fransız Başkonsolosluğu'nda ilk kişisel sergisini açmıştır (Noyan, 2002: 16-17).

3.3. *1954 Türkiye Resim Yarışması ve Aliye Berger'in Rolü*

Kurulduğu yıllardan itibaren eserlerinde Kübizm akımının etkilerini sürdüren D Grubu, 1947'de dağıldığında üyeleri farklı yönelimlere odaklanmıştır. Nurullah Berk, geleneksel minyatür ve hat sanatını modern yaklaşımlarla birleştirmeye çalışırken, Cemal Tollu ise Anadolu ve Hitit motiflerini kübizmle harmanlamıştır. Zeki Faik İzer soyut ve dışavurumcu yaklaşımlarla karşımıza çıkarken Zühtü Müritoğlu'nun ise soyut sanata olan ilgisi dikkat çekmiştir. Akademili sanatçılar bu dönemde sanat ortamına hâkim olmuş, ancak akademik bir geçmişi olmayan Aliye Berger'in renk odaklı çalışmaları, dönemin sanat anlayışı içinde tartışmalara yol açmıştır (Koç, 2019: 66).

Yapı ve Kredi Bankası 9 Eylül 1954'te, kuruluşunun 10. yılında çeşitli sanat dallarında yarışmalar düzenlemiştir. Jüri üyeliği için dönemin önemli isimleri davet edilmiş; sanat dünyasında uluslararası tanınırlığa sahip saygın uzmanlar arasından Roma Üniversitesi Sanat Tarihi Profesörü Lionello Venturi, İngiliz sanat eleştirmeni Herbert Read ve AICA Başkanı, Belçika Güzel Sanatlar Genel Müdürü Paul Fierens bu teklifi kabul etmiştir (Noyan, 2002: 26). Jüri tarafından değerlendirilen bu yarışma, ülke ekonomisinin toparlanması açısından büyük önem arz etmektedir. Nitekim dönemin kültürel sanatsal etkinlikleri, ülkenin kalkınması bağlamında da büyük rol üstlenmiştir. Yarışmanın konusu, Türkiye'nin ekonomik faaliyetlerini ve üretim süreçlerini yansıtmaktır.

Aliye Berger, tablosunda güneşi üretim merkezi olarak betimleyerek, güneşin arzı ısıtma işlevini vurgulamıştır. Güneş, resmin büyük bir kısmını kaplayacak şekilde ihtişamlı bir şekilde yer almıştır (Koç, 2019: 66).

1954'te İstanbul'da düzenlenen Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi kapsamında Yapı ve Kredi Bankası'nın organize ettiği resim yarışmasına Türkiye'nin önde gelen ressamları katılmıştır. Dünyaca ünlü üç kişilik jüri, 2x3 metre boyutlarındaki yaklaşık 36 eseri değerlendirmiştir. Ancak bazı kaynaklarda bu rakam değişiklik göstermektedir. Yarışmaya katılan 36 ressamın eserleri arasında dereceye giren ilk 10 için toplamda 16.000 lira ödül tahsil edilmiştir. Ödüller, 11 Eylül 1954'te Spor ve Sergi Sarayı'nda kalabalık bir davetli grubu önünde açıklanmıştır. Yarışma sonucunda birinci olan Aliye Berger 5000 lira ile mükafatlandırılmıştır. Yarışma sonucunda, sadece gravür sanatçısı olarak tanınan Aliye Berger'in ilk yağlıboya tablosu "Güneşin Doğuşu"nun birincilik ödülünü kazanması, büyük bir tepki yaratmıştır (Noyan, 2002: 26-27).

4. **Araştırma Bulguları ve Yorum**

Bir sanat eseri yorumlanırken yalnızca görünen anlatılar değil aynı zamanda o sanat eserindeki görünmeyen, anlatılmak istenenin alımlayıcı tarafından alındığı dil dışı göstergeler de mevcuttur. Günay (2008'den Akt. Gündüz & Erol, 2020), insanın beklentilerinin, amaçlarının ve niyetlerinin birbirinden farklı olduğunu belirtir. İletişim kurmak için her zaman dilsel ifadeler kullanmak gerekmez. Herkesin isteklerini aynı tür göstergelerle ifade etmesi zor olabileceğinden, insanlar farklı göstergelerden yararlanabilmektedir. Bu bağlamda Umberto Eco'ya göre, her bir gösterge açık uçludur. Bir sanat eseri o eseri oluşturan sanatçıdan ziyade okuyan ve alımlayan tarafından anlamlandırılır. (Batu, 2014: 117)'ya göre ise, sanat eserinin, açık yapı özelliğinin dönüşerek "amaçlı açık eser"lere doğru bir evrim geçirdiği gözlemlenir. Başka bir ifadeyle Soylu (2021: 2227)'ya göre sonsuz çeşitlilik içerisinde bir sanat eseri anlamlandırılabilir. Bu araştırma da Türk özgün baskı sanatının adeta yönünü değiştiren sanatçılarından Aliye Berger'in 'Güneşin Doğuşu' adlı yapıtının gösterenler ve gösterilenlerini ihtimaller dahilinde çözümlemeyi amaçlamaktadır. Araştırma nitel araştırma yöntemiyle şekillenmiştir. Göstergebilimsel çözümleme tekniği ile eser analizi yapılmıştır.

4.1. ***Aliye Berger'in Güneşin Doğuşu Adlı Eserinin Göstergebilimsel Çözümlemesi***



Görsel 1. Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu,* 1954, TÜYB, Yapı Kredi Koleksiyonu.

Göstergebilimsel Çözümleme;

"Aliye Berger tarafından 1954 yılında yapılan "Güneşin Doğuşu" adlı bu eserin bütününe bakıldığında gerek renkler gerekse fırça darbeleri eserde hareketli bir atmosfer yaratırken, güneşin doğuşunun vurgulanması da dikkat çekmektedir. Bu eser dilbilim kuramcılarından Ferdinand de Saussure'ün gösteren-gösterilen kuramıyla çözümlenirken kesitler halinde incelenmiştir. Gösterenlerine bakıldığı zaman, eserin genelinde sarı rengin hâkim olmasının yanı sıra mavi, yeşil, kırmızı, turuncu ve kahverengi tonları da yer almaktadır.



Görsel 2. *Güneşin Doğuşu adlı eserden birinci kesit.*

Birinci kesit olarak resmin sol üst köşesinde bir güneş simgesi betimlenmiş olup, bu simge güneşi çeşitli anlamlar yükleyerek izleyiciye sunmaktadır.

Güneş betisi resmin sol üst köşesine çok büyük bir şekilde yerleştirilmiştir. Sarmal bir yapıya sahip olan güneş, sarılıklarla başlamış kızıl renkleri de içinde barındıran ve merkeze doğru beyazlayan sembolik bir biçim almıştır. Güneş betisi akarsuyla iç içe geçmiş ve renkler birbirine girmiştir. Taşist bir üslupla yapılan bu eserde boyanın yoğunluğu, fırça izleri ve renklerin canlılığı oldukça göze çarpar.



Görsel 3. ***Güneşin Doğuşu adlı eserden ikinci kesit.***

İkinci kesite gelindiğinde, resmin sağ tarafında paralel bir akışla betimlenen akarsu, sağ alt köşede sırtında yük taşıyan üç kadın figürüyle birleşmektedir. Bu figürler, eserin kompozisyonunu oluşturan yatay, paralel ve spiral çizgilerle harmanlanmıştır. Resimde yoğun fırça darbeleri ve boyanın tüpten çıktığı gibi yani fovist bir ifadeyle yapıldığı görülmektedir. Renkler iç içe geçerek çok katmanlı bir yapıya oluşturmuştur. Aynı zamanda eserin sağ alt köşesinde koyu renklerin hâkim olduğundan ve renklerle oluşturulmuş kaos ve kosmosu andıran birkaç biçimsel öğeden bahsedilebilir.

Eserin gösterilenleri değerlendirildiğinde, duygusal bağlamda coşku, neşe, heyecan, birliktelik, mutluluk ve huzuru yansıttığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda bu eser fiziksel anlamda sıcaklık, ışık ve aydınlık kavramlarını da barındırmaktadır. Kültürel açıdan ise manevi bir yenilik, ruhsal uyanış veya başlangıç gibi anlamlar taşıyabilir. Yunan mitolojisinde güneş, "Helios" ya da "Güneş Tanrıçası" olarak anılmaktadır. Renkler ise, özellikle "Van Gogh Sarısı" gibi nitelendirmelere götürebilecek şekilde, güneşin doğuşunun parlaklığı ve enerjisiyle ilişkilendirilebilir. Ayrıca resim, ayçiçekleri ve başak tarlası izlenimi de uyandırmaktadır.

Resmin sağ tarafındaki paralel akış, güneşin doğuşunun önünde bir akarsuyu betimler. Bu, hayatın akışını, yaşamın sunduğu zorlukları, gelişmeleri ve olaylar dizisini simgeliyor olabilir. Üç kadın figürü ise, Aliye Berger'in yaşamından bir kesit olma ihtimalini akla getirmektedir. Örneğin bu figürler, yoldan geçen ya da tarladan gelen kadınlar olabileceği gibi, Aliye Berger ve

kardeşlerini de temsil ediyor olabilir. İçsel bir göç temasını da çağrıştıran bu figürler, yaşamın zorluklarına rağmen ilerleme gerektiği mesajını taşır. Akarsu, yaşamın zorluklarını simgelerken, kadınların akıntıya karşı yönelmeleri, direncin ve azmin sembolü olarak ifade edilebilir.

Resmin soyut bir bakışla değerlendirilebilecek olmasına rağmen, eserin somutlaşmaya doğru evrildiği açıktır. Güneşin spiral bir şekilde betimlenmesi, akarsu ve figürlerin paralel bir zeminde yer alması, resmi hareketli kılmakta ve renklerin yoğun kullanımıyla eserin enerjisini arttırmaktadır. Fırçaların dans edercesine yağlı boya ile yapılmış olması, renklerin uyumu ve kompozisyonun akışı izleyiciyi derinden etkiler. Resme bakıldığında, umut, sevinç, heyecan, coşku, mutluluk ve huzur gibi duygular ön plana çıksa da eserin derinliklerinde bir hüzün, mücadele ve çaba da gözlemlenmektedir.

Sonuç

Yapılan bu araştırmada ilk olarak özgün baskı sanatının tarihsel gelişim serüveninden ve Türk sanatına yansımalarından bahsedilmiştir. Baskı sanatının ortaya çıkışı çok eski bir döneme rastlasa da Türk sanatındaki yerini 1700'lü yıllarda almıştır. Ancak erken dönemlerinde çok fazla esere rastlanmamaktadır. Türk resminin çağdaşlaşma sürecinde Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte baskı sanatındaki eserler daha çok karşımıza çıkmaktadır. Türk sanatındaki yenilikler sanatçıların özverisiyle birlikte kültürel sanatsal faaliyetler ışığında ülkenin refahını da artırmaktadır. Bu çalışmada, Türk baskı sanatçılarından Aliye Berger'in yaşamı ve sanat hayatı hakkında bilgi verilmiş ardından Güneşin Doğuşu adlı yapıtı göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu eser sanatçının ürettiği sayılı yağlı boya eserlerden biridir. Bu sebeple çok fazla eleştiriye de maruz kalmıştır. Eserin gösterenlerinde, tablonun sol üst köşesinde bir güneş sembolü yer almaktadır. Güneş kültürlere göre farklı anlamlar taşımaktadır. Resmin genelinde sarı rengin egemen olmasının yanı sıra mavi, yeşil, kırmızı, turuncu ve kahverengi tonları da dikkat çekmektedir. Ayrıca, resmin sağ kısmında paralel bir akışla betimlenen akarsuyun yanı sıra, sağ alt köşede sırtında yük taşıyan üç kadın figürü yer almaktadır. Kompozisyon, yatay, paralel ve spiral çizgilerden oluşmaktadır. Resimde yoğun fırça darbeleri ve boyanın tüpten çıkmış gibi, fovist bir üslupla yapıldığı gözlemlenmektedir. Renkler, birbirine karışmış ve çok katmanlı bir yapı oluşturmuştur.

Eserin ikincil anlamına gelindiğinde ise fiziksel açıdan sıcaklık, ışık ve aydınlık anlamlarını taşıdığı görülürken, duygusal bağlamda ise neşe, heyecan, coşku, mutluluk ve huzur duygularını hissettirmektedir. Diğer yandan kültürel olarak manevi bir yenilik, başlangıç ya da ruhsal bir uyanışı simgelediği düşünülmektedir. Mitolojik öykülerde de sıklıkla karşımıza çıkan güneş simgesi bu eserde de mistik bir anlam katmaktadır. Resmin sağ kısmında paralel bir akış bulunmakta olup, adeta güneşin doğuşunun önünde bir akarsu tasvir edilmiştir. Bu da yaşamın akışını ya da hayatın sunduğu zorluklar, gelişmeler

ve olaylar silsilesini simgeliyor olabilir. Üç kadın figürü, Aliye Berger'in yaşamından bir kesit olma olasılığını güçlü kılmaktadır. Bu figürler, yoldan geçen ya da tarladan gelen kadınlar olabileceği gibi, aynı zamanda Aliye Berger ve kardeşlerini de temsil ediyor olabilir. İçsel bir göç temsili uyandıran bu figürler, yaşamın güneşin doğuşuyla getirdiği yenilik ve güzelliklere karşı, yokuş aşağı akıp giden bir akarsuyun temsil ettiği zorlukları aşmaya çalışmaktadır. Üç kadın figürünün akıntıya karşı ters yönde ilerlemesi, yaşamın zorluklarına rağmen durmaksızın ilerlemek gerektiği düşüncesini pekiştirmektedir. Düz bir zemin üzerinde spiral olarak betimlenen güneş, akarsu ve figürlerin paralel bir şekilde yerleştirilmesi, eserin hareketliliğini artırırken, renklerin yoğun ve zıt kullanımı ise tabloyu daha da canlı ve dinamik kılmaktadır. Yağlı boya ile yapılan fırça darbeleri ve renklerin uyumu ile kompozisyonun akışı, izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmaktadır. Resme bakıldığında, umut, sevinç, heyecan, coşku, mutluluk ve huzur gibi duygular ön plana çıkarken, görünmeyen derinlikte ise bir hüzün, mücadele ve çaba hissi de barındırılmaktadır. Sanatçı, "Güneşin Doğuşu" adlı eserini 19 Eylül 1954 tarihli Vatan Gazetesi'nde Tunç Yalman'a şöyle anlatmıştır (Noyan, 2002: 34).

"O tablonun üzerinde çok düşündüm. Göze fazla çarpan tablodan fırlayan şekillerden hoşlanmam. Bir odanın, bir köyün, bir şehrin veya bir insanın muayyen bir zaviyeden görünüşünü canlandırmaktan kaçınmaya çalışmak gerektiğine inanıyorum. Kendi hesabıma hayatı bütünü ile umumi olarak görmek istiyorum. O tabloda toprak, deniz ve güneşle haşır neşir olan insanları, musikiden bir misal verecek olursam, Mozartvari diyebileceğim motiflerle işlemek istedim. Bir köşeye buğday yüklü bir araba, başka tarafa buğday yıkayan kadınlar, bir fabrika, bir koyun sürüsü koydum. Sonra süngercileri ele aldım. Ege kıyılarında denize dalan süngerciler, suyun dibinde eski zamanlardan kalma uzun toprak küpler bulurlarmış. Bizim adadaki evde de vardı o küplerden. Kadınlar süngercilerin içine sünger doldurdukları küpleri omuzlarına vurup evlerine yollanırlarmış. Tablonun sağ tarafı buna dair. Sonra denizin çizgilerine, balıkları göstermeden, balıkların suyun içindeki hareketlerini, çırpınışını vermeye çalıştım. Ayrıca bir köşede bir sepet dolusu balık da var."

Nitekim Koç (2019: 68)'un da ifade ettiği gibi canlı renkleriyle ve fırça dokunuşlarıyla Van Gogh'un resimlerini andıran bu eser, tüm eleştirilere rağmen jüri tarafından beğenilmiş ve rengin baskın olduğu bu tablo birincilik ödülüne değer görülmüştür. "Güneşin Doğuşu" adlı eser, bu dönüm noktasından sonra Türkiye'de soyut resmin ön plana çıkmasında ve Türk ressamlarına cesaret kaynağı olma noktasında etken bir rol oynamıştır.

KAYNAKÇA:

Aykaç, V. (1999). Düşünsel ve toplumsal değişim sürecinde Türk özgün baskı resim sanatı ve baskı resim sanatında soyut eğilimler, (Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi.

Bacaksız, E. (2009). Özgün Baskı Tekniklerinin İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi.

Batu, B. (2011). Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi.

Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı Eleştirisinde Karşılaşılan Sıkıntılar ve Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi. *ART-E Sanat Dergisi*, 7(13), 114-128.

Can, Ş. (2008). Gravür (Çukur Baskı) Teknikleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi.

Enginoğlu, T., Kılıç, Y. (2017). Burhan Uygur'un "Köşk Kapısı" Adlı Eserine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi,* 5(10), 489-505.

Gedikli, R. (2023). Yeni Dışavurumculukta Kadın Bedeni Tasvirlerinin Göstergebilim ile İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Giresun Üniversitesi.

Gündüz, K. Y. (2019). Anselm Kiefer'in Eserlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi ve Sanat Eğitimi Öğretim Programlarındaki Öğrenme Alanlarına Yansımaları, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.

Koç, Z. Ş. (2019). Şakir Paşa Ailesinin Sanatçı Üyelerinin Türk Sanatına Katkıları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çankırı Karatekin Üniversitesi.

Noyan, M. (2002). Aliye Berger ve Sanatı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Soylu, R. (2021). Mehmet Başbuğ Resimlerinde Hayvan İmgelerinin Göstergebilim Çözümlemesi, *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(4), 2226-2242.

Kılıç Gündüz Y., Çelebi Erol, C. (2020). "Canan Şenol'un "Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum" Adlıeserinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergebilimselçözümlemesi," XII. Internatıonal Congress on Socıal Scıences, Chına to Adrıatıc , Afghanistan, pp.488-495

Yalçın, S. (2012). Sanayi Devriminden Günümüze Özgün Baskıresim Sanatının Önemi ve Yükseköğretimde Özgün Baskıresim Sanat Eğitiminin Sosyo-Kültürel Yansıma Açısından İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi.

Yalman, T. (1954). Aliye Berger Anlatıyor, Vatan Gazetesi.

İnternet Kaynakça

https://islamansiklopedisi.org.tr/hakkaklik (Erişim Tarihi: 25.11.2024 14:07)

https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-b-unlu-sanatcilarin-hayati/aliye-berger-hayati-ve-eserleri/ (Erişim Tarihi: 26.11.2024 23:31)

BÖLÜM 8

TİPOGRAFİK AFİŞ TASARIMLARINDAKİ BOYUT ETKİSİNİN GRAFİK TASARIM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Melike ATILKAN[1]

1 Arş. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü matilkan@nku.edu.tr, orcid no: 0000-0002-7068-3420

1. GİRİŞ

Sözlü iletişimin olmadığı ve geniş kitlelerle iletişim kurmak ve iz bırakmak isteyen insanoğlu, mağara duvarlarına yapılan resimlerden beri pek çok şekilde görsel yolla iletişim kurmayı denemiş ve denemeye de devam etmektedir. Sürekli iletişim halinde olan insanoğlu tarihler boyu sözlü iletişim kuramadığı yerde beden diliyle iletişim kurar. Beden diliyle iletişim kuramadığı noktada da görsel iletişim kurmanın yollarını arar. Bu noktada afişler güçlü bir görsel iletişim aracıdır. İnsanlarla görsel olarak iletişim kurmayı sağlayan bu güçlü iletişim aracı, grafik tasarım dünyasında önemli bir yere sahiptir. Bir ürünü tanıtmak, bir mesaj vermek, sosyal sorumluluk adına bir kampanyayı duyurmak gibi amaçlarla tasarlanan bu grafik tasarım ürünü, genellikle bir imajdan ve tipografiden oluşur. İmaj kısmı daha çok fotoğraflardan ya da illüstrasyonlardan oluşurken, yazı kısmında da verilmek istenen bilginin açıklaması yer alır. Örneğin bir afiş tasarımı bir konseri duyurmak için tasarlandıysa, tarih, yer, saat gibi bilgilerin yer alması gerekir ve bu kısım tipografi kısmıdır. Fakat modernleşen dünyada tipografi artık bilgi vermenin yanında görsel bir imaj olarak da kullanılmaktadır. Görsel tasarımların, illüstrasyonların ya da fotoğrafların olmadığı, sadece tipografiden oluşan bu afiş tasarımlarında verilmek istenen mesaj yazı yoluyla hedef kitleye ulaşmanın yanında, tipografik tasarımla da konuya dair estetik bir yazı görseli oluşur.

Son zamanlarda da tipografik afişlerde boyut etkisiyle karşılaşılmaktadır. En, boy ve derinliği olan tasarımlar üç boyutlu tasarımlar olarak adlandırılmaktadır. Fakat gerçek dünyada yer alan ve derinlik olarak adlandırılan bu üçüncü boyutu, iki boyutlu ortamda da varmış gibi oluşturmak mümkündür. Geleneksel çizim yönteminde bu derinlik algısı kâğıt üzerinde genellikle perspektif ya da izometrik çizim yardımıyla oluşturulur. Dijital ortamda ise yine bu çizim yöntemleriyle birlikte birçok dijital çizim programının içinde ya da eklentisinde yer alan 3D yöntemi kullanılarak da kullanmayı bilenler tarafından kolaylıkla tasarlanabilmektedir. Bu çizim yöntemlerinden yararlanılarak tasarlanan ve üç boyutlu gibi görünen bu tasarımlar, izleyicinin gerçek dünyada alışık olduğu o derinlik hissini vermesiyle izleyiciyle yakın bir etkileşime geçmesini sağlayabilir. Dikkat çekiciliğin önemli olduğu bu görsel bombardıman dolu dünyada, hedef kitleyi hızlıca yakalamak amacıyla alışılagelmiş iki boyutlu afiş tasarımları yerine boyutluymuş hissi verilmesi bu yüzden tercih nedeni olabilir. Tabii ki burada amaç dikkat çekicilikle birlikte o boyut hissinin kavramsal olarak verilen mesajla uyumlu olmasına dikkat edilmesidir. Çünkü iletilmek istenen mesajı boyutlu bir tipografiyle vermenin bir amacı olması gerekir.

Bu bölümde önce afişle ilgili genel bilgilerden bahsedilip, sonrasında tipografik afişlere değinilecektir. Son olarak ise bölümün konusu olan boyutlu tipografik afişler örnekler üzerinden değerlendirilecektir. Bu bölümün sınırlılığı tipografinin, iki boyutlu yüzeyde oluşturulan ve üç boyutluymuş gibi bir

etki sağlayan o derinlik hissinin olduğu tipografik afişlerden ibarettir. Gerçek dünyada oluşturulmuş üç boyutlu tipografik afişler bu bölümün konusu değildir.

0. GRAFİK TASARIMDA AFİŞ

Fransızca kökenli bir sözcük olan afiş, en basit tanımıyla bir şeyi duyurmak ya da tanıtmak amacıyla tasarlanmış ve hedef kitlesinin bulunduğu yerlere asılan farklı boyutlara sahip grafik tasarım ürünüdür. Fakat artık günümüzde afişler bir yere asılmaktan çok daha öte bir boyut kazanarak dijital ortamlarda süresiz şekilde var olmaktadır.

Kızıldemir için "Kitlesel bir iletişim aracı olarak afiş tasarımları üretim ve tüketimin duyurularını yapma rolünü üstlenmenin dışında siyasal, sosyal ve kültürel olayların da toplumla buluşturulmasının en hızlı yolu olarak görülmektedir (Kızıldemir, 2023, s.71)". Bir konser duyurusu için tasarlanmış afiş, kültürel afiş olarak sınıflandırılırken, sosyal sorumluluk ya da siyasi bir propaganda için tasarlanmış bir afiş sosyal afiş olarak nitelendirilmektedir. Bir ürünü tanıtmak ya da satın almaya yönlendirmek üzere hazırlanmış afişler ise ticari afişlerdir.

Alois Senefelder'ın 1796'da yunanca taşbaskı anlamına gelen litografi tekniğini buluşuyla birlikte geliştirilen renkli taşbaskı teknikleri, afişin sanatsal bir yapı kazanmasında önemli rol oynamıştır (Becer, 2013: 201-203). Çünkü litografi tekniğinin gelişmesi afisin özgürleşmesine şans vermiş, önceleri tipo baskıyla üretildiği için kısıtlı bir yazıdan oluşan afiş ve duyurular, litografiyle birlikte yazının resimsel bir dille birleşme olanağına sahip olmuştur (Taşcıoğlu & Siretli, 2017, s.188)".

Önce İngiltere'de, sonra da Fransa'da giderek daha fazla sanatçı afiş tasarımına yönelmiştir. Bugünkü anlamda bilinen ilk afiş hem eğitimli bir litograf hem de sanatçı olan Jules Chéret (1836-1932) tarafından yapılmıştır (Görsel 1). Her ne kadar ilk afiş sanatçısı Chéret olarak bilinse de Henri de Toulouse-Lautrec "afişin babası" olarak anılmaktadır. Çünkü "Chéret'in işlerinde resimsel değer ağır basar, Toulouse-Lautrec'te ise (Görsel 2) afiş kalitesi ve grafik dil daha keskindir (Taşcıoğlu & Siretli, 2017, s.188)".



Görsel 1. *Jules Chéret, "Orphée aux Enfers", 1858, Litografi, 127 x 90 cm. Gallica, Bibliothèque* **Görsel 2.** *Henri de Toulouse-Lautrec, La Goulue, 1891, Litografi, 195 x 119,5 cm. Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli, Milan*

Kızıldemir (2023, s.70)'e göre "Bugünün teknolojisi artık görüntü işleme teknikleri konusunda belirgin bir ivme kazanmış, yaratıcılığın fikirle buluştuğu noktada kurgu bölümünü görüntü işleme programları ve uygulamaları devralmıştır". Öyle ki dakikalar içinde var olan bir görüntü, fotoğraf ya da yazı, manipülasyon teknikleriyle başka bir boyutta şekillenebilmektedir. Hatta yapay zekanın şu anki gelişimiyle, sadece detaylarının ifade edildiği yazılı kodlarla birlikte bazen hayaldekine benzer bazen şaşırtıcı bazen hayallerin ötesinde görseller oluşturulmaktadır. Yapay zeka sayesinde boyutlu tipografiler de oluşturmak mümkündür. Bu süreç tasarımcılar için bazen bir tehdit gibi görünse de, Kocaman (2021, s.3001) bu konuyla ilgili "Tasarımcıların yıllarca süren çalışmaları neticesinde oluşan bilgi birikimi, aldıkları eğitim ve araştırmaları sonucunda ortaya çıkardıkları ürünlerin yapay zekâ tarafından kısa sürede yapılabilmesi oldukça zordur" şeklinde bir ifadede bulunmuştur. Hatta yine Kocaman (2021, s.3001)'ın "Yapay zekâ sonuçta bir makine öğrenimi olduğundan insanın duygusal zekâsına erişmesi imkânsız gibidir" sözünden ilhamla bu süreç ilerde neler gösterir bilinmemekle birlikte bu kodların yazarına ve bu hayali oluşturan yaratıcı tasarımcılara şu an için halen ihtiyaç duyulmaktadır.

1. TİPOGRAFİK AFİŞ TASARIMLARI

İnsanın sosyal bir varlık olmasının en önemli nedeni iletişim kurabilme yeteneğidir. Sözlü iletişimin olmadığı yerde yazılı iletişim kuran insan için yazı, "söz uçar, yazı kalır" sözünden de hareketle önemli bir iletişim aracıdır.

Fakat zaman geçtikçe biçim değiştirerek günümüze kadar ulaşmış olan yazı, grafik tasarım için bir iletişim aracı olmaktan çok, tipografiyle birlikte tasarım ögesine dönüşmüştür. Grafik tasarımın en önemli ögelerinden biri olan tipografi, tarihte Gutenberg'in icat ettiği ve değiştirilebilen hurufat ile gelişen kitap basım ve çoğaltım tekniğiyle birlikte ortaya çıkmış bir terimdir (Artan ve Uçar, 2018, s.13-17). Tipografi bir nevi yazının bilinçli bir şekilde tasarlanması halidir.

Erarslan Turhan (2024, s.373) için "Grafik tasarım mesleği önceleri baskı ve çoğaltım teknikleriyle birlikte anılagelmiş olsa da çağımızda artık bu mesleğin temel probleminin görsel iletişim tasarımı olduğu gerçeği yaygınlık kazanmıştır". Bölümün konusu olan afiş tasarımlarında da tipografik çözümlemeler tek başına verilmek istenen mesaj için uygunsa illüstrasyon ya da bir fotoğraf kullanmaya gerek kalkmaksızın çözüm olarak kullanılabilmektedir. Önemli olan bir grafik tasarımcı olarak, doğru mesajı doğru görsel çözümlemeyle iletebilme sorumluluğunu yerine getirebilmektir.



Görsel 3. *Abdurrahman Özdemir, "1. Rodosto Uluslararası Davetli Karma Sergi Afişi", Dijital, 2023, Tekirdağ*

Örnekte de görüldüğü gibi (Görsel 3) Abdurrahman Özdemir tarafından tasarlanmış bu afiş tasarımında davetli bir sergi afişi duyurusu için herhangi bir görsel kullanılmamıştır. Tekirdağ, Namık Kemal Üniversitesi, Grafik Tasarımı bölümünün etkinliği için tasarlanmış bu afiş, çağdaş tipografik afiş anlayışına ayak uydurarak tasarlanmıştır. Zaten afişin amacı bir sergi duyurusu olduğu için bir görsel elemana ihtiyaç yoktur ve etkinliğin ismi olan *Rodosto* yazısı tipografik olarak geniş bir alanı kaplamaktadır ve tasarım ögesi olarak

yer almaktadır. Bu çağdaş tipografik afiş tasarımında tipografi her ne kadar görsel öge olarak kullanılsa da aynı zamanda okunurluğunu da korumaktadır.

Tasarımcının görevi uygun grafik tasarım elemanlarını bir araya getirerek doğru bir görsel iletişim kurmaktır. Dolayısıyla sadece illüstrasyon ya da fotomanüplasyon tekniğiyle bile bir mesaj iletilirken sadece tasarlanmış bir yazı olan tipografiyle mesajı iletmek de doğru iletişimi kurmak adına tasarımcı tarafından pekâlâ tercih edilebilir. Genel olarak imgeler ve metinlerin yer aldığı alışık olduğumuz afiş tasarımlarına farklı bir bakış açısı sunan bu tasarımlarda bir mesaj iletme yöntemi olarak sadece tipografiden yararlanılır.



Görsel 4. *Zafer Lehimler, "To Forget To Remember, Afiş Tasarımı", Dijital, 2017*

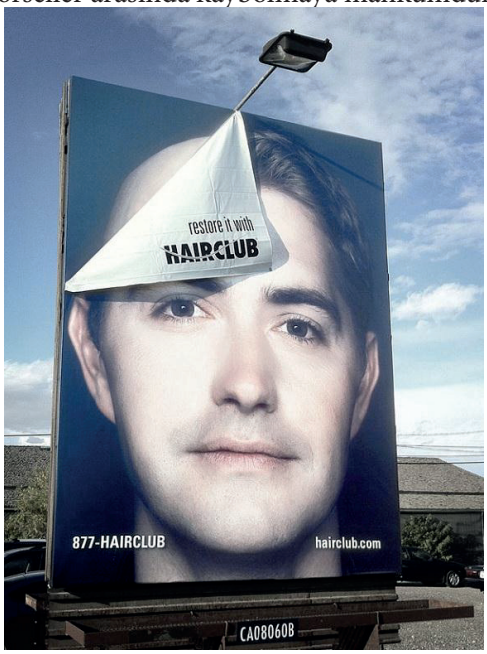
Örneğin Zafer Lehimler tarafından tasarlanmış "To Forget To Remember" afiş tasarımı (Görsel 4) sadece tipografik ögelerden oluşmaktadır. Başarılı bir tipografik oyunla, Türkçesi "Hatırlamak için Unutmak" olan etkinliğin adındaki harflerin eksik olarak tasarlanması ve gözle tamamlanması hali afişin adındaki unutma kısmına akıllıca gönderme yapmaktadır. Okunurluğun da sağlandığı bu tipografik afiş tasarımı başarılı bir kavramsal tipografik çözümlemedir denilebilir.

Son zamanlarda oldukça tercih edilen bir yöntem haline gelen bu tipografik afiş tasarımlarıyla hedef kitleyle doğru bir iletişim sağlanmaktadır. "Tipografinin afiş tasarımlarında geniş bir etkiye sahip olması tipografinin başlangıçtan itibaren kendini sürekli güncelleyen yapısına bağlanabilir". Tasarımcılar yeni yazı karakterlerini bazen sadece bir tasarım için kurgulayabilirler, bunun temel nedeni afiş tasarımında tipografiyi anlama uygun görsel bir yapıda ta-

sarlarken aynı zamanda algıyı güçlü kılma gayretlerindendir (Özpolat, 2023, s. 2747).

0. TİPOGRAFİK AFİŞ TASARIMLARINDA BOYUT ETKİSİ

Bir afiş tasarımında yaratıcılık ve özgünlük oldukça önemlidir. Özellikle izleme süresinin çok kısa olduğu ortamlarda sunulan afişlerin, görsel bombardımanla dolu günümüzde, hedef kitleye hızlıca ulaşması için diğer görsellerden sıyrılması gerekmektedir. Bu da dikkat çekicilikle sağlanabilir. Bu nedenle Kızıldemir (2023, s.71)'in de belirttiği gibi "Hedeflenen mesajın öncelikle dikkat çekebilecek kadar özgün ve yaratıcı başka bir deyişle izleyicisini şaşırtabilecek düzeyde etkileyici olması beklenmektedir". Diğer türlü sıradanlaşan görsel tasarımlar diğer görseller arasında kaybolmaya mahkumdur.



Görsel 5. *Wonder, Calgary Reklam Ajansı, "Hairclub Afiş Tasarımı", Kanada, 2011.*

Örneğin son zamanlarda afişlerden taşan görseller, panonun kesilerek çıkartılmasıyla gökyüzünün değişen renginden yararlanılan tasarımlar ya da tam yapıştırılmamış gibi görünen şaşırtıcı görsel oyunlarla (Görsel 5) afişlere boyut kazandırılması daha yaratıcı ve hedef kitleyi yakalayan bir görüntü oluşturmaktadır.

Reklamcılığın en eski yöntemlerinden biri olan afiş tasarımlarında gittikçe artan tipografi kullanımında da farklı arayışlara gidilmiştir. Dijital ortamda boyutlandırılmış tipografik tasarımlar bu yöntemlerden bir tanesidir. Tipografik afişlerde üç boyut etkisi dijital ortamda da çok rahat oluşturulabilmektedir. Nispeten tasarımcının dijital donanımının yeterliliğiyle ve ürettiği tasarım

sayısına orantılı olarak daha az maliyetlidir de denilebilir. Tasarımın kendisi haline gelen bu boyutlu tipografik afiş tasarımları bazen perspektif, bazen izometrik yöntemlerle bazen de yazının kendisine yapılan gerçek hayattaki o üç boyut etkisiyle yeniden hayat bulur ve o derinlik hissini iki boyutlu ortamda izleyicisine yaşatır.



Görsel 6. *Erman Yılmaz, "Kadıköy Mural Festivali Afiş tasarımı", İstanbul, 2018*

Erman Yılmaz'ın 2018 yılı *Kadıköy Mural Festivali* için tasarladığı afişiyle (Görsel 6) *GMK* tarafından her yıl düzenlenen *37. Grafik Tasarım Ödülleri*'nden *Bikem Özsunay Vakfı Afiş Özel Ödülü*'nü almaya hak kazanmıştır. Çoğunlukla afiş tasarımlarında tipografi ağırlıklı çalışan Yılmaz, bu afiş tasarımında afişin doğası gereği duvarlara yapıştırılan afişlerin mor renkli parlak görüntülerle yazının üstünden sökülen folyo etkisi yaratmayı tercih etmiştir. Tercih ettiği o tipografideki boyut etkisiyle mural kelimesinin karşılığını izleyiciye birebir yansıtmakla birlikte kullanılan renk, hiyerarşi, okunurluk, kavramsal çözümleme ve özellikle boyut etkisiyle, tipografik afişte boyut etkisinin etkili bir örneği olarak karşımızda durmaktadır.



Görsel 7. *"Tasarım Kitap Fuarı Afiş Tasarımı"*, the Zhejiang Gongshang Üniversitesi, Hangzhou, Çin.

Bir diğer örnekte (Görsel 7) ise yine sadece tipografiden oluşan bir afiş tasarımı görülmektedir. Afişin konusu adeta bir görsel şölen şeklinde hem hareket ediyormuş hissiyle hem de boyut etkisiyle tipografik olarak tasarımda yerini almıştır. Üstelik kitap sayfalarının katmanlarına gönderme yapılarak boyutlandırılmış olan bu tipografi, boyutlandırılma şekliyle afişin iletmek istediği duyuruyu izleyiciye doğru bir şekilde iletme hedefini sağlamlaştırmıştır. Bir tasarım kitap fuarı için tasarlanan bu afiş tasarımı, grafik tasarım açısından değerlendirildiğinde doğru görsel çözümlemeyle derdini doğru anlatan etkili bir afiş tasarım olmuştur denilebilir.





Görsel 8. *Katja Schloz, "En Mouvement", 2013, Ofset Baskı, 594 x 841 mm, Stuttgart, Almanya*

Görsel 9. Jessica Svendseni "Open House 2014", 2014, ABD

Görsel 8'de Almanya'nın Stuttgart şehrinde düzenlenmiş olan bir etkinliğin duyuru afişi görülmektedir. Almanca bilmeyen biri için bile hareketi ifade eden bu boyutlu tipografi, *Katja Schloz* isimli bir grafik tasarım stüdyosu tarafında tasarlanmıştır. Cross.art topluluğu tarafından düzenlenen bir konser afişi için tasarlanan bu boyutlu tipografik tasarım, afişin ismi olan *"En Mouvement"* yani *"Hareket Halinde"* 'sözünü hem tipografik anlamda hem de tasarımsal anlamda etkili bir yöntemle görselleştirilmiştir.

Görsel 9'da ise Richard Rodriguez tarafından yazılıp yönetilen bir kısa film afişi görülmektedir. Bu sefer tipografi kısmı diğer afiş çözümlemelerinin aksine isminden yani "Open House" (Açık Ev) anlamına vurgu yapmak yerinen psikolojik bir korku filmi olan bu filmin içinde yer alan asılı uçuşan ve arkasından ne geleceği belli olmayan beyaz kumaşlardaki harekete ve gerilime gönderme yapılarak tasarlanmıştır. Her hâlükârda da derdini yazı yoluyla tasarımsal bir şekilde ifade eden bu tipografik afişteki boyut etkisi gayet dikkat çekicidir.

0. **SONUÇ**

Gittikçe artan tipografi kullanımı ve bunların tasarımla bütünleşmesi günümüz afiş tasarımlarına daha fazla yansımaktadır. Afiş tasarımının bir ögesi

olan tipografinin tek başına kullanıldığında etki alanı daha büyüktür. Uçar'ın da belirttiği gibi: "Çoğu kez sayfalar dolusu metinle anlatılmaya çalışılan bir anlayış, tarz, kavram, sade bir tipografik çözüm yardımıyla oluşur (Uçar, 2004, s.107)". Çünkü grafik tasarım bir tür dildir ve bu iletişimi sadece sözcükler yardımıyla da sağlayabilir.

Duyuru dünyasının en eski yöntemlerinden biri olan afişler için de grafik tasarımın hayati ögelerinden olan tipografi oldukça önemlidir. Tipografi sayesinden verilmek istenen mesaj hedef kitleyle etkileşime girer. Bu tasarımlarla duygusal anlamda etkileme gücüne sahip olan tipografi düz bir yazıdan çok görünür ve dikkat çekici hale gelir. Bu içeriğin yaratıcı ve dikkat çekici olarak tasarlanması grafik tasarımcının işidir. Bir nevi tipografi alanında uzmanlaşmış bir grafik tasarımcı aynı zamanda yazıya biçim verme ustasıdır denilebilir. Grafik tasarımın en önemli görevlerinden biri de seçilen ve kullanılan her ögenin verilmek istenen mesajı oluşturmak adına anlamlı bir biçimde hayat bulmasının sağlanmasıdır.

Görsel elemanların bir araya getirilmesiyle oluşturulan afişler bir mesaj iletme kaygısı taşıyan tasarım ürünleridir. Günümüz afiş tasarımlarında da tek başına tipografi kullanımı oldukça popüler hale gelmiştir. Direkt görselin de tipografi ile oluşturulması, tipografinin görsel bir öge olarak tasarımda yer bulması günümüz afiş tasarımlarında sıklıkla karşılaşılan bir durudur. En yaygın olarak bilinen haliyle illüstrasyon ya da fotoğrafla elde edilen görsel ve duyurunun içeriğini oluşturan tipografinin bir araya gelmesiyle oluşturulan afiş tasarımlarında, hedef kitleyle en doğru iletişimi kurmak adına bazen sadece tipografik tasarımlar yeterli olmaktadır. Bu tipografik tasarımların illüstrasyonın ya da fotoğrafın olmadığı yerde görsel kısmı da tipografi karşılar. Becer (2013, s.176) için "Güzellik ve estetik tipografinin hammaddesi değil, yan ürünüdür. Ana ürün, anlaşılır bir iletişimdir" demiştir. Fakat günümüz tipografik afiş tasarımlarında tipografi bir tasarım öğesi olarak kullanıldığında, tipografinin hammaddesi güzellik ve estetik haline geldiği zamanlarla karşılaşılmaktadır. Fakat grafik tasarımın amacından uzaklaşmamak adına görsel öge olarak kullanıldığında dahi tipografinin amacı yine o doğru iletişime katkı sağlamak olmalıdır.

Örneklerde de görüldüğü üzere, tipografi tasarımlarında boyut teması daha çok sanatsal etkinlik afişlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni de bu tür etkinliklerin hem sanatsal ifadesi hem de seçilen etkinlik isimlerindeki yaratıcılığın bu tür tipografik tasarımlara olanak vermesidir denilebilir. Fakat böyle bir kısıtlama vardır gibi bir sonuca varamayız ama durumu şu şekilde özetleyebiliriz. Etkinliğin ismiyle uygunsa ve görsel kullanmadan da etkinliğin isminden oluşan ve anlamına katkı sağlayacaksa, dijital ortamda boyutlandırılmış tipografi kullanmak; grafik tasarımcılar, görsel iletişim tasarımcıları, öğrenciler ya da bu alanla ilgilenen tasarımcılar için bir seçenektir. Bu çalışmayla da bu ilhama katkı ve fayda sağlamak amaçlanmıştır.

Sınırsız tasarım dünyasında tasarımcıların kullandığı sadece bir yöntem de tipografiyi dijital ortamda boyutlandırmaktır. Ama grafik tasarımın amacından sapmadan her üründe olduğu gibi, yaratıcı, estetik ve mesaj verme kaygısıyla yapılması gereken bu tasarım yöntemi, anlamlı bütünlük sağlamak adına yapılacaksa tercih edilmesi gerekmektedir. Mesajı oluşturmak için kullanılan her eleman anlamlı bir şekilde hayat bulmalıdır, çünkü grafik tasarım sadece estetik kaygılar güdülerek tasarlanan bir alan değildir. Anlam kaygısı gütmeden, sadece görsel olarak boyutlandırılmış bir tipografi de pekâlâ tercih edilebilir ama o zamanda tasarımdan ziyade ortada daha çok estetik bir değerle oluşturulmuş bir sanat eseri gibi bir görselle karşılaşırız, tıpkı Chéret ve Lautrec gibi…

KAYNAKÇA

Artan, H.I. ve Uçar, T.F. (2018). *Kaligrafi ve tipografinin afiş sanatına yansımaları.* Akademik Sanat; Journal of Art, Design and Scince, 3(6), 10-27.

Becer, E. (2013). *İletişim ve grafik tasarım.* (9. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Erarslan Turhan, A. (2023). *Hedef kitlesi presbiyoplar olan grafik ürünlerde tipografik erişilebilirlik.* The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 14 (2), 372-385.

Kızıldemir, D. (2023). *Bir görsel iletişim aracı olarak fotoğrafın afiş tasarımındaki rolü.* Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi, 2(1), 68-85.

Kocaman, Ş. (2021). *Grafik tasarım endüstrisinde yapay zekâ.* International Journal of Social and Humanities Sciences Research *(JSHSR)*, *8*(77), 3000–3016.

Özpolat, K. (2023). *Afişte tipografik anlatımın algıya etkisi,* International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, 9(67): 2740-2748.

Taşcıoğlu, M., & Siretli, A. (2017). *Grafik tasarımda litografinin yeri ve Henri de Toulouse-Lautrec'in afiş tasarımları.* Sanat ve Tasarım Dergisi, (*18*), 187-202.

Uçar, T.F. (2004) Görsel iletişim ve grafik tasarım (6. Baskı) İstanbul: İnkılap Kitabevi

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Jules Chéret, *"Orphée aux Enfers",* 1858, *Litografi, 127 x 90 cm. Gallica, Bibliothèque Nationale, Paris* https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html Erişim Tarihi: 24.11.2024

Görsel 2. Henri de Toulouse-Lautrec, *"La Goulue",* 1891, Litografi, 195 x 119,5 cm. Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli, Milan

https://www.wga.hu/html_m/t/toulouse/6/litho01.html Erişim Tarihi: 24.11.2024

Görsel 3. Abdurrahman Özdemir, *"1. Rodosto UluslararasıDavetli Karma Sergi Afişi"*, Dijital, 2023

https://bhi.nku.edu.tr/haberler/1.RodostoUluslararasıDavetliÇevrimİçiKarmaSergi2023/ Erişim Tarihi: 20.03.2024 .

Görsel 4. Zafer Lehimler, "*To Forget To Remember Afiş Tasarımı"*

https://i.pinimg.com/736x/b7/95/0d/b7950da470a8e8bde66639f2c3e5bf42.jpg Erişim Tarihi: 24.11.2024 .

Görsel 5. Wonder, Calgary Reklam Ajansı, "Hairclub Afiş Tasarımı", Kanada, 2011.

http://www.coloribus.com/adsarchive/outdoor/hair-club-restore-it-3d-billboard-14785205/ Erişim Tarihi: 09.11.2015.

Görsel 6. Erman Yılmaz, *"Kadıköy Mural Festivali Afiş tasarımı",* İstanbul, 2018

https://gmk.org.tr/seckiler/roportaj/gmk-roportajlar-20-erman-yilmaz Erişim Tarihi: 26.07.2024.

Görsel 7. *"Tasarım Kitap Fuarı Afiş Tasarımı"*, the Zhejiang Gongshang Üniversitesi, Hangzhou, Çin. https://dribbble.com/shots/1865464-Design-Book-Fair Erişim Tarihi: 26.07.2024.

Görsel 8. Katja Schloz, "En Mouvement", 2013, Ofset Baskı, 594 x 841 mm, Stuttgart, Almanya https://www.typographicposters.com/katja schloz/594953641abbc-b141757a145 Erişim Tarihi: 09.11.2024.

Görsel 9. Jessica Svendsen , "Open House 2014", 2014, ABD designspiration.com Erişim Tarihi: 17 Aralık 2024

BÖLÜM 9

SESSİZLİĞİN DİLİ: GÖRSEL SANATLARDA BOŞLUK VE ANLAM

Neslihan Dilşad DİNÇ[1]

1 Doç. Dr. Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü ORCID 0000-0003-0785-8803

1. **GİRİŞ**

Sanatta boşluk kavramı, sanatçının kendini ifade yöntemlerinden biridir. Sanatta veya tasarımda boşluğun kullanımı izleyicide algı yaratmanın estetik bir yaklaşımı olarak görülebilir. Sanat biçimine göre boşluğun kültürel ve felsefi bir alt metni vardır. Ayrıca boşluk kavramı çağdaş sanatın birçok alanda temsil gücünü ifade eder. Bilimsel anlamda boşluk ise, Kuantum fiziğinden, Einstein'ın Genel Görelilik teorisinin gerçekleştirilmesine kadar geniş bir alanda kendisini ortaya koymaktadır (Dere ve Dedeoğlu, 2021).

Modern sanatın gelişiminde birçok sanatçı ve akım dil olarak yokluk, hiçlik ve boşluk anlamına gelebilecek formlar kullanmıştır. Robert Rauschenberg'in Beyaz resimleri, Rothko'nun alan yaratan boş kareleri, Kazemir Malevich'in süprematizm örnekleri modern ressamın nesneden arınmış tavrıyla buna örnek gösterilebilir. Bu eserlerde doğada gözle görebildiğimiz bir nesnenin sanatın konusu olmasına karşı çıkma ve sessizliğin vurgulanarak duygu ifadesinin bir varlığa ihtiyaç duymadığı düşüncesi hakimdir.

Psikolojik anlamda baktığımızda izleyici üzerinde boşluğun meditatif bir etkisi olduğu söylenebilir. Derin düşünce için alan sağlama veya duygusal deneyimleri derinleştirme gibi estetik ve psikolojik işlevlerinden bahsedilebilir. Sanatın temel prensipleri noktasında da boşluğun espas yaratma gücü dengeli bir kompozisyon oluşturmanın gerekliliklerindendir. Tamamen dolu bir yüzeyin estetik anlamdaki yoruculuğu doğru espas alanları ile dengelenip kurgulanabilir.

Sessizlik ve boşluk kelimeleri sadece fiziksel bir eksikliği (nesnelerin yokluğunu) tanımlamaz. Aynı zamanda kendi içlerinde anlamları vardır. TDK'ya göre sessizlik; Ortalıkta gürültü olmama durumu, sükût, tıs demektir. Boşluk ise; "Tenha, ıssız olan yer" ya da "Yerküre üzerinde kara ve denizler dışında göz alabildiğine uzanan mekân ve bu mekânın herhangi bir parçası" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK). Bu epistemolojik anlamların yanı sıra estetik açıdan baktığımızda sessizlik, ifade etmeme değil, bazen de en derin duyguların, düşüncelerin ifadesi olabilir. Boşluk, yokluktan ziyade, varlığın anlamını destekleyen bir alan yaratabilir.

Bu araştırmada sessizlik ve boşluk kavramları tarihsel, felsefi ve estetik bağlamlarda tartışılmış ve belirli örnekler üzerinden yorumlanmıştır. Bu kavramlar sadece görsel sanatların. Değil, müzik ve edebiyat gibi farklı disiplinlerin de konusu olmuştur. Zaman zaman disiplinler arası ifadelerle kendine yer bulmuştur. Literatür tarama ve eser inceleme yöntemleri ile şekillenen bu araştırma çalışması bir temsil biçimi olan sessizliğin alan ve anlam arayışındaki tezahürünü anlatmaktadır.

2. **YÖNTEM**

Görsel sanatlara dair belli bağlamlar üzerine yapılan araştırmalarda literatür tarama, alanda yapılan çalışmaları inceleme, örnekler üzerinden yapılan yorumları okuma konu hakkında araştırma yapmak adına verimli yöntemlerdir. Bu çalışmada sessizlik, yokluk ve boşluk kavramları farklı bağlamlarda

literatür tarama yöntemi ile araştırılmıştır. Örnek sanat eserleri üzerinden ele alınan konu değerlendirilmiş, yorumlanmış ve önerilerde bulunabileceğimiz bir sonuca varılmıştır.

3. SESSİZLİĞİN TARİHSEL VE FELSEFİ ARKA PLANI

Sessizlik veya sükûnet kavramları felsefi alanda çokça bilinen bir kavram olmakla birlikte çeşitli inanç biçimlerinin de düsturu olarak kabul edilir. Tasavvufta ruhsal huzur ve manevi gelişim açısından oldukça önemlidir. Sessizlik, insanın zihinsel ve ruhsal olarak dinginleşmesine, kendini daha iyi tanımasına ve Allah ile derin bir bağ kurmasına olanak tanır.

Mevlâna'nın Mesnevi'sinde sessizlik ve boşluk, manevi derinlik, tefekkür ve aşk yolunda insanın varoluşuna dair farkındalığı temsil eder. Sessizlik, Mevlâna'nın öğretisinde, insanın içsel yolculuğunda kendisiyle ve Allah ile bağlantı kurabilmesi için bir araçtır. Mesnevi'nin birçok bölümünde sessizlik, kelimelerin ötesindeki anlamların keşfi için bir kapı olarak ele alınır. Bu bağlamda, sessizlik sadece bir eylemsizlik hali değil, hakikati anlamak için bir farkındalık durumudur (Abdollahifard ve Türkben, 2020).

İslam felsefesinin dışında dünyanın başka bir ucundaki felsefelere baktığımızda ise Laozi'nin *Tao Te Ching* adlı eserindeki "boşluk" teması hem fiziksel hem de metaforik anlamda önemli bir yer tutar ve Taoist felsefenin temel kavramlarıyla bağlantılıdır. Boşluk, genellikle potansiyelin ve işlevselliğin bir kaynağı olarak görülür. Örneğin, bir kap ya da çömlek örneğiyle, Laozi boşluğun objenin işlevini mümkün kıldığını ifade eder. Kap veya çömlek bir nesne olarak doludur, ancak işe yarar kısmı içindeki boşluktur. Aynı şekilde, bir kapının veya pencerenin işlevi de çevresindeki materyalden ziyade boş alan tarafından tanımlanır. Taoizm'de boşluk, sadece fiziksel bir eksiklik değil, aynı zamanda bir şeylerin doğal akışına uyum sağlamayı simgeler. Bu, "Wu Wei" (efortsuz eylem) ilkesiyle uyumludur; zorlamadan, doğal bir şekilde hareket etmeyi ifade eder. Laozi'ye göre, bir şeyleri dolu ya da yoğun hale getirmek yerine, onların potansiyelini ortaya çıkaran alanlar yaratmak daha değerlidir. Bu aynı zamanda yaşamın sadeleşmesi, gereksiz şeylerin bırakılması ve uyum içinde bir varoluşu teşvik eder (Tzu, 2016).

Batı felsefesinin bugünkü kökenlerine baktığımızda Platon'un fikirlerine önem verildiği görülmektedir. Platon'a göre varlık ve hiçlik tezat kavramlar değil, farklı kavramlardır. Yokluk, Platon'un felsefesinde "olmayan" değil, farklı olandır (Türkan, 2020). Bu bağlamda sanatta hiçlik yokluk anlamına gelmez. Martin Heidegger'e göre sanat izleyicisi bir sanat eserinde yokluk ile karşılaşıyorsa onun imge dünyasında çeşitli şekillerde karşılık bulabilir. Bu yokluk değil farklılıktır.

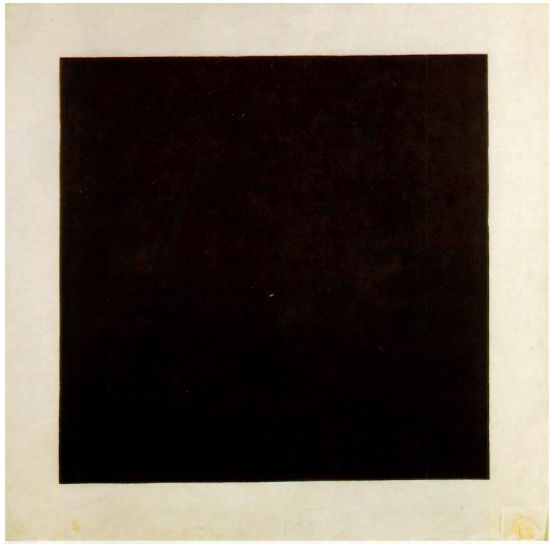
Doğu sanatında, özellikle Zen Budizmi etkisindeki Japon estetiğinde (örneğin wabi-sabi), boşluk ve sadelik önemlidir. Geleneksel Japon bahçelerinde ve resimlerde boşluk, doğanın anlamını derinleştirir. Çin ve Japon mürekkep resimlerinde boşluklar, doğal dünyayı betimlemede estetik bir düzlem yaratır. Bu açısında boşluk zihinde algılanabilen bir kavram olarak "var olmayan" betimlemesini reddeder (Cheng, 2006, s.50).

Batı sanatında minimalizm veya suprematizm ile boşluk kavramı bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Buna örnek olarak Kazemir Malevich'in resimleri veya Rothko'nun renkli kareleri gösterilebilir (Görsel 1). Bu resimlerde klasik resme ait nesne-form ilişkisi reddedilmiş duyguların veya düşüncelerin ifadesinde bir nesneye ihtiyaç duyulmadığını gösterir.



Görsel 1: *Mark Rothko- No. 46 (Black, Ochre, Red Over Red), 1957*
https://www.artsy.net/artwork/mark-rothko-no-46-black-ochre-red-over-red

Melevich için duygusal gerçeklik nesne ve formdan daha önemlidir (Lucie-Smith, 2004). Çünkü ona göre sanatını değerli kılan onun izleyicisi ile buluştuğunda onlarda oluşturabileceği duygusal etkidir. Malevich herhangi bir nesne ile bu etkiyi manüple etmek istemez (Antmen, 2008). Sessizliği *Siyah Kare* ile betimleyen Malevich, anlamını ve kapsamını da genişletir. Sanatçının kendi ifadesi ile; "hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim" cümlesi boşluk ve hiçlik kavramlarına yüklediği anlamı gösterir (Görsel 2).(Krausse, 2005).



Görsel 2: *Kazemir Malevich - Black Square, 1923*
https://www.artsy.net/artwork/kasimir-malevich-black-square-1

Bu ve benzeri çalışmalar modern sanatta boşluğun aslında bir varlık temsili olduğunu ifade eder. Yok olanın bir eksiklik değil aslında bir tamamla görevi üstlendiğini gösterir. Boş alanlardaki anlam arayışı hiçliği yüceltir ve izleyici-sanat yapıtı etkileşimi temelinde eseri yoruma açar.

4. GÖRSEL SANATLARDA BOŞ ALANA DAİR ANLAM ARAYIŞI

Sessizlik ve boşluk sadece bir nesnenin yokluğu olarak algılanmamalıdır. Görsel bir kompozisyon üzerinden konuşmak gerekirse, bilinçli bir tercih olarak da kullanılabileceğini söylemek mümkündür. Görsel olarak sanata ve hayata baktığımızda ilgimiz genelde objeler üzerinde yoğunlaşır. Aslında objeler arasındaki boşluklar da bize çok şey anlatabilir. Mimari, resim, enstelasyon ya da heykel gibi görsel olarak nitelendirebileceğimiz sanat biçimlerinde boşluk belli fikirleri temsil edebilir.

Temsil bir şeyin yerine geçen, o olmadan da onu anlayabileceğimiz imgeleri gösteren anlamına gelir. Temsil, sanatsal üretim süreci içerisinde manaya dair yapılar oluşturmak, sembollerle ifade etmek adına kendini ortaya koymaktadır. Çağdaş sanatta sessizlik ve boşluk, temsil bakımından farklı anlamlarla kendini gösterir (Dere ve Dedeoğlu,2021). Bu bağlamda çağdaş sanat alanında eserler veren belirli sanatçılardan örnekler üzerinden sessizlik ve boşluk kavramının nasıl ele alındığı incelenecektir.

4.1. Sessizlik Senfonisiyle John Cage

John Cage'in *4'33"* adlı eseri, sessizliğin bir tür müzik olabileceğini ve ortamın seslerini fark etmemizi sağladığını gösterir. 1952 yılında 3 bölümden oluşan performansında sanatçı piyono kullanmıştır. Amaç tam bir sessizliğin mümkün olmadığını vurgulamaktır. 4 dakika 33 saniye süren bu performansta

salon izleyicilerin sessizliği ile dolar. Bu süre boyunca Cage hiçbir şey yapmadan durmuş ve izlemeye gelenlerle birlikte dış etkenlerin seslerini dinelmişlerdir.

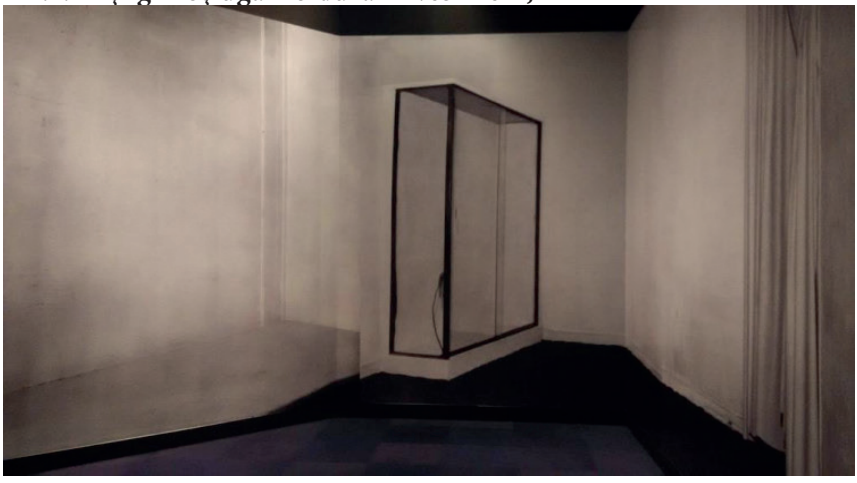


Görsel 3: *"4'33" Sahnesinden Bir Kare*

https://www.sanatatak.com/haftanin-sarkisi-no-10-john-cage-433/

Bu performansı (Görsel 3) Sontage, tam bir boşluk ve suskunluğun hâkim olduğu bir an olarak tasvir eder. Bu durumu dolu bir boşluk, çok şey söyleyen bir suskunluk olarak görür (Sontag, 1991). İzleyicilerin tek duyduğu dışarının gürültüsü ve kendi kalp atışları olur.

4.2. **Hiçliği Boşluğa Dolduran Yves Klein,**



Görsel 4: *Yves Klein (Boşluk) 1958 Iris Clert Gallery*

https://wannart.com/icerik/38173-yves-klein-boslugu-mavi-tonlarina-boyayan-sanatci

Yves Klein'in 1958 yılında Paris'teki Iris Clert Galerisi'nde düzenlediği "Le Vide" (Boşluk) sergisi, sanat tarihinin en radikal kavramsal anlarından biri olarak kabul edilir. Bu sergi, Klein'in boşluk fikrini sanata dönüştürme çabasını yansıtır. Galeriye geldiklerinde tamamen boş bir alanla karşılaşan ziyaretçiler, o dönem için şaşırtıcı bir deneyim yaşamıştırlar. Klein'e göre ise bu boşluk aslında mavi devrim olarak adlandırdığı sürecin bir parçasıdır ve görünmez bir enerjiyi temsil eder (Görsel 4). Boşluğu bir metafor olarak kullanır. İzleyicinin algısı ile o boşluğu kendi zihninde doldurduğunu savunur.

Klein, Zen Budizm ve Judo gibi disiplinlerden ilham alarak boşluk kavramını yaşamın bir boyutu ve ruhsal bir deneyim olarak ele almıştır. Bu sergiyle izleyiciyi görünmez olanı sorgulamaya ve kendi içsel algılarıyla yüzleşmeye davet etmiştir. Sanatçıya göre, boşluk, varlığın özünü anlamak için bir araçtır. Klein'in boşluğa yaklaşımı, izleyiciyi fiziksel bir mekânın sınırlarından kurtarıp zihinsel bir serüvene yönlendirmiştir. Ayrıca bu sergi, 20. yüzyılın minimalist ve kavramsal sanatına öncülük eden bir hareketin başlangıcı olarak kabul edilir. Yeni gerçekçi sanatçıların hazır nesnelere yöneldiği gibi zaman zaman da kavramlar üzerinden sanat ürettikleri bilinir. Klein'in performansa yönelik sanat pratiği burada kavramsallaşmış ve yeni bir boyut kazanmıştır.

Yazar Albert Camus "boşluğun doluluk gücü" olarak değerlendirerek başarılı bulduğu bu sergiyi, sanat eleştirmeni Jean Grenier, boşluğun büyüleyiciliği ve tek rengin ölçülemez gücü olarak nitelendirmiştir (Dede

4.3. **Varlıktan Yokluk Yaratan Robert Rauschenberg**

Robert Rauschenberg'in 1953 yılında gerçekleştirdiği *Silinmiş de Kooning Deseni* (Erased de Kooning Drawing), modern sanatta sessizlik ve boşluk kavramlarını radikal bir biçimde tartışmaya açar. Bu eser hem yaratıcı bir jest hem de sanatın geleneksel sınırlarına meydan okuyan bir hareket olarak değerlendirilir. Sessizlik ve boşluk bağlamında baktığımızda Rauschenberg, Willem de Kooning'in bir eserini fiziksel olarak silerek aslında hem bir yok etme hem de yaratma eylemi gerçekleştirmiştir (Görsel 5). Bu süreç, John Cage'in sessizlik üzerine düşüncelerine benzer bir şekilde, varlığın yokluk içindeki temsilini sorgular. Silme işlemi, bir yıkım değil, yeni bir ifade alanı yaratır. Silinmiş yüzey, boşluk ve sessizlikle doludur; bu, Cage'in "4'33" eserindeki gibi, yokluk içinde bir anlam yaratma eylemidir.

Robert Rauschenberg, ustası olarak nitelendirdiği Willem De Kooning'den silmesi için bir desenini istemiştir. De Kooning ilk önce önemsemediği bir çalışmasını vermeyi düşünmüş ancak sonra vazgeçmiştir. Bunun yerine onun için kıymetli olan bir desenini hediye etmiştir (Jouannis, 2019). Rauschenberg bu çalışmayı yaklaşık kırk adet silgi ile bir ayda tamamlamıştır.



Görsel 5: *Robert Rauschenberg- Erased de Kooning Drawing (Silinmiş de Kooning Deseni) 1953*

https://www.sanatatak.com/william-de-kooningden-maurizio-cattelana-yapitin-imha-eylemi/

Değerli görünün bir sanat nesnesi yok etme ve çıkarma eylemleri ile boyut değiştirmiş ve farklı bir form kazanmıştır. Burada yapıtın biricikliğinin bozulup bozulmadığı sorgulanmıştır (Şahiner, 2015). Resim yüzeyindeki kalıntılarla hiçlikten çok bir kaybolma bir yokluk simgelenmektedir. Buradaki eylem yapıtsöküm kavramı ile de tabir edilebilir.

Silme eylemi, geleneksel olarak yaratıcı bir sürecin parçası olmayan bir hareketin sanat haline dönüşmesini ifade eder. Silinmiş alanlar hem fiziksel hem de metaforik olarak bir boşluk yaratır. Bu boşluk, izleyiciyi hayal gücünü kullanmaya, eserin geçmişini ve yok edilmiş içeriğini düşünmeye zorlar. Silinmiş eserin ardında bırakılan izler, geçmişin ve yokluğun somut birer kanıtıdır, bu da sessizliğin ve boşluğun kendine özgü bir "varlık" olduğunu gösterir.

4.4. **İnteraktif Boşluklarıyla Olafur Eliasson**

Olafur Eliasson'un çalışmaları, sessizlik ve boşluk kavramlarıyla güçlü bir şekilde ilişkilendirilebilir çünkü eserlerinde izleyiciyi düşünmeye, hissetmeye ve çevresini algılamaya yönlendiren bir minimalizm ve deneyim odaklı yaklaşım bulunur. Eliasson, özellikle ışık, gölge, yansımalar ve mekânın kullanımıyla yarattığı eserlerde, izleyicinin kendisiyle ve mekânla olan ilişkisini yeniden değerlendirmesine olanak tanır. Bu bağlamda boşluk, sadece fiziksel bir alan

değil, aynı zamanda düşünsel bir mekân ve algısal bir duraklama sağlar.

Eliasson'un eserleri genellikle mekânın fiziksel boşluğunu, izleyiciyi içine çeken ve düşünsel bir deneyim yaratan bir araç olarak kullanır. Örneğin, *The Weather Project* (2003) adlı eseri, devasa bir boş mekânda bir ışık ve sis enstalasyonu sunarak izleyicilere durağan bir atmosferde kendileriyle ve çevreyle baş başa kalma fırsatı verir (Görsel 6). Bu tür boşluklar, dolu alanlardan ziyade izleyicinin kendi duygularını ve düşüncelerini projekte etmesine olanak tanır (Tate, 2003).



Görsel 6: *Olafur Eliasson- The Weather Project 2003*
https://olafureliasson.net/

Eliasson'un eserleri, doğrudan bir hikâye anlatmaktan kaçınır ve izleyiciyi bir "sessizlik" durumuna taşır. Bu sessizlik, kelimelerle değil, duygular ve algılarla konuşan bir sanat formudur. Örneğin, *Riverbed* (2014) enstalasyonu, sessiz bir taş ve su ortamı yaratarak izleyiciyi doğayla bir arada olmaya ve onun içinde meditasyon yapmaya davet eder. Bu alan, sessizliğin düşünsel alanıdır. Bunun yanında minimalizm de onun eserlerinde sessizlikle ilişkilendirilebilir. Az malzeme ve fazla müdahale olmaksızın, izleyiciye kendini ve çevresini sorgulama imkânı tanır. Bu durum, sessizliğin iletişim kurmanın bir aracı olduğu felsefi düşünceleri çağrıştırır.



Görsel 7: *Olafur Eliasson- Room For One Color (Bir Renk için Oda) 1998*
https://olafureliasson.net/

Olafur Eliasson'un Tek Renk İçin Oda (1998) adlı enstalasyonunda tüm alan, görünür spektrumun sarı bölgesinde, dalga boyu yaklaşık 589 nanometre olan ışık yayan tek frekanslı lambalardan gelen ışıkla yıkanır Görsel 7). İlk başta yalnızca tüm renklerin sarı, gri ve siyah tonları gibi görünmesini sağlayan doymuş bir sarı ışık görülür. İzleyici bu duruma alıştığında, gerektirdiği soyutlama derecesiyle, gerçekte neler olup bittiğine dikkat etmeye başlayabilmektedir (Görsel 7). İzleyicinin yaşadığı deneyim değişebilir, ancak sarı ışığın en belirgin etkisi, dışarıdaki gerçekliğin büyük ölçüde bizim algımızla şartlandırıldığının farkına varmamızdır. Boşluk alan olarak bu çalışmada izleyici karşılamaktadır. Bu alan izleyicinin fiziksel ve psikolojik deneyimine ev sahipliği yapmaktadır.

Eliasson, mimari projelerinde ve sanat eserlerinde boşluğu estetik bir araç olarak kullanır. Mekânda oluşturduğu boşluklar, izleyiciye düşünme ve deneyimleme alanı açar. Bu, hem fiziksel hem de metafizik anlamda "boşluk" kavramının gücünü gösterir. Bu bağlamda Eliasson'un eserleri, Mevlana'nın ve Taoist düşüncenin "boşluk" kavramıyla da paralellik gösterebilir; zira her iki düşünce sistemi de boşluğun ve sessizliğin yaratıcı potansiyeline vurgu yapar (Taoist Studies Institute, 2024). Bu yaklaşım, Eliasson'un izleyiciyi bir eserle değil, bir deneyimle baş başa bırakma stratejisiyle uyumludur.

4.5. **Minimalist Yapılarıyla Tadao Ando**

Tadao Ando, mimarlığında boşluk kavramını minimalizm, Zen felsefesi ve Japon kültüründen esinlenerek şekillendirmiştir. Boşluk, Ando'nun eserlerinde fiziksel bir eksiklikten ziyade bir anlam ve deneyim mekânı yaratır. Bu yaklaşım, kullanıcıların sadece mekânın fiziksel boyutunu değil, aynı zamanda duyularını ve duygularını da harekete geçiren bir deneyim sunar (Korkmaz,

2024).



Görsel 8: *Church of the Light (Işık Klisesi) Japonya*
https://www.arkitektuel.com/isik-kilisesi/

Ando, boşluğu tasarımlarında doğayla bütünleşik bir unsur olarak ele alır. Örneğin, *Church of Light* (Işık Kilisesi) ve *Church of Water* (Su Kilisesi) gibi projelerinde, ışık ve su gibi doğal unsurların kullanımı, fiziksel boşluğu manevi bir deneyim alanına dönüştürür (Görsel 8). Bu yapılar, mekân ve kullanıcı arasındaki ilişkiyi güçlendirirken, mekandaki sessizlik ve sadeliği vurgular (Cengiz, 2022). Bir yandan da Zen Budizmi'nden etkilenen Ando, tasarımlarında bireyleri kendileriyle baş başa bırakacak sessiz ve dingin mekanlar yaratmaya çalışır. Bu alanlar, kullanıcının varlık, doğa ve zaman üzerine düşünmesine olanak tanır. Özellikle *Chichu Sanat Müzesi* gibi projelerde, doğal ışık ve yeraltı mekanlarıyla bu derin düşünce ortamı sağlanır.



Görsel 9: *Fabrica Araştırma Merkezi, Tadao Ando, İtalya, 1994*
https://www.archilovers.com/projects/239056/fabrica-research-centre.html

Ando, beton gibi sert bir malzemeyi bile mekânın sessizliğini ve boşluğunu vurgulamak için kullanır. Beton duvarlar, ışık oyunlarıyla birleştiğinde güçlü bir estetik oluşturur, ancak dikkatleri boşluk hissine yönlendirir (Mahfoud, 2023).

Ando, boşluğu sadece fiziksel bir kavram olarak değil, aynı zamanda insanın duyusal ve ruhsal deneyimini geliştiren bir araç olarak görmektedir. Bu yaklaşımı, mimaride sadece bir yapı inşa etmek değil, aynı zamanda anlam dolu mekanlar yaratmak olarak ifade eder (Görsel 9). "Duvar" mimarı olarak da anılan Ando'ya göre, mimarinin en basit elemanları olan duvarlara önem verir. Basit bir düzlem olarak görülebilecekken, ona göre yer çekimine karşı duran ve dünyayı ikiye bölen korkunç bir şey haline gelir (Kaya, Çelikel ve Özturan, 2021).

4.6. **Mekân Algımızla Oynayan James Turrell**

Bir mekânı algılama biçimini ışık ve boşluk kavramlarıyla bir araya getiren isimlerden birisi de James Turrell 'dir. Mekânın boşluğunu kullanarak yapıtlar üreten sanatçı, izleyicinin algısı aracılığıyla mekânı sorgulamaktadır. Doğu felsefesinden etkilendiği bilinen Turrell, izleyiciye bir illüzyon yaratarak varlık ve yokluk arasındaki çelişkiyi deneyimlemeye davet eder (Mulla, 2021).

Turrell'in çalışmaları, görsel algının sınırlarını keşfederken, ışık ve mekânın soyut ama somut bir deneyim sunmasını amaçlar. Turrell'in eserlerinde, boşluk fiziksel bir yokluk değil, izleyiciyi içine çeken ve duyusal deneyimleri artıran bir ortamdır. Özellikle "Skyspaces" ve "Roden Crater" projelerinde, gökyüzü ve ışık manipülasyonları ile boşluğu duyusal bir olay haline getirir (Görsel 10). Boşluk, bu projelerde, bir geçiş alanı veya bir algı mekanı olarak işlev görür; izleyicinin mekanı algılama biçimini yeniden yapılandırır ve

bireysel bir farkındalık yaratır. Bu, Zen felsefesindeki "hiçlik" ve meditasyon kavramlarına benzer bir deneyim sunar (Hewitt, 2024). Eserlerinde boşluk, görsel referans noktalarının ortadan kaldırılması yoluyla yeniden tanımlanır, böylece bir "sonsuzluk" hissi yaratılır (Görsel 11).



Görsel 10: *James Turrell- Dividing the light Skyspace Collage 2007*
https://www.pomona.edu/museum/collections/james-turrell-skyspace



Görsel 11- *James Turrell- Roden Crater 1979*

https://www.artnews.com/artnews/news/james-turrell-roden-crater-asu-12802/

Bu, izleyicinin yalnızca mekânı değil, aynı zamanda kendi algı sistemlerini de sorgulamasına neden olur Turrell'in Quaker inancıyla bağlantılı manevi arayışı, eserlerinin boşluk ve ışık kavramlarını bir meditasyon aracı olarak sunmasına olanak tanır (Meyer, 2024). Roden Crater projesinde, boşluk, gökyüzüyle doğrudan bir bağlantı kurarak kozmik bir deneyim sunar. Bu yaklaşım, boşluğun yalnızca bir mekânsal unsur değil, aynı zamanda manevi bir alan olduğunu da gösterir.

Sessizlik, hiçlik ya da boşluk gibi kavramlarla nitelendirebileceğimiz *nesnesizlik* modern dönem sanatında belirsiz ve anlaşılmayan gibi etiketlere maruz kalabilir. Resmin nesneden arındığında etkileyici bir hikayesi olamayacağı görüşünün yanı sıra aslında boşluğu kullanan sanatçının onunla daha derin anlamlar yaratma çabası göze çarpar. Dünyanın gelişimi ve teknolojinin bilincimizde yarattığı etki algılarımızı da değiştirmiştir. Bu kısa bir süreç değildir. Zaman içinde günlük yaşantımızda kendimizi içinde bulduğumuz ortam sessizlik ve boşluk kavramlarını algılamamızı da değiştirmiştir.

Minimalizm gibi yaklaşımlar görsel sanatlar ve mimari gibi üretim alanlarında sadeliği övmüş, "az çoktur (Ludwing Mies van der Rohe)" düsturu ile sadeleşmenin arınmanın önemini vurgulamıştır. 20 ve 21. Yüzyıl arasında çoğu sanatçı boşluk ve sessizlik temalarını kullanmıştır. Teknolojik gelişmelere paralel olarak görsel sanatlar alanında yeni döneme uyarlanan yeni gerçeklikle birlikte yeni anlam arayışları oluşmuştur.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sessizlik ve boşluk, izleyici ya da dinleyici için bir anlam boşluğu yaratmaktan ziyade daha fazla anlam üretimine imkân tanır. Merleau-Ponty'nin

algı fenomenolojisi veya Roland Barthes'ın "yazarın ölümü" kavramı gibi teorileri referans aldığımızda sessizlik ve boşluğun izleyiciyi aktif bir katılımcı haline getirdiğini söylemek mümkündür.

Sanat eserine baktığında izleyicinin karşısında gördüğü fiziksel boşluk veya sessizlik bir sorgulamaya zemin hazırlamaktadır. Birçok sanatçının da genel amacı budur. Çağdaş sanatta fikrin önem kazanması sanat nesnesine dair seçimi de özgür bırakmıştır. Bu vesile ile sanatçı bir nesne seçmeyi de reddedebilmektedir. Sanatçının zihninde "olmayan" aslında "var olanı temsil etmektedir. Kimi zaman ise "izleyicinin zihninde hiçliğin nasıl tezahür ettiğini görmek istemektedir. Çünkü sanat alımlayıcısının zihninde nesne formunda bir eserle karşılaşmakla, boşluğa dair imgelerle karşılaşması arasında fark vardır. Sessizlikle karşılaşmanın zihindeki tepkisel süreci daha aktiftir ve daha fazla sorgulaması gerekmektedir.

Dijital çağda, sürekli ses ve görüntü bombardımanına maruz kalırken, sessizlik ve boşluk gibi kavramların yeniden anlam kazanması çok muhtemeldir. Günümüzde bu temeldeki estetik yargıların, insanları durup düşünmeye veya kendileri ile baş başa kalmaya teşvik edeceği söylenebilir. Sessizlik ve boşluk, bir bakıma bilgi çağının gürültülü kalabalığı ve tüketim kültürünün bombardımanına maruz kalan insanın sakinliğe olan ihtiyacına yönelik bir cevap olabilir. Sanatsal yaratımın ihtiyaç hiyerarşisine göre şekil alabileceği bilgisi de hiçliğin aslında varlığın yüceltilmesine kapı açtığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

Abdollahifard, P. Ve Türkben Aydın, F. (2020). Mevlânâ'nın şiirinde bir iletişim yöntemi olarak sessizlik. Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 3(2), 119-132. https://doi.org/10.37999/udekad.742862

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık. İstanbul

Art 21 (2024). Olafur Eliasson. Erişim: 02.05.2024 https://art21.org/artist/olafur-eliasson/

Bayçu, S. (2018). "Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine Eğlenceye Dönüşen Sanat Pratiği, Resim". Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 22, s. 33-47.

Cengız, M. S. (2022). Use of Daylight in Houses and Villas from Modern Architectural Buildings. Avrupa Bilim Ve Teknoloji Dergisi(38), 247-258. https://doi.org/10.31590/ejosat.1113599

Danto, A. C. (2015). Sanat Nedir (Çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Dere, M. Ve Dedeoğlu, Ş. (2021). Çağdaş sanatta görünmezin üretimi olarak boşluk / bitmeyen bir konuşma anlamında temsil, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 52, Haziran 2021, s. 136-154 ISSN: 2149-0821 http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.50986

Eliasson, O. (2024). Erişim: 04.10.2024 https://olafureliasson.net/

Jouannais, J. Y. (2019). Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları.

Hewitt, A. (2024). Light and Color: The Spirit-Led Work of James Turrell, Common Edge. Erişim: 30.08.2024. https://commonedge.org/light-and-color-the-spirit-led-work-of-james-turrell/

Kaya, Y. E., Çelikel, S. B., & Özturan, Ö. (2021). Tadao Ando Mimarisinde Tinsele Olan Açıklık: Azuma Evi, Işıklı Kilise ve Su Tapınağı Örnekleri. Mimarlık Ve Yaşam, 6(2), 503-518. https://doi.org/10.26835/my.901204

Korkmaz, B. (2024). Ayrı çerçevelerden aynı yere bakmak: tadao ando ve turgut cansever, Mimarhane. https://www.mimarhane.org/ayri-cercevelerden-ayni-yere-bakmak-tadao-ando-ve-turgut-cansever/

Lucie-Smith, E. (2004). 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar. (Çev: E. Kılıç, B. Kovulmaz ve O. Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Mahfoud, W. (2023). Tadao Ando: Ideology and Philosophy, Rethinking the Future.

Meyer, I. (2024). James Turrell – Human Perception, Light, and the Cosmos, Art in Context. Erişim: 11.12:2024. https://artincontext.org/james-turrell/

Mulla, G. (2021). Mekânı Yutan Boşluk. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*(*27*), 313-327.

Özkan, Ö. (2016). "Mark Rothko'nun "Seagram Resimleri"nde Mekâna Yayılan Sessizlik". ART-E *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* 9(18): 490-500

Sontag, S. (1991). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Susmanın Estetiği, İstanbul Metis Yayınları.

Şahiner, R. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Taoist Studies Institute (2024). Fostering the Taoist Tradition through Cultivation, Education, and the Arts, Erişim: 27.10.2024 https://www.taoiststudiesinstitute.org/

Tate (2003). Olafur Eliasson, https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project

Tate (2021). "The rules of art according to Rauschenberg", https://www.tate.org.uk/rules-of- rauschenberg/ (erişim: 02.07.2022).

TDK Erişim: 03.06.2024 https://sozluk.gov.tr/

Tzu, L. (2016). The Tao Te Ching Summary and Key Lessons Çev:Hasan Ali Yücel. İş Bankası Yayınları

BÖLÜM 10

GÜNCEL SANATTA PERDE OLGUSU[1]

Sadık Arslan

1 Sadık Arslan, Doç. Dr. Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0002-8909-022X

1. GİRİŞ

Sanat Tarihinde perde kullanımının uzun bir geçmişi var. Antik dönemlerden beri perde, resimlerde görülmektedir. Bu resimlerde perdenin çoğunlukla iki işlevi bulunmaktadır. Bunlardan biri perdenin dekoratif, diğeri de resimde gerçeklik illüzyonu yaratma amaçlı kullanımıdır. Her iki durumda da perde, sanatçıların eserlerinde tamamlayıcı bir form olmuştur. Perdenin bu kadar çok resimlerde yer edinmesinin temel nedeni onun duyusal olarak tasvire çok uygun olmasıdır. Özellikle iyi boyanmış bir perdenin yumuşak dokusunun neredeyse elle tutulabilecek kadar gerçekçi görünümünün izleyiciyi heyecanlandırması buna kanıt gösterilebilir.

Perde, Sanat Tarihinde her zaman benzer bağlamlarda kullanılmamıştır. Tarihsel süreçte gerçekleşen gelişmelere paralel olarak perdenin sanatta görünürlüğü değişmiştir. Örneğin Rönesans döneminde pencerenin göz hizasına indirilmesine bağlı olarak perde, dekoratif bir ögeye dönüşmüştür. Bu dönemden itibaren perdeler, özellikle kıta Avrupa'sında olmak üzere oda süslemelerinin önemli bir unsuru haline gelmiştir (Yurt, 2004, s. 7). Bu dönemde ayrıca resmin, duvarda illüzyon yaratan bir pencere olarak görülme fikri (O'Doherty, 2016, s. 34; Bird, 2016, s. 64), perdenin resimsel kompozisyonların öznesi olarak sanatta görünümünü sağlamıştır. Yani resmin pencereye benzetilmesi, bir özne olarak perdenin resimsel kompozisyonlarda yer edinmesine neden olmuştur. Öyle ki tabloları pencere gibi algılatan ve buradaki uzamı derinleştiren perde, 17. yüzyıl Hollanda resimlerinde pencere illüzyonu yaratmada sıklıkla başvurulan imgedir. Özellikle bu dönemin trompe l'oeil resimlerinde[1] perde, bir imge olarak güçlü detaylar içermektedir. Fakat 20. yüzyıla gelindiğinde Batı sanatında mimesis kavramına yönelik tartışmaların yoğunlaşmasıyla perdenin resimlerdeki varlığı ve anlamı değişir.

20. yüzyıl Batı sanatında imgenin varlığına yönelik tartışmalar, resmin bir pencere gibi görülme fikrini zayıflatmıştır. Bu bağlamda tarihsel resim-pencere metaforuna yönelik eleştiriler, görsel çözümlemelere yansımıştır. Bunlardan en dikkat çekici olanı, René Magritte'in bu konudaki tutumu ve resim pratikleridir. Magritte, resmin bir pencere olmadığını, aksine bir illüzyondan ibaret olduğunu ifade etmiştir. Batı sanatının imgeye bakışını eleştiren sanatçının ünlü pipo tasviri üzerine Michel Foucault da imge ve gerçeklik sorunsalına ilişkin benzer değerlendirmeler yapar (Foucault, 2019, s. 20-21). Magritte'in Batı sanatında resmin pencere olduğuna dair eleştirileri, perde imgesini içeren bir dizi resim üzerinden yapar. Bu eleştirel yaklaşım, pencere ile ilişkisinden ötürü perdenin bu tarihsel metaforun öznesi olarak resimlerde kullanılmasını sağlamıştır. Resimde perde imgesi, bir taraftan illüzyon yaratmada diğer taraftan "imgelerin ihaneti" ni açığa çıkarmada aracı olmuştur.

1 Trompe l'oeil, nesnenin gözü aldatacak biçimde taklit edilmesi sonucu oluşmuş resimleri tanımlamak için kullanılır. Richard Leppert bunu, ilk bakışta imgeyi aslında temsil ettiği şeyin kendisiymiş gibi algılanmasına yol açan olağanüstü bir doğalcılık olarak tanımlar (2009, s. 38).

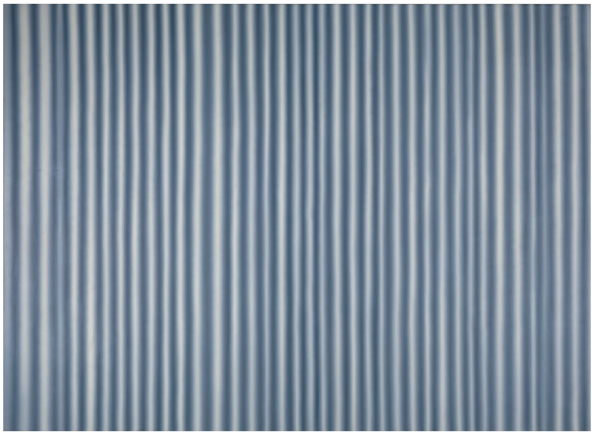
Perde, 1960'tan günümüze kadar dikkat çekici bir nesne olarak sanatta etkili biçimde var olmaya devam eder. Postmodernitenin esnek sanat anlayışında yeni malzeme olanaklarıyla birlikte yeni anlatımların nesnesi olur. Artık sadece imge olarak değil aynı zamanda gerçek bir nesne olarak sanatta görünür olmaya başlar. Bu dönemde sanatta perde olgusunun halen önemini koruması ve birçok sanat pratiğinde başvurulan özne olması, onun önemini ortaya koymaktadır. Bu yüzden bu araştırmada çağdaş sanat pratiklerinde perde olgusu irdelenmektedir.

Bu bağlamda araştırma, iki temel başlık üzerine inşa edilmiştir. İlkinde perdenin resim pratiğindeki varlığı, ikincisinde ise gerçek bir nesne olarak perdenin sanat pratiğindeki varlığı irdelenmektedir. Araştırma 1960'tan günümüze çağdaş sanatlar pratiklerinde perde olgusunu içeren dikkat çekici örneklerle sınırlandırılmıştır. Araştırmaya dahil olan eserler, sanatçıların pratikleri bağlamında incelenmiş olup yorumlanmıştır.

2. GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE PERDE

2.1. İmge Olarak Perde

Perde, 1960'lardan itibaren çağdaş sanatlarda farklı bağlamlarda yüzey işlerinde görünmeye devam eder. Bu işlerde perde, çoğunlukla ince işçilik barındıran fotogerçekçi bir yaklaşımla görülür. Her ne kadar bu resimlerde perde, gerçekçi bir yaklaşımla çizilse de genel itibariyle Batı sanatının tarihsel mimesis yaklaşımına karşı eleştirel içeriklerin öznesidir. Burada 20. yüzyıl başlarından itibaren resim ve pencere metaforu bağlamında eleştirel içeriklerin yeni yorumlamalara dönüşmesinin önemi büyüktür. Sadık Arslan, geçmişte benzer olgular olarak görülen resim ve pencerenin, bu dönemden itibaren ontolojik olarak birbirinden farklı olduğu ifade eder (Arslan, 2024, s. 32). Dolayısıyla nasıl ki pencereden dünyaya bakılıyorsa resimden de resim dünyasına bakılır (Önay, 2019, s. 97) anlayışı, egemen olmaya başlayınca resmin kendine özgü bir varlık olduğu görüşü egemen olur. Resmin varlık alanına yönelik bu paradigma değişimi ve yeni teknolojik olanaklar, perdenin yeni yorumlarla olağanüstü detaylar içerecek biçimde yüzey işlerinde varlığını sürdürür. Bu bağlamda Batı sanatının tarihsel mimesis yaklaşımına eleştirel bir tutum sergileyen Gerhard Richter'in etkileyici perde çözümlemelerinden 1967 tarihli *Grober Vorhang* adlı işi incelenmeye değerdir (Görsel 1).



Görsel *1. Gerhard Richter, 1967, Grober Vorhang, Tuval üzerine yağlı boya, 200x275x4.5 cm*

Grober Vorhang, Richter'in fotogerçekçi bir anlayışla yaptığı bir dizi perde çalışmasından biridir. Resim, boyanmış oluklu demir ve borulara benzeyen bir görünüm sergiler. Perde, burada resmin tamamını kaplayan bir imge olarak yumuşak dokudan ziyade sert bir izlenim verir. Soğuk gri renkler barındıran perde, resimde oluklu dokusundan başka bir derinlik içermez. Dokusal alanın dışında bir nesnenin olmadığı bu eser, perdenin engelleyici özelliğine atıfta bulunuyor gibidir.

Perde açma ve kapama işlevinden ötürü çoğunlukla pencere ile ilişkilidir. Bu gerçeklik, klasik Batı sanatının imgeye bakışını temsil eden resim-pencere metaforunu doğurmuştur. Perde, resim yüzeylerine çizilerek bu anlayışın somutlaşmasına büyük katkılar sunmuştur. Onun imgesel varlığı, resmin pencere gibi görünmesini sağlarken aynı zamanda resim dünyasındaki uzamı derinleştirmiştir. Bu tarihsel yaklaşım, Richter'in işlerinde eleştirel bir tavırla yeniden irdelenmiştir. Sanatçının *Grober Vorhang* adlı işinde perde, yüzeyin tamamını kaplayarak onun kapatma işlevini hatırlatacak biçimde çizilmiştir. Bu sayede Batı sanatında derinlik yaratma arzusuna eleştirel bir yaklaşım sergilenmiştir. Burada uzam, oluklu dokusal yüzeyle sınırlandırılırken perdenin imgesel gerçekliği tartışılır. Perde artık açılan veya kapatılan bir imge değildir. Açılmadığı için ifşa eden bir nesne de değildir. Sadece sanatçının dokusal illüzyon yarattığı farklı bağlamlarda yorumlanması muhtemel bir imgedir.

Richter'in çalışması, resimde gerçekliği yeniden üretmeye yönelik sürekli tekrar eden girişimlere dair bir yorumdur. Erken Rönesans'ta Leon Battista Alberti'nin resmi, iki boyuttan başka bir dünyaya açılan bir pencere olarak tanımlayan görüşü reddeden yaklaşımın ürünüdür. Richter, gerçekçi görünen bu perdeyi çizerek Klasik Batı sanatında irdelenen diğer dünyaya bakışı engel-

ler (https://l24.im/zmpF). Dolayısıyla bakışı yüzeyde bırakarak izleyicinin onu soyut bir resim olarak görmesini sağlar.

Grober Vorhang, 1960'ların sanatında etkili olan Op Art'tan izler taşıyan fotoğrafik bir izlenimdir. Resimde pileli yapılarıyla perde, tek renkli çubukları anımsatır. Bir dizi gri renkli biçimden oluşan resmin belli bir odağı yoktur. Net ve düzenli bir görüntü tasvir edilmesine rağmen resim, puslu ve belirsiz bir görünüm sergiler. Resmin hiyerarşiden yoksun bu tasviri, Richter'in yaklaşımını özetler: "her şeyi eşit derecede önemli ve eşit derecede önemsiz kılmak için bulanıklaştırıyorum' (https://l24.im/eujC1N) şeklinde ifade eder.

Sonuç olarak trompe l'oeil estetiğini hatırlatan bu güncel çalışmanın tekrarlayan formlara sahip olması, sanatçının paradoksal algı ve görme eylemlerini sorgulamasını sağlar. Sanatçı *Grober Vorhang*'da tutarlı bir temsil üzerinden gerçek ve hayali konuların uzamsallığını inceler. Dolayısıyla Richter, bu perde çalışmasıyla aynı zamanda sanat tarihsel bir mesele olan temsil tartışmasına göndermede bulunur. Bu yönüyle sanatçı, kompozisyonlarının salt bir biçimsel olgu üzerinden okunmamasını sağlar.

Perdeyi mimetik bir yaklaşımla ve fakat yeni bir yorumla resimlerinin öznesi yapan sanatçılardan bir diğer güncel sanatçı Louise Giovanelli'dir. Sanatçının geleneksel trompe l'oeil resimlere öykünen bir yaklaşımla çizdiği resimlerde perde yenilikçi bir yaklaşımla görsel olarak çözümlenir. Perdeyi sıklıkla resimlerinin konusuna dâhil eden sanatçı, eserlerinde birbirinden farklı yorumlarıyla dikkat çekicidir. Bunlardan 2022 yılında tuvale çizdiği *Dado* adlı resmi incelenmeye değerdir (Görsel 2).



Görsel 2. *Louise Giovanelli, 2024, Dado, Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 140 cm*

Dado, resmin tamamına yayılan bir perde imgesinden oluşur. Burada oldukça başarılı boyanan perde, yeşil monokrom rengiyle sanatçının resimlerinde sıklıkla görülen biçimsel temanın bir ürünüdür. Sık pileli ve kalın dokusuyla perde, bu çalışmada tiyatrovari bir sunumla kapalı biçimde resmedilmiştir.

Dado, Batı sanatında geleneksel trompe l'oeil resimlerinin çağdaş bir versiyonudur. İkna edici bir gerçeklikle çizilen bu ağır tiyatro perdesinin dokusunu izleyici, elle tutulacak kadar hisseder. Çünkü resmin boyasındaki başarı, gerçek perde yanılsaması yaratmıştır. Bu yanılsama, perde ardında olan bitene karşı bir merak uyandırırken aynı zamanda Batı sanatında resmi pencere gibi gören geleneksel anlayışı anımsatır. Dolayısıyla fotogerçekçi bir anlayışla iki boyutlu yüzeye çizilen perde, içerdiği kapalılık haliyle resimsel düzleme bir taraftan derinlik kazandırırken öte taraftan ifşa edilmeyen şey hakkında merak uyandırır.

Giovanelli'nin resimlerinde konular, biçimsel nitelikleriyle ön plandadır. Biçimler sıklıkla tekrarlanır, kompozisyonun tonlamasında ince farklılıklar görülür. Bu yaklaşım, onun Batı sanatının temsil estetiğini derinlemesine kavradığını gösterir. Geleneksel temsile meydan okuyan bir titizlikle çalışan sanatçı, işlerindeki doku ve desenlerle izleyiciye yavaş ve meditatif bir görsel deneyim sunar. Giovanelli için resim, durup düşünmenin bir yoludur ve bakma eylemi tefekkürlü bir süreçtir (https://l24.im/sRNFQk). Bu bağlamda sanatçı, eski ustalara bakıp perdenin üzerindeki katmanları açığa çıkararak resimlerinde mümkün olan en yüksek gerçekliği elde etmeyi amaçlar (https://l24.im/Am29). Monokrom renk tercihi, onun resimlerindeki perde imgesinin maddi varlığını mistik bir atmosfere dönüştürür. Bu durum sanatçının resimlerinde bir belirsizlik duygusunun yaşanmasına neden olur.

Louise Giovanelli'nin tüm resimlerinde olduğu gibi *Dado*'da da temsil ile maddilik, figürasyon ile soyutlama arasında bir gerilim hissedilir. Resimlerinde güncel ile tarihsel olanı, kutsal ile dünyevi olanı ilişkilendirilir. Dolayısıyla sanatçı, resmin bir temsil sistemi olarak öneminin ve tarihinin farkındadır (https://l24.im/oALiBuY).

Bir kumaşı boyamak veya iyi boyanmış bir perde imgesini görmek açıklanamayan biçimde çekicidir. Tatmin edici bir boyama eylemiyle perdenin yumuşak dokunun elle tutulur şekilde kopyalanması heyecan vericidir. Yani bir perdenin trompe-l'oeil bir yaklaşımla boyanması hem resmi duyusal olarak güçlü kılar hem de gerçeklik yanılsamasına büyük katkı sağlar. Bu bağlamda trompe l'oeil estetiğini hatırlatan teknik bir kesinlikle perdeyi işlerinin konusu yapan çağdaş sanatçılardan Shawn Huckins'in *Mavi Perdeli İlk Güneş*, adlı işi dikkat çekicidir (Görsel 3).



Görsel 3. *Shawn Huckins, 2024, Mavi Perdeli İlk Güneş, Panel üzerine yağlıboya ve akrilik, 20,32 x 25,4 cm*

Mavi Perdeli İlk Güneş adlı resimde kompozisyonu tamamen kaplayan bir kumaş imgesi görülür. Koyu mavi renkle boyanan bu kompozisyonun tamamı teknik bir kesinlik içerir. Bu sayede kıvrımlarıyla kumaşın sahip olduğu dokusal kesinlik, resmin gerçek bir kumaş hissi yaratacak kadar çekici olmasına neden olur. Kumaşı bölen çizginin dışında bu resimde her şey organik bir görünüm sergiler. Ayrıca oldukça pürüzsüz boyanan bu yalın kompozisyonda hiyerarşiyi bozan tek unsur, resmi ikiye bölen turuncu çizgidir.

Huckins'in kumaşı tüm resme yayarak bir tür gizem yaratması, perdenin kapatma işlevine ve yarattığı gizeme göndermede bulunur gibidir. Çünkü perde kapalı olduğunda örtme olgusu gerçekleşir ve ardında olan bitenle ilgili bir gizem bırakır. Kapalı olma durumunun bozulması, mahrem veya özel alanın ifşası anlamına gelir. Dolayısıyla *Mavi Perdeli İlk Güneş* resminde perdenin kapalı olma hali, bir gizem yaratır. Bu bağlamda resmin anlamı muğlaklaşır ve farklı biçimlerde yorumlanmasının önü açılır.

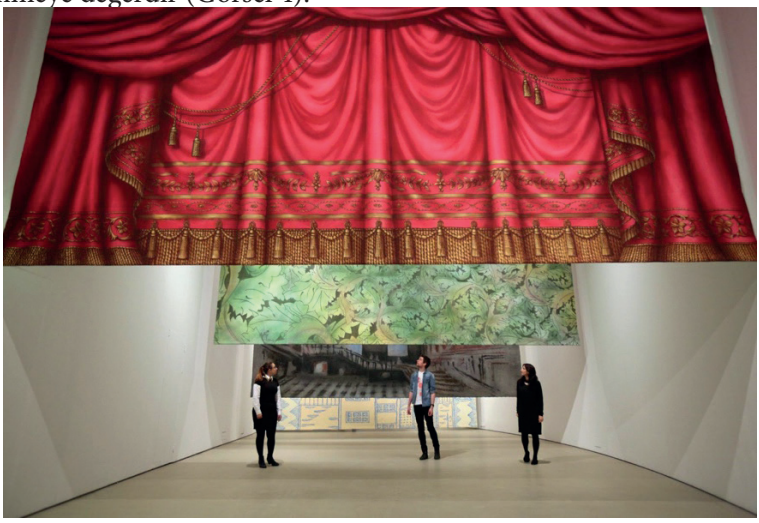
Huckins'in resimlerinde çoğunlukla örtme olgusu görülür. Sanatçı işlerinde Amerikan tarihine olan takdirini vurgularken öte yandan çağdaş toplum eleştirisini yapar. Genellikle tekstil ürünleri, kumaş, perde ve metinleri bir araya getirerek klasik Amerikan sanatını yeniden canlandırır. Resimlerinde modern kültürü araştıran ve ona meydan okuyan bir yaklaşım sergiler. Özellikle siyaseti, erkekliği, sosyal medyayı ve kişisel kimliği belirgin bir milenyum bakış açısıyla eleştirir (https://l24.im/QTXm).

Mavi Perdeli İlk Güneş adlı resim, sanatçının diğer resimlerinden farklı olarak daha minimal bir yaklaşım içerir. Bu resim, Batı sanatının tarihsel trompe-l'oeil resimlerini hatırlatan bir duyarlılık ve beceri sergiler. Bütün yüzeyi kaplayan illüzyonist perde imgesiyle temsil ile gerçek olgularını muğlak bırakır.

Sanatçının çalışmalarında genel olarak kullanılan kumaşlarla, gizlilik ve güvenlik olguları hicivli bir dille ele alınır. Bu yaklaşımla bireylerin duygusal ve katı toplumsal cinsiyet normları sorgulanır (https://l24.im/DEMsyq). Fakat sanatçının *Mavi Perdeli İlk Güneş* adlı resminde bu tür bir kaygıdan ziyade bir tür biçimsel çözümleme görülür. Bu gerçeklik, perdenin dekoratif özelliğine göndermede bulunuyor gibidir. Bu sayede resmin duyusal etkisi belirginleşirken uzamı da sığlaşmaktadır.

2.2. Nesne olarak Perde

Perdenin Sanat Tarihindeki uzun geçmişinde genel itibariyle yüzey işlerinde onun illüzyonist etkisinden sıklıkla yararlanılmıştır. Fakat günümüzde perde, imgesel olmanın yanı sıra nesne olarak sanat pratiklerinde görülmektedir. Bu yönüyle çok sayıda sanatçı, perdeyi farklı bağlamlarda sanatının malzemesine dönüştürmüştür. Bu sanatçılardan perdeyi mekânın belleğiyle ilişkili olarak kullanan Ayşe Erkmen'in 2013 yılında gerçekleştirdiği *Aralıklar* adlı işi, incelenmeye değerdir (Görsel 4).



Görsel 4. *Ayşe Erkmen, 2013, Aralıklar, Enstalasyon*

Aralıklar, Londra'nın tiyatroyla olan tarihsel ilişkisine göndermede bulunan ve büyük kültür merkezi Barbican Centre'ın uzun holünde gerçekleştirilen bir iştir. Kültür merkezinin tiyatro salonlarına atfen yapılan bu iş, çok sayıda kullanılmış tiyatro perdesinin onarılıp yeniden kullanıma sokulmasıyla gerçekleşir. Belli aralıklarla hole yerleştirilen perdeler, elektronik bir sistemin

bağlanmasıyla hareketli hale getirilir (https://l24.im/bqJH). Tamamen etkileşime dayanan perde mekanizması, izleyicinin perdeye yönelmesiyle yukarıya doğru kalkarak açılır ve sonrasında kapanır. Arada kalan izleyici, ilerlemek için bir diğerine yöneldiğinde mekanizma tekrar devreye girer. Geçiş izleyicinin perdeye yaklaşmasıyla ancak mümkün olur. Dolayısıyla izleyicinin holü geçmesi için perdelerin oluşturduğu aralıkları aşması gerekir (Arslan, 2021, s. 724). Perdelerin yarattığı bu masalsı manzaralardan atmosferik iç mekanlar oluşur. Dolayısıyla bir dizi farklı manzara içeren bu otomatik düzenlemeler aşağı yukarı hareket ettiğinde (https://l24.im/rT4epyF), izleyici, her aralıkta farklı bir an yaşar.

Erkmen'in bu mekâna özgü işinde perde, etkileşiminden ötürü izleyiciyle güçlü bir diyalog kurar. İzleyicinin yaklaşmasıyla hareket eden elektronik aksan, izleyiciye tiyatronun karakteristik anını hatırlatır. Tıpkı oyunun başlangıcındaki perdenin kalkması gibi. Burada artık oyun, tiyatro oyunu değil izleyicinin kendi deneyiminden oluşan bireysel bir oyundur. Dolayısıyla izleyici, *Aralıklar*'ı deneyimlerken işin dinamik doğasına da katkıda bulunur.

Perdeyi nesne olarak çarpıcı bir biçimde kullanan sanatçılardan bir diğeri Christo ve Jeanne-Claude çiftidir. Bu sanatçılar, geçici bir süre için bilindik manzaraları önemli ölçüde dönüştürerek anıtsal büyüklükte kamusal sanat enstalasyonları yaparlar. Kamusal alanlarda devasa perdeler asarak bu mekanlara müdahale ederler. Yaptıkları işlerde hem kentsel hem de kırsal ortamları değiştirerek izleyici için benzersiz deneyimler yaratırlar. Planlama ve müzakere süreci yıllarca süren büyük ölçekli işleri, kısa bir süre sergiledikten sonra onları söküp geri dönüştürerek tekrar kullanıma geri getirme gibi bir pratiğe sahipler.

Christo ve Jeanne-Claude çiftinin devasa perde projelerinden biri, 1970-72 yılları arasında Colorado'da Grand Junction ile Glenwood Springs adlı iki tepe arasında yapılır. *Vadi Perdesi* adı verilen bu iş (Görsel 5), ilk olarak 1971 yılında yapılmaya başlanmış fakat başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bir sonraki yıl, önceki deneyimden ders çıkarılarak tamamlanmıştır (Jonathan Fineberg, 2014, s. 348). *Vadi Perdesi,* 1.250 fit genişliğe, en yüksek noktası 300 fite ulaşan toplamda 250.000 fit karelik naylon poliamid kumaştan yapılmış turuncu bir perdeden oluşmaktadır (https://l24.im/8bfHEtm).



Görsel 5. *Christo & Jeanne-Claude, 1972, Vadi Perdesi, Fotoğraf.*

Diğer işler gibi *Vadi Perdesi de* Christo ve Jeanne-Claude çiftinin halka açık kamusal alan projesidir. Ziyaretçiler onları görebilmek için para ödemezler. Ayrıca sanatçılar, projeleri için asla sponsorluk kabul etmemiş, filmlerden ve hatıralık eşyalardan kazanç sağlamamışlardır. Onun yerine gerekli olan büyük miktarda parayı, küçük heykelleri ve kâğıt üstündeki çalışmaları satarak biriktirmişler ve tüm bu paraları yapıtı inşa etmek için harcamışlardır. İşlerini 1 ile 3 hafta gibi değişen aralıklarla sergilendikten sonra bulundukları yerden sökmüşlerdir (Fineberg, 2014, s. 348).

Vadi Perdesi çalışmasının geçici doğasına rağmen sanat dünyasındaki etkisi büyüktür (https://l24.im/GkYT). Bu eser, sanatçının örtme olgusundan hareketle başladıkları sanat serüveninde perdenin özel işlevini hatırlatır. Perdenin örtme işlevi, bu ikilinin işlerinin odağını oluşturur. *Vadi* Perdesi'nde de kapatma işlevinin bir parçası olarak perde, iki tepe arasına konumlanarak büyük boşluğu kapatır. Burada perde, gerçek işleviyle bulunduğu mekâna yerleştirilirken aynı zamanda gerçeküstü bir izlenim yaratır. Turuncu rengiyle bir taraftan gerçeküstü bir deneyim, öte taraftan eğlenceli bir izlenim sunar.

Perdenin kendisini bir sanat nesnesi olarak kullanan ve onunla düzenlemeler yapan bir diğer çağdaş sanatçı Ulla von Brandenburg'dur. Çeşitli alanlarda üretimlerini sürdüren sanatçının çalışmalarının merkezini sahne sanatları ve performans kuralları oluşturur. Özellikle perde gibi tiyatro ögelerini, çeşitli tarihsel dönemlerin kültürel ve sosyal sorunlarıyla ilgilenmek için kullanır. Brandenburg, işlerinde geçmiş ritüellerin, sembollerin ve hikâyelerin çağdaş toplumu nasıl şekillendirdiğini inceler, tekrar eden temaları ve imgeleri araştırır. Sonrasında bunları sürekli olarak geliştirerek yeniden yorumlar (https://l24.im/MVIQA). Bu bağlamda 2017 yılında düzenlediği *7 Perde* adlı enstalas-

yon sanatçının pratiği hakkında bilgi vermesi bakımından incelenmeye değerdir (Görsel 6).

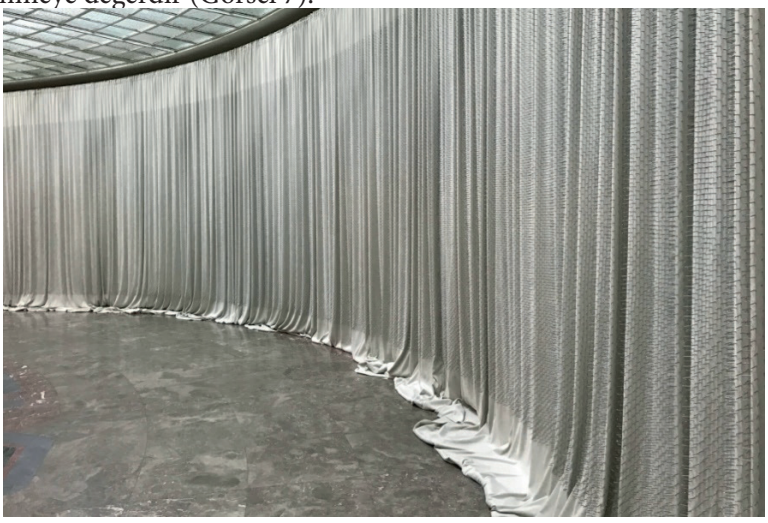


Görsel 6. *Ulla von Brandenburg, 2017, 7 Perde, Enstalasyon; kumaş, ipler, 400,0 x 700,0 x 800,0 cm*

7 Perde adlı iş, gerçek tiyatro perdelerinin bir mekânda düzenlenmesinden oluşur. Tiyatro sahnesini anımsatan bu mekânsal düzenleme, izleyiciyi iplerle oluşturulmuş kapılardan geçmeye davet eden yumuşak bir mimari gibidir (https://l24.im/12QIj). Farklı renkli perdelerden oluşan bu enstalasyon, perdelerin çeşitli biçimlerde organizasyonundan meydana gelir. Sanatçının düzenlenme biçimi ve renk tercihi, perdelerin birbirileriyle diyalog kurabilecek bir mekânsal etki yaratır. İzleyici perdelerden oluşan bu mekânı deneyimlerken perdelerin yarattığı etkiden emin olamayabilir. Çünkü bu geçici ve yumuşak mimari, izleyicinin zaman ve mekân algısında yanılsama ile gerçek hayat arasındaki belirsizliğe neden olur.

Brandenburg'ın işlerinin merkezinde geçmiş ve şimdiki zaman, yaşam ve ölüm, gerçeklik ve yanılsama gibi farklı bilinç durumları arasındaki sınırların keşfi yer alır (https://l24.im/5xdQ6q). Bu kavramlar doğal olarak perdenin belirgin bir şekilde işlere dâhil edilmesiyle sonuçlanır. Bu yönüyle sanatçının işleri, gerçek dünyadan tiyatro dünyasına geçişi sembolize eder. Perdenin ötesinde, mekân ve zamanın sınırı yoktur. Onun mekânı zihinsel bir mekândır ve ayrıca bilinçaltının, rüyaların ve hayal gücünün oyun alanıdır. (https://l24.im/MVIQA). Dolayısıyla Brandenburg'un işleri, genellikle geçmişin hikâyelerinin ve ritüellerinin toplumlarımızı nasıl oluşturduğunu araştırmaktadır. Onun işlerinde temel form olan perde, tiyatro mekânlarını çağrıştırmanın yanı sıra mekân, zaman ve hareket kavramlarını bir araya getiren vazgeçilmez bir nesnedir (https://l24.im/12QIj)

İmgesel alanın dışında perdeyi gerçek haliyle kullanan sanatçılardan bir diğeri, Edith Dekyndt'tir. Geniş bir yelpazede işler üreten sanatçının enstalasyonlarında başvurduğu temel malzemelerinden perdedir. Sanatçı işlerinde genel olarak zaman ve mekân temalarını incelikli ve nüanslı yollarla inceler. Julien Delagrange göre; Dekyndt'in çalışmaları fiziksel fenomenlere ve geçici anlara karşı derin bir hayranlık gösterir, genellikle malzemenin geçici niteliklerine odaklanır. Duyusal deneyimlere olan yoğun ilgisiyle sanatçı, maddîlik ile algı arasındaki hassas etkileşimi yansıtan, görsel olarak ilgi çekici ve kavramsal olarak ise zengin bir dil geliştirir. (https://l24.im/4unlWJ8). Bu bağlamda sanatçının 2017 yılında Belgian Art Prize'da *Atları Vuruyorlar* adlı perdeli işi incelenmeye değerdir (Görsel 7).



Görsel 7. *Edith Dekyndt, 2017, Atları Vuruyorlar, Kadife perde, çiviler, 2200 x 450 cm.*

Atları Vuruyorlar adlı iş, çivilerle delinmiş perdelerden oluşan dev bir enstalasyondur. Kadife kumaşlarıyla bir konser salonundaki sahne performansından sonra düşen perdeyi andırmaktadır. Bu ihtişamlı görüntü, kumaşı delen çivilerin sertliğiyle keskin bir tezat oluşturmaktadır (https://l24.im/5Ih1go). Bu özel yerleştirme, hem merkezin girişini kapatan demir perdeye hem de dünyanın her yerinde çitlerin yükseltilme biçimine gönderme yapmaktadır (https://l24.im/ezoYDS).

SONUÇ

Sanat Tarihinde uzun bir geçmişi olan perde hem imge hem de nesne olarak güncel sanatta varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Perdeyi sanatın merkezine koyarak farklı bağlamlarda işleyen sanatçıların pratikleri bunu kanıtlar niteliktedir. Salt ev içi dekoratif ve işlevsel bir nesne olmanın ötesinde perdenin güncel sanatta çeşitli biçimlerde ele alınması dikkat çekici bir durumdur. Bu bağlamda iki temel başlık altında incelenen bu araştırmada perdenin güncel sanattaki görünümüne dair aşağıdaki tespitler öne çıkmaktadır.

İlkin perde imgesel olarak halen bazı sanatçıların ilgisini çekmekte ve sanat pratiklerinin merkezini oluşturmaktadır. Her ne kadar güncel olsalar da bu sanatçılar, perde imgesini irdelerken sıklıkla Batı sanatının geleneksel temsil anlayışına göndermede bulunur. Perde, bu sanatçıların resimlerinde pürüzsüz, boyasal bir kesinlikle ve trompe l'oeil bir yaklaşımla çizilir. Fakat bu resimler her ne kadar trompe l'oeil bir teknik içerse de aslında her biri kendi içinde güncel bir yoruma sahiptir. Bu resimlerin ortak noktası, klasik Batı sanatının temsil yaklaşımına eleştirel bir tutum sergilemeleri ve bunu perde imgesi üzerinden yapmalarıdır. Bu durum tarihsel resim-pencere metafona eleştirel bir bakışın gelişmesine ve bu bağlamda sanat pratiklerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Özellikle resimlerdeki uzam algısı ve illüzyonist temsilin sahteliği, bu çalışmalarda geçmişten referanslar alarak yeniden ele alınır. Bu yapılırken yine de iyi boyanmış bir perdenin çekiciliğine ve duyusallığına yapılan vurgu, bu resimlerin ortak noktasını oluşturmaktadır.

İkinci olarak postmodernitenin esnek sanat ortamında perde, bazı güncel sanatçıların pratiklerinde salt nesne olarak görülmektedir. Çoğunlukla enstalasyon olarak düzenlenen bu işlerin ortak noktasını dökümlü halleriyle gerçek perdeler oluşturmaktadır. Perdelerden oluşan bu enstalasyonlarda mekân ile zaman, gerçek ile yanılsama gibi olgular önemli ölçüde irdelenir. Bu bağlamda üretilen işlerin ortak noktası; perdelerden geçici mimarilerin yaratılması ve bu mimarinin içinde izleyicinin duyusal deneyiminin artırılmasıdır. Bu çalışmalarda sıklıkla geçmiş ile şimdi, yaşam ile ölüm, gerçeklik ile yanılsama gibi hayati zıtlıklar irdelenir. Anlamı muğlak bırakılan bu kavramların döngüsünde izleyici, bu geçici ve yumuşak mekanı masalsı bir biçimde deneyimler.

Sonuç olarak Antik Yunan'dan beri sanatta var olmaya devam eden perde, günümüzde de güncel sanatçıların işlerinde görülebilmektedir. Bu kadar uzun bir süreçte sanatta görünür olmasının ardında perdenin işlevsel, dekoratif özelliklerinin yanı sıra onun metaforik ve simgesel özelliklerinin sanatçıların ilgisini çekmiş olmasıdır. Her ne kadar sıradan bir nesne olsa da onun sanatta kullanımının içerdiği anlamlar zengindir. Bu yüzden perdenin sanattaki varlığı, güncel sanatçıların pratiklerinde yeni yöntem ve tekniklerle ele alınmakta, yeni yaklaşımların parçası olarak sanat eserlerinde var olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Arslan, S. (2024*). Fenomenolojik ve Ontolojik Bağlamda Resimlerde İçerden Dışarıya Bakış, Sanat Yazıları*, Sayı: 50, s. 31-45.

Arslan, S. (2021). *Mekâna Özgü Sanatın İli şki sel Bağlamı*, Sanat Yazıları, (45): 711-726

Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*, *(*Çev. Deniz Öztok), İstanbul: Literatür Yayınları.

Fineberg J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sözer, Ö. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Foucault, Michel. (2019). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yurt, Dilek. (2004). *Ev Tekstilinin tarihsel Gelişimi, Teknik ve Estetik Özellikleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tektil Anasanat Dalı Baskı Programı Yüksek Lisans Tezi.

İNTERNET KAYNAKÇASI

Digital Collection. Grober Vorhang, https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/grosser-vorhang

Phillips. Grober Vorhang, https://www.phillips.com/detail/gerhard-richter/UK010517/157

Grimm. Luise Giovanelli. https://grimmgallery.com/artists/73-louise-giovanelli/

Delagrange, J. (2024). 10 Artists Revisiting the Curtain in Contemporary Art Trends in Contemporary Art, https://www.contemporaryartissue.com/10-artists-revisiting-the-curtain-in-contemporary-art/

White Cube. Luise Giovanelli. https://www.whitecube.com/artists/louise-giovanelli

Shawn Huckins. Zippers Short and Skinny. https://shawnhuckins.com/section/525307-Zippers%20Short%20and%20Skinny.html

Barbican. Ayşe Erkmen. Intervals. https://www.barbican.org.uk/whats-on/2013/event/ayse-erkmen-intervals

Rago. Staging the Rocky Mountains. https://www.ragoarts.com/auctions/2023/10/the-acey-and-bill-wolgin-collection/125

Dobroth K. (2020). On The Anniversary Of "Valley Curtain," A Look Back At The Artist Christo, Aspen Public Radio https://www.aspenpublicradio.org/arts-cul-

ture/2020-08-10/on-the-anniversary-of-valley-curtain-a-look-back-at-the-artist-christo

Riegger M. (2018). 7 Curtains. https://www.artbasel.com/catalog/artwork/64901/Ulla-von-Brandenburg-7-Curtains

Pilar Corrias. Urla von Brandenburg. https://www.pilarcorrias.com/artists/37-ulla-von-brandenburg/

The Shoot Horses. https://edithdekyndt.be/they-shoot-horses/

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Großer Vorhang - Digital Collection (Erişim Tarihi: 15.12.2024)

Görsel 2. Louise Giovanelli | GRIMM (Erişim Tarihi: 15.12.2024)

Görsel 3. SHAWN HUCKINS (Erişim Tarihi: 14.12.2024)

Görsel 4. https://www.saha.org.tr/projeler/saha-ayse-erkmenin-barbican-centreda-ki-kisisel-sergisine-destek-verdi (Erişim Tarihi: 14.12.2024)

Görsel 5. https://www.ragoarts.com/auctions/2023/10/the-acey-and-bill-wolgin-collection/125 (Erişim Tarihi: 15.12.2024)

Görsel 6. https://www.artbasel.com/catalog/artwork/64901/Ulla-von-Brandenburg-7-Curtains?lang=de (Erişim Tarihi: 15.12.2024)

Görsel 7. https://edithdekyndt.be/they-shoot-horses/ (Erişim Tarihi: 14.12.2024)

BÖLÜM 11

İSTEM TABANLI VEKTÖREL GÖRÜNTÜ ÜRETİMİNDE GÖRSEL BİRLİK

Sare Şeyma DURAN[1]

1 1 Sare Şeyma DURAN, Arş. Gör., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, sareseymaduran@aybu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5940-3494.

1. GİRİŞ

Grafik tasarım ürünleri temel olarak görsel ve yazı ile ilgilenmektedir. İmgenin verdiği mesajın yazı ile güçlendirilmesine yardımcı olan temsilin tasarımda karşılaşıldığı uzmanlık alanı tipografidir. Yazının tarihsel oluşumuna bakıldığında ise temelinde piktogramlarla karşılaşılmaktadır. Piktogramlar güçlü bir grafik araçtır. Piktogram tasarımı öznenin kolayca ve anında anlayabildiği, çoğu zaman sözlü bir ifadeye bile ihtiyaç duyulmayan bir iletidir. Grafik tasarımın ilgilendiği alanda ürün skalası çok geniştir ve bunlarda piktogramlarla sık karşılaşılmaktadır. Piktogram, iletişimin en önemli ifade araçlarından birisi olması nedeniyle tasarımcının incelikli yaklaşımını gerektirmektedir. Bir piktogramın anlaşılırlığı, uygun ana hat ya da dolgu seçimi, ilgi çekiciliği, boyutlandırılması vb. detaylar bilinçli seçimler sonucunda başarıya ulaşmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde bir tasarımcının en çok müdahalesine ihtiyaç duyulan piktogram tasarımında üretken yapay zekâ aracı ile üretim söz konusu olduğunda çıktıların nasıl bir sonuç verdiğine ilişkin değerlendirmeler bu bölümde incelenmiştir. Grafik tasarım ürünlerinin yelpazesi geniş olduğu için çalışmaya çeşitli sınırlılıklar getirilmiştir. Ana tema yapay zekanın ikon oluşturma yeteneğinin araştırılmasıdır. Adobe Illustrator programında istem kullanılarak üretimde piktogram konusu ele alınarak görüntü için girdi ile hedef nitelikler arasındaki olumlu ve olumsuz sonuçlar değerlendirilmiştir. Piktogramlar genellikle bir set olarak tasarlanmaktadırlar. Bu set aynı tema içinde farklı konuları anlatır ama hepsine bir arada bakıldığında görsel birlik söz konusudur. Dolayısıyla burada en önemli ayrıntılardan birisi tasarım ilkelerinden biri olan "bütünlük/birlik" açısından çıktıları incelemektir. Bu bağlamda Adobe Firefly'ın üretken modeli tarafından desteklenen "genarative vectors" aracı merkeze alınmıştır. Bu seçimin nedeni Illustrator'ın Adobe tarafından geliştirilen köklü bir vektör tabanlı yazılım olması ve diğer veri kümelerinden daha etik kabul edilebilecek Adobe Stock'a dayalı veri kümelerini kullanmasıdır (Adobe Firefly, 2024). Çalışmanın amacı insan ve bilgisayar etkileşimiyle görüntü üreten yapay zekâ aracı kullanırken bir tasarımcı olarak gözlemleri sunmak ve kullanıcı deneyimi ekseninde çıktıların analizini yapmaktır. Sonuçta yapay zekâ destekli tasarım araçlarının tasarımcıları nasıl destekleyebileceği incelenmiş ve tasarımcıların, çalışmalarında üretken yapay zekayı kullanarak bu araçtan nasıl faydalanabilecekleri üzerine çıkarımlarda bulunulmuştur. Vektörleri yapay zekâ ile oluşturmanın avantajları ve dezavantajları tespit edilmiştir.

2. İSTEM TABANLI VEKTÖR ÜRETİMİ

İsteme dayalı görüntü üreten yapay zekâ araçları, tasarım alanında en güncel konulardan birisidir. Logo ve marka tasarımı, illüstrasyon, desen vb. grafik tasarımın her alında çıktılar üretmek olanaklıdır. Aynı zamanda tasarımlarda ve sanatta kullanımı oldukça tartışmalıdır. Özgünlük, yaratıcılık ve etik problemler bu tartışmaların merkezindedir. Bir sanatçının tarzından ilham alınarak

kopyalanması isteminde bulunulduğunda yapay zekanın telif hakkı yasalarını ihlal etmesi kaçınılmaz hale gelmektedir. Adobe ise yazılımlarına, lisanslı içerikler ve telif hakkı süresi dolan kamu malı içerikleriyle eğitilen, yapay zekayı entegre etmektedir. O nedenle bu çalışmada Adobe Illustrator programında vektör tabanlı istem girişinin sonuçları araştırılmıştır.

2.1. **Piktogram**

Piktogramlar, nesneleri, aktiviteleri ve kavramları basit ve bilgilendirici bir görsel formda tanımlayan sembollerdir (Calori, 2007). Alışveriş merkezi, hastane, havalimanı, üniversiteler gibi kamusal alanlarda kullanımı yaygındır. Kimi zaman yerel özelliklerde tasarlanan piktogramlar olsa da genellikle uluslararası bir perspektifte ele alınmaktadır. Piktogramlar genellikle birbiriyle aynı tasarım özelliklerini taşıyan birbirinden farklı durumları temsil eden görsel imgelerdir. Kimi zaman bu semboller kamuya mal olur. Amerika Birleşik Devletleri Ulaştırma Bakanlığı tarafından oluşturulan piktogramlar bunlara örnektir. Bu semboller ABD hükümetinin eseri olduğundan kamu malıdır, bu nedenle herkes tarafından herhangi bir lisans sorunu olmadan her amaçla kullanılabilir.



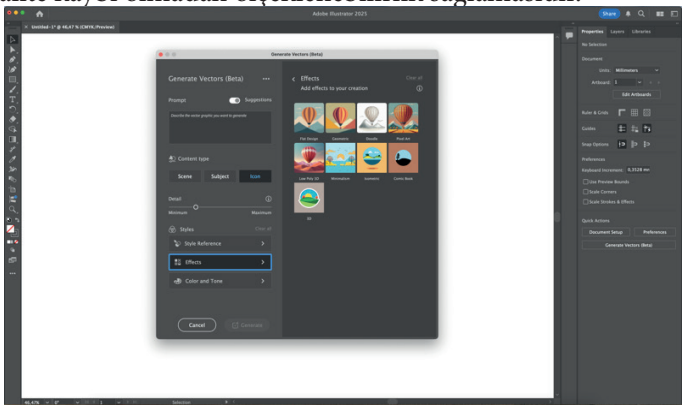
Görsel 1. Amerika Birleşik Devletleri Ulaştırma Bakanlığı tarafından oluşturulan piktogram örnekleri, URL 1

Piktogramın neyi nasıl ileteceği hedef kitlenin yaş aralığı, cinsiyet, sosyoekonomik konumuna, nerede kullanılacağına göre belirlenir. Bu nedenle araştırma sürecinde mevcut örneklerin incelenmesi gerekmektedir. Fikir için eskizde temel şekiller kullanılarak versiyonlar üretilmelidir. Gereksiz ayrıntılardan arındırılmalıdır. İlk bakışta bilgiyi anlaşılır biçimde iletmelidir. Piktogram tasarımında en önemli unsur tasarımın öznenin anlaması için açıklamaya ihtiyaç kalmamasını sağlayabilmektir. Piktogram, metni okumaya gerek kalmadan bilgiyi açıklığa kavuşturmayı sağlayan önemli bilgilendirici yapıya sahiptir. Görsel birlik, açık bir anlatım ve sadelik gerektirmektedir. Bu nedenle karmaşadan uzak, minimal yaklaşımlar tercih edilmektedir. Ayrıca karmaşıklıktan uzak olması uygulama yüzeyi ve ölçeklendirilmesi ile ilgili de bir konudur. Piktogramlar genellikle setler halinde tasarlanmaktadır. Bu aşamada en önemli tasarım ilkesi bütünlüktür. Bütünlüğü sağlayan unsurlar ise çizgilerin yapısal özellikleri, oran orantı, açılar için grid sistemi ve üsluptur. Öznelerin ihtiyaç duydukları bilgileri kolayca edinebilmeleri için aşırı detaydan arındırılmalı ve doğru yönlendirmelidir. Bilgilerin kısa ve etkili bir şekilde iletebilmesiyle iletişime hız kazandırılmaktadır. Tasarımlar için bir grid sistemi tasarlanarak piktogramlar oluşturulabilir. Böylece simetri, asimetri ve denge çözümlenebilmektedir. Benzerlerinden ayrılması için bir üslubu olmalıdır. Bunun için çizgilerin kalınlıları ve formuna doğru karar verilmelidir. Kimi zaman dolgulu şekiller kullanılırken kimi zaman da stroke/ana hat ile oluştu-

rulabilmektedir. Genellikle tek renk, monokrom setler iyi sonuç vermektedir. Bu unsurlar gözetilerek bir set tasarlandığında tüm piktogramlar uyum içinde olmalıdır. Piktogramın kullanıldığı mecra ve mekanlar, uygulama arayüzü, tabelalar vb. birbirinden çok farklı ortamlar olduğu için amaçlanan bağlama uygun bir şekilde küçük ve büyük boyutlu yerleştirmelerde iyi sonuç vermelidir. Özellikle piktogramlarda telif hakkı ihlali çok fazla olmaktadır, o nedenle var olanı kullanmak yerine yeniden tasarlanması önemlidir.

2.2. **"Genarate Vectors" Aracı: Piktogram Seti Örneği**

Adobe Illustarator 1987'de piyasaya sürülmesinden sonra günümüzde tasarımcılar arasında en yaygın kullanılan vektör tabanlı bir yazılım haline gelmiştir. Adobe, kullanıcılara güncel araçlar sunarak tasarım sürecini kolaylaştırmaktadır. Bir yapay zekâ aracı olan "Genarative Vectors" bunlardan biridir. Adobe Stock gibi lisanslı içerik kullanan veri kümeleri üzerinde eğitilmiştir. Adobe Illustarator'da görüntü ve grafik düzenlemede "Genarate Vectors" aracı Prompt, Content Type (Scene, Subject, Icon), Detail, Styles (Style Reference, Effects ve Color Tone) komutlarından oluşmaktadır. Kullanıcılar açıklayıcı istem girer ve araç, açıklamayla eşleşen vektörleri üretir. Yapay zekâ aracı tarafından oluşturulan raster tabanlı çıktılardan farkı vektör formatında üretmesi böylece kalite kaybı olmadan ölçeklenebilirlik sağlamasıdır.

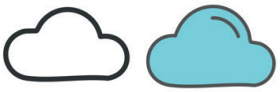


Görsel 1. "Genarative Vectors" Aracı

Piktogramlar çok farklı alanlarda kullanılmaktadır. Bu çalışma için konu olarak hava durumu piktogramları seçilmiştir. Yapay zekâ algoritmaları belirtilen parametrelere dayalı olarak araç birden fazla vektör seçeneği önermektedir.

Tablo 1. Bulutlu hava durumu piktogramı istem akışı

Amaçlanan Görüntü	**Yazılan İstem**	**İstem Detayları**	**Oluşan Görüntü**

Bulut piktogramı	cloud pictogram	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Not Selected	
	cloud pictogram consisting of only black thin outline	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Not Selected	
	Fluffy cloud pictogram consisting of only black thin line and a white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Not Selected	

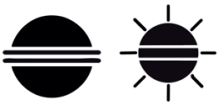
Bulut piktogramında karakteristik bir bakış yakalandığı düşünülen aşamaya kadar üretim geliştirilmiştir. Sonuçlarda renklerden arındırılarak sadece çizgisel bir anlatım istenmiştir. Sonrasında aynı işlemlerin tekrarı ile güneş piktogramına geçilmiştir.

Tablo 2. Güneşli hava durumu piktogramı istemi

Amaçlanan Görüntü	**Yazılan İstem**	**İstem Detayları**	**Oluşan Görüntü**
Elde edilen bulut piktogramına benzer güneş piktogramı	sun pictogram consisting of only black thin line and a white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Not Selected	

Bu noktada geliştirilen ilk vektör aynı istem girilmiş ancak benzer sonucu vermemiştir. Bu nedenle "Style Referance" ile Tablo 1'de elde edilen son çıktı referans olarak alınmıştır. Bu şekilde Tablo 3'teki veriler elde edilmiştir. Bu izlekte sonuçlar değerlendirildiğinde çıktılarda yer alan çizgisel anlatım nedeniyle benzerlik gözlemlenmiştir.

Tablo 3. Güneşli hava durumu piktogramı istemi

Amaçlanan Görüntü	Yazılan İstem	İstem Detayları	Oluşan Görüntü
Elde edilen bulut piktogramına benzer güneş piktogramı	sun pictogram consisting of only black thin line and a white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Style reference	

Karar verilen iki çıktı bağlamında yağmurlu hava durumu piktogramına geçilmiştir. Burada istemde Tablo 1'deki bulut referans olarak gösterilmiş ancak sonuç alınamamıştır.

Tablo 4. Yağmurlu hava durumu piktogramı istemi

Amaçlanan Görüntü	Yazılan İstem	İstem Detayları	Oluşan Görüntü
Yağmurlu hava durumu piktogramı	Rainy cloud pictogram consisting of only black thin line and a white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Style reference	

Bu noktada üçüncü bir istem oluşturulmuştur. Bu istemde yağmur unsuru eklenmiş ancak sonuç elde edebilmek için referans olarak tablo 3'teki solda yer alan güneş piktogramı kullanılmıştır.

Tablo 5. Güneş piktogramı istemi

Amaçlanan Görüntü	Yazılan İstem	İstem Detayları	Oluşan Görüntü
Elde edilen bulut piktogramına benzer yağmurlu bulut piktogramı	Rainy cloud pictogram consisting of only black thin line and a white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Style reference	

Sonuçlar incelendiğinde karakteristik özelliklerin net bir biçimde oluşmadığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle Tablo 1'deki son versiyon referans olarak seçilmiştir. Ancak bu noktada üretken sistem sonuçtan daha da uzaklaşmıştır.

Tablo 5. Kar yağışlı hava piktogramı istemi

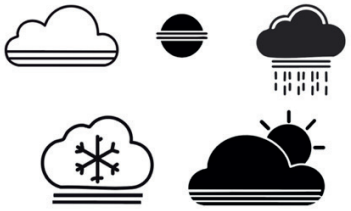
Amaçlanan Görüntü	Yazılan İstem	İstem Detayları	Oluşturulan Görüntü
Elde edilen bulut piktogramına benzer kar yağışlı hava durumu piktogramı	Snowflake cloud pictogram consisting of only black thin line and white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Style reference	

Kar yağışlı hava durumu piktogramı için stile referans olarak güneş piktogramı gösterilmiştir. Vektörde kar imgesinde tamamlanması gereken eksiklikler mevcuttur.

Tablo 6. Parçalı bulutlu hava piktogramı istemi

Amaçlanan Görüntü	Yazılan İstem	İstem Detayları	Oluşturulan Görüntü
Elde edilen bulut piktogramına benzer parçalı bulutlu hava durumu piktogramı	Fluffy cloud with sun pictogram consisting of only black thin line and a white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Style reference	
	Fluffy cloud with sun pictogram consisting of only black thin line and a white stripe	**Content Type:** Icon **Detail:** Standart **Styles:** Style reference	

Stile referans olarak güneş piktogramı gösterilmiştir. Elde edilen iki sonuç da benzerlik açısından genel sonuçlara uymaktadır. Sonuçta elde edilen piktogramlar yan yana geldiğinde Görsel 3'teki gibi görünmektedir.



Görsel 3. Üretim sonucunda elde edilen çıktılar

Elde edilen beş görüntü tasarımda görsel birlik ilkesi bağlamında değerlendirildiğinde ilk olarak benzerlik iki yatay çizgide gözlemlenir. İstemde belirtilmesine karşın lekesel (fill) ve çizgisel (stroke) sonuçlar net elde edilememiş, bir bütünlük sağlanamamıştır. Üretilen vektörlerin tekrar düzeltilmesi

gerekmekte, bazı ana hatlarda kırılmalar, kimi yerde eksiklikler gözlemlenmiştir (Bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Üretilen vektörlerde görülen bozulma örnekleri

Üretilen ana hatların kalınlıkları birbirinden farklıdır. Bu durum da bütünlüğü bozmaktadır. Ayrıca kimi zaman eklenen fazlalıklar görsel birliğe aykırı bir durum oluşturmaktadır. Dolayısıyla elde edilen sonuçlar bağlamında set tekrar düzenlenmiştir. Burada indirgemeci bir yaklaşımla üretimlerdeki eksilikler giderilmeye çalışılmış, bütünlük ilkesi bağlamında değerlendirilmiş ve gerekli yerlerde benzerliği sağlayacak müdahalelerde bulunulmuştur (Bkz. Görsel 5).



Görsel 5. Vektörlerin manuel olarak düzenlenmiş sonuçları

3. **SONUÇ**

Bu çalışmada görüntü üreten yapay zekâ araçlarının yaratıcı iş akışlarında tasarım ihtiyaçlarını karşılamak üzere nasıl kullanılabileceği araştırılmıştır. Tasarımcıların özellikle Adobe Illustartor'da görüntü üreten yapay zekâ aracı ile ürettiği vektörel çıktıların tasarım ilkelerinden "bütünlük" bağlamında nasıl sonuç verdiği değerlendirilmiştir. Araştırma grafik iletişimde piktogram tasarımının önemine vurgu yaparken, yapay zekanın metinden simge oluşturma yeteneğinin verimliliği üzerine çıkarımlar sunmuştur.

Öncelikle tasarıma başlarken girilen istem (promt) önem taşımaktadır. Net olmasının yanı sıra mümkün olduğunca girilen istemin geliştirilmesi yani ayrıntılarla desteklenmesi gerekmektedir. Dolayısıyla deneysel bir süreçten oluşmaktadır. Genarative vectors aracı bünyesinde bulundurduğu çeşitli komutlarla farklı fikirler üretilmesine olanak sağlamaktadır. En önemli özelliği vektör tabanlı olduğu için düzenlenebilir olmasıdır. Tasarımcı oluşan görüntüden dışlanmaması nedeniyle müdahale edebilme konumunu korumaktadır. Ancak profesyonel bir tasarıma dönüşmesi için alınan sonuçlar henüz direkt kullanılmaya uygun değildir. Manuel olarak bir tasarımcı bakış açısıyla tekrar değerlendirilmeli, düzenlemeler yapılmalıdır.

Bu çalışmada üretken araçların kullanımı sonucunda oluşturulan vektörlerin piktogram seti tasarımı çalışmalarına fikir oluşturması için kullanılabilecek düzeyde çıktılar verdiği tespit edilmiştir. Bir tasarıma yeniden başlamak

ile farklı fikirler üzerinden değişikler yaparak ilerlenmesi vektörden oluşan piktogram tasarımlarının oluşturulması için gereken sürenin kısalmasına yardımcı olarak iş akışının hızlanmasına yardımcı olabilir. Yapılan araştırmaya göre öncelikle üretken modellerle görüntü üretiminde deneme yanılma yoluyla istemin geliştirmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum tasarım sürecine bir atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla üretilen sonuçlara geleneksel üretimde bir fikir üretmek için yapılan eskiz pratiği ya da ön araştırma olarak bakılabilir.

Tasarım ilkelerinden en önemlilerden biri olan bütünlük ilkesi bağlamında ulaşılan sonuçlarda ise "Style" özelleştirmesinin içinde yer alan "styles referance" seçeneğinin çok ayrıntılı bir isteme gerek kalmadan öncekiyle bağlantılı yeni bir istem için ana hatları yakalaması açısından verimli bulunmuştur. Sadece bir kelimenin değişmesi ile elde edilemeyen görsel birlik bu seçenek ile sağlanmıştır. Gerekli ölçeklerin yapılandırılması, ana hat kalınlıklarının eşitlenmesi, ana hatlarda bulunan hataların düzenlenmesi, dolgu ya da dolgusuz seçenekler için tasarımcıya ihtiyaç duyulmaktadır. Sonuç olarak üretken eklentiler üzerinden alınan çıktı yeni bir tasarım ortaya koyulmasına yardımcı olan bir araçtır ancak profesyonel bir görüntü için tasarımın tasarımcı tarafından geliştirilerek kusursuz hale getirilmesi gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

Adobe Firefly. (2024, Aralık 10). Retrieved from Adobe: https://www.adobe.com/tr/products/firefly.html?gclid=CjwKCAiApY-7BhBjEiwAQMrrEf-60zM8Hu-41u_M_hqxPpG_10cDgInbFET56fn1fZvHiDhDB187CixoCvs8QAvD_BwE&skwcid=AL!3085!3!697425621308!p!!g!!adobe%20firefly&mv=search&mv2=paidsearch&sdid=VPM4K3RR&ef_id=CjwKCAiApY-7B

Calori, C. (2007). Signage and Wayfinding Design. New Jersey: John Willey & Sons, Inc.

URL 1- https://en.wikipedia.org/wiki/DOT_pictograms

BÖLÜM 12

KÜLTÜREL MİRAS ÖĞELERİNİN DİJİTAL BELLEĞE AKTARIMI: SANAL MÜZELER[1]

Sinan ÇAKMAK

1 *Doktor Öğretim Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, sinancak61@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6839-3248*

Giriş

Kültürel miras insanlar tarafından oluşturulmuş, nesilden nesile aktarılma amacında olan değerlerin bütünü olarak tanımlanabilir (Kiper, 2006:305-314). Başka bir tanımda ise topluluklar içerisinde yer alan üyelerin dayanışmalarını geliştiren ve tarihsel olarak benzer yanlarını yansıtan bir değer olarak nitelendirilmektedir (Can, 2009:3). Kültürel miras, ortak tarih ve kültürümüzle ilgili olarak kimliğimizle ve benliğimizle alakalı somut ve somut olmayan değerler bütünüdür (Gül, 2010:390).

Miras geride kalan veya bırakılan şeyler olarak nitelendirilmektedir. İnsanlık kendini tanımlamak adına geçmişteki belleğe başvurmaktadır. Bu geçmişe dönüş serüvenini çağın getirdiği yenilikleri kullanarak uygulamak önemli bir aşamadır (Wallace, 2013: 20). Kültürel miras geleneksel ve genel olarak fiziksel koruma üzerinde yoğunlaşmışken, bugün dijitalleşme üzerinde durulmaktadır. Bu yaklaşım korunmakta olan mirasın erişilebilirliğinin ve farkındalığının artırılabilmesi adına yenilikçi ve yaratıcı yaklaşımlara ihtiyaç duyulduğunun kanıtıdır (Ünal, 2019: 154).

Çalışmamızda kültürel miras öğelerinin sunum yöntemlerinin dijitalleşme sürecini ve bu sürecin sanal müzelerin oluşum süreçlerine katkısına vurgu yapmak amaçlanmaktadır. Bununla birlikte kültürel miras varlıklarının sanal müzelere aktarımının etkin bir şekilde yapılıp yapılmadığı araştırılmaktadır. UNESCO, her bireyin kültürel olarak eğitim hakkının bulunduğunu ve tüm insanların kültüre erişiminin sağlanmasının, bunun için de yenilikçi yöntemlerin geliştirilmesinin desteklenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bundan dolayı bu çalışmada sanal ziyaretçilerin sanal müzelere erişim olanakları üzerinde de durulacaktır.

Bu çalışmada, kültürel miras öğelerinin dijital belleğe aktarımı ve sanal müzelerin önemi ele alınacaktır. Dijitalleşme sürecinin kültürel mirasın korunması ve erişilebilirliği üzerindeki etkileri incelenecek, sanal müzelerin tarihsel gelişimi ve avantajları detaylı tartışılacaktır. Ayrıca, teknolojinin sanal müzelerdeki rolü üzerinde durulacak, eğitim ve araştırmadaki yeri vurgulanacak ve kültürel mirasın dijitalleşmesinde karşılaşılan zorluklar ile geleceğe yönelik öngörüler ve ilerleme alanları üzerinde durulacaktır. Sonuç bölümünde ise bu konuların özetlenmesi yapılacak ve ilgili öneriler sunulacaktır.

1.Kültürel Miras ve Önemi

1.1.Kültür Tanımı

Kültür, latince "Cumtura" veya Colere" kelimelerinden gelmekte olup düzenlemek, yetiştirmek, inşa etmek, bakım, onarım ve eğitmek gibi birçok anlama gelen bir kavramdır (Uygur ve Baykan, 2007:32). Kültür kavramını, Antik Romalı bir hatip ve aynı zamanda bir filozof olan Mark Tullius Cicero, insan ruhunun veya aklının bakımı, eğitilmesi, işlenmesi olarak kullanmıştır.

Kültüre insanın şekillendirilmesi olarak bakan Cicero'ya göre "cultura" insanın kendisini geliştirmesi olarak nitelendirilebilir (Gümüşçü, 2018:99). Alman bir filozof olan J.D. Herger ise kültürü, tarihsel bir bakış açısıyla yorumlayarak halkların veya ulusların yaşam tarzı olarak tanımlamakta ve etnografik bir kavramsallaştırma önermektedir (Aydemir, 2017:43).

İçerisinde bulunulan döneme göre farklı tanımlamaları olan kültür, Türk diline Amerikan ve Fransız kaynaklarından geçmiştir. Fransızca kültürün karşılığı dilimizde "irfan", Amerikan İngilizcesindeki karşılığı ise "medeniyet" olarak açıklanmaktadır (Meriç, 1986:15). Kültür ve medeniyet birbirlerinden farklı kavramlardır ve Gökalp, kültürü "hars" şeklinde tanımlamaktadır. Bununla birlikte hars kavramının daha ulusal bir yapıya sahip olduğunu, medeniyet kavramının ise daha uluslararası olduğunu belirtmektedir. Her toplumun temelinde hars olduğunu ve harsın gelişimi ile medeniyetin doğduğunu ileri sürmektedir (Gökalp, 1976:25).

Kültür, kendine özgü özelliklere sahip olan ve bunları geçmişten günümüze devamlılık esasına dayalı olarak tarihsel süreç boyunca aktaran bir kavramdır. Kültüre dair özellikler birçok kaynakta farklılık gösterse de genel olarak bu özellikler altı başlıkta incelenmektedir (Yılmaz, 2020:23). Sıralı bir şekilde maddeler;

Toplumsal olan,

Tarihsel olan,

İşlevsel olan,

Değişken olan,

Öğrenilerek aktarılması gereken,

Birlik içinde çokluktur (Turan, 1990:20).

1.2.Kültürel Miras Kavramı

Kültürel miras, geçmiş değerlerden miras kalan ve geleceğe aktarılmak istenen, insanlar tarafından üretilmiş olan, fiziksel olarak gerçek olan eserleri ve toplumlara ait değerlerin tümünü kapsamaktadır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009:3). Bir topluma ait kültürel mirası, o toplumu oluşturan insanları üzerinde bıraktığı etki bakımından önemlidir. Bununla birlikte karmaşık bir yapıya sahip olmakla birlikte toplumların üzerindeki etkisini değerlendirmek kolay değildir (Hakala vd., 2011:450). Kültürel miras, aynı soydan gelen ve aynı uyrukta olan bireylere dair ortak bir geçmişi barındıran, yalnızca ait olduğu toplum için değil farklı toplumlar ve gelecek için de kıymetli bir kavramdır (Aliağaoğlu, 2004:50). Kültürel miras öğeleri evrensel olarak bir değere sahip olan anıtlar, sit alanları, tarihsel yapılar olarak nitelendirilebilir (Ertaş, 2018:1-15). Kültürel miras alanları aşağıdaki gibi açıklanabilir (Howard, 2003:54).

Miras alanları	
Doğal	Doğal kaynaklar, hayvanat bahçeleri, müzeler (Fauna, flora, jeoloji, doğal yaşam, hava ve su)
Peyzaj	Milli parklar, doğal alanlar, miras sahiller (Bahçeler ve parklar, kültürel ve arkeolojik alanlar, sıra dağlar, ovalar ve sahil şeritleri)
Anıtlar	Kayıtlı binalar, tescillenmiş anıtlar, korunan alanlar (Binalar, geçiş güzergâhları, arkeolojik kalıntılar, heykeller)
Sit alanları	Milli savaş alanları, tarihsel izler (Savaş alanları, mitolojik şehirler)
Eserler	Müzeler, galeriler, açık hava müzeleri (Müze eserleri, aile albümleri, sanat çalışmaları, batıklar [gemi])
Etkinlikler	Kulüpler, topluluklar, gelenek ve görenekler (Dil, din, festivaller, sporlar, yeme ve içme, takvimler, gelenekler, el sanatları)
İnsanlar	Savaş alanları, plaketler, mezarlıklar, vasiyetnameler (Azizlerin veya azizelerin kutsal emanetleri, kahramanlar, mağdur kimseler, ünlü insanların eşyaları)

Resim 1. *Kültürel Miras Alanları*

Güncel bilgilerden yola çıkılarak kültürün maddi ve manevi olarak iki şekilde sınıflandırıldığı görülmektedir. Maddi kültür başlığı altında somut olarak bir toplumun sahip olduğu binalar, tarihi yapılar, kıyafetler, araç ve gereçler sayılabilir. Manevi kültür başlığında ise daha çok toplumlara ait inanç, düşünce, gelenek ve görenekler sayılabilir (Çelik, Yıldız ve Altuğ, 2023: 6-23).

1.2.1.Somut Kültürel Miras

Türk hukukunda 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun 3. Maddesinde "tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihi devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde ve yeraltında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklar" somut kültürel varlıklar olarak tanımlanmaktadır (Mejuyev, 1987:22; Çeliktaş Türkbay, 2021:1449). Kültürel mirasın taşınmaz unsurları olarak anıtlar, mimari yapılar, köprüler, tarihi ve arkeolojik merkezlerden bahsedilebilir. Taşınabilir miras unsurlarına ise heykeller, resimler, takı ve süs eşyaları örnek gösterilebilir (Demirbulat vd., 2015:65-66).

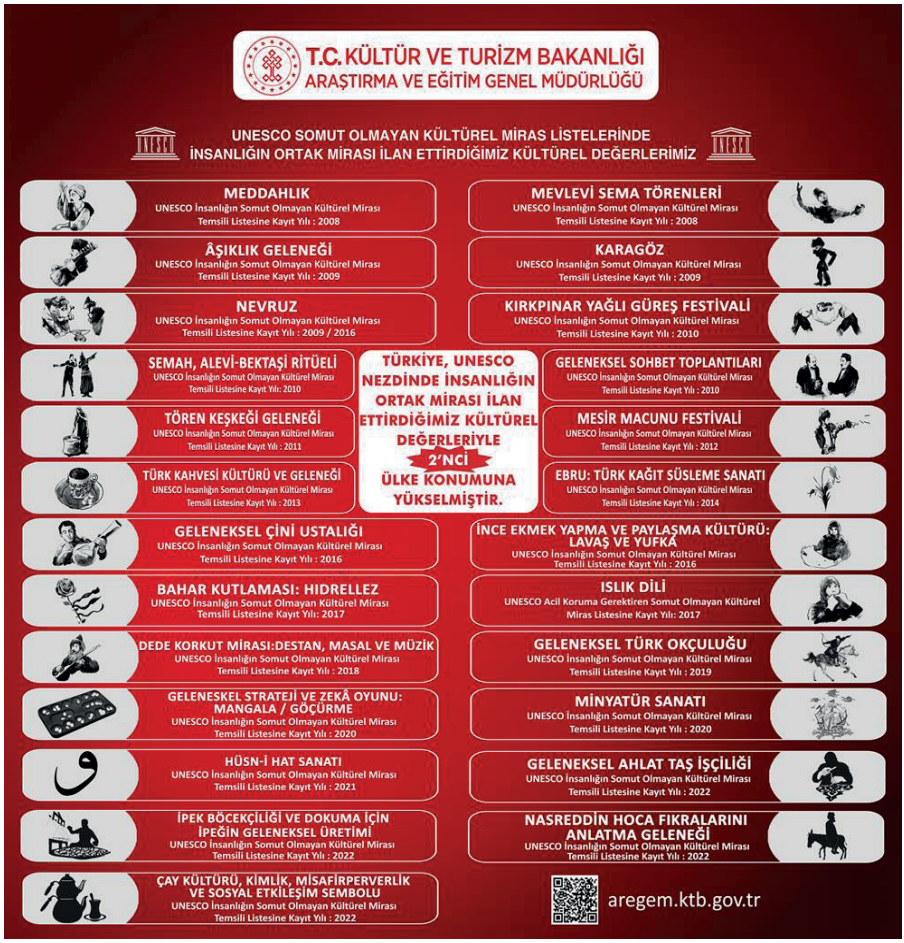


Resim 2. *Kültürel Miras Kategorileri*

1.2.2.Somut Olmayan Kültürel Miras

Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından onaylanmış olan ve 2003 yılında UNESCO tarafından onaylanan bir sözleşme ile somut olmayan kültürel miras kavramı ortaya çıkmıştır (Ertaş, 2018:1-15). Özellikle 1972 yılında Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde somut olmayan kültürel mirasın ele alınmış olması, 2003 yılında hazırlanmış olan bu sözleşmeye gerekçe olarak literatürde yerini almıştır (Aslan ve Ardemagni, 2006:11).

Somut olmayan kültürel miras öğeleri sözlü gelenek ve görenekler, toplumsal olarak uygulanan ritüeller ve festivaller, folklar oyunları olarak sıralanabilir (Ahmad, 2006:301). Nesilden nesile aktarılmakta olan somut olmayan kültürel miras, toplumların tarihleriyle, çevreleriyle ve doğayla olan etkileşimlerinden yola çıkılarak sürekli bir gelişim ve etkileşim içerisinde olmaktadır. Bu sayede kültürel olarak çeşitliliğe ve özgünlüğe duyulan saygıyı da artırmaktadır (Oğuz, 2009:57).



Resim 3. *Somut Olmayan Kültürel Miras Öğeleri*

2.Dijital Miras Kavramı

UNESCO' ya göre dijital miras, insan bilgisinin eşsiz kaynaklarından oluşan bilimsel, kültürel ve eğitsel kaynakların yanında dijital bir yapıya dönüştürülen tüm bilgileri de kapsamaktadır. Bu içeriğe somut ve somut olmayan kültürel mirasın sanal platformlara aktarımı da dâhildir. Gün geçtikçe artmakta olan dijital içeriklere hızlı erişim, etkileşim sağlama ve pratik geri bildirim alma talepleri, çağdaş araçların geleneksel araçların yerini almasını sağlamakla birlikte sanatın ve kültürün dijital ortamlarda yaratımına da katkı sunmaktadır (Hancock, 2018: 9).

Dijital mirasa yönelik bu tanıma örnek olarak Londra'da bulunan V & A Müzesi'nin çok sık kullanılmakta olan sosyal medya ve iletişim uygulaması WeChat'i eser olarak koleksiyonuna eklemesi gösterilebilir. Genel anlamda kültürel miras ve dijital miras farklı kavramlardır. Kültürel miras tarihsel, es-

tetik ve arkeolojik değere sahip değerler olarak tanımlanırken, dijital miras bu değerlerin sanal alanlar içerisindeki örnekleri olarak ifade edilmektedir (Roussou, 2002: 99).

Dijital mirasın gelişimi ve yaygınlaştırılması için ilk aşama kültürel ve mimari geçmişten bilgiler edinmek, analiz etmek ve verileri belgelemektir. Bu aşamada tarihçiler, arkeologlar ve antropologlar sürece dâhil olmalıdır. İkinci aşama ise temsil ile ilgilidir ve bu aşamada medya çalışanları, grafikçiler ve animatörler sürece dâhil olmalıdırlar. Üçüncü aşama ise ilk iki aşama sonucunda ortaya çıkan verilerin çeşitli uygulamalar aracılığı ile geniş kitlelere dağıtımı ile ilgilidir. Bu aşamada internet tabanlı olarak mobil uygulamalardan ve etkileşimli medyadan faydalanılabilmektedir (Rahaman 2018: 234).

2.1. Teknolojik Entegrasyon

Dijitalleşmenin gün geçtikçe hızlı bir şekilde gelişmesi ve yaygınlaşması ile bilginin üretimi, yorumlanması, yayılması ve bunun sonucunda tüketim biçimi süreç içerisinde değişim göstermektedir. Dijitalleşmenin kültürel anlamdaki bilgiye ulaşım konusunda kullanılmadığı dönemlerde, bilgiye ulaşımda yaşanan zorlu koşullardaki tecrübeler, bilginin zihindeki bütüncül yanını, önemini ve kaderini tanımlamaktadır. Örneğin mirasın henüz dijitalleşmediği dönemde antik bir kent ile ilgili merakı olan bireyin, öncelikle elinde bulunan kaynaklara ve sonrasında bir kütüphaneye başvurması gerekmekteydi (Wyman vd., 2011: 461). Ancak gelişen teknoloji sayesinde bu durum oldukça pratik bir duruma gelmiştir.

Kaynaklara ulaşım eskiye oranla daha kolay hale gelmiş ve bunun yanında erişim seçeneklerinde de artışlar söz konusudur. Bu ivme ile insanların bilgiye ulaşım ilişkilerinde de değişimler olmuş, bilgiye ulaşmak isteyenlerin büyük bir çoğunluğu olabildiğince hızlı bir şekilde ulaşmak ve bunun sonucunda da kendisine sunulan bilginin yalnızca "bağlamsal" değil aynı zamanda "bağlam – üstü" bir biçimde yorumlanarak sunulmasını beklemektedir (Wyman vd., 2011: 461).

Kültürel miras odağında yapılan entegrasyon örneklerine bakıldığında bağlam ve bağlam üstü beklentilerin uzmanları, sanal sergiler, mobil rehberler, dijital kiosklar, interaktif uygulamalar, sanal ve artırılmış gerçeklik gibi yöntemlere doğru bir dönüşüme girmek zorunda bırakmıştır (Ardissono vd., 2012; Lilja, 2014: 6; Selmanovic vd., 2018). Bu dönüşüm sanal müzeciliğin gelişim adımlarına rehberlik etmiştir.

Somut ve somut olmayan kültürel miras öğeleri, kamunun faydasına genellikle müzeciliğin başlamasıyla sunulmuştur. Bu sunum yöntemi genellikle sergileme ile gerçekleştirilmiştir. Ancak gelişen teknolojinin de etkisi ile süreç içerisinde sergilenecek miras öğelerinin fazla olması ve erişim kolaylığı sebeplerinden dolayı bu müzelere dair materyaller dijital ortama aktarılmaya

başlanmıştır. Müzecilikteki bu dijitalleşme adımı ile koleksiyonlar daha geniş kitlelerin erişimine açılmıştır.

Dijital sergileme yöntemi, eserlerin veya materyallerin sanal kopyalarına erişim kolaylığı sağlaması ve kültürel miras varlıkları verilerinin yeniden yapılandırılmasına olanak sağlaması bakımından kullanılan faydalı bir yöntemdir (Chanda, 2013: 96). Verilerin toplanması, depolanması ve analizi gibi gelişmeler kültürel miras alanında çalışmakta olan araştırmacıların kullanımı için oldukça verimli hale gelmiştir. Aynı zamanda bu verilerin fazlalığı bakımından depolanma gerekliliği de meydana gelmiştir (Gidding vd., 2013: 2117). Fakat depolanan bu verilerin korunmasına yönelik olarak UNESCO'nun mevcut nesillerin gelecek nesillere karşı sorumlulukları konusundaki bildirgesinin, doğru yorumlanması ve bu korumanın tüm insanlığın ortak sorumluluğunda olduğunun hesaba katılması gerekmektedir (UNESCO, 1997).

3. Dijital Müzecilik ve Sanal Müzeler

"Müze" sözcüğü ilham perileri Musaların tapınağı anlamında olan "museion" kelimesinden gelmektedir. Buralar felsefi ve fikri araştırmaların yapıldığı Antik Yunan'daki merkezlerdir. İskenderiye şehrinin kurucusu olarak bilinen, M.Ö. 285-306 tarihleri arasında Mısır'da hakimiyet kurmuş olan Yunan Ptolemais Soter, sarayının bahçesine bir müze açmıştır. İçerisinde kütüphaneleri, botanik bahçesi, çalışma odaları ve tiyatro gibi birçok unsuru barındıran bu müze, günümüz antik müzeciliğinin temelini yansıtmaktadır (Atik, 2009:120).

Müzeciliğin geçmişinde koleksiyonculuk yatmaktadır. Eski Mısır'dan başlayarak Antik Yunan' a kadar uzanan koleksiyonculuk çalışmaları tanrılara adanmış olan adaklardan oluşmaktadır. Halka açık olan bu müzecilik anlayışının içeriğinde genellikle savaşlardan elde edilmiş olan ganimetler ve dini eserler bulunmaktadır (Artun, 2006:30). Müze kavramının ilk olarak günümüzdeki haliyle kullanımı ise XV ve XVI. asırlara tarihlenmektedir. Bu dönemlerde özellikle burjuva sınıfının doğması ile sanat özerk bir hale gelmiş, koleksiyonculuk ise değerli sanat eserlerini ve taşları biriktirmeye dönüşmüştür. Paolo Giovio isimli Floransalı koleksiyoner, toplamış olduğu eserleri "Museaun Jovianum" isimli konutunda sergileyerek müze ismini kullanmıştır (Yılmaz, 2020: 99).

Günümüz çağının bilgiye dayalı olduğundan bahsedecek olursak müze kurumunun ayakta kalmasının da radikal değişikliklere bağlı olduğunu vurgulamak gerekir. Üstelik bu değişim ilk değildir. İkiyüzelli yıllık bir tarihi olan müzelerin sürekli bir değişim içerisinde olduğu bilinmekte ve gözlemlenmektedir (Schubert, 2004:150). 20. Yüzyılın ortalarından itibaren gelişimde olan çağdaş müzeciliğin anlamı, bilgi üreten ve bu bilgiyi sergileyen, eğitim aktiviteleri ile bu bilgiyi tüm topluma ulaştırmayı hedef edinen, bu misyonu ile de bir depo görünümünden sıyrılarak yaşayan mekânlar olarak açıklanabilir. Günümüzde müzeler misyonları gereği bir araştırma merkezi ve adeta bir açık

üniversite gibi toplumun tüm kesimine hitap eden eğitim ve öğretim kurumları gibidir (Atagök, 1999: 131).



Resim 4. *Ankara Etnoğrafya Müzesi*

Müzeler, geçmiş yaşamların geleneksel bir şekilde aktarıldığı ve eserlerin sergilendiği mekânlardı ve çeşitli işlevleri vardı. Bunlar toplama, koruma, araştırma ve iletişim olarak sıralanabilir. Süreç içerisinde bu işlevlerin korunması, gelişen teknolojinin ve içerisinde bulunduğumuz dijital çağın da etkisiyle ilgililerine farklı tecrübeler de sunmaktadır. Bunlara örnek olarak dijital veya sanal müzeler gösterilebilir.

Bilgi toplumlarının önde gelen kurumlarından olan müzelerde, özellikle son otuz yılda teknolojinin gelişimi ile birlikte reformlar ve güncellemeler gerçekleşmiştir. Bunlar koleksiyon politikalarından mimariye, insan kaynağı değerlendirilmesinden gerçekleştirilen etkinliklere kadar müzeolojik işlemlerin büyük bir bölümünün dijitalleşmesine referans olmuştur. Bilgilerin sayısal veri işleme şekline evrimi ile gerçekleşmiş olan dijitalleşme, çeşitli elektronik araçların kullanımı ile gerçekleşmektedir.

Günümüz müzelerinin sergileme alanlarında kullanılmakta olan multimedya araçları, didaktik bir biçimde incelenmeye başlanmıştır. Genel olarak yalnızca tur gezilerine sesli rehberlik eden multimedya araçları, algıların serbest kalmasını sağlamakta ve izleyicide dokunma ve hareket etme etkisi bırakmaktadır (Witcomb, 2007: 36-37). Müzelerde sıklıkla yer alamaya başlayan multimedya teknolojisi materyalist ve görsel dünya arasındaki etkileşimde

önemli bir rol oynamaktadır. Müzelerin içerisinde multimedyanın kullanımının, bahsedilmekte olan iki evren arasında geçişi sağlamakta olduğu ve bu sayede müzelerin kendilerini yenilemelerine olanak sağladığı söylenebilir (Witcomb, 2007: 45-47). Görsel 2 ye atıf



Resim 5. *Çatalhöyük Müzesi Multimedya Kullanımı*

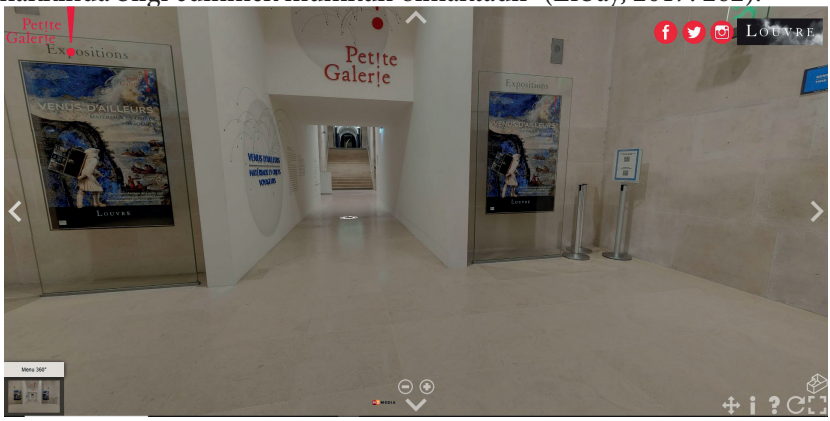
Son yıllarda eserlerin dijital platformlara aktarılarak multimedyanın kullanılması sanal müze kavramını ortaya çıkarmıştır. Uzaktan eğitim, etkileşimli iletişim, sanal tur ve sergileme olanaklarına sahip olan sanal müzeler, pandemi döneminde insanların dışarı çıkamadıklarından dolayı oldukça popüler hale gelmiştir. Bu pandemi döneminde çoğu müzenin dijitalize olarak olağanüstü sürece uyum sağladığı görülmüştür.

Sanal müze kavramı için kesin bir tanım olmamakla birlikte sanal müzeler, müzeografik araçlar dâhil olmak üzere tüm verilerin sunulduğu ortamlardır denilebilir (Geser ve Niccolucci, 2012: 13) İnternet ortamında bulunan sanal müzelerin de bir yapım aşaması olduğunu, bu aşama tuğla ve harç kullanılarak yapılan fiziki müzelerin yapımından farklı işlemektedir. Buna göre sanal müzenin temelindeki asıl işlem fiziki olarak duvarları bulunmayan tamamen sanal olarak kullanımı söz konusu olan bir müze oluşturmaktadır (Malraux, 1947; Schweibenz, 2004: 3).



Resim 6. *Sanal Müze Yapım Aşaması*

Sanal müzelerde olması gereken bazı özellikler vardır. Basit bir kurulum yapısına sahip olan, öğrenilmesi ve zihinde kalması kolay olan, taşınabilir cihazlarda kolaylıkla çalışan, olabildiğince az hata veren, uyarlanabilir olan, hizmet odaklı, kendini idare eden ve verimli bir yapıda olmalıdır (Hutomo, 2010: 143). Bununla birlikte sanal müzeler, sanal müze, öğrenme müzesi, içerik müzesi ve broşür müzesi olarak dört kategoride incelenebilir. Öğrenme müzesi, ziyaretçinin başvuru kaynağı olarak benimsenme amacındadır. Sanal müzelerde ise öğrenme müzesinin daha ileriye taşınması söz konusudur. Bu bağlamda sadece koleksiyonlar ile ilgili bilgi vermek değil aynı zamanda diğer koleksiyonlar ile bağlantı kurmak ve bu sayede gerçek dünyada bulunmayan dijital koleksiyonları oluşturmak hedeflenmektedir. Bu şekilde fiziki olarak bir müze ziyareti yapmadan evde oturarak koleksiyonları ve sergileri gezerek eserler hakkında bilgi edinmek mümkün olmaktadır (Erbay, 2017: 262).



Resim 7. *Louvre Müzesi Sanal Tur*

Dijital etkileşimlerin de uyarlanması ile birlikte fiziksel olarak ulaşılmasında zorluk çekilen eserlerin veya kültür varlıklarının sanal miras ortamlarında sergilenmeleri, ziyaretçilere bunlar hakkında bilgi vermeleri ve daha iyi fikir edinmelerini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra sanal müzeler, engelli bireylerin erişim olanaklarını artırması bakımından da önemli bir konuma gelmiştir (Freeman vd., 2016: 44). Sonuç olarak çevrimiçi kültürle etkileşim halinde olan sanal müzeler, belirli bir müzeyi ziyaret etme imkânını hiçbir zaman bulamayacak olan ziyaretçilere uzaktan erişim imkânı sunmaları bakımından oldukça verimli işler sunmaktadırlar. Bu bağlamda sanal miras uygulama ara yüzlerinin ve bütüncül tasarımlarının ilgi çekici bir şekilde tasarlanması gerekmektedir. Ancak T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteklediği olan sanal müze sitesi, kültürel varlıkların internet ortamında ziyaret edilmesi bakımından faydalı olmakla birlikte sitenin öykülenme konusunda oldukça zayıf olduğu ve geliştirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Sonuç

Gelişen teknoloji her alanda olduğu gibi müzecilik alanında da bazı değişimlere sebep olmuştur. Geleneksel olarak eserlerin sergilendiği müzelerin yanı sıra interaktif olarak dijital ve sanal müzelerin de gün geçtikçe aktifleştiğini görmekteyiz. Bunun yanı sıra geleneksel müzelerin de dijitalleşmeden payını almaya başladığı söylenebilir. Bu bağlamda bu çalışmada, kültürel miras öğelerinin dijital ortamlara aktarımı ve bu ortamlardan ziyaretçilere karşı sunumu üzerinde durulmuştur.

Müzelerde bulunan koleksiyonların içeriklerine dair bilgilerin dijital bilgi sistemleri tarafından tanımlanmasının ve kamunun yararına sunulması konusunda oldukça pratik bir süreç izlendiği gözlemlenmiştir. Bununla birlikte bilgiye ulaşım ve yayılma hızının oldukça tatminkâr olduğunu söylemek doğru olacaktır. Özellikle dijital müzeciliğin, teknolojinin yardımıyla tüm fiziksel engelleri ortadan kaldırarak kültürel miras varlıklarını ziyaretçilerin incelemesine sunduğu görülmektedir. Ziyaretçiler sanal müzeler sayesinde zamandan ve mekândan bağımsız olarak merak ettikleri tüm eserleri istedikleri gibi inceleyebilmektedir. Bu durumun memnuniyetle karşılandığı söylenebilir.

Sanal müzelerin yanı sıra fiziki müzelere entegre edilmiş olan multimedya sistemlerinin de ziyaretçiler üzerinde oldukça etkili sonuçlar bıraktığı söylenebilir. Fiziki olarak gezilen müzelerde bulunan kültür varlıklarının hibrit bir şekilde sanal gerçeklik uygulamaları ile sunumu, ziyaretçilerin algılarına pozitif yönde hitap etmektedir. Bununla birlikte sanal müzelerin varlığının fiziki engelleri ortadan kaldırdığı söylenebilir. Çünkü zamansal veya fiziki kısıtlaması mevcut kişilerin sanal müzeleri kolaylıkla ziyaret edebilecekleri gözlemlenmiştir.

Sanal müzelerin özellikle insanların evlerinden çıkamadıkları pandemi döneminde oldukça geliştiği, pamdemi sürecinde ve sonrasında oldukça fazla

ziyaretçiye sahip olduğu gözlemlenmiştir. Öyle ki bu dönemde birçok müzenin dijital dünyaya adım atmak zorunda kaldığı söylenebilir. Bu gelişme sonucunda hayatının hiçbir dönemimde Louvre müzesine gidemeyecek olan bir kişinin, dijitalleşen ve sanala dönüşen müzecilik sayesinde oturduğu yerden bu müzedeki eserleri inceleme imkânı bulabilmektedir. Bu bakımından dijitalleşen müzeciliğin sanatın evrenselleşmesine de katkıda bulunduğu söylenebilir.

Çalışmamızın kültürel miras öğelerinin dijital ortamlara ne derece aktarılabildiğine dair olan problem cümlesi, çeşitli sanal müzeler incelenerek açıklığa kavuşturulmuştur. Özellikle teknolojinin yardımı ile dijital ortamlara aktarılan kültürel varlıkların arşivlenmesi ve korunmasının oldukça kolay olduğu söylenebilir. Bu sayede asıl korunması gereken gerçek eserlerin uzun yıllar boyunca muhafaza edilmesi de söz konusudur. Bunun yanı sıra ziyaretçilerin erişim kolaylığı bakımından sanal müzelere olan ilgisi de oldukça yüksektir. Ancak ülkemizde de bulunan bazı sanal müzelerin tekdüze olarak tasarlandığı ve kullanıma sunulduğu görülmektedir. Özellikle ziyaretçi ile etkileşim konusunda zayıf kalan bu sanal müzelerin bu yönlerini geliştirmeleri gerekmektedir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde dijital ve sanal müzeciliğin çağın teknolojik yeniliklerine ayak uydurması gerektiği tüm gerçekliği ile karşımızdadır. Bu bağlamda gelecekte geliştirilecek olan sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik uygulamaları ile kültürel miras öğelerinin gelecek nesillere aktarımının üzerinde durulması gereken önemli bir konu olduğu ve bu uygulamalar ile ziyaretçilerin sanal müze turlarının daha keyifli ve verimli bir hale getirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

Atik, Ş. (2009) Çağdaş Sanat Konuşmaları – 4 : Koleksyin, Koleksiyonerlik ve Müzecilik, Editör: Levent Çalıkoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.119 – 144.

Artun, A. (2006). Sanat Müzeleri -1: Müze ve Modernlik, İletişim Yayınları, İstanbul.

Atagök, T. (1999). " Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri" Yeniden Müzeciliği Düşünmek. Editör: Tomur Atagök, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım Yayım Merkezi, s. 131 – 142.

Aydemir, F. (2017). *Popüler Kültürde Mistik Motifler: Bir Anlatı, Tüketim ve Gösteri Alanı Olarak Tasavvuf*. (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü)

Aliağaoğlu, A. (2004). Sosyo-kültürel miras turizmi ve Türkiye"den örnekler. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, *2*(2), 50-64.

Aslan, Z., ve Ardemagni, M. (2006). *Introducing Young People to the Protection of Heritage Sites and Historic Cites.* Publications of ICCROM.

Ahmad, Y. (2006). The scope and defination of heritage: From tangible to intangible. *12*(3), 292-300. *International Journal of Heritage Studies.*

Ardissono, L., Kuflik, T. ve Petrelli, D. (2012). Personalization in cultural heritage: the road travelled and the one ahead. *User modeling and user-adapted interaction*, *22*(1-2), 73-99.

Can, M. (2009). Kültürel Miras ve Müzecilik Raporu. Kültür ve Turizm Bakanlığı. http://teftis.kulturturizm.gov.tr.

Çelik, S., Yıldız, N., ve Altuğ, A. (2023). Kültürel Değerlere Yönelik Farkındalık Demografik Değişkenlere Göre Değişir mi? Cizre/Şırnak"ta Bir Araştırma. *20*(1), 60

6-23. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*.

Çeliktaş Türkbay, Ö. (2021). Kültürel mirasın korunmasının insan hakları hukuku ile ilişkisi ve kültürel miras hakki. *23*, 1443-1481. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi.*

Chanda, S. (2013). The special visitor: each and every one of us. *ICOFOM Study Series*, *42*, 83-96.

Demirbulat, Ö.G. Saatçi, G., ve Avcıkurt, C. (2015). Bursa'nın somut kültürel varlıklarına yönelik öğrencilerin algıları: Harmancık myo örneği. *12,* 63-86. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi.*

Ertaş, Ç. (2018). Kamu Çalışanlarının Turizm Değerlerine Yönelik Farkındalıklarının İncelenmesi: Şırnak Örneği. *Mukaddime*.

Erbay, M. (2017). Yeni Nesil Teknolojiler ile Müzelerde Eğitim. Milli Eğitim Dergisi, 46(214), 255- 268.

Freeman, C., & Levesque, C. (2013). "*Museums, l+brar+es and arch+ves +n the d+-g+tal age:An +nvest+gat+on of d+g+tal preservat+on and +nst+tut+onal sus-*

ta+nab+l+ty." FZrst Monday,18(12). RetrZeved from http://fZrstmonday.org/artZcle/vZew/4553/3723

Geser, G., & Niccolucci, F. (2012). Virtual museums, digital reference collections and e- science environments. Uncommon Culture, 3(5/6), 12 – 37.

Gidding, A., Matsui, Y., Levy, T. E., DeFanti, T. ve Kuester, F. (2013). ArchaeoSTOR: A data curation system for research on the archeological frontier. *Future Generation Computer Systems*, *29*(8), 2117-2127.

Gül, A. (2010). *İslamköy Özelinde Somut Kültürel Turizm Değerleri, Kültürel Miras Değeri, Yerel Kimliği ve Köy Planlaması & Tasarımı Açısından İslamköy'ün Mevcut Durumu ve Geleceği.* Astana Yayınları, Ankara.

Gümüşçü, O. (2018). Tarihi coğrafya ve kültürel miras. (75), 99-120. *Erdem*,

Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları.* Kültür Bakanlığı Yayını, İstanbul.

Hakala, U., Latti, S., ve Sandberg, B. (2011). Operationalising brand heritage and cultural heritage. *20*(6), 447-456. *Journal of Product & BrandManagement*.

Howard, P. (2003). *Heritage: Management, Interpretaion, Identity*. Londra: Continuum.

Hancock, M. (2018). Culture is digital: Executive summary. *Department for Digital, Culture, Media and Sport*.

Kiper, A. U. T., ve Kiper, T. (2006). Turizmin kültürel miras üzerine etkileri: Beypazarı/ Ankara örneğinde yerel halkın farkındalığı. *3*(3), 305-314. *Tekirdağ* 62

Ziraat Fakültesi Dergisi.

KÜLTÜR, V. T. B., ve Bakanlığı, T. (2009). Turizm Belgeli Tesis İstatistikleri–2008. *Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yatırım ve İşletmeler Genel Müdürlüğü*.

Lilja, J. (2014). Interactive digital storytelling and tangibility in cultural heritage museums.

Mejuyev, V. (1987). *Kültür ve Tarih*. Ankara: Başak Yayınları.

Meriç, C. (1986). *Kültürden İrfana.* İstanbul, İnsan Yayınları.

Oğuz, M.Ö. (2009). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?* Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Roussou, M. (2002). Virtual heritage: from the research lab to the broad public. *Bar International Series*, *1075*, 93-100.

Rahaman, H. (2018). Digital heritage interpretation: a conceptual framework. *Digital Creativity*, *29*(2-3), 208-234.

Selmanovic, E., Rizvic, S., Harvey, C., Boskovic, D., Hulusic, V., Chahin, M. ve Sljivo, S. (2018). VR Video Storytelling for Intangible Cultural Heritage Preservation.

Schubert, K. (2004). Küratörün Yumurtası. Ed. Tomur Atagök. Çev. Rana Smith. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

Turan, Ş. (1990). *Türk Kültür Tarihi.* Bilgi Yayıncılık, Ankara.

Uygur, S.M., ve Baykan, E. (2007). Kültür turizmi ve turizmin kültürel varlıklar üzerindeki etkileri. (2), 30- 49. *Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi.*

Unesco. (1997). *International Standard Classification of Education-ISCED 1997: November 1997*. Unesco.

Ünal, Y. (2019) The Role of Libraries in Promoting Cultural Heritage. Erasmus + iT-SELF.

Wallace, J. (2013). Interaction design, heritage, and the self. *Interactions,* 20(5), 16--20.

Witcomb, A. (2007). The Materiality of Virtual Technologies: A New Approach to Thinking about the Impact of Multimedia on Museums. Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse. Ed. Fiona Cameron; Sarah Kenderdine. Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge , USA. 35- 47.

Wyman, B., Smith, S., Meyers, D. ve Godfrey, M. (2011). Digital storytelling in museums: observations and best practices. *Curator: The Museum Journal*, *54*(4), 461-468.

Yılmaz, L. (2020). Mersin"de somut kültürel miras bilinci ve koruma üzerine bir değerlendirme. *5*(8), 156-177. *Amisos.*

Yılmaz, İ. (2020). İnteraktif Sanat ve Dijital Müzeler. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

İnternet Kaynakça

URL 1: https://ecodiurnal.com/kulturel-miras-nedir/ ***,Erişim Tarihi: 16.10.2024.***

URL 2: https://yakegm.ktb.gov.tr/TR-345095/unesco-somut-olmayan-kulturel-miras-listelerinde-turkiye.html ***,Erişim Tarihi: 25.10.2024.***

URL 3: https://golgegezgin.blogspot.com/2019/06/travel-ankara-082-etnografya-muzesi.html ***, Erişim Tarihi: 10.11.2024.***

URL 4: https://www.konya.bel.tr/haber/catalhoyuk-tanitim-ve-karsilama-merkezi-konyanin-en-ugrak-noktalarindan-biri-oldu ***, Erişim Tarihi: 16.11.2024.***

URL 5: https://www.artsteps.com/ ***,Erişim Tarihi: 20.12.2024.***

URL 6: https://www.louvre.fr/en/online-tours#virtual-tours ***, Erişim Tarihi: 20.12.2024.***

BÖLÜM 13

GELENEKSEL ÇİN VE BATI RESİM SANATININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ: ESTETİK TUTUMLAR VE UYGULAMA FARKLILIKLARI

Zeynep Abacı[1]

1 Öğr. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, zeynep_ack@hotmail.com, İstanbul, ORCID ID: 0000-0002-1171-6798. (Bu çalışma, 11. Uluslararası Avrupa Temel Bilimlerde İleri Araştırmalar Kongresi'nde (Roma) sözlü olarak sunduğum "Differences in Attitude and Practice in Traditional Chinese and Western Painting" adlı bildiri özetinden yola çıkılarak üretilmiştir.)

Kültürel, sosyal ve felsefi açıdan bakıldığında boşluk kavramı geleneksel Çin resim sanatının temelini oluşturur. Batının biçim ve analitik düşünce kaygısı, Çin sanatında yerini tinsellik ve hayal gücüne bırakır. Batıdaki gibi doğayı kanıtlama ve doğru gösterme çabası olmayan Çinli sanatçı için tek gerçek kalbindeki boşluğu eserindeki boşlukla ilişkilendirebilmektir.

Çin resminin bilinen en eski örneklerinin M.Ö. 3. yüzyıl Han dönemine ait mezar odalarındaki seramik fayanslar ve taş levhalar üzerine yapılmış olduğu bilinmektedir. Altı Hanedanlık döneminde resim, dekoratif düzeyden özgür sanata yükselir. Çin resim sanatının altı prensipten oluştuğunu söyleyen Chi-Ch'üan bunları öyle sıralar: Birincisi "ssu" (ilham), ikincisi "ch'i"(canlılık ruhu), üçüncüsü "yün" (ritm veya uyum), dördüncüsü "ching" (manzara veya kompozisyon etkisi), beşincisi "pi" (fırça) ve altıncısı "mo" (mürekkep) dur. Chi-Ch'üan, bu prensiplerden ilk üçünün, sanatçının eserini yaratırken kullanması gereken unsurların temeli olduğunu ifade eder (Chi-Ch'üan, s. 24).

Yin ve Yang felsefesinin daimi savunucuları olan Taocu sanatçılar insanı insan yapan tinselliği, kompozisyondaki neredeyse yarısından fazlası boş olan alanlarla temsil ederken resim yüzeyini oluşturan her bir fırça darbesinin bir anlamı ve sorumluluğu vardır. Geleneksel Çin resim sanatında kompozisyondaki her öğe özel ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Birden fazla kaçış noktasına ve ufuk çizgisine sahip resimler, izleyiciye adeta bir evren simülasyonu sunar. Birden fazla zaman, birden fazla mekân döngüsel perspektifle izleyicinin bakışına ve hayal gücüne bırakılırken Batı sanatının en fazla üç kaçışlı tek bir ufuk çizgisiyle oluşturduğu resimlerin aksine, Çinli ressamlar izleyicinin kompozisyonun içinde dolaşmasını, zaman geçirmesini sağlar.

Çin resmi ve Batı resmi arasındaki temel farklılıklardan biri de bakıştır. Batı resmi tümevarım şeklinde, uzaktan bakarak bütünsel olarak kavranmak isterken bir Çin resmini anlamak için fazlasıyla yaklaşmak ve dikkati bir noktaya vermek gerekir. Bu çalışmada her iki kültürün resim sanatına yaklaşımındaki farklılıklar karşılaştırmalı olarak incelenmiş olup bu alanda çalışan araştırmacılara kaynak olacağı düşünülmektedir.

François Cheng 1979 yılında yayımladığı *Boşluk ve Doluluk* adlı kitabında Çin sanatından bahsederken Çin'de sanat ve yaşama sanatının ortak bir paydada birleştiğini ifade eder. Çinli sanatçıyı motive eden temel ideal, büyük evren (macrocosme), kavramını içinde taşıyan küçük evren (microcosme), yani insan kavramına ulaşmaktır" diye bahseder (Cheng, s. 14). Rulo halinde sarılan resim bitmiştir ve bir evren temsili sunar. Yeniden açılıp bakılan resim içinde boşluğu barındıran uzamsal bir etki alanına sahiptir. Çin sanatı tam anlamıyla felsefidir ve bu felsefenin başat figürü boşluk kavramıdır. Boşluk kavramı Taocu düşünce okulunda filizlenmiştir. Ying ve Yang her ne kadar iki kavrama değiniyor gibi görünse de içinde bütünlüğü refere eden bir orta boşluğu ba-

rındırır.

Cheng boşluk kavramını beş düzeyde tanımlar. İlki fırça-mürekkep (esin-uyum), ikincisi yin-yang (ışık-gölge), üçüncüsü dağ-su, dördüncüsü insan-gökyüzü (derinlik-perspektif) ve son olarak beşinci boyuttur. Boşluk bütünlüğe ulaşmayı amaçlarken Taocu felsefeye göre insan tümüyle et ve kemikten oluşmuş bir varlık değildir, aynı zamanda ruh ve ilham kaynağıdır; dahası boşluk kavramını içinde barındırır. Boşluk ve doluluk kavramları yalnızca biçimsel bir kontrast ya da uzamsal derinlik yaratmak için kullanılan bir pratik olarak görülmemelidir. Doluluğun karşısında boşluk, her zaman bir kendilik oluşturur.



Resim 1. Attributed to Qu Ding Chinese, 1050



Resim 2. Finches and bamboo Emperor Huizong Chinese early 12th century

Taocu felsefeye göre Çin sanatı konusunda teorisyenlerin birleştiği ortak nokta; "Ch'i -yun-sheng-tung yani ruh-ritm-hayat-hareket"tir. Kısaca bu deyim hayat veren ritmik öz anlamına gelir (İnal, s. 111).

Erken Batı resminde fırça tek başına hayati bir rol oynamadığından geniş alanlar renklendirilirken gerçekçi ışık ve gölgeler kullanılmıştır. Oysa Çin resminde tüm vurgu fırça darbesinin kalitesine ve deneyimli ellerle yapılmış modülasyona dayanır. Kaligrafi ve resim sanatını paralel olarak ele alan Çin-

liler, fırçayı ustaca kontrol etme noktasında oldukça iyilerdir. Mürekkep, fırça ve kaligrafinin kusursuz iş birliği şüphesiz Çinli ressamın tek fırça darbesine verdiği önemin artmasına katkıda bulunmuştur (Chi-Ch'üan, s. 25).

Çin manzara resmi, ideografik motiflerden illüzyonist mekân yaratmaya kadar gelişir. Çin manzaralarındaki temel unsurlar dağlar ve ağaçlardır. Dağların ve ağaçların arkaik temsilleri, ideografik biçimlerine çok benzer. Yedinci ve sekizinci yüzyıllarda, üç temel kompozisyon şeması ortaya çıkar. Resim düzlemine dikey elemanlar hâkim olduğunda, "yüksek mesafe" görüntüsü, yatay elemanlarla doldurulduğunda, panoramik veya "düz mesafe" görünümünü temsil eder; dikey ile yatay birleştirdiğinde, bir vadi sahnesini temsil eder (Chi-Ch'üan, s. 26).

Geleneksel Çin resim sanatı 3000 yıllık geçmişiyle kendi felsefesini içinde barındıran kaligrafi ve şiirle bütünleşmiş bir sanattır. Çinli ressam iyi bir gözlemci olmasının yanısıra bir bellek kaydedicisidir. Bellek ve hayal gücü birbirinden ayrılamaz olduğundan Çinli sanatçı ifadeci bir anlayışla yorumlar resmini. Sanatçı ve teorisyen Guo Xi (1020-1090) manzara resmi için şöyle yazar:

'Manzaralara ulaşma olanağı olmayınca, orman ve ırmakları seven kişi, sis ve bulutların dostu onları sadece rüyalarında seyreder. Hünerli bir elin yaptığı manzara ne kadar hoş bir şey olacaktır (İnal, s. 112).

Çin resminde nesnelerin özünü yakalamak için hayal gücü kullanılırken, geleneksel Batı resminde nesnenin biçimlerinin gözleme dayanan tasviri söz konusudur. Çin manzara resmini oluşturan altı ortak karakter vardır: insanlar, dağlar, su, bulutlar, ağaçlar ve kayalar.



Resim 3. Fisherman
Wu Zhen *Chinese, 1350*



Resim 4. La peche (Fishing)Édouard Manet, 1863

Çinli ressam için resim yapmak bir ritüelin parçası gibidir. Ressam, resmedeceği gün aydınlık bir pencerenin kenarına oturur. Masasını kurar, buhurdanını yakar, fırça ve mürekkeplerini hazırlar. Ruhunu yatıştırır, düşüncelerini kompoze eder ve nihayetinde resmetmeye başlar. Ressam bir manzara resmi yapacaksa manzarayla kendisini bütünleştirmelidir. Manzaranın özü sanatçıya ulaşıncaya kadar onu izlemekle yükümlüdür. Birkaç mil uzaktan görünen bir dağın birkaç görünüşü vardır. Dağların ve kayaların birden fazla görünüşünü sunar sanatçı. Yandan, önden ve arkadan, her yönden farklı bir biçimi vardır dağların ve bir tek dağ bile kendi içinde sınırsız bir görünüş saklar.

Bir dağın üç boyutu vardır: Aşağıdan yukarıya bakış; yükseklik. Önden geriye bakış; derinlik. Dağın bir yanından öteki yanına bakış; genişlik. Uzak plandaki yükseklik açık renkli ve berraktır. Derinlikteki ağır ve karanlıktır. Yükseklik yukarı doğru bir itişle ifade edilirken derinlik katman katman dizilmeyle yorumlanır. Batı resminde rengin başrol oynamasına karşın Çin resminde öncü rol her zaman fırça darbesidir ve renk, eğer kullanılıyorsa, her zaman yumuşak bir tondadır ve kompozisyona hizmet etmek için kullanılır, asla ona hükmetmez.





Resim 5. Wind among the Trees on the Riverbank
Ni Zan *Chinese,1363*
Resim 6. The Beeches
Asher Brown Durand *American, 1845*

Kendine ait dinamikleri bulunan geleneksel Çin resmini, Batı sanatından ayıran temel özellik ise ressamın hayal gücü ve düşüncesini kullanarak yapmış olmasıdır. Batılı ressam bir manzara karşısında yalnızca gördüğünü aktarırken Çinli sanatçı gezerek gördüğü manzarayı zihninde yeniden kurgulayarak izleyiciye sunar. Gezerken durup dinlendiği manzara karşısında kısa bir şiir ya da özdeyişi kaligrafi sanatıyla resmine ekler. Çinli sanatçı, resmini gözlemlerken çizmez; ormanda yürür, ağaçlara ve dağlara bakar ve aklının ve gözünün hatırladığı şeyi resmetmek için stüdyosuna döner. Çinli sanatçının asıl amacı Batıda olduğu gibi büyük sanat yapmak değildir. Doğadaki figürler aracılığıyla tinsel bir durumu, bir varoluşu yaratmaktır aslolan. Öyle ki konuyla ilgili Su Tung-po şunları dile getirir: *"Benim çizdiğim bambular, onlardan bir parça değil mi? Bunda tuhaf karşılanacak ne var? Yüreğimden kopmuş bambulardır bunlar, yoksa gözlerimizin dışarda görmekten hoşlanacağı bambular değil…Bir bambu çizmeden önce onun içinde gizli olan şeyi keşfetmek gerekir"* (Cheng, s. 27).



Resim 7. Giorgione La Tempesta (1502-1503) 83 x 73 cm



Gallerie dell'Accademia, Venezia
Resim 8. Su Dongpo (1035-1101)

Rönesanstan bu yana görsel bir çevreyi tam olarak görmeye çalışan Batılı ressamların aksine, Çinli ressamlar matematiksel kurallar geliştirerek ölçülebilir bir varlık olarak kartezyen mekân kavramını geliştirmezler. Bunun yerine gözlemlenen nesnelerin aslına uygun şekilde temsil edilmesinden çok evrenle insan ilişkilerini dinamik bir yapıda izleyiciye aktarmak isterler. Mekânsal bilgileri farklı şekilde vurgulayan Çinliler için uzamsallığın dikey bir kompozisyonla verilmesinin yanı sıra yatay kompozisyonlarda paralel perspektifleri kullanırlar. Batılı sanatçıların tek bir bakışla izleyiciyi sabitlemeye yönelik tutumu Çin sanatında izleyiciye sunduğu özgürlük alanına dönüşür. Çin manzara resmine bakan izleyici görsel sahnenin panoramik bir manzarasını izler. Böylelikle birden fazla perspektif ve bakış açısı kullanan Çinli ressam, izleyiciye zaman ve mekân birlikteliği yaşatır.

Çin resminin kendine özgü bir perspektif anlayışı vardır. Odak perspektifini benimseyen Batı resim tarzından farklı olarak Çin resmi odağı belirsiz kavaliyer perspektifi benimser. Yüksek bakış noktası diye adlandırılan bu perspektif, yassı bir zemin üzerinde objeyi üç boyutlu resmetmek, bir tür eğimli izdüşüm yaratmaktır (Qiangong, s. 47). Üst üste yerleştirilen çok katmanlı bakış açıları seyircinin hareket etmesine ve izleyicinin sahnenin bir parçası haline gelmesine imkân tanır. Çok katmanlı perspektifler yukarı doğru uzanan bir döngüyle zaman kavramını içine alarak çok boyutlu bir alanı simüle eder.

George Rowley, Çin resminin Batı sanatından farklı olarak, zaman içinde

yaşanan bir deneyim olduğunu dile getirir. Bu durumun yansımasının rulo şeklinde yavaşça açılıp seyredilen Çin parşömen resimlerinde açıkça gördündüğünden bahseder. Batılı kompozisyonun bir tür görsel rasyonelleştirme olduğunu oysa Çin kompozisyonunun izleyicisinden manevi bir eylem ya da kişinin tüm varlığının katılımını talep ettiğini söyler (Cleve Gray, s. 8).

Yeniden kurgulayarak aktardığı izlenimleri farklı bakış açılarıyla sunan Çinli sanatçılara göre Batı'nın geleneksel perspektif anlayışı oldukça zıttır. Batı'da özellikle Rönesans'ta tercih edilen doğrusal perspektif, doğayı olduğu gibi gösterme eğilimi taşırken, geleneksel Çin resmi için aynı şey söylenemez. Batılı sanatçılar bir fotoğraf makinesinden çıkmış gibi görünen en fazla üç kaçışlı perspektif kullanırlar. Çinli sanatçılar, manzaraları gözlemlemek ve hareketli bir perspektif yaratmak için kuşlar gibi dağların üzerinden uçtuklarını hayal ederler. Burada amaç izleyiciyi manzara etrafında dolaşmaya davet etmektir. Çin sanatında birden fazla bakış açısı ve döngüsel perspektif söz konusudur. Sanatçı bir gezgin gibi manzaranın her detayını görmek ve izleyiciye göstermek ister. Çünkü Batı'nın hava perspektifi kurallarında olduğu gibi geriye doğru giden manzaranın flulaşması Çin felsefesine dolayısıyla sanatına da aykırı bir durumdur. Manzaradaki her bir detayın eşit derecede önemi vardır.



Resim 9. Paulo Uchello The Battle of San Romano, 1438-1440 Egg tempera with walnut oil and linseed oil on poplar 182 × 320 cm



Resim 10. Zhang Zeduan, 'Nehirde Bahar Festivali' (1085-1145) 24,8 cm x 528,7 cm, ipek rulo, Pekin Saray Müzesi Koleksiyonu

Çin resminde manzara değerlidir ve en çok yer bulan motif dağ ve su formudur. Dağ ve su formu Yin ve Yang gibi birbirini tamamlayan elemanlardır. Çin felsefesine göre kayaların sert ve suyun yumuşak bir yapısı vardır. Fakat su, zamanla kayaları yıpratabilir. Bu durumda belki yumuşak olmak sert olmaktan daha kuvvetlidir çünkü su etkin ve canlıdır. Bu felsefeyi benimseyen sanatçılar manzara resimlerinde mürekkebin ve fırçanın gücünü kullanırlar. Kayaların oluşturduğu bir dağ kütlesini çizginin gücünü kullanarak ifade etmeye çalışırlar. Oysa Batılı sanatçılar bir manzara karşısında dağın kütlesini ve sağlamlığını tezahür etmek için ışık ve gölge etkisini kullanarak, dağın esnekliğini ve su tarafından aşındırılabilecek kadar yumuşak olabileceğini görmezden gelirler. Dağın iç yasalarını düşünmeden yüzeyini betimlemeye uğraşırlar. Bu sebeple Batılı sanatçı dağı bir blok halinde temsil ederken Çin resminde dağ, onu oluşturan kayalar, su, hava, bitkiler ve rüzgarla birlikte düşünülerek tasvir edilir. Çin sanatında, bir kompozisyondaki ana form, "ana bilgisayar" olarak adlandırılır ve diğer elemanlar esas olarak o ana ilgi noktasını dengelemek için ikincil bir rol oynar. Ancak, diğer formlar önemsiz değildir; Aksine, yapraklar bir çiçeğin önemli olduğu kadar önemlidir.

Geleneksel Çin sanatı ve Batı resmi arasında malzeme farklılıkları da söz konusudur. Çin resminde hammaddesi pirinç olan kağıtlar tabaka tabaka üretilmektedir. Suya karşı dayanıklı olan bu kağıtlar yapılacak resmin cinsine göre değişkenlik gösterebilir. Farklı olarak dokuma ipek ya da ipek kâğıt üzerine de resim yapılabilmektedir. Boya olarak mürekkebi kullanan Çinli sanatçılar, malzemelerini mo adı verilen bir taşın eritilmesiyle elde ederler. Kurt, keçi,

tavşan gibi çeşitli hayvan kıllarından oluşan fırçaların sapı bambu olmak zorundadır. Batılı ressamların kullandığı malzemelerden hayli farklı olan Çin resminde yöntemler de buna paralel olarak farklıdır.

Arka plandan başlayarak öne doğru gelen Batı Resmi'nin aksine, Çinli ressamlar ilk olarak ön plandaki formları çizerler. Bunun sebebi herhangi bir hatada mürekkebin ve çizginin geri dönüşü olmaması ve arkadaki dağların koyu olması halinde üzerine müdahale edilememesidir. Batılı ressamlar herhangi bir yanlış çizgi ya da renk kullanımında resme müdahale edebilirken, Çin mürekkebi ve çizgisel tutum sanatçıya bu imkânı sağlamaz. Bu sebeple Çinli ressam başladığı resmi hatasız bitirmek zorundadır aksi takdirde yeniden başlaması gerekecektir.

Çin resmi ve Batı resmi arasındaki farklılıklardan biri de bakıştır. Batı resmi tümevarım şeklinde, uzaktan bakarak bütünsel olarak kavranmak ister. Fakat bir Çin resmini anlamak için fazlasıyla yaklaşmak ve dikkatimizi bir noktaya vermemiz gerekir. Sonra da o noktadan itibaren bir kitap okur gibi okunmak ister resim. İyi bir bellek kaydedicisi olan Çinli ressamlar, manzaranın her bir detayını iç yasalarını muhafaza ederek işler.

Cleve Gray, Çin resmindeki kompozisyonun, dolaysız bir birlik olarak görünen statik bir bütün olarak değil, boşlukları ilişkilendiren izleyicinin bir eylemi yoluyla ortaya çıkan bir sanat olduğunu ifade eder ve Çin kompozisyonunun anlık bir deneyim olarak analiz edilemeyeceği, ancak belirli bir süre boyunca sekansların ve uyumlu ilişkilerin inşası olarak görülmesi gerektiğinden bahseder (Cleve Gray, s. 10)

Boşluk kavramı Çin resmi için oldukça önemlidir. Yin ve Yang felsefesine bağlı Taocu sanatçılar için dolu alanlar kadar boşluk da önem taşır. Çin manzara resimlerinde genellikle boyasız alanlar ağırlıkta olmasına karşın Batı manzaraları neredeyse kompozisyonun tamamını doldurur. Çin resmindeki beyaz alan yani boşluk resmin nefes almasına, izleyiciyi sahneyi yorumlamak için hayal gücünü kullanmasına teşvik eder. Aynı zamanda Yin ve Yang da olduğu gibi doğada bir denge vardır ve doluyu oluşturan aslında boşluğun kendisidir.

Çin estetik anlayışı esas olarak sahnenin ötesindeki sahneyi ve nesnenin özündeki şeyi vurgularken konunun kendisiyle sınırlı olmayıp, aynı zamanda çevrenin kurgulanması yoluyla da konunun estetik özelliklerini yansıtmaktadır. Örneğin; Kuzey Song Hanedanlığı manzara okulu, "doğadan öğrenmeyi" vurgulayarak "kalbin kaynağını elde etme" geleneğini takip etmiş ve kişisel duyguların bütünlüğüne ulaşma felsefesiyle doğanın anlamını hayal gücü yardımıyla yeniden yaratmıştır (Wenjing, s. 57).

Renk kullanımı da iki coğrafya arasında farklılıklar gösterir. Çin manzara resminde genellikle siyah ve beyazın monokrom dengesi söz konusudur.

Ayrıntıları boyamak yerine karmaşık peyzaj yapısını yalınlaştırır ve yalnızca mürekkep ve fırçayı kullanarak izleyiciye genel bir bakış sunar. Renkleri temsil etmek için kendi içinde beş farklı tona sahip mürekkebin imkanlarından faydalanılır. Batı sanatında ise renk kullanımı kromatik bir zenginlik sunar. Günün saatlerini, ışığın parlaklığını batılı sanatçı boyayla ve renkle yansıtır.

SONUÇ

Batı gerçekçiliği, doğanın temsili ve taklidini ön plana çıkarırken Çin resmi, sanatçının öznel düşüncesini ve imgelerin açık bir ifadesini yansıtır. Çinli sanatçılar, doğa ve insan arasındaki manevi iletişime önem verirler ve sanatın temasını öze ulaşma gerçekliğiyle yansıtırlar. Estetik kavramına felsefi açıdan yaklaşan Batı uygarlığı insan bedeninin tasvirini en iyi ifade nesnesi haline getirirken tekniğe fazlasıyla önem vermiştir. Figür tasvirindeki gerçekçi teknik yaklaşım Çin felsefesinin estetik inşasından farklıdır. Çin sanatında figür, doğa ve mekân; onu oluşturan tüm mikro elemanlar bir bütün olarak ele alınır ve ifade nesnesi her zaman sanatçının kalplerindeki boşluk olarak yer bulur.

Resimde kompozisyon, çeşitli sanat elemanlarının uyumlu ilişkisini temsil eder ve Gestaltçi bir yaklaşımla bir sanat eseri onu oluşturan tüm parçalarının toplamından daha fazlasını sunar. Çin kompozisyonu, Batı sanatı kadar doğrusal perspektife ve gerçekçi temsile yönelmek yerine kavaliyer perspektifi benimser ve bu da onu dolaylı olarak daha özgür ve serbest kılar. Yatay kompozisyonlarla ele alınan görsel tasvirler, izleyici tarafından yavaş ve dikkatli bir şekilde okunmaya ihtiyaç duyar.

Batıda resim yüzeyinin tamamı resimsel elemanlarla kaplıdır ve yüzeydeki her öğe eşit derecede görünür olmak ister. Çin resminde ise resimsel dinamiği belirleyen, resimsel öğeler arasındaki gruplaşmalar ve bu grupların arasındaki boşluklardır. Çin resminde yapı, zaman içinde deneyimlenen parçaların ilişkisiyle yaratılırken parçalar, doğanın uzun bir gözlemine göre zamanla ilişkilendirilir. Batının yapısı geometriktir, statik ve tümevarımcıdır. Çin resminde boşlukların birincil öneme sahip olmasının, Batı sanatında ise boşluğun subordinasyon olarak ele alınmasının nedeni budur. Çin kompozisyonu, tutarlı boşlukların oluşturduğu öğelerin sistematik ilişkisi üzerine inşa edilmiştir.

Kaynakça

Cheng, F. (1979). *Boşluk ve Doluluk (Çev. Kaya Özsezgin).* Ankara: İmge Yayınları.

Chi-Ch'üan, W. (1947). Introduction to Chinese Painting. *Archives of the Chinese Art Society of America*, s. 21-27.

Cleve Gray, G. R. (1955). Chinese and Western Composition: A Conversation between an Artist and an Art. *College Art Journal*, s. 6-17.

İnal, G. (1979). Uzak Doğuda Resim ve İslamda Minyatür. *Sanat Tarihi Yıllığı*, s. 109-128.

Qiangong, L. (2018). *Çin Sanatı.* İstanbul: Kaynak Yayınları.

Wenjing, Y. (2023). The Similarities and Differences between Chinese and Western Art on the Expression of Aesthetic Concept of "Characteristics"—Read Philosophy of Art. *Art and Performance Letters*, s. 54-59.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39936 erişim tarihi: 01.12.2024.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Wu+Zhen&sortBy=Relevance erişim tarihi: 30.11.2024.

https://www.arthistoryproject.com/artists/edouard-manet/la-peche-fishing/ erişim tarihi: 28.11.2024.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41154 erişim tarihi: 20.11.2024.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10786 erişim tarihi: 23.11.2024.

https://www.comuseum.com/painting/famous-chinese-paintings/along-the-river-during-the-qingming-festival/ erişim tarihi: 01.12.2024.

https://www.uffizi.it/en/artworks/battle-of-san-romano erişim tarihi: 04.11.2024.

https://www.gallerieaccademia.it/en/tempest erişim tarihi: 11.10.2024.

https://portalentretextos.com.br/post/su-dongpo erişim tarihi: 01.12.2024.

BÖLÜM 14

GÜNÜMÜZ CAM İŞLEME SANATINDA VİTRAY[1]

Akif BAYRAK[2]

1 Bu çalışma ilk yazarın '19 Mayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksekokulu Mimari Dekoratif Sanatlar Programı Cam İşleme Teknikleri Dersinin İncelenmesi' başlıklı yüksek lisans tezinin parçasıdır. (Danışman: Prof. Dr. Mediha Güler)

2 Öğr. Gör., Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı, ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-9371-7409, akif.bayrak@igdir.edu.tr

GİRİŞ

Sanat, bazen düşüncelerin, amaçların, durumların, olayların, beceri ve düşünce gücünün kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir etkinliktir (Keskiner,1987,s.25).

Camın tarihi çok eski devirlere uzanır. Arkeologların yaptıkları kazılarda Neolitik çağlara ait cam veya cama benzer maddelerden yapılmış süs eşyaları bulunmuştur. Fakat camın ilk önce nerede ve kimler tarafından yapıldığı ortaya konulamamıştır. "I. yüzyılda Pliny'nin hikâyesine göre cam Fenikeli tacirler tarafından bulunduğu söylenmektedir.

Tacirler Belus kıyılarına taşıdıkları nötron (Soda karbonatı) yükleriyle kamp kurarlar ve kamp ateşinin üzerine koydukları yemek kaplarını nötron bloklarla ateşin üstünde tutarlar. Ertesi gün uyandıklarında çok şaşırırlar. Ateş nötron ve kumu eriterek o ana kadar görmedikleri camı oluşturmuştur. Bununla birlikte bulunan en eski cam parçaları bu buluştan birkaç yy. öncesine aittir. Mısırlıların üfleyerek cam eşyaları bulma yönteminden sonra gelişmiş ve yayılmıştır. Üzerinde tarihi yazılı en eski cam M.Ö 1551-1527 yıllarında yaşayan Firavun Amen Hatep'e ait bir boncuktur. Bu da Mısırlıların teknik yönden ne kadar ileri olduklarına işaret etmektedir. Arkeologların yaptıkları kazılarda sığınmak amacıyla kullanılan yapılara rastlanmıştır. Bu sığınaklarda ışığı ve havayı alabilmek için delikler açmışlar ve günlük ve mevsimlik hava değişimleri yüzünden tamamen yâda kısmen bu delikleri çeşitli gereçlerle örtmeye çalıştıkları görülmüş, bunun içinde taş, alçı, ahşap ve madenden parmaklık ve kafesler, yine ahşap, maden, deri, kumaş vb. malzemelerden kapak ve panjurlar yapmışlar böylelikle yağmur, kar, rüzgâr, toz, duman, sıcak, soğuk, hayvan ve böceklerden korunmuşlardır. İlerleyen zamanla birlikte estetik duygusuna sahip kişiler çeşitli geometrik şekiller kullanarak, değişik örneklerle, motiflerle, materyallerini geliştirerek düzenlemeye başlamışlardır.

Rönesans'ın Vitraya Etkisi

Rönesans'la birlikte 1400'de matbaanın bulunuşu, tahta kalıpla basılmış resimleri yaygınlaştırdı. Bu olayda vitray sanatını etkiledi. Çünkü popüler desenler bir sanatçı olmaksızın bir boyacı tarafından yeniden üretilebiliyordu. XV. yüzyılın sonlarında zararlı olan Rönesans ustalarının etkisi, gelişimi 300 yıldan daha uzun olan yeteneklerin kaybolmaya başlamasına neden olmuştur. Vitray ustalığında daha düşük bir azalma görülen XVII. yüzyılın 2. yarısında hanedan armacılığına ait resimli boyamalar ortaya çıkmış Avrupa'da XVIII. yüzyıldan itibaren kullanılmıştır. XVIII. yüzyılın sonlarında vitraya olan ilgi oldukça düşüktü ve daha önceden yapılmış eserler bakımsızlıktan ve gerçeğe benzemeyen restorasyonlardan dolayı zarar görmekteydi. Fakat bu yüzyılda vitraya olan ilgideki küçük bir ateş sonraki yıllara büyük katkıda bulunmuştur. Başlangıçta başarılı bir şekilde sürdürülen cam imalatı

Sanayi Devrimi'nin olanakları ile gelişen Avrupa'daki cam ürünler ile rekabet edemez duruma gelmiştir (Küçükerman, 2008)

Türklerde Vitray

Osmanlılar 16.asırda kendi dinî mekânlarına vitrayı ulaştırmışlar. Osmanlı'da vitray Hıristiyanlardaki gibi dini temaları işleyemediği için, Osmanlı dini mekânlarında cam, bir süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Birleştirme unsuru da farklı; Batı kurşun kullanıyor, bizimkiler alçı Maalesef, ağının bağlayıcılığı hem çok zayıf, hem büyük bir yüzeyi perdeler, maskeler Camın geçirgen yüzeyi azalmış olur. Alçı vitrayın bir zaafı bu. İkincisi; bakım ve restorasyonunun fevkalâde güçlüğü. Kimse onu söküp, iskele kurup, bakımını yapamaz. Alçı vitray en olgun dönemini 18-19. asırlarda yaşamış. Bugün ise çok yozlaşmış durumda. Dinî mekânlarda vitray kullanımı konusunda bu arada başka bir şey daha söylemek istiyorum. Hat sanatı Osmanlıda fevkalade geliştiği halde -ki İslâm âleminde en gelişmiş hat bizdedir-vitray teknolojisiyle bütünleştirilememiş. Sanatçı zamanında bunu kullanmak istemişse de, alçı vitrayla başarısız olmuş. Ama hat sanatını kurşun vitraya uyguladığınızda çok başarılı oluyor, Tifanny tekniğiyle çok daha iyi çözümler bulmak mümkün tabii. Günümüzde ise, T.C. Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'nın Cam Sektörü Raporu'na (2012, s.4) göre birçok firmanın faaliyet gösterdiği cam sektörü 4,3 milyon ton/yıl üretim kapasitesi ile (Türkiye ve yurtdışı) dünyada önemli bir konuma sahiptir.

Mimari de Vitray

Sanat tarihinin eski mimari örneklerinde cama rastlayamayız. Mısır, Mezopotamya, erken Anadolu, İnka, Aztek, Pers ve Uzakdoğu gibi devleşen mimari örnekleri bunu doğrular. Bunun nedeni camın bulunuşunun mimari kadar eski olmayışındandır. Ayrıca cam buluşundan da mimariye geçiş sanıldığı kadar hızlı olmamıştır. Aradaki zaman farkına, camın pahalı oluşu ve mimaride kullanılacak teknik yapıya erişememiş olmasını neden olarak gösterebiliriz. Cam ile mimari arasındaki ilişki pek eski olmamakla birlikte yine bu ilişki fantastik olarak başlamıştır. Öyle ki bir taş kafese doldurulan veya yerleştirilen cam parçaları mimariye önemli bir katkı da sağlayamadığı gibi yine önemli bir mimari elemanı olmaktan uzak kalmıştır. Bu uzaklık tabii ki camın ihtiyaç maddesi olarak mimariye sokulmasından sonra giderilmiştir. Şöyle ki, bir pencereden ışık elde edilirken dış etkenlere karşı camın ışık geçiren bir tampon vazifesi görmesi ve bunun sonraları estetik bir düzene yönetilmesiyle yani vitrayın türemesiyle başlar, hız kazanır ve gelişir. Ne var ki bu devirlerde cam yine lüks bir mimari elemanı olarak görünmektedir. Cam ancak pek şanslı sayabileceğimiz nadir yapılarda kullanılıyordu. Yani yaygın değildi. Bunun sebebi cam yapma tekniğinin belli kişiler arasında meslek sırrı olarak kalmasından, dolayısıyla tekniğinin hızlı bir gelişim sağlayamamasından ileri geliyordu. Renkli cam (Vitray) sanatının doğuşunu bir bakıma

adını ettiğimiz teknik yetersizliğe borçluyuz diyebilirim. Çünkü cam tekniği başlangıçta büyük tabakalar halinde büyük yüzeyleri kaplayacak boyutta cam yapabilmeye elverişli olsaydı bu küçük cam parçaların mozaik gibi yan yana eklenmesi dolayısıyla vitray sanatının doğması gerçekleşmeyecekti veya daha sonralara rastlayacaktı. Bu problemlerin çözümlenmesiyle elde edilen vitray için yoğun ışık çoğu kere doğal ışıkla kazanmış olduğu yaşantıyı veremeyecektir. (Doğan,1996,s.11).Cam tekniğinin yavaş ilerleyişini vitray açısından mutlu bir rastlantı olarak karşılamamız yerinde olur kanısındayım. Yakın yüzyıllara kadar mimaride cam belirli boşluklara (pencere kapı v.b.) yerleştiriliyordu. Mimariye bir biçim vermekten uzaktı. Dış mimariden daha çok iç mimaride baskındı. Camın yaygın olarak mimariye katılışı, mimaride kullanılışı birkaç yüzyılı aşmaz. İlle de mimariye biçim verişi ve mimaride taş, tuğla gibi ve onlardan daha önde bir malzeme gibi kullanılışı çok daha yakın yıllara rastlar. Artık bugün cam en önde gelen yapı malzemesi olmuştur. Bu nedenle mimariye biçim verebildiği gibi herhangi bir mimaride en ağır basan malzeme olmaktadır. Renkli cam pencereler yansıyan ışıktan ziyade içinden gelip geçen ışınla aydınlanırlar. Resim sanatının içinden ışık geçirmeyen diğer formlarına oranla çok

daha fazla aydınlanma olanağı vardır. Aradaki farkı değerlendirebilmek basit bir pozometre

(ışık ölçme âleti) ile dahi mümkündür. (Tasuğ,1992,s.258). Camın mimaride kullanılışı çeşitli yerlerde, çeşitli anlam ve fonksiyonlara dayanır. Bunlar,

Kaplama malzemesi olarak; gerek iç gerekse dış ortamlarda, tavanlarda ve döşemede harç v.b. malzeme ile yapıştırarak.

Bölme, ayırma veya kapatma malzemesi olarak; çelik. Alüminyum, bakır, kurşun gibi madeni, ahşap, beton veya alçı gibi çeşitli malzemelerden yapılmış konstrüksiyon önderliğinde. Saydam, yan saydam veya saydam olmayacak şekilde ve bir-iki mm. den cam tuğla kalınlığına kadar kapı ve pencerelerde, dış fasatlarda, kaplamada, mimaride iç hacim sağlama nedeniyle bölme duvarlarında paravan ve benzeri kısmî ayırmalarda.

Dekoratif yani süsleme elemanı olarak: Saydam, yarı saydam veya saydam olmayacak şekillerde: pencere, kapı ve bölmelerde iç, dış duvar, tavan ve zeminlerde kullanılmıştır.

Vitray Yapımında Kullanılan Cam Çeşitleri

Günümüz vitray yapımcısı bir ortaçağ yapımcısı gibi tek cins cam kullanma zorunluluğunda değildir. Teknik ona birçok cins ve karakterde cam sunmuştur. Sanatçı mimarisine, yerine, ışık düzenine tekniğine ve hatta üslûbuna uyan. Karakterde ve cinste cam kullanma olanağına sahiptir. Vitray sadece bir tür camla yapılabileceği gibi, birkaç tür camla da olabilir. İyi olan, güzel olan seçişin yerinde oluşudur. Tekniğin verdiği rahatlığı iyi değerlen-

dirmek gerekir. Yapımcı güçsüzse tekniğin vermiş olduğu çeşit bolluğu bir yerde onu şaşırtabilir. Çok kimse eski sanatçıların başarısını cam türünün ve renklerinin kısıtlı oluşuna yorumlar. Yine de cam türünün çokluğu yeni vitray tekniklerinin doğmasını ve cam resimcilerinin çeşitli eserler vermesini sağlamıştır. Bu çeşitli cins ve karakterdeki camlar şunlardır:

Antik Camlar: İlk camlar daire şeklindedir, çapları 30 ile 45 cm. arasında değişir. Bunlar ortasına doğru farklı kalınlıklar ve fazla parlaklık gösterirler. Bu tür camlar küre şeklinde şişirilen camın düzeltilmesiyle meydana gelirler. Günümüz de yapılan antik camlar Orta çağ camlarında bulunan özelliklere hâkim bir yapıdadır. Önce cam üfleme çubuğu ile bir silindir kalıp içersinde üflenir. De edilen silindirik cam boyuna kesilir ve yaygın bir fırına konulur, açılması sağlanır. Dolayısıyla dikdörtgen bir cam tabakası elde edilir. Bu tip camların kalınlığı 3 mm. kadardır. Antik camların özelliği kalınlıklarının farklı oluşundandır. Renkler kalınlıklara göre değişiklik gösterir.

Şişe Camı: Bu tür cam yapımında kare prizma bir kalıp kullanılır. Üfleme çubuğu dikey tutularak adı geçen kalıp içersine cam üflenir ve camın kalıbın şeklini alması sağlanır. Böylece kare prizma şeklinde bir şişe elde edilir. Kalıptan dışarı alman şişe üfleme çubuğundan ayrılır ve şişe soğutulur. Daha sonra kenarları köşelerinden kesilerek ayrılır. Böylece dört tabaka cam ve bir de küçük bir dip parça elde edilir.

Katedral Camlar: Prese edilmiş ve parlatılmış büyük tabakalar halindedir. Bir yüzü pürüzlü diğer yüzü düzdür. Yüzeydeki pürüzler sayesinde ışık yakalar ve büyük ölçüde ışıklı ve karanlık ton değişmeleri gösterir. Arkasını göstermemekle birlikte çok iyi parıldar ve ışıldar.

Plaka Camlar: İki ayrı renk tabakasından meydana gelmiş camlardır. Bunlar genellikle renksiz ya da hafif renkli bir cam üzerine yapım sırasında çok ince ve renkli bir cam tabakası geçirilmesiyle yapılır. Bu gibi camlar vitrayda asitle pentür yapabilme olanağı sağlar.

Opal Camlar: Opal camlar beyaz renktedir. Bünye bakımından plâka camlara benzer. Işığı yaygın olarak dağıtır. Işık geçirme özelliği olmakla birlikte tam saydam değildir. Camın biraz arkasında bulunan cisimlerin görüntülerini geçirmez. Bu tip camlarda renksiz bir cam üzerine yapım sırasında ince bir ikinci kat beyaz cam geçirilmesiyle elde edilir.

Emprime Camlar: Renksiz camlar üzerine fabrikasyon desen ve dokular yapılarak elde edilir. Çoğunlukla bir yüzü pürüzlü (dokulu veya desenli) diğer yüzü düzdür. Üzerindeki desen ve dokulara göre çeşitli isimler alır. Bu tür camlarda da camın cinsine, kalınlığına ve dokusuna göre ışık geçirgenliği, arkasını gösterme durumları değişir. Ekseriya renksiz olmakla birlikte renklileri de vardır.

Kalın Camlar: Kalınlığı 2-2,5 cm. arasında değişebilen ve 20x30 cm. boyutlarında plâkalar halinde yapılır. Bu boyutlardan daha fazla veya az olanları da vardır. Plâkaların üzerinde pürüzler ve içinde hava kabarcıkları bulunur. Betonlu vitrayın doğmasını sağlayan bu camların en büyük özelliği kalınlığından yararlanılarak kapakçıklar attırılır. Dolayısıyla de ışıldama ve aynı rengin ton ve nüans farkları elde edilir. Fransa'da Boussoıs tarafından yapılan renkli ve renksiz iki tarafı da düz büyük tabakalar halinde kalın camlar vardır. Bunlar 10 m² ye kadar büyük olabilir.

Bir başka teknikle, damla camlarla yapılan çalışmalar var. Bu da Türkiye'de rahatlıkla yapılabilir ama dediğim gibi, pazarın gelişmesine bağlı. Damla camın yüzeyi baskı ya da taşla işlenerek fasetli hale getiriliyor ve değişik efektler sağlanıyor. Ayrıca, reflektif camların kenarları düzeltilerek kullanılabiliyor. Renkli float camlar var, onların kenarları işlenerek kullanılabilir. Kısaca, eldeki malzemeye göre çeşitli teknikler uygulanabilir. Yaygın olan belli başlı teknikler kurşunlu vitray, Osmanlı'da alçı vitrayı, Tiffany tekniği, mozaik ve füzyon camıyla yapılabilen beton vitraydır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda cam işçiliğinin ileri seviyelere ulaştığı dönemin çeşitli arşiv belgeleri, el yazmaları, tereke defterleri, narh defterleri ve muhasebe defterlerinden anlaşılmıştır

(Özgümüş, 2000, s.70). S

Cam Yüzey İşlemleri

Gerek cam renklerinin sınırlı oluşu ve gerekse renkli canların pahalılığı vitray yapımcılarını bazı araştırmalara zorladı. Bu nedenle cam üstü birçok işlemler doğdu. Bunların başında cam boyamaları ve asitleme işleri gelir. Vitray yapımcıları buldukları maddelerle renksiz bir camı renklendirirken renkli camlar üzerinde de ton ve nüans farkları yaratmaya ve hatta üst üste iki renkten meydana gelen camlarda asitleşme yoluyla iki rengin kalınlığını azaltarak bir cam parçası üzerinde değişik iki renk ve o renklerin karışımından mey dana gelen tonlar: elde edebildiler. Ayrıca çeşitli cam tozları medyumla karıştırılarak cam üstüne uygulanabilir. Burada cam üzerinde renkli bir cam tabakası meydana gelir. Renkli cam tabakasının renk tonunu kullanacağımız cam tozunun kalınlığına bağlı olarak ayarlayabiliriz. Her iki motorda da fırınlama işlemi gereklidir.14. yüzyılda bulunan bir metot sayesinde camlar gümüş tuzlarıyla sarıya boyanırdı. Bu tuzlar tıpkı bir boya gibi uygulanır ve ısıyla cama tespit edilir.

Talens marka cam boyalarıyla camları çeşitli renklere boyamak da mümkündür. Rengin koyuluğu içine koyacağımız boyanın çokluğu veya azlığı ile ayarlanabilir. Bu renklerin ömrü karışım içindeki pigmentlerin ışığa dayanıklılığı kadardır Ayrıca diğer malzemelerde (vernik, neft) rengin değişimine etki ederler.

Asitleme: Genellikle iki renkli camlarda "Fluor asiti veya hidrofluorik asit" dediğimiz asitle bu iki renkten istenilen etki elde edilir. Cam üzerine uygulanan asit camı eriterek oyar. Dolayısıyla üst cam tabakasının rengini hafifleterek bir tek cam parçası üzerinde saydam renk nüanslarından meydana gelen oldukça geniş bir skala elde edilir**.** Asit renksiz camlar üzerinde resim buzlama veya oymalar yapabilme olanağı sağlar. Hatta bu oyuklara taşlar ya da prizmatik yontulu camlar yerleştirilerek başka etkiler de elde edilir. Önce üzeri işlenecek cam ince bir balmumu veya parafin tabakasıyla örtülür. Ucu sert bir cisimle parafin veya balmumu kazınarak istenilen şekiller yapılır. Sonra cam hidrojen flüorür buharına gösterilir veya hidrofilüorik asit eriyiğine batırılır. Bu sırada hidroflüorik asit camın çıplak yüzeylerini eritir, oyar. 20 dakika sonra cam ateşe gösterilerek parafin kaldırılır. Resim ve şekiller açığa çıkar. Hidrojen flüorür buharına tutulan camlar donuklasın hâlbuki hidroflüorik asit eriyiğine batırılan camların oyuk yerleri parlaktır.

Matlaştırma: Renkli veya renksiz camlara tabanca ile kum püskürterek yüzeyin pürüzleşmesiyle olur. Bu işlemde saydam kalmasını istediğimiz yüzeylere bir kâğıt yapıştırmakla sağlayabiliriz.

Kazıma: Diğer bir cam üstü işlemi yüksek devirli taşlarla cam üzerine oyuklar kazılarak yapılır. Bu işlem devamlı akan su altında yapılır. Böylece sürtünmeden doğan ısı yok edilir. Ayrıca işlenen cam bir kap içerisinde bulunan suya sokularak oyuklar temizlenirken kontrol da edilmiş olur.

Yapıştırma: Cam sıcakken üzerine yine camdan yapılmış çiçek v.b. bezemeler yapıştırmak suretiyle meydana gelir. Bunun için gerek cam gerekse üzerine yapıştırılan kabartma şekiller sıcak hamur halinde olmalıdır. Venedik cam eşyaları bu şekilde yapılmıştır.

Vitray Çeşitleri

Kurşunlu Vitray

Renkli camlar kullanarak vitray pencerelerin yapımında kullanılan antik cam, katedral camlar, kalın tabaka camlar, plaka camlar, opal camlar, emprime camlar, kalın camlar gibi çeşitli camlar bulunmaktadır. Bu camlarla yapılan resimler ışığın önüne yerleştirilerek gerçek anlamına ulaşmaktadır. Avrupalılar "Vitray" denilen bu tür pencerelerde cam parçalarını bir araya getirmek amacıyla ancak kurşun kayıtlar yardımıyla sağlanmıştır. Kurşun işlenebilir kolaylığı olduğu için kurşun çubukların içleri rende yardımıyla oyulmuş ve cam parçalan bu oyuklara yerleştirilerek yapılıyordu. Bu teknik zamanla gelişerek vitray sanatının en önemli metodu haline geldi ve günümüzde de diğer teknikler arasında değerini yitirmemiş ve 20. Yüzyıla kadar alçılı vitray dışında tek teknik olarak görülmektedir. Orta çağ figüratif resim kompozisyonlarından günümüzdeki resim sanatına uygulanabilecek bir sanat dalı olmuştur.

Kurşunlu vitrayın yapım teknikleri aşamalar halinde şu şekilde sıralanmaktadır:

a) Kurşunlu vitray yapımında kullanılan araç ve gereçler, b) Eskiz hazırlama ve hücreleme (parçalama), c) Kartonlama ve sınırlardan ayırma, d) Cam kesme, e) Boyama (gerekiyorsa), f) Kurşun ile çerçeveleme, g) Sabitleştirme: lehimleme ve macunlama, h) Monte edilmesi.

Kurşunlu Vitray Yapımında Kullanılan Araç ve Gereçler: Karton, cetvel, gönye, kalem, suluboya, fırça, kâğıt, Çalışma yüzeyi, çıtalar ve çiviler, Kanal Makası, Elmas (cam kesici), Kurşun raylar ve kurşun mengenesi, Havya, Pasta, Çekiç, çakı, pense, çivi, Cam taşı, eğe, Nemli sünger, pamuk, fırça, gaz.



Şekil 1

Alçı Vitray

Avrupalılar renkli cam parçalarını bir araya getirmek için kurşun kayıtlar kullanmışlardır. Türklerde ise o zamanlarda kayıtlar yalnızca alçıdan yapılmıştır yani alçılı vitray Türklere özgü bir vitray tekniğidir. Cam parçalarının birleştirirken bağlantı elemanı olarak alçı kullanılmıştır.

Türkler pencere ahengine göre eğik çizgileri tercih etmişler kıvrak çiçek ve bitki motiflerinin yanı sıra yazı ve buna benzer elemanları sıkça kullanmışlardır. Alçılı vitray yapılırken mekânda kullanılan iç süslemelere uygun desenler belirlenirdi. Bunun nedeni de ortaçağ kilise ve katedrallerindeki gibi sadece vitraylı pencerelere dikkat edilmesi değil bu pencereler seyredilirken iç süslemelerle birlikte göz önüne alınması idi. Camların üzerinde boya bulunmaz, camın kendi renginden yararlanılarak pencereler yapılırdı. Bu pen-

cerelerde kullanılan dışlıklar nedeniyle camlarda tozlanma ve renk solması gibi olaylara rastlanmaz. Bu dişlik denilen çok daha sade ikinci bir pencere ile dış etkilerden büyük bir oranda koruma saklanmaktadır.

Osmanlı döneminde, diğer sanat dallarında olduğu gibi alçılı revzenlerinde en iyi örnekleri XVI. Yüzyılda görülmektedir. Bu rezenler de narçiçeği, lale, karanfil gibi bitkisel ve geometrik şekillerle Klasik dönem süsleme sanatına özgü motiflerle geometrik süslemeler büyük bir yer tutar. Sülüs ve talik yazılarının da sık kullanıldığı görülür.

Klasik dönemin en başarılı örneklerinden günümüze kalanlar; İstanbul Süleymaniye Camisinin Sarhoş İbrahim imzasını taşıyan mihrap duvarı pencereleri, Rüstem Paşa Camileri, Yeni cami, Hünkâr Kasrı, Topkapı Sarayı vb. memleketimizde birçok eski yapıda alçılı revzenlere rastlanmaktadır.

Alçılı vitray yapılırken pencerenin, renkli kartonu hazırlanır. Özellikle büyük pencerelerin taşıyıcı elemanlarına dikkat etmek gerekir. Bu parçalan tutacak bölmeler gerek pencerelere gerekse pencere içinde kullanılan biçimlere uygun ve onlarla denge kuracak biçim ve büyüklükte olmalıdır. Alçılı vitrayın nasıl yapılacağına geçmeden önce bu vitray için kullanılan alçının nasıl hazırlandığının açıklanması gerekmektedir.

Alçı hazırlanırken genişçe bir kaba su konulur. Alçı serpilerek üzerine dökülür. Bu işlem küçük bir tepecik oluşuncaya kadar devam eder ve oluşan tepeciğin suyu çekmesi beklenerek devam eder ve oluşan tepeciğin suyu çekmesi beklenerek sopa ya da el ile birkaç kez karıştırılır. İçinde yabancı bir madde olmamasına dikkat edilerek sivri uçlu bir maşrapa ile dökülür.



Şekil 2

Çift Taraflı Alçı Vitray

Daha önce yazdığımız gibi tek taraflı döküm için hazırlanan kalıpta camlar konduktan sonra bunun üzerine önce cam, camın üzerine de kesilmiş köpük parçalan yapıştırılır. Bu işlemde köpük parçalan yapıştırılır. Bu işlemde köpük parçalan eşit büyüklük ve şekilde olmalıdır.

Bunların arasına konulacak cam ise köpüklerden 3-5 mm büyük olarak kesilir. Cam ortada olmak üzere altta ve üstte köpük parçalarıyla hazırlanan kalıba dikkatlice alçı doldurulur. Alçı doldurulup dondurulduktan sonra masadan kaldırarak, iki tarafta bulunan köpük parçaları temizlenir, alçı kenarları temizlenerek de iş bitirilmiş olur.

Vitray yapılacak kompozisyon 1/1 ölçekte olmak üzere kâğıda çizilir. Vitrayın yapılacağı büyüklükte ve düz bir masaya yatırılır. Kâğıdın ıslanıp bozulmaması şeffaf bir plastik plaka kenarlarından gerilerek sabitlenir. Vitrayın çevresini koruyacak çerçeve ilerde çürüme ve çalışma yapmayacağı için plastik tercih edilmelidir. Çizimdeki camların büyüklüğünden 2 mm küçük kesilen köpük (strafor) parçalan üzerine yerlerine yapıştırılır.

Yapıştırma işlemi bittikten sonra dökülecek alçının kalıplarının kolay çıkması için sulandırılmış Arap sabunu veya zeytinyağı hazırlanmış kalıbın iç yüzüne dikkatlice yumuşak bir fırçayla sürülmelidir. Bundan sonra alçı hazırlanarak döküm yapılır. Alçı donduktan sonra gerilmiş olan plastik ke-

narlarından serbest hale getirilir. Vitray alçısı çerçeveyle birlikte kaldırılarak dik olarak uygun bir yere dayanır. Köpükler sivri bir bıçakla çıkartılır ya da kızgın bir uç veya selülozik vernikle eritme usulüyle çıkartılır.

Köpükler çıkarıldıktan sonra çerçeve tekrar masaya konulur. Açılmış olan boşlukların kenarlarına camların oturtulması için camlardan 2 mm büyüklükte ve cam kalınlıklarında 2 mm daha derin kanallar açılarak camlar bu kanallara oturtulur. Camların tümü oturtulduktan sonra alçı hazırlanarak üzerine şerbet alçı aynı zamanda camı da tutmuş olur.

Kil Kullanılarak Yapılan Alçılı Vitray

Hazırlanan vitray kartonu l/l oranında bir kâğıda çizildikten sonra renklendirilmeye gerek olmadığı için dayanıklı, parlak yüzlü ve pencere büyüklüğünü biraz taşan bir tahta altlık hazırlanır ve yatay olarak konulur. Bunun üzerine, vitrayın oturacağı yerler çizilerek çerçeve teşkil edecek kadranlar çizgiler üzerine çakılır. Sonra vitrayın deseni tahta üzerine alçı konturla iyice belli olacak şekilde çıkartılır. Renkli camlar desende görülen camlardan biraz daha büyük kesilir ki bu camlar alçı içine girebilsin. Alçıya verilecek yüksekliğin yansı kadar yükseklikte çamur (kil) tabakaları hazırlanır. Bu çamur tabakalarından desendeki cam büyüklüğü kadar ikişer parça çıkarılır ve tahta üzerindeki yerlerine her biri konulur; sonra da camlar üzerine yerleştirilir. Cam üzerine ikinci kil parçalan konulur. Alçı dökülmeden önce tahta yüzey zeytinyağı veya bezirle yağlanarak alçının tahta üzerine yapışması önlenir.

Alçı donduktan sonra pencerede duracağı şekilde dik bir duruma getirilir. Çamurlar temizlenerek camlar ortaya çıkartılır. Çıkarılan alçı pencerenin motiflerini düzeltmek ve inceltmek için keskin sivri uçlu bir bıçak kullanılır ve alçılar eğimli, bakan kişiye göre ve alçı kenarlarının camların önüne gelmesi önlenerek tıraşlanır.

Başka bir yol ise tahta üzerine sıvama çamur çekilerek yapılanıdır. Bu çamur alçı kalınlığının yarısı kadar olmalıdır. Desen çizili kâğıt, çamur üzerine yatırılır, çizgiler üzerinden sivri uçlu bir kalem vb. bir cisim ile gidilerek desen çok ince oyuklar halinde kil üzerine çıkartılır.

Daha sonra cam gelecek yerlerin etrafının oyma işlemine gidilir. Camlar yerlerine yerleştirilir üzerine simetriği kil tabakaları konulur. Bu işlemler bittikten sonra çamurların alt ve üst tarafında birçok kanalcıklar ve odacıklar meydana gelmiştir, aynı boşluklar camlan da çerçevelemektedir.

Bazı vitray sanatçıları alçı pencerelerin etrafına tahta çerçeve koyarlar ve vitrayı onunla birlikte yerine monte ederler. Bu metodun hem zararları hem de faydalı tarafları vardır. Vitrayı kaldırırken çerçeve ona sağlamlık verdiği için kaldırma işlemini kolaylaştırır. Özellikle kenar ve köşelerin kırılması önlenir. Fakat çerçeve olarak kullanılan ağaç iyi seçilmemiş ise çalışır ve alçı pencerenin çatlayıp kırılmasına neden olur. Alçı pencerelerde "pul cam" ve

"zar cam" adlı 2 tür cam kullanılır. Kalın camları en iyi tutan çimentodur ve çimento varken alçı kullanmak gereksiz bir işlemdir. Alçı pencerelerde kullanılan malzeme nazik bir yapıda olduğu için kolay erişilemeyecek, el-ayakaltı olmayacak yerlerde kullanılmalıdır. Alçı dış etkenlerden çabuk etkilendiği için dişlik denilen dış koruyucu cam kullanılır.

Betonlu Vitray

20. yüzyılda en önemli yapı malzemesi olarak kullanılan çimento kalın camların bir araya getirilmesinde kullanılarak vitray yapımına girmiştir. Uygulamalar iyi sonuç verirken beton vitray ya da betonlu vitray dediğimiz yeni bir teknik ortaya çıkmış oldu. Çimentonun taşıyıcı ve tutucu özelliğinden yararlanılarak 2-2,5 cm veya daha da ince kalınlıkta cam kullanılmasına imkân yaratmıştır. Öyle ki, renkli cam pencereler yerlerini bazen anıtlaşan ışık duvarlarına verdi.

Betonlu vitray mimari elemanlarının görünüşlerini hafifletti. Birçok kolonun katı görünüşünü ortadan kaldırdı. Camları tutan ışık geçirmeyen kısımların, yani beton yüzeylerinin meydana getirdiği biçimler değer kazandı. Dolayısıyla ışıklı ve ışıksız yüzeylerin dengesi sağlanmış oldu.

Bu teknik abstre biçim ve desenlerle bezenmiş modern mimari yapılarına uygundur. Bu metot dekoratif ve iki boyutludur. Camların ufak parçalar halinde kırılması yoluyla maksimum parlaklık sağlar. Vitray yapımında daha çok sağlamlık istendiğinde veya büyük boyutlarda açıklıklara vitray yapılması halinde betonlu vitray tercih edilebilir. Vitray yapılırken kullanılan renkli çimento veya normal çimentoya boya katarak ve hatta mermer pirinci vb. malzeme kullanılabilir böylece daha dekoratif olmuş olur.

Bu tekniği uygularken ilk önce taşıyıcı elemanları düşünülmeli ve ona göre parçalamaları yapmak lazımdır. Çok küçük pencerelerde parçalamalara gerek yoktur. Parçalama yapılacaklar da çoğunlukla yatay ve düşey doğrultuda olur ve bu işlem parçaların kolay monte edilmesini sağlar. Her parçanın yaklaşık 50x70 cm. boyutlarında olması yapım kolaylığı sağlar. Bu teknikte kullanılan camlar kalın olabileceği gibi (2-3cm) ince camların değişik sayıda üst üste konulması ile değişik renk tonları elde edilebilir. Camlar beton içine yüzeye yatay ve dikey olmak üzere 2 konumda konulabilirler. Yüzeye dikey olarak konulan camlar kesitten alacakları ışık ile değişik etkiler verir. Ayrıca kalın camların kenarlarından çekiç ile vurularak kapak attırıp cam üzerinde değişik etkiler verir. Ayrıca kalın camların kenarlarından çekiç ile vurularak kapak attırıp cam üzerinde değişik tonlar ve parlamalar elde edilebilir. Parçalara ayırdığımız her yüzeyin ½ m^2 büyük olmaması tercih edilir ve her parça (blok) için kalınlık 2,5 ve 3 cm olarak uygun görülmekledir. Bloklar hazırlanırken Monte kolaylığını sağlamak için alt ve üst kısımlarında biri dişi biri erkek olmak üzere yivler meydana getirecek kalıplar kullanılır.

Betonlu vitray için hazırlanan desenin renkli eskizin renk dışı kısımları siyahla belirtilir ki, bu siyah kısımlar camlan saran ve tutan kısımları gösterir. Tek parça bir vitrayın yapımı için 1/1 ölçekli eskiz, kâğıt üzerine çizilerek masaya yatırılır ve üzerine gerilmiş plastik konur. Çizimde yer alan cam yerlerine istenen renkteki camlar kesilerek konulur ve camlar konulurken birbirlerine yakınlıklarına dikkat edilmelidir. Betonun sağlam bir taşıyıcı olmasını sağlayan ince inşaat demirinin cam aralarına konulması gerekir. Demir parçaları birbirine tel ile bağlanabilmeli ve bu iş kaynak ile yapılırsa daha iyi olur. Bunlara dikkat edilmezse betonlu vitray masa üzerinden veya taşınırken kırılabilir. Çizilen desene göre dizilmiş camlar ve aralarına demir konduktan sonra metal veya ahşap olan çevre kalıbına konulur. Kalıp içine ki kısım çimento 3 kısım kaba kum katılarak hazırlanmış çimento harcı cam kalınlığında dökülür.

Beton vitrayda kalınlık en az 2,5 cm olarak ayarlandıktan sonra beton priz yapıp vitrayı yerinden çerçevesiyle birlikte kaldırıp uygun bir yere dayayarak, gereken düzeltmeler yapılır ve kurumaya bırakılır. Bu teknikte beton yerine epiksi, polyester vb. sentetik döküm malzemeleri de zaman zaman kullanılmaktadır. Dökme işleminden sonra hiç dokunulmadan üç gün bırakılır. Yeterince katılaşıp sertleştiğinde kalıbın ahşap kısımları zaten ayrılacaktır. Camlar temizlerken blok dik tutulmalıdır. Üç hafta sonra çimento kısımları tamamen kurumuş olacaktır.

Mozaik (Sandviç) Vitray (Yapıştırma Vitray)

Büyük tabakalar halinde cam yapımını sağlayan cam teknolojisi sayesinde yeni bir vitray tekniği olan mozaik vitray ortaya çıktı. Tıpkı kurşunlu vitrayda olduğu gibi kesilip hazırlanan cam parçalan kurşun gibi bir ara eleman olmadan, cam parçalan bir taşıyıcı cam üzerine renksiz cam yapıştırıcısı ile yapıştırılır. Bu tür renkli, renksiz cam yerleştirmek için ışık geçirmeyen hiçbir tutturma maddesi istemeyen tek pratik ve renkli, renksiz cam resimleri yerleştirmek için en geçerli yöntemdir. Ayrıntıların yerleşmesi çok kolay ve temiz olmaktadır. İç aydınlığın kurşun, alçı ve beton pencereler için çok fazla olduğu birçok yerde bu vitray türü kullanılmaktadır. Kurşun ve alçı pencerelerin iyi görünmeyeceği, el-ayakaltında zarar göreceği gibi yakın yer ve uzaklıkta bu teknik genellikle koruyucu camı ile en geçerli yol olmuştur.

Mozaik vitray için yapılan eskizin kartonları kurşunlu vitraydaki gibi hazırlanır. Cam boyutlarını belirten karton normal bir makasla kesilip aynı büyüklükte cam parçacıkları kesilerek çıkartılır. Camlar hiç aralık bırakılmadan desenine göre yan yana konulur. Bu kesilen cam parçalan kendi yerlerine renksiz bir cam yapıştırıcısı ile taşıyıcı cam üzerine yapıştırılır. Pencerelerin büyüklüğü ile taşıyıcı cam kalınlığı doğru orantılı olmalıdır. Yani yüzey ne kadar büyürse taşıyıcı camın kalınlığı da o oranda artmaktadır.

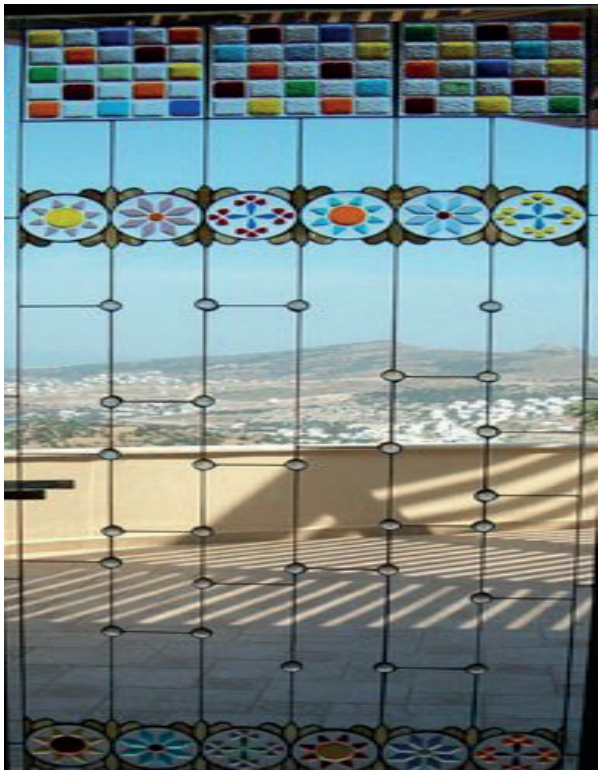
Genelde 1 m²'yi aşan yüzeyler için en az 4 mm, l m² 'den 2m²'ye kadar 5 mm, 3 m²'ye kadar 7-8 mm ve daha büyük ölçekler için daha kalın destek camı kullanılır. Bu işlerde camın bulunduğu yere göre rüzgâr şiddeti hesaplanıp gerekli büyüklük ve kalınlık ona göre ayarlanmalıdır. Yapılan bu vitray çeşidinde ince cam kullanıldığında bombe, ısı ve hava değişimlerinin sonucu taşıyıcı camda oluşacak genleşme, titreşim ve sallanmalar nedeniyle camlar dökülebileceği gibi destek görevi yapan bu taşıyıcı cam kırılabilir. Genellikle insanların dokunacağı ve tozlanabileceği yerlerde ön kısmına ikinci bir cam koymak bu olasılıkları ortadan kaldıracaktır. Camların yerleştirildiği demir vb metal kasa ve çerçevelerin içine lastik, keçe ya da macunlu kalın kumaş şeritler konulmalıdır. Böylece camın kasaya ve çerçeveye yerleştirirken küçük bir kenar ya da köşe üzerine çiçek büyük kuvvetin sert temasını önleyerek camın kırılmaması sağlanmış olur. Ayrıca kullanılan ara malzemesi camla metal çerçeve arasında olabilecek boşluğun giderilmesini sağlamaktadır.

Çeşitli Uygulama Resimleri

Yapılan eskizin kartonları aynen kurşunlu vitrayda olduğu gibi hazırlanır. Cam boyutlarını belirten- karton normal bir makasla kesilir ve aynı büyüklükte cam parçaları kesilip çıkartılır. Burada cam parçaları hiç aralık bırakılmaksızın birbiri yanma oturtulur. Kesilmiş olan cam parçaları renksiz bir cam yapıştırıcısı ile taşıyıcı cam üzerine yapıştırılır. Bu işte pencerenin büyüklüğü ile taşıyıcı cam kalınlığı doğru orantılıdır. Yani yüzey ne kadar büyürse taşıyıcı cam kalınlığı da o nispette artar.

1/2 m² yi aşan yüzeyler için en az 4 mm. 1 m² den 2 m² ye kadar 5 mm, 2 m² den 3 m² ye kadar 7-8 mm. ve daha büyük ölçüler için daha kalın destek camı kullanılmalıdır. Bilhassa bu gibi işlerde camın bulunduğu yere göre rüzgâr şiddeti hesaplanıp gerekli büyüklük ve kalınlık ona göre ayarlanmalıdır, ince cam kullanıldığında bombe, ısı ve hava değişimlerinin taşıyıcı camda meydana getireceği genleşme, sallanma ve titreşimler nedeniyle yapıştırılan camlar dökülecegi gibi destek camı (taşıyıcı) da kırabilir.

Yapıştırma tekniğinde yapıştırılan camların taşıyıcı camla birleştiği yüzeylerinin düz olması gerekir. Aksi halde yapışan yüzeylerin az olmasıyla tutunma gücü zayıflamış olur. Genellikle insanların dokunacağı yerlerde ve camların tozdan etkileneceği durumlarda camın ön tarafına bir ikinci cam koymakta yarar vardır.



Şekil 3

Bu ikinci camın, yararlarının yanı sıra görünüm bakımından da zararları vardır, iç aydınlığın fazla olduğu yerlerde cam üzerinde içerinin, içerde bulunanların görüntüleri ve ışıkların röfleleri görünür. Bu nedenlerle zorunlu kalınmadıkça ikinci cam pek kullanılmamalıdır.

Beton, seramik, demir, bakır vb. metallerden yapılmış şekillerin içerisine fırında eritilmiş eriyik haldeki cam dökülerek ya da doldurularak yapılan vitraylara bu isim verilmiştir. Bu tür vitrayların ömürlü ve pratik olmamasının nedenleri olarak cam ile onu çevreleyen maddelerin genleşme katsayılarının eşit olmayışı, camın çatlayıp kırılmasına yol açması görülür. Ayrıca iyi yapılamayan soğutma yine camın zamanla kendi kendine kırılmasına neden olur. Camların sıcakken doldurulduğu şekiller soğuyunca rahatlıkla çıkmışlardır. Bunun nedeni de ısı ile büyüyen hacmin ısı kaybetmesiyle küçülmesidir.

Diğer maddelere bakarak seramik gibi malzeme ile yapılan bu vitrayda bu iki maddenin birbirine bağlanması daha kolay olmuştur. Seramik yüksek derecede ısıya dayanabildiğinden camla birlikte fırınlanması olanağı ortaya çıkmıştır.

M. Oktay Aral 1965'te bu karışımlarla ilgili bir deneme yapmıştır. Önceden bir kere pişirdiği seramik oyuklar içine doldurduğu renkli camları se-

ramikle birlikte bir fırına sokmuş camın tam erimesini sağlayamadığı için camlar saydam bir görünüm kazanmamıştır. Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda böyle bir uygulama yapılarak bu işe Vitray tekniğinde şeffaf seramik ismi verilmiştir.

Tiffany

Louis C. Tiffany XIX. Yüzyılın sonlarında Amerika'da cam parçalarının çerçevelenerek tutturulmasında yeni bir teknik buldu. Buna göre çok ince bir şerit her bir cam parçasının kenarlarına sarılmakta, birbirlerinin yanında bulunan parçalar yani komşu olan iki parça yan yana getirildiğinde sürekli ve düzgün bir birleşme sağlamış olan bir lehim bağlantısı elde edilmekteydi. Bu teknikle çok küçük parçaların birleştirilmesi ve çerçevelenmesi kolaylıkla yapılmış, keskin köşeli desenlerin başarılmasında karşılaşılan güçlükleri de ortadan kaldırmıştır.

Bu teknik pek fazla kullanılmamaktadır. Öncelikle yapılacak olan desen 1/1 ölçekte eskize hazırlanır. Desende renkler arasına gelecek kontur çizgi, kontur çizgi görevini yapacak ince tel parçalar kompozisyona bağlı kalacak şekilde yerleştirilir.



Şekil 4

Eriyik renkli polyester önceden hazırlanan renk ve desenlere bağlı ka-

lınarak yerlerine dökülür. Bu çalışma düz bir zeminde yapılarak her yerdeki kalınlığın aynı olmasına dikkat edilmelidir. Sertleşmesi beklendikten sonra montajı yapılır.

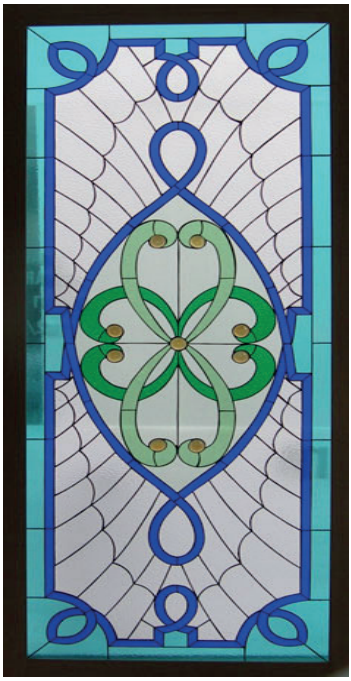


Şekil 5

Boyama (Yalancı Vitray)

Günümüzde evimizde süs amacıyla kullandığımız cam eşyalarımızın üzerlerinde boyalarla yapılmış çeşitli desenler vardır. Bu desenleri uyguladığımız cam eşyaların düz yüzeyli olanları yani pencere dolap camları, çeşitli panolar, tepsiler, aynalar vb. ile değişik formda olanları yani vazo, kavanoz, abajur, süs tabakları, şekerlik, cam saksı vb. bulunmaktadır. Bu teknikte kullanılan boyalar cam üzerine sürüldüğünde ışık geçirici özelliği olan saydam boyalardır. Seçtiğimiz deseni cam eşyanın büyüklüğünde eskiz kâğıdına çizip desenimizin renklerini beyaz bir kâğıt üzerinde suluboya, guaj ve benzeri boyalarla hazırlayabiliriz. Desenimizi boyayacağımız camın altına koyarak ona uygun şekilde boyamamızı gerçekleştiririz. Bu çalışma için kurşun gibi hat görünümü veren desenin çizgilerini belirleyen kontur maddesi kullanılır. Kontur hazırlarken eğer yağlı boyalarla yapmaya karar verildiyse, kendi hazırladığımız boyalarla veya fabrikasyon boyalarla önceden hücreler oluşturulabilir, yani konturlar oluşturularak boyanabilir. Çizgiler sentetik veya selülozik yağlı boyalarla yapılabilir. Sentetik boya kullanıldığında en az bir gün selülozik ise en az yarım saat kurumaya bırakılmalıdır. Sentetik boyalarla çizilen konturların araları selülozik boya ile boyanmaz, ancak bu işlemin

tersi yapılabilir. Kabarık konturlar yapılabilmesi için de fabrikasyon macun kıvamında hazırlanmış karışımlar vardır. Ancak iki ayrı yöntemle kendimizde böyle bir karışım hazırlayabiliriz. A: İnce öğütülmüş (ezilmiş) kaolin, B: Halk arasında çekik başı olarak bilinen selülozik yağlı boya.



Şekil 6

Eğer konturlarda yaldız isteniyorsa toz halinde karıştırılır. İkinci bir karışını olan boncuk tutkalı oldukça sulu (ince) bir sıvı halinde hazırlanır, sıvının ısısı 60 ile 90 derece arasında olmalıdır. Bu karışımın içine istenilen oranda taze normal çimento konulur. Karışım enjektör veya benzer bir araçla cam yüzeyine akıtılır ya da sürülür. .İstenildiği zaman toz yaldız konulur, bu karışım anında yapılır ve hemen kullanılır. Karışımların oran ve kıvamlan istenilen kontur durumuna, kalınlığına göre ayarlanabilir. Karışımlar özellikle kum atılmış cam yüzeyine son derece iyi yapışır.

SONUÇ

Cam işleme sanatı, camın ısıtılarak, kesilerek, eritilerek, şekillendirilerek, boyanarak veya süslenerek sanatsal objelere dönüştürülmesini ifade eder. Binlerce yıllık geçmişe sahip bu sanat, farklı teknikler ve tarzlarla günümüzde de popülerliğini korumaktadır. Cam işleme sanatı, sabır ve ustalık isteyen bir el sanatıdır. Hem geleneksel hem de modern teknikler kullanılarak cam sanatçıları eşsiz eserler yaratmaya devam etmektedir.

Cam işleme sanatı, estetik değeri yüksek eserler ortaya koyarak hem dekoratif hem de işlevsel amaçlarla kullanılabilir. Cam işleme sanatı, tarih boyunca estetik ve işlevselliği bir araya getiren önemli bir el sanatı olmuştur. Yüksek ısılarda şekillendirilebilen cam, usta ellerde zarif, dayanıklı ve göz alıcı sanat eserlerine dönüşür. Cam üfleme, füzyon, vitray, mozaik, gravür ve boncuk yapımı gibi çeşitli tekniklerle icra edilen bu sanat, hem geleneksel hem de modern yöntemlerle günümüzde de canlılığını korumaktadır.

Cam işleme, sanatçının hayal gücü ve teknik becerisiyle sınırlı olmayan, sınırsız yaratıcılığa olanak tanıyan bir alandır. Özellikle vitray sanatı gibi teknikler, camın ışıkla olan etkileşimini öne çıkararak, mekânlara büyüleyici bir atmosfer katar. Füzyon ve mozaik gibi yöntemler ise modern dekorasyon ve tasarım dünyasında kendine güçlü bir yer edinmiştir.

Sonuç olarak, cam işleme sanatı hem kültürel bir mirasın korunmasına katkıda bulunur hem de sanatçılara yeni ifade alanları açar. Estetik ve sanatsal değeri yüksek cam eserler, hem günlük yaşamda işlevsel objeler olarak hem de sanat galerilerinde sergilenen eşsiz parçalar olarak varlığını sürdürür. Bu sanat dalı, geçmişten günümüze köprü kurarak, insan yaratıcılığının ve zanaatkârlığının önemli bir örneği olmayı sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

ARLI, Mustafa, (1985)" El Sanatlarında Yozlaşma Örnekleri".4. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri. İZMİR.

ARSEVEN. C. Esat, (1972), Türk Sanatı, İSTANBUL, s;19/70

BİLGİÇ, Emin, Armağanı, (2000),"Anadolu Selçuklularında Atabeylik, Atabey Esededdin Ayaz ve 13. Yüzyıl Mimarisine Katkıları", İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul, s;169-177

Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Fikir Temelleri, *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, s. 63-74.

GİRAY, Kıymet, (1996) "Türk Sanatının Çağıl Gelişmelere Açılması" Kültür ve Sanat dergisi" sayı:29, ANKARA

HAYAT ANSİKLOPEDİSİ, Kral Basım Evi. Cilt:1 İSTANBUL:1982

KARASU Bekir, Nuran AY, (2000), Cam Teknolojisi, MEB, Yay, Ankara.

KATİPOĞLU, Kaya ,(2004),"İki Söz Arasında", Sanat ve İnanç, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul, s;8

KESKİNER, Cahide, (1987) , Türk El Sanatları Desen Motifleri, İSTANBUL.

KUŞÇUOĞLU Sema, Deniz YÜCESOY, Sevin ENGİN, (2002), Cam Teknolojisine Giriş, İstanbul

KÜÇÜKERMAN, Ö., (2008). Türkiye'nin Kültür Mirası: 100 Cam, NTV Yayınları, İstanbul.

MEYDAN LARAUSSE.(1970).Büyük Lügat ve Ansiklopedisi. İstanbul:3.Meydan Yayınevi

ÖZBEL, Kenan, (1990), El Sanatları, CHP Halk Evleri Bürosu, ANKARA

ÖZER, Bülent.(2000).Kültür Sanat Mimarlık. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.480

ÖZGÜMÜŞ, Ü., (2000). Anadolu Camcılığı, Pera Yayıncılık, İstanbul.

Sanat Çevresi: Hamit Kınaytürk Anı Kitabı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Basımevi, Ocak 2007, s. 62-63.

ŞAHİN, Yüksel.(1997),"Türkiye'de Çağdaşlaşma Sürecinde Geleneksel El Sanatlarına Bakış Açısı", Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, ANKARA.

Şişe ve Cam Fabrikaları AŞ. Sanayi Madenleri Kozan Matbaacılık San. Ankara,1996.

TUNÇ, Cengiz,(1980),"Eski Türklerde Sosyo-Ekonomik Yapı Üzerine Bir Deneme",-Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, II,Sayı7,İstanbul, s,48-60

VAROL Şinasi, GÜROCAK Murat,(2003) Lise Kimya Ders KitabıBilim ve Kültür Yayınları LTD.Ş Ankara.

http://ismek.ibb.gov.tr/portal/bransicerik.asp?icerikID=144&BransCode=14

BÖLÜM 15

LEVHA GELİŞİMİ, ÇEŞİTLERİ VE UYGULANAN TEKNİKLER

Burcu Toğrul[1], [2]
Elif Kırkkeseli[3]

1 Öğr. Gör. Burcu Toğrul, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani MYO, El Sanatları Bölümü, Halıcılık- Kilimcilik Programı, Ağrı, Türkiye, btogrul@ agri.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1962-7543 .
2 Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Programı, Heykel Bölümü, Sanatta Yeterlili , Erzurum, Türkiye, btogrul@ agri.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1962-7543
3 Öğr. Gör. Elif Kırkkeseli , Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, elif.kırkkeseli@hotmail.com, Orcid: 0009-0005-6049-7535.

LEVHA GELİŞİMİ, ÇEŞİTLERİ ve UYGULANAN TEKNİKLERİ

LEVHA NEDİR

XIX. yüzyıldan itibaren matbaanın gelişimiyle basma kitaplar el yazması eserlerin yerini almaktadır. Ustalıkla, sabırla ve büyük bir titizlikle meydana getirilen eserlerin üstatlarının yok olması, sanatın değerini bilen insanların kalmaması gibi sebeplerden dolayı el yazması eserlere verilmesi gereken önem sonlanmış, yazma eser sayısında büyük bir düşüş yaşanmıştır. Bu dönem ve sonrasında tezhip sanatında yazma eserler yerine, duvara asmak üzere yapılan tezhipli levhaların arttığı görülmektedir. İnsanlar evlerinde geçmişten gelen bu kültürü ve inançlarını yansıtan, hiç değilse bir hat levhası bulundurma isteği toplumda giderek artmış, bu durum benimsenerek zamanla levha tarzında yapılan çalışmalar ön plana çıkmaya başlamıştır.(Özkeçeci,2007). Arapça menşeili ''levh'' kökünden gelen levha, yassı düz anlamını taşır (Sami,1989). Tahta, cam, metal, taş ve benzer nitelikteki maddelerden elde edilen ince, yassı, düz ve yüzeyi; hat tezhip ve minyatür çalışmalarına uygun, duvara asılan düz yüzeyli plakalardır. (Teleri, 2023,s:42).

Müzzehip Hüseyin Elitok'la levha tekniği üzerine yapılan röportajda '' Levh kökünden olan levha, parlamak, görünür olmak, görünmek anlamlarına gelmekte olup, ıstılahta ise, üzerine yazı yazılıp çerçevelenerek duvara asılan yazı manasındadır. Genelde celi hatla yazılmaktadırlar. Bunların küçük boyutta olanlarına kıt'a deriz. Günümüzde değişik formda ve büyüklükte, tezhipli veya tezhip yapılmayan hat yazıları levha olarak karşımıza çıkmaktadır ''der.

Bu anlayış giderek benimsenmiş olup, levhacılık tekniğiyle yapılan birçok eser duvarlarımızı süslemektedir. Üzerine resim yapılan ya da yazı yazılan düz yüzey anlamına gelen levha hat sanatı olsun, tezhip sanatı ya da bir minyatür sahnesi ve yahut bir ebru sanatı icra edilip çerçevelenerek duvardaki yerini almaktadır. Hatta yüzyıllardır yüzlerce eser veren çini sanatı da (Can, 2023, s. 188) levha tekniği sayesinde asılmaktadır. Sanatlar bu şekilde yaşatılarak gelecek nesillere de aktarımı sağlanmaktadır.

Ayrıca 18.Yüzyıl levhalarında müzehhip ya da müzehibenin imzasına az rastlanmaktadır. Bunun sebebi ise, atölye çalışması olarak düşünülmektedir. Yani sanatçılar arsasındaki iş paylaşımı ve belirli alanlarda uzmanlaşmadan kaynaklanmaktadır (Can, 2022, s. 259).

LEVHA ÇEŞİTLERİ

1. CELİ LEVHALAR

2. KIT'ALAR

3. HİLYELER

4.TUĞRA/ FERMAN / BERAT

5. TEKKE LEVHALAR

1.CELİ LEVHALAR

Celi, büyük iri anlamına gelen Arapçada ki ''celil'' kelimesinden türemiştir. Hat sanatında ise; herhangi bir yazı çeşidini değil esasen yazının karakterini ifade eder. Meşk edilirken kullanılan kalemin ağız genişliğinin en az üç katı kadar veyahut farklı genişlikte hat kalemi ile yazılan yazılara denir. Celi sülüs, celi ta'li, celi divani yazılar bu grubun başlıca örnekleri arasında yer almaktadır.

Osmanlılarda gerek talik'in, gerekse sülüs'ün celi şeklinde yazılıp, büyük mekânların duvarlarına asılması için yapılan, bezemeli plakalardır. Celi levhalarda tezhip daire, dikdörtgen, kare, oval ve formlarda yapılmaktadır(-Toğrul,2017: 57).



Resim 1. *Celi Sülüs, Ya Fettah*
Hat: Bilal Sezer
Tezhip: Burcu Toğrul



Resim 2. *Celi Sülüs, Ya Baki*
Hat: Bilal Sezer
Tezhip: Burcu Toğrul



Resim 3. *Celi Sülüs, Muhammed (a.s)*
Hat: Hülya Eğil
Tezhip: Burcu Toğrul



Resim 4. *Celi Sülüs, El-Kadir*
Hat: Şakir Gökgöz
Tezhip: Burcu Toğrul

2. KIT'ALAR

Kıt'a Arapça da; parça, kesik, anlamlarına gelen kıt'a kelimesinden gelir. Belli bir uyak düzeniyle yazılmış iki ya da daha çok sayıda beyte kadar olan, genellikle dört mısradan oluşan nazım şeklidir.

Hüsn-i hat ile çalışılmış büyük olmayan levhalara da kıt'a denilmektedir. Dikey ve yatay olarak kullanılan kıt'alar farklı boyutlarda yazıldığı ve dikdörtgen formlarla ortaya çıktığı görülmektedir.(Özkeçeci,2007:169).

Müzzehip Hüseyin Elitok kıta levhalar hakkında şunları söylemektedi''Kıt'a geleneği Araplar da başlamış olmasına rağmen bu yazıyı geometrik şeklinde kullanmışlardır. Yakut el-Muta' sımi' den sonra yaygınlaşmaya başlayan bu yazılar XVI. Yüzyıla kadar belirli bir yüzeye yapıştırılmadan alttan ve üstten birbirlerine tutularak tomar halinde saklanmıştır. XVI. Yüzyıldan itibaren kıt'alar yüzeye yapıştırılarak murakka geleneği başlanmıştır'' der.

Kıt'alar da dış pervaz, iç pervaz, köşelik ve koltuk, cümleler arasındaki duraklar diğer bir adıyla noktalar ve küçük boşluklar süsleme alanlarını teşkil etmektedir (Taşkale,1994:80).

KIT'ANIN FORMLARI

SÜLÜS-NESİH KITA: Kıt'a formları arasında en yaygın olanıdır. Üst kısım sülüsle yazı çeşidiyle yazılmış bir satır ve onun alında nesih yazı çeşidi ile yazılmış üç beş satır bulunmaktadır. Nesih yazının satırlarının yer tuttuğu alan sülüs olan satıra kıyasla daha az tutulmaktadır. Nesih türündeki satırların solunda ve sağında tezyinat için bırakılmış boşluklara ''koltuk'' denilmektedir. Nesih hattıyla yazılan satırların tarzı, sağ yukarıdan sol aşağıya

doğru mail (eğik) şekilde çalışılmaktadır.(Alparslan,2002:55).Ayrıca koltuk tezhip yapılan süsleme alanıdır.



Resim 5: *Mahmud Celalettin hattıyla, Sülüs Kıt'a (Beyit)*



Resim 6*: Sülüs- Nesih Kıta (Hüseyin Elitok arşivi)*

NESTA'LİK KITA: Yazılan yazılar düz olarak çalışılırsa, bu şekildeki kıta 'ya düz nesta'lik kıta, yazı yazılırken sola meyilli olarak yazılırsa da mail nesta'lik kıta adı verilmektedir (Alparsalan, 2002: 56). Müzehhip Hüseyin Elitok ile yaptığımız röportaj da ''Bu yazı çeşidi Osmanlı döneminde oldukça

ilgi görmüş ve ta'lik yazı olarak adlandırılmıştır. XIII. Yüzyıl da icat edilen bu tarz XV. Yüzyıl başlarına gelindiğinde üslup ilerleyişi bakılmadan üst düzey bir ilerleme kaydetmiştir. Nesta'lik kıt'alar da iki beyitten oluşan nazım ve şiir parçaları tercih edilmektedir. Nadiren iki beyitten fazla olan şiirlerinde yazıldığını görmekteyiz. İran'da genel olarak nesta'lik kıt'alar mail yazılır. Anadolu topraklarında bu yazıların düz bir şekilde yazılanlarını da örneklerden görmekteyiz. Bu beyitlerin arası satır aralarındaki mesafeye nazaran biraz daha geniş tutularak r altın cetvellerle ayrılır" ifadelerini kullanmaktadır.



Resim 7:*Nestalik Levha (Hüseyin Elitok arşivi)*

TALİK KIT'A: Talik yazı çeşidi ile çalışılan kıt'alar arasındadır. Satırları sağ alttan sol üst yukarıya doğru eğimli yani mail olarak çalışılan kıt'alara, mail talik kıt'a denilmektedir. Hüseyin Elitok Hocamız '' Çoğunlukla ta'lik kıtalarda ki bu meyilin ekseriyetle 40 derece olduğunu Kıtaların çevresinde varolan boşluğun üst kısmının takriben iki kattan ziyade bırakılmasının da Herat bölgesi geleneği olduğu '' söylemektedir.



Resim 8: *Mehmet Esat Yesari hattıyla yazılmış talik mail kıt'a*

MUHAKKAK- REYHANİ KIT'A: Muhakkak muhkem sağlam anlamına gelmektedir. Bu yazı çeşidin de kullanılan kalem ağzının genişliği 2,5-3mm. olup, dikey harflerin uzunlukları sin, sad, dad, şın ve fe gibi çanaklı harflerin sola doğru uzanan kısımları sülüs yazıya kıyasla daha uzun olduğu gibi dönüş noktaları ve yerleri de sertçe bir manzara arz etmektedir (Alparslan,1999:21).Kuralları bakımında reyhani yazı muhakkak yazıya bağlı bir gelişme kaydetmiştir. Kalem ağzı ölçüsü ise; muhakkak yazı çeşidinin yaklaşık üçte birine tekabül eder. (Berk,2013:72-73). Bu konu hakkında Elitok ''Muhakkak ve reyhani kıt'alar da muhakkak yazı genelde büyük ölçülerde olduğunu, reyhani yazının ise; daha küçük yazıldığını ve bu kıtaların bazen bir sure, bazen bir hadis-i şerif, bazen bir ayet-i kerime ve bazen de bir güzel bir söz veya şiir mısraları olarak karşımıza çıktığını'' da belirtmektedir.

3.HİLYELER

Lügatte ''süs, ziynet, kolye '' anlamı taşıyan hilye, mecazi olarak ''güzel vasıf, suret ve yaratılış'' anlamlarına gelir. Hz. Muhammed'in dış görünüşü, bu özellikleri ifade eden ve yorumlayan edebi eserlerin hüsn-i hatla kaleme alınmış levhalar ile özele alınarak kullanılan terimdir. (Derman,1998: 44). İlk hilyeyi Hz. Ömer yazmıştır. Peygamber efendimiz kendinden sonraki, onu göremeyen nesli için yazdırmıştır. Hilye-i Şerifler eskiden küçük formda olup, insanların üzerinde taşıdıkları ve onları her türlü kötülüklerden koruduğuna inanılan yazılardır.

HİLYE LEVHALARIN BÖLÜMLERİ

Baş makam: Bu kısma besmele veya euzu besmele, bazen de besmelenin de içinde yer aldığı ayet(en-Nem 127/30) çalışılır (Toğrul,2017).

Göbek: Hilyenin ortasında yer alan ve peygamber efendimizin fiziki özellikleri hakkında bilgi veren yuvarlak, oval alandır.

Hilal: Göbek kısmını çevreleyen alan. Hilal'siz örnekler de mevcuttur.

Halifeler: Dört büyük halifenin isimleri; Hz. Ebubekir(ra), Hz. Ömer(-ra), Hz. Osman (ra), Hz. Ali(ra)

Ayeti Kerime: Peygamberimizle ilgili bir ayet yer alır.

Etek: Hilye metninin devamı, dua kısmı ve hattatın imzası ile yazıldığı tarihin yer aldığı bölümdür.

Sağ ve sol koltuklar: Çoğunlukla tezhiplidir (Kurfeyz, Sağlam,2020:61).

Hilye-i Şeriflerde en az iki yazı çeşidi vardır. Genellikle baş makam ve ayet kısmı sülüs veya muhakkak yazı çeşidi ile yazılır. Göbek kısmı ise; çoğunlukla nesih yazı çeşidi ile yazılır. Tabi ki diğer yazı çeşitleriyle de yazılmaktadır.

Hilye-i Şerife bugün de çoğunlukla kullanılmakta olduğumuz formu getiren, Osmanlı devletin de bilgin (alim) olan ve hilye-i Şerifleriyle nam salan Hafız Osman'ın hilyelerinde baş makam kısmında yer alan besmele-i şerif ve hilyenin bir diğer bölümlerinden biri olan ayet kısmı için sülüs yazı çeşidini, Hilyedeki metin bölümü için nesih yazı türü, eser imzası için de nesih ve yahut rikâ yazı hatları kullanmış, besmele-i şerif hattı için hususi olarak muhakkak hattının tercih edildiği görülmüştür. Büyük ölçülerde hilye-i şerif yazan, her ebatta 200 civarında hilye-i şerifi bulunan Kazasker Mustafa İzzet Efendi önderliğinde başlatılmış olup, böylece sülüs-muhakkak ve nesih yazı çeşitleri de bu hilyelerle "celi" vasfını kazanmıştır (Toğrul,2017:58).

Hz Muhammed'in hilye özellikleri hakkında fikir sahibi olmanın faydalarını sıralayan rivayetler sebebiyle daha önceden de belirttiğimiz gibi Müslüman toplumlar arasında öncelikli bir hürmet nişanesi olarak kabul görmüş, Müslümanların göğüs cebinde taşınmak üzere çalışılan nesih yazı çeşidi ile yazıldığı görülmüştür. Hilye metinlerinin daha evvel kaynaklarda bulunmamasına rağmen ilk defa hattat Hafız Osman tarafından kaleme alınmış levha şeklin de tasarlanmıştır. ((Toğrul,2017: 58).



Resim 9: *Hilye-i Şerif, Hafız Osman (Ali Rıza Özcan, Hat ve Tezhip Sanatı)*



Resim 10: *: Hilye-i Şerif Hat: Bilal Sezer Tezhip: Burcu Toğrul*

4.TUĞRA/FERMAN/BERAT

Tuğrağ kelimesinden gelen tuğranın, Oğuz hükümdarlarının nişanı olduğu bilinmektedir. Tuğra bir tasdik işaretidir ve Oğuz Han tarafından bu amaç doğrultusunda kullanılmıştır. Osmanlılar da ilk tuğra, Orhan Bey zamanında ortaya çıkmış, 1324 tarihli bir vakfiyenin üstünde bulunmaktadır (Acar,1998) ve sonradan gelen padişahlar zamanında gitgide geliştirilip sanatsal bir ifadeye büründürülmüştür. Ayrıca en yoğun tezhiplerin yapıldığı, birbirinden farklı ve etkileyici bir şekilde bezenen birçok tuğra Kanuni Sultan Süleyman'a aittir (Bayramoğlu,1976). Tuğrayı yazana ''tuğrakeş'' veya ''nişancı'' denir (Kufeyz, Sağlam,2020: 62).

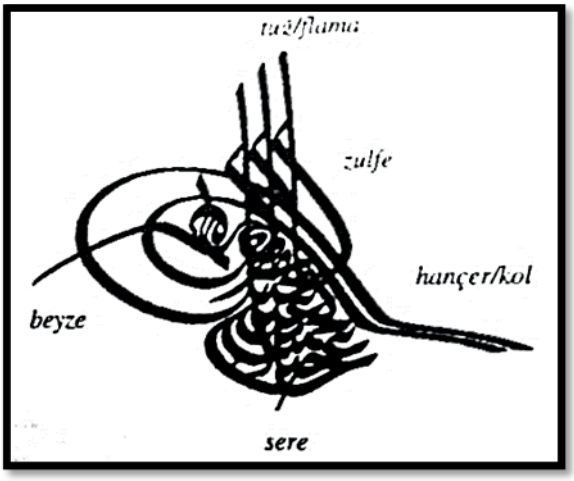
TUĞRANIN BÖLÜMLERİ

1.Sere: Tuğranın en altında bulunan kısımdır. İşaret parmağı ve başparmağı arasındaki açıklık mesafesi ölçüsü demek olan sere (sele) ya da kürsü tuğranın metin bölümüdür. Bu bölümde padişah ve babasının isimleri, Şah, Han, el- muzaffer kelimeleri yazılır.

2.Beyze: Tuğranın sol tarafındadır. '' Bin'' ve ''Han'' kelimelerinde bulunan ''N'' harflerinin kıvrılması sonucu meydana gelen ve iç içe geçerek istiflenen iki kavise denir.

3. Elif (Tuğ): Tuğra da bulunan üst kısma doğru uzanmış mızrak şeklinde yerleştirilmiş üç paralel çizgi için kullanılan bir tanımdır.

4. (Kol) (Hançere): El-muzaffer kelimesi beyzelerin devamında bulunmaktadır. Bu kelimenin üst kısmından geçerek tuğranın sağ tarafına doğru paralel iki çizgi halinde uzanan kısmı için kullanılan tanımdır. (Toğrul, 2017: 58-59).



Resim 11: *Tuğra' nın Bölümleri*

5.TEKKE LEVHALAR

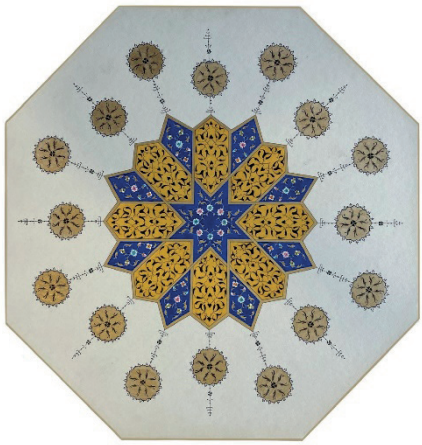
Çeşitli tarikatların tekke, asitane (bir tarikatın veya tarikat kolunun merkezi durumunda olan büyük tekke), zaviye(küçük tekke) ve hankahların (dervişlerin sohbet ve zikir için toplandıkları ve bazen inzivaya çekildikleri mekânlar) duvarlarında görülen levha çeşididir. Çoğunlukla üstat hattatlar tarafından kaleme alınmayan fakat tarikat üyeleri tarafından kaleme alınan levhalardır. Bu levhaların belirgin özelliklerinden biri üzerinde ketebe bölümü bulunmamasıdır. Yani imzaları yer almamaktadır. (Karadaş,2004:76). Tarikat ehlinin yazdığı bu levhalarda kullandıkları taçların formuna benzer şekilde tasarlanıp, liderler ve şeyhlerinin isimlerini kapsayan aynı zamanda güzel sözlerin, hadislerin, ayetlerin yazıldığı metinlere aslan, gemi, kandil, cami, insan gibi formların da kullanıldığı görülmektedir. (Teleri,2023: 44).



Resim 12: *Hüsni Efendi, Celi Sülüs, Tekke Levha*

TEZHPLİ LEVHALAR

Ayrıca belirtmemiz gereken bir diğer husus ise; hüsn-i hat sanatının olmadığı, sadece tezhip sanatından oluşan şemse, beyze, saz yolu, şükufeler vb. gibi tasarımlardan oluşan eserlerde levha olarak duvarlarımızı süslemektedir. Güneş manasın gelen şemse formu bugün en çok kullanılan bezemelerden biridir. Bu bezemeleri oluşturan motifler, bir araya gelerek desenleri oluşturmaktadır (Kartal, 2017, s. 300). Ayrıca süslemeyi oluşturan kompozisyonlarda, denge, vurgu, tekrar (Can, 2022, s. 258) tonlama, renk dağılımı vb. unsurlara dikkat edilmektedir. Klasik dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan altın ve lacivert rengin beraberce kullanımı da önem arz etmektedir. Tabi ki başka renklerde kullanılmaktadır. Kısacası çeşitli büyüklüklerde yapılan çerçevelenerek duvarlarımıza astığımız çalışmalar da levhacılık olarak adlandırılmaktadır.



Resim 13: *Şemse- Burcu Toğrul*

LEVHALARDA KULLANILAN TEKNİKLER

AHŞAP LEVHA TEKNİĞİ

Ahşap levhalar genellikle zengin zümrelerin ya da siyasi vasıfları bulunan insanların oturdukları köşk, yalı ve konak gibi büyük evlerin salon bölümlerin de yer almaktaydı. Bu levhaların insanlar tarafından rahat ve net bir şekilde görülebilmeleri ve kolay okunabilmeleri açısından duvarlara göz hizasında asılmaları uygun görülmüştür. Hüseyin Elitok hocamız ''Ahşap levhalar, iyice temizlenmiş düzgün bir ahşap yüzeye yapıştırma ya da boyama usulü ile hazırlanmaktadır. Siyah boya ile boyanır ve zemin kuruduktan sonra altınla ile yazı yazılmaktadır. Ahşap levha tekniği bugün de kullanılan ve tercih edilen murakka germe imkânı doğduktan sonra ter edildiğini'' söyler. Ayrıca ahşap levhalar haşerelere karşı dayanıklı değildir.



Resim 14: *Ahşap Levha (Hüseyni Elitok arşivi)*

CAMALTI LEVHA TEKNİĞİ

Camın arka yüzeyine toz boya, yağlı boya, guaş boya veya akrilik boya ile çalışılarak hazırlanan soğuk resim çalışmalarına verilen tekniğe denir (Aksoy,1997: 136).

Cam arka tarafından işlenir. Öncelikle hazırlanan tasarımın yazı, imza ve bezemeleri boyanır. Son işlemde ise; cam boyanır ve kâğıt yapıştırılarak çalışma tamamlanır. Genellikle bu levhalar da bu işi yapan sanatçının imzası görülmemektedir. Camın dayanıklı bir malzeme olmamasından ve kırıldığı zaman eserin ortadan kalkması gibi sebeplerden dolayı bu teknik fazla benimsenmemiştir (Toğrul,2024:65).



Resim 15: *Camaltı Levha (Hüseyin Elitok arşivi)*

ZERENDUD LEVHA TEKNİĞİ

"Zerendud" Farsça bir kelime olan, "altın" manasında olan "zer" ve "sürmek" anlamına gelen "enduden" kavramlarından türemiştir. Hattın ana hatları belirlendikten sonra içerisi altın ile doldurulmaktadır. zerendud tarzında hazırlanması için kullanılacak mukavvanın zemini hangi renkte boya-

nacaksa o renkteki suda erimeyen boya ile jelatin mahlûlü karıştırılıp sıcak olarak mukavvaya sürülmek suretiyle boyama yapılmaktadır. Jelatin miktarı önemlidir. Jelatin oranının fazla olması sonucun da yazı zemininde çatlamalar meydana gelir. Jelatin oranı az olursa boyanın ele bulaşması söz konusu olmaktadır. Zerendud levhayı çalışabilmek için desenin renkli mukavvaların üzerine transferinin gerçekleştirilebilmesi tebeşir tozuyla silkmek suretiyle uygulanır. Hazırlanan altın mürekkebi ince bir fırça yardımıyla harflerin sınır teşkil eden yerler tahrirledir. Daha sonra kesif mürekkebiyle kalın ve tok bir fırça yardımıyla çizgilerin içi doldurulur. Kuruma işlemi gerçekleştikten sonra harflerin kıyısında oluşabilecek herhangi taşmalar ve prüzler nemli bir fırçadan yardım alarak veya tahsis klemtraşı kullanılarak eserden uzaklaştırılır. Bu işlemden hemen sonra altının parlaklığına vurgu yapacak olan "zer-mühre" kullanılır. Mühre olarak bilinen gereç kalem şeklinde tasarlanmış, uç kısmında parlak ve eğri bir taş bulunmaktadır. Bu alet ile bazen mat bazen normal parlatma işlemi yapılır. Alanlarında mahir olan müzehhipler tarafından çalışılan zerendud levhalar da en az asılları kadar değerli ve makbul görülmektedir. Celi yazıların boyutları büyüdükçe, boyanması için kullanılacak olan altın miktarının çoğalması gibi sebeplerden dolayı altın israfını önlemek için varak (sayfa şeklinde) altın yapıştırılarak kullanılmaktadır. Böylece altın kullanımı daha iktisatlı olduğu gibi birkaç eserin yapımı içinde malzeme olarak kullanılmış olacaktır.

En başarılı ve güzel örneklerini 1700'lü yılların sonlarına doğru vermiş olan zerendud levhalar çoğunlukla camilerde, medreselerde, kısacası insanların uğrak yerlerinin başında gelen yerlerinden biri olan ibadethanelere asıldığı görülmektedir. İbadethanelerin duvarlarını süsleyen levhalarda çeşitli yazılar bulunmaktadır. "İlim rütbesi en yüksek rütbedir ", "Namaz dinin direğidir " benzeri metinlerin yazıldığı zerendud levhalar bulunmaktadır. "Bu da geçer ya hu ", "Edep ya hu ", "Ya mahbubel-aşıkin" benzeri şekilde tasarlanmış levhalarda vardır. Levhalar hem uyarıcı bir etkiye sahip olan nasihatler gibi bir araç olarak hizmet ederken hem de dekoratif olarak da duvarlarda estetik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle celi talik (yani talik yazının iri yazılmış hali) ve celi sülüs(sülüs yazı çeşidinin iri hali) gibi hat yazı çeşitleri ile yazıldığına da tanıklık etmektedir.

Zerendud levhalarda genellikle iç pervaz yani iç bordür yer almamaktadır. Pervazı olanları da nadir de olsa vardır. Yazının çevresine oldukça geniş cetveller çekilmektedir. Hattın çeşidine ve tarzına göre altınla süsleme yapılmaktadır. Zerendud levha tekniğini kullanan müzehhibler: Nureddin Efendi, Hezargradı-zade Ahmed Efendi, Osman Yümni Efendi, Bahaddin Tokatlıoğlu, Hüseyin Hüsnü Efendi'dir (Toğrul,2017: 65-66).



Resim 16: *Aziz Efendi 'nin Celi Sülüs Zerendud Levhası*



Resim 17: *Zerendud Levha (Hüseyin Elitok arşivi)*

KAYNAKÇA

Alparslan, A. (1999). Osmanlı Hat Sanatı Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Alparslan, A. (2002). Kıta. TDV. İslam Ansiklopedisi. C:25.İstanbul.

Acar, Ş. (1998). Ferman, Berat ve Vakfiye I. Antik Decar.

Aksoy, N.(1998). Camaltı Resimleri. Antik-Dekor. S.41. İstanbul.

Berk, S. (2013). Devlet-i Aliyye' den Günümüze Hat Sanatı. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Derman, U. (1998). Hilye. TDV. İslam Ansiklopedisi. C:18. İstanbul.

Karadaş, C. (2004). Türk Tezhip Sanatında Levha Tezyinatı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum.

Kartal, R. & Çetin, Y. Yöre Özellikleri İle Iğdır Halı Yastıkları. TASSS.

Savaş Can, F.(2022) Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik ve Çini Motiflerinin Günümüz Seramik Yüzeylerine Yansıması. Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Arştırmalar.Serüven Yayınevi.

Savaş Can, F.(2023) Anadolu Selçuklu Döneminde Hammadesi Toprak Olan Sanatlar. Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Arştırmalar.Serüven Yayınevi.

Kurfeyz, N. & Sağlam, S.(2020).Tezhip Yolculuğu. İstanbul: Mist Yayınları.

Sami, Ş. (1989). Kamus-i Türk, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özkeçeci, İ. & Özkeçeci, Ş. (2007). Türk Tezhip Sanatında Tezhip. İstanbul: Yazıgen Yayıncılık.

Taşkale, F. 81994). Tezhip Sanatının Kullanım Alanları. M.S.Ü. Sanatta yeterlilik Tezi. İstanbul.

Teleri, M. (2023). Barok Bezemeli Celi Sülüs Levhalar. Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler. Serüven Yayınevi. Aralık.2023.

BÖLÜM 16

KEÇE İĞNELEME TEKNİĞİ İLE TABLO YAPIMI

Akif BAYRAK[1]

Melahat TELERİ[2]

1 Öğr. Gör. Akif Bayrak, Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı, ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-9371-7409, akif.bayrak@igdir.edu.tr

2 Öğr. Gör. Melahat TELERİ, Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3896-7973, m.teleri25@gmail.com.

Özet

Yün; keçi, koyun, oğlak, deve ve lama gibi hayvanların derilerinin üzerinde bulunan koruyucu doğal liflerden oluşan kıllar bütünüdür. Hayvanları, soğuk, sıcak ve darbelerden koruyun doğal koruyucu tekstil malzemesidir

Yün keçe, lama, koyun, keçi, deve ve tavşan gibi hayvanların, yün liflerinin temizlenip arındırılarak farklı yöntemlerle bir araya getirilip tutundurulmuş haline denir. Yün liflerinin ıslatılarak veya kuru halde sıkıştırılıp bir araya getirilmesiyle elde edilen bir tekstil hammaddesi ürünüdür. Üretim sürecinde yünün doğal özelliklerinin ve liflerin birleştirilmesi sağlanır.

Tarihi Gelişimi

Erken Dönemler:

Yün keçenin tarihi, insanlığın özellikleri ve eski dönemlerine kadar uzanır. Keçe, muhtemel olarak, Orta Asya'da göçebe toplumlar tarafından ilk olarak kullanılmıştır. Özellikle bu topluluklar, tarım ve hayvancılıkla uğraşarak yün elde etmiş ve bu yünleri çeşitli malzemeleri bir araya getirip değerlendirmek için kullanmışlardır.

Antik Medeniyetler:

Antik Mısır ve Mezopotamya ticaretinde keçe maddesine ait kalıntı ve buluntular mevcuttur. Bu dönemlerde keçeden yapılmış giysi, çadır ve çeşitli aksesuarların kullanıldığı görülmektedir.

Orta Çağ:

Orta Çağ'da Avrupa'da keçe üretimi yaygınlaşmış ve özellikle askeri giysiler ve zırhlar için kullanılmıştır. Ayakkabılar, giysiler, zırhlar, tabanlıklar, yer yaygıları ve kıyafetlerde kullanıldığı bilinmektedir. Aynı zamanda sanayi devrimi öncesinde günlük yaşamda önemli bir yer tutmuştur.

Günümüz (Modern) Dönem:

19. ve 20. yüzyıllarda keçe üretimi daha endüstriyel bir hale gelirken farklı türde yünler ve teknolojiler kullanılarak çeşitli keçe ürünleri üretilmeye başlanmıştır. Günümüzde keçe, moda, sanat ve geleneksel sanat alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır.

Günümüzde, yün keçe hem geleneksel el sanatları hem de modern ilişkiler için tercih edilmektedir. Organik ve sürdürülebilir malzeme olarak yeniden popülerlik kazanmıştır.

Yün keçe, yüzyıllar boyunca birçok toplumda önemli bir yer tutmuş ve çeşitli olanaklarla desteklenmiştir. Günümüzde hem fonksiyonel hem de estetik açıdan değerli bir malzeme olmaya devam etmektedir. Türklerin öz kültürleri arasında yer edinmiş olan el sanatları, toplumda ihtiyaç duyulan gereksinim-

lerin artmasıyla birlikte devamlı bir yenilik ve gelişim süreci yaşamıştır Geleneksel alanda yaşanan değişim ve yeni arayış çabalarına paralel olarak keçe işlemeciliği de başlangıçta ihtiyaçları karşılamak üzere ortaya çıkmıştır. El sanatları içinde önemli bir yeri olan keçe işleme sanatı kültürel kimliğimizin bir mirası ve unsuru olarak varlığını sürdürebilen geleneksel sanatlarımızdandır (K. Karatay, 2019:167).

Türklerde tarih boyunca giyim kuşam kültürünün içinde yer alan keçe, yaşamsal ihtiyaçları karşılamanın yanı sıra toplumda statü göstergesi ürünlerin yapımında da kullanılmıştır (Begiç, 2016:287). "Başka bir ifadeye göre ise "keçe, yün, kıl ya da pamuğun ıslak ortamda çiğnenip dövülerek liflerinin birbirine kaynaştırılmasıyla elde edilen ve örtü, yaygı, çadır ya da giysi yapmakta kullanılan kaba kumaştır "(Oyman, 2005:82) şeklinde ifade edilmiştir.



Resim 1. Temizlenmiş Yün

Yün, keçe ve deri gibi hayvansal ürünler, Hunlara ait kurganlarda çıkan onlarca buluntu, o dönemlerde yaşayan toplumların kültür ve sanatlarını yansıtmanın yanı sıra, gündelik hayatta kullandıkları eşyaların özellikleri hakkında insanlığa çok önemli bilgiler aktarmıştır.

Tam anlamıyla yerleşik hayata geçmemiş olan bu toplumların öncelikli ihtiyacı soğuktan, sıcaktan ve nemden korunmak olmuştur. Bu sebeple hayvansal ürünler yoğun bir şekilde gündelik hayatta yer edinmiştir. Hayvansal ürünlerin başında gelen deriler, postlar ve daha sonrasında keşfedilen keçeler gündelik hayatın vaz geçilmez birer parçası haline gelmiştir. Mevsimsel farklılıklara göre göçebe ya da konar-göçer halde yaşayan toplumlar için keçe, hem giysi ve kıyafetlerde, hem de gündelik hayatta çadırlarda farklı farklı süsleme ve işleme yöntemleriyle hayatın vazgeçilmez birer ürünü haline gelmiştir. Yapılan ve kullanılan bu eşyaların üzerine yer yer semboller, geleneksel motifler

ya da aileyi ve toplumu tanımlayan ikonik şekiller de yapılmıştır.

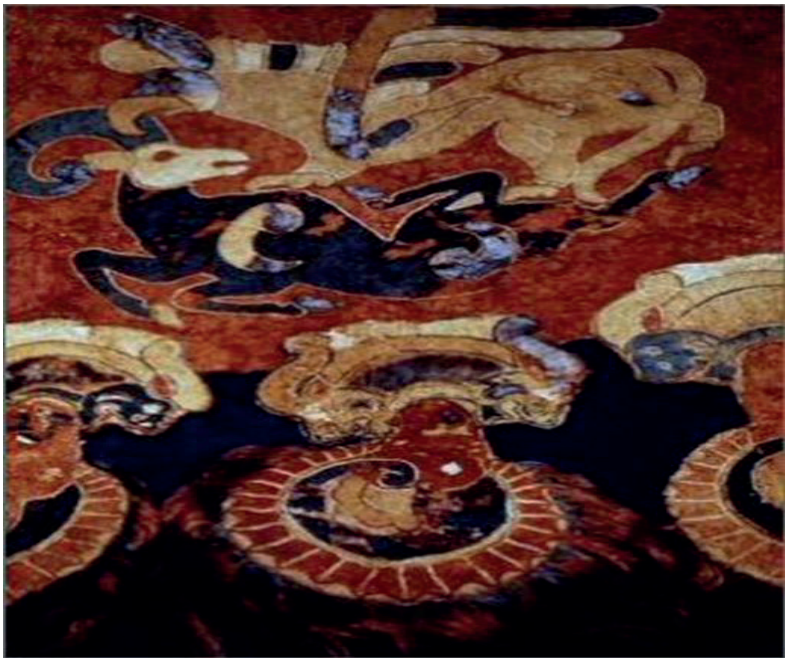
Keçecilikle ilgili olarak "Geleneksel yöntemlerle yapılmış ilk keçe örneklerine M.Ö. 4. ve 3. yüzyıllara tarihlenen Pazırık 8 kurganlarında rastlanmıştır. Bu örneklerdeki tepme keçeler, aplike tekniği ile desenlendirilmiştir." (Çeliker, 2011: 1) bilgilerine yer vermiştir.



Resim 2. M.Ö. 4. ve 3. Yüzyıllara Tarihlenen Keçe Halı

Pazırık kurganlarında bulunmuş, birçok doğal renkli keçelerden oluşmuş, 1 metreden uzun dikiş figürlerinin yer aldığı çok renkli aplike teknikleri ile süslenmiş. M.Ö. 4. ve 3. yüzyıllara ait olduğu bilinen keçeden yapılmış halı örnekleri mevcuttur.

Deniz seviyesinden 1600 m yükseklikte ki bir rakıma sahip alanda bulunan Büyük Ulagan vadisinde yer alan Çalışman Irmağı ile Başkaus Irmağı arasındaki Pazırık Kurganları, Türk el sanatları acısından önemli bir yere sahiptir; iklimin soğuk olmasından kaynaklı eşyaların bazıları donarak günümüze kadar çürümeden gelebilmiştir. Kazılarda ortaya çıkarılan buluntular arasında giysi parçaları kılıf ve gündelik kullanım materyalleri yer almaktadır.



Resim 3. M.Ö. 3. ve 2. yy 'da V. Pazırık Kurganlarından Çıkarılan Bir Keçe

Günümüz zamanlarına baktığımız da birçok kaynakta yün keçe, fiber art olarak karşımıza çıkmaktadır. ''Fiber art''; Türkçe, keçeleştirme, dokuma ve örme ve iplik işleme gibi anlamlara gelmektedir. Lif sanatı, geleneksel tekstil sanatlarının çağdaş sanat yaklaşımları ile harmanlanması olarak da karşılık bulmuştur. Sanatçılar, yaşamları estetik bir dil kullanarak toplumsal, kültürel veya kişisel temalarla birleştirebilir.

Günümüzün dijitalleşen dünyasının bir gereği olarak şartların değişmesi ile insanın insana fiziki olarak uzaklaştığı ancak iletişim imkânları olarak yakınlaşsa da dijitalin önemli bir anestezi gereci olduğu açıktır. (Turan,2024:37). Ancak yine de bu dijitalleşme ile geleneksel sanatlarımızın sürekliliği sekteye uğramamıştır. Aksine dijitalleşmenin verdiği kolaylık ve yayılım etkisi kitlelere ulaşmada büyük kolaylıklar sağlamıştır

Lif sanatı, aynı zamanda sürdürülebilirlik ve doğa ile olan uyum ve barışı da temsil etmektedir. Keçe yün, organik ve doğal bir mamul olduğundan dolayı, insan sağlığı açısından önemli bir yere sahiptir. Yaşam alanı içerisinde kullanıldığı zaman mekânda ki nemlilik oranını düzenleyerek küf ve nemlenmeyi önler. Oda nemli bir ortama sahipken, nemi alır, oda içerisinde kuru bir hava varsa ortamın nem düzeyini dengeler.

Eski tarihlerden beri Avrupa ve Kuzey ülkelerinde, tahta ayakkabılar içine konularak rahatlık ve yumuşaklık sağlandığı bilinmektedir. Yünler ter ve

hareketle beraber keçeleşerek sertleştiği için özellikle botlarda kullanıldığında yazları serin, kışın soğukta ise sıcak tuttuğu bilinmektedir. Su geçirmeyen bir yapıya sahip olduğu için günümüzde de Orta Asya'da çadırlar ve halılar da kullanılmaktadır.

Geleneksel Yöntemlerle Keçe Yapımı

Keçe yapıp tekniklerinden biri olan tepme keçe yapımı işlemi eskiden zor ve ağır bir işti. Diğer yöntemlere nazaran insan gücü gerektiren tepme keçe yapımı günümüze geldiğimiz de sanayi ve makinaların da gelişmesi sayesinde hızlı ve seri bir hale gelmiştir. Çok küçük atölye şartlarında bile tepme keçeler yapılabilmektedir.

Keçe liflerinin birbirine yapışarak homojen bir şekilde yapışması için keçenin ıslatılması birbirine sarılması ve basınç altında hareket edilmesi gerekmektedir. Keçeleşmeyi sağlamak için gerekli olan en önemli hareket basınç, hareket ve tepme işlemidir Önceki yıllarda sadece insan gücüne dayalı olarak yapılmaya çalışılan bu keçeleştirme işlemi günümüz şartlarında daha kolay yapılmaktadır.

Keçeleşme için gerekli olan tepme işleminde tepme süresi de önemli bir ayrıntıdır. Tepme süresi kullanılacak olan tepme tekniğine göre değişiklik gösterir. Bunun yanında insan gücü kullanımı tepme işleminin süresini de uzatmaktadır. Bu sebeple son dönemde iyice yaygınlaşmaya başlayan keçe tepme makinaları ile bu tepme süreleri kısalmaya başlamıştır. Keçeleştirme işleminde önemli bir süreçte çatma işleminin yapılmasıdır. Çatma işlemi bir bakıma bir araya getirme, kenar pürüzlerinden arındırma ve temizleme işlemidir. Çatma işlemi keçeleştirme işlemi yapılırken tepme sırasında uzayan ve genişleyen kenarların ara ara düzeltilip kesilmesi işlemine dayanmaktadır. Keçeleştirme yapılırken bir diğer süreç pişirme işlemlerinin yapılmasıdır. Keçeleştirme esnasında tepme yapılan keçeler birkaç kez pişirme işlemine tabi tutulur. Yapılan keçeleştirme işlemi ile ortaya çıkacak olan keçe ürünlerinin pişirilmesi, işlemin daha sağlıklı ve sabit olması için çok büyük önem taşımaktadır. Pişirme işlemleri birkaç farklı yöntem ve teknikte yapılabilmektedir. Keçeleştirme işleminde pişirme yapıldığı esnada ortamın sıcak olması çok gereklidir. Bunun için ya özel hamamlarda keçeleştirme işlemi yapılır veya da atölyelerde bulunan buhar kazanları ile pişirme işlemleri yapılır.

Pişirme işlemi yapılırken sıcak su ve buhar sağlayan kazanlar özel bir tesisat vasıtasıyla ortama sıcak hava ve buhar verir. Bununla birlikte sıcak su ve sabunlu suda birlikte kullanılır. Bu pişirme işleminde sıcaklık 50 ila 80 derece arasında değişiklik göstermektedir. Bu süre yapılacak olan çalışmaya bağlı olarak değişmektedir. Pişirme işlemi esnasında özellikle su ve sabun kullanılır. Keçeler pişirme işlemlerinden sonra bir de yıkama işlemine tabi tutulur.

Keçeler tepme yapılırken, pişirilirken ve kurutulurken atölye ortamında yoğun bir şekilde toz ve kir almaktadır. Bu toz ve kirlerden arındırmak için de keçelerin yıkanması gerekmektedir. Keçelerin yıkanması bir kazanda ve ortada geniş bir alandaki su kanalı içerisinde yapılmaktadır. Keçeler yıkanıp ezildikten sonra bol su ile süzülerek temizlenir. Temizlenip süzüldükten sonra 12 saat beklenir ve yere serilen keçenin ezilerek tekrar süzülmesi işlemi sağlanır.

Bu süzme işleminin daha hızlı ve pratik gerçekleşmesi içinde özel baskı makineleri kullanılır. Daha önceki yıllarda insan gücüyle sıkılıp ezilerek preslenen keçeler, günümüz şartlarında özel tonluk preslerle sıkıştırılarak gerdirilir ve basınç uygulanarak 15-20 dakika süre ile pişirilir. Pişirim esnasında keçenin içerisindeki kirli suların akması sağlanır. Presleme işlemi esnasında yapılacak olan ürüne bağlı olarak tercihen tutkal kullanılabilmektedir. Dörtte bir oranında keçelerin üzerine beyaz tutkal serpiştirilir. Tutkal serpiştirme işleminden sonra yeniden tepme işlemine geçilir. Bu işlemden sonra kurutma işlemine geçilir.

Keçeleştirme işleminden sonra ortaya çıkan keçe yaygıların düzeltilmesi için perdahlama denilen özel bir yöntem uygulanır. Perdahlama işleminde ahşap sopalar kullanılmaktadır. Perdahlama yapmak için keçeler bir ip yardımıyla havaya asılır ve sopalarla vurulur. Perdahlama işleminden sonra keçeleri kurutma işlemine geçilir. Kurutulacak olan keçelerin mevcut olduğu ortamın temiz kuru ve nemsiz olması gerekmektedir. Ürünler genel olarak güneşte kurutulur.



Resim 4.Tepme Keçe ile Yaygı Yapımı

Keçe işleme ya da kuru keçe iğneleme olarak adlandırılan işleme tekniği yaygın olarak kullanılmaya başlayan bir yöntemdir. İğneli keçe yapımı tekniğinin uygulamasında kullanılan birçok alet ve malzeme artık çoğu tuhafiye, nalbur ve online satış sitelerinde rahatlıkla bulunabilmektedir. Yapımı kolaylaşan tekniklerle unutulmaya yüz tutmuş olan keçe sanatı yeniden hayat bulmuş, yeni materyaller ve tekniklerle birleşerek hem işlevsel hem de görsel olarak yaygınlaşmıştır" (Çelikel, 2011:6).



Resim 5. Keçe için Hazırlanmış Yün Çuvalları

Geçmişte kullanılan keçe desenleme teknikleri ile günümüzde kullanılan keçe işleme ve desenleme teknikleri birbirlerine benzerlik göstermektedir. Keçe desenlemede kullanılacak motif ya da desenler önceden hazırlanır hazırlanan desenler yere yayılmış haldeki keçenin üzerine parça parça veya yapılacak desenlerin şekline bağlı olarak nizami bir şekilde yerleştirilir. Bu teknik daha çok ıslak keçe ya da tepme keçe yöntemi olarak da bilinmektedir. Bu tekniğin dışında kullanılan bir başka teknikte motiflerin daha önceden hazırlanan başka keçe plakalar üzerinde kesilip hazırlanmasıyla yapılmaktadır. Önceden hazırlanmış olan keçe plakalar ve motifler yayılmış olan bir başka keçenin üzerine aplikasyon tekniği ile yerleştirilir. Sıcak su ve sabunlu su kullanılarak birbirlerine yedirilmesi ve keçeleştirilmesi sağlanır. Kullanılacak olan bir üçünü teknik ise kuru ham haldeki yün keçenin yapılacak olan keçe yaygının üzerine ya da kanvas benzeri kumaş üzerine daha önceden motiflerin çi-

zilmesi ve ham yün keçenin bu yaygı üzerine iğne ile tek tek kontörler çizilerek motiflerin veya desenlerin işlenmesi temeline dayanmaktadır. Konumuz olan keçe iğneleme tekniği ile tablo yapımı da bu son teknik üzerinde kurulmuştur.

Geleneksel ve Modern Keçe Aksesuar Çeşitleri

Keçe Geleneksel Başlık ve Şapka

İnsanlığın konargöçer ya da yerleşik hayata geçtiği andan itibaren keçe hayvansal ürünler içerisinde deriden sonra yaygın olarak kullanılan hammadde olmuştur. Bu hammadde bazen bir yer halısı bazen de bir kıyafet olarak karşımıza çıkar. İnsanların güzel görünme ve estetik kaygıları sebebiyle kullandıkları eşyaları ve aksesuarları diğer insanlardan daha farklı kılacak özellikler ve detaylar eklemesi ile geleneksel sanatlar meydana gelmiştir. Hem geçmişte hem de günümüzde keçe işleme çok fazla rağbet görmüştür. İnsanlar çadırlarını süslemede, giydikleri ayakkabı ve patiklerde, hırka veya kazaklarda bazen de kullandıkları şapka ve başlıklarda hammadde olarak keçeyi kullanmışlardır. Hayvansal bir malzeme olması nedeniyle doğal yapısı suni olmaması insanların tercih sebebi olmuştur. Geçmişte olduğu gibi insanlar kışın soğuktan korunmak için ayakkabılarının içlerinde patiklerinde çorap ya da botlarında keçeyi tercih etmişlerdir. Tam aksi yönde sıcak havalarda veya sıcak iklimi olan bölgelerde terletmemesi, nem tutmaması ve sıcaktan koruması sebebiyle keçenin yer aldığı kıyafet ve aksesuarları tercih etmişlerdir. Örneğin keçeden yapılmış olan şapka ve başlıklar kışın soğuktan korurken yazın güneşin sıcaklığından koruyarak serinlik vermektedir aynı zamanda kullandıkları bu şapka ve başlıkların üzerine çeşitli motifler işleyerek hem sanatsal duygularını hem geleneksel çizgilerini hem de estetik olarak güzel görünmeyi sağlamışlardır.



Resim 6. Keçeden Yapılan Kasket Örneği



Resim 6. Keçeden Yapılmış bir Başlık

Keçeden şapka veya başlık yapmak için öncelikle daha önceden hazırlanmış kalot ismi verilen kafa yapısına uygun ahşaptan yapılmış ayarlanabilir

kalıplar kullanılır. Hazırlanmış olan keçe sabunlu veya ıslak kuru tepme yöntemiyle bir araya getirilmiş kalıplaştırılmış haldeyken nemlendirilir. Daha sonra ıslatılarak bu kalot başlıkların üzerine sıkıca yerleştirilir. Ardından verilmek istenen form ne ise özel perdah aletleri ile şekillendirmesi yapılır.



Resim 7. Farklı Ölçü ve Modellerde Şapka Kalotları

Bu şekillendirme esnasında buhar en önemli ayrıntıdır. Keçeleşmiş haldeki malzemenin esnemesi ve yumuşaması için buhar ve nem gereklidir. Nem ve buhar yardımı ile kalotun şekli keçeye verilir. İstenilen formda veya modelde şapka ve başlık elde edilir. Daha sonra iğneleme veya tepme yöntemiyle keçenin üzerine farklı renk ve detaylarda aksesuar olarak motifler eklenir.



Resim 8.Keçeden Yapılmış Şapka
https://tr.pinterest.com/pin/123004633568873912/

Keçe Eldiven

Kışın soğuktan korunmak için deri, yün, keçe, kumaş, ya da vinnex gibi malzemelerden imal edilen modele bağlı olarak 2 ya da 5 parmağı koruyacak şekilde yapılan bazen de aksesuar olarak kullanılabilen malzemedir. Yöresel ve bölgesel farklılıklara göre şekli ve formu değişen keçe eldivenler, sıcağı muhafaza etme özelliği ve dış etkenlerden koruyan yapısı sayesinde sıkça tercih edilmektedir. Geleneksel tekniklerle birçok farklı çeşidi de bulunmaktadır. Son dönemde iğneli keçenin yaygınlaşması ile birlikte üzerine birçok geleneksel ve etnik motif işlenmeye başlanmıştır.





Resim 8.Keçeden Yapılmış Eldiven Resim 9. Keçe Eldiven Örneği
https://tr.pinterest.com/pin/330240585196232875/

Keçe Şal, Keçe Panço,

Geçmiş dönemlerde soğuktan korunmak için özellikle tercih edilen yün keçeden imal edilmiş olan şal ve panço olarak adlandırılan omuz örtüleri gibi kıyafetler, günümüz zamanlarına geldiğimiz de artık dış giyim aksesuarlarının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Dekoratif ve estetik bir yapıya da kavuşan bu aksesuarlar ülkemizde de birçok farklı yörede tercih edilmektedir.



Resim 9.Kumaş Üzerine Keçe İşleme Panço



Resim 10. Yün Üzerine Keçe Şal

https://www.tirekececilik.com/urun/kece-sal-836314/

Keçe Ayakkabı, Bot, Terlik

Soğuk havayı içine geçirmemesi ve nem yapmama özelliği sayesinde geçmişte yoğun olarak kullanılmış olan keçe çorap ve patik örneklerine günümüzde de sıkça rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra hem dekoratif görüntüsü hem de hafif olması sebebiyle ayakkabı ve botların tabanlarında kullanılmaktadır. Kalıplarla şekil alması kolay olduğu için günümüzde yeni yeni bot ve ayakkabılarda modern ve estetik çizgilerle üretilmektedir.





Resim 11.Keçe Çizme **Resim 12.Keçeden Yapılmış Bot**

https://tr.pinterest.com/pin/5277724557891961/

https://tr.pinterest.com/pin/123004633568873912/

Turluk Keçesi

Genellikle Toroslar 'da ve Anadolu'daki Göçerler de kulübe üzerine örtülen düz siyah veya düz krem renkteki keçelerdir. Genel olarak ölçüleri 125 ile 190 cm'dir.

Süt Keçesi/Bakraç Keçesi

Ortalama 1 cm kalınlığında süt tenceresinin üzerine örtülen beyaz keçedir. Kullanım amacı, ocakta pişirilen ya da ısıtılan sütün çabuk soğumasını önlemek ve hem de toz ve kir gibi dış etkenlerden sütü korumaktır. Ayrıca yoğurt mayalanan tencere veya bakır bakraçların altına ve üstüne konularak ısıyı muhafaza etmesi sağlanır.

Yük Keçesi/Yaygı Keçesi

Konar/Göçerlerde yolculuk esnasında eşyaların yağmurdan ve çamurdan korunması için ya da yerleşik durumda iken eşyaların üstüne örtülerek dağınıklığı toplamak amacıyla kullanılmaktadır.

Eyer Keçesi (Ter Keçesi)

At eyerlerinin üzerine yerleştirilen ve atın yenlerini örten, çoğunlukla saraçlar tarafından işlenmiş desensiz halde ki keçe eşyalardır.

At Keçesi (Bel Keçesi)

Eyersiz çıplak at eşek gibi yük hayvanlarının üzerine örtülerek eyer görevi gören, bazen de eyerin altına yerleştirilen 2 cm kalınlığındaki keçelerdir. Ayrıca hayvanları soğuktan koruyup terlerinide emmesi için kullanılan bu keçele-

rin bazıları motifli ya da dikişlidir.

Sarma Keçesi (Bebek Keçesi)

Konar/göçerlerde veya yürükler de bebeklerin kundaklandığı beşiklerin üzerine örtülen keçe yaygı ya da örtülerdir.

Kepenek

Çobanlar tarafından dış etkenlerden korunmak amacıyla giyilen bir tür kıyafettir. Bu yöresel kıyafetin ana ham maddesi olan keçe, genelde beyaz ve kremden bazen de mor yünden yapılır. Bazı yörelerde göğüs kısımlarında nakışlarla yapılmış motifli olanlara da rastlanmaktadır. Kepenekler bazen tek parça halinde bazen de çok parçalı dikişli olarak yapılmaktadır. Çobanlar ve hayvancılıkla uğraşan kişiler tarafından geleneksel olarak kullanılan kepenekler yaz mevsiminde sıcaktan ve nemden korurken kış aylarında da soğuktan koruma özelliği sayesinde tercih edilmektedir.

Yün Keçe İğneleme Tekniği ile Portre ve Tablo Yapımı

Sanatsal açıdan daha rahat şekillendirilebilen ve dışa vurumda kendini ifade etmede daha büyük özgürlük alanı sağlayan keçe, 1960lar dan itibaren gelişmeye başlayan ‘’lif sanatı” ve sanatçılarının en çok üzerinde çalıştığı ve çıkış noktası olarak kendini göstermektedir. Çünkü sanatçılar malzemelerini kendi sanatsal yaratılarına göre ve kendi bakış açılarına göre daha rahat şekillendirebildikleri, maddeye şekil veren sanatlarında cazibesi ile keçeyi, keçe yapımını sanatsal çalışmalarında tercih etmişlerdir. Süreç içerisinde dokuma sanatının da zorlukları göz önüne alındığında lif sanatları içerisinde keçe sanatı kendine ayrı bir yer edinmiştir. Özellikle duvar süsleme sanatları içerisinde yer alan duvar halıları ve bu halıların yapımının çok uzun ve meşakkatli olması keçe sanatının önünü açmıştır.

Lif sanatı, iplik ve dokuma teknikleri kullanılarak yapılan, geleneksel el sanatlarından türeyen bir sanat dalıdır. Lif sanatı; iplik, kumaş, hasır, keçe gibi malzemelerle heykel, duvar panosu, dokuma eserler gibi yaratıcı çalışmalar yapılmasını içerir. Bu sanat, genellikle tekstil materyallerini ve tekniklerini çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlayarak, estetik ve anlatı odaklı eserler üretmeyi amaçlar.

1.Kullanılan Malzemeler:

Çeşitli renklerde doğal yün keçe.

Keçeleme iğneleri. Tekli, 3lü 5li ve 7li Keçeleme iğneleri (ince, orta ve kalın uçlu olabilir)

Sünger keçe matı veya strafor köpük (iğneleme sırasında altlık olarak kullanılır).

Temel kumaş veya keçeli yüzey tuval bezi, Amerikan bezi (tablo için arka plan)

İşlenecek tasarım ya da fotoğrafın çıktısı tasarım veya fotoğraf

Makas, Sabunlu su ve keçe fırçası



Resim 13. Keçe İğnesi



Resim 14. Çoklu Keçe İğnesi



Resim 15. Keçe İşleme Kumaşı



Resim 16. Keçe Plaka



Resim 17. Keçe Fırçası



Resim 17. Keçe İğneleme Süngeri



Resim 18. Keçe Makası



Resim 19. Kumaş Makası

Uygulanan Teknikler: Dokuma, örme, düğüm atma (makrome), keçe yapımı, batik boyama, kumaş katlama.

3. Estetik Yaklaşım: Minimalist, soyut ya da figüratif tasarımlar olabilir. Doğadan, toplumdan veya duygulardan ilham alınan.

Lif sanatı ve keçe iğneleme, tekstil temelli yaratıcı ifadeler için kullanılan yöntemlerden ikisidir. Lif sanatı geniş bir alana yayılırken, keçe iğneleme daha çok belirli bir teknik ve malzemeyle ilgilidir.

Portre, bir kişinin fiziksel özelliklerini, duygularını veya karakterini betimleyen sanatsal bir eserdir. Resim, heykel, fotoğraf veya yazılı bir metin gibi farklı türlerde oluşturulabilir. Sanatın birçok dalında kullanılan portreler, genellikle bir kişinin yüzünü ve ifadesini öne çıkarır, ancak bazen tüm vücut da dâhil edilebilir.

Portre sanatının amacı, yalnızca kişinin dış görünüşünü yansıtmak değil, aynı zamanda onun ruh halini, kişiliğini veya yaşadığı dönemin özelliklerini izleyiciye aktarmaktır. Özellikle resim ve fotoğraf alanında, portreler ışık, gölge ve kompozisyon gibi tekniklerle duygusal bir derinlik kazandırılır.

Keçe Portre ve Tablo Yapımına Giriş

Yün keçe malzemesi kullanılarak bir kişinin portresinin el işçiliğiyle oluşturulmasıdır. Bu süreçte, genellikle iğne keçeleme adı verilen bir teknik kullanılır. İğne keçeleme, özel tırtıklı keçeleme iğneleriyle yün liflerinin birbirine karışıp sıkılaşmasını sağlayarak şekil verme yöntemidir.

Keçe iğneleme için, kuru halde boyanıp hazırlanmış olan, lif yapısı 2/10 cm uzunluğunda ki keçenin, özel dikenli bir yapıya sahip metal iğneler yardımı ile strafor, sünger veya yumuşak dokulu bir tabla üzerine batırılarak sabitlenmesi temeline dayanmaktadır. Keçe portre dikenli olan iğnelerle (özel keçe iğnesi) tuval bezi, Amerikan bezi gibi bezler üzerine çizilen tasarıma yün keçeler batırılarak yapılır. Keçe iğneleri yapılacak çalışmanın detaylarına bağlı olarak, tekli,3lü 5li ve 7li halde kullanılmaktadır.

Başlangıç

Öncelikle yapmak istediğimiz tasarım belirlenir. Bu tasarım doğal bir manzara, çiçek, portre, soyut bir desen, geleneksel bir çizim ya da mimari bir yapı olabilir.

Keçe iğnelemeyi ilk defa yapacak olanların ise küçük bir alan da basit birer motif ile alıştırma yapmaları daha uygun olacaktır. Yapılan örnek çalışmada 'Leon Bonnat'ın' ünlü eserlerinden biri olan "Çeşmeden Su İçen Kız" (Jeune fille à la fontaine), gerçekçi detayları ve etkileyici kompozisyonuyla dikkat çekmesi açısından keçe iğneleme tablo için seçilmiştir. Seçilen tablonun kaba detayları tuval bezine kurşun kalemle bakarak çizilebileceği gibi daha kolay ve pratik olması açısından karbon kâğıdı yardımıyla bezin üzerine kopya da edilebilir.



Resim 20. Léon Bonnat*'a Ait Tablo*



Resim 21. Detayların Tual Bezine Geçirilmesi

Zemin Hazırlama:

Arka plan olarak kullanılacak kumaşı veya keçe tabakasını seçin. Tasarımınızın temel hatlarını kumaş üzerine çizebilir veya ince bir kâğıt ile aktarabilirsiniz. Keçe yünlerini küçük parçalar halinde kesin veya elinizle ayırın. Tasarımınızın renklerine göre yünleri yüzeye yerleştirin.

Keçe İğneleme İşlemi:

Yapılacak olan çalışma genel olarak 2 şekilde uygulanabilir. Birincisi tamamen kendi hayalimize ruh dünyamıza ya da gözlemlerimize dayanarak yapacağımız bir tablo. İkinci yöntem olarak önceden yapılmış olan bir tablo ya da portrenin uygulama alanına karbon kâğıdı yardımı ile geçirilerek üzerine keçeleme yapılması. Her iki teknikte de uygulama yöntemlerimiz değişmeyecektir. Adım adım aynı sıra takip edilmelidir. Keçe iğnesini dikey bir şekilde kullanarak yünleri alt yüzeye sabitleyin. Ortalama 1cm civarında yünleri zemine batırın. Geniş alanlarda kalın iğne kullanın. Ayrıca 3 lü 5 li ve 7 li iğneler de kullanılır.

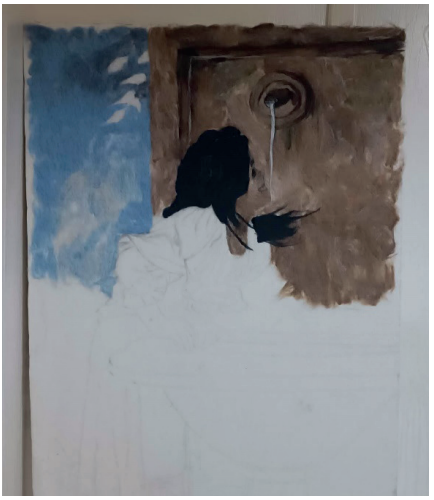
Temel Kontur Oluşturulması:

Yün, elde yuvarlanarak veya iğne yardımıyla ince uzun hale getirilir. tabloya temel bir şekil verilir.. Keçe iğneleme ile tablo yapımı, yün keçeleri özel

keçeleme iğneleri kullanarak bir yüzeyde sabitleyerek desen veya görüntü oluşturma işlemi olduğu için ana hatları belirlemek adına ince konturlar yapmak önemlidir. Bu teknik, dokulu ve benzersiz sanat eserleri yaratmak için oldukça popülerdir. İğneyi sürekli ve dikkatli bir şekilde batırıp çıkararak liflerin birbirine karışmasını sağlayın. Keçelenecek alana bağlı olarak tekli, 3 lü veya 7 li iğne setini kullanın. Bu sayede daha çok alana keçeleme yapılacaktır.



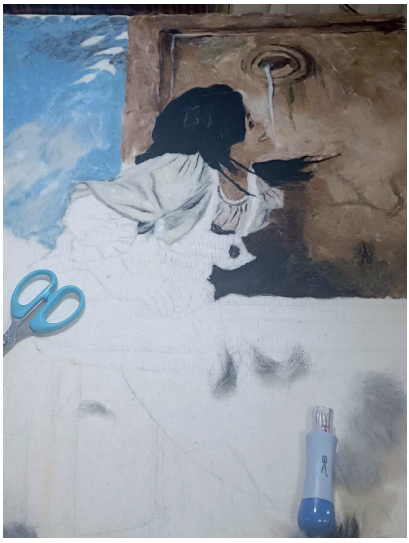
Resim 22. Kabaca Zeminlerin Döşenmesi



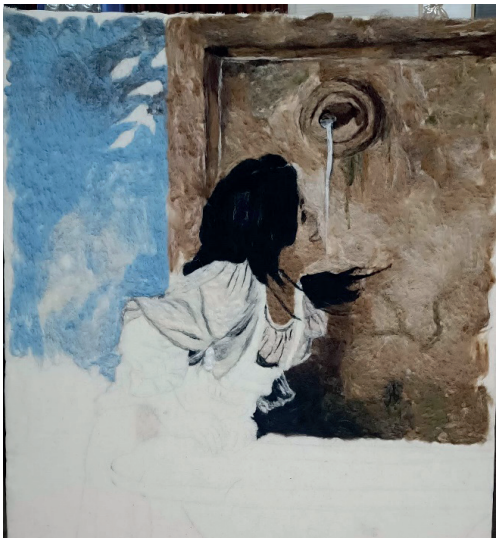
Resim 23. Renk Karışımları ile Zemin Oluşturma

Detayların Eklenmesi:

Gözler, burun, dudak ve saç gibi detaylar renkli yünler kullanılarak eklenir. Her detay, iğneyle sabitlenerek ve sıkıştırılarak yapılır. Verilecek boyuta göre kat kat yapılan keçeler üst üste getirilerek iğneyle batırılıp sabitlenir. Gölgelendirme ve derinlik için farklı tonlarda yün kullanılır. Renk geçişleri ve gölgelendirmeler için farklı tonlarda yün kullanılır. Ayrıca renklerin homojen bir şekilde aktarılması için farklı renklerde keçeler yün tarağı yardımı ile taranıp birbirine geçirilir. Doku ve detay katmak için ince yün şeritleri veya lifleri ekleyin.



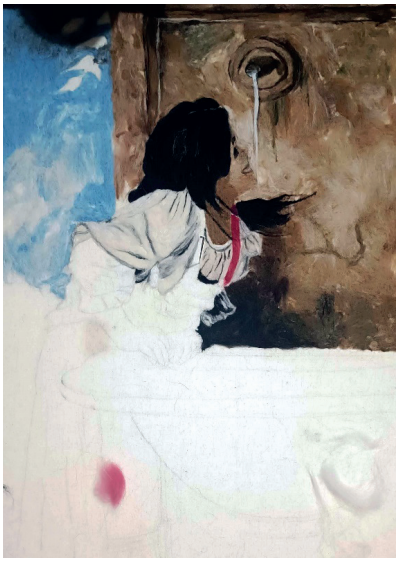
Resim 24. Kaba Yerleştirme İşlemleri



Resim 25. Kaba Yerleştirme İşlemleri

Detay Renklerin ve Boyutların Yapılması:

Bu aşama da ara renk ve istenilen pastel renkleri elde etmek için keçe fırçası veya keçe tarağı ile karışım olarak kullanılacak renkler birbirine yedirilir. Bu sayede birkaç renk karıştırılır ve nüanslar rahatlıkla verilir.



Resim 26. Boyutların Eklenmesi



Resim 27. Katların Verilmesi

Yapılan tabloda ki uzak-yakın ilişkisi göz önünde bulundurularak belli bölümlere keçe yumaklar üst üste gelecek şekilde iğnelenir. Böylece derinlik

ve boyut kazandırılır.

8. Son Rötuşlar:

İfade ve yüz hatları detaylandırılır. Portre tamamlandıktan sonra fazla yün lifleri düzeltilir ve son düzenlemeler yapılır. Tamamen bitirilen tablonun arka kısmı çevrilir. Arka kısımda keçelenen fazlalık keçeler hafif kesilerek eşitlenir. Daha sonra sabunlu su hazırlanır. Hazırlanan sabunlu su sünger yardımı ile tek yönde taranarak fazlalık keçelerin yatırılması sağlanır. Bu işlem Sayesinde yapılan tablonun hem uzun ömürlü olması hem de yapılan keçeleme işleminin sertleşip daha sağlam bir hale getirilmesi sağlanır. Ön Yüzeyde fazlalık oluşturan keçe tüyler kesilir. Belli bir mesafeden tabloya bakılarak derinlik, boyut, karşıtlık ve perspektif uyumları gözlenir. Eksiklikler varsa tamamlanır.



Resim 28. Renk Karışımı Yapılması



Resim 29. Tablonun Son Rötuşlarının Yapılması

Çerçeveleme:

Tüm detayları ile tamamlanan tablo eğer bir kasnak içinde sergilenecekse boyutlarına uygun bir ahşap kasnağa gerilir. Eğer ki çerçeveleme yapılacaksa biten çalışma bir kontraplak ya da duralite gerilir. Daha sonra çalışmaya uygun bir paspartu seçilir. Daha sonra paspartu ve tabloya uyacak bir çerçeveye karar verilir. Uygulaması yapılarak sergilenir.



Resim 30. Tablonun Son Hali

Sonuç

Hem geleneksel sanatlarımızdan biri olan hem de lif sanatları arasında yer alan keçe işleme sanatı uygun materyal, doğru tasarım ve özenli bir uygulama

ile birleşince eşsiz eserler ortaya çıkmaktadır. Geleneksel sanatlarımızı gelecek nesillere aktarmak için hem dünü hem de bugünü sentezleyerek bulunduğumuz çağın yeniliklerinden de faydalanıp gelecek nesillere miras bırakılabilir. Bu amaçla yapılacak çalışmalar dekoratif amaçlı tablo veya çerçeve içinde sergileme olarak, hediyelik eşya olarak ya da gündelik kullanım alanlarını dekore etmek için kullanılabilir. Ayrıca geleneksel veya çağdaş sanat projeleri ile sergilerde kullanılabilir.

Kaynakça

Altınyuva, S.Ş. (1988). Kadın Giyimi ve Temel Dikiş. Tisamat, Ankara.

Bayraktar, F. (1988). Giyim. Sim Matbaası, Ankara.

Begiç, H.N. (2016). Giyim–Kuşam Kültüründe Keçe Sanatına Tarihsel Bir Bakış. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi 1, (25461):287-297

Coles, M. (1995). Dikim Teknikleri. (T. Vural, Çev.).: Gaye Filmcilik Matbaacılık, Ankara.

Çeliker, D. (2011). Göller Bölgesinde Yorgancılık Sanatı. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

Karatay, K. (2019). Yalvaç Keçe Sanatının Günümüzdeki Durumu. Atatürk Üniversitesi Gsf Sanat Dergisi, Erzurum.

Kılınç, A. ve Gürcan, K. (2018). İğnenin Tarihi, Biçki Dikiş. (1. Baskı) İçinde (165-195), Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul.

Oyman, N.R. (2005). Konya Merkezinde Keçe Üretimi ve Günümüzdeki Durumu. Milli Folklor, 17. 66, 82-90.

Özay, S. (1980). Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Sevinç B, Oyman N. R. (2016). Keçe Üzerine Farklı Yüzey Düzenleme Teknikleri ile Giyilebilir Sanat Ürünleri. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol. 6 Sayı/No.13, Malatya.

Tsd. (2005). Kırkpare/Patch 2005.: Tekstil Sanatları Derneği, İstanbul.

Turan, M. S. (2024). Palyatif Toplum Bağlamında Acı Anlatımının Sanatsal Yansıması. Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi(37), 466-481. https://doi.org/10.54600/igdirsosbilder.1520700

Https://Kvmgm.Ktb.Gov.Tr/Tr-132353/Somut-Olmayan-Kulturel-Miras-Ne-Demektir.Html

https://tr.pinterest.com/pin/123004633568873912/

https://Tr.Pinterest.Com/Pin/330240585196232875/

https://tr.pinterest.com/pin/5277724557891961/

https://www.tirekececilik.com/urun/kece-sal-836314/

BÖLÜM 17

OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ SANATI VE KULLANILAN TEKNİKLER

Burcu Toğrul[1,2]

Fatime Savaş Can[3]

1 Öğr. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani MYO, El Sanatları Bölümü, Halıcılık- Kilimcilik Programı, Ağrı, Türkiye, btogrul@ agri.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1962-7543

2 Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Programı, Heykel Bölümü, Sanatta Yeterlilik, Erzurum, Türkiye, btogrul@ agri.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1962-7543 .

3 Öğr. Gör., Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, Seramik ve Cam Tasarımı Programı, fatime.savascan@hotmail.com, Orcid:0000-0002-4317-3310.

OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ SANATI ve KULLANILAN TEKNİKLERİ

ÇİNİ ETİMOLOJİSİ

Kelimenin aslı Osmanlıca çini (Çin'e ait, Çin işi) Olup porselen sanatını dünyaya tanıtan Çinlilere atıf olarak Çin isminden türemiştir (Yetkin, 1993, s. 329). Başka bir tanıma göre, Çin'e ait demek olan çini, günümüzde pişmiş topraktan yapılan sırlı duvar kaplamalarına verilen addır (Doğanay, 2010, s.171).

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, Faruk Nafiz Çamlıbel, çiniyi genellikle çiçek motifleriyle süslenmiş, sırlı yüzeye sahip ve duvar kaplama amacıyla kullanılan pişmiş balçık levhalar (fayans) olarak tanımlamaktadır. Refik Halit Karay ise çiniyi, "sırlı ve süslemeli, pişmiş balçıktan üretilmiş" bir malzeme olarak ifade etmektedir.

Osmanlı'da kullanılan "sırça" sözcüğü "çini" anlamını da taşımakta olup, bazı yapıların "Sırçalı Köşk" gibi isimlerle anılması, daha sonra bu yapıların "Çinili Köşk" olarak adlandırılması, sırlı seramiklerin "sırça" terimiyle ilişkilendirildiğini göstermektedir (Knodjoeva, 2020, s. 5).

Çini sanatı ile uğraşan kişilere kaşici denmekte olup, kaşi ismi vaktiyle vaktiyle çinilerin yapıldığı Kaş şehrine itafen verilmiştir. (Yatman, 1942, s. 13).

ÇİNİ SANATININ KISA TARİHÇESİ

Çini sanatı, köklü geçmişi boyunca farklı hamur yapıları, yapım teknikleri, renkler ve motiflerle zenginleşmiş; aynı zamanda kültürlere özgü özellikleri sentezleyerek varlığını sürdürmüştür (Karasu, 2015, s. 7). Türk-İslam döneminin geçmiş tarihlerden gelmiş olan zengin kültürel birikimlerine çeşitlilik ekleyerek yeni bir sanatsal anlayış ortaya çıkmaktadır (Can, 2022, s. 261) Sırlı levhaların menşei İslamiyetten önce Uygulara kadar uzanmakta , Samarra kazılarında ortaya çıkarılan Abbasi dönemine (750-1258) ait IX.Yüzyıl lüster (perdahlı)çinileri en erken tarihli İslam örnekleri arasında yerini almaktadır (Karasu, 2015, s. 7). Çininin devamlı olarak mimari de kullanılması İran'da ilk çini eserleri meydana getiren Büyük Selçuklularla başlamıştır (Aslanapa, 2011, s. 317). Çini ve Seramik sanatı Büyük selçuklulardan sonra , İran'da İlhanlı- Moğol, Safavi ve Kacar Dönemlerinde ; Türkistan'da ise Timur devrinde büyük gelişmeler göstermiştir. (Öney, 2007, s. 13).

Anadolu'da ise; en erken tarihli çini kullanımı 10.Yüzyıl da İstanbul'da Bizans mimarisinde görülmüştür (Öney, 1987, s. 13). Anadolu'da üretim merkezi olarak düşünülen Konya, Akşehir ve Sivas başta olmak üzere , Beyşehir, Tokat, Malatya, Kayseri, Afyon , Antalya, Alanya, Amasra, Aksaray, Ankara, Harput ve Kırşehir Anadolu Selçuklu Dönemi çini eserlerinin bulunduğu bölgelerdir (Öney, 1987, s. 13).

Anadolu'daki en eski tarihi Selçuklu çinilerinin, 1220 yılında Konya'da inşa edilen Alaaddin Camii'de bulunduğu düşünülmektedir (Aslanapa, 1949, s. 1).

Kısacası Türk çini sanatı, İslam sanatları tarihinde önemli bir yere sahiptir (Can, 2023, s. 186).

OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ SANATI

15. ve 18. yüzyıllar arasında Osmanlı mimarisinde çini sanatı, önemli bir dekoratif öge olarak öne çıkmıştır. Yüzyıllar ve bölgelere göre farklılıklar gösteren çini sanatı hiç kuşkusuz en zengin dönemlerini Selçuklular devrinde yaşamıştır.Gerek camiler, saraylar olsun gerekse hamamlar, medreseler gibi mimari eserlerde süsleme unsuru olarak dikkat çekmektedir. Türklerin çini sanatında, Uygurlara kadar giden çok geniş geçmişi olmasına rağmen , çinin mimari sanatında sürekli kullanılma ve geliştirilmesi, çini sanatında ilk eserlerini İran'da ortaya çıkaran Büyük Selçuklu Devleti ile sağlamıştır (Can, 2022, s. 259).

Osmanlı Döneminde çeşitli kalitede çiniler görmekteyiz. Bunları renklerine , desenlerine, tasarım şekillerine bakarak hangi devirlere ait olduğunu tespit etmek mümkündür. 14. yüzyılın ortalarından itibaren İznik ve çevresinde sarımsı beyaz renkte hamur kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu hamurun dokusu ince ve yoğundu. "Beyaz" olarak adlandırılan ve yeni bir çini grubunu oluşturan bu tür çiniler ise 15. yüzyıldan 16. yüzyılın başlarına kadar üretilmiştir (Fındık, 2015, s. 80).

Erken Osmanlı döneminde başkentin Bursa'ya geçmesi ile çinicilik merkezi olan Konya'nın yerini İznik alır (Yetkin, 1972, s. 142-144).

Osmanlı çinisinin üretimi XIV. yüzyıldan XVII. yüzyıl sonlarına kadar İznik'te gerçekleştirilmiş ve bu süreçte İznik, farklı bölgelerden gelen çini ustalarının ilgisini çekerek önemli bir merkez haline gelmiştir. Bu gelişmeler, İznik çini sanatında önemli değişimlere yol açmıştır.

Erken Osmanlı çini sanatında genellikle renkli sır tekniğiyle üretilen çiniler öne çıkmıştır. Bu tür çinilerin ilk örnekleri, İznik Yeşil Camii'nin minaresinde görülmektedir. Bursa Yeşil Camii çinileri ise bu türün en parlak dönemlerine ait örneklerdir. Bu levhalar ise tek renkli olarak yapılmıştır. Ayrıca, mozaik çini tekniği, Erken Osmanlı dönemine ait yapılarda nadiren kullanılmıştır.

İznik çinilerinde görülen bitkisel süsleme öğeleri arasında, stilize çiçek motiflerinden hatayi, penç, goncagül ve yarı üsluplaştırılmış çiçeklerin yanı sıra, natüralist tarzda işlenmiş gül, lale, karanfil, sümbül, menekşe, küpe çiçeği, meryem ana kandili, aynısefa (sarıpapatya), süsen, zambak, ağlayan gelin, manisa lalesi, nergis, peygamber çiçeği, çiğdem, afyon çiçeği, bahar açmış meyve ağaçları, asma ve üzüm, meyveli ağaçlar ve selvi gibi birçok motif yer almaktadır.

16.Yüzyıl ortası 17.Yüzyıl İznik sıraltı çinilerinde yedi renge rastlanmak-

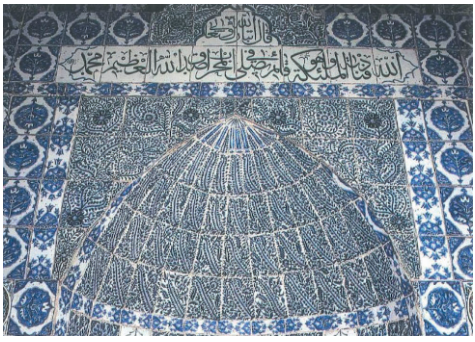
tadır. Bu dönemde özellikle domates kırmızısı olarak adlandırılan hafif kabartmalı boya ile çiniler daha da güzelleşir ve ün yapar. 17. yüzyılda, Çinilerde kullanılan domates kırmızısı rengi giderek solmaya başlar ve yüzyılın sonunda tamamen kaybolur. Kırmızı dışında ise mavi, lacivert, firuze, siyah, beyaz, yeşil ve mor gibi renkler kullanılmıştır (Taşdelen, 2021, s. 11).

Kütahya Çinileri ise; 18.Yüzyıldan itibaren gündelik hayatın ihtiyaçlarına uygun üretimin yapıldığı, renklerin yerini soluk, karışık, cansız renklere bıraktığı, iri çiçekli madalyonlar, çiçek buketleri, işlendiği çini hamuru daha kaba , sır kalitesinin düşük olduğu bir dönem yaşamaktadır.

Kısacası çini sanatı, mimaririnin ana hatlarına sıkı sıkıya bağlı olmakla beraber, sadece bir yüzeysel bezeme elemanı olarak değerlendirmek doğru olmaz.yapının strüktür ve planözelliklerini belrigin bir hale getirir.Mimariyle uyum sağlayarak bir bütünlük oluşturur.Böylelikle mekan ve sanat bütünlüğüyle daha estetik bir görünüm kazanmış olur.



Resim 1: İznik Çini Tabak(16.yy)
Kaynak: (Önder, 2019, s. 13)



Resim 2:Kütahya Çini- Alo Paşa Cami Mihrabı (1797)
Kaynak: (Altaş, 2019, s. 10)

OSMANLI DÖNEMİNDE ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLER

1. Mozaik Çini Sanatı
2. Sıraltı Tekniği
3. Renkli Sır Tekniği

1.MOZAİK ÇİNİ SANATI

Selçuklu dönemiyle birlikte Anadolu sanatında gelişim gösteren ve mimariyle bağlantılı bir teknik olan çini mozaik, özellikle yapıların iç mekânlarında kullanılmaktadır (Altaş, 2019, s. 22). Osmanlı sanatında ise, 15. yüzyılda bu geleneği sürdüren eserlere nadiren rastlanır. Bu dönemdeki mozaikler, Selçuklu örneklerine kıyasla daha iri taneleri ve geniş kompozisyonlarının işlenişiyle öne çıkmaktadır.

Selçuklu ve Beylikler döneminden farklı olarak, mavi, firuze, mor ve siyah renklerin yanı sıra, beyaz çini parçacıklarının da kullanıldığı görülmektedir. Erken Osmanlı sanatının nadir çini mozaik örnekleri arasında Bursa Yeşil Cami, İstanbul Mahmut Paşa Türbesi, Topkapı Sarayı Çinili Köşk ve Bursa II. Murat Cami yer almaktadır (Fındık, 2015, s. 82) Türk çini sanatında yaygın olarak görülen bezeme tekniği, mozaik tekniğinden ziyade, sırlı süsleme geleneğinden köken almaktadır.

Bu teknikte, ilk olarak düz renkli levhalar ayrı ayrı fırınlanır ve desen için gerekli olan renkler, bu levhalardan istenilen şekilde kesilip çıkarılır. Kesilen parçalar, arka yüzeylerine hafifçe pahlanarak, sırlı yüzeyleri arka kısma gelecek şekilde, düzenli bir biçimde kalıplara yerleştirilir. Ardından, bu yerleştirilen parçaların arkasına harç dökülür. Harç kuruduktan sonra, kalıp şeklini almış olan bu levha parçaları, duvara yapıştırılır (Doğanay, 2010, s. 184).



Resim 3: İstanbul Topkapı Sarayı- Çinili Köşk (1472)

Kaynak: (Fındık, 2015, s. 82)



Resim 4: İznik Yeşil Cami Minaresi

Kaynak: (Karasu, 2015, s. 44)

2.SIRALTI TEKNİĞİ

Kırmızı renkli hamur üzerine krom veya mangan katkılı şekerli bir karışım ile yada kazınarak veya basılarakkomposizyon çizilir sonra mor, yeşil, sarı, beyaz, mavi, firuze, lacivert ve fıstık yeşili gibi renkli sırlarla fırınlanarak renkli sır tekniği oluşturulur (Altaş, 2019, s. 20).

Sıraltı tekniği çini hamurunun üzerine çizilen komposizyonların farklı renle boyanmasıve fırınlanmasının ardındanüzerinin şeffaf sırla kaplanarak tekrar fırınlanmasıyla yapılan bir tekniktir.

Osmanlılarda, 16.Yüzyılla birlikte sıraltı tekniği kullanılmaya başlanmıştır.Bu tekniğin uygulanmasıyladesenlerde aynı rengin açık koyu uygulanmasımümkün olmuştur. Sıraltı dekorlu çinilerde ünlü ‘’domates”yada ‘’mercan”kırmızısı ren 1550-1580 yılları arasındaki otuz yıllık süreye tarihlenmektedir (Yenilmez, 2014, s. 48)

Erken Osmanlı dönemi çinilerinde hamur rengi kırmızı iken Klasik Osmanlı döneminde beyaz rengindedir. Osmanlı döneminde sıraltı tekniğine getirilen yenilik ‘’Haliç İşi”olarak adlandırılan mavi-beyaz çinilerdir. Bu teknikle yapılmış ilk örnek Bursa Muradiye Türbesilerinde karşımıza çıkmaktadır (Karasu, 2015, s. 23). XVI. Yüzyılın ikinci yarısından sonra bütün tekniklerin terk edildiğive yalnızca sıraltı diye adlandırılan tekniğin kullanıldığı görülür (Yetkin, 2017, s. 335).

Sır altına boyama tekniği, Edirne Muradiye Cami (1436)’de mihrap bölümündeki yan duvarlarda yer alan altıgen çiniler, mihrap kavsarasının mukarnas çinileri ve Edirne Üç Şerefeli Cami (1447)’de avluya açılan iki pencerenin alınlık süslemeleri ile ilk kez geniş yüzeyli bir düzenleme olarak mimari ifadede kullanılmıştır. Bu teknikte, beyaz zemin üzerine mavi desenli mavi-beyaz çiniler, yaygın bir şekilde üretilerek sıkça kullanılmıştır (Cantay, 1988, s. 59).



Resim 5: Eyüpsultan Türbesi- Sıraltı Tekniği

Kaynak: (Yenilmez, 2014, s. 48)

3.RENKLİ SIR TEKNİĞİ

Renkli sır tekniği, bezemenin renkli sırlarla yapılması ve sırların birbirine karışmasını önlemek için kontürlerde bitkisel yağ veya balmumu ile manganez karışımının kullanılmasıyla karakterize edilir.

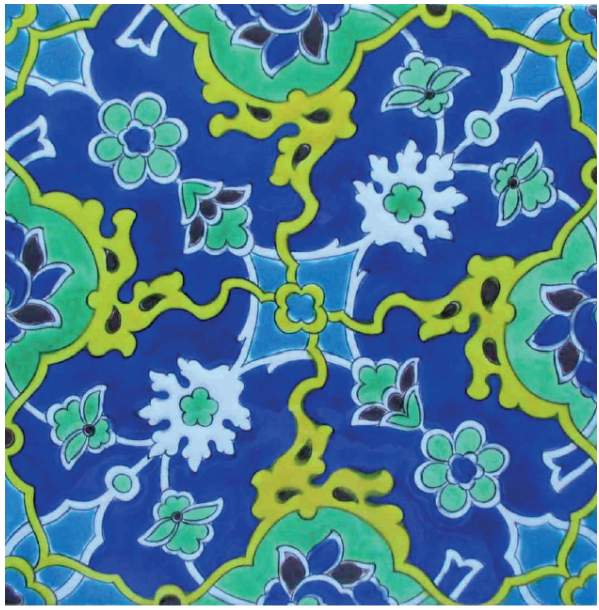
Renkli sır tekniğinde çinilerin desenlerikabartma veya kazımayla belirtilmiş olan türleride bulunmaktadır. Renkli sır tekniği ilk olarak Türkler tarafından kullanılmıştırErken Osmanlı çini sanatının en önemli yeniliği renkli sır tekniğinde çinilerdir (Bilir, 2088, s. 1,3,5).

Renkli sırtekniğinin kullanılmasıyla daha karışıkbitkisel desenler kolaylıkla işlenmektedir.Selçuklu örneklerine kıyasla ç,çek, yaprak ve kıvrımlı dallar daha gerçekçi ve yoğun bir şekilde görülmektedir.Kufi yazıların yerini sülüs yazılar almaktadır.Kullanılan renkler, mavi tonlarıturkuaz, siyah, sarı, fıstık yeşili, az olarak leylek rengive fırınlanmamış olarak altın yaldızdır.Kontürler siyah ve koyu kırmızıdır.Desenler , kırmızı renkteki hamura kazınarak veye kalıba basılarak verilmektedir (Bilir, 2088, s. 2).

Renkli sır tekniğinin örneklerini belirtecek olursak; Bursa Yeşil Cami, Bursa Yeşil Türbe, Bursa Muradiye Cami, Edirne Şah Melek Paşa Cami, Kramanoğlu İbrahim Bey İmareti, Edirne Muradiye cami, İstanbul fatih cami, Topkapı Sarayı Arz Odası, İstanbul Yavuz Sultan Selim Cami, , İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbeleri, İstanbul Haseki Külliyesi, İstanbul Şehzade Mehmet-Türbesi, Topkapı Sarayı Revan Köşkü, Topkapı Sarayı Sünnet Odasnı sayabiliriz.

Osmanlı Mimarisinde; camiler, medreseler, hamamlar, türbeler, saraylar, vb. yapılarda çini sanatının uygulama alanları olduğu görülmektedir.

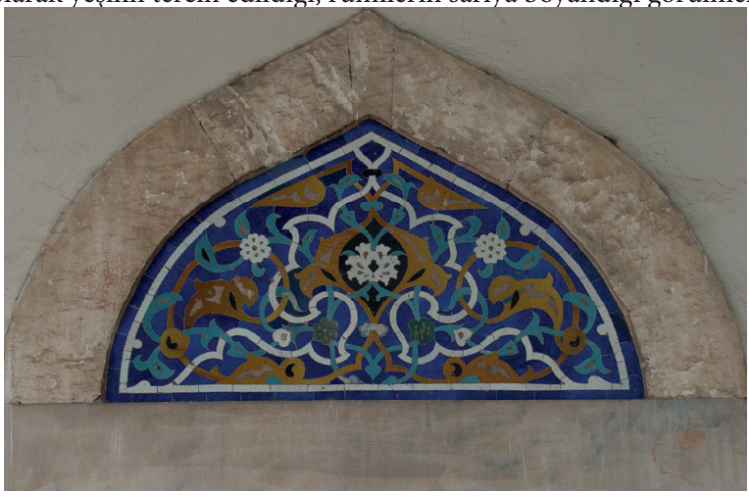
Türk çini sanatında mimari alanlarda birçok güzel örnekler veren alanlar, etkileşim sonucu yapılan sentesler ve bu sentezlere kendine özgü tarzları, uygulanan teknikleri, dönemler arasında ki farkı, Osmanlı döneminde daha da zenginleşerek en güzel örnekleri ile zirvede olduğu ve en yaygın, bilinen grubun İznik'te üretilen sıraltı teniğinde görüldüğü söylenmektedir.



Resim 6: Topkapı Sarayı- Arz Odası-Renkli Sır Tekniği

Kaynak: (Bilir, 2088, s. 55).

Yukarıda yer alan Topkapı sarayı Arz Odasının çini örneğinde, dörtte bir simetrik desen uygulanmış olup, hatayi, ayırma rumi, penç, gonca gibi motifler yer almaktadır.Kontürlerin siyah çekildiği, ipliklerin beyazla renklendirildiği, zemin rengi olarak kobalt mavinin yer aladığı, kapalı formlarda zemin rengi olarak yeşilin tercih edildiği, rumilerin sarıya boyandığı görülmektedir.



Resim 7: Bursa Muradiye Cami- Pencere Alınlığı

Kaynak: (Bilir, 2088, s. 114).

Bursa Muradiye Cami Osmanlı Padişahı II. Murad tarafından yaptırılmış 15.Yüzyıl eseridir. Cami renkli sır tekniğinde örnekleri barındıran bir yapıdır. Bu yapının pencere alınlıklarındaki çini bezemelerini incelediğimizde,-tasarımlar da bitkisel motifler ve rumi süslemesi görülmektedir. Rumiler ve iplikler yaldız, Paftalar beyaz boyanmış olup, zemin kobalt mavisi ile renklendirilmiştir.



Resim 8: Çini Duvar Panosu

Kaynak: (Bilir, 2088, s. 59).

Eserde bahar çiçekleri açmış ağaç motifi ve dalları arasında yer alan tavus kuşu görülmektedir.Ağaç gövdesi kahverengi, çiçekler sarı ve mangan moru, yaparaklar ise kobalt mavisiile boyanmıştır.Tavus kuşunda ise; açık mavi, kobalt mavisi,sarı, yeşil ve mangan moru görülmektedir.

KAYNAKÇA

Altaş, H. (2019). 18. Yüzyıl Kütahya Çini Sanatında Kullanılan İnsan Figürlerinin Üç Boyutlu Seramik Formlara Yorumlanması. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Aslanapa, O. (1949). Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri. (İ. Ü. Yayınları, Dü.) *Dergi Park*, 1.

Aslanapa, O. (2011). *Türk Sanatı.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Bilir, T. (2088). Erken Osmanlı Dönemi Renkli Sır Tekniği ve Yeni Yorumları. 1,2,3,5. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Can, F. S. (2022). Anadolu Selçuklu DönemiSeramik ve Çini Motiflerinin Günümüz Seramik Yüzeylerine Yansıması. H. Arapgirlioğlu (Dü.) içinde, *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırmalar* (s. 259). Türkiye: Serüven Yayınevi.

Can, F. S. (2023). Anadolu selçuklu Döneminde Hammadesi Toprak Olan Sanatlar. *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler* (s. 186). içinde Serüven Yayınevi.

Cantay, T. (1988). Osmanlı Devletinin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar Osmanlı Sanatı. *Dergipark*, 59.

Cantay, T. (tarih yok). Osmanlı Devletinin Kuruluşunda İstanbul2.

Doğanay, A. (2010). *Türk Çini Sanatı.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Doğanay, A. (tarih yok). Türk Çini Sanatı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İslam Sanatları Tarihi. Eylül 2010 tarihinde alındı

Fındık, G. (2015). 16.Yüzyıl Osmanlı Dönemi Çini ve Seramik Sanatının Farklı Malzeme ve tekniklerle Aksesuar Tasarımlarına Uygulanması. 80. İstanbul: Haliç Üniversitesi.

Karasu, Y. E. (2015, Temmuz). Osmanlı Dönemi Çini sanatında Çini Mozaik Tekniği. 7. Ankara, Ankara: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karasu, Y. E. (2015, Temmuz). Osmanlı Dönemi Çini Sanatında Çini Mozaik Tekniği. 44. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler enstitüsü.

Knodjoeva, S. (2020). Osmanlı ve Timur Çinilerinin Karşılaştırılması. 5. Bursa.

Knodjoeva, S. (2020). Osmanlı ve Timurlu Çinilerinin Karşılaştırması. 5. Bursa.

Önder, M. (2019, Şubat). Osmanlı Dönemi İznik Çinilerinde Görülen Çiçek Motiflerinin İncelenmesi, Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumlanması. Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitürü.

Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini.* İzmir: Ada Yayınları.

Öney, G. (2007). *Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatında Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras.* İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Taşdelen, S. (2021). *Türk Çini Sanatında "Katmanlı Çini" Tekniği.* İstanbul: FatihSultan

Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Yatman, N. (1942). *Eski Türk Çinileri.* Ankara: Çaykara Matbaası.

Yenilmez, A. (2014). Fatih Dönemi Sivil Mimarisinde Çini. 48. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yetkin, Ş. (1972). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi.* İstanbul: İstanbul ÜniversitesiEdebiyat Fakültei Yayınları.

Yetkin, Ş. (1993). çini. *8*, 329. İstanbul.

Yetkin, Ş. (2017). Çini. *TDV islam Ansiklopedisi* (s. 335). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Altaş, H. (2019). 18. Yüzyıl Kütahya Çini Sanatında Kullanılan İnsan Figürlerinin Üç Boyutlu Seramik Formlara Yorumlanması. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Aslanapa, O. (1949). Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri. (İ. Ü. Yayınları, Dü.) *Dergi Park*, 1.

Aslanapa, O. (2011). *Türk Sanatı.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Bilir, T. (2088). Erken Osmanlı Dönemi Renkli Sır Tekniği ve Yeni Yorumları. 1,2,3,5. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cantay, T. (1988). Osmanlı Devletinin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar Osmanlı Sanatı. *Dergipark*, 59.

Cantay, T. (tarih yok). Osmanlı Devletinin Kuruluşunda İstanbul2.

Doğanay, A. (2010). *Türk Çini Sanatı.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Doğanay, A. (tarih yok). Türk Çini Sanatı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İslam Sanatları Tarihi. Eylül 2010 tarihinde alındı

Fındık, G. (2015). 16.Yüzyıl Osmanlı Dönemi Çini ve Seramik Sanatının Farklı Malzeme ve tekniklerle Aksesuar Tasarımlarına Uygulanması. 80. İstanbul: Haliç Üniversitesi.

Karasu, Y. E. (2015, Temmuz). Osmanlı Dönemi Çini sanatında Çini Mozaik Tekniği. 7. Ankara, Ankara: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karasu, Y. E. (2015, Temmuz). Osmanlı Dönemi Çini Sanatında Çini Mozaik Tekniği. 44. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler enstitüsü.

Knodjoeva, S. (2020). Osmanlı ve Timur Çinilerinin Karşılaştırılması. 5. Bursa.

Knodjoeva, S. (2020). Osmanlı ve Timurlu Çinilerinin Karşılaştırması. 5. Bursa.

Önder, M. (2019, Şubat). Osmanlı Dönemi İznik Çinilerinde Görülen Çiçek Motiflerinin İncelenmesi, Seramik Form ve Yüzeylerde Yorumlanması. Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitürü.

Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini.* İzmir: Ada Yayınları.

Öney, G. (2007). *Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatında Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras.* İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Taşdelen, S. (2021). *Türk Çini Sanatında ''Katmanlı Çini" Tekniği.* İstanbul: FatihSultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Yatman, N. (1942). *Eski Türk Çinileri.* Ankara: Çaykara Matbaası.

Yenilmez, A. (2014). Fatih Dönemi Sivil Mimarisinde Çini. 48. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yetkin, Ş. (1972). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi.* İstanbul: İstanbul ÜniversitesiEdebiyat Fakültei Yayınları.

Yetkin, Ş. (1993). çini. *8*, 329. İstanbul.

Yetkin, Ş. (2017). Çini. *TDV islam Ansiklopedisi* (s. 335). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

BÖLÜM 18

NFT VE MODA ENDÜSTRİSİ

Fatma GÜRSOY[1]
Aslıhan YILDIRIM[2]

1 Doç. Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye. E-mail: fatmagursoy.ikcu@gmail.com ORCID No: 0000-0003-2331-5745
[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Sanat Eğitimi ASD. İzmir, Türkiye. asliyildirimmmm@gmail.com, ORCID No: 0009-0003-4412-0645

1. GİRİŞ

Son yıllarda blockchain ve kripto para birimlerinin küresel popülaritesindeki artış gündeme gelmiştir. NFT'ler gibi sanal varlıklar, değiştirilebilir ve her türlü yaratıcı özelliği olan sanal yatırımlar arasında en dikkat çekici olanlardan biri haline gelmiştir (Wang, Ren, Li, Qi, & Zhou, 2022). Özellikle pandemi döneminde büyük ilgi gören NFT'ler, sahiplik, şeffaflık ve nadirlik gibi özelliklere sahiptir. Bu kavramın spekülatif yönü, dijital varlıkların kripto para karşılığında inanılması güç miktarda satışlara dönüşmesine yol açmıştır.

OpenSea, Rarible ve Nifty Gateway gibi birçok platform, NFT'leri üretip satın almak ve satmak konusunda oldukça erişilebilir duruma gelmiştir. NFT'ler, sanat, müzik, koleksiyonlar, sanal moda, oyun içerikleri gibi geniş bir dijital yelpazede toplanmıştır. Bu trendi takiben, lüks moda endüstrisi de bu kripto döngüsüne katılmıştır. Bu gelişme markalar için olduğu kadar müşteriler için de önem arz etmiştir. Lüks markalar, yaratıcı ve fazlasıyla ilgi gören dijital pazarlama alanında kendilerini ifade etmiş ve teknoloji ile ilgilenen kitleleri kendilerine çekebilmek için diğer kuruluşlarla iş birliği halinde olmuşlardır. Bu iş birlikleri sayesinde, Gucci, Balenciaga, Burberry, Louis Vuitton, Bulgari gibi birçok lüks marka sanat, sanal moda ve oyun sektörü gibi alanlara girmişlerdir. Markaların bu girişimleri sonucu, oyun alanında dijital giysilerin piyasaya sürülmesi, sanal ayakkabı ve çantalar, 3D sanat galerileri ve bunlara benzer gelişmeler yaşanmıştır. Dolayısıyla NFT'ler marka bağlılığına yol açan yeni nesil özel sahiplik duygusunu beraberinde getirmiştir (Kishan & Umer, 2022). Günümüz tüketicilerinin özellikle genç neslin NFT moda ürünlerine yatırım yapma konusunda oldukça istekli oldukları gözlemlenmiştir (Wang, Ren, Li, Qi, & Zhou, 2022). Çeşitli nedenlerden dolayı beğendiği kıyafeti giyemeyen, kendi kimliğini gerçek hayatında giyimine yansıtamayan kişiler, bu sanal evrende istedikleri gibi giyinebilmiş ve bu durumun yarattığı özgüven hissine kısa sürede alışmışlardır. Bu durumda NFT, moda endüstrisinin geleceğine farklı bir bakış açısı sunmuştur.

1.1. NFT Kavramı

NFT, farklı şekillerde tanımlanan bir kavramdır, bazıları;

· Değerini bir kripto para birimi olarak taşıyan dijital bir koleksiyon varlığıdır. (Stock, 2021)

· Non-Fungible Token kısaltmasıdır. Sanal veya fiziksel, nadir ve eşsiz bir projeyi temsil eden kripto varlıklardır (Griffin, 2022).

· "Değiştirilemez" olarak tanımlanan kelimenin "Non-Fungible" ile birleşimi; benzersiz ve değiştirilemez olan ve Token'in, bir koleksiyon öğesinin tanımıyla birleşimidir (Fortnow & Terry).

· Akıllı sözleşmelere kaydedilen tanımlayıcı bilgiler içeren dijital varlıklar, çeşitli eşsiz somut ve soyut öğeleri temsil etmektedir (Hayworth, 2021).

· Sanat, müzik ve video oyunu öğeleri gibi gerçek dünya nesnelerini temsil eden dijital varlıklardır (Edelman, 2022).

· Sık sık eşsiz dijital materyallerle ilişkilendirilen dijital öğelerdir (Ghelani, 2022).

· Halka açık bir blockchain üzerinde güvence altına alınan ve saklanan benzersiz bir dijital tanımlayıcıdır, bir token diğer bir token ile değiştirilemez ve bir token daha küçük parçalara bölünemez (Laurence, 2021).

· Blockchain üzerinde var olan benzersiz koleksiyonlardan oluşan dijital varlıklardır. Herhangi birinin değerini belirleme, bir diğerine eşit olma gibi durumlarda ticarete konu edilemez ve ayrı parçalara bölünemezler (Moore, 2021).

· Değiştirilemez soyut varlıkları temsil eden, örneğin bir resim, bir çevirimiçi özellik veya bir dijital nesne olan kriptografik mülkiyet sertifikalarıdır (Sestino, Guido, & Peluso, 2022).

· Birbirinden ayrılan, farklı tanımlama kodları ve bilgilerle blok zincirindeki kriptografik varlıklardır (Lewis, 2022).

Genel olarak NFT'nin özellikleri ele alındığında; her bir NFT diğerinden farklıdır, bu sebeple NFT değiştirilemez. NFT'ler dijital varlık olmalarından dolayı kopyalanabilir, indirilebilir veya çoğaltılabilir fakat orijinal NFT ve sahiplik kanıtı blok zincirinde saklanır. Blok zincirinde depolanan tarihsel verilere dayanarak herkes NFT'nin orijinal sahibini ve oluşturucuyu doğrulayabilir (Kishan & Umer, 2022).

1.2. NFT ve Kripto Para Birimleri

2008 yılında Satoshi Najamato tarafından yaratılan "Bitcoin" ile birlikte dijital finans varlıkları dijitalleşmeye ve hükümet müdahalesi olmaksızın işlem yapmak için bir ortam oluşturmaya yönelik yeni bir adım atmıştır. Kasım 2022 itibarıyla dolaşımda 20.000'den fazla kripto para birimi bulunmakta ve kripto para birimi alışverişi yapmak için kullanıcıları bir araya getiren 528 borsa faaliyet göstermektedir. Kripto para biriminde en çok kullanıcıya sahip olan bölge Asya'dır ve yaklaşık 160 milyon kullanıcısı mevcuttur (Howarth, 2022). Aynı zamanda birçok platformun düşük işlem ücretleri, kripto para biriminin güvenliği ve referanslar gibi fırsatlarla borsalarını kullanma yaklaşımını benimsemesi ile bu sayı artmaya devam etmektedir.

Bitcoin ilk olarak Nakamato tarafından yayımlandığında, onunla birlikte birçok kişi kripto para birimi geliştirme çabasına girmiştir. İnsanlar, yeni teknolojiyi test etmek veya teknolojiden kar elde etmeye çalışmak için öncelikle kripto para birimine ilgi duyarak Bitcoin taklitleri oluşturmuş, zaman ilerledikçe Bitcoin haricinde benzer kripto para birimleri oluşturmak istemişlerdir. Bunlardan biri, Vitalik Buterin tarafından 2011 yılında kurulan Ethereum'dur.

Ehhereum, Bitcoin'e kıyasla akıllı sözleşme, işlemlerin gerçekleştiği güvenlik protokolleri ve daha hızlı blok süresi gibi değişim yöntemlerinde farklılık gösterir (Marr, 2018). Bu durum, Bitcoin'in daha önce sahip olmadığı birçok özelliğe sahip yeni ve daha iyi bir kripto para birimi yolunda çığır açan ilerlemelere örnektir. Ethereum, akıllı sözleşmeyi sunmasıyla Bitcoin'den ayrışır ve sonradan merkezi olmayan finans (DeFi) ve Değiştirilemez Tokenler (NFT) oluşturmak için temel olur.

2021 yılında NFT, en çok aranan kripto varlık haline gelmiştir. Ethereum'un para birimi olarak işlem yapan OpenSea bu alanda ana borsadır (Jaramillo, Gutierrez, Gaitan, & Valasquez, 2022). Kripto para birimine meraklı olan birçok insan veya düzenli olarak yatırım yapan kişiler, saklayabilecekleri veya kar için satabilecekleri NFT'leri araştırmış ve satın almışlardır. Ancak 2022 yılında NFT'lerdeki heyecan büyük ölçüde azalmış, yıl sonunda 17 milyar dolarlık pazar değerinden 466 milyon dolarlık piyasa değerine gerilemiştir. Düşüşün devam etse de insanlar hala NFT alıp satmaktadır ancak bu alışveriş NFT'lerin zirve yaptığı dönemdeki gibi değildir (Hokianto, 2023).

NFT ve kripto para birimleri aynı teknolojiye, yani blockchain ismindeki kayıt listesine dayanır. İnsanlar NFT'leri satın almak için kripto para birimlerine ihtiyaç duyarlar, ancak farklı amaçlar için kullanılmaktadırlar. Kripto para birimleri ile NFT'ler arasındaki temel fark, Kriptolar para birimi olarak işlev görür, alıp satılabilir, takas edilebilir veya ticaret yapılabilir, çünkü değer açısından eşitlerdir, NFT'ler ise farklı değere sahip koleksiyon niteliğinde varlıklardır, değiştirilemezler. Ayrıca, her NFT dijital bir varlık olmakla birlikte sahipliği gösteren dijital bir imza içerir. Bu imza onların başka bir şeyle değiştirilmesine ve ticaretinin yapılmasına engel olur.

NFT'nin tarihçesinde, ilk NFT'yi oluşturan kişi 3 Mayıs 2014'te Kevin McCay olmuştur. İlk NFT olarak üretilen "Quantum" 12 saniyelik video klibinden oluşturulmuş ve dijital öğe olarak blok zincirine benzersiz bir kimlikle kaydedilmiştir fakat o dönemde pek bilinmediğinden kripto piyasasında gelişme yaşanmamıştır. Farkındalığın artmasının ve NFT'lerin gündeme gelmesinin en büyük kaynağı, Aralık 2017'deki CryptoKittes başarısı olmuştur. Gelişmekte olan bu teknolojiye duyulan ilginin en yoğun yaşandığı dönem kuşkusuz pandemi dönemi olmuştur. NFT alımlarının Covid döneminde 250 milyon dolarlık değere ulaşıp, 2021 yılında bir patlama yaşayarak 10,7 milyar dolara ulaştığı görülmüştür (Kishan & Umer, 2022).

1.3. NFT Platformları

NFT ticaretinin gerçekleştirildiği başlıca platformlar;

· **OpenSea:** En büyük pazar olarak görülen bu platform çeşitli koleksiyonlardan oluşan NFT'ler içerir (Kishan & Umer, 2022). Kullanıcılar, 2017'de kurulan platforma Metamask, Walletlink, Bitski gibi cüzdanlarla kaydolarak

erişebilmektedir. Bununla birlikte, çeşitli sanat eserlerine ait koleksiyon parçalarının NFT'leri de satılabilmektedir (Saygın & Fındıklı, 2021).

· **Rarible:** OpenSea'ye benzer çalışır ve çeşitli NFT'ler sunar. Alıcılar ve satıcılar NFT'lerin ticaretini yapabilirler. Platform, üyelerini ödüllendirmek için RARI token kullanır.

· **Nifty Gateway:** Bu platform, insanların dijital koleksiyonları alıp satabilecekleri bir sanat eseri platformudur. Büyük markalar ve sporcular tarafından kullanılan ve koleksiyonlarına "Nifties" adını veren bir platformdur.

· **Foundation**: Platform, sanatçının bu platformda zaten var olan diğer bir yaratıcı tarafından davet edilmesini gerektiren halka açık bir platformdur. NFT'leri oluşturmak için gaz satın alındığından sanatçı için bir mülkiyet vardır (Kishan & Umer, 2022).

· **Mintable:** Ücretsiz NFT listeleme imkânı sunan bu platform 2018 yılında Mark Cuban tarafından kurulmuştur. Kullanıcı dostu olan Mintable platformunda NFT oluşturup satışa sunmak kullanıcılar için oldukça kolaydır (Cuban, 2021).

· **Crypto Kitties:** Crypto Kitties, 2017 yılında Dapper Labs tarafından oyun olarak geliştirilen bir platformdur. Her biri benzersiz dijital varlıkları temsil eden Crypto Kitties kedileri, bu platformda oyuncular tarafından sanal kedi olarak yetiştirilip satın alınabilmektedir (Dursun, 2021).

· **SuperRare:** Sadece sanatçıların eserlerini listelediği bir platformdur sanat eserlerinin ticaretinin yapılabileceği dijital pazaryeridir. Bu platformun ana odak noktası, dijital sanat eserlerini sergileyip sunarak farklılık yaratmaktır.

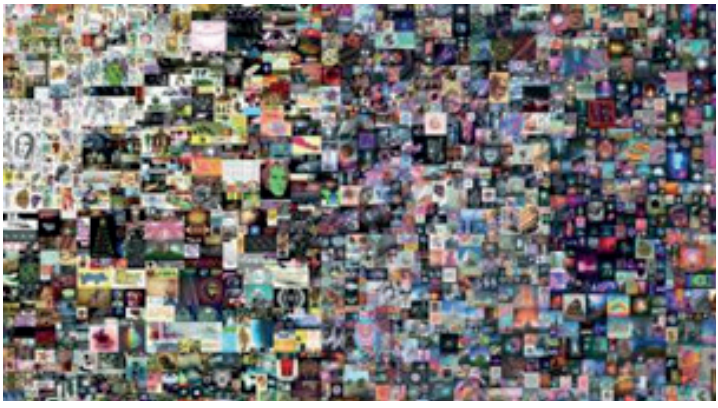
· **Sosyal Medya Platformları**: Çeşitli sosyal medya platformlarında ünlü markalar, NFT topluluklarındaki müşteri katılımından yararlanabilmektedirler. Discord gibi platformların en etkileyici yanı, kullanıcılar arasındaki konuşmaların doğal akışına izin vermesi aynı zamanda gerçek yaşam bağlantılarını ve arkadaşlıkları taklit etmesidir. Diğer sosyal medya platformlarına göre daha kurumsal bir algı oluşturan Discord, Reddit ve Telegram gibi platformlar, marka iletişiminin otantikliği konusunda daha yüksek standart belirlerler. Markaların stratejisi, organik mesajlar aracılığıyla tüketicileri etkilemenin yanı sıra günlük etkinlikler düzenleyerek, ilgi çekici içerikler oluşturarak veya kullanıcıları dijital etkinliklere davet ederek daha fazla farkındalık yaratabilmektir. Dolayısıyla, NFT toplulukları markanın pazarlama çabalarına katkı sağlayabilmektedir. Örneğin, Time Magazine, aktif Discord sunucularında NFT sahiplerine yönelik günlük oyunlar, meydan okumalar, hatta özel odalar düzenleyerek markayı Gen-Z okurlarına maruz bırakır. Markalar, NFT topluluklarını tüketicilere yönelik başlıca iletişim kanalı olarak kullanabilmektedirler (Colicev, 2022).

1.4. NFT ve Sanat

Sanat yapıtları "biricik " oldukları için değerlidir. Onlara bu niteliği kazandıran özgün ve benzersiz olmalarıdır. Kripto sanat konusu da tıpkı bunun gibi ancak dijital temelli olarak üretilen sanat yapıtlarına değer kazandırılmasının bir yöntemi olarak ortaya çıkmıştır (Arapoğlu, 2021). Sanat eserleri birer varlığa dönüşürken, yeni etik değerleri sorgulamak kaçınılmazdır çünkü, bu dijital eserler değiştirilemez veya kopyalanamaz nitelikte benzersiz varlıklar olarak dijital pazarda işlem görmektedirler (Dursun, 2021). Dijital ilerleme ile birlikte pazar yerleri ve pazarlama araçları da dönüşüm geçirmekte, sanatçılar sanal evrende sunulan imkanlardan faydalanarak çalışmalarının tanıtımını ve satışlarını kendileri gerçekleştirebilmektedirler. Sanat fuarları ile galeriler de çeşitli platformlar aracılığıyla dijital çeşitliliklerini arttırmışlardır (Saygın&-Fındıklı,2021). Bu sergiler sadece dijital ortamda, sadece fiziksel ortamda veya hibrit olarak hem dijital hem fiziksel ortamda olabilmektedir (Aydoğan, 2024).

1.4.1. Beeple

Dijital sanatçı Mike Winkelmann tarafından oluşturulan "Everydays: The First 5000 Days" adlı eser önemli bir örnektir. 21.069 x 21.069 piksel büyüklüğündeki eser, 69.346.250 Dolara satışa sunulmuştur. Bu eser ile sanatçı dönemin en değerli üç sanatçısı arasında yer almıştır. Dijital bir mozaik olan çalışma, Beeple'ın 1 Mayıs 2007'den beri günde bir defa web'de yayınladığı görüntülerden oluşmaktadır (Saygın & Fındıklı,2021)



Görsel 1. Everdays- The First 5000 Days *(Arena, 2023)*

1.4.2. NFT Oyunu: CryptoKitties

Dünyada ilk kez Ethereum ağı üzerinde oluşturulan NFT oyunu Crypto Kitties 2017 yılında kurulmuştur. Oyunda dijital kediler yetiştirilebilir varlıkları ifade etmektedir (CryptoKitties). Benzersiz bir oyun olmasıyla birlikte NFT'nin ilk değerlerinden birini ifade etmektedirler (Dursun, 2021).



Görsel 2. CryptoKitties *(Url 1)*

1.4.3. CryptoPunks2017 yılında Ethereum Blockchain'de NFT olarak yayınlanan CryptoPunks, bilgisayar algoritmaları tarafından oluşturulan 24x24 piksel sanat görüntüleridir. Toplamda 10.000 karakter bulunan koleksiyonda, 9000 karakter halka açık olarak piyasaya sürülürken 1000 karakter sahipler tarafından saklanmıştır. Her karakter diğerinden farklıdır ve genellikle punk tarzı erkek ve kadınlar bulunmaktadır. Kanadalı yazılım geliştiricileri Matt Hall ve John Watkinson tarafından Larva Labs Stüdyosunda geliştirilen CryptoPunks için üç versiyon tanıtılmıştır. İlk versiyon mavi arka planlıdır, punk'ların satılık olmadığı ve şu anda teklif almadığını belirtmektedir. Kırmızı arka planlı olan ikinci versiyon punk'ların sahipleri tarafından satılık olduğunu gösterir. Son olarak mor arka planlı olan ise, punk'lar üzerinde aktif telif olduğunu ifade eder (Kishan & Umer, 2022).



Görsel 3. CryptoPunks *(Url 2)*

1.4.4. Bored Ape Yacht Club

Yoğun ilgi gören koleksiyonlardan biri de Bored Ape Yacht Club koleksiyonudur. Çeşitli dijital maymun görsellerinden oluşan bu NFT'lere sahip olmanın avantajı ise sadece NFT'lerden oluşan cüzdanların bulunduğu banyo olarak adlandırılmış sanal bir salon için erişim hakkı sağlanmasıdır. Eser sahiplerine bu alanda çizim yapabilme gibi imkânlar sunar. Ayrıca Aydıner'e (2022) göre, NFT sahiplerine belirli sayıda üye ile sınırlandırılmış özel bir kulübün üyesi olma ayrıcalığı verilmektedir.



Görsel 4 Bored Ape Yacht Club Örneği *(Karaman, 2023)*

Günümüzde koleksiyon için değerli bir tablo almak ile değerli bir NFT satın almak arasında fark kalmamıştır. NFT'ler de tıpkı değerli tablolar gibi yatırım aracı olarak görülmekte, gelecekte değerinin daha da artacağı düşünülmektedir. NFT teknolojisi ile geleneksel sanatçıların eserlerinin dijital ortamda sergilenmesi adına güncel bir alan oluşmuştur. Buna ek olarak geleneksel eserlerde telif ücreti alma gibi problemler yaşanırken NFT ile gelecekte dahi sanatçıların eser satışlarından telif ücreti alabilmesine olanak sağlanmıştır. NFT eserlerin hem dijital hem fiziksel ortamda sergilenebilmesi de avantajdır (Karaman, 2023).

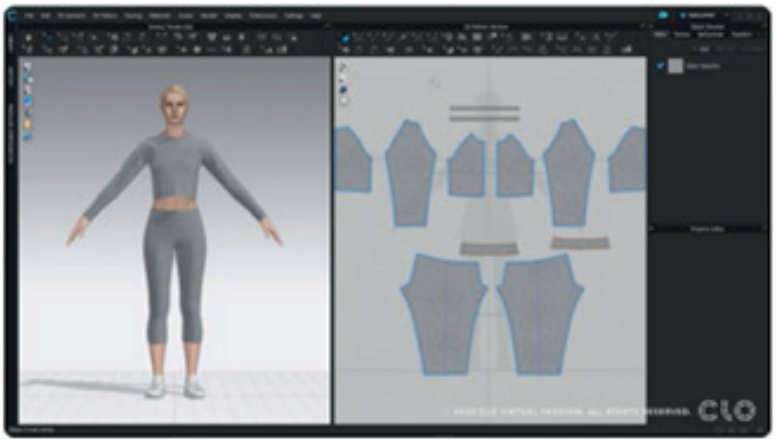
NFT pazarlarının görevi eserler için platform sağlamaktır. Kripto sanat kavramı ile karıştırılmamalıdır. Sanat eseri olarak adlandırılan nesne hem fiziki ortamda hem de dijital yöntemlerle üretilebilmektedir. Dijital çalışmalar doğrudan bir NFT eser olarak kullanılabildiğinden, dijital olarak oluşturulan eserde aranan kriter çözünürlüğünün yeterli olmasıdır (Dursun, 2021).

2. MODA ENDÜSTRİSİNDE NFT KAVRAMI

Günümüzde, teknoloji alanındaki yenilikçi gelişmelerle birlikte dijitalleşmenin giderek artması ve üretilen dijital araçların günlük hayatta neredeyse her aşamada kullanımın yaygınlaşması sonucunda çok büyük bir pazar ortaya çıkmıştır. Bu yenilikçi yaklaşımlar diğer tüm alanlarda olduğu gibi moda ve giyim sektöründe de oldukça etkili olmuş gerek üreticiler açısından gerekse tüketiciler açısından dijital dünyaya olan yoğun ilgi gittikçe artış göstermeye devam etmektedir.

Moda NFT'leri, kıyafetlerden aksesuarlara kadar moda alanında her şeyi içeren blokzincir tabanlı dijital moda öğelerini kapsamaktadır (Torun, 2024). NFT teknolojisi ile birlikte çeşitli moda defileleri artık dijital olarak sanal ortamda hazırlanmaya başlanmıştır. Moda ve tekstil sektörünün teknolojik gelişmelerden en çok etkilenen sektörlerden biri olduğu söylenebilir.

Geliştirilen 3D programlar sayesinde giysi kalıpları dijital ortamda hazırlanmakta, eş zamanlı olarak oluşturulan avatarlar üzerine giydirilebilmektedir. Bu programlar, tasarlanan giysinin kalıp denemelerini yapabilme imkânı sunmaktadır.



Görsel 5. CLO 3D ile Kalıpların Avatara Giydirilerek Denenmesi *(Url 3)*

Bu sanal avatarlar istenilen beden tipi, vücut yapısı, boy, ten rengi, saç rengi vb. fiziksel özelliklerde oluşturulabilmekte, tamamen gerçekçi ve yeni bir karakter tasarlanabilmektedir. Giysiler üzerinde sınırsız renk, doku, desen, detay, logo eklenerek sayısız modeller elde edilmektedir. Bu programlar; tasarımcıların müşterilerle anlaşılır ve hızlı iletişim kurmalarına olanak sağlarken, herhangi bir üretim yapılmadığı için numune onay sürecindeki maliyetleri de sıfırlamaktadır.

Ünlü markalardan biri olan Adidas, 2021 yılında sanal evren olan metaverse'i benimsemeye başlamış, Bored Ape Yacht Club (NFT markası), Punk'sComic (NFT çizgi roman serisi) ve GMoney (kripto yatırımcısı) ile markasının Originals serisindeki iş birliğini duyurmuştur. (Sergeev, 2023). Bored Ape Yacht Club 10 bin NFT'den oluşan özel bir dijital koleksiyon hazırlamıştır. BAYC olarak anılan koleksiyon şimdiye kadarki en popüler koleksiyonlardan biri haline gelmiştir (URL4, 2024). Bu iş birliği ile Adidas, sarı eşofmanlı, şapkalı ve kalp şeklinde gözlükleri olan "Indigo Herz" adını verdiği, mavi tüylü bir maymun avatar geliştirmiş, NFT'nin satışa sunulmasıyla marka dijital sınıra ulaşmıştır.



Görsel 6. Indigo Herz *(Url 5).*



Görsel 7: Gucci, Aria Filminden NFT Tabanlı Eser *(URL 6)*

Bir başka örnek olarak Gucci markasının 2021 yılı sonbahar/kış defilesi için hazırlanan "Aria" isimli dört dakikadan oluşan kısa filmin görüntüleri, Christie's müzayede evinde açık artırmaya çıkarılmış ve NFT eser olarak 25 bin dolara satılmıştır.

Burberry markası ise ilk NFT'sinde "Blankos Block Party" isimli oyununda Mythical Games ile yaptığı ortaklık sonucu 26 karakterden bir oyuncak yaratmış ve bu özel monogram baskılı Sharky B karakteri saniyeler içerisinde satılmıştır (Yılmaz & Ceranoğlu, 2022). "Sharky B" karakteri hız, güç ve çeviklik gibi çoklu özelliklerle eğitilebilmekte ve karakterin sahipliği ve benzersizliği sağlanmaktadır (Kishan & Umer, 2022).



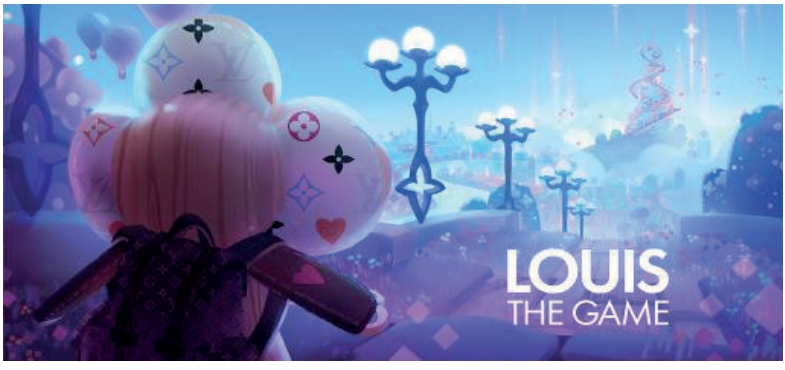
Görsel 8. Blanko Sharky by Burberry, *(Kishan & Umer, 2022)*

Lüks moda markalarından Annakiki, 2022 Sonbahar/Kış sezonu için çarpıcı bir NFT sanal moda kapsül koleksiyonu sunmuştur. Bu koleksiyon markanın tekno-fütüristik tarzını korumakta ve ikonik tasarımın 3 boyutlu dalgalı formda silueti yer almaktadır. Annakiki markasının da NFT sanal moda alanını deneyimlemesi, bu alanda çeşitliliğin artacağı anlamına gelmektedir. Vücudu örtmek için başlayan giyim serüveni artık sadece fiziksel giysilerle sınırlı kalmamış dijital dünyaya taşınmıştır. Bu yeni trend, sanal modanın gelecekteki büyük potansiyelini ortaya koymaktadır (Shen, Sedon, & Li, 2023). Çin sosyal medyasını kasıp kavuran bu koleksiyonda Shen Mengchen, Wan Nida ve Jike Junyi gibi ünlü isimlerle birlikte Chen Ran, Nikki-Min, YangFanJame ve Meng Jia gibi popüler influencer'lar da görülmüştür. Girişimci marka toplamda 23 ünlüyü sanal olarak giydirmiştir. Koleksiyon, Milano Moda Haftası'nda ilk kez görücüye çıkmış, yaratıcı yönetmen Anna Yang Yangzi'nin "başka bir paralel boyutta benzersiz bir kimlik yaratmak" olarak tanımladığı "Metacosmos" koleksiyonu NFT'ye kodlanmıştır (Ryder, 2022).



Görsel 9. Annakiki ilk NFT koleksiyonunu Milano Moda Haftası *(URL7)*

Ağustos 2021'de Louis Vuitton, moda ile teknolojiyi birleştirmek ve kurucusunun 200. doğum gününü kutlamak için NFT tabanlı bir video oyunu olan "Louis: The Game"i piyasaya sürme kararı almıştır. Video oyunu, kurucunun yolculuğunu ve markanın tarihini anlatmaktadır. Oyuncular, oyunu oynarken markanın en ünlü maskotu Vivienne'in rolünü üstlenerek markanın monogramına dayanan etkileyici bir arazi üzerinde mumlar toplamaktadır. Oyunda toplamda 200 mum bulunmaktadır ve her mum, markanın tarihini anlatan bir kartpostalı açığa çıkarır ve genç kurucunun Paris'teki yolculuğunun ayrıntılarını gösterir. Bu kartpostallar, Louis Vuitton'un farklı gösterilerinin yeniliğini, iş birliklerini ve vurgularını ortaya koymaktadır. Oyun, toplamda 30 NFT'yi içermektedir ve bunlardan 10'u ünlü dijital sanatçı Beeple tarafından tasarlanmıştır (Kishan & Umer, 2022).



Görsel 10: Interface of Louis Vuitton Game *(URL 8)*

Pharrell Williams tarafından Batı esintili olarak tasarlanan Louis Vuitton markalı bu ceket de podyumdan NFT'ye dönüştürülen ilk hazır giyim ürünü olmuştur (Mcdowell, 2024).



Görsel 11: Louis Vuitton NFT Ceket *(URL 9)*

Moda ve lüks alanında en ünlü markalardan bir diğeri olan Balenciaga, Fortnite ile işbirliği yaparak oyun içi eşyalar ve sınırlı sayıda fiziksel giysi üretmek için adım atmış ve bunları değiştirilemez tokenlere (NFT) bağlamıştır. Fortnite, Epic Games tarafından piyasaya sürülen bir savaş oyunudur. Bu iş birliği sayesinde Balenciaga, oyuncular gibi yeni bir kitleye ulaşabilirken, Fortnite da moda tutkunlarıyla etkileşimde bulunacak ve insanlar Balenciaga aksesuarları ve fiziksel giysilerle Fortnite oyununda kıyafetlerini özelleştirme ayrıcalığından yararlanmaktadırlar. Fiziksel giysileri satın alan hayranlar, aynı kıyafeti Fortnite oyununda da açma imkanına sahip olmaktadırlar (Kishan & Umer, 2022).

Epic Games Başkanı olan Adam Sussman, modanın, oyuncuların dünyamızda istedikleri gibi görünme özgürlüğüne sahip olduğu Fortnite topluluğunda uzun bir geçmişi olduğunu belirtmiştir. Kişilerin kendini ifade edebilmeleri, Fortnite'ı bu kadar benzersiz kılan şeylerden biridir. Aynı zamanda özgün tasarımlarını ve trend belirleyici kültürünü dünya çapında milyonlarca oyuncuya ulaştırmak için Balenciaga'dan daha iyi bir moda ortağı olamayacağı düşüncesindedir (Balenciaga Brings High Fashion to Fortnite, 2021). İnsanlar

bu yeni dijital trendi takip etmek için önemli miktarda para harcamaktadırlar. Balenciaga, Fortnite oyununda "Unchained Ramirez" kıyafeti, "Shady doggo" kıyafeti, "Fashion Banshee" kıyafeti ve "Game Knight" kıyafeti olmak üzere 4 oyun içi karakter bulunmaktadır.



Görsel 12: Balenciaga karakter koleksiyonu (URL 10)

3. NFT'LERİN GELECEĞİ

Sürekli bir büyüme ve artan genel kabul ile NFT'ler metaverse gündemde olduğu müddetçe sanal ve gerçek dünyayı birleştirmek için kullanılacaktır. Gelecekteki işletmeler, geleneksel işlemlerde mümkün olmayan mülkiyet doğrulamasından ve işlemleri kolaylaştırmaktan potansiyel olarak yararlanabileceklerdir. Diğer yönden, NFT'ler sadece sanatı saklamak ve kar elde etmek için kullanılabilecek araçlar değillerdir. Örneğin, sahte lüks eşyalarla gerçek olanları ayırt etmek için kullanılabilir. NFT'lerin Re-Fungible tokenlara (RFT'ler) dönüştürülerek esneklik eklenmesi mümkündür. Önemli belgelerin sahibinin izni olmadan sahtesi yapılamayan NFT'lere dönüştürülmesi de mümkün görünmektedir. NFT teknolojisinin telif hakkı sorunları için bir çözüm olabileceğini, üreticilerin sahip olduğu fikri mülkiyetlerin korunmasında önemli bir sorun olduğunu belirtmektedir. NFT'ler, sanat, patent, makale vb. alanlarda insanların yaratıcılığının sahipliğini doğrulamalarına yardımcı olabilmektedir.

Pratik yönünün yanı sıra NFT'lerin tek başına kripto varlık olmayacakları düşünülmektedir. NFT, Metaverse (artırılmış sanal gerçeklik teknolojisiyle sınırsız olasılıklara sahip genişletilmiş internet) banka dışı varlıkların (sanat eserleri, antikalar, mücevherler, lüks marka giyim ürünleri vb.) NFT'ye dönüştürülmesi ve dijital cüzdanların çevrimiçi/çevrimdışı ödemenin geleceği haline gelmesi gibi alanlarla bağlantılıdır.

Öngörülebilir bir gelecek, insanların hala sanat eserleri oluşturduğu ve yeni dosyaları NFT'ye dönüştürdüğü sürece NFT'lerin yaratılmaya devam et-

meyeceği ve birçok risk alıcının daha iyi bir teknolojiye doğru NFT'leri geliştirdiği bir gelecektir. NFT pazarı hala dönüşmek için geliştirilmekte olduğundan, NFT'lerin geleceği belirsizdir, ancak daha iyi bir amaca doğru ilerlemesi umut edilmektedir (Hokianto, 2023).

KAYNAKÇA

Arapoğlu, F. (2021). Sanatta Aktüel Gündem: Kripto Sanat (NFT). Aurum Sosyal Bilimler Dergisi, 6(1), 91-93.

Arena, M., Lax, G., Russo, A (2023). A Blockchain-Based Solution to Chain (Im)Material Art, Beyond Digital Representation DOI: 10.1007/978-3-031-36155-5_32

Aydıner, T. (2022). Bored Ape Yacht Club NFT Koleksiyonu Nedir? https://cryptopotato.com/language/tr/bored-ape-yacht-club-bayc-nedir/ erişim tarihi: 01.12.2024

Aydoğan, D. (2024). NFT Sanatının Sanat Piyasasına Etkisi: Dün, Bugün, Gelecek Perspektifleri. Atatürk Üniversitesi Yayınları, s. 27.

Balenciaga Brings High Fashion to Fortnite. (2021). Epic Games: erişim: https://www.epicgames.com/site/en-US/news/ balenciaga -brings-high-fashion-to-fortnite

Colicev, A. (2022). How can non-fungible tokens bring value to brands. International Journal of Research in Marketing.

Cuban, M. (2021). Mark Cuban Companies: erişim: https://markcubancompanies.com/companies/mintable/

Dursun, N. (2021). NFT / Kripto Sanat ve Hareketli Grafik İlişkisi. Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 7(40), 1037-1055.

Edelman, R. (2022). The Truth About Crypto: A Practical, Easy-to-Understand Guide to Bitcoin, Blockchain, NFTs, and Other Digital Assets. Simon & Schuster.

Fortnow, M., & Terry, Q. (tarih yok). The NFT Handbook: How to Create, Sell and Buy Non-Fungible Tokens. Wiley.

Ghelani, D. (2022). What is Non-fungible token (NFT)? A short discussion about NFT Terms used in NFT.

Griffin, C. (2022). NFT for Beginners.

Hayworth, M. E. (2021). The Ultimate Non-Fungible Token (NFT) Guidebook: A Practiclal Guide to Everything NFT in everyday Language.

Hokianto, H. F. (2023). Non-Fungible Token (NFT): A Literature Review. 1(1), s. 1-9.

Howarth, J. (2022). How Many Cryptocurrencies are There In 2023? Erişim: Mart 2023 https://explodingtopics.com/blog/number-of-cryptocurrencies

Jaramillo, D., Gutierrez, C. P., Gaitan, S., & Valasquez, S. (2022). The NFT Hype: What Draws Attention to Non-Fungible Tokens? 10(3), s. 335.

Karaman, M. (2023). Görsel Sanat Öğrencilerinin Kripto Sanat (NFT) Dünyası Hakkındaki Görüşleri. TOJDAC, 13(2), 379-389.

Kishan, V., & Umer, S. M. (2022). Applications of Non-fungible tokens (NFTs) and the Intersection with fashion luxury industry. School of Industrial and Information Engineering.

Laurence, T. (2021). NFTs For Dummies (For Dummies (Business & Personal Finance).

Lewis, D. A. (2022). The NFT And Metaverse Investing Book: Beginners Guide To Making Money In Virtual Real Estate, Digital Art, Video Games And Blockchain.

Marr, B. (2018). Blockchain: A Very Short History Of Ethereum Everyone Should Read. Erişim Mart 2023, https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2018/02/02/blockchain-a-very-short-history-of-ethereum-everyone-should-read/?sh=33a8d7501e89

Mcdowell, M. (2024). Vogue Business. Erişim: https://www.voguebusiness.com/story/technology/louis-vuitton-nfts-are-back-with-a-euro7900-phygital-varsity-jacket

Moore, A. O. (2021). How To Invest In Non-Fungible Tokens (NFT): An Essential And Practical Guide For Beginners On How To Invest, Sell, Create and Make A Profit with Non-Fungible Tokens .

Ryder, B. (2022). Annakiki Drops China's First NFT Collection.

Saygın, E. P., & Fındıklı, S. (2021). Tuvalden Tuşa: Sanat pazarındaki dijital dönüşümde NFT'lerin rolü. BMIJ, 9(4), 1452-1466.

Sergeev, M. (2023). Web 3.0 as an Adaptive Strategy in Crisis: The Case of Nike and Adidas. Catolica Lisbon Bvsiness and Economics.

Sestino, A., Guido, G., & Peluso, A. M. (2022). Non-Fungible Tokens (NFTs): Examining the Impact on Consumers and Marketing Strategies. Springer International Publishing.

Shen, C., Sedon, M., & Li, J. (2023). Proceedings of the 2nd International Conference on Art Design and Digital Technology.

Stock, B. (2021). Nft: The Ultimate Guide to Invest in Non-Fungible Tokens and Create Your Digital Assets with Crypto Collectibles Art + NFT Virtual Real Estate.

Torun, T. (2024). Tüketici Davranışları ve NFT Pazarı. Eğitim Yayınevi.

Wang, D., Ren, Q., Li, X., Qi, Y., & Zhou, Q. (2022). Defining Consumers' Interest and Future of Nft. 653.

Yılmaz, H., & Ceranoğlu, M. (2022). Modanın Dijital Geleceği: 3 Boyutlu Giysiler, Metaverse ve NFT. 15(29).

Görsel Kaynakça

URL 1. www.cryptokitties.co/press erişim tarihi: 01.12.2024

URL 2. *https://www.true-news.it/future/cryptopunks-nft-avatar-bored-yacht-metaverse* erişim tarihi: 01.12.2024

URL 3. Clo 3D Fashion Design Software Resmî Sitesi, https://www.youtube.com/watch?v=owWiplmx88w&list=PLqL8Ymi3Z68Dqra76a_j0Y_WCcD5WSq4J&index=52024, erişim tarihi: 27.11.2024

URL 4. https://www.borsa.net/bored-ape-yacht-club-bayc-nft-koleksiyonu-nedir/ erişim tarihi: 01.12.2024

URL 5. https://www.adidas.com.hk/item/IJ9086?rt=pdp, erişim tarihi: 27.11.2024

URL 6. https://artdogistanbul.com/gucci-de-nft-furyasina-kapildi

URL7. https://jingdaily.com/posts/annakiki-first-nft-collection -china, erişim tarihi: 01.12.2024

URL 8. https://wwd.com/fashion-news/designer-luxury/louis-vuitton-200- bicentennial- celebration-1234889762/ erişim tarihi: 01.12.2024

URL 9. https://www.voguebusiness.com/story/technology/louis-vuitton-nfts-are-back-with-a-euro7900-phygital-varsity-jacket

URL 10. https://www.epicgames.com/site/en-US/news/ balenciaga-brings-high-fashion-to-fortnite erişim tarihi: 01.12.2024

URL 11. https://jingculturecommerce.com/bulgari - serpenti- metamorphosis-refik-anadol-ai-nft/ erişim tarihi: 01.12.2024